

Vondsten en bevindingen. Essays over Nederlandse poëzie

H.U. Jessurun d'Oliveira

bron

H.U. Jessurun d'Oliveira, *Vondsten en bevindingen. Essays over Nederlandse poëzie*. Polak & Van Gennep, Amsterdam 1967.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/jess001vond01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / H.U. Jessurun d'Oliveira



*'Some have at first for Wits, then Poets past,
Turn'd Critics next, and prov'd plain fools at last.'*

Alexander Pope, An Essay on Criticism

Voor J.J. Oversteegen

Woord vooraf

De hier bijeengebrachte essays vormen merendeels een selectie uit wat in de vier jaargangen *Merlyn* voor het eerst is verschenen; ze zijn dus tussen 1963 en 1966 geschreven. Niet eerder gepubliceerd is het essay over Vestdijk, dat van deze zomer stamt.

De keuze vond plaats op grondslag van een wat merkwaardig, en ook niet helemaal strak volgehouden criterium. Uitgezocht werden essays over dichters van wie de poëzie maar ééns door mij aan een wat verder doorgevoerde analyse werd onderworpen. Uit deze eenmaligheid hoeft niet te worden afgeleid dat ik de betrokken dichters niet hoog heb zitten, al staat dit laatste ten aanzien van een enkele feitelijk wel vast.

De volgorde waarin de analyses zijn opgenomen is niet bepaald door de datum van eerste publikatie, maar door de opvolging van de generaties waartoe de dichters gerekend kunnen worden te behoren. Deze literair-historische chronologie aan te houden leek mij zinvoller dan de aksentuering van eventuele ontwikkelingen in mijn omspringen met poëzie.

Allicht kan men door deze volgorde tevens de grafiek zien ontstaan - opgebouwd langs een vrij beperkt aantal coördinatiepunten - van het doordringingsvermogen van twintigste-eeuwse nederlandse poëzie, of omgekeerd, van een perceptievermogen in de zestiger jaren. In zoverre geeft dit boek dus toch enigszins een behaviouristisch zelfportret.

In drie opzichten wijken de hier verzamelde essays af van de in *Merlyn* gepubliceerde. In de eerste plaats verbeterde ik drukfouten die ik op het spoor kwam, en bracht ik een enkele stilistische verandering aan. In de tweede plaats nam ik hier en daar een naschrift op, waarin toegevoegde kritiek of aanvullingen werden verwerkt. Deels zijn deze ook indertijd al gepubliceerd, maar ik meen dat het zijn voordelen heeft stuk en addenda bij elkaar te hebben staan. Tenslotte werden enkele wijzigingen, vooral op het stuk van verwijzingen, noodzakelijk voor deze uitgave.

De titel reken ik niet tot de vondsten maar tot de bevindingen. Het boek wordt opgedragen aan J.J. Oversteegen, van wie ik weet dat hij de titel ervan nog minder aangrijpend vindt dan ik, maar zonder wiens zweep deze opstellen niet ontstaan zouden zijn en zonder wiens hekel ze deze vorm niet hadden aangenomen, kortom, aan wiens stimulerende vriendschap ik veel ontleen. Dit wil niet zeggen dat ik hem, voorzover hij mij mijn feilen niet getoond heeft, door deze opdracht tot zondebok voor tekortkomingen bombardeer, want dat blijft nu eenmaal

H.U. Jessurun d'Oliveira
Amsterdam, augustus 1967

Inleiding

Ruim dertig jaar geleden wijdde Ter Braak een kroniek aan enige dichtbundels, waaronder *Kind van stad en land* van Vestdijk. Hij schreef daarbij *Tuinen bij wind en weer* over, dat hij als het volmaaktste gedicht van de bundel beschouwde. Moeite om dit oordeel te rechtvaardigen deed hij niet. ‘De associaties, die deze woordtekens begeleiden’, aldus Ter Braak, ‘zou men achteraf kunnen analyseren en omschrijven. Ik zal het nalaten, want van zulke stijloefeningen had ik op het gymnasium al een afkeer.’¹ Deze afkeer heeft Ter Braak vaak weten te onderdrukken, zoals blijkt uit de vele passages in zijn werk, waarin hij wel degelijk - zij het met lange tanden - onder woorden brengt wat een gedicht in hem oproept, en welke kwaliteiten het volgens hem bezit. Dat neemt niet weg, dat zijn explikaties toch vooral voorgedragen worden als vanzelfsprekendheden, als een toegift waarmee de lezer eigenlijk niets te maken heeft en die hem ook niet verder helpt. Want de lezer is ofwel zelf poëziegevoelig, en dan zijn alle opmerkingen au fond overbodig, ofwel hij is het niet, maar dan is elk uitleggend woord boter aan de galg gesmeerd.

Een verklaring voor deze ongeneigdheid tot het afleggen van rekenschap omtrent zijn ervaringen met poëzie kan niet anders dan samengesteld zijn. Als belangrijke meewerkende factoren zie ik de volgende. In de eerste plaats stond de manier waarop Ter Braak bekend poëzie te lezen aan uitleg in de weg. ‘De wijze, waarop men een gedicht opneemt, is in veel opzichten meer verwant aan het zien van schilderijen dan aan het lezen van boeken. Men leest eigenlijk geen vers; men leest het hoogstens over; daarna behoort het in ons gevloeid te zijn als een geheel en voor ons te staan als een beeld. (...) Hoe men dan poëzie leest? Ik geloof, op de rand van de slaap en de droom. Poëziebundels koopt men om ze in de boekenkast te zetten, en er van tijd tot tijd met diepe genegenheid naar te kijken en ze dan in een onbewaakt ogenblik uit de kast te nemen, ze verstrooid door te bladeren, in een stoel te gaan zitten, twee, drie, acht gedichten

1 Verz. W. VI, p. 169

“op te nemen”, en ze dan weer weg te zetten.¹ Het is duidelijk dat dit savoueren van exquise bonbons moeilijk na te vertellen valt, en dat de gymnasiale afkeer niet zozeer terug te voeren is op een maniakale leraar als op de lekkerbekkerige habitus van de leerling.

In de tweede plaats een in vele passages gedemonstreerde onderwaardering voor de ambachtelijke kanten van het dichterschap, waartegenover het talent agio doet. Aandacht voor de techniek onttrekt de man achter het werk, om wie het tenslotte gaat, aan het gezicht. Zeker, Ter Braak gaat niet zover te beweren dat het gedicht maar bijzaak is, of dat een slecht gedicht door zijn maker gered kan worden, maar dat hij geen boodschap aan tapijtjes heeft, staat toch wel vast. Het gedicht verwijst sterker naar zijn maker dan naar een wereld, of liever, de opgeroepen wereld is instrumenteel voor het contact met de dichter.

In de derde plaats bezat hij een belangwekkende voorkeur voor de ‘poésie pure’, de absolute poëzie, waaronder *Tuinen bij wind en weer* met enige goede wil gerangschikt kan worden. Op zichzelf zou men zich kunnen voorstellen dat het bestaan van absolute poëzie een uitdaging voor analytisch gestemden vormt, maar de tegengestelde houding ligt ook erg voor de hand: dat met analyse niets te beginnen valt, en dat men poëzie moet ondergaan in een staat van doezelige ontvankelijkheid, zeker als men de ‘poésie pure’ als de dichtkunst bij uitstek beschouwt.

Tenslotte heeft Ter Braak een zeker *dédain* ten opzichte van zijn werkelijke lezers, wat ertoe leidt dat hij zich over hun hoofden heen richt tot een kleine kring van deels imaginaire vertrouwelingen van zijn eigen niveau en smaak. In deze *cercle* heeft men aan een half woord genoeg. Men kan zich beperken tot tonen, aanwijzen, aangeven hoe men over een gedicht of bundel denkt, zonder dat er behoefte bestaat aan argumentatie. Men citeert een gedicht en zegt: ‘Dit is volmaakt’. Of: ‘Zie het taalraffinement’. Of: ‘Hoor de toon’. Wie het niet meevoelt, doet niet meer mee.

1 Verz. W. V, p. 132/133

Het heeft mij altijd een ironie van het lot toegeschenen, dat Vestdijk tot de *Forum*groep heeft kunnen behoren, want hij springt er om tal van ideologische redenen uit. Zijn opvattingen over het lezen van poëzie staan zelfs vrijwel diametraal tegenover die van Ter Braak: keus voor het talent, aandacht voor het ambacht, onuitputtelijke behoefte om te argumenteren en te analyseren. De slotopmerkingen van *De glanzende kiemcel* lijken zelfs rechtstreeks in te gaan op Ter Braaks bovengeciteerde ontboezemingen: ‘Want dit hoort men wel eens beweren: poëzie dient alleen maar te worden *ondergaan*, men moet er zich niets bij willen denken, men moet maar luisteren en wegdromen; en de wetten en regels der aesthetiek zijn er misschien voor de dichters zelf, maar niet voor de lezers en de toehoorders.

Och, mijne heren, ik wil niet ontkennen, dat er zulke toehoorders bestaan; maar ik ben geen goede vriend van hen, want ik pleeg ze altijd op één lijn te stellen met lieden, wier muziekgenot onherstelbaar bedorven wordt, wanneer men hun uitlegt wat een sonate of een fuga is, of die andere lieden, die Rembrandt, die zij eerst zeiden te bewonderen, niet meer kunnen zien, wanneer men hen in een verloren halfuurtje met de vormwetten van het barok heeft lastiggevalen. Ik verdenk deze kunstgevoelers er altijd van, dat hun muziekgenot niet *bijzonder* krachtig is en dat hun bewondering voor Rembrandt ietwat aan de oppervlakte blijft. *Werkelijk* genot en *werkelijke* bewondering zijn onafscheidelijk verbonden met een zekere, voor ieder individu wisselende mate van theoretische belangstelling, - hetgeen niet betekent dat men tijdens het luisteren naar een sonate van Mozart of Beethoven druk moet gaan “analyseren” en alle bijzonderheden van de sonatevorm moet willen herkennen; maar alleen, dat deze kennis en dit analytisch vermogen - die tot zekere hoogte ook voor de leek bereikbaar zijn - het genot slechts kunnen verhogen, en niet alleen verhogen, maar even ongerept en spontaan laten als vóórdát men zich met deze zaken bezighield. (...) Sterker nog: zijn onbevangenheid zal misschien zelfs nog gestegen zijn; want de volstreckte leek wordt altijd in zijn vermogen tot

overgave belemmerd door het vage, maar kinderlijke denkbeeld dat poëzie zo *moeilijk* is, moeilijk te schrijven, en moeilijk in zich op te nemen. Nu wil ik niet ontkennen, dat poëzie, zoals alles wat een geestelijke waarde vertegenwoordigt, inderdaad een moeilijke zaak is. Maar het is een eigenaardig soort moeilijkheid; het is een moeilijkheid, die merkwaardig snel verdwijnt, wanneer er werkelijke *toewijding* in het spel is, een toewijding die de gehele mens in beslag neemt: zijn zinnen, zijn gevoel en zijn verstand.’

Hier valt weinig meer aan toe te voegen. Het is alsof Ter Braak in deze passage met zijn eigen woorden sprekend wordt ingevoerd en aan de kaak gesteld. Hij leest poëzie zoals hij naar schilderijen kijkt, niet, omdat men nu eenmaal anders tegenover schilderijen staat dan tegenover romans of essays, maar omdat Ter Braak er een hekel aan had zijn niet geringe verstandelijke vermogens in te schakelen bij zulke subtiele objecten als gedichten en schilderijen. Hij bleef, mogelijk uit vrees zijn gevoel te frustreren, hangen tussen droom en slapen, en verbande zijn intellect uit het slaapvertrek. De parallel met de schilderkunst is alleen voor hemzelf geldig: de beeldende kunst-mannen die de ikonologie en de emblematiek tot bloei hebben gebracht en die een schilderij willen plaatsen in het kader van de kunstregels die ten tijde van het ontstaan hebben gegolden, weten wel beter dan wazig en dromerig te genieten. Het lijkt er veel op dat Ter Braak van het bestaan van deze activiteiten, die toch waarlijk niet van de laatste jaren dateren, onkundig is gebleven.

In de Ahnengalerie van de in *Merlyn* verkondigde opvattingen is voor Ter Braak weinig plaats, maar voor Vestdijk des te meer, Vestdijk die nu eens uitdrukkelijk, dan weer tussen de regels door in zijn essayistisch werk met zijn oude mederedakteur polemiseert. Men leze er nog maar eens, ten overvloede, zijn opstel over de non-signifikatieve poëzie op na,¹ waar hij dat prototype van ‘poésie pure’, *Vera Janacopoulos* van Jan Engelman aan een

1 Voor en na de explosie, p. 156 en vlg.

analyse onderwerpt en aantoont dat de term non-significatieve poëzie van onhoudbare vooronderstellingen uitgaat: ‘Ik weiger in taalstructuren te geloven die op één lijn staan met interessante, suggestieve of mooie geruisen, en ik meen, dat iedereen dit weigert, ook al meent hij zelf van nièt.’ Hoewel Vestdijk geen beslissende rol heeft gespeeld bij de bepaling van de richting die ik tenslotte heb ingeslagen, onderweg of achteraf kost het mij geen moeite hem tot voorganger uit te roepen. Kan men de hier verzamelde opstellen beschouwen als een reactie op het dominante *Forum* van Ter Braak, zij vormen tegelijk een voortzetting van het recessieve *Forum* van Vestdijk.

In 1953, toen ik in militaire dienst was, ben ik korte tijd als soldaat-schrijver tewerkgesteld geweest bij de korpsadministratie van een afdeling lichte luchtdoelartillerie. Ik herinner mij nog goed hoe de korpsadministrateur, een dienstplichtig vaandrig, op een dag de verveling der loonstaten kwam verdrijven met een pas uitgekomen boekje, dat *Atonaal* heette, en waarin de zotste gedichten waren opgenomen, zoals het geruchtmakende *Jossie* van Jan Hanlo. Als dat nu poëzie moest heten, dan waren wij ook dichters. Gesteund door de sergeant hebben wij dagen zoekgebracht met het vervaardigen van atonale poëzie, volgens de methode van het ‘cadavre exquis’: eerst schreef de vaandrig een regel die hem voor de kop kwam op dienstpapier, dan werd dit papier omgevouwen en de inval aan het oog onttrokken, vervolgens vertrouwde de sergeant zijn verhevenheden op mystieke wijze aan het papier toe, en tenslotte kwam in hiërarchieke volgorde de onderhebbende aan de beurt, waarna wij opnieuw en opnieuw de bevelslijn afdaalden tot wij er genoeg van hadden. Dan vouwden wij het papier uit en hadden de atonalen het, naar ons soldateske inzicht, uiteraard glansrijk afgelegd tegen onze in terzinen gevangen skabrositeiten.

Erg geschaamd heb ik mij achteraf eigenlijk niet over mijn aandeel in deze van krijgshaftig onbegrip getuigende episode, in elk geval minder dan over de gedichten die ik zelf toen schreef, en

waarvan er enkele het tot openbaarmaking brachten, gelukkig in inmiddels alweer verstofte periodieken. Enfin, deze inleiding is geen apologie of ‘terugblik op de afgelegde weg’, maar een aanduiding van het klimaat dat men in de hierna volgende essays verwachten kan: een schokbreker voor wie dit boekje nietsvermoedend in handen krijgt.

Bertrand Russell drukt in zijn autobiografie een indertijd geheim gehouden dagboek af dat hij omstreeks zijn zestiende jaar bijhield, en waarin hij verklaart zich in zaken van goed en minder goed niet zozeer te zullen laten leiden door zijn geweten, dat produkt van erfelijkheid en opvoeding, maar zoveel mogelijk door zijn verstand. Zijn handelingen en ethische opvattingen zullen in het teken staan van een duidelijk omschreven doel, dat van ‘the greatest happiness for the greatest number’. De invloed van Bentham, een ‘fanaticus van de nuchterheid’ zoals hij eens genoemd is,¹ steekt, zoals men ziet, schaamteloos door deze dagboekbladen heen.

Een dergelijke aanpak is hier gekozen in zaken van mooi en minder mooi. Het heeft mij altijd onmogelijk toegeschenen op dit terrein uitspraken te doen die niet mede gedragen worden door de aktiviteit der verstandelijke vermogens. Literatuur, of het nu een roman betreft of een gedicht, appelleert niet alleen aan het gevoel, maar ook aan de zucht tot begrijpen, en het is mij duister hoe iemand een literair werk mooi kan vinden, of lelijk, zonder dat hij al is het nog maar zo'n klein stukje, intellektueel erin is doorgedrongen. Het is onvruchtbaar te redetwisten over de vraag of de gewaarwording dat men een goed gedicht onder ogen heeft primair op gevoel of intuïtie berust, dan wel op verstandelijke overwegingen. Natuurlijk spelen beide fakulteiten mee, in wisselende verhouding. De fameuze totale reactie van de even fameuze totale mens - nu even afgezien van het irritante pathos van deze termen - impliceert toch zeker ook

1 G.E. Langemeyer, Inleiding tot de studie van de wijsbegeerte des Rechts, (1956), p. 111.

het inschakelen van intellectuele vermogens. Het lijkt erop dat degenen die deze totale mens in hun zak hebben zitten altijd meer spreken over zijn bloedwarme emoties dan over zijn verstand, wat historisch mogelijk verklaarbaar, maar daarom niet minder eenzijdig is.

Eist men voor het verstand een functie op bij het lezen en waarderen van poëzie - om mij daartoe te beperken - dan is dat nog niet voldoende, ook al is veel gewonnen. Trouwens, weinigen zullen zo ver gaan te beweren dat het lezen van poëzie best zónder kan. Woorden lezen zonder verstandelijke bezigheid is onzin. Toch schijnt er een sterk taboe te rusten - niet op het gebruik van het verstand, maar op het laten zien dat men het gebruikt heeft. Deze intellectuele pruderie wordt vaak gekompenseerd door emotionele liederlijkheid. Typerend voor deze instelling was de uitlating van een kritikus die opmerkte, dat hij natuurlijk voor zijn besprekingen ook veel spit- en graafwerk had verricht, maar dat hij het resultaat daarvan als kladjes beschouwde die in zijn prullemand terecht kwamen. Op mijn uitnodiging deze kladjes mij dan eens curiositeitshalve ter inzage te geven is hij nooit ingegaan, en, eerlijk gezegd, in zijn kritieken had hij de sporen van zijn ingespannen voorarbeid zorgvuldig weten uit te wissen.

Voor een deel wordt dit taboe ingegeven door de gedachte dat een analyserende aandacht de poëzie aantast. Zo iets lichts en etherisch mag niet door de molen van het verstand gevoerd, want het gaat verloren in deze bewerking. Tegenover de mythe van het kapotanalyseren van de poëzie wordt hier de ontmythologisering van het lezen van poëzie voorgesteld.

Zoals het schrijven van een gedicht een poging is de chaos van de ongevormdheid te overwinnen, zo is lezen de poging om deze overwinning mee te maken. Dit is mij niet anders mogelijk dan door mij rekenschap te geven van zoveel mogelijk aspecten van het gedicht, zowel de individuele eigenaardigheden als de kulturele bepaaldheden, zowel de inhoud als de vorm. Hoewel er gelukkig altijd een résidu van onoplosbaarheid en onachter-

haalbaarheid aan goede poëzie overblijft mag dit geen reden zijn om a priori al de ontsluiting van het gedicht langs rationele banen achterwege te laten. De benadering met gesloten ogen en blote voeten is minder vruchtbaar. En het is geen uitgemaakte zaak dat geestdrift zich te allen tijde in mistigheid zou moeten uiten.

Vaak heb ik gemerkt dat het celebreren van poëziekritiek in de traditionele psychologische en personalistische geheimtaal vele potentiële lezers van de poëzie afstoot. Zij schijnen uit de gangbare manier waarop over poëzie geschreven wordt af te leiden, dat zij kennelijk een zintuig missen voor deze kunstvorm, terwijl zij in werkelijkheid wel degelijk het vermogen bezitten om iets met poëzie aan te vangen en aan het lezen ervan plezier te ontlennen. Aan dit misverstand is het bestaan van een grotendeels oppervlakkige en niet meer op de huidige poëzie afgestemde besprekingscultuur debet. Deze besprekingen en recensies, voornamelijk in de dag- en weekbladen bedreven, deden niet alleen om technische, met de tot korthed en beperking dwingende aard van deze media samenhangende, redenen een vacuum ontstaan: een enigszins gepousseerde aandacht voor het individuele gedicht ontbrak vrijwel, en leek ook, gezien vanuit de uit deze recensies af te leiden grondslagen van de poëziekritiek, een overbodige en onwezenlijke weelde.

Mijn ervaringen zijn anders. Wie lang met een gedicht bezig is, ziet het onder zijn handen telkens van gedaante veranderen. De aanvankelijk duidelijke regels raken aan de zwier, de op het eerste gezicht ontoegankelijke plekken openen zich. Elke verandering sleept een reeks van bewegingen door het hele gedicht met zich mee, en talrijk zijn de voorlopige interpretaties die men moet laten vallen. Door geduldig en hardnekkig vragen aan de tekst te blijven stellen krijgt men op den duur een zo grote hoeveelheid met elkaar samenhangende antwoorden die in eenzelfde richting dwingen, dat men tenslotte de analytische fase kan verwisselen voor de synthetische: er ontstaat een totaalbeeld, vaak van een zeer complex karakter, een netwerk van plaatselijke

verklaringen en waarde-noties, dat zo nauw mogelijk aansluit bij de tekst en dat een persoonlijke verovering beduidt op een weerbarstige, met waarden geladen, unieke verbale uiting. Pas in dit eindstadium krijgt men uitzicht op de bevestiging van meestal wel aan het begin aanwezige indrukken omtrent betekenis en waarde van het gedicht, al gebeurt het soms dat een gedicht het begeeft, dat wil zeggen dat het bij aandachtige lezing toch verbreekt en tegenvalt. Deze evaluaties blijven in vrij hoge mate subjectief bepaald, maar één van de winstpunten van deze aanpak is, dat de manier waarop men tot het oordeel komt, wordt gesubstantieerd door argumenten die aan de tekst zelf refereren, en die in zoverre dus weer objectief genoemd moeten worden. Daarmee wordt de konfrontatie met het bestaan van verschil in voorkeur verlegd naar een ander terrein, een terrein waarop veel langer nog discussie mogelijk is dan op dat van de primaire en provisorische reacties. Dat smaken verschillen zal ik niet ontkennen, maar deze omstandigheid hoeft pas in een heel laat stadium van stal te worden gehaald. In het scherm met 'de gustibus non est disputandum' als sleetse formule om het afleggen van rekenschap te ontlopen zie ik alleen gemakzucht. De hierboven geschetste, vrij nuchter en zakelijk aandoende, manier van omgaan met poëzie, leidt tot onverwachte effecten. De belangrijkste hiervan is de paradoxale ervaring, dat men met deze op het werk afgestelde aandacht sterker dan volgens andere procédés met de schrijversfiguur in aanraking komt. Deze ontmoetingen krijgt men dan wel niet cadeau, maar de geïnvesteerde moeite weegt op tegen de verhoogde realiteit van het contact. Het werk wordt van obstakel tot brug. Pas langs een soms lange omweg krijgt men uitzicht op wezenlijke hoedanigheden van de auteur, ontwikkelt men gevoel voor diens karakteristieke vormen van literair bestaan. Het gedicht is een miniatuurportret van de dichter dat middels talrijke ingenieuze omvormingen tot stand komt. De short-cut langs het werk heen leidt doorgaans rechtstreeks naar de min belangwekkende publieke figuur van de schrijver.

Een tweede effect, dat ik hier veronderstellenderwijs opper, bestaat daaruit, dat het vastleggen van de stille ondervraging van het gedicht, die niet minder een zelfonderzoek is aan de hand van een literaire tekst, blijkt ook voor anderen van enig nut te zijn. Ik baseer deze hypothese op een bij herhaling door mij met gemengde gevoelens aangehoorde uiteenzetting van sommige, en dan nog welwillende, lezers van mijn opstellen, dat zij deze weliswaar onverteerbaar vonden, maar dat zij niettemin de aanvechting hadden gekregen de besproken dichters te gaan lezen. Alles liever dan dit geploeter, moeten zij gedacht hebben, en helemaal ongelijk kan ik hen niet geven, want er gaat niets boven de eigen konfrontatie, en het lezen van zo'n opstel is welbeschouwd maar een ervaring uit de tweede hand. Ik zal er niet rouwig om zijn wanneer er een massale vlucht van de interpreter naar de dichter optreedt, want daarom is het in dit boek vooral begonnen. Hiermee ben ik op een ander punt gekomen, dat de gevolgde tactiek onderscheidt van de benadering van een man als Ter Braak. L. Th. Lehmann heeft al eens knorrig het schrikbeeld opgeroepen dat *Merlyn* een ras van schoolmeesters zou verwekken. Deze angstige prognose, die uit de mond van iemand die ten koste van veel een kinderlijke manier van leven wil behoeden omdat deze voor hem nauw samenhangt met de creativiteit, niet onverwacht komt, bevat een kern van waarheid. Er zit iets schoolmeesterigs in, anderen te willen vertellen hoe zij een gedicht kunnen lezen. Deze veelgesmade docerende instelling is mij niet vreemd; de op overhalen gerichte betoogtrant legt er getuigenis van af. Want wel zijn de hier aangeboden interpretaties niet de enig ware, maar toch worden er een heel aantal mee buitengesloten omdat zij bepaald niet waar te maken zijn aan de hand van de tekst. De bewijslast tegen wat ik in de besproken gedichten dacht te lezen, wordt omgedraaid, nu ik de argumenten voor mijn opvatting ervan zoveel mogelijk heb geëxpliciteerd. De bemiddelaar kan zich opwerpen als profeet of als frik, in beide gevallen loopt hij degenen die hij met elkaar in aanraking wil brengen voor de voeten met zijn eigen vervormende en ver-

valsende inbreng. Daar is weinig aan te doen; evenmin als het de schoolmeester baat te weten dat hij er een is.

Hoewel, hij kan proberen de schade zoveel mogelijk te beperken door zichzelf een paar spelregels te dikteren, die ruimte en vrijheid laten voor andere inzichten. De profeet met zijn vrijwel per definitie intimiderende elitegedrag bekommert zich minder om die ruimte voor de andersdenkende: hij wil die ruimte juist opvullen door suggestie, bezwering, en gezaghebbende maar blote beweringen. De frik daarentegen geeft graag aan de lezer alle kaarten in handen om hem op fouten, drogredenen en leugens te betrappen. Hij argumenteert liever dan te suggereren, hij maakt liever waar dan te insinueren. Hij meent, m.a.w., dat een bespreking van een gedicht aan andere regels gehoorzamen moet dan het gedicht zelf. Met betrekking tot de poëzie mag hij eventueel van een nabootsingstheorie uitgaan, hieruit volgt z.i. echter nog niet, dat de poëziekritiek de poëzie hoeft na te bootsen in haar foefjes. Hoewel haar objekt de kunst is, gehoorzaamt zij eerder aan de normen van de wetenschap. Nu is het mij niet onbekend, dat een zoveel mogelijk door argumenten gestaafd betoog waarin gestreefd wordt naar een 'all-in-interpretatie' - zonder dat dit ideaal hier ooit bereikt wordt - misschien nog wel hinderlijker is dan een reeks losse flodders die men kan laten langswaaien. Voordat men het weet is men ingesponnen in een net waaruit men zich slechts door een integraal andere interpretatie bevrijden kan. Waar blijft dan nog die mooie ruimte voor wie er anders over denken wil? Het antwoord op deze klemmende vraag kan alleen maar zijn, dat deze ruimte ingeperkt wordt door de hier wijder dan elders uitgezette hekken van het waarheidsgebod. Wie in dit opzicht niet meedoet kan zich makkelijk bevrijden middels een vitale reactie - zich liefst uitend in krachtige invektieven - tegen deze invasie in de privé-sfeer van opinies en vooroordelen, en ik voeg er aan toe, dat deze reactie mijn sympathie heeft, zij het dat mijn boekje minder voor zulke foeteraars geschreven lijkt.

Wie wel meespeelt, moet zich zijn eigen ruimte veroveren. Hij

kan erover twisten welke regels er uit het waarheidsgebod kunnen worden afgeleid - verdergaand of minder vèrgaand dan hier gedaan is -; hij kan lokale interpretaties aantasten of de redeneringen die eraan ten grondslag liggen; en tenslotte kan hij een totaal ander beeld ontwerpen van de besproken gedichten. Is dit laatste het geval, dan is een van de oogmerken van de schoolmeester bereikt. Zijn eigen vondsten en bevindingen zullen dan gediend hebben als hulpkonstruktie voor die van anderen, en zullen verbleken tegenover hun eigen rechtstreekse ervaringen met de dichtkunst. Want dit boek is geschreven, niet alleen om het minder persoonlijke deel van mijn eigen ervaringen te formuleren, maar ook voor diegenen, die waakzaam en zelfstandig op zodanige wijze door willen dringen in de woordenwereld van de poëzie, dat hun leeservaringen een zo zuiver mogelijke afspiegeling vormen van wat de woorden van het gedicht aandienen. Het gedicht kan niet waar zijn, maar het lezen wel, en deze manier van lezen is een voorwaarde waaronder de schijnwereld van de poëzie omgezet wordt in zelf gewonnen werkelijkheid.

Wanneer was toen?

Utrecht: Bemuurde Weerd

*Het water stroomt nog door dezelfde sluis
Als toen, en maakt het eendere geruisch.*

*De huizen, aan de waterkant daarneven,
Zijn feitelijk ook onaangerand gebleven.*

*Alleen nabijer is, voor wie ze ontvlood,
De zekerheid van de imminente dood.*

Het hierboven afgedrukte gedichtje, het laatste uit de smalle bundel *Afscheid* die J.C. Bloem aan de vooravond van zijn zeventigste verjaardag publiceerde (1957), lijkt bij uitstek geschikt om er de opvatting van de schrijver mee te ondersteunen 'dat dit werk zo begrijpelijk is, dat het geen kommentaar behoeft.'

Nu is het me te vaak overkomen dat ik een lezing als vanzelfsprekend heb beschouwd die al bij eerste confrontatie met de opvatting van een andere lezer geen stand kon houden, dan dat ik deze mening van Bloem voetstoots zou kunnen delen. Trouwens, in dit opzicht is I.A. Richards' *Practical Criticism* nog steeds een waarschuwing. Dat neemt niet weg, dat men over de globale betekenis van dit gedicht niet gauw een wezenlijk verschil van mening zal kunnen krijgen. In zover is het kommentaar dat hier geleverd zal worden dan ook ten overvloede. Toch komt het me voor, dat een nadere beschouwing van enige elementen die bijdragen tot het ontstaan van deze globale betekenis een paar - deels praktische, deels literair-theoretische - moeilijkheden aan het licht brengt, waarvan de oplossing toch op z'n minst niet meteen voor de hand ligt. Vandaar dat ik het er maar op waag.

Bloem maakte de aangehaalde opmerking waarschijnlijk om zelf te ontkomen aan het geven van kommentaar, maar het is niet onaannemelijk dat hij er voor wat betreft kommentaar van der-

den net zo over zou denken. Men kent immers de tweedeling die hij maakt tussen het cognitieve aspekt dat naar zijn mening in zijn eigen poëzie geen moeilijkheden oplevert, en het emotionele aspekt (waaraan gedichten hun ‘werkelijke waarde’ ontlennen) waarvoor de lezersontvankelijkheid toch niet valt aan te kweken. Wat zou er dan nog gezegd kunnen worden?

In de eerste plaats ligt er naar mijn overtuiging wel degelijk een ‘sluis’ tussen de appreciatie van de inhoud van een gedicht en de ontvankelijkheid voor de emotionele waarde ervan. Voorts kan men rekenschap afleggen van zijn waarderingsen. En tenslotte zal ook Bloem, juist Bloem, er begrip voor hebben ‘dat de emotionaliteit van den lezer in verschillende tijdperken wisselt’, en dit kan een versluiting van de inhoud ten gevolge hebben. Redenen te over om toch iets te zeggen over het bovenstaande gedicht.

