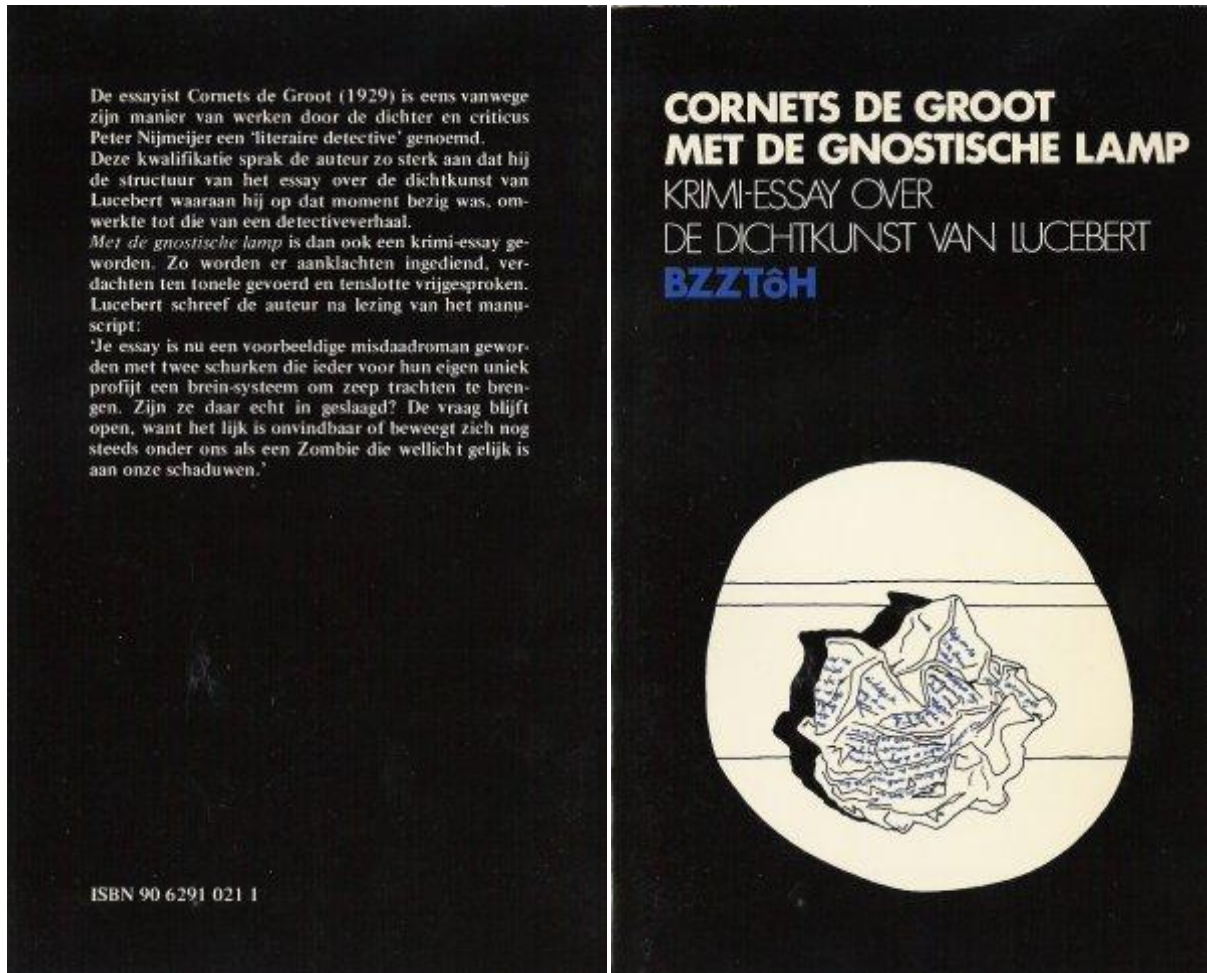


Verzameld werk - Met de gnostische lamp

Voor-/nawerk

R.A. Cornets de Groot



[p. 5]

INHOUD

I SIGNALEMENT	7
De eerste verdachte	9
Een voorgeschiedenis onder de loep	20
Handlangers en slachtoffers	26
Persoonsverwisselingen	33

Constructietekening van Lilith	39
Nieuwe verdachten	52
Verdenking, vrijspraak, nieuwe verdenking	59
Roosje Waas vs. Henk Been	65
Het milieu van de meesterkraker	71
II BEWIJSMATERIAAL EN AANWIJZINGEN	89
De gnostische lamp	91
Explosieven	97
De thermische lans	132
III OPSPORING EN AANHOUDING VERZOCHT	147
Een paar nooit opgehelderde inbraken	149
BIJLAGEN	173
Bijlage	175
Noten	178

[Achterflap]

De essayist Cornets de Groot (1929) is eens vanwege zijn manier van werken door de dichter en criticus Peter Nijmeijer een 'literaire detective' genoemd.

Deze kwalificatie sprak de auteur zo sterk aan dat hij de structuur van het essay over de dichtkunst van Lucebert waaraan hij op dat moment bezig was, omwerkte tot die van een detectiveverhaal.

Met de gnostische lamp is dan ook een krimi-essay geworden. Zo worden er aanklachten ingediend, verdachten ten tonele gevoerd en tenslotte vrijgesproken.

Lucebert schreef de auteur na lezing van het manuscript:

'Je essay is nu een voorbeeldig misdaadroman geworden met twee schurken die ieder voor zich hun eigen uniek profijt een brein-systeem om zeep trachten te brengen. Zijn ze daar echt in geslaagd? De vraag blijft open, want het lijk is onvindbaar of beweegt zich nog steeds onder ons als een Zombie die wellicht gelijk is aan onze schaduwen.'

Verzameld werk - Met de gnostische lamp

Deel I - Signalement

1 De eerste verdachte

Cornets de Groot

[p. 9]

Dertig jaar lang achtervolg ik iemand, die zich de 'dief van de volksmond' 1 noemt, en die inderdaad de ene fraaie inbraak in de taalschat na de andere op zijn geweten heeft. Het is mij in al die tijd niet gelukt hem op heterdaad te betrappen, maar het bewijsmateriaal stapelt zich op en de aanwijzingen in zijn richting zijn legio. Zijn signalement - hoe onvolkomen nog - heeft zich niettemin verfijnd, en begint los te komen van het globale en algemene door een rimpeltje hier, een adertje daar; frontaal en 'en profile' naar beide kanten komt hij me als een bekende voor. Ik verbeeld me zelfs, dat ik hem zó herkennen zou, als ik hem plotseling tegenkwam, ergens op op straat. Maar de man heeft altijd een alibi; denk je de hand op hem te kunnen leggen, dan blijkt de aangehoudene een dubbelganger, die van de prins geen kwaad weet, maar die deze uit de kooien van de poëzie losgebroken meesterkraker verdacht werd gemaakt.

In dit verslag heb ik al wat ik te weten kwam over zijn doen en laten, zijn werkmethode, zijn signalement, mimicry, camouflage, zijn pogingen de verdenking steeds op een ander te laten vallen, opgetekend, benevens al het bewijsmateriaal en de deugdelijkste aanwijzingen; bovendien passeert een hele waslijst van helers, die hem regelmatig of incidenteel hand- en spandiensten bewezen, de revue.

Maar laten we beginnen met *op het gors*, een kraak die destijds nogal wat pennen in beweging heeft gebracht, 2 maar nooit geheel werd opgehelderd.

Een van de eigenschappen van dit gedicht is, dat het zich laat beschrijven als een episch gedicht. Niet dat er een 'verhaal' is, maar er is tijd, - epische tijd. Er is handeling, er is honger, vraatzucht, verzadiging. Er is ruimte, en in die

[p. 10]

ruimte onweer, gevolgd door rust. Er is vanwege die ruimte naast psychisch perspectief (in de 3de en 5de strofoïde) ook schilderkunstig perspectief (in 1, 2 en 4). Maar van een vreemde soort! Als het niet om een gors ging, zou men denken aan een Japanse of Chinese schildering. Het oogpunt is immers hoog gelegen. Het oog kijkt in de diepte, - in zee, *op het gors*, op het strand; èn het kijkt in de hoogte: in de hemel. De zon aan de overkant is als het ware een spiegelbeeld van dat kijkend oog. Ook de zon kijkt op naar de stratus boven haar en ze kijkt neer: op de zee die ze juist verlaat, of waar ze aanstonds in neerdaalt. Ik voel zelf het meeste voor een zonsondergang, vanwege de uitdrukking 'mosterd na de maaltijd' die even wordt geactiveerd. De indruk van verticaliteit - een eigenaardige indruk hier: het Nederlandse (gors-)landschap heeft eerder iets horizontaals - wordt tenslotte nog benadrukt door de blikseminslag. De beslissende richting is de neerwaartse.

Het is noodweer, en dat betekent: het is hoog water. Wanneer de zin 'de zon is mosterd / op de maalstroom' betekenen zou, dat de zon haar aantrekkingskracht bij die van de maan heeft gevoegd, is er zelfs sprake van springvloed: het water slobbert - de zee neemt in omvang toe.

Tussen strofoïde 1 en 2 verloopt bijna geen tijd. Er is ook, afgezien van het eten dan, geen 'echte' handeling. We zien kort na elkaar twee scènes: veraf de kinderen van het lichtmilieu, dichterbij de pas geboren goden. Een derde scène vinden we pas in de vierde strofoïde: er is dan een en ander in de tijd verlopen; een filosofie, een meditatie naar aanleiding van een blikseminslag tijdens het onweer, zoals we uit de kortstondige

onderbreking in de opeenvolging der scènes te weten komen. De vierde strofoïde spreekt van 'lijken die waarlijk leven'. De verteller is bij die lijken; hij heeft in werkelijkheid of in de verbeelding zijn hoge standplaats verlaten, terwijl ook de kinderen van het lichtmilieu, in de gedaante van goden, naderbij gekomen zijn.

Is het gors het decor voor een ongelooflijke verbeesting, een

[p. 11]

metamorfose - die van licht naar vlees? Maar een dergelijke stoutmoedige verbeelding treffen we in de geschiedenis alleen bij de gnostici aan! Aardbewoners zijn in de gnostische conceptie uit het Rijk van het Licht gevallen wezens, - engelen, die, bedrogen door de Vorst der Duisternis, in de stof werden gekluisterd. Wij zullen moeten onderzoeken of, en in hoever, dit gedicht met gnostische opvattingen verband houdt. Om nu de voortgang van dit onderzoek niet te onderbreken, moet ik de lezer, voor wie het gnosticisme een zo goed als gesloten boek is, vragen, zich daarvan een beeld te vormen, bijvoorbeeld door lectuur van [hoofdstuk 10](#) van dit boek. Het kan trouwens geen kwaad, wanneer hij zich van de beide andere hoofdstukken (11 en 12) uit het tweede deel eveneens op de hoogte stelt. Het daar opgeslagen bewijsmateriaal kan op ieder ogenblik van dit verslag te pas komen.

Dan veroorloof ik me nu de fabel van *op het gors* te geven, zonder de conclusies te verzwijgen, die een samenhang met het gnosticisme zou kunnen leveren.

Wij zien dan dat het hoog water is, of wordt.

De kinderen van het licht-milieu verschijnen, nu de zon onder onheilspellende kleuren in zee verdwijnt. De kinderen verbeesten, dat wil zeggen ze raken in de sfeer van het aardse, verliezen aan 'geest' en nemen aardser vormen aan, voorlopig nog deze van 'goden' - al zijn die dan al volop aan het aardse verslingerd.

Een toeschouwer die neerkijkt op het gors, krijgt gelegenheid tot overpeinzing. Het onweert, - kort maar: een bliksem slaat in. De volgende scène toont dat de kinderen van het licht definitief de hemel zijn uitgegoot. Ze zijn in het bezit geraakt van menselijke lichamen. Ze zijn vraatzuchtig, - ze zijn verbeest. Van hun hemelse afkomst hebben ze, naar (neo-)platonische traditie weinig weet meer: de bliksem, de slippedrager van het heelal, heeft ze ter aarde besteld. Vergeleken - naar gnostische norm - bij hun vorige, glorieuze bestaan, zijn ze dood, afgedaald in de onderwereld, de wereld der schimmen.

[p. 12]

Zij zijn onwetenden geworden, agnostici. Zij zijn niet in het bezit van de *gnosis*, deze kennis van God, van iets van nature onkenbaars. ³ Wat hen nog restte aan herinnering aan de preëxistentie, verbeest evenzeer, en dat deert God, de *vileine vilder*.

Is dat geen krasse taal? Maar bij de gnostici is God - de schepper van de stof, die per definitie boos is - de ware God ook niet. Zij zien in hem de Vorst der Duisternis en houden hem dus voor de vilder, want het verbeesten in dit aardse tranendal heeft geen eind: ook na het villen zet het verbeesten zich immers voort. Dat is één interpretatiemogelijkheid. Maar er staat een tweede open: op het niveau van de auteursintentie. Bij Lucebert is God identiek met de geest, en de geest identiek met een absolute leegheid. Ik kom later op dit leerstuk nog terug ⁴ en stel voor voorlopig als axioma te aanvaarden dat Lucebert oppositie voert tegen de God die geest is en tegen de gnostici, die Hem vereren, het aardse vervloeken, en daarom zich keren tegen Lucebert en tegen 'kettters' van zijn slag. Om *die* reden is de *vileine vilder* identiek met de Heer des Lichts, Lucebert is een dichter, die de geest ontkent en alle nadruk legt op het lichaam, de aarde, de materie. Zijn uit de hemel gevallen engel is er niet op uit het overluchtse rijk opnieuw, snel en gelouterd binnen te wieken. Hij is er integendeel op uit, het zich hier zoveel mogelijk naar de zin te maken, uit deze wereld iets te fabrieken, dat op een hemel lijkt. Vandaar zijn sympathie voor deze 'lijken die waarlijk leven', de agnostici, die niet in staat zijn op fraaie wijze uiting te geven aan hun emoties, ja, die eigenlijk alleen maar kunnen stamelen, zoals men op kan maken uit:

*in het middenwit van wat men gewaar wordt
staat uitgeschreven dat wat men verhaspelt*

Een letterlijke parafrase daarvan:

In de kern van de emotie bevindt zich de waarde, waar geen passend woord meer voor is. De oplettende speurder kan het

[p. 13]

niet ontgaan, dat hier een tachtigerbeginsel op de kop wordt gezet: de eis dat poëzie moet zijn: 'de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie'. Lucebert laat zien, dat die eis, indien al niet onmogelijk in te willigen is, dan toch in hoge mate oppervlakkig moet zijn.

Wij komen nu zo langzamerhand in de buurt van waar we willen wezen.

Eéns heeft Lucebert een dialoog willen aangaan met de mannen van 80. Het feit alleen al dat hij voor de experimentele dichters de verzamelnaam 'vijftigers' vond, wijst daarop, evenals zijn kritiek op Kloos, waarbij hij Ter Haar tegen hem in bescherming nam. ⁵ In *lente-suite voor lillith* zien we allusies naar Van Eedens morele opvattingen ('uit poelen worden lelies opgedregd'), in *school der poëzie* leent hij een titel van Gorter. Deze voorbeelden zijn met nog een aantal te vermeerderen; zo bijvoorbeeld de omkering van de grondslag van de 80-er woordkunst, die we zagen in de twee laatste regels van *op het gors*. Eveneens een 'impressionistisch' aandoend obscurantisme in het gedicht *een liefde*: 'op de drempel stond armenkruis je stem'. Sensitivisme van een radiologisch karakter, zelfs door de meest nerveuze impressionist niet te evenaren, verbluft de lezer van *romeinse elehymnen*.

Waar het hier om gaat, is dat Gorter Lucebert moet hebben aangesproken, en dat de 80-ers in hem hun grote tegenstrever hebben. Wat hij van hen afwijst, is de 'geest', hier uiteraard in de gedaante van de schoonheid, die ten hemel stijgt (als in Perks *Hemelvaart*), met de poëet achter zich aan (als in Perks *Sanctissimo Virgo*).

Toen Lucebert in 1949 zijn gedicht *verdediging van de vijftigers* publiceerde (in *Cobra*), was dat iets meer dan een voorzegging, en iets meer dan een uitdaging. Het gedicht is ook een uitnodiging de beweging van 50 te plaatsen in het referentiekader van de geschiedenis van 80.

In het gedicht dat hij eens zijn poëtisch credo noemde ⁶ ver-

[p. 14]

klaart Lucebert dat de schoonheid haar gezicht verbrand heeft, en hij vervolgt en besluit:

*ik heb daarom de taal
in haar schoonheid opgezocht
hoorde daar dat zij niet meer menselijks had
dan de spraakgebreken van de schaduw
dan die van het oorverdovende zonlicht*

regels die in het referentiekader van de geschiedenis van 80 regelrecht te parafaseren zijn. Want wat betekent deze bekentenis anders, dan dat hij het werk der 80-ers op studieuze wijze gelezen heeft - nee! met een ontvankelijk oor beluisterd, en dat het enige dat aan menselijks tot hem doordringt, precies die kwaliteiten zijn - de alleronbeholpenste expressie van de alleronuitsprekelijkste emotie, plus de bezetenheid van licht - die in zijn eigen poëzie zo opvallend aanwezig zijn?

Wat hier te lezen staat, is eenvoudig dat hij van alle 80-ers Herman Gorter het hoogst waardeert, zij het ook niet kritiekloos. ⁷

In *Verzen 8* van 1890 van Gorter vinden wij het volgende gedicht:

*Wij zilvren wezens, nevellichten gewassen
neven elkaar, onzeker, wilden het licht:
in misten van donker, onze groote vragen
vreemdelinge in scheemre mist om licht -
Teeder beginnen en glimlachend blinken,
lichtkeus verrijzen, weigren te versterven,
zekerlijk lachen en lichtblijde blinken,
wenken en vlieden, vliedend omziend, wimprend,
wilgen van licht, linten van licht, witzilvren
wateren licht, fleemlicht, zichten rillicht,
scheden en bajonetten licht, - lichtarmee*

[p. 15]

*Ons vleesch, bloeiend van licht, licht slempend,
onz' harten zwellend van licht, lichtbrekend
ogen licht donzend, kristallen lichtkronen.*

Een strijd om licht, een strijd die ook gewonnen wordt door die lichte wezens, licht *slempend*. Stof voor een episch gedicht. Lucebert maakte dat ook, - in *op het gors* - een gedicht dat in alle opzichten opponeert met dit van Gorter, omdat Gorter hier, wanneer we hem bezien door Luceberts bril, een 'gnosticus' is.

Maar Gorter schreef zelf een episch gedicht, *Lucifer (fragment)*, 9 dat verwant is met 'Wij zilvren wezens', - en dat daardoor met *op het gors* te verbinden is.

Er is in *Lucifer* inderdaad een op het duin gezeten waarnemer die een zonsondergang ziet, en als in een droom een 'mythe' van Lucifer gestalte geeft. De mythe is vrij eenvoudig. Lucifer, hier (evenals in Vondels *Lucifer*) met de planeet Venus als avond- of morgenster vereenzelvigd, 10 vindt op een eiland een beeldschone jonge vrouw, die na een bad in zee zich in het bos op haar kleed te rusten legt. Als dan een onweer los breekt, waarbij een bliksem een den in vlam zet, schiet Lucifer toe, die haar, slapend nog, aantreft:

*Zij sloeg nu kalm de klare oogen op
uit bleeke droomen in zijn helder oog
en breidde wijd de slanke armen uit,
waarin hij duiz'lend viel, en kuste hem.*

Hiermee is de mythe niet uit. Maar voor ik de afloop ervan samenvat, wil ik graag wijzen op een paar saillante details, die voor *op het gors* van belang zijn.

Voor de gnosticus die de materie beschouwt als boos, dood en dodelijk, en die in deze wereld niet veel meer ziet dan de Hades, de onderwereld, zijn de volgende regels uit Gorters fragment al te ontkenkend geformuleerd; voor Lucebert is het koren op zijn molen:

[p. 16]

*Wèl schijnt de hemel zonder medelij
en de aarde in 't heelal een eenzaam lijk...*

(passage in romein aangebracht, CN)
Waar Gorter heeft:

*Bleek stonden in het leege hemelruim
de ontelb're geesten van het sterrelucht...*

toont Lucebert 'de kinderen van het licht-milieu'.
Sprekender is het beeld van het wateroppervlak als *kleed*.

Bij Gorter:

*Gelijk het lichaam van een schoone vrouw
die onder een lang laken slaapt en droomt
en murmelende korte woorden spreekt
en droomend stil den kleinen voet beweegt,
terwijl er plooiën glijden door het kleed,
zoo rimpelde het water aan het strand...*

tegenover Lucebert:

*terwijl water zijn gonjezak
laat slobberen...*

Waar Gorter homerisch wordt, is Lucebert laconiek.

Gorters *Lucifer* heeft zich voor de schone vrouw altijd schuil weten te houden. Waar was dat goed voor?

Zijn gevoelens voor de Zon, zijn heer, lijken, hoezeer hij ook van de zon de lieveling is onder de sterren, ambivalent:

*Toen zonk zijn oog (van de zon, CN) en vestte peinzend zich
op Lucifer, die ver vooruit bewoog*

[p. 17]

*en weer zijn vuur vertoonde in 't schemerlicht
der koele morgenlucht, toen omzag, en
den blik in 't oog des daggods rusten liet.
Hij schrikte. Vreugde of vrees?...*

Zijn uitstapjes naar het eiland zullen die daggod wel niet bevallen, en ook een zekere bedremmeling, niet ongewoon bij een eerste liefde, zal Lucifers terughoudendheid voedsel hebben gegeven. Maar bij het onweer, bij de blikseminslag, vergeet hij alle schroomvalligheid, en mengt hij zich tegen heug en meug met de bliksem:

*Een felle schicht sloeg in de looverzee
en plotseling rees een golf van vlammen hoog...*

*Gelijk de bliksem viel hij (Lucifer, CN) in het woud [11](#)
en snelde vlug door dichte stammen heen*

om de ongedeerde, naakte, slapende vrouw te vinden. En met haar vindt hij ook de wereld, die hij als een Tegenlucifer wil lief hebben:

*De armen stak hij uit met vingren wijd,
als wilde hij omvangen 't gansch heelal,
de wereld werd hem wat die vrouw hem was,
en vol verlangen, liefde en overgave
luid juichend eenen langen heldren toon,
gaf hij zich van het eiland op en vloog
der wereld in de wachtende armen.*

De gevolgen van die kreet blijven niet uit: de lange heldere toon wekt de eeuwen, de

dode dichters en de geesten in den hoge:

*en zwevend langs den blauwen hemelkoepel
zongen zij klaar als zonnestralen
Hosanna weer werd een dichter geboren.*

[p. 18]

Dit jeugdgedicht van Gorter verscheen in het tweede deel van zijn verzameld werk, dat in 1948 uitkwam, en dat ook de bundel *De school der poëzie* bevatte. Welke literaire detective zou weigeren hier verbanden te leggen tussen Gorters *Lucifer* en de naam Lucebert? Het jaar 1948 is immers ook het jaar, waarin Lucebert (samen met Kouwenaar en Elburg) deel uit maakt van de *Experimentele Groep Holland* (later opgenomen in de groep *Cobra*). Belastend materiaal vormt de doelstelling van die groep, die ik citeer uit de tweede aflevering van hun orgaan, *Reflex*:

'De experimentele groep werd 16 juli 1948 opgericht, ten einde bundelend te kunnen werken in de strijd van de kunstenaars tegen de verworden aesthetische opvattingen, die het groeien van een nieuwe creativiteit in de weg staan. Daarbij heeft de groep niet alleen het verlopen en burgerlijke naturalisme op het oog, maar eveneens de daaruit ontstane steriele abstracte aesthetiek en het pessimistische surrealisme...'

Belastend, want wie 'naturalisme' zegt, denkt er op zijn minst 'impressionisme' bij. Maar navraag wees uit, dat Lucebert al Lucebert heette, voor hij kennis kon hebben genomen van Gorters tweede deel. Dat verscheen immers wel in 1948, maar pas in de maand september, - de maand waarin Lucebert, die toen al zo heette, kennis maakte met Kouwenaar, die een tentoonstelling van zijn tekenwerk met groot enthousiasme had besproken in *De waarheid*.¹² Gorter is er, bij de samenstelling van de naam Lucebert, niet aan te pas gekomen. Kouwenaar, Elburg, Schierbeek en Schuur kenden aanvankelijk geen andere naam dan Lucebert...¹³ Nog in 1951 - als hij zichzelf karakteriseren moet aan de ingang van zijn bijdrage aan *Atonaal* - schrijft hij: 'Signalement onbekend'. Hetgeen betekent: vrijspraak voor verdachte Herman Gorter. Wat we overhouden, is een zekere gelijkenis, een overeenkomst tussen beide dichters. In de beeldspraak bijvoorbeeld,

[p. 19]

in de voorstelling van de confrontatie van de eenzame met de zon en de zee, de sterren als hemelwezens en Lucifer als een halfgod, die de hemel en de zon de rug toekeert, om zich hier met de aarde te vereenzelvigen, conform een denkbeeld, dat ook Lucebert aan zou kunnen spreken. Wat we overhouden is een 'mythe', die voor beide dichters geldt, een poëtische denkwijze, een schema.

Gorters *Lucifer* is een erfstuk, dat 'vergeten' werd, maar dat - om zijn gelijkenis en overeenkomst met Luceberts vallende engel - juist nu opdook. Zodat wij een zekere verwantschap tussen beide dichters kunnen vaststellen, en kunnen zien dat die zich in overeenkomstige voorstellingen presenteert. Kiest een mens zijn eigen gedachten? Of ontstaan motieven en ideeën 'spontaan', op verschillende plaatsen en tijden? In de geschiedenis der wetenschappen komen deze verschijnselen vaker voor dan in de kunstgeschiedenis. Maar het denken daar is ook meer het echte denken - het verloopt langs lijnen die zijn te voorzien en dus te programmeren. In de kunst ontbreken zulke verschijnselen niet, al blijven ze zeldzaam, want afhankelijk van het toeval. Maar als het gebeurt, ontstaan op verschillende plaatsen en tijden beelden, denkbeelden, hele schema's; zo ontstaat een 'topos', een overlevering, een traditie.

Gorter en Lucebert gaan vrijuit. Maar we leggen de hand op een 'werkhypothese': op deze, dat op gedichten als *op het gors* dezelfde emoties werken als op Gorters *Lucifer* (een fragment), te weten gevoelens van verlatenheid, die verzet wekken tegen het

'hogere' en solidariteit met de wereld en de mensen. Zulke poëten zijn gevaarlijke lui!

NOTEN [op p. 178-179]

1. *Topkonferentie*, verz. ged. 1973, verder aan te duiden door vg., p. 395). ▲
2. H. U. Jessurun d'Oliveira, *De limiet van het middenwit*, in *Merlyn* (jan. 1963). Peter Berger, *Het experimentele perspectief op het gors revised*, in *Kentering 2*, z.j. R. A. Cornets de Groot, [Een gors is geen gors is een gors](#), in *Raam 29*. ▲
3. Hans Jonas, *Het gnosticisme*, p. 49. ▲
4. Zie p. 141 van dit boek. ▲
5. Zie de bespreking van *het orakel van monte carlo*, door R. L. K. Fokkema, in *Regelrecht, evangelische oriëntaties*, 3de jrg. nr. I, jan. 1966, onder de titel *Lucebert en het moeras der poëzie*. ▲
6. *Ik tracht op poëtische wijze*, vg. p. 47. ▲
7. Kouwenaar noemt in *Poëzie is realiteit* in *Reflex 2* (febr. 1949) Gorter met onderscheiding. Hij heeft, toen hij zich zijn dualisme bewust werd, 'de bronnen van een nieuwe creativiteit aangeboord', - als enige van de 80-ers. Gorters tweede deel van het verzamelde werk was toen net verschenen (in sept. 1948). Lucebert kende Gorter via Kouwenaar, zoals hij me meedeelde ('de verzamelde werken van gorter zag ik voor 't eerst bij kouwenaar. zelf bezat ik uiteraard niet één boek'). ▲
8. Herman Gorter, *Verzen. de editie van 1890, met een inleiding en annotaties van Enno Endt* (Amsterdam, 1977). ▲
9. Herman Gorter, *Verzamelde lyriek tot 1905, jeugdwerk, De school der poëzie, Nalezing* (Amsterdam, 1964). ▲
10. Mijn uitspraak is niet geheel juist: bij Vondel wordt Lucifer *alleen* als morgenster gezien: vers 355-356 is in de gebiedende wijs gesteld:

*Vergult zijn voorhoofd niet met eenen dageraet
Van morgenstarre en strael, waer voor d'Aertsengelen nijgen.*

Ook andere plaatsen (vers 404, 644, 1772, 1919 en 2004) spreken uitsluitend van 'morgenster'. De vereenzelviging van Lucifer met deze planeet als morgenster gaat terug op een tekst uit Jesaja (14: 12-15), waarvan ik het begin citeer: 'Hoe zijt gij van de hemel gevallen, morgenster, licht van de dageraad'.

Papini deelt mee (in: *De duivel, problematiek ener toekomstige diabolologie*, Maastricht, 1954), dat Origenes de eerste was, die als uitleg van de bedoelde tekst gaf, dat de morgenster niemand anders zijn kon dan de duivel; in de vulgaat wordt in Jesaja's tekst het woord 'morgenster' vertaald met *Lucifer* (Papini, o.c. p. 41).

Gorter volgt niet langer de traditie als hij Lucifer ook met de avondster vereenzelvigd in:

*Hij is 't die 't eerst den hoogen fakkelt heft
en 't bleeke vuur toont als de Dag zijn sluier
van kleuren wegsleept aan de verre kim.
Of als de zon langs lichte treden rijst
en roode steenen vonken in zijn tred,
dan dooft het allereerst zijn fakkelt uit...*

Hij breekt trouwens ook met de traditie, wanneer hij Lucifer hier voorstelt als een soort van Prometheus. Opgemerkt mag in dit verband wel worden, dat Christus als het licht der wereld ook Lucifer wordt genoemd en met de morgenster vereenzelvigd wordt:

'In het Exultet der Paaskaarswijding van Paaszaterdag heet Christus Lucifer, de Morgenster, die geen ondergang weet, die uit de onderwereld teruggekeerd, het menselijk geslacht met zijn helder schijnsel verlicht' (J. J. M. Timmers, *Symboliek en iconographie der Christelijke kunst*, Roermond, 1947). ▲

11. Vgl. Lucas (10:18) 'Ik heb de Satan als een bliksem uit de hemel zien vallen'. Kan Lucebert bij zijn 'slippedrager van het heelal' aan deze vallende engel hebben gedacht? ▲

12. Zie Willemijn Stokvis, *Cobra, geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog*. Amsterdam, 1974, p. 211. 🌲
13. Volgens een aan mij gerichte brief van Lucebert, d.d. 78. VII. 22. 🌲

Verzameld werk - Met de gnostische lamp

Deel I - Signalement

2 Een voorgeschiedenis onder de loep

Cornets de Groot

[p. 20]

Deze eeuw is niet ten onrechte de eeuw van het kind genoemd. Ze is in ieder geval de eeuw van de jeugd, en de jaren vijftig waren de jaren van de nozem, zoals die van zestig deze van de provo waren en die van zeventig die van de junkie.

De nozem werd in onze literatuur in 1947 geboren, in *De avonden* van G. K. van het Reve. Hij is verder te vinden in Jan Arends' verhaal *Lente/Herfst* (Den Haag, 1953) en in Heere Heeresma's *Een dagje naar het strand* (Amsterdam, 1961). Zoals de jeugd van nu zich herkent in *Rock dreams, Under the boardwalk* (Amsterdam, 1973) van Guy Peellaerts en Nick Cohn, zo kon de jeugd van 50 zich herkennen in Ed van der Elskens fotoboek *Een liefde in saintgermain des prés* (Amsterdam, z.j.).

'Zoals er altijd een brandpunt is geweest van de Europese cultuur - Hellas, Rome, Parijs - zo is er in Parijs altijd een quartier geweest, waar het artistieke leven zich samentrok. In de vorige eeuw was dit Montmartre, tijdens de eerste wereldoorlog werd het Montmartre en nu is het Saint Germain des Prés', schrijft Hans van Straten in *Dagboek van een minor poet* (*Podium* 3, 1951).

Het existentialisme, zoals dat door de jeugd verkeerd begrepen werd, had er zich vastgezet. De sfeer waarin die jeugd zich bewoog, werd door Ed van der Elskens met scherp oog waargenomen en weergegeven in zijn boek, waarin Lucebert zijn jeugd herkende. **14** Een jeugd die door minder welwillende critici 'losgeslagen' werd genoemd, aangezien zij van de pasverworven vrijheid een gebruik maakte, dat streed met de gangbare moraal. Er moet in die tijd van onbehuisd zijn, zwerven, het aanpakken van allerlei baantjes, het leuren met car-

[p. 21]

toons, de omgang met schilders, dichters, zwervers, **15** gelijkgestemden iets zijn uitgegaan, iets dat Lucebert later in die foto's van Van der Elskens terug vond - wat was het?

Want Heeresma noemt *Lente/Herfst* van Jan Arends het somberste getuigenis van die 'armelijke, onapetijtelijke en eigenlijk intens-lelijke vroeg-vijftiger jaren'. **16** Wat herkende Lucebert? Het was de inspiratie, of iets dat door Mulisch, in navolging van Nietzsche, zo was genoemd. **17** Helaas is er over die geïnspireerde tijd van Lucebert niet veel bekend. De jaartallenlijst in de bloemlezing *Poëzie is kinderspel* zwijgt erover. Zijn 'signalement onbekend' in *Atonaal* van 1951 - het is dan voor het eerst dat hij zich in druk voor een groot publiek presenteert - accentueert enerzijds zijn terughoudendheid, anderzijds zijn plezier in mythevorming. Het lijkt trouwens iets karakteristieks voor Lucebert: men vergelijk de uitbundigheid waarmee de bekroning van *Apocrief* in Amsterdam gevierd werd, met de ingetogenheid die jaren later in acht genomen moest worden bij de uitreiking van de P. C. Hooftprijs voor heel zijn oeuvre.

Het zijn allemaal bijdragen tot de schepping van een mythe, wat natuurlijk zijn goed recht is, maar alles bij elkaar zijn het evenveel uitdagingen aan u en mij, die mythe te begrijpen en uit de aanwijzingen waarop wij de hand kunnen leggen, te verklaren.

Wat is bijvoorbeeld 1948 voor een jaar?

Het is het jaar van zijn tentoonstelling in Amsterdam, waar Kouwenaar zo verrukt van was; het jaar van zijn kennismaking met Kouwenaar en Elburg, Schuur en Schierbeek. In het winternummer 1948/49 van *Het Woord* staan vignetten van zijn hand - het is van dat

tijdschrift de laatste aflevering. In dat jaar treedt hij toe tot de *Experimentele Groep Holland* en in februari 1949 draagt hij als dichter zijn *minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesië* bij aan het orgaan van die groep, *Reflex*. Saillante details over zijn leven tot dan toe, vindt men in zijn *open brief aan Bertus Aafjes (De groene Amsterdammer, 4 juli 1953)*.

[p. 22]

Van *Reflex* verschenen twee nummers. Het eerste daarvan wordt in hoofdzaak ingenomen door het door Constant Nieuwenhuys geschreven *Manifest*. Het is zijn groep, die voor het eerst in Nederland grote nadruk legt op de creativiteit, ten nadele van het talent, de artistieke - zaken die door de elite hoog werden gewaardeerd, maar die de kunstenaar, die zich met breder lagen van het volk verbonden voelde, in een isolement dwongen. Het manifest kondigt een experimentele fase in de ontwikkeling van de kunst aan: uit de ondervinding die de kunstenaar, die zich van het drukkend burgerlijk-esthetisch ideaal heeft ontdaan, opdoet, zal hij de wetten afleiden, waaraan zijn creativiteit gehoorzamen zal.

Van minstens net zoveel belang is het tweede artikel van Constant Nieuwenhuys in de volgende aflevering van *Reflex: Cultuur en contra-cultuur*, waarin hij nader ingaat op de tweespalt tussen volk en elite, of heersende klasse. Hier valt voor het eerst de term 'dualisme', die hij als het instrument van zijn dialectische redeneertrant benut, om het probleem - de situatie van de hedendaagse kunstenaar - bij de wortel aan te vatten: omdat de Europese cultuur dualistisch is, is de Europese creativiteit (de contra-cultuur) revolutionair: 'Er is hier sprake van een ontleding van de cultuurvorm door revolutionaire aantastingen daarvan, een ontleding die doorgaat tot op het skelet van de dualistische levensbeschouwing'.

In deze opvattingen moet Lucebert zich hebben kunnen vinden, want hij pakte zijn probleem grondig aan, door het meest radicale dualisme dat er bestond tot voorwerp te maken van zijn agressiviteit, zijn revolutionaire drang. Dit radicaal dualisme was het gnosticisme - een hellenistisch verschijnsel, waar tot 1947 vrijwel geen belangstelling voor bestond, maar juist in het jaar van de geïnspireerde Lucebert wèl, omdat toen wereldkundig werd gemaakt dat in september 1947 opzienbarende vondsten waren gedaan in de woestijn van Juda: de vondst van de Dode Zee-rollen. Pers, radio en film kwamen massaal in beweging en gaven voedsel aan de meest wilde

[p. 23]

speculaties op het stuk van de oorsprong van het Christendom. Allerlei gevoelens van onzekerheid bij gelovigen en ongelovigen werden wakker geschud. Zij brachten verbeelding en verwachting op gang. Niets kwam meer tegemoet aan Luceberts belangstelling voor het gnosticisme dan dit klimaat. 18 Een Joodsche tak van het gnosticisme leverde hem Lilith op.

Zojuist zei ik, dat er in 1947 weinig of geen belangstelling bestond voor de hellenistische periode, en ik dank deze kennis aan de brochure *Polis en stad* van Elisabeth Visser. Zij vertelt daarin naar aanleiding van haar benoeming tot hoogleraar, dat de studie van de tijd na Alexander voor velen onaantrekkelijk was geworden. Die periode kenmerkt zich immers door een groot gebrek aan jeugdigheid, door een sterke vergrijzing, een zekere 'knapheid' van de toenmalige artiesten en letterkundigen. Kwaliteiten die de na-oorlogse mens weinigzeggend leken; hem ontbrak het immers aan naïveteit om dat 'knappe' te bewonderen.

Ik ga hier even verder op haar brochure in, om na te voelen wat er voor Lucebert nu zo aantrekkelijk is geweest in die tijd, waarin het gnosticisme ontstond - want hij heeft aan die tijd wel een aantal gedichten gewijd (*ontaaarde prins, ab ovo, christuswit, het vlees is woord geworden*).

De hellenistische cultuur is vooral een stedelijke cultuur, die in tegenstelling met het leven in de polis, niet wortelt in de landbebouwing. Een stad als Alexandrië is geen

gemeenschap van burgers, - de bewoners ervan zijn onderdanen van een heerser. Op de beroepenlijsten zoekt men tevergeefs naar het woord 'boer'. Daarentegen bloeit er de bucolische idylle, er is een sterk verlangen naar landelijkheid, parken zijn er in overvloed, de bloemenhandel bloeit. Zij zegt van de Grieken in Alexandrië, dat ze zijn losgerukt uit hun eigen milieu, - vergelijkbaar op het stuk van de vereenzaming met 'de provinciaal in de grote stad, verlangend naar een klein berichtje van thuis'. Ze leven in een geestelijk luchtledig en vullen die, hetzij met

[p. 24]

'show', hetzij met eigen inhoud; ze hebben geen verbondenheid met de brede lagen der bevolking, door hun volkomen bewustheid, eenzaamheid en wereldwijsheid. Zij hebben de idee van gemeenzaamheid geheel opzij gezet. Het hellenisme gaf ruimte voor een individuele ontplooiing, die onmogelijk zou zijn geweest onder de behoudender stadstaten.

Wie de artikelen van Constant Nieuwenhuys leest, vindt veel van zijn in de vorm van verwijten aan onze cultuur verpakte klachten terug in bovenstaande opsomming: de vereenzaming, het losgeraakt zijn van het natuurlijk milieu, het verlangen naar verbondenheid met brede lagen der bevolking, en eerlijk gezegd maakt *Reflex* de indruk van de uiting te zijn van iemand, wachtend op een berichtje 'van thuis'.

