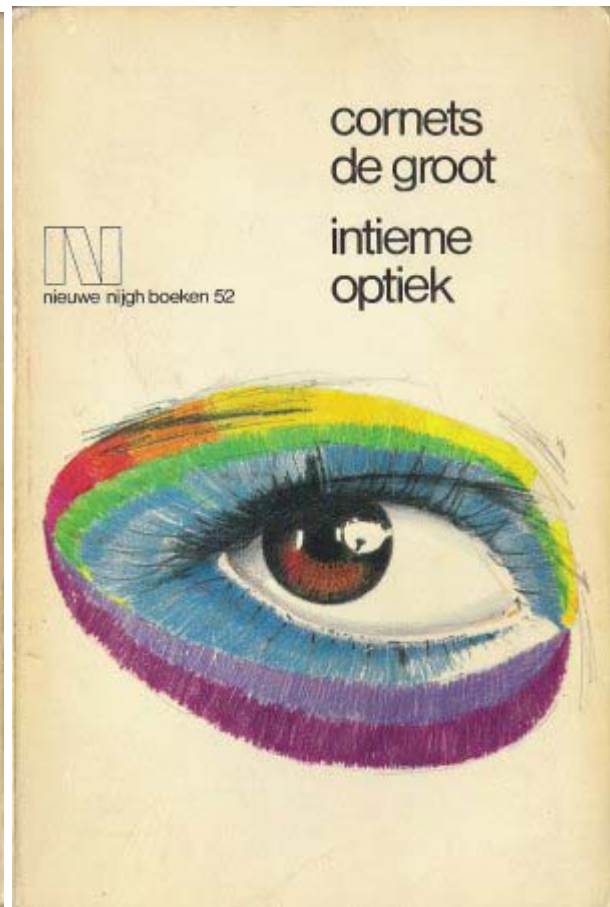
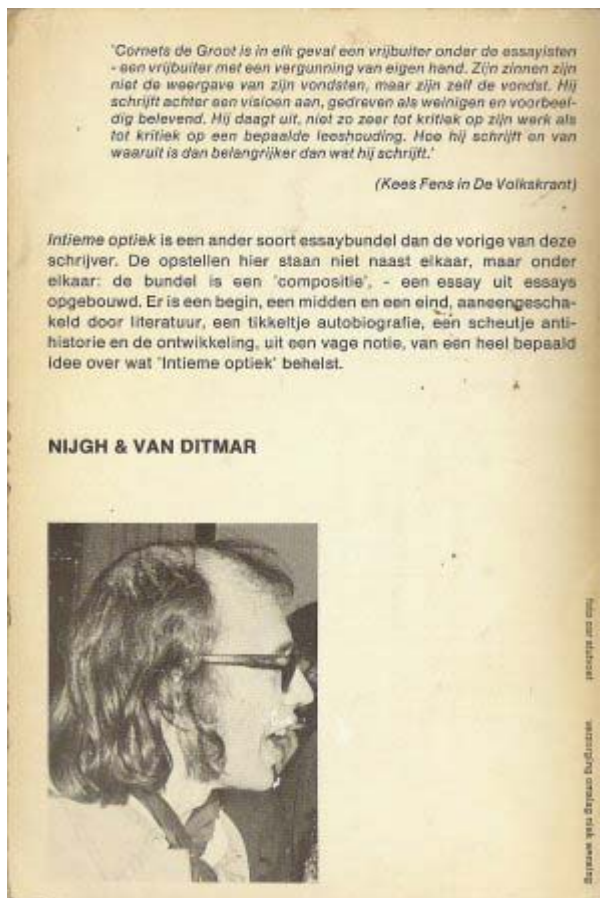


Intieme optiek Cornets de Groot



bron

Cornets de Groot, 'Intieme optiek'. Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage, Rotterdam, 1973, p. 1-140

algemene opmerkingen

Dit bestand biedt, behoudens een aantal hierna te noemen ingrepen, een diplomatische weergave van *Intieme optiek* van R.A. Cornets de Groot uit 1973.

redactionele ingrepen

Een aantal delen van de tekst is in deze publicatie niet overgenomen. Hieronder volgen de tekstgedeelten die wel in het origineel voorkomen maar hier uit de lopende tekst zijn weggelaten. Ook de blanco pagina's (6, 8, 138) zijn niet opgenomen in de lopende tekst.

[pagina ongenummerd (p. 1)]

intieme optiek

[pagina ongenummerd (p. 2)]

nieuwe nijgh boeken 52
nijgh & van ditmar
's gravenhage | rotterdam

[pagina ongenummerd (p. 3)]

cornets de groot
intieme optiek
een feuilletonessay

[pagina ongenummerd (p. 4)]

530531 / ISBN 90 236 6347 0

© 1973 by B.V. Uitgeverij Nijgh & Van Ditmar
The Hague, The Netherlands

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvuldigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

No part of this book may be reproduced in any form by print, photoprint, microfilm or any other means without the publisher's consent.

[Achterflap]

'Cornets de Groot is in elk geval een vrijbouter onder de essayisten - een vrijbouter met een vergunning van eigen hand. Zijn zinnen zijn niet de weergave van zijn vondsten, maar zijn zelf de vondst. Hij schrijft achter een visioen aan, gedreven als weinigen en voorbeeldig belevend. Hij daagt uit, niet zo zeer tot kritiek op zijn werk als tot kritiek op een bepaalde leeshouding. Hoe hij schrijft en van waaruit is belangrijker dan wat hij schrijft.'

(Kees Fens in De Volkskrant)

Intieme optiek is een ander soort essaybundel dan de vorige van deze schrijver. De opstellen hier staan niet naast elkaar, maar onder elkaar: de bundel is een 'compositie', - een essay uit essays opgebouwd. Er is een begin, een midden en een eind, aaneengeschaakeld door literatuur, een tikkeltje autobiografie, een scheutje anti-historie en de ontwikkeling, uit een vage notie, van een heel bepaald idee over wat 'Intieme optiek' behelst.

NIJGH & VAN DITMAR

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

Het wil mij voorkomen dat iemand die iets onderzoekt, zich pas achteraf rekenschap behoort te geven van de methode of methoden die hij meent te hebben toegepast.
(S. VESTDIJK)

[ongenummerde pagina (p. 7)]

VOORWOORD

Dit boek is een eerste stap op de weg terug naar het begin. Al te lang heb ik ernaar gestreefd het op een akkoordje te gooien met een essayistiek die hier te lande voor aanvaardbaar wordt gehouden. Maar ik werd hardhandig uit de droom geholpen. Ik ga terug, haastig, haastig, verwarring zaaidend - 'erudiet en potsierlijk', naar de eisen van mijn ars combinatoria.

't Belangeloze denken, het denken alsof ik erniet toe deed, gaat me slecht af, en met academische problemen hou ik me niet meer bezig, nu problemen het recht verloren hebben academisch te zijn,' schreef ik (*Randstad 5*, BIKINI).

Ik had gelijk. Ik was krankjorum dat ik, wat niet anders kon, anders wou. Ik wil weer gewoon schrijven zoals ik deed in het begin: hoopvol, - al zit het me natuurlijk tot hier.

Den Haag, 2 november 1971

[p. 9]

Intieme optiek is niet mijn vertaling van close reading. Integendeel, want close reading plaatst de auteur op een oneindige afstand van de lezer, en wat intieme optiek ook beoogt, dat beoogt ze niet. Ik bedoel met deze term ook niet 'polemiekelijk'; ik word een beetje beroerd van het gepolemiseerd en ik ben daarentegen op comfort niet weinig gesteld. Dat wil niet zeggen dat ik niet graag een paar mensen zou willen ophangen, ik ben zelfs geneigd te geloven dat dat mijn comfort op bijzondere wijze verhogen zou. Maar ik had het over intieme optiek en over wat ik met die term zeggen wilde. Voor zover het mij nu al duidelijk is - ik hoop dat ik aan het einde van dit boek iets meer weet dan nu het geval is - wil ik het instrument van mijn perceptie werkzaam maken in een ruimte, die ik om mezelf trouw te blijven 'open' noemen zal. Van afspraken die critici, literaten en vaklui met elkaar hebben gemaakt, ben ik zo vrij afstand te nemen: een wereld die gesloten is door hun bepalingen, normen, voorwaarden, waarden, oordelen, vooroordelen, definities en axioma's is, zoals vanzelf spreekt, de mijne niet. Ik heb genoeg aan de onvolmaaktheden die in de praktijk mijn ruimte beperken. Mijn opvatting is: als het eenvoudig kan, dan

[p. 10]

moet je het zeker niet doen. Maar dat betekent dat ik mij zo subjectief mogelijk op zal stellen tegenover zaken die hier de revue passeren; dat ik afzie van abstrakties, veralgemeningen en permanente waarden. Hoe zal een volgeling van Wittgenstein die de evenaar passeert zich ervan overtuigen dat hij de evenaar passeert? De waarheid is concreet, zei Brecht - en de waarheid is dat men de wereld als geheel van ervaarbare zaken tot een fractie van zichzelf terugbrengen zou, als men alleen het verifieerbare voor waar zou houden - iets wat Wittgenstein dan ook niet deed. Overigens ben ik geen denker, ik denk maar zo'n beetje voor me uit, en laat veel aan het onbewuste over. Ik heb daar vertrouwen in; het kost weliswaar veel tijd die aan rust, dagdroom en slaap moet worden besteed. Je krijgt het image van een misantroop, zo langzaam aan, maar er zit immers ook niemand op me te wachten? Wie geen haast heeft, kan zich de weelde veroorloven langs de dingen heen te denken, te dromen over iets dat met het object van zijn belangstelling heel geen verband houdt; kan opeens ontdekken dat het verst verwijderde in nauwe relatie staat met het probleem dat hem bezighield, terwijl hij er zich niet mee bezighield. Dat - ongeveer - is intieme optiek. Anders dan de close reader, zegt de beoefenaar van deze optiek niet: 'De tekst, de tekst en uitsluitend de tekst - om een voorwendsel te hebben in de bibliotheek een paar naslagwerken in te zien. Intimi van deze optiek zeggen integendeel: 'De mens, de mens - en dus vooral zijn papieren'. Intieme optiek is een vorm van meditatie. Ze laat ervaringen toe - alle ervarings-

[p. 11]

gen: verifieerbare en onverifieerbare. Richard Minnes 'Ode aan den eenzame' lezen, en 'ja' zeggen tegen die tekst, is Pamir gezien hebben, per intuïtie, is een subjectieve uiting verifiëren door een subjectieve ervaring. Ik hoef met mijn intieme optiek dan ook niet bang te zijn dat sommige lezers zullen roepen om verifiëringmogelijkheden voor wat ik beweer: die mogelijkheden schuilen niet in mij, niet in mijn tekst - maar, voor zover ze ook niet in de fysische wereld zijn, in de subjectiviteit van de lezer, die altijd nog iets concreter is, dan het geheel van algemeenheden waar de objectieve waarnemer met handen en voeten aan gebonden is. Algemeenheden! Dat woord verraadt precies, waarin het verschil ligt tussen verifikatie door subjectiviteit en verifikatie door verwijzing naar uiterlijke criteria. Een ware bewering hoeven we maar eens in ons leven op de waarheid te toetsen, om haar

voorgoed voor juist te houden. Een subjektieve uiting moeten we altijd opnieuw verifiëren. Ze heeft altijd een subjektieve ervaring ten gevolge, die niet altijd dezelfde hoeft te zijn: ze kan zich verdiepen. Dat hebben subjektieve uitingen met concrete dingen gemeen, die in hun kleur en onbepaalbaarheid bijzonder zijn. Die spreken tot de persoonlijkheid - en, doen ze dat niet, dan komt dat door moedwil van de laatste: zijn optiek was op intimiteit niet uit.



[p. 12]

Hoewel mijn bespiegelingen voor geen enkel vak van enige waarde zijn, hebben ze voor mijn wijze van lezen belang. Ik voor mij hecht geen enkele betekenis aan filosofische, theologische, alchemistische etc. Beginselen - tenzij ze bruikbaar zijn voor mijn intieme optiek. Neem bv. deze regels:

*Niets in 't heeral haalt bij de hevigheid
waarmee gedachte en ritme elkander vinden -*

In hoever kan een semantische analyse een bijdrage leveren tot een fatsoenlijke interpretatie van deze tekst?

Maar toon die iemand, en laat er de naam van Achterberg bij vallen: komen er dan geen werelden van leven en denken achter deze woorden te staan? En sticht het geen grenzeloze verwarring als we de naam van Achterberg herroepen, en integendeel die van Adwaita aan de lezer suggereren? Weg dode geliefde en bezwering! Geweken voor Brahman en een wereld waarvan de sluier van de waan is weggenomen. Zou het vol te houden zijn, dat deze regels niets meer openbaren dan ze zouden doen, als een ander ze had gezegd? Neem maar een laatste proef, en bezie die woorden in het licht van de ideeën van Slauerhoff, van wie deze verzen trouwens ook afkomstig zijn.

Of laat het volgende uw meditatiesymbool zijn voor een moment:

*Tot ondergrondse zuiverheid vervloeid
Herrijst ze als 't rijk van schijn en rijm en maat -*

[p. 13]

En denk Achterberg even weg, stel Slauerhoff voor hem in de plaats: is het dan niet of deze woorden naar concrete voorstellingen wijzen: echte levens, echte gedachten? Uiterlijke criteria! - wel niet om de juistheid der woorden te 'verifiëren', maar om in het licht van dit ene leven, dit ene oeuvre, hun betekenis voor ons vast te stellen. Of brengt het geen licht in onze wijze van lezen, als we nu, achteraf, vaststellen, dat in heel het werk van Achterberg voorstellingen als deze van een kosmische duizelingen geheel ontbreken? Het laatste citaat is dan ook helemaal niet van hem, maar van Adwaita.

Taal alleen ontraadselt deze teksten niet. Wat analyse van de taal uit op zijn hoogst bereikt, is een archetypische voorstelling: het anonieme brengt de lezer op het niveau van het kollektieve en traditionele. Maar hef het anonieme op en het sentiment verbijzondert zich. De drang in de lezer om zich van anderen te onderscheiden, krijgt een reden, en wel deze: het archetype te willen bekleden met de opschik die hij ervoor vindt in het taalgebruik van de dichter.

De fout die de semantische analist maakt, is gelegen in de opvatting dat men een zin begrepen heeft, als men erin slaagt de zin te vervangen door een andere die hetzelfde

zegt.

Van Jacques Hamelink citeert T.A. van Dijk in *Theorie en praktijk van de semantische analyse van literaire teksten* (Nieuwe Taalgids 1970) de verzen:

[p. 14]

*De kou wierp vrachten ruwe sterren op aarde
dorpen woeien te hoop mythisch.*

"Kou" en "werpen" zegt hij, zijn 'onverenigbaar als naamwoordelijk deel (onderwerp) en als werkwoordelijk deel van het predikaat (gezegde), omdat de "aktie" "werpen" een LEVEND WEZEN vereist in de kontekst, terwijl "kou" eerder een (METEOROLOGISCH) VERSCHIJNSEL als klasseem bezit'.

En verder: '*Vrachten ruwe sterren* lijkt eerder "vreemd" omdat wij vanuit onze kennis-van-de-werkelijkheid weten dat sterren te groot zijn om "in vrachten" op aarde te worden geworpen'.

Ik vraag me af wie er bij deze tekst van Hamelink nou werkelijk gedacht heeft aan bewegende rotatieobjecten van de absolute grootte in klassen van 106 tot 108 km in diameter en van 101 tot 102 zonnemassa en van oppervlaktetemperatuur van 10.000 tot 1 miljoen graden Kelvin?

En hoe moet men met deze manier van lezen Van de Woestijnes vers:

Ik ben met u alleen, o Venus, felle star -

interpreteren, wanneer onze kennis-van-de-werkelijkheid ons vertelt dat Venus veel te heet is, om alleen mee te zijn? En ook te ver, helaas!

Wie komt er bij Hamelinks regels op de idee 'kou' te associëren met een meteorologisch verschijnsel? Komt er werkelijk niemand op de gedachte dat 'kou' hier terwille van het

[p. 15]

begrip door 'vorst' vervangen kan worden? Had Staring een dergelijke regel geschreven, zeker had hij 'kou' met een hoofdletter K gespeld, omdat in de zin 'de kou wierp' een begrip wordt gepersonifieerd.

Van Dijk komt ten slotte na lang redeneren tot de konklusie dat de zin via een cliché - 'de kou bedierf onze vakantie' -, dat hij een *abstrakt schema* noemt, op te lossen valt. Maar met evenveel - en misschien meer - recht kan men zeggen dat het cliché zijn luister van de oorsprong (als konkreet 'schema') herkrijgt, wanneer men er het licht van Hamelinks vers op vallen laat. Men hoeft niet buiten de personifikatie om; probeert men 't, dan komt men in 't ingewikkeldste konstruktivisme terecht. In sommige gevallen - dat van Van de Woestijne - is het negeren van de personifikatie bovendien onmogelijk - lijkt mij. Met betrekking tot het begrip 'ster' konkludeert Van Dijk dat het een komponent *luminositeit* bezit en een komponent *hemels*, zodat hij 'al snel' een interpretatie 'sneeuwvlokken' of 'hagelstenen' kan selekteren...

Zich iets voorstellen is een nog sneller manier om aan een interpretatie te komen. Maar dat is waarschijnlijk het laatste wat een semantisch analist wil. Hij wil 'betekenissen genereren': visie komt in zijn methode niet van pas. De afstand tussen dichter en tafereel in Hamelinks tekst ontgaat hem - althans hij spreekt er niet van. De suggestie dat er iemand van een hoogte in de diepte kijkt, zoals Chinese landschapsschilders doen als ze buiten het perspektief om ruimte willen scheppen, komt met meteorologische verschijnselen en

[p. 16]

sterren, te groot om ermee te smijten, niet erg over. Van Dijks analyse van deze regels, hoe omvangrijk ook in pagina's druks, is, naar het heil dat ervan te verwachten schijnt,

uitermate mager. Een interpretatie door interpunctie levert hij niet: maar moet het daar niet mee beginnen?

Zo is

*De kou wierp vrachten ruwe sterren. Op aarde
dorpen woeien te hoop - mythisch -*

een mogelijkheid, evenals

*De kou wierp vrachten ruwe sterren op. Aarde,
dorpen woeien te hoop: mythisch -*

Wat men ook wenst te ondernemen: een 'slechts' interpretatieve wijze van lezen, of een die de betekenis der woorden wenst te genereren - voor alles moet men hebben gezien, welke zinnen er mogelijk worden gevormd door de woorden..

Wat is het verschil tussen de volgende variaties?

1/De kou wierp vrachten ruwe sterren ()
2/De Kou wierp vrachten ruwe sterren () - ?

In 2/ is het de retoriek die misverstand voorkomt, is het de dichter die door een hoofdletter zijn wil aan de lezer oplegt. In 1/ ontbreekt deze tirannie van de traditie. Daar is de kans op misverstand het grootst, maar, bij uitblijven daarvan is

[p. 17]

ook de participatie van de lezer het grootst, en dat is de reden, waarom Hamelink zich zo uitdrukt en niet konform 2/. Van gegeneerde betekenissen uitgaande komen we tot deze konklusie niet. Wie van alleen maar die betekenissen uitgaat, moet 'abstrakte schema's' te hulp roepen om wat n.b. van die schema's een verklaring is, te verklaren.

Bij Hamelinks regels moet men zich niet plaatsen op het standpunt van 'onze kennis-van-de-werkelijkheid'. Men plaatse zich op een niveau dat begrip opbrengt voor het 'mythische'. Zelfs van de tekst uit redenerend - de tekst *geeft* de aanwijzing - is het onjuist deze regels hun mythische kleur te ontnemen.



De vloek van deze tijd is de tirannie van de methode. Daarom is de open ruimte waar vrijheid heerst, een zegen. Ik schiet er tekort, - in kracht, in vrijheid: op den duur is dat te verhelpen. Ik lijd onder gebrek aan inzicht, uitdrukkingsvermogen: ook hier biedt de tijd mij nog hoop. De fictie van de methode - het de discipelen van een discipline opgelegd geloof dat de uitgangspunten openbaar en algemeen, de problemen op te lossen en de resultaten verifieerbaar zijn: deze fictie van de methode bestaat in de open ruimte niet. Er bestaan daar geen absolute normen; geen ideaal is er te verwezenlijken, en alles valt er ten slotte aan de vergankelijkheid ten prooi: is dit een inzicht dat hou-

[p. 18]

vast biedt aan een 'methode'? Wel integendeel! Deze open ruimte lijkt zo verdomd veel op onze bloedeigen aarde, dat ik wel zeggen mag dat de intentie van intieme optiek de exploratie van de werkelijkheid zelf is, en dat dus de open ruimte te definiëren valt als de

aarde in haar konkreetheid: ontdaan van methode, methodist en de aanlevende daarvan. Men stelle zich de verrukkingen voor:

Geen criterium is algemeen geldig meer. Het individualisme komt rotzooi schoppen in wat de wetenschapper zo keurig rangschikte naar zijn op onaantastbare beginselen berustende ideeën. Al wat hij voor waar verkoopt - niet alleen in naam van zichzelf en in die van zijn in-group die volledig achter hem staat, waar immers zijn premissen ook de hare zijn, maar ook die van gevestigde orde, die, immers, het altijd eens is met wie de waarheid in pacht kreeg teneinde eenheid en orde te scheppen - kan overhoop worden gehaald door een subjektivisme, dat men door bepalingen, verordeningen en regels gedroomd had, buiten spel te hebben gezet. Daarom is intieme optiek ook niets voor ons aller heil; daarom staat het essay dat van zulke optiek de drager is, in een kwade reuk bij wie ons aller heil tot zijn ideaal heeft gemaakt. Zo'n essay herinnert immers aan de vrijheid en de speelruimte die de wetenschapsman niet past, die hij met zijn jeugd verloor, en waar hij nooit meer naar terugverlangen zal, wil hij niet ook nog zijn ernst verliezen. Men dient zich dan ook, wetenschapper, boodschapper of niet, zo'n vrijheid niet aan te matigen op straffe van zich bloot te stellen aan kritiek van 'bevoegde' en door de gevestigde orde beschermde zijde. Niet dat zo'n kritiek ook werke-

[p. 19]

lijk van een weloverwogen oordeel getuigt; niet dat de lezer enig vertrouwen behoort te stellen in zo'n kritiek, niet dat de kritikus ook werkelijk leest wat zo'n essay hem te vertellen heeft: voor de handhaving van de rust en orde binnen de muren van achter betonplaten verscholen binnenplaatsjes is het voldoende dat men een kritiek schrijft, die het karakter draagt van een afwijzend ballotagerapport.



In een echt land met een echte cultuurpolitiek had men Vestdijk direkt na de oorlog hoogleraar gemaakt: in de psychologie, in de musikologie, in ieder vak dat hij maar beheerste. Bij ons hoefde het blijkbaar niet zo. Bij ons wacht men tot zo iemand de pensioengerechtigde leeftijd heeft behaald en dan maakt men hem tot eredoctor. Bij de benoeringen tot hoogleraar in ons land speel ik een belangrijke rol: iedereen die een rotstuk tegen mijn boeken in de NTG publiceert, wordt kort daarna professor. Eerst was dat Sötemann, de laatste keer was het W. Blok.

Van mijn boek *Labirinteek* is Blok zich op zijn voorzichtige manier rotgeschrokken: Elburg, Crul, Lucebert, Staring en nog zo'n paar, heeft hij gedacht, het lijkt wel of ik in een labyrint terechtgekomen ben! Helaas heeft de titel van mijn boek iets met zo'n doolhof te maken, maar Blok is nogal kort van memorie, vandaar; ik bedoel: ik leg het maar uit.

Blok gaat niet onsystematisch te werk. Zuiver citeren, vindt hij, dat is het. Heeft hij het oog op de mud komma's die ik

[p. 20]

voor het soort mensen van zijn slag heb opgeslagen? In mijn citaten ontbreekt hier een komma, staat er daar één te veel, ja, godskloten! er zijn zelfs hele woorden in teksten terechtgekomen, die er heel niet horen! Volgens Blok is mijn boek daarom een rotboek. Maar het is toch duidelijk dat gemelde fouten heel makkelijk voorkomen konden worden. Strikt genomen had ik immers alleen maar *mijn* teksten bij elkaar kunnen zetten en de lezer kunnen verwijzen naar de bron. Maar ja, je ziet hoe welwillendheid beloond wordt: naar mijn teksten wordt eigenlijk niet eens gekeken, men vist uit of ik ook aan de papegaaienziekte der geleerden lijd. Nou, dat is dus niet zo:

Blok heeft het zelf gezegd. 'Sloddervos', zo noemt hij me vaderlijk, de blinde vink.

Nadat hij gevonden heeft, dat hij in mijn dwaaltuinen verdwaalt, stelt Blok de vraag in hoever mijn begrip 'fantastikon' overeenstemt met dat van Hocke. Ik vind dat een goeie vraag. Alleen vind ik dat hij nu ook de moeite had moeten nemen een antwoord te vinden. Maar natuurlijk wil ik best helpen, hoor. Ik zeg er iets van op p. 17 en 18 van mijn boek en ik voeg er op p. 29 het nodige aan toe, en herhaal e.e.a. op p. 102 en 128: dat heeft met Hocke dus niet zoveel te maken. Zie ook p. 86, 93, 180 en vergelijk dat nou es met het opstel 'Formules'; trouwens ook in andere boeken spreek ik van dit fantastikon, b.v. in het stukje over Jan van der Noot in *De Zevensprong*, een boek dat de hooggeleerden tot nu toe ontgaan is - ik weet niet waarom? Blok merkt snedig op dat ik het begrip 'fantastikon'

[p. 21]

hanteer als tegenstelling van het begrip 'mimesis' - want wat ligt er meer voor de hand, na Hocke? Maar uit mijn woorden blijkt dat het fantastikon een wereld is, die in de polen aan de werkelijkheid is opgehangen (p. 80; *De open ruimte* begint met deze verklaring, die blijkbaar alleen voor mij zo voor de hand schijnt te liggen). Het fantastikon is de mimesis van die kanten van de wereld, die niet van deze wereld zijn. Het is een realiteit waarvan Blok de schijn nog niet gezien heeft, omdat hem de fantasie ontbreekt fantasie op te vatten als de lift naar het transcendentale denken. Dat laatste maakt hij duidelijk in de woorden die hij aan mijn opstel over Gorter wijdt.

Laten we meteen maar eens zien!

Dat Balder en Mei sterren zijn, wil er bij deze man niet in. Balder mag dan een zoon van goden zijn, Mei het dochttertje van zon en maan, volgens Blok zijn ze geen sterren. Een tekst als 'Balder een hemelster' overtuigt hem niet, want, zo zegt hij, daar staat nog achter: 'een dagebloem, een wondervogel, Walhalla's roem, een springfontein, een waterval, een zonneberg en een bloemedal.'