Aan de oppervlakte zit *Utrecht: Bemuurde Weerd* vrij eenvoudig in elkaar. Drie strofen van twee regels, afwisselend mannelijk en vrouwelijk rijm, en afgezien van het woord ‘imminente’ dat er ook in metrisch opzicht uitspringt, een heel vertrouwd woordgebruik. Het gedicht spreekt zonder ophef; alleen woorden als ‘daarneven’ en ‘ontvlood’ doen mij aan als van den ouden stempel. In een gedicht dat niet al te lang vóór 1957 geschreven moet zijn vallen deze woorden op als aan de plechtstatige, ouderwetse kant. Lezers van een oudere generatie zal dit waarschijnlijk minder in het oog springen of storen. Ook het ‘geruisch’ met sch dateert: het is de spelling van De Vries en Te Winkel.¹ Uit deze kleinigheden blijkt al de verbondenheid met de traditie die zo kenmerkend is voor het dichterschap van Bloem, en die een belemmering kan vormen voor lezers uit een zich van de overlevering afkerende periode waarin men is gekonditioneerd geraakt op verrassende, van het geijkte afwijkende diktie. Tegen

1 De aanpassing aan de ‘gangbare spelling’ in de definitieve editie van de *Verzamelde Gedichten* (Polak & Van Gennep, 1965) bracht mee, dat het ‘geruisch’ van zijn ch ontdaan werd.

het optreden van zulke storende affekten bestaat geen garantie. De barrière tegen de gevoelsoverdracht is trouwens overkomelijk: wie zich enigszins inleest in het werk van Bloem weet al snel niet beter en aanvaardt het retorische idioom als een bruikbaar uitdrukkingsmiddel.

Grosso modo kan de inhoud van het gedicht als volgt samengevat worden. Na lange tijd ziet iemand de plek terug die blijkens de titel in Utrecht ligt; preciezer nog de plek waar de rivier de Vecht in het Utrechtse kanalenstelsel stroomt. Hij vergelijkt wat hij nu waarneemt met wat hij er zich van herinnert, en stelt vast dat er niets veranderd is, behalve in hem zelf. Water, sluis en huizen zijn dezelfde gebleven, maar in de binnenwereld is er iets verschoven: het besef van zijn sterfelijkheid is levend geworden sinds 'toen'.

Toch zijn er al meteen een paar problematische zaken. De verandering die formeel alleen geldt 'voor wie ze ontvlood' is natuurlijk in feite niets anders dan een eigen beleving van de waarnemer; het is een bescheiden, anonieme inkleding van de allerindividueelste emotie. Het zichzelf enigszins wegcijferende, het zich op de achtergrond houden dat we in dit stilistische detail gevangen hebben, ziet men geregeld weerkeren in het werk van Bloem. Telkens wanneer men de spreker in deze poëzie zoekt, treft men een onopvallende toeschouwer, een voor zich heen mompelende waarnemer, een dadeloze kommentator die weergeeft welke gevoelens hem bezielen bij het gadeslaan van de omgeving of van zijn eigen 'inane daden'. Zonder te willen beweren dat hij een woordvoerder namens de gewone man is, kan men hem toch wel kenschetsen als de vertolker van enige endemische, van individuele bijzonderheden ontdane gevoelens. Het woordje 'wie' is niet zo maar bij wijze van spreken voor 'mij' in de plaats gesteld, maar het verleent de basis voor een algemener geldigheid van de uiting dan voor de spreker alleen.

Men kan hieruit opmaken, dat de individuele emotie beschouwd wordt als overdraagbaar. Iets anders gezegd: de veronderstelling is, dat alwie zich in de in het gedicht geschreven situatie bevindt

of indenkt, hetzelfde gevoel zal kunnen delen. Dat die situatie met woorden is opgebouwd maakt het bijzondere ervan uit. Dit dubbelaspekt, enerzijds

Een naamlooze in den drom der nameloozen

te zijn, maar anderzijds een getekende, een bezochte met

*De schaduw van twee vleugels, die hem joegen,
Den fellen klauw in zijn gebogen nek*

vormt een van de polariteiten van het dichterschap.

Hoewel het niet in m'n bedoeling ligt een afgeronde analyse te geven wil ik toch de aandacht erop vestigen, dat het zinsdeel 'voor wie ze ontvlood' zeker op twee manieren te interpreteren, valt, afhankelijk van de manier waarop men het woordje 'ze' met de omgeving verbonden acht. Wijst 'ze' terug of vooruit? Wijst 'ze' terug, dan zijn het de huizen aan de waterkant waaraan de man indertijd ontvlucht is, in het andere geval zijn het ofwel 'de zekerheid van de imminente dood' ofwel de dood zelf waaraan hij heeft willen ontkomen. In het eerste geval vormt 'ze' een meervoud, in het tweede een enkelvoud. Zowel 'zekerheid' als 'dood' zijn (in elk geval ook) van het vrouwelijk geslacht. Het voornaamwoord doet als enkelvoud echter niet geheel korrekt, zelfs dialektachtig aan. Daar staat tegenover, dat het niet meteen duidelijk is, waarom de man nu juist de huizen zou zijn ontvlucht, en toch is dat, voorzover ik kan zien, het enige alternatief.

Mijn voorkeur gaat uit naar de lezing waarin 'ze' slaat op wat volgt, maar veel argumenten neem ik niet mee. In Bloem's werk is de prolepsis lang niet zeldzaam, nogal eens in verband met het ook door Vestdijk (*Voor en na de explosie*, p. 24) in zijn voortreffelijk opstel over Bloem gesignaleerde epigrammatische karakter dat de slotregel aanneemt. Om de kernachtigheid van het slot te bevorderen worden vaak zinsdelen die er logisch op

zouden moeten volgen naar voren geplaatst. Dit procédé werkt een zekere spanning in de hand, een functie van de duur der afwachting. (Vaak is de slotregel van een opvallende absoluutheid, kontrasterend immers met de sterk relativiserende inslag die in deze poëzie toch wel overheerst. Ook deze dialektiek, de confrontatie van de ontoereikendheid van het menselijk bestaan met de volstrektheid of volmaaktheid van aan dit leven gestelde eisen of van tegenover dit leven geprojecteerde dromen, is aan Bloem's poëzie inherent en verleent er het gamma van gevoelens tussen ongebreideld verlangen en diepe terneergeslagenheid aan. De sterke slotregel, vaak in de vorm van een klimax of apodiktische uitspraak, is maat van het menselijk tekort.)

Voorts is het wat natuurlijker om aan te nemen dat de figuur in het gedicht getracht heeft de dood of de zekerheid van de onontkoombaar naderende dood te ontlopen, dan dat hij de huizen, meervoud nog wel, zou zijn ontvlucht, nu er geen enkele beweegreden voor deze vlucht wordt aangegeven. Het inkorrekte taalgebruik hindert mij niet erg, maar ik moet toegeven dat het onwaarschijnlijk is dat Bloem, die doorgaans heel precies is, zich hieraan zou hebben bezondigd.

Het motief van het gedicht doet sterk denken aan dat van *De tuinman en de dood*, het bekende gedicht van P.N. van Eyck. Men vergelijkte vooral de passage waar de dood tot de edelman zegt:

*... Geen dreiging was 't,
waarvoor uw tuinman vlood ...*

Zoals men de dreiging van de dood kan ontvlieden, zo ook de zekerheid ervan. Daar komt nog bij, dat in de hypothese dat 'ze' op de huizen terugslaat, deze laatste toch wel erg ver weg geraakt zijn van hun voornaamwoord, terwijl ook het 'één ding tegelijk' dat de strofen kenmerkt, voor deze opvatting doorbroken zou moeten worden. Tenslotte kan men nog opmerken, dat in beide strofen de vergelijking nu-vroeger zeer uitdrukkelijk getrokken

wordt: ‘als toen’, ‘onaangeroerd gebleven’. Neemt men voor de slotstrofe nu aan dat ‘ze’ op huizen terug zou slaan, dan blijft daarin alleen een konstatering voor het heden over en is de parallellie doorbroken. In de andere hypothese blijft zij intakt: dan zit in de komparatief ‘nabijer’ het verleden opgesloten.

Er is een overweging denkbaar waardoor de scherpe kantjes van deze kwestie afgevlind worden. Ik sprak daareven van de ongewijzigde buitenwereld en de veranderde binnenwereld. Het is echter mogelijk om aan te nemen, dat de doodsdreiging niet alleen het bewustzijn van de waarnemer beheerst, maar, vervolgens geëxternaliseerd, toen en nu inherent is aan de totale situatie. De zekerheid van de naderende dood vervult in dat geval niet alleen de man, maar evenzeer het water, de sluis, de huizen. Voor het heden geldt dat *only more so*, aangezien er nu eenmaal tijd verlopen is sinds de vorige gelegenheid. Neemt men dit aan, dan is de man, toen hij indertijd voor de doodsdreiging vluchtte, tegelijk de huizen ontvlucht.¹

Ik ben nu toegekomen aan het stellen van de vraag die boven dit stukje staat: wanneer was toen? Het lijkt veel op dat voorbeeld van een schijnprobleem: hoe hoog is omhoog? De man die op

1 In Merlyn III, p. 153 wees F. Balk-Smit Duyzentkunst op enige punten die mijn lezing van ‘ze’ als verwijzend naar ‘de dood’ ontcrachtten en de andere interpretatie: ‘ze’ verwijst naar ‘de huizen’, versterkten. Een deel van deze bezwaren leken mij plausibel (zoals het onaannemelijk dialektachtige van ‘ze’ in mijn opvatting), een ander deel overtuigde mij minder (m.n. dat ‘ontvlieden’ minder sterk ontvluchten zou zijn dan ‘ontvluchten’). Achteraf beschouwd is het niet nodig een keus te maken uit deze beide mogelijkheden. Zoals wijlen prof. mr. J. Offerhaus mij destijds suggereerde, is het volkomen natuurlijk om ‘ze’ te laten terugslaan op alles wat in de beide eerste strofen aanwezig is: het water, de sluis, de huizen, de waterkant. Ik voel daar veel voor, omdat de huizen daardoor hun uitzonderingspositie verliezen. De reactie van het ontvlieden vindt plaats op de *totaliteit* van het stadsgezicht. Bovendien komt op deze manier een verbinding tot stand tussen de beide buitenwereld-strofen en de binnenwereld-strofe. Trouwens, dit neemt niet weg dat ook de verwijzing naar de komende ‘dood’ nog kan blijven meespelen, zij het wat meer op de achtergrond. Indien dit juist is, dan vormt ‘ze’ ook grammaticaal de as van het gedicht.

de twaalfde verdieping van een torenflat naar de dertiende en hoogste verdieping de lift neemt en het knopje ‘omhoog’ indrukt, zal dit trouwens allerminst een schijnprobleem vinden: hij acht zich in staat tot het geven van een zinvol antwoord. Ook in ons geval beschikken we over gegevens die een antwoord mogelijk maken en het schijnprobleem dus verheffen tot een echte vraag. Deze gegevens zijn in eerste aanleg te vinden in de kontekst van ‘toen’ binnen het gedicht. Wat daarin telkens opvalt is, dat het erop lijkt of de lezer geacht wordt op de hoogte te zijn van het vorige bezoek aan de Bemuurde Weerd! Niet alleen de plaats wordt bekend verondersteld (dat zou nog niet meer hoeven te betekenen dan een beroep op de werking van de titel), maar ook de ervaringen van de waarnemer indertijd. Heel duidelijk blijkt dit uit de tweede regel:

... en maakt het eendere geruisch.

Het zou voor de hand gelegen hebben als er gestaan had: *een* eender geruisch. Zoals het er nu staat wordt er gedoeld op een heel specifiek geluid. Ook de andere bepalende lidwoorden zinspelen erop dat de lezer vertrouwd is met de ervaringen van de spreker. De manier waarop een toch ongewone uitspraak als die over de ‘onaangerandheid’ van de huizen als vanzelfsprekend wordt aangediend wijst er al evenzeer op dat de lezer in vertrouwen is genomen. Binnen het gedicht kunnen we de verklaring voor het beroep op het im Bilde zijn van de lezer niet vinden, en toch doet zich iets als verklaring voor.

Ik geloof met enige stelligheid te kunnen beweren, dat er tenminste negentien jaar - als ik goed gerekend heb - tussen de beide bezoeken liggen. Men leze uit de bundel *Media Vita* (1931) het gedicht

De sluis¹

*De stilte en koelte waren weergekeerd
Het nachtelijk feest lag als een glas versmeten.
- Ik heb dit late donker nooit vergeten,
Want deze dingen blijven ongedeerd.*

*Een ongeweten, innerlijk geweld
Had naar een zwart kanaal mij heengedreven.
- Het was het uur, dat de wiekslag van 't leven
Weer trilt in die de slaap heeft neergeveld.*

*Daar hoorde ik het vervoerende geruisch:
Wateren, die vóór de tijden bronden,
Bezwingingen van lang-gestorven monden:
Het zachte stroomen door de nauwe sluis.*

*Ik stond, alleen gebleven, ongekend,
In doodlijke verrukking opgetogen,
Naar onweerstaanbre diepten neergezogen,
Gebannen in het ademloos moment.*

*Toen werden 't water grijzer en de straat,
En ging hun nachtelijk geheim verloren,
En boven donkre huizen werd geboren
Een kille en groezelige dageraad.*

Zonder een van beide gedichten geweld aan te doen kan men er een zo groot aantal overeenkomsten in aantreffen dat men wel moet besluiten dat zij twee bezoeken aan één en dezelfde plek tot

1 Geciteerd uit de vierde druk (1953) van de *Verzamelde gedichten*. Eerdere drukken variëren op het stuk van de gedachtenstreepjes. Ook hier heeft het 'geruisch' in 1965 zijn daterende ch verloren. Het gedicht zal tussen 1921 (*Het verlangen*) en 1931 zijn (bijna) definitieve vorm gekregen hebben; *Utrecht: Bemuurde Weerd* tussen 1950 en 1957. De tussentijd is dus minimaal negentien, maximaal zesendertig jaar.

onderwerp hebben. Aangezien het jongste gedicht in de titel uitdrukkelijk te kennen geeft waar zich deze plek in de werkelijkheid bevindt, is het aannemelijk dat ook het oudste daar te situeren is. De verbinding tussen beide gedichten wordt echter niet alleen gelegd door de eenheid van plaats, maar ook door het verschil in tijd: het laatste gedicht veronderstelt het eerste bekend, wel niet heel nadrukkelijk, maar toch naspeurbaar zoals boven is aangegeven. Het jongste gedicht bouwt voort op het oudste.

Het biografische aspect is hier niet in het geding. Het gaat niet om de vraag wanneer de dichter in werkelijkheid dit Utrechtse hoekje bezocht heeft, en hoeveel tijd tussen beide gelegenheden ligt. Alleen historisch-biografisch onderzoek kan antwoord geven op de vraag wanneer de gebeurtenis plaatsvond die aanleiding gaf tot het ontstaan van de gedichten. Uit *De sluis* zou men kunnen opmaken dat het z'n oorsprong heeft in een ervaring die Bloem tijdens zijn in Utrecht doorgebrachte studententijd heeft opgedaan: de eerste strofe wijst erop dat er al een aanzienlijke tijd is verstreken tussen de belevenis en de weergave in *Media vita*. Al in 1931 gaat het om een verre terugblik. Meer dan een gissing is dit overigens niet. De betrekkingen tussen beide gedichten bestaan onafhankelijk van een beroep op de biografie. Wat zijn nu de gevolgen van de verwijzingen in *Utrecht: Bemuurde Weerd* naar *De sluis*? Men zou tekort doen aan de veelvormigheid van de poëzie als men de these van de autonomie van het literaire werk tot dogma zou verheffen en kategorisch zou ontkennen dat een gedicht toespelingen kan maken op of zelfs regelrechte verwijzingen kan bevatten naar hetzij de werkelijkheid hetzij andere taaluitingen. Een voorbeeld van zo'n referentie aan de werkelijkheid vormt de titel van ons uitgangsgedicht. Dat de Bemuurde Weerd voor de lezers van het gedicht, eventueel na raadpleging van een stadsplan, te bezichtigen is, maakt het gedicht niet minder autonoom: de tekst van het gedicht maakt een reisje naar Utrecht in feite overbodig. Het is voldoende te weten dat Utrecht een stad is, en te vermoeden dat Bemuurde Weerd wel een straatnaam zal zijn. De vraag of een

gedicht toespelingen maakt op iets daarbuiten blijft binnen het kader van de interpretatie van de tekst op taalkundige en stilistische grondslag. Een simpele woordspeling zou in de tegenovergestelde opvatting, nl. dat een werk autonoom is omdat het geen enkele relatie mag hebben met iets erbuiten, al niet in een interpretatie te verdiskonteren zijn, aangezien niet alleen de ‘spelende’ maar ook de ‘bespeelde’ woorden in de vaststelling van de inhoud betrokken worden. Er zijn grenzen waarbij men kan aarzelen of een gegeven nog tot het literaire werk gerekend kan worden, maar daarover hoeft in dit geval nog niet getwist te worden. Ik geloof niet dat kennis van taal helemaal los te denken is van kennis van de wereld al zijn er uiteraard lossere en vastere verbanden mogelijk.

De enige vraag die overblijft is, of *Utrecht: Bemuurde Weerd* inderdaad op een of andere manier voortbouwt op *De sluis* (los dus nu van de prima facie overeenkomst tussen beide gedichten), een vraag die ik wel bevestigend durf te beantwoorden. Hiermee is intussen niet gezegd dat beide gedichten niet zonder het verdiskonteren van deze betrekking bevredigend geïnterpreteerd zouden kunnen worden, wat voor het oudste gedicht meer voor de hand ligt dan voor het jongste dat immers de aanknoper van de relatie is.

In verband met het aanhechten van het woordje ‘ze’ is de vraag al even aan de orde gekomen wat de buitenwereld in het gedicht met het sterfelijkheidsbesef van de man te maken heeft. Konkreter: doordringt dit besef de Bemuurde Weerd, of is het veeleer zo, dat de Bemuurde Weerd dit besef oproept? Het eerste zou in zover enigszins onbevredigend zijn, omdat dan de plaats waar de man zich bevindt eigenlijk maar een toevallige zou zijn. De doodsdreiging zou dan in beginsel overal kunnen optreden; een specifieke betrekking tussen buiten- en binnenwereld zou ontbreken. Ontstaat de gedachte aan de dood spontaan of vindt zij een aanleiding in de omgeving?

Binnen het gedicht is een aanleiding wel aan te wijzen, zij het dat deze geen verband houdt met de plaats als zodanig, maar met de

herhaling van het bezoek dat de figuur in het gedicht eraan brengt. De vergelijking van het vroegere bezoek met het huidige brengt op ongedwongen wijze de gedachte aan het verlopen van de tijd, het ouder worden, aan de dood met zich mee.

Men kan nog een stapje verder gaan en een symbolische interpretatie beproeven, die overigens bemoeilijkt wordt door de realistische titel die zo uitdrukkelijk de aandacht vestigt op 'het bestaan' van de entourage. In de romp echter is de schildering ervan tot enkele elementaire lijnen teruggebracht: stromend water, huizen. Beide kunnen een veelvoud van begrippen symboliseren, en zelfs wanneer men blijft binnen de grenzen van de poëtische traditie en literaire konventies blijft het moeilijk om een keus te rechtvaardigen. Toch kan men in aanleg een symbolische laag aanwezig achten. De transfusie vanuit het eerdere gedicht stelt ons in staat de symbolen in hun onverwisselbare gedaante te onderkennen. Dit wil ik proberen te demonstreren met betrekking tot het water.

De passage over 'het eendere geruisch' rechtvaardigt een onderzoek naar het geruis in het oudere gedicht. Het is daar nacht, het kanaal is 'zwart'. De indruk die het ruisen van het water op de late wandelaar maakt is bouleversant. Hij raakt zijn gevoel voor tijd en plaats kwijt en verliest zijn identiteitsbesef. Er treedt een personifikatie van het water op dat 'bezweert' met 'lang-gestorven monden'.

Hoe men deze passage nu opvat, dat eeuwigheid en dood erin overheersen zal nauwelijks nog betoog behoeven: 'van voor de tijden', 'lang-gestorven', 'doodlijke verrukking', 'ademloos'. Het cyclische verband, de kringloop als eeuwigheidssymbool kan men bijv. onderkennen in de combinatie bronden-monden; als men de Utrechtse situatie in de duiding wenst te betrekken kan men denken aan de Vecht die in het singelstelsel uitmondt; bij de sluis kan men denken aan de plaats waar het levende water van de rivier overgaat in het dode van het 'zwart' kanaal en in het algemeen aan een overgang; daarnaast kan men denken aan de zang der Sirenen, aan de Lethe...

In elk geval levert de gewaarwording van het door de sluis stromende water een konfrontatie van de menselijke figuur met iets transcendent op, met iets dat de werkelijkheid van ruimte en tijd te buiten gaat. Er doet zich een sterk doodsverlangen aan de man voor, de wens om zichzelf prijs te geven aan de lokroep van het water en van dat waarvoor het water staat. Hoewel alle opmerkingen hier een hoogst voorlopig karakter dragen is toch zoveel duidelijk, dat het gedicht een veel uitgesprokener symbolische laag bezit dan *Utrecht: Bemuurde Weerd*. Dat de figuur in het gedicht bevangen wordt door gevoelens die met de dood te maken hebben vloeit rechtstreeks voort uit het feit dat hij zich op déze en geen andere plek bevindt. De gewaarwordingen zijn een adekwate reactie op wat hij in zijn omgeving waarneemt; hun ontstaan is er afhankelijk van.

Als we nu terugkeren tot het gedicht uit *Afscheid*, gewapend met wat we over het eerdere gedicht te weten zijn gekomen, dan merken we, dat de symbolische werking van het water hier is toegenomen. De betrekkelijke toevalligheid die er school in het op deze plaats ervaren van de doodsdreiging, is weggevallen nu het water het doodsmotief al in de allereerste woorden aangeeft: begin en eind van het gedicht zijn volkomen op elkaar betrokken. De potentiële doodssymboliek is door het oudere gedicht geactiveerd.

Het zal opvallen, dat in *De sluis* de huizen een bijrol spelen. Zij geven aan, nu de ochtend erboven aanbreekt, dat de wereld van alle dag zijn rechten weer herneemt; de tijd die even lijkt te hebben stilgestaan zet zich weer in beweging. Wanneer men zich dan baseert op het uitgangspunt van de nauwe betrekkingen tussen beide gedichten, dan kan men hieraan nog een argumentje ontlenu om 'ze' te laten vooruitwijzen naar de dood, eerder dan terug naar de huizen. De dood, die in het eerdere gedicht samenhang met de gewaarwording van iets dat zich buiten de gewone werkelijkheid afspeelde, is in het latere gedicht onderdeel van de werkelijkheid geworden. Men zou kunnen zeggen dat hij zijn bovennatuurlijke rol heeft opgegeven en zijn natuurlijke plaats

aan het eind van het leven inneemt. Vandaar ook, dat hij nu 'nabijer' is.

Om te resumeren. Op grond van een aantal overeenkomsten is getracht beide gedichten in een nieuwe totaalstructuur op te nemen. Hierbij bleek er een wisselwerking op te merken, voornamelijk hieruit bestaand, dat het latere gedicht door zijn titel een buiten beide gedichten bestaande werkelijkheid ook in het eerdere gedicht invoerde, terwijl omgekeerd dit eerdere gedicht de symbolische laag in het latere gedicht versterkte wat tot gevolg had dat de betrekking daar tussen plaats en emotie van haar toevalligheid bevrijd werd. De thematische ontwikkeling, die zich over beide gedichten voortzet, is deze dat de dood die aanvankelijk nog gezien wordt als iets volmaakts of absoluuts dat buiten de werkelijkheid staat, in het meest recente gedicht in deze werkelijkheid is opgenomen. Bloem's gedichten spreken dan misschien voor zichzelf, maar men moet ze soms uitvoerig ondervragen om ze aan de praat te krijgen.

Origineel en vertaling

Voor wie een gedicht uit een vreemde taal wil leren kennen staan in beginsel twee wegen open: hij kan het origineel lezen of een vertaling. Het is natuurlijk verreweg het verkieslijkst om de eerste weg te volgen, vooral als men een goed vertaler is. Kent men daarentegen de vreemde taal gebrekkig, dan zal men zich met een vertaling tevreden moeten stellen. Voor wie alleen de eigen taal beheerst bestaat er geen probleem: hij is volkomen op vertalingen aangewezen. Ook voor de echte polyglot is de keus niet moeilijk: hij kan immers het oorspronkelijk lezen. Maar voor de grote tussengroep van mensen die noch volkomen monoglot noch geheel meertalig zijn wordt het een kwestie van afwegen van de voor- en nadelen die verbonden zijn aan de alternatieven. Dit opstel zal gaan over nadelen waarmee de lezer van een vertaling rekening moet houden.

Om theoretisch freewheelen te vermijden heb ik twee gedichtenparen gekozen: J.C. Bloem's vertaling van een gedichtje van Leigh Hunt, en, als voorbeeld voor een vertaling uit het nederlands, Ludwig Kunz' vertaling van een gedicht van Lucebert. Laat ik vooropstellen dat mijn keus niet op deze gedichten is gevallen om beide vertalingen te brandmerken, maar om verschillen tussen origineel en vertaling te registreren en om aan deze afwijkingen wat algemenere konklusies te verbinden. Ik ben ervan overtuigd dat ook willekeurige andere voorbeelden tot gelijksoortige uitkomsten zouden leiden.

Laat ik, om dicht bij huis te blijven, beginnen met Bloem's vertaling. In deze vorm doet zich het probleem immers gewoonlijk aan ons voor: zullen we een nederlandse vertaling lezen of het vreemde origineel? Het paradoxale is nu, dat alleen degenen voor wie dit geen probleem is hierop een objektief antwoord geven kan: degenen die, op grond van zijn grondige beheersing van beide talen, in staat is overeenkomsten en verschillen aan te wijzen. In mijn geval doet zich deze omstandigheid niet voor. Deze erkenning houdt geen *captatio benevolentiae* in, maar de wenk om extra kritisch te zijn.

I**Rondeau**

*Jenny kissed me when we met,
 Jumping from the chair she sat in;
 Time, you thief, who love to get
 Sweets into your list, put that in!
 Say I'm weary, say I'm sad,
 Say that health and wealth have missed me,
 Say I'm growing old, but add,
 Jenny kissed me.*

Leigh Hunt (1794-1859)

Rondeau

*Jannie zoende me, uit de stoel
 Waar zij in zat opgesprongen.
 Tijd, jij dief, die elk gevoel
 Op den duur hebt weggedrongen -
 Noem mij oud, versleten, kaal,
 Geef voor alles me onvoldoende,
 Maar vergeet niet, dat me eenmaal
 Jannie zoende.*

J.C. Bloem (naar Leigh Hunt)

Een ideale vertaling is de dubbelganger van het oorspronkelijk in een andere taal. Maar juist omdat er van een andere taal gebruik gemaakt wordt is volkomen identiteit een onbestaanbare zaak. Men moet met het mindere genoegen nemen. De vertaling moet zoveel mogelijk de grondslag bieden voor over-

eenkomstige lezerservaringen. De nederlandse lezer moet dezelfde kansen hebben als de engelse zowel op het gebied van de interpretatie als op dat van de waardering. Biedt het oorspronkelijk de mogelijkheid van alternatieve interpretaties, dan moet hetzelfde gezegd kunnen worden van de vertaling; leidt het origineel de lezersassociaties in een bepaalde richting, de vertaling moet volgen; de toon, de beelden, de omvang, de dubbelzinnigheden, kortom alle aspecten van het oorspronkelijk moeten worden geadapteerd aan het materiaal van een andere taal. Het zal duidelijk zijn dat er eigenlijk alleen valt te praten over de mate waarin een vertaling geslaagd of mislukt is, een absoluut getrouwe vertaling bestaat eenvoudig niet. Voor wie het nog niet wist is deze stand van zaken een belangrijke aanwijzing voor de uniciteit, de onherhaalbaarheid van een literair werk.

Hoe staat het nu met Bloem's vertaling? Globaal gezien zijn er zeker een aantal overeenkomsten. De titel is ongewijzigd overgenomen, formeel tenminste, want het is best mogelijk dat 'rondeau' in XIXe eeuwse engels een andere betekenis heeft dan hetzelfde XXe eeuwse nederlandse woord. Ook het rijmschema ababcdcd is gehandhaafd, zij het uiteraard met andere klanken. Maar het metrum vertoont al een enkele kleine oneffenheid.

In het engels hoort men afwisselend regels van drieëneenhalve en van vier trocheeën, met aan het slot een regel van twee trocheeën. Bij Bloem is de eerste regel onregelmatig. Alleen wanneer men 'me, uit' samensmelt tot 'm', uit' valt de regel in de pas. Aan deze kunstgreep staat echter de komma lelijk in de weg. Het door het metrum gegeven bevel om te elideren wordt doorkruist door het tegenbevel, afkomstig van het leesteken, om een caesuur aan te brengen. In het leger heeft men een mooie op de gevestigde hiërarchie berustende vuistregel ter oplossing van dit soort conflicten, maar in de poëtika ontbreekt die. Wel vind ik dat de tegenstrijdigheid der bevelen het gezag van het gedicht ondermijnt. Ik zou het konflikt willen oplossen door in dit geval voorrang aan het leesteken te verlenen, omdat

anders de verhouding tussen de zinsdelen in het gedrang raakt. Daarmee is de tweede trochee vervangen door een daktylus. (Trekt men zich niets van de caesuur aan, dan krijgt men in het fonetische zoiets als ‘janniezoendemuitestoel’: het is dan voor de hoorder onduidelijk of de klank ‘m’ staat voor ‘hem’ of voor ‘me’. Dat komt later wel weer terecht, maar in de eerste regel zijn de dramatis personae dan toch nog maar incognito. Wat men ook kiest, mooier wordt het er niet op.)

In de zesde regel is het door het ontbreken van een komma op het kritieke punt wèl mogelijk de gewenste elisie uit te voeren: ‘monvoldoende’.

Dergelijke kunstgrepen gaan in de zevende regel niet op: bij Bloem telt deze regel een voet te veel. De oorzaak van deze overvloed is wel aan te wijzen: ditmaal is het rijm de boosdoener. ‘*eenmaal*’ rijmt op ‘*kaal*’; het woordje ‘eens’, dat om zijn éénlettergrepigheid de voorkeur zou hebben verdiend, mist die nuttige eigenschap. Het rijm heeft de overhand behaald op het metrum, bij ten naasten bij gelijkblijvende betekenis. Deze keus van Bloem is nog niet zo gek¹, omdat het rijm een sterker unificerende kracht is dan het metrum, al was het alleen maar om de kwantitatieve reden, dat er veel minder rijmwoorden zijn dan voeten: in zo'n geval is een horrelvoet minder storend dan een kreupel rijm. Een andere vraag is of de vertaler niet onder deze keus had uitgekund, maar daarmee gaan we in diens schoenen staan. Wil men zich als lezer blijven gedragen, dan heeft men wel het recht om te beoordelen, maar niet om aan een tekst - vertaling of origineel dat is om het even - te dokteren. Metrum en rijm vertonen dus afwijkingen waarvan een enkele echt hinderlijk is. Maar ook treft men deze in groten getale in de inhoud aan. Men is niet ver bezijden de waarheid, lijkt me, als men vaststelt dat de vertaling minder geeft dan het origineel. Het is alsof Bloem te breedvoerig is om in eenzelfde bestek

1 Alleen in dit opzicht. Wat de inhoud betreft krijgt de vertaling er iets huilerigs door dat het engels niet heeft. Deze pathetische schmiere is veel te zwaar voor het gedichtje.

evenveel te zeggen. Dit kan al afgeleid worden uit de respectieve aantallen lettergrepen per woord: in het engels telt geen woord er meer dan twee, terwijl bij Bloem één drielettergrepig en maar liefst drie vierlettergrepige woorden voorkomen. Ook in de aantallen woorden komt dit tot uitdrukking: het nederlands moet in 40 woorden zeggen wat het engels in 53 woorden zegt. Deze verhouding moet op zo korte baan voelbaar zijn. We mogen een woekeren met de beperkte ruimte verwachten om alles wat in de engelse tekst aanwezig is over te laden, waarop overigens de enkele elisie bij Bloem al wees.

De ontmoeting waarover de eerste regel van het engelse gedicht spreekt is door Bloem afgelast. Gegeven het gebrek aan ruimte is dat wel begrijpelijk: het gebeuren is moeilijk denkbaar zonder ontmoeting. Een bezwaar is daarentegen, dat nu het moment van de kus niet meer is vast te stellen. De nederlandse tekst suggereert een spontaan gebaar in de loop van een bezoek, terwijl het '*when we met*' erop wijst dat de kus een onstuimige begroeting is.

Gehandhaafd is in de tweede regel de mededeling dat Jannie in de stoel waaruit zij opsprong aanvankelijk gezeten was. Noch in het engels, noch in het nederlands is dat een erg rijke mededeling: om uit een stoel te kunnen opspringen moet men er uiteraard eerst in gezeten hebben. In het nederlands gaat het trouwens om een keukenstoel: Jannie is natuurlijk een gezonde boerenmeid die goed zoenen kan; de engelse Jenny doet wat gedistingeerder aan.