Psychologisch verschillen de experimentelen van de hellenistische stedeling hierin, dat zij het individualisme ronduit afwijzen, en de idee van de gemeenschap juist sterk op de voorgrond plaatsen. Luceberts affiniteit met die periode is dus begrijpelijk: het toenmalige levensgevoel is met het hedendaagse verwant. En al is het waar dat een cyclus als *de dieren der democratie* geen 'bucolische idylle' is, hij komt toch uit zulke ideeën en overwegingen voort, die het 'bucolische' hebben gevoed. Maar welke aantrekkingskracht ging er van het gnosticisme uit op Lucebert? Ik noem een paar elementen: 'zijn bizarheid, zijn provoceren van het gezond verstand en de overspannenheid van zijn oordelen'. 19 Lucebert bedient zich graag, zoals we hebben gezien van de vormenwereld en van de taal der gnostici, juist om zijn eigen antignostische, antidualistische visie tot uitdrukking te brengen, zelfs zo opzichtig, dat men hem er soms van verdenkt ongewoon dualistisch en gnostisch te denken, bijvoorbeeld in regels als:

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

Het is zijn gewone dubbelzinnigheid, die maakt dat 'gnostische' regels zowel voor de gnosticus als voor de agnosticus

[p. 25]

betekenis dragen: we herinneren ons het voorbeeld van de 'vileine vilder'. Wie de twee regels van hierboven wil interpreteren op het niveau van de auteursintentie, begrijpt dat 'geest' gelijkgesteld moet worden met nul-komma-nul; wat geldt, is dat lichaam op de 'goudschaal der zon' (= Italië; de regels zijn uit *romeinse elehymnen*). Dit 'misverstand' - om het zo maar te noemen (ik geloof dat het misverstand door Lucebert werd ingebouwd: een dichter wenst gelezen te worden, ook door hen die 'dualistisch' denken), - kan voorkomen worden, wanneer men zich voortdurend bewust blijft van de gedachte, dat Lucebert het gnosticisme heeft onthoofd. Wie, als hij, verklaart: 'er is alles in de wereld het is alles', verklaart de wereld synoniem met de som van alle realiteit. Dan is er niets buiten en niets boven die wereld: dan is die wereld zelf 'de ruimte van het volledig leven' - vol, voor zover dat het lichaam aangaat, ledig wanneer het gaat om de geest. Het ingewikkelde bij Lucebert is, dat hij een systeem, dat hij principieel verwerpt, toch nodig heeft, - meer dan Nijhoff het christendom, Hooft de Oudheid, of Vestdijk de astrologie. Waar Nijhoff en Hooft Christendom en Oudheid nodig hadden voor hun symboliek en Vestdijk de astrologie voor zijn symboliek, karaktersketching en structuur

van het werk, daar is Lucebert op zijn op de kop gezette gnosticisme aangewezen voor symboliek en structuur van zijn poëzie en voor zijn ideologische strijd voor een andere maatschappij, met in die maatschappij een andere plaats voor de kunstenaar dan die van zonderling of koekebakker. [20](#)

NOTEN [op p. 179-180]

14. Lucebert, *Over Een Liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés*, in *Vrij Nederland*, 15 december 1965. 🟢
15. Lucebert, *Open brief aan Bertus Aafjes* in *De Groene Amsterdammer*, 4 juli 1953. 🟢
16. Heere Heeresma, *Vader vertelt*, Amsterdam, 1974, p. 206. 🟢
17. 'Wij schrijven 1949. Ik was in een sterrenregen terecht gekomen. In mijn hoofd brandden bengalse vuren, steenrode, pruisischblauwe, zonwitte, sommige zo zwart als vogels; mijn handen vonkten wanneer ik iets aanraakte; waar ik liep werd de grond verschroeid. In winkels gaven klanten mij voorrang, trams stonden klaar wanneer ik bij de halte aankwam, spoorwegwachters hielden hun bommen half geopend en wachtten tot ik gepasseerd was. Zeldzame boeken, die ik plotseling nodig had, vond ik nog dezelfde dag in antikwariaten, en ook vrouwen liepen mij ieder gewenst ogenblik in de armen ().
Een gebied dat om alle psychologische of theologische naamgevingen lacht, ejakuleerde honderden dagen achtereen in mijn bestaan. Ik wist alles. Ik begreep alles. Van de vroege ochtend tot de late nacht waren mijn uren gevuld met een koortsachtig noteren van inzichten, visioenen, euforisaties, alles van een intensiteit en zekerheid, waarvan ik later in *Archibald Strohalm* heb getracht een beeld te geven. Jaren nadien, toen ik Nietzsche las, begreep ik als waarschijnlijk weinig anderen wat hij bedoelde toen hij vroeg (in *Ecce Homo*) : "Hat Jemand, Ende des neunzehnten Jahrhunderts, einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter *Inspiration* nannten?" Wat hij vervolgens beschrijft, herkende ik woord voor woord als mijn eigen ervaring, - en wanneer hij aan het slot zegt: "Dies ist *meine* Erfahrung von *Inspiration*: ich zweifle nicht, dass man Jahrtausende zurück gehen muss, um Jemanden zu finden, der mir sagen darf "es ist auch die meine"" - dan moet ik toch in alle bescheidenheid opmerken, dat hij in ieder geval nauwelijks 75 jaar vooruit hoefde te gaan om zo iemand te vinden.'
(Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*, Amsterdam, 1963). 🟢
18. Al in 1945 werden gnostische teksten gevonden bij Nag Hammadi, Egypte (zie daarover Robert M. Grant en David Noel Freedman, *Het Thomas- evangelie*, Utrecht, 1962).
De latere vondsten hij Qoemran (zie daarover J. van der Ploeg, *Vondsten in de woestijn van Juda*, Utrecht z.j.) in 1947 veroorzaakten de nieuwe rage voor het tijdperk, - althans bij de voor zulke sensatie gevoelige leken.
De titel van Luceberts eerste bundel (*aprocrief*) houdt mogelijk verband met de vondst van apocriefe teksten als bijvoorbeeld het Thomas-evangelie. Mogelijk gaf het bij Qoemran gevonden geschrift - vertaald als *Manual of discipline* - hem de eerste regel van *ontaarde prins* in. 🟢
19. Hans Jonas, *Het gnosticisme*, p. 8. 🟢
20. 'In Nederlandse hotels geeft hij als beroep banketbakker op. In het buitenland schrijft hij op hotelfiches *peintre of artiste*. Als ik in Nederland schilder of dichter zeg dan denken ze: wat krijg ik een rare vogel op m'n dak. In Spanje en Frankrijk buigen ze diep voor je. Dat is 't verschil.' (Lucebert in een interview met Jan Brokken in de *Haagse Post* van 22 april 1978.) 🟢

Verzameld werk - Met de gnostische lamp

Deel I - Signalement

3 Handlangers en slachtoffers

Cornets de Groot

In dit hoofdstuk zijn met pen aangebrachte correcties uit het auteurs-exemplaar verwerkt.
Klik op de correctiemarkeringen [C](#) om deze weer te geven.

[p. 26]

In 1949 schreef hij in samenwerking met Bert Schierbeek, die zijn tweekamerwoning met hem deelde, een boek, *Chambre/Antichambre*, in geheimschrift, onder de pseudoniemen Oog van Gol (= Lucebert) en Lilithoog (= Bert Schierbeek). In een brief deelde Lucebert mee, dat de namen Oog van Gol en Lilithoog beide door hem werden verzonnen. [21](#) Het ligt voor de hand aan te nemen, dat Lucebert zich in zijn strijd tegen het dualisme in het algemeen en tegen de gnostici in het bijzonder, niet alleen oriënteerde op de hellenistische kettlers, maar ook op de middeleeuwse. Die gnostici - afstammelingen van de grote leraar Mani: de bogomilen, Paulicianen, katharen en noem maar op - wijken in bijzonderheden natuurlijk wel af van hun hellenistische voorgangers, maar wij vinden bij hen toch dezelfde hoofdgedachte terug, namelijk die van een dualisme op het uiterste. Het is waar dat de middeleeuwse Joden - mystici, kabbalisten - ook, en niet geheel zonder reden, gnostici werden genoemd. Het ligt ook voor de hand, dat wie bij de Dode Zee-rollen begint, uitkomt bij deze joden. En het is bij hen, dat Lilith opduikt. In de bloemlezing *Zohar* (die de ondertitel Boek der stralen draagt), die Gershom Scholem in 1949 uitgaf (Lucebert verwijst naar dit ondoorgroendelijk werk in zijn *het proefondervindelijk gedicht*), wordt zij éénmaal genoemd. Lucebert kon haar goed gebruiken! Lilith, de grote tegenstandster van God, opgedoken uit de Dode Zee, moest helpen een socialiserend en in wezen politiek program, het antidualistische program, gestalte te geven. Haar rol liet Lucebert over aan één van zijn belangrijkste handlangers: Bert Schierbeek. In *Chambre/Antichambre* speelt Schierbeek haar rol. De twee kunstbroeders zaten 'avond aan avond gebogen over de boeken die, naar hun aard, als twee

[p. 27]

vlekken olie op één water, in elkaar moesten opgaan om elkaar op te heffen tenslotte als het woord en wederwoord van een waanzinnige'. [22](#) Zó kon het onderscheid tussen object en subject worden opgeheven...

Lilith wordt in de bijbel niet met name genoemd. Jesaja duidt haar boosaardig aan met 'nachtgedierte' (Jes. 34:14) en psalm 91 spreekt van de 'schrik des nachts' (ps. 91:15). Joodse mystici meenden dat Adam al, vóór Eva, een vrouw moet hebben gehad, Lilith, en Papini vertelt dat dit verhaal wellicht bedoelde te bereiken,* dat de zonde Eva gemakkelijker vergeven zou kunnen worden. [23](#) Lilith schonk Adam tal van kinderen, maar zij verliet hem en zij werd de vrouw van een duivel, Samaël (overigens is een Gol een Arabische demon).

De rabbijnse literatuur beweert, dat zij uit jaloezie alle kinderen van Eva en haar nakomelingen zozeer haat, dat op de vooravond van de geboorte van een kind, bijgelovige Joden buitens- en binnenshuis, een tekst aanplakten: 'Dat Adam en Eva hier mogen zijn en Lilith buiten ga'.

Niet alleen zuigelingen, ook ongebooren kinderen en zwangere vrouwen werden door haar

bedreigd. Haar attribuut is volgens Robert Graves in zijn boek *The white goddess* (New York, 1958) de uil. Zij verschijnt in tal van sagen.

Voor Nederland maakte Marcellus Emants een op haar geïnspireerd gedicht, *Lilith*, [24](#) dat hem niet geheel in dank is afgenomen. Maar Kloos verdedigde het tegen het toenmalig onbegrip en Albert Verwey beschouwt haar als één der feeën die aan de wieg van 80 stonden. [25](#)

Bij Emants is Jehovah een wellustige God, die Lilith - één der oorspronkelijke geesten - bemint, ten gevolge waarvan zij haar hemelse gemoedsrust kwijt raakt, waar ze levenslang naar zal blijven verlangen. Adam is het kind van deze verbintenis tussen haar en Jehovah. In de hemel, waar de vrede is, kan zij nu niet langer blijven, en zinnend op wraak vraagt zij Adam, die haar gevonden heeft en haar begeert, haar te wreken. Hij voelt daar weinig voor, aangezien hij zelf zijn

[p. 28]

zinnen op haar heeft gezet. Lilith jaagt hem dan honend weg, en als hij tracht haar te omhelzen, omhelst hij lucht.

Inmiddels kijkt Lilith naar andere bondgenoten om en ze vindt die in haar 'zusters', - honger, dorst, heers- en hebzucht. Maar een engel komt met de boodschap, dat haar een plaats in de hemel zal worden geboden, als ze bereid is, Adam een levensgezellin te schenken. Haar voorwaarde daartoe is, terug te mogen zinken in de vrede van de vergetelheid, van voor dat God in haar de wellust wekte. Maar dat kan helaas niet. En dan neemt zij het grote besluit, dat Lucebert niet onbekend in de oren zal hebben geklonken, de hemel voorgoed tegen deze wereld in te ruilen:

Hier zij het rijk dat mij zal toebehoren...

De vrouw die zij zal baren, zal op haar lijken. Maar met dit verschil dat Eva niet zwartharig zijn zal als Lilith, maar blond.

In de tweede zang - er zijn drie zangen in Emants gedicht - geeft ze meer vorm aan haar gevoelens van wraak. Zoals God heerst over zijn engelen, zo zullen de mensen dienaren zijn van haar. Haar 'zusters' zullen Eva met demonenlijst voor Lilith doen doorgaan maar Adam laat zich niet misleiden, althans niet lang, waarop Lilith haar helpsters met hoon overstelpt: zij zal alles wel zelf en alleen opknappen.

Daartoe lokt ze Eva naar zich toe, die haar moeder herkent, en van ware kinderteliefde blijk geeft. Daar kan Lilith dan weer niet tegen op - ze kan zich zelf niet verbieden wederliefde te gevoelen en medelijden met Eva. Zij geeft haar boosaardige plannen op. De in hun eigenliefde gekwetste zusters van Lilith nemen daar natuurlijk geen genoegen mee. De heerszucht fluistert Eva in, dat Adams hart niet uitgaat naar haar, maar naar Lilith, en natuurlijk helpt dat. Geholpen door lommer en list doet Eva zich aan Adam als Lilith voor en moet dan aanhoren, dat hij werkelijk Eva prijs zou geven in ruil voor Lilith. De vier demonen hebben hun zin. Het paradijs is voor-

[p. 29]

bij en achter Adam en Eva staat Lilith: met vlammend zwaard.

Lilith doet tenslotte afstand van haar macht. Voortaan heersen hier honger, dorst, heb- en heerszucht. Liliths taak is het de mens af en toe iets moois voor te spiegelen, waardoor het bestaan in stand gehouden wordt.

In zijn bespreking van Emants' gedicht citeert Verwey de regels:

*wie in d'arm der wellust werd geboren
valt vroeg of laat der wellust weer ten prooi*

en zegt ervan dat die uitspraak de kern bevat van dit gedicht. [26](#) Lucebert zal voor deze pessimistische kant van Emants weinig oog en waardering hebben gehad. Maar van

'Positivistische Lilith' een 'Gnostische Lilith' te maken, met behulp van elementen uit 'Joodse Lilith' - dat moet een kolfje geweest zijn naar zijn hand! En de mogelijkheden zijn er! Emants' moraal is immers een einde te maken aan de wellust, en dus een einde aan het bestaan, - een idee dat bij tal van gnostici in hoog aanzien stond. En iets gnostisch hééft Emants' gedicht ook wel: Lilith als slang (vs. 822) en een schuldige Jehova tegenover een onschuldige Adam. 27 Met de creatie van 'Gnostische Lilith' werd Schierbeek opgeknapt, zoals ik al zei, die op zijn beurt zijn handlangers vond in de Joodse overlevering, het gnosticisme en Emants.

Schierbeek voert in zijn aandeel in *Chambre/Antichambre* een figuur in, Panglos, naamgenoot van een personage uit Voltaires *Candide*, voor wie Lilith ambivalente gevoelens koestert.

Haar demonische aard, conform Jesaja en de psalm blijkt op p. 17 van *Chambre/Antichambre*: '...in mij wonen () alle gedochten des velds die de nacht wakker schreeuwen...' En: 'Ik ben de nachtuil', heet het op p. 32. Een ander uit sagen en legenden overgeleverd gegeven - dat van Lilith als bedrei-

[p. 30]

ging voor het ongebooren kind - klinkt door op p. 26: 'Het is duidelijk dat toen God de Vader in mijn schoot onderging en het zaad geen vruchten afwierp...' Wèl bezielde God haar toen en na zijn dood treden dan toch zijn zonen naar buiten als projecties van haar zielsinhoud: 'God de Vader stierf en zijn zonen traden uit de schemering van mijn lijf *zonder het licht te kennen*' (cursivering aangebracht, CN). Het is een raadselachtige zin: de gecursiveerde zinsnede schijnt overbodig na de mededeling: 'God de Vader stierf'. Maar hier spelen gnostische principes een rol: die zonen zijn geen kinderen des Lichts maar scheppingen van de Vorst der Duisternis, de Demiurg, God de Vader. Maar Schierbeek zou Schierbeek niet zijn als hij 'Gnostische Lilith', alias 'Positivistische Lilith', alias 'Joodse Lilith' niet ook tot een schepping maken zou van hemzelf. Zo wordt op p. 57 de al eerder opgekomen gedachte dat Lilith met het OOR moet worden vereenzelvigd ('In den beginne was het Oor', p. 21) bevestigd. 28 Dit is ongetwijfeld een trouvaille van Schierbeek, die hierdoor Liliths ambivalentie tegenover Panglos (= Altaal) een 'mythologische' basis kan geven. Zelf zegt Lilith ervan: 'De Toren van Babel op het Babylonische Oor! En tóch de stemmen horen en niet spreken en listig, listig, listig zijn tot de kracht komt...' (p. 22).

Typerend voor de persoon Schierbeek en zijn individuele denkwijze is Liliths uitroep op p. 35: 'ik ben alle wijven. De oude en de jonge'. Op p. 27 lezen we: 'Sedertdien ben ik de grote moeder in het lichaam van een hoer' wat doet denken aan de dubbelnatuur Eva/Lilith, die Lucebert toekent aan Eva's op weg Lilith te worden (zie noot 21), al handelt het hier meer om Liliths op weg Eva te worden, het slot van het boek in acht genomen. Deze ontwikkeling wordt voorbereid in hoofdstuk V (afdeling *Lilithoog, Schuilkelder*), met de sfeer van een sensationeel verblijf in onderaardse ruimten, de ingewanden van een moeder: een verleidingstoneel, waarbij Liliths slangenatuur nog blijkt uit haar raffinement, dat er voor zorgt, dat Panglos 'het zachte wervelen van (haar) rug zou

[p. 31]

zien'.

Enkele bladzijden verderop (p. 62) krijgt die ontwikkeling een nieuwe impuls, qua situatie niet ongelijk aan de verleiding van Adam door Eva bij Emants: 'Nee laat de heren komen als ze mannen zijn! ... () Ik verstop me vaak in de bossen en het hooggebergte om hen het klimmen niet te laten verleren.' In *Lilithoogs* hoofdstuk XI, *Mijn haren* wisselen haar haren van kleur, en zij vervolgt en bevestigt daarin haar natuur van reptiel: 'Ik ruk me dan zelden los uit mijn huid, dat zoals u weet peau de pêche is maar vaak als plaatijzer behandeld wordt'. Toch komt pas in hoofdstuk XIII van *Lilithoog, Apostolaat*, de radicale wending die verrast, omdat hier de zwartharigheid van Lilith problematisch wordt: 'Nu

zou ik moeten fluisteren met de stem van mijn zwarte haren...' (p. 77). 29

Op p. 80 boekt deze verleidingskunst blijkbaar succes, want opeens wordt Adam ten tonele gevoerd en is er voor het eerst een met name genoemde Eva: 'De Achtste Dag was juist om de kim gegaan toen hij (= God, CN) ontdekte dat Adam zich van de rest van zijn ribben had ontdaan om tot DAT reptiel te worden..

Het laatste hoofdstuk zadelt Panglos op met de vraag wat er van de wereld worden moet, nu de schepping met de geboorte van Adam en Eva begonnen is: 'Alles haakt hier naar verandering'.

'Gnostische Lilith' met een tikkeltje Schierbeek, op weg om... Eva te worden.

Want heel die stof, aan Lilith gewijd in *Chambre/Antichambre*, is grondstof geworden voor de schepping van een Lilith à la Schierbeek in het derde hoofdstuk van *Het boek ik*, welk hoofdstuk aanvangt met de voor de schrijver typerende uitspraak:

'...t is dat gij en ik allen Adam zijn', - gevolgd door het gnostisch klinkende 'en het vallen in ons woont'.

Op deze eerste pagina van dit hoofdstuk (p. 47 van de eerste druk), sluit Schierbeek aan, zou men kunnen zeggen, op het

[p. 32]

zojuist samengevatte slot van *Chambre/Antichambre*:

'Je hebt het koud?' vroeg God () 'Het kost je een rib jongen', waarop Adam antwoordt: 'Ik wil alles en desnoods geen ribben'... Maar men zou evengoed kunnen zeggen, dat de Lilith van Schierbeek zich heeft losgemaakt van de syncretistische, waaraan hij eerst gewerkt heeft, al valt het niet te ontkennen, dat ook in dit derde hoofdstuk het gnosticisme nog volop aanwezig is. Die afkomst verloochent zich niet. Lucebert verzorgde het omslag voor de eerste druk van *Het boek ik*; hij verknipte het titelblad van de *Prager Haggada* van 1527, en schiep die door een collagetechniek om tot een nieuwe prent, die ongetwijfeld 'Joods-mystiek' aandoet, hoewel het kenners van het Hebreeuwse schrift niet ontgaan zal, dat het teken voor 'God' er op de kop werd gezet - volkomen toevallig. En zo werd Lilith, eerst een slachtoffer van Lucebert, ook nog de prooi van Schierbeek...

NOTEN [op p. 180-181]

21. Bedoelde brief wordt geciteerd in Lucebert en Bert Schierbeek, *Chambre/Antichambre* (met een [inleiding](#) door Cornets de Groot), (Den Haag, 1978), - p.8. ▲

22. *Chambre/Antichambre*, p. 12. ▲

23. Giovanni Papini, *De duivel. Problematiek ener toek. diabolologie*, Maastricht, 1954. ▲

24. Marcellus Emants, *Lilith, uitgegeven en ingeleid door dr. A. M. Cram-Magré*, Culemborg, 1971. ▲

25. Albert Verwey, *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst (1880-1900)*, 2de druk, Amsterdam, 1906, - p. 14: 'Waar zal ik beginnen, nu ik u de poëzie van die jaren moet voorleggen? Met *Lilith* van Marcellus Emants'. ▲

26. Idem, p. 17. ▲

27. Een eenvoudig criterium voor wat Christelijk is, en wat gnostisch: óf de schuld ligt bij Adam en ze is menselijk; óf de schuld ligt bij de Archont en is goddelijk, dus van vóór de schepping. Bij gnostici is Adam geen zondaar, maar slachtoffer van archontische verdrukking. ▲

28. Bij de bogomilen bestond de voorstelling, dat Christus, die de ware openbaring bracht, uit de hoogte afdaalde, door het rechteroor bij de Maagd Maria binnen ging en zo een schijnbaar menselijke gestalte aannam (Walter Nigg, *Tragiek en triomf van het geweten, Het boek der Kettters*, Amsterdam, 1960). ▲

29. Uit deze bijzonderheden blijkt, dat Schierbeek Emants' gedicht kent. De kleurveranderingen ben ik althans nergens anders tegen gekomen. 🌱

Verzameld werk - Met de gnostische lamp

Deel I - Signalement

4. Persoonsverwisselingen

Cornets de Groot

[p. 33]

Stilistisch verschilt het proza van dit derde hoofdstuk uit *Het boek ik* van dat van Lilihoog uit *Chambre/Antichambre*, doordat de stijlfiguren (bijvoorbeeld parallelisme en herhaling) hand in hand gaan op zo'n wijze dat niet alleen de zogenaamde 'zelfwerkzaamheid' van de taal, maar ook haar tegendeel: de neiging tot taalontbinding, er niet weinig door wordt begunstigd. Een zin kan dan dienst gaan doen als premissezin voor een hele reeks repercuties, waardoor het proza zich 'vanzelf' organiseert in een vrije versificatie met als samenbindend element het ambiguë woord en de daardoor losgeslagen associaties. Geen verslibrisme in eigenlijke zin dus, dat toch ook snel tot een zekere vorm - of inhoudeloosheid vervalt, vooral door gebrek aan aanvoer van nieuw materiaal, wanneer de 'gedachte' het bindend element is, of door gebrek aan gedachten, wanneer het 'thema' beslissend is (vergelijk de poëzie van J. C. van Schagen met die van Van Ostaijen).

Natuurlijk doet Schierbeeks proza een beroep op het rechthoekige vlak (voor het eerst bij hem op p.81 van *Chambre/Antichambre*), waardoor ook typografische experimenten mogelijk worden. Al deze factoren plus een romantiek met de metafysische achtergrond die erbij hoort, dragen bij tot het 'non-significatieve', het 'muische' karakter van dit proza. De dingelijkheid van het woord vervloeit door deze stijl: het muische veroorzaakt een vloeiende wereld waarbinnen - tenminste bij Schierbeek - het 'ik' dat tot 'wij' moet worden, het enige 'vaste punt' is. Het is zinnig hier te wijzen op een compositorische eigenaardigheid die in *Chambre/Antichambre* werkzaam is, en die met een soortgelijk beginsel in *Het boek ik* verwant is. Het gaat

[p. 34]

om de afwisseling der hoofdstukken. In *Chambre/Antichambre* neemt Schierbeek het doorstromende, continuë, horizontale voor zijn rekening, terwijl Lucebert die stroom steeds doorbreekt met het 'verticale', het afgeronde, het in zichzelf beslotene - al wil ik niet beweren dat Lucebert niet ingaat op het materiaal dat Schierbeek aandraagt. In *Het boek ik* treft het de lezer dat ook hier de oneven hoofdstukken onderling verband hebben - het universele, algemene, mythologische - en afgewisseld worden door hoofdstukken waarvan het onderwerp 'individueel' is, en 'bijzonder', 'autobiografisch' maar zonder dat zij door een beginsel van continuïteit verbonden zijn. Wij zien daar een soort atoomsplitsing van de ziel. Het systeem dat alle hoofdstukken aaneen doet sluiten berust op een soort pendeldienst tussen pantheïstische gevoelens en existentiële ervaringen, waarbij beurtelings het ik gelijk staat met de volheid of het niets, al naar gelang het Al beleefd wordt als het niets of de volheid.

Hierbij komt dat het 'systeem-Panglos' doorwerkt in *Het boek ik*, al is Panglos zelf er als figuur niet meer. In *Chambre/Antichambre* typeert Schierbeek dit 'denksysteem', dat op de associatie en op de verrassende sprong berust, hoewel toch het denken zelf rechtlijnig blijft, alleraardigst in de woorden:

'Mijn neus is zo recht als een filosofie en voor mijn mond kan zelfs Panglos geen woorden vinden' (p. 68). Of ook, zinspelend op de helderheid van het glas en de duisternis van de experimentele taal: 'Weet dat de mensen het glaswerk allemaal uit hun huizen gooien omdat het de lippen is gaan vervelen' - dit in antwoord op een soortgelijke uitlating van Lucebert twee bladzijden vroeger: 'Ik bevestig het met een wolk als een moeras die uit

mijn mond rolt in de gedaante van een rol prikkeldraad' (p. 67).

Lucebert heeft voor Schierbeeks 'pluriformiteit' wel begrip: van Lilith zegt hij, dat zij er zich niet voor schaamt 'het kruisteken te slaan over haar hoofd en büste, dit alvorens een mohammedaanse gebedsformule uit te spreken; ze relativeert en houdt zich argeloos aan het positivisme...' - een filosofie, uit

[p. 35]

verzet waartegen juist dit soort proza wordt geboren. Schierbeek getuigt trouwens van dit wantrouwen tegen de filosofie in een scène in hoofdstuk drie uit het *Het boek ik*, als Adam Eva ziet:

'Adam lag stom te kijken naar de vrouw uit zijn rib en lachte en riep plotseling in grote schrik:

'Heer Vader haar naam! Hoe moet ik haar noemen!'

God schudde zijn hoofd en zei: 'Ze zullen het nooit weten, ze zullen het geluk niet weten wanneer ze de naam niet weten' (p. 49).

Dit antipositivisme is de geestelijke kracht achter de romantiek van Schierbeek, die de 'wereld' zo vloeiend, zo alzijdig duidbaar maakt.

In dit derde hoofdstuk verschijnt Lilith pas op p. 51, en dan in haar demonische gedaante: 'De zwarte vogel Lilith mijn vrouw', zegt God, 'my lovely serpent and handsome girl zij loert de haat door de hof'.

Hoe gaat dat in zijn werk?

Wanneer Lilith in *Chambre/Antichambre* Panglos zoekt (p. 77), hoort zij hem roepen: 'Lieve Lilith ontloop mij niet want vijftig antilopen slaan op dit ogenblik op mijn bevel zesenzeestig verschillende wegen in om tot boom te worden...' - waarop zij overweegt: 'Nu zou ik moeten fluisteren met de stem van mijn zwarte haren en ik zou mijn ogen in hazen moeten veranderen en zelf onder de staart zitten... en dan maar rennen langs de wegen die niet gebaad zijn.'

In *Het boek ik* krijgt God Lilith op zeker moment in de gaten (p. 52). Hij spreekt haar toe in vrijwel dezelfde woorden als Panglos in het zo juist geciteerde. De boom waarvan daar sprake is, blijkt De Boom. En hier blijkt hoezeer Lilith Eva verwant is:

'En dit is de boom, lieve Eva en we mogen niet plukken...

[p. 36]

één boom maar!'

En Eva lachte en knikte en dacht: nu zou ik moeten fluisteren onhoorbaar met de stem van mijn blonde haren en mijn blanke huid en mijn ogen moesten hazen worden die zichzelf onder de staart zaten om te rennen en te klimmen en te plukken...' - en met dit laatste woord is het slechte voornemen geboren.

Op p. 55 van *Het boek ik* spreekt Lilith Eva toe (de appel is inmiddels geplukt):

'De liefde kinderen is een eenhoorn en een oerkalf en in het midden

- een tijger met scheurtanden...

Heva fluistert Lilith de jaloezieën van haar ogen en oren geloken, Heva er zullen van af deze dag graanvelden in je opgericht worden en ook de ruige teelt van hoofden die er uit willen... Je zult Frau Sorge zijn en een groot Mirakel en het Oor hebben van al Adem's kinderen en het Taber-o-mater-genakel zijn... de koers blijft ongewijzigd.'

In *Chambre/Antichambre* spreekt Lilith dezelfde woorden, maar past ze daar op zichzelf toe. Het verschil is duidelijk: als Lilith de woorden van hierboven op zichzelf betreft, klinkt dat als zelfmedelijden in bluftaal. Toegepast op Eva krijgen diezelfde woorden die tragische klank die de moeder der mensen ook toekomt, - niet deze gegnosticeerde Lilith (wél eventueel de Lilith van Emants - maar die is er niet in *Chambre/Antichambre*...).

Men ziet: hier is Lilith pas Eva geworden. In *Chambre/Antichambre* ging het die kant al op, maar in *Het boek ik* konden ze elkaar niet langer ontlopen.

In het tweede gedeelte van dit derde hoofdstuk vindt een splitsing plaats in de ruimte. De blik op p. 57 onder de regel wit wordt op aarde gericht. In overluchtse streken vindt een dialoog plaats tussen God en Lilith - het is dezelfde dialoog, nagenoeg, die in *Chambre/Antichambre* gevoerd wordt tussen Panglos en Lilith (p. 68-71).

[p. 37]

Het heeft er de schijn van dat God hier een *Dieu Horlogier* is, die de wereld op zijn beloop laat, maar deze deïstische opvatting is waarschijnlijk te veel eer. Een wellustige God die zich door een geraffineerde drel in de luren laat leggen, valt toch moeilijk te rijmen met een God die een zekere afstandelijkheid niet ongewenst vindt. Nee - hier zijn gnostische beginselen aan het werk!

'Die me liefhebben liegen en die me vervloeken hebben het recht in hun lijf en leden staan...
en ik, o, ik ben de vreemde god, die hun vreemd is, de Vreemde.'

Deze wereld is immers volgens de gnostische opvatting geen schepping van de Heer van het Licht, maar juist die van de Vorst der Duisternis. De ware Godheid is integendeel het wezen dat zich met de stof niet inlaat, die absoluut een extramundane God is, en dus niet de schepper van de sterren en de hemelen, waarin de Demiurg met zijn Lilith loopt te kwebbelen. De ware God is een onkenbare God, en een vreemde god: De Vreemde. En daarom zegt onze Demiurg, deze usurpator, die eerder in dit hoofdstuk al beweerde de schepper van Lilith te zijn, dat hij de vreemde is, daarom trekt hij zich schijnbaar het lot van de mensen aan, maar laat ze er inmiddels wel aan over. Het wantrouwen van de 'ik' (die met iedereen vereenzelvigbaar is: '...t is dat gij en ik allen Adam zijn...') tegen déze god is dan ook best te begrijpen: zijn wanhoop wordt in dit hoofdstuk aan het slot op aandoenlijke wijze verwoord:

'Ik lig, een abstractie, over de wereld mijzelf',

wat direct herinnert aan een overpeinzing van Panglos in *Chambre/Antichambre*:

'Wat zou er op tegen zijn als Lilith mij opnam als bloedoffer,

[p. 38]

mij vervolgens roosterde volgens de aloude gewoonte der overoude Balsmenmannen... het poeier zal zich wel over de winden verdelen. En het woord zal nooit verloren gaan... In 't misbruik wordt zij sterk!... Dus mijzelf uitleggen over alle rivieren die de aarde bevolken.'

Zinspeelt Schierbeek hier niet op een verlossing in de geest van deze woorden, wanneer hij op p. 151 van *Het boek ik* woordspelingen makend op zijn naam, schrijft:

IK LEG U SCHIER DE LIEFDE UIT
DE BEEK MEOMEMYSTICA
DER ALLE LEIDEN HAT

Schierbeek en die rivieren: wat is dat voor narcisme?

En tenslotte: niet alleen hoofdstuk 3 maar heel *Het boek ik* ademt een geur van atheïsme, al scheidt dit atheïsme blijkbaar toch vormen van religiositeit: mystiek, meditatie, Zen. Want Schierbeek werd vrij kort na deze tijd (1951), dankzij een interview met Hella Haasse, die daarin over het Zenboeddhisme sprak, een schrijver in het teken

van Zen. [30](#)

NOOT [op p. 181]


30. *Uit de korf* (De Bezige Bij, Amsterdam, 1955) is een reclame-uitgave van de uitgever, met aanprijzingen van door de Bij uitgegeven werk, en met informatie over de auteurs ervan. 🌱

Verzameld werk - Met de gnostische lamp

Deel I - Signalement

5. Constructietekening van Lilith

Cornets de Groot

In dit hoofdstuk zijn met pen aangebrachte correcties uit het auteurssexemplaar verwerkt.
Klik op de correctiemarkeringen  om deze weer te geven.

[p. 39]

Lilith kreeg op het stuk van haar abjecte en demonische karakter van Schierbeek het volle pond: dat was ook zijn 'taak'. Zij sleept daarbij God zelf mee in haar afgang, wat natuurlijk in de rede van de dingen lag: die was bij Emants al een verwerpelijke figuur - Schierbeek hoefde de lijn maar door te trekken: automatisch beland je dan bij Luceberts 'vileine vilder'. Het is eigenlijk een gek geval dat we van Lucebert zo weinig teksten bezitten, waarin hij Lilith met name noemt - want zijn belang bij haar moet groot zijn. Hierboven zei ik al, dat zulke dichters als Gorter en Lucebert gevaarlijk zijn: de klankverwantschap tussen *Lucebert* en *Lucifer* is nu eenmaal groot, en wanneer de eerste als pseudoniem voor zichzelf dan ook nog 'Het oog van Gol' voert, in ieder geval de naam van een demon, ten nauwste met Lilith te verbinden, zou men verwachten iets meer van Lilith te vernemen, dan we uit de gedichten van Lucebert doen. Of worden we weer om de tuin geleid? Is zij daar wel, en zien we haar alleen maar niet?

Zij komt vaker voor in zijn werk dan we denken. Zelf noemt de dichter Roosje Waas uit zijn 'voorwoord voor val voor vliegengod' als iemand, die Lilith zou kunnen zijn (zie noot 21).

Ik kom later op die verdachte nog terug, maar wil nu even de teksten bijeen brengen, waarin Lilith door Lucebert met name wordt genoemd. In *Chambre/Antichambre* is dat op twee plaatsen het geval:

'Welk cryptokomisch brein heeft deze helse machine uitgedacht? We vonden het werktuig diep in het natte gras. Een gerommel in onze handen toen wij het naar binnen droegen.

[p. 40]

Liliths tepels pikten in de mazen van het gaas, dat gespannen was tussen het muilbekken van de machine. Twee driftige kippen waren zo haar borsten onder het dragend gaan' (p. 18).

Lilith als moeder dus: Eva (en die machine? In een gedicht - vg. p. 55, lezen we: 'als het komt / laat vader dan een foto maken / van die kleine machine / die straks schaken leert of breien/').

Lilith als Lilith, als hoer dus, vinden we op p. 25 van het zelfde boek:

'vanochtend toen ik ontsliep, zag ik Lilith weer zitten voor het raam'

een situatie die we kennen uit *lente-suite voor lilith*. Meer komen we over Lilith uit *Chambre/Antichambre* niet te weten, en de *lente-suite* is verder het enige gedicht waarin haar naam nog op klinkt.

Ze treedt niet op als vrouw van God, niet als eerste vrouw van Adam - tenminste niet, voor zover ik dat zie. Maar de slang komt nogal eens voor in Luceberts poëzie, en als die er is, is ook Lilith misschien niet zo heel ver weg. Daarom wil ik het proberen langs een weg die niet zo heel erg voor de hand ligt, maar die me toch een richting lijkt naar Liliths hart.

Een echte slangengodin is Medusa, en ik zou hier niet zo gauw opgekomen zijn, als ik in het derde hoofdstuk van Schierbeeks *Het boek ik* niet de volgende woorden gelezen had: '...ik Raben Ralf de Zwarte Lilith met de meduse armen...' (p. 53). Lucebert wijdde een gedicht aan Medusa (vg. 94).

Wij vinden haar afgehouden hoofd, dat nog de mensen fascineert als ze het zien, in het sterrenbeeld Perseus.

Cepheus staande, Cassiopeia zittend op haar flonkertroon, Perseus zwaaiende met Medusa's hoofd - en Andromeda, die toekijkt. De helderste ster is hier het Gorgonenhoofd. Of hel-

[p. 41]

derste? Zij heeft de helderheid van een ster van de tweede grootte, althans gedurende 60 uur, want in de daarna komende 3½ uur neemt de lichtsterkte af, en tenslotte lijkt zij niet meer dan een ster van de vierde grootte, waarna dan het licht weer in kracht toeneemt. Arabische astronomen gaven haar de naam van een vampier, een demon, niet onbekend aan de Joodse mystici der Middeleeuwen, en trouwens ook niet aan Lucebert - want zij noemden haar *Algol*...

Wat is een Algolster? Het is een 'bedekkingsveranderlijke', zoals de sterrekundige zegt; een dubbelster met betrekkelijk korte afstanden en omlooptijden. Wanneer de begeleidende ster de hoofdster bedekt, onttrekt de lichtstraling van zo'n ster zich aan het oog van de aardse waarnemer. Lucebert gaf de dubbelster in het sterrenbeeld Perseus twee namen: Oog van Gol en Lilioog. 31 Aan Medusa wijdde hij het volgende gedicht:

medusa

*in haar schaduwtheater
zijn wij haar schaduwen
wij kunnen tot zulk een zwarte macht
geraken dat zij verblindt
in het licht dat achter ons laait*

*ook de dampkring en de reislust
staan niet aan haar zijde
maar geloof mij ioos mij
is het niet gegeven te stikken in een opbloei*

*hoe vaak al ben ik gevaren tussen de koningen
loodzwaar in mijn hese hartstreek
(naar verluid hij verluid
fluisterden de st st
strengen)
maar naar dat wij steeds reven
dat wat ons te kort is*

[p. 42]

*bijvoorbeeld ons lichaam achter haar spie-
raam*

Bij sommige gnostici bestaat de opvatting dat een beeld van het licht in de duisternis beneden geprojecteerd wordt en daar vastgehouden door de machten die de Heer des Lichts bestrijden. Weliswaar maken zij zich meester van alleen maar een verbeelding, een weerschijn of afschaduwing van een 'hoger' iets, maar die zou als schijn of projectie toch een substantieel karakter hebben.

Aangezien in 1951 - het jaar waarin dit gedicht in de bundel *triangel in de jungle*

verscheen - de tv nog niet bestond, bedient Lucebert zich van het begrip schaduwtheater om deze moeilijke voorstelling van zaken door een vergelijking te vereenvoudigen. Het gaat erom duidelijk te maken dat het geprojecteerde het karakter heeft van een vorm die op aarde de gedaante van een weerschijn van de godheid aanneemt.

In de voorstelling van de Algolster: Gol, de begeleidende ster, verduistert het licht van Lilith, waardoor zijn projectie op aarde 'neerdaalt' en daar de gedaante aanneemt van een weerschijn van Gol (onder de naam Lucebert). In het licht van de wereld dat achter hem straalt, kan zo Medusa (= Lilith) worden verblind, niet ongelijk aan de wijze waarop ook Gorters Lucifer de zon verblindde. ³² Eenmaal op aarde, waar het leven hem een 'opbloei' is, weigert de neergedaalde terug te keren naar zijn lichtbron en bron van oorsprong; gebrek aan asem heeft hij hier niet; reislust, wijn, de wijn der onwetendheid! - en de 'koningen' verschaffen hem volop bezigheid - al verzwakt het hart (die strengen - zijn dat de schikgodinnen? De draden van het leven die zij in de handen houden?). Heel zijn conditie wordt immers bepaald door zijn verblijf hier en maakt hem bewust van het tekort dat het menselijk bestaan nu eenmaal aankleeft, en daarom houdt hij zich het beeld van oorspronkelijke glorie voor als een beeld dat hier verwezenlijkt worden moet. Zó is er dus voor Godheid en

[p. 43]

Afschaduwing één ruimte, die van het volledige leven, die hemel en aarde verbindt, afgrond en lucht, de volheid en de leegte. En zo begrijpen wij dat Lucebert, anders dan de koningen, die de *ware kennis* verwierven, op aarde blijven wil.

Maar zij! Verliefd wachten zij op het moment dat zij de aardse kluisters kunnen verbreken, en worden opgeroepen naar het Rijk des Lichts dat zij zojuist hadden verlaten...

zo diep gezonken

*de duizenden in slangenkoppen uitgelopen
tot diep in het gedachtelijk paradijs
etend het eigen kokskind of
het lekkers door de neus geboord en
gauw staande dat etend
zij maken zich daarna grijs en rimpelen zich dronken
belust op en onder de razende opperman*

*en als de laatste ster die nog straalde
uit het plezier der vruchten hun afvalt
en hun roep: BEDEKT HET BEDEKT HET heeft
verpletterd hun lippen zien zij verliefd
hoe voor ieder een worgengel zich uit de wolken werpt*

In het schitterende gedicht *elegie* voelt hij het gebed van de 'exotische bloemenschikker' als een aanslag op zijn leven:

*maar wat dan is deze eenzaamheid
mijn bestemming en zuiver gestemd zijn zeggen de wijzen
dat is wel waar maar ook zij is snachts appels betasten in de tempel
daar opgesmukt met biddende handen oostwaarts
gelijk de exotische bloemenschikker bidden de oostewind
dat hij het vlamvervig het gorgonenhoofd schaloos schiet..*

Maar nu op zoek naar Lilith!

We kijken naar de eerste strofe van *seizoen*:

[p. 44]

*over de statige sterrenbeelden
honger hitte dorst en koude
bloeit lianenspel ons lichaam
langzaam sterft de oude kennis
ruisend sneeuwt het slangenschubben...*

En dan naar *oogst*, een paar regels maar:


*nacht. de zomer gaat dood in de nacht
krampachtig veren vallen...*

Mogen we Lilith in verband brengen met slangenschubben, de neerdalende engel brengen we in verband met vallende veren* - en dit met te groter zorgeloosheid, waar het ons hier niet ontgaat, dat bij ontstentenis van de slang, hier toch een regel - de eerste - geschreven is in de vorm van een serpentinisch vers - een vers waarvan begin en slot gelijk zijn van klank.

Lilith is dus ook hier. Wie is mijn duiveglans in het volgende fragment anders dan Lilith?

*mijn duiveglans mijn glansende adder van glas
mijn viervoetige narennen mijn kneedbaar
smeltpunt op de pupillen ruworige
heester onder mijn handpalm deze
deze stem is van stamelen een lichaam
een vochtig voortvluchtig lichaam*

Ik beperk me hier tot de eerste strofoïde, maar maak nog graag de opmerking dat in de volgende een vers voorkomt met iets van het 'serpentinische': 'denkt de rechtvaardige zingende de slechte zingende denkt hij'...

* De uitkomst van deze bedenkingen wordt later, op p. 50  in de laatste regel van *parcival* gecorrigeerd.

[p. 45]

En verder vraag ik aandacht voor de woorden: 'deze stem is... een vochtig voortvluchtig lichaam', waarmee natuurlijk het gedicht wordt aangeduid. Maar: rivieren hebben dat ook! Een vochtig voortvluchtig lichaam, en ik kan de gedachte - het is iets méér dan zo maar een associatie - niet van me afzetten, dat rivieren en Lilith iets met elkaar van doen hebben. Ze komen vaak in Luceberts poëzie voor, die rivieren, ze hebben een openbarende functie blijkbaar, en onder hen neemt de Elbe een soort van ereplaats in. Ik zet een paar citaten naast elkaar, waaruit kan blijken dat de beeldspraak met betrekking tot het 'rivierachtige' te verbinden is met die, die ook bij Lilith past: Uit *meditatie op een mond vol builenbal*:

'de beken hebben hun slangen geslacht'

Uit *gedicht* (vg. p. 155):

*...een slang
zacht vertrekt uit zijn zwangere staart als de beken
uit hun drabbig foedraal...*

Rivieren metamorfosereren - zoals slangen zich losmaken uit hun huid!