Ik schreef een opstel over Gorter in *De Zevensprong* onder de naam 'Het water van de zon'. Uit dit Gorterse begrip van het licht spruiten zulke beelden als 'springfontein', 'waterval' en 'zonneberg' voort. Wat zou 'Walhalla's roem' nog meer uit moeten drukken, binnen deze context, dan een licht dat niet van deze wereld is, en dus van die andere, waar die dagebloem (die geen dagbloem zal zijn: een bloem die na een dag bloeien vergaat), die zon, ook is? Blok heeft

[p. 22]

natuurlijk ook niet bewezen dat Balder geen ster is: hij zei maar wat, en verstoort mijn korrekte bewijsvoering met emotioneel gezwets.

In mijn artikel over Gorter in *Labirinteeek* breng ik de zeven neologismen uit het gedicht dat aan de orde is, ter sprake, verdeeld in groepen van drie en vier, waarvan ik er één bespreek. Blok vindt dat mijn redenering nauwelijks meer zou opgaan, als ik ook de andere neologismen betrokken had in die bespreking: ik neem aan het tegendeel te bewijzen, en pak nu dus de 'verwaarloosde' neologismen op.

'Rozenbuiteling' = 'van rozen de buiteling'

windewiegelingen = 'wiegelingen van de wind'

windevedel' = 'vedel van de wind'

windelied' = 'lied van de wind' -

Ik beweer dat we deze vertolkingen van het neologisme in de plaats van de nieuwvormingen in het gedicht kunnen stellen, zonder dat het gedicht, dat immers uit vrije verzen bestaat, daar al te veel schade door lijdt op het stuk van de visuele en auditieve voorstelling. Maar dit grapje gaat voor de neologismen 'gedachteharp', 'gedachteboek' en 'gedachtenvlakte' niet op, zonder dat je het gedicht naar de knoppen helpt, en dat is precies wat ik in mijn opstel dat Blok zo aanvechtbaar vindt, ook zei. Wanneer het niet zo aandoenlijk duidelijk was, dat Blok gewoon niet intelligent is, zou je

hem moeten verdenken van kwade trouw.

Crul. We gaan naar Crul. Hier komt Blok weer.

'Regel 189 moet erg belangrijk zijn', zo geeft hij mijn opvatting weer, 'omdat daarin het woord "wonder" voorkomt.

[p. 23]

Maar onvermeld blijft dat in de regels 95 en 262 het woord " wonder" ook voorkomt in vergelijkbare tekst.' Tsja. Het is Blok blijkbaar niet bekend dat in een reeks van drie de tweede plaats toevallig de middelste is en alleen al daarom belangrijker dan de beide andere. Maar bovendien wordt het in dit ene geval op de tweede plaats voor de gevoelige lezer, maar daar rekenen we Blok maar niet toe, duidelijk dat de dronkaard uit het gedicht zijn tocht naar de hemel niet voort zal zetten. En dat was in regel 95 nog niet zo en in 262 niet meer van belang. Ik leg het maar uit, dan snapt Blok het wel.

We gaan naar Gezelle.

'Gezelle', schrijft Blok, mijn opvatting weergevend in zijn machtig interessante betoogstijl, 'Gezelle schreef na de dood van Eduard van den Bussche in drie dagen zijn *Kerkhofblommen*; even verder spreekt hij (dat ben ik dus, CN) echter van "na lange bedenktijd".' Blok merkt naar aanleiding daarvan op, dat ik werk zonder controle op mijn eigen uitspraken, en hij schijnt werkelijk eerlijk en oprecht te geloven dat ik met die lange bedenktijd op die drie dagen doel, in plaats van op de tijd die er verstreek tussen de eerste en de derde druk van dat boek. Wie zei er toch iets over uitspraken zonder controle daarop? Wie noemde mij in verband daarmee een 'wildebras'? Ja! Dat is Blok, godbetert, die boven het eerste het beste essay uit mijn boek in slaap gesukkeld is, in plaats van te ontdekken dat ik een opstel schreef, dat heter is dan het boek waar het over gaat. Hij meent daar ook nog af te moeten doen aan het belang

[p. 24]

van een structuur, die ik de kosmische metafoor noem, en op de 'ontdekking' waarvan ik niet weinig trots ben. Welterusten, filoloog!

Blok vat mijn visie op Staring samen in de woorden 'Geloof en gevoel versus rationalisme'. Is het niet om er je de ogen bij uit te wrijven? Ik zeg immers, integendeel, dat gevoel en rationalisme en geloof bij Staring niet te scheiden zijn, dat Staring als romantikus een rationalist, als rationalist een romantikus is. Dat is - ik beseft het nu pas - blijkbaar een oorspronkelijke kijk op Staring. En Blok heeft het niet in de gaten, ook al citeer ik een paar ontroerende regels uit de *Cantate voor het - o*, zo rationalistische, CN - *natuurkundig genootschap te Zutphen*.

Soms schaamt men zich voor stommiteiten die een ander begaat. Laat ik zwijgen over wat Blok, in navolging van Fons Sarneel, over Jan Elburg te berde brengt. Laten we ook zwijgen over het opmerkelijke feit dat Blok met geen woord rept van mijn artikel over Nijhoffs *Awater*. Het zwijgen zal hij pas verbreken, wanneer daar uit Nijmegen nader over bericht wordt. Voorzichtigheid is de moeder van de porseleinkast, en niet voor ieder is moed weggelegd.

Ik noemde een van mijn opstellen 'Een quiz', en hield daarom de naam van de dichter Rudy Kousbroek achter. Blok, die nooit titels leest, of ze in ieder geval niet begrijpt, vraagt zich af waarom. Zijn mening is dat mijn interpretatie van Camperts 'Lullaby for a bebop baby' niet helemaal te verdedigen is, omdat ik uitga van de woorden 'Gute Nacht,

[p. 25]

Gute Nacht' en niet van - wat juist zou zijn, zoals Blok zegt: - 'Guten Abend, gut Nacht'. Maar natuurlijk ben ik in staat vier of vijf andere interpretaties te verzinnen, de een al

beter dan de ander, en stuk voor stuk even eenvoudig te verdedigen. Als ik es een boek vol moet zien te krijgen, zullen we dat beleven.

Achterberg in 'Formules' en de dichter, of schrijver, die ernaar streeft de dingen samen te doen vallen met het woord - in weerwil van het sinds lang bekende feit dat de woorden in een literaire tekst niet naar een werkelijkheid (in de fysische wereld) verwijzen. Het opstel verwerp ik - achteraf. Maar natuurlijk niet om de 'bezwaren' die Blok ertegen heeft; uitsluitend om de bezwaren die ik ertegen kreeg. Ik voer Eichmann ten tonele, om te laten zien hoe die, met Kants kategorische imperatief in de hand, zich wist te verdedigen tegen een wereld die hem overwon. Jud ist jud; Befehl ist Befehl; A = A; A op papier = A in de stoffelijke schepping. Achterbergs probleem, dus. Het essay 'Formules' maakte me ervan bewust, dat de uitdrukking dat een tekst 'naar zichzelf' verwijst onbevredigend is. Wat is er dan aan de hand?

Ik schreef eens een boek, *De open ruimte*, daar gaat een woord aan vooraf. Daar staat ook een essay in, waaraan het boek zijn titel dankt. Tot nu toe heeft, voor zover ik dat naging, nog niemand de praktische waarde van deze lang niet lullige woorden aangevoeld. Er is, zo suggereer ik daar, tussen de stoffelijke wereld en een mens een zekere korresponden-

[p. 26]

tie, en er is dan ook een bepaalde relatie tussen beide. Een mens - een dichter, een lezer - heeft aan de fysische wereld deel. Maar tussen hem en de wereld bevindt zich een ruimte van niet-stoffelijke aard, die niet van deze wereld is, maar die hij vult: met gebed, magie, dagdroom, muziek - en ook met schrijven, lezen, als hij daar tijd voor overhoudt. Zo'n ruimte, eenmaal gevuld, doet zich aan de beschouwer ervan 'als wereld' voor. Maar ze vertoont van die wereld alleen die kanten die niet van deze wereld zijn: die van de tegenaarde, die kontraterrein zijn. Het is een wereld waarvan de invloed op de realiteit niet onderschat kan worden, en die dan ook om die reden niet van de realiteit valt los te maken, al was het alleen maar omdat de psychische energie van een mens zich in belangrijke mate op die ruimte richt. Ik zeg dus: niet hier in de wereld, noch hier op het papier vallen woord en ding samen, maar ginds in die open ruimte, waarheen de tekst verwijst als naar een realiteit - al is die realiteit van déze ruimte en deze tijd bevrijd. In 'Formules' verloor ik dat uit het oog. Om die reden is dat opstel niet geslaagd. Ik geef het aan afbraak prijs.

We moeten tot een konklusie komen, en ik citeer daartoe voor de laatste keer Blok: 'De afwezigheid van enige lijn in de samenstelling van het boek', zo zegt hij over iets dat ik n.b. de naam *Labirinteek* gaf - die afwezigheid 'wekt de indruk dat voor De Groot alle gedichten uit alle tijden tegelijk en naast elkaar bestaan, dat het historisch perspectief daarin niet veel voor hem betekent, dat hij ze slechts beoordelen wil van zijn

[p. 27]

standpunt uit en naar wat ze voor hem betekenen.' Het is niet zo. Voor mij bestaan niet alle gedichten uit alle tijden naast elkaar en ook niet tegelijk - ik zou op die manier niet één gedicht kunnen lezen. Ik hou me bezig met maar één gedicht tegelijk: het moet iedereen zijn opgevallen. Wat Blok met dat historisch perspectief wil, ontgaat me. Ik probeer bij Crul, Staring, Gezelle en Gorter te zien met de ogen van de tijdgenoot van deze heren, en beschik dus eerder over een futuristisch perspectief. Ik beoordeel dan ook niets van het eigen standpunt uit: wat ik zeg, berust op gegevens uit de tekst en op wat door de lektuur bewust wordt. Ik heb geen standpunt - iets dergelijks heeft immers Sötemann al aangetoond. Ik ben dan ook niet star, als sommige hooggeleerde heren, die van Utrecht of Groningen uit mijn werk bekijken en daarbij doen of ze echt iets zien. Ik doe moeite de keralens in te stellen naar de eisen van het moment, naar de eisen van het gedicht dat ik lees. Ik ben een beetje een casuïst met

een beetje zeventiende-eeuws advokatenbloed. Daarom sta ik niet. Ik beweeg. Ik beweeg in de ruimte die openstaat voor het gedicht, en die het gedicht opent voor mij. Ik laat het gedicht geboren worden, ik laat me leiden door wat daar ontstaat, gelijk het gedicht dat emoties losmaakt in de ziel, zich grijpen laat door wat daar vrijkomt aan energie.

Maar goed, ik prijs me ook nu niet bij de heren critici aan, ik vraag ze niet eens te oordelen met het hart, want de ellende die daaruit voortspruit, is niet te overzien. Ik geef ze gelegenheid tot lof over mij, nu ik ze het labirint zo open heb gesteld, dit keer. Mijn welwillendheid is groot, en mijn be-

[p. 28]

grip en inlevingsvermogen. Alleen ben ik voor sommige lui niet echt sympathiek. Ik vind nl. dat het er in beschouwend proza over literaire kunst niet om gaat die structuren te vinden, waarzonder de literaat, dit instituut zonder psychologie en zonder ziel, zijn visie niet geven kan, maar dat het erom te doen moet zijn, die wezenlijke bestanddelen van het kunstwerk bloot te leggen, waarzonder het geen kunstwerk is, of zou zijn.

Literatenvisies zijn mij te loszinnig, te onnozel, te immoreel. Tegenover de literaat ben ik spontaan en onbekrompen intolerant. Mijn haat tegen deze lui wordt direkt akuut als ik maar één letter van ze in mijn buurt vermoed. Ik vind geen labirint in ze, geen open ruimte, geen perspectief, geen hoogte, geen diepte, laat staan een afgrond.

'Dom is niet hij die stommiteiten verkoopt, maar die, na ze te hebben begaan, niet weet hoe zich ertegen te dekken.' Wie zei het? Maar *Labirinteek* verkocht geen stommiteiten, 'Formules' daargelaten. Ik verdedig *Labirinteek* ook niet - ik val een mentaliteit aan - niet omdat ik er toevallig het slachtoffer van ben: ik ben maar een onbelangrijk iemand, maar omdat er systeem achter die mentaliteit schuilt: het systeem van onderdrukking en terreur. Sommige critici -en het is pijnlijk te moeten vaststellen dat ze zich in de NTG hebben genesteld - bepalen zich meestal tot een paar ideeën, de allerpedantste, de minst grootmoedige, de meest onverdraagzame, wat ze ook zeggen over de kwaliteiten van het eigen hart. Want omdat zij de representanten zijn van De Enig Ware Norm rust op wie in hun ogen geen 'insider' zijn het odium van absolute nietswaardigheid. Ik vond

[p. 29]

tot nu toe dat men literaire kritiek niet met de ellebogen schreef, en ik wil die opvatting tot mijn laatste snik toe verdedigen, al is ze dwaas, verwerpelijk en wereldvreemd. Ik heb geen andere dan deze. Ik haat het egoïsme der regenten: de vaders, de managers, de betweters, de paladijnen der traditie, de letterslaven, die in nieuwe situaties denken, zoals ze het gewoon waren in de oude. Dat Blok mijn antipaternalistische passage op p. 62 van *Labirinteek* niet begrepen heeft, spreekt natuurlijk vanzelf. Wat zou deze leesblinde grootpapa nog in zichzelf moeten zoeken als hij zich door die tirade de ogen openen liet?



Hoewel ik niet beheerst wordt door de angst fouten te maken, moest deze antikritiek me toch van het hart. De ellende is dat lieden die zelf absoluut geen enkel vertrouwen hebben in de eigen, d.i. persoonlijke percepties, er altijd op uit zijn anderen te wantrouwen - met methodische zelfverzekerdheid. Ach, er is veel veranderd sinds Descartes. Maar we moeten nu eenmaal voorkomen dat het ostracisme der schriftgeleerden ons treft. Soms hou ik geen rekening met de hete vuren, waar b.v. de Nieuwe Taalgids mij voor weet te plaatsen. Zoals toen, toen ik mijn eerste aflevering van *Intieme optiekaan Soma* afstond. Want wat schreef dat tijdschrift daarvan? Ik citeer:

'Cornets de Groot zegt ter verklaring van zijn methode: "Ik denk niet, dus ik deug niet" - waarvan akte'.

[p. 30]

Nu goed, ze akteren maar. Zolang dat objectief, wetenschappelijk en volgens de normen van hun stringente systeem gebeurt, zolang er in het ik van wie die woorden schreef geen buitenwetenschappelijke motieven aan het werk zijn en tendentieuze voorlichting stelselmatig wordt vermeden, is dat natuurlijk ook helemaal in orde. Dan moet ik ij ook maar voor paal staan, zoals in het andere geval de hele redactie van de NTG voor de kat z'n kut haar fiat aan die woorden gegeven zou hebben, wanneer ze subjectivistisch, onnadenkend, haatdragend, wie weet - maar nou fantaseer ik - *ironisch* over die bijdrage aan *Soma* zou hebben laten schrijven.



De wetenschap boekt vooruitgang door uitsluiting van het onverifieerbare. Maar soms is het eenvoudiger een essayist uit te sluiten dan al wat hij aan onverifieerbaars schreef.



Intieme optiek is niet een discipline die uitsluit. Het zijn immers juist de tegenstellingen in die zienswijze die van het objekt ervan de werkelijkheid uitmaken.

[p. 31]

In zijn kritiek op Paul de Wispelaere's boek *Facettenoog* in *Raam* (1970) neemt Jacq. Kruithof een uitspraak van Lodewijk van Deyssel op de korrel. Annie Salomons toont de grote tachtiger een gedicht. Hij leest het en zegt ervan: 'Dit zie ik blauw'. De vraag is: zegt dat iets? Als men wil - en Kruithof wil het - nee. Maar zei het Annie Salomons iets? Ook als men het niet wil: ja!

Nou, naar mijn ongetwijfeld dwaze ideeën is die situatie het, waar we ons in moeten plaatsen: dat is intieme optiek. En dat bereiken close readers dan ook nooit, om maar es iets konkreets te noemen behalve Kruithof.

Voor Annie Salomons was de uitspraak een compliment, niet maar iets vaags. *Dit zie ik blauw* betekent iets anders dan: dit zie ik groen en geel

dubbel
half
niet
niet zo
niet zo zitten
etc.

Maar waarom was het een compliment?

[p. 32]

Omdat Van Deyssel met zijn uitlating bevestigt, dat het gedicht zijn gezichtsin op

esthetische wijze prikkelt. Hij bevestigt dat de materie tot hem komt als kleur. Is het werkelijk zo gek, dat iemand, geschoold in een impressionistische wereld, zijn vleiwoord zo inkleedt? Konkreter kan een sensitivist zich nauwelijks uitdrukken! Het gedicht was dan ook iets konkreets in de discussie tussen de tachtiger en de dichteres.

Andere vraag: een goede vraag trouwens, een vraag naar intieme optiek: over welk gedicht hadden ze het eigenlijk? Maar dat vertelt Kruithof niet! Hij hóéft het ook niet te vertellen: een veralgemenende, afwijzende kritiek op Van Deyssels bijzonder gelukkige loftuiting heeft geen behoefte aan realia. Het oordeel staat immers al vast: Van Deyssel kan van alles zijn, maar als kritikus moet hij worden gedeballoteerd. Dat is de pest van onze tijd: men wil van iemand die op een kritikus lijkt, dat hij een kritikus is, niet een artiest, niet een man die zich subtiel uitdrukt, niet een levende persoonlijkheid - nee, daar is het vakje, en daar moet hij in. Waarom?

'Dat boek is zo goud en zo wit, ja van een zwaar gouden witheid. En ik, nu ik 't in mij heb, zie ik me als staand in een hitte van goudwitten schijn'. Als ik nu es beweren zou dat Van Deyssel een alchemist was?

Maar nee, laten we nou es aannemen dat de structuur van een tekst vreselijk belangrijk is; dat ook schrijvers en dichters zich laten overtuigen van het allesoverheersend belang van 'structuur', wat is er dan op tegen voortaan literatuur te leveren in deze vorm:

[p. 33]

ND₁ W ND₂ (PREP) (PLAATS) (TIJD) - ?

Dat aktiveert de zelfwerkzaamheid van de lezer pas!

Ach, waarom kleedt zich onze geliefde in een jurk, als ze zou kunnen volstaan met ons het patroon ervan te tonen?

In *Heimelijkheid der heimelikheden* schrijft Jacob van Maerlant, die een ander idee had over de kunst van het schrijven:

*Want ghelijc dat smeinschen lede
Scoenre zijn ghecleet dan naect,
Also eist dat men een dicht maect,
Daer men der waerheit niet uut en gheet,
Ende mense met skonen worden cleet.*



'Wij schuilden onder drupplend lover', zei Staring in *Herdenking*. Men kan de zin (luidop) lezen: als muziek van een blad. Maar een zin begrijpen is niet als zingen van een blad muziek, zoals Wittgenstein zegt. De vraag is, of men een zin als deze wel begrijpen moet. Bijvoorbeeld: 'Wij, met ons tweetjes, zochten onder een boom van de bladeren waarvan het water afdrupte, beschutting tegen de regen die ons onderweg overviel.'

'Wij schuilden onder droplend lover' - zo verbeterde

[p. 34]

Staring zijn tekst. Ook die zin begrijpen we op precies dezelfde manier als we de eerste zin begrepen. Dat wil zeggen: het visuele beeld dat Starings versregel oproept, wordt door het begrip vermoord, en het auditief beeldend element dat de regen langs pseudo-onomatopoëtische weg hoorbaar maakt, komt door ons 'begrip' allerminst tot zijn recht. Vooral hier is het geheel in orde, als men de regel leest, zoals men van een blad muziek

zingt. Vooral hier is het onjuist logikofilosofische ideeën pasklaar te maken voor een gebied - dat van de poëzie - dat voor zulke ideeën gesloten is.

Is in Luceberts gedicht *De schoonheid van een meisje* het gegeven dat zwanen er, in tegenstelling met dichters, in slagen het geschrevene gedurende hun bezigheid van 'action-writing' weer teniet te doen, in Hermans' *Een wonderkind of een total loss* is het onderwerp de gewelddadigheid van Roderiks schrijfkunst, zijn 'scheppend nihilisme'. Zo vernietigend is Roderiks creativiteit dat niet alleen het papier onder zijn potlood aan flarden wordt gescheurd, of een autospatbord het moet ontgelden, maar dat zelfs het omslag van het boek dat de naam draagt van het titelverhaal er kapot van is!* Het is doorboord. 'Schrijven', zegt Hermans in een interview, 'laat sporen na in iemands leven.'

Het gaat me nu niet om Sofie, Roderiks tante, wier waardig-

*) Dat is natuurlijk niet Roderiks schuld; maar het symboliseert die 'schuld'.

[p. 35]

heid haar ontviel, toen de peuter het woord 'kut' in haar spatbord kraste. Ze is in mijn verhaal een bijfiguur. Zij had een 'filosofie' - ze meende de oplossing van alle problemen te hebben gevonden, toen ze zich dit voornam: 'elkaars gevoelens (te) 'ontzien'. Maar Roderik hielp haar uit de droom en bracht haar tot rede. Hij veranderde haar, verplaatste haar van de geciviliseerde wereld naar 'mondo cane', waar geen filosofie meer baat. Niet alleen werd haar waardigheid te grabbel gegooid, ze werd er ook van verlost. Van het moment af dat het verhaal uit is, kan ze ook anders heten, Cilly b.v., zoals de vrouw van Take, deze vrouw van wie het toeval gewild had, dat ze er zoiets als een geestelijk leven niet op na hield.

Maar het is niet voldoende te zeggen dat Sofie en Cilly tegengestelde figuren zijn, zoals de naam die ze dragen duidelijk zegt. Men moet ook zeggen dat beiden, onder een bepaald aspekt gezien, even weinig van elkaar verschillen als de twee kanten van een medaille. Maar ook Cilly is in mijn verhaal een bijfiguur.

Met *De eenhoorn* van A. Roland Holst, met Luceberts hierhoven genoemde gedicht, met Roderiks schrijfdrift en met de revolver tussen de benen van het wonderkind op de foto in Hermans' boek, heeft na Freud niemand moeite. Dat in het vierde verhaal uit *Een wonderkind* een lotgenote van Sofie, Elizaweta, wordt genaaid, spreekt vanzelf. Maar waarom is Take uit het derde verhaal ('Hundertwasser') impotent als hij met Sibylle op stap gaat, naar Biarritz nog wel, via Parijs?

[p. 36]

Woorden krijgen betekenis door gebruik. Een gebruik is het, woorden betekenis toe te kennen door ze met elkaar in oppositie te brengen. Daarom betekenen 'sofie' en 'cilly' iets: niet de spelling is hier relevant.

En toch zijn de juiste opposities anders, want zo:

1/ Sibylle - Sofie

2/ Sibylle - Cilly

Want waarom zou bij dit gebruik van namen ook 'Sibylle' niet iets kunnen symboliseren, al was het maar de naam zelf? Sibylle is niet te verkrachten (als Sofie), niet te naaien (als Elizaweta), niet te binden (als Cilly). In Biarritz ligt Take naast haar, maar hij is tot niets in staat. En als ze erin slaagt hem in extase te brengen, dan is ze in haar schermkostuum gestoken - onbereikbaar voor Take, onkwetsbaar voor wie zich op haar storten zou met degen of floret, onkwetsbaar voor Roderiks kritische potlood, eventueel. Toch kon het niet anders, of ook zij is het produkt van 'scheppend nihilisme': was de sibylle niet de 'mond van het orakel'? Alleen staat de sibylle zelf aan het scheppend nihilisme van critici niet bloot: haar waarheid onttrekt zich aan verifikatie. Take zegt dan

ook van zijn Sibylle dat hij nooit naar haar geluisterd heeft: hij liet zich betoveren; hij luisterde naar haar, als zong zij muziek van een blad. Hij vergelijkt zichzelf met zijn vader: 'Mijn vader had een parkiet. Telkens als z'n parkiet dood ging, en een parkiet leeft niet langer dan een jaar of vier, nam hij precies zo'n zelfde parkiet en gaf hem dezelfde naam.'

Op het moment dat Take wèl naar Sibylle luisterde, nam hij

[p. 37]

al afscheid van haar. Ze verdween en liet hem achter: armer, want tweeduizend gulden lichter, wat toch geen groot verlies voor Take was.

Hij had veel met Sibylle gemeen. 'Ik zou natuurlijk het boek Prediker kunnen schrijven', denkt Take, 'maar dat is al gebeurd.' Men kan erbij denken dat, als er niets nieuws is onder de zon, ook het boek Prediker niet geschreven had hoeven te worden - eindelijk een leeg Drosteblikparadigma.

Sibylle vertoont op feestjes een meisje, dat gelaten de gedragingen van de buitenwereld ondergaat. Sibylles gedrag is als dat van Take tegenover Cilly - maar nee: meer nog als dat van Roderik tegenover Sofie. Van al de verhalen uit deze bundel is Sibylle nog het meest een wonderkind. Zij verpersoonlijkt het 'scheppend nihilisme' of de vernietigende creativiteit.

Waar alle ideologieën berusten op beweringen die tegen logische kritiek niet bestand zijn, daar is de waarheid van Sibylle alleen maar onbewijsbaar. Daarom is zij 'de mond van het orakel', de grond van de poëzie. Daarom onttrekt zij zich aan logische kritiek, en daarom is het voldoende als men zich door haar betoveren laat - als men poëzie leest, desnoods zonder begrip.

'Waarom', vraag ik in Hermans' nagenoeg eigen woorden, 'is bij voorbeeld de naam Roderik, een Germaanse naam, zo verwant aan ons woord Rederijk? Iets dergelijks kan toch niet op rekening van het toeval worden geschreven, immers

[p. 38]

Roderik is een wonderkind vanwege zijn schrijfkunst?

Ons begrip van poëzie is geen logisch begrip; het heeft geen semantisch karakter. 't Lezen van poëzie vergelijk ik met het naspelen van een partijtje schaak: met alle oog voor varianten, alternatieven, zwakheden en uitroepetekens.

Die kanten van de wereld die niet van deze wereld zijn, vormen de grenzen waarbinnen - met alle vrijheid voor de persoonlijkheid - de poëzie valt.

[p. 39]

Dürers *Melancholia* ben ik, wanneer ik mezelf probeer duidelijk te maken wat vergelijkingen en metaforen zijn. Voor sommige filologen en stilistici zal ik wel weer een bron van onrust wezen, maar dat is Dürers *Melancholia* ten slotte ook - voor mij. Een vergelijking vergelijkt iets met iets anders; een metafoor draagt de eigenschappen van iets over op iets anders; zoveel leert ons de etymologie. Maar de waarde van wat de etymologie ons leert, wordt door sommige vaklui in twijfel getrokken, en als het probleem zo eenvoudig lag als de etymologie ons wil doen geloven, hoefde ik Dürers *Melancholia* niet te zijn. Bovendien: voor sommige vaklui heb ik natuurlijk een heilig respect. Dies: ik betwijfel de waarde van wat de etymologie ons leert en derhalve: ik beschouw sommige vaklui als autoriteit.