Maar al is dit inhoudelijk gegeven dan gehandhaafd, toch blijft er nog iets wringen in de tweede regel. Men merkt, er is iets met de klemtonen loos; ten opzichte van het engels zijn ze versprongen. Bij Leigh Hunt krijgen *jumping-chair-sat* het accent, bij Bloem *waar-in-op(gespróngen)*, globaal gesproken een verschuiving van de werkwoorden naar de voorzetsels. Bestaat er in het engels een natuurlijke tegenstelling tussen *jumping* en *sat*, het nederlands geeft daarvoor een kunstmatige tegenstelling tussen *in* en *op* terug. Deze klemtoon op *in* spant bovendien

nog een valstrik voor de lezer: deze wordt misleid in zijn verwachting omtrent het verdere verloop van de regel. Het ligt nl. voor de hand na dit *in* te vermoeden dat de zinskonstruktie zal verlopen in de trant van:

wáar zij in zat ópge vouwen

Men moet even zijn ogen uitwrijven om te merken, dat Jennie niet in de stoel opgesprongen zat. Deze onverwachte wending is een onbeheerstheid van de vertaling: de spanning tussen ritme en metrum is uit de hand gelopen, waardoor de lezer voor ongemotiveerde verrassingen komt te staan.

In het engels ziet men een film in omgekeerde richting afdraaien: van het belangrijkste moment af wordt er teruggewerkt naar een uitgangstoestand. Kus-sprong-stoel-zat. De nederlandse montage geeft de beeldjes in de volgorde zoenstoel-zat-sprong. De film is verknipt en in vrij willekeurige selectie weer aan elkaar geplakt. Het verband in de afwikkeling is zoek.

Zijn dit nog betrekkelijke kleinigheden, die zeker storend zijn, maar waarvan de invloed toch niet opgeblazen moet worden, in de volgende regels gaat het pas echt interessant worden: hier lopen beide gedichten het duidelijkst en wezenlijkst uiteen. Alle tot nog toe gesignaleerde verschillen zijn bijkomstigheden ten opzichte van deze ene fundamentele divergentie: het verschil in visie op de rol die de Tijd speelt.

In het oorspronkelijk wordt de Tijd voor dief uitgemaakt, en het attribueert van deze dief is een *'list'*, waarin de ik aantekening gehouden wenst te zien van de kus-episode. Tot twee keer toe wordt deze wens uitgesproken: *'put that in'* en *'add'*. Een dief met een lijst. In het gedicht bestaat er verband tussen beide. De Tijd neemt de mens alles af, en van wat hij verwerft houdt hij boek. Alle ervaringen van de mens komen bij de Tijd terecht, en die verdeelt ze in prettige en onprettige: *'sweets and bitters of life'*. Voor elk mens bestaat er zo'n rekening-courant

waarop de prettige en onprettige dingen worden aangetekend. De onprettige kanten van het leven vormen de debetzijde, de prettige de creditzijde. De ik vraagt de Tijd om de kus-episode aan de creditkant te boeken: *add* (= tel op). Een wat vrije parafraze zou kunnen luiden: ‘Tijd, jij snaaiende boekhouder, noteer niet alleen op de debetkant dat ik afgeleefd ben en droevig, dat ik arm en aan het aftakelen ben, maar noteer vooral aan de creditkant dat Jennie me gekust heeft. Het is tot daar aan toe, dat je me van alles berooft, en vooral van de aangename dingen voel ik dat als diefstal, maar laat dat dan tenminste niet ongemerkt in je zak verdwijnen, houdt daar aantekening van.’

Bij Bloem is de Tijd van een stelende boekhouder veranderd in een cijfers uitdelende schoolmeester.

Geef voor alles me onvoldoende,

De rekening-courant is vervangen door het cijferboekje. De enige voldoende waar de ik op rekt is de zoen van Jannie. Dat Bloem de Tijd als schoolmeester heeft gezien, en niet als de grote boekhouder, heeft nogal ernstige konsekwenties voor de vertaling. Zijn interpretatie maakt daarbij de indruk min of meer toevallig ontstaan te zijn. Hij werkt niet overal door in de tekst, wat tot gevolg heeft dat het oorspronkelijke beeld blijft meedoen. Dit leidt tot een gevecht tussen beide personifikaties; de nederlandse vertaling vormt hiervoor het slagveld.

Daar is in de eerste plaats de verstoorte relatie tussen de ik en de Tijd. Kan men van het engels zeggen, dat zij daarin minstens op voet van gelijkheid staan, en dat de ik zich mogelijk zelfs boven de Tijd verheven acht, in de nederlandse versie is de ik verschrompeld tot een leerling die gelaten onvoldoendes inkasseert, als meester hem maar recht doet wedervaren in het ene vak waar hij meent uit te blinken. Deze hiërarchie leerlingmeester laat eigenlijk nauwelijks de aanspreekvorm ‘jij’ toe, en nog minder komt het te pas de onderwijzer voor dief uit te ma-

ken. Dit is dan ook een van de wrijvingsvlakken: de diefachtigheid is een kwaliteit die men eerder met een boekhouder in verband kan brengen dan met een onderwijzer, omdat de eerste binnen zijn beroep de gelegenheid heeft de mensen lichter te maken, terwijl een onderwijzer misschien beticht kan worden van onrechtvaardig lage taxering van de prestaties van zijn leerlingen, maar daarom nog geen dief kan heten. Men moet bovendien niet uit het oog verliezen, dat de primaire aanduiding van de Tijd die van dief is. Het boekhouderschap is daaraan ondergeschikt, evenals het onderwijzerschap. Nu komt het me voor, dat het engels er beter in geslaagd is de koppeling tijddief-lijst aan te brengen dan het nederlands tijd-dief-onvoldoende geven. *Geven* nog wel. Bij Bloem is de tijd een kalf met twee koppen geworden.

De eigenlijke wissel is *'list'*: in het engels met de betekenis van de optelling, kasboek o.i.d., in het nederlands meespelend als cijferboekje, rapport ('een mooie lijst') - en van hier uit vertakken zich origineel en vertaling. Het opvallende daarbij is dat dit centrale element in de relatie tussen spreker en toegesprokene onvertaald gebleven is, en alleen impliciet een paar regels verder komt opduiken. In plaats daarvan vindt men de regels

*Tijd, jij dief, die elk gevoel
Op den duur hebt weggedrongen*

Ook hier een schets van de persoon van de Tijd, maar ook niet meer dan dat, het is a.h.w. een terzijde naar de lezer. In het engels blijft de Tijd rechtstreeks toegesproken en krijgt hij meteen nog een opdracht: *put that in!* Op alle manieren zijn deze beide regels in de vertaling ongelukkig uitgevallen. Niet zodra is de Tijd gepersonifieerd, of hij valt alweer terug tot zijn vroegere staat van abstractum: *'op den duur'*. Het klinkt even inkongruent als wanneer men zou zeggen: 'Vrouwe Fortuna, toevallig heb ik deze keer de boot gemist.'

Welk gevoel wordt weggedrongen? Het lijkt mij buiten twijfel,

dat hiermee niet de Tijd als harteloos, gevoelloos wordt aangediend, maar dat de spreker de Tijd verwijt bij hemzelf alle gevoel te hebben weggenomen. Door jouw schuld, Tijd, ben ik niet meer in staat gevoelens te koesteren. Dat betekent, dat de Tijd actief ingrijpt, niet alleen registreert, maar ook de ‘prestaties’ beïnvloedt. Daarmee is de Tijd als schoolmeester de basis ontvallen voor het geven van cijfers. In de engelse versie is er telkens alleen sprake van noteren en niet noteren, in de vertaling gééft de Tijd niet alleen onvoldoendes, maar werkt hij ze ook nog in de hand. Dit levert een onvoldoende machtenscheiding op, terwijl bovendien de hele verzuchting tot de Tijd een duidelijk bewijs is dat nog niet elk gevoel is weggedrongen.

Er is ook een verschil in toon. De nederlandse spreker is minder weerbaar dan zijn engelse pendant. Hij is een afgeleefd oud wrak dat met weemoed het verleden in zijn herinnering terugroept en hoopt dat het niet in vergetelheid zal raken; in het oorspronkelijk treft men een krasse oude baas aan, die prat gaat op zijn veroveringen. Tegenover de Tijd is de eerste afhankelijk en deemoedig, bereid om het op een akkoordje te gooien: geef me voor alles onvoldoende als je me maar een voldoende geeft voor dat ene; de ander is onafhankelijk en uitdagend, en kan zich ook een zekere ironie permitteren: je houdt er toch zo van om de prettige dingen als verleden te registreren, nou, schrijf dan ook de episode met Jennie maar op. De nederlandse noemt de Tijd in volle ernst een dief, de engelsman doet dat met zijn tong in de wang; de nederlandse smeekt, de engelsman geeft een opdracht. Bij Leigh Hunt zien we een opsomming van vijf feiten die aan de debetzijde geboekt moeten worden, bij Bloem zijn het er drie, met een samenvatting, meer nog, met een generalisering. Ook hiermee maakt de spreker zich kleiner dan zijn engelse evenknie. Bovendien gaat de kracht van de opsomming er door verloren: de generalisering doorbreekt de climax. Voor de nederlandse lijkt de Jannie-episode de ‘rechtvaardiging van een heel bestaan’, terwijl dit voor de engelsman maar één kant van het leven betreft; de eerste identificeert

zich met zijn debetkant, de tweede distancieert er zich van.

Het rondeau van Leigh Hunt is een aardig, klein en eenvoudig gedichtje. Het is allesbehalve hermetisch, en heeft een regelmatige, niet ingewikkelde bouw¹. Men zou menen dat het niet moeilijk te vertalen zou zijn. En toch blijkt Bloem's vertaling op vele punten van het origineel af te wijken; niet alleen in het formele maar ook op de semantische laag. Kan men van de beide eerste regels zeggen dat ze onhandiger en minder glad lopen dan in het origineel, het vervolg geeft steeds radicalere verschillen in zinsconstructie, beeldvorming en toon te zien, waardoor alle interne relaties tussen de beide optredende personen verschoven raken, en zelfs in het oog lopende ongerijmdheden ontstaan. Men zou kunnen veronderstellen dat de thematiek die in de eigen gedichten van de vertaler te onderkennen valt het engelse gedicht uit zijn baan getrokken heeft, wat vooral in de veel berustender toon merkbaar is. Het origineel is stukken pittiger. Maar spekulaties over de oorzaak der verschuivingen daargelaten, het is een feit dat de nederlandse lezer, die het gedichtje van Leigh Hunt in Bloem's vertaling leert kennen, noodzakelijkerwijs een heel andere indruk ervan zou krijgen dan wanneer hij het origineel zou lezen.

1 Men kan hier meteen aan gedemonstreerd zien, dat een simpel gedicht allerlei implicaties heeft die niet aan de oppervlakte zichtbaar zijn, maar die meewerken om het gevoel met een coherent geheel te maken te hebben versterken of verzwakken. De hier toegepaste methode, waarbij deze implicaties worden achterhaald en onder woorden gebracht, is niet uitsluitend bruikbaar bij het zgn. moeilijke gedicht. Het 'gemakkelijke' gedicht is wat dat betreft verraderlijker, omdat men geneigd is te zeggen dat het gedicht ook zonder deze implicaties wel duidelijk is. Bloem's vertaling leert wel het tegendeel.

II

de rivier

*uit al haar armen brandt de rivier onder de rotsen
 en onder de kleine zon boven de bossen
 spuwt naar tellurische wortels naar de staart van de wolk
 en met gesperde muil dwars door deinende scherven zij zwemt
 met grillige warmte over de wereld*

*in duisternis dicht bij haar buik buigen gulzige bloemen
 en daar is een hol en een poel en het kraken en zoemen
*

Lucebert

Der Fluss

*Aus all seinen Armen brennt der Fluss unter den Felsen
 Unter der kleinen Sonne über den Wäldern
 Speit er auf die tellurischen Wurzeln auf den Schweif der Wolke
 Und mit aufgesperrem Maul quer durch wogendes Eis er schwimmt*

Mit launischer Wärme über die Welt

*In Düsternis nahe seinem Leib schweifen begierige Blumen
 Da ist die Höhle der Sumpf das Knirschen das Summen
*

Ludwig Kunz (naar Lucebert)

Het gedicht staat in de bundel *Van de afgrond en de luchtmens*¹. De vertaler, Ludwig Kunz, staat bekend als een kundig en gewetensvol man, die jarenlang op de gedichten van Lucebert gewerkt heeft. Voor zover ik weet heeft hij ook het alleenvertalingsrecht voor de Duitse taal gekregen van de dichter. Men mag aannemen dat zijn taak aanzienlijk lastiger is geweest dan die van Bloem: bij een experimenteel gedicht komt het zozeer aan op associatieve verbanden en treft men zulke ingrijpende inbreuken aan op het normale zinsverband, dat een vertaler zich wel in alle bochten moet wringen om iets redelijks tot stand te brengen. Het lijkt zo makkelijk: een ‘vormvrij’ vers, geen rijm (behalve dan het bij Lucebert zo frekwente binnenrijm), geen afgepaste regels, weinig onderschikking, haast geen leestekens ... Ik wil hier geen discussie ontketenen over de moeilijkheidsgraad van gedichten uit vertalersoogpunt en volsta met te poneren dat Kunz het veel zwaarder gehad moet hebben dan Bloem.

a. Al meteen vormt het woordgeslacht een struikelblok. Aan de titel valt dat nog niet op, maar in het derde woord van de eerste regel gaan de geslachten al uiteen: *haar/seinen*. Is deze switch nu van enig belang? Ik meen van wel. In het Nederlands bestaat in de jongste tijd de tendens om alle niet-onzijdige woorden over de mannelijke kam te scheren. Er bestaat een enkele tegenstroming: het is deftig om te spreken over ‘de raad en haar gewichtige besluiten’, ook al is oorspronkelijk het woord raad

1 Voor het eerst verschenen in 1953, in 1958 opgenomen in de verzamelbundel *Triangel*. Origineel en vertaling staan beide afgedrukt in het zeer fraaie *Lucebert, Gedichte und Zeichnungen*, in 1962 verschenen bij Verlag Heinrich Ellermann. De vijfde regel is daar ten onrechte geïsoleerd gedrukt: het is de laatste regel van de eerste strofe. Het gedicht bestaat uit drie strofen van vijf regels en een slotstrofe van vijfeneenhalve regel. De fout berust op een verkeerde beoordeling van de grote afstand tussen sommige regels, ontstaan door het frequente afbreken van lange regels. Verder geeft de tekst in *Triangel* geen enkele hoofdletter, terwijl de Nederlandse tekst in het Duitse boek aan het begin van elke regel wél een kapitaal vertoont.

van het mannelijk geslacht. In het licht echter van de overheersende neiging krijgt het betekenis dat Lucebert aan het woord rivier het vrouwelijk geslacht toekent, in overeenstemming trouwens met zijn franse afstamming en met zijn huidige voorkeursgeslacht. Dat zou nog niet van zo groot gewicht zijn, als de rivier niet in het gedicht werd gepersonifieerd. De personifikatie van de rivier blijkt o.m. hieruit, dat zij *armen* heeft, en een *muil* waarmee zij *spuwt*, bovendien *zwemt* zij. Doordat de rivier in het gedicht wordt voorgesteld als iets met een menselijke of dierlijke gestalte, kan haar geslacht van belang worden: waar het geslacht van het woord en het geslacht van het daarmee aangediende ding gaan uiteenlopen, ontstaat het gevaar van tegenstrijdigheid, een hermafroditische wrijving die de lezer in verwarring brengt. Dit klemt des te meer als bovendien de sexe van de rivier met zoveel woorden in het gedicht een rol krijgt te spelen; de passage is niet meer te begrijpen wanneer men de rivier het tegenovergestelde geslacht zou moeten toekennen.

Nu treft het al heel ongelukkig, dat er in het Duits geen vrouwelijk woord voor rivier bestaat. En eenmaal op de mannelijke lijn gezet blijft de vertaler daar uiteraard zoveel mogelijk konsekvent in. Dit heeft vreemde gevolgen. Men zie de eerste regel van de tweede strofe:

In duisternis dicht bij haar buik buigen gulzige bloemen

In Düsternis nahe seinem Leib schweifen begierige Blumen

Ten opzichte van het nederlands heeft er een veralgemening plaatsgevonden: *Leib* als totum pro parte van *buik*. De geslachtsverwisseling blijft gehandhaafd. Vanwaar nu deze uitbreiding buik Leib? Ik zou willen pomen dat dit de oplossing is van de vertaler voor de in deze regel naar voren komende erotische implicaties die sexueel aan het verkeerde adres dreigde te komen. *Haar buik* betekent in dit verband niet zozeer haar lijf, als wel haar orgaan, zoals soms, om zwaarwegende schaamtegevoe-

lens te ontzien, het woord ‘figuur’ de betekenis ‘boezem’ te torsen krijgt: ‘B.h's ook voor zware figuren’. Om nu een frontale botsing tussen gelijkslachtigen te voorkomen heeft de vertaler *haar buik* verruimd in plaats van toegespitst¹. Deze oplossing neemt de moeilijkheid niet weg, maar onttrekt hem gedeeltelijk aan het oog. De botsing vindt nu plaats achter een rookgordijn. Het geslacht van de rivier als figuur wordt immers

- 1 Veralgemeenen van het bijzondere, het is een van de manieren waarop de vertaler, hoe behendig hij ook is, zijn gedicht verraden moet. De heer Kunz maakt hiervan zelfs met enige voorliefde gebruik. Heel duidelijk treedt dit aan het licht in ‘*ik tracht op poëtische wijze*’ waar hij de regels

*en treft hem met het beseft
een broodkruimel te zijn op de rok van het universum*

vertaalt met:

*Und leiht ihm die Ahnung
Staub nur zu sein auf dem Kleide des Weltalls*

Alles wat hier puntig, bijzonder, concreet was, is vlak, algemeen, konventioneel geworden. *Ahnung* is weker, vager dan *beseft*; *leiht* is in zijn overdrachtelijkheid veel minder dan *treft*, de hele regel is gewatteerd. De *broodkruimel* wordt het klassieke en konventionele stofje; *rok* wordt tot *Kleid*, dat ook wel rok kan betekenen, maar toch ook een algemene betekenis heeft. Bij Lucebert is het heelal een grote vrouw met een rok (sprookjesmotieven!); bij Kunz een heer in gala, die men niet kan aanzien dat hij zojuist getafeld heeft. De regel

ik ben de verkoudheid na de grote brand

uit *mijn gedicht* wordt weergegeven met

Ich bin das Frieren nach dem grossen Brand

Het is alsof de vertaler ervoor teruggedeinsd is zich te houden aan de prozaïsche snotneus. Daarmee miskende hij Lucebert's argwanende instelling ten opzichte van de ‘poeha der pohesie’.

In de laatste strofe van *de rivier* tref ik een doodgewone fout aan, die niets met verschil in interpretatie te maken heeft:

sneeuw sneeuwt over vervaarlijke / en ook over bedaagde ogen ...

wordt

Schnee schneit über erschreckte / und altgewordene Augen ...

Weg is de tegenstelling tussen beide soorten ogen, er staat nu precies het tegendeel van *vervaarlijke* ogen. Aan ‘ook’ was toen geen behoefte meer.

mede bepaald door het gedrag van de omgeving, i.c. de *gulzige bloemen*. Wordt dit gedrag niet op overeenkomstige wijze vervormd, dan ontstaat er kortsluiting. Nu kan men opmerken dat het woordgeslacht van *'begierige Blumen'* toch vrouwelijk is, en dat dus de hele relatie met omgekeerd teken is vertaald, maar desondanks is men nog niet in het reine met het geslacht van de door die woorden aanwezig gestelde dingen. Het woordgeslacht van *Blume* mag dan vrouwelijk zijn, in de kontekst zijn de handelingen van de bloemen nog steeds die van een membrum virile. Een zo eenvoudig en vaak voorkomend iets als verschil in woordgeslacht tussen brontaal en taal waarin vertaald wordt kan de inhoud van een gedicht op heilloze wijze vertroebelen.

b. Een tweede verschil ziet men in de zinskonstruktie die de eerste strofe beheerst. Nu valt het onmiddellijk op, dat de woordvolgorde sterk afwijkt van de normale. Men merkt dit het duidelijkste aan de plaats van het werkwoord *spuwt*. Zou men de strofe normaliseren, dan kreeg men het volgende:

*uit al haar armen brandt de rivier onder de rotsen
en spuwt onder de kleine zon boven de bossen
naar tellurische wortels naar de staart van de wolk
en zij zwemt met gesperde muil dwars door deinende scherven
met grillige warmte over de wereld*

Het abnormale zit hem in de inversie: het tussengieten van bij-

stellingen tussen voegwoord (*en*) en persoonsvorm (*spuwt, zij zwemt*). Men moet niet denken dat de inhoud onder deze ingreep onveranderd blijft. De genormaliseerde tekst heeft dezelfde waarde als een variant: het is contrastmateriaal. De beide voegwoorden zijn in de genormaliseerde tekst hechter met ‘hun’ werkwoord verbonden. Dat is misschien nog niet zo opmerkelijk als het hiermee overeenstemmende feit, dat nu de bijstellingen niet meer kunnen worden beschouwd als de door *en* gekoppelde woordgroepen. In het gedicht heeft bv. het eerste *en* een dubbele functie: het verbindt zowel *brandt de rivier* met *spuwt*, alsook *onder de rotsen* met *onder de kleine zon boven de bossen*. Door het ontbreken van interpunctie en de verplaatsing van het werkwoord is dit mogelijk geworden. Beide koppelingsmogelijkheden zijn zinvol. In de ene richting worden de activiteiten van één en hetzelfde subjeet aaneengerijid; in de andere richting ontstaat een parallelie tussen enerzijds *onder de kleine zon boven de bossen* en anderzijds *naar tellurische wortels naar de staart van de wolk*: twee keer de combinatie van hemel en aarde, zij het chiaistisch geplaatst, waartussen de rivier zich beweegt. Is dit juist, dan brengt verandering van syntaxis verandering van inhoud met zich mee. Men zou hier bij Lucebert kunnen spreken van een dynamische syntaxis; door de afwijking van de standaardvolgorde is het mogelijk de zinsdelen tegelijkertijd op verschillende manieren aan elkaar te knopen.

Arme vertaler! Hij heeft geprobeerd zich zo goed en zo kwaad als het ging uit de moeilijkheden te redden door de zinsconstructie op twee plaatsen te wijzigen, en wel te normaliseren. Hij begon met het wegpinken van het voegwoord (*en*), maar daar staat tegenover, dat hij weer een persoonlijk voornaamwoord (*er*) na *speit* suppleerde. Wat waren zijn beweegredenen? This is my guess: de vertaler zal aan het begin van de tweede regel de vertaling *Und unter ...* om de repeterende klank verworpen hebben, en daarom het *Und* hebben laten vallen. Hiermee had hij de zin waaruit de strofe bestaat in tweeën geknipt, en de asyndetische aanhechting geaksentueerd. Door het weg-

laten van *und* kwam *speit* in de lucht te hangen: zijn inversie was daarmee zinloos geworden. Vanaf dat moment was er geen reden meer om er niet gewoon het persoonlijk voornaamwoord bij te plaatsen. Moest men leestekens plaatsen, men kon na de eerste regel een puntkomma of een punt zetten. De dynamische syntaxis van het origineel is in de vertaling statisch geworden, de multi-pele aanhechtingen zijn geblokkeerd, en daarmee is een van de meest specifieke eigenaardigheden van dit gedicht in de vertaling verdwenen.

c. In de vierde regel treft men een verandering aan, nu niet op grond van onaanvaardbaar klankresultaat of van verschil in woordgeslacht, maar op grond van interpretatie van dit fragment door de vertaler.

... *dwars door deinende scherven zij zwemt*

... *quer durch wogendes Eis er schwimmt*

De *scherven* zijn door de vertaler kennelijk opgevat als zakelijk hetzelfde als *ijsschotsen*. Vandaar is hij nog een stap in globaliserende richting gegaan: van *ijsschotsen* naar *ijs*. Het meest onderscheidende woorddeel heeft het afgelegd; de substantie heeft de overhand behaald op de verschijningsvorm. Het betekenismoment ‘breuk’ dat in *scherven* (en *schotsen*) zit, is weggefallen. Nu kan men wel aanvoeren, dat uit de overige gegevens dat kapot zijn toch nog wel is af te leiden: het *dwars door* in combinatie met de *gesperde* muil fungeert immers als ‘ijsbreker’, maar toch komt dit in de vertaling neer op een verschuiving van het expliciete naar het impliciete.

Maar er is meer. Dringt de vertaling de gedachte aan breuk naar de achtergrond, het origineel laat daartegenover de substantie van het gebrokene in het midden. Het is zelfs opvallend, dat er niet gesproken wordt over schotsen, maar over scherven. Volkomen onbepaald is daarmee de substantie niet. Meel en olie slaan niet aan scherven. Verder moeten de scherven drijven, in

elk geval aan de oppervlakte van het water aan te treffen zijn, wat blijkt uit het *deinende*, maar ook uit het feit, dat de rivier er *met gesperde muil* doorheen kan zwemmen. Het gaat mij er niet om de vertaler af te strijden, dat de scherven inderdaad ijsschotsen zouden zijn, maar om aan te tonen, dat de oorspronkelijke tekst meer ruimte laat voor alternatieve betekenissen. Wie de duitse tekst leest, kan onmogelijk denken aan plekken zonlicht die breken in het bewegende water, de lezer van het origineel kan dat wel. Hij zou daar zelfs sterke argumenten voor hebben: de rivier *brandt*, er wordt gesproken van de *zon*, zij het een kleine, en even later zelfs van *grillige warmte*, wat gekombineerd toch voldoende aanknopingspunten oplevert voor een warm rivierlandschap. Eerder dus brekend zonlicht, dan kruiend ijs. Maar waar het om gaat is dit, dat het origineel de keuze láát, en dat de vertaling er een dóet. Een dergelijke min of meer arbitraire keus, die, áls er gekozen moet worden, heel verdedigbaar kan zijn, betekent een verschraling. Aan de lezer van de vertaling zijn interpretatiemogelijkheden ontnomen; hij staat dus niet meer in dezelfde positie als de lezer van het origineel. Hij heeft te maken met een tussending: met een door een tussenpersoon geprepareerd en voorgeïnterpreteerd gedicht.

d. Wat aan de ene kant verschraald is, wordt aan de andere kant weer aangevuld. Voorzover ik zien kan bestaat er geen speciale betrekking tussen de *staart van de wolk* en *buiigen gulzige bloemen*. In het Duits wel: *Schweif der Wolke* en *schweifen begierige Blumen*. Ik kan niet zien welke functie deze door de vertaler aangebrachte echo kan vervullen. Het is geen sein voor een of andere innerlijke samenhang tussen beide passages, maar een toevalligheid, vals alarm. Zo voortreffelijk als mij *Schweif der Wolke* naar analogie van kometenstaart als vertaling gekozen toeschijnt, zo scheef vind ik het *schweifen* van de bloemen. Het geeft de verkeerde richting aan: niet omlaag, maar zijwaarts.

Ten opzichte van het origineel schiet de vertaling in tal van opzichten tekort: aan de zinsconstructie is zijn beweeglijkheid ontnomen, de geslachtsverwisseling maakt het gebeuren niet overzichtelijker en leidt bovendien tot globaliserende aanpassingen, interpretatie kwam neer op verschraling.

Ik hoop met deze twee voorbeelden te hebben laten zien, dat niets minder waar is dan ‘de conclusie, dat alléén de poëzie, onverschillig uit welke windstreek, de spraakverwarring van Babel kan opheffen’, conclusie waartoe de heren Voerman en Braasem, samenstellers van een vertalingenbloemlezing - waarbij ook ‘het geluid der natuurliefden’ niet werd vergeten - in hun verantwoording raakten. Zij hadden overigens wijselijk de originelen weggelaten, en daarmee werd hun slotsom teruggebracht tot de vrijblijvende bewering die het zo goed doet in de credo's van internationale organisaties als de padvinderij en de M.H. Met veel meer recht kan men beweren, dat alleen de over metatalen beschikkende disciplines de spraakverwarring van Babel kunnen opheffen, en dat de poëzie zich bij uitstek op torens afspeelt.

Hoe nauwgezet, hoe virtuoos de vertaler ook zijn mag, onder zijn handen verandert het origineel in een werkstuk dat zeker verwantschap en gelijkenis vertoont, maar dat nooit en te nimmer identiek zal zijn. Die identiteit kan alleen bereikt worden door het overschrijven van het gedicht, vertalen is bij implicatie vervreemden.

Elke vertaler is onderhevig aan een middelpuntvliedende kracht. In de eerste plaats stelt de taal waarin hij een gedicht overbrengt zijn eigen eisen en beperkingen. Het zou bijzonder interessant zijn om na te gaan welke verschillen er bestaan tussen bijvoorbeeld Bloem's vertaling van het gedichtje van Leigh Hunt en zeg een Hongaarse vertaling, of een Turkse. En dan, geen vertaler is zo proteïsch dat hij er in slaagt zich volledig te voegen naar de wendingen van het origineel, het gedicht niet ook al is het maar op ternauwernood aantoonbare wijze uit zijn baan te lichten.

Een kundig vertaler verklaart¹ de verleiding niet te hebben kunnen weerstaan om in een XIV-eeuws toscaans gedicht zijn ‘dierbare spaniel even om de hoek te laten kijken’. Het dier luistert naar de naam Copperprint, wat niet zozeer een modernisme oplevert zoals de vertaler vreest, alswel een anglicisme: de ‘*gran caccia*’ loopt uit op een ‘*hunt*’. Deze verleiding om uit de eigen ervaringswereld te putten is natuurlijk gedurig aanwezig, en is geen enkele vertaler kwalijk te nemen, maar blijft een factor die afwijkingen in de hand werkt.

Ik houd hier geen pleidooi voor het angstvallige woordjes omzetten dat de vertaler tot een vlijtig kerende poffertjesbakker maakt. Wel meen ik dat het vertalen van poëzie een onmogelijke opgave is. Een letterlijke vertaling is praktisch uitgesloten. En een vrije vertaling? Dat levert in de regel niets anders op dan overeenkomst van toon. Het is van groot belang als de vertaling dezelfde toon weet te treffen als het origineel, en als dit mislukt, zoals we bij Bloem hebben vastgesteld, is de vertaling zeker minder adequaat, maar omgekeerd, als alléén overeenkomst in toon bestaat is de vertaling ook maar half gelukt.

Een vertaling is een interpretatie van het origineel. Liever gezegd, een goede vertaling steunt op een opvatting van het gedicht die in de vertaling tot uitdrukking komt. Aan elke vertaling gaat een meer of minder uitvoerige analyse vooraf. De vertaling is een resultante van zo'n analyse. Men kan het ook iets anders stellen en zeggen, dat het vertalen neerkomt op een groot selectieprobleem dat onder meer opgelost wordt op basis van een bepaalde opvatting over het origineel. Elk te vertalen woord stelt zo'n selectieprobleem; lost men nu ieder probleem op, onafhankelijk van de uitkomsten die men in de andere gevallen verkregen heeft, dan krijgt men een vertaling die als los zand uit elkaar valt. De analyse moet de samenhang brengen, de keuzen moeten dezelfde richting hebben.

Om een voorbeeld te geven. Het woord ‘telg’ heeft een andere

1 W. van Elden in Merlyn 1, 5.

sociale status dan het woord ‘koter’ of ‘spruit’. Stel nu dat de vreemde taal geen woord bezit dat deze sociale nuance van ‘telg’ draagt. De ruimte verbiedt de vertaler een omslachtige omschrijving te bezigen. Hij zal dan waarschijnlijk het neutrale vreemde woord voor ‘kind’ kiezen. Desondanks zal hij bij de eerste gelegenheid die zich voordoet toch alsnog moeten proberen de sociale status van het in het origineel voorkomende woord ‘telg’ in rekening te brengen. Zo kan het gebeuren dat hij in een weidser woord voor ‘vader’ het telg-zijn van het kind verdiskonteert. Zou hij nu de vertaling van het woord ‘vader’ als een apart probleem beschouwen, dan zou de telg tekort komen.