Uit *de rivier*:

*maar een adder de lichtgeaderde rivier spartelt en
knaagt aan het wenende vlees van de wind...*

Rivieren hebben een *stem* - een stem, die roept en lokt: dat hebben ze met het gedicht gemeen. Ze hebben een vochtig voortvluchtig lichaam: dat hebben ze met de slangen gemeen: ze hebben van alles met Lilith gemeen!

Stelt u zich een engel voor, vallend uit de hoogte:

[p. 46]

*weer vallen de zon en de Seine
de nijl en de elbe voorbij...*

Wat de engel Lucebert van de hoogte uit hier op aarde herkent, is die lichtgeaderde slang, Lilith - een spiegel waarin hij het eigen beeld bewonderen kan. Als dat zo is, dan houdt hij niet alleen vast aan de projectietheorie der doceten, maar ook aan deze die vooral de harranieten aanspraken: dat het Licht, verliefd op die schone weerschijn van zichzelf in de Duisternis, vrijwillig in die chaos neerdaalt. In dit licht beschouw ik de mededeling

*niemand is gezonden
woorden te wegen en te bezien
men strompelt vrijwillig
van letter naar letter...*

(Uit: *nu na twee volle ogen vlammen*).

Dit combineren van verschillende 'neerdalingsprincipes' bij Lucebert is niet vreemd, als men bedenkt dat het bij de syncretistisch denkende gnostici óók niet vreemd was. ³³ Daarbij is Luceberts gnosticisme toch ook eerder een psychologische en maatschappijkritische conceptie dan een religieuze, al heeft de metafysisch-mythologische achtergrond, hoewel gelijk gesteld met nul-komma-nul, meer betekenis voor hem, zoals we zagen, dan de oudheid bijvoorbeeld voor de renaissancist. De sensatie van een *broodkruimel te zijn op de rok van het universum* ³⁴ uit te drukken, is geen geringe zaak. Dit doen en dit ook kunnen duidt op een bijzondere gevoeligheid voor de geest van de na-oorlogse tijd.

Inmiddels maakt dit narcisme het ons ook mogelijk, de spiegel zelf eens te bezien: het wateroppervlak dat nu eens stil (*de schoonheid van een meisje*), dan kabbelend (*de daden van de zwijgzame*), of in heftige beroering is (*op het gors*), al naar gelang de gemoedsstemming van het gedicht - of moet ik hier zeggen:

[p. 47]

al naar gelang de gemoedsstemming van deze Narcissus?

Hemel en aarde in één ruimte te vangen, daarvan zelf het middelpunt te zijn, waarbij het boven even hoog is, als het beneden diep, - of de ruimte van het volledige leven uitgedrukt: is dat niet *visser van ma yuan*?

Een psycho-analyse toegepast op Lucebert - niet deze van vlees en bloed, maar die van papier en inkt - zou opheldering kunnen brengen in het mechanisme van deze papieren ziel. Wat daar zichtbaar wordt in die slang, die rivier, dat water, is de projectie van de eigen vrouwelijke component, de eigen 'meisjesachtigheid' die een naam krijgt: Lilith, en die tegemoet komt aan de wensvervullingsdromen van deze engel. De meeste eigenschappen van Lilith kennen we inmiddels al. Ik plaats ze nog even in een reeks en geef de nodige aanvullingen, uiteraard aan de hand van gegevens die de poëzie van Lucebert ons verschaft:

Lilith is een demonische macht, met als attributen de uil die ook bij Lucebert niet ontbreekt, de slang, de rivier, medusa, een ster, het gedicht zelf, het serpentijnische

vers. 35 In beginsel is zij zo mooi als de narcist maar wil, maar ook zeer trouweloos, want een hoer.

Zij is zeer kinderlijk ('dekleinegichelversierdevitrinelilith'), zeer aantrekkelijk, zelfs voor asceten ('geleerden zeggen dat mijn liefde beffen moet dragen').

Zij is Salomé, de sfinx, de Blaue Engel, Marilyn, B.B.: zij wordt algemeen veracht en verheugt zich niettemin in een grote populariteit (daar dragen de orgels haar achterna). Maar, zoals gezegd, nergens treedt zij op in deze gedichten als vrouw van God of als eerste vrouw van Adam, nergens ook als spookbeeld dat zwangere vrouwen en hun borelingen of zelfs nog ongeborn kind bedreigt: haar dreiging geldt veeleer de man; aan haar bestaan komt een einde, wanneer zij zich als de ware Lilith - de duif, - ontpopt. Maar zolang zij 'slang' is, is zij - bij alle schoonheid - een bedreiging voor de man.

[p. 48]

In *fantoom* daalt zij neer in deze zeer kille, winterse gebieden van de Vorst der Duisternis. Zij is daar het raadsel van de schoonheid, van de storende macht ervan: zij verblijdt en verschrikt. Zij verhit de verbeelding, hoezeer ook de koude van deze wereld, die de hare niet is, haar, al neerdalende, eigen wordt. *Fantoom* drukt uit dat er grenzen aan de schoonheid moeten zijn; dat schoonheid, die zo'n 'Orkan im Geist' (Rilkes definitie voor genie) der mannen te weeg brengt, zelfs bij een Johannes of een H. Antonius, van maatschappelijk oogpunt uit gezien (maar dan ook alleen van dat oogpunt uit!) onwenselijk is - wat zeg ik? - ondragelijk!
Een bedreiging voor de eigen en de gevestigde orde. Maar dat is precies ook wat schoonheid wezen moet voor een dichter!

fantoom

*hoe ontoelaatbaar mooi en tegen alle maten
van de verwachting en de denkkraft
en met het bevende gebeente van de lichtbron
der liefde - een schim - ja meer dan een schaduw
maar toch minder dan lichaam - een schim
staande op de hoog in de lucht verdragende
verlammende ladders der herfst en daar het
verdriet. zijn kleefrige scherven regenend
om den diamanten pijnboom heen en oh de zo blauwe
de diepblauwe roos de geliefkoosde dood en ook
weldra van de winterse tatouage de klagende draak*

*maar hoe onverdragelijk mooi en tegen alle regels
van de vertedering en de hevigheid
een schim - een vijand - een schuiflende grijns*

Terug naar de furie Medusa, Gol, en de nimf Lilith, in een paar regels uit *elegie*, waarin Lucebert de wens van de engel die neerdaalde uitdrukt - niet om direct weer rechtsomkeert

[p. 49]

te maken naar de hemel, maar om het leven hier een beetje te veredelen:

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

een taak die misschien is weggelegd voor Parcival. Nog even dan de veren, de schubben en de huidziekte van Roosje Waas in de laatste regel van

parcival

*tenslotte zijn de tempelreinigers gestorven
van verre schijnen de drempels nog of zijn
het conservenblikken ambrozijn
ongeopend en goud eeuwen geleden geofferd
fortuinlijke dwaas achtergelaten voor later
tegen rovers houd ik het geweer geschouderd
een roodgemutste ruiter kreunt in het kreupelhout of
ruisen de eiken zo of zijn het mijn oren
die horen het hart aan de pijnboom gehangen
met wonden als vizzels kuipen en karnen
of is het vanuit de wijwater-centrale
het psalmodiëren van volautomatische motoren*

*nooit zal het meer nodig zijn te slapen
onbegonnen voor de verborgen god
heb ik mijn naam tussen de sterren gezet
en mijn lichaam temidden van de bloemen
mijn oog is een onverzadigbare spin
aan het rag van mijn dromen dwalend
en nooit meer slaat een logge deur
dicht in mijn geliefde gedachtengang*

maar eens moet ik gaan jagen

[p. 50]

*als het wintert nadat
op het zwarte bed van de einder
de wolken zijn ingeslapen stuip-
trekkend als sluimerende katten
het sneeuwstormt dan dra mijn oren huilen
wolven hinken bevroren door het woud
in klamme holen murmureren uilen
en ik? wat ik dan vind of vang
is buit en offer beide:
de tot duif ontduisterde slang*

Narcistische liefde kent volgens Freud vier vormen [36](#): men bemint wat men zelf is, wat men zelf was, wat men zou kunnen zijn, of de persoon die een deel was van zichzelf. Om onze psycho-analyse te besluiten: Lucebert bemint het beeld van wat zou kunnen zijn - en dan niet uitsluitend bij achterwaartse blik, met de gevoelens van smart, spijt en rouw die daarbij horen, maar vooral met de blik van de nieuwsgierige, op de drempel van een nieuwe tijd, een beloofd land. [37](#)

Ik kom nog even terug op het narcisme van Bert Schierbeek. Want het is een merkwaardige coïncidentie: Lucebert en zijn rivieren en in vrijwel dezelfde tijd Bert Schierbeek met dezelfde metaforiek, waarbij komt dat zijn naam zich ook mooi leent voor de narcistische woordspeling die wij hierboven uit *Het boek ik* citeerden. Het is bovendien duidelijk dat het beeld hem nog lang bezig hield: in het laatste hoofdstuk van *Het boek ik* spreekt hij van de rivier de Ofri, die? hij? gelijk? stelt? met? de? rivier? des? heren? de? Chebar. Het is die Ofri die in *De andere namen* aan Schierbeeks narcisme tegemoet komt.

Spontane generatie, wederzijdse beïnvloeding of gelijkgestemdheid door 'contact' zoals H. A. Wage dat noemt? [38](#)

Op p. 29 lanceert Lucebert zijn misschien wel *eerste* rivierenmetafoor:
'zij die verwachtingen koesteren, zij gaan hun huis in met

[p. 51]

lemen schedel en zij weten de voorzienigheid heeft er niet in voorzien dat vandaagendag een brandende engel plotseling, zonder aankondigingen, bezit neemt van twee rivieren, hen bundelt, spaken van de lucht, u weet wel, die diepblauwen, om hun golven vouwt om hen na dit wrochten met een enkele ruk aan een bessentak ver weg het heelal in te slingeren. De sterren ketsen tegen hun metalen flanken'. Dat zijn twee vochtige voortvluchtige lichamen, twee slangen, twee gedichten, twee dichters, twee sterrenbeelden, samengebonden tot één: de omkering van een blikseminslag. Narcisme is natuurlijk geen vreemd verschijnsel in literatuur. Lucebert en Schierbeek delen een zelfde soort narcisme, want ook bij Schierbeek is het op de toekomst gericht: 'Alles haakt hier naar verandering'. De na-oorlogse tijd wekte grote verwachtingen; dan kan men geen vijver met stilstaand water gebruiken. In een wereld die zich vernieuwt is verandering *de* norm en dan haakt de dichter naar een vochtig voortvluchtig lichaam.

NOTEN [op p. 181]


31. De wens om zich met kosmische verschijnselen te vereenzelvigen is diep geworteld in de menselijke natuur. De geschiedenis geeft voorbeelden van vóór Ichnaton tot na Hollywood; in [Bikini \(Randstad 5\)](#) gaf ik voorbeelden uit de literatuur, in de hoop dat dit zoden aan de dijk zou zetten. Soms zet dit ze ook- zeker als de schrijver bewust en actief meewerkt in die richting - zoals hier. 🌱
32. *'En voor het eerst ontmoette nu zijn (= Lucifers) oog
den zonblik en aanschouwde het de aard
in 't gouden kleed, dat van den hemel valt.
Wijd sparde het open als een donkre poort,
waardoor het zonnevuur naar buiten gleed.
Zijn ziel werd vuur, dat uitsloeg in zijn blik,
die 't vuur der zon temoet ging en versloeg...'*
Men ziet: de 'werkhypothese' geldt ook hier. 🌱
33. Hans Jonas, *Het gnosticisme*, p. 180. 🌱
34. Uit: *ik tracht op poëtische wijze*, vg. p. 47. 🌱
35. Serpentinische verzen komen in *lente-suite voor lilith* veelvuldig voor:
 - luister ik jaag niet naar de letter maar ik luister
 - knip knip
 - ka ka
 - zon zon zon zij is de lila kieuw de leliezon 🌱
36. S. Freud, *Zur Einführung des Narzismus*, deel V van de Imago-uitgave (Londen). 🌱
37. Gedichten, die gedenken wat had kunnen zijn, zijn in de minderheid in Luceberts oeuvre; spijtgevoelens over 'gemiste kansen': in *elegie* en in *gij zult rondtasten in de middaghitte*. 🌱
38. H. A. Wage, 'Herkent men de eigen ervaringen in anderen dan is er sprake van contact' (*De vrouw als demon en droomgestalte in naturalisme en symbolisme*, - uit: *Waar zijn de muzen gebleven?* Leiden, 1976). 🌱

Verzameld werk - Met de gnostische lamp

Deel I - Signalement

6. Nieuwe verdachten

Cornets de Groot

In dit hoofdstuk zijn met pen aangebrachte correcties uit het auteurssexemplaar verwerkt.
Klik op de correctiemarkeringen  om deze weer te geven.

[p. 52]

Lucebert, Lilith en het antidualistische program.

Hij herkende iets van zichzelf in haar - daarover is geen twijfel. Maar hij herkende ook iets van zijn situatie in de hare: zij had aan de wieg van 80 gestaan. In de toenmalige, revolutierijpe toestand herkende hij die van de jaren 50. Daar, in 80 was het begonnen, en daar was het misgegaan naar zijn mening - maar dan moest men ook daar opnieuw beginnen, en met andere middelen. Zó werd Lilith van belang, - deze van Emants en dan niet de 'Positivistische', maar de uit de 19de eeuw geboren Lilith: de zoveelste schijngestalte die ze van of via Lucebert kreeg.

Want welke vrouw we ook tegen komen in zijn werk - en ik maak er maar een leidmotief van, want het kan niet genoeg worden gezegd - zij is niet Gods vrouw, niet de eerste van Adam, niet deze die op initiatief van Lucebert door Schierbeek in een gnostisch kleed werd gehuld. En ook is zij de Lilith van de Middeleeuwse Joden niet; bij Lucebert heeft zij het karakter van dreigend spookbeeld voor vrouwen en kinderen afgelegd: niet hen boezemt zij angst in, maar de man, die zij betovert en hypnotiseert. Wat haar nog aan de gnostici bindt, is haar slangenverschijsning, en wie weet hoe mooi Lucebert die gebruiken kon, in de tijd, toen hij zich bij COBRA aansloot.

Lilith komt voort uit de 19de eeuw, en daar is het Heine die haar gestalte de eerste omtrekken gaf. Op één of andere manier zijn in de Middeleeuwen Diana, Abunde en Herodias in de Duitse folklore terecht gekomen, [39](#) waaruit Heine ze opdiepte voor zijn 'wilde jacht'. Bij hem zien we voor het eerst de vrouw als eenheid van duivel en engel. Want er is

[p. 53]

in die eeuw iets aan het veranderen in de verhouding tussen mannen en vrouwen. Wage zegt ervan: 'de hang naar het morbide, naar de "vices", is typerend voor een geleidelijk groeiende stroming van de 19de eeuw. Men had natuurlijk in alle voorgaande eeuwen de ondeugden minstens even vlijtig beoefend en er zijn individuen en groepen geweest in wie driften en dromen tot een paroxysme van wellust gedreven hebben, maar in de vorige eeuw werd dit proeven van het verboden genot juist wegens het verbod als een verrukking geformuleerd'. [40](#)

Elliot Rose wijst in zijn speurtocht naar Herodias ook op *Atta Troll* van Heine, 'where it is not clear whether the mother (Herodias) or the daughter is referred to. Legend requires Herodias, but Heine's description would fit the conventional Salome better, and was indeed a main source of the convention'. De verschuiving van de beurse Herodias naar de 19de-eeuwse trouvaille, de striptiseuse Salome, is beslissend geweest. De grondslag voor het beeld van de jonge, aan geen man gebonden, in niets aan het moedertype herinnerende, meedogenloze vrouw als demonische schoonheid, was gelegd. In deze sfeer hoort Emants' *Lilith* thuis. Het is de tijd van de door Wage genoemde 19de-eeuwse geleidelijk groeiende beweging van de zich emanciperende burger, die opeens, zonder daar goed raad mee te weten, te maken krijgt met een vrouw, die op haar beurt onder

het juk van de mannen vandaan wil. Adam is de 'oude' Adam bij Emants, deze die de vrouw ziet als sexueel object, bezit, en die niets begrijpt van deze Lilith, die er niet naar verlangt overheerst, overwonnen, overweldigd te worden door hem: een man in heel zijn mannelijk chauvinisme, zoals men tegenwoordig zegt.

Hoe zullen we haar typeren? Als gecompliceerd: afhankelijk van stemmingen, eenzaam, dynamisch, ondernemend tot in het absurde, mooi en ongenaakbaar. Mallarmé doet een stap vooruit, als hij haar voor de spiegel zet en haar haar juwelen en reukwerk ontnemt, al doet hij dat nog niet om te tonen, dat zij het zonder die zaken ook wel stellen kan, zoals in de

[p. 54]

jaren vijftig van onze eeuw zou blijken. Want pas toen werd Liliths voorgetekend karakter ingevuld, hoofdzakelijk door Brigitte Bardot: 'Seen from behind, her slender, muscular, dancer's body is almost androgynous. () She goes about barefooted, she turns up her nose at elegant clothes, jewels, girdles, perfumes, make-up, at all artifice. Yet her walk is lascivious, and a saint would sell his soul to the devil merely to watch her dance'.

41 Waar is hier de 'demonie'?

'She walks, she dances, she moves about. Her eroticism is not magical, but aggressive. In the game of love, she is as much a hunter as she is a prey. The male is an object to her, just as she is to him. And that is precisely what wounds masculine pride.

In the latin countries, where men cling to the myth of the 'woman as object', BB's naturalness seems to them more perverse than any possible sophistication. To spurn jewels and cosmetics and high heels and girdles is to refuse to transform oneself into a remote idol. It is to assert that one is man's fellow and equal, to recognize that between the woman and him there is mutual desire and pleasure. () But the male feels uncomfortable if, instead of a doll of flesh and blood, he holds in his arms a conscious being who is sizing him up. A free woman is the contrary of a light woman. In her role of confused female, of homeless little slut, BB seems to be available to everyone. And yet, paradoxically, she is intimidating.'

Aan het slot van dit essay zegt de schrijfster, Simone de Beauvoir: 'It would be simple-minded to think that there is a conflict of two generations regarding BB. The conflict that does exist is between those who want *mores* to be fixed once and for all and those who demand that they evolve'.

Dat is de 'nieuwe' erotiek van de jaren vijftig, en het ziet er naar uit, dat die erotiek deze is van de Lilith van Lucebert. Wel tekent hij haar op 2 november 1950 nog als hoer; maar hij noteert erbij dat noch de vrijwording van de vrouw, noch die van de man al is bereikt. In de *amsterdamse school* verbeeldt

[p. 55]

hij zich te zijn

*warm verpakt in de koudblauwe armen van de enige leegloopster
die heden ten dage - we schrijven dichters 2 november 1950 - nog leeft
die de gekuiste heren smeerlappen aanspreekt om ze te bespuwen
die de besmeurden nog slechter maakt maar ook oprechter*

waarbij hij hetzelfde conflict aanwijst, waar ook Simone de Beauvoir op doelt.

Maar de Lilith uit de *lente-suite* heeft alleen nog maar de entourage van een hoer: de vitrine. In wezen is zij 'a free woman': man's fellow and equal, jaagster en prooi. 42 Lucebert citeert in die suite indirect, maar met weerzin de moralisten: 'geleerden zeggen dat mijn liefde beffen moet dragen / hoge stoelen tussen de tanden moet zetten...' en zijn lezer stemt met die weerzin in. Lucebert heeft maling aan de maatstaven die het zedelijk 'goede' en 'schone' waarderen, en dit gat slipt hij binnen, om vandaar uit de geldende esthetische normen wat geweld aan te doen, door een innige verstrengeling

van mooi en lelijk, waarover later meer.

Hier gaat het ons erom te tonen dat we met een karakteristieke trek van de dichter hebben te maken - met zijn belang bij een 'valse berichtgeving' om verspreiding van het eigen signalement zoveel mogelijk tegen te gaan, alsmede van die van zijn handlangers. Om Liliths afkomst uit de 19de eeuw te verdoezelen, was hij aangewezen op een combinatie van mimicry en camouflage. In het mimicrystelsel dat hij nodig had, staat de Lilith van de Joodse en gnostische overlevering model voor de nabootsing die Schierbeek schiep. De lezer (signaalontvanger) moet, als hij met Luceberts Lilith te maken kreeg, *niet* aan Emants worden herinnerd, maar via Schierbeek aan een geheel andere. Het is duidelijk dat noch het model, noch de nabootsing van Schierbeek veel profijt trekken van dit mimicrystelsel; het doet dan ook alleen maar dienst voor Luceberts Lilith, wier ware achtergrond, Emants' Lilith, aan het

[p. 56]

oog wordt onttrokken. Beide Liliths ondervinden het effect daarvan: die van Emants in negatieve, die van Lucebert in positieve zin. Zover gaat dit spel van mystificaties, dat uit bijna niets blijkt, dat Lucebert Emants' Lilith ook werkelijk gelezen heeft, en al noemde ik hierboven een paar zaken uit dat gedicht, die Lucebert aangesproken zouden kunnen hebben: de onschuldige Adam, de verwerpelijke God, Lilith als slang, haar wens de aarde tot háár rijk te maken: *bewijzen* doen deze dingen niets. Nee, beslissend voor het vermoeden dat Lucebert Emants' gedicht las, is de omstandigheid dat Emants zijn Lilith met de morgenster vereenzelvigde. 43 Daar zag Lucebert wel iets in : een vampier, een demonische schoonheid, die een ster is!

De weg naar Algol, Medusa, lag open. Die ster, Emants' Lilith, staat aan het begin van de dichtelijke stamboom van Lucebert. In haar teken werd de beweging van 50 geboren, de activiteit van de tegentachtiger, zijn antidualistisch program, zijn poging om bij het begin (80, de gnosis) opnieuw te beginnen.

Wanneer een historicus spreekt van 'continuïteit', bedoelt hij eigenlijk een breuk met het verleden. Hij spreekt van continuïteit bij voorkeur, wanneer voor de leek van 'continuïteit' hoegenaamd niets te ontwaren valt. Ditzelfde geldt natuurlijk ook in het omgekeerde geval. Wanneer wij beweren dat Lucebert aan de heerschappij van 80 een einde maken wil, dan beduidt dat, dat hij de toen begonnen revolutie wil voltooien, dat hij de kroon die Kloos in de modder had laten vallen, graag op het eigen hoofd gedrukt ziet, dat hij, zoals een echte usurpator past, in de rechten treedt van die hij verdreef. Het is een zuiver humanistische trek, dit terugkeren naar de bron, dit streven om vandaar uit de hervorming te beginnen en de sinds lang gebaande wegen om te buigen in een richting die in overeenstemming is met het inzicht dat een juist verstaan van de bron ons schenkt.

Maar 'ad fontes' is geen filologische leus hier, - het is een

[p. 57]

contraculturele. Allerlei gelijktijdige gebeurtenissen stelden hem ook in staat tot de bronnen terug te keren: de aansluiting bij Cobra, Constants *Manifest*, het anti-dualisme, de strijd tegen *Criterion*, de erkenning door en de samenwerking met gelijkgestemden, waarbij de vondsten bij Qoemran, de uitgave, althans de lectuur, van *Zohar* katalyserend werkten en hem Lilith uitleverden, die eigenlijk alleen nog door haar slangenatuur aan de gnostici herinnerde - waardoor de gegnosticeerde van Bert Schierbeek voor de wolven kon worden gegooid. Of komt zelfs haar slangenatuur óók uit de 19de eeuw - buiten Heine om?

Bij één van zijn gedichten, *faust van mexico* (vg. p. 183), plaatst hij de noot: 'ook dit gedicht staat, evenals horror, lente-suite voor lilith en dergelijke onder invloed van Goethe's Lili's Park'. Het betreffende gedicht opent met een zin die nu geen lezer meer zal schokken: 'mijn geheimen zijn zeer goed verborgen'. Maar één geheim werd er toch door los gelaten: dat Goethe's *Lili's Park* iets met Lilith van doen heeft. Wat?

Goethe vertelt in *Dichtung und Wahrheit* (vierter Teil neunzehntes Buch) van deze onvergetelijke liefde voor een onvergetelijk meisje. Van *Lili's Park* zegt hij:

"Lili's Park" mag ungefähr in diese Epoche gehören; ich füge das Gedicht hier nicht ein weil es jenen zarten empfindlichen Zustand nicht ausdrückt, sondern nur mit genialer Heftigkeit, das Widerwärtige zu erhöh'n und durch komisch ärgerliche Bilder das Entsagen in Verzweiflung umzuwandeln trachtet'.

Het zullen van *Lili's Park* eerder deze inhoudelijke dan de formele kwaliteiten zijn geweest, die hun invloed op Luceberts hierboven genoemde gedichten hebben uitgeoefend. Maar als dat zo is, dan is de kans niet gering, dat hij zich in de verhouding tussen Goethe en Lili heeft verdiept, en dat hij op de afscheidsbrief is gestuit die het genie aan het jonge meisje schreef:

[p. 58]

'Und doch Liebste, wenn ich wieder so fühle, das mitten in all dem Nichts sich doch wieder so viele Häute von meinem Herzen lösen, so die convulsiven Spannungen meiner kleinen närrischen Composition nachlassen, mein Blick heitrer über Welt, mein Umgang mit den Menschen sichrer, fester, weiter wird, und doch mein Innerstes immer ewig allein der heiligen Liebe gewidmet bleibt, die nach und nach das Fremde durch den Geist der Reinheit, der sie selbst ist, ausstöszt und so endlich lauter werden wird wie gesponnen Gold - da lasz ichs denn so gehn - Betrüge mich vielleicht selbst. - Und dancke Gott. Gute Nacht. Addio. Amen: 1775.'

De metafoor van de van huid wisselende slang komt vóór Lucebert in onze poëzie niet voor, voor zover ik weet. Schierbeek - maar daar gaat het al om proza - gebruikt die wel in *Chambre/Antichambre* (p. 68), maar een soortgelijk beeld treffen we op een vroegere plaats (p. 14) aan in een stukje van Lucebert. Vraag: waar haalt Lucebert het beeld vandaan? Het is waar dat Goethe het beeld toepast op het eigen hart en Lucebert op de demonische geliefde - maar van het hart naar de beminde is niet eens een stap! Niets bewijst dat Lucebert de woorden aan Goethe ontleent. Anderzijds geeft de slotregel van *parcival*, 'de tot duif ontduisterde slang', een uitkomst van de metamorfose, die dicht bij die van Goethes 'gesponnen Gold' komt. Interessant voor de demonie van Lilith die nog geen duif werd, is een observatie van Jan Brokken, die Lucebert in een interview zo ver brengt, dat hij over slangen en anecdoten over slangen begint te spreken. Zijn ooggetuigeverslag: 'Langzaam praat hij, het lijkt alsof hij de woorden uit zijn mond moet duwen: "Slangen zijn... duivels", - welke woorden hij onmiddellijk weer relativeert: 'Ze zijn niet gevaarlijk hoor'. Ik vind dat een opmerkelijk herstel van een door kennelijk toch heftige emotie verstoorde gemoedsrust. De toevoeging slaat dan trouwens al niet meer op de slang als gnostisch wezen, maar op de in Spanje blijkbaar veel voorkomende slangen. 44

NOTEN [op p. 181-182]

39. Zie Elliot Rose, *A razor for a goat, a discussion of certain problems in the history of witchcraft and diabolism* (Toronto, 1962), p. 106-129, waarin de schrijver op de meest boeiende wijze het verband duidelijk maakt, dat er tussen Diana, Abunde en Herodias en de wilde jacht bestaat. 🟩

40. H. A. Wage, *De vrouw als demon en droomgestalte in naturalisme en symbolisme*. 🟩

41. Simone de Beauvoir, *Brigitte Bardot and the Lolita syndrome* (Londen, 1962). 🟩

42. Op sommige plaatsen in het voorgaande typeerde ik Lilith als 'hoer' en als 'zeer trouweloos'. Het is de plaats hier die uitspraken te corrigeren, en ik doe dat het liefst in de bewoordingen van Simone de Beauvoir: 'She is without memory, without a past, and thanks to their ignorance, she retains the perfect innocence that is attributed to a mythical childhood'. 🟩

43. 'Een gouden zonnestraal als diadeem
sloeg hij met eigen hand mij om de slapen
De morgenster hield op mijn voorhoofd stil.'
(vs. 246-248)
en:
'En in des afgronds onafzienbren nacht
Viel Lilith neer.-' 🌱

44. In het *H.P.*-interview van 22 april 1978. 🌱

Verzameld werk - Met de gnostische lamp

Deel I - Signalement

7. Verdenking, vrijspraak, nieuwe verdenking

Cornets de Groot

In dit hoofdstuk zijn met pen aangebrachte correcties uit het auteurssexemplaar verwerkt. Klik op de correctiemarkeringen [C](#) om deze weer te geven.

[p. 59]

In het *Manifest* van Constant Nieuwenhuys wordt het dualisme aangewezen als oorzaak van de crisis in het artistieke leven. De leden van de Experimentele Groep konden dat inzicht in algemene zin natuurlijk ook wel delen, maar Lucebert spitste het uitgangspunt toe op een eigen program: de confrontatie met de gnosis. Dat Willemijn Stokvis in haar proefschrift *Cobra* [45](#) tot de conclusie komt, dat de Cobra-dichters geen enkel officieel programma hadden, en zelfs de conclusie trekt, dat 'het dualisme bij Lucebert wel het duidelijkst naar voren (komt)', [46](#) berust uiteraard op het feit dat die dichters hun 'programma' ook nooit hebben uitgeschreven [47](#) en dat Lucebert het zijne zorgvuldig verborgen heeft weten te houden en het daardoor ontoegankelijk heeft gemaakt. Eén reden voor dat gedrag gaf ik al op in het voorgaande: zijn wens zijn poëzie zó in te richten, dat niet alleen de 'juiste' verstaander het op 'auteursintentie-niveau' begreep, maar dat ook anderen het *op eigen wijze* aan konden voelen en interpreteren. In de *Introduction tot Zohar* schrijft Gershom G. Scholem:

'... I ventured to assume that the interested reader would himself desire to reflect on the profuse symbols and images as they appear herein. It was in such manner that the Zohar did appeal to wider circles of readers through the ages. It matters little whether this or that symbolic connotation is properly recognized or not'.

Soortgelijke overwegingen hebben ongetwijfeld Lucebert in zijn mening versterkt, dat het signalement maar onbekend moest blijven, zolang dat afhing van hem. In het *Haagse Post*-interview met Jan Brokken herinnert hij zich de nachtelijke

[p. 60]

voordrachten van Gerald Diels op de Kring, die er Lorca's poëzie voordroeg in het Spaans:

'Die spontane voordrachten hebben een diepe indruk op mij gemaakt, alhoewel ik geen woord Spaans kende. Maar dat is de magie van de poëzie: liefderijk vertolkt doorbreekt het alle taalbarrières'.

Bovendien geeft hij in datzelfde interview een reden op tot geheimhouding van het strikt autobiografische:

'Bij poëzie speelt het geen rol of de dichter zijn vrouw trapt, zijn kinderen slaat, of hij een moeilijke jeugd heeft gehad of niet. Poëzie is een vorm van literatuur die bovenpersoonlijke neigingen vertoont, hoe raar dat ook klinkt. Een dichter voelt zich het liefst medium. Hij hoort de stemmen van de muzen...' [C](#)

Eén van de merkwaardigste eigenschappen van Luceberts poëzie is dus haar vermogen,

zich - bij wijze van mimicry - zozeer bij de lezer aan te passen, dat het er niet op aankomt of die ongelukkige Luceberts programma kent of niet. Het raadselachtige van zijn poëzie komt voort uit het feit, dat de 'dichtconventies' van Lucebert verder van de gebruikelijke af schijnen te liggen, dan in feite het geval is.

Die raadselachtigheid van de experimentele poëzie in het algemeen en die van Lucebert in het bijzonder, deed de vraag ontstaan naar een andere benadering van het gedicht dan tot dan toe in zwang was, 48 en het was Rodenko die in de eerste plaats aan dat verlangen tegemoet kwam. De na hem snel in het Nederlandse taalgebied geïntroduceerde methoden van de close reading en andere verwante takken van het New Criticism 49 maakten een ontwikkeling in de literatuurbeschouwing mogelijk naar een benadering van poëzie, die begrepen kon worden als de invulling van een model - zoals het geval is in de 'literaire tekstgrammatica' van T. A. van

[p. 61]

Dijk. In *Teksttheorie en literaire tekstinterpretatie, Samenvattende opmerkingen en een illustratie aan Luceberts 'Orphuis'* 50 zet hij zijn beginselen uiteen, waarbij het opvalt, dat wanneer het werkelijk op interpreteren aankomt, de volgende elementen van doorslaggevend belang zijn:

- de buitentekstuele kennis van de mythe van Orpheus;
- de kennis van de (theorieën der) retoric;
- de associatiereksen die van te voren al gericht zijn op Van Dijks begrip van de mythe van Orpheus (die losgehaakt wordt van het belang dat Lucebert erbij zou kunnen hebben).

Ik maak deze opmerkingen niet om de verdiensten van Van Dijk te verkleinen, maar om te laten zien dat een gedepersonaliseerde, formalistische aanpak in feite ook in dienst staat van wat de lezer in een tekst wil zien. 51 Achter ieder antipsychologie gaat een merkwaardige en interessante vorm van psychologie schuil...

Ik wil aantonen dat Van Dijks methode 'subjectiever' is, dan hij de lezer wil doen geloven, en moet derhalve bewijzen dat de 'dichtconventie', de 'vertelwijze' van Lucebert, minder ver van de traditionele verwijderd is, dan *Orphuis* bij eerste lectuur doet vermoeden. Vooraf wijs ik er op, dat Van Dijk voor zijn explicatie de corrupte tekst van het gedicht uit de verzamelbundel van Vinkenoog benut. De juiste tekst is afgedrukt in vg., waar de titel geheel werd genationaliseerd: *orfuis*.

Twee keer wordt orfuis ten tonele gevoerd: in het midden van de tweede strofoïde en aan het begin van de vierde, en beide keren in een situatie die met de omgeving contrasteert, wat al daaruit blijkt, dat beide mededelingen worden ingevoerd door het woord 'maar'. Een andere tegenstelling met de wereld vinden we als we de regels

- a. *om de wereld een kalkan rad of een modderen vloed
om het hart een glanzende schelp of een dansende hand*

[p. 62]

uitspelen tegen

- b. *alleen de taal is tucht en het woord
wel gewond maar ook
met heimwee gehelmd is een nest is een weg
een glanzende schelp of een dansende hand*

Van 'het woord' worden twee kwaliteiten gegeven: het is gewond, maar ook met heimwee gehelmd; bovendien kunnen we de afleiding maken, dat 'het woord' in de klasse(n) 'nest' en 'weg' valt, maar ook in die van 'schelp' en 'hand', zodat we zin a (2) kunnen lezen:

'om het hart het gewonde, maar ook met heimwee gehelmdde woord'. Waarna 'wereld'

zich vanzelf uitlevert als een tegenstelling van dat hart, aangezien het in geen enkele klasse van 'het woord' valt: de wereld is immers geen 'nest' en geen 'weg'. Om welke mythe gaat het hier dan? Om die van het dichterschap. De mythe is hier in de tegenwoordige tijd gesteld, in tegenstelling met de rest van het gedicht. Ik veroorloof mij de 'mythe' in zijn geheel te citeren:

*van geheim van verborgenheid
tijd heeft geen dag geen licht maar leeg
de tijd is de nacht is verval
van gebouw of vervagend gebaar
alleen de taal is tucht en het woord
wel gewond maar ook
met heimwee gehelmd is een nest is een weg
een glanzende schelp of een dansende hand*

Van de taal wordt hier verteld, dat die het eeuwige leven heeft, niet onderhevig is aan verval - al is ook het materiaal van de dichter 'gewond' - niet volmaakt. Orfuis symboliseert hier het dichterschap, of de dichter als

[p. 63]

prometheïsche held, die geen dankbaarheid ondervindt, natuurlijk niet, maar die desondanks zijn roeping van dichter en zanger blijft volgen.

Men zal met mij eens zijn dat deze interpretatie 'open' staat voor iedere lezer, maar wat moeten we doen met die woorden, die tot nu toe niet werden geïnterpreteerd? Met de associatiereeksen van Van Dijk valt even veel of even weinig te beginnen als met elke andere reeks die er naar aanleiding van de woorden uit de tekst zijn samen te stellen. Wij dwalen onherroepelijk af van de 'geest' van dit gedicht, wanneer we onze associaties niet richten op beeldspraak en symboliek van de gnostici. En aangezien er niets of niemand is, die het ons verbiedt, doen we dat maar.

De vertelwijze van de eerste strofoïde is, logisch beschouwd, nauw verwant aan die van de implicatie (de 'als...', dan'- redenering), maar met dit verschil, dat 'als' hier vervangen moet worden door 'toen', dus:

'Toen er een oude ochtend (= lang geleden) gevaarlijke stralen kwamen, werd de stem van de mens een stok...' etcetera.

Waar kwamen die stralen vandaan? Van de extra-mundane god, wiens ingreep hier de vestiging van de dualistische kijk op de wereld ten gevolge had.

Het perspectief in dit gedicht ligt bij een verteller, die deze dualistische levensbeschouwing kent, maar die er óók kritiek op heeft. In de eerste strofoïde geeft hij aan wat er de gevolgen van waren, in de daarop volgende zijn kritiek op de filosofie. Ik geef de strofoïden aan met I, II, etcetera.

I - de mens zingt niet meer; de zon heeft - als schepping van de demiurg - geen aantrekkingskracht voor de ogen van de gnosticus; alles is afkerig geworden van licht. De monden - metonymia voor spraak, taal, poëzie - in duister gehuld, klagen mul (mul: lenig, 'zijn stijl is mul': Van Dale - 8ste druk) en slapen op zwarte staafjes, dat is uiterst licht en ongemakkelijk slapen, in feite: waakzaam blijven, - dat is wijsheid en moed... volgens de gnosticus.

II - *hier* heeft het woord 'slapen' de alledaagse betekenis, al

[p. 64]

wordt het ironisch behandeld: dit streven naar het hogere, dit slapen 'met al de eenkennige dobbelstenen der wil' is een slapen dat de criticus verwerpt. De heerschappij van de gnosis vereenzelvigd hij met de 'kwade reuk'. Zijn vraag is: hoe, met welke uit de 'harmonie' (van geest en lichaam) geboren ondankbaarheid, werd orfuis hier ontvangen? III - Om zijn tocht naar de onderwereld - ook orfuis is een 'gevalen engel' - te kunnen maken, moest hij bergen verzetten: in plaats van een aards paradijs vond hij hier een

tranendal, omringd door bederf en hebzucht.

IV - Maar toch gaat hij zijn weg, en, verborgen in een hoek in de diepte, vindt hij smeulende goedheid (de bijna van deze wereld verdreven Vorst van de Duisternis, Pluto?), de droom gesmolten. De blinde, lege, zichzelf vernietigende tijd ontraadselt geen geheim. Maar de taal houdt toezicht en het woord is een weg die tot de aarde doordringt, en een nest dat het geheim bewaart.

Deze interpretatie maakt een eleganter indruk dan die van Van Dijk, voornamelijk toch wel om economische redenen: zij bespaart papier, inkt, tijd en arbeid, maar zij voert ook tot de conclusie dat een algemene teksttheorie nooit gelden kan voor elk en ieder dichterschap: dat met andere woorden zo'n algemene theorie altijd vergezeld moet gaan van een bijzondere, op *deze ene, en alleen op deze ene* dichter toepasselijke bijzondere theorie. Hoe meer een dichter in zijn werk een zekere antipsychologie onder woorden brengt, hoe meer een interpretator zich af zal vragen, welke psychologie de dichter hier verborgen wil houden... Zo ontstaat een apparaat, ontlokt aan het oeuvre zelf en aan de ontstaansgeschiedenis ervan, dat naarmate de onderzoeker vordert, steeds meer dat voorlopige en hypothetische karakter verliezen zal, al zal het er altijd de sporen wel van blijven dragen.

NOTEN [op p. 182]

45. Willemijn Stokvis, *Cobra*, p. 203. ▲
46. Idem, p. 212. ▲
47. Kouwenaars artikel in *Reflex 2, Poëzie is realiteit*, wordt in het proefschrift van W. Stokvis, *Cobra*, terecht beschouwd als een pendant van de zijde der dichters van de Experimentele Groep bij het *Manifest* van Constant Nieuwenhuys (p. 203). In zijn strijd tegen het dualisme beroept Kouwenaar zich op theoretici als Georg Lukacs en G. Thomson. Individueel lieten sommige dichters wel iets van zich horen, naar aanleiding van een soort enquête door *Podium* in de 11de jaargang. De voorgelegde vraag was: 'Waar staan zij? Waar sta ik?' De antwoorden kwamen in de rubriek *Staanplaatsen*. Een enkeling ging erop in, te weten Simon Vinkenoog. Rudy Kousbroek, Jan G. Elburg - in de eerste twee afleveringen van de jaargang. In het vierde nummer kwam Schierbeeks visie, maar de overall-title ontbreekt bij zijn *Het materiaal van de dichter*. ▲
48. 'De revolutionaire en hermetische "experimentele" poëzie van de vijftigers werd door Vinkenoogs bloemlezing (*atonaal*, CN) ondermeer gekarakteriseerd als "waarschijnlijk niet voor uitleg vatbaar". Ze leidde tot verschillende polemieken en vroeg als het ware om een theoretische en interpretatieve begeleiding' (Martien J. G. de Jong, *Over kritiek en critici*, Tielt, Amsterdam, 1978), p. 62. ▲
49. 'Het feit dat het New Criticism het zwaartepunt van de relatie tussen schrijver en werk had verlegd naar de relatie tussen werk en lezer, hield trouwens veel meer mogelijkheden in dan de semantische of structurele analyse van de geïsoleerde tekst. Vandaar dat er verschillende richtingen in het New Criticism aan te wijzen zijn' (o.c., p. 73). ▲
50. T. A. van Dijk, *Taal Tekst Teken*, p. 192-224. ▲
51. Zo beantwoordt ook Van Dijks methode aan Luceberts waardering voor de zelfwerkzaamheid van de lezer. ▲

Verzameld werk - Met de gnostische lamp

Deel I - Signalement

8. Roosje Waas vs. Henk Been

Cornets de Groot

[p. 65]

Hoe informatief de stukjes van Lucebert uit *Chambre/Antichambre* ook zijn, - de geïnteresseerde lezer heeft daar inmiddels al kennis van genomen - nergens toch geeft Lucebert zich zo bloot als in zijn *voorwoord voor val voor vliegengod*, dat in dit hoofdstuk het voorwerp van aandacht is. Hier *voelt* men dat wat werd geschreven niet belangrijker is, dan wat verzwegen werd.

