

## De zevensprong R.A. Cornets de Groot



### Bron

R.A. Cornets de Groot, 'De zevensprong'. De Bezige Bij, Amsterdam 1967, p. 1-216

### Algemene opmerkingen

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

### Redactionele ingrepen

Een aantal delen van de tekst is in deze publicatie niet overgenomen. Hieronder volgen de tekstgedeelten die wel in het origineel voorkomen maar hier uit de lopende tekst zijn weggelaten. Het overzicht op p. 215 van bij uitgeverij De Bezige Bij verschenen Literaire Reuzenpockets is niet overgenomen. Ook blanco pagina's (2, 6, 8, 214, 216) zijn niet overgenomen. De vorm en en positie ten opzichte van het tekstblok van de planeetsymbolen die boven elk van de zeven hoofdstukken zijn afgedrukt, wijkt hier enigszins af van het origineel. De paginanummering begint vanaf p. 11 en wordt alleen op de oneven pagina's aangegeven. Vanaf p. 10 en met uitzondering van de eerste pagina's van de zeven hoofdstukken is op elke even genummerde pagina de bijbehorende hoofdstuktitel als koptekst afgedrukt; deze zijn in deze tekstuittgave niet overgenomen.

*[ongenummerde pagina (p. 1)]*

De zevensprong

*[ongenummerde pagina (p. 3)]*

R.A. Cornets de Groot

De zevensprong

*Essays over Jacob van Maerlant, Herman Gorter, Willem Frederik Hermans, Lucebert,  
Harry Mulisch, S. Vestdijk, Jan van der Noot*

1967 UITGEVERIJ DE BEZIGE BIJ AMSTERDAM

*[ongenummerde pagina (p. 4)]*

*Copyright 1967 De Bezige Bij Amsterdam  
Omslagontwerp Herman Domisse  
Typografie Peter Renard  
Letter Monotype Plantin  
Druk Hooiberg Epe*

[Achterflap]

Tegenover de ontwikkeling van onze literatuur in traditionalistische geest, kan men zich een traditie denken van artistiek-revolutionaire aard. In de essaybundel *De zevensprong* van R.A. Cornets de Groot gaat het om die laatste lijn: dit boek vraagt aandacht voor de revolterende mens - de mens die de lente verwacht en aankondigt of die, twijfelend aan haar komst, in ieder geval alvast de overige jaargetijden vervloekt. In dit licht bezien moest dit boek wel openen met de jonge Maerlant: een communist die een vorstenschool schreef. Chronologisch volgt op hem jonker Jan van der Noot: een patriciër met de allure van een clochard. Dan is het zomerherfstwinter, eeuwen lang, tot in de jaren 80 Herman Gorter opnieuw de lente hoort komen: onbegrijpelijk, maar niet te misduiden. Sindsdien ging het goddank snel bergafwaarts met de begrijpelijkheid in onze literatuur: Lucebert, Willem Frederik Hermans en Harry Mulisch.

Er is één zaak, die deze constellatie bijeenhoudt: de alchimie. Is de traditie van de revolutie geen andere dan die van de alchimie? De schrijver, R.A. Cornets de Groot (geboren in 1929 te Bandoeng, Indonesië), wiens eerste, in opdracht van de regering geschreven boek *De chaos en de volheid*, over S. Vestedijk handelt, ziet de revolutie vooral als een verzet tegen eigen onmacht; alchimie als een middel om die onmacht meesterschap te geven. Vandaar dat ook in die boek Vestedijk als alchimist niet ontbreekt.

[ongenummerde pagina (p. 5), motto:]

'Mr. Livingstone, I presume?'  
HENRY MORTON STANLEY

[ongenummerde pagina (p. 7)]

INHOUD

☞ Chemisch reinigen ( <i>Jacob van Maerlant</i> )	9
☞ Het water van de zon ( <i>Herman Gorter</i> )	23
♂ Denkbare tautomerie ( <i>Willem Frederik Hermans</i> )	37
⚡ Een proeve van Hineininterpretierung ( <i>Lucebert</i> )	84
h Witboek ( <i>Harry Mulisch</i> )	124
☞ De zon van Zen ( <i>S. Vestedijk</i> )	150
☞ De zevensprong ( <i>Jan van der Noot</i> )	177

[p. 9]

## Chemisch reinigen



(Voor Floris V)

In later jaren zou Jacob van Maerlant het werk uit zijn jonge jaren met een zeker omgemak gedenken. De ridderromans, - hij hield niet meer van die fantasie, de leugens, de schone droom. Jacob van Maerlant was verslingerd op de realiterit. Hij wilde die niet ontvluchten, maar verbeteren: Jacob van Maerlant was een Nederlander. Hij was bovendien een encyclopedist. Het encyclopedisch idealisme van een latere, rampspoediger tijd, bezielde hem: ik ben bereid het 'moderne' in de man te erkennen. Maar ik hoef mij in mijn heuse waardering daarvoor niet mee te laten slepen, en zijn afkeer van ridderromans te delen. Was Torec niet een vollediger Van Maerlant dan de drooggelegde dichter van *Der naturen bloeme*? Ook Torec had enige realiteiten, die niet schimmiger zijn dan de wereld zelf, te bestrijden. Torec bracht recht waar het ontbrak; ja, Torec verbeterde de wereld pas! Maar Torec was dan ook een mysticus, en geen realist. Torec veranderde de wereld en de mensen, zoals een alchimist de stoffen in zijn fiool veranderde: door de verandering van zichzelf. Een alchimsit had daar een speciale methode voor. In zijn fles, het filosofisch ei, bracht hij de elementen samen waar het heelal uit bestond, of althans had moeten bestaan, en met die prima materia voelde hij zich één. Hij schiep een afstand tussen zich en het heelal door er een model op schaal van te maken, en hij hief de afstand weer op, door de veranderingen

[p. 10]

die de stoffen in zijn klein heelal ondergingen in het eigen innerlijk mee te beleven. Het alchimistisch proces bestond uit twee ontwikkelingsprocessen, één in de mens en één in de stof, die beide tijdgelijk en parallel aan elkaar verliepen, volgens een scheppingsplan waar Hermes Trismegistos en zijn ingewijden de geheimen van hadden.

Het afstand scheppen is Jacob, die ongelooflijk veel van Merlijn moet hebben geleerd, wel toevertrouwd. Hij begint ermee het verhaal van Torec apart te zetten, niet in een fiool, maar 'tussen haakjes', zoals sommige filosofen in navolging van Husserl wel zeggen: Torecs geschiedenis is een geschiedenis in een geschiedenis. En de hoofdrol wordt niet door Torec gespeeld, maar door een ding, een kroon, een diadeem - een cyrcel, zegt Jacob. Met het verlies van dat ding, lang voor Torecs geboorte, begint - en met het terugvinden ervan, eindigt de roman.

Die kroon moet wel een belangrijk symbool zijn, - iets waar mensen als Torec en zelfs minder begenadigden hun leven voor op spel willen. zetten. Waarom?

Toen Briade, koning in 't Rode Eylant, op everjacht afdwaalde van zijn gezelschap, vond hij in een boom een onwaarschijnlijk mooie jonkvrouw zitten, daar, mét de kroon, door

haar vader neergezet voor de eerste de beste die haar vond, en die haar zowel als haar kroon door huwelijk verwerven zou; Briade overkomt dat geluk: een driedubbel geluk, want wie de kroon

[p. 11]

heeft, is verzekerd van welvaart en eer. Maar de bezitter is niet verzekerd tegen diefstal van de kroon. Mariole, de mooie prinses, die Briade de nodige inlichtingen verschaft, wijst zelfs de toekomstige dief al aan: de kroon moet worden beschermd tegen de Rode Lyoen...

Wij weten dat de bruiloft nauwelijks achter de rug was, toen er werkelijk boze plannen tegen de kroon werden gesmeed. Jacob maakt melding van drie zusters, die een erfenis van vijftig kastelen te verdelen hebben. Twee van de dames zijn reeds verloofd en een hunner vraagt van haar minnaar, Bruant, het bewijs van 'zijn genegenheid in de vorm van de kroon: hij moet die zien te veroveren. Bruant wacht de gelegenheid af, en als de koning op een dag de arme Mariole achterlaat, dringt hij het kasteel binnen en rooft de kroon van het hoofd van de koningin, die de rode leeuw op het schild herkenkend, sere riep: 'Acharme! nu es mine ere embermer vortane gedaen...' Zonder nu meteen maar te beweren, dat hier sprake is van een 'moeder' die door een hardvochtige 'vader' wordt 'getiranniseerd' (rood is echter een symbool voor hartstocht, leeuw voor macht, en bovendien verloor men als vrouw in de middeleeuwen niet maar ineens de eer), is het duidelijk, dat de 'zoon' deze gewelddaad niet ongewroken kan laten. Met die wraak krijgt Torec zijn handen, en Jacob zijn perkamenten vol.

Bruant, de rover, toont zijn dame en haar twee zusjes

[p. 12]

trots de buit, en omdat er nu getrouwd moet worden, verdelen de drie zusters hun rijkdom. Miraude, de oudste, maar schoonste en niet verloofde, kiest de kroon; haar zusters met hun verloofden moeten genoeg nemen met elk 25 kastelen. Het dubbele huwelijk wordt nu spoedig met veel luister gevierd, maar misschien was Miraude toch nog het beste af: die metten cyrkele werd sere rike, en rike niet alleen, want ook een onvergankelijke jeugd werd haar deel. Wanneer, benepen geschat, Torec haar veertig jaar na de roof ontmoet, is ze nog even betoverend mooi als toen, - en allen die haar verwant zijn en betrokken waren bij de roof, bleven jong: Bruant, Druant en de zusters van Miraude. Maar kijk eens wat er van Briade terecht komt! Het verlies van de kroon moet hij met de dood bekopen, en Mariole droeg haar dochter met rouwen. In tegenstelling met de roverbende worden hij en zijn gemalin de vergankelijkheid een prooi: zo helpt ook de kroon de afstand scheppen tussen de wereld die ons aan zich onderwerpt en de wereld waar de tijd is overwonnen.

Wanneer een alchimist zijn grondstoffen, zwavel en kwik, in het filosofisch ei sloot, sprak hij van het sluiten van de 'koning' en de 'koningin' in de 'gevangenis', die ook wel eens werd aangeduid met de namen *kamer*, *bad*, of *graf*. Door verhitting werden de stoffen verenigd tot chemische verbindingen. Men noemde dit verbindingproces het huwelijk, of het chemisch hu -

[p. 13]

welijk, - een tragisch huwelijk toch wel, want bij die gelegenheid werden koning en koningin doodgekookt, want alleen uit hun meest innige vereniging werd hun kind, vaak als een hermafrodit voorgesteld, juist om die hogere eenheid van de ouders tot uitdrukking te brengen, geboren. En dit kind diende de alchimist tot grondstof voor de bereiding van de steen der wijzen, waar men goud mee produceren kon. Dit 'goud' en ook het zwavel en kwik waren maar benamingen voor misschien totaal andere stoffen dan met die namen worden aangeduid: de alchimist bedoelde alleen maar, dat de

nieuwgevormde stof ook hem innerlijk gezuiverd had. Had hij niet de dood van de prima materia innerlijk doorgemaakt door zelf te sterven toen de stof zwart werd in het filosofisch ei? Zo beleefde hij ook het ontkiemen van het zaad, door zelf in die dood het leven te zoeken gedurende de fase dat de stof wit werd, en de herrijzenis uit de dood door zelf, gelouterd, herboren te worden toen de stof rood werd. Dat gebeurde bij het huwelijk op het *Rode Eylant*: Mariole en Briade werden 'doodgekookt' en later werd hun dochter, Tristoise, de prima materia, nogmaals in een vat gesloten, onder bijvoeging van goud en van het bericht van de ontstaansgeschiedenis ervan. Jacob schrijft van Mariole:

*Ende si oec daerna genas  
Van ere dochter, sijt seker das;  
Ende die deetsi in ene tonne beslaen;*

[p. 14]

*Ende cledere ende gout, sonder waen,  
Ende enen brief, daer in sal staen,  
Hoe al haer saken sijn vergaen,  
Hoe si opten boem vonden was.  
Ende hose die coninc troude nadas,  
Ende hoe die cyrkel werd genomen,  
Daer si in onsalecheden bi es comen,  
Ende dat hare Bruant vander Montangen  
Heeft gedaen al dese calangen...*

Uit deze grondstof werd Torec geboren, die na tal van veranderingen te hebben ondergaan inderdaad veranderd zal blijken te zijn tot het goud dat niet van deze aarde was...

De ton die in een rivier geworpen werd (het 'bad'), spoelde aan in het land van koning Ydor, die het kind liet opvoeden en later zo onder de indruk kwam van haar schoonheid, dat hij haar, Tristoise, huwde. Bij Torecs geboorte lacht zij voor het eerst in haar leven. Zij zal dit nog maar tweemaal in haar leven doen, en de tweede keer vindt pas plaats twintig jaar later, als Torec haar zweert de kroon te zullen zoeken en wraak te nemen op het onrecht zijn grootmoeder aangedaan.

Het verhaal dat dan volgt - na 272 verzen 'inleiding' - is bekend. Niet dat men het werkelijk kent, maar men 'kent' het, omdat alle legendarische figuren zo'n leven leven. - Torec beleeft wonderen, overwint moeilijkheden, beschermt zwakken en weerlozen, hij her -

[p. 15]

stelt het recht waar hij het mist altijd in eigen naam, en soms tegen de wil en het besluit van koning Arthur zelf in. Hij bestrijdt het kwaad, verwerft zich vrienden en aanhang, offert zijn trots en brengt zijn wil in overeenstemming met de wil van de handhaver van de Staat Gods, koning Arthur in dit geval.

Men heeft *de roman van Torec* een kweeste genoemd, - terecht, uiteraard, maar erg veel schiet men daar natuurlijk niet mee op. Men heeft *Torec* een Arthurrroman in verval genoemd en meer een samenraapsel van gebeurtenissen dan een bewuste compositie, maar ook zulke opmerkingen zijn weinig geëigend om ons inzicht in de roman te verschaffen. Het enige houvast bieden ons daarom zijn ontmoetingen met achtereenvolgens een zwarte, rode en witte ridder, dragers van de alchimistische kleuren, - kleuren met een diepe betekenis, al is hier de volgorde van het rood en wit van plaats verwisseld. Waarom? Misschien heeft Jacob het wel expres gedaan, heeft hij de volgorde op de kop gezet, zoals hij ook van een Arthurrroman een anti Arthur - roman maakte door de ridders van de tafelronde één voor één in het zand te doen bijten, wanneer zij tegen Torec in het krijt treden. Misschien ook beschouwde Jacob wit als

climax, omdat zijn camere van wijsheiden immers wit was, - van marmer en glas en kristal en ivoor. En welke wijsheiden worden daar anders verkocht dan de meest persoonlijke van de dichter uit Damme zelf? Was Torec niet Maerlantser dan Maerlant zelf?

[p. 16]

De volgorde van het rood en wit hoeft ons inmiddels niet al te zeer te verontrusten, want misschien was het rood toch nog de belangrijkste kleur, want er komt nóg een rode ridder voor in het verhaal, de ridder van het gewed, en deze rode ridder is geenszins identiek met Rode Ridder I. Torec ontmoet hem enige keren voor hij in de witte kamer belandt en nogmaals, daarna, bij welke gelegenheid hij hem doodt. Maar dan is de weg naar de kroon ook vrij en kan Torec eindelijk zichzelf worden. Zo blijkt dat het rood van deze ridder inderdaad zijn alchimistische functie naar behoren vervult...

Als Torec het ouderlijk huis verlaat, ontmoet hij de zwarte ridder, die zich aan een duel onttrekt, door plotseling in het niet te verdwijnen. Voor de lezer is deze verschijning natuurlijk het teken dat Torec op de juiste weg is, en het duurt in de reeks avonturen die volgt dan ook niet lang, of hij komt er achter waar Bruant zich ophoudt. Ze maken een afspraak waar en wanneer ze elkaar te lijf zullen gaan en in het gevecht tussen de twee zeer hoofse lieden slaagt Torec erin zijn tegenstander zijn rechterhand af te houwen: een rechtvaardige straf voor een dief, - niets geeft duidelijker aan dat een misdadiger *veranderd* is in een eerlijk mens. Toch had Bruant ook Torec behoorlijk van katoen gegeven met sinen swaerde dat gevenijnt es, en het eigenaardige is, dat Jacob hier niet het geringste woord van kritiek laat horen. Misschien hoorde het eenvoudig zo: was de betekenis van het zwart niet, dat

[p. 17]

de mystieke dood van de zoon zich voltrekken zou? Torec is niet eens kwaad op zijn tegenstander, integendeel, hij verzoent zich met hem, neemt hem genadig aan als zijn vazal: de vijand van de vrouw die hij zou wreken. En niet omdat Bruant hem belooft hem van zijn wonden te genezen, handelt Torec aldus naar mijn indruk, maar omdat ook Torec zelf veranderd is. Iemand dwingen met het reine in het reine te komen is soms heilzamer dan hem om het leven te brengen...

Torec trekt dan ook profijt van zijn ridderlijke vergevingsgezindheid, want Bruant wijst Torec de weg naar Miraude, die metten cyrkele, de vrouw die hem volledige genezing brengen kan en aan wie Torecs lijf leget. Na nog een avontuur terwille van een jonkvrouw die hem uit liefde in haar kerker sluit - een symbool dat men na de zwarte ridder en de mystieke dood wel niet mis kan verstaan - ontmoet Torec Rode Ridder I, die al even miraculeus aan hem ontsnapt als zijn zwarte voorganger. De tweede fase in de ontwikkeling van Torecs innerlijk leven is daarmee ingeluid. Het is de periode waarin zich kwik en zwavel met elkaar verbinden, de tijd, waarin het zaad in de grond 'vergaat' om er nieuw en beter leven uit te putten: een rijpingsproces. Men hoeft er nauwelijks aan te twifelen of Torec vindt nu Druant, met wie eveneens gevochten zal worden, aangezien hij deelgenoot was in de verdeling van de buit. Zoals wel vanzelf spreekt overwint Torec hem, maar ook nu is de werkelijke overwinnaar Torecs edelmoedigheid. Torec schenkt Druant het

[p. 18]

leven, in ruil waarvoor Druants vrouw hem van de wonden door Bruant geslagen geneest. De ziel is gezuiverd en bestemd om op te stijgen tot hoger wijsheid. Een geestelijke hergeboorte is in het vooruitzicht...

Wij weten dat de nieuwe fase begint na Torecs ontmoeting met de witte ridder, die spoorloos verdwenen blijkt, als Torec hem te lijf wil. Een daarop volgend avontuur om een vrouw die door koning Arthur onrechtvaardig behandeld was, toont hoe Torec zich

ervan bewust is, dat hij in zijn wereld zijn recht kan laten gelden, wanneer dat nodig is. Van groter belang is Torecs strijd tegen de ridder van het gewed, Rode Ridder II, in wie men als men wil de autoritaire vaderfiguur van Freud herkennen mag, die een weerloze jonkvrouw, de getiranniseerde 'moeder' voor wie Torec het opneemt, pest. Na zijn succes komt hij aan een kasteel, waar men het scep van avonturen verwacht. Met ware doodsverachting bestijgt Torec het wonderlijke vaartuig, dat hem pijlsnel wegvoert naar een fabelachtig kasteel, waar de camere van wijsheiden is ingericht tot zijn hergeboorte, want wat is het kasteel anders dan een moederbeeld en de camere van wijsheiden anders dan een baarmoeder en een synoniem voor 'filosofisch ei', dit hermetisch meditatiesymbool?

Torec, chemisch gereinigd, doordat hij afzag van zijn recht op wraak en Bruant en Druant als zijn vazallen aanvaardde, is waardig bevonden, als kind van een koning in een ei gesloten te worden, als eens - twintig jaar daarvoor - zijn moeder Tristoise in een ton. Daar

[p. 19]

hoort hij de wijsheden van Jacob aan, drie dagen lang. Geen wonder dat hij, moe geworden na die spoedvorming zich gaarne ter ruste legt. De volgende ochtend echter, bij het ontwaken, blijkt het kasteel verdwenen en Torec kijkt om zich heen, verwonderd als een kind dat voor het eerst de wereld ziet: van wondere sach hi harentare, idoch werd hi wel geware, dat hi daer nu was, sonder waen, aldaer hi te scepe was gegaen... Maar herboren of niet, een vazal van Miraude, die zijn vrouwe tegen Torec in bescherming nemen wil, werpt de arme Torec in een gevangenis, en pas als Rode Ridder II een paar zoons van de kasteelheer blijkt te hebben vermoord, krijgt Torec een kans zijn vrijheid te herwinnen. Daartoe moet hij de moordenaar verslaan. Dat gebeurt dan ook: in een duel met Rode Ridder II doodt Torec zijn tegenstander (een vaderbeeld), waarna de weg naar Miraude (een moederbeeld) vrij is. Torec zal zijn verre geliefde kunnen huwen. Sinds Freud is het al heel eenvoudig die ontwikkeling te voorzien. Voor het kasteel van de schone Miraude aangekomen, biedt een mooie dame Torec een tent aan, die ter plaatse wordt opgezet, men geve acht op deze symboliek. Wanneer de dame heimelijk verdwijnt, achtervolgt Torec haar, even heimelijk. Maar hij wordt opgehouden. Er is daar int gewade (= gewed!) een ridder, die gemoedsbezwaren heeft tegen Torecs doortastendheid. Laat mi riden, zegt Torec onschuldig,

[p. 20]

maar de ridder meent, dat er voor Torec niets te riden valt zeker niet hier in het wed. Nog eens moet er gevochten worden, tot de onbekende zich gewonnen geeft en zich aan Torec voorstelt als een oom van Tristoise: een plaatsvervangend vaderbeeld. Hij onthult ook, dat hij de zwarte, rode en witte ridder was, dat hij het was, die Torec in de camere van wijsheiden bracht, kortom hij maakt bekend dat hij Torecs goeroe was, en nu staat Torec niets meer in de weg om zich met deze vaderfiguur te identificeren. Hij omhelst zijn leraar, wordt op deze symbolische wijze als het ware, zijn eigen vader en komt, verlost van zijn complexen, als een vrij en onafhankelijk wezen tegenover zijn meester te staan...

Toch moest Torec Miraude nog veroveren, door, naar haar eis, de ridders van de tafelronde uit het zadel te wippen, en hij slaagt daarin, uiteraard. De strijd speelt zich af *in het dal waar de tent van Torec is opgericht*. Toch meent hij na al zijn successen Miraude pas te kunnen huwen, nadat ook hij is afgestoken: het is zijn zelfoffer, de overwinning op de verstoktheid van het ik. Arthur voldoet, niet in dat dal, maar te zijner, in Kerlioën, aan Torecs wens, minder ter staving van het jus primae noctis dus, dan om het Torec mogelijk te maken, zich te onderwerpen aan de wil van het hogere. Torec huwt Miraude en kort daarop sterven zijn ouders. Torec echter wordt een heerser, die de mensen ontzag en eerbied inboezemt en als er tijdens zijn afwezigheid onvrede losbarst in zijn rijk,



[p. 21]

herstelt hij recht en orde tot tevredenheid van allen. Het is alsof Torecs kracht is uitgegroeid tot in het ongelooflijke, en geen wonder, bediet sijn oem hem na diens nederlaag niet al die dinc, die doe om den cyrcel ginc? Van alden *stenen* diere in sijn, daeraf seidi hem den fijn...

Misschien was Torecs oudoom wel een alchimist, voor wie het tussen haken geplaatste verhaal van Torec niets anders was dan een filosofisch ei waar hij zelf buiten stond, en voor wie de optredende figuren niets anders waren dan zijn personificaties van de in de fiool gesloten stoffen. Misschien waren er in wezen maar twee personen in dit verhaal: Torec en hij, - waren de tegenstanders van Torec niet allemaal afsplitsingen van de zwarte, rode en witte ridder, - en waren die op hun beurt geen afsplitsingen van hem? Misschien was hijzelf wel de rover Bruant, diens handlanger Druant, misschien was hij zelf wel hun toekomstige zwager Torec, misschien ging het in dit verhaal om maar één figuur, om die oom, deze plaatsvervanger van Hermes Trismegistos, die het kwade en het goede in zichzelf met elkaar verzoende en zo de steen der wijzen vond...

Misschien had Jacob van Maerlant wel degelijk begrip van compositie en distantieerde hij zich op later leeftijd, toen hij minder kritisch en meer kerks geworden was, van zijn ketterse ideeën, met iets te veel wroeging naar mijn smaak. Of zou hij, zonder iets te hebben begrepen van wat hij schreef, werkelijk een

[p. 22]

Frans origineel hebben vertaald? Dan nog is het een wonder, dat zijn wijsheden verkondigd worden op de enige plaats die daartoe in aanmerking kwam...

[p. 23]

## Het water van de zon



*De zee bruisen en hare volheid,  
De wereld en die erin wonen;  
Dat de stromen in de handen klappen,  
De bergen tezamen jubelen  
Voor het aangezicht des Heren...*  
Psalm 98

Toonladders en spectraalkleuren synesthetisch te verbinden is niet alleen voor Newton een aantrekkelijk probleem geweest. Gorters *Mei* is een getrouw verslag van zijn pogingen in dit opzicht. Wat een mens ziet en hoort kan hij niet blijvend als eenheid zien en horen. Het oor spitst zich, het oog richt zich. De eenheid valt in splinters uiteen en bij al dat horen en zien vergaat ons het zien en horen. De synesthetische poging is een poging tot herstel van de werkelijkheid als eenheid. Helder dan het lot van Sisyphus is het lot van de synesthetisch begaafde dichter.

Eenheid is niet van deze wereld. Waarom dan toch de poging, die tot mislukking is gedoemd? Omdat die eenheid ons nu eenmaal beheerst. Misschien kan men niet eens van 'poging tot herstel' spreken, misschien is de synesthesie, sinds de breuk in de volheid, naast de auditieve en visuele waarneming, een irreële, antinatuurlijke constructie. Men zou voor iedere dichter, dus ook voor Gorter, eens na moeten gaan, of zijn synesthesie een gegeven is van de natuur, dan wel een experimenteel gevonden synthetisch produkt.

Stuiveling ziet, in zijn inleiding tot Gorters *Mei* (Ooievaarpocket, Bert Bakker - Daamen N.V.; aan deze uitgave ontleen ik de gebruikte citaten) een tegenstelling tussen de droom van eenheid in eeuwigheid en de waarneming van veelheid in vergankelijkheid. De

[p. 24]

vraag die rijst is, of de waarneming van die veelheid bij Gorter tot een of andere vorm van nihilisme leidt. Of worden die waarnemingen zo naar de droom gevoegd, dat de veelheid de eenheid lijkt als de werkelijkheid de droom?

Gorter was misschien geen christen, maar hij was een domineeszoon. Psalm 57 zal hij hebben gekend: 'Verhef U boven de hemelen, O God. / Uwe heerlijkheid zij over de ganse aarde.' Gorters *Mei* is van dit idee doortrokken, al verving hij de aanspreking 'O God' door 'Balder'. Gorter liet zich leiden door zijn droom, door Balder de wereldziel, waarvan hij zegt:

*Alles is beeld, is beeld van haar, en vroeg  
Of laat valt het inéén in stof, zij blijft... (131)*

Maar Gorter was niet blind voor de werkelijkheid. Een zelfrealisatie als door Balder bereikt, kunnen mensen niet blijvend verwerklijken. Maar zij kunnen de oude Adam afleggen, zij kunnen zich vernieuwen, en telkens opnieuw, tot aan hun laatste snik. 'Dan voelen zij oprijzen en neerdalen / Hun leven, ademen gaan door de zalen / Huns harts en onder een hoog oppervlak / Leeft een nieuw wezen nu het oude brak' (129). Kinderen, zegt Gorter, verliefde meisjes en dichters kennen deze aanslag van het nieuwe op het oude, verstokte ik.

De parallel tussen boven en beneden wordt in allerlei details consequent uitgewerkt, maar Gorter heeft ook

[p. 25]

om andere, hierna blijkende redenen het Ptolemeïsche wereldbeeld voor zijn Mei 'hersteld': boven de aarde troont de hemel en in de hemel wonen de goden. Maar die goden zijn er, sinds Balder de woning verliet, beroerd aan toe. In de dagen van Dante was het voor de menseziel nog een hele opgave de zeven hemelsferen te passeren, om in de oneindige heerlijkheid binnen te treden. Sinds Copernicus, we weten het, is daar de klad in gekomen, en veel eenvoudiger dan Gagarin slaagt Mei erin in het verblijf door te dringen waar geen mensen, maar goden behoren te huizen. De luister van voorheen is er nog wel, maar de ziel ontvangt er geen loutering meer. Het is duidelijk, dat niet een of andere denkbare kloof moet worden overbrugd, maar dat de door Newton geopende ruimte die ons voor vrijwel onoplosbare problemen plaatst, moet worden overwonnen. De doorbraak van Mei betekent nog niets, maar de wereld opnieuw een ziel te geven, Balder te vinden dus, dat is het probleem dat Gorter haar voor hem op te lossen geeft.

Behalve tussen hemel en aarde bestaat er, zoals we al zagen, ook tussen Balder en de mens een overeenkomst. Ik kom terug op Balders opvatting van de wereld als zelffictie: 'Alles is beeld, is beeld van haar'. Men herinnert zich dat Balder al wat hij denkt, ook oproept: 'Zo was dat land waar al wat Balder dacht, / Hij landsheer en landsgod, zich zelve bracht / Te voorschijn en ter wereld en bleef leven / Tot nieuwe onderdanen het

[p. 26]

verdreven' (121). Mensen kunnen dat niet, maar zij kunnen zich een eigen wereld scheppen, een wereld, die een zwakke afspiegeling is van Balders zelffictie. Na de veel geciteerde verzen: 'Er ligt in elk ding schuilend fijne essence / Van and're dingen. Daardoor wordt een mens / Als een piano, zó dood, maar besnaard', vervolgt Gorter:

*Zo is een menseziel, waar elk ding kan  
Elk ding oproepen uit een doffen ban  
Des slaaps, laat het maar luiden als een schel  
In zijn voorzaal, of bij de waterwel  
Heel ver verschallen uit zijn diepe bos... (45)*

Men zal de plank wel niet ver misslaan, als men Gorters 'existentialisme' uit dit 'deïsme' afleidt, of wanneer men uit zijn behoefte om alles waar te nemen, besluit tot zijn volkomen isolement: zijn individualisme. Wel degelijk heeft Gorter de charmes van het nihilisme gekend, getracht de wereld van zich te vervreemden, door het ik te plaatsen tegenover de natuur met haar juichende duinen en zingende bloemen. Maar hij ontdekte dat deze weg van alleen maar creativiteit voor het leven op aarde nogal zinloos was. Mei zou het gedicht geworden kunnen zijn van een geniale stakker, van iemand die tegenover het heelal dat hem verplettert, niets anders te plaatsen had dan wat armetierige kunst om de kunst. Gorter heeft voor die mogelijkheid een stokje gestoken,

en zijn redmiddel is merkwaardig ge-

[p. 27]

noeg ditzelfde parallellisme tussen het hiere en het gindse, dat op het eerste gezicht niet anders dan ontmoedigend voor hem heeft kunnen werken...

Zinloos is een spiegel die niet anders is dan een spiegel. Want zin krijgt een spiegel pas, als hij spiegelt. Zo krijgt een dichter zin, wanneer hij uit de wereld om zich heen de straling weerkaatst van een licht, dat ook voor hem niet zonder zin is.

Balder, de wereldziel, is blind. Maar zijn schepping, de wereld (Balders zelffictie), baadt in licht. Hoezeer die wereld ook door hem aan eigen lot werd overgelaten, zij kan zien op hem en zijn luister verkondigen. Haar verschijnselen stralen zijn licht uit, en zij is er slechts om die uitstraling, en spande ook de dichter zich niet in, om te midden van de dingen van deze wereld waartegenover hij niet geplaagd, maar waarmee hij in feite *solidair* is, de helderste spiegel te zijn, dan, inderdaad, zou hij 'scheitern' tegenover het zinloze heelal en verstuiven tot een niets. In dit bovenaardse licht de eigen wil in overeenstemming te brengen met die van het hogere, dat is een zelfoffer, dat de tegenstellingen verzoenen kan. Zó stierf Mei dan ook, en een andere zelfrealisatie dan instrument te zijn van de wereldziel is voor stervelingen niet weggelegd. Gorters kunst is er niet een om de kunst. Zijn kunst is in het metafysische verankerd, en trouwens, Gorter werd een 'pantheïst' toen het 'existentialisme' hem onvruchtbaar bleek.

[p. 28]

De hemel als lichtbron en de mens en het nietigste als spiegel.  
Als de maan haar licht uitstort over de aarde, schrijft Gorter van Mei:

*...En om haar volle kuit  
Toen zij door 't maanlicht waadde, lachten uit  
Iederen druppel beeldjes van de maan;  
Zij zag het telkens en bleef telkens staan... (24)*

Of ook:

*De schelpen, die het maanlicht maakt  
Schatkamertjes van licht... (25)*

En het zonlicht na zijn opkomst:

*De zon ging aan 't vergulden, spiegelglas  
In goudsculpturen dreef in zee... (30)*

En verder:

*Uit den vijver vluchtte een beekje heen  
Water, louter juwelig licht... (34)*

En ten slotte, om niet door een teveel aan bewijs ongeloofwaardig te worden: Mei liep

[p. 29]

*...door weien een lang end,  
Waar 't gras vol lag gestrooid van schitterend,  
Nat diamantgruis...(50)*

Helderder dan het licht van zon en maan is hun weerkaatsing in deze kleine dingen:

oogverblindend. Licht en water worden bij Gorter verbonden met elkaar: licht is iets vloeibaars voor zijn poëtisch bewustzijn. Op blz. 16 schrijft hij:

*Blauw dreef de zee, het water van de zon  
Vloot pas en frisser uit de gouden bron  
Op woll'ge golven, die zich lieten wassen  
En zalven met zijn licht, uit open plassen  
Stonden golven als witte rammen op,  
Met trossen schuim en horens op den kop.*

De zon, zoals men zich herinneren zal, is de vader van Mei en de maan is uiteraard de moeder. De lezer die een beetje gevoel heeft voor dit soort dingen, vermoedt nu al dat Mei dan wel een ster zal zijn: een feit, dat de lezer pas op blz. 111 wordt geopenbaard. Van veel belang is deze kennis overigens niet, want Gorter heeft geen gebruik gemaakt van de mogelijkheid om de aarde te bestemmen tot verblijfplaats van op aarde neergedaalde hemelingen, die na hun dood de aarde weer verlaten: een bij gnostici bekende opvatting, die wel al te zeer met Gorters natuuropvatting in strijd zal zijn geweest. Waar echter analogie zo'n werkzaam beginsel

[p. 30]

is in dit gedicht, moet men er niet verbaasd over zijn, dat Gorter naast het water van de zon de melk van de maan laat stromen in zijn gedicht:

*en in de schittering  
Der moeder blonk het kind. Het licht beving  
Haar borst en armen die ze open had.  
En moeder zette bukkend het vuurbad  
Op een berghelling en het rozeblad,  
Haar kind, nam ze toen tot zich, één arm om  
Haar ronde knieën, één om de kolom,  
Den fijnen halszuil, en ze zette zich.  
Vurig lichtte de luchter, weelderig  
Drukte het kind de lippen in haar borst.  
Het leek een zuigeling die niets dan dorst  
Heeft en met dichte oge' uit moeder drinkt. (77)*

En verder:

*Vader, uw rijzenis vervult de boorden  
Des hemels met uw licht, gij laat wel schijnen  
De donkere nachtwolken als rijke mijnen,  
Gouden en zilveren, o vader, reine  
Welwellust, bronwel, uit wien de fonteinen  
Van alle licht vervlieten, geef ook mij.  
Ik berg het in mijn oog, dat fonkelt blij  
Om uw verborgen licht, mijn blonde haar  
Groeit er van op, zoals het koren waar  
Het gouden zaad op viel en de zomerregen.*

[p. 31]

*Geef, geef het mij, nu ik de nieuwe wegen  
Bereizen ga - ook moeder gaf mij melk  
Hij hoorde het, licht stroomde, en door elk'  
Opening drong het in haar blanke lijf... (83)*

Licht is water bij Gorter, of melk. Licht stroomt bij hem, en licht is voedzaam. Voor Gorter is de zon 'der aarde hovenier'. Dit is een belangrijk punt, zoals we zullen zien.

De verhouding van Mei tot haar ouders lijkt door een modern psycholoog geschreven. Mei voelt een onbeperkte bewondering voor haar vader, een door niets te schokken liefde ('Maar ik mocht toch zo gaarne op de zon'..., 39). Haar gevoelens voor de maan daarentegen zijn van ambivalente aard: zij trapt haar moeder op het hart (blz. 79, 80) en Mei ziet haar als de concurrent van de zon: op blz. 55 leest men van de maan: 'Wie kan den glans verdragen van die zon, / Wanneer zij naakt, witgloeiend staat?' Sexy is de maan: Mei herinnert haar aan Endymion als argument om haar te ontlopen, achter Balder aan... Maar waar de liefde van de maan zich verengt naar de eisen van het geslacht, kent de zon de voorkeurloze liefde voor iedereen en alles. Deze tegenstellingen moet Mei in zich zien te verzoenen. In de zaal der goden gunt ze de aanwezigen een blik in haar verscheurde innerlijk:

[p. 32]

*Klaar is de maan, klaar is de manestraal,  
Klaar is het starrehaar, klaar is de nacht,  
Koud is het manevuur, koud is de winternacht,  
Klaar is het manekind, hier in uw koningszaal,  
Ziet ge het manekind, koud als de nacht?*

*Goud is de zon, goud is de zonnepijl,  
Goud is het zonschip, goud is het zonnezeil,  
Gulden de avond, gulden de havenmond  
Waaruit de zon zeilt, vroeg in de morgenstond;  
Hel is het zonlicht, helend het zonneheil,  
Goud is het zonnekind, hel die de zonne zond  
Ziet ge het zonnekind, gij die hier woont?*

*Koel is de maan, heet is de zonnestraal,  
Samen wonen ze binnen één hemelzaal.  
Ik ben het manekind, zoals de mane koud,  
Ik ben het zonnekind, heet als het zonnegoud... (101)*

De liefde van Mei voor Balder is een erfenis van moeders kant, maar de zich in niets beperkende liefde van de zon blijkt later een voorbeeld, dat zij zich evenzeer voor ogen stelde. Toen zij, zonder de geliefde te hebben gevonden, jaloers op Idoena, en met trots en droefenis in het hart, het godenverblijf verliet, zag ze de zon: 'De blauwe rijkheid / Van zon- en etherbrand, die zijn gelijkheid / Niet heeft, maar zelf zich brandt en nooit verslindt, / Het vuur vecht daar met vuur, geen overwint' (112). Het is dit voorbeeld dat

[p. 33]

haar de kracht geeft haar noodlot te aanvaarden: de onbeantwoorde liefde, en de vroege dood.

Met alle oogverblindend geschitter is het uiteraard duidelijk, dat al dit licht van zon en maan, schelpen en dauw, maar een zwakke afluistering is van de innerlijke rijkdom die in Balder woont. Het licht is het dus niet, meent Balder zelf, het is de muziek, die het meest die realiteit benaderbaar maakt (maar toch het wezen er van niet treft):

*Zielsleven is muziek: dat zijn de volle  
Aanzwellingen gevoel, de eeuwig gulle  
Uitstromingen van klank, de volle baden*

*Kokend in wentelende damp, goudzaden  
Van klank, volmaakt, gerond, ronde gewelven,  
Bommen van klank, en ook de zoete schelven  
Waaig van licht geluid als stapels hooi.  
Sneeuwballen van muziek en uitgedooi  
Van klompen ijs smeltend in eigen water... (130)*

Voor de ziel is geluid, wat licht is voor het lichaam: voedzaam water. En inderdaad moet Gorter licht zowel als geluid in golven zien te ontbinden: voor de synesthetische dichter zijn licht en geluid dezelfde beweging: hij is en lichaam en ziel. Op blz. 98 leest men:

[p. 34]

*Soms zag ze heel ver in een corridor,  
Een wit gewaad verdwijnen, en te loor  
Ging dan haar vragend roepen van zijn naam.  
Balder, Balder, ruiste langs wand en raam,  
En trillend gonsden golven licht het voort...*

Licht en geluid stromen dus bij Gorter, ze bewegen zich in golven, ze hebben eb en vloed, beide kan men in een badkuip vangen, men kan erdoorheen waden: de hele wereld wordt een vloeiende, of ook wel hortende, stotende stroom door dit licht en dit geluid. Maar welke kracht beweegt dit samengestelde water? Wie laat de mensen gaan als een stroom, wie laat Mei volgen op April, wie laat aan Juni Mei voorafgaan? Op wie richt heel het heelal zijn ogen, zijn licht, als het niet was op Balder, die god die, toen hij zijn woning verliet, de mens teruggaf aan zichzelf, aan zijn eigen zelfwerkzaamheid, aan eigen moed het lot in eigen hand te nemen? Mei kende die moed. Zij zocht Balder en vond hem en blijdschap vervulde haar. Maar toen zij werd verstoten en alles zwart werd voor haar bewustzijn ('Balder stond hoog, hij leek een rots, diep blauw / Was heel zijn lijf, zijn haren *zwart* en grauw / Handen en voeten. En hij zeide hard / Als stenen, woorden: 'Nooit, nooit, nooit' en *zwart* / trilde hij zo als een verbrande boom'), was het geen wanhoop, die bezit van haar nam, maar een zekere bereidheid zich te laten vormen tot die ze worden zou. Men weet, dat zij de dichter ontmoette daarna, en dat zij met hem mee-

[p. 35]

liep naar huis, die nacht, die de laatste worden zou voor haar. Niet zonder betekenis is het, dat de dichter vertelt, dat bij haar binnenkomst, al 'wat binnen rouwde' *licht* werd, en dat hij bij zijn ontwaken haar een bloem gelijken vond, 'die onder het sneeuwlaken / Kou lijdt, niet slapen kan van kou en sneeuw, / Of (als) een vogel, sneeuw witte zeemeeuw / Met *rode* poten...'