'Geen winter duurt zo lang als mijn geduld', zegt H. W. J. M. Keuls: een vergelijking.

'O dood, geheime nachtegaal,' zegt P. N. van Eyck, een metafoor.

Eenvoudige voorbeelden? Ik heb me er ongelukkig naar gezocht: andere voorbeelden zijn

zo voorbeeldig niet, beantwoorden niet zo prompt aan wat men van vergelijkingen en metaforen verwacht. Wat verwacht men eigenlijk van

[p. 40]

vergelijkingen en metaforen? Dat ze aan de theorie voldoen; daarom is het zoeken ernaar 'n verantwoordelijk werkje. Aan welke theorie moeten ze voldoen? Aan de theorie dat een vergelijking vergelijkt en een metafoor enzovoort.

Beeldspraak! Weg met beeldspraak, meende Paul van Ostaijen - de moderne poëzie kan daarzonder. Wat had Van Ostaijen van beeldspraak te vrezen? Waarom was zijn esthetiek zo ingericht, dat ze af kon zien van het beeld? 'Bij de metafoor hoort het zo dat de voorstelling uit het tweede gebied te vergelijken moet wezen met de voorstelling uit het eerste gebied, vertrekpunt', zegt hij in *Modernistische dichters*.

Zo hoort het - niet alleen bij de metafoor, maar vooral bij de vergelijking, en vaak *is* het ook zo, kijk maar bij Keuls en Van Eyck.

Verder met Van Ostaijen:

'Het herhaaldelijk gebruik van het beeld verdeelt het gedicht in twee vlakten, deze van het vergelekenen en deze van het vergelijkende. Het stoort door de existentie van deze twee klassen, die ongeveer noodzakelijk tweërlei waarden worden, de ritmisch-organische samenhang; anderzijds stoort het door het voortdurend appelleren op het verstand het groeien van het gedicht uit eigen kracht uit het onderbewuste' (*Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst*).

Bestaat er dus binnen een woordenreeks die een of meer beelden vormt een klasse van een of meer voorstellingen die te vergelijken zijn met een of meer beelden uit een andere, tweede klasse, en appelleert de verhouding tussen beide

[p. 41]

klassen voortdurend aan het verstand, dan hebben we, naar het inzicht van Van Ostaijen, te doen met beeldspraak, in het bijzonder met de metafoor en in het allerbijzonderst met de vergelijking. Op het stuk van de vergelijking heeft Van Ostaijen op het eerste gezicht onmiddellijk gelijk. Keuls' zin wordt door het woord *als* in twee 'vlakten' verdeeld - 'winter/geduld' - die onderling iets gemeen hebben en dus te vergelijken zijn. En mocht je verstand tekort schieten in begrip voor de betekenis der woorden, dan biedt Van Dale volledig uitkomst: woord voor woord is Keuls' zin er in op te zoeken, en geen andere betekenis dan de meest gebruikelijke blijkt op deze woorden van toepassing. Keuls' vergelijking is gewoon een prozaïsche zin, waar de eerste de beste voor poëzie ongevoelige' stakker op had kunnen komen. Het wonder bij Keuls is, dat zo'n prozaïsche zin in het kader van het gedicht waar het uit gelicht is, een puur lyrische functie heeft.

Maar heeft Van Ostaijen bij nader inzien, op het tweede gezicht, ook gelijk wat de vergelijking betreft? Ik vrees van nee. Wat wordt er vergeleken in: 'Die wagen loopt als een tiet?' - wat in Luceberts 'oh dans, als de lopende borst van genot'?

Er wordt helemaal niets vergeleken - er wordt een emotie tot uitdrukking gebracht en geen Van Dalelief kan daar iets aan helpen, en daar gaat dus Van Ostaijens theorie, als we die niet onmiddellijk zouden redden door uit te vinden dat er ten minste twee klassen van vergelijkingen zijn, deze van Van Ostaijen, die door ons logisch verstand of Van Dale kan worden opgelost, en deze die een emotie vertolken. Bij

[p. 42]

de vergelijking eerste categorie wordt er werkelijk en verstandelijk vergeleken; bij de vergelijking tweede categorie komt een mechanisme in de spraakorganen in werking, dat niet door het bewustzijn wordt gecontroleerd. Er wordt daar niet vergeleken, niet gekeken, niet gezien - er wordt alleen maar geartikuleerd en de betekenis van die geartikuleerde woorden speelt geen rol van betekenis. Daarom speelt ook het verstand geen rol van betekenis en staat er bij gebruik van dit soort beeldspraak niets het groeien

van het gedicht uit eigen kracht uit het onderbewuste in de weg.

De metafoor, hoe staat het daarmee? Misschien hebben de vaklui het al uitgedacht, en dan zeg ik het ze maar na: de metafoor is formeel daaraan te herkennen, dat kern en bepaling voor elkaar in de plaats kunnen staan. Voor de betekenis maakt het nl. helemaal geen verschil of Van Eyck zegt: 'o, dood, geheime nachtegaal' dan wel: 'geheime nachtegaal, o dood'. Maar dat betekent dat de woordenreeks waar een metafoor uit bestaat, niet in twee 'vlakten' wordt verdeeld: het een is het ander en het ander het een - daar kan ons verstand gewoon niet bij, en Van Dale evenmin. '(Ik ben met u alleen,) O Venus, felle star', zegt Karel van de Woestijne; maar wat betekent *Venus*? wat *felle*? wat *star*?

Ze betekenen zo allezees veel, die woorden, dat er gewoon geen enkel verschil tussen ze overblijft: ze zijn elkaar en samen één. Bij Van de Woestijnes woorden ziet men in Venus een ster, genaamd star, een felle, en in de ster, genaamd star, Venus, de felle. De metafoor ontstaat pas dan,

[p. 43]

wanneer er één idee is die twee uitzichten biedt. De psycholoog heeft zulke ideeën visueel vertolkt, b.v.:



Wat ziet men? een vaas? - een zwarte? Of twee gezichten, witte, 'en profil'? Alleen wie hiaatloos kijken kan, ziet alles in een oogopslag.

Ten slotte: is in tegenstelling met de vergelijking, bij de metafoor het kijken en zien wel van doorslaggevend belang? Stellen we de volgende metafoor op:

'Zijn schimpscheut, een schampschot (raakte mij niet)', dan is er van zien alleen maar bij wijze van spreken sprake: we doen alsof we zien. Naast deze 'visuele' zijn er ook artikulatorische elementen in het geding, zodat we hier en met het verstand en met het gevoel van doen hebben (voor schampschot in deze betekenis geeft Van Dale geen uitsluitel).

Bij Lucebert vindt men de door de psycholoog gevisualiseerde vorm van een idee, die twee kwaliteiten in zich bevat, in taal omgezet:

*nachtenlang bemediteerde hij (een schemermens)
het woord schampscheut -*

Schampschot, schimpscheut. Niet het een geldt en het ander

[p. 44]

niet - beide gelden, tegelijkertijd. Het verstand wordt ingeschakeld, nachtenlang, maar tevergeefs. Het kan de groei van het gedicht uit eigen kracht uit het onderbewuste niet storen: het gedicht groeit tegen de verdrukking in. Het is dan ook volkomen juist voor dit beeld, dat zoveel is als de wieg van de metafoor, een eigen naam te vinden. Laten we het een dichotomie noemen, een gespletenheid die voortkomt uit en terugkeert in de eenheid. Bij Lucebert stikt het soms van zulke dichotomieën:

een baripraan zoekt donibizetti

Maar ook Vestdijk weet er raad mee, ik neem aan het te bewijzen en citeer daartoe het vijfde sonnet uit de cyclus 'Madonna met de valken' (uit *Gestelse liederen*):

*Ik slacht mij voor mijn lied'ren, niet voor u!
Mijn bloed blijft in een ommegang besloten.
Ver van uw welig woekerende loten
Waarvan 'k de geuren, niet de sappen huw,*

*Huw onder strelingen die onvergoten
Mijn bloed bewaren voor mijn lied'ren luw,
Lentelijk spelend over mijn peluw,
's Nachts als de hemel wordt opengestoten.*

*Dan stroomt mijn bloed over de lichterlaaie
Drempel en daalt naar de geboortegrond
Van zoveel lied'ren als er harten zijn.*

[p. 45]

*Hoe kan ik daar uw lusten in uitzaaien
Anders dan als kaf uit uw korenblond,
Rouw uit roes, en droesem uit uw wijn?*

Het gaat er hier niet om het hele gedicht te onderzoeken - het even door te lichten, moet volstaan. De ikfiguur hier, die een meisje aanspreekt, met u aangeduid, heeft kennelijk gevoelens in haar gewekt, die hij beter had kunnen laten sluimeren. Het is blijkbaar zijn idee zich niet aan haar te moeten binden, maar dat brengt hem met het meisje in konflikt: van deze houding begrijpt zij bitter weinig. De lezer moet toegeven: de jongen drukt zich allerminst doorzichtig uit! Hij identificeert hier het meisje met een bloeiende boom: de loten, geuren en sappen laten daarover weinig twijfel bestaan. Hij huwt, zegt hij de geuren - niet de sappen; hij huwt die onder strelingen die zijn bloed niet spillen - onder strelingen, 'lentelijk spelend over mijn peluw'. Het is duidelijk, dat het meisje en de knaap zich op of in een bed bevinden, maar tot meer dan strelingen komt het blijkbaar niet. Wat kan er nu 'lentelijk spelen' over zijn peluw? De dichter zegt dat het die strelingen zijn. Maar die strelingen zijn afkomstig van het meisje en het meisje 'is' een boom. Dan spelen de schaduwen der bladeren lentelijk over die peluw: ' 's Nachts als de hemel wordt opengestoten' betekent dat de maan door de wolken breekt.

De metafoor 'het meisje, een boom' wordt nergens uitgesproken. Dan is er ook geen metafoor: er is een dichotomie, een beeld waarin meisje en boom één zijn, en ongescheiden één (ook in het gedicht 'Wanneer mijn vader sterft...' uit

[p. 46]

de cyclus 'Vader en zoon' van de bundel *Gestelse liederen* komt een soortgelijke boom voor). De met de realiteit overeenkomende kant van het beeld van het meisje blijkt niet in staat die kant aan haar wezen die onze fantasie verrukt, aan ons psychisch oog te onttrekken. En ook het image van de boom bergt deze twee karakters in zich: de natuur (de boom is een boom) en het fantasma (de boom 'is' een meisje).

[p. 47]

Als we het jaartallenlijstje van Vestdijks leven overzien, dan merken we een eigenaardig synchroon lopen ervan op met de geschiedenis van het westen. Dat is natuurlijk toeval (?).

In '32 verscheen Vestdijks eerste bundel poëzie; in het jaar daarop verscheen zijn eerste novelle, *De oubliette*; maar in datzelfde jaar - het jaar van Hitlers greep naar de macht - schreef Vestdijk zijn reuzeroman, *Kind tussen vier vrouwen*, dat Nijgh en Van Ditmar weigerde. De afwijzing bezorgde de auteur een van zijn depressies, maar hij bewaarde het manuscript, en zijn tijdbom zal in onze jaren op scherp worden gesteld. Vestdijk wint op langere termijn, ook al is het waar dat de tactiek van de Blitzkrieg hem als literatuurstrategie allerm minst onverschillig liet. Zijn depressie kwam hij te boven door eerst *Terug tot Ina Damman* te schrijven, idealiserend en platonisch genoeg om er in ons land beroemd door te worden, om dan de kritiek tegen zich in het harnas te jagen met zijn boek *Meneer Vissers hellevaart* - wreed en naar de norm van het toen geldend fatsoen gerekend, beneden peil. Ik wijs met opzet op deze waardering in positieve en negatieve zin, omdat ze kenmerkend is niet zo zeer voor de Nederlandse kritiek en het grote le-

[p. 48]

zerspubliek van toen, als wel voor Vestdijk zelf. In de jaren van de koude oorlog herhaalt zich immers deze gang van zaken, wanneer hij in '49 lof oogst voor *De kellner en de levenden*, om een paar jaar later verguisd te worden om zijn *De dokter en het lichte meisje*, een boek dat hier en daar zelfs in beslag werd genomen. Jaren van machtswellust, jaren van dreigend sabelgerinkel, waarin Vestdijk wat hemzelf betrof de menigte inspireerde tot een 'vandaag hosanna, morgen kruisigt hem'. Ik wil Vestdijk niet tot een profeet maken. Maar hij is in bepaalde opzichten de exponent van zijn tijd, die nu eenmaal een tijd van tegenstellingen was. Ik weet natuurlijk wel dat verdedigers van Vestdijk er altijd op uit zijn de tegenstelling in de waardering voor deze schrijver te relativiseren, of zelfs ongedaan te maken. Vestdijk zelf was daar op uit. Zijn term 'fatsoensrakker' moeten we bezien in dit licht. De ambivalente houding van de lezers zegt dan ook wel degelijk iets over Vestdijks visie op het leven. Het verradt iets over zijn behoefte aan tegenwichten op alles wat hij zich tot geestelijk bezit maakt. Daarom is *Terug tot Ina Damman* hemelvaart, - daarom ruimt de platonische liefde bij meneer Visser het veld voor een vorm van liefde die we sadisme noemen. Het is niet moeilijk die tweezijdigheid in Vestdijks wezen wat banaal te benaderen. Er is geen geluk zonder smart, geen ongeluk zonder genoeg. Misschien is dat een levenswijsheid. Maar dan is het er een die buiten iedere vorm van peinzen en mijmeren om ontstaan. Om die reden is deze afleiding van wijsheid uit het praktische leven ook onvestdijksaans, onjeugdig. Het is een ou-

[p. 49]

boligheid - Opa spreekt, en de gemeenschap achter Opa knikt ja en amen bij deze propaganda voor het juiste, want nooit onrustige midden. Vestdijk redeneert anders. Heeft hij in zijn boek voor een held een of andere levensvorm veroverd, dan legt hij het erop aan die levensvorm te vernietigen en er het tegendeel voor in de plaats te stellen. De held beweegt zich tussen tegenstellingen en bereikt dieptepunten, nadat hij toppen heeft bedwongen. Van rust is geen sprake hier, van middelmatigheid nog minder. Zijn held gedraagt zich als de kat die de lekke kist in het water drijvend houdt, door steeds van de ene rand op de andere te springen.

Laten we dit proberen te illustreren aan de hand van de novelle *Het veer*.

Men weet dat de ikfiguur uit dit verhaal, dat in de middeleeuwen speelt, gedurende de pestepidemie van de 14e eeuw, een uiterlijk heeft, zo schrikbaar dat het een wonder is, dat hij nog niet als trawant van de duivel naar de brandstapel werd gesleept. Zelf is deze opgejaagde vluchteling zich van zijn situatie heel goed bewust. In veilige gebieden waar de gemeenschap van haar rust en rijkdom genieten kan, is hij zijn leven niet zeker. Maar die plaatsen waar de zwarte dood doorheen is gegaan, of waar men die met schrik en angst tegemoet ziet, vereert hij met zijn bezoek. De burgerij, zelf op de vlucht en voor het eigen hachje benauwd, ziet hem niet eens: waar de pest heerst, is de

zwerper veilig.

Zo komt hij bij de oversteekplaats langs een rivier, waar hij

[p. 50]

zich door de natuur voelt aangesproken. Zijn verzuchting: 'Dit koortsachtige bestaan, liefde en vriendschap putten uit een ontwrichte samenleving, kon ik het maar inruilen voor de vrede van het landschap', typeert niet alleen de positie van Vestdijks mensen, maar ook die van de mensen, levend in de periode '33/'40. De zwerper verlangt naar die natuurlijke utopie. Maar hij weet ook dat hij naar zijn minder comfortabel leven uit zou gaan zien, wanneer dat verlangen zou worden ingelost. Dus voelt hij zich in de natuur, ver van de gemeenschap, evenmin op zijn gemak als in de massa. Zijn plaats is een tussenpositie: een eenling temidden van de menigte, die voor hem geen oog heeft. Zich bewegend tussen utopie en anti-utopie houdt hij het rusteloze midden, dat van beide iets heeft.

Vanzelfsprekend stellen wij het individualisme van Vestdijk niet gelijk aan dat van de held uit *Het veer*. Maar dit laatste is voor het eerste een symbool. Geen andere taktiek van leven als deze, uitgebeeld door de zwerper, garandeert met zoveel zekerheid een steeds terugkerende zelfvernieuwing - de mogelijkheid tot een zo radikaal omslaan van het ene tegendeel in het andere, bij volledig behoud van de persoonlijkheidsstructuur, zodat hij, in wat voor omstandigheid ook, altijd persoonlijk verantwoordelijk blijft voor wat hij doet. Niets is de gulden middenweg van het classicisme dan ook minder welgezend dan deze methode, die de persoonlijkheid en haar uitingen zo sterk begunstigt. Vestdijk zag in de klassieke dichter de vervaardiger van de gepatenteerde verveling, de veroorzaker van levenswijsheden waar het leven zelf volledig buiten stond.

[p. 51]

Terug naar onze kalender. We schrijven het jaar 1939. Het is het jaar dat Vestdijk zich in Doorn vestigt.

Weinig plaatsen in ons land liggen meer centraal en toch geïsoleerd. Doorn verschaft Vestdijk het isolement dat hij nodig had, zonder dat hij daardoor het directe contact met de wereld verloor. Op zichzelf maakte de verhuizing naar Doorn hem zeker niet tot de kluizenaar die de spraakmakende menigte later zo graag in hem zou zien. Eerder zag het er in '39 naar uit dat de landelijke vrede waar de zwerper uit *Het veer* naar streefde, en die Vestdijk in Doorn vond, een koortsachtig bestaan als dit waar die zwerper óók naar streefde, verzekeren zou!

Wanneer we ons in het jaar '39 plaatsen, is er maar weinig dat erop wijst, dat Vestdijk zich verpoppen zou - dat er na een eerste periode ('32/'40) een tweede volgen zou. Want in de allereerste plaats is het op dat moment nog niet duidelijk dat Vestdijk Doorn nooit meer verlaten zou. Wie kan in de toekomst kijken?

Dat hij van de achter hem liggende periode geheel gescheiden ging worden, gebeurde door de inperking van zijn sociale kring langs de meest noodlottige ingrepen van buitenaf: de inval, de dood van Ter Braak, Du Perron en Marsman, de uitwijking van Greshoff, de onvermijdelijke verstoring in de communicatie met auteurs binnen en buiten de landsgrenzen, de gijzeling in St. Michielsgestel, de gevangenschap in Scheveningen en de onmogelijkheid te publiceren.

Deze inbreuken te moeten verwerken zonder schade te lijden aan de ziel, vereist een souplesse van de geest, die men

[p. 52]

alleen verwachten kan van iemand die werkelijk in staat is, zichzelf geheel te vernieuwen.

Toen Vestdijks strijdmakers nog leefden, schreef hij aan Theun de Vries dat de sociale zin bij hem, Vestdijk dus, op dat moment vrijwel volledig ontbrak: 'Ik heb hier verder geen last van', zo voegt hij er nog aan toe, 'maar geef graag toe dat dit tegenover

sommige problemen een handicap kan worden.' Uit zo'n uitlating spreekt geen individualisme op het uiterste, niet een antithetisch denken dat ervan uitgaat dat het konflikt tussen ik en menigte onoplosbaar is. Eerder dan Vestdijk in zijn brief aan De Vries kon zien, werd het hem duidelijk, dat hij de houding uit de tijd '32/'40 moest herzien. In een brief van '43 schrijft hij: 'Ik bevind me er altijd goed bij het sociale en individuele niet als twee gescheiden gebieden te beschouwen, maar als twee gezichtspunten die men overal met evenveel recht kan toepassen.' Vestdijk scheidde individualisme en kollektivisme niet. Maar de sociale zin die vóór de oorlog ontbrak, werd in en door de oorlog een probleem.

Parallel met de groei van het kollektivisme in de jaren '32/'40 zien we bij Vestdijk integendeel een zich afwenden van de wereld - niet alleen zijn vestiging in Doorn is daarvoor een symbool: een boek als *Else Böhler, Duits dienstmeisje* protesteert immers tegen de weg die de wereld blijkbaar gekozen heeft. Het is de periode waarin zijn individualisme hoogtij viert, en ook daarvan is *Else Böhler* een teken. Hij heeft er immers geen oog voor het sociale, maar ziet vooral het demonische in mensen en hoe anderen daar het slachtoffer van worden. Maar wanneer Vestdijks eigen

[p. 53]

kring instort, zien we de omwenteling van zijn standpunt. Het 'individualistische' wordt weliswaar niet verworpen, maar het ruimt plaats in voor een tegengestelde visie. Vestdijk handelt hier als de ikzegger uit *Het veer*, die nu eens in de vrede van het landschap, dan weer in de onrust van de ontwrichte samenleving zijn heil zoekt. In de tweede periode ('40/'45), als hij alleen is komen te staan en volop individualist had kunnen zijn, ontwikkelt hij zijn waardering voor de sociaal denkende mens. Juist deze jaren ook en niet de jaren ervoor, zomin als de jaren erna - zijn jaren geweest van vriendschap met Theun de Vries.

Kenmerkend voor de smart waarmee Vestdijk zijn ivoren toren verliet, is het nu volgende sonnet uit 'Madonna met de valken' dat hij schreef toen hij door de Duitsers op vrije voeten werd gesteld:

*Wat lijkt die toren klein, waar ik de uren
Tot eeuwigheid aanlengde in mijn lied.
Húis ik daar nog waar mij dat raam bespiedt?
De torenvalken wachten andre burenen...*

*O menslijk hart, hoe groots is uw verdriet
Te moeten scheiden van dit in zijn muren
Zo wreed bevestigd oord, waar gij de pure
Vereev'ning smaakte die 't alleen-zijn biedt.*

*En als 'k mij omwend met te snelle schreden
De onbevangen wereld tegemoet,
In de ijle weerloosheid der pas bevrijden,*

[p. 54]

*Bepaalt de som van mijn onzekerheden
Niet deze wereld die ik moet bestrijden,
Maar 't afscheid dat nog in die muren woedt.*

Wat uit dit gedicht in biografisch opzicht valt af te leiden, is niet weinig. Het blijkt dat Vestdijk zijn gevangenschap niet uitsluitend onderging als kommer en ellende: Vestdijk zou Vestdijk niet zijn, als hij uit het kwaad dat over hem komt, geen profijt zou weten te trekken. Zo merkwaardig is het dus niet dat hij zich nog met zijn ballingsoord verbonden voelt, wanneer hij buiten de muren staat. Pas daaruit blijkt trouwens ook dat het morele konflikt eerst met de invrijheidstelling aktueel werd.

Maar daar wil ik het niet over hebben, hoezeer het ook in mijn kraam te pas zou komen erop te wijzen dat bij Vestdijk ieder moment *twee* richtingen mogelijk maakt: terug naar het ik - of de wereld in. Wat me hier beslissend lijkt, is minder het feit dat de bevrijde dat ik los laat, dan dat het dat ik zelf is, het hart, dat tot die smartelijke overwinning op het ik besloot.

Iets dergelijks nemen we ook waar in Vestdijks *Ierse nachten*, zijn enige 'sociale' roman - een boek waar de auteur met Theun de Vries veel over gesproken heeft tijdens de konceptie ervan.

De gebeurtenissen in dit boek spelen zich af tegen de achtergrond van het plunderzieke, protestantse Britse imperium, dat de Ieren dwong tot een primitief, bovendien traditionalistisch kommunikatiesysteem, waar niet-leren (die automa-

[p. 55]

tisch als vijanden werden beschouwd) buiten stonden. Dat in dit boek de hoofdpersoon - zoon van een Schotse rentmeester en diens Ierse vrouw - door zijn 'verleden', zijn afkomst, getekend is en om die reden zowel wel als niet tot de Ierse gemeenschap behoort, maakt dat hij enerzijds van het Ierse volk en zijn moeder vervreemd raakt, anderzijds dat hij de afstand tot zijn vader en de door hem bewonderde landeigenaar Sir Percy Randall buitensporig vergroot. Zo komt hij als een eigenmachtig iemand in de wereld te staan: dubbelganger van de zwerver uit *Het veer*, en tegelijkertijd volgroeider op het stuk van de sociale zin. Waaruit blijkt dat Vestdijks visie sinds *Het veer* werkelijk een evolutie heeft doorgemaakt. Zijn tegen de wereld gerichte individualisme uit de jaren '32/'40 wijzigde zich tot een individualisme dat zich aansprakelijk voelde. Hij ging niet overstag en gaf zijn individuele integriteit niet in paniek over aan kollektieve invloeden. Hij geeft daar ook de redenen voor op in een brief aan Theun de Vries - een brief van het jaar '43:

'Intussen hoop ik niet, dat je de indruk krijgt, dat ik voor het "sociale" nog altijd even blind ben als vroeger. Wanneer ik mij eenmaal met deze dingen bezig houd, sta ik er hoogst sympathiserend tegenover (). Ik vind alleen dat men na zo'n "sociale kuur" de bewegelijkheid moet overhouden om zich weer desnoods (tijdelijk) in een of andere ivoren toren te kunnen opsluiten.'

En daarom is er ook na deze serieuze flirtation met het 'sociale' een uitweg naar het onbezorgde. In een andere brief aan De Vries schrijft hij over de situatie van de intel-

[p. 56]

lektueel in bezet gebied: 'Wij zouden in deze tijd eigenlijk heel eenvoudige dingen moeten schrijven; meditatie, zo uit het onderbewuste opgeweld; nederige notities van in een hoek gedrukte kleine luyden.'

Waaruit bestaan achteraf bekeken deze eenvoudige dingen? Het zijn: vertalingen van Poe en Doyle; een soort detective, *Ivoren wachters*, met tussen de regels door wat politiek; de *Essays in duodecimo* en vooral de poëzie die hij verzamelde in de bundel *Gestelse liederen*.

Het zijn deze nederige notities die hem de oorlog doen vergeten voor een moment, om straks, wanneer die weer alle aandacht vergt, met nieuwe energie en groter weerstand tegen de wereld ten strijde te trekken. Want natuurlijk was in deze oorlogsjaren het gevoelen dat er een nieuwe wereld moest komen algemeen. Men maakte zich zorg over de toekomst, over wat Nederland worden moest, na de oorlog. Zo moest men ook in staat zijn bij de dag te leven, zolang die toekomst op zich wachten liet.