Belzebups naam bijvoorbeeld wordt ons onthouden. Die wordt - eufemistisch? - aangeduid met de 'op het slechte pad geraakte broer der 85 kardinale deugden': een schijnbaar willekeurig aandoende omschrijving (ook al omdat er immers maar vier van zulke deugden zijn), [52](#) aangezien Christenen Asmodeus niet kennen als een 'broer' van God - zoals sommige gnostici. Geen eufemisme dus, en indien tóch, dan verdoezelt dit stijlmiddel de gnostische achtergrond van deze bewoording - iets waarvan we overtuigd raken, als we op p. 10 van de eerste druk van de bundel de Prins der Duisternis ten tonele zien gevoerd.

In het voorwoord roept Lucebert een tweetal persoonlijke herinneringen op aan zijn pre-experimentele tijd: aan het laatste jaar van die periode. Het ene behelst zijn ervaringen als schilder in een klooster te Heemskerk, het andere zijn Amsterdamse school, waar Roosje Waas de centrale figuur van is. Maar keren we terug tot het vertwijfelde licht van de agnostische lezer! Niet zonder spot spitst Lucebert de tegenstellingen tussen Rome en Calvijn, Heemskerk en Beverwijk, toe. Maar verfijnder nog is de manier waarop hij zegt, zich van Heemsker-

[p. 66]

kers te onderscheiden. God immers, voorzag hen van vliesvleugelige zielekens, zodat zij zich wel de hemel in zouden laten treiteren. Vliegen, afgezanten van Belzebup, zouden zij dan ook wel niet zijn. Maar hij? Temidden van die vliegen woont hij, op een hoog- en afgelegen kamertje, waar 's nachts een rode dynamo, het kloosterhart! - begint te sputteren: zó gaat de Prins der Duisternis te werk, als hij erop uit is het Rijk van het Licht afbreuk te doen! En Lucebert, wiens ziel al weinig vlieggraag is, die zich had voorgenomen dit klooster van Franciscanessen met hemelse voorstellingen op te vrolijken, is voor de aandrang der stekende schoften niet weinig gevoelig. Het akoestisch labirint dat zij veroorzaken met hun gegons (dat hem tot in 1959 blijft vervolgen tot de tijd dat hij de bundel *val voor vliegengod* schrijft en samenstelt) - hun kakofonie, verhevener dan kerklating en zwemend naar de zang van macabere nimfen - dient het onverzadigbaar oor van de duivel. Wat wil men? Dit *lawaai van de wereld* is immers een schepping van de Demiurg zelf! (zie [hoofdstuk 10](#) van dit boek). En dit lawaai overvalt Lucebert bij voorkeur als zijn geest verwijlt in het hogere, tijdens een niet-gnostische, tijdens een, om het zo maar eens te zeggen *natuurlijke* slaap. Een slaap, die geen roes kan zijn, - immers: het 'lawaai der wereld' bestendigt de 'roes' - en déze slaper ontwaakt erdoor. En dat betekent, dat hij tot het agnostische wordt geroepen. Het is door deze aanslagen op zijn rust, dat hij uit het hogere gerukt wordt, dat hij begint heel het hogere te vervloeken, en ermee eindigt, dat hij de af te beelden voorstellingen zo foeilelijk als maar mogelijk is, begint te schilderen.

Temidden van deze strijd tussen Adonai en Asmodeus, van wie hij, als Job en

pyrotechnicus zonder vleugels wel de inzet zal zijn, wordt hij ook nog bezocht door een Kruisheer, die allerlei anti-godsdienstige uitspraken bij hem provoceert, maar die tenslotte toch geen tegenstander blijkt te zijn, want hij ontpopt zich als Bert Bakker. Waarmee we opeens van 1947 in 1959 zijn beland. Deze Bert Bakker wil iets meer weten van de poëzie der experimentele dichters, en in het bijzonder

[p. 67]

iets 'persoonlijks' van Lucebert.

En hier begint de tweede geschiedenis: die van Roosje Waas.

Van het voorwoord geef ik geen excerpt, dat zou zonde zijn, want men moet het lezen in zijn geheel.

Hier volgt alleen een 'interpretende' samenvatting van de gebeurtenissen en zaken, die een tekstverklaring van de antidualistische kant behoeven; bovendien beperk ik mij daarbij tot de geschiedenis van Roosje Waas.

Roosje Waas is een verlaten, alleenstaande, jonge moeder; de oorlogsjaren had zij in Engeland doorgebracht, waar zij het hogere in ere hield, allerlei dichters leerde kennen, onder wie ook Dylan Thomas. In Amsterdam woonde zij op een zolderkamer in de buurt van de Leidsestraat, waar niet zozeer comfort en hygiëne heersten, als wel een gegrepen zijn door zaken van de geest, waar een zekere Willem Wering - een ongezonde geest in een ongezond lichaam - het symbool van wezen mag.

Luceberts sympathie gaat uit naar Roosje, wier hang naar het hogere te vergeven valt: wat wist zij, in Engeland, van honger en gebrek? Haar armetierige bedoening schijnt haar dan ook allerminst te deprimeren, integendeel - juist die verleent haar instelling en houding een zekere 'romantiek'. Intellectuelen zijn haar altijd welkom, mits ze maar mislukt zijn of worden miskend. En aan deze voorwaarde voldoen zowel Lucebert als Willem Wering, bien étonné... De verschillen tussen Lucebert en Roosje op het stuk van de geest daargelaten, vallen de overeenkomsten op 'wereldlijk' gebied meer op. Beiden zijn ze 'tussen hemel en aarde' gehuisvest; beiden hebben ze weet van de vliegen, zoals ze ook allebei weet hebben van het niet-diabolische vliesvleugelige volkje, - Lucebert via zijn kennis van de Heemskerkse ziel, zij via haar kennis aan een Engels dichtertje, de vader van haar kind, die eens 'insektologie' studeerde. Het verschil is vooral een verschil in hoogte: Zij in de wolken, hij met de voeten ter hoogte

[p. 68]

van de vloer. Evenals Willem Wering trouwens, maar dan toch met dit verschil dat Lucebert weet hoe wankel zijn wand is, [53](#) en Willem Wering niet hoewel de gehorigheid van zijn woning hem in al zijn dromen tegemoet komt.

Roosje lijdt aan een of andere geheimzinnige huidziekte, een Ophiasis volgens Lucebert, die een wonderschone metamorfose belooft: die van Eva naar Lilith. [54](#) Daarentegen is Willem Wering iemand die geneigd is het lichaam te verwaarlozen ter wille van de geest, althans die indruk wekt hij (op Roosje). Maar Lucebert raadt dat hij eigenlijk alleen maar zit te wachten op een gelegenheid om zijn positie te verbeteren. Wering gekanker op de gang van zaken heeft niet veel meer dan rancune als motor, al lijkt hij nog zo'n realist. Maar ook op dat punt van het realisme ontmaskert Lucebert hem: terwijl Willem en Roosje elkaar met citaten uit allerlei mogelijke talen trachten te overtroeven, denkt hij alleen maar aan zijn maag en aan de leegheid ervan. Hij vraagt Roosje wat te eten, en vindt het in de broodtrommel, waarin ook een schildpad huist. [55](#) Roosje verdedigt Willem Wering nog tegen Luceberts agressie, die dan pas zinspeelt op haar hierboven al genoemde huidziekte: 'Hoera, bij het stijf te houden been het lekkere lossere vlees van Roosje'. Kort daarop verschijnen Henk Been en Loops, studenten, goed in de slappe was, en daarom bepaald het type niet, waar Roosje op zit te wachten. Maar ze hebben worstjes, sherry en whisky bij zich. Nu is Loops een uiterst doorzichtige sprekende naam voor het slag mensen dat Lucebert hier op laat draven, - overigens zonder hen een rol

van enige betekenis te gunnen in de relaties die er ten huize van Roosje Waas mogelijk lijken, maar Been, Henk Been? Die naam is al even sprekend, als men bereid is die te laten opponeren met die van Roosje Waas. En de mogelijkheid daartoe bestaat: het been van de geest - het vlees van Roosje. Doceten - zij die in het lichamelijke altijd iets onsubstantieels zien - zien het leven als een leven van schimmen. Lucebert denkt er na *Stratoscruiser* precies het tegenovergestelde van: hoe hoger men komt, hoe minder men

[p. 69]

aantreft. In *vrolijk babylon* getuigt hij ervan: 'vaag vleselijk daarbovenop leef ik' en in *nympholalie* heet het: 'ik ben phage spek voor mijn bek'. Deze voorbeelden zijn met tal van andere te vermenigvuldigen, maar toch zal men er niet snel in slagen een voorbeeld te vinden dat interessanter is dan *het orakel van monte carlo* biedt:

of het maagre handbeen van de roos

in welke uitdrukking twee tegenstellingen bijeen worden gebracht in wat wel een oxymoron mag heten. 56

Been stemt immers overeen met 'dood', hetgeen betekent dat Henk Been te identificeren valt met *Maagre* Hein; bovendien weten wij dat 'dood' bij Lucebert zo goed als synoniem is met 'geest', 'het hogere', het 'niets'.

Maar 'roos' stemt overeen met het 'leven' - en Roosje Waas met het vaag vleselijke leven 'op grote hoogte', wat de belofte in zich heeft, van eens op aarde te kunnen neerdalen... Loops probeert Lucebert uit zijn tent te lokken door één van zijn gedichten belachelijk te maken. Hier komen we weer langs surrealistische weg uit 1947 vandaan, want het betreffende gedicht (*van de bittere suikerbergen...*) dateert van 1952. Loops zegt ervan dat hij het zijn moeder heeft voorgelezen, en dat die zich er rot om gelachen heeft. Lucebert verdedigt zich door te wijzen op Roosje: die heeft het zojuist nog gelezen, en kijk eens hoe ze erop reageert! Wenen, wenen en worst vreten - waarmee ze haar dubbelnatuur Eva/Lilith nog eens duidelijk onderstreept.

Lucebert hekelt vervolgens de moderne amusementsindustrie (dat deed hij enkele bladzijden eerder ook al), die de mensen blind maakt voor de realiteit, en die dus nauwer verwant is aan het gnostische 'lawaai der wereld' dan aan de macht van de poëzie - het gegons der vliegen.

Heel functioneel is tenslotte dat hij ontdekt, dat iemand de zuigfles van Roosjes dochtertje met sherry heeft gevuld, waarop uit de zweverige Roosje de Eva tot Lilith ontuchttert,

[p. 70]

terwijl Willem Wetering inderhaast zijn karakter van profiteur bevestigt.

NOTEN [op p. 182-183]

52. De goddelijke deugden zijn geloof, hoop en liefde. De vier kardinale: voorzichtigheid, rechtvaardigheid, sterkte en matigheid. Tegenover deze zeven staan uiteraard de zeven 'hoofdzonden'. ▲

53. Zie Lucebert, *de slaap zijn schaduw* (vg. p. 117). ▲

54. Zie de in de [inleiding van *Chambre/Antichambre*](#) geciteerde brief van Lucebert. ▲

55. De ophieten waren gewoon bij de eucharistieviering de slang te betrekken. Lucebert kon in dit verhaal natuurlijk geen slang gebruiken; hij zette een schildpad bij het brood. ▲

56. Uiteraard is ook het aan de geciteerde versregel voorafgaande vers '(een paar armen aan) het tandsteen van de aster' een oxymoron: het tandsteen associëren we aan eten, honger - de aster aan het 'hogere' (aster = ster). 🌱

Deel I - Signalement

9. Het milieu van de meesterkraker

Cornets de Groot

In dit hoofdstuk zijn met pen aangebrachte correcties uit het auteurssexemplaar verwerkt. Klik op de correctiemarkeringen [C](#) om deze weer te geven.

[p. 71]

Tot en met de 19de eeuw had het 'literaire' in de beeldende kunst de overhand behouden. Daar kwam verandering in, toen door opwindende successen in de technische en medische wetenschappen de bêta-vakken aan prestige wonnen. Al in de 19de eeuw koesterden velen de hoop dat het mogelijk zou zijn alle verschijnselen langs exact-wetenschappelijke weg te verklaren. De wiskunde werd hoog opgestoten in de vaart der wetenschappen; in de schilderkunst werd een ontwikkeling mogelijk, die van Cézanne uitging en die uitliep op allerlei anti-perspectivische onderzoeken - kubisme, futurisme, de Stijlgroep - waarvan ten tijde van *Cobra* het constructivisme het hoogtepunt vormde. 'Je schildert geen zielen, maar lichamen', zei Cézanne. [57](#) De ziel werd door zijn adepten aan de surrealisten overgeleverd, het lichaam uitgebeend. Wanneer we uitgaan van het *Manifest* van Constant Nieuwenhuys en van de stellingname der Nederlandse experimentele schilders en dichter [C](#), [58](#) dan kunnen we de gevolgtrekking maken, dat hun verzet zowel het constructivisme als het surrealisme gold, zowel het zielloze als het psychische, zowel alfa- als bêta-richting in de beeldende kunsten; het gold een dualisme dat in de kunst zicht- en tastbaar was. Hun uitgangspunt kon niet exact-wetenschappelijk of literair-humanistisch zijn; het was een marxistisch, een maatschappijkritisch standpunt. 'Wie kan zich Marxist noemen zonder een diep leven aan de materie toe te kennen, een verbeeldingskracht die de functie te boven gaat, zonder de hand een scheppingsdrift toe te kennen, aan de uitvoering medezeggenschap in het ontwerp, aan het werktuig en aan het materiaal een macht over het gehele werk?', [59](#) vraagt Dotremont.

'Naar analogie van Marx' opvattingen van de historie, dat

[p. 72]

de politieke en culturele geschiedenis van de mens wordt afgeleid uit zijn economische-, zijn 'materiële' geschiedenis, was voor de in de *Cobra* verenigde experimentelen de aanleiding tot een creatieve uiting van beeldend kunstenaar, in de eerste plaats het materiaal dat deze kunstenaar in handen krijgt. Een kunstvoorwerp was voor hen dan het resultaat van een 'gesprek' dat er vervolgens ontstaat tussen de materie, de kunstenaar en zijn gereedschap, dat zoals zij constateerden, een dialectisch verloop heeft. Immers het is niet alleen de fantasie van de kunstenaar die spreekt, maar het materiaal speelt in dit 'gesprek' een minstens even actieve rol, door met zijn eigenschappen, zijn soepelheid of stugheid, zijn eigen vormen, etcetera de fantasie van de kunstenaar te voeden. Ook het gereedschap dat wordt gebruikt, roept daarbij vaak

onverwachte nieuwe mogelijkheden op, die de kunstenaar nooit tevoren bedacht zou kunnen hebben. Voor hen was er geen apart doel, geen vooropgezette idee, die uitgedrukt moest worden. Wat zij wilden scheppen was in de middelen, in de materie zelf te vinden, niet daarbuiten,' 60_aldus Willemijn Stokvis in haar proefschrift *Cobra*. Het verband tussen het dialectisch materialisme en het materialisme van *Cobra* legt Lucebert (voor zichzelf) uit als een menselijke betrokkenheid bij de stof, waar niet langer maar mee gedaan kon worden, nu gebleken was dat zij niet altijd draagster of zichtbaarmaking van het immateriële hoefde te zijn, dat zij daar zelfs onderuit kon, en eerst dan openbaring zijn kon van een *eigen* 'diep leven' - uitdrukking en resultaat van een dialectisch scheppingsproces, waar zij en de kunstenaar ieder hun eigen aandeel in hadden:

*de aarde heeft mij gemaakt de aarde bewaart mij
en mijn beelden zijn de vruchten
die mij verbinden met toekomstig zaad
gelijk mijn eigen vlees maant hun materie:
mens bewaar de wereld die gij maakt*
(vg. p. 362)

[p. 73]

Wanneer wij de parallel tussen schilders en dichters uiteen willen zetten, kunnen we niet buiten een korte uiteenzetting van wat mevrouw Stokvis genoemd heeft: *de Cobrataal*. Dat is de vormtaal der experimentele schilders, een taal die ontstond uit het 'gesprek' van de artist met zijn materie (verf, inkt, krijt, etcetera), en die het aanzien gaf aan tal van fantasiewezens, vogels vooral, groothoofdige personages, kindertekeningachtige voorstellingen: oerwezens geboren uit de behandeling van het materiaal en uit het technisch kunnen. Ik geef citerend en samenvattend weer, wat mevrouw Stokvis over die Cobrataal zegt:

Het kenmerk ervan is het spontaan, improviserend en automatisch te werk gaan, dat ook kenmerkend is voor de Amerikaanse abstract-expressionisten (Jackson Pollock), maar bij de Cobraschilders kwam het accent te liggen op de warme, felle kleur en op een spontaan samenspel van een kleurvlek en lijn, die zelfstandige beeldende elementen blijven in het begin. Pas in een periode ná Cobra raken kleur en lijn in de greep van een grotere beweging, waardoor de lijn met de kleur samensmelten kan tot één onstuimige verfmassa (waaruit dan weer allerlei fantasiewezens konden opduiken). Heel informatief is wat Karel Appel in dit opzicht vertelt: 'Ik schilder, ik rotzooi maar een beetje an. Ik leg het er tegenwoordig flink dik op, ik gooi d'r soms hele potten tegelijk op.' (I). En: 'Ik sta voor mijn doek als een stuurman voor zijn radar, opeens kan er een beeld opdoemen uit het niets. Dat zijn de mooiste momenten, die doorbraak, als ik schilder, als uit de verfmassa opeens het schilderij naar voren schiet' (II). Het spreekt vanzelf dat dán het eigenlijke werk pas een aanvang neemt, - de 'finishing touch' (III). Zodat we welbeschouwd in het creatieve proces van het experimentele schilderij in theorie drie fasen kunnen onderscheiden: I: een voorbereidende, II: het opdoemende beeld en III: de technische voltooiing.

[p. 74]

Kenmerkend voor het eerste moment is de gewelddadige omgang met het materiaal; wat daar gebeurt, *overkomt* de schilder. Het toeval heeft hier meer te vertellen dan hij, en dit

temeer naarmate zijn vertrouwen op dat toeval groter is, zijn activiteit blinder, het brutale zich laten gaan ongeremder. In wezen is de schilder niet gerechtigd hier de auteursrechten voor wat er plaats vindt op te eisen: die komen veeleer toe aan het materiaal, het gedrag ervan, de kwaliteiten ervan: de vloeibaarheid of stugheid van de verf, de kneedbaarheid, de mate waarin de massa zich hecht aan het vlak, de lijdzaamheid ervan onder de willekeurige behandeling met paletmes, kwast, penseel of steel van het penseel. Niet de schilder 'doet' hier, maar 'het' gebeurt - al kan alleen dat gebeuren, wat de schilder toelaat. En hij laat natuurlijk veel toe, net zoveel als nodig is, om hem de sensatie te bezorgen van: 'dit is het, zo moet het straks worden'. Dat is fase II, het 'gnostische', het kennende moment, het moment dat de volgende fase met de vorige verbindt. Die fase (III) is het moment waarop de schilder *bewust* de leiding op zich neemt over wat er te gebeuren staat; hier *doet* hij werkelijk, is hij in technisch opzicht werkelijk schilder. Hier ook wordt de behandeling van de materie in zijn wildheid beperkt. Van dat wat hij ná het gnostische moment doet, kan hij zich rekenschap geven. En wanneer het al mogelijk zou zijn, dat hij op een tweede vlak precies eenzelfde verdeling van verf en kleur tevoorschijn zou kunnen toveren als op het eerste, dan zou hij zich op dat tweede doek ook in technisch opzicht moeten kunnen herhalen: voor dat onderdeel - fase III in het creatieve proces - is *hij* verantwoordelijk, en voor dat onderdeel komen hem de auteursrechten werkelijk toe. Het is waar dat deze onderscheiding in drie fasen wat al te strikt door mij werd beschreven. Tenslotte zal immers door training, door een langdurige omgang met de materie, ook het geweld die materie aangedaan, 'technisch' beheersbaar worden: Karel Appel zal werkelijk wel weten hóe hij rotzooien moet, om er uiteindelijk iets moois van te maken. In zijn (la-

[p. 75]



Karel Appel, 'Paysage humain' [afbeelding niet in boek].

ter) werk is het ook moeilijk het strikt 'technische' van het pure rotzooien te

onderscheiden - vooral ook omdat hij zich in het gebruik van de technische middelen de strengste matiging oplegt, waardoor hij, zeer anti-Cobra, tóch 'specialist' blijkt... Een mooi voorbeeld van zijn specialisme lijkt mij het in het proefschrift *Cobra* opgenomen *Paysage humain* van 1958; het is helaas in zwart-wit afgedrukt, en in het bezit van de schilder; het geeft niettemin een idee van de hierboven aangeduide moeilijkheid tot het maken van onderscheidingen. Maar in het beeldende werk van Lucebert is de onderscheiding wèl makkelijk te maken, - tenminste in zijn tekeningen. Er is het vaak zonder reflexie neergeworpen spel van lijn en vlek, er is het 'gnostische' moment, het weten, waaruit de techniek geboren wordt, en er is het 'technische' moment, bij Lucebert vaak zo doorzichtig als de beschouwer het zich maar wensen wil. Het 'gnostische' moment breekt, zoals Karel Appel het zegt, bij de confrontatie met het vreemde lijnen- en vlekkenspel *opeens* door. In Luceberts woorden:

*zo is het vreemde
ik zie en ben begonnen
ben begonnen en zie
als een golf is de otter der ontzetting*
(vg. p. 87)

Een parafraze, toegespitst op ons probleem van de drie fasen:

het overkomt mij (= I)

't visioen verschijnt en ik word actief (= II en III)

ik ga technisch aan de gang en neem het resultaat waar; wat ik zie slaat mij met
stomheid

De materie waarmee wij worden geconfronteerd - of het nu de wereld zelf is, of verf, of woorden - is in zijn pure natuurstaat onbruikbaar: wereld, verfmassa en woordopeenhoping

[p. 76]

moeten door een spel van toeval en intuïtie gestuurd worden in de richting die wij wensen. Uit een vieze vlek valt best een net gezicht te halen, maar de vlek moet wel op de goede manier vies zijn. Zo moet ook de majuskel eerst worden afgebroken tot een inktvlek: het blote woord is immers zo belast door retoriek en nietszeggendheid, dat er voor een dichter niets mee te beginnen valt.

Hoe Lucebert het woord behandelt - ook dat gebeurt niet zonder geweld - laat hij zien in *Schillenkar* en *De tondeuse* (beide in *Chambre/Antichambre*) en in het gedicht *hij zei mij veeg vrij*.

Het voorbereidende moment in het creatieve proces van het dichten - dus dat wat de dichter overkomt, dat waar niet hij, maar de taal (als cultuurinstituut) de auteursrechten voor kan opeisen - bestaat uit de 'tondeuze-behandeling', waarbij de woorden van hun vaste betekenissen worden beroofd (en dat betekent vaak genoeg, dat ze van hun betekenisloosheid worden ontdaan). Als lege vorm is het woord nu beschikbaar voor een inhoud die nieuw is. Ik wil dit graag met een klein voorbeeld toelichten.

Simbad de luchtman begint met:

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

Hier ligt een vorm, klank, een woord, open voor betekenis. En toevalligerwijs bevindt de dichter zich hier in dezelfde positie als die waarmee hij doorgaans zijn lezer opknappt: hij komt er niet uit. Maar dit woord schampscheut komt voort uit het geweld, de woorden schimpscheut en schampschot aangedaan, conform het experimentele beginsel. Dit principe, dat uitgaat van de materie en van de eenheid van het menselijk zijn, dat wil zeggen van een bewustzijn dat de onbewuste processen kent en ze ook recht van spreken geeft, induceert zich in de dingen - en dus ook in de woorden - en die worden, als het 'gnostische' moment dóórbreekt, bewegelijk, spontaan, kleurrijk, vloeiend, proteïsch, onberekenbaar, veranderlijk, li-

[p. 77]

chamelijk-proefondervindelijk menselijk. Geen wonder: het is een bewustzijnsproces. In het voorbeeld van 'schampscheut' komt het bewustzijn niet over een drempel heen: het is de niet-alledaagse sensatie van iemand die naar een naam zoekt, die die ook 'weet', die tal van bijzonderheden kent aangaande de of het met die naam benoemde - maar die hulpeloos om zich heen tast in zijn geheugen, waar het uit verdwenen is, terwijl hij gelooft het zojuist nog daar te hebben gedeponereerd, om het aanstonds te kunnen tonen... Deze sensatie kent elke lezer die zich serieus met Luceberts gedichten bezig houdt. Het zijn de gevoelens van het vóórschoolse kind, dat vele namen hoort, ze min of meer kan plaatsen, ze vaak opnieuw naar de betekenis ondervraagt, met hulp van anderen, maar vaak ook zonder hulp, dat ze ook weer vergeet, dat zelf voor bepaalde en zelfs zeer concrete dingen namen vindt (die voor de ouderen dan weer niet te duiden zijn ...) ; flitsen van inzicht van het kind dat vaak bij een voor het eerst vernomen woord betekenissen vermoedt, soms geleid door verkeerde associaties - zodat vooroordelen ontstaan - maar soms ook door de juiste - waardoor verlichting wordt bereikt. De tale Babylons!

De vorm waartoe Lucebert het woord dat van zijn vaste betekenis beroofd is, herleidt, is in de eerste plaats die van de klank. De eerste eis die hij woorden stelt, is dat zij het voertuig zullen zijn van orale gevoelens van lust en onlust. In *Chambre/Antichambre* zei hij het al: woorden zijn uitgevonden om een beetje zoete of zoute smaak op de tong aan te brengen. Aardig is stellig wat hij van de klank als zodanig zegt, - in het volgende voorbeeld zelfs van een heel bepaalde klank:

*vrolijk babylon waarin ik
met mijn tongklak als een behaarde
schotel met een scheiding woon*

bij welke spraakverwarring men allicht denken zal aan zekere dadaïst, die uit bont een kop en schotel fabriceerde, en aan Slauerhoff, die alleen nog maar in zijn gedichten onderdak vinden

[p. 78]

□ kon. Maar het gaat hier om de beschrijving van het ontstaan van een tongklak. Wie zo'n geluid wil veroorzaken, brengt het tongblad tegen het harde verhemelte, om het daarna met enige kracht terug te laten vallen in de mond. Dit verhemelte voelt hard aan, glad, porceleinachtig, komvormig. Maar het voelt ook geribbeld aan; de ribbels zijn mooi regelmatig verdeeld, er is een as van symmetrie, aan weerszijden waarvan die ribbels

zich bevinden. Het patroon is heel goed te vergelijken met een kapsel dat door een scheiding - precies over het midden van het hoofd - wordt verdeeld. De uiterst raadselachtige formulering blijkt een natuurgetrouwe beschrijving van een deel van het interieur van het spraakorgaan, dat met 'vrolijk babylon' wordt aangeduid.

Gedichten die orale gevoelens bevredigen zijn onder meer *tellby toech tarra, hu we wie, lente-suite voor lilith, horror*; de voorbeelden zijn makkelijk met een aantal andere te vermeerderen.

Klank is het leven van een gedicht en andersom: het gedicht leeft van klank. ⁶¹De paradoxale situatie van de poëzie (tot de uitvinding van de fonograaf en de magneetband) is, dat klank alleen kon worden geconserveerd door schriftelijke tekens, die van die klank alleen maar een grove benadering kan zijn: het geschreven gedicht kan nooit een 'vochtig voortvluchtig lichaam' zijn; wie zo'n lichaam uitschrijft, levert het over - tenslotte - aan de typograaf: *haar lichaam heeft haar typograaf*, zegt Lucebert, waarmee hij het Lilith-karakter ervan en het karakter van de erotiek van die Lilith onderstreept - namelijk de erotiek van wat Simone de Beauvoir 'a free woman' noemt. Het geschreven woord heeft een beeld; woorden komen tegemoet aan de schrijf- en tekenbehoefte van de dichter. Lucebert tekent zijn tekst graag (*hu we wie* bijvoorbeeld, vg. p. 634), voorziet die van ornamenten of een tekening, waarbij hij de restfiguren van het geschreven gedicht benut (*koan* bijvoorbeeld, vg. p. 643, of *wat het oog schildert*, vg. p. 723-726).

Schrift, woord en poëzie als een ondeelbare eenheid! Waarbij de klank door het schrift vervangen wordt, wat bij het afdruk-

[p. 79]

ken gevoelens van jaloezie wekt bij de dichter, zoals blijkt uit *haar lichaam heeft haar typograaf* (vg. p. 130). Uit die gevoelens spruit ook het verzet voort, dat doorklinkt in een zin als 'daarom mij mag men in een lichaam / niet doen verdwijnen' (vg. p. 46) - waarbij *mij* (onder andere) voor klank staat en *lichaam* voor typografische vorm. Wat Dotremont zegt van de materie geldt ook voor woorden: zij hebben een diep leven, al moet het worden gewekt. Vraag is natuurlijk: waar haalt de dichter zijn woorden vandaan? Lucebert - die uiteraard voor zichzelf spreekt - noemt een paar bronnen: in *Chambre/Antichambre* (P. 72) spreekt hij van het 'kadaster', waarmee hij kennelijk het woordenboek (en dan Van Dale's) bedoelt; in een gedicht, aan Schierbeek opgedragen, *het materiaal van de dichter* (vg. p. 241), schrijft hij:

*en met het openvouwen van elke krant
breek ik weer open het graf of ontplooit zich de moederschoot*

Tenslotte noemt hij in een van zijn gedichten de dichter een 'dief van de volksmond' (vg. p. 395). In de eerste twee van de drie gevallen spreekt hij van dode en levende woorden. Wij herinneren ons dit soort voorstellingen uit allerlei 'stijlboekjes' van school, bij de behandeling van retoriek en cliché. Betrekkelijk nieuw is de verbeelding van het dode woord als 'graf', symbool van de leegheid en bewegingloosheid ervan - zaken die Luceberts gevoelens van onbehagen telkens weer voedsel geven. ⁶²In *het proefondervindelijk gedicht* haalt hij (in een voetnoot) de papieren, ambtelijke taal, die uit zulke woorden bestaat, onderuit. Op een onverwachte manier brengt hij deze eenduidige taal in een omgeving waarin ze volstrekt onbegrijpelijk en vooral lachwekkend wordt. Maar dat zien we steeds bij hem: hij plaatst een woord op een vreemde manier in de zin, op verrassende wijze tegenover een ander, waardoor het zijn

'vaste' betekenis eenvoudig verliest. Zodat de lezer met een vorm zit, die leeg lijkt, en die

[p. 80]

pas inhoud krijgen kan, wanneer hij het op het intentieniveau van de dichter in kan vullen, zoals J. P. Guépin wil. [63](#) Wie die auteursintentie loslaat, komt in een doolhof terecht, zeker bij Lucebert, zoals ik meer dan eens op smartelijke wijze heb moeten ervaren.

Het principe dat de vaste betekenissen der woorden aan Luceberts willekeur opoffert, brengt de dichter onder in de regel:

van vaste duisternissen ik laat mij een lied zingen ...
(vg. p. 155)

Al verleidt het obscurantisme in de versregel ons ertoe, wij moeten ons ervan weerhouden in lezen uitsluitend een vorm van vrije associatie te zien. Een vaste verlichting is hier tenminste al, dat we die duisternissen kunnen zien als aardse, lichamelijke, in ieder geval anti-geestelijke verschijnselen: het is niet de taal die hier het woord krijgt, maar het psychische neemt het woord: de begeerte, de drift. Het is de eerste fase van het scheppingsproces: het smijten met woorden, zoals de schilder met zijn verf smijt. De taal als psychofysische kracht, onder de auspiciën van het vrolijk babylon, niet de taal in regel en betekenis vastgelegd en in het kadaster ondergebracht, is hier werkzaam en overkomt de dichter. Zijn situatie is principieel anders dan die van bijvoorbeeld Nijhoff of Van Ostaijen, die wèl van de taal die collectieve cultuurschepping is, uitgaan. Hun poëzie ontstaat wanneer de 'wil' van die taal overeenstemt met de 'wil' van de maker - een soort van occasionalisme in de poëzie, waarbij de dichter zich niet iets laat zingen, maar waarbij de dichter zingt, omdat hij wordt bespeeld. En of dit zingen nu 'pure lyriek' of 'anecdotische poëzie' voortbrengt, is een zaak van het instrument. Bij Lucebert komt dit soort pure poëzie niet of zelden voor - hoogstens als aanleiding tot, als gangmaker voor de derde fase in het creatief proces van het dichten. In *het orakel van monte carlo* komen zulke Van Ostaijen-achtige regels (volgens

[p. 81]

het beginsel dat repercussiezinnen echo zijn van de premissezin) voor, als verwoording van de tweede fase, het 'gnostische' moment:

ginds zag ik de schim van willem kloos
de schim van willem kloos te monte carlo
te monte carlo in het speelhuis willem kloos

Men kan zeggen dat het hier de taal is, die denkt, die de leiding heeft in het scheppingsproces, en dat, toen dit soort dingen zicht- en hoorbaar werden in onze taal, men wel even met de ogen heeft geknipperd. In Martien J. G. de Jong, *Over kritiek en critici* wijst de auteur op het feit, dat de revolutionaire en hermetische experimentele poëzie, verzameld in Vinkenoogs *Atonaal*, onder meer gekarakteriseerd werd, als 'waarschijnlijk niet voor uitleg vatbaar'. Ze leidde, zegt De Jong, 'tot verschillende polemieken en vroeg als het ware om een theoretische en interpretatieve begeleiding'. Zo ontstond er een bloeiende bedrijvigheid op het gebied van de semantische poëzie-

analyse, waarvan hij zegt op p. 87 van zijn boek:

'Dankbaar materiaal voor deze laatste bedrijvigheid leverde het experimenteel hermetisme van de vijftigers, dat voortkwam uit een totaal andere mentaliteit dan die van de analisten zelf. Terwijl de experimentele poëzie als het ware bestond bij de gratie van de artistieke autonomie en het poly-interpretabele mysterie, kondigden de analisten juist het latere referentieel neo-realisme aan, in hun streven naar objectiviteit en ontraadseling van het "schone geheim van de poëzie".'

De analisten rond *Merlijn*, ergocentrische critici, gingen uit van de taal als 'ergon' (= werk), van een Nijhoviaans getinte poëzie-opvatting, die natuurlijk opperbest past bij een occasionalistische poëzie, maar niet bij een poëzie die het materiaal in eerste instantie vernietigt - althans geen woord heel laat in zijn vaste betekenis - om het daarna van nieuwe betekenis te voorzien. De ergocentrische stijl is niet de stijl van Lucebert. De creatieve zelfwerkzaamheid van de taal, de eigenzinnig-

[p. 82]

heid van literatuur, is een kracht waartegen Lucebert zich te weer stelt: een dichter die antidualistisch denkt en is, verzet zich vanzelfsprekend tegen occasionalistisch denken! Lucebert volgt dan ook zelden de richting die de taal hem wijst, maar slaat bewust een andere weg in: ook dichters zijn eigenzinnig als het moet.

*ik zing de aarde aarde
de aarde met haar carnivale uiterweide ...*
(vg. p. 81)

is een opzichtige technische ingreep van de dichter, die niet alle auteursrechten aan de taal wil laten. Het voorbeeld is met vele andere te vermeerderen; taalontbinding is nu eenmaal de tegenhanger van de 'creatieve zelfwerkzaamheid van de taal'. En taal móét soms worden ontbonden: de onbruikbare: van majuskel tot inktvlek. Bovendien: taal kan soms niet anders dan ontbonden worden: onder invloed van de emotie, wanneer de dichter het onuitsprekelijke op onbeholpen wijze verwoordt moet: wanneer hij verhaspelen moet, wat in het middenwit van wat hij gewaar werd, staat uitgeschreven:

*maar mij het is blijkbaar is wanhopig
zo woordenloos geboren slechts
in een stem te sterven*

Een ergocentrische kritiek, die uit de aard van de zaak geen aandacht hebben kan voor het psychofysische, het proefondervindelijke, het 'experimentele' karakter van een poëzie die per definitie experimenteel is, schiet te kort, wanneer het gaat om de uitstroming van het subjectiefste in de subjectiefste (en daarom allergebrekkeligste) vorm.

Wat is lichamelijke taal? Als er een lichamelijke taal bestaat, moet er ook een niet-lichamelijke taal (hebben) bestaan, met

[p. 83]

eigen kenmerken, een eigen idioom een eigen accent op het geestelijke, onlichamelijke of op eigen gebrokenheid.

Wie bijvoorbeeld de hiervóór al geciteerde regels van Lucebert leest:

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

zou best kunnen denken dat dit nu juist de dualistische taal was. Het kost immers wel wat overleg om de gevolgtrekking te maken dat in deze regels de ruimte van het volledig leven wordt uitgespannen: vol: het aardse, ledig de geest! Nee, niet hierin gaat het dualisme schuil, maar in de superlatief van de metafysica, of het equivalent ervan. Men zal in Luceberts poëzie tevergeefs zoeken naar deze stijlfiguur. Nergens zal men bij hem iets aantreffen als 'een geur van *hoger* honing' of 'ik ging voorbij, een *andere* schoonheid riep', nergens is er bij hem sprake van een 'schoon land, *ginder, ver*'. Dat maakt hem nog niet tot een dichter die de romantiek verwerpt - integendeel: hij wenst die romantiek *hiér*. Het idee van een land, *ginder, ver*, is immers niet meer met de na-oorlogse geest van het op het lichaam georiënteerde woord te verenigen. 'Er is alles in de wereld het is alles' 64 betekent ook, dat deze wereld de plaats niet is voor het antithetische denken, dat steeds het lagere schuwt. Men kan zich makkelijk indenken, dat de lichamelijke taal niet bereid is, het onbewuste nog langer op te zadelen met het 'lagere': zij ziet af van de superlatief van de metafysica, dit instrument bij uitstek van de onlichamelijke taal en van de gebroken mens. Lichamelijke taal: waar valt de nadruk? Op lichaam of op taal?

Willemijn Stokvis, in haar boek *Cobra*, zegt er het volgende van:

'Op eenzelfde wijze als de experimentele schilders zich zonder vooropgezette idee op de materie van de verf stortten, gingen de experimentele dichters het ruwe materiaal van woorden en klanken te lijf. De dichters brachten echter niet, zoals de schilders dit wel deden, de term "materialisme" met deze

[p. 84]

werkwijze in verband. Zij spraken meer over de zogenaamde "lichamelijkheid" van hun gedichten. In deze term wordt tot uitdrukking gebracht wat waarschijnlijk de diepste oorzaak is voor het feit dat zij zich speciaal tot de beeldende kunst voelden aangetrokken en bijvoorbeeld niet tot de muziek. Want terwijl zij zich soms wel uitsluitend verdiepten in de klankwaarden van woorden, en gedichten maakten die louter hun betekenis vinden in de bepaalde opeenvolging van klanken die zij vertegenwoordigen, speelden in hun zintuiglijke benadering van het taalmateriaal de tast- en gezichtszintuigen een dominerende rol. Als een soort beeldende kunstenaars trachtten zij uit dit materiaal zeer tastbare en zichtbare beelden te vormen.'

En voorts: 'Meer in het algemeen gezien spreekt uit de vaak letterlijke lichamelijke van hun gedichten, dat ook voor hen het dualistische wereldbeeld had afgedaan, en lichaam en geest één waren. Zo werd het menselijk lichaam voor hen een uiterst beeldend uitdrukkingsmiddel van de geest, terwijl ook de materiële wereld buiten dit lichaam door hen op die wijze werd gebruikt en beziel.'

Er zijn tegen deze beschouwing, die grosso modo stellig niet onjuist is, een paar bedenkingen te maken. In de eerste plaats is het verwarrend om ten aanzien van een richting in de kunst, die principieel antidualistisch wil zijn, te blijven spreken van lichaam en geest, hoezeer ook als eenheid opgevat. Als Elburg schrijft:

*... en stomverbaasd kreperen.
kan prachtig denken.
denken.*

dan beoogt hij natuurlijk het herstel van de eenheid van lichaam en geest niet, maar

wijst hij op het dualisme dat de wereld, de samenleving en de individu gevangen houdt; dan wijst hij de geest aan als het vreemde, de vijand - en het

[p. 85]

lichaam als object van onze solidariteit. Alle menselijke verrichtingen, die tevens natuurverschijnselen zijn, zijn onderwerp van 'lichamelijke taal'. Daartoe behoren uiteraard niet alleen de ervaringen van de tast- en gezichtszintuigen, maar ook deze van het spraakorgaan en van het gehoor, zodat de scheiding die mevrouw Stokvis maakt tussen het 'muzikale' en het 'beeldende' kunstmatig aandoet: ook het muzikale immers - een lichamenlijk te beleven maat, 65_orale gevoelens van lust en onlust, grote klankrijkheid, ontvankelijkheid voor akoasmen, deze influisteringen van de Muze - is beslissend voor de 'lichamelijke taal': 'mijn gedichten zijn gevormd door mijn gehoor', zegt Lucebert in *het proefondervindelijke gedicht*.

De door de critici doorgaans verwaarloosde noties in het begrip 'lichamelijke' taal, betreffen de vorm van het gedicht. Een gedicht ontstaat uit woorden, en vindt via het 'gesprek' dat de dichter met zijn materiaal aangaat, zijn vorm. Dat bij dit gesprek de traditionele derde - de Rede - ontbreekt, wijst al op een 'lichamelijke' verhouding tussen de dichter en zijn materiaal, op een stoeipartij die uitloopt, of uitlopen kan op een liefkozing of een werkelijk gevecht. Het lichamenlijke gedicht is het domein van de gevoels- en/of de wilsmens, nooit dat van de verstandsmens; in zo'n gedicht doen dan ook emoties opgeld, niet de begrippen; individuele ervaringen, niet de algemeen geldende oordelen. 66_Uit deze individuele gerichtheid op het proefondervindelijk leven vloeien de criteria voort, naar welke men de merites van het lichamenlijk gedicht kan behandelen. Lucebert geeft er een voorbeeld van in *honger* uit *Chambre/Antichambre*. Wie deze noties van het begrip cverwaarloost, legt de denkbeweging vast op een eerste indruk, en ziet de details in het licht daarvan. Het gevaar is niet denkbeeldig, dat men dit inzicht zal willen 'bewijzen' door allerlei voorbeelden, die niets zo zeer begunstigen als het vooroordeel. Zonder enige twijfel zijn gedichten als *Transmutatie* en *Fuga for Nerves and Percussion* voorbeelden van lichamenlijke taal, maar niet om de erotische sfeer ervan - daar is geen lichamenlijke taal voor nodig. Voor de schepping van

[p. 86]

zo'n klimaat had bijvoorbeeld Aafjes al gezorgd, evenals de nu vergeten Michaël Deak, om van de uitgever van de *Mansarde Pers*, Bert Bakker, maar te zwijgen. Maar het is juist tegen die gedichten en uitgaven, dat de vijftigers zich keerden. 67_Niet vanwege de erotiek natuurlijk, maar vanwege de aankeve ervan: de Schoonheid.