Het is het stadium van de volharding in deugd; de dichter zegt:

*...toen kuste ze mij, maar kuste hém  
Op mijnen mond, en toen op mijne ogen,  
Maar hare ogen waarden in den hoge...*

Zij die de beginselen der chemie reeds onder de knie hebben, weten dat na de zwarting de verwittiging volgt, en dat nu de Steen der Wijzen kan worden gerealiseerd: de *rode* steen. Ik weet helemaal niet of Gorter iets van alchimie afwist, ik zal het niet voor onmogelijk houden. Maar zelfs al wist hij er niets van, dan nog is het geen zuiver toeval, dat ook bij hem deze drie kleuren elkaar opvolgen in deze, alchemistisch beschouwd, juiste volgorde: een dergelijk kleurgevoel is bij een synesthetisch dichter (zwart - voorbereid worden; wit - volharding; rood - loutering) bepaald geen wonder, al is het natuurlijk toch een wonder. Moest ik Gorter een plaats aanwijzen in de typologie van Vestdijk (*De toekomst der religie*), dan is er voor deze door Balder (metafysische type)

en het socialisme (sociale type)

[p. 36]

verscheurde mens maar één plaats mogelijk: die van het mystisch-introspectieve type.

Gorter voert zijn Mei naar 'der aarde heiligst heiligdom', waar zij zich ten dode wijdt en in de avond bezwijkt:

*Zó als een kind dat in het leven was,  
Zó als een bloem van zomerrood in 't gras,  
Rode papaver die nu nederligt  
Zo lag ze en der zonne laatste licht  
Scheen op haar, maakte haar een weinig rood  
En goud voor 't laatst - en ging toen met haar dood.*

Misschien verbeeldde Gorter in het stromen van licht en geluid de vergankelijkheid van het aardse leven. Maar misschien ook beeldde hij in de kringloop van het water de droom van eenheid in eeuwigheid uit. Of verzoende Gorter soms realiteit en droom in de ontbinding van licht en geluid tot golven water? Misschien - of stellig? - had hij ook niet minder willen doen dan dat.



[p. 37]

## Denkbare tautomerie



Het existentialisme van Saint Germain des Prés had nauwelijks iets met het existentialisme van Sartre te maken. Maar er was een wisselwerking: het existentialisme werd populair: een modefilosofie. Op onze literatuur heeft het vrijwel geen invloed gehad, - wie zijn onze existentialistische auteurs? Men moet ze onder de theologen zoeken, niet bij de schrijvers.

Sinds geruime tijd vraagt W. F. Hermans aandacht voor de logicofilosofie, speciaal voor die van Wittgenstein. Hermans' boeken hebben iets met de gedachtenwereld van Wittgenstein te maken, en voor het begrip van *De God Denkbaar, Denkbaar de God* heeft het nut een paar van die ideeën, door Hermans in zijn *Wittgensteins levensvorm* uiteengezet, te onthouden. Zo bestaan er, zegt Wittgenstein, drie soorten beweringen: ware, onware en zinledige, al naar gelang ze een logisch houd- of onhoudbare, dan wel een zuiver emotionele inhoud hebben. Al wat in strijd is met de logica verwerpt de logicofilosoof: 'De helderheid die wij zoeken is een volkomen helderheid. Maar dat betekent alleen dat alle filosofische problemen verdwijnen moeten.' Zinloos zijn dus zulke vragen als: 'wie ben ik, en vanwaar en waarheen?' De logicofilosoof houdt zich met andere zaken bezig.

Zowel tegen het existentialisme als tegen het neopositivisme, waarvan Wittgenstein een vertegenwoordiger is,

[p. 38]

is in onze literatuur protest aangetekend. Vestdijk maakt zich in *De dokter en het lichte meisje* op een lacherige manier van het existentialisme ('de wanhoop om de wanhoop van de wanhoop') af, onder het uitroepen van een aantal chinese wijsheden. Het is, voor zover ik zie, zijn eerste boek, waarin Zen centraal wordt gesteld. Het neopositivisme werd door Lucebert verworpen in zijn *kleines handbuch des positivismus* ('denken door een buikig Duits boek') en hij plaatst er de twaalfde-eeuwse chinese Zen-dichter Li Tai Pe tegenover. Is het zo, dat wie niet thuisgebracht kan worden onder het existentialisme of de logicofilosofie vanzelf in Zen terecht komt? Nee, men kan zich voorstellen, dat iemand als logicofilosoof toch de Zenweg gaat: terwille van het evenwicht. Misschien is het niet waar, wat Wittgenstein schrijft: 'Waar men niet over spreken kan, daar moet men over zwijgen'. Want wat is een filosoof, die zwijgt bij filosofische vragen, maar die het niet verkroppen kan, dat theologen en Zen-delingen het antwoord klaar hebben op vragen die vanouds door hém werden beantwoord? Zo'n filosoof is zelf een zendeling.

Bij het lezen van *De God Denkbaar* moeten we dit soort ideeën steeds voor ogen houden.

Dit duistere, hermetische boek moet minstens naar Wittgenstein ruiken...  
Als het geschreven was door een raszuiver logicofilosoof, dan zou die bij een boek van deze titel hoogst-

[p. 39]

waarschijnlijk uitgaan van het syllogisme: alle gedachten zijn denkbaar; God is een gedachte, God is denkbaar. De enige logische conclusie die hij dan trekken kan is dat God niet hoeft te bestaan. Zijn syllogisme levert hem dus geen romanfiguur; hij kan zijn boek in één regel schrijven: een aantal puntjes, al dan niet gevolgd door een uitroepteken.

Maar veronderstel dat Hermans in zijn romanontwerp verschillende taalspelen gespeeld heeft, met alle kans op misverstand, en dat zijn syllogisme luidt: alles is denkbaar; God is alles; God is denkbaar, - dan zien we inderdaad, dat hier allerlei soorten beweringen dooreen gehaspeld worden. 'Alles is denkbaar' is geen volledige bewering, want het ondenkbare is niet denkbaar, het kan niet gedacht worden, het is niet alles, het is gewoon niets. De eerste bewering is dus niet-logisch en aan deze onlogische bewering wordt een 'metafysische' gekoppeld: 'God is alles'. Deze bewering heeft een 'emotionele' inhoud. Maar hij heeft de schijn van logica, hij lijkt ergens de conclusie van te zijn, hij heeft de vorm van een definitie, en Hermans hoeft zichzelf niets te verwijten als hij schrijft: 'God = alles'. Door nu het koppelwerkwoord uit 'God *is* alles' gelijk te stellen aan het *wiskundig gelijkteken*, krijgt de schrijver het sofisme *is is =*, en trekt dan de conclusies 'God is denkbaar' en 'God = Denkbaar'. Dit laatste is een personificatie: de geboorte van een romanfiguur. De eerste gevolgtrekking blijft eveneens van kracht en maakt tal van zinvolle en zinlege woordspelingen mogelijk.

[p. 40]

Wie vermoedt, dat Hermans werkelijk op deze manier de logica op het zinlege en het zinlege op de logica loslaat, vindt een bevestiging van zijn gedachte op blz. 65. Daar wordt de walvis beschreven die de typiste van Kassar op de rug draagt, maar het gaat mij om de beschrijving van de bewegingen van dit beest: 'Rustig typte zij brieven op de rug van de walvis (). Zij typte, boven water, onder water, de walvis bewoog zich nauwkeurig volgens een sinuskrompe door de oceaan; juist als de golven hoog werden, dook hij onder en kwam boven in de golfdalen'. Deze exacte observatie zal ik voor het gemak een 'logische bewering' noemen, maar zie dan hoe de logica de logica in een vloed van woorden weer verstoort: 'Nu zijn er critici die in het midden kunnen brengen dat misschien het voortbewegen van deze walvis alleen maar op gezichtsbedrog berustte, dat hij niet in beweging was, maar in volledige rust, rotsvast verankerd, roestvast rustend, rustig roestend, en dat alleen de golven, zelve voortbewegend, zonder dat overigens de waterdeeltjes noemenswaardige horizontale verplaatsingen ondergaan, hem beurtelings onderdompelden en bovendompelden, in de lucht namelijk, want ook dat is boven stormachtige oceanen een nog onopgelost probleem, namelijk of het water golft dan wel de lucht, al zijn er tot elk compromis bereide geleerden die stellen dat zowel het water golft als de lucht en dan nog wel deze beide (water en lucht) in volkomen harmonie met elkaar, zoals het mannetje en vrouwtje uit het weerhuisje, of twee kinderen op een wip...'

[p. 41]

Van die aard zijn de taalspelen die Hermans op elkaar laat inwerken: logica die vertroebeld wordt door de logica. Alleen maar door scherp te letten op wat er gebeurt in zijn syllogismen, kan men vaststellen dat Denkbaar de vermenschelijking is van een God en niet de vergoddelijking van een mens. Dit is voor de interpretatie van het boek van het hoogste belang: Hermans' God is een mens: deus in terris, en hij draagt de naam Denkbaar. Maar iemand van de naam 'de God Denkbaar' mag omgekeerd ook 'Denkbaar de God' worden genoemd: de deus is zijn eigen deus inversus, de duivel, en de denkbare

God is de mens, die over 't onbegrijpelijke zwijgen moet en toch praten wil. Gods nederdaling op aarde is een menswording, maar die theofanie is tevens zijn val en dood, en zijn vermenselijking is zijn diabolisering. Gods val uit de hemel is een vallen zonder opstaan.

Nergens in dit boek wordt precies verteld wat de gebeurtenis is, die aanleiding werd tot de meditatie van Denkbaar. Maar men kan het raden: er is iemand uit een raam gevallen, hij ligt op sterven, misschien heeft hij het zo gewild, - zijn knie is kapot.

De aanhef van het verhaal is irreëel. Wat er in de eerste bladzijden verteld wordt, kan niet in werkelijkheid zo gebeurd zijn. Na dit irreële volgt van bladzijde 8 af een surreëel verhaal, dat doorloopt tot het bittere einde.

Maar ook het irreële begin heeft een droomstructuur. Het is geen wensvervullingsdroom, maar een nachtmerrie. Denkbaar wordt gedwarsboomd in al zijn wen-

[p. 42]

sen: men weet dat hij niet beschikt over de geheime papieren, die zijn tegenstanders moeten verpletteren en de diplomaat, zijn voornaamste vijand, neemt hem daarom in de maling; hij, een God, kan op zijn eigen dag des Heren niet in de kantine van het vliegveld terecht; als hij afreist krijgt hij geen straalvliegtuig, maar een viermotorig, dat in brand vliegt en neerstort; bij een zelfmoordpoging valt hij niet dood neer, maar later als hij de sprong herhaalt, pour épater le bourgeois, en er op rekenend dat alles weer goed zal aflopen, zinkt hij weg in de diepte van het onbewuste: 'Koud werd de lucht'... Hij komt in het nu surrealistisch wordend verhaal op straat terecht, een meditatie-oord, te vergelijken met Jezus' woestijn. Hier begint Denkbaars meditatie, in de vorm van hallucinaties. Wie ziet Denkbaar daar? Een oude man en een oude vrouw: ouderfiguren. Denkbaar praat met ze, tracht ze om de tuin te leiden, maar de autoritaire vader heft zijn arm gebiedend op en draagt Denkbaar op de geheime papieren te zoeken, hem een grootse toekomst als god voorspellend. Niets lukt hem dus, hij kan zich niet aan de macht van deze toch zwakke, bijna stervende man onttrekken. Nog altijd volgen de mislukkingen elkaar in snel tempo op: het is het verhaal van een ongeremde val, en iedere mislukking draagt bij tot de versnelling ervan, het is een reeks van vallen die elkaar versterken en die aan elkaar geschakeld zijn.

Zoals dat in meer dromen gebeurt: plotseling worden de ouderfiguren aan hun lot overgelaten (pas aan het

[p. 43]

eind van het boek komen ze weer even tevoorschijn) en verschijnen er nieuwe figuren in het boek. De eerste daarvan is een politievrouw, een plaatsvervangend moederbeeld, wier gevoelens voor Denkbaar 'ambivalent' zijn: een duidelijk woord. Haar liefde kan in haat omslaan en omgekeerd: 'Ik ben op jouw hand,' zegt ze. En Hermans vervolgt dan, dit gezegde letterlijk toepassend: 'Hij voelde het binnenste van haar hand op het binnenste van zijn eigen hand'. 'Inderdaad, zij was op zijn hand', zou men daar achter dan verwachten, maar dat schrijft Hermans niet. Hij schrijft: 'Inderdaad, toen hij opstond warrelde de sneeuw in een dichte vlaag omhoog en keerde terug naar de zwarte hemel, waarin een enkele sneeuwvlok een ogenblik glinsterde als een kortstondige ster.' Wat bewerkt deze terugkeer der dingen naar hun oorsprong? Is het de politievrouw, of is het de letterlijke interpretatie van haar woorden? Het is het laatste: wie een gezegde letterlijk opvat, maakt dat 'elk woord weer tot zijn oorsprong in' gaat. Hij maakt het denkbare ondenkbaar, het gezegde ongezegd, het zegbare onzegbaar: dit onzegbare vereenzelvigd met aan het lege, zinloze zwerk een ster. Een ster, jawel, maar ook een zin? A zeggen door over B te praten: chinese wijsheid. De wijsheid van Zen? 'Man dichtet mit Worten Unsagbares. Diese Ausdrucksweise ist völlig komplementär, d.h. hinter den geordneten Wörtern taucht der ungeordnete Urgrund auf, sie deutet nur an'. (F. Hasumi, *Zen in der Japanischen Dichtung*). Er valt dus nog wel iets te

[p. 44]

doen en de politievrouw zet hem aan tot actie. Hij moet iemand bellen om de papieren, die nu al een betekenis hebben van kosmische grootte, te achterhalen. De man die hij Zoekt heet Targo. In de telefooncel vindt hij een briefje: 'Ik wacht in de kommeliekerk, bij de tombe van Doll', een tombe niet veel groter dan een dobbelsteen, (een geluks- of ongelukssteen, al naar de worp) waarop het telefoonnummer is gekrast, dat hij hebben moet. In een *zwarte* bar, daarheen gevoerd door zijn trouwe helpster, tracht hij te telefoneren, maar in de cel groeit het wortelstelsel van een boomvaren, en die aanblik beweegt hem tot tranen. De bar is zijn ondergangssymbool: hier, in deze voorwereld van het carboon, legt Denkbaar zijn oude Adam af. Hij belt ook helemaal niet, hij is ongehoorzaam aan de politievrouw: het is zijn eerste overwinning op deze moederfiguur. Van de *steenharde* klomp wortels breekt hij een stukje af, dat hij bij zich steekt. In een *witte* bar, symbool van zijn hergeboorte, probeert hij het bellen opnieuw. In die bar krijgen de bezoekers gloeiendhete dranken geschonken, en ze worden er bestoven met een wit poeder. Er zijn daar twee telefooncellen vlak naast elkaar: 'In de spiegels waarvan de deuren van buiten uit bestonden, zag hij zichzelf, wit bestoft als een kalkbrander. Hij trok de deur van de linkertelefooncel open en zijn spiegelbeeld zwaaide opzij. Een woeste brede man kwam ervoor in de plaats.' Hier is de hergeboorte, hier de diabolisering van Denkbaar de God. Men leze: 'De God Denkbaar trok de deur van de linkertelefooncel

[p. 45]

open en Denkbaar de God kwam ervoor in de plaats'...

De woeste man neemt bezit van Denkbaar door middel van zijn schoenen. Het is Denkbaars identificatie met zijn vaderbeeld: diens macht vloeit in hem over en laadt hem met onvoorstelbare energie. Maar nog steeds staat hij niet autonoom tegenover dit vaderbeeld. Dat gebeurt pas als de hem in een rijtuig volgende politievrouw zich ontkleed heeft: 'haar benen, geheel van rokken bevrijd, liet zij langzaam open gaan en zij trok haar hemd op tot boven haar navel'. 'Enorme kracht maakte zich meester van Denkbaars armen en met beide vuisten stootte hij de politieman onder de kin.' Hij bevrijdt zich van zijn binding en vermoordt dit vaderbeeld: nu kan het huwelijk met de moederfiguur plaats vinden, en bij het daarbij behorend ritueel speelt een tatoeëernaald (♂) een grote rol: dat is pas A zeggen door over B te praten! De hele handeling speelt zich af in aanwezigheid van Mirabella Blom, Monique Santiago en Suleika Aramiris, geleerden. Hun aanwezigheid demonstreert hoe gedesinteresseerd Denkbaar eigenlijk wel is bij dit hele 'huwelijk'. Zijn genaai, dat natuurlijk in de tijd verloopt, wordt niet beschreven, maar het wordt begeleid door een enorm lange zin, typografisch verbrokkeld, die naar de inhoud een objectieve waarneming bevat en die naar de vorm op een rapport lijkt in de bureaucratische stijl, dergelijke documenten eigen. Opvallend maar begrijpelijk is, dat de woorden 'niet alleen' typografisch geïsoleerd zijn. Ze vormen de aanloop tot de combinatie 'niet alleen...

[p. 46]

maar ook', een voegwoord van het versterkend aaneenschakelend verband: ook dit is immers een reeks van vallen zonder opstaan! De handeling wordt gesymboliseerd door de tatoeage van de politievrouw door Denkbaar, en de koele vorm waarin die gebeurtenis wordt beschreven in de lange zin, vindt zijn rechtvaardiging in de aanwezigheid der geleerde dames: het is een happening op wetenschappelijk peil, en twee van de drie hooggeleerden schreven eens een verhandeling over tatoeage. De wetenschappelijke aard ervan - de verhandeling bestaat waarschijnlijk echt - geeft Denkbaar de vorm van het verslag in, en ook dat toont dat Denkbaar zich, onbekommerd om zichzelf, op doelbewust geïsoleerde verschijnselen richt - de typografische isolering heeft ook die zin - die hij ontraadselen wil. Maar is het wel onbekommerde wetenschappelijkheid alleen? Koele observatie spiegelt zich hier aan een koel sadisme, belangeloos onderzoek staat in wisselwerking met handelingen uit eigenbelang! Waarneming en handeling, 'kijken naar'

en 'doen met', ze blijken hier één. De tegenstelling tussen denken en doen is hier opgeheven, en ik ben er trouwens van overtuigd dat dit niets nieuws is en dat dat altijd zo geweest is: observatie kan niets anders zijn dan een ingreep in de orde der dingen. Hoe groot is bovendien voor Denkbaar het verschil tussen wetenschap en magie maar? Ze zijn onscheidbaar verbonden door (ook: voor) deze denkbaarheid. Denkbaar is een mediterende (dromende) God, en zijn doen en laten heeft het naïeve karakter dat ons

[p. 47]

in de primitieve mens treft. Denkbaar deed een stap terug en neemt meningen, gevoelens van lust en onlust, angsten en bedoelingen van anderen automatisch over, zonder dat hij het merkt, omdat een totalitaire drift tot identificering met alles en allen de primitieve mens beheerst. Zelf zegt Denkbaar ergens, dat bij hem de scheiding tussen doen en denken verdwenen is. Zijn enige moraal is een leven te leiden volgens die drift, een zuiver egoïsme dat nauwelijks te onderscheiden is van sadisme, en daarom kan het object van zijn zien ook nooit onaangetast blijven: het is er de reddeloze prooi van. Zijn zien is actieve agressiviteit, en hoe meer de tegenstrevende krachten zich laten gelden, des te meer volhardt hij in zijn grenzeloze zelfzucht. Zijn respons is duidelijk: zolang men weigert hem in te wijden, zolang men hem de geheimen onthoudt, eigent hij zich het recht toe zichzelf in te wijden en zelf geheimen te creëren, om allen te overtroeven, die ook geheimen hebben. Hoe moeten we die infantiliteit verklaren?

In de eerste plaats mag men de realiteit niet uit het oog verliezen. Denkbaars leven liep vast, niet alleen psychisch, maar ook naar het lichaam: hij zal zijn zelfmoordpoging niet overleven. Maar in zijn zelfkick is er toch die drift om voort te willen leven, hoe dan ook. Het is zeer zinvol, dat Hermans zijn God Denkbaar twee keer laat vallen, - dat drukt pas uit hoezeer de wens om te leven tegen de wens om te sterven ingaat: het drukt zelfs uit dat leven en dood van deze uit het

[p. 48]

raam gevallen man de inzet zijn van het touwtje trekken tussen De God Denkbaar en diens tegenpool, Denkbaar de God. Even zinvol is het dat deze man na zijn val terugvalt op een primitief niveau, waar hij geconfronteerd wordt met zijn oudersymbolen. De psychanalytische techniek om iemand wiens leven vastgelopen is, weer voort te helpen, bestaat er in 't kort uit, hem weer terug te voeren naar zijn jeugd, een heilzame regressie, waar men vernieuwd en herboren uit te voorschijn treedt: men kan de toekomst weer aan... Of dit bij Denkbaar ook het geval zal blijken te zijn, moeten we afwachten. In ieder geval heeft zijn regressie ook een fysische oorzaak. Toen Denkbaar zich voor de tweede keer uit het raam stortte, wist hij dat daar enig risico aan verbonden was, en hij wist het niet alleen, zijn hele lichaam wist het en het richtte zich alvast op dat gevaar in: al voor hij viel bereikte hij het niveau van de prehistorische mens, werd het hogere al uitgeschakeld en regeerde de barbaarse primitiviteit, al zal het het boek uitduren voor hij op zijn glyptodonten triomftochten houdt door de jungle van het jaar 1956... Niet alleen deze bijzonderheid laat zien, dat Denkbaar regresseerde naar een dierlijk peil, ook dat hij geen pijn voelt, dat zijn ademhaling verruimd wordt (de tatoeagezin!), dat hij vrijwel onvermoeibaar is en agressief, woest genoeg om hele volksstammen uit te roeien, tonen dat. Zijn responsorische situatie is die van de holbewoner, die nu eenmaal alles dragen kan, omdat hij alles dragen moet, maar wiens respons niet anders dan puur

[p. 49]

sadisme kan zijn, al is het in een infantiele vorm...

Zoals gezegd, Denkbaars regressie beperkt zich niet tot zijn vroegste jeugd, want behalve zijn terugkeer naar zijn ouders is er zijn hem tot tranen bewegende terugkeer naar het carboon, gesymboliseerd door de boomvaren in de telefooncel, naar het Afrika van de geest, gesymboliseerd door de witte bar met de gloeiendhete dranken (jonge

negerknappen uit Congo worden over hun hele lichaam wit gekleurd, als aanduiding van het wegsterven als kind, en het herboren worden als jongeman: de psychoanalytische louteringsgedachte speelt inderdaad mee bij al deze stappen terug in het verleden van de mens) en naar het inwijdingsritueel van tal van primitieve volken (tatoeage. Aangezien Denkbaar zelf tatoeëert, is hij al tot 'priester' geëvolueerd: de moeder heeft hij overwonnen).

Wanneer Denkbaar met gelijkgestemden alleen is, afgezonderd uit het leven van alledag, gaat alles hem naar wens en kan hij zich een volleerd adept van Sade betonen. Maar zo gauw deze beveiligingen tegen de buitenwereld wegvallen, storten brokken realiteit in zijn magische wereld binnen (zie blz. 28).

Op straat ontmoet hij een rechercheur met een arrestatiebevel; er is de driewieler, de aanhouding en het demonteren ervan; het in het geweer komen van het ambtelijk apparaat; maar niets kan Denkbaar ervan weerhouden zijn eigen weg te gaan. Men voelt het allegorische van deze hele kwestie: het denkbare kan

[p. 50]

weliswaar het best gedacht worden in afzondering, maar het denken is nooit helemaal absent. Het is als bloed, dat kruipt wanneer het niet gaan kan, en dit remloos doordouwen van het denken ruimt daarbij alle obstakels op: terecht of niet terecht. Men zal in vele fragmenten van dit boek die allegorische zin herkennen, maar ik zal er niet altijd op wijzen en veel aan de zelfwerkzaamheid van de bescheiden lezer overlaten. Hier moet ik er wel aandacht aan besteden, om te kunnen wijzen op het feit, dat Denkbaar alles wat geldigheid had in de wereld van voor hem overwonnen standpunten, herijkt en 'umwertet'. Die voorbijge wereld krijgt een nieuwe zin: ze wordt *bekeerd*, en dit bekeerd worden heeft in dit boek een speciale betekenis, waar ik later nog wel op komen zal. 'Wat gaat het u aan waar ik naartoe wil,' zei Denkbaar tegen een agent die hem beletten wil te ontsnappen, en hij ging naar een café waar hij zich papier en inkt liet brengen: gezegeld papier evenwel, dat niet beantwoordt aan zijn voorstelling van fatsoenlijk, bruikbaar papier. Geen nood! Hij behelpt zich ermee, terwijl storende elementen hem omringen, ja, zelfs ontzagen sommige omstanders zich niet hem diep te beledigen. Maar Denkbaar laat zich niet storen: ieder papier wordt door hem volgeschreven en met het nieuwe herijkende teken, de afdruk van de boomvarenstengel, gestempeld, een teken met een zekere zin, want aan ieder teken kan iedere zin worden gehecht. Ieder teken doet immers iets denkbars aan de hand? Alleen het

[p. 51]

ondenkbare blijft geheim: tussen denken en zijn ligt die afgrond.

't Zal de lezer van dit boek zijn opgevallen, dat de verteller van het verhaal zich voor een groot gedeelte aan onze ogen onttrekt. Hij is in ieder geval niet te identificeren met Denkbaar zelf: er is geen *ik* die zich rekenschap geeft van de gebeurtenissen die plaats vinden. Men kan evenmin met goed fatsoen stellen dat Hermans zelf Denkbars emoties direct aan ons voorlegt, er is een tussenschakel. Alle gebeurtenissen worden gezien door de ogen van de demon in Denkbaar die Denkbars dromen droomt, niet tot aan, maar tot na zijn dood. Dat deze demon grotendeels samenvalt met Hermans en dat Hermans ideeën in demonische symbolen aan de oppervlakte komen, spreekt uiteraard vanzelf, maar het verhaal wordt voor ons idee door Hermans verteld, alsof het *niet* door hem verteld wordt. De stroom van woorden waar onze ogen over glijden in dit boek, hebben daarom iets magisch. Het surrealisme kent de automatische schrijftuur, een onbestuurd op associaties berustend schrijven, dat het onbewuste het woord gaf. Eugene Jolas hechtte aan zulke stromen van woorden profetische waarde, en terecht sprak hij van logomantie. Met dit surrealisme heeft Hermans' boek echter niet zoveel te maken, omdat het duidelijk is, dat zijn associaties zorgvuldig gekozen zijn, hiërarchisch gerangschikt en gericht op een knooppunt waar reeksen van associaties bijeenkomen, die daar de

bedoeling van het boek dui-

[p. 52]

delijk maken. Maar in zekere zin heeft de stroom van woorden in Hermans' boek wèl een logomantisch karakter: want al kan men niet voorspellen wat er komt, àls er iets komt, kan men er in ieder geval van zeggen, dat het te voorzien zou zijn geweest, als men helderziend geweest was...

Een enkel voorbeeld: als Denkbaar in 't café bijna uitgestempeld is, komt Monique Santiago hem storen en zij trekt het effect van Denkbaars bezweringsritueel in twijfel. Zij wil óók de wereld hervormen, een nieuwe norm bevestigen: 'Zou de wereld niet gelukkiger zijn als er alleen nog maar werd getatoeëerd?' Dan pas doorziet Denkbaar de zinloosheid van zijn gestempel, hij is opeens gefrustreerd, verlamd, slaap overmamt hem. Zijn stempelen zal nergens toe leiden, zomin als haar getatoeëer. Hoe eender waren hun systemen, die zich slechts in de methode van elkaar onderscheidden... Maar wat pas werkelijk frustreert is haar ernstig geloof in háar weg: zij ziet de waardeloosheid niet van wat zij wil: zij kan een onbeduidend boek als de nederlandse roman Eenzaam avontuur van Anna Blaman dubbel gecodeerd uit die onbekende taal tatoeëren in andere, nog onbekendere, zelfs nietbestaande maar denkbare talen, zonder daarbij gebruik te maken van een woordenboek. Binnen dit systeem van haar is immers alles mogelijk, want alles berust er misschien wel op afspraak, maar het is die afspraak die op willekeur berust. Zó ontstaan de misverstanden, de ideologieën, de politieke partijen...

[p. 53]

Nog andere gebeurtenissen tonen, dat de stroom van woorden in dit boek iets voor zich uitstuwten, een hoeveelheid materie die zich later blijkt te concentreren tot een bepaald beeld. Als Denkbaar bij voorbeeld het café verlaat, verkleedt hij zich als politiemans: voortdurend is er in dit boek sprake geweest van politie-ambtenaren en deze sprake bij voortduring maakt de realisering van Denkbaar als politiemans mogelijk. Later vermomt Denkbaar zich als berenleider. Het zal niet lang duren, of hij krijgt werkelijk met een beer te maken, die hij temt. Maar ook vertoont hij zich als hogepriester aan het volk, dat hij toespreekt: 'Langer moet de klaagzang gezongen worden over de waarheid die een herberg gevonden heeft en zich verliest in spel, drank en hoeren, omdat hij geen huid kon vinden en de tatoeernaald gebroken is op het graniet van de geschiedenis'. Later in het boek zal blijken dat Denkbaar zelfs over een gigantische tempel beschikt...

Het bovenstaand citaat geeft aanleiding tot de vraag of Denkbaar, in tegenstelling tot Monique Santiago, soms wèl doorziet dat zijn streven zinloos is, en zijn begeerte om geheimen die niet bestaan te bemachtigen infantiel. Leggen we zijn verkondiging aan de menigte uit als: 'langer moet de klaagzang gezongen worden over de filosofie die zich bezighoudt met beuzelachtige vragen als wie ben ik en waar en wat te doen? terwijl het duidelijk is, dat op zulke vragen geen zinnig antwoord kan worden gegeven', dan hebben we de kern van Wittgensteins filosofie - door Hermans aangehan-

[p. 54]

gen - samengevat, en dan moet men vaststellen, dat Denkbaar zijn ideaal als onvervulbaar heeft doorzien. De logicofilosoof zwijgt over het leven en de wereld. De God kan alleen maar spreken over het logische en het aantoonbaar ware. Zijn streven het ondenkbare te denken heeft hij onbewust het zwijgen al opgelegd, al laat het zich het zwijgen niet opleggen en al blijft dit streven in hem werkzaam als motor van zijn opstandigheid en als voltrekker van zijn lot.

In het begin van de roman vertrouwt Denkbaar zijn secretaris toe, dat de verdwenen papieren zijn ondergang zullen zijn: 'Op die manier kan ik niet blijven. Maar ik kan ook nergens naar toe'. Dit is precies het mechanisme, dat het hele boek door in werking blijft. Telkens bereikt Denkbaar een dieptepunt in zijn leven, en telkens is er weer een

diepere regressie nodig, om hem uit de put te halen. Ook nu, na die toespraak tot het volk, blijkt het dat Denkbaar in feite niet meer voort kan, en terug moet vallen op een diepere laag van zijn onbewuste. De woordenstroom die de afwezigheid van belangstelling voor levensvragen tot uitdrukking brengt, brengt een nieuwe figuur voort, die die regressie weer mogelijk maakt. Begrijpelijk genoeg is het in deze episode de dood, die hem aan zijn jasje trekt: een meisje (het verhaal speelt in Parijs: *la mort*): 'Mijnheer, er zit geen huid om mijn geraamte, maar een doofstomme eskimo heeft magische tekens gegraveerd in mijn scheenbenen en op mijn ribben'. Ze wijst

[p. 55]

op haar poëtische boezem, maar die interesseert Denkbaar allerminst: 'Treur niet, mijn kind. Je huid is dun en doorschijnend als perkament, het is of je schedel in een vat met collodium is gedompeld dat zich zo strak als maar mogelijk is om de beenderen heeft gespannen, toen het droogde. Zo rennen honden in een net van krylon, zo trilt de logica over het albast van de waarheid'.

Tegenover haar logicotheologie ('niemand kan *leven* zonder te hebben nagedacht over de magische tekens die een doofstomme eskimo in mijn ribben en scheenbenen heeft gegrift' - cursivering aangebracht), staat zijn logicofilosofie. Evenals in het manieristisch syllogisme botsen hier twee taalspelen op elkaar en nieuwe mogelijkheden tot voortzetting van het spel openen zich. Het blijkt dat Denkbaar en zijn jongste adept, het meisje, hetzelfde taalspel niet spelen: ze verstaan elkaar niet, communicatie is onmogelijk. Het meisje voert hem nu diep de grond in, voorafbeelding, nu reeds, van de ondergrond waar later weer sprake van zal zijn. Dat de plaats waar zij hem heenbrengt weer een meditatie-oord is en een ondergangssymbool, waar hij uit herboren zal worden, blijkt uit de structuur van de zin, die de omgeving beschrijft: 'Donker was de galerij', een zinsstructuur gelijkvormig aan die van het zinnetje: 'Koud werd de lucht' op blz. 8, waar hij zijn eerste meditatie-oord bereikt. Dat hij hier in een diepere laag van zijn ziel valt, blijkt uit de verhouding koud-donker. En zoals hij toen het slachtoffer werd van de

[p. 56]

politieman met de klevende schoenen, zo wordt hij hier gearresteerd door de politiedienaren Lausig en Kassar. Het gesprek dat zij met Denkbaar voeren, illustreert Hermans' overtuiging, dat communicatie niet meer is dan het kwispelen van een hond.

Denkbaar moet voor straf werk verrichten in een hondenasiel, waarbij hij geassisteerd wordt door een doofstomme eskimo: voor logomantisch begaafden geen verrassing na het meisje met de magische tekens en de strakke huid als krylon, waarin de honden gevangen zijn. In dit asiel kunnen in ieder geval geen taalspelen worden gespeeld, althans geen zinvolle: de eskimo kan niet eens liplezen. Maar de situatie van Denkbaar is de reële in het verstandhoudingsproces: 'Wat zou er aan de verhoudingen die er tussen de mensen bestaan veranderen als zij plotseling allemaal doofstom werden?' (*Wittgensteins levensvorm*), vraagt Hermans. Men slaat elkaar dood en men heeft elkaar lief. Daar is geen enkele aanvaardbare reden voor aan te wijzen. De taalspelen die in die sfeer liggen, spelen zich af op het emotionele vlak. De 'baas' of 'het vrouwtje' dat aan de trouwe viervoeter vraagt: 'Hoe spreekt het hondje?' is niet opeens krankzinnig geworden, maar van die aard zijn de verhoudingen tussen mensen en dieren en tussen mensen en mensen nu eenmaal. De verhouding tussen Denkbaar en de in het asiel verzeild geraakte beer lijkt 'menselijk' - ja, maar alleen in onze, onfilosofische ogen. Volgens Hermans is die relatie dierlijk, en zijn de

[p. 57]

menselijke dat ook, en wat hij ons aan wreed- en tederheid laat zien in dat asiel, hoeft niet ons medegevoel met de honden te wekken, noch onze vertedering om die beer. Het is alleen maar de demonstratie van de ontzettende armoede en de bothed van ons



gevoel voor de ander. Niet voor niets draagt de beer een halsband waarop gegraveerd staat: 'Doorhalen wat niet verlangd wordt; het bedrag in cijfers'. Dat ziet er exact uit. Maar het brengt onze grenzeloze begeerte tot uitdrukking en onze voorkeur voor de meest volstrekste willekeur, onze betrokkenheid, niet bij de filosofie of bij 'de ander', maar bij het slijk der aarde (blz. 44-51)...

Bij zijn terugkeer in de vrije wereld heeft Denkbaar zich twee 'pectens kleiner dan een sintjacobsschelp' verworven, die hem grote macht geven. Het mooie van deze pectens is, dat hun naam nooit gezegd wordt, zonder die nadere bepaling 'kleiner dan een sintjacobsschelp'. Dit steeds herhaalde zinnetje doet uiteraard iets met die pectens: ze verliezen hun betekenis, het woord pecten wordt los gezongen van zijn betekenis, het krijgt een andere betekenis, een magische. Het voortdurend herhalen van een formule, een gebed, heeft in de ogen van de magiër meer effect dan het eenmalig zeggen ervan. Herhaling verdooft, het ontrooft het woord zijn zin, het ontbindt het in klanken, en tegelijkertijd, of misschien juist daardoor, roept het verwondering op over het bestaan van juist deze klanken. Het herhaalde woord wordt een steun voor de gedachte dat klank zin

[p. 58]

openbaart ('plezier hebben in het langzame woord 'okselholte', zegt Hans Andreus. Waar? In *De taal der dieren...*!) en dat wie de juiste klanken treft, door middel van de taal de werkelijkheid kan bezweren. 'Mijn gedichten zijn gevormd door mijn gehoor' zegt Lucebert. Nergens heeft Hermans in zijn boek gesuggereerd dat Denkbaar de zin 'een schelp, een pecten, kleiner dan een sintjacobssche1p' van buitenaf krijgt ingegeven. Het komt in zijn eigen oren op, 't is een akoasme, een psychische, geen naturalistische onomatopée, een bezweringsformule, betovering door klank en dat verleent hem het aanzien van een tovenaar, zodat zijn aanhang groeit. Het gaat hem dus goed, schijnbaar, maar hij wist dat hij de geheime papieren nog steeds niet had. De keer in de omstandigheden is nog geen keer in zijn lot, - hij kan nog steeds niet vooruit! Drie dagen lang zit hij dus stil, op een rechte stoel, met een rechte rug: hij mediteert, en onder hem rijden de treinen in wat hij noemt de ondergrond. Opnieuw moet hij afdalen in de diepten van het onbewuste: in de ondergrond en bij herhaling ontmoet hij daar Kassar (♂) die zich aan hem heeft onderworpen, en de Heilige Nefeline (♀). Zijn verhouding tot die twee is ambivalent: hij stoot ze niet af, maar tracht ze toch te ontlopen: een freudiaan zou hier niet aarzelen en temeer niet waar het hier gaat om een rit door de tunnels, die telkens wordt onderbroken...

De heilige Nefeline spreekt hem aan: 'Heer, ik herken u en kom tot u. Ik ben uw slavin, want altijd

[p. 59]

is het avond in de stegen waar ik woon, maar de zon gaat op in Passy (dat is het district waar achter hoge ramen de papieren verborgen worden gehouden, RC) na een rit door het duister', waarop Denkbaar antwoordt: 'La Mulette heet het station waar ik uitstap ( )'. 'Ik heet anders, zei het meisje, ik heb vroeger zo geheten, maar nu niet meer. Niemand heb ik nog verteld wat ik zoek, de zon die eeuwig opgaat in Passy.' Het meisje vertelt dus dat ze vroeger La Mulette geheten heeft - de doofstomme. Naar het station van die naam is Denkbaar onderweg: doofstom, het eindpunt van het denkbare. Maar het meisje dat eens La Mulette heeft geheten, getuigt, dat 't altijd avond was in de stegen waar zij woonde, en dat zij op zoek ging naar de zon. Wie is die zon? De associaties 'avond - la mulette' tegenover de zon en het feit dat het meisje tegen Denkbaar zegt 'ik ben uw slavin' doen vermoeden dat die zon niemand anders kan zijn dan Denkbaar zelf. De naamsverandering zegt trouwens veel: het doofstomme wordt Nefeline - een naam die samenhangt met *nefelae*: wolken, wolkjes, lichte vlekken op het hoornvlies, om alvast een paar betekenissen van dat woord te noemen. Het is een wat omslachtige wijze van aangeven, dat het eindpunt van het denkbare steeds verder naar de achtergrond

gedrongen wordt. Eens treedt la muette, het stomme, duistere in een schemerig licht, het denkbare verlicht het, maar eveneens: het stomme levert zich ook aan het denkbare uit, schimmig, slecht te zien, maar niettemin!

[p. 60]

Nefeline heeft een geheimzinnige boodschap voor Denkbaar: 'De zon gaat op in Passy, na een rit door het duister' en 'niemand heb ik nog verteld wat ik zoek, de zon die eeuwig opgaat in Passy'. Zinsverband en de overweging dat namen in dit boek meermalen iets te onthullen hebben, staan ons toe te lezen: 'De zon gaat eeuwig op in passie na een rit door het duister': een discrete omschrijving van het begrip orgasme. Maar het betekent ook dat het denken openbloeit tot hartstocht, als het de duisternis gaat overwinnen. Is de Heilige Nefeline - een emanatie van het doofstomme - een rationaliste? Maar die verbinding van sex en wetenschap is evenzeer mythologie, seksuele magie. Hoe groot is het verschil tussen deze dingen en het rationalisme van Nefeline, dat wel iets van dat van Monique Santiago weg heeft?

In mythen is de held vaak een zonneheld, want hij is het principe van het licht, periodiek door de duisternis overwonnen, maar zich steeds herstellend van de nederlaag. Volgens Vestdijk (*De toekomst der religie*), die op zijn beurt Leopold Ziegler volgt, wordt de geboorte van de zonneheld vaak uitgedrukt door een scheiding van zijn ouders: een scheiden van hemel en aarde, bij voorbeeld door het schijnen van de zon. Verliezen we de zon vooral niet uit het oog!