Vestdijk leerde intussen andere mensen kennen. Ik noemde De Vries. Ik had met Willem Pijper moeten beginnen, ik had Johan van der Woude niet moeten verzwijgen. Het zijn allemaal mensen bij wie de sociale zin sterker ontwikkeld was dan bij hem. Hij kwam in St. Michielsgestel terecht, waar zulke strijdbare liederen - en geen vrienden van vroeger - als Anthonie Donker en Anton van Duinkerken eenvoudig niet te ontlopen waren. Hij kwam na zijn omgang met zulke rasindividualisten als Du Perron en Jan Greshoff in

aanraking met mensen die sociaal bewogen waren, en het is typerend voor Vestdijk dat hij juist in deze

[p. 57]

periode een typologie in elkaar zette die deze twee uitersten tegenover elkaar plaatst en ze ook nog verzoent in een 'midden', dat we allerminst rustig mogen noemen. Dat gebeurt in zijn boek *De toekomst der religie*, dat zonder oorlog of contact met mensen voor wie het individualisme niet zoveel of niets betekent, misschien ongeschreven was gebleven. Hierin onderscheidt hij het z.g. metafysische type, voor wie de horizontale, aardse bindingen, het extraverte, in het niet verzingen tegenover de verticale waarden, waaronder die van de verhouding tegenover God het zwaarste weegt. Als tegenpool van dit type voert hij het z.g. sociale type ten tonele, voor wie juist de horizontale verhoudingen, de intermenselijke relaties van beslissend belang zijn, en de verticale eventueel niet. Het midden noemt hij, om redenen die ik nu maar buiten bespreking laat, het mystisch-introspektieve type, dat individualisme en kollektivisme als twee mogelijke gezichtspunten ziet, die het beurtelings in kan nemen.

Het is heel verleidelijk om de Vestdijk van voor, tijdens en na de oorlog door middel van zijn eigen typologie te karakteriseren:

'32/'40 het metafysische type

'40/'45 het sociale type

'45/'70 het mystisch-introspektieve type

Maar tegen die versimpeling zijn een paar bezwaren aan te voeren; in de eerste plaats wel dit, dat uit wat ik hierboven schreef al afdoende is gebleken, dat Vestdijk in de oorlog uitwijkmogelijkheden naar het individualisme open wenste te houden. Veeleer lijkt het erop dat hij het mys-

[p. 58]

tisch-introspektieve type vertegenwoordigt in alle drie de perioden die ik meen van elkaar te kunnen onderscheiden. De sociale kant van zijn karakter is in '32/40 niet afwezig - die kant werd verdrongen. Zo is in de oorlogsjaren het individualisme niet dood; het werd onderdrukt. Het inzicht dat ik en wereld geen tegenstellingen zijn, maar principes die elkaar aanvullen, is niet iets van na de oorlog. Welbeschouwd is dat inzicht al te bespeuren in de novelle *Het veer*. We kunnen daarom best zeggen dat Vestdijks mentale instelling zich regelde naar de uiterlijke omstandigheden. Vereisten die individualisme in het ene en sociale bewogenheid in het andere geval, dan wist Vestdijk het vereiste gewoon op te brengen, met het daarbij behorende geloof erin. Alleen daarom al loopt zijn kalender synchroon met de tijdsomstandigheden.

Hoewel dus voor, in en na de oorlog de gerichtheid op het ik en die op de wereld beide werkzaam zijn, overweegt voor de oorlog het introverte, in de oorlog het extraverte en houden beide elkaar na de oorlog in evenwicht. Ik wil deze visie dat Vestdijks schrijverschap in wezen altijd hetzelfde gebleven is, illustreren met een citaat uit een brief aan Theun de Vries:

'Ik zie heel goed in dat (het nationaal socialisme en het kommuniste) weinig met elkaar te maken hebben; () ik vraag me alleen af, of in de praktijk en onder bepaalde omstandigheden, en dan speciaal van de tegenstanders uit gezien, - die "bekeerd" moeten worden, of tot het juiste inzicht gebracht, het kommuniste niet tot analoge verschijnselen aanleiding zou kunnen geven als het na-

[p. 59]

tionaal socialisme. Overigens maak ik mij persoonlijk daar minder bezorgd over; wanneer het ooit bij mijn leven zover komt, zal ik mij zeker niet tot de tegenstanders rekenen en

waarschijnlijk ook niet gerekend worden, al zal mijn individualisme wellicht enigszins verdacht blijven. Maar het leven van de laatste jaren heeft mij veel diplomatie geleerd! Helemaal afgezien daarvan, dat ik van huis uit allerm minst vijandig sta tegenover de "leer", noch afwijzend tegen een zekere verbroedering met arbeiders en dgl. Dit is mij in Scheveningen weer gebleken: ik kan best met dat soort mensen omspringen (trouwens vroeger in de praktijk al: ouwehoeren met volkswomen, vooral als ze er een beetje aardig uitzagen, was mijn liefste medische werk; ik was zelfs enigszins verliefd op een (R.K.) moedertje van 6 kinderen of daaromtrent; dit is zeker ook één van de (onbewuste) redenen geweest, dat ik later niets meer aan de praktijk gedaan heb: mijn bezorgdheid mij in dgl. gevallen door de Eros te laten meeslepen; sowieso heb ik toch al enig gedonder gehad in die 5 jaar, met dienstmeiden van kollega's en zo, een histoire intime die tot nog toe in mijn werk geen vorm gevonden heeft. Hier is "introversie" wel heel duidelijk de zekering tegen een al te ongebreidelde extraversie; maar misschien is ze dat altijd wel ...)'.

De wat naïeve, paternalistische kijk van Vestdijk op de kinderen van ons volk heeft betrekking op een episode uit Vestdijks medische praktijk. De geschiedenis kreeg later gestalte in de roman *De dokter en het lichte meisje*; het is het verhaal van het virtueuze switchen tussen intro- en extraversie dat we uit de na-oorlogse periode mogen verwachten.

[p. 60]

De brief is, duidelijk niet zonder reden, in de oorlog geschreven, in de tijd van zijn sociale bewustheid; maar de ervaring stamt uit de jaren daarvoor, uit de tijd van het overwegend individualisme.

Vestdijks karakter is bewegelijk naar beide kanten; maar aangezien hij zich beurtelings van pool naar tegenpool begeeft, is er toch een 'midden'.

Zo kom ik opnieuw tot onze kalender:

'32/'40 een afglijden van het Westen naar een wereld van geweld en onderdrukking
bij Vestdijk: hoogtij van zijn individualisme

'40/'45 de instorting van de oude orde
bij Vestdijk: de ontwikkeling van zijn sociale orde

'45/'70 de wederopbouw, de koude oorlog.

De tegenstellingen spitsen zich dus weer toe.

Maar daar hoeft Vestdijk, die ze van nabij en uit eigen ervaring kent, geen slachtoffer meer van te zijn. Was het zo dat zijn mensen uit de oorlogswerken eerder gevoelsmatig dan bewust nu eens het individualisme dan weer het kollektivisme omhelzen, in *De dokter en het lichte meisje* is dit switchen tussen beide tegenstellingen al tot een systeem geworden, gerationaliseerd, want afgekeken bij Hercules, over wie ik nog kom te spreken. Het systeem is er in overeenstemming gebracht met de leer van het yin-yang (en wat is dat anders dan het karakter van LIBRA?) - overtoegen ook van Jungs inzichten, die door de arts in een dronke-

[p. 61]

mansbui worden uiteengezet. Deze arts, Paul Schiltkamp, behoort op en top tot het door Vestdijk in *De toekomst der religie* beschreven mystisch-introspektieve type.

In de regel schreef Vestdijk romans, verhalen en gedichten, die in dienst staan van zijn wil het verleden aktueel te maken in het heden. Een duidelijk voorbeeld is de vestdijkiaanse vorm van de historische roman, waarin personages met een 20e-eeuwse ziel in een zeer konkreet historisch milieu worden geplaatst. Maar zijn autobiografische

stof behandelt hij nauwelijks veel anders. Het verleden van het eigen persoonlijk leven behoort immers evenzeer tot het verleden als dat van Aktaion b.v. of van Voltaire. Dan is het ook niet moeilijk in te zien, dat Aktaion en Voltaire even goed met het heden verbonden zijn als Anton Wachter: hun psychologie is immers van deze tijd. Men kan zich daarom voorstellen dat de afstand tussen b.v. Paul Schiltkamp en Sir Percy Randall niet onoverbrugbaar groot is. Bovendien worden beiden opgezogen in hun sterrenbeeld, al is dat voor het ongewapende oog niet altijd even makkelijk te ontdekken. We mogen de stelling wagen dat Vestdijks werk in grote lijnen een recherche is geweest naar de eigen identiteit, of zoals Proust het zegt, een *à la recherche du temps perdu*. Maar een recherche naar de ander? Vestdijk zou er zich het hoofd niet over hebben gebroken als de aanleiding ertoe ontbroken had.

Het is merkwaardig te moeten vaststellen dat Vestdijk na de oorlog nooit meer stof zal behandelen van aktueel poli-

[p. 62]

tieke aard. Waar zijn - na de oorlog - de tegenhangers van boeken als *Else Bähler, Ierse nachten, Bevrijdingsfeest, Pastorale 1943?*

Na-oorlogse tegenhangers van *Het vijfde zegel* of de Anton Wachters zijn er immers wel. En ook het lichtvoetiger werk uit de oorlog, dat buiten de tijdsproblematiek staat - de vertalingen van Poe en Doyle, de kleine essays enzovoort vindt geen tegenwichten na de oorlog. Waaruit volgt dat de oorlog duidelijk een inbreuk is geweest op Vestdijks leven en werk: zijn oorlogsproduktie is een recherche naar de ander geweest. Daarom kon hij na de oorlog ook niet meer naar een enghartig individualisme terug. Lijkt zijn na-oorlogse werk al op een tweede kweeste naar het eigen ik, dan is dit ik er een van iemand die de gemeenschap niet langer ziet met cynische blik, die haar haat, kritiseert, afbreuk doet of negeert. Maar die haar eerder vergoelijkt, schoonpraat, begrijpt, en - al is dat mogelijk op een wat koele manier - liefheeft.

De oorlog was een keerpunt voor hem; laten we daarom zijn filosofie van het keerpunt eens van dichterbij bekijken.

In het essay 'Historische kontingentie' (uit: *Essays in duodecimo*) vraagt Vestdijk zich af wat de loop van de geschiedenis zou zijn geweest, als b.v. Napoleon in de wieg was gesmoord. Hoe zou de muziek zich hebben ontwikkeld als b.v. Beethoven nooit geboren was? Dit soort denkexperimenten, zegt hij, hebben een reële kans op het allerindividueelste gebied van de geschiedenis, nl. op het gebied van het persoonlijk lot.

[p. 63]

'Indien ooit', zo schrijft Vestdijk, 'indien ooit mogelijkheden als werkelijkheden worden behandeld, dan hier.' En hij vervolgt - 'een menselijk leven dat zich op den duur niet met tien, twintig andere levens vermenigvuldigt, verdient de naam van leven ternauwernood; het is een leven zonder diepte, zonder ruimtelijkheid, zonder licht en schaduw. Hoe ouder de mens wordt, des te meer wordt zijn verleden van werkelijke gebeurlijkheden geschaduwd door een verleden van gemiste kansen. Iedere minuut kunnen wij een andere richting uit dan wij in feite inslaan; en deze andere richting wordt door het geheugen niet als iets negatiefs afgedaan, maar haakt er zich in vast, keert terug in onze dromen, kwelt ons geweten of tergt ons verlangen naar geluk.'

Laat ik hier direkt op aansluiten met een citaat uit *De dokter en het lichte meisje*, waaruit blijken moet, dat ook in dat boek de historische kontingentie, dit systeem van de springende kat op de lekke kist, werkzaam is:

'Graag stel ik mij voor, dat Hercules zich zo voelde, even voor hij de keuze deed uit het brede en het smalle pad (op de berg Kithairon was dat, toen heette hij nog Herakles). Niet dat ik erg in keuzen geloof en geen volslagen wantrouwen aan de dag leg jegens de filosofische mode van het kiezen, die de populariteit van parlementen vervangen schijnt

te hebben. De mens, en zelfs de halfgod, ook al zet men hen tussen melk en pekkel, kiezen nooit. Wie zegt: ze zijn vrij om te kiezen, bedoelt daarmee (voor zover hij iets bedoelt): achteraf hebben ze spijt, dat ze geen andere keuze hebben gedaan, want de pekkel had misschien haar voorde-

[p. 64]

len, en van de melk krijgen ze misschien verstopping. Dat ze het liefst de kool en de geit hadden gespaard, noemen ze "vrijheid". Maar het echte kiezen is altijd onvrij, omdat - en dit is nauwkeurig na te gaan - men alleen datgene kiest waar men zin in heeft, ook al is het de dood. De vrijheid onthult zich eerst bij de terugblik, en is derhalve een schijnvrijheid, een aangelegenheid van het verleden, een opschepperij: *ik zou* dat en dat *hebben kunnen* doen.

() Revenons á Hercule. Leunend op zijn knots - de meest beroemde afbeeldingen laten ons daaromtrent niet in twijfel - staat hij naar de wulpse vrouw aan zijn linkerzij te gluren. Zij tracht hem te kronen met een bloemenkrans. Rechts van hem aanschouwen wij de strenge vrouw. In plaats van een krans heeft zij een wijzende vinger tot haar beschikking. Ook naar háár gluurt de halfgod. Zij bevindt zich aan het begin van het smalle en steile pad, het pad der deugd, dat overigens door dezelfde poedelachtige bosschages heenloopt als het brede, het pad der zonde. Hercules is niet te beklagen; het zoetelijke gebaarde en omlokte hoofd houdt hij wat scheef, als zoog hij op een bonbon; de keuze is niet moeilijk, want zoals gezegd, geen enkele keuze is moeilijk. Zijn spieren lijken op borsten, zijn knots is aan één kant afgerond, als een mythologisch barstoeltje. Maar wat gaat er nu precies in hem om. Niet het overwegen van de keuze, die hem is opgedrongen en waarvan de uitslag bij voorbaat vaststaat. Neen, alleen dat éne, niet te omschrijven gevoel, die innerlijke heldere nevel, die zwevende rust en verwachting, die aanstaande moeders kennen vlak voor de geboorte, wanneer zij toevallig eens niet aan het kind den-

[p. 65]

ken, en de poeha om het kind, en enkel maar verwonderd zijn om hun eigen aanwezigheid, daar in dat bed, dat huis. Hercules voelt zich wat verward, wat dom en onmondig. Het gaat hem veel te hoog, dat kiezen, dat verwerpen, dat kiezen - in vrijheid. Wat weet een halfgod van vrijheid! Alleen de mensen wanen zich vrij, vandaar dat zij aan één stuk door naar de bliksem gaan, elkaar met het gangbare artikel "vrijheid" overtroevend. Hij peinst en peinst niet. Frivole gedachten komen bij hem boven. Voor de bestijging van het steile pad - want een kind begrijpt, dat het daarvan komen zal - zou hij met de wulpse vrouw graag nog een partijtje willen vrijen, of desnoods met de strenge vrouw erbij, die slechts grondige kenners der Renaissance van elkaar weten te onderscheiden. En dit betekent, dat Hercules geen groot man is, geen held en geen keuzedoener. Het lijkt nooit wat. Maar tòch heeft hij gedaan wat de overlevering der Ouden hem toeschrijft. Tòch heeft hij het steile pad beklommen.'

Men herkent het principe van de historische contingentie: ik bevind me hier, en kan twee kanten uit. Ik kies en betreur het niet anders te hebben gekozen. Ik stel iets in het werk om de gedane keus te neutraliseren. Men herkent het levenspatroon van de ikzegger uit *Het veer*. Bevindt die zich in Gods vrije natuur, dan verlangt hij naar de spanningen van de ontwrichte samenleving die hij zojuist ontvluchtte. Men herinnert zich Vestdijks gedrag tijdens de oorlog: zijn sociale roman *Ierse nachten* had een tegenwicht nodig: het probleemloze, nederige en eenvoudige. Men herinnert

[p. 66]

zich Vestdijk voor de oorlog: de individualist die meer en meer open kwam te staan voor het sociale: steeds wanneer de schaal naar een kant doorslaat, springt Vestdijk op de andere over. Of een van zijn mensen doet dat. Het centrale idee in Vestdijks

problematiekgevoeligheid berust op het mechaniek van de weegschaal.

Terug nu naar Schiltkamp en diens voorbeeld Hercules. Want het patroon dat Hercules' leven vertoont, ziet Schiltkamp in het zijne terug. Zowel de halfgod als de arts zien toe hoe het lotgeval zich vormt. Ze betreuren het allebei evenzeer van de twee mogelijkheden niet het alternatief te hebben gekozen, wat immers de persoonlijke inspanning vergt het gebeurde zo goed mogelijk te herstellen. Zo komt het mechaniek in werking waardoor Hercules en in navolging van hem Schiltkamp, zich blijven bewegen tussen het ene en het andere uiterste - tót het evenwicht wordt bereikt.*

Het gaat dus niet om de louter passieve houding van iemand, die de hem passende grenzen wacht, maar om de aktie van iemand die de hem gestelde grenzen doorbreekt. Het aannemen van een patroon als Hercules verplicht Schiltkamp immers niet alleen tot navolging, maar ook tot het zich losmaken van zijn voorbeeld. Eerst door die losmaking

*) Makkelijk uit dit mechaniek afleidbaar is het systeem van dichten dat Vestdijk voor Verwey - en voor zichzelf - zo typerend vond. Hij beschrijft het in zijn essay *Albert Verwey en de Idee* en ik benutte de theorie in mijn opstel 'Achterberg als hermetist' (uit *Kontraterrein*)

[p. 67]

bewijst de volgeling zijn eigen autonome identiteit: pas als Hercules als goeroe wegvalt, werkt het ik van de volgeling zelf. En om die losmaking te vereenvoudigen, zijn de goden en halfgoden bij Vestdijk ook geen levende wezens van vlees en bloed. Ze zijn onwerkelijk en alleen in hun gevoelens reëel. Die gevoelens zijn dan ook van groot belang voor zijn figuren. Ze wijzen de romanheld de weg, vertegenwoordigen voor hem een soort van moraal. Tussen de arts en de halfgod bestaat een verhouding als tussen gekompliceerdheid en eenvoud, intelligentie en instinct. Er schijnt harmonie tussen beiden te bestaan, tot het moment dat Hercules doorzien wordt, als een maar zwakke afglans van het eigen hart. Op dat ogenblik wordt de opdracht duidelijk: de arts moet zich ontworstelen aan de macht van Hercules - hij moet Hercules verraden om als een vrij en eigenmachtig iemand richting te geven aan het eigen leven.

Maar laten we eens zien, in hoever Schiltkamp op zijn Hercules lijkt. In Vestdijks woorden - of liever in die van de arts:

Laat mij bekennen, schrijft Schiltkamp in zijn memoires, 'dat ik moeite had mijn leer van het midden terug te vinden. Ik voelde mij als de meergenoemde halfgod Hercules, wie ik een Chinees, of wat mij betrof Grieks midden had opgedrongen: een bergrug waar hij op gezette tijden van afdaalde, naar links, naar rechts, om een heldendaad te volbrengen, of alleen maar zijn dagelijkse plicht te doen. Zo ook ik. Ook ik was afgedwaald: tot mijn patiënten, tot de straat, tot de negers, en tussen de bedrijven door was ik telkens naar boven geklauterd, en had gezien, dat het goed

[p. 68]

was. Maar thans bleek de bergrug plotseling afgebroken te zijn: ik stond voor de diepste, de ontmoedigendste leegte. Had ik iets belangrijks verzuimd? Had ik mij misrekend in het spel der factoren? Geen filosoof zou mij kunnen inlichten over de ware toedracht van mijn vergissing, geen Laotse, naar mijn mening toch ook wel een erge laagvlieger, geen Konfucius, met zijn pedante zedewetten, geen Tsesse, die de middelmatigheid aanprees. Er waren tijden dat ik ze bepaald niet mocht, deze gele heren. Ze waren mij te rustig, te weinig dynamisch.

Anderzijds zouden zij nooit zo dwaas zijn geweest zich door het verdwijnen van Cor Westkamp uit hun evenwicht te laten brengen. Maar het tournooi van krachten en tegenkrachten, de sidderingen van de weegschaal, de schijnbaar absurde sprongen naar een tegendeel, de adembenemende omwenteling van een standpunt, ik trof ze bij hen niet aan...'

We zien de gelijkenis tussen Schiltkamp en Hercules. We weten dat Hercules' leven gepredestineerd is. Maar dat is het leven van Schiltkamp niet. Vragen we dus op wie Schiltkamp nog meer lijkt, dan op Hercules alleen. Het antwoord gaf ik al: hij lijkt op het mystisch-introspektieve type. Maar dat betekent dat hij ook op Vestdijk zelf lijkt - als type. Maar dat is geen wonder: ik toonde met een citaat uit een brief aan Theun de Vries aan, dat het boek op autobiografische stof berust. We kunnen daarom ook best omgekeerd redeneren: Vestdijk lijkt op Schiltkamp. Op wie lijkt Schiltkamp? Schiltkamp lijkt op Hercules. Op wie lijkt Hercules?

[p. 69]

Hercules lijkt op het type Libra: Weegschaal. Ik neem aan het te bewijzen, maar wil vooraf de reeks weer terugleiden: als Hercules op Libra lijkt, en Schiltkamp op Hercules en het mystisch-introspektieve type op Schiltkamp en Schiltkamp op Vestdijk, dan lijkt Vestdijk ook op Weegschaal. Maar wat zegt Helen S. E. Burgers, Vestdijks lerares in de astrologie van Libra's karakter? In haar boek *Leonardo da Vinci's psychologie van de twaalf typen* schrijft ze: 'Libra is de verbinding tussen het ik en de ander. Het is het redelijk oordelende, wikkende, wegende, vergelijkende, begripsvormende denken. Het begrip behoort bij het wezen van Libra. Hij is de man van de gulden middenweg, hij is de man van geven en nemen, en het onderling verzoenen der partijen. Libra is een exemplaar van het leven in de vorm van het individuele. Hij is alleen. Hij is te boven gekomen het warme, gezellige, nog onverantwoordelijke voorstadium van het kollektieve. Maar van de levende gemeenschap heeft hij hoogstens een theoretisch besef.'

Libra is alleen. Hij is volkomen gebonden aan de ander en ervan afhankelijk, zoals de ene schaal van de weegschaal dat is van de andere. Het is een geketend zijn aan de ander, maar in wederzijdse onbereikbaarheid. Alles wat Libra doet, heeft naast persoonlijk ook onpersoonlijk nut. Alle eigenschappen en fouten van Libra kunnen met een weegschaal in verband worden gebracht - of een te grote gevoeligheid, of een eeuwig evenwicht. Libra heeft de gewoonte om alles van twee kanten te bekijken.'

[p. 70]

Tot zover Mevrouw Burgers.

We zien wel hoe al deze eigenschappen typerend zijn voor Hercules. Daarom zijn ze het ook voor Vestdijk, voor zijn houding tijdens de oorlog, voor zijn zwerver uit *Het veer*, voor een theorie als die van de historische kontingentie.

Ik geloof niet in de onaantastbare waarde van de astrologie. Maar het valt me moeilijk om de Libra-kenmerken in Vestdijks denken en werken weg te redeneren, en Vestdijk is ten slotte een weegschaal. Als we dat weten, en we zien hoe dat teken zijn stempel drukt op deze schrijver en zijn werk (al was dat alleen maar in het negatieve: zijn streven het 'midden' beweeglijk te houden), dan mogen we ons afvragen in 'welk opzicht Vestdijk zelf toch niet en toch wel naar de richtlijnen van het teken Libra heeft geleefd, en er in zekere mate in heeft geloofd.



In zijn boek *Op weg naar een vaderloze maatschappij* schrijft Alexander Mitscherlich: 'Het voorbeeld van de Mundugumor waar het als een teken geldt van schildertalent als een kind geboren wordt met de navelstreng omwikkeld en die zo'n veronderstelde begaafdheid dan systematisch ontwikkelen, geldt eveneens voor alle andere culturele situaties; ze zetten de individu aan tot prestaties, die hem in een andere omgeving

vreemd, niet eens nastrevenswaard zouden schijnen.'

[p. 71]

Naast mijn bureau aan de linkerkant, terzij van het raam, hangt wat duister tegen het binnenstromend licht een affiche in de kleur van vergeelde foto's: 'Twee meesters'. Er op staan, verre van vaag, en licht uitstralend, ondanks het massief van het dode zwart van hun beeld: A. Roland Holst en S. Vestdijk. Voor mij zijn ze levende schakels, naar een literair verleden dat afgesloten is voor velen. De tentoonstelling waar het affiche de aandacht voor vroeg, heb ik destijds (1959) niet gezien. Wat nog in beweging is voor jou, moet je niet gefixeerd onder ogen krijgen, vind ik. Mijn verhouding tot die twee meesters werd en wordt, hoop ik, niet bepaald door belangeloze nieuwsgierigheid naar tot geschiedenis geworden zaken. Het is dan ook niet in navolging van Vestdijk, maar in overeenstemming met mijn heimwee naar het antihistorische, dat ik me graag zo persoonlijk mogelijk opstel tegenover mensen en dingen die me belang inboezemen. Het mag waar zijn dat dat de weg is van contactstoornissen en wanbegrip, maar de opvatting dat men iemand die een verzameling verbale banaliteiten paraat heeft, voor briljant moet laten doorgaan, is al reden genoeg vrede te hebben met aanpassingsmoeilijkheden die goddank de deuren naar het societyleven stevig gesloten

[p. 72]

houden.

Niemand die zo denkt, ontmoet zijn meesters ongestraft. Op de uitnodiging van Roland Holst om het stadium van jij en jou in te gaan, zei ik lullig 'alstublieft meneer' waarop hij reddend lachte. Erger was de receptie ter gelegenheid van Vestdijks zeventigste verjaardag. Ik stelde me voor, prevelde mijn gelukwens en probeerde te ontkomen. Hij weerhield me vriendelijk genoeg en zei: 'Interessant u te ontmoeten', waarop ik, over mijn schouder heen en in de diepste verwarring fluisterde - men raadt het nooit: 'Dat vind ik nou ook.' Tegenover reuzen hou ik geen stand. Ik hoef ook niet. Ik kijk tegen ze aan en hoop dat ze me over het hoofd zien. Mindere goden lukt dat ook met opzichtig gemak.

Over Vestdijk had ik toen al geschreven natuurlijk: zijn strelend woord berustte op wat hij ervan vond. Wat ik van hem vond, leest de close reader af aan mijn sprankelend alternatief antwoord op Vestdijks poging lichtjaren te overbruggen, op een daartoe geschapen moment, hoewel het er helemaal het moment niet naar was.