De individuele gerichtheid op het proefondervindelijke leven, op het lichamenlijk ervaarbare, had allerlei consequenties voor het taalgebruik. Dichters en commentatoren uit de experimentele tijd - Kouwenaar, Rodenko - worden niet moe steeds opnieuw te vertellen dat de experimentele dichter zich niet stoort aan overgeleverde vormen en regels, hoofdletters, leestekens, grammatica, prosodie. 68_Zij wensten de taal te bevrijden uit de kluisters van de consoliderende krachten van geschiedenis, conventie, religie, traditie, - uit de door de bourgeoisie gewenste verstarring. Hun taal is niet van déze cultuur, maar van de contra-cultuur en achter hun taal is het psychofysische de drijvende kracht, het motorische, het stamelen, het individuele (in tegenstelling met het 'collectieve' van de geconsolideerde taal, al wordt die nog zo individualistisch gebruikt). De experimentelen beseften heel goed, dat niemand er behoefte aan had naar hen te luisteren, maar zij hadden er behoefte aan iets aan de wereld kwijt te raken, om met

Mulisch te spreken. 69

'Die van zijnen geest naar den Parnas gedreven, in den schoot der Zanggodinnen nedergezet, en Apollo toegeheilicht wort, dient zijne genegenheit en yver door hulp van de Kunst, en leeringhe te laten breidelen; anders zal zulck een vernuft, hoe geluckigh het oock zy, gelijk een ongetoomt paert, in het wilt rennen; terwijl een ander Dichter, door kunst en onderwijs getoomt, den hengst slacht, die onder eenen goeden roskammer en berijder, met roede en sporen getemt en afgerecht zijnde, overal bij kenners prijs behaelt. Natuur baert den Dichter; de Kunst voedt hem op, dies geraeckt niemant tot volmaecktheit, dan die de natuur te baat heeft, waer uit de

[p. 87]

kunst haren zwier en leven schept.' Met Vondels *Aenleidinge ter Nederduitsche Dichtkunste* begon het consolideringsproces van het (algemeen beschaafde) Nederlands. De natuur werd getemd en aan regels ondergeschikt gemaakt. Talent kon worden geoefend, kunst onderwijsbaar gemaakt - omdat het wetmatige, het universele, objectieve en algemene tot norm verheven werd. Maar wie als kunstenaar het proefondervindelijk leven, het individuele en het lichamelijke ervaarbare voorop stelt, maakt zijn talent vrij uit het korset der beschaving en het kunstenaarschap niet tot een leer- maar tot een levensproces.

NOTEN [op p. 183-184]

57. *De Volkskrant* van 14 mei 1978, *De laatste trillerige schilderijen van Cézanne*. ▲

58. Deze doelstelling citeerde ik op [p. 18 van dit boek](#). Van belang zijn nog de volgende citaten: De idealistische filosofieën en ideologieën zijn inderdaad alle gebaseerd op het *dualisme* van vorm en inhoud, dat zich voordoet in allerlei gedaanten: materie en geest, gedachte en gevoel, uiterlijk en innerlijk, objectief en subjectief, actief en passief' (*Cultuur en contra-cultuur* door Constant Nieuwenhuys, in *Reflex 2*). Gerrit Kouwenaar schrijft in zijn *Inleiding* bij *Vijf 5-tigers* (Amsterdam, z.j.): 'Een van de meest typerende kenmerken van de experimentele dichters dunkt mij ondertussen hun typisch anti-intellectualistische instelling, hun verzet tegen de dictatuur van het abstracte denken en het in tal van vermommingen gehulde dualisme vorm-idee, expressie-esthetica, dat als een ontlichamelijking, dit is ontmenselijking wordt ervaren.' Lucebert, in zijn interview door Jan Brokken, in de *Haagse Post* van 22 april 1978, over een van zijn bezoeken aan een museum in Spanje, waar Aragonese primitieven te zien zijn: 'Er waren martelingen uitgebeeld met zo'n kracht, joh, het leek alsof de schilder zelf het echte beulswerk had verricht. En dat is toch waar elke kunstenaar naar streeft: de opheffing van de scheiding object-subject, vorm-inhoud, om een waarheid aan het licht te brengen die, al is het slechts voor een ogenblik niet relatief is.' ▲

59. Geciteerd door W. Stokvis in haar proefschrift (p. 86). ▲

60. W. Stokvis, *Cobra*, p. 86. De eerste zin van het citaat ontspoot. De schrijfster bedoelt te zeggen: 'Analoog aan Marx' opvattingen, dat de politieke en culturele geschiedenis van de mens wordt afgeleid uit zijn economische - zijn "materiële" geschiedenis, zochten de experimentelen hun creativiteit in de eerste plaats in het materiaal dat zij in handen kregen.' ▲

61. Uitgezonderd de 'concrete poëzie'. Daar is typografie alles en klank niets, of zo goed als niets. ▲

62. Eén der eersten in ons taalgebied die het beschrevene⁵ met een graf vergeleek was Gorter, die spreekt van *boeken als zerken* (Herman Gorter, *Verzen*, uitg. van Enno Endt). ▲

63. J.P. Guépin, *Een voet die niet kan lopen*, Leiden 1972: 'Met auteursintentie bedoel ik een coherentie die wij in onze interpretatie menen te ontwaren.' Ik stel mij voor dit beginsel zo trouw mogelijk te blijven in het volgende (ik was dit trouwens al in het voorgaande). 🟢
64. Vg. p. 60. 🟢
65. *Chambre/Antichambre*, p. 31. 🟢
66. Zie *het proefondervindelijk gedicht*, 1ste en 2de strofoïde. De laatste strofoïde wordt vaker geciteerd, maar zegt niet zoveel over de dichter - eerder iets over de historisch gegroeide situatie waarin hij zich bevindt. 🟢
67. Inderdaad noemt W. Stokvis in een noot bij p. 208 beide gedichten als illustratie van wat lichamelijke taal is. 🟢
68. Rodenko in *Nieuwe griffels, schone leien* en Gerrit Kouwenaar in *Vijf 5-tigers*. 🟢
69. *Voer voor psychologen*, p. 181 (6e druk). 🟢

Verzameld werk - Met de gnostische lamp

Deel II - Bewijsmateriaal en aanwijzingen

10. De gnostische lamp *

Cornets de Groot

[p. 91]

Gnostische leerstellingen

Het gnosticisme kenmerkt zich door een radikaal dualisme, die de verhouding tussen God en wereld beheerst. De godheid is er absoluut transmundaan, haar natuur is volkomen vreemd aan die van het heelal, dat noch door God geschapen werd, noch door Hem wordt bestuurd. Het heelal is van God de volkomen antithese: tegenover het goddelijk rijk van het licht staat de kosmos, het maaksel van lagere goden, als het rijk van de duisternis.

De mens bestaat uit vlees, ziel en geest, maar zijn oorsprong is tweevoudig: mundaan en extramundaan, omdat niet alleen het menselijk lichaam, maar ook zijn ziel een produkt is van de machten der duisternis. Zij bezielde het menselijk lichaam met de begeerten en hartstochten van de natuurlijke mens. Door dat lichaam en deze ziel is de mens onderworpen aan de heersers van de duisternis. Maar opgesloten in de ziel zit de geest of het 'pneuma' - een deel van de goddelijke substantie van hierboven, die in de wereld gevallen is. De duistere machten schiepen de mens, teneinde die 'vonk', de geest, op aarde gevangen te houden.

Even vreemd als de transcendente God is de geest aan deze wereld vreemd.

Het einddoel van het gnostische streven is: de geest vrij te maken uit de banden van de wereld en hem terug te voeren naar de wereld van het licht. Voorwaarde daartoe is dat de mens kennis heeft van de transmundaane God en van zichzelf

* Gnostische leer en taal.

[p. 92]

- maar daarvoor is een openbaring nodig. Vindt die plaats, dan wordt de 'onwetendheid' opgeheven: de openbaring zelf is een deel van de verlossing. De openbaring is, in de praktijk, kennis van de weg die de geest moet volgen om uit deze wereld te ontsnappen. De geest die die weg gaat, bereikt in het einde de God en wordt met de goddelijke substantie herenigd.

a Gnostische beeldspraak en symbolische taal

'Vreemd' is bij de gnostici een constant attribuut van 'het Leven', dat van nature vreemd is aan deze wereld. Het vreemde is: dat wat van elders stamt, dat wat hier in deze wereld niet thuis hoort. Het vreemde is het verre, het volkomen transcendente, dat ook het attribuut van God is. De geest is hier een vreemdeling, eenzaam, onbeschermd, niet begrepen. Angst en heimwee zijn zijn lot, maar het ontwaakte heimwee is het begin van de terugkeer.

b Deze wereld

Indien het Leven oorspronkelijk 'vreemd' is, dan is het huis van de pneumatische mens 'buiten', aan de andere zijde van alles wat tot de kosmos behoort, hemel en sterren meegerekend. Deze begrenzing berooft de wereld van aanspraak op totaliteit. De wereld is niet synoniem met het Al, wanneer zij begrensd wordt door het radicaal 'andere', 'vreemde'.

c De woonplaats van de vreemdeling

Het Leven kan deze wereld binnen gaan en haar verlaten. 'Het Leven daalt neer in de wereld' is in de gnostische geschriften een vaste uitdrukking. Verblijven in de wereld heet 'er wonen'; de wereld is een 'woning', een 'huis', en in tegenstelling tot de lichte woonsteden, een 'duistere' of 'lage' woning.

'Wonen' houdt in dat de toestand iets tijdelijks is, iets contin-

[p. 93]

gents en herroepbaars: men kan een woning verlaten, verwisselen. Maar een woning is ook de plaats, die de hele conditie van de bewoner determineert.

Woning, huis, etcetera kunnen ook betrekking hebben op het lichaam, het instrument van de wereldlijke overmacht over het Leven, dat erin opgesloten is.

d Licht, duisternis

(Mijn uitgangspunt hier is het Manicheïstische stelsel, dat het dualisme absoluut neemt.) De bestaande wereld is een mengsel van licht en duisternis, maar met een overwicht aan duisternis. Deze wereld is een schepping der duisternis. In het Corpus Hermeticum 70 wordt het zogenaamde licht van deze wereld met die duisternis vereenzelvigd. Alleen de geest is van het ware licht.

e Vermenging, versplintering, de Ene en de velen

De idee van twee oorspronkelijke en wezenlijke gegevenheden leidt tot de metafoor van het 'mengsel' voor de oorsprong en samenstelling van deze wereld. De term duidt de tragedie aan van de lichtdelen, die van hun eigenlijke element gescheiden werden en in de vreemde stof gestort.

Nauw verwant hiermee is de idee van de versplintering: de afgesplitste lichtdeeltjes zijn de vonken die over de schepping worden verspreid. De oorspronkelijke eenheid is versplinterd en vervallen tot pluraliteit. Het streven van de heersers der duisternis is erop gericht, die deeltjes in hun macht te houden. Daarentegen is verlossing een proces van inzamelen van wat verstrooid werd. De verlossing beoogt het herstel van de oorspronkelijke eenheid. Wie het Licht vergaart, vergaart zichzelf; deze zelfvergarig houdt gelijke tred met de vordering in 'kennis'.

Augustinus, zelf eens een Manicheïst, ziet de verstrooiing als de 'verleiding van de ziel door de vele lagen en listen van

[p. 94]

onze zinnen'.

f Vallen, zinken

De geest die een deel van het Leven of van het Licht uitmaakte, viel in de wereld of in het lichaam.

De verschillende systemen hebben deze prekosmische val op uiteenlopende wijze uiteengezet.

Bij Mani ging het gewelddadig initiatief uit van de duisternis. Andere stelsels spreken van een zekere vrijwilligheid in de neerwaartse beweging: een schuldige neiging van de ziel naar de lagere regionen, ingegeven door nieuwsgierigheid, ijdelheid of zinnelijke begeerte. De eigenlijke val is prekosmisch, en zij heeft twee consequenties: de ene is het bestaan van de wereld als zodanig, de andere het lot en de conditie der mensen.

Eenmaal gescheiden van het rijk des lichts, gaat de ziel steeds verder in de neerwaartse richting; dit heet zinken.

g Verdoving, slaap, bedwelming

De in de wereld geworpen ziel staat bloot aan gevoelens van verlatenheid, angst en heimwee: zij heeft weer weet van de pre-existentie. Anders is dat, wanneer de aardse existentie beschreven wordt in termen van 'verdoving', 'slaap', 'bedwelming', 'dronkenschap' en 'vergetelheid'.

Het leven draagt dan (als we 'dronkenschap' nu even buiten beschouwing laten), alle kenmerken die vroeger werden toegeschreven aan de dode in de onderwereld.

In het gnostische denken is de 'wereld' dan ook de plaats in gaan nemen van die 'onderwereld', het rijk van de dood en van de doden die weer tot leven moeten worden opgewekt. Pas door iets van buiten af kan de mens ontwaken, en daar is de extra-mundane God bij betrokken, al doet de wereld van alles om de slapenden in hun toestand te houden.

De ziel slaapt in de materie. De mensheid is in de wereld

[p. 95]

ingeslapen. De slaapmetafoor doet ook dienst om de sensaties van het leven als illusies en droombeelden te doen begrijpen. Dronkenschap wordt veroorzaakt door de 'wijn der onwetendheid', die de wereld de mens aanbiedt. De bedwelming beoogt te onderdrukken dat de ziel zich van haar Zelf bewust wordt. De wereld richt een orgie aan om dat zelfbewustzijn, die nuchterheid te voorkomen.

h Het lawaai der wereld

Ook dit lawaai wordt veroorzaakt om de 'roep van het Leven' te overstemmen, de mens doof te maken voor de stem van de Vreemdeling.

i De roep van buiten

Het transmundaane dringt van buitenaf binnen in de wereld en doet zich verstaan als roep. Temidden van het lawaai der wereld is het duidelijk te horen als iets wezenlijk anders. De roep kan ook zijn de apocalyptische roep, die het einde van de wereld aankondigt.

j De Vreemdeling

De roep wordt gedaan door iemand die speciaal tot dat doel in de wereld gezonden is. Hij is de boodschapper of afgezant van het rijk des Lichts; in de wereld is hij de Vreemdeling. Zijn ontvangst onthutst, verblijdt, beangst de duistere machten, de ontwaakten, de slapenden.

De nederdaling van de vreemdeling is een vrijwillige - geen val. Zijn komst slaat ook een bres in de kosmische gevangenis, en zo bereidt hij de weg voor de opstijging der zielen voor. Een kenmerk van de vreemdeling is, dat hij die komt, identiek is met degeen tot wie hij komt, dat het Leven dat verlossen komt, identiek is met het leven dat verlost moet worden.

De vreemde van buiten komt tot wie in deze wereld 'vreemd'

[p. 96]

is: de neerdalende Verlosser verlost zichzelf: een en hetzelfde wezen vervullen actief-passief een dubbelrol.

k De inhoud van de roep

Het effect van de roep is het ontwaken uit de slaap. Dit ontwaken is het wezen van de boodschap.

Het bevel te ontwaken wordt verbonden met:

- het zich herinneren van de hemelse oorsprong;
- de belofte der verlossing;
- het onderricht hoe men zich door de gnosis zal gedragen.

AANTEKENING

De gegevens voor dit hoofdstuk zijn ontleend aan het boek van Hans Jonas, *Het gnosticisme*.

In dit boek behandelt de auteur de gnostici van het hellenisme, niet hun uitlopers naar de Middeleeuwen (die overigens in hoofdzaak eenzelfde scherp dualisme beleden).

De vele gnostische secten worden door Jonas niet afzonderlijk behandeld; hem gaat het erom de geest te verstaan die uit al die aftakkingen van één richting sprak, een beginsel te vinden dat al die verschijnselen onder één noemer brengen kon.

'Hun leringen hebben belangrijke punten gemeen en zelfs in hun divergenties hebben zij deel aan een gemeenschappelijk klimaat'⁷¹ zegt hij. Hoe verschillend de verschijnselen ook zijn, in breed verband blijken zij onderling verwant.

NOTEN [op p. 184]


70. Hans Jonas, *Het gnosticisme*, p. 76. 🌱

71. Idem, p. 42. 🌱

Deel II - Bewijsmateriaal en aanwijzingen

11. Explosieven*

Cornets de Groot

In dit hoofdstuk zijn met pen aangebrachte correcties uit het auteurssexemplaar verwerkt.
Klik op de correctiemarkeringen  om deze weer te geven.

[p. 97]

A. Beeldspraak - een 'algemene' beschouwing

Een element dat door commentatoren en dichters uit de jaren vijftig vaak naar voren wordt gebracht als van eminent belang voor de ontwikkeling van de experimentele poëzie, is de verabsolutering van het beeld. Er heerst hier veel misverstand naar mijn mening, omdat de commentaren niet duidelijk zijn over de vraag, wat er onder 'beeld' moet worden verstaan. Sprekend over twee tendensen die de avant-garde stuwden, de verabsolutering van het beeld en die van de klank, noemt Rodenko, in zijn inleiding van onze *Nieuwe griffels schone leien*, de laatste gedichten van Van Ostaijen, waarvan hij zegt: 'Hier is noch het beeld noch de klank autonoom'. ⁷²Terwijl Van Ostaijen in die laatste gedichten zelden of nooit zich beeldsprakig uitdrukt, zoals men uit Rodenko's eigen keuze van Van Ostaijens werk zelf kan opmaken. Van Ostaijen geeft daar zelf een reden voor op: 'Vandaar dat in deze (organisch-expressionistische, CN) lyriek de beelden binnen één gedicht nooit talrijk zijn en dat er verder strekkend bij haar een tendens bestaat het beeld geheel uit te schakelen. 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' - etcetera. ⁷³De verwarring is misschien op gang gebracht door C. Buddingh', vervolgens door Rodenko verder ontwikkeld en tenslotte deed Jan Walraven moeite de missing link te leggen tussen die twee, hetgeen de verwarring des geestes alleen nog maar bevorderen kon.

* Verstechnische beschouwingen

[p. 98]

Buddingh', in *Aandacht voor de avant-garde* (Vandaag 1, 1954) spreekt van een 'sterk associatieve beeldspraak', waardoor 'het uitspinnen van een bepaald beeld, zoals de Tachtigers dat bijvoorbeeld nog door een heel gedicht heen konden doen, onmogelijk wordt en men in plaats daarvan een opeenvolging van afzonderlijke beelden krijgt, die door hun onderlinge - veelal onderbewuste - aantrekking en afstoting, het vers spanning en eenheid moeten geven. De beeldspraak is van functioneel autonoom geworden. Dat wil zeggen dat een metafoor niet langer in dienst van een bepaalde gedachte gebruikt wordt, dat een gedicht niet langer met behulp van metaphoren wordt opgebouwd, doch dat deze beelden het gedicht zijn.' Jan Walraven, in *4 scherven van 1 inleiding (waar is*

de eerste morgen? de jonge experimentele poëzie in vlaanderen, Brussel, 1955) schrijft: 'Metaforen hebben altijd tot de poëzie behoord, ook tot het proza en zelfs tot de conversatie. Maar verbonden door het woordje "zoals" met de ware hoofdzin (?), waren zij niets meer dan een verduidelijkend toemaatje. Bij de modernen wordt dat toemaatje het gedicht zelf en "zoals" wordt gewoon weggelaten'. Ook in zijn *Phenomenologie van de moderne poëzie* (opgenomen in de tweede vermeerderde druk van bovengenoemde bloemlezing uit 1960) denkt hij er zo over, al blijft de uitdrukking van wat hij beoogt, ook hier, met de correctie die hij deze keer geeft, onzuiver: 'Het beeld was aan het eigenlijke korps van het gedicht gebonden door het woordje "zoals" (). Een der grootste vondsten van Rimbaud en Mallarmé ligt hierin, dat zij dit verbindingswoord zonder meer weggelaten hebben en zodoende de navelstreng tussen woord en beeld (?) doorsneden.' Het belang van het beeld wordt mijns inziens in hoge mate overschat. Het is niet een kenmerk van experimentele poëzie dat die uit beelden bestaat. Luceberts *sonnet* kan zonder, Elburgs *stadgenoot* kan praktisch zonder; deze voorbeelden zijn makkelijk met een aantal andere te vermeederen. Daarbij komt dat ook uit niet-experimentele poëzie gedichten aan te

[p. 99]

wijzen zijn, die bestaan uit de som van hun beelden: Hadewijchs *De paradoxen der Liefde* is een fraai voorbeeld, evenals *Gebed aan het vuur* van Achterberg; wie van deze beelden beweert dat zij evenzeer uit het onbewuste zijn opgeweld als de beelden van het eerste het beste experimentele gedicht, kan niet worden tegengesproken. Ook in deze gedichten ontbreekt het woord 'zoals'; weliswaar staan de beelden in dienst van een gedachte, althans, het gedicht verschijnt tegen een (metafysische) achtergrond - maar dat doen de beelden in de poëzie van de meest experimentele dichter, Lucebert, tenslotte ook: zij vormen liederen 'tegen het licht te bekijken'. Het 'verlossende' woord (maar ik druk me nu ironisch uit) wordt door Rodenko gesproken in zijn *Ter inleiding* van de bloemlezing *Nieuwe griffels schone leien* :
'Onder de verzelfstandiging van het beeld versta ik dan, als laatste consequentie van het verbreken van het hiërarchische systeem (waarover hij het in het voorgaande had, CN), de totale losmaking van het beeld uit zijn metaforisch, zijn overdrachtelijk, verband: het refereert niet meer aan iets anders, maar vervult een autonome functie in de structuur van het gedicht (). Het volkomen autonome beeld, dat niets meer suggereert en er alleen maar "is" - als poëtisch "ding" - treffen wij eigenlijk alleen bij sommige dadaïsten, in het bijzonder bij Hans Arp aan:

*die rosen werden an die hüte gekreuzigt. die lippen der rosen fliegen fort.
die blutigen organe tropfen auf den sichtbaren thron des halbwüchsigen westöstlichen
steines und auf die weissen totenköpfe.
die drei rasierten sommer und die drei rasierten kreuze wackeln wie der mai auf krücken
fort.
der leierleib erzählt von blutigen schlachten gegen behaarte steine. der leierleib schiesst
giftigen schaum steinerne krücken blutige nasen behaarte steine gegen die rasierte
totenköpfe.'*

Inderdaad ontbreekt hier het woordje 'zoals'. En elk ander

[p. 100]

teken dat het vervangen zou kunnen eveneens. Daarbij is er hier ook niets dat wijzen zou op een 'verborgen' metafoor, - een metafoor die in de zinsbouw het woord 'zoals' (en de vervangingsmiddelen daarvoor) kan missen, zoals bijvoorbeeld in deze versregel uit Achterbergs *Avond* (verzamelde gedichten 1963, P. 763):

Gij brandt in wolken op tegen het westen

waarin 'gij' en 'zon' (die niet genoemd wordt) hun 'verenigingspunt' vinden in het *opbranden tegen het westen*.

Rodenko merkt bij Arps gedicht zelf op dat de tekst niet refereert aan iets anders. Ware dat wel zo, dan zouden we van beeld en beeldspraak wel moeten spreken, zoals bijvoorbeeld in Achterbergs *Pastiches*:

*Benjamin Franklin-hoofd. Braamzwarte ogen.
Gelaatsuitdrukking H₂O.
Van nikkel hand en blik.*

Navratil, in *Schizophrenie und Sprache, Zur Psychologie der Dichtung* (München, 1966), schrijft:

'Die ursprüngliche Metapher ist dagegen eine Offenbarung des Unbewussten und ein Mittel der Bewusstwerdung. Wie das Symbol kommt die ursprüngliche Metapher durch Bildagglutination zustande. "Du Schlange!" ist kein abgekürzter Vergleich, sondern gefühlsstarke Bildverschmelzung. Wenn wir sagen, "Die Sonne lacht", wird nicht das Lachen des Menschen auf die Sonne übertragen. Es bricht vielmehr das Physiognomische Erleben durch, welches primärer Weltbezug ist und von der Gegenstandsbezogenen Wahrnehmung nur verdrängt und überlagert wird. Schon der Terminus "Metapher" = "Übertragung" ist irreführend. Er beruht auf der intellektualistischen Deutung eines Sprachphänomens ohne Berücksichtigung seines genetischen Aspektes. In Wirklichkeit wird in den ursprünglichen Metaphern weder verglichen noch

[p. 101]

übertragen, sondern es ballen sich Vorstellungen zusammen, verdichten sich und verschmelzen miteinander.'

Bij Arp is er van zo'n oorspronkelijke metafoor van het type 'Du Schlange' geen spoor. Zijn gedicht heeft meer gemeen met *Vendutie* van Achterberg:

*Te huur. Hartkamer. Ongemeubileerd.
Inboedelgeving. Makelaar Mak van Waay.
Oude illusiekast. Bijzonder fraai.
Stilleven van Jan Sluyters. Gesigneerd.
(verzamelde gedichten p. 691).*

De verschillen zitten hem in de vertelconventie; waar Achterberg de illusie schept *op de wijze van de werkelijkheid* te vertellen, daar verwijdt Arp zich ervan, op zoek naar een anti-utopistische fabelwereld. Er is naar mijn mening geen enkele reden ~ in het geval van Arp te spreken van beeld(spraak), om de eenvoudige reden dat we dan zijn uitgepraat, terwijl dat niet hoeft. Ons denken kan productiever zijn, wanneer we er van uitgaan dat de door Arp gebruikte woorden (rosen, hüten, kruisigen, etcetera) zeer veel suggereren, maar elkaar in de suggesties zozeer in toom houden, dat ervan 'vrij

associëren' geen sprake is. Men kan vrij associëren naar aanleiding van elk woord afzonderlijk, maar past men de uitkomsten ervan toe op het gedicht, dan moet men schrappen. Het wil mij, om al deze bedenkingen voorkomen, dat een gedicht niet bestaat uit de som van zijn beelden, maar uit de som van zijn voorstellingen (zoals altijd al het geval was) - en dus bestaat het gedicht uit de som van zijn in schrift gerealiseerde associaties, uit zijn typografische vorm. Hetgeen als constatering een waarheid is als een koe. Dit associëren maakt het ook mogelijk voorstellingen op de wijze van de werkelijkheid te provoceren, of integendeel zó ver daar van af als men maar wil. CHet spreekt dan vanzelf, dat beeldspraak (die immers *altijd* op associatie berust) zich óók tussen die twee polen beweegt. Het experimentele gedicht benut graag de laatste vorm

[p. 102]

van beeldspraak; in een polemiek met Hendrik de Vries toonde Koos Schuur de 'redelijkheid' van dat gebruik aan. ⁷⁴Hij stelt in zijn artikel vast, dat er een toename van 'chaos' in de moderne poëzie merkbaar is.

'De buitenstaander krijgt de indruk alsof de woorden verwilderen en zich een plaats zoeken, waar zij het zelf verkiezen, in plaats van zich door den dichter binnen een bepaalden syntaxis te laten voegen. Aangezien ik niet kan geloven, dat het tegen den wil van Paul Eluard was, dat zijn "Poësie interrompu" met welgeteld 85 bijvoeglijke naamwoorden achtereen aanvangt, neem ik aan dat de woorden niet een dermate sterke wil hebben verkregen, maar dat het nog altijd de dichter is, die de woorden hun plaats aanwijst. Met andere woorden de dichter scheidt bewust en met opzet deze "schijnbare chaos" in zijn werk - voor zover dan de gedichten tot stand komen en hun uiteindelijke vorm ontvangen binnen het bewustzijn van den dichter.'

In de manege van de Nederlandse literatuur houden Vondel, '80 en De Vries hun hoogdravend ros behoorlijk in toom, waar Hadewijch, Huygens en '50 de teugels vieren. Hiermee is niets ten nadele gezegd van de ene groep of van de andere. Alleen dat voor de één de streling van oog en verstand beslissend is, voor de ander een massage en kitteling van het onderbewuste (waar Vondel, bij wie het breidelen van de natuur begon, minder oog voor had zijn C zijn tijdgenoot Huygens). ⁷⁵

Wij moeten nu tot een conclusie komen met betrekking tot de vraag wat we onder beeld en beeldspraak zullen verstaan. Wat de metafoor aangaat, - hoe men het ook wendt of keert: er zijn daar twee gebieden, dit van het bedoelde object en dit van het beeld - ook al wordt het object soms verzwegen, door een syntactische kunstgreep (als in Achterbergs regel uit *Avond*) of door beeldversmelting (Du Schlange!). Doordat beide gebieden niet zonder geweld met elkaar in botsing worden gebracht, waardoor het gelijken op elkaar pas kan worden

[p. 103]

afgedwongen, ontstaat er tussen de voorstelling en onze kennis van de werkelijkheid C een zekere vervreemding. Beeld en bedoeld object lijken immers alleen maar op elkaar, voor zover zij in elkaars gebied ingrijpen, onder de gewelddadige drang, dat is de expressieve behoefte van de schrijver. Het is naar mijn mening ook al te zachtzinnig om te spreken van een 'verenigings *punt*' - er is een bezetting van een deel van het ene gebied door een deel van het andere. Maar het geweld waarmee die bezetting gepaard gaat, is niet blind, niet destructief C. Het stileert het bedoelde object, dat daardoor alle

neutraliteit verliest.

Bij de metonymia wordt het ene gebied door het andere geheel bezet. Hier gaat het er immers ook niet om, ver van elkaar verwijderde gebieden met elkaar te verbinden, maar om het naast bij gelegene, het contiguë te annexeren òf in zich te concentreren, in zich op te nemen. Ook daar komt geweld aan te pas - soms van uiterst pijnlijke aard - juist omdat C omdat hier het gevoel niet zo spreekt, maar veeleer de geest(igheid).

Metonymia berust op associatie door contiguiteit, op verstandelijk overleg, doelgerichtheid, methodebewustheid, klare onderscheiding: de wereld van Achterberg is mijns inziens een 'metonymische' wereld, een wereld van natuurwetten, van een Godsplan, maar een wereld die van het gezichtspunt van de 'fysicotheoloog' Achterberg uit gezien, tenslotte te kennen is, of zal worden geopenbaard. Dat die wereld ons vaak genoeg als 'metaforische' wereld voorkomt, ligt aan het feit dat Achterbergs metonymiek niet van fetichisme C te onderscheiden is: zijn fetisch is een metonymia in het kled van de metafoor. Ik kan helaas geen autoriteiten aanroepen in dit geval, om deze opvatting bij de lezer ingang te doen vinden, maar wie met eigen inzicht oordeelt, zal de redelijkheid van mijn opinie wellicht willen erkennen. Er is in de wereld geen object te klein of te groot voor Achterberg, om hem als souvenir, als fetisch, als vingerwijzing naar een afwezige te dienen. Dat staat niet alleen in de bundel *mascotte*, C maar in alle andere ook.

[p. 104]

Door deze zijsprong zien we de grenzen tussen metafoor en metonymia opeens vloeiend worden. Wat is *mijn duiveglans* voor een beeld in:

mijn duiveglans mijn glansende adder van glas?

Hoe dit zij, Luceberts wereld is een metaforische. Zijn poëzie voegt een veelvoud van disparate verschijningen tezaam:

'Auf barocke Weise kann die Wahrheit durch analoge Bilder, aber auch durch Verkoppelung von Widersprüchen ausgedrückt werden (). Der barocke Geist beschwört ein Universum vieler Welten, die alle in unvorherbestimmter Weise mit einander in Beziehung treten', schrijft Navratil in *Schizophrenie und Sprache*, daarbij verwijzend naar Hocke, *Manierismus in der Literatur*. 76

Bij Lucebert raken zeer ver uiteenliggende gebieden met elkaar in betrekking: Algol met Lilith, met Lucifer, - Lilith met de slang, de slang met de duif, de duif met Eva, de afgrond met de luchtmens, de gnosticus met de materie, het lichaam met de taal, de taal met het gedicht, het gedicht met de slang, de slang met de rivier, Lucifer met Lucebert, en 80 met 50, en de reeks is nog lang niet compleet ...

Wanneer de dichter op zijn terrein de materie behandelt op een wijze die vergelijkbaar is met wat de schilder doet op zijn doek, is de kans niet gering dat er een verband of overeenkomst is aan te wijzen op het stuk van de beeldvorming in de experimentele schilder- en dichtkunst. Wat is dat voor verband?

Wat de experimentele schilders in ieder geval van hun (kubistische) voorgangers hebben behouden, is het mobiele oogpunt: het oog dat het object van alle kanten aftast op een manier die de spot drijft met de regels van de centrale perspectief. En werkelijk tonen vele van de fantasiewezens der experimentele schilders allerlei kanten van hun verschijningen (die door een vastgezet oog niet kunnen worden waargenomen)

[p. 105]

tegelijkertijd.

Nu moet, wat in de schilderkunst een 'naast elkaar' is, in literaire vorm altijd worden getransponeerd in een 'na elkaar', hoe vast of mobiel het oogpunt ook is. Maar waar het hier om gaat, is dit: wil een dichter óók verschillende kanten van één verschijnsel tonen, dan is hij gedwongen, de diverse kanten ervan één voor één te noemen: 'mijn duiveglans mijn glansende adder van glas'. ⁷⁷Het is ook niet altijd zo, dat we al kijkend naar het zich voor ons (geestes)oog steeds veranderende object, noteren wat we zien: onze waarneming verandert onder invloed van de impressie ook het object. We noemen een teveel en moeten terug nemen, of we noemen een te weinig, en moeten toevoegen. In de praktijk kosten beide handelingen woorden. Bij de schilder is het niet anders: hij voegt toe aan het te weinig, en dekt het teveel af. Dat kost verf in beide gevallen. Maar! In het laatste geval verdwijnt er iets van de voorstelling - en bij de dichter kan dat niet goed - tenzij hij echt radeert, (en dus niets toevoegt: geen woord.

*Hoe de schilder of tekenaar iets toevoegt, en al doende aan het lijnen- en vlekken spel het 'opdoemend beeld' ontlokt, heeft Rodenko onder woorden gebracht, toen hij Roëde's techniek beschreef (in *Je kunt niet alles begrijpen*):*

'Soms werkt hij met strikken, met lasso's soms. Hij legt zijn strikken listig, o zo listig. Een punt begint te leven, wordt langzaam dikker, schiet plotseling in een ijl, schichtig lijntje uit naar een volgend punt. Het volgende punt raakt in trilling, loopt dunnetjes uit, treft een nieuw punt - ping! -, weer een schielijk te voorschijn wriemelend lijntje en pang! De strik sluit zich om een argeloze, niets vermoedende werkelijkheid'.

Maar Rodenko gaat op precies dezelfde wijze te werk! Met deze 'handleiding' kun je zijn gedicht - bijvoorbeeld *Het beeld* - indien al niet doorgronden, dan toch volgen. In dit gedicht draven ook nog een paar lieden op, die de neiging van de traditionalistische dichter tot het dogmatiseren van de droom,

[p. 106]

het beeld, het visioen, opzichtig uitdragen. De proefondervindelijke poëet, zo wil het mij voorkomen, heeft meer inzicht in het subjectieve van zijn onbewuste processen, en is dan ook bereid zijn beelden weer terug te nemen, nadat zij hun functie hebben vervuld:

*het was een paard
het werden dalen
het werden bergen
ik was daarbij...*

Je zou kunnen zeggen dat de experimentele poëzie verdraagzamer is, - ondogmatisch en anti-individualistisch - vergeleken bij de traditionalistische dichtkunst. De psychologie van de beeldaanbidder krijgt op indrukwekkende wijze gestalte in Hoekstra's *De ceder*. Maar is de ik-figuur in Rodenko's *Het beeld* even onverdraagzaam en diep gelovig als deze *ik* uit Hoekstra's gedicht? Integendeel: Rodenko's beeld vervluchtigt, verandert, gedraagt zich onvoorspelbaar - evenals de beelden van Lucebert in de vier hierboven geciteerde regels. Tot zover over het beeld. Ik kom op dit onderwerp later nog terug.

B. Versregellengte

Alle prosodische kenmerken verliezen hun betekenis als ze niet worden gezien als uiting van een persoonlijkheid.

(S. Vestdijk)

In traditionalistische poëzie wordt de versregellengte in het algemeen bepaald door het metrum. Maar dat wil nog niet zeggen dat door het loslaten van het metrum de versregellengte aan haar lot wordt overgelaten. Een systeem als dat van de lettergreep telling houdt de lengte stevig in de hand, en

[p. 107]

ook bij het toppenverssysteem zijn de regels, zo niet even lang bij telling der lettergrepen, dan toch voor het gehoor even lang van duur. Pas toen in de 19de eeuw een ander stelsel ahang kreeg, en in de 90-er jaren zelfs populair werd, - ik bedoel hier natuurlijk het verslibrisme - kon men met betrekking tot het aantal lettergrepen per vers merkwaardige verschillen constateren. Een vers kon onder bepaalde omstandigheden één woord (één lettergreep) lang zijn, en onder andere omstandigheden weer zó lang, dat de zetter het vers over meer dan één regel uit moest vullen. Zo'n bijzonder lang vers stond dan in het gedicht als een stukje proza, en werd ook zo gezet, - als een zelfstandigheid, buiten de samenhang met de andere verzen; met een technische term heet zo'n 'regel' van enkele regels lang een 'verset'. Het verslibrisme brak met het metrum. Maar dat betekent nog niet dat het daarom met het ritme is getrouwd. Een zekere onregelmatigheid in de opbouw van het verslibristische gedicht valt op. De strofe wordt als regelmatigheid overboord gegooid, en vervangen door de strofoïde: een verzameling bijeenhorende versregels van een willekeurig aantal, dat van andere soortgelijke verzamelingen van versregels, waarbij niet het aantal beslissend is, door regels wit wordt afgescheiden. Het verslibrisme vertoont het nadeel dat het niet door een ritmisch beginsel wordt beheerst.

Het vrije vers leent zich, zoals men bij Staring zien kan, uitstekend voor een verhalende, het denken van de lezer activerende dichttrant. Inderdaad is Starings lyrische poëzie veel meer gebonden dan zijn dichtkunst van de Jaromirverhalen. Toch geloof ik dat het vers in zijn lyriek eigenschappen heeft, die het ontleent aan het vrije vers: het vermijden van het enjambement, en in verband daarmee: de ontwikkeling van de rustige gedachte. Wanneer het vrije vers het instrument wordt van een lyrisch temperament, steekt vrij snel het pathos de kop op, vergezeld van een maar al te vaak vergeefs zoeken naar nieuw materiaal, zodat er, in de vorm van parallelismen bijvoorbeeld, een opeenstapeling van tautologieën ontstaat, die een zekere vorm-

[p. 108]

loosheid van het gedicht niet weinig begunstigt.

Het is Paul van Ostaijen geweest, die op deze kwaal van het verslibrisme wees. Wat hij wenste, was dat het onbewuste het bewustzijn van nieuw materiaal zou voorzien, zodat het gedicht zich uit de premissezin kon ontwikkelen tot een thematisch gedicht. In de praktijk betekent dit, dat het vers weer onder de hegemonie van het ritme kwam te staan: de eis is immers een vraag om herhaling van woorden, klanken en de verbinding ervan met zich voordoende klankassociaties. Het nadeel van Van Ostaijens systeem is,

dat de herhaling de drager wordt van een zekere leegheid van gedachte. Een heilzaam gevolg is dat de verslibristische vormloosheid nu vermeden kon worden, een bijkomstig gevolg, dat men bij Van Ostaijens 'zuivere lyriek' (en bij poëzie die eraan verwant is) eigenlijk niet meer spreken kan van vrij vers - ook al valt er op de versregellengte geen peil te trekken.

In wezen is het loslaten van het metrum - hoe revolutionair dit ook schijnt - als richtsnoer voor het ritme een zaak die in de rede van de dingen lag. In metrische gedichten zijn de afwijkingen van het schema vaker regel dan uitzondering, en men zou zich eigenlijk eerder kunnen verbazen over het feit dat het metrum zich nog zo lang heeft weten te handhaven. Er moet voor een dichter iets zijn in het metrum, dat hem bekoort. Ritme streeft gewoonlijk naar regelmaat - dat is het waar een dichter op af gaat, ook al weet hij vooruit, dat hij nooit zal kunnen beschikken over precies die woorden, die zich aan dat metrum aan zullen passen.

Wie in het werk van Lucebert zoekt naar de principes die er de versregellengte bepalen, stelt vast dat geen van zijn gedichten in vrije verzen geschreven zijn. Nooit bepalen gedachte of thema de maat. Beslissend voor de ritmisering van zijn woorden is bijvoorbeeld rijkdom aan klank, - of wat hetzelfde is: gebrek aan woorden, zonder dat de gedachteloosheid á la Van Ostaijens er het gevolg van is. Bijvoorbeeld: *visser van ma yuan, de weg met de lichte mist*.

In poëzie van zijn hand, die een groter verscheidenheid aan

[p. 109]

woordkeus laat zien, toont Lucebert, die bij alle revolutionaire drang toch een grote eerbied aan de dag legt voor werkelijk klassieke waarden, een regellengte, die geritmiseerd schijnt op basis van een metrum, dat we uit oudere poëzie kennen, en dat hij bij Hölderlin beluisterd heeft, al volgt hij diens maatgevoel niet natuurgetrouw na. Vanzelfsprekend gebeurt het dan, dat onvoltooide deelwoorden en infinitieven plus een lidwoord de zinnen soms overwoekeren: 'bruisend zich rekken de takken en huilende vallen de stenen' - maar gekunstelde taal als bij Vosmaer, ontbreekt bij hem, omdat het metrum niet hem de baas is, maar andersom.

*o hoe benard en toch prachtig gelegen
mijn keel is een pad over bergen*

- versregels uit *nympholalie* - lijken op polymetrische beginselen te berusten: een dactylus in het eerste, een amfybrachis in het tweede vers. In één regel geschreven zou het citaat een hexameter opleveren!

o hoe benard en toch prachtig gelegen mijn keel is een pad over bergen

Soms benut hij de spelregels van het germaanse toppenvers, bijvoorbeeld in *horror*, dat trouwens iets heeft van een middeleeuwse ballade als bijvoorbeeld *Het lied van heer Halewijn*. De ritmisering van dit toppenvers, vier accenten per regel doorgaans, is zo uit een aftelrijm vandaan: een lichamelijk te beleven maat. 78_Van Caspel in *Experimenten op experimentelen* wijst daar met nadruk op: ik citeer samenvattend uit p. 141 van dit boek:

De motorische patronen behoeven zich niet te beperken tot de spraakorganen. Een samengaan van verschillende spiergroepen heeft men in de speel- en springliedjes van kinderen, waarbij lichaamsbewegingen door zingen en roepen begeleid worden. Van

Caspel stelt vast, dat het ritme van een (modern, experimenteel) gedicht in nauw verband staat met het fysiolo-

[p. 110]

gische ritme van ademhaling en hartslag van de dichter. 'Diverse processen, begeleidende spierspanningen en tastgewaarwordingen van de spraakorganen, dragen bij tot de ik-beleving'.