Op blz. 55 leest men dat Denkbaar inderdaad op het station La Mulette aankomt, en daar ontmoet hij ook opnieuw de Heilige Nefeline en zijn dienaar Kassaar.

[p. 61]

Maar Denkbaar laat ze in de steek: 'Ik haast mij in mijn hoogste eenzaamheid'. Dát geeft het beeld van de zon. Het geeft bovendien het beeld van Denkbaars zoveelste hergeboorte: hier verlaat hij immers de ondergrond. Hermans schrijft: 'Hij ging een verlaten kromme straat in. Er stonden wel bomen, maar er waren geen mensen in. De zon bestraalde zijn ontreddering door een gat in de zwarte wolken, laag als door een ring, een brandglas, een schroeimachine. In het bijzonder de rode baksteen van een hoog flatgebouw poetste de tanden van de bedreiging die het noodlot voor hem ontblootte'. Steeds duidelijker wordt het, dat Denkbaar niet meer uit het slop komt, waar hij in terechtgekomen is: iedere regressie veroorzaakt een hergeboorte die een nieuwe regressie noodzakelijk maakt. In La Mulette, de doofstomme, spreekt de zon van ondergang! Denkbaar weigert de identificatie met de lichtzijde van zijn wezen: '...al treden mijn troepen aan het daglicht, ik ben even zo goed heer en meester van het gaslicht en nog wreder heers ik in volslagen duisternis!'

Er zijn meer ongeluksprofeten: de twee heksen, in aanbidding voor een ingewikkelde machine (♁), die veel nevel produceert (nefelae: wolkjes in de urine) en die nadat een groot geelkoperen tandrad (♁) in beweging is gekomen, een schoppen-negen aan Denkbaar toont, waarna de nevel tot stilstand komt. De aanblik verontrust Denkbaar: op een manometer leest hij een spanning af van 212 atmosfeer, - getrouwe afspiegeling van zijn eigen innerlijk. Het is duidelijk, dat de twee

[p. 62]

vrouwen in verbinding staan met de Heilige Nefeline: de groene nevel is een duidelijke aanwijzing. De hele occulte beweging - het stilstaan van de nevel als de zon zich in beweging zet - toont, dat de Heilige Nefeline haar invloed op Denkbaar toch niet heeft gemist: het is een voorgetekend toneel van wat hem nog te wachten staat: zijn overgave aan de beneveling van het denken. De Heilige Nefeline symboliseert dus meer dan het rationalisme alleen, zij symboliseert die filosofie, waar de logicofilosoof zo graag van af wil. Geen wonder dan dat Hermans de machine een schoppen-negen laat voortbrengen,

een kaart die volgens ingewijden niets anders dan ongeluk en ziekte voorspelt, en gelegen naast schoppenaas zelfs de dood. Er is echter geen schoppenaas, maar een zwarte (schoppen? klaveren?) vrouw. Er staat: 'De linkervrouw kreeg het gezicht van de rechtervrouw, zonder dat zij van plaats verwisselden'. Zij wordt beschreven als gekleed in een zwarte japon, 'van boven tot de hals gesloten, maar van onderen open tot haar middel en weggeslagen van haar linkerbeen dat eruitzag als een stootkussen van teertouw'. In mijn spel legkaarten (van de onweerlegbare *Lenormand*) heeft klavervrouw een pruik van pijpekrullen die over haar schouders vallen tot aan het midden van de kaart, om zich in het spiegelbeeld op de kop voort te zetten: een stootkussen van teertouw: het is wat onzindelijk, maar het kan... Deze vrouw symboliseert niet alleen de Heilige Nefeline, maar is een vooraankondigster van Monique Santiago, - emanatie uit

[p. 63]

de heilige Nefeline, - en zeer geschikt om haar rol, vertegenwoordigster van de filosofie, over te nemen. De kaart zal een klaverkaart zijn, volgens de juiste duiding: de alleenstaande, werkende vrouw.

Denkbaar hebben wij intussen met de zon vereenzelvigd, maar toch: het is niet juist om van een apotheose te spreken. Zoals reeds opgemerkt, men zal altijd zien dat zijn terugkeer in het verleden zijn toekomst niet opent. Anderzijds betekent iedere verovering van nieuw gebied totaal niets voor hem. Zijn opperste verhoging gaat altijd gepaard met zijn treurigste ontreddering, omdat wat hij zich ook verwerven kan, het nooit de papieren kunnen zijn, waar hij achterheen zit. Deze paradoxale verbinding met de zon blijkt uit het gegeven dat de zon door een gat in de wolken Denkbaar volgen blijft als een schijnwerper een acteur. De zon verdwijnt pas op het moment dat Denkbaar zich toegang verschaft tot een gebouw, waarvan aan de hand van Hermans' tamelijk exacte beschrijving nauwelijks een plattegrond te maken is. Over alles ligt schaduw in dit onbewoonde huis, maar er is een portier die het gebouw verzorgt en die de c.v. stookt. De man bespeelt bovendien een gigantische harp, waar in het huis nauwelijks een plaats voor te vinden is. Om zich een weg te banen in dit labyrint moet Denkbaar zich langs de snaren wringen, waarbij het zo uitkomt, dat de langste snaar, die hem het hoogste voert, het *laagste* geluid geeft! Hij komt ten slotte op een balkon terecht waar twee muren, een van hout en een van steen, hem het uitzicht benemen.

[p. 64]

Maar wat hij wel in de gaten heeft, is, dat het wolkendek zich heeft opgelost: de lucht is lichtblauw, de portier speelt gewijde muziek, maar de zon, de zon is verdwenen. Wat gebeurt er onder het harpegespeel? Denkbaar stijgt op: 'Reeds steeg hij zo hoog, dat hij gemakkelijk kon zien wat er plaatsgreep achter de houten schutting die versterkt was met een muur van natuursteen'. Inderdaad, Denkbaar is zelf de zon, het labyrint is het heelal, de portier de blindwerkende kracht in de natuur, in dienst van niemand: de stoker van de c.v., de verzorger bovendien van de muziek der sferen...

Als Denkbaar boven in het gebouw belandt, schrijft Hermans: 'Hij vond op de bovengang een verlaten telefoontoestel en belde alle kamers af'. Deze bovengang is de zodiac en staat in tegenstelling tot de ondergrond. (In mijn essay *De wegen der ondergang* paste ik dezelfde gedachte toe. Schoolvos C. Kruyskamp, door een harnas van wee-en-thee-taalgevoeligheid voor subtiliteiten al jarenlang ontoegankelijk, meende dat ik het mannelijke woord 'ondergang' bedoelde, maar dat is natuurlijk niet zo). Hun chaotische structuur maakt hen tot elkaars spiegelbeeld: de ondergrond is de wereld. Als er in Hermans' boek staat: 'Hij vond op de bovengang een verlaten telefoontoestel en belde alle kamers af. Geen antwoord', dan betekent dat dat zelfs de astrologie hem, de zon, geen geheim uitlevert. In het eigen heelal een vreemde, gediend door een stomme (La Murette) portier, kan hij alleen maar uit de chaos, het labyrint, geraken door te stijgen. Hier is hij

[p. 65]

eindelijk geworden tot Daidalos, de duizendkunstenaar, die aan het eind van zijn leven zijn kunst vervloekte, en daarmee zichzelf, en daardoor zijn lot, zodat hij er niet meer aan ontkomen kan, omdat zo'n vervloeking het rad van de eeuwige wederkeer in beweging zet...

G. R. Hocke volgend in zijn tweede boekje over het manierisme, kan men het labyrint opvatten, uiterlijk, als een beeld van het zijn, innerlijk als een van het worden: beelden, waarvan de zin ons ontsnapt, zodra we er onze aandacht op richten. Maar Denkbaar moet er zijn aandacht wel op richten, gewoon, omdat er voor het denken nu eenmaal niets anders op zit. Hij zag dus naar het westen, daar waar de zon ondergaat, en daar, achter de huizen zag hij de chaos, de storm en dit uitzicht maakt opnieuw de botsing in hem mogelijk tussen logica en paralogie, zodat hij voor de zoveelste maal de verwarring te lijf moet gaan en te boven zien te komen. Hier komt de walvis op de proppen die ik in het begin van dit opstel al liet zien, en waarvan de beweging een boeiend beeld gaf van de strijd tussen logica en onzin. Hier komen ook de papieren van Kassaar tevoorschijn met hun opschrift GEHEIM. Ze bevatten de levensgeschiedenis van de schrijver en van zijn zusje Focaly. Zelf zegt Kassaar, dat hij haar spiegelbeeld had kunnen zijn. De situatie waarin beiden zich bevinden, is absurd, ze leven in een soort van paradijs, rijk genoeg om hem overgelukkig te maken, maar hogere machten verhinderen hen de mogelijkheden te realiseren. Het denkbare wordt ondenkbaar en Kassaars toewijding aan de God

[p. 66]

Denkbaar zal daar wel verband mee houden. De wereld, overvloeiend van melk en honing, is voor hem een boze wereld, een schepping die hem naar het leven staat. Zelfmoord schemert hem dan ook als een vaag ideaal voor: is Kassaar een Kathaar? In één opzicht stemt hij met zijn zusje overeen. Waar zij, zonder gebruik te maken van 't goede der aarde, toch al dat goed verzamelt en bewaart (haar kamer is één chaos), daar doet hij afstand van al wat hij krijgt. Maar al is in zijn kamer voor het oog alles even keurig netjes, hij - met zijn vereenzelvigingsdrift die iets mystieks had kunnen hebben als hij zich de voortgang van de tijd niet zo pijnlijk bewust was geweest - ondervindt aan den lijve, door de structuur van zijn dagboek, dat er voor de ordenende geest maar een realiteit bestaat: de chaos, dezelfde, nee, erger dan die in de kamer van Focaly. Deze chaos is het, die in Kassaar de zuiveringsdrift wekte: ja, hij was een politiemann, een geducht, ultrageheim politiemann, een kathaar die zijn eigen inquisiteur werd, omdat God zijn eigen duivel was...

Kassaars situatie, dat blijkt nu wel, is tragisch: hij tracht een zuiver leven te leven, heeft heimwee naar een staat van oorspronkelijk geluk, wat tot uitdrukking komt in zijn neiging tot maandenlang slapen (katharen pleegden bij voorkeur zelfmoord door verhongering; zij waren de enige christenen die in zelfmoord geen zonde zagen) en de adoratie voor zijn zusje: van de zuiverheid een symbool. Maar Kassaar kan niets vergeten, hij noteert bovendien al zijn belevenissen en

[p. 67]

noteert dat hij noteert. Katharistische soberheid blijkt bovendien daaruit, dat hij een sterke kamfergeur waarneemt, als hij Focaly ongekleeft op haar bed ziet liggen. Dan wil ook hij wel slapen, desnoods voor altijd. (67-72)

Focaly: een zuivere in de chaos.

Haar gedrag is hoogst opmerkelijk: ze kleedt zich in lompen, behalve in haar eigen kamer, waar ze de mooiste kleren aandoet. Zij maakt de dingen van hun oorspronkelijke functie los, - dat lijkt me de zin te zijn van haar doen en laten, en zoals Nefeline Monique Santiago gewon, zo gewint Focaly Mirabella Blom, de vocaliste, zoals Hermans later zegt. Focaly-vocalise. Een vocalise is een zangoefening die alleen op klinkers gezongen wordt; in een andere betekenis duidt het woord een gedicht aan, dat geheel berust op

klankassociaties. Jan Engelmans 'Vera Janacopoulos' is zo'n vocalise, en als Hermans later zegt, dat Mirabella Blom de woorden los zingt van hun betekenissen, dan haakt hij in op een uitdrukking van Nijhoff, die Ter Braak eens overnam om er de poëzie van Jan Engelman mee te typeren. Dit hele complex van associaties tussen Focaly en vocalise - een voorafbeeldende parallel vonden we al in het loszingen der betekenissen door de voortdurende herhaling - benut Hermans wanneer hij op blz. 73 schrijft: 'De kreet bekeert u () verloor () zijn medeklinkers'. Maar behalve dat die kreet daardoor tot een vocalise wordt, lijkt hij ook een opwekking tot Denkbaar zelf te zijn om zich te bekeren,

[p. 68]

d.i. om opnieuw te regresseren. De eis van regressie verliest zijn therapeutische aspect, en wordt een dwanggedachte.

Het loszingen van de betekenissen der woorden laat Hermans zien in zijn ongeremde associëren op het gezegde 'violen laten zorgen'. Waar voert deze stroom van gedachten heen, en wat stuwen ze voor zich uit? Ze voeren terug naar de ondergrond, naar La Muette, en - over Lausig heen - naar Mirabella Blom, wier dominerende logica de logica was van het dominospel: springerig dus, maar associërend. Op blz. 77: 'Bij haar hadden alle woorden zich al sedert jaren los gezongen van hun betekenis en als er ergens een woord vastgezongen raakte, hoefde men Mirabella Blom maar te roepen en zij zong ze weer los, waarbij zij zichzelf begeleidde op een donkersloot'. Zij symboliseert de poëzie, voorzover dit het laten ontstaan van een gedicht uit weinig bewuste associaties is. Een paar maal brengt Hermans een tong, voorzien van een uiterst kleine regelmachine, centraal te bedienen langs draadloze weg ter sprake: de poëet als automaat! Men heeft echter nooit het idee dat het verhaal door al deze 'bijkomstigheden' ontspoord. Maar het zijn ook geen bijkomstigheden: de hele Wittgensteinse filosofie zit erachter en al wat er aan ongerijmds gebeurt, vindt zijn centrum in de associatieketen Focaly-vocalise. Zelfs de muzikale portier schrijft een partituur 'waarvan alle noten een andere kleur bezaten, afgeleid van het systeem Rimbaud: a zwart, e wit, enzovoorts'. Een enzovoorts

[p. 69]

dat men wel juist moet interpreteren als een zinlege toevoeging, omdat er in het octaaf geen tonen voorkomen, die men o, u of i zou kunnen noemen. Helemaal onzinnig is het verhaal van Denkbaar, die, na een aantal telefoongesprekken met bepaalde functionarissen te hebben gevoerd, te horen krijgt, dat die functionarissen er niet eens waren tijdens het gesprek. 'Hoe is het mogelijk', vraagt Denkbaar dan, 'dat zij mij te woord hebben gestaan door de telefoon?' waarop de portier antwoordt: 'De telefoons functioneren nog, maar de functionarissen allang niet meer'... een grap op de theorieën van Paul Rodenko en Buddingh' volgens wie het (experimentele) gedicht een autonoom leven leidt, en de beeldspraak niet meer functioneel zou zijn, maar in de plaats van het gedicht treedt en dit eenvoudig is, en als antwoord op Nijhoffs perzische tapijtje-theorie zeer ad rem.

Inmiddels heeft Hermans' beeldspraak wèl een functie in zijn verhaal. Denkbaar laat zich door alle tegenslag niet uit het veld slaan en gaat opnieuw op zoek naar de geheime papieren, terwijl de kosmische portier de as van de c.v. op de binnenplaats gaat storten: een beeld van het energieverval, dat ten slotte de warmtedood van het heelal zal veroorzaken. Zo zien we dat Hermans, hoe grillig zijn gedachtenstroom zich ook voortbeweegt in dit boek, toch zijn oorspronkelijke gedachte behoorlijk onder controle weet te houden, en hoe door samenwerking van alle associatieketens en deze leidende gedachte Denkbaar opnieuw naar het middelpunt

[p. 70]

van zijn gevoels- en gedachtenleven wordt gevoerd.

Het in Denkbaar levende heimwee naar een staat van onschuld die eens was, uit zich hier in een drietal weningen, waarbij de pectens opnieuw een belangrijke rol spelen: om te

kunnen wenen, moeten ze hem van de ogen vallen. Ze symboliseren dus iets: dat er voor Denkbaar geen toekomst meer is, alleen een steeds dieper terugvallen in het zichtbaar wordend verleden van de ziel, en dit verleden ligt ver weg, verder weg dan de mythologische wereld der goden. Het ligt in de tijd dat die peccata zelf geschapen werden. Zijn zien in het verre verleden roept die verre voorwereld op, toen de sauriërs nog aan boomvarens knabbelden, toen zulke reuzendieren zich als walvis aanpasten aan het leven in zee. Dit is de wereld van Satan, van Denkbaar de God. Het wordt nu pas duidelijk dat de toekomst voorgoed geblokkeerd is, het heden zit muurvast. Er is dus geen zalig hiernamaals, geen heilstaat op aarde, er is een heden dat door een niet te vernietigen hiervoormaals wordt overwoekerd. Er is een heden dat dit gruwelijk verleden is, en naarmate de tijd voortschrijdt, destemmeer krijgt dit verleden zijn greep op vandaag. 'Het stof had gewisseld, maar verder was er niets gebeurd', constateert Denkbaar en even daarvoor wordt er van hem verteld, dat hij voortschreed, 'zoals de tijd voortschrijdt, naar voren, maar nergens naar toe'. Men kan ook zeggen dat de tijd, nu het heden niet meer voort kan, zich in tegengestelde richting beweegt: in zijn derde wening roept Denkbaar al wat verging weer op

[p. 71]

uit de dood. Hij houdt een redevoering van zessen klaar tegen de natuur, waarin men het 'bekeert u' niet letterlijk genoeg kan opvatten: de doden worden wakker, de tijd 'bekeert' zich, een god wordt zijn eigen schim: 'Eindelijk is God Denkbaar, vervloekten en verdoemden die gij zijt! Bekeert u! Het schalt door berg, beemd en bos, het verliest zijn medeklinkers, maar mijn klinkers zijn machtiger dan de God die alleen uit medeklinkers bestaat': JWH, tussen welke letters men echter 'a-zwart, e-wit' dient te denken! Slakken staan op uit het slijk. Ze blazen een plechtig *De profundis* (psalm 129) op hun horens: 'Uit de diepten roep ik tot u O Heer', en 'Hij zal Israël verlossen van al zijn ongerechtigheden...': toepasselijke woorden. Misschien is ook Denkbaar wel een zuivere in de chaos, evenals Kassar, evenals Focaly, maar misschien is deze paradoxale situatie, die hem dwingt het principe van de negatieve identificatie te huldigen, er de oorzaak van dat hij dat principe, - het principe van het kwaad, zegt Vestdijk - zelf wordt... In ieder geval is dit de metafysische situatie van Denkbaar, die in het meest vitale centrum van waaruit zijn gehele persoonlijkheid werd bestuurd, getroffen werd, en nu de weg niet meer weet en in zichzelf verstrikt raakte, in het eigen labirint, dat trouwens ook al als zinloos wordt erkend. Daarvan geeft de beschrijving van de tempel - de kroon op de ondergang van God - een indrukwekkend, surrealistisch beeld (blz. 96-98).

[p. 72]

Eén van zijn uit het niets tevoorschijn gekomen volgelingen, O. Dapper Dapper, stelt alles in het werk om de papieren waar Denkbaar naar zoekt in zijn bezit te krijgen, omdat hij begrepen heeft, dat zonder die papieren de faam van Denkbaar op niets berust. O. Dapper Dapper tracht God en de wereld te verzoenen: hij is de Paulus in dit boek.

Het is zijn plan de getatoeëerde politievrouw aan de diplomaat aan te bieden in ruil voor de geheime papieren. Een cocktailparty wordt tot dat doel georganiseerd, waarbij het voor de lezer komt vast te staan, dat de diplomatenwoning identiek is met het huis in La Murette dat door Denkbaar werd doorzocht! De naam van het station in aanmerking genomen, ligt het voor de hand aan te nemen, dat ook de diplomaat de geheime papieren niet bezit. Misschien, omdat het huis van Denkbaar (het is immers zijn labirint, zijn heelal) en dat van de diplomaat een en hetzelfde huis zijn, mag men aannemen, dat Denkbaar en die diplomaat ook zelf een eenheid vormen, misschien is de diplomaat de personificatie van Denkbaars geweten, dat hem voortjaagt, omhoog jaagt, een Ueber-Ich, een ideaal. Maar een ideaal dat niet te verwezenlijken is, omdat het geen inhoud heeft, en omdat het een infantiele wens is. We zien dan ook dat de diplomaat 'bekeerd' wordt, omgekeerd: de grote tegenstander uit het verleden wordt aanstonds het slachtoffer van Denkbaar de God!

[p. 73]

Terwijl O. Dapper Dapper alles in het werk stelt de geheimen te bemachtigen, vervolgt Denkbaar de lectuur van Kassaars geheim. Opnieuw geeft dit geheim de voorafbeelding van Denkbaars situatie.

Kassaar betreurt het vervlieten van de tijd, en nadat ook voor hem het leven niets meer te bieden heeft, neemt hij zijn intrek in zijn eigen mond. Hij is dus anders dan Focally-Mirabella Blom: hij heeft niet een mechanisch bewogen tong: Kassaar heeft controle op wat hij zegt. In het vervolg van het boek wordt dan ook getracht weer aan te sluiten bij de realiteit. Onder andere dringt Denkbaar er bij de diplomaat, die hij een verhoor afneemt, op aan te denken en niet zo maar wat te zeggen. De arme man faalt, hij citeert een paar woorden uit de tweede kolom van de eerste bladzijde van Van Dales woordenboek, en weet ten slotte niets beters te zeggen dan: 'Wat blijft een man anders te doen over dan offeren en te gronde gaan?' Het antwoord van O. Dapper Dapper is wreed, maar het brengt het boek waar het wezen wil: in de werkelijkheid: 'Opgewekt worden uit de doden! Honderd maal. Duizend maal! Wij gaan ermee door zolang tot je ons de geheimen hebt uitgeleverd!'...

Strompelend, verminkt, verdwijnt de diplomaat achter de horizon (blz. 111-118).

Nu de diplomaat is uitgeschakeld moet het einde van Denkbaar, die zónder diplomaat ook niets is, snel volgen. De walvis die Kassaars secretaresse torst, neemt zijn toevlucht tot een list en geeft Denkbaar het bericht

[p. 74]

door dat vijandelijke troepen gereed staan om hem te overvallen, zodat deze, misleid, tegenacties op touw zet, die zijn positie sterk ondermijnen. Het moet de lezer opvallen, dat Denkbaar, in weerwil van zijn naam, eerst hier pas werkelijk *denkt*. In het voorgaande was hij één met zijn omgeving, omdat hij zich vóór zijn tweede val uit het raam aan het onfeilbare regime van zijn vegetatieve zenuwstelsel had overgegeven. In zo'n toestand stuurt men, om met Vestdijks *Ignaz Vorbrot* te spreken, een autobus met de pink de duizend bochten van de Riesel langs. Het onbewuste heerst nog, perfect, en het bewustzijn kan hier alleen maar optreden als de fatale spelbreker, die de grootste ongelukken teweeg kan brengen. Maar die ongelukkige intelligentie sloop bij Denkbaar in op het moment dat Kassaar controle kreeg over wat hij zei, op het moment dus, dat Denkbaar bewust de aansluiting op de realiteit zocht. Van hier af aan maakt Denkbaar de ene fout na de ander. Hij doorziet de vijandigheid van de walvis niet, ofschoon diens naam uitsluitend uit medeklinkers bestaat, dertien nog wel, en dus alleen al daarom de God een kwaad hart toedraagt. Het sterven van Mirabella Blom kort daarna wordt door hem veronachtzaamd: háar roept hij niet op uit de dood, ofschoon zij misschien met haar vocalises het evenwicht had kunnen bewaren. Zijn 'realisme' verhindert dit ook: er worden geen betekenissen meer losgezongen, maar het betekenisloze wordt tegen heug en meug met zin gevuld: het bericht van de walvis, het ontbreken van de geheime papieren, waar

[p. 75]

Denkbaar 's nachts, als hij zich onbespied waant, nog altijd naar zoekt. Men laat hem in die waan, men hecht niet de minste betekenis aan zijn gedrag. Er is op deze plaats van het boek een aantal korte dialogjes in de grappige, surrealistische stijl van Paul Eluard, en de betekenis ervan wordt duidelijk in het licht van de filosofie van Wittgenstein (blz. 119-123).

Voor de zoveelste keer loopt Denkbaar vast, nogmaals verzinkt hij in de ondergrond, en ontmoet er ten tweede male zijn ouderfiguren, de oude man en vrouw uit het begin van het verhaal. Hij heeft hen niet werkelijk overwonnen, hij heeft niet aan hun verwachtingen kunnen voldoen, hij heeft de papieren niet gevonden, hij kan de dorst van

de vrouw niet lessen, haar geen warmte bieden tegen de kou. En nu voorspelt de vader hem een toekomst als vleermuis, de vrouw houdt hem de ondergang van de wereld voor: 'Het slagveld is het maandverband van de geschiedenis en het zaad der goden zal in de melkweg verdwalen...' Van Denkbaar wordt verwacht, wat zij, zoveel ouder, zoveel wijzer, reeds als verloren hadden opgegeven. Ze willen hem dwingen te vinden, wat ze zelf allang niet geloven: iedere zoon erft het bankroet van zijn ouders: hij zal wel terecht brengen wat zij verloren, minder nog omdat zij dat van hem eisen, dan omdat hij het van zichzelf eist. Dat geeft hem zijn onwaarachtig gewicht en het maakt hem tot een lotgenoot van Hermans' andere romanfiguren, - tragische figuren, maar tragisch op hun eigen, weinig verheven, twintigste-eeuwse manier.

[p. 76]

Van dit fiasco geeft een duologue intérieur van vraag en antwoord een beeld. Het gaat hier om de scène in een station van de Métro, waar Denkbaar voor de oude vrouw de ene beker bouillon na de andere uit de automaat trekt, terwijl haar door de man steeds het zwijgen wordt opgelegd met de woorden: 'Zwijg oude, en drink je bouillon'. Het volgende citaat laat zien hoe de middelpuntzoekende geest faalt:

'Zwijg oude, en drink je bouillon.

Waaruit? Uit ontelbare witkartonnen, watervaste bekers. Waarvandaan? Uit de automaat. Welke? De automaat waar Denkbaar muntstukken in stopt. Hoeveel? *Ontelbare*. Wat voor munten! Van allerlei grootte! Waarom? Dat is het nu juist, gladackers! Ziehier de kern van het probleem, blootgelegd als de stem van de mijnwerker die is opgesloten in een gedeeltelijk onder water gelopen, gedeeltelijk ingestorte gang, verbrijzeld zijn zijn benen, verminkt zijn armen, duister is het om hem heen, de lucht die hij ademt wordt langzamerhand verpest, maar hij ademt en schreeuwt, niemand hoort hem, maar hij wordt gezocht door zware boren van diamant. Vijf maanden later horen de boren zijn stem. Zo nu kwam dit probleem bloot, maar in korter tijd dan vijf maanden...' (blz. 127). In antwoord op de vraag waar hij het antwoord schuldig moet blijven, forceert Denkbaar de automaat waar hij de oude vrouw bouillon uit gaf, zodat kokendhete bouillon de stationsruimte overspoelt. De oude man en vrouw worden door de stroom meegevoerd en

[p. 77]

komen in de met geelkoper beklede tunnelgangen om. Uit zijn hoofd citeert Denkbaar dan het *Handbook of Chemistry and Physics* en diezelfde avond nog droomt hij van een koning en een koningin, die het vredige kerstfeest vieren. Maar niet het Christuskind - Afschuwelijke Baby - is het die de wereld verovert, een spoor van bloed achter zich latend. Door hem wordt Denkbaar verdreven. De aarde splijt zich en Denkbaar verandert in een vleermuis.

Het boek valt van een woordspeling, de titel, in taalspelen: herhalingen, omkeringen, letterlijke interpretaties van gezegdes, sprekende namen, citaten, fysisch onjuiste voorstellingen die tot in het absurde worden doorgevoerd. Al deze grappen geven Hermans de mogelijkheid om allerlei bittere dingen te zeggen over Nederland, het koningshuis, de literatuur: het hele heden dat door het verleden overbelast werd, zoals Denkbaar door zijn ouders. Het ligt voor de hand te veronderstellen dat Hermans' sarcasme in hoge mate wordt gevoed door de Wittgensteinse inzichten die hij zich verworven heeft, maar hoe groot is het aandeel van het schrikbeeld van het voortdurend verval, zoals dat vorm gekregen heeft in de entropiewet? Van Van Focquenbroch schreef Hermans eens: 'Zijn sarcasmen hebben de diepte van zijn wanhoop maar aan weinigen duidelijk kunnen maken'. Misschien is het rechtvaardig Hermans te beoordelen naar de maat die hijzelf anderen aanlegt...

[p. 78]



Hermans' boek, zoals ik al zei, vertoont de structuur van een droom. Het is dus geoorloofd de in dit boek optredende figuren te duiden als symbolen, personificaties, van in Denkbaar levende wensen en gestalten.

Maar het verhaal van een droom heeft een geraamte, het geraamte van een spionageroman. Er wordt doorlopend gepraat over coderingen en decoderingen, er zijn geheime papieren, er is een diplomaat, een geheime politie, er is sprake van list en oorlog. Vrijwel alle in dit boek voorkomende lieden hebben belang bij die geheime papieren, papieren die voor de lezer zo langzamerhand een universele betekenis gaan krijgen (niet voor Denkbaar, voor hem hadden ze die betekenis al), ook al komt de lezer er niet achter, wie nu eigenlijk precies de tegenstander is van al deze mensen die geen van allen de papieren in hun bezit hebben.

In het begin van dit opstel heb ik aan de hand van een manieristisch syllogisme aangetoond, dat de God Denkbaar niet de vergoddelijking is van een mens, maar de vermenschelijking van een God. Om die reden, en om vele andere, dringt een vergelijking met Christus' nederdaling op aarde zich op. Is de bespioneerde misschien deze andere Godszoon? Waarom wordt dat er dan niet bij verteld? Het antwoord is eenvoudig: het was niet nodig. Zomin als er in de evangeliën gesproken wordt over de God Denkbaar, Denkbaar de God, zomin is het nodig in dit boek te spreken over Christus. Men hoeft alleen maar te begrijpen, dat het ene verhaal niet compleet is zonder het andere. Hermans'

[p. 79]

roman is niet zozeer het tegendeel van het Christusverhaal, zoals dat ons bekend is, maar het is er het complement op. Sinds Hermans' boek moet men het ene verhaal in verband brengen met het andere, met minder kan men geen genoeg meer nemen: kinderen laten zich ook niet afschepen met de *helft* van het verhaal van Vrouw Holle. Het zijn er twee die in de diepte neerstorten, het zijn er twee, die dezelfde ervaringen opdoen, maar de een identificeert zich positief met de wereld, de ander negatief. De een aanvaardt de wereld zoals die is, de ander zou die graag anders willen zien: wie is de grootste idealist? Toch zeker degeen die Israël verlossen zal van al zijn ongerechtigheden, hij, die met pek omgaat en zich ermee besmet? Maar dat doen beiden: het Lam Gods is evenzeer een zondebok, als dat de Zondebok een lam Gods is. Hoe men het ook wendt of keert, de God die zich vereenzelvigd met het licht der wereld is geen ander dan de duivel die de in de natuur werkende entropiewet beaamt.

Ik wees erop, in het begin van dit verhaal, dat de val die Denkbaar maakt, door alle tegenslagen die hij te incasseren krijgt, versneld wordt: het is een reeks van vallen, die elkaar versterken en zich aaneenrijen tot één vallen zonder opstaan. Later, bij de tatoeage, is er weer zo'n reeks van vallen, die door een voegwoord van het aaneenschakelend, versterkend verband met elkaar verbonden zijn. Dit vallen zonder opstaan impliceert uiteraard een steeds dieper vallen, een steeds

[p. 80]

zwaarder worden van het lichaam van de God. De zwaartekracht oefent zijn vernietigende werking uit op dit dodelijk getroffen lichaam, en deze kracht is het die in Denkbaar de gedachte wakker roept aan de reuzendieren die aan diezelfde kracht ten offer vielen. In die voorwereld keert hij terug, krachtens een in de psyche werkend mechanisme dat ons uit het heden, waar we niet meer tegenop kunnen, wegvoert naar een gelukkiger tijd in het verleden, om er de regenererende bronnen aan te boren, die ons de energie kunnen leveren om ons de toekomst met enig vertrouwen te doen ingaan. Maar als er geen toekomst meer is, zoals in het geval Denkbaar? Dan zijn er ook geen regenererende bronnen, wél zulke als waar men doodgewaande, maar springlevende reactionaire reserves uit kan putten. Men denke aan Hitler met zijn Blut und Boden, aan De Gaulle met zijn Gloire de France: het verschil tussen korporaal en generaal geeft de juiste verhouding aan. In Nederland weet ik geen voorbeeld, maar dat bewijst niets.

Gebrek aan toekomst doet landen en mensen in het verleden leven, maar laten we vaststellen, dat zo'n regressie nooit heilzaam kan zijn, dit soort regressie is altijd, overal reactionair, wat de verledentijdsvervoegers ook over ons willen beweren.

Maar *hoe* keert Denkbaar terug in het verleden?

Het gaat met rasse sprongen: eerst ontmoet hij op de stoep waar hij neervalt zijn ouderfiguren; later, met behulp van Monique Santiago en de hoogleraar Jo-

[p. 81]

rissen, verdienstelijke vaderlanders uit een tijd dat het vaderland geen hoop meer hebben kon op wat voor toekomst dan ook. In de reeksen getallen die de diplomaat Denkbaar opgeeft, zien we de jaartallen 1745, 1746, 1774, 1775, 1803, 1804, 1832, 1833: onheilspellend!

Ik liet zien dat het verleden doorliep tot in het heden, totdat de tijd 'geen toekomst' meer heeft en omhoog terugkeert in het verleden. Hermans' boek ziet uit van 1956 over de filosofie, de godsdienst, de literatuur, over de hele wereld van de 'geest'. Maar het is een omzien in wrok, wrok om de vergankelijkheid, om de totale vernietiging aan het einde der tijden: drukte Denkbaar niet op het meest onvergankelijke materiaal, papier, het stempel der vergankelijkheid, gesymboliseerd door de varenstengel uit het carboon?

Maar niet alleen dit verleden van het carboon kwam uit de diepten der eeuwen tot hem, bijna als een openbaring, er is nog een - springlevend! - verleden dat meekwam tot in dit heden: het is de slimme walvis, die de zwaartekracht overwon, door zijn gewicht toe te vertrouwen aan de opwaartse druk van het water. Dit dier is het scharnier waarlangs de tijd van toekomst omklapt in het verleden, dit dier voert Denkbaar terug in het tijdperk der sauriërs, en daar is het, dat Denkbaar zijn nieuwe tegenstander vindt: een baby van vijf ton! Denkbaar zelf wordt zwaar, de aarde splijt zich onder dit gewicht, en scheurt open tot aan zijn middelpunt, en daar pas, in het zwaartepunt van deze enorme bol vindt Denkbaar een zeker evenwicht: hij krijgt vleugels en verandert in

[p. 82]

een vleermuis. Aldus is de vereenzelviging van God en duivel in de natuur. Niets anders wil dit boek ons mededelen, dan dat het enig ware alleen maar de logische structuur van het heelal kan zijn, en dat het ware alleen maar in beelden kan worden gezegd: 'Der Satz sagt nun insoweit etwas aus, als er ein Bild ist', zo citeert G. R. Hocke in zijn *Manierismus in der Literatur* Hermans' filosoof Ludwig Wittgenstein. 'Hinter den geordneten Wörtern taucht der ungeordnete Urgrund auf', zegt Hasumi, en ik: 'les extrêmes se touchent'.

Met enige zorg heb ik een associatieketen geabstraheerd uit de structuur die ik zie, om die apart aan de orde te kunnen stellen.

Men herinnert zich dat Denkbaar in het begin van de roman zijn ouderfiguren vindt en dat de vader hem opdraagt, de papieren te vinden. Die papieren zijn in het bezit van Targo, maar later blijkt dat O. Dapper Dapper ze van de diplomaat tracht los te krijgen. Zijn Targo en hij soms één? Ook Targo vertegenwoordigt iets 'hogers': hij is te vinden in de kommaliekerk. Nu betekenen de woorden kommaliebehoeften, kommaliegoed en kommaliewant - sloopstermen - eetgerei, aan boord van een (oorlogs)schip. Kommaliekerk zal een plaats kunnen zijn, waar het gerei tot het nuttigen van geestelijk voedsel te vinden is. Denkbaar gaat daar dan ook heen, maar Targo is er niet. De koster toont hem echter de tombe van Doll, een kubusvormige steen, waarop het telefoonnummer van Targo is gegraveerd.

[p. 83]

Nu is het bekend, dat in de vrijmetselarij zulke kubusvormige stenen een zekere rol spelen, ze symboliseren daar de mens, die vervolmaakt, gepolijst moet worden, opdat hij dienst kan doen als bouwsteen in het gebouw van de wereld. Alchimistisch beschouwd

stemt deze steen overeen met de steen der wijzen, die uit de prima materia is ontstaan. In twee bars, een zwarte en een witte, tracht Denkbaar telefonisch in contact te komen met deze Targo, maar zijn pogingen lijden voortdurend schipbreuk. We horen ook niets meer van Targo of de diplomaat gedurende enige tijd. Is hun rol uitgespeeld? In ieder geval wordt Denkbaar zelf een machtig tovenaar. De woorden immers die hier geschreven zijn, kan de lezer benutten als tekens waaruit iets op te maken valt. Maar ook Denkbaar benut ze zo: hier is 't boek vol van voortekens. Men kan, als men geluk heeft uit het een 't ander voorspellen. Denkbaar is een bezweerder en zijn bezweringen maken alles wat hij 'aanraakt' - ook al is het van een oneindige afstand - saamgevoelig met hem, omdat 'kijken naar' en 'doen met' één is voor hem. Zijn zien schept een magnetisch veld waarbinnen zoiets als de *sympathie* der neoplatonici en der stoïcijnen werkt, en zijn alziendheid (daarom wordt hij ook de zon) maakt die sympathie heersend in het hele heelal van ruimte en tijd. Als zon weet hij dan ook eindelijk in het huis van de diplomaat door te dringen en Targo aan de lijn te krijgen. Maar de bordjes zijn dan al verhangen: Targo wordt door hem afgebekt, later verminkt hij de diplomaat: zijn zien is ver-

[p. 84]

nietigen.

We weten dat Denkbaar hierna nogmaals zijn oudersymbolen ontmoet, die door een vloed van kokende bouillon in de geelkoperen tunnels van het ondergrondse station worden meegesleurd en omkomen, terwijl Denkbaar uit een chemisch handboek citeert. Daarna droomt hij van Marie Antoinette en koning Faroek die 't kerstfeest vieren. Van dit ouderpaar is Afschuwelijke Baby de vrucht, een zwaargewichtmonster, dat zijn verzorgsters verslindt en een rood spoor van bloed achter zich laat. Hoe moeten we deze gegevens verwerken? Ik zie maar één verklaring: dit is alchimie op de kop. De papieren zijn het chemisch recept, de vader en de moeder vormen het alchemistisch kwik en zwavel. De kommeliekerk is het filosofisch ei en de daarin te vinden tombe van Doll is de prima materia van de magister. De nigredo van Denkbaar vindt plaats in de zwarte, zijn verwittiging in de witte bar. Wat hierna volgt, de logomantische ontwikkeling, is het ontwikkelingsproces van de prima materia, Denkbaar zelf. Dit proces loopt pas af, als Denkbaar zijn ouderfiguren heeft doodgekookt in het filosofisch ei. De bouillon, de geelkoperen (♀) tunnel (♀) en het chemische citaat passen wonderwel in deze symboliek. Men weet dat alchimisten die hun brouwsel tot deze graad van volmaaktheid hadden gebracht, de stof vaak voorstelden door het huwelijk van een koning en een koningin, waaruit de steen - gesymboliseerd door een herma-

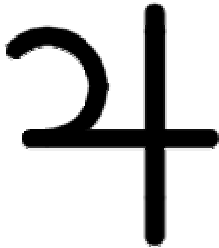
[p. 85]

frodiet - geboren zou worden: de gelouterde prima materia, die een zelfprojectie was van de alchimist. Denkbaars droom over de koning en de koningin en de intocht van Afschuwelijke Baby, laten zien dat Afschuwelijke Baby niemand anders is dan Denkbaars eigen hermafrodiet: hij weegt vijf ton. Hij is Denkbaars nieuwe geweten, een plaatsvervanger voor de diplomaat, de nieuwe en onoverwinnelijke vijand, die een spoor van bloed (rood! - de rode steen) achter zich laat. Zijn verbindingen met de diplomaat zijn duidelijk: Afschuwelijke Baby, Denkbaar en de diplomaat zijn de enigen, die de politievrouw in handen krijgen. Maar voor Afschuwelijke Baby heeft deze vrouw totaal geen betekenis meer, er is immers helemaal geen geheim, geen ander dan hij zelf belichaamt...

Van nu af aan gaat het snel bergafwaarts met Denkbaar, en al zijn attributen, al zijn getrouwen, op een handvol na, raakt hij aan Afschuwelijke Baby kwijt. De laatste die hem overblijft als trawant, O. Dapper Dapper: de laatste Adam voor wie God sterven gaat om als duivel te worden herboren, geeft na veel gehuichel uit eigenbelang, eindelijk gehoor aan Denkbaars laatste wens, waardoor deze in kan gaan tot zijn oorsprong. Want

de alchimist die erin slaagt de steen der wijzen te bereiden, verliest al wat hem kluistert aan de aarde en wordt één met God. Zo wordt God de duivel en de duivel God. Zo slaat het pantheïsme in een pandiabolisme om, -een gedachte die gelovigen in het 'goede' pas als waar zullen ervaren, wanneer aan hen het waarom van Spinoza's *ultimi barbarorum* wordt gedemonstreerd.