Het was Roland Holst die me deed vermoeden dat ik in één geval een boek van Vestdijk dieper gepeild had, dan ik toen zelf wel wist. Het gaat hier om een ongebundeld gebleven artikel in *Maatstaf* (nr. 12, 1965), *De wegen der ondergang III, Guldenboek* (aangezien de dierenriem hier als 'bovengang' is bedoeld, kan men zijn bezwaren tegen het woord 'der' voor zich houden) - een artikel over *De kellner en de levenden*, waarin ik op een bepaalde plaats een op het oog ongemotiveerd grote aandacht aan Leonardo

[p. 73]

schenk (die door Vestdijk maar één keer wordt genoemd in de roman). Roland Holst vertelde van een nicht, psychologe uit de school van Jung, arts en tandarts daarbij, en door wie Vestdijk, althans tijdelijk, in de astrologie was gaan 'geloven'. Van haar leerde hij trouwens de kneepjes van het vak. Zij publiceerde in de jaren twintig of dertig een artikel in *Urania* over de korrespondentie tussen sterrenbeelden en de figuren op Leonardo's *Laatste avondmaal*. Ik raadde haar naam, want hoewel ik het artikel niet kende door autopsie, ik kende het in ieder geval via haar boek (H. S. E. Burgers; *Leonardo da Vinci's psychologie der twaalf typen*), waarvan Roland Holst weer het bestaan niet wist.

Het verband tussen Leonardo en *De kellner en de levenden* werd me opeens geopenbaard, en ik zag dat de overmaat aandacht die ik aan de grote schilder schonk in

Guldenboek, een teken was dat ik me niet op een dwaalweg bevond.

Dat, nagenoeg, is intieme optiek: van de eenvoudigste eigen daad niet kunnen zeggen door welke motieven die gebeurt, en toch het idee hebben alternatieven terecht te hebben vermeden. 't Is een mysterieuze zaak. Je voelt dat je op glad ijs staat, je bent aan zelfbedrog praktisch toe: waarom werk je daaraan mee? Omdat achter deze illusie een nieuw zelfbedrog schuilt: de gedachte dat je eerste illusie als waarheid ontmaskerd worden zal. En dat gebeurt, als het toeval achteraf een motief voor die ene handeling vindt. Het is natuurlijk onzin. Die motivatie betreft immers minder die handeling uit het verleden, dan de nieuw ontstane situatie, waarin dat motief - en dus de daad - opeens zinvol lijkt.

[p. 74]

De gebeurtenis blijft zinloos, maar wie de kans schoon ziet er een symbool in te zien, zal het in de regel niet laten: gelijk hebben op grond van niets is nu eenmaal leuker dan geen gelijk hebben, in weerwil van balen wetenschappelijke bewijzen.

Dit soort ondervindingen is ook Vestdijks mensen niet vreemd. Soms denken ze het toeval te kunnen beheersen (de ikfiguur uit *Het veer*), maar altijd volgen ze de levende beweging van het psychische - óók als ze denken dat ze er tegen in gaan (Le Roy uit *De ziener*, die zijn postzegelverzameling vernietigt, waarbij hij denkt: 'zoiets doe je niet...'). En misschien is dat wel het mysterieuze: dat hèt motief dit volgen van die psychische energie is, wie zal het zeggen?

Vestdijk schrijft in zijn essay 'Historische kontingentie', dat we ieder moment van ons leven een andere richting op kunnen dan we in feite gaan. We hebben daarom ook op zijn minst twee levens: dat van de werkelijke gebeurlijkheden, en dat van het alternatief. Daar op de wegsplitsing bestond voor de twaalf uit *De kellner en de levenden* de mogelijkheid om met Leenderts een heksencove te vormen, of - met de goede kelner - een tableau vivant naar Leonardo's schildering. Dat kruispunt wordt natuurlijk belichaamd door Haack (=Judas) die in zich en heks en apostel verenigt, en die ten slotte de anderen voorgaat in een zich identificeren met de goede kelner. Het is een soort van Imitatio Christi. Zegt men dat die kelner voor Haack is, wat Mozes is voor Konic uit *De vijf roeiers*, en ziet men in dat Mozes en Konic niet twee zijn, maar één, dan mag men stel-

[p. 75]

len dat ook Haack en de kelner - die van nu af aan Haacks leven bestuurt en er dus ook het levende beginsel van is - niet gescheiden kunnen worden. De handoplegging in het boek maakt de oneindige afstand die Leonardo in zijn Avondmaal tussen Christus en Zijn verrader suggereert, ongedaan.

In maar één figuur uit Vestdijks oeuvre vallen de aardse held en zijn hoger ik samen, in Merlijn, die geen Mozes en geen kelner nodig heeft, omdat hij toevallig zelf zijn eigen mythische double is. Bij zijn zelfrealisatie heeft Merlijn geen tussenstadia nodig: hij wordt zonder metamorfoses in het Nirwana opgenomen. Misschien zou het toch wel aardig zijn, om ter herinnering aan Vestdijk de opera van Willem Pijper, zoals die eens onder Eduard Flipse werd uitgevoerd, op de plaat te zetten. Ten slotte is er praktisch niemand op de hele wereld, die dat werk ooit gehoord heeft. Maar ja, op een handjevol mensen na heeft de wereld ook nog nooit van een Nederlandse cultuurpolitiek gehoord.



Dit zijn de wegen die 'k van vroeger weet.

*Een liefdespaar liep er verrukt te zingen.
Dit is de zijweg der herinneringen,
En dit het pad waarlangs men weer vergeet.*
(S. VESTDIJK)

Sonnet LXXXIV uit 'Madonna met de valken'

[p. 76]

Zo is het. Nous naissons tous prophètes; chacun doit cultiver le don de vision: Martines de Pasqually. De weg waarlangs we ons bewegen, splitst zich zo nu en dan. Ligt het aan ons welke tocht we ondernemen? Misschien. We vermoeden mogelijkheden langs deze weg, ze zijn duidelijk zichtbaar soms, soms gedeeltelijk, soms geheel aan ons oog onttrokken. Maar als we die route gaan, kunnen we ze verwezenlijken, misschien. Maar we kunnen ook verkiezen ze niet te verwezenlijken: dan kiezen we de andere weg. Zolang we op de wegsplitsing blijven staan, is het verschil tussen mogelijk- en noodzakelijkheid niet essentieel. Maar kan het niet gebeuren dat een paar dingen niet te ontlopen zijn - welke weg men ook kiest?

Men stelle zich A voor - Arie* - wandelend in de buurt van Voorschoten. Hij steekt een spoorlijn over die van Den Haag naar Leiden voert. Maar ook de weg die loodrecht de spoorlijn kruist, voert van Den Haag naar Leiden. Het valt niet te ontkennen dat Arie op de wegsplitsing geen enkele 'keus' heeft, want of hij zijn weg vervolgt, dan wel langs de rails zijn tocht voortzet, hij komt in ieder geval in Den Haag of Leiden terecht. Niet zijn weg, wel het voor hem verborgen doel is voorgetekend. Maar men kan ook zeggen dat A geprogrammeerd is hoe dan ook 's-Gravenhage of Leiden te bereiken. Wanneer A dit op het kruispunt aangekomen in een flits van verlichting doorziet, dan is zijn sensatie niet alleen die van de dichter, maar ook die van de profeet. Een fantast plaatst soms waarheden in een licht, dat tot dan toe verduisterd werd door de (fysische) realiteit.

*) Zie SOMA/13, p. 35: Arie van den Berg, *Kajups zoekt het hogerop*.

[p. 77]

Wat Fata Banana - het kijk- en luisterspel van de Haagse groep *Scarabee* onder leiding van Adri Boon en Jan van As - brengt, is niet een in klank en beeld gebracht verhaal, dat zich rechtlijnig in overeenstemming met de wetten van de oorzakelijkheid ontwikkelt. Fata Banana is een patroon, zo vastgelegd en getimed dat iedere afwijking van het schema zich meteen en fataal wreken zou. De spelers zijn onderworpen aan een stringente en mechanische metriek: alsof het menselijke, organische en kontigente geen enkele betekenis meer heeft in de wereld die ze uitbeelden. In die abstracte discipline ligt de kracht van Fata Banana.

Het normatieve heerst er. De wereld is er ontdaan van alle romantiek, alle persoonlijke en lokale kleur. Fata Banana is het symbool van een wetenschappelijke beschaving, die orde, economie, precisie en rationaliteit suggereert. Iedere technologie kan perfect draaien, zolang de mens maar buiten beschouwing blijft. Fata Banana trekt aan ons oog voorbij als een futuristisch tafereel: abstract, en op het stuk van de interpretatie open naar alle kanten. De konkretisering van het Fata Banana wordt aan de luisterende toeschouwer overgelaten.

[p. 78]

Doordat de theatervorm die voor Fata Banana gevonden werd, de grenzen wegwist tussen toneel, film, tv, opera en noem maar op, ontstond er een nieuwe audiovisuele ruimte, die na de inleiding en vóór het slot de zaal in zoveel akoestische ruimten verdeelt als er stoelen zijn. In dit uit drie gedeelten bestaande middenstuk is de zaal nl.

geluidloos: de kijker ontvangt zijn klanken via een koptelefoon, en hij kan er op drie vooraf bepaalde tijdstippen - wegsplitsingen! - zelf kiezen uit twee sporen van de geluidsband. Binnen anderhalve minuut moet hij beslissen over spoor 1 of spoor 2, maar welk spoor hij ook kiest, beide wegen komen bijeen in het volgend kiesmoment, en ten slotte bij het ogenblik dat hij de hoofdtelefoon weer afzet voor de slotfase, die hem opvangt in een stroom van klanken die nu uit luidsprekers vandaan de zaal vult en een staat van kollektieve emotionaliteit schept, van een heel ander karakter dan die van waar uit men vertrok. In de aanvang was er immers een verzameling losse individuen, die door middel van de koptelefoon in het eigen ik werden teruggestoten: een benarde situatie, omdat direkte kommunikatie met burens onmogelijk werd. Het is een isolatie die de vervreemding van de 'natuurlijke' mens in een wetenschappelijke cultuur duidelijk voelbaar maakt. Het afzetten van de hoofdtelefoon vlak voor het eind werkt dan ook als een bevrijding: het slot brengt de toeschouwer terug in een gemeenschap van lotsverbondenen, die los is komen te staan van die technologische beschaving - die haar bekritiseert; die zich solidair voelt met die 'natuurlijke' mens, die trouwens in die toeschouwers zelf leeft, en die in hen vermoord zou worden,

[p. 79]

als zij zich niet zouden verzetten tegen de door de beschaving voorgestippelde weg. Maar wat krijgt de toeschouwer nu te zien en te horen? De attributen die in het jaar 2000 aan de heilstaat eigen zullen zijn. Een schijnutopie, utopisch vermomd; een zieke technologie, waarover een paradijselijke glans - dekor voor de toekomstige poète maudit. Het menselijke is verdrongen; de spelers, gedehumaniseerd, zijn mee tot zwijgende objecten geworden. Enkelen hunner, gevraagd naar het effect antwoordden: "t Is dodelijk op den duur; je speelt niet: je kunt je niet uiten." En dat lijkt me precies de reactie die je verwachten kunt, als de wetenschappelijke beschaving de richting gaat die ze gaat. Lucebert is het, die in zijn teksten de heilstaat ondersteboven gooit, daarbij gesteund door fraaie klanken (van o.a. Otto Ketting) en projekties die op daartoe op tijd uitgerolde schermen, maar ook over de levende en dode objecten heen een film leggen van bewegingen, vormen en kleuren. De tegenstelling tussen de zwijgende spelers en sprekende hoofdtelefoons illustreert de diepe kloof tussen de wetenschappelijke cultuur en de frustratie van het verlangen naar menselijk leven. Waarover men niet spreken kan, daar moet men over zwijgen: Wittgenstein. Maar wie Fata Banana ziet, krijgt het onbehagelijke gevoel dat dit filosofisch woord niet een regel uitdrukt, een voorschrift, maar een *wet*. Tenzij een wonder - het broeierig klimaat van onvrede, dat de wederkomst van de poète maudit begunstigen zal: de enige die niet zwijgen *kan*, dan.

[p. 80]

Heel het stuk is gebaseerd op een verhaal van Edgar Allen Poe: Het masker van de rode dood. Een hulpkonstruktie, ideaal om een gedicht als Luceberts *Ontaarde prins*, dat schittert van bederf, in zich op te nemen. Er is meer 'oude' poëzie: *Nympholalie*, naast een gedicht van jonger datum (*Opinie over Bosch*, - opgenomen in de bloemlezing *Poëzie is kinderspel*, Bert Bakker/Daamen N.V., 1968, p. 128), waaruit het programma met recht deze verzen citeert:

*als ik wil veeg ik de smeerkaas van mijn bril
om honger te zien aan de horizon -*

Fata Banana is het huwelijk geworden van - ruwweg gezegd - Pop art en Cobra - van al wat clean is en uitgekiend, en van alles wat menselijke handeling en natuurverrichting in één* is: eten, drinken, naaien, huilen, de zenuwen krijgen, leven en sterven. Het is daarom ook - en dat is toch een utopisch element dat ons allen aan zou moeten spreken - een schrede op de weg naar een emotionele technologie.

Fata Banana zou ik het liefst een poëzie 'dell'arte' willen noemen, met een term van Jan Molitor. Het element van de improvisatie is door de manipulatie met de hoofdtelefoon geheel naar de toeschouwer verlegd. De speler is gebonden door de abstrakte en gelijkvormige tijd - de toeschouwer meet zijn tijd naar de onvervangbaarheid van de persoonlijke ervaring: zelfs het kiesmoment is hem ofwel

*) Zie noot op pag 84 van dit boek.

[p. 81]

te kort ofwel te lang. Hij is in de hoogste mate vrij: hij kan immers ook de klanken weigeren, eenvoudig door de telefoon maar niet op het hoofd te plaatsen. Ook het kiesmoment, dat zoals gezegd driemaal terugkeert, symboliseert die 'vrijheid': het is een wegsplitsing, een dichotomie, een plaats vanwaar we twee richtingen op zouden kunnen, als we dat zouden kunnen.



*Of wij nu links of rechts zijn
wij gaan slapen
omdat wij moe zijn*

(GERRIT KOUWENAAR)

Een van de woorden die in geen *Beatrijs*-beschouwing mogen ontbreken, is het woord 'menselijkheid'. De *Beatrijs* is nl. een middeleeuws gedicht, en de middeleeuwen zijn sinds de Renaissance duister, barbaars, onmenselijk. Dat Eggeric zijn vrouw voor mirakel slaat, verwachten we eigenlijk wel, en bijna ontgaat het ons dat het de auteur van de Karel ende Elegast als mens siert, dat hij dit huiselijk tafereeltje, zo gewoon in zijn tijd, heeft opgetekend. Door in de *Beatrijs* het menselijke te roemen - laat het *innig* wezen, of *diep* of integendeel *algemeen* - bewijzen we niet veel meer dan dat we niet in staat zijn de *Beatrijs* met eigen ogen te zien. We zien het gedicht met de ogen van de 19e-eeuwse

[p. 82]

romantikus, die zich tegen de Renaissance-opvattingen moest afzetten. Hoe wordt het woord 'menselijkheid' in de *Beatrijs*-studies gebruikt in concrete gevallen? Zo goed als alles en iedereen is 'menselijk': de dichter, Maria, de weduwe, de jongeling. Maar *Beatrijs* zelf komt er doorgaans bekaaid van af. Zij valt in de praktijk van het beschouwen gemakkelijk buiten de kategorie van het menselijke, en niet omdat de beschouwers het zo willen, want het tegendeel is waar, maar omdat zij nooit zichzelf is.

Nog eens de leer van de gemiste kansen en onbenutte mogelijkheden, die zegt dat wij ieder moment van ons bestaan een andere kant op kunnen dan we in feite gaan. Hoe zit dat met *Beatrijs*?

Vestdijk legt in 'Historische contingentie' een nadrukkelijk verband tussen tijd (ieder moment) en mentale konditie (anders worden); hij geeft aan dat een keus uit alternatieven mogelijk is (kunnen), maar ook dat we in de regel afzien van de keus (in feite gaan we een voorgeprogrammeerde weg).

De *Beatrijs* geeft werkelijk een nauwe samenhang te zien tussen tijd en mentale konditie: verandert de tijd, dan verandert ook zij. Zó volledig verandert ze in het

tegendeel van die ze was, dat ze ook voor zichzelf onherkenbaar is moeten zijn. Misschien niet alleen uit de hem algemeen toegeschreven 'mildheid', maar vooral ook uit de door het gedicht zelf afgedwongen werkelijkheidszin heeft de schrijver van de Beatrijs ervan afgezien haar te schilderen als

[p. 83]

overspelige bedgenote en frigide hoer. *Wij* zouden haar niet herkennen, vanwege het extreme dat bij ieder keerpunt in haar leven zijn eisen stelt. Wil de schrijver ons doen geloven in het beeld van Beatrijs dat hem voorzweeft, dan moet hij zich in zijn beschrijving beperken tot een 'midden', dat met dat beeld voeling houdt. (Dat geldt natuurlijk ook voor zijn voorbeeld, Cæsarius van Heisterbach, over wiens mildheid doorgaans gezwezen wordt).

Inmiddels is er bij Beatrijs helemaal geen sprake van een keus uit alternatieven of van een zekere continuïteit in haar wezen. Per tijdsinterval moet zij haar identiteit opgeven. Haar leven is een aaneenschakeling van keerpunten, omkeringen, bekering. Zij reageert niet op de tijd - ze laat de tijd met zich doen. Dat is het 'onmenselijke' in haar: het automatische, mechanische.

In het werkelijke verhaal, dat met vs. 864 is afgelopen zoals naar mijn mening Kazemier overtuigend heeft aangetoond, heet ze niet Beatrijs, maar 'costersse'. Zij is niet een iemand. Zij regelt de tijd. En de tijd regelt haar leven.

In zijn uitgave van de Beatrijs merkt Lulofs op, dat dit gedicht melding maakt van onze eerste klok:

846: Dat orloy begonste te slaen -

Zoals men weet zijn de oudste slaguurwerken een vinding van de dertiende eeuw: de tijd waarin de Beatrijs geschreven werd. Maar torenuurwerken uit die tijd zullen in Nederland wel een ongehoorde luxe zijn geweest: 13e-eeuwse

[p. 84]

torenslaguurwerken zijn ons alleen uit Italië bekend. Ons orloy zal b.v. een staande of hangklok zijn geweest. Werd immers het orloy in de toren bedoeld, dan zou de Beatrijs van jonger datum zijn. Bovendien hoefde de costersse dan de gemeente niet met klokgelui te wekken:

*845: Binnen dien was die nacht ghegaen,
Dat orloy begonste te slaen,
Daer men middernacht bi kinde.*

Voor het klooster betekent dat heel wat, en voor Beatrijs alles:

*Si nam cloczeel biden inde
Ende luude metten so wel te tiden,
850: Dat sijt hoerden in allen siden.
Die boven opten dormter laghen,
Die quam alle sonder traghén
Vanden dormter ghemene.*

Maar die 't hoerden in alle siden draaiden zich nog es lekkertjes om. Want voor de dorpers betekende tijd die afgemeten werd, niet naar menselijke verrichtingen die tevens

natuurverrichtingen zijn,* maar naar gelijkvormige eenheden, niets. Ze stonden niet op voor de metten en niet voor de primen. Ze gingen naar bed als ze slaap hadden, en ston-

*) Zie noot op p. 80.

[p. 85]

den op als ze waren uitgerust: dat gold voor grote en kleine mensen. Alleen kloosterlingen, schepelingen en hovelingen waren van dat leven met de natuur vervreemd geraakt. Alleen Beatrijs at, bad, sliep en nam het cloozeel biden inde, niet omdat ze honger had, God wilde loven en danken, behoefte had aan slaap, of omdat ze zich ritmisch uit wilde leven (dat laatste wilde ze overigens wel, maar niet met de klok of het zeel, tenzij we die dingen opvatten als Freudiaanse symbolen ergens voor), maar omdat het tijd was voor eten, bidden, slapen en klokluiden. Ver voor Pawlow bewees de klok dat het mogelijk was reflexen op te wekken, niet door natuurlijke prikkels, maar door gewenning. Wat wil men? In kleine gemeenschappen moest het leven geregeld worden. Hoe zou dat kunnen buiten een gesynchroniseerde orde om? De klok kon in het klooster domineren, omdat men daar bereid was zich aan de tijd te onderwerpen. Die tijd korrumpeerde onmerkbaar, geleidelijk, de menselijke ziel, het zintuiglijke leven, en in de literatuur is Beatrijs er het eerste slachtoffer van (en, zeg ik er maar bij, Akelei uit *Het zwarte licht* het laatste. Hij werd verlost toen met hem en met deze wereld een einde aan de tijd kwam). Of, zoals Augustinus zegt: 'Nu echter gaan mijn jaren heen in zuchten, en Gij, mijn Troost, mijn Heer en Vader, zijt eeuwig; maar ik ben geraakt in de verdeeldheid van de tijden wier orde ik niet ken, en door rusteloze wisselingen worden mijn gedachten, het binnenst ingewand van mijn ziel uiteengereten'.

[p. 86]

Beatrijs die buiten het klooster was grootgebracht in een wereld waarin het tijdsgevoel aan het stofwisselingsproces gekoppeld was, die dus een direkt lichamenlijk ervaarbare tijd kende, voelt zich in het klooster, waar de tijd berekend werd naar de omloop van de zon van het oosten naar het oosten, niet weinig misplaatst. De klok moest haar ook wel wezensvreemd zijn: niet alle Germaanse gewoonten waren overwonnen. Wij weten met stelligheid, zegt dr. W.E. van Wijk in *Onze kalender* (Wereldbibliotheek), dat de Germanen het zonnejaar niet kenden, en 'dat hun ganse wereldbeschouwing rustte op de aan de loop der maan ontleende wetmatigheden. () Ook weten we, dat zij niet de dagen telden, maar de nachten: daarnaar maken zij hun overeenkomsten en afspraken, zegt Tacitus uitdrukkelijk'. En ja, ook Beatrijs toont dat die tijdrekening haar vertrouwder is dan deze die de omlooptijd van de zon verdeelt in 24 uur:

*147: Van tavont over ·xij· nachte
Comt ende nemt mijns wachte**

zegt ze tot de jongeling die haar uit het klooster ontvoeren zal.
'Wij weten', zegt Van Wijk voorts, 'wij weten nu allen dat de zon warmte, licht, wasdom en nog veel meer schenkt,

*) Voor de Germanen ging de nacht aan de dag vooraf. Op de dag van de maandag volgde de dinsdagnacht, die aan de dag van dinsdag voorafging: van tavont over 8 nachten betekent over een week.

[p. 87]

maar ook dit heeft de mensheid moeten leren. Het kan licht en warm zijn, ook als de zon niet schijnt. Voor onze oude Germanen b.v. verdween de zon met het daglicht en niet het daglicht met de zon'. Ik voeg eraan toe dat voor die Germanen de zon volgde op de dag. 'Het daghet inden Oosten' zegt de middeleeuwer, al wéét hij verstandelijk wel dat de zon van de dag de oorzaak is. Ook wij zeggen: 'De zon komt op', hoewel we weten dat de vork anders in de steel zit dan die uitdrukking doet vermoeden. Het is dan ook de vraag of men vs. 286/287 moet vertalen op de wijze die o.m. Kazemier aangeeft: 'Terwijl ze zo voor hem stond, scheen het hem toe dat de zon opging'. De vertaling is verstandelijk juist. Ze is logisch - ook voor de middeleeuwer. Maar ze druist tegen zijn belevingswereld in, en is hem daarom vreemd. De hoofdfactoren in de beleving van het begrip 'het daghet inden Oosten' zijn, in de erotische verhouding, naar uit tal van wachterliederen blijkt, gevoelens van onlust, die kulmineren in het besef: 'Het is tijd om op te breken'. Voor de jongeling die Beatrijs komt schaken, is het als is de nacht voorbij. Dan is het ook als is de tijd daar om te vertrekken. Trouwens die tijd is daar - ook wanneer hij al denken zou, dat ze hem voorkwam, schoon als de dag:

*286: Hem dochte, daer si voer hem stont
Dat die dach verclaerde.
Haestelike ghinc hi tsinen paerde.
Hi settese voer hem int ghereide.*

[p. 88]

Ik wil natuurlijk niet zeggen dat de minnaar van haar gezicht de tijd afleest, maar het is toch aardig het te denken; zij is bezeten door de tijd - de zonnetijd, die het klooster tiranniseert. De middeleeuwer die zich op het stuk van de waarneming van de zonsopgang even irrationeel uitdrukt als wij, bevindt zich, omdat zijn maatschappelijke leven nog beheerst wordt door de maankalender, in een situatie van verwarring: hij weet ook dat het kloosterleven beheerst wordt door de zonnekalender. Juist deze verwarring tussen het destijds objektieve inzicht in de fysische realiteit dat niet, en de verdrongen erfelijk bezonken ervaring die wel in de taal wordt uitgedrukt, geeft de eenheid in verdeeldheid aan die hem in zekere mate, maar Beatrijs volledig verscheurt. Een weerkaatsing hiervan vindt men in de woorden van Beatrijs:

*...God alderwerelt troest,
295: Nu moeti ons bewaren!
Ic sie den dach verclaren -*

gevolgd door de uiting van onlust die hier bij past:

301: Ic ducht mi die vaert sal rouwen -

een expressie van de nú onmogelijk te vervullen drang om 'op te breken', d.i. huiswaarts keren.

De heftige taal in 294/295 doet vermoeden dat, nu de nacht voorbij is, het realiteitsprincipe de overhand krijgt. Want dit zijn natuurlijk de twee machten die Beatrijs be-

[p. 89]

lagen: de veelvormige perverse wensen van het onbewuste en de innerlijke censuur die zulke verlangens verdringt. Het ligt voor de hand dat het realiteitsprincipe verbonden is met de tijd die vooruitwijst naar de dood: de klokketijd, en dat het lustprincipe

integendeel verbonden is met het intuïtieve tijdsgevoel, die aan geen dood denkt, aangezien het gericht is op de direkte bevrediging van de begeerte. Het is het tijdsgevoel van het paradijs, waar men almachtig is en onsterfelijk - en in de praktijk is het lustprincipe dan ook verbonden met het tijdeloze. Helaas! - voor het religieuze bewustzijn is het onaanvaardbaar dat het tijdeloze aan de materiële wereld zal verschijnen, en

aangezien het lustprincipe het materiële dient

aangezien die wereld door een in principe absolute grens van de superieure wereld wordt gescheiden

aangezien het realiteitsprincipe dat met de klokketijd verbonden is, discipline eist en gehoorzaamheid

zich voortdurend beroept op de rede

natuurlijke reflexen tot gekonditioneerde maakt en het materiële onderdrukt

aangezien het realiteitsprincipe blijkbaar de superieure wereld dient - worden de bordjes verhangen en verdringt het realiteitsprincipe het besef van tijdloosheid, waardoor het tijdelijke in dienst van het eeuwige komt te staan.

Waaruit volgt dat de invoering van de klokketijd in de 13e eeuw het hele zintuiglijke en immateriële leven heeft geperverteerd.

Maar ja, daar heeft Beatrijs natuurlijk geen weet van gehad.