De bevrijding uit het metrum loopt parallel met de ontwikkeling van de technieken die geluid vast kunnen leggen (grammofoon, bandopnemer), zou men kunnen zeggen, zoals het impressionisme pas tot bloei kon komen, nadat de loden tube de schilder in staat stelde buiten naar de natuur te werken. De dichter hoeft geen rekening meer te houden met voordrachtskunstenaars en een *algemene*, op adem en hartslag van Jan Modaal afgestemde versregellengte. Hij kan de voordracht voorgoed zelf af. De suprematie van de taal (ergon) op het ritme heeft afgedaan. De spraak (energeia) heerst. Naarmate Lucebert verder van 1948 komt te staan, en dichter bij 1963, zien we ook dat klassieke metra terrein verliezen en het ritme swingende allures krijgt: een maat die geknikpt C is voor voordracht met muzikale begeleiding: jazz and poetry. Of: 'iedere keel zijn eigen profeet'.

Men spreke bij experimentele poëzie *niet* van 'vrije verzen'. De verzen zijn gebonden aan adem an C hartslag van de dichter.

C. 'Innerlijke noodzaak'

Ieder gedicht is uiting van iemand en kan niet uiting zijn van iemand anders.

(S. Vestdijk)

Tekstverklaring is een duidingskunst, die kritiek impliceert. Een tekst verstaan is een zinvolle samenhang aan die tekst ontlokken. De vraag die ik me stel is, of een algemene literaire teksttheorie, die immers alleen op cognitief niveau werkt, open staat voor *alle* literaire problemen. Wanneer het gaat om teksten vol deformaties of verzwijgingen, - weglatingen - van

[p. 111]

strikt formele, althans externe aard, valt er tegen een formele aanpak weinig, ja niets in te brengen. Maar dat wordt anders wanneer zulke deformaties en hiaten het gevolg zijn van psychologische C factoren. Een tekst kan in dat geval pas worden geduid, wanneer de betekenis van de stoornis die de deformatie veroorzaakt zelf is verklaard.

In de regels uit de schoonheid van een meisje (vg. p. 46)

*maar mij het is blijkbaar is wanhopig
zo woordenloos geboren
in een stem te sterven*

helpen grammaticale en logische inzichten weinig: het gestamel komt voort uit interne stoornissen. Een niet-realiseerbare wens - die van onsterfelijk te zijn - wordt onverstaanbaar gemaakt in een taal die niet gericht is op wederzijds begrip: non-

communicatieve taal, die door onbewuste motieven wordt beheerst. In een privé-taal (energeia), die meer zegt over de persoon die spreekt, dan hij bewust in keurig-gestuurde taal (ergon) zou kunnen overbrengen. Een 'bijzondere' teksttheorie, die op affectief niveau ook werkt, geeft dan de doorslag voor het verstaan van de tekst. Dat bedoelde Elburg toen hij zei: 'Begrijpelijkheid van poëzie is niet alles, verstaanbaarheid wel' - en met dat inzicht houdt de kritiek te weinig rekening.

Hoe moeten we de regels begrijpen en verstaan? In de ontmoeting met de wereld desymboliseert de ik-zegger een stuk van zijn realiteit. Hij ziet in dat dichters geen zwanen zijn; ze zijn ook geen engelen, en dat betekent dat het woordenloos schrijven de dichter niet gegeven is, en het ijle spreken evenmin. Maar die realiteitszin legt het af tegen allerlei gevoelens van naijver en machteloosheid, en dat conflict wordt tot uitbarsting gebracht in taal, die in wezen onesthetisch is, onbeheerst, non-communicatief en die onder de hegemonie staat van oerdriften, die zich in geen 'algemeen beschaafd Nederlands' laten kanaliseren. De oplossing vindt plaats in het slot,

[p. 112]

waar het gedesymboliseerde wordt geresymboliseerd: de ik ziet in zichzelf 'blijkbaar' een Lucifer, een engel, al is het een gevallen engel, en hij ziet de gelijkenis met de zwanen: zó, als de zwaan in zijn zwanenzang, zo zal het dichten sterven in het gedicht (*haar lichaam heeft haar typograaf*) en de dichter in zijn stem. 'Blijkbaar' heeft ook een versterkende kracht voor het inzicht dat mensen nu eenmaal sterfelijk zijn. Zo is er een zinvol verband gelegd tussen deze angst om te sterven en dit stamelen. De resymbolisering maakte dat verband bewust, en de tegenstelling tussen noodlot (het is nu eenmaal zo) en natuurverschijnsel (het leven is helaas niet volmaakt) werd zo niet opgelost, dan toch verzacht. Met een formele tekstverklaring kan men allerlei deformaties wel tot betekenissen herleiden op cognitief niveau, maar dat schenkt natuurlijk nog geen inzicht in de psychologische en psychagogische betekenis ervan.

In de regel

er kwamen gevaarlijke stralen oude ochtend

hierboven al aan de orde geweest, blijft de deformatie ontoegankelijk wanneer men de zin vertaalt in communicatieve taal, zoals Van Dijk voorstelt ('er kwamen op een oude ochtend gevaarlijke stralen'), - want wat zegt men dan nog? Pas wanneer het verband tussen dit gestamel en die angst voor het eerste daglicht is blootgelegd, heeft men de zin inzichtelijk gemaakt. Een vertaling à la Van Dijk verdoezelt de emotie.

*verraad de rede ontvlucht de raadsels
dood de gedachten schrap de gedichten
rest de machine die zich netjes scheert en kleedt
en zelfs niet weifelt als hij zich wanhopig weet*

lijkt me een waarschuwing die de criticus niet serieus genoeg kan nemen.

[p. 113]

Maar terug naar ons probleem. Wat is de bron van deformaties en verzwijgingen? 'Spreek van wat niet spreken doet' is een uitnodiging van de ik-zegger aan het gedicht

tot communicatie over wat zij (= het gedicht, want = Lilith) van communicatie uit wil sluiten. Ik heb lang gedacht dat achter deze uiting een soortgelijke emotie stak als achter Vondels 'Maar wat op 's harten grond leit C / dat welt me naar de keel...' Maar dat is niet zo. Wat Vondel in *Roskam* naar buiten gooit, is het gevolg van een *gistingsproces* onder invloed van het Ueber-Ich. Er is een dwangmatig spreken bij Vondel. Maar bij Lilith is het *zwijgen* dwangmatig! Lilith, of het aangesproken gedicht uit *haar lichaam heeft haar typograaf* staat onder *druk* van het Es. Ze wil in feite niet spreken, maar ze wordt ertoe verleid verdringen bewust en storingen ongedaan te maken.

Wanneer Es en Ueber-Ich in het geding zijn, kan er geen sprake zijn van communicatie die vrij is van dwang. Ik vraag me zelfs af, of literatuur vrij van dwang kán zijn. Ik weet natuurlijk wel, dat 'men' met 'innerlijke noodzaak' doelt op het gevoel dat men *moet* schrijven, dat men er niet buiten kan, dat schrijven voor een schrijver geen accidenteel iets is, maar iets essentieels - maar hier ligt een kans de causaliteit van die noodzaak te zoeken in iets anders dan in een, of voor mijn part, *het lot*, - namelijk in de dynamiek van het Es of Ueber-Ich - de (verboden) begeerte of het sprekend geweten.

D. Middelen van strikt poëtisch-technische en stilistische aard,

voor zover die in het voorgaande nog niet aan de orde zijn geweest, passeren hier de revue. Naar volledigheid heb ik daarbij niet gestreefd. In de eerste plaats niet, omdat veel van wat hier onbesproken blijft in allerhand ander werk over stilistiek te vinden is, en in de tweede plaats, omdat ik niet

[p. 114]

de pretentie heb, alles wat daarin ontbreken zou te hebben gezien of gevonden. De rubricering die ik nastreef, krijgt een voorlopig karakter, doordat sommige verschijnselen in meer dan één klasse kunnen vallen. Ik zal trachten door het geven van enig commentaar de rubricering zo aanvaardbaar mogelijk te maken. Tenslotte moet er iemand zijn, die een bescheiden begin maakt in dit opzicht.

Contravormen en beeldversmelting

De term contravorm is afkomstig van Jan G. Elburg. Hij past de benaming toe op poëzie die ontstaan is door de negativering van een ander gedicht. Tot wat voor schitterende resultaten deze behandeling van overgeleverde poëzie aanleiding geven kan, ziet men aan Elburgs gedicht *Benz! Rilke*.

Bij Lucebert ontstaat in zijn poëzie wel eens een contravorm, door negativering van een premissezin; zo in *lied tegen het licht te bekijken*:

dood de getemde deur
leven de wilde loper

De betekenisdragende woorden zijn hier verticaal tegen elkaar inwisselbaar, en wie die operatie voltrekt, vind als resultaat een omkering van regels.

Interessanter wordt het, wanneer zich bij deze verticale inwisselbaarheid, ook chiasmische experimenten voegen. In hetzelfde gedicht leest men ook de volgende regels:

zomer is zijn wapen
winter zijn liefkozing

Een nog duidelijker voorbeeld dat chiastische principes aan het werk kunnen worden gezet, vinden we in het vlees is woord geworden:

[p. 115]

*de tranen van de dood
de maden van kristal*

Hier zien we dat de premissezin ontstaan gedacht kan worden uit 'de tranen van kristal'; de chiastische ingreep vernietigt de retoriek van het overgeleverde beeld. Toch eist - bij alle verticale en chiastische mogelijkheden - ook het horizontale, de versregel zelf, alle aandacht, omdat in *de maden van kristal* 'made' ook 'weide' betekenen kan. En aangezien het hierom een kerstgedicht gaat, levert de expressie ons ook nog een voor het oog aangename aanblik.

Heel nauw verwant aan deze contravormen is de *beeldversmelting*. Het gaat hier om zinnen, waarin hele woordgroepen chiastisch inwisselbaar zijn, - zoals in het volgende uit *het orakel van monte carlo*:

*er zijn geen winkelmeisjes in een witte vlag
er is geen dag des heren met een herenhuis*

Het revolutionaire punt in Luceberts poëzie is, dat hij het literaire equivalent van het mobiele oogpunt der kubisten heeft gevonden, waardoor hij voortaan ook als dichter meer tonen kan, dan het oog van een bepaald punt uit, kan zien. De beschrijving van een gebeurtenis of situatie splitst hij in zijn onderdelen uiteen, om ze vervolgens aan andere te verbinden, zodat door de montage tal van aspecten van de toestand of handeling tegelijkertijd in ons blikveld komen, dank zij een simultaanspel met woorden, dat zich in de verbeelding van de lezer voltrekt. Wie bovenstaande regels uit *het orakel van monte carlo* leest, leest door die woorden heen óók:

*er zijn geen meisjes C in een herenhuis
er is geen dag des heren met een witte vlag*

[p. 116]

Transplantaties

Een dergelijke handeling is natuurlijk ook mogelijk met een enkel woord. Vervormingen als 'schampscheut' zijn wel aan contravormen verwant, maar bij contravormen zijn semantische zaken aan de orde, terwijl het hier gaat om een spel met klanken of lettergrepen, als men wil.

Bij transplantatie wordt een woord gedwongen een vorm aan te nemen, die maar ten dele de zijne is. Aan de *nieuwe* vorm liggen altijd twee moedervormen ten grondslag: schampscheut - schampschot, schimpscheut. Soms ontstaan zo woorden, die ook een geheel eigen betekenis dragen; zo in:

een baripraan zoekt donibizetti

Vooraf moeilijke woorden lenen zich uitstekend voor dit soort ingrepen: *nympholalie*,

romeinse elehymnen.

Soms past Lucebert het middel toe in verbinding met een enjambement:

*we laten ons niet langer bela-
zero ...*

*ik ben zo verwonderd overwon
derlijk kinderlijk*

maar misschien zijn dit geen transplantaties als die uit de andere voorbeelden: hier immers doet het semantische weer mee. Volop mee - want in constructies als 'schampscheut' verzet de semantiek zich, zoals uit de beginregels van het gedicht (*simbad de luchtman*) ook blijkt.

Lettermagie

Het fysiognomische aspect van bepaalde lettertekens heeft, nog afgezien van hun klankwaarde een bepaalde emotionele betekenis. Leesstoornissen blijken niet zelden op affectieve be-

[p. 117]

zetting van bepaalde letter (of cijfer-) tekens te berusten. Bij kinderen is de relatie tussen 'signifiant' en 'signifié' nog geen automatisme: het verwijzingskarakter van het letterteken wordt nog niet onderkend. Miniatuurtekenaars zien in de S een slang. Wij hebben in het voorgaande al het verband vastgesteld dat er in Luceberts poëzie tussen slangen en duiven bestaat: het is hetzelfde verband dat er bestaat tussen Lilith en Eva. Het gedicht *vlek als levenswerk* dat het beginsel 'van majuskel tot inktvlek' huldigt, brengt Luceberts wijze van werken als schilder-tekenaar-dichter onder woorden. De laatste woorden ervan luiden:

*dank zij de stampot van de spieren
die duiven en slangen zijn in het nest van de vlek*

In een van zijn lyrische gedichten aan het gedicht zelf - of aan Lilith, maar dat is hetzelfde... - zegt hij:

mijn duiveglans mijn glansende adder van glas

met een opvallende spelfout in *glansende*; waarom?

Doordat hij duif en adder in één adem noemt, kan men zeggen dat de duif de adder *is*. Maar hoe komt hij aan duiveglans? Het woord *slang* bestaat uit dezelfde letters als *glans*. In het woord *duiveglans* waren de twee al één!

Lettermagie houdt niet op bij het fysiognomische aspect van het letterteken. Ook de klank waarmee letters en cijfers worden aangeduid, kan een rol spelen.

In *bed in mijn hand* lezen we:

er komt een leger. Zo plotseling? Er komt een vleespret. Maak je niet druk er komen er negen. Dan ben ik te laat. Voor wat. Mr. W. Pijn. Pardon DE Pijn w de pijn

[p. 118]

De klank van de letters wordt hier geactiveerd: wee, de pijn. [79](#)Iets dergelijks in *ballade van de goede gang*:

*ik ben een keizerpijpje
en geef geen 7 maar sla 8
sla 8erover in de slaap*

Lettermagie vinden we ook in letterkeer-constructies:
woordspeling: het altaar echo-ego (*romeinse elehymnen*)
transpositie: het *orakel* van monte *carlo*.

Men kan ook klanken omkeren; *pa* wordt dan volgens dit beginsel *aap*. Ik kan me niet aan de indruk onttrekken dat een titel als *poëzie so easy job* op een dergelijke ommekeer van klanken berust. Wij zijn dan al een eind verwijderd van de echte lettermagie; hier doen we er verstandig aan te spreken van de magie van klanken, die berust op orale lustgevoelens.

Klankmagie

Onder invloed van zulke lustgevoelens kunnen woorden in hun klanken worden ontbonden. Ze betekenen dan niet veel meer: hun betekenis is het plezier om de klank zelf. Zo lezen we in *lente-suite voor lilith*:

*en de keel is van de anemonen
is van de zee de monen zingende bovengekomen*

voorts:

*en jij
wassen jij klein en vingers in de la in de ven
lavendel ...*

in *horror*:

horror rorror razer raar

[p. 119]

(waarbij lettermagie te pas komt: rorror en raar zijn palindromen). Ook orale lustgevoelens kunnen tot woordontbinding in klanken aanleiding geven. Zo in *hu we wie*, waar het woord *paniek* wordt ontleed tot *de pana de nieketan*. Er ontstaan zo vormen van onomatopoëtische aard: psychische onomatopeeën, die overigens met de naturalistische dit gemeen hebben, dat zij - naarmate het geluid meer lijkt op wat het uitdrukt - minder in staat zijn iets ánders uit te drukken. *Hu we wie* zweemt naar een cacografie (of -fonie, wanneer men wil). Een weloverwogen oordeel over dit gedicht brengt de sensaties waarvan het 'spreekt' in verband met het gnostische begrip 'het lawaai van de wereld'. Dat geldt natuurlijk ook voor die andere cacografie *de welbespraakte slaap*, die men dan ook nog in verband moet brengen met de gnostische opvatting van slaap, en met Luceberts afkeer van al wat de gnosticus dierbaar is. Overigens zien we hier een heel duidelijk voorbeeld van wat het 'gesprek van de

kunstenaar met het materiaal' behelst. Het splijten van de woorden in klankeenheden (lettergrepen, aangevuld met andere klanken) duidt op een onderzoekende omgang met de zelfstandige klankeenheden, op een zeker respect voor de integriteit van dat materiaal. Het woord zelf is daarentegen slachtoffer van de dichter: het moet gezuiverd zijn van allerlei belastingen van het heden en het verleden, eer de dichter er iets mee kan doen. Dit respect voor de integriteit van het materiaal schijnt te ontbreken, wanneer Lucebert de woorden achter elkaar aaneen rijgt, zoals in:

de-kleine-lachende-versierde-vitrine-lilith
dekleinegichelversierdevitrinelilith

Maar met dit woord - Lilith - is hij ook vertrouwd als weinig anderen. De omgang met het materiaal heeft hier niets verkennends, niets afstandelijks, eerder iets onthullends: de aaneen-

[p. 120]

rijging, het ontbreken van ordeningselementen in de regel, geeft de figuur van het tot uitdrukking gebrachte object - een slang - weer; ik geef toe dat dit beeld sprekender zijn zou, wanneer het geschreven was in verbonden schuinschrift (wat het handschrift van Lucebert ook is).

Woordkeus, neologismen

In het voorgaande is er al op gewezen, dat de maat soms bepalend kan zijn voor de woordkeus; een dactylus is gemakkelijk te construeren, wanneer men een reeks tegenwoordige deelwoorden aanvult met infinitieven plus 'de': 'bruisend zich rekken de takken en huilende vallen de stenen'.

Inversie, om de ritmische beweging een stijgend karakter te verlenen:

nog ik die in deze bundel woon ...

Het zijn prosodische kunstgrepen, al is een gevolg van deze inversie dat het woord 'nog' er iets anders betekent, dan het betekenen zou in een zin zonder inversie: ik die nog in deze bundel woon. *Nog* in de eerste zin betekent 'onbegrijpelijkerwijs'; in de tweede zin: 'bij voortdoring'.

Maar ook het 'mobiele oogpunt' geeft aanleiding tot merkwaardige woordkeus; zo in het gedicht *aan de dichter j.g.e.:*

veel lachen als rook omgeeft de krachtige zwemmer
die tussen de dakens spartelt

waarbij dakens denken doet aan dekens, lakens en daken.

En natuurlijk spelen bij dit beginsel homoniemen een bijzonder grote rol, zoals al werd aangestipt bij de regel 'de maden van kristal'.

Het toekennen van soortelijke eigenschappen aan andersoortige wezens (of dingen) hoort eveneens in deze paragraaf thuis.

[p. 121]

Een voorbeeld: vogels die varen, vissen die vliegen - in *visser van ma yuan*.
Tal van neologismen begunstigen het 'kubistische perspectief'. Zo 'armenkruis' in het gedicht *een liefde*, dat zowel kan duiden op 'gekruiste armen' of armen over elkaar: geslotenheid, zich afsluiten, als op 'armen aan een kruis', met open armen; zich openstellen voor een ander.

Neologismen, ontstaan door toevoeging van letter(s) : als in 'die tussen de dakens spartelt', of 'in haar schaduwtheeater' (*medusa*).

Transplantaties werden hierboven behandeld; verwant daarmee is 'badzand' uit *het orakel van monte carlo*:

het badzand is nu kolengruis
het water is een winterdas

waarbij het verband tussen 'badzand' en 'water' voor de hand ligt.

Ik wil hier even langer stilstaan bij een eigenaardig neologisme, dat voorkomt in *ik zing de aarde aarde*:

ik zing de aarde aarde:
de aarde met haar carnivale uiterweide

Zo'n anadiplose - de terugkeer van het laatste woord in een vers in het begin van het volgende - komt bij Lucebert vaker voor (in *hymne*, bijvoorbeeld - 'zo staat je lichaam onder de struiken en brandt / brandt onder de bessen...'; en in *de amsterdamse school*, ofschoon niet orthodox: in de derde strofoïde).

Het effect ervan is natuurlijk de verhoging van het ritme, maar de betekenis ervan hangt nauw samen met de gewelddadige ontlading van de gemoedsspanning waarin de dichter verkeert. Zeer aannemelijk is, dat de dichter zich hier heeft willen verzetten tegen rijm dwang - remmende factoren deden het woord 'uiterweide' ontstaan in plaats van *uiterwaarde*. Ook is het niet moeilijk na te speuren, h e Lucebert op de gedachte

[p. 122]

aan 'uiterwaarde' kwam en het daarna verwierp. Gnostische beginselen deden hem bij 'aarde' denken aan de tegenstelling 'hemel'; beginselen van rijm leverden hem het woord 'uiteraard' op en remmingen brachten hem op *uiterweide* = hemel, is het gebied dat van ons verlangt het vlees vaarwel te zeggen: 'carne vale!'

Natuurlijk staan niet alle neologismen in verband met het kubistisch perspectief.

Sommige hebben voornamelijk onomatopoëtische betekenis, zoals we in *hu we wie* zagen. In *horror* bijvoorbeeld: 'savonds gaat heer horror uit / (hij pienkt aan de ladies hij pienkt aan de poem) /.

Poem komt vaker voor bij Lucebert; namelijk in *hu we wie* waar het verbonden wordt met het woord *paan*, een soort onkruid dat op graanakkers voorkomt, en waarvan de Latijnse naam is: *triticum repens*, hetgeen betekent: het onverwacht gedorste. Nu ligt de verbinding 'poem', dat een Engels woord is voor gedicht, met 'paan' en het Franse 'pain' voor de hand, - zeker nu wij weten dat Lucebert van Brecht de woorden onthield: 'Poëzie is voor mij het belangrijkste dat er bestaat. Poëzie vergelijk ik met een goed geslaagde inbraak. Maar ja, dat gebeurt maar zelden, hè, - meestal word je betrapt...' Het onverwacht gedorste en de mooie kraak, of: het onverwacht gedorste en *mijn gedicht*, waarvan ik de eerste strofoïde hier citeer:

*ik ben het spook een lichtbak
opgesteld in een donkere nis
het is niet pluis hier fluis-
tert het juweel dat van het feest
thuisgekomen door mij wordt verduisterd*

In *hu we wie* komt nog voor het neologisme *pes*:

scheert met de pes de pana de nieketan

en 'pes' is een klankeenheid uit het woord 'pessem' = kweek

[p. 123]

= paan = *triticum repens*.

Een ander neologisme uit dit gedicht is 'schaamteschedel', welk woord weer terugkeert in IX uit de *cyclus de dieren der democratie*, - zij het als 'schaamschedel': een oxymoron, dat mogelijk duidt op de vruchtbaarheid; in ieder geval moet Pallas Athene uit iets dergelijks geboren zijn.

IX bevat tenslotte nog een neologisme, 'waterzaad', waarbij te bedenken valt, dat *water* en *tarwe* uit dezelfde lettertekens bestaan.

Verbindingen en verbingsstoornissen

Verbindingen tussen twee zinnen komen bij Lucebert meer dan eens door apokoinou tot stand, bijvoorbeeld:

*ook een gladlederenjager is mijn hart
staat stil voor de gebruikte de gezette zuidwind...*

(uit *hymne*)

Apokoinoe komt voor bij hevige gemoedsaandoeningen: als gevolg van enorme slingering van gevoelens worden zinnen verbonden op een door de grammatica niet geoorloofde wijze, en het geslotene - namelijk de eerste zin - ontsloten.

Verbindingen kunnen ook tot stand komen, doordat interpunctie systematisch wordt vermeden, zodat soms hele strofoïden op verschillende wijze kunnen worden gelezen; het wil mij voorkomen, dat ook hier het kubistisch perspectief een belangrijke rol speelt; bijvoorbeeld:

*nu na twee volle ogen vlammen
spreken dag en nacht de arme stenen
als een bitter mes kan snijden
goedmoedige zoetwaterhommen
en een tong papier met tekens
die een taal van woorden waren*

[p. 124]

waar de zwijgzaamheid zich prijs gaf

Men ziet: de mogelijke combinaties zijn vele.

Interpunctie benut Lucebert uiterst zelden, en dan nog alleen om verbindingen te verstoren. Zij dringt de lezer rustpauzes op, waar afsluiting van de zin onlogisch lijkt of is. In het *verset* uit de *welbespraakte slaap* komt het volgende fragment voor:

*voor 3 doden krijg je een gezicht. Ik zei: nee een
onbeschilderd gezicht wil ik niet dat is mij te grijs.
Goed dan leggen we er een dubbeltje op. Er is nog groen
nog geel wat paars. Geen rood. Ik vroeg. Zeg wat denk je
wel, rood, rood, ben je gek geworden. Ja, antwoordde ik.*

Eenzelfde soort van staccato-achtig ritme kan ook ontstaan, wanneer in de lopende zin allerlei blokkades worden gelegd van onomatopoëtisch karakter, zoals bijvoorbeeld in *medusa* de volgende regels:

*fluisterden de st st
strengen*

Een dam in de stroom van woorden en een verzet tegen het formalisme zien we in de volgende onvolledige afsluitingen in IX uit *de dieren der democratie*:

*het water zaagt ze in de rug
tot in 't schaamschedel naakte merg
en schande terg t hen dat het hent
dat het hent t hent het haant
dat het henhaant*

De letter t in de derde regel uit het citaat is gedetermineerd door het lidwoord 't uit de vorige regel. Die t heeft een dubbele functie hier, vergelijkbaar met een apokoinoe: hij sluit onvol-

[p. 125]

ledig een werkwoord af en maakt *hen* dubbelzinnig: is het een persoonlijk voornaamwoord of een zelfstandig naamwoord? Bovendien onderbreekt hij het vloeiende ritme, dat door de anadiplose ('dat het hent' in regel 4) weer op gang wordt gebracht, maar onmiddellijk opnieuw verstoord raken zal door nog zo'n letter t.

Beeldspraak bij Lucebert

Metafoor

Dit beeld komt bij Lucebert in een paar functies voor, die we best van elkaar kunnen onderscheiden. Zo kan het beeld dienst doen als stichter van een zekere geestesverwarring bij lezers; dat hierbij het kubistische perspectief een belangrijke rol kan spelen, spreekt vanzelf en het voor de hand liggende voorbeeld daarvan kennen we inmiddels al uit *vrolijk babylon*, waar het raadselachtige beeld inderdaad raadselachtig is, omdat het een cryptogram is. Heeft men het raadsel eenmaal opgelost, dan verliest het beeld natuurlijk zijn dubbelzinnigheid, maar wat blijft is de verbazing om de bewoording van het raadsel. Een eigenaardig kenmerk van de metafoor in deze functie is, dat de

woorden betrekking hebben op een buitentekstuele werkelijkheid. Wie de vingerwijzing naar het buitentekstuele in de wind slaat, blijft in een wereld van woorden als een hulpeloze rondwaren. De eenvoud waarmee het cryptogram 'in het middenwit van wat men gewaar wordt / staat uitgeschreven dan wat men verhaspelt' kan worden opgelost, steekt scherp af tegen het gecompliceerde zoeken van een oplossing langs formele weg. In een andere functie kan de metafoor van Lucebert worden geplaatst in een referentiekader, zoals we zagen bij de versregel 'ik heb daarom de taal in haar schoonheid C opgezocht'. Dit beeld krijgt een heel specifieke betekenis, als we de geschiedenis van 80 activeren; maar maken we het beeld uit dat referentiekader los, dan zien we ook dat het een veel ruimer

[p. 126]

zin krijgt - en met zin bedoel ik dat men daar niet naar hoeft te zoeken, zoals in de hierboven bedoelde cryptogrammen; integendeel: hier moet men juist zoeken naar de enge interpretatie, naar het passende referentiekader, want dat is van heuristische waarde: dat brengt inzicht! Een voorbeeld van een dergelijke poging tot inzicht in de auteursintentie gaf ik bij de behandeling van het 'gnostische' herkenningmoment bij Lucebert. Ik doel hier op de *moedwillige* aanpassing van *zo is het vreemde* aan een constructie van mij, die als toevallig referentiekader dienst kon doen. Tenslotte komen ook de gebruikelijke functies van de metafoor - de veraanschouwelijking, het voelbaar maken van iets, het sfeerscheppende - bij Lucebert veelvuldig voor - maar dat spreekt eigenlijk vanzelf. In deze functies hebben de beelden (waarschijnlijk altijd) betrekking op een 'wereld van woorden'.

Metonymia

Wij zagen al eerder dat een metonymia soms in het kled van de metafoor wordt gehuld, en dat we dan *misschien* te maken kunnen hebben met *fetichistische* beginselen. Ik vroeg toen: 'Wat is "mijn duiveglans" voor een beeld?'

Op dit vraagstuk van de fetisjistische kant van de metonymia moet ik min of meer uitvoerig ingaan, omdat dit beeld in deze functie een nieuw licht werpt op het 'anonieme', 'analfabetische', en 'apocriefe' karakter van Luceberts poëzie.

De *tondeuze* uit *Chambre/Antichambre* neemt in de beschouwing een belangrijke plaats in; ten eerste natuurlijk omdat het verhaal wat vertelt van Luceberts poëtika en ten tweede omdat het instrument van doen heeft met haren, haar, - zaken die voor vrijwel iedereen fetisjistische betekenis hebben of in ieder geval hebben gehad: een haarlok van de geliefde vergoedt veel gemis.

Kappers spelen in het werk van Lucebert een interessante rol. Zijn verwijt aan hun adres dat het 'beterpraters' zijn,

[p. 127]

berust op een door vooroordeel gevoede waarneming. De overlevering noemt trouwens beroemde voorbeelden: Delila, Figaro, met hun slachtoffers of tegenstrevers: Samson, de jongelui uit *Hair*.

kappers slaggers beterpraters

alles wat begraven is

godvergeten dovenetels laat es

aan uw zwarte vlekken merken dat het niet te laat is

Een kapper zwetst, zonder te willen luisteren. Hij is listig, als in *W.C. (ker)* uit *Chambre/Antichambre*. In dat verhaal is de Figaro behalve dom, ook nog kaal. Niettemin beslist hij mee over de vraag tussen de coiffeur en de poëet, die lijkt op wat de Fransen noemen: jalousie de métier. Ook in *horror* treedt Heer Horror, de dichter, als rivaal van de kapper op. De gebeurtenissen in het gedicht laten zich met sommige zaken uit *De tondeuze* vergelijken. In het gedicht doezelt het instrument een lied aan Horrors naam; gnostische ideeën - de slaap, het lawaai der wereld - worden actueel. De woorden verliezen in het lied hun vaste betekenissen; de naam lost analfabetisch op in een onomatopée van psychische aard: horror rorror razer raar ... Zoals de kapper macht heeft over de tondeuze en het hem toevertrouwde haar, zo regeert de dichter over zijn hand en over de woorden die hem een lied zingen - vandaar de naijver. *Gedicht* uit *van de afgrond en de luchtmens* begint met 'van vaste duisternissen ik laat mij een lied zingen'. Voorts in dat gedicht: '...van zwaar slapen aanblazen...' (waarbij 'slapen' een homoniem is) en '... de slaafse spreekbuis...': allemaal in de kappers sfeer van beterpraters. De tondeuze heeft een inspirerende functie, te vergelijken met die van de telefoon en het oor in *opdracht* (vg. p. 231):

*leg het oor aan de lijn
het oor blaft
het oor blaast de haren voort*

[p. 128]

*over het fronsende voorhoofd
het oor blaast de haren voort
over de grijze slapen*

Fata banana begint met een rapport over een enquête, waarin meisjes naar hun mening gevraagd werd over langharige jongens. Hun antwoord biedt weinig hoop en de laatste woorden van het rapport gaan verloren in het geruis van een tondeuze. Zo heeft *verdrinker* (vg. p. 328):

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

Zijn het verwijzingen naar de tonsuur? In Germaanse tijden waren slaven herkenbaar aan hun ongedekt en kaal hoofd (in *horror* voelt Horror zich een slaaf: koopbaar). Volgens Durandus is het hoofd symbool voor de geest, de haren dat voor de wereldse en ijdele gedachten, - maar hoe zit het bij Lucebert? Scheren is in ieder geval een 'rite de passage' - uiting van de gedachte dat men het leven niet eenvoudig aanvaardt, zoals men het van de natuur ontvangt, maar dat men er iets mee moet doen, wil het goed gaan. Dat het een rite is, blijkt nog uit een stukje poëzie uit *hu we wie*:

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

Wat die woorden ook betekenen, het feit dat scheren en dopen zo vlot op elkaar volgen in deze regels, wijst erop, dat er een besef van de onvolmaaktheid van de natuur

aanwezig is: het scheren bevrijdt ons van wat ons afschuw inboezemt. De doop reinigt en spoelt de ellende van het lichaam weg, zoals de zondvloed het van de aarde doet - in *W.C. (ker)* zijn beide motieven: het kapperdom en de zondvloed actief...

Een *rite!* In een aan mij gerichte brief [80](#) schrijft Lucebert:

[p. 129]

'ja, die haren. je weet dat ik omstreeks m'n vijftiende zestiende tot grote ontzetting van mijn ouders mijn haar droeg tot ver over mijn rug en over mijn schouders? een zelfportret uit die staat in sted. museum-katalogus van mijn tentoonstelling daar. verder - behalve het bekende sterke verhaal over haar in het oude testament staat in de eerste brief van Paulus aan de Corinthiërs een merkwaardige passage over de hoofdtooi der vrouw (11:12-16), die mij dan ook als de kleine haarmagiër die ik eens was, al vroeg is opgevallen, ja, voordat ik bergbeklimmer (sic.) wilde worden, trok mij, kleine krull, het kappersvak hevig aan, dat was omstreeks mijn zesde, en graag kamde en fatsoeneerde ik het haar van vrouwelijke familieleden en zelfs bezorgde mij deze bezigheid niet weinig erotische opwindung!'

Die laatste woorden zeggen iets over de fetisjistische betekenis, die haar voor Lucebert heeft. Maar ik had het over een rite. Wie de door Lucebert genoemde passage in de eerste brief aan de Corinthiërs leest, ziet daar dat vrouwen hun hoofd bedekt moeten houden tijdens het gebed, in tegenstelling met de man, die het hoofd ontbloot. Nu zijn vrouwen in de gedaante van Lilith ook slangen en duiven. Verlies van haar = verlies van schubben = verlies van veren.

Wij lezen in *oogst* (vg. p. 180):

krampachtig veren vallen ...

en twee bladzijden eerder, in *seizoen*:

ruisend sneeuwt het slangenschubben ...

Maar dat is 'hetzelfde'!

men leze in *hymne* (vg. p. 195):

haren vallen schubben vallen en veren ...

[p. 130]

Zo onthult zich de zwaar geladen fetichistische metonymia 'haar', die alles te maken heeft met erotiek en met het ontluiken van een Lilith uit een Eva. Lucebert, als oppositioneel gnosticus keert de woorden van Paulus eenvoudig om: het is niet oneervol, als de man lang haar draagt, het is niet oneervol, als de vrouw zich van het hare laat ontdoen. Dat is zijn rite de passage, - alleen zo kan er uit een furie een nimf worden geboren ... Nog even.

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

de naakte waarheid
de kaalhoofdige waarheid

Zich het haar laten knippen is creatief werk verrichten, een lied laten ontstaan, de waarheid onthullen, de inspiratie toelaten, de wereld veranderen door haar te zuiveren. Dit soort associaties bepalen ook de sfeer van het gedicht *horror*, al is het van de eerste versregel af duidelijk, dat Horror niet naar de kapper gaat, of dat ook maar zou kunnen, zo laat in de avond. Zijn wandeling, zijn dolage zonder vooropgezet plan, wordt in de laatste strofe symbolisch weergegeven door het werk van de tondeuze die de hand symboliseert: de lezende, de het woord aanwijzende, de schrijvende hand, die de inspiratie symboliseert. Met automatische schrijftuur heeft dit niet te maken, maar met een bewust woorden kiezen dat door de logica geleid wordt, ook niet. Een illogisch denken heeft hier de leiding. Het dwalen in Van Dale zorgt voor een instant-inspiratie: dát is action-writing, waarbij het toeval de creativiteit op gang helpt, waarin de 'betekenis' door de 'duisternis' wordt verdreven: uitgewist! Zó schrijven de zwanen...

En dan nog even *vrolijk babylon*. We hebben bij de ontraadseling van de eerste regels van dat gedicht de 'behaarde schotel

[p. 131]

met een scheiding' gelijk kunnen stellen met het harde verhemelte. Met de tong klakken, of: zich zulk haar laten knippen als op die schotel te vinden is, is dichten. De naijver op de kaalhoofdige barbier verschijnt hier misschien in het licht dat we zoeken: de tong als tondeuze!

NOTEN [op p. 184-185]

72. Ik behandel hier het begrip 'metafoor' als de uiting in taal, die twee (ver) uiteengelegen gebieden met elkaar verbindt. Daarmee hef ik voor het gemak van deze bespreking het verschil tussen vergelijking en metafoor op - met de nederige vraag om excuus (ook Jan Walraven maakt trouwens geen verschil tussen metafoor en vergelijking - zoals de lezer zal zien). Onder metonymia versta ik de taaluiting die beeld en bedoeld voorwerp in dezelfde voorstellingskring houdt. ▲
73. Paul van Ostaijen, *verzameld werk, proza, Krietieken en essays* (deel IV) Den Haag, z.j.: *Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst* (p. 244). ▲
74. H. de Vries, *Onklare beelding* in *Het woord*, oktober 1946. ▲
75. Huygens had immers als een der eersten weet van de eigenzinnigheid van de literatuur en van de eigenschap der associaties om wat men plannend in de hand denkt te hebben, te dwarsbomen; zie 'Aen den Leser; voor de Bij-schriften uit *Hofwijck*:
Wij lijden vanden Rijm al dat het Schip in Zee
Van vloed en ebbe lijdt: wij leggen 't op de ree
De ree van Reeden, aen; en 't schijnt, de volle zeilen,
En 't schijnt, de ruyme schoot en weten van geen feilen;
Het Roer light midden-boorts, de Vlagge wijst voor uyt,
De Naelde wijckt noch wraeckt, en alle gissing sluyt,
En al 't bestek gaet vast; voor-wind maeckt rechte streken.
Maar, Stierman, waer is 't Schip ten einde van sess weken?
Voor St. Helena? Jae, soo 't God en water will,
Soo niet, aen St. Thomé, of mog'lijck in Brasil.
Dat doet de blinde kracht van ongermerckte Stroomen,
Soo gaet het in 't beleid van Rymers en haer' droomen... ▲

76. Welke verwijzing ook voor ons van belang is. Men zie het tweede deel van Hocke's boek (3e druk, 1963), p. 68-123, in het bijzonder de paragraaf *Furcht und Lüge* 🟢
77. De dichter beschikt ook nog over andere middelen om aan de eisen van het mobiele oogpunt of wat ik maar noemen zal 'het kubistisch perspectief' tegemoet te komen. Zie hiervoor hoofdstuk 11. 🟢
78. Ook *Chambre/Antichambre* wijst het belang van zulk ritme aan. 🟢
79. Dieper verborgen is de (klank-)magie in 'prof. wehwald der gelahrte' (vg. p. 98). Een geaffecteerd, ongewoon, Goethe-achtig woord (gelahrte) verbonden met een naam die in vertaling 'pijnbos' betekent. 🟢
80. *Chambre/Antichambre*, p. 8. 🟢

Deel II - Bewijsmateriaal en aanwijzingen

12. De thermische lans *

Cornets de Groot

[p. 132]

In tegenstelling met Schierbeeks aandeel in dit *Chambre/Antichambre*, is Luceberts materiaal betrokken op een klein bestek. Wat hij geeft, zijn verhalen, anekdotes, verslagen, beschouwingen, die heel goed op en om zichzelf gelezen kunnen worden, en die - althans aan de oppervlakte - niet naar elkaar verwijzen; zulke verwijzingen vinden alleen plaats op een dieper gelegen niveau - op dat van zijn oppositionele gnosticisme, op dat van zijn 'poëtika'.

A. *Licht zonder ogen*

'Ik wierp kolen op het vuur en het vuur verloor zijn gezicht. Merkwaardig; deze duidelijke duisternis waaronder de onuitputtelijke geest brandt.' Met deze woorden opent het boek. Ze zijn logisch navolgbaar en niet in strijd met wat wij ons binnen de fysische wereld voor kunnen stellen. Het is dan ook niet nodig hier een verband te veronderstellen met de 'bedekkingsveranderlijke metafoer' die in *medusa* werkzaam is. Nodig niet - maar verhelderend wel, omdat deze metafoer in Luceberts poëzie vaker voorkomt, in vormen die allerminst logisch navolgbaar, en binnen de fysische wereld moeilijk of niet voorstelbaar zijn. Regels, schijnbaar zwaar van retoriek en door dit laatste zeer aansprekelijk, krijgen, wanneer men ze beschouwt in het licht van de bedekkingsveranderlijke metafoer een doorzichtiger gestalte. Ze maken blijkbaar deel uit van een consistent systeem:

* Tekstverklaring van Lucebert bijdragen aan *Chambre/Antichambre*.

[p. 133]

zo deze uit *lente-suite voor lilith*:

*velen hebben liefde uitgedoofd
om in duisternis haar licht te lezen*

en verderop:

*(kappers slaggers beterpraters)
... laat es
aan uw zwarte vlekken merken dat het niet te laat is*

Ook de slotstrofe van *introdactie tot lente-suite voor lilith* past in deze beeldspraak. Een laatste voorbeeld:

*ik ben de schielijke oplichter
der liefde, zie onder haar de haat*

Ik vervolg de tekst uit *Chambre/Antichambre*:

'Toen hij, wiens naam ik zelden noem, maar laat ik die nu eens - bij wijze van uitzondering - verklappen, als Ai zich oprichtte, glanzend boven het struikgewas mij met zijn blanke armen wenkte...'