## Een proeve van Hineininterpretierung



'Hu we wie' uit *de amsterdamsche school* van Lucebert is een extreem gedicht, zegt Paul Rodenko in zijn *Nieuwe griffels, schone leien*. Hij noemt het daar in één adem met Jan Hanlo's 'Oote', maar er zijn natuurlijk grote verschillen. Het grootste daarvan is wel dit, dat iedereen Luceberts gedicht voor een nederlands gedicht zal houden, een onvertaalbaar nederlands gedicht. Een buitenlander die het hoort zal er niets opmerkelijks aan vinden: hij hoort gewone nederlandse klanken. Dat is met 'Oote' anders. Remco Campert noemde het een gedicht in pseudo-deens, en dit gedicht is daarom zo universeel, omdat het geen vertaling behoeft, - het staat open voor vrijwel iedereen die een germaanse taal kent. Semantisch beschouwd heeft 'Oote' weinig om het lijf: het woord *Dembrandt* schijnt wel de apotheose te zijn van al deze onomatopeeën van naturalistische en psychische aard en het feit dat dit woord zich ontwikkelt uit het minder volmaakte *Demband*, maar toch de staat van *Rembrandt* niet meer halen kan, bewijst ten eerste dat dit woord in de geest van de dichter aan hevige slijtage onderhevig is geweest, maar dat het door een proces dat die slijtage weer keert, opmerkelijk in ere werd hersteld. Het gedicht, en ik bedoel hier niet bepaald 'Oote', is misschien een hoogst ondoelmatig iets. Er zijn dichters die menen dat communicatie met poëzie niets te maken heeft, expressie alles. Maar, doelloosheid komt op zichzelf in de natuur niet voor,

zonder dat ze zichzelf weer opheft, gewoon door een niet te remmen verval van energie, of door het zoeken en vinden van een doel. Het is duidelijk dat het ondoelmatige zich altijd een doel moet stellen, zich aan moet passen aan zijn omgeving (en het gedicht dus aan zijn lezer), wil het niet in het vuurwerk van zijn expressie ten onder gaan. Daarom organiseert 'Oote' zich ook tegen de ontbinding, het is een rechtlijnig gedicht, men kan zijn groei-uit-eigen-kracht visueel volgen en de functie van al de door Hanlo gevonden klanken - klanken die geenszins op zichzelf staan dus - is het oproepen van het woord *Dembrandt*, een klassieke fries op deze klassieke tempel van het klassieke rationalisme van deze klassieke dichter uit de klassieke school van het klassieke Dada. 'Oote' dat zijn voortbrenging zelf verzorgt door zich aan te passen aan zijn omgeving, scheidt ook om zich heen, nl. in ons, de lezers, een zekere ordening, waardoor we het kunnen vatten, en waardoor het zich losmaakt uit de greep van het onmiddellijk vergankelijke. Dat is met Luceberts gedicht wel helemaal het geval. Ook 'Hu we wie' wijzigt onze geijkte houding tegenover het gedicht. Maar we moeten onze houding wijzigen in de richting die het gedicht aangeeft, en om die richting te vinden is een verdere vergelijking van 'Hu we wie' met 'Oote' gewenst. Na al het voorgaande zal men wel met mij eens kunnen zijn, dat de taal van Jan Hanlo opwelt uit een natuurlijke, onomatopoëtische bron. Zijn gedicht, in tegenstelling tot het

[p. 89]

ideoplastische gedicht van Lucebert, dat voortkomt uit een geestelijke, intellectuele bron, is fysioplastisch. Luceberts taal steunt op begrippen, en is middelpuntzoekend, - een labyrint, uitmondend in onomatopeeën. Die van Hanlo zet uiteen, brengt begrippen voort en scheidt een doorzichtig bouwwerk. Het is voor ons esthetisch gevoel verheugend, voor ons begrip verwarrend, maar wat is begrip nietwaar, dat het ene gedicht, dat uit klanken is opgebouwd, in de eerste plaats een beroep doet op onze ogen, terwijl het andere dat door het gehoor gevormd werd, *de* oorsprong van de onmatopee, onze ogen bedriegt. Het onderscheid dat te maken valt, is van belang om deze gedichten hun plaats te geven in het schema van wel of niet voor voordracht geschikt. Het blijkt dat het visuele 'Oote' bij uitstek geschikt is daartoe, desnoods met ritmische begeleiding, en 'Hu we wie' wel helemaal niet. Het is een typisch leesgedicht, het hoort helemaal niet met 'Oote' in één adem te worden genoemd...

Jacques Firmin Vogelaar, een dichter die het oude (Paul van Ostaïen) met het nieuwe (1966) verbindt in zijn 'folie à deux / in staat van blijvende oorlog, radiofonisch gedicht' (*Podium 1965/66, nr I*) sluit daarmee aan op een 'voorspelling' van Paul Rodenko in *Maatstaf, januari 1957, Het radiofonische gedicht*, - een steeds actueler wordend essay in het kader van de radiofonische mogelijkheden, dat zich uitstrekt van jazz-and-poetry tot Johnny de Selfkicker en Carré 1966.

[p. 90]

Rodenko schrijft daar: 'Er is in deze avantgardistische poëzie een streven waar te nemen om de pure klank in het gedicht te integreren, niet alleen de muzikale klank, maar ook het brute 'geluid' (Men merkt dat bijv. bij Lucebert, in wiens klankexperimenten - men leze een gedicht als 'Hu we wie' - in tegenstelling tot vroegere dadaïstische experimenten op dit gebied de doffe klinker en de medeklinker een veel grotere rol gaan spelen, waarbij het dan niet om een 'imitatie' van muzikale tonen gaat maar om een weergave van natuurlijke geruisen) - en naderen we op deze manier niet de 'musique concrète', zodat we langs een omweg weer bij de oorspronkelijke eenheid van poëzie en muziek aanknopen?'

Lucebert voelt veel voor jazz and poetry - verschillende van zijn gedichten lenen zich daar ook voor, 'twee handjes', bij voorbeeld. Maar men ziet dat zijn taalgebruik in zulke gedichten direct is, op de man af. Het heeft niets middelpuntzoekends, niets moderns, het is folks, bijna pop - en niks labyrint. Toen Lucebert besloot om niet mee te doen aan 'Carré', zei hij: 'Laten ze mijn gedichten maar lezen'. Het betekent dat hij zijn gedichten geen specifiek radiofonisch karakter toekent. Zijn ze voor voordracht geschikt, dan is dat omdat ze moeten getuigen van een bepaalde gezindheid van de dichter, die geen misverstand verdraagt.

Triticum repens is de latijnse benaming voor kweek, een grassoort die ons ook bekend is onder de namen

[p. 91]

pessem en paan. Ik heb geen klassieke opleiding gehad zoals C. Kruyskamp overtuigend heeft aangetoond, maar met een latijns woordenboek kan ik nog net overweg: triticum repens betekent 'het onverwacht gedorste' of 'de onverwachte tarwe'; een juiste vertaling lijkt me 'tarwegras', nóg een gebruikelijke naam voor kweek, dit lastige onkruid, dat veel wortelstokken vormt. Helemaal nutteloos zijn die wortelstokken niet, men gebruikt ze als veevoer, maar schadelijk is dat tarwegras wel. Soms staan de akkers ermee vol: een ellendige zaak voor de landman. Maar misschien ook een wenk aan hem van de goden om zijn genoeglijk leven niet al te gerust te laten voortrollen. In 'de dieren der democratie' (*triangle in de jungle*) wordt de boer verontrust, en 'Hu we wie' is in de

tijd van 'de dieren der democratie' ontstaan. Ik weet dat omdat ik 'de dieren der democratie ix' naast 'Hu we wie' heb gelegd. De negende uit 'de dieren der democratie' is een pastorale: 'Ik hoor een hond ik hoor een schaap', maar het is een pastorale in de verte, een verstoorde pastorale bovendien: er gaat een schaap aan de haal. De negende is een pastorale op zijn kop. Wie kon er pastorales op de kop zetten? Dat was er maar een: de al-grote god Pan. Pan verontrust de boer. Pan sticht paniek:

*Scheert met de pes de pana de nieketan*

In 'Hu we wie' vinden we Pans kruid, het triticum

[p. 92]

repens, in de vormen pana, poempaan, panaan, pnaanteer en pes (uit pessem). Alles ademt er de geest van Pan, en in de negende leest men:

*En het waterzaad paant paant paant*

Lucebert plaatste boven zijn cyclus 'de dieren der democratie' een paar motti. Het eerste ervan is afkomstig van Ter Haar en het luidt: 'de vrede graast de kudde voor', en het tweede toont ons een paard dat daarom grijnst (Het heeft 'a smile', zegt Lucebert, maar het bewuste prentje vindt men in Punch, july 1927). Want wie anders dan Pan voert die vrede, en wat zou die vrede anders vreten dan paan? Er is er genoeg en ondergronds woekert het voort als kanker. De cyclus stamt nog uit het tijdperk van Bikini, 1951, twee jaar na de russische bom. Het is het hoogseizoen van McCarthy en Beria, een levensgevaarlijk klimaat voor bewoners van een randgebied: de vrede graast zonder genade, de welvaartstaat was in de wieg al doodziek, en men hoeft er niet aan te twifelen of diagnostici als Lucebert werden in die gezegende dagen door de ons ook vandaag nog zo voortreffelijk dienende B.V.D. in de gaten gehouden: was hij geen adept van de goddelijke marxist Bertolt Brecht?

'Hu we wie' is het gedicht van iemand die spellen leert, en schrijven en spreken. Het onderscheidt zich op het eerste gezicht nauwelijks van het opstel van een

[p. 93]

lagerschoolkind, dat een beetje achterlijk is en een tikkeltje chaotisch, maar dat toch o zoveel te vertellen heeft. De woorden hokken in de keel, maar hij braakt ze eruit, juist gespeld, fonetisch gespeld (omhullunduw), door elkaar gegooid (vol van keel de o-koek, ipv. vol van o-koek de keel), te fraai gespeld (theder), te vroeg beëindigd (pes, van pessem); er zijn verschrijvingen (mijmenij, ipv. mijmerij of rijmerij) en neologismen: luchtprophetie. Het is een aandoenlijk gedicht, maar gewoonlijk hebben onderwijzers aan kinderen die zo hun opstelletje schrijven gruwelijk de pest: ze zijn in de klas een bron van onrust.

Ons staat ter communicatie een zekere door de gemeenschap geijkte woordenschat ter beschikking. Het spreekt wel vanzelf dat een beweeglijk kind of een dichter die iets bijzonders te vertellen heeft, niets met die voorraad woorden beginnen kan. Hij moet om zich verstaanbaar te maken de grenzen van het verstaanbate overschrijden. Hij leeft in het randgebied van de taal, en omdat een dichter in zijn totaliteit door taal gegrepen is, is hij het ook in zijn politieke, religieuze, ethische, etc. bestaan. Zijn houding tegenover de taal bepaalt dus ook zijn inzichten in de politiek, de religie, de ethiek, en als hij een randbewoner is in het gebied van de taal en een infiltrant in het gebied daarbuiten, dan is hij dat ook in elk van die andere gebieden. Tot waar zijn woord reikt en zijn voorstellingsvermogen, zover reikt ook zijn greep op zijn omgeving en in zekere

[p. 94]

zin is die reikwijdte een zeer reële uitdijning van zijn lichamelijk bestaan - een superlichaam waar het eigenlijke lichaam nog maar een schim van is, een tijdelijke kern, die eens zal ophouden te bestaan. Natuurlijk zal een dichter die zich dit bewust is, trachten de ruimte van het volledig leven tot uitdrukking te brengen, en daartoe een taal hanteren die de achterblijvers in het door hem reeds verlaten, want geijkte gebied dan maar moeten leren. Zelf leerde hij die taal immers ook, - deze strofe uit 'Hu we wie':

*De doop deerne koopt nee*

*De koopdeerne doopt*

*De noopdeerne loopt zakenlood de dood door*

*Van schaamteschedels victoriavuur van ool vollièrecel en zoenseel*

is zó uit een logopedisch oefenboekje vandaan, en het geheel hoeft ook niet méer te betekenen dan een spraakles, al betekent het natuurlijk toch meer: wat is een noopdeerne? Het woord deerne heeft zowel een gunstige (boerendeern, frisse meid) als een ongunstige klank (straatdeern, slet), maar geen sterveling gebruikt natuurlijk dit versleten woord. Daarom kan Lucebert het doen: hij herijkt het. Nopen betekent prikkelen en een noopdeerne is een prikkelpoppie, een pin-up girl. Het blijkt dat Luceberts woord een positieve afdruk is van het cliché: zijn deerne is even fris als sexy, geen boerin of straatmeid, maar iets canailleus

[p. 95]

en naïefs'.

'Schaamteschedels' hangt samen met 'schaamschedels' uit de negende van 'de dieren der democratie', - met schaamte dus en met schaam, schede, schedel. Het is niet zomaar een verbinding van twee lichamelijke, geestelijke uitersten, niet alleen maar een tegenstelling tot hoofdschedel - een woord dat we kennen uit hoofdschedelberg, en dat we misschien wel een woord vinden met de betekenis dubbel-op. Maar dat is niet altijd zo geweest, want schedel betekende vroeger deksel. Men sprak van oogschedel, ooglid, en nog komt oogscheel in die betekenis voor in onze taal, de d is er gewoon geheel geassimileerd: een oud verschijnsel met voorbeelden in leder, leer; teder, teer; cedel, ceel, etc. Schaamteschedel is, behalve de samenvoeging van tegenstellingen en een verwijzing naar de hoofdschedelplaats, een cache-sexe, een aan striptiseuses onmisbaar ornament, wanneer ze zakenlood (samenhang met noodzaak) de dood door moeten van schaamteschedels, - een heel andere dood dan die op Golgotha...?

Schaamte en dood hangen trouwens ook nog anders samen: ik schaam me dood; bij gebrek aan brood is de schaamte dood. In de eerste jaren vijftig was deze maatschappelijke kritiek van Lucebert zeker nog gerechtvaardigd, en zijn preutse noopdeerne leefde in een tijd toen striptease nog echt een openbaring was op zedige verjaarspartijtjes thuis.

Victoriavuur zal verband houden met victoriawater, iets bruisends, een overwinning op het ik, of op de

[p. 96]

schaamte: verschil? Het zal het vuur van koningin Victoria zijn, dat door Freud met zo'n tegenvuur werd bestreden, dat de preutsheid op zijn kop ten troon verheven werd, zie Jan Cremer, waarom kan een mens niet gewoon evenwichtig zijn?

Ool is een prachtig woord, de roes van de overwinning. Opium moet de middeleeuwse mens veel gezegd hebben, papaver, maankop, noemde hij ole, ool, maar wat is vollièrecel?

Een volièrre is een vogelhuis, een huis met doorzichtige wanden, er wordt daar vergeefs gecommuniceerd, ik denk aan een telefooncel, maar er is ook gevangenschap: cel. De noopdeerne is de gevangene van haar omgeving en zij zal pas de dood zijn doorgesneld, wanneer zij tot zoen voor dit bestaan, zichzelf voor allen geofferd heeft, en daarom is 't,



dat de *c* uit *-cel* me ertoe verleidt zoenseel te lezen als zoenceel. Ceel, cedel - de *d* is weggefallen. Een ceel is een bewijsstuk door middel waarvan de een, iets dat verhandelbaar is, in de macht van een ander brengen kan, - niet voor niets is deze noopdeerne een koopdeerne. Ze is gewoon een vrouw die door omstandigheden, - zaken nood - maatschappelijke omstandigheden, waartegen Lucebert in zijn titelgedicht uit *de amsterdamse school* protesteert, gedwongen wordt tot een levenswijze die haar van nature niet past: hu we wie! En nu we het gedicht *de amsterdamse school* toch even hebben gelezen, kunnen we meteen zien waar die doopdeerne vandaan komt. Zij is 't die 'de besmeurden nog slechter maakt

[p. 97]

maar ook oprechter'. Zij is de deerne die doopt, een moeder, en de deerne die gedoopt wordt, een maagd. Zij zuivert en kan niet anders zijn dan zuiver, zij is het klassieke voorbeeld van la respectueuse, die opgeld deed in deze glorie-dagen van Sartre: een hoer voor wie onze gevoelens ambivalent zijn, helaas...

De moeilijkheid van deze strofe is uiteraard gelegen in de nieuwe taal die Lucebert gebruikt, en die een beroep doet op het woordenboek en het geheugen, en dit geheugen begrijpt niet woord voor woord, maar idee voor idee. Van dit geheugen hangt de vindingrijkheid van onze kunst om verbanden te leggen af.

Aan 'Oote' van Jan Hanlo hebben we gezien, dat taal zich verzet tegen het ingeschapen tekort van het woord, zijn neiging te verslijten. Taal is verzet tegen het wegglijden in de afgrond, men mag deze zin opvatten, zoals men wil. Taal, van een beest, een dronkaard, een kind, een geleerde, een dadaïst, zoekt een doel. Taal die niet doelmatig is, wordt dat op den duur, ze wordt interpretabel, omdat ze door een zekere ordening van binnen uit naar interpretabiliteit streeft.

De intiemste taal is de gedragstaal, taal voor een groep van ingewijden: voor mensen die aan een half woord al voldoende hebben. Het is een taal die outsiders buitensluit, en die de neiging heeft code te worden. Het heeft er alle schijn van, dat Luceberts gedicht zich van deze taal bedient:

[p. 98]

*De braakstalen code der distantie...*

Bovendien is het gedicht opgedragen aan 'de schrijver van o.a. Jacques en Jacqueline', aan Ferdinand Langen dus, redacteur van het tijdschrift *Het woord*, waar ook Koos Schuur en Gerard Diels in schreven. Van Koos Schuur is uit die tijd bijzonder fraaie poëzie bekend, die aanknoopt bij de kunst der rederijkers, een kunst die voor de ondergang bestemd was. Een andere rederijker, Michaël Deak, publiceerde na zijn *Aphroditis* (waar ik een zwak voor heb) niets meer. Ook Ferdinand Langen publiceerde steeds minder en hield er ten slotte mee op. Maar Koos Schuur, Bert Schierbeek, Jan Elburg e.a. bekeerden zich tot de nieuwe taal. De rederijkerij werd een ondergrondse stroom sindsdien, die alleen bij aanmoediging van bovenaf weer aan de oppervlakte kwam, bij voorbeeld in Vestdijks *De onverwulbare opdracht*, en in Achterbergs *Ballade van de gasfitter*, *Ode aan Den Haag* en *Spel van de wilde jacht*, vier bundels superieure poëzie, waarvan er maar één niet in opdracht van de regering geschreven werd...

Tussen de nieuwe taal, het experiment, en de traditionele bij uitstek, de rederijkerij, bestonden dus grote spanningen. De eerste wilde de kloof tussen kunst en volk overbruggen, de laatste zocht het in de isolatie, in de happy few...

Ferdinand Langen zocht bewust afstand te scheppen tussen de 'vreemdelingen en de buitenstaanders' ener-

[p. 99]

zijds en de 'inwoners van het rijk der betovering' aan de andere kant. In zijn opstel 'tot

goed begrip' (uit *De betoverde wereld*) schreef Ferdinand Langen: 'Zij die onze taal niet machtig zijn ( ) hebben aan een ( ) vertaling ( ) maar weinig', en nu doorzien we het geraffineerde spel dat Lucebert speelt in zijn gedicht, een spel waarin hij steeds snel van blik wisselt. Voor de vorm hanteert hij immers de 'code' der ingewijden, maar daarentegen doet hij alsof hij die code, de 'dixie (dictie) der fijnproevers' nog leren moet in de strofe uit het spraaklessenoefenboekje over de noopdeerne, deze uitgestotene, met wie hij zich solidair voelt, blijkbaar. In de code der rederijkers keert hij zich tegen de rederijkers en hun bedrijf, en hij toont zich daar meester en leerling tegelijk. Tóen al was Lucebert door Zen betoverd.

Omdat Lucebert zich in zijn gedicht van de wapens van zijn tegenstanders bedient, kunnen we er zowel de eigenschappen van de code als bepaalde rederijkerskenmerken in verwachten. Een gewone methode van coderen is het invoegen van niet te coderen onzin, niets betekenende lettercombinaties, die de ware code voor buitenstaanders verborgen moet houden. Men kan een code, een stelsel van afgesproken lettercombinaties die elk een zin of zinsdeel betekenen, pas ontcijferen, wanneer men over de sleutel van die code beschikt. Nu hebben de rederijkers zich van het begin van hun bestaan af uitgeput in het vinden van code-

[p. 100]

achtige formules en vormen, als daar zijn het naamdicht, kreeftdicht, schaakbord of anagrammen, antigrammen (bijv. evangelist, evil's agent), chronogrammen etc. en het zou bij voorbeeld kunnen zijn dat die kunstjes de sleutel vormen tot Luceberts gedicht. Enig zoeken in die richting levert misschien meer op dan het jagen naar de betekenis van ieder woord afzonderlijk, al zullen we die methode niet stelselmatig verwaarlozen. Zoals ik al zei: onze kunst van het lezen moet het eerder hebben van ideeën dan van woorden.

Gaan we nu uit van de gedachte dat Lucebert iets wezenlijks te zeggen heeft, dan moeten we aannemen dat hij daartoe uit een woordvoorraad put, die wezenlijk van de geijkte verschilt. Hij moet zijn lezer namelijk een zekere hoeveelheid *nieuwe* informatie verschaffen, en daarom kiest hij voor zijn mededelingen de minst waarschijnlijke vorm. Wordt de mededeling immers in zijn waarschijnlijkste vorm gedaan, dan komt er in het geheel geen informatie over. Men kan dat gemakkelijk inzien, wanneer men hierop antwoord geeft: Wat heeft een retorische vraag als deze ons te zeggen?

#### *De braakstalen code der distantie*

Wat moeten we hiervan denken, wat is braakstaal? Ik weet 't niet, maar een braakijzer is een koekbakkerswerktuig waarmee taai deeg bewerkt wordt. Over code

[p. 101]

heb ik nu het mijne wel gezegd, hoewel ik eraan kan toevoegen, dat code ook wetboek kan betekenen en in verband met ijzer of staal kan doen denken aan een ijzeren wetgeving. De distantie is de kloof die Ferdinand Langen zag tussen kunst en volk. De mededeling is duidelijk: de braakstalen code der distantie is een conste van rhetorische, - een half woord voor de codebreaker genoeg... Maar Lucebert zou Lucebert niet zijn, als hij dit begrip dat hem toch wel tegen de borst moet stuiten, niet onmiddellijk met een breekijzer te lijf ging. In de *vorm* van de eerste regel informeert hij zijn lezers reeds over zijn methode van werken, en heft hij de denkbeeldige distantie tussen zich en zijn lezers reeds op. Hij nam om zijn regel te vervaardigen een werktuig te baat dat iedere Nederlander bezit: een woordenboek. Het is duidelijk, dat hij, om zijn regel te schrijven dit boek opsloeg bij de *b* van braakijzer, om dan via de *c* van code te belanden bij de *d* van distantie. Deze informatie is voldoende: men weet nu hoe Lucebert werkt, men kan hem van nu af aan met enig nadenken volgen. En ook de rederijkers onder ons kunnen dat. Een van de bekendste rederijkersvormen is namelijk een 26-regelig of -strofig

gedicht, waarvan de regels resp. de eerste regels der strofen achtereenvolgens het hele alfabet doorlopen. Naar de vorm wordt zijn eerste regel dus al meteen getorpedeerd, omdat hij er de eerste letter, *a*, eenvoudig negeert. Overigens zal het de bescheiden lezer opvallen, dat zijn gedicht t6ch alle letters van het alfabet bevat...

[p. 102]

'Tienticht' moet door zijn plaats in de zin wel een werkwoord zijn. 'Tichten' is een middelnederlands woord voor beschuldigen. Betekent tienticht nu tienvoudig beschuldigen? Maar 'tiën', ook al middelnederlands, en men mag van een rederijker toch verwachten dat hij dat weet, betekent eveneens 'beschuldigen'...

Wat vinden we van 'tientand'? Een drietand kennen we van Neptunus en van de boer met zijn mestvork aan het werk. Maar er zijn ook meertandige mestvorken te koop, zogenaamde mestgrepen, zoals men weet, en misschien dacht Lucebert dáar wel aan bij dit woord. Als instrument staat zijn tientand dan nog tegenover het braakijzer dat in het begrip braakstalen is geïmpliceerd. De 'luchtprofetie' krijgt dan al wat zin. De eerste twee regels betekenen zoveel als de pot verwijt de ketel, de een ruikt naar koek, de ander naar mest...

De alliteratie in () 'distantie / tienticht de tientand' is veelbetekenend. Het is duidelijk dat *tientand* niet uit de lucht is komen vallen. Het is een misluk, maar die mislukking is zinvol, anagram van (dis )*tantie*, en toen tientand er eindelijk stond, is er gezocht naar een woord, desnoods nieuw te ontwerpen, dat zich bij *tientand* aansloot: *tienticht*. Zó vond Hanlo bij zijn Oote het woord boe. De taal is van een ijzeren logica, is een braakstalen code.

'Luchtprofetie' is eveneens een neologisme, naar analogie van weerprofeet, onheilsprofeet gevormd. Een luchtprofeet stelt de mensen lucht in het vooruitzicht, bijna niets dus, maar toch voldoende om in leven te

[p. 103]

blijven. Het is, opnieuw, een amfibolisch symbool. Wat de rederijker beschouwt als ijdel werk, is voor de experimentele dichter zinvol. Luchtprofetie is dan ook exact het tegengestelde van de braakstalen code, en beeldspraak op tegenstellingen gebouwd ziet men bij rederijkers veel. Luceberts begrip 'luchtprofetie' is belangrijk, omdat het in zijn tegenstelling tot die 'code' aangeeft hoe weinig verstand zijn woord is, hoe vloeiend de grenzen ervan zijn. In ieder geval heeft de experimentele dichter van aerofobie geen last...

'Vol van keel de o-koek' kan zoals ik al zei, een omzetting zijn van 'vol van o-koek de keel'. Zo'n plaatsverwisseling was bij rederijkers in wat zij 'versus rapportati' noemden, voorschrift. De zin zal in geval van omwisseling een bepaling zijn bij luchtprofetie, - een luchtprofeet zal allicht zijn lippen ronden, 'o', lucht uitstoten, fluiten misschien? Maar de zin die Lucebert ons geeft, houden zoals die is, heeft evenveel zin, misschien: de o-koek die in ons innerlijk sluimert, krijgt keel en wil klinken. De o-koek zou best een soort van koekoek kunnen zijn (het allitererend verband met *koeterkijkt*, een woord dat doet denken aan een koekoeksklokkoekoek, is, hoewel verdoezeld, zinvol), die de ochtenduren slaat. Het woord *heet* is dan een zelfstandig werkwoord, dat best achterin de zin kan staan, omdat het hier gelukkig om poëzie gaat, en niet om grammatica. Dit switchen naar de wereld der vogels is niet helemaal absurd, wanneer men zich herinnert dat in de beginperiode van de experimentele poëzie iemand

[p. 104]

- ik geloof A. Roland Holst - de experimentele dichters met een aantal naar hun zang niet van elkaar te onderscheiden vogels in een volière vergeleek. Via schriek, een volksnaam voor de waterral en de kwartelkoning (spriet, griet) - schriek is ook nog een naam voor krekel - is er dan verband te leggen met volliërecel, wat nogmaals op de solidariteit van de dichter met de maarschappelijk verworpenen de aandacht vestigt. Schriek houdt

natuurlijk ook verband met schrik. Dat is geen rederijdersgrap deze keer, maar een bij Lucebert vrij vaak voorkomende deformatie van een woord (verg. 'bela-zero' voor belazeren) waardoor hij een soort van homoniemen laat ontstaan.

*De braakstalen code der distantie  
Tienticht de tientand andermaal de luchtprofetie  
Vol van keel de o-koek de ochtendslagen heet  
omhullunduw de ahha hoevenans en fijnproevers dixie  
Die door de schriek snelt  
De stiller stilt en  
Elkepas en mijmenij ijsnast toeta de brouhaha  
Koeterkijkt en koopt*

Om een gedicht te begrijpen moet men uitgaan van zijn totaliteit, zegt Peter Berger, maar om dat mogelijk te maken moet men eerst een paar details abstraheren en overzien. In de eerste drie regels wees ik een paar voorbeelden van rederijderskunst aan. Laat ik daar nog even mee doorgaan in de rest van deze strofe.

[p. 105]

In regel 4 vindt men een palindroom: *ahha*, regel 5 en 6 zetten *schriek* en *stilt* als tegenstellingen tegenover elkaar, regel 6 en 7 doen hetzelfde met *stiller stilt* en *toeta de brouhaha*. Hoe functioneren deze woorden in het geheel?

'Omhullunduw' is een tegenwoordig deelwoord gevolgd door een bezittelijk voornaamwoord. De woorden 'de ahha' staan als een golfbreker midden in een zin. Ze horen er van nature niet thuis, ze horen van nature ook niet bij elkaar. Denkt men ze bij wijze van proef even weg, dan krijgt men een mooi verlopend ritmisch geheel: 'omhullunduw hoevenans en fijnproevers dixie'. Hebben we hier te maken met een ingeschoven ondecodeerbare boodschap, die de eigenlijke code tegen ontcijfering beschermen moet? Maar 'ahha' is een uitroep van schrik of van blijde verrassing: misschien wel van beide tegelijkertijd: het is een palindroom, en, hoewel er niets in de volgorde van letters veranderd hoeft te worden, een antigram! 'Ahha' kan de functie hebben van een tussenwerpsel, een kreet die schrik aanjaagt: hebben we Pan al niet ontmoet in dit gedicht? En het woord 'de', dat we niet konden plaatsen, is misschien geen lidwoord, ik heb daar later nog wel iets over te zeggen. Hier kan ik voorlopig volstaan met een terugwijzen naar het gebrekkige opstel van het achterbuurtjongetje, dat niet spellen kan (omhullunduw): de verdwaalde *de*-klank hoort, gezien de aanwezigheid van Pan in 'hoevenans' thuis: hoevendans. Het woord 'dixie' - afkorting van dixielandjazz, - wijst in de rich-

[p. 106]

ting van Pan, van zijn lawaai dat negers verblijdt en slavendrijvers verschrikt. Samenvattend: van de o-koek wordt gezegd dat het de (aanstonds met 'hoevendans' te vereenzelvigen) 'fijnproevers dixie' overstemt, 'omhult'. Ik kan nu ook weer iets meer over die 'luchtprofetie' zeggen en van het verband tussen de woorden 'de' en 'ahha'. De regels 3 en 4 bevatten nl. een aantal opvallende glottisslagen (in de aanhalingen straks aangeduid met een ?) t.w. in:

de ?o-koek

de ?ochtendslagen

de ?ahha

en van deze klanken wordt het effect versterkt door de veelvuldige h-klanken (heet, omhullund, ahha, hoevenans). Tot aan 'en' in regel 4 is het hijgen en blazen: dixie, luchtprofetie, en een functie voor dit horten en stoten vonden we al: het breken van de vloeiende stroom. Maar de serie glottisslagen doet nog meer. Hij scheidt twee door alliteraties verbonden groepen: 'vol van keel de o-koek' en 'fijnproevers dixie die door de schriek snelt / (de stiller stilt)'. Het principe van de op tegenstellingen gebouwde

beeldspraak helpt ons in beide groepen alliteraties tegenstellingen te zien: de 'o-koek', wat dat ook mag zijn, is ontzet en de oorzaak daarvan is de 'fijnproevers dixie' die door het voegwoord 'en' aan 'hoevennans' verbonden is. Voor de o-koek is die dixie (dictie) en 'uw (= Pan) hoevennans', hoezeer ook aan elkaar ongelijk in voorkomen, één in wezen.

[p. 107]

'Vol van keel de o-koek () omhullunduw () hoevennans' staat weer in tegenstelling tegenover de fijnproevers dixie, 'die door de schriek snelt'. Het eerste omhult, het andere wordt omhuld, kan zich pas - als muziek? - hoorbaar maken, als het door een schriek - een vogel of krekel, of panische angst - heensnelt: een heel mooi beeld. Die dixie passeert trouwens nog meer: 'elkepas en mijmenij'. Pas betekent 'doorgang': die dixie vindt altijd wel een esthetisch verantwoorde uitweg, ver van de o-koek verwijderd. Maar wat is mijmenij?

Deze strofe heeft zoals iedereen gezien heeft, een aantal onomatopeeën: ahha, brouhaha; het woord koeterkijkt is op een onomatopee gebouwd: koeterwalen. Mijmenij kan een schrijffout zijn voor rijmerij of mijmerij. Maar -nij is ook een achtervoegsel voor abstracte zelfstandige naamwoorden: slavernij. Mijmenij kan, Luceberts 'sonnet' uit *Apocrief* indachtig, een onomatopoëtische aanduiding zijn voor iemand die steeds *mij* en *me* zegt, en het heeft dan betrekking op een vrome zelfverheffing, die men bij voorbeeld aan kan treffen bij een figuur als Kloos. Mijmenij moet dan wel in tegenstelling staan tot brouhaha en zelfs tot toeta de brouhaha: de fonetische spelling doet aan de oorspronkelijke betekenis van het geheel niets af, maar het maakt de hele groep bovendien tot één onomatopee. In de regel 'Elkepas en mijmenij ijsnast toeta de brouhaha' worden dus weer tegenstellingen tegenover elkaar geplaatst en

[p. 108]

deze keer niet door een hoeveelheid tussengeschoven blaasklanken, maar door een niet te decoderen tussenschuiving 'ijsnast'. Niet alleen mensen en dieren, ook gedichten bezitten de eigenschap om zich in de toekomst te gedragen naar een gedrag dat ze uit vorige ervaringen onthielden, of dat door precedent werd geconditioneerd. Moest men de ritmische stroom van deze regel door interpunctie aanduiden, dan zou men door leestekens het woord ijsnast willen isoleren. Want dat de opbouw van deze regel gelijkvormig is aan die uit regel 4 is duidelijk...

In 'toeta de brouhaha / koeterkijkt en koopt' tenslotte, stelt Lucebert het marktlawaai van het bruisende leven tegenover de verstilling (verkillig: ijsnast, ijskast?) van de zich afwendende eenling.

Wie de betovering van het woord kent, weinigen kennen het als Lucebert. Een akoasme is een gehoorshallucinatie, en akoasmen zijn in zijn poëzie van bijzonder belang. Het is voor het begrip van 'Hu we wie' wenselijk daar iets over te zeggen.

Akoasmen hebben een vasthoudend karakter. Iedereen kent het verschijnsel van een hem invallend melodietje, dat hem niet meer uit het hoofd wil, gedurende enige tijd. Dit gedrag van het akoasme geeft een flauw idee van het martelend plezier dat een dichter soms heeft van zijn gehoorshallucinaties. Hij wordt er door gebiologeerd: een akoasme dat men beluistert' heeft op het oor een gelijkwaardige uitwerking als langdurig

[p. 109]

staren naar een voorwerp heeft op het oog. Wat een mandala is voor het oog, is een akoasme voor het oor. Er is over akoasmen zo goed als niets te lezen in onze van surrealisme vrij gebleven poetika's, ik weet niet waarom, 't is toch een belangrijk iets voor de poëzie en voor een dichter is het eenvoudig een onmisbare stimulans. Het lijkt me trouwens dat ook muzikanten en veldheren van dit soort hallucinaties profijt kunnen trekken: de dove Beethoven is een even sprekend voorbeeld, als de ketterse Jeanne d'

Arc een geloofwaardig, en bovendien blijkt uit deze voorbeelden hoe volstrekt afhankelijk een begenadigd mens is van zijn hallucinerend oor, hoeveel een akoasme te maken heeft met muziek en mystiek. Zelf weet ik van akoasmen maar bitter weinig te vertellen. In het algemeen moet ik een theorie die ik gebruik altijd zelf verzinnen, maar waar zelfs Boeddha geen 'mandala voor het oor' kent, anders dan in de vorm van het geijkte gebed, durf ik met het weinige dat ik in dit opzicht te bieden heb, toch voor de dag te komen. Voor mij staat dan vast, dat een akoasme een dubbelzinnig wezen is. Het kan ons verdoven, maar het kan ons ook helpen, zijn we eenmaal door die verdoving heen, een begrip, een idee, De Idee, te achterhalen. Laat ik dat toelichten aan de hand van een paar voorbeelden.

Luceberts akoasme in 'ab ovo' vervluchtigt tot louter klank en doet ons vergeten over wie of wat hij het heeft:

[p. 110]

*het gemurmul van de buurman  
het gemurmul van de buurman  
het gemurmul van de buurman  
iuliaiuliaiulia*

De verdovende werking hier gaat van de eindeloze herhaling uit. Maar de vervluchtiging van het dictaat kan natuurlijk veel verder doorwerken. De klanken kunnen altijd tot kleinere eenheden worden ontbonden, bij voorbeeld:

*o-o-oh  
zo god van slanke lavendel te zien  
en de beek koert naar de keel  
en de keel is van de anemonen  
is van de zee de manen zingend bovengekomen*

Hier is het woord zeeanemonen gespleten en opnieuw samengevoegd tot een samenstelling: zeedemonen - een nog in het gebied van de onomatopée zwevend, gemakkelijk te duiden begrip.

Het vereist een grote dosis moed om een woord los te laten en over te geven aan zijn natuurlijke neiging tot ontbinding, slijtage. Wie het woord overlaat aan zijn lot, komt steeds in de verleiding zin te verlenen aan de verwilderende klanken. Misschien heeft C. Kruyskamp wel gelijk als hij zegt dat een woord zijn woordbeeld *is*, - experimenten als die van Lucebert zullen hem wel te gevaarlijk zijn, en misschien heeft het gebed

[p. 111]

wel zo'n onomstotelijk vaste vorm, omdat mandala's voor het oor alleen maar ketterij in de hand kunnen werken. Progressie is nu eenmaal taboe in de ogen van de hogepriester van het woord voor wie een hiërogliefe alles is, en ontwikkeling een egyptische geschiedenis tot de laatste snik, die wel weer uit een eeuwenoud spreekwoord zal bestaan. En hij heeft gelijk, natuurlijk, wie een woord zijn gang laat gaan, loopt gevaar zich over te geven aan het geweld van het dictaat. Er zou precies het tegengestelde gebeuren van wat er plaats vindt in Hanlo's 'Oote' met het woord 'Dembrandt', als de dichter niet nèt op tijd ingreep en de richting van het woord omhoog naar zijn zin, het zodoende met een functie bekleedde in de totaliteit van het gedicht, en daarmee voedsel gaf aan de onomatomantiek van de lezer.

Dat het akoasme ook typografisch uit te buiten valt, blijkt bij Lucebert uit het volgende fragment uit 'Eten':

*uit ui  
tu  
it*

In dit laatste voorbeeld worden opnieuw verkeerde verbindingen gelegd, zoals in 'vol van keel de o-koek'. Er staat van zo'n valse verbinding een mooier voorbeeld in 'Hu we wie': 'De doopdeerne koopt nee / De koopdeerne doopt'. Pas door oplossing van de combinatie

[p. 112]

in zijn normale samenhang kan het bijeenbehorende worden doorzien en de verkeerde voorstelling hersteld.

Ik geef deze informatie uit voornamelijk andere poëzie van Lucebert dan 'Hu we wie', omdat daardoor een psychisch mechanisme in de lezer op gang kan worden gebracht, dat het terrein van zijn werkzaamheid ook naar het lezen van 'Hu we wie' kan verplaatsen. Ik wees reeds op de breuk in het woord *paniek*, die aanleiding werd tot 'de pana de nieketan'. Legt men deze lettercombinatie naast 'de ahha', 'toeta de brouhaha' èn naast 'de zee de monen', dan ziet men een herhaald voorkomen van het woord *de*. In 'toeta de brouhaha', dat in zijn geheel een onomatopée werd, is de klank *de* eenvoudig een verbindende klank geworden, zoals in *holderdebolder* en *rinkeldekink*. Het is ook elders méer dan een lidwoord, wat blijkt uit 'de zee de monen'. 'De pana de nieketan' is gewoon een uit een akoasme voortgekomen onomatopée en de *de*-klank is Luceberts bouwsteen voor zijn klanknabootsingen.

Overzien we nu even wat we bereikt hebben met al dit geschrijf: De eerste strofe plaatst experiment en rederijkerij tegenover elkaar, het engagement tegenover het 'cultiver son jardin'. Dit engagement blijkt ernst van zijn streven te maken in de tweede strofe (over de doopdeerne), ons aller moeder en verpersoonlijking van onze jammerlijke conditie. De richting die het gedicht dan inslaat, is middelpuntzoekend, want nadat wij onze moedermaagd hebben herkend, is er de uitroep

[p. 113]

van schrik, de pana de nieketan, gevolgd door een verlangen naar veiligheid, naar moeder en huis: 'Oh casa!'

In de laatste strofe wordt die middelpuntzoekende kracht manifest en zijn blinde scheppingskracht scheidt zich een labyrint van woorden. Maar zover zijn we nog niet, want we hebben nog niet veel wezenlijks gezegd over:

*Scheert met de pes de pana de nieketan*

*OESA*

*De hoot doopt schrijlings met de spiescheil*

*Oh casa!*

Dit fragment wijst met het woord 'doopt' terug naar de vorige deerne-strofe. Pes, pessem, pana, paan, paniek en Pan, dat hoorde allemaal bij elkaar, zoals we al zagen. Pes kan ook klankverwant bedoeld zijn met pest, en dan is er verband van betekenis tussen pest en paniek. Scheert met de pes de pana de nieketan, zou dan kunnen betekenen, dat men het kwaad met het kwaad moet keren, in plaats van op de puinhopen te gaan staan en te zingen van mooi weer...