[p. 90]

We kunnen alleen maar zeggen dat de tijd haar heeft weggevoerd uit het paradijs, dat in beginsel voor alle mensen open staat.

Beatrijs' nonnenwerk is monnikenwerk. Haar verlangens die veel te lang werden onderdrukt, die zich voortdurend aandienen in de vorm van dromen en dagdromen (vs. 65/67), die trouwens een concreet objekt hadden om zich op te richten, ging ze met gebed, vasten en zelfkwelling te lijf: een gedrag dat (vanwege de gedwongen herhaling van dit soort buitensporige maatregelen) niet veel meer veroorzaakt dan de creatie van tijd - wat, zoals we weten, haar dagelijks werk ook is. Het mechanisme van de sublimatie die als 'surrogaat' van de seksuele dadendrang dient, bevrijdt Beatrijs niet. Uitkomst valt alleen te verwachten van de verlossing uit de tirannie van de tijd. Het is de onstuitbare beweging van haar begeerte die haar daartoe brengt, zodat ze de repressie op kan heffen en zich overgeven aan een vertrouwen op de 'tijdeloze' schema's van het (verloren) paradijs, waar ze - en haar openbare en haar verborgen werk getuigt daarvan - een nostalgie voor overgehouden heeft. Ze is bereid te streven naar een nieuw lichamelijk leven. In zijn bijna onmiddellijke overeenkomst met het lustprincipe voert dit streven haar naar het droomdomein, waar haar onbewust perverse verlangens direkt zouden worden bevredigd, als ze de kosteres in zich maar had kunnen doden.

't Is, dat vanuit het realiteitsprincipe - d.i. van religieus standpunt uit - het binnengaan van het aards paradijs 'zondig' is. Lukt het Beatrijs de tijd te overwinnen? Wel-

[p. 91]

nee. Het is ontmoedigend mee te moeten maken, hoe de minnaar in vs. 345 (Laet ons spelen der minnen spel), het voorbeeld van de vogels in het foreest volgend - (vs. 333: *elc sanc na der naturen sine*): geheel naar het natuurlijk tijdsgevoel - door Beatrijs terechtgewezen wordt met een beroep op de wildzang, die zij alleen misverstaat (vs. 356: ... hoert die voghele inden dalen)!

Het hoeft geen vraag te zijn of de analyse van de eerste zeven jaar ons de barometer van haar verlangen en van de innerlijke censuur in handen geven zou. Maar we kunnen ons de moeite besparen, omdat de uitslag van de strijd tussen begeerte en geweten af te lezen valt van een onbeheerste uitlating van Beatrijs, die direkt daarop gecensureerd wordt.

380: Waric in hemelrike gheseten

*Ende ghi hier int ertrike,
Ic quame tot u sekerlike!
Ay God, latet onghewroken
Dat ic dullijc hebbe ghesproken!*

Beatrijs is te hoofs, haar minnaar te zeer een dorper, althans voor haar. Zij raakt van de klokketijd niet af, zij gaat erin onder. Het is de terreur van het klooster, van de kerk, die het verlangen paralyseert, die haar innerlijk leven vervormt en die haar verstrikt doet raken in de draden van het web dat ze zichzelf gesponnen heeft, uit gevoelens van schuld die tot wat ze deed in geen enkele verhouding staan. Die dwingelandij plaatst haar voor het blok: ze kan geen heilige zijn, ze wil geen hoer wezen. Zo werd ze een

[p. 92]

heilige hoer, de inversie van de moedermaagd, die lijnrecht tegenover haar staat en haar in evenwicht houdt. Beatrijs heeft niet in de gaten gehad dat zijzelf de eeuwigheid en de extase in zich had. Ze plaatste die buiten zich, in onbereikbaarheid, en onderwierp zich aan de onafwendbare voortgang van de geschiedenis - ook toen ze dacht dat ze zich eraan onttrok.

Laten we eens zien wat haar karaktertrekken zijn.

Wat vooral van haar wordt opgemerkt, is haar zin voor orde, voor regelmaat (vs.31-36; 849), preciesheid, netheid (vs. 836-840), een neurotisch overleg bij het zoeken naar een opzichtige plaats voor de sleutel van de sakristie (de continuïteit mag vooral niet verbroken worden! - vs. 241), zuinigheid met tijd (vs. 33). Niet opgemerkt door de dichter, wel door de lezer, is haar onvermogen tot warm contact met mensen. In haar verhouding tot de geliefde ziet ze vooral het eigen ik openbloeien - een glijbaan naar de status van bedrogen echtgenote. Als minnares is ze op een afstand (vs. 359-362), om niet te zeggen dat ze hooghartig is of koel (vs. 346, 352). De verzen 380-384, hierboven geciteerd, geven ook niet veel hoop op volkomen overgave. Als hoer is ze een volslagen mislukkelinge; van een levende gemeenschap van ioffrouwen heeft ze geen flauw benul, ook bij terugkeer in het klooster niet, en eerst als moeder vertrouwt ze (overigens te laat!) op wat ze altijd gewantrouwd had; het tijdsgevoel van alle met de natuur vertrouwde wezens.

Voegen we aan deze overwegend anaal-erotisch trekken

[p. 93]

nog toe, dat ze geplaagd wordt door dwangmatig gedrag - het bidden tot Maria, dat in de jaren van veilbaarheid uitgroeit tot een zorgwekkend ceremonieel (vs. 469-471) - dan mogen we met de nodige voorzichtigheid besluiten dat Beatrijs een dwangneurotisch typetje is, er in ieder geval voor ons het symbool van is. Waarom niemand vóór mij zich daaraan gestoten heeft, is duidelijk: Beatrijs geeft geen aanstoot: God niet, Maria niet, de dichter niet, de mensen uit haar omgeving niet (maar ze moeten haar toch niet langer dan zeven jaar meemaken), en de lezer niet. Alleen mij - zoals alles wat konventioneel is, geijkt en gepast, zoals ieder met gevoel voor stand, fatsoen, voor wat hoort en niet hoort, zoals ieder die zich de representant waant van de enig ware norm, mij mateloos irriteert, overal, altijd. Evenals deze maat aller dingen, weigert ook Beatrijs de realiteit van de eigen natuur te onderkennen. Ik begrijp dat niet - in dat opzicht ben ik solidair met haar minnaar. Zij weet niet dat ethisch handelen begint en eindigt met het hart en de zintuigen en niet met normen, regels en wetten. Wat haar ook overkomen is, ieder moment dat zij een andere kant op kon en die kant ook opging - het heeft haar niet tot ervaringen buiten de tijd gebracht, of zelfs maar buiten gebaande wegen - op één grootse uitzondering na.

Want eenmaal heeft zij de moed gehad buiten de orde van de tijd te treden: ze 'liep voor', kon daardoor tijd sparen voor zich alleen, om zich over te geven aan haar enige

mouterij tegen het etmaal, een imposante meditatie, die wordt ingeleid door

[p. 94]

193: *Vore middernacht lude si mettine* -

een regel die Kazemier terecht vertaalt met 'nog voor twaalf uur'. Haar gebed in die meditatie spreekt van de dood en de herrijzenis - niet alleen deze van Christus, maar ook die van Lazarus. Het is het symbool voor de katabasis, de nederdaling in het eigen tijdloze onbewuste, waaruit men gelouterd herrijzen kan (vs. 205-222)*. Maar Beatrijs die in de gewonnen tijd de belangen van de buitenwereld terugwijst en het eigen innerlijk leven opzoekt, blijft in de introspektie verstrikt (vs. 222): in plaats van een bewustzijnsverruiming treedt een -vernauwing op.

Welbeschouwd is de dichter een goed astroloog, die Beatrijs portretteerde naar het teken Libra - een ondergangsteken (7e huis), dat geregeerd wordt door de planeet Venus.

Ik kom terug op mijn uitgangspunt: Beatrijs is nooit identiek met zichzelf. Dat hangt samen met het feit dat zij ieder moment van haar leven de continuïteit van haar wezen doorbreken kan, en dat dit *kunnen* bij haar tot *moeten* is geworden. De temporele structuur van haar ik doet ons de

*) Stracke houdt deze verzen voor een interpolatie. Voor de psychoanalist misstaan ze hier niet. Het beeld van Christus tussen de moordenaars keert later terug (vs. 636-657, ongeveer even ver van het slot, als 205 van het begin. De symmetrie is trouwens ver doorgevoerd. Vs. 215/216 vormt de inleiding tot de kern van het gebed; dat geldt ook voor vs. 650/651. Van de eerste 432 verzen vormen de verzen 215/216 het midden; dat geldt in de laatste 432 ook voor vs. 650/651. Niet opgemerkt tot nog toe, geloof ik, is de symmetrie van Beatrijs' drievoudige oproep aan de jongeling in het begin met de drievoudige oproep aan Beatrijs aan het eind.

[p. 95]

lijn van haar leven zien als een koortsgrafiek: maagd - non - minnares - vrouw - konkubine - moeder - prostituée - bedelares - kinderloze moeder - non; keerpunten in haar leven die keerpunten zijn in de tijd (vs. 193, 359, 409, 483)*. Maar vs. 65-67 zegt dat het die duvel is, die de keerpunten bewerkstelligt - dan is die duvel identiek met de tijd. Beatrijs' 'ikken' zijn identiek met tijdsintervallen. Gedurende het ene interval is zij een volslagen ander dan gedurende het andere. Wie moeten we verantwoordelijk stellen voor elk van haar zonden, als het ene ik het andere niet meer is? Die duvel? De dichter zegt het: wat weet hij van tijd? De tijd is aansprakelijk: de klokke-tijd, de tijd die door het klooster ingevoerd werd, de Kerk.

De dichter is het die in vs. 483 zegt dat God de tijd keert. Dan wordt reeds daar die duvel gekeerd. Na vs. 483 krijgt de costersse haar ware identiteit te horen, en wel van de

*) Lotgevallen als die van Beatrijs waren in haar tijd uiteraard niet denkbeeldig. Aangezien Caesarius van Heisterbach ook over Elisabeth van Thüringen schreef, wil ik graag herinneren aan haar leven, dat parallellen met dat van Beatrijs vertoont - zelfs op het stuk van de getalsymboliek: een huwelijk met 14 jaar, een heiligverklaring na 2 x 14 jaar. Elisabeth werd in 1207 geboren en sinds 1211 met haar verloofde Lodewijk, zoon van de landgraaf Herman van Thüringen, op de Wartburg opgevoed. In 1221 huwde het paar. Elisabeth had inmiddels van de landgravin, Sophie, geleerd, rijkdom uit de weg te gaan. Haar biechtvader, Rodeger,

was een Franciscaan, die haar als een novice behandelde, en een strenge, ascetische levenswijze van haar eiste. Maar ze bleef haar man zeer toegenegen: ze schonk hem drie kinderen. In het hongerjaar 1226 ontpopte ze zich als een toonbeeld van christelijke naastenliefde. Toen ze in '27 haar man verloor, werd ze van de Wartburg verjaagd. Ze bracht haar leven voortaan als Franciscaanse in vrijwillige armoede door - ook toen ze in haar rechten werd hersteld. Elisabeth overleed in 1231 en werd in 1235 heilig verklaard.

[p. 96]

weduwe (vs. 618). Daarna bekleedt ze zich met de tekenen ervan (vs. 806 e.v.); van de tweede dichter krijgt ze ook haar naam, Beatrijs, - helemaal geschift was die dus niet. Pas met vs. 618, nadat ze 14 jaar lang zichzelf een vreemde is geweest, ontmoet ze zichzelf. Maar dat betekent dat de tijdrechte (raaklijn) een lus (cirkel) vertoont, een lus van 14 jaar.

Dat is een tijdsvoorstelling met een lange Germaanse traditie; daarom is het nog geen tijdsvoorstelling die de dichter *kiest*, want niemand kiest de loop die zijn denken gaat. Maar iedereen kan, wanneer die loop hem verrast, verklaringen zoeken. En de middeleeuwer verklaart veel, of alles, door ingrepen van helse of hemelse machten. Maar nu dan die historische kontingentie. Welke invloed zou het hebben gehad voor de wereld, als Beatrijs eenvoudig non gebleven was?*

Natuurlijk is zo'n vraag zinvol, anders zou ik er immers ook niet op komen. Bovendien: Kazemier stelt hem, ongeveer, als hij zich voorstelt dat Beatrijs b.v. niet op weg was gegaan, maar haar leven buiten het klooster als in een visioen had geschouwd. En ook N. De Pape, die ik in de voetnoot citeer, houdt rekening met die vraag. Maar nu het antwoord erop! Voor de wereld zou het niets hebben uitgemaakt; voor de non ook niet. Maar ligt hier dan werkelijk geen probleem? Wat dan, als ze niet tot inkeer kwam?

*) Om het Beatrijs, eenvoudig materieel, mogelijk te maken, *als ze tot inkeer komen zou*, de plaats in te nemen, waar ze behoorde te zijn' gebeurde het wonder (N. De Pape, *Leuvense Bijdragen*, LIII, 1964, p. 120, e.v.).

[p. 97]

- Wat, als ze hoer gebleven was: 14 jaar, 21 jaar, 28 jaar - tot het bittere eind?
- Wat, als ze na de eerste zeven jaar meteen uit bedelen was gegaan?
- Wat, als ze in plaats van te vluchten, zich had beperkt tot geheime ontmoetingen onder de egelantier?
- Wat, vooral, wanneer ze in plaats van de beste moeder, de beste echtgenote, de beste zuster onder de nonnen - kortom, wanneer ze in plaats van een kring van een mens zo'n goede *vrouw* was geweest, dat de jongeling haar onder geen voorwendsel had willen missen?

Voor de wereld had ze in het eerste geval de naam van het klooster te schande gemaakt - tenzij Maria zich voor dat klooster, niet voor Beatrijs had geïnteresseerd. In het tweede geval is het niet denkbeeldig dat een nieuw keerpunt bereikt had kunnen worden. Bedelen was geen schande* en naastenliefde christenplicht.

*) Ik verschil hierin dus met Lulofs van mening. Beatrijs moest het bedelen worden geleerd. Met het bedelen bereikt ze een nieuw keerpunt, ten 'goede' dit keer. Armoede is ook voor de dichter geen bezwaar (vs. 1): er zijn hoger idealen, naïef geloof bijvoorbeeld, evangelische eenvoud, een apostolisch leven.

Stellen we met Kazemier de jaartallen tussen welke de Beatrijs geschreven kan zijn, op 1237

en 1276, dan hebben we een periode, waarin de orde van Franciscus zich op verbazingwekkende wijze verbreidt. Omstreeks 1230 bezat de orde in de Zuidelijke Nederlanden al tientallen kloosters. De Franciscanen - dit terzijde overigens - hebben zich ingespannen tot het verbreiden van vrome gebruiken (het angeluskleppen) en tal van Mariadevoties als die tot de Onbevleete ontvangenis (Duns Scotus). Minder terzijde: Franciscus kan tot de verbeelding van de auteur hebben gesproken, ook al was hij zelf geen Franciscaan. Uit concurrentie-instinct kan hij het hebben willen vermijden de grote heilige met name te noemen. Dit concurrentie-motief speelde een grote rol; Vestdijk wijst daarop in zijn *Het proces van meester Eckhart*

[p. 98]

In het derde geval? Van alles had hier kunnen gebeuren, maar niet de tussenkomst van Maria.

De vierde mogelijkheid had Beatrijs wellicht kunnen leren dat de tijdsorde geen absolute grenzen kent, dat hel en hemel van deze wereld zijn, als men aan deze wereld ontsnappen kan.

Het is allemaal niet gebeurd.

Beatrijs stond voor een wegsplitsing en naar de uitkomst van haar avonturen gerekend ging ze beide. Ze bleef non voor de wereld; voor haar biografie koos ze de slechts denkbare weg. Zo kon ze, na die veertien jaar geen ander ontmoeten, dan die ze zelf was: een koele vrouw, een narcistische vrouw, die niemand aan zich wist te binden, of dat ook maar wou.

Ze had niet alleen maar last van contactstoornissen, maar cultiveerde ze ook: onze eerste individualiste. Zo keert ze terug in de tijd van de aanvang, zonder wezenlijke loutering, en alleen maar te troosten met zinloze activiteiten als het trekken aan een klokkentouw.

Het is zoals Kazemier zegt: Beatrijs komt uit op het punt waar ze begon. Er is geen vooruitgang, geen teruggang, maar stilstand. Beatrijs hoort tot het ras dat niets geleerd heeft en alles vergeten is.

Dat het slot onbevredigend is, heeft de tweede dichter goed aanvoeld, al is hij er niet in geslaagd, het door verlenging te verbeteren. In Germaanse volksverhalen kondigt de verschijning van de dubbelgang(st)er de dood aan. In feite wekt ook dit verhaal die verwachting in de lezer. Daarom frustreert het slot (vs. 855-864) de psychische energie die

[p. 99]

aan de lektuur van het gedicht ten koste is gelegd.

Het is waar dat de Beatrijs in esthetisch opzicht een aantal kwaliteiten heeft: de verzorgde taal, het zuivere rijm, het gebrek aan stoplappen. Maar het geheel is onschoon - onvolmaakt.

We zien hier hoe een lineaire tijdsopvatting (Maria als costersse: de lineaire tijd ontstaan als gevolg van de herhaling van steeds hetzelfde) de cyclische doorkruist, ongedaan maakt (de verschijning van de dubbelgangster brengt niet de verlossing in en overwinning op de dood) en volledig bederft. Die wankompositie creëert een totaal verknipte vrouw, die ons als ideaalbeeld wordt voorgehouden. Misschien is die vrouw menselijk. Dan is het de onmenselijkheid van de moraal waar zij zich aan onderwerpt, die tegenstaat.

Van de Beatrijs zijn alleen de eerste 222 verzen volledig aanvaardbaar. De rest verwerp ik: geheel - op morele, en van dat geheel het slot ook op vooral formele gronden.

Na vs. 222 gaat Beatrijs een weg die haar van alle persoonlijke verantwoordelijkheid voor wat ze doet, ontslaat, en die om die reden even zinloos als wreed moet worden genoemd: middeleeuws in de zin die de Renaissancist aan dat woord hecht. Leve de Renaissance in weerwil van Guénon.



Het is heel merkwaardig, maar ook in Vestdijks leven is er

[p. 100]

zo'n hechte samenhang tussen tijd en mentale konditie, dat ik er een *kalender* bij maken kon. Maar ja, zo is Libra. Gelukkig maar dat alle Libra's niet eender zijn.



Willem August werd in 1866 te Batavia geboren, kreeg de opleiding die hoorde bij zijn stand, en kwam op een theeplantage terecht.

Hij was lelijk: zijn gelaat was met wratten bedekt. Maar hij was geestig, naar tijdgenoten verklaarden. Mogelijk had zijn francofilie er mee te maken - misschien werd hij beheerst door hetzelfde mechanisme dat ook de geest van Cyrano bepaalde, die immers al evenmin een schoonheid kon worden genoemd.

Voor 1902 ontmoette hij de Inlandse vrouw Komot, die zijn *njai* werd: huishoudster, verzorgster, gezelschapsdame, minnares en contactvrouw tussen hem en het lagere: het inlandse volkje. Halverwege het volgend jaar werd uit hun verhouding een jongetje geboren. En Willem August zag het kind, zonder te zien dat het goed was. Want hij was geen god, en ook geen halfgod, deze Willem, al was hij op de plantage de eerste de beste niet.

Komot genoot aanzien; ze was zich haar positie goed bewust - ze had vele voorrechten. Maar rechten had ze niet, en haar zoontje had die evenmin. Hij had niet eens een naam. Zelf moest de jongen er zich een toeëigenen in de 'brabbelperiode'.

[p. 101]

Ik weet niets van kleutertalen en zeker niet van deze die bloeien in een milieu waar Maleis, Soendanees en Nederlands hun eigen plaats hebben in het kommunikatiesysteem - talen die, wat kleuters betreft, voor de meest verrassende alchemistische verbindingen openstaan. De kleine jongen duidde zichzelf met internationale klanken aan: p-ie-t: klanken ook voor een Hollandse naam, een naam die in het geslacht waar Willem August uit stamde, groter vaders dan hij er een was, gedragen hadden.

Het was Piets eerste wraak op zijn verwekker, een zelfbevestiging die levenslang - en misschien langer - onuitwisbaar blijven zou.

Willem August veranderde van baan; met Komot verhuisde hij naar Batavia. Piet bleef achter in de *oedik*. Zijn vader maakte er geen bezwaar tegen dat een naburig gezin het jongetje de verzorging geven zou, waartoe hij niet geroepen, en Komot niet in staat was. Piet ging naar school, onderscheidde zich gunstig van andere scholieren en mocht na de lagere school naar de HBS.

Jonkheer Willem August Cornets de Groot voelde zich toen toch vader - niet uit liefde misschien, maar uit trots in ieder geval. Hij echtte zijn zoon: Piet Cornets de Groot - voor wie de erkenning een tweede zelfbevestiging was en een tweede wraakneming op de vader: één die langer beklijven zou dan levenslang.

Drie jaar later verloor Willem zijn geld, en Piet moest met het overgangsrapport van drie naar vier HBS van school. Voor hem ging het leven beginnen. De Indische familieleden ontlieden hem vanwege zijn afkomst. Zij hadden nooit

[p. 102]

naam hoeven te maken. Ze hielden zich bezig met sibbekunde, en benijdden hem alleen maar om dit ene feit, dat hij in tegenstelling met hen, wel in rechte lijn van Grotius afstamde.

Herfst '70.

Rotterdam eert Hugo de Groot met een standbeeld.

Gemeente-autoriteiten, leden van een club van historici, de pers, de nazaat van de onsterfelijke worden gemobiliseerd om de gebeurtenis glans te verlenen.

Na afloop van de plechtigheid komt er iemand uit het aloude geslacht een praatje maken met Piet:

'Zo - en u ben zeker van de Indische tak?'

Waarop Piet antwoordt met een wedervraag:

'Waar ziet u dat zo gauw aan?'

Een pauze van verlegenheid.

En Piet, tegen mij: 'Ze zeggen nooit: - "nou man, je bent toch bruin!"'

Piet, die in '29 mijn vader werd, overleefde mijn moeder krap een jaar. Hij overleed op haar geboortedag. Nooit tijdens haar leven werd zij met zoveel bloemen bedacht.

Daaronder ging, hoezeer geknakt, de schoonste schuil.

Van die dag af, en van dat jaar te beginnen, ben ik de oudste Cornets de Groot, en is mijn zoontje de jongste.

Een massieve persoonlijkheid was Piet in geen geval. Dwars liggen om dwars te zijn, lag hem niet.

Hij was op een rol uit, die zijn vader hem niet gunde, voor

[p. 103]

hij bewezen had, die rol ook te kunnen spelen. Het gaf hem een ijzeren wil, een doorzettingsvermogen en een onverzettelijke werkkraft waarvoor geen objekt hem te veel was.

In het maatschappelijke wilde hij best beperkingen aanvaarden, maar beperkingen, wist hij, zouden geregeld moeten zijn per wet en per gewoonte, die moesten gelden voor iedereen. Het gaf geen pas dat zijn leven buiten het spoor viel, dat anderen maar hoefden te volgen. Waar die er trouwens naar streefden zich te ontdoen van alle beperkingen - de wetten, regels, normen, en gewoonten die hun leven bepaalden buiten hun eigen wil om - daar joeg hij niets anders na, dan dat men zou erkennen dat hij zich strak aan de regels van het spel hield. Hij vereenzelvigde, als alle regenten, geluk met sociale probleemloosheid. Maar hij was in aanleg en in laatste instantie onaangepast. En net als alle onaangepasten zocht hij naar een weg om zichzelf waar te maken. De maatschappij waarin de wet geldt voor allen, waarin allen gelijk waren voor de wet, waarin iedere vorm van bevoorrechtiging ongedaan was gemaakt, was voor hem, praktisch, een mystieke realiteit en dus een onbereikbaar ideaal. Een algemeen ideaal overigens, zij het om persoonlijke behoeften. En juist omdat Piet van huis uit niet wist wat dat was: konventie, daarom moest hij wel steunen op 'normen' die hij in zijn kwetsbaarheid zelf had gevonden en getoetst aan de risico's die zijn ontmoeting met de wereld inhield. Van ideologische dweepzucht bleef hij om die reden ook vrij. Hij deed het goede goed, het slechte slecht. Maar *hij* stelde vast wat goed was en wat slecht.

[p. 104]

'Kent u de toestand van uw vader?', vraagt de verpleegster als ik met haar zijn opname regel.

'Ik lees veel weemoed in je brief, Rudy', schrijft mijn vriend P. 'Ik weet uit ondervinding - enkele jaren geleden ben ik zes maanden lang niet in staat geweest iets te lezen of te schrijven - en begrijp dus maar al te goed dat er situaties zijn waarin de literatuur - hoe belangrijk voor ons ook - door het leven zelf op de achtergrond wordt geschoven'. Zo is het, goddank, ik hou van deze woorden. En trouwens, literatuur die af en toe niet in staat is het leven op de voorgrond te plaatsen, zegt me hoe langer hoe minder. 'Wanneer mijn vader sterft, laat mij dan staan/ Vereenzaamd als een treurboom in 'n plantsoen', schrijft Vestedijk in *Gestelse liederen*. Ook van die woorden hou ik. Vestedijk heeft naar mijn overtuiging literatuur nooit van het leven gescheiden. Het zou hem niet zijn gelukt, ook al had hij het gewild.

[p. 105]

Een kopergravure van Bernard Picart uit 1727 toont ons een filosoof in gesprek met een dame over Fontenelles 'Entretiens sur la pluralité des mondes'.

Achter het paar in kunsteloze natuurlijkheid, waaiert een groepje bomen dat de twee in moederlijke intimiteit onder zijn hoede neemt, en dat ze buiten de sfeer van een op het tweede plan gesitueerde natuur houdt, die beheerst wordt door het zonnige, het verlichte, het vaderlijke: het rationalisme van Le Nôtres tuinarchitectuur.