De toelichting die deze tekst vereist, vinden we in *Zohar* (basic readings from the Kabbalah, edited bij Gershom G. Scholem, New York, 1949):

'Then Rabbi Simeon spoke, commencing with the text, "And he went on his journeys from the South even to Beth-el, unto the place where his tent had been at the beginning, between Beth-el and Ai (Gen. 13 : 3). He said: we might here have expected the word journey; but instead we read 'journeys', which is intended to mean that on the journey with him was the Divine Presence - It behooves a man to be 'male and female', always, so that his faith may remain stable, and in

[p. 134]

order that the Presence may never leave him".' [81](#)

Ai is bij Lucebert God gaan betekenen. Het woord heeft in het Nederlands een bepaalde gevoelswaarde en een klank die niet direct naar de bijbel verwijst, laat staan naar *Zohar*. De metonymia is natuurlijk ontstaan doordat de aanwezigheid Gods bij Ai een beslissende rol speelde bij Luceberts associëren door contiguiteit. [82](#)

'...mij met zijn blanke armen wenkte, betrad ik terstond zijn schaduw en sprak met hem zo lang dat mijn mond mij verloor en in het gras ging liggen om er kwijlend te blijven kwaken als een verliefde kikker'.

Hier is pas werkelijk sprake van een voor de logica en een voor ons gevoel voor natuurlijke zaken niet meer geheel te volgen taal. Gnostische voorstellingen moeten helderheid verschaffen. De splitsing van Ai en kikker, glans en schaduw, mij en ik wordt hier voltrokken. De projectietheorie (zie [p. 42 van dit boek](#)) wijst uit dat 'mij' nog tot de sfeer van het Licht behoort, maar de mond - een metonymische aanduiding voor 'ik' of 'dichter' - niet meer. Eenmaal door projectie op aarde beland, neemt die mond de gedaante aan van een spontaan, werktuiglijk articulerend orgaan, de gedaante als van een kikker, - een dier dat gezien zijn duik- en springgrage aard geen dwaas symbool lijkt voor de luchtmens die de afgrond bezoekt - en ook overigens niet, waar deze 'frieese nachtegaal' de zangkunst en de schoonheid verenigt op een wijze die een door Dada aangeraakte dichter wel aanspreken moet. Mogen wij nu uit deze tekst de gevolgtrekking maken, dat 'ik' en 'mij' op dualistische wijze van elkaar gescheiden zijn? Het 'ik' gaat immers op in de duisternis, terwijl het 'mij' blijkbaar achterbleef. Lucebert lost dit probleem op door beide sferen, die van het licht èn van de duisternis uit te roepen tot één gebied, dat van het 'volledig leven' - waarna hij het leven van de 'geest'

[p. 135]

voor leeg verklaart, gelijkstelt met niets. Een niets waar hij dan toch niet buiten kan, omdat het voor dat lichamelijk leven veel betekent, wanneer de schoonheid ons treft 'met het besef / een broodkruimel te zijn op de rok van het universum'. Het is een paradoxale zaak. *Ik* en *mij* zijn immers geen contraire, maar complementaire begrippen. Het is de poëtische logica van Lucebert die de paradox 'oplost', door de redenering dat dan juist die begrippen *de* middelen zijn om de 'ruimte van het volledig leven' tot uitdrukking te brengen. Dat doet hij ook in zijn *sonnet*. Alleen dualistisch denkende lezers vatten dit gedicht éénduidig op als een grap, een 'experimenteel' verweer tegen de Criterium-poëzie: als een plaats- en tijdgebonden programgedicht. De ermee verbonden problematiek is vrij ondoorzichtig, - ik kom er bij de tekstverklaring van enkele gedichten nog op terug.

Zo vernedert de duisternis zichzelf, want niemand is zo onschuldig dat hij kan worden gedwongen tot werkzaamheid in dienst van een of andere daemon. Deze zelfvernedering ligt alleen en uitsluitend in de vrijwilligheid, waarmee de duisternis zich voortplant:

de eerste, duidelijke, gnostische passage: de vrijwilligheid van de 'neerwaartse' beweging door een 'schuldige' neiging van de ziel naar het aardse - uit nieuwsgierigheid, hartstocht, of wat ook, - ik voor mij houd het op dit op het komende gerichte 'narcisme'.

In poëzie:

*niemand is gezonden
woorden te wegen en te bezien
men strompelt vrijwillig
van letter naar letter
roept oe en a
in de schaduw der schaamte...*

(uit: *nu na twee volle ogen*)

[p. 136]

In *Licht zonder ogen* volgt dan een passage, waarin door een redenering per analogiam van de slaap gezegd kan worden, dat zij zich vrijwillig vernedert en zich voortplant in de dromen. Die slaap staat bij gnostici in een kwade reuk, maar niet bij Lucebert, die immers van de fysische wereld geen kwade vriend is.

Het is de slaap die dromen voortbrengt, het zijn die dromen die het de dichter mogelijk maken vorm te geven aan de 'lichamelijke' taal, dromen, die ons een edeler wereld als wereld voor doen zweven. Het hierboven onderbroken citaat uit *nu na twee volle ogen* kan hier worden voltooid:

*de lichamelijke taal
maakt licht ons en schande
gaat sprakeloos schuil*

B. De tafel

De neerwaartse beweging is vooral een 'orfische', een beweging naar het rijk der schimmen: *een dichter dringt door tot de aarde*.

In *voorwoord voor val voor vliegengod* schrijft Lucebert:

'Mijn ziel is echter weinig vlieggraag. Ze houdt ervan in grotten en afgronden af te dalen, meer als pyrotechnicus dan als speleoloog, meer in de trant dus van wat Goethe over de dichter zegt: "Irrgänglich-klug minirt er seine Grüfte", alleen zal ik niet in de lucht springen. Nog niet.'

Deze gedachten, geboren uit de wens van de ziel, die eenmaal op land gebracht werd, om verder af te dalen in het ingewand van de aarde, vormen de achtergrond van *De tafel*. Het oog van Gol ziet hier zichzelf als zo'n irrgänglich-klug minirende houtworm. Wie het gedicht *er is alles in de wereld het is alles*

[p. 137]

bestudeert, ziet dat de strekking van *De tafel* in hetzelfde vlak ligt als in die van het gedicht.

Wanneer dit hoofdstuk besluit met de woorden:

'...eo ipso bent u schuldig. Ik herhaal, tot in de grond bent u vol zonde. Wanneer u deze woorden in twijfel trekt, zie hier dan het bewijs: u vreet het eten maar u knaagt niet aan de tafel', dan heeft Lucebert de mensen op het oog die van het aardse profijt trekken, zonder zich in te spannen de grondvesten van het bestel (het dualistische) aan te tasten, om alsnog te proberen er iets moois van te maken.

C. *Plaatijzer*

Handelt *Licht zonder ogen* over de neerwaartse beweging en *De tafel* over de uiterste consequentie daarvan, *Plaatijzer* heeft tot onderwerp de activiteiten van het in de wereld geworpen spreekwerktuig. Dit wordt door Lilith gevoed, en het produceert werkwoorden en beelden, als symboliseerde het de dichterlijkheid, de spontane articulatie van dat wat men volgens Wittgenstein maar beter deed te verzwijgen. Het is dan ook te vergelijken met het scheppende niets (p. 20 van *Chambre/ Antichambre*), en niet met de goden, die zo veel beloven. Ironisch zegt Het oog van Gol ervan, dat de machinale produkten 'vele intellectuele bevredigingen' schenken. In feite zijn de voortgebrachte beelden verontrustend: het eerste beeld confronteert de toeschouwer met een beeld van zichzelf, dermate raak, dat hij de gelijkenis maar het liefst ontkent, het tweede beeld biedt de aanblik van een wereldvreemd heer, wiens optreden de hoop voedt, maar een opstand ontketent - waarna de welgezinde man er een roman aan wijdt. Blindheid naar binnen en naar buiten, zou men kunnen zeggen. De satirische kant van Lucebert is natuurlijk overwegend aanwezig in zijn werk - al overheerst die mijns inziens meer in het beeldende dan in het literaire vlak.

[p. 138]

D. *Honger*

Het oog van Gol stelt hier vast dat het gedicht nodig heeft: een genuanceerd stemgeluid en een vorm, op de kwaliteiten waarvan de dichter scrupuleus toeziet. Hij stelt daarna vast dat zijn tegenspeelster, Lilithoog, een is met het leven: zij is in volledige tegenspraak met de bedoelingen van de dood. Wij raken hier aan een esthetisch probleem, dat bij ons voor het eerst door Kloos aan de orde is gesteld: de mens moet dood zijn, wil de kunstenaar in hem leven. Lilithoog voldoet niet aan die eis, tengevolge van een 'theocrasie', een vermenging der goden, die juist een zekere vormloosheid, een

vaagheid van denken, een terminologische mistigheid, een neiging tot synthetiseren, zeggen we desnoods: een zeker syncretisme niet weinig bevordert. Ik voeg er maar aan toe dat Lucebert zich van geen van deze termen bedient, maar de beelden waarin hij zich uit, laten deze gevolgtrekking stellig toe, en van het gezichtspunt van de toenmalige tijdgenoot uit, is zij ook zo aanvechtbaar nog niet. Achteraf hoeft men die visie niet te delen. Ook Lucebert komt later op *dit* oordeel terug, namelijk in zijn gedicht *het materiaal van de dichter* (*Amulet*, 1957), dat een antwoord is op Schierbeeks essay, *het materiaal van de dichter* in *Podium 4* (1956). Iemand die, als Schierbeek, erop uit is het 'ik' tot 'wij' te verbreden en egoïsme om te buigen tot een vorm van altruïsme, kan men bezwaarlijk verwijten, dat zijn 'pluriformiteit' een bepaalde mate van 'depersonalisatie' in de band werkt. Het gaat er maar om, welke gestalte die depersonalisatie tenslotte krijgt. Het zal niet meevallen het bewijs te moeten leveren dat Schierbeek zich zo weinig heeft geïndividualiseerd, dat men hem verwarren zou met schrijvers, wier ik in het eklektisme oplost tot minder dan niets, en in wier werk 'alles wordt tot een diepe, gelukkige wetenschap'. Ik ga hier even dieper op in, omdat de verschillen tussen de beide auteurs Lucebert hebben gedwongen tot een verrassende stellingname, die van grote invloed is geweest op de ontwikkeling van de vijftiger poëzie.

[p. 139]

De verwijten die Schierbeek zich van Lucebert op de hals haalt, heeft hij namelijk zelf uitgelokt. Op p. 16-17 karakteriseert hij zijn Panglos-figuur zo: 'Hij een gevoel van groter dan zijn lichaam kon bevatten', om even later van Lilith te zeggen: 'in mij wonen tussen de verknipte lakens van mijn zielhaam alle gedochten des velds'. Waarmee hij Lucebert het archimedische punt wijst om die wereld van gevoel en ziel ondersteboven te gooien. Wij staan hier aan de oorsprong van de idee van de lichamelijke taal, de idee om taal en lichaam aaneen te smeden tot een hecht geheel: *er is ik / en er is daarin een naam*. Die idee is *niet* een reactie op tijdgelijke poëzie uit *Criterion*, maar een reactie op Schierbeeks syncretisme! Een gedicht moet een lichaam hebben, dat nauwgezet bijeen gehouden moet worden, dat bestand is tegen de druk die het gevoel erop uitoefent. Een gedicht heeft een gestalte, - een hoorbare, een visuele. *Haar lichaam heeft haar typograaf, zij draagt het licht van geluid, mijn duiveglans mijn glansende adder van glas*, al die gedichten spreken *die* gedachte uit: het zijn evenzeer gedichten aan lilith, als aan het gedicht zelf gewijd en dat kan ook niet anders, want het gedicht *is* lilith: een lichaam. Het is sensationeel zo getuige te zijn van de geboorte van een indringend beeld, dat in zo korte tijd gemeengoed werd bij dichter en letterkundige - een beeld zonder traditie, die bijvoorbeeld terug zou gaan op Marsman (in- *Penthesilea*, - *Verzameld werk, poëzie, proza en kritisch proza* -, Amsterdam, 1960, p. 185) en waar heeft die het weer vandaar? Of op Ter Braak: 'een zonde tegen de heilige geest' (V.W. III, p. 125). Ook andere gedichten spreken de overtuiging van het gedicht als drager van lichamelijke taal uit. Het gedicht dat begint met de regel: 'de vloer staat gelijk met de voeten', bijvoorbeeld. *Lichamelijke taal* is veel meer een vormeis, dan een inhoudelijke of mentaliteitseis, zoals sinds het in zwang komen van de term, de publieke opinie het wil. Zonder dit inzicht blijft een regel als 'mij mag men in een lichaam niet doen verdwijnen' weerbarstig voor de lezer; uitingen als 'men mij / letter mij / is

[p. 140]

mij is mij' / passen in dit streven naar een lichaam, eng genoeg om een gevoel groter dan dat lichaam te bevatten. Hoe is dat mogelijk? Ik behandelde dit probleem in het

hoofdstuk [Het milieu van de meesterkraker](#). Voorts zeg ik er iets van op [p. 95 \(§j\)](#), [134](#) en [160](#). Op deze plaats moet ik alleen nog even kwijt dat de oppositie 'zielhaam' - 'lichaam' Lucebert óók het idee kan hebben ingegeven van Lilithoog haar werk te zeggen dat het één is met het leven, en geheel in strijd met de bedoeling van de dood; daartoe heeft hij dan wel de etymologische betekenis van het woord lichaam moeten activeren.

E. *Stratoscruiser*

Tot het gebied van de lichamelijke taal behoort ook de ruimte van die menselijke verrichtingen, die tevens natuurverschijnselen zijn; het woord *lilith* is wat dat betreft trouwens, geheel op zich beschouwd, een tautologie! Menselijke taalverrichtingen die tevens natuurverschijnselen zijn - dat wil zeggen niet door de geest belast - zijn die produkten van het spreekorgaan, die uitdrukking geven aan orale gevoelens van lust en onlust. In *Stratoscruiser* zegt hij: 'de woorden werden in het leven geroepen om een beetje zoete of zoute lucht in de tong aan te brengen'. Maar overigens verhaalt Het oog van Gol hier hoe 'geestelijke taal' te werk gaat.

Terwijl een brandende engel twee rivieren (!) bundelt en in het heelal slingert, loopt diep beneden een heer boodschappen te doen. De 'geestelijke dichter' richt zijn blik op die alledaagse gebeurtenis, maar zingt intussen van hoop, met een stem die door alledaagse mensen wordt misverstaan. ('Van welke hoop is hier sprake?' - vraagt er zo één.)

Zonder twijfel doelt Het oog van Gol hier op de eenzame zanger, zijn tegenspeelster Lilithoog, die in het vorige al een zekere vormloosheid werd verweten. Maar Het oog van Gol is evenmin voor eigen tekortkomingen blind. Daar, op die grote hoogte,

[p. 141]

waarheen hem de stratoscruiser bracht, is niets meer aanwezig - men kan even goed zeggen: is alles afwezig, ook taal. Echte taal kan pas ontstaan, wanneer de 'hoge' de 'geestelijke' taal neersneeuwt en een gedaante krijgt, wanneer een lichamenlijk te beleven maat de dichter dwingt tot dansen en tot de wens een god te zijn - hier, juist hier - tegen de plannen van de voorzienigheid in, die op aarde geen goden gebruiken kan.

Lichamelijke taal is niet zozeer een concrete taal, als wel een taal die eerder het lichaam dan de geest in vervoering brengt: 'ik moet opstaan en gaan dansen, zo stukdansen met kervende voeten en hakkende handen en met een trompet in het achterhoofd waardoor de vloek van rinkelende armen opklinkt: omhoog! omhoog! omhoog! met op het hart de hoed van de aansluiper, de rover die zijn ogen bedekt, niet omdat hij mensenschuw is, maar omdat hij plannen heeft beraamd waarvan de voorzienigheid geen weet heeft. oh, dartele lust een god te willen zijn die medelijden met zichzelf heeft. hier. juist hier!'

F. *W.C. (ker)*

Dit hoofdstuk handelt over het bedrijf der critici, dat hier afdoende wordt getypeerd in de woorden: 'in de filosofie van de opperste gerechtigheid zijn de begrippen schoonheidsdorst en bloeddorst zinverwant'. Het oog van Gol ziet dan ook bij nader inzien af van de eer een oordeel te moeten vellen over zoveel bijeengebracht schoons in een omgeving die er niet bij past. Zijn bedenkingen uit hij in de w.c., waar de nacht binnenwaait en een machteloos contact met de sterren hem inspireert. Schoonheid noch ethiek - de twee polen waartussen de toenmalige kritiek zich bewoog - hebben zijn belangstelling. Hij was allang met andere zaken bezig: een babylonische taal, een tweede spraakverwarring, een wereld, die schoongemaakt moet worden, desnoods door een

zondvloed - een tweede.

[p. 142]

Het gedicht *vrolijk babylon* en *het orakel van monte carlo* sluiten op het stuk van de ideeën en de sfeer op *W.C. (ker)* aan.

De twee volgende bijdragen van Het oog van Gol (*Leeuwenkuil* en *Canzone*) zijn voor ons doel, de opvattingen van Lucebert inzake poëzie en poëtika te leren kennen, van weinig betekenis. Het gaat hier om persoonlijke verhoudingen tussen de beide auteurs, voor zover ik begrijp, om menselijke, niet-literaire aangelegenheden, al is het waar dat juist hier de strijd tussen het 'individuele', het 'romantische' enerzijds en het 'universele', het 'klassieke' anderzijds op de spits wordt gedreven - reden wellicht waarom juist deze hoofdstukken met die van Lilithoog in *Podium* werden gepubliceerd (1950). Van groter belang voor ons doel is in ieder geval het volgend hoofdstuk.

G. Schillenkar

De schoonheid is in dit hoofdstuk wel helemaal van de wereld weg. Op straat ligt het vuil opgetast: het werk van de 'edenwachters', die het 'lichamelijke' verzaken, terwille van de geest, en die sarcastisch wordt toegevoegd: 'Waarom ruimen jullie de rommel niet eens op; de straat is geen boek!' De opvatting dat met het lichaam maar gedaan kon worden, dat het huis is van de geest en daarom verbruiksgoed; dat de geest onaantastbaar is, privaat en apart, wordt hier tot in het absurde doorgetrokken - bijvoorbeeld in de voorstelling van de heer in de schillenkar, die klaagt over een op zijn rug geworpen big. *Schillenkar* sluit direct aan op *vaalt*, dat veel kwaadaardiger is in zijn bitterheid en dat in zijn sterk visuele karikaturaliteit de tekenaar George Grosz (die van de 20-er en 30-er jaren) naar de kroon steekt.

De schoonmaakwoede krijgt hier zijn metafysische achtergrond: de opdracht die Lucebert in *vaalt* krijgt ('hij zei mij...')

[p. 143]

is de tegenhanger van de 'Roep'; de 'Inhoud van de Roep' is de veredeling van de wereld. Het 'metafysische' achter dit streven naar schoonheid-conform-vijftig treedt opzichtig in het licht in *alles moet schoongemaakt worden heel schoon*, dat weer te verbinden is met *het orakel van monte carlo* en *vrolijk balylon*.

H. Prikkeldraad

Luceberts karikaturale talent, waarvan we in *Stratoscruiser*, *W.C. (ker)* en *Schillenkar* al iets te zien kregen, krijgt hier de trekken van een politiek protest. Hier denkt men minder aan Grosz: het gaat hier om een beschuldiging in de geest van de *Guernica*. Lucebert toont ons een Maria die in geen enkel opzicht gelijkenis vertoont met het beeld dat de Kerk van haar toont. De tegenstelling tussen wat de Kerk zegt na te streven en wat zij inmiddels nastreeft, heeft de mensen van het begin van het Christendom af diep verbaasd en vaak geschokt. De voorstelling van Maria's agressieve neus, die open gaat en een bommenregen loost, [83](#) toont het ware gelaat van bemoeizucht en onverdraagzaamheid, en van de almacht die daar het gevolg van is. Zoals gezegd: in Luceberts poëzie is de satire niet afwezig, maar een overheersende plaats neemt het

genre toch pas in zijn beeldende uitingen in; moet er een 'toeschouwer' voor zijn? In elk geval is het 'satirische' wel een trek van zijn dramatisch werk (*de perfecte misdaad, klein radiostemmenspel*, Den Haag, 1968 en *fata banana*, van welk spektakel poëzie is opgenomen in vg.).

I. *De tondeuze*

De tondeuze is een allegorische voorstelling van de kunst van het dichten en van de dwaalwegen van een lezer die die kunst wil verstaan op een wijze zoals hem door de traditie is bijgebracht. Het komt mij voor dat het het eenvoudigst is, dit

[p. 144]

hoofdstuk te parafaseren om erachter te komen, welke gedachte er achter dit verhaal steekt.

De dichter wordt hier metonimisch voorgesteld door een reizende hand, welke tournee door de lezer wordt nagereisd met alle kans op ander of misschien wel helemaal geen uitzicht. De hand is een voertuig, de weg die hij aflegt, een onverlichte. De dorpen die hij aandoet, zijn de begrippen, hun namen de woorden. Maar de lezer-achtervolger ervaart de dorpsnamen die hij tegen komt als vreemd - al kent hij hun betekenis, al weet hij dat sommige namen homoniemen zijn, al kent hij hun etymologie. Want de hand reist illegaal: zonder naam of onder een valse. De hand kent of erkent de regels die de lezer wèl serieus neemt, omdat hij niet anders is gewend. Maar deze hand scheert de namen (de vaste betekenis, de retoriek) van de dorpen weg (de associatie met 'gemeenplaats' ligt nu voor de hand: gemeentereiniging, gemeenteriolering, ons uit de *ballade van de goede gang* bekend, en makkelijk te verbinden met *hij zei mij veeg vrij* en met *Schillenkar*, krijgen zo een andere achtergrond). De hand ontdoet zich van de geijkte taal, zonder dat daar een andere noodzaak voor is, dan de eigen eigenzinnigheid, en de onwil zich in gemeenplaatsen uit te drukken. De afgesleten woorden - de 'doden' - laat hij eenvoudig links liggen, want het 'kadaster' - woordenboek - neemt die wel mee, evenals de levenden, en deze die nog een toekomst hebben (vandaar die verrekijker), want voor ieder woord is het gat al gegraven (de plaats in het lexicon). We begrijpen dat dit kadaster een beeld is voor de gemeentereiniging; de tekst drijft nog even de spot met de arbeid - vaak van bureaucratische aard - van de werkers aan het woordenboek; op opvallende plaatsen zien we dan ook de woorden *Beo* en *Dalea* in het 'sprookje' staan. De Nederlandse taal biedt ruimte aan experimentele creaties (het huis-, tuin- en keukengebruik van onze taal, de conventies inzake spelling, uitspraak, interpunctie, grammatica en dergelijke, kunnen ondersteboven worden gezet, binnenstebuiten

[p. 145]

gekeerd. Lucebert hecht andere waarde, kent andere betekenis toe aan woord, woordvolgorde, zin en taal dan wij (de lezer) gewend zijn (is). In een cultuur die niet gewoon is, haar deelgenoten voor te bereiden op ongebruikelijke problemen, komt zulk Nederlands op Nederlanders over als een vreemde taal. Deze situatie roept voor Lucebert een soort mimicry in het leven: zijn Nederlands dekt een andere inhoud, die voor Nederlanders niet altijd even helder is. Ieder woord is in deze poëzie in beginsel een 'pseudoniem', een 'analfabetische naam'. Zijn taal maakt zich meester van een wereld. Dat is principieel iets anders dan dat een ideële (lees: dualistische) conceptie van de

wereld zich meester maakt van een taal. Aan die problemen zijn de deelgenoten van onze cultuur zeer wèl gewend; vandaar dat ze bij Lucebert beginnen met vreemd op te kijken... Of: bij een ander dichten hoort een ander lezen.


NOTEN [op p. 185]

81. Het vervolg van deze tekst uit *Zohar* is nog van belang voor het begrip van *een der heiligste* (vg. p. 96). Ik laat het verder bij deze opmerking. 🌱
82. In *Soma /23* (R. A. Cornets de Groot, [Domesdaybook II](#)), p. 18, legde ik verband tussen de regels 'roept oe en a / in de schaduw der schaamte' en 'ik betrad terstond zijn schaduw' zodat 'mijn mond mij verloor en in het gras ging liggen kwaken als een verliefde kikker'.
Ik schreef toen: 'Aangezien "Het oog van Gol" in de schaduw van Ai treedt, hangen Ai en die schaamte blijikbaar samen. Ai is behalve een uitroep (van schaamte?) ook de laatste lettergreep van Adonai en Asmodai.'
Lucebert voegt daar in een brief (poststempel 30 augustus 1978) aan toe:
'in de oude Kramers's woordentolk staat bij *adonai*: naam van god uit *eerbied* gebruikt ter *vervanging* van de *onuitsprekelijke* naam JHVH, jehovah. als je voor JHVH jehovah mag zeggen, dacht ik al op de lutherse zondagsschool, dan is ai weer bescheidenheid tegenover adonai. ook op zo'n slang ben ik dol.'
🌱
83. De agressieve neus wordt ook zichtbaar op een door Lucebert ontworpen affiche voor de *Nieuwe komedie* (Den Haag, juni 1975), die een *Lucebert-kollage* bracht onder de titel *de ministerpresident is een kanon*. Voor de voorstelling op het affiche heeft Lucebert de titel van het gedicht (*op de dood van de ministerpresident*) los moeten laten. 🌱

Deel III - Opsporing en aanhouding verzocht

13. Een paar nooit opgehelderde inbraken

Cornets de Groot

In dit hoofdstuk zijn met pen aangebrachte correcties uit het auteurssexemplaar verwerkt.
Klik op de correctiemarkeringen  om deze weer te geven.

[p. 149]

Elk leessysteem dat zich met werk van Lucebert inlaat, heeft het moeilijk. Het mijne zocht langs grote om- en dwaalwegen voortdurend naar verfijning, verbetering, naar materiaal voor een beter fundament; het zag van het begin af aan af van de eis der foutloosheid. Veel van wat ik over hem schreef, kan ik achteraf als 'fouten' beschouwen. Maar ze waren nodig, ze brachten mij daar, waar ik wezen moest. Men moet zijn fouten tot handlangers maken, tot fouten met een psychagogische draagwijdte; iedere onderzoeker, iedere detective 'weet' dat - niet met zijn verstand misschien, maar met zijn overgevoelige klompen. Zijn falen, zijn in de val lopen, zijn daaruit weten te ontsnappen, zijn aanvoelen van waar de hinderlaag is gelegd, zijn zich inlaten met hen die hij bestrijden moet, voeden hem op. Het kan geen kwaad een bepaald inzicht voor juist te houden tot het moment dat men voor dieper inzicht rijp is, waarna men rustig - van dat nieuwe niveau af - het vorige als een 'fout', maar een noodzakelijke fout, een vingerwijzing naar het 'hogere', kan erkennen. Het houdt in, dat het vorige werk daarom niet 'waardeloos' is.

Het is waar dat ik me wel eens beroepen heb op de zogenaamde 'intuïtie' - notabene in een in Raam geplaatst opstel, [Een gors is geen gors is een gors](#) (*Raam* 29). Op het vermogen om verschillende aspecten in en rondom het literaire werk te onderscheiden en met elkaar in verband te brengen - een weg die niet op elk vraagstuk van toepassing is, omdat hij niet aanleerbaar is, en dus ook niet herhaalbaar, zoals van een fatsoenlijke methode kan worden geëist. Ter verdediging beroep ik mij op een uitspraak van Ernst Robert Curtius:

'Ueber das Schülerhafte hinaus gibt es in den Geisteswissen-

[p. 150]

schaften keine Methoden. Oder doch nur eine, die nicht lehrbar ist: das Zusammenarbeiten von Instinkt und Intelligenz'. [84](#)

Dat is een andere bepaling van het begrip intuïtie en ik maak haar graag tot de mijne. Zij en zij alleen maakt de kunst van het falen mogelijk.

In verschillende essays, onder andere [Het mirakels orakel](#), [85](#) en [de nieuwe school der poëzie](#), [86](#) heb ik op het sterk retorische karakter van Luceberts gedichten gewezen, en daar de consequenties uit getrokken in de bloemlezing [Poëzie is kinderspel](#), die zich door een

'retorische' driedeling kenmerkt. De [inleiding](#) ervan geeft onder andere een opsomming van de retorische middelen, die in Luceberts werk opvallen.

Een eerste vermoeden dat zijn poëzie toespelingen maakt op gnostische opvattingen, sprak ik eveneens in *Het mirakels orakel* uit. Duivels- en godsadvocaat staan er tegenover elkaar, met de poëzie als inzet van het geding en met figuren als Dante, Kloos en anderen als schimmen uit het Rijk van de Prins der Duisternis.

In *Met andermans veer* [87](#) - een serie essays in *Raam* gepubliceerd - spreek ik van Luceberts *docetisme*; later, in de *Soma*-artikelen, [88](#) van het ophitisme van Roosje Waas.

[89](#) In diezelfde artikelenreeks maak ik gewag van twee voor Lucebert beslissende beginselen: het gezichtsvermogen en de stem, want Lucebert is naast dichter ook schilder. 'Kent men de associaties die Lucebert aan die tegenstellingen verbindt, dan wordt een belangrijk deel van zijn poëzie doorzichtiger', schreef ik daar, en gaf er het volgende rijtje bij op: [90](#)

bijv. te vinden in o.a.:

hemel	aarde	<i>Ik zing de aarde aarde</i>
vader	moeder	<i>Aan de kinderen</i>
licht	geluid	<i>Zij draagt het licht van geluid</i>
zon	maan	<i>Romeinse elehymnen</i>

[p. 151]

zomer	winter	<i>Lied tegen het licht te bekijken</i>
lucht	afgrond	<i>Van de afgrond en de luchtmens</i>
sterren	kind	<i>Miró</i>
zon	schaduw	<i>Ik tracht op poëtische wijze</i>
bergen	dalen	<i>Elegie</i>
ogen	lippen	<i>Oogst</i>
zien	stem	<i>Plaats</i>

De luchtmens, de dichter, wordt soms met andere namen aangeduid: luchtman, schemermens. Zijn attributen worden uit de beide associatiereeksen afgeleid, zij zijn bovendien ook van toepassing op het gedicht, dat nogal eens met 'zij' wordt aangeduid, omdat zij natuurlijk ook Lilith is. *Zij draagt het licht van geluid* is bijvoorbeeld geheel uit deze met elkaar verzoende 'tegenstellingen' opgebouwd.

Dat zijn poëzie daardoor in een heleboel gevallen een synesthetisch karakter krijgt, spreekt wel vanzelf. Maar de vereniging van tegenstellingen kan ook aanleiding geven tot het ontstaan van zeer kryptische poëzie, waarbij het oxymoron een grote rol speelt, evenals het homoniem.

Over het rijtje tegenstellingen valt meer te zeggen: tegenover de lichtverschijnselen staan 'talige' elementen: licht/geluid - ogen/lippen - zien/stem. Elk rijtje bevat elementen die in eenzelfde voorstellingskring vallen: die van de schilder- en die van de dichtkunst. Hun innige verstrengeling heft dat 'dualisme' op.

Opgemerkt kan nog worden, dat wanneer men op een onbegrijpelijk licht- of talig element stuit, men zich af kan vragen, of er hier soms metonymische beginselen in het spel zijn. Waarbij men in de gaten moet houden, dat Lucebert juist die begrippen vaak kleurt met een geheel andere kleur, dan de conventie (Van Dale) eraan verleent. ⁹¹ In de syncretistische situatie die door het streven van de *Experimentele Groep Holland* en *Cobra* veroorzaakt werd, kwam de definitieve vaststelling van Luceberts opvattingen inzake de lite-

[p. 152]

atuur, het antidualisme en de schilderkunst tot stand, en stonden de hierboven opgesomde 'tegenstellingen' ter beschikking en konden naar believen worden gecombineerd.

Andere tegenstellingen die Lucebert zelf noemt in zijn *voorwoord voor val voor vliegengod* zijn de begrippen 'mooi' en 'lelijk'. Wanneer hij vertelt hoe hij de muurschilderingen in het klooster in Heemskerk aanpakt, zegt hij:

'Ik begon met alles zo foeilelijk te maken als maar mogelijk was. Het is trouwens altijd goed bij schilderen of dichten uit te gaan van wat ons afschuw inboezemt.'

In zijn *Manifest in Reflex* schrijft Constant Nieuwenhuys:

'Een levende kunst kent geen onderscheid tussen mooi en lelijk, omdat zij geen esthetische normen stelt.'

Esthetisch beschouwd is het begrip 'lelijk' natuurlijk leeg: de ware tegenstelling tot het schone kan alleen maar het onvolmaakte zijn. Met 'lelijk' kunnen we de schoonheid van het afschuwwekkende typeren: het Gorgonenhoofd, de gargouilles van de Notre Dame te Parijs, de Guernica van Picasso. Maar dat Lucebert het woord 'lelijk' gebruikt begrijpen we: als voorman van 50 wenst hij een einde te maken aan de heerschappij van 80, die in het alom en vooral in *Criterium* beoefende sonnet levend werd gehouden. Dat sonnet werd dan ook het eerste slachtoffer van Lucebert: de bundel *apocrief* begint met de bespotting ervan.

Verstrengeling van dicht- en schilderkunst, van mooi en lelijk, de uitholling van de heersende moraal en de inzet voor een andere, waarbij niet de hemel, maar de aarde beslissend is voor de inhoud ervan: poëzie, die samengesteld is uit zulke elementen - waarmee zal ik beginnen?

Met het gedicht dat Vinkenoog in de verzamelbundel *Lucebert*

[p. 153]

1948-1963 genoemd heeft: *9000 jakhalzen zwemmen naar boston* (vg. p. 422). De gnostische taal is hier volop aan het woord en de mogelijkheden tot misverstand stapelen

zich in de eerste regel al op. Hoe de auteursintentie te achterhalen, als men de gnostische taal niet verstaat? 'Het licht van zijn ondergang' begint voor een lezer immers pas te schijnen als hij er een interpretatie voor weet.

De pre-existentie, de val uit het Licht in de Duisternis komen even in het beeld: dat is gnostisch denken. Maar spreekt een gnosticus van het *licht* van de ondergang? Vanzelf niet: hier is de agnosticus Lucebert aan het woord, die nu eenmaal in het hemelse niets ziet, en die het aardse een licht toekent, waarin de gnosticus geen hand voor ogen ziet. Inderdaad heeft die gnosticus een duiventree nodig om dit zwarte licht te ontvlieden, om weer op te kunnen stijgen naar het rijk van herkomst. Lucebert noemt hem slaaf. Omdat hij in deze wereld niet thuis is. Omdat hij en zijn lotgenoten worden bewaakt door vertegenwoordigers van de geest, die - zeer tegen de zin van de agnosticus die hier het woord voert - een stem hebben in een 'stortvloed van omarmingen'.

Hij noemt die angstvallige kuisheid ook *boosheid* en, zich op ironische wijze vereenzelvigd met de gnostici, hij noemt *déze* wereld met *hún* term 'onderwereld'. En op die beeldspraak borduurt hij nog even voort, als hij al dat gevrij typeert als 'spelevaren op een lange langzame rivier in een logge onderwereldse beerput'. Het 'Lucebert-motief' komt te voorschijn, wanneer de dichter een 'stinkende engel' ten tonele voert, die - hoe aardig om te lezen! - onder andere 'études van tachtigers' optekent, en zo het 'lawaaï van de wereld' propageert, geheel in strijd met elke 'hogere' bedoeling. Dat deze engel een marxistische engel is, blijkt uit de mededeling dat hij 9000 jakhalzen voor zich uitdrijft, richting Boston.

Men ziet hoe eenvoudig een ingewikkeld lijkend gedicht zich openbaart, als men de taal beheerst - nou ja, min of meer kent - waarvan het zich bedient. Maar men kan zich even

[p. 154]

makkelijk voorstellen, dat wie die taal niet spreekt, urenlang bezig kan blijven met zo'n gedicht, zonder er ooit geheel uit te komen. Zo iemand maakt er zijn eigen gedicht van, pikt er die zaken uit op, die hem aanspreken: het wordt in zijn handen een meditatiesymbool. Men kan niet zeggen dat dat zinloos is, en naar mijn mening is zo'n behandeling ook geheel in overeenstemming met de bedoelingen van de dichter, die iedere lezer zijn eigen interpretatie gunt, verdraagzaam als hij is. Aan die tolerantie, onder andere, dankt dit gedicht en menig ander, zijn poly-interpretabiliteit. De wens dat ieder het zijne krijgt uit zijn poëzie is mede één van de redenen, waarom Lucebert zo veelvuldig gebruik maakt van camouflage- en mimicrysystemen.

Het bewijs is heel eenvoudig te leveren: als hij er prijs op had gesteld, dat de lezer hem las op het niveau van de auteursintentie, dan had de dichter zijn geheimleer wel geopenbaard.

Wij zijn in het voorgaande al vaker gestuit op regels die voor meer dan één interpretatie openstaan (zie [p. 13](#) en [p. 24](#) van dit boek); ik voeg er hier nog één aan toe, de tweede strofe uit *er is alles in de wereld het is alles* (vg. p. 60):

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

Raadselachtige woorden! En niet omdat we ze niet kennen, maar omdat de samenhang

ons weinig zegt, als we er geen moeite voor doen die te doorzien. De eerste regel is natuurlijk direct te begrijpen, maar hoe zit het met de tweede? Een ijzeren long is nogal een gevaarte - is het dan niet dwaas zo'n ding in verband te brengen met iets liefelijks en lichts als een libelle?

'Jij bent een in een ijzeren long gevangen libelle': stilistisch

[p. 155]

heet zo'n figuur een oxymoron. De gnosticus zou het kunnen gebruiken om er de vlieggrage ziel, die in de materie gekluisterd is, mee aan te duiden.

'Hardstenen horloges' lijkt een verstoorde metafoor, een surrealistisch beeld; maar raadpleging van Van Dale levert een andere betekenis van 'horloge' op, dan het woord gewoonlijk oproept. Van Dale geeft de betekenis: 'Houtworm, die een tikkend geluid maakt, als een horloge'.

Van gnostisch oogpunt uit zou men de strofoïde zo kunnen vertolken: 'Zij die niet streven naar het Licht van de oorsprong, de in de materie geklonken gevallen engelen, zijn ongewoon bot en blind daarbij'. Maar conform de auteursintentie zou er dit kunnen staan in de parafraze: 'Het uithoudingsvermogen en de tijd staan aan de kant van de harde zwoegers, die het rijk des Lichts laten voor wat het is, en die op de materie verslingerd zijn'. Het is het orfische motief van de dichter die tot de aarde door is gedrongen, tot het hart van de onderwereld. Het beeld van de houtworm kwamen we al eerder tegen in Luceberts bijdrage aan *Chambre/Antichambre, De tafel*. Maar laten we het gedicht in zijn geheel bekijken; het is immers het gedicht dat de som van alle realiteit met deze wereld vereenzelvigt, - het gedicht dat het gnosticisme 'onthoofd', van het 'hogere' beroofd heeft.

De eerste strofoïde belooft precies dat wat er op de wereld te koop is: een hoop ellende, en een weinig troost - al is die troost indrukwekkend (de oude zware nachtegalen: het orfische principe). De tweede strofoïde hebben we gezien; over dus naar de derde, waarin de machthebbers overwonnen zijn, en waar de bewijzen van hun wanbeheer opgestapeld zijn. De laatste is weer geheel dubbelzinnig, even goed voor uitleg door de gnosticus als door diens opponent vatbaar. Voor de gnosticus is hier alles nog te winnen: het rijk van het Licht, en voor hem is de slaap de enige hinderpaal. Maar voor de agnosticus is die slaap het leven zelf en voor hem is er in de wereld nog het een en ander te doen, alvorens naar die andere te verdwijnen.

[p. 156]

Lucebert belooft in dit gedicht niets te veel en niets te weinig: Zó is de wereld; dit is het gegeven: wat zullen we eraan doen? Zullen wij de geest verrijken, zoals dat heet, onder verwaarlozing van het lichaam? Of zullen wij het diepe leven dat in de materie schuilt, uit zijn slaap wekken?

Voor de aardigheid nog één voorbeeld, dat voor de gnosticus even veelzeggend is als voor de antidualist: *het licht is dichter dan* (vg. p. 38).

Voordat ik met de interpretatie van dit gedicht begin, lijkt het me een kwestie van efficiënt werken, meteen maar te vertellen, dat de uitdrukking 'de straal vant gegrendeld gezicht', die op een verstoorde metafoor lijkt, om met Elburg te spreken, afkomstig is van een versregel uit Vondels *Lucifer*.

Vers 1534 uit dat drama luidt namelijk: 'De straal van zijn gezicht verraadt de duisternis', waarmee Vondel bedoelt dat Gods blik de duisternis doorstraalt, doorziet:

niets, geen geheims, hoe goed ook verborgen, kan zich aan zijn oog onttrekken. Het ligt ook wel voor de hand, dat Lucebert Vondels grootste drama gelezen zal hebben en daar in zijn poëzie een beetje profijt van trok. *Het licht is dichter dan* heeft daardoor ook met Lucifer te maken, al worden niet alle associaties met Vondels Lucifer, die mogelijk zijn, gewekt.

De eerste strofoïde van dit gedicht laat minstens twee lezingen toe: kijken in het licht, bijvoorbeeld dat van de zon, verblindt; maar wie de regels betreft op Lucifers val, ziet in een minimum aantal woorden heel het drama zich voltrekken. In het Rijk des Lichts, waar het licht een grotere massa heeft dan hier, is opstand uitgebroken: onder de banieren van Michaël wordt Lucifer de hemel uitgedreven. Buiten, in de nacht, lokt hem het water (ook Lucifer, althans deze, is een narcist...). Voor het hogere licht is zijn oog gesloten: gegrendeld. De duisternis hier geeft genoeg te doen. Voor de gnosticus de opdracht te streven naar het oorspronkelijke licht, waarvan hij zich nog iets herinnert (de wimpel van de heugenis), voor de agnosticus om op het 'gnostische' moment (zie [p. 74](#) van

[p. 157]

dit boek) de wereld te maken tot hoe hij die hebben wil. Want voor hem is die wimpel een sein iets met zijn wereld te doen.

U ziet dat het vaker voorkomt, dat Luceberts poëzie zowel voor de ene als voor de andere uitleg vatbaar is. Hij dogmatiseert niet, hij weet een uiterste aan verdraagzaamheid op te brengen. [92](#) Roosje Waas uit het *voorwoord voor val voor vliegengod* heeft veel van het idealistische, naar het hogere strevende; het is Luceberts weg niet - maar zijn sympathie gaat naar haar uit.

Wat hem aangaat zou men kunnen spreken van een neerstrevend idealisme. In *nazomer* brengt hij het onder woorden. Hier is de uit de hemel verjaagde engel - een nazomer heet ook wel een St. Michielszomer: mooi zomerweer omstreeks de 2de helft van september, dat wil zeggen omstreeks de geboortedag van Lucebert - op aarde beland, waar hij zijn wapens aflegt en er een paradijselijke sfeer ontmoet.