In de volgende zin suggereert schrijlings zowel scheerlings (= rakelings: het woord staat in dat geval in een bepaalde verhouding tot 'Scheert') en ijlings als schrijdelings: wijdbeens lopen (of zitten). Nu is het duidelijk dat het woord *doopt* een vloeistof vereist, en ik zou misschien nooit op het idee gekomen zijn, dat die

[p. 114]

vloeistof verborgen zit in het woord *spiescheil*, als ik niet in Luceberts 'Het proefondervindelijk gedicht' de Niagara Falls gespeld zag als naaikekkere folls - een vreemd woord, dat eerste van de twee: men mist er de letter 1 in, zelfs al is de reine

alles rein. Nu is spiescheil een prachtig woord, dat verminderd met zijn eerste letter en in verband gebracht met 'schrijlings' ook u, lezer, een gaaf beeld voor ogen tovert. Maar wat doen we dan met die letter s? Wel, die plaats en we voor het woord *pes* en *spes* betekent hoop, en 'hoot' is een verschrijving voor hoop; deze associatie ligt na de verkeerde verbindingen in 'de doopdeerne koopt nee', etc. eenvoudig voor het grijpen. De betekenis van het geheel wordt dan: 'scheert met de hoop de paniek weg. Maar die hoop biedt weinig uitzicht op beter. Oh casa!' Zoals men ziet heeft ook deze strofe twee kanten, omdat *pes* twee kanten, *pest* of *spes*, heeft. Maar in beide betekenissen richt Lucebert zich tegen de rederijkerij.

De laatste strofe levert weer een paar staaltjes van rederijderskunst op. Paronomasie in: *Nodo* waar de *woord* *wierd* waar de *nada* de *waard* *werd*, en in *Metten* de *maan* de *maten* van de maker.

Een palindroom in *ssssssssss* en zelfs een vorm, bestaande uit eenlettergrepige woorden, waarvan het laatste uit een voorafgaand vers in het volgende vers als eerste woord daar weer van wordt herhaald:

[p. 115]

*Wie zoo zoo zo lis wie  
Wiezois assus quikema maasses*

Zulke verzen noemde men terecht *logodaedalia*, en evenzeer terecht laat Lucebert de zijne van de aanvang af ontsporen, terwijl hij in het tweede vers de spelregels overboord gooit door de woorden 'wie zo is' aaneen te schrijven. Hier is het labyrint voltooid. Het gedicht besluit met het *ssss*-palindroom, dat ons tot luisteren aanspoort, en een onomatopée *zi-zi*, die ik weer opvat als een aanmoediging om het gedicht ook met de ogen te volgen.

Ik wees al op de panwoorden, die in deze strofe aan de orde komen. Wat betekenen die woorden hier? Poempaana, panaana, pnaanteer. Het is misschien iets eetbaars. Paana is de onverwachte tarwe, panaana doet denken aan banaana. Pnaanteer, - een panetier was in de middeleeuwen een bakker, die zijn werkplaats de paneterie noemde. Men moet niet gering over de man denken: zijn heer had hem met die hof functie bekleed...

Men kan het asyndeton 'de pohesie de poempaana' beschouwen vanuit een statisch standpunt en de werking ervan beperken tot de som van de werking der afzonderlijke dingen. Pohesie is, zoals men weet, een dadaïstisch scheldwoord voor Poëzie. Poempaana kan men opvatten als stenen voor brood: de paana van het poëem. Maar omgekeerd kan men ook trachten te zoeken naar de onderlinge beïnvloeding der dingen, hun

[p. 116]

wisselwerking en versmelting tot één geheel. Poëzie tormenteert Lucebert, zoals men weet, zijn woord pohesie duidt zijn ambivalente gevoelens tegenover die poëzie aan. Poempaana krijgt dan natuurlijk een veel gunstiger klank dan daarstraks, het wordt zoiets als het luxebrood uit de paneterie, en dat maakt de pohesie voor Lucebert in ieder geval weer acceptabel. Zoekt men dan nog verder naar de onderlinge beïnvloeding van de twee gevonden 'duidingen' van het asyndeton dan wordt het duidelijk, dat het tegelijkertijd twee sferen, een statische, retorische, en een dynamische, experimentele, noemt en typeert, en dat beide samensmelten tot één neutraal geheel. Hier laat Lucebert zien, hoe één spraakles voldoende voor hem is om de fijnproevers dixie volledig te leren beheersen...

Pnaana, uit pnaanteer, moet men zich ontstaan denken uit panaana, zoals uit banaana het onverzorgde benaana. Maar in pnaanteer is de met *e* aangeduide klank niet weergegeven, - vreemd, want onze taal kent geen woorden, die beginnen met *pn*. Is die klank geëlimineerd om verband te leggen met het grieks, om langs deze weg van associatie en



analogie de verwantschap van paan en Pan te accentueren? Het asyndeton 'Der schwingel der zwarte sjwaas panaan pnaanteer' zegt op het eerste gezicht niet veel. Schwingel heeft misschien te maken met het duitse schwingen of Schwindel, of met het nederlandse zwengel. Wat is of zijn sjwaas? Een sjwa is de e-klank uit vurrukkulluk,

[p. 117]

en die men in het nederlands, behoudens uitzonderingen, aangeeft met de letter E. Deze letter is volgens Rimbaud een witte klank. Voor Lucebert klinkt de sjwa zwart: zwarte sjwaas. In de sjwa is de witte klank verdwenen, opgeheven door het zwart: geneutraliseerd: niet penaan, maar pnaan(teer). Het neutrale ontstaat pas wanneer een kracht door zijn tegenkracht wordt opgeheven. En wanneer het neutrale er is, dan zien we het niet, omdat we alleen in staat zijn te zien, dat wat niet neutraal is. Wel het zwart en wit, maar niet het Rebis der alchimisten. En alleen omdat het ons opvalt, dat in dit gedicht van Lucebert het onzijdig lidwoord *het* stelselmatig uit de weg wordt gegaan, kunnen we aannemen, dat het neutrale er tóch is...

Voor een 'alchimie du verbe' (Rimbaud) staan de woordalchimist verschillende mogelijkheden tot zijn beschikking. De meest willekeurige is die van Tristan Tzara: het dooreengooien van een aantal uit een krant geknipte woorden, die blindelings in een willekeurige volgorde worden gerangschikt. De meest geprogrammeerde vorm van woordalchimie werd sinds de toepassing van de computer in de poëzie mogelijk. *Randstad-8* publiceerde een voorbeeld van deze door de A.B.-Computer, bijgenaamd Auto-Beatnik, geschreven poëzie. In principe is het verschil niet erg groot. De dichter van Tzara is evengoed een automaat als de Auto-Beatnik. Ze putten allebei uit een stroom van informatie en beiden vormen ze die inlichtingen om tot

[p. 118]

mededelingen aan de buitenwereld. Luceberts laatste strofe uit 'Hu we wie' ligt het meest in de computersfeer: er is een zeker systeem van kiezen in zijn waanzin.

Het asyndeton 'De pohesie de poempaen de stattoor' karakteriseert de poëzie. Ik weet niet wat een stattoor is, maar een stator is het *vaste* gedeelte van een *dynamo*. De woordopeenhoping zou de bedoeling kunnen hebben op het mechanische van de poëzie te wijzen, het automatische en dynamische, zoals dat ook wordt uitgedrukt door 'Der der der / Van telkens toen telkens teer / Der schwingel der zwarte sjwaas /'.

Moeilijk blijft dan alleen de zin 'Slaan sideriese zoen aan de hekken der aanwakkers'. Een sideriese zoen kunnen we zien als een zoen tegen de achtergrond van de vaste sterren, maar hoe men zich dat voor moet stellen, weet ik ook niet. Aanslaan: motoren kunnen aanslaan; hekken: de wieken van een molen. Aanwakkers zullen dichters kunnen zijn. De zin is door alle mogelijke combinaties die te leggen zijn, voor velerlei uitleg vatbaar. Ik merk alleen nog op, dat 'de hekken der aanwakkers' onderwerp kan zijn bij *aanslaan* (men kan een toon aanslaan, een hoge, of een op een muziekinstrument). Ik geloof dat ook zonder de zin te verklaren aangenomen kan worden, dat hier een scheppingsproces aan de gang is, dat de krachten der ontbinding te lijf gaat, en dat op goed geluk het woord produceert (toenaamtoemaar) in 'de nodo waar de woord wierd waar de nada de waard werd'. Wordt

[p. 119]

daar een soort mechanisme mee bedoeld, dat poëzie fabriceert, een poëziecomputer? Het was dan wèl te voorzien, en in ieder geval zien we duidelijk, dat na deze regel de strofe van karakter verandert. Hij verliest zijn relatie met de lezer en keert middelpuntzoekend naar de dichter terug in de vorm van een monologue intérieur. Tot in zijn innerlijk reikt dus Luceberts woord en tot daar reikt zijn controle over zijn wereld, en daarom zijn zijn woorden en beelden niet echt autonoom. Dat wij hem niet meer kunnen volgen nu, en dat voor ons de rest van het gedicht in onverstaaenbaarheid verzandt en in

het zichzelf zoekende eenlettergrepig woordlabyrint, spreekt hierna wel vanzelf. Maar Lucebert noemt het werk van deze aan het systeem van zijn waanzin uitgeleverde woorden 'meten de maan de maten van de maker' en als 'maker' een vertaling is van het griekse ποιητής, dan betekent dat overdrachtelijk beschouwd dat de dichter de maat van alle dingen is, en dat het daarom zin heeft voor een dichter om het volledig leven te annexeren en zich niet alleen te beperken tot die betoverde wereld, waarin een realist struisvogels ziet staan, met hun kop diep in het zand.

Ik weet natuurlijk wel, dat mijn uitleg van dit gedicht in hoge mate gevormd is door een paar ideeën die ik mij over Lucebert en poëzie heb eigen gemaakt. Er zijn nu eenmaal ideeën die het nooit tot enige vorm van leven hebben gebracht, en omdat ik dat betreurt, doe ik een beetje moeite daar wat verandering in te brengen. Ik

[p. 120]

wil er, voor de lezer ertoe overgaat zijn gal over dit geschrijf uit te storten, wel op wijzen dat ik met een minimum aan hypothesen een maximum aan waarschijnlijkheid aan mijn uitleg heb gegeven. De enige hulpschema's waarvan ik mij bediend heb, waren de voor de hand liggende tegenstellingen tussen rederijkerij en experiment en het invoeren van Rimbauds alchimie naar aanleiding van de zwarte sjwaas. De rest moet in woordenboeken, handboeken voor psychologie en landarbeid en poëzie te vinden zijn, en als daar iets ontbreekt, dan voorzie ik onder verwijzing naar dit opstel in alle gevonden leemten.

Inmiddels moet ik nog zien te verklaren, waarom dit gedicht in *de amsterdamse school* werd opgenomen, en niet in de bundel *triangel in de jungle*. Het antwoord moet verwijzen naar het motto van *de amsterdamse school*, een ondecodeerbare code van Dante. 'Hu we wie' hoort in *triangel in de jungle* niet thuis, omdat die bundel gedichten bevat, 'die door hun eenvoudige structuur' gemakkelijk verstaanbaar zijn. Maar waarom werd het dan niet ondergebracht in het op *triangel* volgende *de dieren der democratie*, waar het naar de tijd van ontstaan en naar de geest in thuis hoort? Omdat in die groep gedichten reeds was opgenomen het gedicht 'het mirakel van monte carlo' (later, terwille van het anagram op *carlo* veranderd in: 'het orakel van monte carlo'). Men zou in de verleiding kunnen komen Kloos en Ferdinand Langen over één kam te scheren, en Lucebert draagt de laatste geen kwaad hart toe, mis-

[p. 121]

schien wel omdat de tegenstelling tussen zijn theorie en zijn verhalend proza zo groot is: niet voor niets vindt men het boek *Jacques en Jacqueline* aangeprezen in een advertentie in *Reflex*, het tijdschrift van de Cobragroep... Wat Lucebert alleen maar tegenstaat is die wereld der betovering, waarin begrip (Langens 'tot goed begrip') het begrip der psychologen, gevraagd wordt voor het woord, dat, kreeg het dat begrip, niet aarzelen zou om het begrip, dat van Kant deze keer, in roofoverval uit te buiten ten koste van de mens, noopdeerne of geen.

Het woord kreeg geen begrip, - het experiment evenmin. Er werd geen kloof overbrugd door de dichters van *Het woord* - dat kon men van hen ook moeilijk verwachten. Maar er werd ook geen kloof overbrugd door de experimentelen: men kan geen ijzer met handen breken. Maar als er iets gedaan is voor die overbrugging, dan moet men kijken naar zulke dichters als J. M. W. Scheltema, L. Th. Lehmann en C. Buddingh': zij waren 'te groot' voor het experimentele servet, te weinig estheet voor het tafellaken van *Het woord*. Zij verloren nooit de band met de kunst, nooit die met de gewone verstaanbaarheid. Dat zij nu een opbloei beleven is alleen te verklaren door de verspringingstheorie van Jan Romein. De experimentelen kwamen op de voorgrond door hun luidruchtig idealisme, terwijl zij in feite, en dat bleek bij Kouwenaar en Elburg in Carré, de band met het volk niet hadden weten te onderhouden. Maar de noodzakelijk op de

[p. 122]

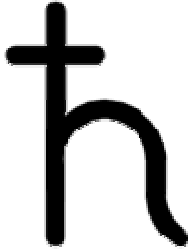
achtergrond gedrongenen konden, toen de generatie van Hans Verhagen, - die het in voetbal zocht en in popmuziek en nulkunst, - de Anschluss met het volk maakte, de sprong in de toekomst wagen, en dat konden de experimentelen niet: zelfs de meest beweeglijke onder hen, Simon Vinkenoog, schijnt zich niet geheel op zijn gemak te voelen in dit milieu. Dat Lucebert zijn medewerking weigerde aan die avond in Carré, moet men misschien ook verklaren uit dat feit, en uit dit, dat er met het optreden van de jongste generatie opnieuw aan kunstmatige muren wordt getimmerd: niet tussen experiment en rederijkerij of volk en kunst dit keer, maar tussen wie 'in' is en wie 'out', volgens steeds wisselende maatstaven, waarvan de beperktheid van visie als een garantie is voor de grootste onverdraagzaamheid en de grofste willekeur. Deze opmerking zegt uiteraard niets over de poëzie van de zestigers, maar ze zegt iets over de mentaliteit van een menigte mensen, die in poëzie of beat een conventioneel teken zien, om zich van anderen gunstig te kunnen onderscheiden, en die door onoorspronkelijkheid het originele, door slaafse navolging van een lichtend voorbeeld, het onconventionele onmiddellijk vermoorden.

Ik heb mij nu alleen nog maar te kwijten van de plicht om de titel 'Hu we wie' te verklaren uit *hu*, middelnederlands voor strijdkreet, en uit *we* en *wie*, middelnederlandse synoniemen voor *ach*, *wee*. Want de distinctiedrift die Joden onderscheidt van echte Germanen, verschilt in niets van deze die burgers

[p. 123]

onderscheidt van artiesten of in- van outsiders. Misschien wordt het gedicht 'Hu we wie', deze verbinding van tegenstellingen, eindelijk actueel.

## Witboek



Wie 't over Harry Mulisch heeft, moet afzien van de weinig charmante gewoonte, iemand complexen aan te praten, die hij niet heeft. Maar dat is moeilijk, ik weet het maar al te goed. En een boek als *Voer voor psychologen* verleidt ons ertoe, het toch te doen, ook al wil dit boek, zoals uit de titel ervan blijkt, ons daarvoor waarschuwen. Om die moeilijkheid nu te ontlopen, is het het beste, om maar aan te nemen, dat alle ikken uit Zelfportret met tulband (uit *Voer*) tenslotte één ik zijn, het ik, dat ik het tegen-ik zal noemen. Dit is een op de kop gezet ik, een koud ik, af te leiden uit de Kaltstellungstheorie van Thomas Mann, een schrijver die door Mulisch zeer bewonderd wordt, en aan wie hij ook enkele lezenswaardige bladzijden heeft gewijd in Literair Paspoort. Volgens deze theorie moet de schrijver 'koud' zijn, verdwenen als mens, om de lezer in diens persoonlijkheid te kunnen treffen. Daarom is Mulisch als schrijver zijn tegen-ik, dat is dus iets anders, iets blijvenders, dan een der vele ikken, waarin hij zich aan het publiek vertonen kan. Mulisch maakt een scherpe scheiding tussen het leven onder de mensen, het vergankelijke, en het leven in het boek. Zelf noemt hij het ene leven 'apocrief', het andere 'canoniek'. Het zijn twee levens geworden die niets meer met elkaar te maken hebben, - zij zijn elkaars tegenstelling, elkaars spiegelbeeld. Wat in het apocriefe ten hemel vaart, daalt in het canonieke als pinkstervuur weer neer. Beide

levens weer met elkaar te verzoenen is onmogelijk: voor ons. Alleen Mulisch zelf zou zijn eigen biografie kunnen schrijven, de ontmoeting tussen materie en anti-materie (contraterrene, zeggen de Amerikanen terecht), de nederdaling van de tegenaarde op onze planeet, tot stand kunnen brengen. Daarbij zou hij alziend worden, en opgaan in het niets, want de ontmoeting van materie en antimaterie veroorzaakt een explosie, die beide totaal vernietigt, en een volkomen leegte schept. Die leegte is de leegte die Mulisch voor zichzelf verwezenlijken wil. Die leegte is immers de enige vorm, die het al bevatten kan. Met recht citeert Mulisch in zijn *Voer* Lao Tse...

De droom onzichtbaar te worden, beheerst Mulisch al van de dagen af, dat hij geboeid de chemische experimenten van Bram Vingerling volgde. Iedereen weet wel, dat deze jongen op een goede dag op de boekenmarkt een boekje vindt met een recept om een onzichtbare en onzichtbaarheid scheppende stof te maken. Maar het recept staat op een beschadigde bladzijde en daardoor is de naam van een der grondstoffen, aluin, voor de lezer niet te achterhalen. Een zuiver toeval - de naam aluin wordt ook gezocht voor de oplossing van een kruiswoordpuzzel - brengt Vingerling op het juiste spoor. Mulisch' eerste roman, *Archibald Strohalm*, laat zien, hoe diep de indruk is geweest, die Vingerling op hem moet hebben gemaakt. Hier ontmoet de hoofdpersoon een zekere Boris Bronislaw, een kunstschilder, die aan een tafeltje in een

[p. 126]

café een kruiswoordpuzzel oplost. Maar Strohhalm is het, die de gezochte woorden - auteur, satan, theorie (een woord dat niet in het aantal vakjes past), praktijk (dit woord past wel) - vindt. Natuurlijk staan deze woorden voor centrale begrippen in Mulisch' problematiek, en dat ze zo nauw verbonden zijn met vingerlingische toestanden, bewijst alleen maar dat Vingerling voor Mulisch geen jongensboekenheld gebleven is, maar uitgroeide tot een soort van halfgod, een plaatsvervanger misschien van Hermes Trismegistos.

Ergens in *Voer* schrijft Mulisch, dat hij tot zijn peilloze verbazing de filosofie van Hegel zonder tussenkomst van Hegel herontdekt had. Hij dankt die ontdekking aan Bram Vingerling, want het boek *De wonderlijke verdwijning van Bram Vingerling* is Mulisch' onvergetelijk Aha-erlebnis geweest: vooral de volgende regels hebben tot zijn filosofie bijgedragen: 'Als ik eens naga', denkt Vingerling in de eerste bladzijden van zijn boek, 'als ik eens naga, zijn er een heleboel onzichtbare stoffen, lucht, gas, zuurstof, noem maar op. Maar al die dingen 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?' De methoden van Vingerling en Mulisch zijn eenvoudig: men moet het gegeven op de kop zetten, het apocriefe in het canonieke veranderen, bij de gevonden delen de tegendelen voegen om beide op te heffen en aldus de staat van alogendheid te be-

[p. 127]

reiken, de eenwording met de niet-bestaande God, die slechts een eigenschap heeft: creativiteit. Het is duidelijk, dat op het beginsel van Vingerling een bepaald schema kan worden opgebouwd, en zo'n schema beheerst het denken van Mulisch. In Archibald Strohhalm wordt de tegenstelling theorie-praktijk, naast tal van andere tegenstellingen, aan de orde gesteld en aan de filosoof Strohhalm en aan de 'zomaristische' kunstschilder Boris Bronislaw getoetst. Hun 'midden' zou iemand moeten zijn, die zomarisme en wijsbegeerte tegen elkaar zou weten weg te strepen tot het alziende Niets, waar het Mulisch om te doen is, als uitkomst overbleef. Wie kon dat? Bram Vingerling en bij gebrek aan hem, diens eerste adept, Mulisch zelf, Mulisch die hier en daar in het boek, maar vooral aan het eind ervan in allerlei commentaren en toelichtingen van de onzichtbaar blijvende schrijver aanwezig is.

Ter gelegenheid van het boekenbal 1964 sprak Harry Mulisch een aantal bijzinnen uit, die alle begonnen met het voegwoord 'aangezien'. Dat de hoofdzin geheel verzwegen werd, hoeft ons niet te verwonderen: die is met Vingerling aan de haal. Maar het tweede *aangezien* van Mulisch luidde: 'aangezien wij op een dag met lichtsnelheid in een muur van zwart graniet zullen vliegen', iets dat ongetwijfeld aan de kosmische metafoer (KM) van Roland Holst doen denken. Maar komt ook Mulisch met zijn metafoer daar, waar Roland Holst belandde? In de eerste plaats: heeft Mulisch de tekst van Roland

[p. 128]

Holsts *De twee planeten* gekend, toen hij zijn theorie van de tegenaarde formuleerde? Hem daarnaar gevraagd, antwoordde Mulisch het bewuste essay van Roland Holst nooit te hebben gezien: hij kent het werk van deze dichter niet, of althans zeer slecht. De lezing, die Roland Holst in '46 in Zuid-Afrika hield, werd daar ook uitgegeven: de tekst van *De twee planeten* is niet in zijn Verzameld Werk opgenomen. Zowel de onderling verwante beeldspraak der beide auteurs (beiden gebruiken het beeld boom voor cultuur en hemellichaam voor een leven dat zich heeft verwerkelijkt) als de gelijkenis van Mulisch' KM met die van Roland Holst, welke metaforen zich bij nader beschouwing omgekeerd evenredig tot elkaar blijken te verhouden, moet worden verklaard uit de challenge die Bikini voor deze schrijvers was. Bikini heeft immers wel bij

meer mensen reacties opgeroepen die op het eerste gezicht veel op elkaar leken, maar die bij nader inzien van elkaar verschilden als dag en nacht. Mulisch komt dus niet daar waar Roland Holst heenwijst in zijn kort maar indrukwekkend essay, ook al spreekt Mulisch in zijn 'aangezien' van een beweging met lichtsnelheid: een versnelling die inderdaad absoluut mag worden genoemd, èn Holstiaans: even Holstiaans als het te pletter slaan van onze planeet op de zwart-granieten muur... En ook, alweer als Roland Holst, ziet Mulisch de mens gereduceerd tot een mechanisme, niet alleen lichamelijk (in: *De gedaante der techniek*, uit *Voer*), maar ook psychisch (in: *Het ideaal der psychotechniek*,

[p. 129]

uit *De zaak 40/61*). Tenslotte, evenals bij Roland Holst haalt bij Mulisch de 'techniek' het 'staatsbeleid' in: tal van citaten uit *Voer* zijn aan te voeren, om dat te tonen. Het spreekt vanzelf dat zulke overeenkomsten bij twee overigens zeer van elkaar verschillende schrijvers wel op toeval moeten berusten, of juist niet op toeval: wie zou, denkend over deze kwesties, tot andere gedachten komen dan deze zonder de realiteit uit het oog te verliezen? Daarom vooral lijkt Mulisch' KM op die van Roland Holst, en daarom had zijn theorie even goed *De twee planeten* kunnen heten als *De tegenaarde*... In *De tegenaarde* (*Voer*) schrijft Mulisch van onze planeet en van de tegenaarde: 'Dit zijn *de twee planeten*, die in onderlinge strijd tot dusver heersten op aarde', en van sommige mensen hier schrijft hij: 'Dit zijn de wezens voor elk waarvan in het heelal een planeet bestaat, waar zij de Grote Man zouden zijn: de Christus, de Napoleon, de Shakespeare, de Edison, de Lenin, de Einstein, de Freud. Verbannen koningen zijn zij en smachten in hun gecapitonnerde cel naar hun *hemellichaam*' (cursiveringen aangebracht). Zoals gezegd, ook het Holstiaanse beeld van een gewortelde cultuur steil als een eik komt hij Mulisch voor: 'De culturen stierven als bomen toen zij de grenzen van hun vormprincipe hadden bereikt' (*Voer*). Herinnert men zich niet, dat de reusachtige boom Abram uit *Archibald Strohalm* de boom waarmee Strohalm zich in het begin

[p. 130]

van de roman verbreedde, aan het eind van de roman wordt omgekapt, nagenoeg op hetzelfde ogenblik dat Strohalm in elkaar geslagen wordt? Zij hadden de grenzen van hun 'vormprincipe' bereikt, - zij moesten plaats maken voor iemand die beduidend belangrijker was dan zij: voor de onzichtbare Harry Mulisch die op dit moment in de voortgang van de roman ingrijpt. Bikini, zei ik: het essay van Roland Holst is van '46, Mulisch schreef aan zijn eerste roman in de jaren '49-'51.

Na zoveel overeenkomsten is het redelijk ook eens de verschillen tussen de dichter en de prozaschrijver te overzien, want de wegen splitsen zich, en het lijkt er weinig op, dat zij eens weer samen zullen komen. De opvatting van Roland Holst dat het afsterven van een gewortelde cultuur niets minder is dan een ramp wordt door Mulisch niet gedeeld, - voor hem is dit sterven juist de voorwaarde tot de opening van een nieuwe wereld. Politiek beschouwd is hij het ongeveer met Mao Tse-toeng wel eens, dat een grote schoonmaak voor een nieuwe wereld noodzakelijk is. Psychologisch beschouwd is het vermoorden van Strohalm het offeren van de ouders (Archibald Strohalm deelt zijn initialen met Alice Schwarz, de moeder van Harry Mulisch) door de zoon, een offer dat gewoonlijk geïnterpreteerd wordt als een zelfoffer, een mystieke dood, waaruit de nieuwe mens, in dit geval: Hermes Mercurius Trismegistus, of laat het Bram Vingerling zijn, of zelfs de on-

[p. 131]

zichtbare Harry Mulisch, geboren zal worden. Toch is er iets, dat Mulisch ervan weerhoudt, zich solidair te verklaren met de ideeën van Mao Tse-toeng: zijn pamflet *Wenken voor de jongste dag* doet zien dat zijn ideeën 'thought experiments' zijn, niet voor uitvoering vatbaar, maar zinvol om neer te schrijven. Iemand die aan zijn drang tot

geweld een artistieke vorm geeft is uiteraard nog geen wereldvernietiger. Mulisch schrijft over deze kwestie een paar zinnige woorden in zijn *De zaak 40/61*, blz. 103,- Veldijk zou spreken van 'een geweldloze koningsmoord', een moord om in de *droom* af te doen, een onmogelijke moord. Misschien wel om de moord op Europa onmogelijk te maken, ontnemt Mulisch Europa ook de boom, die hij Archibald Strohalm al in de eerste bladzijden van zijn boek meegaf: 'Europa heeft nooit een vormprincipe gehad en nooit grenzen gekend. Men kan haar een publieke vrouw noemen, maar evenzeer de eerste menselijke era sedert het bestaan van de mens...'

Waar Roland Holst alle uitvalswegen uit onze molshoop dichtgooit, behalve die ene waar toevallig de wilde jager ons opwacht, bergt Mulisch zijn leven door er vingerlingisch mee te verdwijnen in het Niets van de droom, van het geschrevene. In die vrijheid herkent hij Philolaos als de eerste 'die neer durfde te hurken en sidderend van angst *schreef*'. Niet het afsterven van de cultuur is dus beslissend bij Mulisch, maar de atomisering ervan tot even zoveel planeten in het heelal als er cultuurscheppende mensen

[p. 132]

zijn; niet het streven naar de herhaling, maar alchimie; niet de geheime planeet, maar de tegenaarde; niet Deirdre, niet Helena, maar Vingerling, maar Philolaos, maar Hermes Trismegistus; niet een opgaan van deze wereld in haar 'hemellichaam', maar een nederdaling van de tegenaarde op onze planeet; niet wetenschap, niet zomarisme, maar de onzichtbaarheid: Vingerlings *Abrovi*, die onzichtbare stof, die bij zijn ontstaan onzichtbaarheid schiep, zodat de vlam, de pan en een deel van de tafel, waarop het brouwsel werd bereid, verdwenen voor het oog. Men herinnert zich, hoe Vingerling gebiologeerd zijn knikkerproef neemt? Een knikker die hij in de sfeer van onzichtbaarheid rolt en die hij dan ook in het niet verzinken ziet, om aan het eind van dit onzichtbare gebied weer als knikker te voorschijn te komen... Mulisch is in dit niets een oog, het onzichtbare oog, het onzichtbare zien, dat hij in *Voer* als liefde definieert. En dit oog beschrijft in het geschrevene 'voorvallen, schaduwen over straten tegen huizen op, mensen, die door het zonlicht verzwolgen worden, geuren, hoofden, die door de lucht bewegen'. *Voer voor psychologen* heeft iets zichtbaars, een leven, *omgedraaid*, onzichtbaar gemaakt in het geschrevene. 'De werkelijkheid is de beschrijving van het niets', zegt Mulisch in zijn *Negende Vandaag (Voer)* en dit Vandaag is zijn wonderlijke verdwijning, zijn 'zwarte dood' - zijn 'Tod in Venedig'...

[p. 133]

Een astrologische metafoor blijft, op de kop gezet, een astrologische metafoor. Ook bij Mulisch dus voorspellingen, voortekenen, voorgevoelens, van belang voor iedereen in zijn boeken, - behalve voor één bepaalde figuur, die Hermes Trismegistus vertegenwoordigt en met wie Mulisch' tegen-ik zich vereenzelvigd, en die men in al zijn boeken tegenkomt. Maar juist omdat deze figuur steeds aan de dwang van de KM ontkomt, schrijf ik deze KM een bijzondere heuristische waarde toe. Niet het tegen-ik wordt door de KM beheerst, het omgekeerde is het geval. De dingen doen niet met hem, hij doet met de dingen. Het tegen-ik heeft ook geen voorspellingen nodig: het voorspelt zelf, want het voorziet, het is het onzichtbare zien. Het voorziet, zoals ik zei, het voorziet in de werkelijkheid, het voorziet de toekomst van werkelijkheid en dit voorzien is symbolisch tot uitdrukking gebracht in de nederdaling van de onzichtbare tegenaarde op onze planeet, die, aldus doorlicht, haar structuur wel prijs moet geven. Alleen door die verlichting door de tegenaarde is Mulisch' tegen-ik tot 'voorzien' in staat, tot voorspellingen. Volkomen terecht noemt Mulisch zich, als schrijver, profeet.

Men kan zoveel beweren. Aan de hand van een van Mulisch' romans zal ik het beweerde trachten te demonstreren. Ik koos het boek *Het zwarte licht* daartoe, niet omdat het beter dan ieder ander boek geschikt is, maar omdat het aanleiding zal geven tot verdere be-

[p. 134]

weringen, die zichzelf zullen bewijzen als het zover is.

De titel van deze kleine roman slaat in onze terminologie van tegens (tegenaarde, tegen-ik) op het tegenlicht. Maar zwart betekent meteen iets aparts voor Mulisch. Hij heeft het over 'zwart graniet' in zijn *aangezien*, over 'een kleine zwarte hoed' in *Het stenen bruidsbed*, 'de zwarte zee', 'de zwarte dood' in *Voer*; in het zwarte licht is de zon zwart. Wie zich enigszins vertrouwd heeft weten te maken met de beginselen der alchimie, beseft de betekenis van dit zwart. De *creator* die bezig is de steen der wijzen te bereiden, ziet zijn proefbrouwsel dat in het Filosofisch Ei staat te koken, steeds van kleur veranderen. De drie hoofdkleuren in het chemisch proces zijn zwart, wit en rood. Bij wit ontstaat de naastbijge grondstof voor de bereiding van zilver, bij rood die voor goud. De laatste twee stadia worden respectievelijk het kleine en het grote werk genoemd. Omdat de ware alchimist een mysticus is, heeft hij zichzelf de eis gesteld om tijdgelijk met de drie kleurveranderingen ook zelf die veranderingen psychisch te ondergaan. Zó beleefde hij bij zwart (nigredo, zwarting, rotting) de ondergang van het kwaad, bij wit (verwittiging, - de term is van Karel van de Woestijne en heeft bij hem de betekenis van een sexy verlangen naar het hogere) de volharding in deugd en bij rood de loutering van de ziel. Het ging in de alchimie om dit dubbelproces - om dit samengaan van zuivering in stof en ziel. Wie fielen liet zorgen, zou nooit het bovenwerelds goud kunnen

[p. 135]

vinden...

Het is duidelijk dat *Het zwarte licht* in zijn titel zinspeelt op het begrip Nigredo en op de bereidheid 'zwart te worden en te bezwijken tussen de gemaskerden' (*Voer*).

Wit is bij Mulisch het beloofde land: voor anderen wèl, voor hemzelf voorlopig niet bereikbaar (vergelijk Everwachter in *Tanchelijn*, die zich tot Hubertus wendt: 'Toen ik zo oud was als jij, wilde ik heilig worden en een orde stichten ( ). Ik zou mij en mijn broeders kleden in een *witte* pij'. (cursivering aangebracht). Hij kreeg zonder het te weten één volgeling: diezelfde Hubertus uit het stuk namelijk, d.i. de Norbertus uit de verleden realiteit en stichter van de orde der *Witheren*: de buitenstaander die binnendringer werd: de lezer, die het werk voltooit door het te lezen).

Zwart is de dood, 'de grens van het vormprincipe', en daarom de eerste stap naar een wereld waar het oude is voorbijgegaan.

*Het zwarte licht* is het boek van het wanbegrip. Elkaar verstaan of begrijpen lijkt onmogelijk in dit boek: niemand verstaat zijn partner, gesprekken worden in flarden gescheurd, afspraken gemist, verstandhoudingen op losse schroeven gezet. Het misverstand heerst, want het begrip, dit ondoelmatige begrip der psychologen faalt. En toch begon het met begrip, - luisterde niet een hele stad naar het fabelachtige spel van stadsbei-

[p. 136]

aardier Akelei, 'begreep' niet de hele wereld zijn onaardse muziek? Maar de ineenstorting van deze harmonieuze saamhorigheid begon bij hem die haar gewekt had. Want wanneer Akelei in een feestartikelenwinkel gevraagd wordt, of hij 'het' ook gehoord heeft, moet hij gelaten ontkennen. Zijn hospita, mevrouw Henkes, komt met dezelfde vraag en rapporteert: 'Iedereen legde het werk neer en luisterde. Zelfs de kinderen gingen heel stil op de stoeprand zitten. En tussen de daken door keek ik naar uw hoge, stille toren en luisterde...'

Maar voor Akelei is die muziek 'gekraak, woede, zweet, lucht' - 'Krampachtig rukten de draden door de zoldering, krakend, kermend, dat had iets met muziek te maken. Hij (Akelei) dacht niet na bij wat hij deed...' Want hij was leeg, 'kaltgestellt': hij ontroerde de stad.



'Maurits Akelei werd op 20 augustus 1953 om klokslag 6 uur in de ochtend wakker. Hij opende zijn ogen, hikte en bleef roerloos liggen, - over de stad hing nog de nagalm van de torenklok. Verwonderd ging hij toen overeind zitten en luisterde naar het horloge op de stoel naast zijn bed. De kleine wijzer wees recht omlaag, de grote recht omhoog: op dit uur, in deze minuut, was het 46 jaar geleden dat zijn moeder hem had gebaard'. Zo begint deze kleine roman. J. Panhuysen tekent hierbij aan: 'Het zo juist bepalen van de geboortedag en de minuut der geboorte en deze te verbinden met de ondergang der wereld, die volgens vele mensen op 20

[p. 137]

augustus 1953 moest plaats grijpen, is al duidelijk okkult'. Het is, zeg ik erbij, het voorteken, dat alle andere voortekenen losmaakt in dit boek, en vrijwel iedereen is onderworpen aan de systeemdwang van dit okkulte gedoe. Mulisch zelf ook? Het klinkt als een strikvraag: welke Mulisch? Mulisch de schrijver zou het boek geschreven moeten hebben met een kristalhelder begrip van de vorm. Maar voor het overige zou hij even leeg en 'kalt' moeten zijn als Akelei zelf. Als het goed was, zou hij dus geen herinneringen, geen emotionele bindingen mogen hebben aan zijn werk, al kan hij natuurlijk, maanden later, een bijzonder inzicht krijgen in de aard en het karakter van zijn verhaal. Dat gebeurde dan ook, want in zijn *Tweede vandaag* uit *Voer* geeft hij zich daar rekenschap van. 'Het hele drama van Akelei' schrijft hij, 'was terug te brengen tot een drama van de tijd. Het is Akelei's verjaardag. Hij vergeet hoe oud hij is, hij roept het verleden op, onafgebroken wordt vermeld, hoe laat het is. Sebastian Brant wordt geciteerd: 'Die Zyt die kumt, es kumt die Zyt', het verhaal besluit met het laatste oordeel, wanneer er volgens Johannes op Patmos, 'geen tijd meer' zal zijn. Ja, hij is als beiaardier, die muziek maakt op de hele uren, zelf in een klok veranderd. Dit drama van de tijd is het drama van de twee vandagen (zie *Voer*, blz. 91): een dag uit het verleden stort als een meteor in het heden en de man die dit beleeft 'vergeet hoe oud hij is': hij is weer terug in dat vandaag van toen. In zijn geest verabsoluteert het

[p. 138]

temporele en de man van vandaag, vereend met deze van toen, wordt tot een hogere macht verheven...

Maar Mulisch schrijft in zijn analyse van *Het zwarte licht* ook, dat de *zwarte klok* die Akelei zo diep schokt, hem deed denken 'aan iets ontstellends': aan het vertrek van zijn moeder, Alice. En hier springt de psycholoog natuurlijk op: Dan heeft Mulisch die scène met die klok ook niet kaltgesteld geschreven! En werkelijk, Mulisch spreekt van een zekere bevreemding die hem vervulde bij het schrijven over die klok, en hij spreekt daarvan tot twee keer toe! Wat moet een psycholoog hier anders verklaren, dan dat Marjolein, het meisje van Akelei, een 'moederbeeld' is? Maar wij, die met zoveel belangstelling hebben geluisterd naar de radio-interviews met Mulisch door Nol Gregoor, wij die daardoor weten, dat Mulisch zich doorgaans niets herinnert van de momenten dat hij schrijvend bezig is, wij weten ook, dat Mulisch zich met alle geweld tegen deze interpretatie verzet. Waarom? Tja, dat gaat ons nu juist niets aan. Wat ons te doen staat, is te zoeken naar een formulering die ons betoog voorthelpt en die Mulisch niet tegen de schenen schopt. Met 'de psychologie' kunnen we niets beginnen, als we ons niet meteen meester maken van Mulisch zelf. Aangezien hij daar niets voor voelt en wij slechts beschikken over zijn tekst, kunnen wij hoogstens de conclusie der psychologen overplanten in onze eigen taal en Marjolein tot 'tegenmoeder' bevorderen.

[p. 139]

Zij is een 'tegenmoederbeeld', ook voor Akelei (zie blz. 36, *Het zwarte licht*), haar verloofde, die zij met een neger had bedrogen. Nu, drieëntwintig jaar na haar dood (zij stierf - onder welke omstandigheden? - diezelfde

avond van het bedrog) 'ziet' Akelei haar weer. Hij herinnert zich haar, dansend met de neger in wiens dans een tweede wereld school, 'waarin hij (de neger, RC) een rode maan was, roerloos boven een zwarte aarde' - en Akelei ziet het weer: 'Op de grond, half onder een tafel, lag Marjolein met gespreide benen achterover, pratend en lachend naar een boom vol parkieten, haar rok omhoog, - er tussen de neger, een gestalte van bewegingen, roerloos boven een zwarte aarde...'

Men ziet het: Marjolein is de aarde, moeder aarde, tegenmoeder aarde: de tegenaarde. En viel zij niet als uit de hemel in een rivier om er te verdrinken, deze tegenaarde die op de wereld daalde?

'Er viel een grote ster, brandend als een fakkel uit de hemel en zij viel op het derde deel der rivieren en op de bronnen der wateren en de naam der ster wordt genoemd Alsem' (Openbaring 8:10-11), schreef Johannes - en nu begrijpt men pas goed, waarom Marjolein Marjolein heet, Akelei Akelei en waar al die bloemen toe dienen op het zolderkamertje van de beiaardier. Nu begrijpt men pas waarom de zon zwart is en de maan rood. Door de val van Marjolein herhaalde zich de hemel van Patmos: 'En de zon werd zwart als een haren zak en de maan werd geheel als bloed' (Openbaring

[p. 140]

6:12). *Het zwarte licht* is de Openbaring van Johannes op de kop gezet. Het is het negatief van de Openbaring. Verscheen immers aan Johannes iemand 'als eens mensens zoon, en zijn haren waren wit als witte wol, als sneeuw, en zijn ogen als een vuurvlam' (Openbaring 1-14), hier duikt integendeel in Akelei's droom een neger op: 'de kroonprins van de Congo', de voorbeeldende gestalte van Marjoleins verleider, de aankondiger van de nigredo, die bovendien zijn vertegenwoordigers heeft in achtereenvolgens een kolensjouwer, een zich zwartschminkende vriend Ketelaar en een Akelei, Akelei zelf, die eveneens, in dronkenschap, zijn gelaat bevuilt.