Verskil in taal brengt reeksen andere verschillen met zich mee. In woordvolgorde, in taalklanken, in verbuiging, in dichterlijke konventies, in spreekwoorden en uitdrukkingen, en bovendien refereert een taal aan de leefgewoonten en geschiedenis van degenen die hem als hun moedertaal gebruiken. Thee is thee, maar het japanse theeceremonieel vertoont weinig punten van overeenkomst met het nederlandse dito, om van het engelse maar te zwijgen. Telkens staat de vertaler voor problemen als: moet ik terwille van het rijm een beeld opgeven, terwille van het beeld de toon, terwille van de toon de woordvolgorde, terwille van de woordvolgorde het rijm enz.. Letterlijke vertaling van een afgesleten gezegde kan voor de lezers van de vertaling de geur van het nieuwe verspreiden; moet de vertaler liever de even afgesleten tegenhanger kiezen? Welke oplossing hij ook vindt, het is een noodoplossing, en dat geldt misschien voor poëzie nog sterker dan voor proza. Charles B. Timmer, die dit jaar de Nijhoff-prijs voor vertalingen in het nederlands verwierf, drukt zich zelfs nog krasser uit: ‘De vertaler is in eerste aanleg een gewetenloos man, iemand die in staat is zonder blikken of blozen met voorbedachte rade een moord te plegen, d.w.z. het unieke, onherhaalbare van iets te niet te doen. Het eerste immers, waar wij vertalers ons aan schuldig maken is dat wij een geen kwaad vermoedende schrijver overvallen en hem totaal

en integraal vernietigen. Vertalen betekent geen woord van de schrijver op zijn plaats laten staan, erger nog: geen woord van de schrijver laten bestaan; het betekent, hem geheel en al vervangen door iets anders. (...) De vertaler is half vrijbouter, half slaaf. Maar ook de vindingrijkste, ook de zachtzinnigste vertaler dient ervan doordrongen te zijn dat de handeling van het vertalen in eerste instantie een moordaanslag betekent en dat, wat wij een “goede vertaling” plegen te noemen, niets anders is en niets anders zijn kan dan een gedeeltelijke rehabilitatie’. Men zou zich gaan afvragen waarom er nog steeds lieden gevonden worden die zich blijmoedig bij dit boevengilde aansluiten!

Wat ik in dit opstel gedaan heb, is het konfronteren van een paar vertalingen met hun originelen. Daarbij werd het origineel als maatstaf gebruikt voor de mate van geslaagdheid van de vertaling. Elke afwijking van deze standaard is er een ten kwade, en moet de vertaler toegerekend worden. In dit perspectief maakt men de vertaling afhankelijk, toetst men hem aan een buiten hem gegeven maatstaf.

Het is daarnaast natuurlijk heel goed mogelijk de vertaling op zichzelf te beoordelen, als een nieuw origineel, zij het dat die originaliteit van twijfelachtig gehalte is. In dit opzicht kan men dan soms zeggen, dat een vertaling als vertaling weliswaar mislukt, maar als zelfstandig gedicht voortreffelijk geslaagd is. Maar een vertaling die het origineel als gedicht overtreft, is juist daarom een slechte vertaling.

Het is zaak beide perspectieven uit elkaar te houden, ook al lijkt het soms dat men ze verenigt. Hoe vaak merkt men niet onder het vergelijken, dat een afwijking meteen konsekwenties heeft voor het oordeel over de vertaling als autonoom gedicht. Het toetsen van de vertaling aan zijn origineel levert gegevens op voor de evaluering van de gedichtswaarde ervan die men soms niet zo gauw zou hebben ontdekt wanneer men het origineel buiten beschouwing had gelaten. Omgekeerd levert de vergelijking aanknopingspunten op voor de beoordeling van het

oorspronkelijk. Er zijn weinig critici, die een werk zo grondig kennen als de vertaler ervan. Het is jammer dat wij in de regel van hun inzichten alleen via de indirecte weg van de vertaling kunnen profiteren. Er bestaat onder vertalers een grote terughoudendheid om over door hen vertaalde werken te schrijven, waarschijnlijk berustend op de gedachte dat zij als directbetrokkenen gediskwalificeerd zouden zijn. In een land waar elke tweede krantenkritikus tevens reader voor een uitgeverij is of op andere wijze financieel geïnteresseerd is in het wel en wee van een aantal boeken dat hij moet bespreken, is dit een betreurenswaardige pruderie, die ertoe leidt, dat de man die zich bij uitstek heeft moeten meten met de structuur van een boek zijn mond houdt. Is kritiek op een boek dat men vertaald heeft soms ongepast? Niemand verwacht toch van een vertaler dat hij uitsluitend meesterwerken ter vertaling aanneemt? Ik geloof overigens dat de technische informatie die de vertaler zal kunnen geven zich moeilijk zullen lenen voor een geflatteerd waardeoordeel. Maar dit terzijde.

De bedoeling van dit opstel was te laten zien in welk wespennest zich de lezer van een vertaling steekt. Nu ging deze demonstratie van twee gedichten uit, en dat is wat weinig om algemene gevolgtrekkingen te kunnen dragen. Niettemin maak ik me sterk, dat uitbreiding van het aantal voorbeelden zal leiden tot uitbreiding van de lijst van soorten afwijkingen. Dat een vertaling maar een *à peu près* is, zal niemand vreemd in de oren klinken, maar het leek me nuttig dit aan de hand van een paar concrete gevallen aan te tonen, om vast te stellen welke gedaante deze afwijkingen zoal kunnen aannemen, en op welke gebieden zij naar voren zullen komen. Hoofdzaak hierbij is de vaststelling, dat een vertaling een interpretatie levert, die andere, in beginsel mogelijke, interpretaties uitsluit. Wie via een vertaling kennis neemt van een gedicht, neemt tegelijkertijd kennis van de opvattingen van de vertaler die het origineel aan het oog onttrekken. De vertaling maakt het gedicht tegelijk toegankelijk en ontoegankelijk.

Het boegbeeld: de ziel

Het boegbeeld: de ziel

*Dit is mijn lot: gebeeldhouwd voor den boeg,
Den scheepsromp achter mij te moeten volgen;
Mijn zegetocht over knielende golven
Aan 't schip te moeten danken dat mij droeg.*

*Wel leef ik 't zwerven liever dan het vaster
Landlijk geluk, dat wortelt als een boom
In één trouw, voor één einder; mijn driemaster
Draagt me in de drift van iedren wereldstroom.*

*Liefkoozingen van alle golven schuimen
Over mijn borst en bevleken mij niet.
Volgende reinigen van voorge, zij ontruimen
Mij snel, mijn vreugd blijft vrij van hun verdriet.*

*Ik zal nooit van een houden, zij zijn alle
Even witwoedend, even snel weer grijs.
Ik lok, zij streelen, laat ze los, zij vallen
In met het koor, dat sterft achter mijn reis.*

*Geen vrouw leed liefde zoo gelijk bewogen
In drift, als ik de zee: zijn ademtocht
Houdt mij beurtlings bukkend en opgetogen,
Geen man heeft machtiger zijn bruid bezocht.*

*Uit zoo groot omhelzen zoo zuiver zelf
Behield geen vrouw; over zijn diepte zwevend
Bleef mijn beeld in zijn borst begrensd en bevend.
Ik overleefde hem - tot des einders gewelf.*

*Geen bruid huwt met haar vorst gebied als ik
Met 't schip, dat mij meetroont, vorstlijk vrijgevig ...
Máár 'k leef ook zeer bekrompen, onderhevig
Aan koers en vrachtvaart van de onvrije brik.*

*'k Lig met mijn romp in 't vuile dok verankerd
En duld de lading van smaadlijke vracht;
't Gelaat vertrokken, 't verre lijf verkracht
Voelt gevangen vrouw zich weerloos bezwangerd.*

*En houd ik mij hardnekkig in extase
Bóven gesternten, diep in zee gezonken,
Dan hoor 'k 't aanklevend schuim der aarde razen:
Vlak achter mij liggen matrozen dronken.*

*Zoo dronk ik schoon en schande in één teug.
Stijgt mij de roes der reine hemeldriften,
Dan werkt besef van laag bestaan als gift en
Proef ik zoo wrang dat 'k niet voor engel deug.*

*Dit zal het eind zijn: op een slordige helling
Van 't schurftig schip te worden afgesloopt.
Ik zal stom smeecken om een nieuwe stelling,
Laf, als een hoer die zich voor 't laatst verkoopt.*

*Men nagelt mij misschien als laatste gunst
Nog op de stompheid van een oude kof.
Wij passen bij elkaar: zijn molmge vunst'
En mijn geschonden schoon, verfloos en dof!*

*Dan weer berouw 'k, naakt in mijn schaamle schaamte,
Dat ik niet eer, als waardloos wrakhout stierf:
Liever nog lang met een roestig geraamte
Over 't geluksgebied van vroeger zwierf.*

*Bespottingen van alle golven botsen
Tegen mij op. Mijn leed wordt staag verbrijzeld.
Zij schenden mij, als de scherpkantige schotsen
Van vroegre liefde het onmeetlijk ijsveld.*

*Wie leed zoo fel, zoo laf, voordat hij stierf;
Met zooveel smaad gekroond, zoo laag gekruisigd
Over 't weleer bekoord gebied? Wie zwierf
Zoo lang rampzalig, voor hoogst Heil 't vooruitzicht*

*Van mijn wanhoop: dat na dit overwintren
Voorbij mijn dood eenmaal een storm, een hoos
Mij zal vernietgen, zoo vormeloos,
Dat 'k mij niet meer herinner in mijn splintren?*

Uit: J. Slauerhoff, *Verzamelde Gedichten*, 's-Gravenhage 1947

Alleen gedichten die gelezen worden blijven in leven. Nu zal het vaak moeilijk aan te tonen zijn dat een gedicht nog in leven is, omdat het lezen weinig voor de buitenwereld waarneembare sporen pleegt achter te laten. Wel bevinden zich onder de lezers in de regel een klein aantal lieden die het nodig vinden hun lektuur-ervaringen op papier te ventileren, maar wanneer in een bepaalde periode zulke indirecte levenstekens ontbreken is daarmee nog niet gezegd dat het gedicht dood is. Zo is bv. na een schijndood van twee eeuwen het werk van John Donne in het begin van deze eeuw weer tot krachtig leven gewekt, al ontbrak voordien het commentaar niet geheel. Het is wel aannemelijk dat de hoeveelheid leesneerslag in een zekere proportie staat tot het dark number der stille lezers, al is het maar omdat kritiek de lezing van het gekritiseerde werk pleegt te stimuleren.

Het gedicht waarmee *Archipel*, Slauerhoff's eerste bundel, opent, *Het boegbeeld: de ziel*, is een van de weinige nederlandse gedichten die kunnen bogen op zoiets als een kritisch verleden. In de veertig jaar die verlopen zijn sinds de bundel door bemiddeling van Arthur Lehning in het goedkope Duitsland werd gedrukt, is het gedicht bij herhaling aan bespreking door schrijvers van verschillende pluimage onderworpen. Telkens treft men notities, opmerkingen en beoordelingen aan, laatstelijk nog in *Maatstaf*, januari 1963, blz. 721 VV. en het is deze laatste bijdrage aan dit kritisch verleden, van de hand van de heer Piet Calis, die me ertoe gebracht heeft op mijn beurt een duit in het zakje te doen. De plaatsruimte ontbreekt om alle eerder geofferde penningen hier te etaleren, en bovendien zijn er een stuk of wat knopen onder, maar het is zeker de moeite waard om uit de grote massa uitspraken er een paar te releveren die niet alleen blijk geven van een bepaalde kijk op het gedicht, maar ook kenmerkend lijken te zijn voor de kritische aanpak van enkele protagonisten uit het voornamelijk vooroorlogse literaire leven.

In zijn gefingeerde dialoog met een hooggestemde droogstoppel ter verdediging van Slauerhoff noemt Du Perron *Het boegbeeld: de ziel* op het moment dat *Archipel* uitkwam

wel de volledigste revelatie van zijn dichterspersoonlijkheid (...) Bij dit grote gedicht, dat op de drempel van zijn oeuvre staat, heeft men het ‘voor of tegen’ al uit te spreken, is men Slauerhoviaan of niet. (...) dit is Slauerhoff in essentie, met al zijn charme, zijn ruwheid, zijn broosheid en zijn kracht.¹

Wat aan deze passage misschien het meest opvalt is, naast de door de opzet van deze pleitrede bepaalde polemische toon, het feit dat hier niet een keus verlangd wordt voor of tegen het gedicht, maar voor of tegen Slauerhoff. De gedachtengang is dus deze, dat het gedicht karakteristiek is voor Slauerhoff, en dat men Slauerhoff dus verwerpt als men *Het boegbeeld* verwerpt. Echte bewonderaars van de dichter herkent men aan hun bewondering voor *Het boegbeeld*. Het lijkt me niet toevallig, dat Du Perron geen moeite doet de inhoud van het gedicht weer te geven of de vorm ervan te analyseren: primair is voor hem de toon. De personalistische kritikus is meer geïnteresseerd in het karakter van de auteur dan in de inhoud van het werk: het werk verwijst hem naar de man erachter. Hij kiest zijn vrienden of zijn vijanden; gedichten zijn een goed middel om deze keus te maken, toetsstenen ook waaraan men een medestander kan herkennen. Het gaat er dus vooral om, vast te stellen met wie men te maken heeft, wat iemand vertelt komt op de tweede plaats. Hiermee hangt samen dat een poging tot beschrijving van het gedicht als ‘dit is Slauerhoff in essentie, met al zijn charme, zijn ruwheid, zijn broosheid en zijn kracht’ toch meer een kernachtige karakteristiek van de persoon van de dichter vormt en in elk geval een beschrijving in termen van eigenschappen die Du Perron aan Slauerhoff toe-

1 vw 2, blz. 246/247, 1930.

kent. Toch geloof ik dat Du Perron hiermee niet alleen de toon heeft willen registreren, maar ook via de identifikatie van de dichter met het onderwerp van zijn gedicht zijn indrukken over het laatste herleid heeft op hem bekende eigenschappen van de dichter.

Het gevaar van een dergelijke benadering ligt voor de hand: het is razend lastig om uit te maken of men de auteur in een gedicht herkent dan wel projekteert. Een derde kan makkelijk de indruk krijgen dat Du Perron uit het gedicht destilleert wat hij er eerst onversneden in heeft gegoten. Zou men hem vragen, waar hij de broosheid aantreft en waar de charme, dan zou hij naar alle waarschijnlijkheid de schouders ophalen over zo'n platvoetenvraag, en er misschien aan toevoegen dat deze eigenschappen zich niet precies laten lokaliseren omdat zij 'somewhere between the poem and the poet' zweven.

Nu hoeft een dichterzoekende, gedichtvliedende benadering zich niet per definitie te vergenoegen met het opsporen van de toon; de schrijver van *Uren met Dirk Coster* heeft bewezen dat hij als het hem uitkwam ook best overweg kon met het ontleedmes. Maar wel lijkt het me dat het personalistisch of sympathetisch perspectief het verwaarlozen van vormaspecten in de hand werkt. Wie het 'zo heb ik u uit uw werken geroken' in de praktijk brengt ontnemt aan het literaire werk zijn zelfstandigheid en maakt het dienstbaar aan de opbouw van de gestalte van de dichter. En hierin ligt m.i. het meest fundamentele bezwaar tegen de personalistische kritiek: zij draait de zaken om. Eerst accepteert men een persoon om vervolgens diens werk te accepteren voorzover dit een zuivere uitdrukking van diens wezen vormt. Dit impliceert het beschrijven van een literair werk in termen van min of meer amateuristisch beoefende mensenkennis, overdrachtelijk woordgebruik, en een waardeoordeel dat wel op zeer losse schroeven staat omdat de opvatting die de kritikus van de auteur heeft, en daarnaast zijn waarderingsschaal voor menselijke hoedanigheden, op de achtergrond hun nauwelijks voor correctie vatbare invloed uitoefenen.

Wat zich op deze manier aandient als beschrijving van het werk is in feite een beschrijving van de auteur, ook al ben ik ervan overtuigd dat Du Perron volkomen te goeder trouw meende over het gedicht te spreken met zijn opmerking over ‘zijn charme, zijn ruwheid, zijn broosheid en zijn kracht’. Zes jaar later schrijft S. Vestdijk in zijn *In memoriam J. Slauerhoff*¹:

Toen ik de eerste regels van hem gelezen had, - de beginregels van *Het boegbeeld: de ziel*, dat een vriend voor mij had gekopieerd, met enkele fouten, en onder weglating van het slot! - wist ik in aanraking gekomen te zijn met iets dat voor mij altijd onovertrefbaar en in zekere zin absoluut zou blijven.

In 1961 voegt hij hieraan nog een en ander toe:

Toevallig was het dezelfde Salomons, die mij met de dichter Slauerhoff in aanraking bracht. Op college neurologie reikte hij mij *Het boegbeeld: de ziel* over, dat hij op het Leesmuseum voor mij had overgeschreven. Daarbij had hij, vermoedelijk wegens tijdgebrek, de tweede helft weggelaten; maar daar hij er niets van zei, eindigde voor mij het gedicht met de regel ‘Voelt gevangen vrouw zich weerloos bezwangerd’, zodat ik het vervolg, dat ik veel later las, altijd minder geslaagd heb gevonden: iets overbodigs, een zwakkere toegift. Suggestie ongetwijfeld; maar het is waar, dat bij de regel, waar Salomons was blijven steken, het onderwerp enigszins verschuift en iets krijgt van een bespiegelende slotsom uit het voorafgaande.²

1 Opgenomen in *Lier en Lancet* 1, blz. 164 vv.

2 *Gestalten tegenover mij*, 1961 (2e druk), blz. 26/27. Vgl. ook, in verband met Van den Bergh's kwaadsappige opmerkingen (hieronder, p. 71), Vestdijk's obiter dictum dat Slauerhoff ‘door het menselijk accent, maar ook door zijn plastisch kunstenaarschap, Herman van den Bergh overtrof in *Het Boegbeeld de ziel*.’ (*Muiterij tegen het etmaal* 2, tweede druk, p. 89).

Ik weet niet of Du Perron genoeg genomen zou hebben met de geklausuleerde bewondering van Vestdijk voor *Het boegbeeld*. Enerzijds kwalificeert hij het gedicht als ‘simpelweg één van de beste die ik ken, van welke dichter ook’, anderzijds heeft hij nauwelijks een goed woord voor de hele tweede helft over. Het is een nogal paradoxaal standpunt: ‘in zekere zin absoluut’ en ‘zwakkere toegift’. Dit valt alleen te rijmen met een waardeoordeel dat geen betrekking heeft op het gedicht als geheel, maar op losse passages. Vestdijk houdt zich dan ook meestal rechtstreekser met een tekst bezig dan Du Perron. Zo interpreteert hij de derde regel (Mijn zegetocht over knielende golven) als ‘dit weergaloze dynamische karyatidenbeeld!’, waarmee hij zonder twijfel bedoelt te zeggen dat de golven van de zee de karyatiden zijn die het schip met het boegbeeld dragen. Of dit juist gezien is, is een tweede, maar in elk geval doet Vestdijk meer moeite dan Du Perron om - hoe schetsmatig ook - het gedicht in zijn structuur en zijn inhoud te karakteriseren. Ik meen overigens dat zijn beide opmerkingen: die over de karyatiden en die over een caesuur na de achtste strofe onjuist zijn, en hoop dat straks aan te tonen.

J.C. Bloem¹ beperkt zich tot een vergelijking met twee onbekenden:

Een gedicht als *Het Boegbeeld: de ziel*, het eerste uit zijn eerstgepubliceerde bundel ‘Archipel’ staat volkomen op de hoogte van de beste uit zijn latere werk (...).

Ook Nijhoff heeft *Archipel* besproken, maar opmerkingen over het openingsgedicht ontbreken bij hem. Marsman heeft een groot aantal bundels van Slauerhoff gerecenseerd en bovendien een afzonderlijk opstel aan hem gewijd, maar daarin komt *Het boegbeeld* evenmin ter sprake. Constant van Wessem merkt in zijn bekende biografie² het volgende op.

1 *Verzamelde Beschouwingen*, 1950, blz. 126/127.

2 *Slauerhoff*, 1940, blz. 39.

Zijn eerste bundel 'Archipel' omvat reeds den geheelen Slauerhoff, met zijn 'gebondenheid aan zichzelf' - *Het Boegbeeld: de ziel*, waarin hij zich gedoemd voelt 'den scheepsromp achter hem te moeten volgen, die hem draagt' -

In *Schip achter het boegbeeld*, het door Herman van den Bergh ingevolge regeringsopdracht geschreven essay, waaruit men voornamelijk kan leren hoe de rancune kruipt waar zij niet gaan kan, wordt uiteraard plaats ingeruimd aan de bespreking van het gedicht waarop de titel van het boek gebaseerd is.

'Men heeft gezegd dat een gedicht als *Het boegbeeld: de ziel* behalve de grondsteen tevens de sluitsteen van zijn poëzie vormt, dat hij er eigenlijk nooit voorbij-gekomen is. Dit is nu schromelijk overdreven, het is alleen uit een bepaalde en beperkte hoek vol te houden, namelijk zo men er een - ongewild? - programma in leest. (...)

Dit alles neemt niet weg, dat 'Archipel', voltooid naar ik zei voordat de dichter naar zee ging, op het ideële plan uitgangspunten bevat waarvan hij zich later nooit geheel zal losmaken. (...) Ongetwijfeld is daarbij *Het boegbeeld* het meest symptomatisch, omdat het volledig zelfuitbeeldend en profetisch staat in Slauerhoffs werk (...) Slauerhoff is in het poëtische nimmer een ingénu geweest; het dichten had een taak voor hem als geen ander, het moest hem voor zijn aardse manco's genoegdoening verschaffen en hem van zichzelf en anderen reinigen, ten koste van wat ook. In *Het boegbeeld*, het prachtige vers dat Slauerhoff heus niet zonder reden voorop plaatste, ziet men er het treffend bewijs van; (...) Er bestaat in Slauerhoffs poëzie, ook die na 'Archipel', een meen ik nog niet gevoelde of minstens niet onder woorden gebrachte samenhang tussen de Zee en de Vrouw.

Ondanks een dikwijls parmantig gedemonstreerde soevereine manhaftigheid, die onze dichter zich graag toemeet, is zijn houding tegenover deze beide inspiratiemotieven allerminst ty-

pisch viriel. Bij hem is de aanbeden zee, evenals de vrouw, bovenal de 'wrakkenverslinder' en hijzelf toont zich telkens opnieuw de verslagene uit een onstuitbaar proces van verwakking dat hem obsedeert;¹

De hier al op de loer liggende, Slauerhoff toegedachte moederbinding laat ik nu maar weg, hoewel zij, gehoord Van den Bergh's bevaderende toon, niet van pikanterie ontbloot is.

Probeert men nu de hierboven geciteerde uitspraken van Du Perron, Vestdijk, Bloem, Van Wessem en Van den Bergh samen te vatten, dan valt bij alle verschil in aanpak toch de hoge graad van overeenstemming op. Allen vinden *Het boegbeeld: de ziel* een prachtig gedicht, allen beschouwen het als een typisch voorbeeld van Slauerhoff's dichterschap, allen zijn van mening dat het boegbeeld geïdentificeerd moet worden met (de ziel van) de dichter Slauerhoff. De eerste twee punten van overeenstemming betreffen de waardering, het laatste betreft de interpretatie. Het spreekt vanzelf dat het tweede met het derde nauw samenhangt: vooral *omdat* zij in het boegbeeld Slauerhoff zelf zien beschouwen zij het gedicht als kenmerkend voor hem.

Argumenten voor deze gelijkstelling ontbreken. Men krijgt de indruk dat zij deze zo vanzelfsprekend vinden, dat daarover geen woorden hoeven te worden vuilgemaakt. Deze klakkeloze identifikatie wordt in de hand gewerkt door de sterk op de dichter zelf gerichte belangstelling. Wie naar de dichter in zijn werk zoekt zal al gauw geneigd zijn hem de proteïsche gave toe te kennen van zich in alles en iedereen te kunnen verstoppen. Maar ook de heer Calis, een groot strukturalist voor het aangezicht des Heren, houdt het ervoor dat Slauerhoff zich voor de duur van dit gedicht gemetamorfoseerd heeft in het boegbeeld, waarbij hij in gebrek aan argumenten niet voor de voorgaanden onderdoet. Als we nu proberen voor deze algemeen gehuldigde opvatting aanwijzingen in de tekst te vinden, dan komen

1 *Schip achter het Boegbeeld*, 1958, blz. 21/23.

we bedrogen uit. Ze zijn er niet. Men zou zich kunnen voorstellen dat de titel de basis verschaft. Maar er staat niet: *Het boegbeeld: mijn ziel*, of: *de dichterziel*. De enige konklusie over de titel is deze, dat het boegbeeld gelijkgesteld wordt met de ziel, krachtens de dubbele punt. Wiens ziel, dat kan alleen maar blijken uit het gedicht, en dit bevat geen enkele verwijzing naar meneer Slauerhoff of naar de dichter in het algemeen. Sterker: nu de titel zo generaliserend spreekt over *dé* ziel, en dus geen keus doet, wordt het al onwaarschijnlijker dat Slauerhoff zich vermomd zou hebben als boegbeeld.

Het is veel aannemelijker dat boegbeeld en ziel beide in relatie staan met het schip, en dat men dus moet lezen: het boegbeeld is de ziel van het schip. Met *het boegbeeld* is immers wel een schip in de titel geïntroduceerd, maar met *de ziel* nog niet de dichter. Men kan volhouden, dat het woord *ziel* aan de menselijke sfeer is ontleend en dat daarom net als het schip door het boegbeeld, de mens door de ziel in de titel aanwezig wordt gesteld, zeker, maar dit betekent alleen dat de betrekking tussen boegbeeld en schip in een menselijke sleutel is gezet. De vergelijking in de titel heeft dus twee expliciete en twee impliciete termen: het schip is als een mens en het boegbeeld is zijn ziel. Dit antropomorfisme beheerst ook het hele gedicht. Wie hier tot Slaumorfisme besluit maakt de fout te menen dat in elk turfschip soldaten verborgen zijn.¹

In dit licht moet men ook de eerste strofe lezen:

*Dit is mijn lot: gebeeldhouwd voor den boeg,
Den scheepsromp achter mij te moeten volgen;
Mijn zegetocht over knielende golven
Aan 't schip te moeten danken dat mij droeg.*

1 Calis: 'Het boegbeeld fungeert als symbool van de dichter zelf, die zich afgewend heeft van de scheepsromp achter hem, maar niettemin zijn individualistische zelfbevestiging ("mijn zegetocht over knielende golven") aan diezelfde scheepsromp dankt.'

Er is geen twijfel mogelijk, het boegbeeld wordt hier sprekend ingevoerd, niet de dichter. Hoogstens kan men zeggen dat de dichter hier aan het woord is zoals elke dichter in elk gedicht aan het woord is, maar dat is een truïsme dat alleen met het auteurschap, maar niets met de inhoud van het gedicht te maken heeft. Het zou ook vreemd zijn als de dichter het boegbeeld dat hij zelf net in de titel heeft neergezet in de eerste regel zonder *boe* of *ba* alweer opzij zou dringen, en ook de inhoud van het gesprokene heeft kennelijk alleen betrekking op de situatie van het boegbeeld. Dat het boegbeeld met spraak begiftigd is klopt met de menselijke gestalte ervan, daarvoor hoeft men dus niet de klementie in te roepen die men voor dichterlijke vrijheden wel opeist.

Maar is het boegbeeld wel antropomorf? Aangezien ik behoor tot het maritiem wat minder onderlegde deel van het publiek ben ik me een middagje op het Nederlands Historisch Scheepvaartmuseum in Amsterdam gaan oriënteren over scheepsversieringen. Daar bleek me dat op het nederlandse schip de rode leeuw met gouden manen toch wel lange tijd overheersend was, maar dat ook talloze andere figuren als griffioenen, meerminnen, najaden, klassieke goden en soms de kapitein zelf in effigie als boegbeeld zijn opgetreden. Het antropomorfe boegbeeld als uitdrukking van het ‘bezielde’ schip komt toch ook veel voor. In elk geval is dit gangbare idee niet in strijd met de werkelijke toestand. Deze recherche geeft natuurlijk alleen maar het kader aan waarbinnen het gedicht zich met zijn naar de historische werkelijkheid verwijzende aspecten beweegt. Tenslotte gaat het om de vraag welke gedaante het boegbeeld in dit gedicht heeft aangenomen. Het antwoord op deze vraag vereist niet zozeer een gang naar het Scheepvaartmuseum als een rekonstruktie uit de taalfragmenten die over het gedicht verspreid liggen.

Deze archeologische bezigheid zal het meest opleveren, wanneer we ons niet beperken tot pure beschrijving van het boegbeeld, maar ook de reacties van de zee en de relatie tot het

schip erbij betrekken: ook indirecte informatie is welkom. Nu wordt in de eerste strofe de betrekking tot de zee voorgesteld als een ‘zegetocht over knielende golven’, wat even doet denken aan de Nike van Samothrake, die ter herinnering aan de bekende zeeslag op een stenen snob als sokkel is opgericht, maar deze gedachtesprong is wat al te archeologisch, want in die tijd was van driemasters nog geen sprake. De zege is al een voldongen feit, de golven zijn onderdanig als de bevolking van een onderworpen gebied en zij weten wat hun te doen staat. De oorlog die er gevoerd lijkt te zijn, heeft nog het meeste weg van een ‘tendre guerre’, zoals de derde tot en met zesde strofe uitwijzen.

Liefkozingen schuimen, zonder het boegbeeld te *bevleken*. Volgende golven reinigen van vorige, zij *ontruimen* het boegbeeld snel. De golven hebben verdriet, welke stemming niet naar het boegbeeld overslaat. Het boegbeeld heeft dus niet alleen een verhouding tót de golven, maar zelfs een verhouding mét hen, het onderhoudt sexuele betrekkingen. Uit deze beschrijvingen kunnen we ook de rolverdeling al opmaken: over *tristitia post coitum* wordt in de moderne tijd vooral door mannen geklaagd, alleen van een vrouw kan men zich voorstellen dat zij ontruimd wordt, en het ‘schuimt maar kan niet vlekken’ duidt al evenzeer op de manlijkheid van de golven en de vrouwelijkheid van het boegbeeld.

In tegenstelling tot wat men op grond van konventionele opvattingen zou mogen verwachten wordt de zee hier dus als manlijk voorgesteld: *zijn* ademtocht, *zijn* diepte, *zijn* borst, ik overleefde *hem*. De vijfde strofe is hierin wel heel expliciet en laat geen ruimte meer voor twijfel:

*Geen vrouw leed liefde zo gelijk bewogen
In drift, als ik de zee: zijn ademtocht
Houdt mij beurtlings bukkend en opgetogen,
Geen man heeft machtiger zijn bruid bezocht.*

Niet alleen hebben de golven en de zee de manlijke rol toebedacht gekregen (dit zou op zichzelf gezien nog niet doorslaggevend zijn, gezien telkens in het werk van Slauerhoff voorkomende lesbische liefdesverhoudingen) maar bovendien wordt het boegbeeld uitdrukkelijk als vrouw aangediend.

Ook tegenover het schip is het boegbeeld: de vrouw.

*Geen bruid huwt met haar vorst gebied als ik
Met 't schip*

Het wemelt van de indikaties:

Voelt gevangen vrouw zich weerloos bezwangerd (str. 8)

Laf, als een hoer die zich voor 't laatst verkoopt (str. 11)

Tegenover deze overmacht van gegevens staat eigenlijk maar één enkele passage waaruit men met veel goede wil zou kunnen afleiden, dat het boegbeeld een man zou zijn:

Wie leed zoo fel, zoo laf, voordat hij stierf (str. 15)

maar het behoeft weinig betoog om aannemelijk te maken, dat deze passage voor de man-vrouw-kwestie van geen betekenis is. Net zo min als men uit het taalkundig geslacht van het boegbeeld mag afleiden dat het onzijdig is, zomin mag men hier uit het op 'wie' terugslaan 'hij' afleiden dat het manlijk zou zijn. Dit 'hij' is geen bijdrage tot bepaling van het feitelijke geslacht van de spreker, maar een door taalkonventies bepaalde terugverwijzing naar het nu eenmaal als manlijk behandelde 'wie', waarin men de gebruikelijke gelijkstelling van mens met man terug kan vinden. Dat het boegbeeld zich in deze strofe met Christus vergelijkt doet het nog niet van geslacht veranderen, maar maakt het wel waarschijnlijker dat het 'hij' al een anticipatie vormt op Christus. Het is dus niet veel meer dan een *constructio ad sententiam*. Dat er geen principiële betekenis voor

het geslacht van het boegbeeld aan hoeft te worden toegekend, blijkt ook uit de tweede retorische vraag in deze strofe:

*Wie zwierf
Zoo lang rampzalig, voor hoogst Heil 't vooruitzicht
Van mijn wanhoop:*

waar men op grond van identieke konstruktie *zijn* resp. *haar* wanhoop zou mogen verwachten. Wat hier gebeurt, is dat de retorische vraag halverwege losgelaten wordt en plaats maakt voor een beschrijving van de gemoedstoestand van het boegbeeld. Interesseert het antwoord op een retorische vraag de spreker in de regel al bitter weinig, hier is het gebrek aan belangstelling nog een graad sterker, en wordt een antwoord zelfs onmogelijk gemaakt door de overstap van 'zijn' naar 'mijn'. De poging tot objektivering die men in het stellen van een retorische vraag kan zien, wordt halverwege opgegeven, en het resultaat hiervan is, dat er teruggegrepen wordt op het van elders al bekende geslacht van het boegbeeld.