Nazomer is de spil van een drieluik; voorop gaat *seizoen* en *oogst* sluit de reeks af. Zowel *seizoen* als *oogst* worden ingeleid door een metamorfose van Lilith: slangenschubben en veren dalen neer. In *seizoen* een allusie aan Emants' *Lilith*: in de vier sterrenbeelden herkennen we twee van zijn oorspronkelijke geesten: honger en dorst; de heb- en heerszucht die Emants nog noemt, verving Lucebert door hitte en koude. 'De oude kennis' in regel 4 staat voor de gnosis, die verworpen wordt, zodat de nederdaling volgen kan. De tweede strofoïde spreekt in weegschaalzinnen (het valt niet uit te maken wat subject of object van de zin is) van mannenschaduw en vrouwenschaduw, die afdalen naar deze streken, waar het aanvankelijk kil is, maar waar aanstonds de warmte heersen zal. Het gebruik van het woord 'schaduw' kan men begrijpen, als men 3 pagina's na *oogst* in *fantom* leest: '- een schim - ja meer dan een schaduw / maar toch minder dan lichaam...'

De slotzin van *seizoen* bestrijdt in gnostische termen het gnosticisme: zo komt de neergedaalde tot leven. *Oogst* toont, na

[p. 158]

de ophiasis in *seizoen*, de metamorfose van slang tot duif. Hemel en aarde raken slaags in regel 3, in de dorpen vindt een stortvloed van omarmingen plaats; het lawaai der

wereld is niet van de lucht af (regel 4).

In regel 10/11 weer een dubbelzinnigheid: 'een kruis is gekust' - maar kruis betekent soms ook 'lot': amor fati?

In regel 12 is sprake van de 'donkerste vlammen', - het meest aardse licht, waarmee de dorst en een mes worden geblust, buiten werking gesteld.

De nederdaling, dit keer gepaard gaande met 'vermenging en versplintering' (zie [§e](#) van dit boek op p. 93), vinden we in de ballade van de goede gang (zie Van Dale: '(van hoogovens in de ijzersmelterij) de werking van de oven: goede of gare gang, waarbij er ijzer van voldoende koolstofgehalte ontstaat,' etcetera. De tekstverklaring van dit gedicht laat zich met ons 'apparaat' makkelijk vinden. Langer wil ik stilstaan bij het titelgedicht uit *de amsterdamse school*, waar nog andere elementen uit de gnostische beeldspraak en symboliek geactiveerd worden.

'Een woning is ook de plaats die de hele conditie van de bewoner determineert'. Wie daarvan uitgaat, ziet dat die conditie gedetermineerd wordt door de vliering van een onbewoonbaar verklaarde woning, de bewaarschool, waarin (leervakken als) schaamte en wanhoop onderdak vonden. De prijs die ervoor moet worden betaald, wordt weer gedetermineerd door de conditie van de verhuurder, een smid, die weduwnaar is. In de tweede strofoïde komt de 'brigadier van de nachtreiniging' op de proppen, een gnostisch belast beroep, hetgeen niet alleen blijkt uit het begrip 'nachtreiniging', maar ook uit nadere typering (hij is inteellect, het fijne geestelijke lezen, vroeger zweefden de dichters).

Inge vertegenwoordigt de wereld die de mens de 'wijn der onwetendheid' aanbiedt, vermomd natuurlijk als bier en jene-

[p. 159]

ver en wellust. De sympathie van de dichter zal wel uitgaan naar haar, gezien zijn antignostische instelling. Hij sluit dan ook in de vierde strofoïde aan bij de uitdrukking dat dronkaards de waarheid vertellen: 'de roep van buiten'.

In de volgende strofoïde krijgen we weer een schildering van het spelevaren op een langzame rivier in de beerput: een stortvloed van omarmingen.

'Fotograven' is een lettristische grap: 'lichtgraven', 'graven van de ziel', menselijke lichamen van gnostici.

We zijn dan aan de zevende strofoïde toe, de kern van het gedicht, met de achtste mee. Erg doorzichtig is deze taal hier niet, al helpen hier een paar ideeën uit [§j](#) (op p. 95 van dit boek). De wereldverbeteraar komt op de proppen in 7; hij wil een verkeerde wereldstad maken, een 'vrolijk babylon' misschien, - niet om er vaag vleselijk bovenop te leven, maar in de diepere lagen: 'warm verpakt in de koudblauwe armen van de enige leegloopster'. Geboorte ('ik ben zo een inzending van een verwilderde oplossing') en dood ('de notaris die mij openbreekt') maken hem bewust, dat het leven hier het enige is, dat men heeft. Zijn vraag geretourneerd te worden naar deze wereld, hoe onvolledig het leven er ook is, accentueert zijn liefde voor de aarde; in de hemel is zijn thuis niet.

In [§j](#) (op p. 95) is sprake van 'een en hetzelfde wezen dat actief-passief een dubbelrol vervult'. De 'ik' in *de amsterdamse school* duidt die tweede - de passieve! (en dat zal bij de gnostici wel de *actieve* zijn!) - aan als een engel die zich in de hemel verveeld heeft,

en die naar de aarde afdaalde als 'ik'. We zien Lucebert vaker in die dubbelrol, bijvoorbeeld in *simbad de luchtman*:

*daarom ging hij...
...boven...
...paleizen zweven*

[p. 160]

*en aan zijn zolen zagen
de... wandelaars verbaasd
hoe laat het was...*

en in *soms traag sochtends*:

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

of ook in *nympholalie*:

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

De moeilijkheid voor ons is te verklaren, hoe het kan, dat iemand die de hemel afgesloten heeft, en die deze wereld als de enig bestaande beschouwt voor het leven daarop, aan zo'n dubbelfiguur komt. Wat is het antidualistische hier? Waar is het gebleven? De opheffing van het onderscheid tussen subject en object zal op die manier natuurlijk nooit lukken.

Wat opvalt op dit punt is de weigering van de gevallen engel om weer op te stijgen in het Licht. We zagen dat in *zo diep gezonken*, in *de amsterdamse school*, in *nazomer*. We zagen het vooral in *medusa*, waar de spreker bekent, dat het hem niet gegeven is te stikken in een opbloei. Het kardinale punt is, dat met de aanvaarding van de stelling dat 'alles' in de wereld is, die engel ontkend zou moeten worden. Als hij dan ook bestaat, dan alleen als schema, als constructie, als verbeelding: als een hulpmiddel bij het overdenken van de vraag hoe de wereld eigenlijk zou moeten zijn: de vraag die in de zevende strofoïde van *de amsterdamse school* centraal staat. En dat die engel ook die functie heeft, zien we in *nazomer*. Dat hij in werkelijkheid niet bestaat, aan ik tracht op poëtische wijze:

[p. 161]

*ware ik geen mens geweest
gelijk aan menigte mensen
maar ware ik die ik was
de stenen of vloeibare engel...*

Etcetera.

De engelen en het ik zijn één, - subject en object tegelijk. Men kan ook zeggen, dat de engel een subjectief 'visioen' is, dat nooit los kan komen te staan van wie het voortbracht om een eigen leven te gaan leiden: een engel is geen ceder. ⁹³ De poging om het onderscheid tussen subject en object op te heffen, lukt op schitterend dadaïstische wijze in *sonnet*, waar subject- en objectvorm van de eerste persoon enkelvoud elkaar afwisselen en zich met elkaar verstrengelen, tot alleen de objectvorm overblijft na nog een spel met het bezittelijk voornaamwoord 'mijn'.

Zoals gezegd: de engel is een beeld, een schema, bruikbaar voor een poëtische denkwijze, voor het programma van Lucebert. Het schema (de komst van de verlosser) herkennen we gemakkelijk in een vroeg gedicht van Lucebert, *het vlees is woord geworden* - waar het trouwens op de kop wordt gezet.

De eerste publicatie ervan vinden we in *Braak*, maar vg. geeft er een reproductie van (p. 593); het gedicht is gedateerd: *december 1948*, en het stamt dus uit dezelfde tijd als *minnebrief aan onze gemartelde bruid indonesia*. De poly-interpretabiliteit hier berust op andere beginselen dan in de voorbeelden die ik eerder gaf: dit gedicht is ronduit antignosticistisch. Bij de tekstverklaring stuiten we ook op andere moeilijkheden dan in het voorgaande. Ik begin maar met een interpretatie van de woorden, ongeveer op de manier van een woordenboek.

- *de kooien van de poëzie*; de tijd van het ontstaan van dit ge-

[p. 162]



[Afbeelding niet in boek].

dicht in acht genomen, moeten we Luceberts strijd tegen *Criterion* mee laten spelen bij de nadere bepaling van deze uiting. Op de *Cobra*-tentoonstelling van 1949 in Amsterdam

hebben de dichters een eigen inbreng: een kooi, waarin een aantal bundels en boeken waren vastgespijkerd. Een foto in *Schrijvers prentenboek, de beweging van vijftig* geeft er een indruk van; onder de boeken die deze dichters afwijzen, herkent men de dichtbundels van Michaël Deak, *Rederijk*, een paar boekjes uit de Uilenreeks (als ik me niet vergis), Sierksma's essay *Schoonheid als eigenbelang*, wat, als terminologie, aandoet als een chemisch huwelijk van 80 en *Forum*. Zonder enige twijfel heeft het gedicht aanleiding gegeven tot deze vormgeving op de tentoonstelling. De kooien der poëzie: de vormvastheid en het fraai ronkende woord.

- *het gedierte van miró*; vliësvleugeligen in hoofdzaak; men zie de volgende regel in het gedicht; mogelijk ook: de macht der poëzie - zie daarvoor het *voorwoord voor val voor vliegengod*.

- *lekkerkerker*; over dit woord heb ik lang nagedacht. Geen oplossing bevredigde; de associatie met K. Lekkerkerker, de Slauerhoff-specialist, wees Lucebert van de hand. Toen deed zich de volgende gedachtegang voor:

1. dit woord berust op onomatopoëtische beginselen
2. het woord werkt zich daardoor los van zijn 'vaste' betekenis als zelfstandig naamwoord, eigennaam, maar ook als bijvoegelijk naamwoord bij lekkerkerk
3. het woord krijgt door dit gebruik een andere betekenis - maar welke? Die van iets vliësvleugeligs? Want daar staat het tenslotte bij: 'een vlo een lekkerkerker en een junikever'
4. is het een spelen met het begrip 'kooien der poëzie' - kooien voor iets lekkers: lekkerkerkers?
5. Maar: kooien der poëzie' opponeert met 'lekkerkerker'! De betekenis van de eerste strofe laat geen andere interpretatie toe
6. 'Kooien van de poëzie' is daarom niet synoniem met 'lekkerkerker': het zijn aan elkaar tegengestelde begrippen!
7. zodat we nog steeds met de vraag zitten: 'Wat betekent

[p. 163]

"lekkerkerker"?' 94

- *droomkadaster*; Lucebert ontketent zijn poëzie op een wijze, die niet veel verschilt van zijn tekenmethode. Wat daar een vlek voor hem doet, doet in de poëzie het woord uit het woordenboek voor hem - vooral als het een beetje misvormd is: schampscheut, dakens, avondmis: neologismen van Luceberts hand, die aanleiding geven tot lang denken: nachten lang, een aera lang. 'leven is letterzetter', zegt hij dan ook in *haar lichaam heeft haar typograaf*. In ieder geval: het bladeren in Van Dale (of elk ander woordenboek) bezorgt hem voortdurend presentjes... Vandaar: *droomkadaster* = woordenboek.

- *gevoelig vatikaan*; synoniem met *droomkadaster*.

- *devoten*; dichters; ook: lezers

- *terrarium*; 'Wörter' - niet 'Worte'

- *kikkerstar*; 1. star, als een kikker starend naar het vliësvleugelige; 2. verbinding met het laagst bij de grondse en het meest verhevene (star = ster): een luchtmens, een engel; men zie *Chambre/Antichambre, Licht zonder ogen*, en mijn commentaar daarbij op [p. 134](#) van dit boek

- *avondmis*; nachtmis? Van Dale geeft wel 'avondmist'; zie bij dit soort moeilijkheden vooral vers 1 en 2 van *simbad de luchtman*; zoiets bemoedigt

- *kanonnen hunner tongen*; zie *school der poëzie*, vers 11 en 12

- *kinderen op hun ogen*; kinderen als voorwerp van aandacht voor het gezichtsvermogen (schilderkunst)

- (kinderen) *om de stulpen van hun lippen*; kinderen als voorwerp van aandacht voor het spreekvermogen (dichtkunst)
- over 'kogeltrechter' en 'nagelval' geeft Van Dale geen uitsluiting, wel een weg. Van Dale noemt namelijk 'kogeltrekker' en 'nageltrekker'; het eerste dient om kogels uit een geweer te trekken, het tweede om nagels te trekken uit hout. Derhalve: *kogeltrechter* is een 'transplantatie van "bommentrechter" en "kogeltrekker".'
nagelval; 'val' is een contravorm van 'trekker'; 'nagelval' is natuurlijk ook een deformatie van 'nagelvijl'

[p. 164]

(Opmerking: ik wijs nog even op het poëtisch raffinement 'lijf' en 'val' als verseinden te kiezen, en niet - wat meer in de bedoelingen van de 'zelfwerkzaamheid van het woord' zou passen: 'lijf' en 'vijl' - een omkering van de klankvolgorde. Het is iets meer dan een spel met omkeringen van letteristische aard. Het 'lijf' (van de heiland) wordt immers door de 'val' (in de duisternis) tot 'woord'

- *de tranen van de dood*
de maden van kristal;
deze regels werden hierboven al eerder besproken.

De interpretatie.

I - In deze nacht raakt het vliesvleugelige gedierte van Miró los uit de vaste betekenissen en vaste vormen. Het woordenboek zelf wordt problematisch.

II - Nu grasduinen de dichters in de woordenschat: wat betekent een (Het) woord? Ze staren zich blind op een woord als 'avondmis', dat 'niets' betekent. Bijkomend probleem: betekenen andere woorden dan *wel* iets?

Zij buigen zich over het woord 'avondmis' als een onweer over door inflatie verontruste banken: dichters zijn een reëel gevaar!

III - Vannacht gaan de dichters er op los. Hun program dat het primitieve propageert, zal als een bom inslaan. Zij keren zich tegen het dualistische bestel: reeds gaat de kerststal in vlammen op. In het geraamte bevindt zich een heiland - in wezen al dood. Zó wordt het vlees tot woord, zo vergaat het hen, die de wereld verachten.

Onder het gedicht staat een datum: december 1948. Dat maakt een andere interpretatie mogelijk: *het woord is vlees geworden* krijgt er het karakter van een gelegenheids-, een kerstgedicht door. Laten we het eens bekijken van die optiek uit.

I - Nu is de tijd voor de kerstliedjes weer daar. Het vliesvleugelige gedierte - volgelingen van de groene keizervlieg - pakt

[p. 165]

zulke zaken graag grondig aan.

II - O kerstretoriek! Nu komende vromen hun hart ophalen aan uw dorheid. De kerstster (kikkerstar) hangt boven de avondmis (metonymisch voor 'kerk'?) als een onweerswolk boven het door inflatie bedreigde geldwezen. O kwaad geweten!

III - Maar deze nacht bedreigen ook de dichters u. Hun solidariteit met de weerloze vereist dat ze zich tegen de valse illusie van vrede verzetten. Dan maar de brand erin, etcetera.

Luceberts gedicht droeg bij eerste publikatie in *Braak* (1950) geen titel. Pas bij bundeling

(in *apocrief*) kreeg het de naam *het vlees is woord geworden*, die mooi aansluit bij de slotregels van het gedicht. Omdat daardoor het kerstkarakter van het gedicht bewaard bleef, kon de datering ook verdwijnen. De titel bevestigt, dat de heiland sterft, als het woord geboren wordt. Naar mijn mening is in dit gedicht het antidualisme van Lucebert, hoe dubbelzinnig de bewoording soms ook is, het meest ondubbelzinnig uitgesproken.

Evenals het gedicht *de amsterdamse school* en, om nog een voorbeeld te noemen, *ab ovo*, kenmerkt *de slaap zijn schaduw* zich door merkwaardige eigenschappen, die niet eenvoudig zijn op te sommen, omdat het antidualisme, dat deze gedichten ingeschapen is, ons belet gebruik te maken van éénduidige termen. Er is hier een verstrengeling van 'mooi' en 'lelijk', van humor en tragiek, van 'dada' à la Hans Arp en inzicht in eigen onmacht. Het zijn daarbij 'epische' gedichten. Niet dat er een 'verhaal', 'anecdote' of eenheid van handeling is, maar tóch wordt er iets verteld, een soort grap vol galgenernstige galgenhumor - maar waar nu precies het sinistere, dat aanleiding is voor grappenmakerij, in schuilt, valt moeilijk uit te maken op het eerste gezicht. Wat de 'vreemdheid' van de voorstelling in deze gedichten aangaat, ziet men een zekere gelijkenis met sommige gedichten van Buddingh' (de blauwbilgorgel) en Morgenstern (de

[p. 166]

Galgenlieder). Maar bij Lucebert zit er een ander systeem achter dan dat van een voortspelen op allerlei klankassociaties, of van een in zijn tegendeel omslaande logica. Veel meer dan bij de andere twee dichters is de vertelwijze van Lucebert er een op 'de manier van de werkelijkheid'. Daarmee bedoel ik niet dat hij een realist is in de gebruikelijke zin van het woord - maar wel dat hij de werkelijkheid ziet en vertolkt op de wijze van de nar die zijn vorst met een lach de gruwelijkste waarheden vertelt. *De slaap zijn schaduw* is het laatste gedicht uit de cyclus *de dieren der democratie*. Die cyclus kreeg twee motti mee: 'de vrede graast de kudde voor' van de dominee-dichter Ter Haar en een citaat uit een cartoon (neem ik aan) uit Punch, 1927:

'what is that thing looking over the hedge at us?'

'it is a horse.'

'it seems to have a smile upon its face.'

'yes. i wonder why.'

De vrede in het kleed van de koude oorlog, een paard als een sinistere profeet: de dieren der democratie. Daarbij maakt die cyclus deel uit van de bundel *triangel in de jungle*, een naam die aangeeft dat er in dit primitieve, lichamelijke gebied voor het hogere, geestelijke niet al te veel plaats kan worden ingeruimd; een triangel is daarbij ook maar een oer-instrument - nauwelijks muzikaler dan de eerste de beste kikker. Dit is het gebied van de antidualist. Hij heeft het per definitie over *déze* wereld, en dus ook over *déze* werkelijkheid: over haar absurde en paradoxale kwaliteiten, over het vege lijf en het absentisme van de geest. Daarom is de nar een realist. Hij ziet de vrede wel, maar hij ziet vooral wat die 'vrede' de hongerige kudde aandoet. Hij weet hoe men zich door een woord laat verdoven. Daarom geeft hij zich voortdurend rekenschap van wat dat is: een woord. Zeker klinkt dat narrig: 'de voeten omarmen de muur'; en natuurlijk werkt dat op de lachspieren: 'de schaduw is zwaar maar onbezonnen' of: 'de slaap

[p. 167]

denkt aan vroeger toen hij altijd waakte'. Dat doet aan als onzin, dat zweemt naar dada, het is experimenteel, modern, en wat men maar wil, en dat is heus al veel. Maar bovendien betekent het nog iets, - we zullen er zo naar kijken.

'Mijn zuster Lilith is een warhoofd. haar ontbreekt mijn genuanceerd stemgeluid en zij bezit helaas ook niet een lichaam als het mijne, een lichaam dat nauwgezet bijeengehouden wordt. wanneer zij in het dievenlicht voor het raam zit, dan ontwaar ik in de fruitschaal op de tafel haar rechterhand, vervolgens vind ik onder de linnenkast haar borstspieren en buiten, op de verbrokkelde tegels van het tuinpad, stoot ik op haar linkerbil. zij stelt mij in elk opzicht zeer teleur want zij is in alle opzichten één met het leven, ze is niets, ze wordt niets, ze doet niets, ze ervaart niets, kortom zij is in volledige tegenspraak met de bedoelingen van de dood.'

Zo begint *Honger* uit *Chambre/Antichambre*. De laatste woorden klinken dubbelzinnig. Men kan denken aan Kloos - zoals ik in mijn commentaar bij *Honger* ook aangaf, maar eveneens aan de gnostische terminologie die deze wereld ziet als een soort Hades, een rijk der doden, - en ook dat gaf ik aan in het slot van dat commentaar. Luceberts verwijt is duidelijk: Schierbeeks werk stemt niet overeen met de eisen van een ongeestelijke, een 'lichamelijke' taal. Hij spreekt van zijn 'zielhaam', Schierbeek. En een 'zielhaam', dat is nu precies dat onsamenhangende 'lichaam', waar Lucebert in ons citaat een beeld van geeft. Het geschrevene moet een lichaam zijn dat bestand is tegen de druk die de emotie(s) erop uitoefenen - een nauwgezet bijeengehouden lichaam. Maar het 'synthetiserende' denken van Schierbeek lijkt niet het instrument om aan die eis van vormvastheid tegemoet te komen.

In *Licht zonder ogen* (*Chambre/Antichambre*, p. 11) geeft Lucebert aan, dat de 'zelfvernederings' - de afdaling in het Rijk van de Duisternis - stem geeft aan dit vermogen de zaken nauwgezet bijeen te houden. [95](#) Zijn fabelwezens zijn altijd zoveel mo-

[p. 168]

gelijk één met de aarde, schuifel- en kruipdieren, die soms ook springen of duiken: slangen, mieren, kikkers. Met beide voeten op de grond staan, zegt men, en ook de nar beaamt dat: 'de vloer staat gelijk met de voeten'. Maar een luchtmens beklimt soms bergtoppen, of zweeft boven een afgrond.

Lichamelijke taal: het hele begrip is één oxymoron, - hoe dit te verwezenlijken? Is het niet alsof men vragen zou met beide voeten op de grond te willen blijven, en bovendien met beide ook in de hemel te staan?

*er is ik en er is
daarin een naam
de lucht verstaat men
maar de mens niet*

In die twee eerste regels klopt het: een naam is een ding, een kreet, een geluid uit de jungle; de twee laatste regels tonen de paradox : lucht = hemel = geest = niets en daaraan beantwoordt men: het belang daarvan gaat voor dat van de mens. Ligt hierin Luceberts belang bij de 'analfabetische naam'?

Maar laten we *de slaap zijn schaduw* eens nader bekijken, al ben ik er vooraf al van overtuigd, dat deze poging tot aanhouding tot mislukken is gedoemd. De zin van poëzie

voor rechercheurs van mijn slag is tenslotte niet dat je een paar problemen oplost, maar dat je met die poëzie bezig blijft, ook al denk je dat je álle problemen hebt opgelost...

Met beide voeten op de grond, de zelfvernederig, het afstand doen van de geest - dat is allemaal uitgedrukt in die eerste regel:

de vloer staat gelijk met de voeten

Maar die voeten zijn een wankele steun voor het bouwwerk, het lichaam:

[p. 169]

ik zei de huid heeft een hemel een dak en een wand

Met die hemel is niets te beginnen, met de rest weinig. Hoe dat lichaam bijeen te houden?

*de hemel is hoog
het dak is laag
de wand is wankel*

Lucebert zou Lucebert niet zijn, als hij die hemel niet los liet: *hij* verstaat de lucht niet, wèl de mens.

In de volgende strofoïde, geloof ik, staat hij voor het probleem, dat de voeten los komen van de vloer.

'oh, dartele lust een god te willen zijn die medelijden met zichzelf heeft' - schrijft hij in *Stratoscruiser*.

De verwarring drukt zich uit in die ene grandioze zin:

de voeten omarmen de muur

De kern van dit gedicht wordt door de derde strofoïde in beslag genomen. Het geeft in geheimschrift de afdaling in de onderwereld weer. De zaken worden hier snel ingewikkeld en het kalme regel voor regel lezen moet ik dan ook gauw opgeven. Voorlopig lukt het nog even. Het eerste vers van deze derde duidt zijn conditie aan: kwetsbaarheid die zich als onkwetsbaarheid voordoeft:

ik ben een papieren schild

Het tweede is voor zeker twee explicaties vatbaar: de beginfase van de afdaling, de vonk die zich losmaakt uit het rijk des Lichts en als iets vaags aan komt waaien. Maar de regel duidt ook aan, hoe hij niet verstaan wordt, hoe zijn taal niet te voorziene reacties ten gevolge heeft:

[p. 170]

ik ben een vage waaier

Hij geeft aan hoe hij zich aan waarneming onttrekt: zijn neiging tot mimicry en camouflage - toen al, nog zó hoog aan het zwerk!

mijn lichaam ligt achter het schild in zijn schaduw

()

niemand kan de schaduw zien

niemand kan mijn lichaam zien

zo zijn schaduw en lichaam verbonden als bader en water

De in dit laatste citaat overgeslagen zin, 'de schaduw is zwaar maar onbezonnen' vereist een nadere verklaring. In 'onbezonnen' beseft men natuurlijk een zinspeling op het liggen in de zon; ook 'zwaar' is dubbelzinnig. Van slagschaduw en zegt men altijd wel dat ze zwart C zijn, maar deze schaduw is ook zwaar van gewicht. *Schaduw* is immers een gnostisch begrip. Gewoonlijk duidt de gnosticus er het aardse, menselijke lichaam mee aan. De vonk, naarmate die dieper in de duisternis afdaalt, verliest steeds meer aan licht, en neemt steeds meer in materie toe: het licht vervaagt tot een schim, een schaduw, anderzijds slaan de machten der duisternis de 'vonk' in de kluisters van de boze stof. Aan het einde van de reis zal hij tenslotte alle kennis van en herinnering aan de pre-existentie hebben verloren: hij is daarom 'onbezonnen', ook in de etymologische betekenis van dat woord.

Wat ons betreft, wij kunnen 'schaduw' eenvoudig vertalen met 'projectie van een beeld van het licht'. Dat strijdt helemaal niet met de gnostische opvatting 'schaduw = lichaam', omdat immers het lichaam van buiten is, wat die projectie is van binnen. Luceberts woordgebruik 'schaduw en lichaam' is te beschouwen als een noodzakelijke tautologie, misschien een hendiadys: zo scheidt en verbindt hij het geestelijke van en met het lichamelijke bestanddeel. En hun tautologisch samengaan heeft trouwens zijn voordelen:

[p. 171]

adem aan adem slagen zij samen

in dit leven

Het lijkt een verbond, een gezamenlijk zakelijk optreden:

in dit leven zijn zij een firma worden schat en schatrijk

Maar ja, ook dat succes heeft zijn gevolgen. Profiteurs dringen zich op, armelui melden zich:

de platzakke slaap is hun huisvriend

hij eet van hun tafel een sneetje schaduw en een schijfje lichaam

Dat we de 'platzakke slaap' op moeten vatten als 'het vege bestaan' weten we. Op dit punt heeft de afdaling zijn eindbestemming gevonden. 'Huisvriend' benadrukt dat: 'huis' is immers in de gnostische beeldspraak weer een aanduiding voor 'lichaam'. De tweede regel uit ons citaat geeft aan, dat het vege bestaan energie kost, die tenslotte lichaam en ziel zullen slopen. De slaap is een parasiet:

lichaam en schaduw smaken de slaap merkbaar

Hij haalt herinneringen op aan vroeger, toen hij altijd waakte. Ik heb in het voorgaande al eraan herinnerd, dat de slaap voor de gnosticus gelijk staat met een roes, dat het

lawaai der wereld die roes bestendigt; het gedicht dat begint met de woorden *bed in mijn hand* toont ook hoe welbespraakt de slaap is, hoezeer zo'n slaap identiek is met het leven (= óók 'lawaai') op aarde. Deze slaap herinnert zich méér, hij ruikt naar 'heimweh' en 'sehnsucht'; hij herinnert zich het rijk van het Licht, en daarom neemt de 'ik' afscheid van hem:

ik wend mij van hem af

[p. 172]

De huid, waarvan al sprake was in vers 2, eerste strofoïde, probeert het nog met de schaduw. Maar die schaamt zich en wendt zich af van de huid: de 'firma' die schat en schatrijk werd (het feit dat de slaap een 'duitse' slaap is, werpt nog een schaduw op dat schat en schatrijk), wordt opgebroken.

De huid staat alleen; de witte schaduw, zeg: - de geest - verlaat hem. De huid is een verdacht huis en wordt dan ook als zodanig door de stoute en levende grote voeten behandeld. De huid heeft zijn bestaan op eigen voeten gezet en *dat* is zijn conditie en vandaar:

ik bouw nauwgezet en wanhopig.

Lichamelijke taal - de kreten uit de jungle, de naam die het ding zelf is, de niet bekende naam van lotgenoten: de analfabetische naam, stelselmatig door de geest, de stoute schoenen en de grote levende voeten over het hoofd gezien. Toen de ik uit ons gedicht de slaap de rug toekeerde, toen *de slaap zijn schaduw* uit schaamte de huid in de steek liet, *toen* was die ik pas werkelijk op deze taal aangewezen.

Lichamelijke taal is een oxymoron zei ik, en ik bedoelde daar misschien wel mee: een onmogelijkheid. Maar de dichter die er ernst van maakte, nam afscheid van de geest, van domineesland, van de metafysische superlatief, van de gebaande weg, en begon: bij de voeten, de vloer, de aarde, de stof, want juist daar is nog zoveel te beginnen en te doen.

Leiden, mei/augustus 1978.

NOTEN [op p. 185-186]

84. Ernst Robert Curtius, *Kritische Essays zur Europäischen Literatur*, (Dritte Auflage, Bern, 1963). ▲

85. R. A. Cornets de Groot, *Labirinteek*, Den Haag, 1963 [sic: 1968]. ▲

86. 86. R. A. Cornets de Groot, *De open ruimte*, Den Haag, 1967. ▲

87. R. A. Cornets de Groot, *Met andermans veer* in *Raam* 69, 70, 71. [In de in *Raam* verschenen serie 'Met andermans veer' zijn alleen de afleveringen in de nummers 70, 71 en 72 aan Lucebert gewijd, respectievelijk 'Met andermans veer V. Het antiplagiaat', herzien op p. 72-81 van [Rilke, Rilke, Rilke!](#) in de bundel *Ladders in de leegte*; [Met andermans veren VI / Zwijgen dat spreken doet](#), en 'Met andermans veer VII. Schakels naar een topos', herzien als [Contact, of de herkenning van het eigene in de ander](#) op p. 83-88 van *Ladders in de leegte*. Noot van de bezorger]. ▲

88. R. A. Cornets de Groot, *Domesdaybook*, in *Soma* [22](#), [23](#), [24/25](#). ▲

89. Vrouwelijke figuur uit *Voorwoord voor val voor vliegendod*. 🌱
90. *Soma* 24/25, p. 81. Het hier gegeven rijtje wijkt enigszins af van dat in *Soma*. Het is aan nieuw inzicht aangepast. 🌱
91. Dat wil niet zeggen dat Van Dale geen schitterend hulpmiddel voor ons zou zijn. H. U. Jessurun d'Oliveira was de eerste die vermoedde, dat Lucebert bij het maken van poëzie Van Dale en misschien ook etymologische woordenboeken - mogelijk dat van Franck - Van Wijk - Van Haeringe, gebruikte. Maar Van Dale is geen onfeilbaar middel. De lezer die er een te groot vertrouwen in stelt, loopt de kans te verdwalen in associaties, die de kleur aan Luceberts antignosticisme ontnemen. 🌱
92. Lucebert, in het *H.P.*-interview van 22 april 1978: 'Ik accepteer ontzettend veel mensen. Hun gevoeligheden, hun geestigheid, hun eerlijkheid, hun helderheid, hun egoïsme, hun sarcasme, hun... wat het ook zijn moge. Ik... ik bewonder mensen. Dat is het: ik zie altijd de goeie kant van mensen en die bewonder ik.' 🌱
93. Men zou bij de vergelijking tussen Hoekstra's ceder en Luceberts engel dit kunnen zeggen: de engel heeft niet de functie van normatief richtende, transcendentale eenheid die de ceder heeft. Aan de engel kan de 'ik' uit Luceberts gedichten toetsen hoe de wereld zou behoren te zijn. De 'ik' uit *De ceder* toetst de wereld aan zijn tot substantie geworden visioen. 🌱
94. In een brief, poststempel 30 augustus 1978, schrijft Lucebert mij: 'lekkerkerker, ja daar zit veel in. óók de spotbenaming voor een te devote kwezelachtige en overmatige kerkganger: "een pilarenbijter". in pilaren bijten is voor een bepaald soort "insekt" wel heel lekker, mogen we aannemen, maar in een kerker op een *houtje* (ben je van 't houtje) bijten is minder lekker.' 🌱
95. Daar is Schierbeek het weer niet mee eens. Op p. 54 van *Het boek ik* (1ste druk) schrijft hij: 'De boom was geplant die het leven zou heten. Sindsdien is het grote zwelgen begonnen en zal voor het kermen geen woord zijn en is ook de zelfvernedering zonder betekenis. Want de stem van het Al is gelijk het zwijgen van het Niets.'
De argumentatie is wat zwak; op p. 12 van *Chambre/Antichambre* schreef Lucebert al: 'Zou het niet beter zijn om ons wanneer wij voor de wereld zwegen? Maar op een zwijgen geen antwoord te geven dat betekent zelf van vrees vervuld zijn en vol zorg. De wereld is stom als een vis...' etcetera. 🌱

Verzameld werk - Met de gnostische lamp

Bijlagen

Bijlage

Cornets de Groot

[p. 175]

Een overzicht van hoofdstuk 3 uit Bert Schierbeek, Het boek ik, 1ste druk (1951)

1. Presentatie van de spreker in de rol van Adam, met wie hij zich en alle andere zonen van Adam vereenzelvig.
2. Het seksuele appèl als inleiding om de geschiedenis van Adams leven in het paradijs opnieuw te beleven.
3. Dialoog tussen God en Adam.
(Door de constructie dat de geschiedenis opnieuw gespeeld moet worden, hebben zowel Adam als God een blik op de toekomst: een 'futuristisch' perspectief, waardoor tijdens de schepping van Eva zaken van een latere periode - de val van Lucifer, de zondeval, Noah, New York - aan de orde kunnen komen.)
4. Als een soort 'rei' na het 'eerste bedrijf': 'Who shaped error?'
5. In antwoord op die vraag tijdgelijke geschiedenissen van lynchpartijen, honger, behoefte aan 'sex'.
6. God voltooit zijn schepping tegen beter weten in.
7. Hij erkent zijn zwakheid (zinspeelt op de scholastieke vraag van de Steen; die steen schijnt hier te worden geïdentificeerd met de mens - wat bij Lucebert ook bij herhaling voorkomt (vgl. *nazomer*, vg. p. 179)!
8. Confrontatie Adam-Eva, waarbij Adam zegt: 'Mijn moeder is dood'.
Naamgeving is begripsbepaling; God voorziet ongelukken.
9. Adam tracht Eva's liefde te wekken.
10. Overschakeling naar de Adam in ons: 'Zij zullen de ouders verlaten...'; een monoloog door God.
11. Komst van Lilith, de vrouw van God.

[p. 176]

12. Zij komt tussen Adam en Eva.
13. Lilith zegt dat zij niet door God is geschapen. Zij was er al: een 'oorspronkelijke geest'. Deze mededeling wijst er al op dat God niet de extramundane Godheid is...
14. Iemand - Adam? Lilith? God? - vertelt Eva van de boom.
15. Lilith wordt Oor, God neemt daarin zijn intrek.
16. Het Oor baart de rassen - parallel van de Babylonische spraakverwarring.
17. Lilith vereenzelvigd zich met de Grote Hoer van Babylon.
18. Zij identificeert zich met de Slang: 'Ik hang in de boom van goed en kwaad...'
19. De slang verleidt Eva.
20. Eva zal moeder der mensen zijn.
21. God veroordeelt Lilith.
22. God erkent zijn nederlaag.

Tweede gedeelte van dit hoofdstuk, onder de regel wit.

1. Inleiding: de lens is op de aarde gericht.

2. Uit de hemel verneemt men daar (op aarde dus) een dialoog tussen Lilith en God. God stelt zichzelf als de Vreemde voor: de extramundane God. De bedriegelijke aard van de demiurg die hij in werkelijkheid is, komt zo aan het licht.
3. Zij beschouwen de wereld en de kerk.
4. Blijkbaar trekken ze zich van die wereld niet veel meer aan. Deïstische ideeën liggen hieraan niet ten grondslag: de wereld wordt in de steek gelaten, niet omdat zij aan haar eigen lot kan worden overgelaten, maar omdat zij onvolmaakt is.
5. God wordt agnostisch van binnen.
6. Hij betreurt zijn schepping en het feit dat hij zich met Lilith inliet.
7. Hij ziet geharrewar en twist - om hèm.
8. De mensen verwijten God dat hij niet ingrijpt, zegt Lilith.
9. Gods kritiek op de godsdienst der mensen.

[p. 177]

10. Zijn gebed tot zichzelf, om genade voor de fouten der schepping.
11. Dat gebed is ook dit van de mensen (mogelijkheid voor auteur dit gebed voor eigen rekening te nemen, en zich aldus met God te vereenzelvigen).
12. God besluit de wereld aan zichzelf over te laten.
13. Waar moet de ik-zegger heen, nu God ons verlaten heeft?
14. Zelfvergoddelijking.

Opmerkelijk is dat er van Christus geen sprake is. Die had in dit gedeelte na punt 12 kunnen optreden. Maar de rol van middelaar wordt blijkbaar geschonken aan de ik-zegger uit 13.

Het hele hoofdstuk ademt een geur van atheïsme, maar dit atheïsme schept blijkbaar toch vormen van religiositeit.

Verzameld werk - Met de gnostische lamp

Verantwoording

Cornets de Groot

Bron

Cornets de Groot, 'Met de gnostische lamp'. Uitgeverij Bzztôh, 's Gravenhage, 1979, p. 1-186. Auteurssexemplaar met correcties.

Algemene opmerkingen

Dit bestand biedt, behoudens een aantal hierna te noemen ingrepen, een diplomatische weergave van *Met de gnostische lamp* van Cornets de Groot uit 1979.

Redactionele ingrepen

In het gebruikte auteurssexemplaar staat op p. 1 'in dit ex. notities die te gebruiken zijn bij evt. herdruk. Niet weggeven svp.' Deze notities zijn door middel van aanklikbare hyperlinks, aangegeven door het [c](#) in de tekst verwerkt.

De eindnoten op p. 178-186 zijn opgenomen als 'noten' bij de betreffende tekstgedeelten, en niet als tekst op de genoemde pagina's. Ook deze zijn in de tekst in hyperlinks omgezet. Bij de eindnoten zijn aanklikbare pijltjes geplaatst waarmee naar de betreffende plaats in de tekst kan worden teruggekeerd.

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 2, 6, 8, 88, 146 en 174 zijn niet opgenomen in de lopende tekst.

Inhoud en drukgeschiedenis

[1 De eerste verdachte](#) [Over: Lucebert, 'Op het gors', in: Lucebert, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, 2002, p. 389, en Herman Gorter, 'Lucifer (fragment)', in: Herman Gorter, *Verzamelde lyriek tot 1905*, Amsterdam, 1978, p. 23-41].
p. 9-19.

[2 Een voorgeschiedenis onder de loep](#) [Over: Lucebert in de jaren '47- '48, gnosticisme].
p. 20-25.

[3 Handlangers en slachtoffers](#) [Over: Lilith, Lucebert, Bert Schierbeek, Marcellus Emants]. [Gedeeltelijke bewerking van 'Wie is Lilith?', in: *Bzzlletin*, sept 1978].
p. 26-32.

[4 Persoonsverwisselingen](#) [Over: Bert Schierbeek, 'Het boek Ik', Amsterdam, 1951, en Lucebert en Bert Schierbeek, 'Chambre-antichambre', Den Haag, 1978]. [Gedeeltelijke bewerking van 'Wie is Lilith?', in: *Bzzlletin*, sept 1978].
p. 33-38.

[5 Constructietekening van Lilith](#) [Over: Lucebert, Lilith]. [Gedeeltelijke bewerking van 'Wie is Lilith?', in: *Bzzlletin*, sept 1978].
p. 39-51.

[6 Nieuwe verdachten](#) [Over: Lilith, Lucebert, Heinrich Heine, Simone de Beauvoir, Brigitte

Bardot, Goethe].
p. 52-58.

[7 Verdenking, vrijspraak, nieuwe verdenking](#) [Over: Lucebert, orfuis, poëziekritiek].
p. 59-64.

[8 Roosje Waas vs. Henk Been](#) [Over: Lucebert, 'Voorwoord voor val voor vliegengod', in: Lucebert, 'Verzamelde gedichten', Amsterdam, 2002, p. 297-307].
p. 65-70.

[9 Het milieu van de meesterkraker](#) [Over: Lucebert. Algemene beschouwing].
p. 71-87. *Inleiding*.

[10 De gnostische lamp](#) [Ondertitel: Gnostische leer en taal].
p. 91-96.

[11 Explosieven](#) [Ondertitel: Verstechnische beschouwingen].
p. 97-131. *Inleiding*.

[12 De thermische lans](#) [Ondertitel: Tekstverklaring van Luceberts bijdragen aan *Chambre-antichambre*].
p. 132-145.

[13 Een paar nooit opgehelderde inbraken](#) [Over: Lucebert, '9000 jakhalzen zwemmen naar boston' (in: Lucebert, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, 2002, p. 426-427) 'er is alles in de wereld' (idem, p. 65), 'het licht is dichter dan' (p. 41), 'seizoen' (p. 187), 'de amsterdamse school' (p. 150-151), 'het vlees is woord geworden' (p. 24), 'de slaap zijn schaduw' (p. 123)].
p. 149-172.

[Bijlage](#) [Een overzicht van hoofdstuk 3 uit Bert Schierbeek, *Het boek ik*, 1e druk (1951)].
[Gevolgd door Noten, p. 178-186].
p. 175-186.

[ongenummerde pagina (p. 1)]

Met de gnostische lamp

In handschrift: 'in dit ex. notities die te gebruiken zijn bij evt. herdruk. Niet weggeven svp.'

[ongenummerde pagina (p. 3)]

Cornets de Groot

Met de gnostische lamp

Krimi-essay over de dichtkunst van Lucebert

Uitgeverij BZZTÔH
's Gravenhage 1979

[ongenummerde pagina (p. 4)]

Redactie: Sjoerd van Faassen, Anton Korteweg en Phil Muysson

Copyright @ 1979 Cornets de Groot, Leiden

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.

Druk: C. Haasbeek b.v., Alphen aan den Rijn
Omslag: Jack Prince

ISBN 90 6291 021 1

[p. 5]

[Inhoudsopgave. Zie [voor- en nawerk](#)].