Waar Johannes wordt opgedragen een boek te eten, opdat hij zal profeteren, is het hier een *dove* (want niemand verstaat zijn partner) dominee, die een boekje verslindt: '*De man die niets onthouden kon*, - oerkomische tekst voor één heer'.

De vrouw die in de Openbaring een zoon baart en door het beest voor wie zij aan de haal gaat, wordt belaagd, is hier de moeder van Diana, een dochter die volgens gevestigde opvattingen nauwelijks een dochter heten mag. De moeder, de invlezing van het 'begrip', de vrouw van de dominee, is in zekere zin aan 'het beest' Pollaards, een arts met een satanisch brein, overgeleverd. Zij is verlamd: nooit zal zij kunnen vluchten als de vrouw, die in de Openbaring haar model was. De dominee en de doktersvrouw, in wie men in een absurde scène de Grote Hoer van Babylon herkent,

[p. 141]

staan eveneens in een verdachte verhouding tot elkaar. Zij is in dit boek iemand die diep in de kunst van Akelei gelooft, zoals zij vroeger geloofde in de dominee en daarvoor in haar man...

Met uitzondering van mevrouw Henkes, de hospita, de verlamde domineesvrouw, 'het lam Gods in poedervorm', en de arts komen de hier genoemde figuren Akeleis verjaardag op diens zolderkamer vieren. Men wordt er snel dronken, maar juist als het te dol dreigt te worden, komt de laatste, ongenode gast, Diana, haar vader, de dominee, dringend naar het ziekbed van zijn vrouw roepen. Zelf blijft zij achter op het feest, waar zij zich, honds in de hoogste mate, over haar ouders uitlaat. Maar zij wordt ons beschreven als een meisje, dat 'ogen in de rug' heeft. Zij kijkt trouwens in spiegels om te zien wat achter haar gebeurt. Zij 'doorziet' Akelei, zij kent zijn drama want zij is de zieneres, die buiten alle begrip der psychologen om, alles al begrepen heeft. Daarom is zij, als enige onder allen, niet onderworpen aan het occultisme in dit boek. Zij is de afgezante van Hermes Trismegistos, zijn lieveling, en zij draagt de naam van een hellenistische godin, die in christelijke eeuwen gediaboliseerd werd en die gold als de beschermvrouwe van gifmengers en heksen: van alchimisten...

Welke rol speelt de doodgezwegen, afwezig-aanwezige neger in dit verhaal? Hij is de stomme getuige van 'europese' stommititeiten, de edele wilde, die profijt

[p. 142]

trekt van 'onze' dwalingen. Juist die superioriteit maakt hem tot een wellicht gehaat voorbeeld, maar dan toch een *voorbeeld* voor Akelei, die van negers droomt, die zelf een neger worden wil, om nooit meer slachtoffer te hoeven zijn van een visie, die aan blanken een overwicht toeschrijft op grond van hun tot intellect afgestompt instinct. Deze wereldbeschouwelijke, 'politieke' kant aan de zaak waarschuwt ons er voor de neger te veroordelen. Kennelijk staat Mulisch' sympathie vooral aan de kant van de neger en aan die van Diana, de meest cynische figuren uit het boek. Diana, de plaatsvervangster van Hermes Trismegistus, - de neger, het tegen-ik van Harry Mulisch, die zich met Diana vereenzelvigd, en beide figuren verbonden aan de maan. Want als wij in Marjolein het tegenbeeld mogen zien van de moeder, de aarde, dan mogen wij wellicht in Akelei het tegenbeeld van de vader, de zwarte zon, zien, - en als dat mag, dan is het misschien ook geoorloofd om in de neger het tegenbeeld van de zoon te zien, de maan, die rood is als bloed, en vanouds het attribuut van Diana. Een zwarte aarde, de almoeder, ten aanzien van wie vader en zoon verwisselbare grootheden zijn: het conflict van Oedipus, kosmisch vergroot en niet gevreesd als een wereld die taboe is, maar *gezien*, in het licht van het bewustzijn getrokken en overwonnen. Diana, de zieneres, is als het ware het Oog van de neger, die als Vingerling onzichtbaar is in dit boek, afwezig en

[p. 143]

alomtegenwoordig. Die neger, het tegen-ik van Harry Mulisch ziet de nigredo van Akelei in volle helderheid, 'maar zonder emotie...' En dit tegen-ik voorspelde zijn tegenvader, de K.V.K. uit *Voer*, zijn dood: zijn loutering.

*Het zwarte licht* werd geschreven in de jaren '53-'55. Het verscheen in '56. Een jaar later overleed K.V.K. Wanneer? Op zijn verjaardag, net als Akelei. Hoe? Temidden van de verjaarsbloemen, net als Akelei, - met de stervende zon aan de hemel: net als Akelei (zie *Voer, Achtste Vandaag*). Hoe kon een leven zo noodlottig en tot in de onderdelen zo precies een afspiegeling zijn van het leven van zijn tegenbeeld?

Soms zit men met zulke voorafbeeldende raadsels: *De overtocht* van Marsman, *Achter het einde* van Achterberg. Maar wie durft beweren, dat men bij voorbaat iets weet? En andersom: wie toont aan, dat ons lot niet door een kosmisch initiatief is voorgetekend? Zijn wij als blinde slachtoffers van die Trieb der Nachahmung, die Herder als de motor ziet van de geschiedenis der mensheid? Is er niets dat ons redt?

Zieners in de literatuur zijn zeldzaam. Vertellers, zoals men zien kan, zijn er veel meer, en science-fictionschrijvers niet minder. Wat zichtbaar is in toekomst en verleden, we komen het allemaal te weten, maar wat er verborgen is in het voorbije en in het komende is alleen de ware ziener bekend.

Sinds de psychanalyse is echter een klein deel van

[p. 144]

het verborgen verleden ook voor 'gewone' mensen toegankelijk geworden: nl. dat deel van dit verleden, dat hun eigen verleden is. Zij hoeven slechts onbewust geworden herinneringssporen terug te volgen, om zich het voorbije in volle helderheid weer eigen te maken. Er zijn echter geen 'herinneringssporen naar voren'. De verborgen toekomst blijft verborgen. Alleen wie daar het oog voor heeft, dwz. alleen wie zo gevoelig is voor de richting van de natuurlijke stromingswegen van zijn psychische energie, dat hij die wegen volgen kan, kan de toekomst kennen in zekere zin. Het 'het' in ons brengt soms dingen voort, die achteraf beschouwd van de grootste betekenis geweest blijken te zijn

voor de alweer door de tijd achterhaalde toekomst.

Eén van Mulisch' idealen is het niets te worden, zich te ontdoen van de waan, dat hij bestaat. Het is een vingerlingisch, een alchimistisch ideaal. 'Het schrijven verloopt *van* een ervaring *naar* een ervaring', zegt Mulisch in een van zijn *Manifesten (Voer)*. 'De eerste ervaring is het leven, de tweede het werk'. Zij zijn aan elkaar tegengesteld, zoals ik al zei. De eerste ervaring gebeurt hier, in deze wereld, de tweede gebeurt ginds, achter de spiegel: in de tegenwereld. Contact van materie en antimaterie veroorzaakt een explosieve reactie die beide vernietigt: het ideaal van Bram Vingerling verwezenlijkt. Moeten wij de uitspraak, dat Mulisch zich niets herinnert van de tijd dat hij schrijvend bezig is, zo begrijpen? Want dan ontmoeten die twee werelden elkaar: dan is hij er niet, dan *is* hij niets, maar ziet

[p. 145]

alles! Dan wordt hij pas zichzelf, dan draagt hij pas een wereld met zich om: de tegenaarde, dat wat de aarde wordt, 'wanneer een andere planeet op haar neerdaalt en zichzelf wordt...' Die planeet viel voor Mulisch op de onze in het jaar 1908, in Siberië, en Mulisch staft in zijn *Nawoord 1957* bij de roman *Archibald Strohalm* het verband tussen die gebeurtenis en de spoorloze verdwijning van die planeet en een deel van het getroffen gebied.

Sinds de kernfysica erin geslaagd is antiprotonen te vervaardigen is, men weet het, en vooral: Mulisch weet het, de gedachte gerezen aan een antiwereld: een wereld die zich gedraagt op een wijze, tegengesteld aan de wereld ons bekend. Mulisch' hemelvaart is er een pinksterfeest, van Newtons hoofd rijst de appel omhoog naar zijn tak, en wordt een bloem... Volgens een krantebericht van 31 mei 1965 is een aantal deskundigen, onder wie zich professor Willard Libby bevond, tot de conclusie gekomen dat de explosie in Siberië is veroorzaakt door een meteoriet, bestaande uit anti-materie. 'De bomen', aldus dat bericht, 'in een gebied van 100 km<sup>2</sup> werden geblakerd.

Een heel bos brandde af.

Rendieren en andere beesten werden gedood.

De tinnen samowar en zilveren artikelen van een koopman smolten.

Maar niettegenstaande al deze schade werd er nooit een spoor van de meteoriet gevonden.

[p. 146]

Boeren zagen de explosie in een gebied van bijna 2000 km doorsnee en zeiden, dat de lichtflits zelfs het licht van de zon donker deed lijken'. Zij *zagen* het zwarte licht, zoals Mulisch het zag, jaren vóór de geleerden, van wie prof. Willard Libby er een was... Moet men na deze voorspelling van Mulisch en na zijn voorspelling van de dood van K.V.K. blijven twijfelen aan Mulisch' zienschap, waarvan hij in '49 al de eerste tekenen ontving volgens *Voer*?

Ik heb nog te bewijzen, dat Marjolein, dit *hemellichaam*, en tegenbeeld van de moeder 'uit de hemel viel'. Deze 'val' zoals men zich herinnert, veroorzaakt de helderziendheid bij Mulisch. De meteor, de tegenmoeder: en de klok (die de 10gos van de duur is bij Mulisch en geen tijdmetend beginsel): wanneer die drie samengaan, verabsoluteert het tijdelijke en is het niets als werkelijkheid te beschrijven. In zijn *Naschrift 1957* bij de roman *Archibald Strohalm* schrijft Mulisch:

'Op de avond van de dertigste juni 1908 stonden de getuigen sprakeloos voor hun ramen op het noorden: daglicht scheen uit de lucht. Het was elf uur. Honden legden hun koppen op de rand van hun mand en staarden door de kamer. Geleerden sloegen hun boeken dicht en keken zwijgend naar hun panden; in hun bedden keken hun vrouwen met betraande ogen naar de zoldering. Het was de nacht van de smeltende messen. Een moeder (merk op, dat Mulisch niet zegt:

[p. 147]

*Mijn moeder, RC*) was drie maanden oud; aan de wand tikte Athanasius Kirchers Orologium Phantasticum.

*Wanneer je als een ei  
Een door de uren verlaten klok  
Stukslaat op je knie  
Zal het van je dode moeder zijn  
De beeltenis*

Gerardo Diego. Om 1 uur werd het nog lichter. De mensen verlieten hun woningen en wandelden door de straten, stonden in de weilanden, klommen op de dijken en stonden in het licht. De hemel straalde. Zij wezen elkaar een *steen*, die zij nog konden zien, keken in hun agenda's *en konden lezen en voelden zich deelhebben zij wisten niet waaraan*. Zij voerden hun lichaam en hun dood; gearmd keken zij naar een boom. Twaalfduizend vierkante kilometer Siberië werd die nacht verwoest, één miljoen ton steen sloeg uit de diepte van ruimte en tijd in de taiga, en in 1921 vond een expeditie alleen de kraters, de weggeblazen bossen, de verwoeste hutten der Tsoengoezen en hun zwerfende kudden...'

Daar zijn ze bij elkaar, de tegenaarde, 'een' moeder en de klok: de elementen die Mulisch irti. hun stuurkracht gegrepen heeft om die om te buigen naar eigen wil. 'De steen is een deel van de aarde geworden -' schrijft Mulisch voorts, 'maar voorgoed blijft de lichte nacht in de herinnering der mensen. Dat is het kunstwerk'.

[p. 148]

Men kan nu alleen nog maar vragen waar Mulisch die steen vandaan haalt, die geen ooggetuige heeft gezien, volgens de berichten. Zijn steen moet wel van een wonderlijke kwaliteit zijn: de mensen konden *lezen*, zij voelden zich deelhebben, ze wisten niet waaraan. Want die steen was het licht zelf: het licht dat het licht van de zon verduisterde. Het was dan ook de Steen der Wijzen, zichtbaar alleen voor de adepten van Bram Vingerling. En dat licht bleef in de herinnering der mensen: dat licht, zegt Mulisch, is het kunstwerk.

Niet altijd slaagt een mens in zijn werk. Weinig zijn er die van hun werk een zelfoffer maken, en maar al te vaak is een bewust streven daarnaar eerder een sta-in-de-weg, dan een hulp. Hoe vaak spat een vorm uiteen náast de vorm die de kunstenaar voor ogen stond: Archibald Strohalm weet daarvan mee te praten. Ook Mulisch kon van tevoren niet iets weten. Zijn aandacht was bij de toekomst niet betrokken en nauwelijks bij het verleden. Het ging hem erom die *vórm* te verwezenlijken, het Vandaag-voorgoed, - het ging niet om een ik of het offeren daarvan: 'Wat is mijn leven?' vraagt hij, - 'het krabben van een beer over een rots, dat in de afgrond verdwijnt'. Hij is in deze wereld, een achtergebleven gebied van de negentiende eeuw, niet geïnteresseerd. Hij had daar al afscheid van genomen, toen hij voor zijn vader een paar mooie regels citeerde van Li Tsjing Minh:

*'Slaap vredig door, vereerde voorvader,  
zeg ik. 't Is niets. Morgen  
Breekt een mooie dag aan.'*

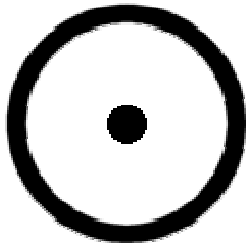
En wie zal zeggen of het begrip Vandaag-voorgoed niet het vingerlingisch equivalent kan zijn voor die 'mooie dag': voor een wereld waar heden, verleden en toekomst zijn samengesmolten tot één vierdimensionaal geheel,- het vingerlingisch begrip van Einsteins heelal?

Mulisch, of beter het 'Het' in hem, leeft daar al, en het 'ziet' in zijn alogendheid, en het

dicteert hem zich te verzetten met hand en tand tegen het lotsontwerp dat voor hem klaar lag. Niet de onderwerping aan een hoger beginsel was de leidende gedachte van Mulisch, maar de aanvaarding van een hoger beginsel waar hij zich mee vereenzelvigen kon: de hulding van Hermes Mercurius Trismegistos.

[p. 150]

## De zon van Zen



Van Zen weet ik niets of nagenoeg niets. De kans om mij van dit boeddhisme iets eigen te maken verspeelde ik, toen ik geen gelegenheid schiep het boek van Suzuki fatsoenlijk te bestuderen. En toen ik Watts slechts wat doorbladerde en Mohr al terugbezorgde nog voor ik er een letter van had gezien, wist ik dat ik langs deze weg Zen nooit zou leren kennen. Maar nietsdoen is ook Zen en niet lezen over Zen kan Zen zijn onder bepaalde omstandigheden.

Van het schieten met pijl en boog begrijp ik al iets meer. Niet dat ik die sport beoefen: ik troost me met een dartboard en een paar darts, van die plasticpijltjes, door koper verzaard. Made in Japan, ook dat nog. En ik weet dat onder bepaalde omstandigheden het dartboard geen schijf meer is, maar een kolk met wielende cirkels. Hoe diep is de trechter, hoe ver weg de roos, dat zwarte puntje waar, je doorheen moet, - hoe nabij daarentegen de buitenste der concentrische cirkels! Werkelijker dan de werkelijkheid wordt de schijf, tastbaar het perspectief. Het ding krijgt een eigen leven, het neemt de plaats in van wat zojuist nog werkelijkheid scheen. Je hoeft nu alleen nog maar te gooien, en er zal iets zijn dat het pijltje doel doet treffen. Je gooit - en je mist natuurlijk. Het was te voorzien. Maar als je geraakt had, dan waren er misschien wel getuigen bij geweest en ze zouden hebben gebogen Voor jou. Nee, niet voor jou. Niet jij, maar 'Het' heeft geschoten. Jij was

[p. 151]

alleen maar een 'kanaal'.

Men moet dit succes te boven zien te komen, misschien. Een ding dat erop uit is de werkelijkheid te verplaatsen naar de wereld der schimmen en zelf de schijn van werkelijkheid aanneemt, vervreemdt ons van de realiteit. Maar om de realiteit van het ding te leren kennen - een realiteit die, 't valt niet te ontkennen, toch ook in *de* realiteit moet worden opgenomen - moest men het eerst een eigen leven hebben gegund, moest men eerst zijn begrip van dat ding hebben vernietigd. De werkelijkheid is misschien pas werkelijk werkelijk, wanneer ze zich in haar geheel aan ons voordoet als deze waanzinnige schijf. Maar ook wij mogen dan niet achterblijven, geen slaven worden, van wat autonoom wordt om ons heen. Dichters die zich blijvend onderwerpen aan het woord, zijn, als dichter, verloren. Dartboards, mandala's en woorden mogen ons inzicht verdiepen. Ze moeten ons niet verblinden. Het begrip, vernederd maar gelouterd, vernietigd maar verhoogd na zijn tijdelijke onttroning, herneme zijn rechten. Ook zonder Zen is in te zien dat aan het stilste satori de afgrondelijkste duisternis raakt.

Het zien van hallucinaties is vaak een kwestie van begenadigd zijn. Men kan het zich echter ook leren.

Ludwig Staudenmaier, een chemicus die zich met magie inliet en op nogal jonge leeftijd

ten slachtoffer viel aan de schizofrenie, beveelt in *Die Magie als experimentelle Naturwissenschaft* (1912) zijn tovenaars-

[p. 152]

leerlingen de volgende methode aan om optische hallucinaties gewaar te worden: Bekijk een voorwerp (een bloem of blad, kever, geslachtswapen, vlag, prentbriefkaart) en sluit de ogen. Tracht dan zonder de lichaamshouding te veranderen, je 't voorwerp weer voor te stellen, op de juiste grootte en op dezelfde afstand als waar het zich bevond. Verdwijnt de voorstelling, dan moet men de oefening herhalen. Het nabeeld op het netvlies diene bij het maken van de voorstelling tot steun: men hoeft het slechts te concretiseren en te materialiseren. Later kan men de oefening doen in een verduisterde kamer met de ogen open. Men ziet dan het verwekte beeld, niet op de wijze van het gewone zien, want er gaan geen stralen van het beeld uit naar het oog, maar het oog, dit projectie-apparaat, zendt de beeldvormende stralen uit: de magiër ziet de prikkel van zijn optisch apparaat.

Dat Zen een schisma in de ziel tracht te veroorzaken blijkt uit de terminologie: *Het schiet*. Zo'n splijting van de ziel maakt ons vermogen tot zelfperceptie vrij. Zijn wij begenadigd, dan stijgt onze verbeeldingskracht tot hoogten als die van mystici en zieners. *Iets* in ons schiet. *Iets* in ons kijkt naar ons. *Iets* in ons leidt een zelfstandig bestaan. Dit iets *kàn*, met een uitdrukking van Jung, het *Zelf* zijn, en is dit zo, dan is er evenwicht tussen dit Zelf en de roos van Zen. Geen slavernij. Geen machtsstrijd. Autonoom en vrij zijn dit Zelf en de wereld. Zij zijn elkaar en samen één.

[p. 153]

Staudenmaier zegt, dat het onbewuste van geniale mensen vaak een eigen leven leidt en niet zelden, zo voegt hij eraan toe met Kékulé als voorbeeld, zijn zij daarvan afhankelijk. Iets in die chemicus droomde en zag, - en het vertelde hem de structuur van de benzolring. Dit iets, als het *niet* het zelf van Jung is, kan men zich gepersonifieerd voorstellen: als een dwerg, als een god of magische macht. Het zijn, zegt Staudenmaier, personificaties. En de hoogste personificatie is niet het Zelf voornoemd, maar een nog onvolmaakte, symbolische manifestatie van het Zelf. Het is het Ueber-Ich van Freud, het is aan het Zelf nog lang niet toe.

Staudenmaier meent, dat iedere personificatie een afsplitsing is van het onbewuste. Maar, zegt hij, men kan zich met zijn personificaties verstaan. Men moet er evenwel voor oppassen, dat zij ons niet tiranniseren, - en hier, meen ik, manifesteert zich het verschil tussen het Zelf en de personificaties: het Zelf is *niet* tiranniek, want het is niet te personifiëren... Van zijn ontmoetingen met een van zijn personificaties, zijn naar zwavel stinkende duivel, geeft Staudenmaier een amusant verslag, maar nogmaals wijst hij erop, dat ook minder kwaadgezinde, ja ronduit alleraardigste personificaties, zoals bolronde grappenmakers en militaristische aristocraten, niet ons welzijn willen bevorderen, maar alleen uit zijn op eigen plezier. En inderdaad: wij weten dat immers de hoogst mogelijke personificatie nog altijd het Ueber-Ich van Freud is, dat men zich ontstaan denkt uit de autoritaire vaderfiguur. En de vaderfiguur,

[p. 154]

zegt Marcinowski, is een 'toestand' van de zoon, die deze in zich te overwinnen heeft. Wee trouwens zijn gebeente als hij daar niet in slaagt. Want met de dag gaat die oude Adam zwaarder wegen en maar al te snel bezwijkt de Zoon onder die last.

Met betrekking tot het oplossen van de vaderbinding merkt S. Vestdijk in zijn *De toekomst der religie* op:

'Voor de psychanalytische praktijk kenmerkend is, dat er twee personen voor nodig zijn: de arts en de patiënt. () Wanneer wij in Indië rondzien, merken wij hetzelfde op: ook hier



een sterk op de voorgrond tredende paedagogische verhouding: tusschen meester en leerling (of 'goeroe' en 'chela'), met vaak een zeer opvallende vereering, die tot heiligenvereering gaan kan, van de laatste voor de eerste. Het is duidelijk, dat in deze gevallen de meester in het bewustzijn van de leerling de functie van de vader overgenomen heeft. ( ) De arts (goeroe) is hier de tijdelijke belichaming van de vaderfiguur, wordt door de 'zoon' vereerd, liefgehad, of ook gehaat, bestreden, becritiseerd, en vervult dus een symbolische rol, waardoor de 'zoon' (de patiënt of de leerling) tot het inzicht gebracht kan worden, dat de ouderbinding, waarvan hij zich bevrijden moet, niet een bepaalde persoon geldt (zijn eigen vader), maar op een geestelijke houding berust, en wel op de eigen kinderlijke afhankelijkheid van iemand die sterker en machtiger en wijzer is of schijnt. Is eenmaal de binding aan de vader door de binding aan de arts

[p. 155]

vervangen ( ) dan komt het volgende stadium: het oplossen of onschadelijk maken van deze tweede, plaatsvervangende 'vaderbinding'. Dat geschiedt door middel van een *identificatie* met het vaderbeeld, zoodat de leerling tenslotte zelf tot 'vader' wordt, d.w.z. als vrij en autonoom individu tegenover de meester komt te staan'.

Het doden van de vader of van de moeder zoals zich dat in de droom voltrekt, is een symbool van het offeren van een deel van zichzelf. Het is het loslaten, zoals Jung zegt, van de banden en belemmeringen die de ziel uit de kindertijd heeft megedragen tot in de volwassenheid. Dit offeren van iets van zichzelf wordt vaak gesymboliseerd door het schieten met scherpe pijlen op een libidosymbool, bijvoorbeeld een zon. Het duidt een mystiek sterven aan en dit sterven is een voorbereiding tot de herrijzenis van een nieuwe mens. Maar niet altijd kiest een mens deze weg van zelfbevrijding. Wie zichzelf 'onschuldig' acht, voelt ook de behoefte aan een zelfoffer niet. Hij heeft alleen maar behoefte aan een zondebok, waarop de eigen schuld kan worden afgeschoven. Meestal is dat, in kleine gemeenschappen, iemand die in het oog van de wereld minderwaardig is. Hij heeft een gebrek, of een ziekte, of een afwijkend geloof, of misschien is er iets met zijn neus of met de kleur van zijn huid en met die van zijn haar en ogen. De zondebok heeft echter veelal geen grote mond en in het algemeen is zijn spierkracht onderontwikkeld

[p. 156]

of zijn groep een minderheid.

Voor de ervaring van zelf perceptie is een splijting van de ziel een voorwaarde, zei ik. Kerels uit één stuk weten meestal niet wie ze zijn en wat ze mankeert. Hun hele gestalte en voorkomen berust op een misverstand en een vooroordeel, - op de idee dat een karakter zoals dat in Bordewijks boek *Karakter* wordt beschreven, wérkelijk een karakter is.

In Vestdijks *Het genadeschot* is de hoofdpersoon, Ignaz Vorbrot, zo'n karakter niet, en de kritiek, doorgaans helaas vergast op karakters oude stijl, heeft Vestdijk misschien wel misverstaan en van zijn Vorbrot de zondebok gemaakt, waar de onverzoenlijken onder ons (die ik in principe een warm hart toedraag) behoefte aan hebben. Ik meen niettemin dat tegenover deze zienswijze een andere mogelijk is.

In *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik* (1914) door Herbert Silberer (aan welke studie ik tussen haakjes mijn van Jung en Marcinowski afkomstige wijsheden te danken heb) wordt gesteld, dat zekere zeer fijne combinaties, die voor het toekomstig gebeuren, voorzover dit door onze psychische structuur 'bepaald' is, van de grootste betekenis zijn, soms voor ons onbewuste kenbaar zijn. Soms gebeurt het, wanneer het onbewuste de natuurlijke stromingswegen van de libido te volgen weet, dat zekere van die fijne combinaties aan de dag treden, in dromen bijvoorbeeld. En

[p. 157]

het is aan zulke dromen dat het 'bijgeloof' profetische waarde hecht.

Ieder mens heeft uiteraard een verleden, en volgens Vestdijk heeft ieder mens er meer dan een. Tegenover of naast het verleden van werkelijke gebeurlijkheden staat het verleden van de gemiste kansen, zegt hij in 'Historische contingentie' (*Essays in duodecimo*). Aan het eerste verleden kan men weinig veranderen als men het tweede niet te hulp roept. Want dit tweede verleden - opslagplaats van het niet-benutte - beweegt ons en blijft ons bewegen. Dit tweede verleden richt onze psychische energie. Het laat zich vaak uitdrukken in een personificatie van Staudenmaier, en het kan als zodanig het Ueber-Ich van Freud zijn, de nog onvolmaakte, symbolische manifestatie van het zelf van Jung.

Terzake nu. Vorbrot uit Vestdijks *Het genadeschot*, buschauffeur op het traject tussen Bund en Schittach, beleeft op een dag iets, dat een splijting van zijn ziel veroorzaakt. Zijn verleden wordt actueel en hij brengt van zijn ervaringen verslag uit in een vorm die zijn tijdelijke (?) gespletenheid weerspiegelt: de oneven genummerde hoofdstukken spelen in het door Vorbrot beschreven heden, de hoofdstukken met een even nummer voeren ons naar het herleeft oorlogsverleden van deze man. Negentien jaar terug. Hij is in die tijd de chauffeur van een partijman, een ss'er, die in zijn burgerleven lector geschiedenis is geweest aan een rooms-

[p. 158]

katholieke hogeschool. Deze Albin Balavater, doortrapt historicus en psycholoog, herkent het verleden van onbenutte kansen van Vorbrot. Hij personifieert het en praat de man zijn personificaties aan: Vorbrot is Wallenstein, - 'verried de keizer *in het openbaar*, kon niet anders, moest wel openlijk verraden', etc. Volgens Balavater stamde Vorbrot ook nog in rechte lijn van de Romeinse soldaat af, die Christus de spijkers had ingeslagen. Vorbrot neemt het allemaal met de nodige ironie en berusting voor kennisgeving aan. Hij ontkent niet, want vage beschuldigingen als deze, die op geen enkel concreet feit teruggaan, zijn altijd wel waar, voor iedereen en een stilzwijgend erkennen van waarheden als koeien is niet altijd een teken van die karakterloosheid, waar Vorbrots neus op duidt, volgens Balavater.

De omstandigheden waaronder Vorbrot zijn dienst moet verrichten, lijken niet ongunstig. Hij hoeft als chauffeur van de Obersturmbannführer geen uniform te dragen, en ook het heilloos elleboog strekken bij wijze van groet blijft hem bespaard. De voordelen werken echter als een boemerang. Vorbrot is geen nazi en hij is - althans in het begin - in de politiek niet geïnteresseerd. Geen nazi, geen uniform, geen groet: Balavater vindt dat allemaal prachtig, want deze dingen, gevoegd bij een Slavische neus, een onbetrouwbaar veldheer en een Romeins soldaat van twijfelachtig allooi, roepen nu eenmaal het beeld van moreel verval op en leveren de man die aan dat beeld beantwoordt aan hem uit. Sterker dan dwang vermag, bindt de hem

[p. 159]

gegunde vrijheid Vorbrot aan Balavater, deze tweede Goebbels, die er wel voor zorgen zal dat zijn prooi hem niet ontsnapt. Door hem was Vorbrot tot verrader gepreformeerd. Vorbrot zal een verrader zijn.

'Uit een mistig blauwe hemel', schrijft Vorbrot in hoofdstuk I, 'schijnt de septemberzon, en de bus is vrij vol, enkel met ingezetenen. Onmiddellijk na het vertrek van de eerste eenarmige had ik een kort moment van wegzakken en nietsdoen. Dat heb ik wel vaker, en wie niet? Onder het chaufferen duurt dat nooit langer dan drie seconden, ik heb dat uitgerekend; men moet niet menen, dat wij buschauffeurs de vrijheden van ons

droomleven niet nauwkeurig onder controle hebben'. Vorbrot beschrijft hier 'de kostelijke dommeligheid, waarin men een autobus de tachtigduizend bochten van de Riesel met de pink langsstuurt'. Het is het wegzakken, dat een leegraken is, het worden tot een 'kanaal', de uitschakeling van het bewustzijn, gedurende welke tijd 'Het' schieten kan, of sturen. Door deze vorm van begenadiging staat Vorbrot niet geheel weerloos tegenover Balavater.

Hoe onontkoombaar het noodlot ook schijnt, nooit krijgt het Vorbrot geheel in zijn macht. Integendeel, gaandeweg kan Vorbrot zich, dank zij dit vermogen om buiten het ik te treden (een 'Boogschutter'-trek, astrologisch beschouwd) vrijer bewegen, zo vrij tenslotte, dat er van enig noodlot geen sprake kan zijn en men zich verbaasd afvraagt of het wel ooit heeft bestaan. Het

[p. 160]

heeft bestaan. Maar Vorbrot nam het eigen lot in eigen hand en hief het daarmee op.

Op het erf van Balavaters kantoorgebouw worden op een dag schietoefeningen gehouden. Ieder schiet eenmaal met het pistool, maar als de nazi Krassnitzer, favoriet van Balavater, mist, schiet hij het wapen leeg. Er zijn vijf missers bij. Na hem schiet Vorbrot, die schrijft hoe hij merkte, 'dat de revolver in mijn hand rustte, zoals er in mijn leven niets anders had gerust, en dat mij een half zoete half roekeloze zekerheid doorstroomde, alsof ik jarenlang niets anders had gedaan dan schieten, schieten, en goed schieten. (-) Ik legde aan en het was alsof de gekleurde schietschijf groter werd en mij in zich opzoo, en ik drukte af, en het was raak, dat voelde ik, en ik schoot nog vijf keer, en de schijf opende zich als een bloem, en het was vijf keer raak. () Ik voelde mij diep gelukkig, het bloed stootte in volle golven door mijn slapen, ik wist niet hoe ik staan of kijken moest...'

Reeds eerder had Balavater Vorbrot toevertrouwd, dat zijn ondergeschikten allemaal bij Schiller voorkwamen. Maar dat uitgerekend deze slappe Sloweens-Slowaaks-Roetheense chauffeur voor Wilhelm Tell kon doorgaan, had zelfs Balavater nooit kunnen dromen. En tòch...

Had Balavater hem niet vergeleken met de soldaat die Jezus kruisigde? En was Christus niet de zon, het licht

[p. 161]

der wereld? En is, in de astrologie de glyfe van de zon niet ☉, de grondvorm van de roos van Zen? Het doden van keizers en goden is soms, net als in de droom het doden van de vader, een voorwaarde voor zelfbevrijding: niet eerder zal men de keizer geven wat des keizers en Gode Wat Godes is.

Toen Vorbrot schoot en zes maal raak schoot, offerde hij een stuk van zichzelf: het was zijn mystieke dood, zijn voorbereiding tot de herrijzenis van de nieuwe mens, van Wilhelm Tell misschien wel, deze Zwitserse *vrijheidsheld* uit Schillers gelijknamig drama, dat, zegt *Hauptperioden*, 'war wie eine Ahnung der deutschen Freiheitskämpfe (1813)'. 'Ik schoot als een engel', zegt Vorbrot. En zelfs Balavater begreep, dat hier een nieuwe mens voor hem stond in wie het oude was voorbijgegaan. 'Laten we afspreken, dat Wallenstein en die soldaat van onze Heer Jezus Christus voortaan geen gesprekstof meer voor ons zijn', zegt hij.

Hij was misschien toch een profeet, Balavater, 'misschien heeft ook de duivel zijn heiligen; () strenge verheven gestalten, het gelaat wat vertrokken van de moeite heilig te schijnen, het besmeurende bloed verborgen in de handen, waarvan ze alleen de witte knokkels laten zien...' Aldus Vorbrot over dit soort nazi's.

Het is een raak oordeel, maar niet door haat verblind, misschien wel mild in zekere zin: waarom? Wat betekent Balavater voor Vorbrot? Wie is Balavater precies?

Balavater vertegenwoordigt het 'sociale type' uit

[p. 162]

Vestdijks typologie in *De toekomst der religie*. Zijn eidetisch vermogen - een belangrijk kenmerk voor dit type - blijkt uit zijn juiste typering van andere mensen: Wallenstein, Vorbrot, en anderen. En hij streeft naar een 'volmaakt-natuurlijke mensheid', - op de manier van ss'ers helaas en met een scherpe neus voor nietgermaanse neuzen, maar hij streeft er toch naar, deze heilige van Satan, die astrologisch beschouwd wel een Steenbok zal zijn. Hij imponeert Vorbrot, en daarom is Vorbrot ook diep gelukkig met zijn zes schoten: het zijn bevrijdende schoten: Balavater zal hem niet meer beledigen. Maar hoe gelukkig hij ook is, de chauffeur, men maakt zich niet los uit een ouderbinding door scherpschutter te worden: wil een zoon kunnen leven, dan moet hij de vader doden. Het boek eindigt ermee, dat Vorbrot Balavater neerschiet, zonder haat, zonder medelijden, maar onwankelbaar van hart en met een vaste hand: alsof het een offer gold. Balavater was Vorbrots vaderfiguur. Balavater, dat is de vader van Baal, van de god dus, die mensenoffers eiste. Baal is Vorbrot. Waarom zeggen we dat zijn oordeel over de nazi's mild is? Waarom zou uitgerekend hij de duivel en diens heiligen niet rechtvaardig kunnen beoordelen? Hij kende de boze immers maar al te goed. Aan het boze in zichzelf.

Vorbrots wereld strekt zich uit van Schittach tot Bund. Buiten die landstreek komt hij niet: 'Ik ken mijn eigen land niet. Ligt daar een schat verborgen?'. Het Tölladal

[p. 163]

met het daarin gelegen Alpendierenpark bezoekt hij in gezelschap van een paar circusartiesten, dwergen, als een toerist. Het nog verder gelegen Rieseldal kent hij evenmin. Het verliest zich in het noorden, over de pas, voorbij Bund 'in een onthutsend waas van niet-bestaan'. Door gebrek aan nadere aardrijkskundige gegevens komt de lezer nauwelijks in de verleiding zijn atlas op te slaan: daar vindt men Bund en Schittach niet. Maar Vorbrots drama speelt zich af in deze nagenoeg hermetisch gesloten ruimte. Op een dag - de oorlog gaat de Duitsers helemaal niet voor de wind - meent Balavater er goed aan te doen, Vorbrot zijn theorie van de veemmoorden zonder veem te ontvouwen, de theorie van de zuivere moord, de moord om er de moed in te houden: 'De rook trekt op, en de omstanders denken: wat, is de hemel niet iets blauwer dan zo even?' Zó'n moord.

Het is duidelijk, dat Balavater alleen maar op zoek is naar een zondebok, en hij vindt die in Faschauner, een getrouwde man en vader van een zoontje. Iemand die misschien niets gedaan heeft, maar die er in ieder geval ziekelijk uitziet, en bovendien is hij lang: hij zou best een sociaal-democraat kunnen zijn met tbc.

Vorbrot voelt er niets voor uit moorden te gaan, ook niet als de moord door de superieur wordt gedekt. Weigeren durft hij echter niet, en hij zal dan ook, wanneer geruime tijd later Balavater op zijn plan terugkomt, Vorbrot bedreigend met het oostfront en diens vrouw met het concentratiekamp, zijn baas zover

[p. 164]

tegemoet komen 'als verenigbaar was met de pertinente weigering van moord op commando'. Vorbrot zal als lijfwacht meegaan en wat Balavater doen wil, moet hij dan maar doen: het blijft *zijn* werk.

De moord verloopt niet zonder incidenten. Als Faschauner na het schot in elkaar zakt, is er zijn vrouw, Stefanie, die in blinde woede met een stok op Balavater loslaat, hem rakend op de reeds half verlamde schouder, die nu wel totaal onbruikbaar zal worden daardoor. Schieten op deze Kenau kan hij in ieder geval niet meer, maar Vorbrot schiet, een-, tweemaal. In het bekken: Stefanie zal niet meer kunnen lopen, later.

'Met een gil zakte de vrouw in elkaar', schrijft Vorbrot. 'In de deur op de achtergrond trok het jongetje zich terug, met iets van beheerstheid'.

Na enige tijd komt Vorbrot door een toeval opnieuw met de op een boerderij

ondergedoken en van haar zoontje Alois gescheiden Stefanie Faschauner in aanraking. Zijn gevoelens voor haar zijn boven het lagere verheven, misschien wel uit gewetenswroeging maar stellig ook omdat zij een moreel hoogstaande vrouw blijkt te zijn, die alles begrijpen en vergeven kan (een trek van het teken 'Vissen'). Hij vindt het *gezellig* bij haar. Hij is misschien niet eens verliefd op haar, misschien vervult zij voor hem de functie van de beschermende, zorgende *moeder* en houdt hij daarom van haar. Hij bezoekt haar, naar hij gelooft, onopgemerkt, met Liebesgaben. Maar Balavater blijft niets verborgen.

[p. 165]

Hij roept de chauffeur bij zich en draagt hem op Stefanie te doden. Niet uit wraak voor de klappen die hij eens opliep, maar om aan zijn bijgeloof tegemoet te komen: 'Zij is van onder verlamd, ik van boven. Dit symmetrische proces moet gestuit worden, *kán* gestuit worden. (). Dit is mijn enige motief, nagenoeg. Er is correspondentie in deze dingen. Bijgeloof is een woord, leerer Schall und Rauch. Deze vrouw moet geliquideerd worden. Voor mij. Niet voor mij als toevallige persoon, empirische en contingente gestalte, maar om het evenwicht in deze zaken te herstellen'.

Vorbrot krijgt vierentwintig uur de tijd om aan het bevel te voldoen. Leeft Stefanie na die tijd nog, dan zal ze naar een concentratiekamp worden overgebracht: haar lot is in een dossier vastgelegd en Balavaters opvolger, indien Balavater iets overkomt, weet precies wat er met haar gebeuren moet. Natuurlijk stemt Vorbrot toe. Vierentwintig uur is een hele tijd.

Ze stellen een ontvluchttingsplan op, over Rieselbrücke, ofschoon Vorbrot onbewust had aangevoeld, dat dat fout zou gaan: 'Ik van mijn kant', schrijft hij, 'had ons steeds de noordelijke pas zien overtrekken naar de nevelgebieden van mijn verbeelding'. Ze lopen in een hinderlaag en Vorbrot ziet zich, om Stefanie het kamp te besparen, gedwongen haar te doden: vijf treffers in de borst, schoten vol van genade. Drie maanden later schiet hij met één schot, het genadeschot, Balavater neer. Het onvoltooid verleden, Wallenstein is met dit schot in Balavaters hart vervuld. Maar daarom

[p. 166]

is Vorbrot nog niet in het reine met zichzelf. Wilhelm Tell zal nog twintig jaar op zich laten wachten.