De slotsom dat het boegbeeld de gedaante van een vrouw heeft is onontkoombaar. En even onontkoombaar is de bevreemding, dat onze critici er zonder uitzondering een mannenfiguur in hebben gezien. Als Vestdijk enthousiast uitroept: 'dit weergalozе dynamische karyatidenbeeld!', en daarmee kennelijk de knielende golven op het oog heeft, vrouwelijke wezens die het schip met zijn boegbeeld torsen, dan heeft hij het gewoon bij het verkeerde eind: de golven zijn mannen.

De met veel poeha gebrachte Zee-Vrouw-parallel van Van den Bergh, die vooral in *Archipel* te ontdekken zou zijn gaat niet op voor het *Het boegbeeld: de ziel*, 'dat Slauerhoff heus niet zonder reden voorop plaatste', en daarmee krijgt de opvatting dat het gedicht zelfuitbeeldend en profetisch zou zijn meteen ook een stevige knauw. Het kan niet anders of zij hebben het gedicht met heel andere ogen gelezen dan de betekenis van de woorden meebracht en hoewel mijn bevindingen lijnrecht tegen

die van alle voorgangers ingaan kan ik me niet voorstellen dat ze een verrassing opleveren. Men kan wel ongeveer nagaan hoe de critici op hun dwaalspoor zijn terechtgekomen. Men heeft gemeend dat het gebruik van de eerste persoon enkelvoud een gedicht tot autobiografie maakt. Deze aanstootgevende versimpeling is moeilijk uit te roeien, ook al leidt hij tot manifeste onzin. De eenvoud van de gedachte is natuurlijk bekoorlijk, zo bekoorlijk dat men een nadere uitwerking ervan als te prozaïsch wegwuift: men houdt halt bij de allereerste fase van ontcijfering, men zegt het boegbeeld is natuurlijk Slauerhoff, maar men verzuimt om uit te leggen wat het schip, wie de golven, wat de helling, wie de matrozen zijn, en zo men al een poging tot duiding waagt, dan is het resultaat bombastische apetaal in de trant van ‘de morele basis van dit eigenrecht is het Schip, dat lot is en isolement, toevlucht en vloek, doch in zijn veeleisendheid tevens onmiddellijk werktuig in de hand van God’¹. Wie dit neerschrijven kan is of impertinent of kan niet lezen.

Nu we deze entree tot het gedicht gevonden hebben, kunnen we met enig houvast aan de inhoud de structuur van het gedicht nader bezien. Terug naar de eerste strofe. Deze vormt niets anders dan de op zichzelfstaande ouverture waarin het thema in twee streken wordt aangegeven, en dat men als volgt zou kunnen parafaseren: het is het paradoxale lot van het boegbeeld zich ten opzichte van de zee voor te kunnen doen als vrij, superieur en onafhankelijk, maar zich tegelijkertijd onvrij, afhankelijk en onderdanig aan het schip te weten. De oppermachtige positie tegenover de zee berust op afhankelijkheid aan het schip en deze wetenschap is verantwoordelijk voor de door het boegbeeld gekoesterde ambivalentie jegens het schip. De reikwijdte van de dubbele punt na ‘Dit is mijn lot’ gaat dus niet verder dan het slot van de eerste strofe.

De heer Calis is van een andere mening. In zijn al bij herhaling

1 Van den Bergh, o.c. blz. 25.

aangehaald essay, inmiddels opgenomen in *Daling van temperatuur* (1964), p. 86 e.v. merkt hij het volgende op:

Voor de structuur van het hele gedicht lijkt de eerste regel essentieel: ‘Dit is mijn lot’, gevolgd door de veelzeggende dubbele punt.

Dat is een veelzeggende uitspraak, maar ga door.

Na zo'n beginregel kan men in *theorie* met 3 mogelijkheden rekening houden. In de eerste plaats: het gedicht is door zo'n regel (...) in zijn geheel bepaald, en wordt dus een beschrijving van al wat bij voorbaat als het individuele lot van de dichter wordt gevoeld. Als dit het geval is, kan men zeggen dat Slauerhoff's thematiek gesloten is, waardoor de dichter geen mogelijkheid krijgt om de sprong van de thematiek naar het gedicht te maken. Het gedicht wordt aan zijn thematiek opgeofferd.

Een andere mogelijkheid is veel aantrekkelijker. Misschien bedoelt Slauerhoff met zijn openingszin: het gedicht dat nu volgt, is mijn lot. De dichter is dan m.a.w. niet op het verleden van zijn gedachten en emoties gericht, maar op de toekomst van zijn poëzie. De openingszin betekent een daad van overgave aan het gedicht. Zij markeert de afstand die de dichter van zijn eigen historische situatie wenst te nemen. De thematiek is dus niet gesloten, maar blijft open.

Wellicht ligt ook hier de waarheid (...) in het midden, zoals zij bij dichters in feite wel altijd in het midden zal liggen. Het is niet waarschijnlijk, dat men ook met de grootste ascese tegenover zichzelf alleen op de toekomst van de taal gericht kan zijn. De vraag is alleen ...

... of er in de praktijk niet een vierde mogelijkheid is. In de eerste strofe spreekt het boegbeeld, niet de dichter. Calis heeft de parallellie met de dubbele-puntzin in de elfde strofe veron-

achtzaamd met als gevolg dat hij de aktieradius van de beginregel sterk overschat. In schijn de tekst op de voet volgend geeft hij zich over aan mijmeringen over open en gesloten thematiek waaraan de grondslag is ontvallen vanaf het moment dat zijn opmerking over de beginregel onjuist is bevonden. Deze hele passage is een mooi voorbeeld van schijn-precisie: het halfzachte wrongelkneden dat door de bedrijver ervan voor een exakte struktuuranalyse gehouden wordt, maar in feite niet meer dan neoscholastisch gewauwel is. Arme drommel! Zijn raisonneren is ofwel aantoonbaar onjuist ofwel van een zodanige mistigheid dat er helemaal niet meer in termen van juist of onjuist gesproken kan worden. Is het mogelijk dat men zonder binnenpretjes een zin kan opschrijven als: ‘Wellicht ligt ook hier de waarheid in het midden, zoals zij bij dichters in feite wel altijd in het midden zal liggen’?

De heer Calis heeft een theorie over poëzie, dat zal men al wel vermoed hebben bij zinnnetjes als: ‘Het gedicht wordt aan zijn thematiek opgeofferd’. Als ik hem goed begrijp dan onderscheidt hij aan een gedicht thematiek en struktuur: ‘het gedicht gaat ergens over, en tegelijkertijd is het er, zomaar, een begrens object’. Men zal dit nog niet revolutionair vinden, maar zijn inzicht in de verhouding tussen inhoud en vorm is dat wel. Hij stelt zich voor, dat de dichter ‘een bepaalde gedachten- en gevoelswereld’ heeft, die in poëzie wordt omgezet. Het onderwerp zet het gedicht in beweging, en dat is zijn enige funktie. Het is de aanleiding, die ‘in de nieuwe ruimte van het gedicht wordt opgenomen en vernietigd’. Deze gehaktmolentheorie is duidelijk: slaagt de dichter erin zijn thema in een gedicht onder woorden te brengen, dan is het gedicht volgens Calis mislukt: ‘het gedicht was niet tegen zijn aanleiding opgewassen’. Het ideale gedicht gaat nergens over. Hij eist van de dichter dat hij zich zozeer door de ‘taal als objectief gegeven’ laat meeslepen, dat hij onderweg zijn onderwerp kwijtraakt. Doet hij dit niet, laat hij zich niet door allerlei taalmechanismen en associatieve aanlokkelikheden verleiden tot het overnemen van nieuwe

onderwerpen, dan ‘overheerst het thema ten koste van het gedicht’. Het thema is dus de natuurlijke vijand van het gedicht, en wat Slauerhoff dus van de heer Calis op het brood krijgt gesmeerd is, dat zijn ‘gedicht zich nergens autonoom maakt, nergens tot object wordt’.

Men kan Calis rekenen tot de legislatieve critici, dat heerlijke slag mensen dat precies weet hoe goede poëzie vervaardigd dient te worden: ‘in poëzie (moet) altijd ook nog een “plus-moment” aanwezig zijn: iets wat aan elke historische context ontsnapt, omdat de taal zich in een dergelijk moment verheft tot object, dat onafhankelijk staat tegenover andere objecten. De vraag is daarom, of Slauerhoff’s thematiek zich ergens tot object gesublimeerd heeft. (...)’

Het onzuivere taalgebruik spring in het oog: nu eens moet de thematiek, dan weer de taal, dan weer het gedicht tot object worden. Met recht mag men dan vragen wat hier onder ‘object’ verstaan wordt. Een Perzisch tapijtje of een presenteerblaadje? En dan. Eerst is het gedicht per definitie zo'n ‘object’, dan weer mag alleen het goede gedicht aanspraak maken op deze eretitel. Hier is geen touw aan vast te knopen. Het lijkt me een romantische theorie: de lijdzame dichter die zijn talent inbrengt en door de taal wordt meegesleurd tot hij, wat verbaasd, met een gedicht in zijn handen zit. Autonoom gaat dan betekenen: causaal, genetisch niet te verklaren, en met object is gebeurtenis bedoeld. Door het gedicht als een vorm van activiteit te beschouwen verwart men het gedicht met het creatieve proces.

Dit over de eerste strofe. In de tweede strofe begint de uitwerking van de boegbeeld-zee-lijn met een concessief-zin (wel ...) waarvan men niet weet of hij het voorafgaande, dan wel iets dat nog komen moet relateert. Zo'n concessie treedt niet geïsoleerd op, er moet iets zijn, waaraan de concessie gedaan wordt. Vormt hij een tegenwicht tegen het nogal zwaar aangezette ‘lot’ uit de eerste strofe, iets in de trant van ‘zo tragisch is het nu ook weer niet want dit zwerverslot zou ik ook niet anders

willen'? Ik meen van niet. Dit zou een onuitgesproken tegenwerping vergen, wat me een overbodige kunstgreep schijnt. De wel-zin wordt in de regel gevolgd door een maar-zin, en zo is het ook hier, al moet men er een hele tijd op wachten. De op normale leeservaring gebaseerde verwachting, dat na het 'wel' ook een 'maar' zal komen, wordt pas in de zevende strofe gehonoreerd:

*Máár 'k leef ook zeer bekrompen, onderhevig
Aan koers en vrachtvaart van de onvrije brik.*

Op de uitwerking van het zee-thema volgt hier de omslag naar het scheepsthema, in abstracto de wending van vrijheid naar onvrijheid of van welbehagen naar onlust. De paradox uit de eerste strofe is in de volgende negen strofen als onder een mikroskoop gelegd en de draai van zee naar schip wordt genomen via het woordje 'máár' dat sterk geaccentueerd is om de afstand tot de beginregel van de tweede strofe waarop het aansluit te overbruggen. In combinatie met de puntjes waarin de regel ervoor eindigt geeft het accent op 'maar' aan, dat de tegenstelling niet binnen de zevende strofe besloten blijft, maar het hele eerste gedeelte, van de tweede tot de elfde strofe beheerst: het introduceert nadrukkelijk de keerzijde van de medaille.

Het boegbeeld-schip-motief zet zich voort tot en met de tiende strofe, in welke laatste men een samenvatting kan zien van de goede en kwade kanten van het leven als boegbeeld:

Zoo dronk ik schoon en schande in één teug.

De tiende strofe vormt dus het spiegelbeeld van de eerste; het thema wordt aangegeven, uitgewerkt en samengevat. Hierbij herleze men nog eens Vestdijk's opvatting, dat het gedicht na de achtste strofe 'enigszins van onderwerp verschuift en iets krijgt van een bespiegelende slotsom uit het voorafgaande'. Dit

lijkt me inderdaad op autosuggestie te berusten: bespiegeling treft men pas in de tiende strofe aan. De negende bevat nog beschrijving, het verhaal loopt door, wat men ook kan opmaken uit het beginwoord ervan. Een slotsom begint niet gauw met 'En'. In de elfde strofe begint een nieuw 'hoofdstuk', ingeleid door

Dit zal het eind zijn: op een slordige helling

welke aanhef parallel loopt aan die van de eerste strofe. Het eerste 'hoofdstuk' bevat de levensloop, het tweede beschrijft hoe het boegbeeld aan zijn eind komt. Het is vooralsnog niet duidelijk of deze beschrijving historisch is dan wel een voorspellend karakter draagt. De volgorde van de betrekkingen tussen boegbeeld en zee en schip is hier net andersom: eerst de boegbeeld-schip-relatie, en dan de boegbeeld-zee-relatie, terwijl aan het slot noch zee noch schip meer van belang zijn en eigenlijk alleen nog maar sprake is van een relatie tussen het boegbeeld en hogere machten.

Dit is het geraamte van het gedicht. De twee 'hoofdstukken' en hun onderdelen staan natuurlijk niet los van elkaar, maar worden door verwijzingen, parallellieën en onderlinge tegenstellingen aan elkaar geklonken. Omdat het er naar uitziet dat de aard van het schip waarop het bevestigd is de ervaringen van het boegbeeld tot op grote hoogte bepaalt, is het doelmatig eerst haar wederwaardigheden tijdens het verblijf op de driemaster te volgen.

Het boegbeeld speelt voor de zee de rol van femme fatale. De liefde komt maar van één kant: zij laat zich de hartstochtelijke attenties van de zee aanleunen, stelt zich ook wel beschikbaar, maar als het erop aankomt is het toch:

Ik zal nooit van een houden

Zij gaat met de golven zeer vluchtige betrekkingen aan, en al

lopen al haar flirtations op paring uit, van een liefdesverhouding is geen sprake. Er is geen wederliefde, maar hooguit trots op de viriliteit van de minnaar, gepaard met een gevoel van triomf wegens het uitoefenen van macht. Naar willekeur worden de golven aangetrokken en afgestoten, zij 'knielen', zijn 'driftig', 'witwoedend', 'verdrietig', terwijl het boegbeeld aan het langste eind trekt: 'zegetocht', 'vreugde'. Paradoxaal uitgedrukt: de zee is een speelbal van het boegbeeld. Het boegbeeld speelt geamuseerd met de nietige en sterfelijke mannetjes die om haar gunsten dingen, terwijl zij zichzelf als machtig en zo niet onsterfelijk, dan toch in elk geval als de langstlevende beschouwt.

De zingende haantjes worden tenslotte herleid tot één groot symbool van liefde: de zee. Deze is van haar portuur, maar gewonnen geeft ze zich aan hem niet, ondanks zijn grote proporties en zijn macht. De paring is een vervulling van haar machtsstreven, niet van haar liefde, want die is er niet.

Laten we Piet Calis nog één keer een beurt geven:

'... symbolische geladenheid van de weergegeven visie. (...) De vrouwen met wie hij in aanraking komt en die zelf konkretisering vormen van zijn haat-liefdeverhouding tot de aarde, worden op hun beurt verzinnebeeld door de golven, die over het boegbeeld spoelen. Vooral in de 3e en 4e strofe wordt dit symbool centraal gesteld, waarbij de vrouwen niet uitdrukkelijk genoemd worden, maar waarbij hun aanwezigheid in het beeld wel voortdurend gesuggereerd wordt. In de 5e strofe vergelijkt de dichter dan zijn eigen verhouding tot de zee met de liefde waaraan een vrouw kan lijden. De essentiële verwantschap tussen boegbeeld en golven die hiervan het gevolg is, verhindert de dichter om zich op de vroegere romantische manier tegenover zijn buitenwereld af te zetten: hij voelt zich "beurtelings bukkend en opgetogen", niet alleen door de schuld van noodlottige machten buiten hem, maar ook door zijn eigen drift.'

Nu ja, de vrouwen zijn mannen, maar men kan niet overal op letten. Die opmerking over de haat-liefdeverhouding tot de aarde lijkt me betrekking te hebben op een ander gedicht, en afgezien van de al besproken onhoudbare boegbeeld-dichteridentifikatie deugt er ook verder weinig van zijn exegese. In de eerste plaats moet het hem toch heel vreemd zijn voorgekomen, dat de dichter zich opeens met een vrouw vergelijkt, maar dat schijnt hem geen moeilijkheden te baren. De liefde waarover gesproken wordt, is niet die waaraan het boegbeeld lijdt, maar is die van de zee voor het boegbeeld, die door de laatste als pijnlijk wordt ervaren. Hetzelfde geldt voor de drift: ook die is van de zee, zoals ook al uit de tweede strofe kan worden opgemaakt:

... in de drift van iedren wereldstroom

Aan noodlottige machten zijn we hier nog helemaal niet toe, die komen pas aan het slot van het gedicht. De zee is doodgewoon de zee. Wat Calis als analyse aanbiedt zijn pure verzinsels. Hoezeer zij zich ook in zijn machtige omhelzing verliest, toch overleeft het boegbeeld de zee - met een voor mij onbegrijpelijke restrictie. Wat 'des einders gewelf' (str. 7) is, weet ik niet. In de eerste plaats wordt hier een tijdsduur uitgedrukt in een ruimtelijke eenheid, en in de tweede plaats is deze ruimte vooral imposant door zijn gebrek aan precisie. Ik nodig iedereen uit om mij uit te leggen wat de betekenis van dit obskure beeld kan zijn. Mij is het niet gelukt hier iets van te maken.

Het juiste moment is aangebroken om deze verkapte motie van wantrouwen toe te lichten met een bekentenis. Ik ben *Het boegbeeld: de ziel* gaan herlezen na het essay van Piet Calis en de opzet van dit artikel was het gedicht in bescherming te nemen tegen de onzin die Calis zich ertegenover permitteerde. Dit bracht mee, dat ik het gedicht nauwkeuriger en vaker ben gaan lezen dan men doorgaans nodig vindt, en het gevolg daarvan was, dat ik enerzijds wel de indruk kreeg het merendeel van wat

erover geschreven was te kunnen weerleggen, maar anderzijds ook, dat ik het gedicht zelf steeds minder ben gaan waarderen. Hierdoor ben ik in de komieke situatie geraakt dat ik tegen mijn verwachting in ook het positieve oordeel over de kwaliteit van het gedicht, als geuit door mijn voorgangers, zal moeten bestrijden, waarbij ik mij weer in het gezelschap van de heer Calis bevindt, die, op grond van zijn mistige theorie, evenmin veel op heeft met het gedicht. Het zal duidelijk zijn, dat ik het daarom niet minder oneens blijf met de heer Calis, en dat ook mijn bestrijding van de inzichten der andere geciteerden voorzover betrekking hebbend op de beide overige punten waarop zij het met elkaar eens bleken onverminderd wordt gehandhaafd.

Of er iets aan te doen is of niet, soms bevangt iemand argwaan over de toepasselijkheid van een beeld, de precisie van een passage. Men kan heel wel beginnen met een gedicht mooi te vinden om toch na tweede, na twintigste lezing opeens door een passage heen te zakken. Soms blijft het bij dat ene gat, soms wordt op deze wijze het hele gedicht geforceerd. Soms weet men een gat te dichten door verbeterd inzicht, soms lukt dat niet. In hoeverre deze argwaan al zonder dat men een concreet aanknopingspunt heeft wordt opgeroepen door het gedicht kan ik niet begroten, maar het lijkt me niet onaannemelijk dat er een zeker verband bestaat tussen deze argwaan en de mate van kohesie in een gedicht.

De eerste aanval van argwaan die ik bij het lezen van *Het boegbeeld: de ziel* onderging betrof de passage uit de derde strofe 'Liefkoozingen van alle golven schuimen over mijn borst'. Mijn skepsis betrof het feit, dat een boegbeeld een heel stuk boven de waterlijn is gemonteerd, en dat er dus van een ruwe zee, een flinke storm sprake moet zijn, willen de golven tot borsthoogte komen. Deze denkbare uitzonderlijke weersgesteldheid was in strijd met de voorstelling van zaken in het gedicht, dat *alle* golven over de borst van het boegbeeld zouden schuimen. Daar kwam nog bij, dat de erotische situatie er ook niet bepaald helderder op werd: aan de borst als plaats van bevlekking zou

men toch niet gauw gedacht hebben als het gedicht hem niet uitdrukkelijk had aangewezen. Dat die bevlekking juist niet plaatsvindt is in dit verband van geen belang; kortom, ik geloofde er niet in, en mijn bezoek aan het Scheepvaartmuseum versterkte mij in mijn wantrouwen.

Vervolgens stootte ik er mij aan, dat de driemaster uit de tweede strofe zonder waarschuwing en zonder enige aanleiding in de zevende strofe plotseling bleek te zijn omgebouwd tot een brik, een schip met maar twee masten. Mijn moeilijkheden met ‘des einders gewelf’ heb ik hierboven al gereleveerd en mijn geneigdheid om alles voetstoots te accepteren werd nog weer een graad minder bij het ‘in 't vuile dok verankerd’, omdat ik van mening was dat een schip in een dok geen ankers nodig heeft. In een poging om deze passage voor mijn gevoel te redden heb ik maar aangenomen dat ‘dok’ hier de voor het enkelvoud ongebruikelijke betekenis heeft van ‘haven’, wat met de rest van die strofe heel goed uitkwam omdat een schip ook geen lading aan boord krijgt wanneer het in dok ligt, maar mijn dunk van het gedicht werd er toch niet beter op.

Dit alles betreft natuurlijk maar details, maar een gedicht is tenslotte opgebouwd uit details, en als het materiaal keer op keer gebreken vertoont, dan moet het oordeel over de kwaliteit toch wel minder uitbundig worden. In *Het boegbeeld: de ziel* komt de werkelijkheid van het gedicht telkenmale in konflikt met de werkelijkheid erbuiten. Dit hoeft op zichzelf nog geen punt tegen het gedicht te zijn, maar wanneer deze botsingen zonder enige door het gedicht gestelde noodzaak worden veroorzaakt, zoals hier bij herhaling het geval is, dan faalt het als gedicht, omdat de werkelijkheid van het gedicht er ernstig onder lijdt. Niet het feit dat de driemaster verandert in een brik is fnuikend, maar dat er in het gedicht geen enkel motief voor aanwezig is. Integendeel, omdat het boegbeeld later, in het tweede ‘hoofdstuk’ nog op een kof wordt bevestigd - wat omstandig wordt beschreven - werkt de achteloze introductie van de brik alleen maar verwarrend.

Van den Bergh brengt Slauerhoff's 'haute fantaisie' terug op diens onervarenheid en onbevangenheid¹. Dit lijkt mij pertinent onjuist. Vooreerst zou Slauerhoff ook als ervaren zeerob geen greintje meer ervaring hebben opgedaan over driemasters en brikken, boegbeelden en koffen, aangezien het tijdperk waarin deze de zeeën bevolkten toch wel al voorbij was, en bovendien was Slauerhoff in die tijd al niet volstrekt onbevangen meer: volgens Van Wessem had hij toen al een vakantiereisje naar de Golf van Biscaje achter de rug. Maar hoe dit ook zij, de 'slordigheden' of hoe men ze noemen wil, blijven. Ik voor mij moet bekennen dat deze 'slordigheden' mij zijn gaan hinderen, en mijn appreciatie voor het gedicht steeds verder hebben doen afnemen. De gevolgen van deze daling zijn voor de opmerkzame lezer wellicht ook al merkbaar geweest in sommige onderdelen van mijn analyse waar mijn toenemende desappreciatie mij heeft verleid tot een licht ironische beschrijving van de gebeurtenissen in het gedicht.

Ziezo, het hoge woord is eruit, we gaan verlicht verder. Na het tot niets verplichtende spelemeien met de zee, in de zevende strofe de huwelijksboot. Legt men de vijfde en de zevende strofe naast elkaar, dan valt meteen de parallellie op:

*Geen vrouw leed liefde zoo gelijk bewogen
In drift als ik de zee*

en

*Geen bruid huwt met haar vorst gebied als ik
Met 't schip, dat mij meetroont*

In beide strofen komt het woord 'bruid' voor; betekent het eerst 'geliefde', de tweede keer is het woord toegespitst op de huwe-

1 o.c. blz. 20.

lijkssituatie en betekent het a.s. echtgenote. Het opmerkelijke hierbij is, dat deze twee rollen van het boegbeeld niet na elkaar gespeeld worden, maar tegelijkertijd, wat ‘overspel’ met de zee impliceert. Ook in dit opzicht was de vrijheid van het boegbeeld maar schijn.

Wat in de tweede strofe ogenschijnlijk ‘zwerven’ was, blijkt hier geen zwalken, maar het volgen van een vaste ‘koers’ van inlaad- naar loshaven te zijn.

Boegbeeld en schip zijn niet alleen vrouw en man, maar bovendien tot op zekere hoogte één: zoals er al in de tweede strofe gesproken werd over ‘mijn driemaster’, zo wordt in de achtste strofe gesproken over ‘mijn romp’; wat aanvankelijk toch werd voorgesteld als vervoermiddel, krijgt hier bovendien de hoedanigheid van eigen lichaam. Dit kan men ook opmaken uit het feit dat het inladen van vracht in het scheepsruim door het boegbeeld als verkrachting wordt gevoeld: het schip is haar lijf. De dubbelrol van het schip is zonder de titel niet te begrijpen. Het schip is echtgenoot en lichaam, het boegbeeld bruid en ziel. Tussen lichaam en ziel bestaat een band die te vergelijken is met het huwelijk. Nu kan men met de oplossing die de titel biedt wel een eind komen, maar er blijft toch iets van een onoplosbare paradox in hun verhouding schuilen. Wat is er te beginnen met:

't Gelaat vertrokken, 't verre lijf verkracht

Het ‘gelaat’ is dat van het boegbeeld, maar het boegbeeld heeft hier opeens *twee* lichamen: het schip, maar daarnaast ook het lijf van het boegbeeld zelf. Dat komt, omdat het boegbeeld als ziel van het schip ook zelf weer een materiële gedaante heeft aangenomen. Nu is in de geciteerde regel het schip het ‘verre lijf’: het schip is ver ten opzichte van het hele boegbeeld, dat als het ware een ver en een nabij lijf heeft. Maar het schip is manlijk, en daarmee is het ‘verkrachten’ toch wel van zijn meest karakteristieke effect beroofd. Wat opgezet was als een

helder beeld om de verhouding te typeren wordt nu een hermafroditisch ratjetoe.

De inkonsekventies en onvoorstelbaarheden blijven het gedicht beheersen. Het boegbeeld hoort het ‘schuim¹ der aarde razen’ en voegt daaraan ter verklaring toe: ‘Vlak achter mij liggen matrozen dronken’. Dit dronken in het vooronder liggen is moeilijk te rijmen met het ‘razen’ van de bemanning, terwijl het verder opmerking verdient dat het schip hier alweer zijn rol als lijf heeft afgelegd.

In de tiende strofe wordt de ambivalentie van het boegbeeld nog eens samengevat. De dronken matrozen hebben waarschijnlijk op hun geweten dat de beeldspraak van de erotiek op de drank is overgegaan. De vloeistoffen zijn van nogal abstracte samenstelling en van deze cocktail komt de roes kennelijk op rekening van het ‘schoon’, de kater op die van de ‘schande’. Deze beker had het boegbeeld beter voorbij kunnen gaan. Niettemin legt dit gifbekerbeeld de nadruk op de sterfelijkheid van het boegbeeld, en helpt het dus het tweede ‘hoofdstuk’ van het gedicht inleiden.

De elfde strofe zet in zoals de eerste: met een armzwaai. Na de levensbeschrijving de schildering van het eind. De driemaster is ‘schurftig’ geworden en rijp voor de sloop, het boegbeeld is verveloos en oud geworden. Het lichaam is op, de ziel wordt ervan losgemaakt. Men zou verwachten dat de ziel een even lang leven beschoren is als het lichaam, maar in het gedicht leeft de ziel nog voort. Dat het boegbeeld een materiële gedaante heeft, opent de mogelijkheid van ‘zielsverhuizing’. Aangezien lichaam en ziel in harmonie horen te zijn, komt als volgend lichaam alleen nog een ‘oude kof’ in aanmerking voor het haveloze boegbeeld. Zij ‘passen bij elkaar’.

Hoewel haar glanstijd voorbij is, wil het boegbeeld op zee blijven, als het moet onder de meest vernederende kondities en met een duidelijk besef van haar lafheid: zij voelt zich ‘als een

1 Dit is natuurlijk een echo van ‘alle golven schuimen’ uit de derde strofe.

hoer die zich voor 't laatst verkoopt'. Zij heeft niet veel meer te bieden, maar wil koste wat het kost in leven blijven. Dit 'voor 't laatst' impliceert m.i. dat ook haar relatie met de driemaster een vorm van prostitutie was, een 'mariage de raison' waarin de man status en onderhoud verschaft in ruil voor het voorrecht van het bed.

Een kof is een vaartuig van heel andere proporties dan een driemaster of brik. Het wordt gebruikt voor de kustvaart en op binnenwateren. Hierin ligt de sleutel tot de teleurstellende ontmoetingen met de golven: tegenover de ziel van zo'n angstvallig kustvaardertje kan men van de zee geen verafgoding en onderdanigheid verwachten. Het boegbeeld is oud, het schip zwak, de zee is machtig als altijd. De minnaars zijn ijzig, de liefkozingen bespottingen geworden. Zij maken zich vrolijk over de vergane glorie van het boegbeeld, dat met haar 'roestig geraamte' nog kansen denkt te hebben.

Het is winter geworden in het leven van het boegbeeld. De zee is een 'onmeetlijk ijsveld' (wat zich inderdaad beter verdraagt met de kustvaart dan met een tocht over hoge zee), en in de zestiende strofe wordt er zelfs uitdrukkelijk van 'overwintren' gesproken.

Eind, voor 't laatst, geraamte, de hele laatste afdeling staat in het teken van de dood, en wel een gewelddadige, een executie. Het boegbeeld is ter dood veroordeeld en verkrijgt 'als laatste gunst' enig uitstel op de kof. Het bedelen om dit uitstel wordt als lafheid ervaren waarover zij des te meer berouw heeft naarmate zij merkt dat het uitstel ook nog niet aan haar hooggespannen verwachtingen beantwoordt: de laatste gunst is op zichzelf weer een marteling. In de voorlaatste strofe zijn de associaties met het lijden van Christus manifest: de doornenkroon en het kruis. Het vastnagelen op de kof is een 'kruisdood'. De vergelijking met Christus wil zeggen: zijn lijden valt in het niet bij wat mij overkomt, wacht hem de Hemel, mij wacht als voorland een twijfelachtig Heil, de vergetelheid.

Met het tijdstip van deze totale vernietiging is het vreemd ge-

steld. Wanneer we de loopbaan van het boegbeeld in vogelvlucht overzien, dan konstateren we, dat het niet aan één schip gebonden is, maar dat het van schip op schip kan overstappen. Hierbij behoudt het boegbeeld haar herinneringen, de continuïteit wordt niet verbroken door de verwisseling van lichaam. Niettemin vinden er schoksgewijze veranderingen in haar plaats, die maken dat zij een adequate uitdrukking blijft vormen van de sterk uiteenlopende schepen waarvan zij de ziel symboliseert. Enerzijds past zij zich aan, anderzijds blijft zij zich bewust van haar verleden, wat haar een zekere onafhankelijkheid tegenover opvolgende schepen verleent: de mogelijkheid tot vergelijken schept distantie. Wat zij op de opvolgende schepen beleeft, speelt zich af binnen één leven. Hoewel er geen bezwaar is tegen de onderstelling, dat het boegbeeld na het vergaan van de kof nog weer op een volgend scheepje zou worden overgeplant, spreekt het gedicht zo nadrukkelijk over ‘laatste gunst’, dat we moeten aannemen dat het na het verblijf op de kof gedaan is met het boegbeeld. Maar wat zegt nu de laatste strofe?

*Wie zwierf
Zoo lang rampzalig, voor hoogst Heil 't vooruitzicht
Van mijn wanhoop: dat na dit overwintren
Voorbij mijn dood eenmaal een storm, een hoos
Mij zal vernietigen, zo vormeloos,
Dat 'k mij niet meer herinner in mijn splintren?*

Ik kan dit niet anders lezen, dan dat het boegbeeld *na haar sterven* nog op de een of andere onduidelijke manier blijft voortbestaan. De storm of hoos maakt geen eind aan haar leven, maar aan haar geheugen; ondanks haar dood blijft zij ‘zich herinneren’. Waaruit bestaat dan haar dood? Nu het eind van de driemaster niet tevens haar eind betekende is niet in te zien waarom dit wel bij de kof het geval zou zijn. Maar zelfs als zij met de kof sterft, hoe moet men zich dan voorstellen dat zij wel dood maar nog steeds met een helder besef van wat zij allemaal

heeft beleefd voortbestaat? Dit is een innerlijke tegenstrijdigheid die misschien alleen door de meest exotische spekulaties omtrent het hiernamaals kan worden opgelost. Het boegbeeld laat ons met de brokken van deze onuitgewerkte metafysika zitten.