Daar, op verre afstand van de toeschouwer, is alles telbaar: fonteinen, gesnoeide bomen, plantenbakken, balusters. Balusters die de intellektuele vreugde om al wat wetmatigheid vertoont, nauwelijks bepalen kunnen. Want pas even vóór de horizon herneemt de natuur - deze, die niet telbaar, niet opgesplitst is: de kunsteloze natuur - haar rechten, en loopt mee om met die horizon, wonderlijk middelpuntzoekend, om aldus terecht te komen op het eerste plan van de voorstelling. Geen verlichting die daar heerst, er is integendeel een schemering, een onverklaarde, en onverklaarbare. Niet een X aantal bomen werpt er schaduw op het paar, maar een onbepaalbare hoeveelheid groen. Geen balusters die de natuur in geometrische vormen oplossen, maar een

[p. 106]

afgraving die de twee een natuurlijke zitplaats biedt. Daar is de dame, een markiezin: geestig zo te zien, en open. Naast haar wijst de gepruikte en hooggehakte denker naar een projectie van ons planetenstelsel op het zwerk, dat zich straktrekt op de stralen van de zon. Niet naar die projectie kijkt zij. Ze kijkt naar hem. Ook hij kijkt er niet naar; hij kent dat plaatje wel. Hij kijkt over de natuur in Le Nôtres keurslijf heen naar de horizon, en dat betekent dat hij naar zichzelf kijkt, en ook naar haar, naar het groepje kunsteloze bomen, dat die twee in moederlijke intimiteit omsloten houdt buiten de sfeer van etc. - en binnen deze van de open ruimte. Hij is in een lichtzinnige bui, onze wijsgeer, en geen wonder: het is de nacht die hem inspireert, de nacht die de mijmering begunstigt en een zekere ordeloosheid van het denken, waaraan men zich niet zonder genoegen overgeeft. Aan zijn voet ligt het verifieerbare: Le Nôtres ordening van het natuurlijke: hij kent het - evengoed als zijn planeten. Maar hij wordt door de rede niet meer beheerst. De toenmalige kennis van de fysische realiteit had allang duidelijk gemaakt dat het niet langer die zevenvoudige kring van sferen was, die doorbroken, maar dat het de oneindigheid zelf was, die overwonnen moest worden.

Dit is natuurlijk geen probleem voor de wetenschap. Maar aangezien dat onze precieuze filosoof geen moer kon schelen, zie ik niet in van welk belang dat nog voor mij zou kunnen zijn. Ik deel zijn optiek, waarvan juist opgemeld onwetenschappelijk probleem de motor is. Wie verbindingen ziet, die de rede streng verbieden zou, kan niet voorkomen dat hij in lachen uitbarst.

[p. 107]

Ik veroorloof me daarom maar de vrijheid van een kind - ik zie mijn onmacht met vreugde tegemoet.



Eigenlijk had ik aan moeten tekenen hoeveel manuren ik besteedde aan Donners essay 'Het stenen bruidsbed van Harry Mulisch'. 't Was donders moeilijk allemaal, maar amusant. Het riep tegenspraak op, irritatie. 't Wekte instemming, prikkelde de fantasie en het maakte me jaloers op trouvailles die ik voorbij had laten gaan. De ene keer begreep ik de tirade die de vorige keer onontsluitbaar leek, de volgende keer was ik alles weer kwijt - of begreep ik de zaak nog beter.

Je krijgt feeling voor zulk soort werk. De vorming van je inzicht is ten slotte door een lang proces gegaan, zodat het er soms op lijkt, dat je spontaan de weg weet in om het even welk labirint. Want dit wil ik wel even in het oog houden: gestamel, het moeizaam zeggen van de gewenste uitdrukking, staat niet open voor eenvoudige vormen van aandacht en kennismaken. Daarom wordt zo'n tekst ook tot een voorwerp waaraan zich gevoelens hechten gaan. Je aanvankelijke combinaties, zonder onderlinge samenhang nog, krijgen na lange omgang met deze pogingen het rationeel beschouwd onzegbare uit te drukken, een vaster organisatie, gaan over in klusters van persoonlijke aard: men verbeeldt zich een nieuw gebied tot eigen (geestelijk) bezit te hebben gemaakt.

[p. 108]

Tot welke wanhoopswoorden wordt Donner niet gebracht! Maar Mulisch zelf - zei die niet van zijn eigen affekten bij het doorlezen van (weliswaar ongepubliceerd) werk: 'Dit is wat ik zag: meteoren, uit de diepten van het wereldruim, soms van prachtige gesteente. Meer dan de helft begreep ik niet meer, geheimtaal was het geworden; cryptische tekens in de rotswand van een oude grot, mijn Altamira, sedert lang verlaten...'

Donner doet in *Mulisch, naar ik veronderstel?* een voor mij niet geslaagde poging zijn bovenbedoeld essay uit *Podium 1960* op losse schroeven te zetten. 'Het is', zo schrijft hij daar, 'een proeve van een geheel nieuwe wijze van literatuurbeschouwing en ongetwijfeld het beste, wat ooit over Mulisch is geschreven. Het is inderdaad volkomen onbegrijpelijk. Dat viel mij toen ook al op en trof mij zeer onaangenaam ...'

Maar zijn tirade tegen d'Oliveira in dit boek lijkt me een betere verdediging - niet alleen van Mulisch', maar ook van eigen z.g. wartaal: '() Jessurun d'Oliveira, die Mulisch meende te moeten verwijten, "dat hij zijn verstand niet gebruikt," was b.v. een groot bewonderaar van Lucebert. Diens meest dolzinnige experimenten werden devoot en welwillend uitgedroefd, zeker niet op onverdienstelijke wijze overigens. Maar daar mocht het, dat was poëzie.'

Maar natuurlijk is er niet een zodanig verband tussen 'je hersens gebruiken' en zó schrijven dat het d'Oliveira bevalt, als zou er b.v. eerst hersenwerk zijn, dat vervolgens in schrijfbewegingen van de hand wordt omgezet. Juist iemand

[p. 109]

als Mulisch weet dat die twee zaken geen twee zaken zijn. 'Het verstand!', zegt Archibald Strohalm. 'Wat wil men? Het is een doeltreffend afweerwapen voor dagelijks gebruik, maar daarbuiten...'

Tsja. Ik besef natuurlijk ook wel dat Donners oudste essay niet uit esthetisch-rationalistische beginselen geboren is. Maar is het dan ondoordacht? Vormeloos? Ach kom. Zelf heb ik *Bikini* geschreven.

Kunst, zei Poelhekke, is het maken van mooie dingen. En met Ter Braak hebben we ons gek gelachen om die man. Volgens Lodewick (in *Literaire kunst*) doet men door deze

definitie niet veel meer dan de moeilijkheden verplaatsen, want, vraagt hij: 'Wat is mooi?' Alsof Poelhekkes naïviteit openstaat voor zulke banale retoriek! Is 'lelijk' soms de tegenstelling van 'mooi'? Integendeel. De tegenstelling van het schone is het onvolgroeide. Poelhekke had natuurlijk gewoon gelijk met zijn intuïtief gevonden definitie. Ik weet geen betere die even eenvoudig te verdedigen is. Sommige kindertekeningen zijn mooi, want lelijk. Donners essay is mooi, want tot in alle lagen doordacht, doorkneed en verre van bescheiden; logika was niet zijn instrument - maar er zijn samenhangen, en men weet dit, ook al weet men niet welke, en al zou men die nooit te weten komen.

Mulisch zelf verliet in zijn essay 'De tegenaarde' (uit *Voer*) het eenvoudigheidspostulaat ten gunste van het overdadigheidspostulaat, dat niet appelleert aan het esthetische en rationele, maar aan de zinloosheid, die het overbodige

[p. 110]

broodnodig en het chaotische doorzichtig maakt - al is dat laatste van het standpunt van de logika uit gezien duister, verward en op het idiote af.

'Men vergisse zich niet', zegt hij daar, 'nooit kan men zeggen: zo ziet de mens er toch niet uit. Door *hen* (t.w. door de aanhangers van het 'overdadigheidspostulaat': Klee, Picasso, etc.) *ziet hij er pas uit.*'

Of, zoals hij in *Archibald Strohalm* schrijft: 'Datgene wat de mens van Nazareth leefde en stierf, het is hetzelfde als datgene wat het aanzijn geeft aan de wereld zoals wij haar zien.'

Ik heb van het alchemistisch dubbelproces nog niet één formulering gelezen die beter, helderder en raadselachtiger is dan deze.

Donners ovum philosophicum is niet zijn grote boek *Mulisch, naar ik veronderstel*, maar zijn oudste essay, waar ik niet weinig op gesteld ben. Hij had vertrouwen in zijn onmacht. Dat niet alleen: hij gaf er ook meesterschap aan. Maar dat mag niet. Het is immers geen poëzie! En toch! Donner zelf is het, die het zei: 'Zij hebben in dit land geen idéé, wat literatuur zijn kàn.'

Door zich in zijn boek te bepalen tot het algemene reduceerde hij zijn 'onmacht' - en dus ook de magische leiding die het gestamelde woord nu eenmaal ingeschapen is. Om het samen te vatten: uit Donners eerste essay komt ons een Mulisch tegemoet: gesloten, onberekenbaar en ongrijpbaar. In zijn boek maakt Donner de waarheid openbaar; het 'naar ik veronderstel' is wat ik 'onderkastretoriek' noem. Het is natuurlijk niet erg dat Donner dat doet, maar het ver-

[p. 111]

groot het raadsel niet. We kunnen ons afvragen of de geopenbaarde Mulisch nog kongruent is met deze die Donner voorzweefde, voor hij aan zijn boek begon; ik vrees van niet. Donner heeft zich te veel bekommerd om uitgangspunt en doelstelling - de weg daartussen, het labirint, trok hij recht. Het schema lag vast, de enige moeilijkheid was de realia daarin te wurmen. De wil tot raadsels, een vitalistisch motief, werd door de wil tot kennis, een gnostisch motief, buiten werking gesteld. Mijn opvatting is dat niet het doel de weg bepaalt, maar dat de weg naar een doel voert. Wat erop neer komt, dat de weg belangrijker is dan de finish. Ignotum per ignotius - *als* Donner die weg gaat, gebeurt dat in weerwil van zijn streven.

Hij bepaalt zich tot het algemene, zei ik; maar hij gaat daarbij van het bijzondere uit. Zijn opvatting van lezen is die van lezen als een volstrekt persoonlijke daad. Zo rechtvaardigt hij zijn boek:

'Het betekende het besluit, alles aan een eigen boek toe te vertrouwen, omdat, als ik dat niet deed, niemand *Het stenen bruidsbed* zou lezen, zoals ik het gelezen had.' Maar lezen is gebonden aan een tekst. Wat niet door het geschrevene gewekt wordt, kan niet worden gelezen. Dat sluit hineininterpretieren niet uit, maar het verhindert dat men een tekst op eigen verantwoording afrondt, zoals b.v. gebeuren kan bij luisteren: zegt de

spreker iets dat je emotioneel verwerken moet, dan luister je niet meer, maar rond je zijn gedachten af naar eigen idee - terwijl hij intussen al met heel andere zaken bezig is. Donner zoekt tot Mulisch' werk een ver-

[p. 112]

houding, als deze die Mulisch had tegenover Bram Vingerling: 'Zijn avonturen', zo schrijft hij op p. 118 van *Voer*, 'eenmaal onzichtbaar geworden, vervelen mij, - ik kan zelf betere fantaseren...' - woorden, die Donner zich met betrekking tot Mulisch niet veroorloven kan. Zijn lezen moet binnen de voorstellingskring van het geschrevene blijven: dat is rationeel. Een verhaal als *De sprong der paarden en de zoete zee* laat nòg es zien, hoe mensen (of wat er de symbolen voor zijn: de figuren uit dit verhaal) zich werkelijk verhouden tot het geschrevene woord - maar laat een kritikus het niet proberen na te doen. De derde wereldoorlog in de Nederlandse Republiek der Letteren zou uitbreken. Het 'Zersingen' van een tekst is, sinds met de Renaissance (La mort, zegt René Guénon, terecht naar mijn smaak, al kan ik me niet voorstellen dat hij me sympathiek zou zijn) de bron heilig werd verklaard, je reinste ketterij. Het kritische motief maakt de opvatting van lezen als een volstrekt persoonlijke daad onmogelijk. Konklusie: noch dit motief, noch dat van de wil tot kennis is in staat het duistere te verklaren door het duistere. Donner legt op het duistere de hand, maar tot verklaringen komt het niet: voor het zover is, laat hij zijn trouvaille weer los.

Bij voorbeeld:

'Norman Corinth uit Baltimore, Maryland, vond de uitnodiging voor het kongres op een ochtend in september bij zijn ontbijt. Hijgend en bezweet kwam hij uit de tuin, de zon lag op het tafellaken...'

[p. 113]

Dit citaat uit *Het stenen bruidsbed* is terecht aanleiding tot deze gedachtegang van Donner: 'De zon ligt op het tafellaken. Corinth vindt op een morgen de zon op het tafellaken liggen. Nee, dat was de uitnodiging (de tekst wordt zersungen - de kritische geest wordt vaardig, de fout wordt hersteld, CN). Er ligt een brief op tafel, 'de zon ligt op tafel'. En Donner besluit: Zo komt de kortsluiting: 'zon = brief'. En *omdat* de brief een uitnodiging bevat, is die brief zongelijk, zegt Donner, die voorbijziet aan het feit dat een brief dichtgevouwen en toegesloten is, en als symbool een moederbeeld kan zijn - tegenover de zon, die een vaderbeeld is. Men kan natuurlijk tegenwerpen dat déze brief ontsloten is en opengevouwen. Maar juist dan wordt Mulisch' opvatting: 'Het geschrevene openbaart mij als een tweede moeder' van beslissend belang. Trouwens, Mulisch, die natuurlijk weet dat Donner brief en zon vereenzelvigt, geeft in *De verteller* aan dat andere interpretatiemogelijkheden bestaan: 'Maar de *maan* boven de bovenstad schijnt door de patrijspoort op zijn laatste *berekening*...' (p. 102). Waarbij *maan* en *berekening* de exakte tegenstellingen van zon en brief zijn: moeder- en vaderbeeld. Zon, brief en Corinth zijn bijeen:

zon = brief = Corinth.

Ze komen ook allemaal van één kant: ze komen uit de lucht gevallen. Wie, als Donner, spreekt van een 'totale verbeeldingswereld', mag daar ook best zijn konsekwentie uittrekken.

Zon, brief en Corinth zijn vader, moeder en zoon - en die

[p. 114]

drie zijn samen één. Natuurlijk is die brief ook een boodschap, een bericht uit Dresden, een voorbode van Hella. Corinth wist dat hij zou gaan - niet omdat hij dat wil, maar omdat een nostalgie naar wat schoon is en edel, hem dwingt.

Gauguin ging naar Tahiti, Mulisch naar Cuba - niet alles hoeft duister te wezen.

Professor Baudet schreef over dit soort zaken in zijn bij Van Gorcum verschenen publikatie *Het paradijs op aarde*. Waar Donner spreekt van Mulisch' politiek engagement dat we niet los mogen zien, m.i., van zijn 'elementaire beweging', kan dit boek er misschien toe bijdragen de samenhang tussen politieke realiteit en mythe bij Mulisch doorzichtig te maken. Een aardigheid terzijde: Baudet spreekt hier van lieden als Rhodes, Galiéni, Lyautey en De Lesseps. 'Mystici zijn zij, misschien Stanley uitgezonderd, allen', zegt hij. Kijk, zoiets lees je natuurlijk niet zonder gemeen plezier. Maar ja, ook ik gaf aan mijn essaybundel *De zevensprong* Stanleys woord 'Mister Livingstone, 1 presume?' mee.

Maar laten we proberen uit te vinden of er profijt te trekken valt van Baudets boek! Een paar citaten, die ik voor het gemak maar achter elkaar geef, als ging het om één citaat.

'Een frappant dualisme is in elk geval wel het eerste dat de observator van de verhoudingen van de Europeaan tot zijn buitenwereld treft', zegt Baudet, en verder: 'Er zijn voortdurend twee verhoudingen, die men, afzonder-

[p. 115]

lijk en onafscheidelijk, in het europees bewustzijn werkzaam ziet. De ene: in de sfeer van de politieke realiteit in de ruimste zin van het woord. In de sfeer van, laat mij het mogen noemen, de concrete betrekkingen tot concrete buiten-Europese landen, volken, werelden. Zij is de verhouding die zich, bij uitnemendheid, bedient van de staatskundige, de militaire, de sociaal-ekonomische, eventueel ook de missionaire terminologie. Zij ook heeft, in het algemeen, de heerschappij uitgeoefend over de pennen der historici, die ons de geschiedenis van ons westers verweer en van onze expansie hebben beschreven. De andere verhouding heeft zich ermee tevreden gesteld meer te heersen in de geesten der mensen dan in de boeken der geschiedschrijvers, waarin feiten staan vereeuwigd. Want haar sfeer is die van de voorstelling - van allerlei voorstellingen die in onze cultuur tot bloei zijn gekomen omtrent niet-westerse mensen en werelden: niet op basis van observatie, ervaring en directe werkelijkheid, maar op basis van een psychologische drang. Die drang schept zich eigen realiteiten van totaal andere orde dan de politieke realiteiten der eerste categorie. Maar in stelligheid en duidelijkheid doen zij daarvoor niet onder: want van meet af hebben zij de absolute werkelijkheidswaarde bezeten, die zo kenmerkend is voor de heerschappij van de mythe.

De verhouding van de Europese tot de buiten-Europese mens in het algemeen schijnt te zijn beheerst door twee van elkander onafhankelijke factoren. De ene daarvan is bepaald door materiële feiten en op de gewone wijze, waarop feiten betrekkingen kunnen bepalen. De andere, veel intensiever,

[p. 116]

veel dwingender, ligt onder de woekering van een innerlijke drang, die niet zijn oorsprong heeft in objektieve gegevens - goud, zilver, specerijen, of gegevens van andere aard - maar in een nostalgie naar de grote, de ideale, de uiteindelijke harmonie, waarvan de nooit vervagende herinnering nog weet, dat zij het uiteindelijke doel was van de Schepping.'

Onzin? Het zij zo: amen. Maar het is het artistiek geweten dat zulke figuren heeft opgeleverd als de amiraal uit *Floris ende Blancefloer*; Bassa Selim uit *Die Entführung aus dem Serail*; Defoe's *Vrijdag*; de proto-fascistische *Winnetou*; *Multatuli* - een traditie die nog niet uitgewerkt is, en een die we kennen zolang de geschiedenis bestaat. Het is waar dat Homerus al de Europeaan met kwaad geweten, Odysseus: de eerste technicus, tegenover de edele Aziaat plaatst: Hector. Het is eveneens waar dat Odysseus' lot dat van de bommengooier Claude Eatherly boven Hiroshima voortekent. Daarom is het waar dat twee verhoudingen soms verstrengeld kunnen worden: wanneer 'politiek' en 'artisticiteit' elkaar vinden - in de brieven van Eatherly, in *Multatuli's* roman, in het werk van Gauguin, dat van Mulisch, Jean-Jacques Rousseau, Van Gogh. De gescheidenheid

van de wereld van 'uur en feit' en die van de mythe heft Mulisch op. Wat een alchemist in zijn 'grote werk' doet, veroorzaakt immers hetzelfde in de realiteit ('Datgene wat de mens van Nazareth leefde en stierf...' zie p. 110 van dit boek). Mulisch heeft, bij alle fantasie, mimetische bedoelingen: een eigenschap die hij

[p. 117]

met b.v. Multatuli en Van Gogh gemeen heeft.

Daarom heeft hij niet veel op met een puur artistieke vorm als de allegorie, die het ene in de plaats van iets anders doet treden; hij voelt weinig voor het symbool, waarbij het ene in de plaats treedt van een heleboel andere dingen. In *Voer* - in het titelessay uit de bundel - verklaart hij zich geporteerd voor de personifikatie, een literaire vorm waarbij het ene (b.v. de politieke realiteit) het andere (b.v. de realiteit van de innerlijke drang) *is*, zonder dat het dat 'werkelijk' is. De satire is zijn sterke kant ('Wenken voor de jongste dag') de anekdote: de overstap van fysische naar psychische realiteit.

[Waarbij het ene het andere is, zonder dat het dat werkelijk is', zei ik. Want ook hier geldt natuurlijk de restrictie dat iets ongelijk is aan zichzelf ($A \neq A$), met als grensgeval dat het gelijk is aan zichzelf ($A = A$) - een te ingewikkelde theorie om hier te herhalen. De uiteenzetting vindt men in het titelessay uit *Voer*. We moeten als discipel-lezer zowel het mimetische als het fantastische uit het geschrevene zien weg te slepen. Een keurig voorbeeld daarvoor is 'Keuring' (uit *De versierde mens*)].

De militaire keuring waarvoor Mulisch eens werd opgeroepen, 'is' zijn verhaal *Keuring*. Het gaat hem in dat verhaal om het concrete, om dat, wat normaliter in staatkundige, militaire, sociaal-ekonomische en hier ook missionaire terminologieën wordt uitgedrukt: in terminologieën, die ervan uitgaan dat $A = A$. Maar het gaat hem om het concrete, voor zover dat uit te drukken is in de sfeer van de voorstel-

[p. 118]

ling, die uit zijn psychische realiteit voortspruit (en waarbij, natuurlijk, $A = A$). Want eerst dan kunnen we immers spreken van een 'personifikatie'. Van dit begrip 'personifikatie' bij Mulisch kunnen we zeggen dat het de relaties tussen 'mythe' en 'realiteit' vernietigt, zodat de tegenstelling tussen beide ophoudt te bestaan. De mythe wordt gewelddadig de realiteit ingeslagen - de realiteit (het concrete dat meedeelbaar is in voorstellingloze termen) opgelost in de ruimte van de mythologie.

De roman *Het stenen bruidsbed* doet voor Norman Corinth het eerste in romein, het laatste in cursief. Wat Mulisch betreft: die sloeg met geweld 13 februari 1945 dwars door Dresden '56 heen en loste Dresden '56 op in de brandmythen van Troje, Rome en Baltimore (1904) - om van de brand in het Louisenhof, om van het brandend autowrak, een alchemistische mortifikatie, nog maar te zwijgen. Pas toen was Dresden werkelijk door een stelletje niet beter wetende grappenmakers van de kaart geveegd: werkelijker dan het opgetekend staat in de geschiedenisboeken.

Van welke aard zijn de relaties tussen 'verhaal' en 'werkelijkheid' waar het deze schrijver om te doen is?

In *Voer* schrijft hij: de relaties tussen fantasie en werkelijkheid 'pleeg ik voor mijzelf de *elementaire beweging* te noemen'. Hij spreekt in deze essaybundel over de tegenaarde, over datgene wat de aarde wordt, 'wanneer een andere planeet op haar neerdaalt en zichzelf wordt - wanneer een kunstenaar zich op haar oppervlak binnenstebuiten keert'. Corinth daalt neer op het stenen bruidsbed. Zijn gelaat

[p. 119]

wordt door plastische chirurgie opgelapt. Neerdalen deed hij dus wel, en binnenstebuiten gekeerd werd hij eveneens: de beschrijving van zijn gezicht brengt ons weinig meer voor ogen dan een door b.v. Willem de Kooning geschilderd portret. Mèt Corinth daalt een

bombardement, het Nieuw Jeruzalem, zoals Corinth het noemt, op Dresden neer: we kunnen zeggen, dat dat de tegenaarde is.

Uit *Chantage op het leven* citeer ik een fragment, waarin Van Andel strijd levert met zijn verlamde lichaam:

Je probeert je hoofd op te lichten (). Je vingers om de kaken, je vingers om het voorhoofd... bereidwillig laat het alles met zich gebeuren, maar je ligt als een *steen* zo stil, wanneer je het loslaat.' En verderop: 'Alleen je gezicht begint langzaam uit te zakken, je wangen, je lippen, het vel onder je ogen, alsof alle spieren het begeven: zo *word je al door de aarde aangetrokken*' (cursiveringen aangebracht). Ook hier een gezicht, - nee: een hoofd, een steen (: Massuro!), dat bezig is zich binnenstebuiten te keren: op weg om van de aarde deel uit te gaan maken.

Lijkt aanvankelijk de 'elementaire beweging' maar een andere naam voor zwaartekracht, de gelijkschakeling via het principe A = A van steen, planeet, mens en bom ('een mens is een bom' staat ergens in *Archibald Strohalm*) doet vermoeden, dat die zwaartekracht maar één aspect is van wat Mulisch onder 'elementaire beweging' verstaat. Die beweging hangt nauw samen met wat Donner in zijn boek de 'kategorische schuld' noemt, en die van alle mensen verant-

[p. 120]

woording vraagt voor wat zij zijn (p. 140). Mulisch' terughoudendheid verleidt tot zo'n beschouwing; maar ze is bij nader inzien onverdedigbaar. Het zijn immers alleen de 'versierde' mensen, de westerlingen, die in de ogen van Mulisch op menselijke wijze schuldig zijn. Want natuurlijk zijn er ook mensen - en tot hen behoren de buiten-Europese ~ die niet inslaan als een bom.

Schuldig zijn zij die

a/ technisch zijn uitgerust

b/ de produktiemiddelen in handen hebben

'Misschien kan men de mensen onderverdelen in hen, die op tractors klimmen en proberen er nog iets van te maken, en hen, die maar liever meteen door de woestijn blijven lopen', schrijft Mulisch als hij in zijn Eichmannboek de Israëli's tegenover de Bedoeïnen plaatst. Zijn hart is bij de laatsten, die op de 'versierde' mensen hun instinkt voor ruimte vóór hebben, 'dat hen op zo lichte wijze bezit doet nemen van het landschap, zonder het te veroveren, zonder het te vernietigen'.

Want wie veroverden en vernietigden wèl het land?

* Massuro, die *landje veroveren* speelde en daarbij de aarde met zijn mes moest doorsteken.

* Corinth, die niet alleen Dresden hielp vernietigen, maar die in zijn vrije tijd ook nog *tuinier* is, en alleen al daarom ook de aarde 'vernietigen' moet. Deze brandstichter heeft zijn 'double' in een tuinman, de pyromaan die het Louisenhof in brand stak.

* Sander Broodman, uit *Keuring*, die tijdens een oefening in de aarde graaft, later in de aarde schiet, en die zijn 'neu-

[p. 121]

kerijtjes' gelijkstelt met de oorlog ('Het is hetzelfde', kreunde hij' d.i. A = A en A ≠ A).

En ook voor Corinth is de verovering van Hella een herhaling van 13 februari '45.

* De basileus van Byzantium, over wie Mulisch het heeft in zijn brief aan zijn vader: de basileus die de straten van de stad open liet breken, om een knikker te vinden, die hij in zijn jeugd verloren had.

* De hond, die, als Mulisch' vader sterft, in de tuin aan het graven gaat.

En! Zo! Voort!

Het verband tussen de elementaire beweging en seks is duidelijk:

de aarde	- dat is de moeder
de tegenaarde	- dat is de vader

de planeet die zichzelf wordt- dat is de zoon

Seks, dit tweede aspekt van de elementaire beweging, levert het materiaal voor het derde: het Oedipuskomplex - de neiging in de zoon om de plaats van de vader in te nemen en de moeder (= aarde) te veroveren (en te vernietigen).

Maar citeren wij het motto van *Voer!*

'Menigmaal zal één man gezien worden als drie en de drie wandelen tezamen; en degene die het meest werkelijk is, verlaat hem ten slotte' (LEONARDO DA VINCI). Het motto bracht ik, voor mezelf, altijd in verband met het slot van het verhaal 'Wat gebeurde er met sergeant Massuro?' (*De versierde mens*). 'Hier en daar staan afdrukken van mensenvoeten in de aarde, maar in de ruimte erboven waait de wind.'