Op een van zijn bustochten tussen Bund en Schittach krijgt Vorbrot een lading dwergen mee. Eén hunner, Roberto Rossi (in Vestdijks typologie vertegenwoordigt hij het metafysische type, - astrologisch beschouwd is hij een Leeuw), die zich later ontpoppen zal als een preutse puritein en een fel anti-nazi, antwoordt op Vorbrots vraag naar zijn werk in het circus alleen maar 'pief-paf-poef'. Het is genoeg om Vorbrots geheugen en toekomstverwachting aan het werk te zetten. Als een gek zit Vorbrot achter de dwergen aan, achter Rossi vooral, die in zijn circusnummer, zoals later blijken zal, voor Wilhelm Tell speelt, iemand die bij Schiller voorkomt, denkt Vorbrot, - en de lezer vreest al dat het er nog van komen zal, dat de chauffeur 'nietige kereltjes als God en alle heiligen' vereren gaat, en in ieder geval als een nieuwe vaderfiguur na Balavater. En een andere dan Balavater. Want hoewel Balavater zijn Wallenstein heeft, zoals Roberto zijn Tell, dan is er toch dit verschil, dat Tell en Roberto samenvallen. Als personificatie in de zin van Staudenmaier is Tell dan ook méer dan Wallenstein: Tell is de nog onvolmaakte, symbolische manifestatie van het Zelf van Jung, de hoogste personificatie die het onbewuste creëren kan en de laatste die overwonnen moet worden, wil het ik van Vorbrot tot het Zelf muteren. De structuur van het boek wordt nu ook wel duidelijk: tussen

[p. 167]

Balavater, 't sociale type, en Roberto, het metafysische, wordt Vorbrot heen en weer

geslingerd, zoals ook het mystisch-introspectieve type een tussenvorm is van beide typen. Vorbrot zal dus tot dat type behoren, zoals we later zullen zien. Maar hij hoort ertoe op een wel zeer bijzondere wijze.

In tal van Vestdijks romans speelt een bepaald kunstwerk een bepaalde, dubbelzinnige rol. Ik wijs bijvoorbeeld op de piéta uit de Gertesbader Kapel in *Een Alpenroman*, en op het Herculesbeeld uit het Vaticaan in *De dokter en het lichte meisje*. In *Het genadeschot* is het een donker, niet zeer fraai schilderij, dat in het bezit is van Balavater en dat hij als volgt beschrijft:

'Het is duidelijk een kopie naar een slecht 18e eeuws schilderij; maar wat doet die knaap daar aan de rechterkant maar te zitten en te dromen, onder een scheefgeslagen hoge hoed, het jasje boers dichtgeknoopt, zodat zijn buik uitpuilt door de spankracht van het laken? Waarom zingt die vrouw voor hem, bij de tonen van een theorbe? Want het is een theorbe. Ik heb niet de minste lust mij door sociaaldemocratische Gewerkschaftler te laten tegenspreken, die menen dat het een mandoline is. Waarom zuipt hij dat bierglas niet leeg, dat de listig achter haar verscholen knaap hem biedt? (). Zijn beschrijving klopte wel, voor zover ik mij herinner. Hij had de aandacht nog kunnen vestigen op de hand onder het hoofd, niet alleen van de jonge man, maar ook van de kleurig uitgedoste slaaf helemaal links,

[p. 168]

die het lange sleepgewaad van de dame droeg, waaronder twee groene muiltjes uitstaken'.

Dit schilderij krijgt voor Vorbrot een symbolische betekenis. Hij ziet in de dame (Pallas Athene?) een zekere gelijkenis met Stefanie Faschauner, en hij is 't met Balavater eens, dat het schilderij een idylle is. Het wordt voor hem de hele familie Faschauner: Johannes, Stefanie en Alois, gelukkig bijeen, met hem als hun slaaf erbij. Het is een wens uit het voorbij, een beeld van de eigen jeugd ook, maaar toch een wenk speciaal aan hem, om goed te maken, nu nog, wat hij in het verleden heeft misdaan.

Dit schilderij uit de oorlogstijd heeft in het twintig jaar later spelende heden zijn tegenhanger in de apothekersmuur in Bund tegenover de eindhalte van Vorbrots bus. 'Het is een rechthoekig stuk zon op een bruingeel vlak, matig langwerpig, en reikend tot aan het hekje op het schuin oplopende dak. De apotheker zou veel geld kunnen vragen voor zulk een muur. De astronomie is er niets bij. Want al naar gelang de zon langs het dak van het hotel strijkt, dat van deze kant de schaduw werpt, wordt hij korter of langer, breder of smaller. Een kind zou hem kunnen natekenen, en wanneer het iets van de tijden van dag en jaar afweet zelfs berekenen. Voor mij is het van grote bekoring zo voeling te houden wet iets dat voortdurend verandert op zijn eigen regelmatige manier. Kijk ik er lang naar, - *en wat kan men anders doen dan er lang naar kijken?* -

[p. 169]

dan voel ik mij oplossen in een diepe, warme tevredenheid, en het is een feit dat ik met bedekte lucht altijd minder goed rijd dan wanneer de zon schijnt'.

Even later schrijft hij:

'De onderrand van de rechthoek moet een paar centimeter gestegen zijn; maar ik kijk er niet meer naar, *ik heb die bruingele, warm lichtende kleur zo wel in het hoofd en achter de ogen*'.

En veel later, nadat hij over enige voor hem niet zulke leuke mensen heeft nagedacht: 'Zij verbleken, deze gestalten uit heden en verleden, zij zijn niet opgewassen tegen het bruingele teken aan de overkant, dat, rechtstreeks uit de hemel neergelaten, de apotheek met al haar pillen en poeiers bedekt als de goedertierenheid zelf. Had ik deze aanblik altijd voor mij, ik zou een ander mens zijn, beter voor mijzelf, sterker tegenover anderen. Zo'n rechthoek van weerkaatst zonlicht is een macht; maar men moet er ook voortdurend naar kunnen kijken, en op bewolkte dagen gaat dat niet. Een wonder! De

buschauffeur Ignaz Vorbrot heeft een wonder verricht. Terwijl de regenwolken over Bund en Schittach trekken, *werpen zijn ogen op de muur van de apotheek een lichte rechthoek*. Telkens wanneer hij voor de Alte Post staat, gebeurt dat...' (De cursiveringen in deze drie citaten zijn door mij aangebracht).

Nogmaals schrijft Vorbrot over zijn muur, als hij zijn tijd uitwacht in de bus aan de halte: '...en de heilige tijd doet zijn afgepaste pasjes, hage-

[p. 170]

dissen over de apotheekmuur, en wie het stuurrad vasthoudt van die onmerkbare veranderingen weet niet wat hij doet, en zal vergeven worden...'

Wat is er in vredesnaam met die muur aan de hand? Niets, - het is een leeg vlak. Maar: de zon schijnt erop! De zon is in al deze citaten aanwezig, de zon, de roos van Zen, en als hij de muur ziet, Vorbrot, zakt hij weg in een niets, een nirwana, de zin belevend, nu al, van iets wat nog komen gaat. Want Vorbrot zal vergeven worden, want hijzelf is die zon: *hij* houdt het stuurrad vast van die onmerkbare veranderingen: telkens wanneer hij voor de Alte Post staat gebeurt dat...

Hij schoot misschien niet eens op zijn 'vader' toen hij zes maal de zon, de roos, doorboorde met zijn kogels. Hij schoot op een 'vader' met wie hij zich reeds vereenzelvigd had, hij schoot op zichzelf, zijn eigen vader, schietend op zijn eigen Zoon. En zo herkent hij, intuïtief, Roberto in zijn Wilhelm Tell-rol:

'Het schot valt, de appel valt. De zoon blijft met gesloten ogen staan, de vader buigt het hoofd als hogere overwonnenen, - heeft hij niet op zijn eigen zoon geschoten? - en dat is tevens zijn enige dank voor het geloei op de bankenrijen. Aan mijn dichtgeschroefde borst ontsnapt een schor 'bravo!'. Mensen kijken naar mij. Ik ben iets meer dan een chauffeur, even maar, even maar...'

Behalve Vorbrot en Roberto is er nog een derde

[p. 171]

scherpschutter in dit boek. Het is de jager, Alois Faschauner. Alois Faschauner is het mystisch-introspectieve type, zoals dat in *De toekomst der religie* wordt beschreven. Astrologisch beschouwd is hij de mens geworden mens, Aquarius. Van zijn moeder onthield hij de woorden na de moord op zijn vader: 'Geen wraak, geen haat, Alois, die mensen zijn ons de moeite niet waard...'

Van Roberto, die via een verrader achter het verleden van Vorbrot is gekomen, komt Faschauner te weten wie zijn moeder heeft vermoord en hij verzoekt Vorbrot om een onderhoud in de Konditorei:

'Hoe meer ik de plaats van samenkomst nader, des te onafwijsbaarder is het vooruitzicht, de biecht, die iets in mij gewild heeft, niet aan Resi (dat is Vorbrots vrouw, RC) te zullen moeten afleggen, maar aan iemand anders, eerder dan ik ooit voor mogelijk had gehouden. Dat zal gebeuren. Ik zal het niet willen, maar een andere afloop is ondenkbaar. *Het* zal in mij biechten, die donkere macht zelf, die altijd in mij verborgen is geweest, en waarmee ik mij nooit heb kunnen verenigen. Mijn achterkant, mijn allerongelukkigste schim, waar ik zelf de schim van ben, ik, de vuile huurling, de buschauffeur met een dove vrouw, de scherpschutter die het tot niets gebracht heeft in het leven. O goed, o goed, na afloop mag hij me doodschieten, minder kan hij niet doen, is het wel? Maar neen, dat doet hij niet, de jager, hij is wel wijzer, hij houdt ook niet zo erg van schieten, hij houdt ervan - heeft hij me dat niet zelf

[p. 172]

verteld? - *om anderen het schieten te beletten*. Dat is het. En dat kan hij me na negentien jaar niet meer doen; en de verbazing daarover zie ik al in zijn staalblauwe ogen schemeren, - de verbazing, de verontwaardiging, de grenzeloze minachting...'

En dan opeens ziet hij in de Konditorei de jager zitten, de zwarte baard ernstig, toch jeugdig op de borst gedrukt. 'Discreet licht beschijnt zijn fraai gemodelleerd voorhoofd, verstandig doorrimpeld'. Vorbrot gaat naast hem zitten, 'wat meer in de schaduw. Tegenover hem gaat niet, de afstand is te groot...'

Er is enige reden om aandacht te wijden aan de lichtverdeling over Faschauner-Vorbrot. Ze zitten dicht bij elkaar, de afstand mag niet te groot zijn. Maar de jager zit in het licht, de chauffeur in de schaduw - een rangschikking en belichting die men terugvindt bij Jezus en Judas op de schildering van Leonardo's laatste avondmaal te Milaan. In 'De grootheid van Judas' (*Essays in duodecimo*) heeft Vestdijk het over de stelling, 'dat Jezus en Judas in wezen een en dezelfde persoon waren, waarvan zij afwisselend de lichte en de duistere aspecten symboliseerden'. En wanneer Alois Faschauner inderdaad het mystisch-introspectieve type representeert, - het type dat in *De toekomst der religie* beschreven wordt, dan vertegenwoordigt Vorbrot datzelfde type, 'in de schaduw' geplaatst, - een type dat Vestdijk in *De toekomst der religie* niet beschreven heeft, maar dat daarom nog wel bestaat.

[p. 173]

Er is trouwens nog een aanwijzing in deze richting. Want slaat de uitdrukking van Vorbrot, deze boogschutter, over zijn achterkant, die allerongelukkigste schim waar hijzelf de schim van is, niet ook op die andere boogschutter, Cheiron, de centaur uit *Aktaion onder de sterren*? Jagers (Aktaion, Alois Faschauner) worden tot ster verheven bij Vestdijk, maar zijn menspaarden en buschauffeurs - niet meer dan een erbarmelijke schelm willen ze zijn. En daar bestaat dan hun grootheid uit: de schande voor zich, de eer aan wie die toekomt.

Het gesprek in de Konditorei maakt de jager nieuwsgierig, jongensachtig nieuwsgierig, schrijft Vorbrot. 'Het is lang niet het onaangenaamste uur in zijn leven, dit gesprek in de Konditorei, met buiten de dalende avond van iedere dag, en binnen de zachte gonzende geluiden, die als fluweel de krasse bekentenissen dempen.

Nu, toen heb ik hem alles verteld. En steeds weer opnieuw verbaas ik mij over zijn begrip, en zijn zwijgen, met zijn lach meer en meer op de aftocht, en die allerschranderste, zeer parate vragen van tijd tot tijd, alsof het zijn moeder is, die mij zit uit te horen in die eenzame boerderij even buiten Rieselbrücke.'

Als Vorbrot buiten de Konditorei staat, is er iets te doen op straat. Er passeert een colonne paarden, witte paarden, 'onafzienbaar veel zo op het oog'. Het circus

[p. 174]

Landshoff vertrekt. Vorbrots ogen zoeken Roberto, die er niet bij is.

'Maar dat is toch geen droevige gedachte, want Roberto was toch maar een figurant in mijn leven, een kittelorig kereltje, een rancuneuze schutter, die wraak nam om niets en voor niets, dat wil zeggen voor zichzelf, en die mij geen andere dienst heeft bewezen dan mij de weg te effenen naar een luisterende jager'.

Het was misschien, en zeker achteraf beschouwd, ook niet zo moeilijk voor Vorbrot om Roberto te doorzien.

Mevrouw H. S. E. Burgers schrijft in haar boek *Leonardo da Vinci's psychologie der twaalf typen* (1963): 'Een niet-geslaagde Leo zoekt een surrogaat voor eigen ontbrekende verhevenheid en verlaagt dus zijn omgeving. Hij doet dit () door haar hautain, trots, laatkundig en ongenaakbaar te minachten en haar laaghartig te kleineren'. En voorts: 'Wat de vergissingen in niveau-verschil betreft, i.k heb een vermoeden - meer is het niet - dat de dwerggestalte een gevolg is van afflicties in dit teken, dat de dwerg abnormaal beneden het niveau blijft, een soort lichamelijk geworden minderwaardigheidscomplex voorstelt...'

En nu we toch met astrologie bezig zijn (laat ik evenwel weerstand bieden aan de



verleiding uiteen te zetten, waarom in *Het genadeschot* juist de laatste vier tekens van de zodiac bijeen zijn gebracht: Vorbrot ♃, Balater ♃, Alois Faschauner ♃, en Stefanie ♃) - nu we

[p. 175]

toch met astrologie bezig zijn, wil ik overschrijven wat Mevrouw H. S. E. Burgers van Boogschutter zegt:

'Het kenmerk van dit teken is overigens: over de grens gaan van het verenkelde, over eigen grens gaan, over iedere grens gaan, met een verwijderd doel voor ogen. (.)

De Platonische Eros, het beeld ener 'Ferne Geliebte', erotische dweepzucht, dat alles wijst op een mate van sublimering die Sagittarius niet vreemd is'.

Vorbrot tenslotte, nog mediterend over de wegtrekkende ruiters en paarden van Landshoff, symbolen voor Sagittarius, met een *witte* 'achterkant' ditmaal, nu hij zich met zijn duistere zijde heeft weten te verbreederen:

'Dan bij het volgende kruispunt, oranje verlicht, is er weer iets anders aan de hand. Daar moeten ze naar links, naar het station; er staat daar een agent, goed te zien van hier, die het verkeer tegenhoudt. Alles is veilig. Maar ze gaan niet naar links, de witte paarden. Ze gaan rechtdoor, naar andere vervoermiddelen, of naar de volgende stad. Meer nog: zo blij zijn ze een flink stuk lege weg voor zich te zien, dat ze het op een draven zetten, eerst de voorste, nu ook al de achterste. De straat maakt daar een flauwe bocht, en dravend verdwijnt het kleine, nu reeds zo kleine escadron pal naar het noorden, in de richting van het Rieseldal en de noordelijke pas, als laatste vingerwijzing naar een droom die mij nog aangaat'.

En kwam in de biecht waarin Vorbrot Faschauner en

[p. 176]

zichzelf met het verleden, *zijn* verleden, verzoende, niet duidelijk naar voren, dat er toch nog een enkele kans was, misschien, dat Stefanie het er levend van af gebracht zou kunnen hebben? Wanneer namelijk niet hij, maar de boer haar weggebracht zou hebben. Of wanneer hij de niet bewaakte weg naar het noorden genomen zou hebben. Naar het land dat hij niet kende en waar een schat begraven lag, misschien.

[p. 177]

## De zevensprong



Immers de engelen zingen, zoals de Heilige Schrift overlevert, de hemelen zingen, zoals Pythagoras vaststelt, zij bezingen de glorie Gods volgens de Psalmist, Apollo en de Muzen zingen volgens de dichters, de mensen zingen, zelfs als ze nog een kind zijn, de vogels zingen, schaapskoppen en ganzen zingen bij hun muziekinstrumenten, en derhalve zingen ook wij, en we doen het niet zonder reden. (MICHAËL MAIER).

---

Natuurlijk heeft de alchimie van Pauwels en Bergier niets met de ware alchimie te maken. In haar bronnenonderzoek van het emblemenboek van Michaël Maiers *Atalanta Fugiens* maakt Mevr. H.M.E. de Jong gewag van de adepten der alchimie en van de 'puffers', de 'souffleurs', - zij die het vuur aanbliezen, maar zelf buiten het reinigingsproces bleven, waar zij hun stoffen in het Filosofisch Ei aan onderwierpen. Pauwels en Bergier zijn geen adepten: zij, souffleurs, zijn de aangewezen figuren niet om een nieuwsgierige wegwijz te maken in de hermetische wetenschap. Niet zonder zorg zag ik dat velen het boek *De dageraad der magiërs* als een soort bijbel gingen beschouwen. Het boek ontketende een rage, maar die werd goddank snel weggevaagd door een andere, die beter in een gevoelde behoefte voorzag: de rage van de popmuziek. Pauwels en Bergier moet je met haast lezen, op verzoek van de auteurs: niet met aandacht, nog minder met hersens. Want men zou ontdekken, dat het boek waarschijnlijk barstte van de fouten en tegensprakigheden. Zo spreken zij van het 'fantastisch realisme' dat de wereld redden moet, en zij noemen Poe, Hugo en Wells als hun voorgangers in dit opzicht, - niet Conan Doyle, al heeft die met zoveel woorden in zijn *Het verbond der roodharigen* gezegd, dat er niets fantastischer is dan het alledaagse. Alleen wie er een waanidee op na houdt, wordt uitvoerig besproken in dit boek:

[p. 178]

de halfgare Hörbiger (niet Horbiger, zoals de auteurs consequent schrijven), wiens 'harmonische astronomie' al in 1943 door Robert Henseling (zijn boek werd in het Nederlands vertaald: *Omstreden wereldbeeld*, Antwerpen, 1943) openlijk werd bestreden. Van een voor een nazi-analyse zoveel belangrijker figuur als Lanz, over wie Wilfried Daim een boekje opendeed, geen woord bij Pauwels en Bergier... Maar men wordt tegenwoordig inderdaad overstelpt met geschriften waarin achter een overdadig verbalisme hele begrippenbazars schuilgaan. Op zichzelf zegt zo'n vaststelling natuurlijk nog niets over de bruikbaarheid van die bazars. Maar ze leidt wel tot de conclusie dat vele schrijvers van dit moment niet worden bevoorrad door die besluitende, zekerheid

verschaffende visie, die uitgaat van een op fatsoenlijke grondslagen gevestigde 'ideologie'. De schrijver van vandaag is nu eenmaal geen Verwey meer: hij zit met de brokken, en bij afwezigheid van een betrouwbare Idee kan alleen een persoonlijk ingrijpen die innerlijke chaos ordenen. Het boek van Pauwels en Bergier bewijst, hoe gemakkelijk men in die chaos zelf verstrikt raakt. Maar deze schrijvers zijn de enigen niet wie dat overkomt: hun populariteit is daar wel borg voor. Vanwaar opeens die aandacht voor het magische, het chemische? Is er een (Nederlandse) alchimistische traditie die in zekere perioden opeens door de oppervlakte heenbreekt, en is er een correlatief verband tussen de opeenhoping van alchimistisch werk en het in het wilde weg zoeken naar zekerheden,

[p. 179]

minder wankel, meer belovend dan die van een vorig geslacht? Misschien. Maar er zijn grote verschillen tussen alchimisten en alchimisten. Misschien zijn er alchimisten die niet eens weten dat ze het zijn... Denk eens aan Gorter, die zijn kleuren zwart, wit, rood in deze volgorde voor laat komen als hij Mei sterven laat. Maar aan het rood was hij in ieder geval gebonden door het van Homeros afkomstige beeld van de stervende papaver... Vestdijk is een alchimist, evenals Karel van de Woestijne, minder om de alchimie waarschijnlijk dan om de vorm ervan, die een mystieke techniek is, en die een voertuig kan zijn voor mystieke belevenissen, zoals Herbert Silberer en C. G. Jung hebben aangetoond.

Harry Mulisch is als alchimist het tegendeel van Vestdijk: psychologie interesseert hem niet, hij is geïnteresseerd in het dubbelproces waar de alchimist zichzelf en zijn stoffen aan onderwierp. Mulisch is het meest alchimist in de gewone zin van dat woord: zoals Paracelsus schrijft: 'Ein alchimist ist der becke in dem so er brot bacht, der rebman in dem so er den wein macht, der weber in dem das er tuch macht. Also was aus der natur wachst dem menschen zu nutz, derselbige der es dahin bringt, dahin es verordnet wird von der natur, der ist ein alchimist...'

Mulisch is een schrijver die geen andere bedoeling heeft dan te schrijven: 'Schrijven is mijn middel van bestaan'.

[p. 180]

Tegenover Mulisch staat W. F. Hermans, die in zijn *De god Denkbaar, Denkbaar de god* de ontoereikendheid van de alchimie wil doen voelen: het zoeken naar geheimen die niet bestaan. Hermans' 'mystiek' verhoudt zich omgekeerd evenredig tot die van Vestdijk: als zwarte magie tegenover witte. Zoveel schrijvers, zoveel alchimisten. Maar ook: zoveel lezers, zoveel alchimisten? Nee, - daar vindt men de adepten der souffleurs, warhoofden in het zog van Pauwels en Bergier.

Wanneer ik *Torec* van Jacob van Maerlant juist gelezen heb, en zo goed mogelijk geïnterpreteerd, dan is Maerlants alchimie heel precies een illustratie voor de opvattingen van Jung en Silberer. Een franse bron voor *Torec*, als die ooit nog eens gevonden wordt, zou geen andere alchimie laten zien dan deze, universele, van de praktijk van het goudmaken al losgeraakte: een allegorie. Reeds lang voor Maiers emblemenboek werden alchimistische uitspraken gebruikt voor mystieke bespiegelingen zonder de achtergrond van chemische experimenten, - lang voor Maier werden wegen gezocht om de alchimie in zuiver spirituele kanalen te leiden. Die gingen dan wel ondergronds en vormden slechts verspreide groepen van hermetisten, maar die organiseerden zich ten slotte, na eeuwen, in de Vrijmetselarij.

De bron voor alchimisten is uiteraard Hermes Trismegistus. En de bron voor deze Hermes is, in de

[p. 181]

renaissance, Marsilio Ficino. Ik heb geen letter van de oorspronkelijke Ficino gelezen: latijn is grieks voor mij. Maar jonker Jan van der Noot moet hem hebben gelezen - in het oorspronkelijk, of net als ik: uit de tweede hand. Gerard Knувelder schrijft in zijn *Handboek* dat Jan van der Noot vertrouwd was met de ideeën der neoplatonici. Nu weet ik toevallig, maar ik kan het misschien niet bewijzen, en ik wil dat waarschijnlijk niet eens, want ik weet het immers al, dat ook Jan van der Noot de spirituele kant van de alchimie benutte voor belevenissen van mystieke aard. Hij was misschien geen mysticus, maar ongevoelig voor mystiek was hij zeker niet. Hij schreef *Das Buch Extasis*, - hij spreekt over zijn goede *Enthusiasmus*, er zweeft hem een ideaal voor: Olympia. Hij voelt zich alleen staan, en zo tekent hij ook, in zijn inleiding tot de Lofzang van Brabant, zijn portret, laten we meteen maar eens zien:

'Soo en gelijc vviij daghelijcx sien, vvant vviij bevinden (1) dat de sommighe vliedende oorloghe en strijdt, alle heur genueghte neme in den acker te bouvvē, teulen ende planten, in saeyen ende maeyen. Andere, (2) gants anders gesint, verlatende som land en sandt, hius ende hof, vviijf ende kindt, vrinden en maghen, vvvelvaerdt ende gemack, deurreysen med grooten last, perikel en erbeydt landen en steden, tot dat sij kome ter plaetsen daermen strijdt en vecht, moordt en bradt, steeldt ende roofdt. Een andere (3) vercoopt sijn tonghe ende vvvelsprekentheyt veur de vvvet, oft veur den Raedt. D'ander' altijd deur ghieric

[p. 182]

heyt ontsteken, vvaeght lijf en goedt, te vvwater en te lade, om deur sijn coopmanschapp' veel goedts by een te schrape. D'een (4) sueckt altijd heerlijk te ghebieden, landen en menschen te regeren, ende maect hem seluen also deur lust tot hoogheydt, der knechten knecht, d'ander volght het Hof, en dient de erdsche Goden, vvaer deur hem dunckt dat hy den hemel raect: d'andere (5) vliedt die, en meyndt schier doot te vvvesen als hij den vorst oft sijn palleys ghenaeckt. Dese deurgraefdt het binnenste der eerde, soekende goudt, siluer, coper oft stael, yser oft ten, speauter, bleck oft loodt, marmer, Pourphier, Albast oft derghelijcke: Daer d'ander' (6) dan op verscheyden maniren, menigh schoon heerlijk ende kunstigh vverck af maect. Dese deursuect en kendt de aerdt en oock den loop der sterren, veurseggende somvvijlen vvvat daer geschieden sal. D'ander (7) pluckt en versameldt criude en verscheyden bloemen, brandt oft maectt daer af wateren, olien, siropen, gileppen, oft conseruen, om als een goedt apoteker, Medecijn, oft chirurgijn, den menschen, in heure crancheden ter hulpen te comen...'

Al die velen, anoniemen, laat Jan van der Noot opdraven: waarom? Het is een bonte wemeling van mensen, en de jonker weet heel precies wat ze doen, hij ziet ze met een oog, dat kennis heeft, ergens van, de sfeer heeft iets middeleeuws, iets onrenaissancistisch, iets van een volksrealisme: iets samenvattends. En tegen deze globale achtergrond geeft hij een genuanceerd beeld van zichzelf, van zijn strijd tegen het lagere,

[p. 183]

zijn poging zich te schikken naar de wil Gods, toen het hem duidelijk werd, dat hij tot poëet was uitverkoren.

Veursienigheid is een bij Van der Noot veel voorkomende term, en hij volgt de gewoonte van zijn tijd als hij dit woord in titels van magistraatspersonen opneemt. Men vertaalt dit woord tegenwoordig met *beleidvol*, *beschikkend*, maar is dat wel helemaal juist in het geval van Van der Noot? Voorzienig betekent ook vooruitzorgend, het woord is nauw verwant met voor(uit)ziend, een ander woord voor voorzichtig. Jan van der Noot zou geen dichter zijn, geen dichter van klasse, wanneer hij niet alle betekenissen die er van de woorden *veursienigh* en *veursichtigh* te benutten zijn, benutte...

Ik zei: hij ziet het volk met een oog dat kennis heeft, ergens van - maar zichzelf ziet hij in zijn wederspoed en qualicvaerdt, met als enige gids in zijn leven zijn goede Enthusiasmus. Waarom ziet hij zo wel als het om anderen gaat, waarom leidt hij zichzelf in een labyrint van taal bij zijn zelfportret? Ik heb in mijn citaat een nummering

ingevoegd om erop te wijzen dat de typologie van Van der Noot geen andere is dan een astrologische: in volgorde van de nummering typeert Van der Noot in zijn inleiding achtereenvolgens de 'kinderen' van Jupiter ♃, Mars ♂, Mercurius ☿, Zon ☉, Saturnus ♄, Venus ♀, en Maan ☾, en daar zet hij zich tegen af. O zeker was hij een kind van twee werelden, en natuurlijk was hij innerlijk verscheurd. Hoe zou hij zonder dat begrip kunnen hebben van wat dat

[p. 184]

is: mystiek, extase, enthousiasme? Hoe zou hij hebben kunnen schitteren als iets volstrekt unieks wanneer hij niet als een zeldzame komeet met zijn licht dat van de aloude constellatie vernieuwde? Knuvelder zegt van dit gedeelte uit de opdracht van de *Lofsang*, dat het 'wezenlijk het probleem van het dichterschap in de samenleving stelt' - maar van zo'n realistische kijk op de wereld getuigt het geciteerde allerminst. Jonker Jan zijn mensen leven - maar niet in de werkelijkheid buiten hem. Ze leven: in zijn ogen, in zijn geest, in het kader van zijn zojuist herschreven *woorden*. Die woorden beelden niet een werkelijkheid na, maar ze zijn de uitdrukking van een mens, een dichter: een ziener van de droom zich los te kunnen maken van het verleden, om uit eigen kracht in een eigen wereld aan eigen leven gronding te geven. Dat zijn mensen symbolen zijn, personificaties in de zin van Staudenmaier, of fantasmi in de zin van Hocke-Peregrini, blijkt uit de eigenaardige volgorde der planeten. Alleen de zon is op de (in Van der Noots tijd) juiste, vierde, *middelste* plaats blijven staan, maar Jupiter is naar voren geschoven. Voor een artiest is dat iets eigenaardigs: men zou wensen Venus voorop te zien gaan. Maar Jupiter is het teken van erkenning en status, van sociale verwerkelijking, oogst van roem en eer, en Van der Noots gedicht is een sollicitatiebrief... Wel staat dezelfde opdracht van de *Lofsang* haast woordelijk in het Duits vertaald in *Das Buch Extasis* te lezen, maar eerzucht is van deze slechtbeloonde dichter een karaktertrek, die hij nooit voor het

[p. 185]

oog van de wereld heeft willen verbergen.

In plaats van met Venus te beginnen, eindigt hij zowat met deze planeet: na dit venerabele teken der schoonheid volgt alleen Luna nog, het teken van de magie. Betekent dit nu dat Van der Noot zijn eerste criticus is, en dat hij zijn kunst om de in veler ogen geringe waarde daarvan het laatst ter sprake brengt? Of heeft hij op een climax aangestuurd, kunst en magie met elkaar in verband gebracht, om vrijwel direct daarop de aandacht op zichzelf te vestigen? De volgorde der planeten is natuurlijk bewuste opzet, en een dichter met veel zelfkritiek was Van der Noot zeker niet, hij die een sunderlijk behagen heeft gehad tot de hemelsche cunste die Godt deur Phoebum (= ☽, de centrale planeet) in 't vreedzaam herte stort der Godlijker Poëten! Het is duidelijk dat Van der Noot Venus weer aan zich verplicht, door in zijn *Lofsang* haar planetenprent, speciaal tot dat doel ontworpen, op te nemen. Zij is Brabant, moeder en beminde, zij zal hem recht doen, omdat zij is beata, bona et amabilis:

*Wacht u dan Brabant schoon, moeder der geesten goedt,  
Te laten leven voirdts u goedt kindt in onspoedt...*

Door zijn planetenprent, waarop Venus en Olympia één zijn, geeft hij te kennen een kind van de godin te willen wezen, en dus van haar planeet, en dus van Brabant, hoewel het hem uitstootte, en dus van Olympia, hoewel hij wist of weten kon, dat ook dit ideaal

[p. 186]

- omdat het een ideaal is - een onbereikbaar ideaal is...

Alles is symboliek bij Van der Noot, en dit feit tilt zijn werk uit de sfeer van de mimesis, en plaatst het in die van het fantastikon, waar de magie heerst, en waar de woorden

zoals en *is gelijk* synoniemen zijn, en waar voorgoed vastgestelde grenzen vervagen en begrippen vloeiend overgaan in elkaar.

Een alchimist die zich aan zijn Grote Werk wijdt - het vinden van de steen, - is het er niet alleen om te doen de stoffen in zijn retort te zuiveren. Hij zuivert, gelijke tred houdend met het chemisch proces, ook de eigen ziel. Het zal duidelijk zijn, dat zij die hameren op het simultaan verloop van dit dubbelproces, de alchimie van buitenaf beschrijven. De alchimist zelf ziet geen onderscheid tussen zichzelf en zijn retort. Als de prima materia, zijn zelfprojectie, zich rood kleurt, en dus verandert in de gezochte steen, verandert ook hij: de steen, de mens, is goud (gesymboliseerd door ☉, de zon, God) en goud is de steen. 'Gott war in mir', bekent Van der Noot in zijn *Das Buch Extasis*, 'Gottes war ich und er war auch ganz mein, Das ich glaub, das wird beid waren nur ein'.

In de *Lofsang* schrijft Jan van der Noot na een opsomming van al zijn tegenslag:

340 *Wel aen, ick sie nu wel dat Godt in sulker veughen  
Mij heeft om beters wil bepruefdt, na syn genughen,  
Soo (fr: comme) hij sijn kinderkens, en vrinden ondertast,*

[p. 187]

*Ghelyck als 't goudt in 't vier versocht wordt en verrast,  
Om die na grooten storm, na heurlider verlanghen,  
In sijn rijck eeuwichlijck d'leven te doen ontfanghen...*

Dr. C. A. Zaalberg tekent hierbij aan in zijn uitgave van *Jan van der Noot. Lofsang van Brabant/Hymne de Brabant*, Zwolle, 1958:

'342. *versocht*: beproefd; *verrast*: verdrukt. (De dichter schijnt het beeld te hebben losgelaten en aan eigen ervaringen te hebben gedacht)'. Maar voor een alchimist wordt hier helemaal geen beeld losgelaten, er is voor hem geen verschil tussen de kinderkens Gods en goud: het beeld is een volledig uitgewerkt, hermetisch beeld, en dat temeer omdat de uitdrukking *Gods kinderen* associaties oproept aan de mystiek van Hendrik Niclaes. Voor een alchimist is, wat Van der Noot bedoelt, zo helder als koffiedik, al weet hij wel, dat de dichter hier een beeld gebruikt, zonder zelf een praktiserend adept te zijn van Hermes Trismegistus...

Dit is voor de alchimist de grote moeilijkheid: het onderscheid niet te kunnen zien tussen de ontwikkeling in zijn fiool en die in zijn ziel. Immers, als hij het wel zag, zou het gelijktijdig verloopend dubbelproces op het moment van deze bewustzijnsverenging worden onderbroken. Mulisch zegt dat een alchimist in bedrijf leeg is: hij wéét niet wat hij doet, maar dóet wat hij

[p. 188]

doet. Het verval in de alchimie, de splijting in een spiritueel hermetisme en een chemie van puffers, die hun fiolen lieten zorgen, lag in de logica der dingen, en heeft met de ontwikkeling die mevrouw H.M.E. de Jong ziet en waarin sinds de renaissance tussen wetenschap en religie een kloof ontstond - de gangbare opvatting overigens - niet veel te maken. Ook als de eenheid tussen religie en wetenschappen, die in de middeleeuwen bestond, bewaard was gebleven, zou in ieder geval de alchimie zich hebben vertakt in een esoterische en exoterische chemie, terwijl daarnaast de ware adepten eenvoudig zouden hebben kunnen blijven bestaan.

Jacob van Maerlant, of althans zijn Franse bron en jonker Jan van der Noot kenden een mystiek gerichte alchimie zonder het chemisch tegenwicht daarop. Maar toch is er van bezorgdheid over het uiteengaan van religie en wetenschap in die tijd geen sprake. Integendeel, dominee Plancius staat op de preekstoel met een aanwijfsstok in de hand. Achter hem hangt een kaart, Dieu le veut: de zeeweg naar Indië. God was met ons, met de dominee en zijn zeelui, hij was het volstrekt eens met zijn wetenschap, ja, godbetert,

zelfs met zijn theologie. Anderhalve eeuw later leidt Jan Swammerdam het bestaan van God af uit het leven der bijen. Hij polemiseert, Jan Swammerdam, - niet met geleerden, maar met ketters, atheïsten: nooit waren religie en wetenschap zo hecht een eenheid... Maar intussen was er toch wel iets gebeurd. Intussen

[p. 189]

was het 1614 geworden, het jaar van de *Fama Fraternitatis, oder Entdeckung der Bruderschaft, des hochlöblichen Ordens des Rosencreutz*, volgens welk boek de broederschap al een 120 jaar een ondergronds bestaan zou hebben geleid. Het hele boek is van a tot z een allegorie, het geeft geen geschiedenis van de orde, de orde bestaat niet eens, anders dan in de geest. Er waren: magiërs, mystici, alchimisten, en ze kenden elkaars symbolen, de geheimen van de getallenleer, ze namen kennis van de door Ficino toegankelijk gemaakte hermetische geschriften, maar ze waren niet georganiseerd. Ze vormden een Internationale van hermetisten, ze hadden een zeker saamhorigheidsgevoel, en van dat gevoel is het rozenkruis (de vier elementen, geschaard om het vijfde, de quinta essentia) het symbool.

Als jonker Jan van der Noot van 'Gods kinderkens' spreekt, dan bedoelt hij daar de Familia Caritatis van Hendrik Niclaes mee, - maar als hij spreekt van 'Gods kinderkens en vrienden' dan breidt hij de groep uit tot alle rozenkruisers (avant la lettre, uiteraard). Deze behoefte om in een gilde, al was het dan maar een fictief, opgenomen te zijn, werd, zelfs in de renaissance, nog diep gevoeld, en het is bekend, dat de rozenkruisers niet de enige niet-bestaande broederschap vormden. In de Nederlanden hebben we het voorbeeld van de Blauwe Schuyt, een gildesymbool waaraan allerlei maatschappelijk wankele figuren: gesjeesde studenten, loflaerden, everaertsbroeders: verlopen intellectuelen dus, elkaar herkenden. Juist zij die in maatschappelijk

[p. 190]

of religieus opzicht buiten de geordende samenleving stonden, voelden bewust het gemis van een beschermende organisatie, die niet of bezwaarlijk kon worden ontbeerd. De middeleeuwer gaf geen bal om vrijheid. Hij zocht bescherming. Op het stuk van persoonlijke veiligheid en zekerheid was de renaissance nog volop middeleeuws, net als wij trouwens. Want toen de tijden herleefden, waren het de nieuwe geuzen, die in een nieuwe blauwe schuyt verenigd, lieten zien dat eenheid mogelijk was, en saamhorigheid. Er schijnt zoiets als een Inquisitie of een Kulturkammer noodzakelijk te zijn, om zulke 'gilden' als die van de rozenkruisers of de blauwe schuyt mogelijk te maken...

Het is gebruikelijk de middeleeuwen te zien als een breuk tussen oudheid en renaissance, het is niet gebruikelijk het classicisme te zien als een breuk tussen middeleeuwen en de moderne tijd. De zestiende eeuw dacht graag in tegenstellingen. Titiaans *amor sacro ed amor profano* stelt de kijker voor een keus: deze geheel geklede vrouw met handschoenen aan, of die geplukte roos? - zoals Jacob Burckhardt (*Der Cicerone*) zich kuis uitdrukt. Wat was er in godsnaam met Burckhardt aan de hánd? Zag hij het naakt soms niet? Nee, hij zag het niet, - hij, deze 19e-eeuwer, zag alleen de roos, de geplukte. Burckhardt kóos, met zijn woorden. Hij koos, in den blinde, de hemelse Venus. Het was voor Burckhardt onmogelijk ánders te kiezen, en daarom is zijn keus ook reëel, en wij kunnen hem zijn

[p. 191]

keus vergeven. De totale mens bestond niet meer in ce stupide dix-neuvième. Sinds Ficino was de mens opgebouwd uit een aantal deugden en ondeugden, en voor de laatste sloot de negentiende eeuw haar ogen. Tot voor kort was de mens zich bewust van zijn voortreffelijkheid, en nóg gaat 'een kerel uit één stuk' door voor een 'karakter'. Deze gehalveerde mens! We zien hem nog dagelijks om ons heen, en hij is ons een bron van ergernis en vort met hem. Zijn keus is niet reëel meer: want wie *ons* hart heeft, en *ons*

karakter, die noemt hij zwak en wankelmoedig. Wij: lotgenoten van Ignaz Vorbrot - aartsverraders, bloedschenners en vadermoorders, - wij, die meesterschap wilden geven aan de onmacht: allemaal.

De voortreffelijke, maar gehalveerde mens - de aartsverrader en zijn gespleten ziel! De onvolkomen mens en de totale! Hermetisten hadden hun symbolen voor deze lui, en het moet me van het hart, dat ik het gabelkruis (Y) \* voor de totale mens en zijn gespletenheid een ontroerend beeld vind. Het is een gespletenheid die voortkomt uit en terugkeert in de eenheid. alchimistisch hebben we hier de gedaante van de dubbelhoofdige hermafrodit, en alleen door die te halveren konden kopstukken ontstaan en van zichzelf beweren karakters te zijn. Maar wie is de schuld van dit halve bestaan?

\* Y d'or, ydor - Torecs vader!