Tot slot nog een paar losse opmerkingen. Waarschijnlijk op grond van zijn theorie, maar met zekerheid valt hier niets te zeggen, wijst Calis het gedicht af, omdat ‘mogelijke ordeverstoringen zorgvuldig geweerd (worden); experimenten met de taal, neologismen treft men er niet aan’. In dat geval zou hij me verplichten door te verklaren hoe hij tournures als de volgende kwalificeert:

Wel leef ik 't zwerven liever (str. 2)

Ik lok, zij streelen, laat ze los, zij vallen (str. 4)

Geen vrouw leed liefde (str. 5)

Geen vrouw huwt met haar vorst gebied als ik (str. 7)

Wat het experiment in deze laatste strofe betreft ben ik ook dankbaar voor een explicatie: ik zie wel zoets als een analogie met combinaties als ‘heer gemaal’ of ‘prins gemaal’, maar het fijne is me toch ontgaan. Verder zal het me verbazen als hij van een konsekutieve konstruktie als

... een hoos

Mij zal vernietigen, zoo vormeloos,

Dat 'k mij ...

weet aan te tonen dat hij in het nederlands schering en inslag is, maar voorlopig houd ik het erop dat het hier een - geslaagd - taalexperiment betreft. Mocht hij onverhoopt iets anders bedoeld hebben met ‘neologisme’ en ‘taalexperiment’ dan zou het een volgende keer prettig zijn als hij daarvoor ook andere

woorden gebruikte: dat zou de kommunikatie op dit elementaire vlak ten goede komen.

Een laatste punt. In het voorafgaande heb ik mij vooral bezig gehouden met structurele en semantische kanten aan het gedicht. Er zijn er uiteraard meer. Zo zou men zich hoofdzakelijk op de toon kunnen richten, en dan tot heel andere konklusies komen. Een scherpe afstemming op de toon van het gedicht zou leiden tot een soft-focus op de inhoud ervan. Kleine onregelmatigheden, de ‘slordigheden’ op het betekenisvlak zouden niet meer opvallen, en zelfs van de grote zal men niet onder de indruk komen, omdat de aandacht op waarneming van iets anders is ingesteld. Zo zal Du Perron het gedicht gelezen hebben. Het is een voor mij verhelderende uitkomst van dit opstel, dat verschil in perspectief inderdaad tot verschil in uitkomst leiden kan: Du Perron roemt *Het boegbeeld*, ik kan het voorlopig niet meer zien. Daarbij moet ik meteen bekennen, dat ook de toon mij allerminst heeft kunnen bekoren. Gaat men heel ver in de isolering van de toon, dan krijgt men een reactie als die van meester Pennewip op het schoon-galmende onzinvers van Klaasje van der Gracht van de katechiseermeester: voorbehoudloze bewondering voor de verhevenheid van een aantal lukraak op rijm geregen woorden uit de katechisatiekeuken. Sublieme nonsens. En nu vrees ik, dat de bewonderaars van *Het boegbeeld* meester Pennewip tot voorbeeld hebben genomen, en Slauerhoff Klaasje van der Gracht.

In *Het boegbeeld: de ziel* wordt de lezer bestookt met termen die hem ervan moeten overtuigen hóé erg het boegbeeld het wel heeft. Niet minder dan welgeteld elf maal stoot men op het woordje ‘zoo’. Deze nadrukkelijkheid wordt ondersteund door de overvloed aan bijvoeglijke naamwoorden en bijwoorden: *vorstlijk vrijgevig, onvrije blik, 't vuile dok, smaadlijke vracht, weerloos bezwangerd, diep in zee, reine hemeldriften, laag bestaan*, enz. enz. Het gedicht is doortrokken van absolutismen en kategorische uitspraken: *geen vrouw, geen man, geen bruid, dit is mijn lot, dit zal het eind zijn, ik zal nooit van een houden*,

ik zal stom smeecken, wie leed zoo fel, wie zwierf zoo lang enz.

De absolute zekerheid van het boegbeeld omtrent haar verleden en toekomst is gebaseerd op de overtuiging dat een lotsbestemming niet te veranderen valt en dat is geheel in overeenstemming met haar volkomen passiviteit. Nergens grijpt zij in de loop der gebeurtenissen in, alles gebeurt zoals het gebeuren moet. De enige speelruimte die haar is overgelaten is de keus tussen innerlijk aanvaarden of verwerpen van de lotsbestemming, in feite aanvaardt zij de voordelen en verwerpt zij de nadelen. Haar rampzaligheid wordt breed uitgemeten, waardoor het gedicht iets krijgt van een romantische jeremiade à la Lamartine, veel meer dan van het korzelige van een Corbière.

De dramatische wanhoop, de nadrukkelijkheid, het niet aflatende zelfbeklag, de extreme vergelijkingen, *vorst, hemel, hoer, engel*, aan dit alles kan men misschien het best merken dat het gedicht verouderd is. Ik geloof namelijk niet alleen te staan in mijn reactie. De tegenwoordige lezer, die bijna dagelijks in aanraking komt met boeken waarin ironie, understatement, afdemping en formele distantie de toon aangeven, en die - afgezien van lektuur - een reeks gebeurtenissen van dichtbij of veraf heeft meegemaakt welke geen aandikking nodig hebben, zo'n lezer kijkt een beetje vreemd naar een gedicht waarin kosten noch moeite gespaard zijn om hem van de rampzaligheid van de hoofdpersoon te overtuigen. De eerste de beste gruesome is gruwelijker, en dat met uiterst spaarzame middelen. Ik ben niet meer in staat om *Het boegbeeld: de ziel* als een gedicht van deze tijd te lezen.

Met de vaststelling dat dit gedicht historie is geworden, zijn we weer terug bij het uitgangspunt: het kritisch verleden. Na een periode van opgang bevindt de waardering zich - in mijn opstel althans - en baisse. De huidige lezer staat te veraf om het gedicht als aktueel te zien, en te dichtbij om over zijn bezwaren heen te stappen. Hiermee wil ik overigens niet beweerd hebben dat voor mij het gedicht 'als waardloos wrakhout stierf', maar wel, dat het een winterslaap begonnen is. Misschien zal een

volgende generatie in staat zijn het weer te wekken: wat dat betreft ben ik wat optimistischer dan een al vaker door mij aangehaalde heer die met een opmerkelijke mengeling van absoluteitheid en relativering meent dat Slauerhoff ‘meer dan de andere grote dichters uit zijn tijd voorgoed geschiedenis (is) geworden’.

De halsband los

Voor wie iets over de poëzie van Vestdijk te berde wil brengen is het een bijna verplicht nummer om in de eerste alinea de welwillendheid van de lezer te strikken door erop te wijzen dat Vestdijk als dichter veronachtzaamd is, en ondergewaardeerd, en miskend - welk liedje voor de lezer bij wie deze welwillendheid niet overhoudt ondersteund schijnt te worden door zacht borstgetrommel dat zoveel beduidt als: 'Jetzt wird alles, alles anders!' Zo deed Nord¹ in 1948, zo Morriën² een kleine tien jaar later. Weer bijna een decennium verder is weinig verandering gekomen in het beeld dat Vestdijks poëzie in kwaliteit achterblijft bij zijn romans en essays, dat het zijn poëzie is die het menselijke bestanddeel van deze literaire halfgod uitmaakt. Nu ligt het voor de hand te veronderstellen dat degenen die al bij de romans de opvatting huldigen dat zij laboreren aan cerebraliteit en kilte, eerst recht met deze bezwaren zullen komen aandragen als het de poëzie betreft. Laat de roman nog zeker denkwerk toe, aldus zou men hun mening kunnen samenvatten, in de poëzie is die komponent al gauw onduldbaar en in strijd met het wezen van deze literaire vorm. Waar Vestdijks intellektualisme al te ver gaat in het proza, daar gaat hij in de poëzie alle perken te buiten. Zo gezien, zou de poëzie de ware toetssteen zijn om liefhebbers van Vestdijk te scheiden van degenen die zijn literaire producten niet moeten, ook al zijn er zeker ook andere trekken in het werk van Vestdijk aan te wijzen waarop voorkeur en tegenzin gebaseerd kunnen worden. Ik noem hier het nogal eens ten tonele gevoerde struikelblok voor voortvarende geesten, dat Vestdijk 'zo wroet in zijn verleden, dat bovendien nog zo onbelangwekkend is'; het romantisch personalistische oordeel dat zijn karaktervastheid te wensen zou overlaten; en zelfs is hem het inmiddels achterhaalde verwijt gemaakt dat hij vrijgezel was gebleven en dus menselijk zo schraal was.

- 1 In zijn overigens sympathieke en lang niet gekke opstel in de feestbundel ter gelegenheid van Vestdijks vijftigste verjaardag.
- 2 In zijn korte bespreking van de poëziebloemlezing *Een op de zeven* (1955), opgenomen in *Concurreren met de sterren* (1959).

Wat de verhouding betreft tussen poëzie en verstand heeft Vestdijk zelf zijn standpunt onomwonden vastgelegd. In een bespreking¹ van de dissertatie van Van der Vat merkt hij op: ‘Tegenover de opvatting, dat poëzie niets met het intellect te maken heeft, stellen wij de plicht om het intellect, in zijn meer verfijnde en gesublimeerde uitingen, zo lang mogelijk toe te laten, op zijn minst bij het kritisch lezen van poëzie. Er blijft dan waarlijk nog genoeg voor de intuïtie over.’ Uit het kader waarin hij deze opmerking maakt, blijkt, dat dit ‘op zijn minst’ geen retorische tournure is, maar inderdaad meebrengt, dat naar zijn inzicht ongeveer hetzelfde geldt voor het schrijven van poëzie; hoogstens is hij geneigd aan te nemen dat bij de meeste dichters een relatief overwicht van de intuïtie boven het verstand aanwezig zal zijn.

Of Vestdijk zichzelf tot deze dichters rekent, valt niet makkelijk te zeggen, en evenmin is het voor de lezer eenvoudig daarover een uitspraak te doen. Vooreerst omdat men de intuïtie heel wel kan opvatten als een onderdeel van het omvattender begrip intelligentie en verder, omdat het aandeel van de intuïtie in de totstandkoming van zijn gedichten niet goed te schatten valt en ook sterk zal variëren binnen het poëtisch oeuvre.

Niettemin, het zal de meeste lezers van Vestdijks poëzie wel overkomen zijn, dat zij diens gedichten sneller lezen dan voor hun begrip ervan wenselijk was. De prosodische vaart van het gedicht wordt gestremd door de hoge eisen die het aan het bevattingsvermogen van de lezer stelt.

Verlegt men de aandacht, dan ervaart men vooral de ontwikkeling van een vaak sterk vertakte gedachtengang, waardoor muzikale en plastische kwaliteiten, hoewel overvloedig aanwezig, op de achtergrond raken. De werkelijkheid is intussen, dat de gedachte van het gedicht pas tot volledige ontplooiing komt in de andere dimensies ervan: het rijm, het metrum, de beeldspraak

1 *Muiterij tegen het etmaal* dl. 2, p. 238 (2e druk 1966) cf. *ibidem* p. 306 en vlg. soortgelijke overwegingen m.b.t. kritiek en creativiteit.

enz. De verovering van deze werkelijkheid kost de lezer van Vestdijks gedichten inspanning. Soms ook wordt hem een trouvaille of wat hij daarvoor houdt, in de schoot geworpen. Zo kan ik mij niet onttrekken aan de indruk, dat Vestdijk in de eerste strofe van *Kirke en Odysseus*¹ een spelletje met de homofonie heeft ingevlochten:

*Zij stonden samen aan de steile kust,
Betoverd en onttoverd na die nacht,
De zwijnen weer naar 't schip teruggebracht,
Tot man herleid, en met 'n goed woord gesust.*

Zoals Kirke en Odysseus ‘betoverd en onttoverd’ zijn, zo is de bemanning weer van zwijn tot man teruggetoverd, maar behouden zij toch ook iets zwijnsjakerigs nu het latijnse woord voor zwijn ‘sus’ is. Maar misschien is deze voorstelling van zaken een drogbeeld dat alleen iets aangeeft omtrent de graad van achterdochtige speurzin, waartoe een lezer van Vestdijks poëzie vervallen kan. Of is dit sussen van ontwijnde mannen toch meer dan toeval? Leest men de achtste *Fabel met kleurkrijt*, dan wordt het moeilijker om tot een coïncidentie te besluiten:

*Meer dan tot 't kweeken van gedachten
Dient 't fronsend voorhoofd van den eik
Om 't ergste denken te verzachten
In zijn veelstemmig koninkrijk.*

Nu is een fronsend voorhoofd een veel voorkomend verschijnsel in de nederlandse taal en op hollandse rompen, maar het wordt weinig gezegd van eiken. Juist omdat het hier van een boom gezegd wordt in welks ruisen een orakel gehoord kan worden, gaat de andere betekenis van het latijnse *frons* meespelen: niet alleen voorhoofd, maar ook loof, gebladerte. Men kan tegenwerpen

1 *Gestelsche liederen*, p. 123

dat beide gedichten thema's uit de *griekse* oudheid opnemen, maar geheel doorslaggevend is dit niet, nu zowel over de omzwervingen van Odysseus als over de Dodoonse eik ook Romeinse auteurs verhaald hebben, en trouwens, waarom zou het een auteur niet vrijstaan over deze onderwerpen woordspelingen in een der fins-oegrische talen te maken? Maar terug van dit zijpad.

In dat hoogst belangwekkende essay over 'Het lyrische beginsel van de roman',¹ dat veel inzicht verschaft over Vestdijks standpunten omtrent zijn eigen werk, ook al doet het zich voor als een generaliserend en objektief opstel, verkondigt hij de bekende frustratie-theorie over het kunstenaarschap. Schrijven is dan een alternatieve lustbevrediging voor sommigen die in de werkelijkheid niet aan hun erotische of kratische trekken kunnen raken. Natuurlijk brengt Vestdijk op deze theorie zijn eigen nuances aan, en ik geloof dat hij uit eigen ervaring noteert, dat 'zo eenvoudig de verhoudingen niet (liggen). Men schrijft, scheidt, niet alleen uit een te kort, maar ook uit een te veel, een overvloed. Intussen is ook deze overvloed heel goed onder het gezichtspunt van de "gefrustreerdheid" te beschouwen. Men is te gering of of men is te groot voor het leven, en wie te groot is krijgt van het leven wel te voelen, dat hij óók gering is.'

Bij één kant van dit overvloedsamendement zou ik even willen stilstaan. Men zou zich kunnen voorstellen dat deze frustrerende overvloed zich bij Vestdijk nu juist zou kunnen manifesteren in dat gewichtige onderdeel van zijn leven dat schrijven heet. Nu doel ik niet rechtstreeks op de gigantische produktie waaronder zijn trouwe lezers gebukt gaan en die hemzelf in zekere zin bevrijden en ontlasten, ook al is dit zeker meer dan een buitenkantverschijnsel. Eerder heb ik het oog op de problematische situatie waarin Vestdijk zich bevindt tussen 'klip en kolk': aan de ene kant een vrijwel onbeperkt arsenaal van herinneringen

1 Oorspronkelijk gepubliceerd in: *Schrijvers blootshoofds* (ed. Nel Noordzij), 1956; later opgenomen in: *De leugen is onze moeder* (1965), p. 122 vlg.

en verbeeldingen, gesteund door een waarschijnlijk fabelachtig geheugen,¹ aan de andere kant een al even weergaloze verbale begaafdheid, die hem tot een hal vol weerstandloos draaiende machines maakt. De ene herinnering haalt niet alleen de andere herinnering uit, maar ook een vloedgolf van naar uitverkiezing hakende woorden. Een gedachte roept zijn iets gemitigeerde tegendeel op - steeds geringere schommelingen om imaginaire en verschuivende evenwichten, niet alleen in stilistische details als de opbouw van de volzin, maar ook in grotere structuren: gedichten, paragrafen, hoofdstukken, boekdelen. Men zou het kunnen vergelijken met allerlei tegenkoppelingssystemen, en, althans de kleinere eenheden, met het werk van Kafka, waarvan prof. Uyttersprot de Echternacher springprocessie heeft beschreven.² (Men weet, dat Vestdijk zich uitvoerig heeft beziggehouden met Kafka en diens 'tragische denkmachines', en ook aan de gulden middenweg meer dan eens aandacht heeft besteed.³

- 1 Bij herhaling beklagt Vestdijk zich over zijn slechte geheugen. Dit slechte geheugen wordt niet alleen weersproken door een oeuvre dat niet anders dan op de meest gedetailleerde herinneringen kan berusten, maar ook door uitspraken van anderen. Zo verhaalt Jeanne van Schaik-Willing (*Over Vestdijk*, p. 83) hoe Vestdijk in een minuut of tien een manuscript van een toneelstuk van een kleine honderd bladzijden doorneemt zodanig dat hij in staat is om er ex tempore kritiek op te leveren, en om *na twee jaar* zonder opfrissertje dit manuscript te vergelijken met een volgend toneelstuk van haar hand!
- 2 *Praags Cachet* (1963) p. 253 vlg.
- 3 Inzake de aurea mediocritas kiest hij voor een dynamische variant en bezigt daarbij - hoe kan het anders - het beeld van Skylla en Charybdis ter illustratie: 'Maar de *plaats*, waar dit midden te vinden is, wisselt van geval tot geval, en veroorlooft zich alle varianten, die van de theorie eerst iets levends en spontaan(s) maken. Het is geen kwestie van mengen van zwart en wit, - geen neutralisering - geen angstvallig doorzeilen tussen Skylla en Charybis - het is een waagstuk, een kansrekening, een scheppen uit tegenstellingen in plaats van een schools *combineren* van tegenstellingen. In sommige gevallen is de gunstigste methode om tussen Skylla en Charybdis door te zeilen: zich toevertrouwen aan Charybdis, zich toevertrouwen aan de draaikolk... Dit zou een Griek nooit begrepen hebben, eerst voor de moderne Westerse cultuurmensen, met zijn fantastische en excentrische oneindigheidsdrang, was het weggelegd dit in te zien.' (*Essays in duodecimo*² (1965), p. 163.) Ook *De dokter en het lichte meisje* staat, als bekend, in het teken van een leer van het midden.

Zo bevindt Vestdijk zich tussen twee naar literaire emancipatie strevende bergen materiaal die hem bij de minste activiteit dreigen te overstelpen. De herinnering aan een voorval, de kristallisatie van een verbeelding, de aanzet van een gedachte ontketenen lawines van levensgeschiedenis, fantasieën, gedachtenreeksen. Doet zich een woord voor om er de mentale verschijnselen mee te vatten - terstond ontstaat er een kettingreactie, een mitrailleurvuur van geassocieerde woorden die op hun beurt de schrijver onder de voet dreigen te lopen. Dit tussen twee vuren zitten is het lot van elke schrijver, maar bij Vestdijk moet het soms apokalyptische, nachtmerrieachtige gedaanten aannemen, omdat de potentie van beide polen zo ongehoord hoog is. Dit is de pijnlijke weelde waarin Vestdijk baadt. Voegt men hier nog de vitale gemotiveerdheid tot schrijven aan toe, waarvan de jaarlijks meer imponerende bibliografie getuigenis aflegt, dan kan men zich een voorstelling maken van de heksenketel die Vestdijk in welk stadium van het schrijven ook moet zijn. Wie zulke concurrerende instanties meester wil blijven, en niet zich aan een van beide gewonnen geeft, - met als uiterste resultaten een getrouw, maar weinig boeiend levensjournaal of een uit de hand lopende woordenbaaierd - moet een oplossing vinden voor telkens weer op andere wijze, maar zich steeds even dwingend aandienende problemen van vormgeving.

Vestdijks oplossing is die van een proteïsche wisseling van genres, waarbinnen hij overwegend overgeleverde vormen gebruikt, wat ook weer niet wil zeggen dat hij een klassiek schrijver zou zijn. Hij valt niet in de eerste plaats op door vernieuwingen in de vorm van het proza of de poëzie - eerder bouwt hij voort op wat anderen inaugureerden, en assimileert bestaande vormen voor zijn eigen doeleinden, waarbij hij zonder enige twijfel persoonlijke variaties toevoegt, maar deze zijn toch van ondergeschikter betekenis. Vestdijk is geen Joyce, die de stream of consciousness-techniek algemeen bekend maakte, maar hij integreert de monologue intérieur in een boek als *Meneer Visser's hellevaart*. Zijn mimetische vermogens, voortspruitend uit een

zich aan vrij wat mensen hechtende behoefte tot bewonderen, zijn zeer sterk ontwikkeld, zo sterk zelfs dat zij een enkele maal zijn zwakheid uitmaken, waarvoor hij zich overigens niet schaamt. Zo verhaalt hij in *Gestalten tegenover mij* hoe zijn eerste kontakten met Du Perron ontstonden ter gelegenheid van het zenden van een cahier gedichten, via Slauerhoff, met het verzoek om kritiek. Deze kritiek hield ondermeer in ‘dat het zeer te betreuren (viel) dat u zich zoo uitsluitend en geheel op Slauerhoff heeft ingesteld als uit *dit* cahier blijkt. Ik wil aannemen, dat er een zekere verwantschap tusschen u beiden bestaat, maar dikwijls is hij u bijna volkomen een voorbeeld geweest.’ Vestdijk trekt zich deze kritiek trouwhartig aan en poogt, overeenkomstig Du Perrons advies, zijn eigen toon te vinden en zijn eigen persoonlijkheid uit te drukken. Hij vervolgt dan: ‘(...) maar het komische was - al zag ik dat toen niet zo - dat de nieuwe gedichten, waarin ik Slauerhoff had trachten te onderdrukken, door hem dadelijk veel “persoonlijker” werden bevonden, terwijl ze, wel niet zó erg, maar hier en daar onmiskenbaar, de invloed vertoonden van ... hemzelf! (...) Er waren trouwens andere voorbeelden; ik had nog steeds het gevoel het vak te moeten leren; ik vond ook niets schandelijks in het ondergaan van invloeden, die ik als gangmakers blijkbaar nodig had; maar het is duidelijk dat ik niet bepaald de aangewezen persoon was om in een tijdschrift als Forum te worden ingehaald.’¹

Men raakt hier aan het meester-leerling-motief in het werk van Vestdijk, waarop Kees Fens de aandacht heeft gevestigd.²

Is elke literaire revolutie als men erop terugkijkt maar betrekkelijk, bij de skeptische eklektikus Vestdijk is deze betrekkelijk-

¹ *Gestalten tegenover mij*² (1962), p. 39/40. Anton Wachter ervaart het Forummer sleutelwoord ‘vent’ dan ook als een scheldwoord.

² ‘Puriteinen en piraten, filosofen en sluipmoordenaars’, in *De eigenzinnigheid van de literatuur* (1964), p. 48 vlg. (Eerder opgenomen in *Merlyn I/2* (1963).) Ook Hella Haasse heeft dit motief van ‘de vriend’, de vaak oudere of grotere, die tegelijk de held en de vijand is, onderkend (*Leestekens*, 1965, p. 21); haar opstel stamt van enige jaren daarvoor.

heid van de tweede graad. Zijn sterk receptieve inslag, zijn grote ontvankelijkheid voor invloeden, ook literaire, maken hem tot een voltooier, eerder dan tot de beeldenstormende vernieuwer die het van een zekere eenzijdigheid hebben moet.

Het spreekt vanzelf, dat het werk van Vestdijk onvervangbare eigenschappen bezit, die er de specifieke kenmerken van vormen. Wanneer men zich ertoe zou zetten, liefst met behulp van elektronisch tuig, om de woordenschat in zijn oeuvre te begroten, dan maak ik mij sterk dat hij niet alleen in absolute zin dichters in de buurt van het Groot Nederlands Woordenboek zou komen dan welke andere Nederlandse schrijver uit deze eeuw ook, maar dat hij bovendien per eenheid van zeg vijftigduizend woorden de breedste variatie vertoont.

Dan, een heel ander aspect, die moeilijk omschrijfbare maar hoogst persoonlijk gekleurde tragische inslag in veel van zijn werken, met name in de boeken om het Ina Damman-motief. Hoe essentieel in thematisch opzicht die beroemde slotpassage van *Terug tot Ina Damman* ook is, men kan hem zeker ook beschouwen als de drager van een tragisch levensgevoel: 'Hij voelde zich licht in zijn hoofd; de wind deed goed. (...) Maar zijn voeten raakten zwaar de aarde, zwaar en knarsend op het kiezel alsof zij alleen hadden te bepalen hoe onwonderbaarlijk trouw hij blijven zou aan iets dat hij verloren had, - aan iets dat hij nooit had bezeten.' Wat is dit anders dan een grandioze poging tot verzet tegen een menselijk échec, een absolutistisch protest tegen wat er door een samenloop van omstandigheden op een vitaal punt in Anton Wachters wereld is misgegaan? Er zijn wel geen hogere machten in het spel - tenminste niet in andere dan overdrachtelijke zin - maar al zijn goden en noodlot ook geseekulariseerd en van hun meer metafysische componenten ontdaan, toch is hier sprake van een zelfgekozen lotsbestemming als antwoord op een gebeuren dat Anton Wachter niet zelf in de hand heeft gehad, en welk gebeuren daardoor tot op zekere hoogte tenietgedaan wordt. Het lijkt mij zelfs niet onmogelijk dat de irritatie die velen in zich voelen opkomen bij het lezen

van Vestdijks werk terug te brengen is op dit tragische element, dat zij niet in proportie vinden staan tot de gebeurtenissen die ermee verweven zijn: een provinciale vrijpartij met een onbenullig vriendinnetje mag geen Lahringer Oedipus kunnen opleveren. Het zijn de cerebrale nuchterlingen die iets tegen Vestdijks werk hebben.

Ik leg hier zo de nadruk op de tragiek omdat veel critici er wel na aan toe geweest moeten zijn een overeenkomstig inzicht uit te spreken, maar om een of andere reden eromheen zijn blijven cirkelen. Nu wordt de tragiek in Vestdijks romans ook gedurig onderdrukt of gedempt. De afstand die de schrijver tot zijn figuren kreëert, de objectieve verteltrant, de (voorgewend) luchthartige en ironische toon die de verteller vaak aanslaat - dat alles is niet bevorderlijk voor een sfeer waarin de tragiek zijn kans krijgt, zo schijnt het. En zeker zijn er een aantal werken aan te wijzen, waarin alle sporen ervan ontbreken. Maar anderzijds zijn de zojuist genoemde tactieken buitengewoon dienstig om de doorbraak van de tragiek alleen maar ontstellender te maken.

Eén voor één laat Vestdijk de barrières wegsmelten: de verteller stelt zich naast zijn figuren op, een hoofdpersoon versmelt (op het tijdsaspect na) met de verteller, en zelfs de ironie verdiept zich tot een pathetisch en vertekenend protest tegen de bitterste ellende, een modern *de profundis clamavi* dat door merg en been gaat.

Zojuist heb ik een fragment uit het slot van *Terug tot Ina Damman* geciteerd, opzettelijk wat langer dan dit doorgaans gebeurt. Ik had dit nodig om op twee parallellen de aandacht te vestigen, waarvan de tweede misschien van meer gewicht schijnt dan de eerste.

Anton Wachter voelt zich licht in het hoofd, er waait wind, 'zo hoog mogelijk (...) om zijn voorhoofd te koelen', en zijn voeten drukken zwaar op de aarde; in deze toestand neemt hij zijn uitdagend besluit. Wat is de inhoud van deze vèrstrekkende decisie? Niet: trouw te blijven aan Ina Damman, althans niet in de ge-

wone betekenis. Weliswaar kan men heel goed staande houden dat hij haar ‘verloren had’, en zelfs ‘nooit bezeten’, maar de tekst werpt toch wel een dam op tegen deze gevolgtrekking. Er staat immers dat hij zich voorneemt trouw te blijven aan ‘iets’ enz. Niet dus aan haar, maar aan zijn beeld van haar, zijn gevoel voor haar; een waardevolle ervaring wordt op de troon gezet, waaraan de rest van de persoon Anton Wachter zich ondergeschikt en dienstbaar maakt. Hier is niet zozeer sprake van platonische liefde,¹ maar van trouw aan ‘iets’ in hemzelf, dat een absolute waarde vertegenwoordigt.²

In overeenstemming met dit psychische machtverheffen is het beeld dat opgeroepen wordt perspectivisch vertekend. Anton Wachter is uitgerekt tussen hemel en aarde, de voeten op de grond, het hoofd v er de lucht in, en daartussen bevindt zich alleen iets in de behoefte tot aanvulling van de lezer. Hij is ge-

- 1 Wsl. op dit punt enigszins anders Ter Braak, Verz. W. 4, p. 218: ‘Met deze slotzin, die een mengsel lijkt van aardsheid en platonisme, aanvaardde Vestdijk de volle verantwoordelijkheid voor de jeugdliefde, die de erotische betovering en de critische afzijdigheid in een voorlopige synthese verenigde.’
- 2 ‘Want niet aan schijn gestalten kan men zich overgeven, die al onze medemensen, dus ook de vrouwen, voor ons zijn, doch alleen aan de innerlijke realiteit.’ *Else Böhler*, 2e druk, p. 248. Dit inzicht lijkt mij een van de wezenlijke kernen van Vestdijks werk. In vele romans en ook in de poëzie vindt men het, telkens anders geformuleerd, telkens van een nieuwe kant benaderd, terug. Het speelt op de achtergrond van *De redding van Fr  Bolderhey*, maar ook in *De dokter en het lichte meisje*: ‘De mensch, en zelfs de halfgod, ook al zet men hem tusschen melk en pekkel, kiezen nooit. Wie zegt: ze zijn vrij om te kiezen, bedoelt daarmee (voorzover hij iets bedoelt): achteraf hebben ze spijt, dat ze geen andere keuze hebben gedaan, want de pekkel had misschien zijn voordelen en van de melk krijgen ze misschien verstopping. Dat ze het liefst de kool en de geit hadden gespaard, noemen ze “vrijheid”. Maar het echte kiezen is altijd onvrij, omdat - en dit is nauwkeurig na te gaan - men alleen datgene kiest waar men zin in heeft, ook al is het de dood. De vrijheid onthult zich eerst bij de terugblik, en is derhalve een schijnvrijheid, een aangelegenheid van het verleden, een opschepperij: *ik zou dat en dat hebben kunnen* doen. Ofschoon het weinig met mijn verhaal te maken heeft, moest mij dit even van het gemoed. Van wat ik deed heb ik nooit spijt gehad: *altijd heb ik mij overgegeven aan de onberekenbare onvrijheid van het ingegeven besluit, het ongeformuleerde en onformuleerbare godsoordeel over mijzelf.*’ (mijn curs., d.O.) Aldus dokter Schiltkamp.

spannen tussen twee krachtvelden waarvan de aangrijpingspunten aangegeven worden. De ijlheid van het absolute speelt hem door en om het hoofd, de voeten plakken aan de aarde en de natuurlijke aardsheid. Men denkt - toegegeven, bij deze auteur al gauw - aan de schilderijen van Greco.¹ Maar ook herinnert men zich een soortgelijke groteske deformatie, waarachter een parallelle gedachte schuilt, in de eerste strofe van *Het lied van Antaeus*:

*In het raakvlak verdwijnt
Wie naar raken verkwijnt:
Antaeus, ik,
Mijzelf tot een schrik
Tot tien vingers verkleind.*

Staat Anton Wachter in elk geval nog met beide benen op de grond, Antaeus is op drift geraakt, hij zweeft. Hij is een stadium verder dan Anton; hij heeft, tegen zijn zin, vrijwel alle contact met de aarde verloren. Ook hier is het perspectief hoogst opmerkelijk. De anonus van de eerste twee regels onthult schoorvoetend zijn identiteit, en bekent aan het slot van de middelste regel dat hij over zichzelf spreekt. Dit levert een verschuiving in het perspectief tussen lezer en verteller op. Maar tegelijkertijd springt vanuit de einder - veilige afstand en noodlottig isolement beide! - de reus Antaeus, de hoofdpersoon, even in zijn volle lengte in het beeld om zich ijlings weer terug te trekken tot vrijwel achter de horizon, een minuskule gedaante waarvan alleen de vingers nog te zien zijn. Een dubbele verspringing met tegengestelde werking: het dichterbij komen door bekendmaking gaat gepaard met ruimtelijke verwijdering. Daar komt dan nog bij het dubbele effect van het woord 'schrik'. De

1 'Zelfs in de "taal" van Vestdijk en Greco is verwantschap, de wijze dus waarop zij hun preoccupatie met dood en angst en manieristische vormen objectiveren.' J.J. Oversteegen, 'Vestdijk en de objectiviteit', *Merlyn* 1/2, p. 13.

reduktie van Antaeus tot tien vingers staat voor een schrik aanjagende geschrokkenheid, een angstig spookbeeld.¹ De uitrekking van Anton Wachter tussen hemel en aarde en de psychische realiteiten die met deze verbonden elementen plegen te worden gesymboliseerd, vindt hier zijn tegenhanger in de verschrompeling van Antaeus nu deze vaste grond onder de voeten verloren heeft.² In beide gevallen worden figuren geradbraakt op het martelwerktuig van onverzoenlijke tegenstellingen binnen het eigen karakter. Het noodlot schuilt in henzelf, in deze nazaten en voorgangers van Don Quichote, en hun teweerstelling is even heldhaftig als vruchteloos, ja juist door dit bij voorbaat tot mislukken gedoemd zijn ontstaat hun tragische heroiek.