[p. 122]

Voetstappen van een onzichtbare - dat brengt ons bij Bram Vingerling. Zoals *Heintje Massuro* ons bij *Hermes Mercurius* en *Harry Mulisch* brengt. Massuro versteent: de steen der wijzen. De steen wordt één met de aarde: zo verenigt zich met de moeder de zoon. Haar vernietigen, dat is zichzelf verwekken - verstenen naar het lichaam, verwaaien naar de geest.

Meteoren slaan in de aarde: het Nieuw Jeruzalem op Dresden; de mythe in de realiteit geslagen: dat is een personifikatie.

Norman Corinth stort neer in Dresden; de personifikatie luidt: Corinth 'is' Dresden. Een andere 'meteoorinslag' is Gods vuistslag in Israël: 'We stappen uit', schrijft Mulisch in *De zaak 40/61*, 'en staan in een stilte van buiten de aarde. Tientallen kilometers verderop liggen de roodkoperen bergen (♁) van Jordanië; tussen ons en die bergen, omzoomd door een onmenselijk wit landschap (♁) van zoutrotsen, duizend meter in de diepte, ligt een ademloze *aquamarijn*: de Dode Zee (♁). Hier is de vuist neergekomen: de plaats waar wij staan heet Sodom. *Heeft hij iets willen zijn als dit, Eichmann?*' (cursiveringen aangebracht).

Ook dat is een personifikatie, en ze onthult het vierde aspekt van de elementaire beweging: die is nl. een astrologische metafoor. De mens 'is' zijn eigen sterrenbeeld. Waar zijn ster inslaat, daar is zijn lot: de elementaire beweging destineert. Kryptisch, maar met het tot nu toe gevonden materiaal wel

[p. 123]

te ontraadselen, is de volgende tekst uit Harry Mulisch' *Eichmannboek*:

'Israël is zelf een mens. Het liefelijkste (♁) meer op aarde verbonden met het afgrijselijkste (♁) door een rivier (♁) waarin de god werd gedoopt, dat is een mens. Dat is geen geografie, dat is theografie.' Een vijfde aspekt is deze theografie. En wanneer we weten dat Mulisch God met het niets identificeert, dan luidt de definitie voor Theografie: 'De werkelijkheid is de beschrijving van het niets' (*Voer*, 'Vandaag voorgoed').

Een personifikatie moet wel zijn het 'Zelfportret met tulband' uit *Voer*. In het achtste 'Vandaag' uit de reeks gaat de verteller met zijn vriend Hein bij Lou op bezoek. 'Werp je op tot de Paulus van de beweging', zegt de schrijver. 'Ik zal Petrus worden' (Petrus = steen). Even verder geeft hij zijn 'portret': 'een rots met een hoed op'. Rots = aarde = ♁; en 'hoed' volgens Freud een fallisch symbool, ♁. En die het meest werkelijk is, verlaat de drie uiteraard.

Hier herinneren we ons een slotscène uit *Het stenen bruidsbed*. Hella ligt in bed met de hoed van Corinth tegen haar buik: een rots met een hoed. Zelfportret met tulband. Want Hella is de moeder: een rots, de aarde, Dresden, het stenen bruidsbed - en die opvatting strijdt niet met deze dat ook Corinth Dresden 'is'. Immers moeder en zoon zijn één. Ze werden dan ook niet werkelijk gescheiden: schreeuwend van het lachen rijdt Corinth zich in de stad te pletter. 'Het kind', zegt Vergilius, 'lacht, als het de moeder herkent.' Het is

een redeloos lachen, konform Schopenhauers opvat-

[p. 124]

ting van de lach als bondgenoot tegen de strenge niet te vermoeien Rede. En zo kon Corinth in het uur van zijn dood (? - er staat nergens dat hij dood gaat; zijn dood hier is in elk geval een 'geestelijke') het geheim van Dresden ontsluiten, zoals jaren her, Schliemann het deed voor Troje - tussen twee haken: nog zo'n vernietiger van de aarde.

'Mulisch hield van zijn vader', schrijft Donner in zijn boek. De stelling is niet moeilijk te bewijzen. Maar toch: de eenheid van vader en zoon is een gescheiden eenheid. Ze zijn vooral een tweeling - rivalen. We kunnen dat ook makkelijk zien, want wie is - we gaan naar Rembrandt toe - de figuur die de schilder in zichzelf zag, toen hij een tulband opzette? Paulus! En bij Mulisch is die Paulus Hein. En wie is Hein? Dat is Donner. Na diens dood treedt Hein in de plaats van de vader: Hein en ik, Paulus en Petrus, Schneiderhahn en Corinth. Want Schneiderhahn is met betrekking tot Hella Corinths rivaal. Zijn portret: 'Een gorilla boog tegenover hem in het gedrang, een sigaar in zijn ene, een glas in zijn andere hand, geen snor, maar aan zijn kin een donkere, vierkante baard (): en stond alweer achterover met zijn spieren en keek op hem neer uit welk oerwoud? Welke uit zijn krachten gegroeide jongensdroom van macht, moord, machinaties, opgericht in de stegen van Duitsland? () Nu en dan deed hij mij denken aan mijn vader, zoals ik mij hem herinner van toen ik een jaar of vijf was' (de ikzegger hier is Norman Corinth, CN).

Schneiderhahn is op een of andere manier met Hella ver-

[p. 125]

bonden: zij draagt van haar overleden zoontje een snijtandje (Schneidezahn) om de hals. Zijn voornaam is: Alexander: Alexander Schneiderhahn, A - S: Archibald Strohmalm, de tweeling Ankersmid; Mulisch' moeder: Alice Schwarz: hij is verbonden met de moeder: een vaderfiguur. Maar wat levert zijn naam nu op, als je zijn dertien letters dooreen gooit? Laat je hem uit zijn naam vallen, dan krijg je: hein, d..ner, schah. Ik bedoel maar: ook de schah draagt wel eens een tulband.

Het is nauwelijks een toeval, geloof ik, dat Donner zijn boek de titel gaf *Mulisch, naar ik veronderstel*. Het plaatst Mulisch in een ver Afrika, dicht bij de naakte mens.

Donners konklusie, afgeleid uit zijn beschouwing over de 'kategorische schuld' ('er is geen genade en in deze ondraaglijke situatie is er geen uitweg, dan zelf God te worden'), gaat op voor Massuro, Corinth, Broodman en zoveel figuren meer.

Is het alleen een etnisch sentiment dat Mulisch ertoe brengt de Bedoeïnen een 'instinkt voor ruimte' toe te schrijven, waardoor ze aan Donners 'kategorische schuld' ontkomen? Nee.

Er is nòg een groep mensen die schuldeloos is. Mulisch komt ze tegen in de proletariërs die hij op het station aan het eind van zijn novelle 'Oneindelijke aankomst' ontmoet; ze staan op een rooster - en dus niet op aarde (vgl. Akelei, die in een toren huist). En proletariërs hebben per definitie de produktiemiddelen niet in handen.

[p. 126]

De naakte mens - dat is de misdeelde kleurling, dat is de westerse proletariër. Voor beiden opende Mulisch in Cuba het toneel.

Men kan zich afvragen of hij een nieuwe weg gaat. Misschien was die nieuwe weg al voorgetekend in het werk van wie we de oude Mulisch mogen noemen.

'Misschien', zo schrijft hij aan het eind van 'Oneindelijke aankomst' - 'misschien dat ik zal weerkeren, juist op het ogenblik als datgene waarop zij wachten, gekomen zal zijn.'

[p. 127]

Met grote kennis van zaken noemt Ad Zuiderent in zijn *Raster*-artikel over Hermans' boek *De god denkbaar, denkbaar de god* mijn vorm van literatuurbeschouwing 'literatuurtheologie'. Hij spreekt van mijn zenboeddhistische inlegkunde. Aanleiding tot deze subtiele observaties is natuurlijk een artikel uit mijn boek *De zevensprong: 'Denkbare tautomerie'*, in de aanhef waarvan ik wijs op de populariteit, kort na elkaar, van de existentiële filosofische mode en van Zen. De laatste richting kreeg van de schrijvers veel aandacht, vooral nadat Hella S. Haasse er propaganda voor had gemaakt bij Bert Schierbeek (zie voor deze voor de literatuurgeschiedenis niet weinig opzienbarende openbaring het boekje *Uit de korf, een boekje over Nederlandse schrijvers en Nederlandse boeken*, De bezige bij, Amsterdam, MCMLV, p. 11/14); de eerste richting, zoveel 'serieuzer', bleef bij de theologen in zwang. 'Men kan zich voorstellen, dat iemand als logikofilosoof toch de Zenweg gaat', schreef ik in 'Denkbare tautomerie': voor Zuiderent natuurlijk een steen des aanstoots. Maar aan het slot van dat opstel blijkt de bedoeling. Ik wijs daar op het sprookje van Vrouw Holle: Hermans schreef - overdrachtelijk gesproken - in zijn roman over de kwaje pier

[p. 128]

van beide meisjes en zweeg over de lieve. Het grondsop der goddelozen* kreeg ik later te drinken. Daarom zweeg ik erover in *De zevensprong*. Op p. 32 van zijn boek *Van Wittgenstein tot Weinreb* schrijft Hermans nl. dat Wittgenstein erop wijst dat zijn boek *Tractatus* uit twee delen bestaat: 'het ene dat hij opgeschreven heeft, en een ander: alles wat hij niet geschreven heeft. En juist dat tweede is het belangrijkste.' Als Rudy Kousbroek in zijn terecht afwijzende kritiek op het Hermans-geschrift in *Raster* van mening is, dat van een boek het geschrevene door de auteur bewust zo gewild is, dan is het niet minder waar, dat al wat er niet in staat ook bewust zo door de schrijver werd gewild. Wat weerhoudt mij ervan het verzwegene althans te *noemen* in mijn studie? 'Juist dat tweede is het belangrijkste.' Mijn vraag of een logikofilosoof de Zenweg kan gaan - zinlege vraag natuurlijk, en zo verontrustend, zo intuïtief terecht bovendien - kon geen andere zijn dan een heuristische vraag, zoals nu blijkt, want ze werpt een Wittgensteins licht op de parallel die er tussen *Tractatus* en *De*

*) Ik haast me Zuiderent gerust te stellen: ,ik ben geen boeddhist, zenboeddhist, astroloog, alchemist, vrijmetselaar, christen, paganist, psycholoog, theoloog, filosoof. Maar ik heb natuurlijk ook geen bezwaren tegen de richtingen waarvan ik hier de vertegenwoordigers noem. Bezwaar heb ik alleen tegen sommige literaten, sommige Stanzeldiscipelen, sommige zittenblijvers' en stotteraars. Tegen de chimpansee van Nostradamus, die meent nu al over *De god denkbaar* te moeten schrijven voor de blinden van de 21e eeuw. Die *Forderung des Tages* - dat is, met uitsluitend hedonistische bedoelingen, mijn enige zorg. Ik ben dan ook iemand die spijkers met koppen slaat. Is het niet treurig dat ik voor bepaalde rastervergroters voortdurend mezelf - en Goethe die ik citeer - moet citeren?

[p. 129]

god denkbaar - filosofie en mythe - valt te trekken. Van het laatste boek bevat het verzwegene immers niet alleen de volheid waarin de mensen de wereld willen laten stikken; het ziet er veeleer naar uit dat Hermans die volheid verzweeg om de mensen vooral datgene te tonen, wat hij in 'Het grote medelijden' (uit: *Een wonderkind of een total loss*) noemt: 'mijn lege handen'. Had Wittgenstein iets anders bedoeld? Autobiograaf Hermans *claimt* in 'Het grote medelijden' de rol van verlosser: in de woorden van 'Denkbare tautomerie': 'Zo'n filosoof is zelf een zendeling' (p. 38). Waarom vindt Zuiderent een korrekte, verifieerbare konklusie zo raar? Natuurlijk, ik geef toe dat mijn uitspraak alleen maar iets van doen heeft met Hermans en met zijn boek, en niets

met Stanzel. Maar waar staat dat ik denken en schrijven moet, zoals een ander al gedacht en geschreven heeft? Ik heb mezelf gevormd op het veroveren van inzicht, niet op het aanroepen van autoriteiten.

Het aardige van Zuiderents studie is wel dat het voor de gang van zijn betoog volstrekt zinloos is, mijn artikel over Hermans' boek ter sprake te brengen. Dat hij het toch doet, wijst erop dat verfoeilijke extraliteraire motieven hem drijven. Hij weegt argumenten tegen elkaar af, die niet van dezelfde orde zijn (mijn opstel is interessanter dan dat van Oversteegen, niet alleen volgens Hermans *SOMA 10/11*, p. 18, ook volgens mij; het is daarnaast aanzienlijk interessanter dan dat van Zuiderent, dat, zoals hijzelf trouwens zegt, door honderd andere ijverige scribenten precies zo geschreven had kunnen zijn). Hij brengt mijn opstel dan ook

[p. 130]

niet tot het veroveren van inzicht in het geding. Integendeel, hij vindt dat autoriteit Oversteegen geen gelijk heeft, en hij, ook een autoriteit, wel. *Daarom* - de redenering- is absurd, maar R. D. Laing heeft er in *Knots* hele rijtjes van in elkaar gezet - heb ik als niet-autoriteit natuurlijk óók geen gelijk. Nu wil het toeval dat Oversteegen helaas wel tot zijn in-group behoort, en ik goddank niet. Daarom corrigeert hij Oversteegen wel, maar zonder de voor autoriteiten geldende fatsoenscode te schenden. Hij wendt nl. voor mij te bestrijden (wat uiteraard helemaal niet gebeurt), hoewel ik me met zijn inzicht heel goed verenigen kan (zijn argumenten staan de mijne nergens in de weg). Zo neemt hij medestanders die eigenlijk tegenstanders zouden moeten zijn, als je het logisch en kritisch bekijkt, voor zich in, en plaatst zich daardoor moreel gesterkt tegenover uit de lucht gegrepen tegenstanders, hetgeen zijn gevoel van eigenwaarde geen gering hart onder de riem steekt. Ik verwerp mensen met een dergelijke inborst - zoals ik al eerder zei: literaten zijn me te immoreel. En een literaat als Zuiderent is minder betrokken bij een tekst dan bij de vraag: 'Hoe sluit ik mijn ogen voor de konfrontatie met mijn innerlijke gebondenheid aan formalistische vooroordelen, die door "Denkbare tautomerie" onvermijdelijk werd?'

Uit zijn werkstuk blijkt nergens dat Hermans' werk ook maar iets met alchemie te maken heeft. 'Literatuurtheologie', zegt Zuiderent smalend, niet begrijpend dat het dan toch op zijn minst 'literatuurmystiek' zou moeten zijn. Agressieve kletspraak, antwoord ik, die het goed doet in zijn kliek, waar een rationele wijze van werken alleen maar van

[p. 131]

belang schijnt te zijn, zolang er geen outsiders in de buurt zijn.



SYSTEMATISCH

*Ja, dat 's wel waar, doch in 't systeem
Daar zou 't volstrekt niet deugen;
En dus - dat ik de vrijheid neem
Te zeggen: 't is een leugen.
(P.A. DE GENESTET)*

Er is een mappemonde waarop de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden de oppervlakte van praktisch heel Europa beslaan, en die heb ik getekend. De natuur is er maagdelijker

dan de bevolking, die zich ophoopt in Abtswoude, Amsterdam, Antwerpen, Balk, Bergen, Damme, Lahringen, Sluis en Vorden. De hoofdstad is Den Haag - niet groter dan het vriendelijk Voorhout dat via de Denneweg met de Zeestraat naar Scheveningen verbonden is. Utrecht en Groningen werden door rechtvaardige explosies opgeblazen. Duitsland heeft de grootte van een provincie: Keulen, Dresden, Berlijn. Even buiten Scheveningen richten zich, zoals men weet, de Alpen op, die het Noorden scheiden van de Provence, die bloeit terwille van Albi. Geïsoleerd vinden we nog: Parijs, het vergane Rome, het onherstelbaar Athene, het onvergankelijke Florence. In de woestijn overzee ligt als een vage herinnering aan een

[p. 132]

grijs verleden Jeruzalem. Achter de woestijn de hoopgevende Goudkust. Zuid-Afrika is onbewoonbaar verklaard gebied.

In het Westen overzee vinden we de eilandjes Groot-Brittannië, Ierland, Noord- en Zuid-Amerika, bij elkaar plusminus 1/4 van de oppervlakte van de Nederlanden. Het Oosten wordt beheerst door een kraterveld: Siberië, Hiroshima, Nagasaki. China - niet al te groot - verliest zich in onverkende vlakten. De gordel van smaragd, met de koningin van het Oosten: Batavia. Het onmetelijke Bikini: onbekend Zuidland.

Dat is de wereld waarin ik leef. Daar is de antihistorische jungle van o.a. de 18e eeuw, bekend uit *Een wijze van lev/zen*. Daar en toen riep ik Lucebert op uit de 20e eeuw, en Du Perron, Vestdijk en Harry Mulisch om aandacht te vragen voor antitijdgenoten als Staring, Poot en Feith. Hindernissen bestonden niet, want de begeerte gebod. Mijn 'kritiek' - ik zeg maar gewoon 'kritiek' - toont een systematische ordeloosheid in denken, leven, lezen en voelen, met als doel te laten zien hoe de gevestigde orde meer en meer geïnfiltreerd wordt door het irrationeel, en hoe dat laatste uiteindelijk die maatschappelijke orde verandert, omwoelt en vernietigt. Niets blijft. Het woord is zelfdestruktie in slow motion. Het essay, en zeker het mijne, is een zichzelf vernietigend apparaat. Maar het is de vergankelijkheid zelf die liefde voor het vergankelijke mogelijk maakt. Alleen al daarom verzet ik me tegen kritiek die, vermomd als de rechtvaardigheid en zeker even blind als deze uit onlust

[p. 133]

geboren werd en gehanteerd wordt als een akte van seklusie. Ik ben geen polemist van huis uit: ik werd het. Ik leerde van me af te bijten. Zo leerde ik nog net op tijd inzien dat het plezierig is een vreemde dood te slaan om een wond en een broeder om een buil. Ik besef met voldoening dat er veel in de wereld is dat ik met enthousiasme en zonder daar schuld aan te dragen volkomen haat: oprecht van hart. Men spreekt te gemakkelijk van subjektivisme en objectiviteit. Wie zich van zijn eigen wereld bewust is, en van zijn antihistorische data die hem van de eisen van de geschiedenis bevrijden, ziet vanzelf in dat het realiteitsprincipe de begeerte vermoordt, de kans op een beetje geluk. De objectieven lopen achter, altijd. De menselijk vrijheid vieren, de onherhaalbaarheid van het moment, at andere zaken zijn dan de conditionering van het gedrag, valt bij hen b.v. onder 'literatuurtheologie' of onder ongeoorloofde vrijheid. Nee, dan zij! Zij onderwerpen zich aan een stringente methode! Hoe zal ik ze duidelijk maken dat *zij* die z.g. literatuurtheologie door een onuitgesproken aanrakingsverbod buiten spel hebben gezet? Het is waar dat de werkelijk belangrijke dingen in de literatuur mysterieus zijn, en waar is het ook dat het mysterieuze niet rationeel is en daarom? geen? objekt? van? wetenschappelijke? studie? kan? zijn? -. Maar is het daarom eveneens waar dat de waarheid in pacht gegeven is aan een paar idioten die alleen maar het rationele in hun gezichtsveld dulden? Wie alleen maar van een controleerbare methode alle heil verwacht, wie meent niets te mogen doen dan het verstrekken van verifieerbare informatie, verifieerbare

[p. 134]

informatie en niets dan verifieerbare informatie, wat nog iets anders is dan de waarheid, kan ook alleen maar iets zeggen over wat objectief aantoonbaar is, maar niets over de werkelijk belangrijke problemen van de literatuur. Hij heeft zich de kans ontnomen het mysterieuze te onthullen, het irrationele bewust te maken en daardoor het rationele te vermeerderen: immers 'literatuurtheologie' is taboe. De wetenschapper houdt er zich verre van uit eigen vrije wil. Dreigementen van buitenaf zijn dan ook volstrekt overbodig. Er bestaat immers een innerlijke zekerheid - irrationeler kan het niet - dat overtreding van het verbod hem buiten de kring van zijn in-group plaatst. Maar waar een verbod is, moet een begeren zijn en waar het realiteitsprincipe heerst, wordt dit begeren onderdrukt.

De wetenschapper schrijft de essayist heel vlot een benijdenswaardige vrijheid toe. Maar hij kijkt wel uit, zichzelf een weinig benijdenswaardige angst toe te schrijven voor het voorbeeld dat de vrije essayist voor hem is. De verleiding tot nadoen, het infectiegevaar van het taboe, moet hij daar geen maatregelen tegen treffen van een uiteraard dwangmatig karakter?

Wie het verdrongen verlangen naar die vrijheid bevredigt, krijgt dan ook al die neurotici op zijn dak. Hij wordt afgestraft, en het is de straf zelf die het de heren wetenschappers mogelijk maakt ook het taboe te doorbreken: niets is onwetenschappelijker dan hun kritiek op het werk van zo'n essayist. De zich wrekende critici zijn dan ook geen haar beter dan de dissident, integendeel: ze zijn beroerder. Zij zijn, als alle machthebbers, zo slecht als ze maar durven.

[p. 135]

Hun reactie op 'onwetenschappelijk' werk is het best te verklaren uit gekonditioneerd wangedrag. Zeg methode en ze kwijlen, zeg vrijheid en ze vliegen u naar de strot. Wat is daar voor wetenschappelijks aan? Ik heb schijt aan wetenschap, dat weet toch de eerste de beste idioot.



Mijn vrij onbeveerde lachebek
(JAN G. ELBURG)

Wanneer in het creatief proces de logika en het kausale denken uitgeschakeld kunnen worden, moet dat ook in de kritiek mogelijk zijn. Het is voldoende - in eerste aanleg - woorden, gedichten, boeken, op te laten wellen uit de herinnering. Hemel en aarde gaan ten onder en herrijzen. Waarom zou dat anders zijn met het woord? Iets kunnen vergeten, zich vergissen, waartoe geen computer in staat is, is creatief. De zuiverste kwaliteiten van het artistieke denken zijn onmogelijk zonder het defekt dat ze in beweging zet. Derhalve: deformatie van teksten helpt je soms op weg, vooral als je geen pech hebt. Kritiseren kan een psychisch automatisme zijn, gevoed door liefde of haat, dat de tussenkomst van het toeval mogelijk maakt en de logika logika laat. Niets geldt dan het verlangen daarin op te gaan: in dat woord, dat rijm, dat boek - en niets is ook belangrijker dan het vinden van alle middelen om daarin te slagen.

[p. 136]

Het gaat om de droom, de dagdroom, de meditatie, het magische, mythische en mysterieuze - het gaat erom situaties te provoceren waarin het denken verstoord wordt, mythen, fantasmata worden geboren, waar de kritiek profijt van trekt. Intieme optiek

jongleert met de literaire objecten die het lezen schept. Ze worden losgehaakt van hun natuurlijke functie en tegenover elkaar geplaatst in een relatie die absurd is: Feith, Freud en ik, b.v.

Feiths *Julia* barst van de freudiaanse symbolen; het boek is op sommige plaatsen in droomtaal geschreven en volgens het procédé van de automatische schrijftuur uit het onbewuste ontstaan. In theorie misschien niet, maar in de praktijk verwachtte Feith stichting via de tong door de geest. Zijn werk is een recherche op godsdienstig gebied. Religie is voor hem emotionele noodzaak. Daarom is hij nog geen obskurantist. Hij vermoedde de armoede van de rationalistische filosofie. Maar hij was ook overtuigd van haar rijkdom, omdat hij - en iedereen in zijn tijd - geloofde dat de rede voor alle aardse problemen de oplossing al klaar had. Waarom zou de rede niet ook over kwaliteiten beschikken die de spirituele kanten van het leven konden onderzoeken? Wie haalde het in zijn hoofd grenzen te stellen aan de rede?

Intieme optiek opereert in de tegenwereld, de antihistorische. Daarom is intieme optiek zowel fantastisch als mimetisch. Door de intimisering van het zien krijgt de wereld, de werkelijkheid, het leven pas aanzijn. Intieme optiek is een kweeste die een structuur veroorzaakt, identiek met de kweeste en ze is gegrond op de weldoordachte en maniëris-

[p. 137]

tische behandeling van via het boek zich voordoende associaties en irrationele interpretaties, ontlokt aan antwoorden op zulke in het ook lopende zinledige vragen, dat het fiktieve karakter dier vragen onmogelijk kan worden geloofend. Het intieme karakter van deze verhouding tussen lezer en boek is de *conditio sine qua non* voor het naar de oppervlakte brengen van gegevens die zich aan de objektieve blik onttrekken - gegevens waarvan het kenmerk misleidend genoeg is om de waarnemer te doen geloven dat een nadere verklaring van hem niet wordt verwacht en een zinlege vraag nog minder.

Natuurlijk is intieme optiek naïef. Maar aangezien ze de mimesis is van een fantastikon, is ze vooral ook betrouwbaar en bovendien iets amusanter, iets interessanter dan wat gedistantieerde objectiviteit tot nu toe presteerde. Men kan dus ook zeggen dat intieme optiek gewoon onzin is, die het op zich genomen heeft af te rekenen met veel dat gevestigd is of voor de hand schijnt te liggen; onzin die zich niet weerhouden laat door wat verboden is of taboe.

Noem me daarom gerust charlatan, literatuurtheoloog of losbol. Onlust van anderen dulden leidt immers tot verdraagzaamheid, en hoewel ik werkelijk niet weten zou waarom dat mijn probleem zou moeten wezen, zeg ik: 'doen jullie maar. Een aantal nullen te moeten verduren is niets te hoeven verduren. En dat is dan mijn verdraagzaamheid: de weg naar mijn Nirwana, en ik ga die: met vaste stap en vooruitziende blik'.

Den Haag, 20 oktober 1971

[p. 139]

BLADWIJZER

agressieve kletspraak, 19, 29, 130, 133
alchimie, alchemie, alchimist(-isch), 12, 32, 101, 110, 116, 118, 128, 130
Boeddha, Boeddhist, 128
Brahman, 12
dichotomie
filoloog, 24, 39
Groningen, 27, 131
kosmisch, 13, 24
meteoren, 14, 15, 16, 21, 22, 42, 43, 94, 106, 108, 119, 121, 122
methode, 15, 17, 18, 29, 133, 135
NTG, 13, 19, 28, 29, 30
Nirwana, 75, 137
ostracisme (zie ballotage) planten (zie meteoren)
polemie, 9, 133
profeet, prophèts, 48, 75
seklusie, akte van (zie ostracisme)
sterren (zie meteoren)
sterrenbeelden (zie meteoren)
Utrecht, 27, 131

[p. 140]

waarheid, waarheden, waerheit, 10, 11, 18, 33, 76, 110, 116, 133, 134
Wittgenstein, 10, 33, 79, 128, 129
yanyang, 60
Zuiderent, AJ, 127, 128, 129, 130