[p. 192]

In het systeem Ficino heeft de ziel twee lichten, en de ziel kan met het ene, goddelijke, zien op het hogere en met het andere kan zij zien op zichzelf en al wat beneden haar is. Bij elke verwijdering van het goddelijke (reeds de hellenistische neoplatonici namen een soort zondeval aan) vergroft het voertuig van de ziel, totdat ze eindelijk tot het grove lichaam vervalt, en in deze Lethe vergeet ze haar goddelijke oorsprong. Maar het is iedere ziel gegeven zich die oorsprong weer te herinneren en terug te streven naar die vroegere staat van gelukzaligheid. De ziel hoeft alleen maar de waan te doorbreken om opnieuw te mogen zwelgen in het goddelijke licht. Ficino nu, noemt vier deugden die de ziel zouden kunnen helpen, o.a. de fortitudo of moed, de iustitia of rechtvaardigheid, en de temperantia of gematigdheid. De beoefening van een dezer deugden is de begeerte die deugden weer in hun verheven staat te beleven, en het is deze begeerte, zegt Ficino, die de liefde is tot God: de liefde die de ziel in haar oorspronkelijke staat en tot het eeuwig heil terugvoert. Liefde vervolmaakt het onvolmaakte. Liefde verbindt het hoogste met het laagste. Hoe was het dan mogelijk dat de mens vervreemde van zijn natuur, dat hij zich, blind, en zonder enige strijd overgaf aan het hogere, dat hij, bevooroordeeld, zich afsloot voor het lagere? 'Beschikt de mens over een vermogen dat hij niet gebruikt, omdat men hem ervan heeft overtuigd, dat hij het niet bezit?' vragen Pauwels en Bergier in hun boek. Er is een vierde deugd, bij Ficino, die volgens hem

[p. 193]

de gelukzaligheid onmiddellijk openbaart. Het is de prudentia, de voorzorg. En ook die is niets anders dan liefde tot God...

Men weet dat de neoplatonici uit de oudheid geïnteresseerd waren in occulte verschijnselen. Volgens hen volgt de ziel, wanneer die het lichaam verlaat, een organisme, het pneuma, uit fijne, luchtachtige stof, door middel waarvan de ziel buiten het lichaam kon vertoeven, zonder zelf de aarde te betreden: men ziet hoe oud de theorie van het astraallichaam al is.

Jan van der Noot kende natuurlijk al deze theorieën; hij brengt ze tenminste in praktijk wanneer hij in zijn Olympiagedicht vertelt dat zijn ziel het slapend lichaam verlaat, om allerlei extatische en louterende belevenissen te ondergaan. Zoals men weet stijgt zijn ziel zo hoog, dat in de eenwording met God het onderscheid tussen God en ziel niet meer te maken valt. Maar God zendt die ziel na haar extase naar het slapende lichaam terug, met de opdracht het lichaam te gebieden God lief te hebben en zijn geboden te gehoorzamen, en met de belofte dat de gehoorzame dichter eens toegelaten zal worden tot wat de ziel in haar extase heeft gezien. Van der Noots gedicht behelst dus een profetie, en die profetie is een werk van de ziel. Omdat Iamblichus nu meende, dat de ziel niet tot profetieën in staat is, omdat ze aan alle kanten door het lichaam wordt verduisterd, was Van der Noot gedwongen zijn ziel los te maken van het lichaam: alleen zo kon de ziel deel



[p. 194]

hebben aan wat voor het lichaam nog in de toekomst verborgen was. De ingewikkelde compositie van zijn gedicht is dus niet ingewikkeld om de ingewikkeldheid, maar alleen omdat de ziel pas onder uiterst moeilijk te verwezenlijken omstandigheden *vooruitziend, prudentes*, kan zijn. Maar de prudentia is dan ook een aparte deugd, en die zetelt in tegenstelling tot de drie andere, niet in de handen, maar in het hoofd.

Er zijn bij Ficino twee Venussen, de hemelse en de aardse. Zij vormen tussen God en de mensen een paar schakels van wezenlijk belang. De eerste Venus staat tussen God en haar zuster, en zij ontvangt Gods heerlijkheid en straalt die uit naar de ander. De tweede Venus wil door haar lichaam eigen (d.w.z. aan de hemel ontleende) schoonheid aan het menselijk lichaam verlenen. Vonken van hemelse gloed draagt zij over aan de mensen en het is deze afglans van schoonheid die in ons de liefde tot het aardse en vergankelijke wekt en die bij ons de herinnering oproept aan een schoonheid die de ziel eens, in haar voorbestaan, bij God heeft aanschouwd. Het is door de aardse Venus, dat wij verlangen kunnen gevoelen naar haar hemelse zuster, en via haar naar God. Ik zei al, dat Burckhardts keuze de onze niet kan zijn. Maar zijn keus is evenmin die van Titiaan. Titiaan zág het naakt, en zijn geplukte roos oordeelt niet...

Bij Ficino zijn er in de ziel ook twee krachten werkzaam, die beantwoorden aan beide Venussen. Het zijn

[p. 195]

twee Cupido's, een aardse en een hemelse. Men moet niet kiezen tussen die twee. Men moet beide omhelzen ...

Iamblichus was een wonderdoener. Steeds opnieuw kwamen lastige vrienden hem vragen hun iets te tonen waarover zij van harte verbaasd konden zijn. In Gadara (Syrië), een stad om haar warme bronnen bekend, voldeed hij eindelijk aan hun verzoek. Hij liet zijn vrienden bij inwoners vragen naar de naam van twee kleine warme bronnen, en hoorde uit hun mond de beide namen: Eros en Anteros. Iamblichus raakte het water met de handen, sprak een spreuk uit en riep uit het water een jongeling tevoorschijn, met goudglanzend haar. Direct daarop herhaalde hij dezelfde handeling bij de andere bron en riep de andere Eros tevoorschijn, die in alles aan de eerste gelijk was, op het wat donkerder haar na. Eunapius die dit wonderschone verhaal vertelt, zegt dat de knapen hem omhelsden alsof hij hun vader was. Maar hij gaf ze aan hun bronnen terug, en ging heen, nadat hij zich gebaad had.

Andreas Alciatus (1492-1550), de grondlegger van de emblemata-literatuur, nam in zijn *Emblemata* het prentje op van een Eros, onder een boom gezeten, met een lauwerkrans op het hoofd, en drie andere, hangend om zijn arm. Bij ditzelfde prentje past ook een 'dialogisme in prosopopeye' van Jan van der Noot, gevolgd door een 'wtlegginghe' en een 'epigramme in Apodixe',

[p. 196]

waar weer een ander prentje van Alciatus bij hoort: twee Cupido's van wie de kleinste door de grootste aan een boom gebonden wordt. Tekst en prentjes vindt men alle afgedrukt in: *Jan van der Noot, Het Bosken en het Theatre*, Wereldbibliotheek, 1953, blz. 119/121. In het dialogisme laat Van der Noot Cupido aan het woord die vier croonen der deugd draagt: een op het hoofd en drie aan de arm. Zoals men begrijpt, is de kroon op het hoofd de Voorsichticheyt en dander drij zijn natuurlijk iusticie, cracht ende maticheyt - geen hoofddeugden als de Voorsichticheyt (en geloof, hoop en liefde) - en daarom ook inde handen geschildert, niet op het hoofd.

In de wtlegginghe spreekt Van der Noot van zeven deugden. Hij voegt dus aan de vier

neoplatonische deugden de drie traditionele (geloof, etc.) toe, om tot een voltalligheid te komen: 7 drukt nu eenmaal volmaaktheid uit, een voltooid zijn. Vergelijking met de tekst van Alciatus leert, zoals W.A.P. Smit opmerkt, dat dáár de drie onplatonische deugden ontbreken. 'Merkwaardig is', aldus Smit, 'dat Van der Noot deze drie hoofddeugden zo uitdrukkelijk noemt, ook al doet Alciatus dat zelf niet en al wordt de symboliek van de éne krans op het hoofd daardoor vertroebeld'. Hij heeft natuurlijk gelijk: voor ons wordt die symboliek vertroebeld; maar de neoplatonici der zestiende eeuw zullen het perfectionisme van Van der Noot misschien begrepen hebben...

[p. 197]

Wie nu na de wtlegginghe het epigramme in Apodixe leest, en zich nog het wonder van Gadara herinnert, zal niet kunnen begrijpen, hoe het neoplatonisme, zo kort na zijn herontdekking, tot dit radicalisme vervallen is. Het is hem of hij Burckhardt hier al aanwezig ziet. Dacht Jan van der Noot werkelijk, zoals hier blijkbaar te verstaan wordt gegeven, of schreef hij deze regels alleen maar onder invloed van een slecht voorbeeld?

*Nemesis maecte (vroet) d'een liefde d'ander tseghen  
D'een liefde die is goet, dewelcke in alle weggen  
Der ander liefden cracht benemt ende veriaecht...*

In ieder geval behield hij de voorsichtigheyt waar ik zo graag de nadruk op leg. Prior illa corona caput ambiens ( ) prudentiam repraesentat: providere enim et aliquid prudenter meditari, contemplationis est, zegt Alciatus ervan: In de eerste plaats beduidt die kroon die het hoofd omgeeft de *voorzichtigheid*: immers *vooruitzien* en iets verstandig overleggen is een eigenschap van het beschouwen, aldus de vertaling die Henk Flinterman speciaal voor deze gelegenheid verzorgde.

In zijn *Epitalameon oft houwelycx sanck* richt Van der Noot zich tot den edelen wijsen ende *voorsinighen* heere, H. Otto van Vicht, ter gelegenheid van wiens huwelijk met Cornelia van Balen de dichter zijn vers in elkaar heeft gezet. Hij geeft in het kort een overzicht

[p. 198]

van wat Van Vicht in dit poëtisch werk te wachten staat: een opsomming van sommige graciën, daer de hemelen hem mede beghe nadighet hebben, waarna het gedicht te verstaan zal geven, dat de Heer hem een gezellin wilde schenken, die in alle opzichten aan hem gelijk was. Dit laatste is iets zeer bijzonders: een grote zeldzaamheid. De lezer die zich de opdracht van de *Lofsang van Brabant* nog herinnert, hoort de dichter het weer zeggen: datmen onder een ontallike menichte der menschen nauvvelijx tvvee en can vinden, die malcanderen so vvel ghelijken, datmen die niet en soude kunnen onderkennen: ia al sijnt oock gesusters oft ghebroeders, van eene Vader en van eender moeder ghevvonnen, en onder eene hemel op een maniere opghevoedt... Maar die gelijkgestemdheid schijnt dan ook de reden te zijn, waarom de goedighe Cytheréa die twee te samen omgordt heeft medt eene loffelijken carcant; gheluckighlijck vercierdt met de alder dierbaarsten ende edelsten steen Anterotos ghenaedt...

Anterotos, tekent W.A.P. Smit aan in zijn uitgave *Jan van der Noot, Epitalameon, oft Houwelycx Sanck*, Zwolle, 1953, is feitelijk 'de genitivus van Anteros, voor Van der Noot 'de liefde die tot der deucht trect', in tegenstelling tot de zinnelijke Eros. In zijn bundel *Het Bosken* heeft hij deze gedachte ontleend aan het 109e emblema van Alciatus'. Maar waar heeft hij in zijn *Epitalameon* die gedachte aan ontleend? Hoe komt hij aan een *steen* Anteros, - een allerkostbaarste en edelste steen? Er is maar één steen die aan deze superlatieven

[p. 199]

beantwoorden kan: de steen der wijzen, die hier terecht en ook van chemisch standpunt terecht, met Anteros wordt vereenzelvigd. Heeft Van der Noot aan een chemisch huwelijk gedacht? Bij zijn vierde embleem in de *Atalanta Fugiens* plaatste Michaël Maier het motto: 'Verenig broeder en zuster en reik hun de beker met liefdedrank'. In zijn uitlegging schrijft Maier: 'De reden dat in de kunst van de filosofen de broeder met de zuster huwt, is de gelijkheid van de substantie, zodat het gelijke met het gelijke wordt verenigd. Zij zijn naar wezen en geboorte één...' En legde Van der Noot niet de nadruk op de *gelijkheid* van de twee gehuwden? Hij looft, prijst en dankt Jupiter

*Om dat hij heeft verbonden  
In trouwven, op dees' stonden,  
Dees tvvee gheliven goedt:  
Die deen d'ander ghelijcken  
In deughdt, niet om verrijken,  
In verstand, sin, en moedt*

De goedighe Cytheréa kan wel geen andere dan de aardse zijn - zij alleen, zoals we al zagen, stond in directe verbinding met de mensen. Het halssnoer dat zij de twee geliefden schonk, deze liefdeband, zal geen andere dan de aardse Eros kunnen zijn, zonder wie geen mens Anteros nabij kan komen. Dat het deze twee wèl lukt, ja dat hij hun mèt de aardse liefde geschonken wordt, is te danken aan een wonder: Venus,

[p. 200]

die hen met één halssnoer tot een hermafrodiet samengordde, schiep metterdaad uit hen het Rebis der alchimisten, de steen zelf - er is geen onderscheid tussen hen en de steen... Vergis ik me niet, dan verwijdert Van der Noot zich hier van Alciatus, om tot Iamblichus te naderen: een aardse Venus bond het paar in aardse liefde, die de liefde tot God in hen wekte: conform Ficino, conform Iamblichus...

Men is gewoon Jan van der Noot voor een broodschrijver te houden, en zijn *Epitalameon* laat ook wel zien dat hij veel met stroop gewerkt heeft. Maar in dat laatste onderscheidt hij zich nauwelijks van zijn tijdgenoten. Wat ons wèl opvallen moet, is dat hij zich wel degelijk moeite gegeven heeft, om op voor derden minder doorzichtige manier iets van zijn genegenheid voor Van Vicht en zijn Cornelia te laten blijken. Van het *Epitalameon* zijn twee boekjes bewaard gebleven. Maar vergelijking leert, dat ze in druk van elkaar afwijken. Het ene draagt namelijk het gewone huisvignet van de drukker op de titelpagina, het andere een speciaal, misschien voor deze gelegenheid ontworpen vignet. W.A.P. Smit merkt op, dat het mogelijk een ontwerp is van Van der Noot zelf. De afdruk is naar mijn smaak erg zwart geworden en helder is de voorstelling allerminst. Men ziet links van een boom een vogel zitten, rechts, na lang kijken, een slang, opgerold als een tuinslang. Het randschrift *Amore et prudentia* licht de bedoeling toe: de vogel is een duif - geen kal-

[p. 201]

koen, men zou dit laatste kunnen denken, omdat de snavel iets kalkoenerigs heeft, en de staart in het zwart verloren gaat - een duif dus, vanouds een attribuut van Venus. W.A.P. Smit schrijft: 'Het is duidelijk dat hier gezinspeeld wordt op Mattheüs 10:16b: 'Zijt dan voorzichtig gelijk de slangen, en oprecht gelijk de duiven, maar de bijbelse 'simplicitas' der duif is vervangen door de 'amor' (in de zin van huwelijkstrouw) waarvan zij een klassiek-renaissancistisch symbool was'. W.Gs. Hellinga, in zijn aan Smits uitgave van het *Epitalameon* toegevoegde bijlage, maakt onderscheid tussen de 'sprekende vormen' in het randschrift en de 'stomme beelden' in de voorstelling van het vignet: 'De zg. 'stomme beelden' slang en duif zijn in hun combinatie substitutievormen voor de begrippen èn voor de woorden - de 'sprekende vormen' -, 'prudentia' en 'simplicitas', die in de Bijbeltekst Matth. 10 vs 16 *identiek* zijn

aan *serpens* en *columba*; door de identiteit van het 'stomme beeld' duif met het begrip en het woord *amor* combineren zij dus ook *prudentia* en *amor*. Het randschrift van het vignet noemt derhalve op deze wijze de bijbeltekst'. Prof. Hellinga rondt zijn betoog dan af, door ook voor de slang een tweede betekenis aan te wijzen: 'Maar het randschrift van het vignet noemt niet alleen het tweede lid van de Bijbeltekst: 'estote ergo prudentes sicut serpentes et simplices sicut columbae'; het noemt tevens het eerste lid, dat als ánder aspect ermee verbonden is binnen het 'aangewezen'

[p. 202]

vers Matth. 10: 16: 'Ecce ego mitto vos sicut oves in medio luporum!' En zo is ook, parallel aan de *geactiveerde* identiteit van *duif* en *amor*, in het embleem de identiteit aanwezig van het 'stomme beeld' slang met de vele, zeer vele slechte begrippen, welke in de hiërogliefiek en emblematische talloze malen geactiveerd worden'.

Het is duidelijk dat Smit en Hellinga de aandacht hebben willen vestigen op dit vignet, zonder aan dit in het verband van hun eigenlijke bedoelingen nogal ondergeschikte punt te veel ruimte te besteden. Hellinga stipt slechts in het voorbijgaan enkele punten aan, die verder uitgediept hadden kunnen worden, en in zijn voetnoot geeft hij nog een stapel literatuur op voor de liefhebber. Ik waag me daar maar niet aan, en improviseer op mijn eigen houtje wat aan. Wat mij dan opvalt is het 'stomme beeld' boom, waar geen 'sprekend' equivalent in de randtekst voor te vinden is, of het zou het woord 'et' moeten zijn. Aan het plaatje uit het pre-Linnaeïsche tijdperk is duidelijk te zien dat een boom bedoeld wordt: de vertakking begint een stuk boven de grond, er is een stam, en dat is bij struiken dus anders, zoals men weet. De boom beheerst het ruimtelijk vlak waarin de tekening is aangebracht. Heeft hij nu alleen maar compositorische betekenis? Dat is voor een emblemendichter toch nauwelijks te verwachten. Een boom en een slang: die combinatie maakt de boom al meteen tot een boom van de kennis van goed en kwaad, en dat alleen al activeert ons gevoel voor

[p. 203]

symmetrie in de ruimte van de geest. In enkele van onze middeleeuwse spelen geeft de boom de grens aan tussen het Christenland en dat van de volgelingen van Mohammed, en nog, in Nijhoffs *Een idylle* grenst de boom het heden af tegenover het hiernamaals. De boom is een teken van leven, maar hij wortelt in de dood. Het zaad, volgens de alchemistische - maar niet alleen de alchemistische, zie Guido Gezelles *Kerkhofblommen* - opvatting verrot in de grond, maar schept daar nieuw, beter, schoner en vruchtbaarder leven uit, en wijsheid en kennis. De boom vertegenwoordigt een dynamisch beginsel en symboliseert de loutering van de mens, die, aan de aarde gebonden als de slangen, geroepen is ten hemel te stijgen als de duiven. Dan is die boom ook geen scheiding meer, maar de verbinding van twee werelden, het aardse en het hemelse. Prudentia, zegt Ficino, is liefde tot God, *amor*, en prudentia openbaart de ziel onmiddellijk de gelukzaligheid. Het vignet zou de alchemistische transmutatie kunnen symboliseren van de *veursinighe* mens, die in het bezit is van de alder dierbaarsten steen Anterotos, de liefde die tot der deucht trecht...

Met de neoplatonische ideeën van een aardse en hemelse liefde komt later ook P.C. Hooft in aanraking, maar de invloed van Ficino is al sterk getaand in de beginnende zeventiende eeuw: Paracelsus prikkelde heviger de fantasie van wie in de medicijnen of de chemie roem zocht te vinden. Zijn navolgers waren velen, maar

[p. 204]

wie kon in zijn schaduw staan? De alchimie was vastgelopen, of in de daad, of in de bespiegeling. De hoogheid van het chemisch goud werd al in de veertiende eeuw door Paus Johannes XXII in twijfel getrokken. De verstarring, zowel in de experimentele chemie als in de beschouwende (maar deze laatste, inderdaad, werd door Ficino's

publicaties van Platonische en Hermetische geschriften doorbroken), was het eindpunt van een 1500-jarige ontwikkeling. Paracelsus weigerde zijn studie te zien in het licht van Galenus of de scholastiek, maar plaatste de mens in de natuur. Hij zag de Archeus als het levensprincipe, als 'der Künstler und Artist der Natur und eine verborgene Kraft und Tugend der Natur', en hij concludeert: 'Also ist der Mensch sein Arzt selbst'. Hij is 't die er steeds weer aan herinnert, dasz aus der Natur der Arzt wachsen soll - und musz. Verwijdert zich hier de wetenschap van de godsdienst? Also merkent, do got alle ding beschaffen hat, um allerlezten beschuf er den Menschen aus dem limo terrae. Nun ist limus terrae das fünft wesen, quintessenz, der ganzen Welt, ein auszug von allen naturen... Paracelsus aanvaardde naast en met de bijbel het boek der natuur. Als na hem de alchimisten de eenheid van theorie en praktijk *in* de chemie weer willen herstellen is dat iets anders dan een pleidooi voor de eenheid van geloof en wetenschap. Men was niet zo bang voor een uiteengaan van die twee, het voorbeeld van Paracelsus (gevoegd bij die van Plancius, Swammerdam, e.v.a.) bewijst het, men was toen al, en dat bleef zo tot ver in de

[p. 205]

achttiende eeuw, de overtuiging toegedaan, dat de wetenschap ten slotte het bestaan van God onomstotelijk zou kunnen vaststellen. Wel noemt mevrouw H.M.E. de Jong in haar boek over Maiers *Atalanta Fugiens* Paracelsus een charlatan, maar welke arts uit die tijd was dat niet? In ieder geval erkent zij zijn verdiensten en nooit zou de alchimie na 1500 jaar mislukken zo hoog gewaardeerd worden dat keizers en vorsten alchimisten aan hun hof bonden, wanneer niet Paracelsus, door af te zien van het goudmaken en uitsluitend te zoeken naar het Arcanum (Arcanum und Krankheit, das sind die Contraria) de alchimie een nieuwe image gegeven had en een nieuwe weg gewezen. Toch bleef hij neoplatonist: 'Der höchste Grund der Arznei ist die Liebe'. Hij meende dat de arts onzelfzuchtig zijn kennis in dienst moet stellen van de lijdende mensheid, en altijd vond hij de weg naar de armsten der armen, zonder veldslagen of door pest geteisterde gebieden uit de weg te gaan. Waar werd dan een wig gedreven tussen religie en wetenschap?

In het systeem-Ficino wordt de mens gesplitst in lichaam en geest. Voor het lichaam behoudt Ficino de zintuigen reuk, smaak en gevoel, terwijl het oog, het oor en de rede des geestes zijn. Er valt voor deze indeling trouwens veel te zeggen. Oog, oor en rede zijn met een boek, of met andere zaken van de geest, te strelen. Ze zijn bovendien onderling te verbinden, bij voorbeeld in een emblemenboek. Het is misschien geen

[p. 206]

toeval dat neoplatonici hun ideeën in emblemenboeken uit de doeken deden: 'Zie, we hebben het Zichtbare en het Hoorbare verbonden en de zintuiglijke waarneming met het verstand, en dat betekent, dingen die merkwaardig zijn voor gezicht en gehoor hebben we met chemische emblemen verbonden, die bij deze wetenschap behoren'. Dit schrijft Michaël Maier in zijn inleiding tot de *Atalanta Fugiens*. Hij maakt onmiddellijk daarna een scherp onderscheid tussen deze, geheime, wetenschap en alle andere, profane om zo te zeggen, die 'voor allen begrijpelijk willen en moeten zijn'. De andere wetenschappen interesseren hem niet eens, hij liet ze los en maakte aldus de alchimie tot iets exclusiefs. Toen eenmaal de broederschap der rozenkruisers was signaleerd, ontstond in de kring der alchimisten de behoefte aan een exclusieve sociëteit. Zij hebben bewust aangestuurd op de inrichting van een broederschap in hermetische geest. Na 1614 - het jaar van het eerste boek over Rosencreutz - volgden nog meer publicaties over deze legendarische figuur, - er volgden bovendien tal van andere alchimistische geschriften, o.a. van de hand van Maier, en hoewel hij geen rechtstreeks aandeel heeft gehad in boeken die de roem van Rosencreutz verbreidden, heeft ook hij zijn bijdrage geleverd tot de mogelijke creatie van zo'n broederschap. Maar een jaar na de oorlog al, 1619, begon de kentering: Valentin Andreae neemt in zijn *Turris Babel* stelling tegen de *Fama* (mogelijk een werk

van *zijn* hand!), en in 1620 maakte de slag op de Witte Berg een einde

[p. 207]

aan de droom van een hermetische vereniging op het vasteland. De beweging ging weer ondergronds en splitste zich, later, veel later, voorgoed in een zuiver wetenschappelijke, de chemie, en een zuiver esoterische richting, de Vrijmetselarij. Maar die ontwikkeling in maçonnieke richting is al in kiem aanwezig bij Michaël Maier. Mevrouw De Jong vertelt, dat Maier zeer geïnteresseerd is geweest in de *Practica* van Basilius Valentinus. De eerste uitgave ervan, samen met twee andere geschriften, is onder de naam *Tripus Aureus* door hem verzorgd.

Zoals ik al zei, kenden alchimisten, astrologen, rozenkruisers en neoplatonici elkaars symbolen. Hun symboliek is oeroud, men vindt er vele van reeds in de catacomben van Rome, bijvoorbeeld het rozenkruis, alsmede tekens uit de getallenleer, symbolen die ook in de bouwhutten der middeleeuwse metselaars bekend waren. Vanouds bekend zijn de tekens ♀ en ♂, Mercurius en sulfur, kwikzilver en zwavel, ofwel het wezen van de vluchtigheid en dat van de brandbaarheid (♂ = vuur). Avicenna meende dat ieder metaal in wezen uit deze twee 'stoffen' bestond, al wordt met kwikzilver niet altijd het kwik van deze aarde, met zwavel niet altijd een aards zwavel bedoeld. Trouwens het woord 'metaal' werd door de adepten vaak genoeg begrepen als 'mens' en in de artsenij zag men dan ook in de symbolen ♀ en ♂ de begrippen ziel en geest uitgedrukt. Het zou tot Paracelsus duren eer de renaissan-

[p. 208]

cistische medicijnman de mens ook een lichaam toekende. Ieder mens bestond volgens deze geniale vernieuwer uit deze drie elementen: ziel, geest en lichaam, te weten: mercurius, sulfur en sal (= zout). Het symbool voor zout werd ☉, of, wanneer de nadruk werd gelegd op het aardse: ☷, ruimtelijk ook door een rechthoekig lichaam voorgesteld. Er is dus een duidelijke hiërarchie in de samenstelling van een mens: zout, mercurius, sulfur, en het is geen wonder dat sommigen in die symbolen ook een trap omhoog zagen in het louteringsproces van iemand die zich wijdde aan het Grote Werk: ☷ = reiniging (zwarting), ☉ = verlichting (verwittiging) en ♂ = vereniging (tinctuur).

In haar proefschrift nam mevrouw De Jong een embleem op uit Valentinus' *Practica*, dat ik hier overneem in de juiste weergave (het prentje in het proefschrift laat ons nl. het spiegelbeeld van de werkelijkheid zien), en dat bekend is onder de naam *de achtste sleutel*. Het embleem toont een gesloten ruimte, waarbinnen vreemde dingen te zien zijn: twee mannen gezeten op een rechthoekige steen schieten met pijl en boog op een roos, waarboven een sleutel zweeft. Tussen hen in en de roos bevinden zich vier graven, op de voorgrond nog een grafteken, daarachter een geraamte. Van links treedt een bazuinengel aan, van rechts een zaaier. De grond is een akker: kraaien strijken erop neer. Het meest opmerkelijke is een keurig geopend graf, waar een man uit oprijst - weelderig graan schiet voor zijn ogen op uit de grond. De muur toont negen spaar-

[p. 209]

poorten, zoals de vestingbouwkundige zich uitdrukt, en de veronderstelling ligt dus voor de hand dat het een dubbele muur is, die de ruimte omsluit. Het militaire gedoe met pijl en boog maakt ook wel aannemelijk, dat het hier om een deel van een fort gaat. Maar er is veel meer te zien. De grond vóór het geopende graf is omgeploegd, de grond daarachter niet. In de tekst is sprake van de putrefactio, zoals mevrouw De Jong ook zegt: van de zwarting. Zij brengt dit embleem, volkomen terecht, in verband met het zesde embleem uit Maiers *Atalanta Fugiens*. Op die prent ziet men eveneens een zaiende boer, maar het bijbehorende motto luidt: 'Zaait uw goud in de witte bebladerde aarde', en de boer zaait goudstukken in de vorm van een zon, ☉. Nu is ☉ behalve een symbool voor zon, ook een symbool voor goud, voor God en voor het begrip 'vader' (☉ is

dienovereenkomstig dan ook een moedersymbool, en ☩ dat voor zoon, ✠ voor de Steen, maar ook voor Jezus Christus). De landman offert dus een deel van zichzelf, nl. hij offert zijn 'vader', dit is: hij legt zijn oude Adam af, hij overwint een stuk van zichzelf en keert door dit zelfoffer terug in de moederschoot, als zaad in moeder aarde. Deze fase van introversie is een kritieke: men kan vergaan, voorgoed vergaan: reeds loeren de kraaien op buit. Maar men kan uit die introversie ook nieuwe reserves putten, zoveel energie opdoen, dat men als herboren terugkeert, met nieuwe kleren aan, in een nieuwe wereld. In het laatste geval bereikt de adept het stadium van de verwittiging en is

[p. 210]

hij bijna bij het doel. Zijn psychische energie is dan zo toegenomen dat de volgende stap, de rode tingering eigenlijk als vanzelf gaat. Zijn doel staat hem duidelijk voor ogen - en een pijn (zeven, als men goed telt: waarvan één, de laatste, *in* de roos) vereenzelvigd hem ermee. Er bestaat in de mystiek (en in de opvatting van sommige moderne fysici) geen verschil tussen uitzending en ontvangst van een werking: die beide zijn samen een, alleen onze aanschouwing maakt er twee gebeurtenissen van. En ziet men de vorm van de roos: ☉? De zoon wordt zijn eigen vader - de zoon schiet op zijn eigen beeld. De zoon, en zijn zelfoffer, de mystieke vereniging van de mens met zijn God! De onmiddellijke openbaring van de goddelijke vreugde, zonder geploeg en gezwoeg: in de onbewerkte grond staan vier graftekens in de vorm van het hoogste symbool, dat van de vereniging: ☩. Zijn dat de vier neoplatonische deugden niet, die identiek zijn aan onze liefde voor God? De mannen zitten op een steen, ☐, zij hebben de ruwe steen in de ideale vorm geslepen: *zij* zijn de ware vrijmetselaars. De dubbele muur met zijn spaarpoorten is een gecompliceerd stukje metselwerk, het teken ∩, de poort dus, symboliseert de mens, - de hele rij poorten symboliseert de hele broederschap: een gesloten kring. Die twee schutters zijn boogschutters (✠), en ze kennen hun doel en hun heimwee daarnaar en dat hen erheen draagt: zij inderdaad kennen zichzelf, ze kennen hun *Zelf*, dat hun voorzweeft als een ideaal en dat een sleutel is tot de gelukzaligheid straks, maar waar

[p. 211]

ze nu al weet van hebben...

Het spreekt vanzelf, dat mevrouw De Jong op al deze symbolen niet ingaat: zij ziet de emblemen met het oog van de kunstkenner, en van de historicus, niet met dat van een amateur-psycholoog, zoals ik. Ik lever hier ook geen kritiek op dit gedeelte van haar boek, mijn enige kritiek daarop betreft eigenlijk alleen maar de voorstelling van Maier als een man, die wetenschap en religie met elkaar zou willen verzoenen, terwijl hij alleen maar zoekt naar de eenheid van theorie en praktijk *in de chemie*. Maar ik vertel al die dingen bij Valentinus' achtste sleutel ook niet voor de leut, maar om duidelijk te maken dat het hermetisme uit dit plaatje ook het hermetisme is van Vestdijk. Dit plaatje uit de *Practica* bracht hem ertoe zijn *Het genadeschot* te schrijven. De gesloten ruimte, als van een filosofisch ei, herkennen we in het landschap tussen Bund en Schittach, het *bergtraject* van Vorbrots bus. Vorbrot is een schutter - een boogschutter (✠), en zijn mystiek biedt ruimte voor het boogschieten in het Zenboeddhisme. Vestdijk kent Valentinus' plaatje. Het komt voor in het boek van Herbert Silberer: *Probleme der Mystik*, een boek dat Vestdijk van binnen en van buiten kent, en waar ook ik veel aan te danken heb.

Wat ik heb willen tonen in dit opstel, is een aantal lijnen die alle uitgaan van Hermes Trismegistus. Er is een alchimie te zien, die filosofisch is en die van Maerlant en Jan van der Noot uitloopt op Karel van de

[p. 212]

Woestijne: de filosofie van nederig dienstbetoon dat tot de hoogste toppen van

gelukzaligheid voert. Er is een alchimie die voortgaat van Paracelsus af, via de vrijmetselarij en die uitmondt bij Vestdijk: een psychologische chemie. Maar ook is er een alchimie van Paracelsus af, die betrokken bleef op het lichaam. Het is de chemie van Crollius, die, in het voetspoor van Paracelsus, verklaarde dat elk proces in het menselijk lichaam een chemisch proces was. Toen pas werd de chemie gesecculariseerd, toen pas raakte het lichaam los van de geest. Het is Crollius die een schrijver als Harry Mulisch noodzakelijk maakte: een schrijver die in wat hij schrijft gestalte, *lichaam* geeft aan het Niets. Want dat dit, ons menselijk lichaam, dit mechaniek van Vesalius op het titelblad van *Voer voor psychologen*, een waardeloos lichaam is, is na Crollius wel meer dan duidelijk. Deze mens is zijn ziel kwijt, en als hij er een wenst te dragen, dan maakt hij er zich een, uit batterijen, transistors, weerstanden, meters en lichtjes: hij is de versierde mens. Hij is het allang vergeten, dass man das Wort Laboratorium aus Labor (Arbeit) und orare (beten) zusammengesetzt glaubte, zoals Hocke zegt. Hij is de ondergang van deze wereld, en alleen de restauratie van dit oorspronkelijk laboratorium - dit wederzijds elkaar opheffen van *Practica* door theoria en van theoria door *Practica*, dit huwelijk van lichaam en geest, kan hem van de aarde verdrijven en de waan wegnemen, die hij over het wezen der dingen heeft gelegd. Want het wezen der dingen is het niets, en de ware mens,

[p. 213]

de canonieke, om in de sfeer van Mulisch te blijven, is van dit Niets vervuld. Ook deze mens heeft geen ziel, en zijn lichaam is slechts een vaas die vorm geeft aan de leegte. Deze mens is een masker. Alles is een masker. En daarachter woont de onzichtbare, die met Harry Mulisch zijn initialen gemeen heeft, de driemaal grootste: Hermes Mercurius.



## Buiten het boek

# Cornets de Groot: 'Engagement niet als opzet voorop'.

### Herwig Leus

Interview in *Vooruit*, 27 juni 1968.

*De Nederlandse essayist R.A. Cornets de Groot (1929 te Bandoeng, Indonesië) debuteerde in 1966 met een vijfvoudig essay over Simon Vestdijk, De chaos en de volheid (Uitg. Bert Bakker). Nadien verschenen van hem in boekvorm De open ruimte (Uitg. Bert Bakker) en De zevensprong (Uitg. De Bezige Bij). Zijn opvattingen over literatuur leken Herwig Leus belangwekkend genoeg om hem even aan het woord te laten.*

*In De open ruimte schrijft u letterlijk 'Ik ben niet geïnteresseerd in literatuur, ik interesseer me voor een wijze van leven'. Het feit dat u schrijft, en dat u, gezien een reeks recente publikaties, blijkbaar veel schrijft, staat dat niet in tegenspraak met die uitspraak?*

Bij de recensies gaan natuurlijk velen uit van die bewuste uitspraak. Die zin bevat echter slechts ogenschijnlijk een tegenspraak, die ik dan nog niet eens bedoel. Literatuur is voor mij niet iets verhevens of hoogs. Het is een primaire levensbehoefte, zoiets als eten, drinken en sex. We moeten van het hogere af: het leven staat boven het woord, niet andersom. Kritiek is levenskritiek, wat niet hetzelfde is als moraliseren, omdat mijn kritiek zich richt op een tekst, waarin het wezenlijke van een schrijver gestalte heeft gekregen. Alle literatuur neemt ten opzichte van het leven een bepaalde positie in. Op die positie gaat de kritiek in.

*Is het in dat perspectief dat uw opvatting over 'de kosmische metafoor' moet worden gezien?*

Ja. Tegenover de wereld van techniek en brein staat het leeg heelal van de schrijver. Dit heelal zal hij bevolken met engelen en monsters, opdat uit de strijd tussen die twee antagonistische principes het ik wordt bevrijd. Een kosmische metafoor is de expressie van de samenhang die een schrijver ziet tussen hemel en aarde.

*Hoe ziet u dan de werking van literatuur?*

Literatuur is erop uit ons van de werkelijkheid te vervreemden en neemt zelf de schijn van werkelijkheid aan. Literatuur is een uitdaging tot contemplatie, tot een vorm van denken waarbij de waarheid niet in het geding is. De voorstelling opgeroepen door het woord is een meditatiesymbool, en hoeft niet aan de werkelijkheid te worden getoetst. Taal waarin de tekens H<sub>2</sub>O een rol van letterlijke betekenis spelen, is van een andere aard dan die waarin de woorden van Achterberg 'Gelaatsuitdrukking H<sub>2</sub>O' de verbeelding op gang helpen. Naar het woord van Klee verhoudt kunst zich tot de werkelijkheid op overdrachtelijke wijze.

*Als ik het goed begrijp heeft de tegenstelling 'geëngageerde' en 'niet-geëngageerde' kunst of literatuur geen enkele zin?*

Waarheden die in de stoffelijke wereld van onschatbaar belang zijn, betekenen voor de literatuur en de poëzie niets. In poëzie geldt uitsluitend de vorm. Ik zeg niet dat de ethiek buiten beschouwing moet worden gelaten in poëzie, alleen dat die pas zin krijgt door de esthetische kwaliteiten van die poëzie, en dus door de vorm. Engagement vormt voor de bevrijding van de verbeelding - dat is iets anders dan de verbeelding de vrije hand geven - een barrière. Een schrijver moet volwassen zijn, en is hij dat, dan kan hij eenvoudig niet onmaatschappelijk zijn. Engagement staat niet als opzet voorop, maar is van sociale volwaardigheid het directe gevolg. Ik zie dus wel dat er geëngageerde en niet-geëngageerde literatuur bestaat, maar die eerste doet me niets omdat ze me esthetisch niets zegt en niets te zeggen kàn hebben. Werk van onvolwaardigen is per definitie mismaakt, en dus onesthetisch, en daarom verwerpelijk.

*U ziet dus de literaire kritiek als een ontdekkingsreis, en de kritikus die elke lezer zou moeten zijn als een ontdekkingsreiziger?*

Ja. Aan de literatuur ontdek ik mezelf. Daarom het motto in *De zevensprong*: 'Mr. Livingstone, I presume?'. Maar het is niet enkel de ontdekkingsreis van een paar boeken, maar ook van mezelf. Er is een innerlijk proces aan de gang, dat ik illustreer door op uiterlijke dingen te wijzen, in dit geval boeken. Door gebrek aan taal die de psychische veranderingen aan zou kunnen wijzen, benut ik 'literaire' taal. Iedere magiër weet dat hij niet als 'eenheid' in de wereld leeft. Microcosmos is macrocosmos, en omgekeerd. Doel is: vereenzelviging van het ik met het al en andersom, maw een vergroting van het zelf. Ieder heeft het recht zijn wil door te zetten, zonder vrees met anderen in conflict te komen. Wanneer hij juist handelt, is het fout van anderen als ze in conflict komen met hem. Het vitalistisch motief is voldoende om de 'immorele' basis van alle zelfvergroting weg te praten. Vergroting van het zelf vereist trouw te zijn aan de eigen natuur - d.i. de ontdekking ervan. De vraag van de magie is de vraag zijn grenzen te doorbreken door gebruikmaking van de onbekende krachten in ons.

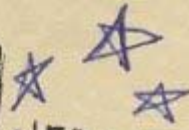
*Als schrijver op ontdekkingstocht naar uzelf doet u niets anders dan de psychoanalyticus?*

Nou ja, een systematicus ben ik allerm minst, en voor de psychoanalyse schijnt toch het eigen verleden van teveel belang om het zo te verwaarlozen als ik doe. Ik heb nauwelijks herinneringen, nauwelijks dromen over, in het geheel geen souvenirs aan mijn eigen verleden. Ik ken alleen maar sporen vooruit, en daartoe behoren de boeken die ik lees, en waar ik bewondering voor koester. Dat zijn geen herinneringen, maar de tegenstellingen ervan, hallucinaties in zekere zin. Ik heb geen diepe wonden in de ziel, en daarom ook geen behoefte aan genezing langs psychoanalytische weg. Ik ben misschien een psychoanalyse op zijn kop. *De zevensprong* is geen autopsychopathografie, hoop ik. Eerder een utopia. *De zevensprong* weerspiegelt het heelal, en is deel van mij. Het boek vormt een geheel, omdat de onderdelen op een of andere manier verbonden zijn. Je kunt het boek achter elkaar lezen, en daar doe je verstandig aan, maar je kunt de essays ook apart lezen, hetgeen niet noodzakelijk onverstandig is. 'Mr. Livingstone, I presume?'

# Maias Atalanta Fugiens III

HME de Jong  
Promotie

Pauwels & Bergjes  
weg met



NEOplato

D  
A  
C  
R  
A  
A  
D  
MAGIËRS

Wij magiërs:

MAER  
LANT  
GOR  
TEK  
LUCIF  
BERT  
MUL  
ISCH  
EN  
IK

♀

♀

♀

♀

♀

♀

♀

♀

♀

♀

♀

♀

♀

♀

♀

♀

♀

♀

♀

♀

♀

♀



AKO Phantasma

ASME  
Cartomantie  
Rhapsodomantie  
Logomantie  
Chromantie  
onomatomantiek  
Semantiek

Eufonie  
Radiofonisch  
Rhetorica  
LIBRA

ZWARTE Anoir  
SIWA Eblanc

en de tautomerie

Hörbigen / Henseling



STOS



harmonisch  
H A  
9 S  
TRO  
nom  
IE  
WYL

die hepel der zonn  
de zonn van zen  
het water van de zonn.

ron  
ce  
sonno  
Cet

Completum est quod dixi de  
operatione Solis

♠  
9BVHA

bikinibikinibikinibikini