Het tweede punt betreft een omstandigheid waaronder dit van binnenuit opdoemende fatum zich openbaart, een faktor die de bewustwording of de besluitvorming bij Vestdijks romanfiguren begeleidt, inleidt of begunstigt. Mijn uitgangspunt hierbij is opnieuw de slotpassage van *Terug tot Ina Damman*. 'Hij voelde zich licht in zijn hoofd; de wind deed goed.' Hij is moe na het schoolreisje, emotioneel door elkaar gerammeld door de bons die hij van Ina Damman gekregen heeft, het bericht dat zij met een ander is gaan scharrelen, de avances van Marie van den Bogaard waar hij maar matig van gediend is en die hem eerder

- 1 Ik heb me altijd afgevraagd of het enjambement tussen *tot een schrik* en *Tot tien vingers* niet wat overbelast was door het ook de funktie van een komma te geven: tot een schrik, tot tien vingers verkleind. Aangezien er in *Thanatos aan banden* wel meer drukfouten staan heb ik mij om uitsluitel tot de auteur gewend. Deze meldde mij, per kerende post, dat hij het in het manuskript niet meer kon nagaan, maar dat het z.i. met en zonder komma kon; aan welke mededeling hij, bij wege van afterthought een voetnootje toevoegde, luidende: 'Misschien beter *met* komma.' Het pleit is dus met dit karakteristieke geef-en-neem-briefje nog niet beslist.
- 2 Uiterst onverwacht schijnverband op de achtergrond: Huxley die de perspectivische vertekening bij Greco vergelijkt met het uitzicht van Jonas in de walvis, en de vermoedelijke grondslag voor de mythe van het gevecht tussen Antaeus en Herakles: de vondst van een reusachtig walvis skelet aan de Noord-Afrikaanse kust! Cf. Robert Graves, *The Greek Myths*, II, p. 151.

weer in de richting van Ina sturen, nu niet meer in de werkelijkheid maar in de innerlijke realiteit die verbeelding heet. Al deze gebeurtenissen en omstandigheden tezamen brengen hem in deze ijlhoofdige, onthechte staat waarin de vrijwel ongeformuleerde beslissing valt zich voortaan te wijden aan zijn gevoel voor Ina Damman. Dergelijke ontladingen, die nu eens meer solipsistisch gekleurd zijn en dan weer een gevoelsdoorbraak naar personen in de omgeving aankondigen, zijn zeer frekwent in Vestdijks werk; ze zijn zo veelvoudig aan te treffen dat men ze typerend kan noemen. Ze vallen vaak samen met de hoogtepunten van het verhaal en komen dan ook in het laatste deel der romans voor, hoewel niet noodzakelijk aan het slot, dat immers vaak het karakter van een epiloog, een nabeschouwing heeft, van het voorafgaande gescheiden door een tijdsinterval.

De voorbeelden liggen voor het oprapen. Het eind van *De koperen tuin* waar Nol Rieske, volgeladen met jenever, na de dood van zijn moeder en de zelfmoord van Trix Cuperus in de brandende zon naar huis loopt:

‘In het gezicht van de pijp overviel het mij opeens. Niet in mij, in mijn maag, of in mijn hoofd, maar buiten mij. Schoon ik alles normaal kon waarnemen, was het alsof die afschuwelijke zon telkens een felwit luchtledig voor mijn voeten deed ontstaan, als een witte vuurkolom, die met mij optrok, niet naar vijanden, maar naar volgende leegten. Zette men zijn voet op, of in zo'n leegte, dan kwam er een kleine ontploffing, en dan was het straat (...). Op dit ogenblik dacht ik niet eens aan Trix. Te geloven aan haar dood, daar kwam ik allang niet meer toe (tijdens het gesprek met Caspers had ik het geen moment geloofd); maar ik wist, dat deze weigering om in een feit te geloven mij niet zou bijstaan in mijn strijd tegen een toestand. Want daar waren deze leegten, resulterend uit een gigantische natuurramp, buiten de zon om. Wie niet gestadig doormarcheerde bleef in zo'n leegte hangen, en dan werd de leegte wanhoop, en dan gingen ziel en lichaam eraan. Deze op

mij afglijdende verschrikkingen waren de tijd zelf, losgeslagen, losgelaten door de grote, machtige hand der liefde, waarop ik blindelings vertrouwd had en die nu wraak nam op de haar eigen bandeloze wijze (...)'

Ten prooi aan wanhoop en verbijstering wordt Nol Rieske het slachtoffer van een metaforische zinsbegoocheling; een afgrond niet ongelijk aan die van Pascal, waarmee Vestdijk trouwens zeker vertrouwd is,¹ opent zich voor hem. Met allerlei hulpmiddelen en foefjes zal hij moeten proberen zijn afgekapte toekomstperspektief, de hem ontvallen toekomstige tijd, van sekonde tot sekonde te heroveren.

Lang niet altijd treedt de verijling op bij levenskrisissen. In *Een huisbewaarder* schiet er bij Aad Oosthoek, de titelfunktionaris, iets heel anders los. Wat hem in deze roman overkomt is ook minder ingrijpend, wat niet wegneemt, dat het hoofdstuk waaruit ik direkt ga citeren, vrij centraal is voor het hoofdthema van het boek: de relatie tussen Oosthoek, de margarinemagnaat Louis Bijtel die hem heeft aangesteld, en diens vrouw Jikke.²

'Aan het strand op zo'n warme februaridag, voorschot op de zomer, wordt men gemakkelijk wat licht in het hoofd, en wanneer ik eindelijk thuiskom, is het mij te moede alsof ik te veel gedronken heb. Louis, die een uur later verschijnt, heeft dat zeker (...) Neuriënd stapt hij de kamer binnen, ontgiftigd door nieuw vergif, hij geeft een paar uitermate flauwe moppen

- 1 Cf. 'Pascal als lijfauteur' in *Essays in duodecimo*. Zowel Pascals door de abbé Boileau overgeleverde fobie, als de beroemde en beangstigende *silence éternel de ces espaces infinis* vindt men in dit opstel terug.
- 2 Ook al '(berusten) de personen in deze roman geheel op fantasie', toch zijn er zeker biografische aanknopingspunten. 'Ik trachtte te klaplopen op een bevriend ingenieur, die niet begreep waarom ik in plaats van een medisch werk de verzamelde gedichten van Keats uit de bibliotheek haalde;' (*Gestalten tegenover mij*, 2e druk, p. 36. Cf: '... en na mij aangekleed te hebben en de verzamelde gedichten van Keats uit mijn koffer genomen te hebben, - een bibliotheekboek, ik heb geen geld voor de verzamelde gedichten van Keats, -' (*De huisbewaarder*, p. 16).

ten beste, knijpt Jikke in de bovenarm, struikelt over een stuk speelgoed van Derkje, vloekt, gaat zitten, morst as op zijn broek, vraagt mij hoe ik de middag heb doorgebracht, neemt een borrel, belooft Jikke een werkster, een nieuwe, dat wil zeggen een oude, een brave oude werkkraft, een arbeidster voor God's aangezicht, en Jikke doet of ze niet weet, dat Louis in een werksterloze wereld leeft, zoals een anachoreet in de woestijn (...) Straks gaan we brood eten, en hij zou nu heel goed kunnen zeggen: "Brood? Geef mij een hertebout. Aadje ook, Aadje ook een hertebout." - Jikke: "Ik heb geen hert, Louis." - Louis: "Heb jij geen hert? Wel godverdomme, haal dan dat schilderijtje van de muur, in het andere huis! Vooruit, een beetje vlug!" - Ik: "Dat is een heilig hert, Louis, dat wordt niet geslacht. Het schilderij is daarin heel positief." - Louis: "Ik wil hert." - Jikke: "Je hebt zeker te veel gedronken." - Louis: "Lauwe thee, de gladde eend heeft mij lauwe thee opgedrongen, maar in het middelpunt van de margarinewereld sta ik, ik spuit margarine volgens krachtlijnen en radialen op de kaart, ik kóts margarine, ik vergiftig de hele wereld met margarine...".'

Soortgelijke passages, waar de ijlhoofdigheid de vorm volledig bepaalt, treft men aan in *Zo de ouden zongen...* Meestal stampt de vertellende hoofdpersoon een toneeltje uit de grond, dat onweerstaanbaar op de lachspieren werkt. Er zit een brooddronken humor in met satirische boventonen, heel snel en moordend raak. Men peilt een dosis wraak in deze roekeloze spot, en tegelijk wordt er radeloos in het eigen vlees gesneden, het tweesnijdend zwaard van het ridiculiseren. De sardonische beschrijving van deze ingebeelde scènetjes maakt een uiterst opgewekte en remloze indruk; alles vloeit zo snel en makkelijk als het onder flinke druk gezette spraakwater van de hypomaan. Opvallend is, dat de figuren sprekend worden ingevoerd en dus bovendien zichzelf nog karikatureren. Hier vindt men Vestdijks toneelstukken.

Het kan ook somberder, beslissender. Ik herinner aan Roel

Starmans die zich tegen het slot van *Zo de ouden zongen...* inbeeldt hoe zijn ‘vijand’, de aannemer Heslinga het woord tot hem richt, een luciede zelfgericht, een van deernis doortrokken afrekening, waarin de opgewektheid ver te zoeken is, maar de stuwning voelbaar blijft.

Iets dergelijks is er aan de hand bij dat hoogtepunt van de Europese literatuur, het aangrijpende slot van *Het glinsterend pantser*, als de schrijver S. met de lezer totaal ontredderd achterblijft in de slaapkamer waar de dirigent Victor Slingeland hem zojuist zijn huidziekte heeft geopenbaard. Ik citeer het in zijn geheel.

‘Bonzend en hulpeloos hart. Niet dat ik niet alles begreep, zo begrijpen een naam mag hebben, wanneer men geschokt is in dat onderdeel der ziel dat voor schokken gevrijwaard meent te zijn. Er waren logische verbindingen, herinneringen die nu eerst hun betekenis verkregen, er was een ontknoping, een verklaring. Maar ik wist niet meer wat ik hier in deze kamer deed, in dit eenzame huis bij de duinen of zelfs maar op de wereld. Dit gevoel van verlatenheid, vergeefsheid, was te diep voor verdriet, het was, wanneer men dan eenmaal alles begreep, datgene wat er overbleef aan volledig onbegrip voor de dingen, niet omdat ze zo gebeurden of gebeurd waren, maar omdat ze zo kónden gebeuren, met toestemming blijkbaar van deze of gene. Te ver heen voor protest, - wie wil er nog protesteren in zijn ontreddering, wanneer de materie haar vlammen uitslaat over de huid van een vriend? En geglinsterd had het, bij de lieve goede Jezus, geglinsterd. Schilfers. Met mijn hoofd in mijn handen zat ik daar op mijn stoel na te denken, en dit nadenken was geen nadenken, het was een krachteloos, woordeloos vloeken, en vloeken was het ook niet, want men kan enkel maar vloeken, vervloeken, in naam van een ander, en een ander had hier nooit iets mee te maken gehad, nooit. Ik had niet gehoord, dat hij weer binnen was gekomen. Ik had ook niet verwacht hem zo spoedig weer aangekleed te zullen zien, ik dacht misschien wel, dat het aankleden meer tijd zou

kosten dan het uitkleden, omdat men maar moeizaam scheiden kan van wat zich als aanklacht aan het licht heeft geopenbaard, het melkwitte schijnsel in een slaapkamer, die hij een half jaar tevoren voor zijn arm dirigentenhonorarium modern had laten inrichten... Maar daar stond hij dan voor me, en ik voelde zijn hand op mijn schouder, en hoorde zijn stem: “Trek het je toch niet zo aan, beste kerel,” - ik dacht hij kan toch niet in mijn gedachten lezen of in mijn gevoel, maar dat kon hij wel, hij las, en zijn stem werd al zachter en vriendelijker, en hij bood mij geen glas water aan, omdat ik daar zat te snikken en als een klein kind niet eens naar hem wilde luisteren, maar hij zei de enkele dingen die nog te zeggen waren, ook de overbodige dingen, bijvoorbeeld dat ik het nu begrijpen zou, terwijl ik juist helemaal niets meer begreep en ook niets meer wilde begrijpen, en de naam van de ziekte kreeg ik te horen: “psoriasis”, en hij zei “soriasis”, een vereenvoudiging die hem wel was toegestaan, en dat hij het van jongsaf aan had gehad, dat hij er alles aan had laten doen, maar dat het ongeneeslijk was, ongevaarlijk en ongeneeslijk, en dat het 's zomers gelukkig minder erg was dan 's winters, gelukkig wel, en nog een paar bijzonderheden meer, die ik vergeten ben, o ja, dat het misschien overgevoelig van hem was er niet voor uit te durven komen, maar dat ik het nu allemaal wel begrijpen zou, en toen, na een bemoedigend drukje nam hij zijn hand van mijn schouder en liet mij alleen, nu ja, hij bleef waar hij was natuurlijk, hij liep niet uit die kamer weg, wij zouden nog wel een paar uur tezamenblijven, of zelfs de hele avond, en wie weet zouden wij samen in de stad dineren, maar hij liet mij alleen met zijn lot, en toen, omdat hij toch iets zeggen moest, begon hij weer met zijn bijzonderheden, over de behandeling geloof ik, en dat het met deze ziekte in de jeugd altijd het ergste was, - ja, in de jeugd zijn de dingen het ergste, daar duren zij het langst, tot heel veel later toe, als ze niet verminderd zijn in zwaarte en verdriet en schaamte en medelijden, en dat wist hij ook wel, mijn jeugdvriend, mijn vriend.’

Dit is weergaloos. Men voelt na deze bladzij niet meer de behoefte om ooit nog polemisch het vooroordeel van Vestdijks schraalheid en verstandelijkheid te bestrijden. De verpletterende uitwerking van dit alles behalve pernicieuze slot is voor een belangrijk deel terug te brengen op het volmaakt in elkaar grijpen van vorm en inhoud. Niet alleen de puur zakelijke mededelingswaarde van het relaas, maar ook en vooral de daaronder zich ophopende mengeling van emoties vinden hun voertuig in stilistische verschijnselen die eigenlijk allang uitvoerig geanalyseerd hadden moeten worden. In de allereerste plaats merkt men dat de verbijsterende indruk die Slingelands openbaring op S. maakt, en de gevoelseruptie die er het gevolg van is hun uitdrukking vinden in steeds langere volzinnen, waarvan de laatste een gehele bladzij inneemt. Met de gevoelsuitstorting krijgt de volzin zijn vrije loop, of eerder moet men misschien zeggen dat de vrije loop van de volzin de lezer getuige doet zijn van de gevoelsontlading. En hoe wendbaar is deze volzin! De hulpeloosheid van S. krijgt gestalte in de vrijwel letterlijke herhaling ‘dat ik het nu allemaal wel begrijpen zou’, en het uitdrukkelijk onbegrip van S., diens verwezenheid, in de aaneenrijging van de neutrale conjunctie en... en... en, waarmee getrouwelijk en met een gevoel van vergeefsheid wordt oververteld wat Slingeland zegt, waarbij de overwegend indirecte rede aanduidt hoe weinig het er nog eigenlijk toe doet wat de dirigent uitbrengt, en dat het belangrijker is dat hij iets zegt, al zijn het maar beuzelarijen. En dan voert het minutieuze verslag van de verslagen schrijver allengs naar een climax, een omslag, ingeleid door een gedachtenstreepje, waar de slaapkamer van Slingeland uit het gezicht verdwijnt en plaats maakt voor iets universeels, een levenswaarheid door het boek gedragen, en daarbinnen deels bekentenis deels noodlot. In de nood leert men zichzelf als vriend kennen, niet uit vrije toeneiging, maar door een van buiten komende zekerheid, afleidbaar uit de ontreddering van het meeleven en het medelijden.

‘Het proza is veel meer voertuig van de meest persoonlijke uiting dan de aan prosodische regels gebonden dichtkunst. Het gehoorzamen aan de prosodie immers is de waarborg, dat de dichter ook in andere opzichten het hoofd zal buigen.’

Hoe paradoxaal dit ook klinkt, het lijkt strikt juist voor wat het proza van Vestdijk betreft. Het citaat staat niet voor niets in ‘Het lyrisch beginsel van de roman’. Inderdaad, het slot van *Het glinsterend pantser*, maar ook de passages die ik daaraan voorafgaand heb overgeschreven, kunnen heel goed als hoogtepunten van lyriek gekwalificeerd worden.

‘In de roman zoekt de ziel zich in vrijheid uit te drukken, zich te herkennen, zich te bevestigen. Wat daarbuiten ligt, is minder wezenlijk. De mens maakt romans, omdat hij een mens is, en de aandriften om het te doen zijn zijn eigen aandriften, die hij in laatste instantie met geen ander individu gemeen heeft.’ Men kan uit deze sleuteluitspraak afleiden, dat Vestdijk in het algemeen zijn romans stelt boven zijn poëzie. Historisch is daar ook veel voor te zeggen. Vestdijk is, als zovelen, begonnen met het schrijven van poëzie, in een periode van het leven waarin men sterk bloot staat aan literaire en persoonlijke invloeden, wat de produktie tekort doet schieten aan eigen, vrije inbreng. Zo stel ik ook de romans van W.F. Hermans boven de gedichten waarmee hij debuteerde. Dat neemt niet weg, dat Vestdijk ook later dan zijn late begin niet weinig poëzie geschreven heeft - Hermans heeft het erbij gelaten, met walging. Maar dan nog levert het genre - hoe volmaakt ook beoefend - in Vestdijks ogen nog zulke gewichtige belemmeringen op aan de uiting van het meest persoonlijke, dat het aan de romankunst ten achter gesteld lijkt te worden. We stuiten hier opnieuw op een esthetisch individualisme, waarmee misschien de vele kluzenaars en stylieten in Vestdijks gedichten een kompensierend verband houden, zij het dat hun stoetvorming weer een tribuut aan het kollektief oplevert. Hoe dit zij, men vermoedt dat het Vestdijk niet zeer onbillijk zal voorkomen, als er meer aandacht aan de lyriek van zijn proza dan aan het prozaïsche van zijn poëzie gegeven wordt, zonder

dat ik overigens zou willen beweren dat zijn poëzie beter zou gedijen in de wetenschap van het ontbreken van een lichtelijk in konformerende richting dringende lezerskring. Daarvoor is schrijven toch ook weer een te solitaire bezigheid. Het gaat hier ook meer om de druk van geijkte vormen die inhoudelijke organisatiepatronen met zich slepen, dan om een naar gemeenplaatsen hongerend publiek.

Veel gevaar loopt Vestdijk niet: het is immers vrij wezenlijk voor zijn werk, dat daarin de bestaande vormen moeiteloos geëxploiteerd en geassimileerd worden, en dat, om maar een voorbeeld te geven, het sonnet altijd een typisch Vestdijk-sonnet is. Hij schrijft poëzie van ‘vóór de explosie’, maar er vinden gedurig ontploffinkjes in plaats. Zijn gedichten marcheren keurig in het gelid, maar beramen intussen mouterij en opstand; profiteren van uitwendig traditionalisme om zich daardoor inwendig des te vrijer te ontplooiën. Vestdijk is niet de stille arme die aardappelen vervoert in de vioolkist, maar de stille rijke die zijn viool in een aardappelzak heeft zitten, of, om dit al te smalle concetto te laten vallen en over te stappen op het brede vaarwater van de kunsthistorische etymologie: hij heeft veel weg van een scheve parels voortbrengende oester.

Wil men Vestdijks werk barok noemen, dan is het meteen nodig enige kwalifikaties aan te brengen. In de eerste plaats dient men het begrip te ontbinden uit zijn historische bepaaldheid, een ingreep die Vestdijk zelf ook toegepast heeft in zijn magistrale opstel uit 1937 over ‘Rilke als Barokkunstenaar’.¹ Hij brengt daar de vraag wat literaire barok is terug tot een kwestie die de vorm van bepaalde literaire verschijnselen betreft, en laat het periodiseringsprobleem los. Hij voorzagt daarbij, dat ‘de specialisten zich daarentegen met hand en tand (vooral tand, de hand is reeds een te intelligent orgaan) (zouden) verzetten’, en inderdaad, die oppositie is niet uitgebleven. Een van de opposanten is niemand minder dan René Wellek die in een uit 1946 daterend

1 *Lier en Lancet* I, p. 80.

opstel¹ de opvatting verdedigt dat het verwarrende begrip barok alleen zinvol gebruikt kan worden als men er een samengaan van stilistische technieken en ideologische achtergronden onder verstaat, waarbij uiteraard deze laatste de barokuitingen in de tijd fixeren. Uiteraard, zei ik, maar strikt nodig is dit niet. Men kan zeker een poging wagen een tijdgebonden ideologie zoals bv. de contra-reformatorische in abstrakter termen te formuleren en daardoor de ideologische achtergronden die voor de barok konstitutief zijn verwisselbaar te stellen. Doet men dit, dan kan zo'n substitutie eerder op vingervlugheid berusten dan op objectieve aanknopingspunten, met als gevolg een onoverzienbare uitbreiding en vervluchting van het begrip. Het alternatief is - nu geen enkel stijlverschijnsel op zichzelf genomen uitsluitend bij barokkunstenaars aan te tonen valt - het uitschakelen van het begrip in zijn typologische functie voor wat de moderne literatuur betreft. Het kan dan nog dienst doen als scheldwoord of lauwerkrans, maar daarmee is de term ook verbruikt. Zolang er verstandig mee wordt omgesprongen verdient het de voorkeur de term te gebruiken ter globale aanduiding van een in steeds wisselende samenstelling voorkomende combinatie van vormaspecten en wereldbeschouwing welke combinatie gekenmerkt wordt door - om het voorlopig maar vaag te houden - iets diskongruents: de elementen lijken niet op elkaar afgestemd. Ze leiden een eigen leven en hun raakpunten, in elk werk noodzakelijkerwijs aanwezig, leveren verwarrende en paradoxale effecten op.

Het tweede voorbehoud dat men maken moet als men Vestdijk in het hokje van de barok wil praten is, zie ik het wel, dat de romans zich moeilijker daaronder laten vangen dan de novellen en de poëzie. Barokke kenmerken ontbreken in de romans zeker niet, maar vertonen zich toch herkenbaarder en in groter opeenhoping in de beide laatste genres.

1 'The Concept of Baroque', in: *Concepts of Criticism*, 1963, p. 69-127 (met naschrift uit 1962).

Niet in de eerste plaats om het voorgaande te illustreren met een voorbeeld - van bewijzen is al helemaal geen sprake - maar vooral omdat het mij altijd al een van de meest fascinerende gedichten heeft toegeschenen, en omdat het zich door zijn beperkte omvang ook leent voor een bespreking in kort bestek, wil ik nu enige aandacht wijden, aan het titelgedicht van een reeks uit de *Gestelsche liederen* (1949):

De uiterste seconde

voor Ans

*Doodgaan is de kunst om levende beelden
Met evenveel gelatenheid te dulden
Als toen zij nog hun rol in 't leven speelden,
Ons soms verveelden, en nochtans vervulden.*

*Hier stond ons huis; hier liep zij met de honden;
Hier maakte zij de bruine halsband los;
Hier hebben wij de stinkzwammen gevonden,
Op een beschutte plek in 't sparrenbosch.*

*Doodgaan is niet de aangrijpende gedachte,
Dat zij voortaan alleen die paden gaat, -
Want niemand is alleen die af kan wachten,
En niemand treurt die wandelt langs de straat, -*

*Maar dat dit alles wàs: een werk'lijkheid,
Die duren zal tot de uiterste seconde;
Dit is de ware wedloop met de tijd:
De halsband los, en zij met de twee honden.*

Om welke redenen Vestdijk dit gedicht opgenomen heeft in zijn bloemlezing *Door de bril van het heden* (1956) komt niet erg uit de verf van de inleiding daartoe, maar wat hij daarin wèl zegt,

gaat hopelijk ook voor mijn keus op: ‘Maar het is waar: om de bouw van de nier te leren kennen hoeft men maar één glomerulus onder de microscoop te hebben, een dingetje van niets, waar toch maar ons leven van afhangt.’

Zet men zich tot het proeven van *De uiterste seconde*, dan is misschien nog het meest opvallende dat deze nier een samenstel van ingenieuze contrasten vormt. Dit vereist toelichting.

De uiterlijke vorm is van een vrij sterke regelmatigheid - rijmschema abab, regels van ongeveer gelijke lengte, overwegend jambische vijfvoeters - maar daaronder gaan de tegenstellingen en afwisselingen hun wilde gang. Met grote maïtrise wordt het thema van de grens tussen leven en dood, dat uitnodigt tot grillige verspringingen en ongeremde ontlading, georganiseerd in een heldere, van bedachtzaamheid doortrokken structuur. Het treft vooral door de volgehouden definatorische opzet die bijna aan het leerdicht zou doen denken als het niet aanzienlijk grotere diepgang en betrokkenheid had dan dit doorgaans nogal gratuite genre. Het gedicht vormt één gedurige omsingeling van het begrip doodgaan, eerst door middel van een positieve definitie, dan door een negatieve, en tenslotte weer door een positieve - zonder dat het wild gevangen wordt, want in de slotregel weet het definiendum te ontsnappen door van probleem tot mysterie te metamorfoser. *De uiterste seconde* is ook daarom niet didactisch in de gewone betekenis van het woord, omdat het niet de les verstrekt hoe men moet weten te sterven, maar laat zien hoe de dichter erover denkt, waarbij de lichtere of zwaardere dwang om zich aan diens visie te konformereren alleen in de kwaliteit van het gedicht gelegen is, en die invloed is nog altijd vrij formidabel. Binnen Vestdijks poëzie is dit gedicht in zover uitzonderlijk - hoewel het zeker niet alleen staat - dat het vrij is van de gezochtheid, het precieuze woordgebruik dat elders vaak domineert (ik gebruik deze termen nu in hun neutrale, vaststellende betekenis). Het eerste woord al, *doodgaan*, is van een doeltreffende nuchterheid en ernst, gespeend van alle bij dit onderwerp zo gemakkelijk insluipende eufemistiek, en deze

matter-of-factness reguleert de toon van het hele gedicht. Ik verschil dan ook van mening met Max Nord die in zijn bovengenoemde opstel¹ spreekt over het ‘ongewoon weemoedige titelvers’, ook al omdat er daarvoor veel te veel dynamiek in het gedicht zit. Het is juist de voortvarendheid in de poging om op luciede wijze greep te krijgen op het doodgaan, die - wat de toon betreft - het verschil uitmaakt tussen *De uiterste seconde* en gedichten van Bloem als *De gelatene*, *Eenzaam sterven*, *Aanvaarding*, *In memoriam* en nog zovele meer, waarvan de titels op zich al een elegische weemoed uitstralen. Het wonderlijke is ook dat Vestdijk, deels gebruik makend van typische Bloem-woorden als dulden, vervullen, gelatenheid, toch een heel ander effect, weerbaarder, bereikt.

In grote lijnen is het gedicht als volgt opgebouwd (ik spreek om begrijpelijke redenen niet over het skelet): in de eerste strofe wordt het doodgaan generaliserend benaderd vanuit een overwegend gevoelsmatig perspectief. In de tweede strofe wordt de algemene levenswijsheid van de eerste toegepast in een concreet, geïndividualiseerd voorbeeld. De derde strofe attackeert vervolgens het doodgaan vanuit een negatieve omschrijving: er vindt een afrekening plaats met een onhoudbaar inzicht, waarbij gebruik gemaakt wordt van de in strofe twee gegeven kasuïstiek. In de laatste strofe wordt het net dichtgetrokken, opnieuw met inschakeling van gegevens uit de tweede strofe, en onttrekt, in ‘de uiterste seconde’, het doodgaan zich tot op zekere hoogte door meerduidige beeldvorming aan verstandelijke benadering. Er gaat een ongemeen suggestieve werking uit van de enigmatische slotregel. Geen voor poëzie gevoelige lezer kan zich onttrekken aan de gewaarwording dat er iets beslissends in plaatsvindt, maar het is niet eenvoudig aan te geven waardoor deze indruk wordt gevoed. Probeert men het, dan blijkt dat het hele gedicht opnieuw, en nu van wat dichterbij, in ogenschouw dient te worden genomen.

1 I.c. p. 46.

Nu is er een vrij krachtige aanwijzing voor de centrale betekenis die aan het beeld van de twee honden en hun halsband toekomt. Overziet men nogmaals het rijmschema dan springt, bij de wijde variatie van rijmslagen, in het oog, dat tot twee keer toe ‘honden’ als rijmwoord terugkomt. Bovendien gaat in nauwe samenhang hiermee ‘de halsband’ eveneens twee keer ‘los’. Bij een dichter die niet verlegen zit om afwisseling in het woordmateriaal is dit veelbetekenend. De eerste twee regels van de tweede strofe verdichten zich tot de slotregel waarin halsband en honden van plaats verwisseld zijn. De samenballing in de laatste regel komt tot stand door het weglaten van het huis, en de bruine kleur van de halsband, die - dat mag men hieruit wel afleiden - in dit stadium voor minder wezenlijk doorgaan. Daarentegen wordt er in de slotregel een bijzonderheid toegevoegd: was het aantal honden in de tweede strofe betrekkelijk onbepaald gelaten - een meute was het beslist niet - nu blijken zij getweeën te zijn. Deze nieuwe informatie, zo vlak voor dat de deur dicht gaat, moet wel uitermate gewichtig zijn.

In de eerste strofe wordt het doodgaan geaktualiseerd. De dichter verplaatst zich in het standpunt van de stervende en op het tijdstip van het doodgaan, met als gevolg dat het leven in het verleden geretrojekteerd wordt. Dit vindt zijn uitdrukking in het gebruik van grammatikale verledentijdsvormen als voorvallen in het leven moeten worden aangeduid. Dit brengt met zich, dat de inleving in de sterfsituatie vrijwel volkomen is. Men had zich tenslotte kunnen voorstellen dat de dichter voor de veiligheid ook de waarneming gedurende het leven in de tegenwoordige tijd had weergegeven:

*Doodgaan is de kunst om levende beelden
Met evenveel gelatenheid te dulden
als nu zij nog een rol in 't leven spelen
ons soms vervelen, en nochtans vervullen.*

Wel klopt het rijm dan niet meer, maar dit wil natuurlijk niet zeggen dat het gekozen perspectief berust op predestinerende rijm dwang. Een ander standpunt levert een ander ontwerp op. De banden met het leven worden resoluut doorgesneden: doodgaan is het heden, leven het verleden. De grenssituatie wordt met volledige inzet van inlevingskracht aanvaard, zonder de veiligheidsgordel van het idee dat het tenslotte maar een gedichtenexperiment betreft waarvan binnen het gedicht *ad nutum* afgestapt kan worden. Deze verschuiving in de tijd schept een spanningsveld ten opzichte van de natuurlijke ervaring die niet anders kan dan het doodgaan in de toekomst plaatsen, tenminste als men reflecties daaromtrent wil kunnen navertellen.

‘Zijn leven trekt, resp. flitst als een film voorbij’. Dat is de gemeenplaats waarop hier geparafraseerd wordt. Ook de ‘Levende beelden’ doen sterk aan de bioskoop denken (of aan de droom!), en het toeschouwerschap van de stervende wordt nog versterkt doordat er gesproken wordt over ‘de rol’ die het waargenomen in het leven ‘speelde’. ‘Het leven is een schouwtoneel, elk speelt zijn rol en krijgt zijn deel.’ De betrekking waarin de dichter tot deze ‘levende beelden’ staat, is die van een gedetacheerde betrokkenheid, en deze relatie komt bij Vestdijk niet onverwacht. In overeenstemming met de omschrijving van waarneming en herinnering in termen van zien bestaat de uitwerking in de tweede strofe uit visuele gewaarwordingen.

De *ars moriendi* bestaat dan hieruit dat er gestreefd wordt naar een gelijkschakeling tussen het gevoel dat de aktuele waarneming en dat de herinneringsbeelden begeleidt: gelatenheid in beide situaties. Deze stoïsche *prohaeresis* wordt in de hand gewerkt doordat het leven voorgesteld wordt als iets dat door de buitenwereld geakteerd of vertoond wordt en waartegenover men in zekere mate een belangeloze houding kan aannemen. De persoonlijkheid wordt wel niet ongemoeid gelaten - het handelen van de omgeving wekt allerlei gevoelens op - maar staat er toch vrijer tegenover onder invloed van het inzicht dat er iets onwerkelijks in schuilt, iets dat je niet volledig aangaat. Het ver-

rust enigszins, dat het uitgangspunt van deze stervenswijsheid ligt in de gelatenheid waarmee men tijdens zijn leven gewaarwordingen opneemt en die men moet trachten te handhaven in het stervensuur: men zou eerder omgekeerd verwachten dat de stervenskunst zou inhouden dat men afstand deed van de heftige gevoelens waaraan men tijdens het leven ten prooi was. Toch lijkt mij dit de betekenis van de eerste strofe: het dóórtrekken van een reserve, een met een scheutje *taedium vitae* aangelengde sereniteit, tot in het doodsuur waarin dezelfde dingen, maar nu als herinnering, voor het oog verschijnen. De grenssituatie begunstigt het ontstaan van paradoxen en oxymora. In lichte mate ziet men dat ook in de eerste regel waar ‘doodgaan’ inhoud krijgt door ‘levende beelden’, en in de vierde regel waar de tegenstelling ‘verveelden’ en ‘vervulden’ in een synthese wordt opgenomen; in hetzelfde kader valt natuurlijk op de keper beschouwd ook de woordgroep ‘levende beelden’. Met al deze stilistische middelen wordt het niemandsland geschapen van sterven als een bijzondere vorm van leven, waardoor trouwens van de weermomstuit leven tot een bijzondere vorm van doodgaan wordt.

In de tweede strofe krijgen we enkele van deze ‘levende beelden’ te zien, en wel in de verleden tijd. Wat beduidt dit? Zijn dit de beelden zoals zij ‘hun rol in ‘t leven speelden’, of trekken zij aan het oog voorbij in het stervensuur? M.i. het laatste, en dit geeft aan dat er voor de dichter in het gedicht een verschil is tussen beleven en herinneren: dit laatste gaat gepaard met het besef dat wat zich aan hem voordoet verleden is, ook al wordt voor het overige eenzelfde houding nagestreefd.

Dit stukje film heeft de zakelijkheid van een documentaire; het is een aaneenschakeling van konstateringen waarbij geen woorden verspild worden. De zelf opgelegde passieloosheid wordt hierdoor in acht genomen. Tegen de draad van de verleden tijd werkt het tot vier maal toe herhaalde en geaksentueerde ‘hier’: in ruimte nabij, in tijd veraf.

Wat zich voor het oog ontrolt is, strikt genomen, maar heel weinig: een route met enige gemarkeerde plaatsen, beginnend met

de plaats waar het huis staat (of stond), langs een straat en een bosweg of laan naar een beschutte plek in het sparrenbos, waar stinkzwammen stonden, en dan heeft men eigenlijk al te veel ingevuld. Pas daarachter rijst het eigenlijke beeld op: dat van twee mensen op een wandeling met een paar honden in een bosrijke streek. Dit beeld komt tot stand, niet, doordat het vertoond wordt, maar door het kommentaar van de ik bij het zien van de route. Dit kommentaar heeft twee functies: de lezer krijgt een explikatie, de kommentator geeft blijken van herkenning en herinnering, en in deze laatste functie kan hij pas zijn gelatenheid demonstreren.¹ De identiteit van de 'zij' wordt niet onthuld, maar het is duidelijk iemand waaraan de 'ik' verknocht is en die het huis met hem deelt. Men is natuurlijk geneigd deze vrouwenfiguur in nogal rechtstreeks verband te brengen met degeen aan wie het gedicht is opgedragen, en uit een oogpunt van biografie is dat misschien ook wel een vruchtbare neiging, maar dit plausibele extraliteraire verband zou de in de onbenoemdheid gedijende mogelijkheden van zingeving toch wel belemmeren: 'Ans' is geen categorie binnen het gedicht.

Hoe anekdotisch de tweede strofe ook lijkt, willekeurig is het tafreel bij lange na niet. Gememoreerd is al dat er eigenlijk twee tonelen over elkaar heen geschoven zijn: eerst een traject, en dan wat er zich op heeft voorgedaan. Voorts bevat zij een indicatie dat het inderdaad een herinneringsbeeld is, aangezien de ik er zichzelf in ziet opgenomen. En dan, in de kontekst van het *memento mori*, verspreiden de stinkzwammen (*Phallus impudicus*) 'door een dikke onaangenaam riekende slijmlaag bedekt', een lucht van verrottenis, die volgens de mykologen aasvliegjes aantrekt. De zwammen hebben dus een onmiskenbaar doodssymbolische waarde. En als dit zo is, raakt men op z'n

1 De beide functies schijnen iets uiteen te lopen bij de aanduiding van de plaats waar de stinkzwammen gevonden werden. De explikatie kan *een* beschutte plek met zich meebrengen, maar de herkenningfunctie zou eerder een bepalend lidwoord of aanwijzend voornaamwoord vereisen: op *die* beschutte plek b.v., zoals ook: *de* honden, *de* halsband, *de* stinkzwammen.

qui vive voor wat betreft de straling die mogelijk van de andere elementen in deze strofe zal uitgaan, waarbij de honden het eerst in aanmerking komen, maar ook de ‘beschutte plek in ‘t sparrenbosch’.

Niettemin, in dit stadium werkt de tweede strofe hoofdzakelijk als een in kleine bijzonderheden afdalende beschrijving (men lette eens op de identificerende bijvoeglijke naamwoorden) van zo'n betrekkelijk vervelende levensvulling als een ommetje met de honden.¹

De derde strofe vat de gedachte van de eerste weer op, maar nu doorwerkt met gegevens die uit de tweede bekend zijn geworden; een synthese uit de abstraktie van de eerste en het exempel van de tweede, die zich ook in de laatste strofe zal voortzetten. Worden de eerste twee strofen beheerst door de tegenstelling algemeen-bijzonder, de beide laatste door de tegenstelling negatief-positief.

Het is inmiddels allang duidelijk geworden dat dit gedicht geen naturalistische beschrijving vormt van het doodgaan in zijn meer lichamelijke aspecten. Doodsnikken en gerochel, pijn en angst blijven achterwege. Het doodsprobleem staat in de sleutel van het vinden van een verhouding tot zichzelf en tot geliefde personen, om het bewerkstelligen van een overwinning van de geest, om het vinden van een in eigen ogen aanvaardbare redelijke houding tegenover het doodgaan. Het werkwoord van ‘doodgaan is’ reduceert het begrip tot zijn wezenlijke kenmerken, en brengt geen volkomen identiteit tot stand. Dit zijn dikke woorden, maar zo ligt het toch.

De gedachte aan de nabestaande wordt wel toegelaten, maar als minder wezenlijk verworpen. Dat de geliefde treurend alleen achter zal blijven is wel ‘aangrijpend’, maar het geval doet zich

1 Cf. *De wandelaar* van Nijhoff, waarin de poging om het eigen leven duur te geven door de dimensies van dat leven heenbreekt naar het kollektieve westerse verleden: ‘de ‘tijd der Carolingen’, de ‘tijd der Renaissance’, de ‘tijd van Baudelaire’, uitmondend in het platte vlak, of de tijdloosheid, van het ‘stil mozaïkspel zonder perspectieven’.

niet voor en is ook minder het probleem van de stervende dan dat van de ander. Deze opvatting houdt geen gebrek aan solidariteit of medeleven van de ik in, maar wordt ingegeven door het inzicht of het vitale gevoel, dat het zinloos of onmogelijk is, dood zijnde, eigen of anderer toekomst te beheersen. Dat bovendien de beminde niet alleen achterblijft als zij maar kan afwachten lijkt een gedachte die ernstig rekening houdt met het bestaan van een hiernamaals of met een of andere vorm van voortbestaan, want wat kan dit beiden van de tijd anders suggereren dan het vooruitzicht op een latere hereniging? Dit zou echter strijdig zijn met de hoofdgedachte van het gedicht. Wordt er gezinspeeld op haar eigen doodsuur, waarin ook haar levenszich voor haar geestesoog zal ontrollen, waardoor zij, al is het maar kort, weer herenigd raakt met de ik? Hoofdzaak is in elk geval de weigering om voorbij de uiterste seconde te kijken. Wie doodgaat trekt zich op zichzelf terug, natuurlijk met inbegrip van alle banden die men heeft, maar zonder bovendien het probleem dat de eigen dood voor de omgeving oplevert te willen of kunnen oplossen. Dàt de achterblijvenden dit probleem hebben is een diepinsnijdende, maar tenslotte toch afgeleide overweging, die met nuchtere gedachten bestreden wordt, omdat deze normale complicatie niet de kern raakt van dat eigen persoonlijke antwoord op de eindigheid van het leven.

Dat de tweede strofe langs straten en paden voerde, wordt strikt genomen pas nu duidelijk. Naar de aard van de wegen kan men daar alleen maar gissen aan de hand van de geschilderde omgeving van huis tot bos. In deze derde strofe worden de gissingen bevestigd, en wel in omgekeerde volgorde: eerst de paden, en dan de straat. Dat wel degelijk gerefereerd wordt aan de wandeling van de tweede strofe blijkt - ten overvloede - uit het aanwijzend voornaamwoord 'die paden'. Of de gesignaleerde inversie betekenis heeft, zal nog gezien worden.

We komen nu aan de slotstrofe. Er is inmiddels door het uitstel dat de tussenzin van de beide laatste regels van de derde strofe oplevert, een spanning gekweekt, een vertraging waardoor de

climax gekonditioneerd wordt. Trouwens, het beslissende karakter van de slotstrofe wordt ook voorbereid door de derde strofe als geheel, nu deze immers door zijn negatie de verwachting oproept naar het antwoord op de vraag wat doodgaan dan wèl inhoudt. Een dubbele retardatie dus, waarna de ontlading des te heftiger uitbreekt.

In gedrongen zinnestjes, korter zelfs dan de toch lakonieke aanduidingen in strofe twee, storten de *ultima verba* als een woeste stroomversnelling met accenten en elisies op ons toe. Temidden van dit geweld komen de draden van het gedicht bij elkaar en vormen iets nieuws, dat, ook al beseft men er aanvankelijk de portée nog niet van toch een diep treffende indruk maakt. De logisch opgebouwde gedachtengang kristalliseert uit in een puur magisch beeld waarvan het licht naar alle kanten terugkaatst. Voetje voor voetje maar.

Maar dat dit alles wàs

Met grote nadruk wordt het leven naar het verleden verwezen, het is passé. Doodgaan is niet gedachten wijden aan de toekomst, maar afrekenen met het verleden, dat onherroepelijk voorbij is. *Dit alles*, dat is: de wandeling van de tweede strofe die door deze verwijzing gekomprimeerd wordt tot zinnebeeld voor het leven. Misschien moet tot *dit alles* ook gerekend worden de gedachte aan de alleen achterblijvende vrouw, want ook gedachte werkelijkheid is werkelijkheid, is in deze cartesiaanse trant zelfs realiteit bij uitstek.

Het idee van de eerste strofe dat het beleven tijdens het doodgaan als herinnering terugkomt, dat er twee identieke films bestaan - op de tijd na - wordt in de vierde strofe weer opgevat:

*(...): een werk'lijkheid
die duren zal tot de uiterste seconde;*

Hiermee wordt het definitieve in het zelfstandige gebruik van de werkwoordsvorm 'wàs', in de zin van 'bestond', - met onder-

tonen in de richting van ‘bestond werkelijk’ - op losse schroeven gesteld, met name door het leesteken tussen *was* en *een werk'lijkheid*. Deze dubbelzinnigheid van het werkwoord - zowel zelfstandig als copulatief funktionerend - verweekt de gedachte niet onaanzienlijk. De eerste interpretatie is deze, dat men de zin leest met een inversie die teweeggebracht wordt door de sterke nadruk, en waarbij dus het werkwoord opgevat wordt als koppelwerkwoord: ‘maar dat dit alles een werkelijkheid wàs, die’ enz. Het leesteken verbindt dan meer dan dat het scheidt, wat overeenstemt met zijn plaats in het midden van een versregel, en fungeert vooral als verwachtingscheppend, uitstellend nadruksteken. Gevolg van deze interpretatie is, dat de werkelijkheid van het verleden alleen nog iets werkelijker wordt.

De tweede interpretatie is die waarin ‘was’ als zelfstandige hoofdwervoordsvorm wordt opgevat. Er is dan geen inversie. De dubbelpunt heeft zo een hoofdzakelijk scheidende functie en betekent zoiets als ‘het voorgaande is namelijk’.

Beide interpretaties lijken mij goed mogelijk. In het ene geval wordt ‘dit alles’ voorzien van het predikaat werkelijkheid, in het tweede geval wordt het zinsdeel ‘dit alles wàs’ nader toegelicht en gespecificeerd. Accepteert men het naast elkaar bestaan van deze interpretaties, dan doet zich het feit voor dat het hier niet mogelijk is beide te verdiskontereren in één en dezelfde intonatie. Elke interpretatie brengt zijn eigen manier van hardop lezen mee, en deze zijn niet te versmelten in één optimale intonatie. Men zal de passage, wil men hem voluit laten werken, dus tweemaal moeten oplezen. In de kop kan men, wonderlijk genoeg, beide mogelijkheden fuseren, in de strot niet. Hieruit volgt, dat reciteren net als vertalen een vorm van interpreteren is. Dit komt in moderne poëzie duidelijker tot uiting dan in de vroegere, omdat de laatste zich losmaakt van het klanksubstraat zoals men o.a. kan konstateren aan het visuele rijm dat het klankrijm wel niet verdringt, maar daarnaast toch als een zelfstandige strukturerende faktor optreedt.

Wie wil tegenwerpen dat de opvatting van *wàs* als hoofdwerk-

woord toch aannemelijker is dan de opvatting als koppelwerkwoord, zal in mij een makkelijke vinden. Ik geef het grif toe, maar heb er alleen op willen wijzen dat de andere mogelijkheid zich, in mindere mate, ook verwerkelijk en hoe de gedrongenheid leidt tot alternatieven die elkaar niet uitsluiten.

Nu stuiten we, volgen we onze hoofdindruk, op een schijnbare tegenstrijdigheid. Eerst wordt met sterke emfase verklaard dat ‘dit alles’ definitief voorbij is, en meteen daarop verlegt dit verleden zich tot in de toekomst: het zal duren tot men sterft. Het is het bewustzijn dat het vermogen heeft om het vroeger beleefde in de geest te laten herleven en los te maken van zijn vaste plaats in de stroom van de tijd, en bij de gratie van het bewustzijn wordt het bestaan tot werkelijkheid. In dit licht bezien wordt duidelijk waarin het aangrijpende van deze gedachte gelegen is: met het uitdoven van het bewustzijn gaat een stuk werkelijkheid verloren. Doodgaan is de konfrontatie met de waarheid dat de werkelijkheid van het persoonlijke bestaan eindig is en maar zolang duurt als het leven.

*Dit is de ware wedloop met de tijd:
De halsband los, en zij met de twee honden.*

De twee meest raadselachtige en suggestieve regels van het gedicht. Hier wordt niet meer - zoals eigenlijk in al het voorgaande - gesproken in klare taal, maar wordt een zeer gelede gedachte in de vorm gegoten van beelden die op zichzelf genomen nog geen moeilijkheden opleveren, maar waarvan de relatie tot het thema toch niet voor de hand ligt. Het gedicht slaakt zijn rationale banden en doet een beroep op gekoncentreerde analogieën die een unheimisch gevoel bij de lezer wekken.

Het leven gezien als wedloop met de tijd of gevecht met de dood is een uitdrukkingwijze met een lange traditie, die ook elders in Vestdijks werk voorkomt, zoals in dat andere titelgedicht, *Thanatos aan banden*, maar ook, zij het minder op de voorgrond tredend, in het gedicht dat daarop volgt, *De verzoening*. Maar als

hier geput wordt uit een dichterlijk arsenaal dat aan de marge van de christelijke gedachtenwereld werd opgebouwd uit klassieke grondstoffen,¹ dan bekroont het beeld dit gedicht toch op ongezochte en veelduidige wijze.

Het leven als wedloop, dat is toch een andere voorstelling dan die van de tweede strofe, waarin de dichter immers het leven opvat als wandeling met de zijnen langs afwisselende wegen van huis tot beschutte plek in het bos. Het is het verschil tussen promenade en sintelbaan. Hierbij verliest men, denk ik, uit het oog, dat het laatste beeld niet staat voor het leven, maar juist voor het doodgaan.

Leest men de voorlaatste regel op de meest voor de hand liggende manier, dan ontkomt men er niet aan het zwaarste aksent te leggen op *ware*, en dit impliceert meteen, dat het idee van een wedloop ook al eerder in het gedicht aan te wijzen moet zijn geweest. Men wordt geacht vanuit het gedicht al vertrouwd te zijn met de wedloopgedachte, - dat moet men afleiden uit de onnadrukkelijkheid waarmee het woord *wedloop*, in de slagschaduw van *ware*, voor het eerst zijn intree doet. Dit betekent dat er

1 Cf. voor zulke naar de klassieke oudheid verwijzende elementen het gedicht van Anthonie Donker:

Wedren

*De dood en ik rennen samen
rondom het blonde perk.
Ik heb de eerste ronde gewonnen
maar de tijd die ik won is geronnen
in tweestrijd en zorgen en werk.*

*En nogmaals rennen wij samen
zij aan zij, en dan nek aan nek,
tot vlak bij de eindstreep. Ik strek
de hand een handbreed voor de zijne.
Hij, juist voor ik juichen kan, raakt
met één vingertop, ijskoud, de mijne.*

(Uit *Maatstaf*, 1955, p. 794)

in het voorgaande een verkeerde indruk omtrent de aard van de wedloop is gewekt, of, dat is aangegeven wat die wedloop níet is. Dit laatste sluit uitstekend aan bij de bewoordingen van de derde strofe, waar immers aangegeven wordt wat doodgaan níet is. Men moet het niet tegen de tijd opnemen door zich in te denken hoe het zal zijn als men er niet meer is - waardoor men zichzelf toch beoogt te continueren, men is a.h.w. aanwezig bij zijn eigen afwezigheid - want die strijd is bij voorbaat verloren. Maar hoe dan wèl? Daarover spreekt het orakel van de slotregel.

De halsband los, en zij met twee honden.

De slotregel is de meest lapidaire uiting van het gedicht. Hij contrasteert sterk met de voorafgaande meanderende volzinnen, zelfs met de opbouw van de tweede strofe. De uiterste sekonde is niet meer het moment voor uitweidingen over details. Zijn vorm symboliseert het thema, de strijd tussen de neiging tot verzet tegen het doodslot en het streven naar gelatenheid tegenover het onherroepelijke, tussen de tragische levenshouding die tegen beter weten in de eindigheid poogt te doorbreken en de realistische die erkent dat het leven een mengeling van verveling en vervulling inhoudt.

De belangrijkste mededeling hierin is misschien wel de komma, die wat in de tweede strofe bijeengebracht werd, uiteendrijft: het losmaken van de halsband wordt onttrokken aan de oorspronkelijke situatie en verkrijgt een zelfstandige betekenis tegenover de figuur van de vrouw met de twee honden. Het valt ons nu ook op dat er in de tweede en vierde strofe telkens over honden gesproken wordt, en even konsekvent over maar één halsband. Maar wat in de tweede strofe niet meer dan een manier van spreken leek, een onschuldige stijlfiguur, verkrijgt in de slotregel, waar uitdrukkelijk door het telwoord de aandacht gevestigd wordt op het meervoud van de honden, de portée van een eigenzinnige en onverwachte polarisering van de elementen waaruit de scène in strofe twee was opgebouwd. Deze polarisering wordt

krachtig bevorderd door de wijziging in de volgorde. In de vroegere strofe ziet men eerst de vrouw met de honden lopen, die *vervolgens* losgelaten worden. Hier gaat eerst de halsband los, en dan pas komt ‘zij met de twee honden’ in beeld. Deze inversie maakt, dat men de losgemaakte halsband niet meer met de honden in verband kan brengen: zijn de beesten los, dan nemen zij de benen en spat de drieëenheid ‘zij met de twee honden’ uit elkaar.

De halsband is dan ook bevestigd om de nek van de ik. Hij is het die aan het touw zit, dat wordt losgemaakt om hem in de gelegenheid te stellen zijn wedloop met de tijd aan te gaan. Voor mij speelt misschien ten overvloede ook nog het etymologische verband tussen de woorden ‘gelatenheid’ en ‘los’ mee om dit effect te bereiken; sommige lezers zullen daar minder om geven, maar m.i. vormen deze woorden toch elkaar snijdende betekeniskringen, een handreiking tussen begin en eind van het gedicht. ‘Zij met de honden’, ‘zij met de twee honden’. Deze vrijwel identieke woordgroepen versterken elkaar zodanig, dat men er haast een eigennaam in beluistert. De honden treden op als attribuut van de vrouw, als een kenmerkende eigenschap, ook als zij in werkelijkheid eens afwezig zijn. Zij horen bij haar, zoals de pet bij Jan-met-de-pet hoort ook als hij blootshoofds is. Deze perifrastische kwaliteit, ontstaan in een toenemend symbolisch verband, doet zoeken naar een traditioneel door honden begeleid wezen. Hier ligt een heel veld van mogelijkheden tussen de gepersonifieerde trouw en de godin Artemis die op een beschutte plek in het bos door Aktaion bespied werd, wat tot zijn droevig einde leidde. Erg vruchtbaar is deze richting niet. Hooguit krijgt de vrouwenfiguur een zekere emblematische gestileerdheid, een stereotypie die aangeeft dat haar aanwezigheid in symbolische onafscheidelijkheid van hem, van de honden, voortduurt. Want, het hoeft eigenlijk niet meer gezegd te worden, als het de ik is die een halsband om heeft, dan heeft hij daarmee hondachtige eigenschappen verkregen. Het koppel honden spiegelt enigszins het menselijk paar.

Het losgaan van de halsband maakt meer los. Niet alleen wordt er de persoonlijke dood mee gesymboliseerd, maar ook de ont koppeling van de twee werkelijkheden van het bestaan, de levende beelden van de ervaring en de herinnering. De gesignaleerde inversies, formele en inhoudelijke, staan hiermee in verband. Het perspectief van het doodgaan beïnvloedt de levenshouding en geeft haar de inslag van onthechting mee, welke voorbereidende onthechting dan weer wordt overgenomen als methode om op zo menselijk mogelijke manier het doodgaan onder ogen te zien. Daarmee is de cirkel weer gesloten. Het leven als oefening in distantie werpt, als de dood nabij is, zijn vruchten af.

*Wel hem als 't Eind des levens komt voorhanden,
De naare droom, van 't aardse, is voorby,
Zyn Geest wordt los van kerker, en van banden,
De stryd is uit, de moeite aan een zy,
De dood mag vry het dubbeld leven scheiden,
Van de eeuwigheid, en tyd, aan een geknoopt!*

Ook al verschilt Jan Luykens ideologie van christelijke heilsverwachting hemelsbreed van Simon Vestdijks skeptischer inzichten omtrent het bestaan na het bestaan, zij spreken in metaforen van verrassende overeenstemming. Nee, droom is het leven in dit gedicht nu juist niet, integendeel, de enige werkelijkheid, waartegenover de kans op een hiernamaals nogal schimmig voorkomt. In de uiterste seconde gaat de halsband los, wordt de werkelijkheid ontbonden. Stinkzwammen in 't sparrenbosch. Het bewustzijn, drager van deze persoonlijke werkelijkheid, dooft uit. Maar vóór het zo ver is, speelt zich, in diezelfde uiterste seconde, de wedren met de tijd af. Niet meer gebonden aan fysieke weerstanden balt zich wat voorbijgegaan is samen tot flitsend herbelevens, terwijl in de werkelijkheid de overlevende zijdelings wegzinkt, verdrongen wordt door haar eigen verleden zoals dat eerst werkelijkheid verkregen heeft in de geest van de stervende. In deze wedstrijd wordt alle werkelijkheid nog één-

maal vergaard voordat zij reddeloos teloor zal gaan. De spelregel van de wedren? Het leven komprimeren tot het in de uiterste sekonde past, een heel leven tegen een ogenblik.

Zijn beslissende betekenis, zijn onverklaarbare onderstroom van onherroepelijkheid krijgt de slotregel niet alleen door zijn hermetisme, maar ook door iets dat ik niet beter weet te omschrijven als het pathos van de berusting in de ongelijke strijd. Hoe dynamisch het eerste deel van deze regel ook is - en de bevrijding uit de halsband doet een pijlsnelle ren voorspellen - het legt het af tegen de werkwoordloze en exemplarische onbeweeglijkheid van de laatste woorden. Zij met de twee honden is eerder ontwerkelijk dan degeen die haar in zijn geest, de enige zetel van zijn werkelijkheid, tracht te bestendigen. Want wat is haar voortbestaan waard, als de kracht die haar tot werkelijkheid maakte uitvalt?

Naschrift

Het bovenstaande is niet *de* analyse, maar *een* analyse van *De uiterste sekonde*. Met een nadere belichting vallen de aksenten weer anders uit. Dit wordt niet gezegd ter ontlasting van een theoretisch geweten - hoe vaak is het mij niet overkomen dat mij een afwijkende interpretatie werd voorgeschoteld die alle reden van bestaan bleek te bezitten! Zo ook hier. J.J. Oversteegen, die het gegeven paard in de bek mocht kijken voordat het op de markt gezet werd, zadelde mij op met een plausibel alternatief. Het is dit. De uiterste sekonde is niet alleen het laatste moment voor het sterven, maar ook: het einde van de tijd als categorie, de volheid der tijden. In deze opvatting wordt de tijd als menselijke denkvorm door de dood opgeheven en worden de gebeurtenissen overgeheveld in een tijdloze ruimte. 'Zij met de twee honden' wil dan zeggen dat de vrouw door het sterven van de ik een durende présence wordt, en wel durend tot de jongste dag, los van fysieke bijmengsels die de beweeglijkheid in de tijd belemmeren.

Hier is wel wat voor te zeggen. Binnen deze opvatting komt de regel

want niemand is alleen die af kan wachten

beter tot zijn recht. In mijn interpretatie viel deze regel met zijn suggestie van hereniging moeilijk in te passen. Wanneer de tijd als kantiaanse Anschauungsform wordt opgeheven, emancipeert zich de vrouw van phaenomenon tot noumenon, en ontstaat voor haar de mogelijkheid de ik in deze gezuiverde sfeer te ontmoeten. Tegenwerping: ook de ruimte is een menselijke Anschauungsform, maar misschien kan de menselijke geest ook op dit punt na dode gesaneerd worden.

Wanneer ik deze alternatieve verklaring overdenk, dan ben ik geneigd om toch nog een kleine frontverandering aan te brengen, een koerswijziging die zonder dit alternatief achterwege zou zijn gebleven. Hierbij wordt het materiaal op iets andere wijze gerangschikt. Ik zoek aansluiting bij de etymologische verbondenheid tussen de gelatenheid van de eerste strofe en het los gaan van de halsband in de laatste. Mijn veronderstelling is, dat de gelatenheid als gemoedstoestand het losgaan van de halsband mede veroorzaakt. Zoals al eerder opgemerkt staat dit losgaan van de halsband niet alleen voor het biologische sterven - want daarvan wordt in dit gedicht zoveel mogelijk geabstraheerd - maar ook voor het sterven als gereduceerd tot het probleem van de verhouding tot het eigen verleden, de sterfelijkheid en de werkelijkheid.

Knelpunt in de interpretatie van Oversteegen is de aard van de wedloop. De strijd tegen het horloge is immers bij voorbaat gewonnen als de meetbare tijd komt te ontbreken. Nu kan men eventueel de slotregel nog zo opvatten dat de inzet van de wedloop deze is, dat men moet trachten het hele leven door de nauwe flessehals van de persoonlijke uiterste seconde te persen opdat dit in de oneindigheid verduurzaamd wordt tot aan de seconde die aan alle seconden een eind maakt, maar hierin geloof ik niet helemaal.

Kort voordat Vestdijk in 1942 als gijzelaar in Michielsgestel werd geïnterneerd waar hij de *Gestelsche Liederen* schreef, had hij in dialoogvorm een verhandeling over de tijd geschreven: *Het eeuwige telaat*, die volgens de opgave achterin het boek in oktober 1941 voltooid werd. Hierin treft men gedachten aan, die nauw verband lijken te houden met het thema van het gedicht. Zonder de daarin uitgedrukte gedachtengang te resumeren wil ik toch op enige passages de aandacht vestigen. In de tweede dialoog vat Arminius, de filosoof, het voorafgaande samen voor zijn leerling, Godard:

Tegenover de tijd zijn drie houdingen mogelijk, en ook niet meer dan drie (...) In het eerste stadium leeft men in de wereld van het telaat, maar heeft er verder geen last van. In het tweede stadium leert men het telaat kennen, en daarmee den tijd als zoodanig, en geeft er zich willoos berustend aan over, omdat men niet meer de mogelijkheid ziet *niet* te laat te komen. In het derde stadium attaqueert men het telaat, en tracht ‘op tijd’ te leven, hetgeen echter gewoonlijk met een catastrofe eindigt, want de tijd is geen tegenstander die met zich spotten laat, hoe inschikkelijk hij zich ook schijnt te plooiën naar de ‘subjectiviteit’ van dengene die zich met hem meten wil.

Godard: Dit is heel overzichtelijk, en ik hoop het te onthouden. Maar bestaat de mogelijkheid niet ‘op tijd’ te leven zònder die uitputtende worsteling, en zonder dat men het bewustzijn van den tijd opnieuw verliest?

Arminius: Strikt genomen, neen. Maar als grenstoestand is een geestesgesteldheid denkbaar, waarin het telaat overwonnen en de gelukzalige onbekommerdheid (...) heroverd is, terwijl toch eenige ‘weten’ omtrent den tijd aanwezig blijft, voorzoover dit noodig is om zich dezen toestand bewust te kunnen worden.

Wij spreken dan van eeuwigheid, en daar zijn Godard en Arminius nog niet aan toe.

Het is niet zonder betekenis, dat voor het eerste stadium model staat de griffon, de jachthond van Arminius, die ‘geen geheugen (kent), omdat hij het desbetreffende telaat niet kent’. Meer dan dat de jachthond hierdoor geplaatst wordt in het veld van de tijdsproblematiek wil ik trouwens niet suggereren. Maar wat uit deze passage duidelijk spreekt is het idee van de tijd als tegenstander, en de zinspelende mogelijkheid om, hoewel doordrongen van de onderliggende draaibaarheid van de tijd, een verzoening tot stand te brengen in een ‘grenstoestand’, en dat is ongeveer de situatie van het gedicht. Het gaat nu om de vraag, hoe de tijd te overwinnen. Hierover wordt in een latere dialoog (p. 50) het volgende opgemerkt:

Arminius: (...) Alleen de mensch, tot wanhoop gebracht door de vluchtigheid en onachterhaalbaarheid van het leven, gaat tegen de tijd te keer en behandelt hem als zijn vijand. Daarbij vergeet hij echter te gemakkelijk, dat de tijd eerst uit deze wanhoop en deze vijandschap geboren werd.

Godard: Men behoeft dus slechts zijn wanhoop, zijn toorn, onrust, wrok en ontevredenheid te overwinnen om den tijd van het wereldtoneel te doen verdwijnen?

Arminius: En de eeuwigheid deelachtig te worden, zeker.

In de achtste en laatste dialoog gaat Arminius nader in op de pogingen om de tijd te overwinnen, en op de evengenoemde geestesgesteldheid waarin het telaat, de menselijke tijd, overwonnen wordt. Deze geestesgesteldheid is een mystieke:

Arminius: (...) Het grote probleem van den dood is niet of wij persoonlijk voort zullen leven, of in onze werken voortbestaan, of deel zullen hebben aan een wereldziel (...), maar of wij al stervende die gebieden kunnen bereiken, waar wij niet meer in den dood gelooven. En zoo zie je, dat het in het geheel geen probleem is, want die gebieden bereikt iedereen, in en door, desnoods aan het uiterste einde van den doodsstrijd (...).

Om dit duidelijk te maken nodigt Arminius Godard uit om zich in gedachten te verplaatsen ‘naar een eenzaam bosch’ - treffende overeenkomst in entourage! Maar de overeenstemming gaat veel verder. Er staat daar aan het einde van een lange door donker geboomte omzoomde laan een man, en deze omstandigheid brengt een ‘primitief gevoel van verwondering over het *bestaan*’ teweeg. Er ontstaat een kontemplatieve stemming waarbij men de ogen sluit en zich met deze roerloos staande man vereenzelvigd. Opent men de ogen, dan is de man verdwenen. Deze ervaring leidt ertoe opnieuw de ogen te sluiten:

Arminius: (...) Dat wil zeggen, je tracht je opnieuw in die wonderlijke ervaring te verplaatsen, met alle krachten van je voorstellings- en herinneringsvermogen. In de mate, waarin het je gelukt, niet alleen een *levendig beeld* (mijn curs. d'O.) te ontwerpen van het geziene, maar ook en vooral: het tijdsverschil te niet te doen, wordt het telaat opgeheven. Je aanschouwt niet alleen het beeld, je doorleeft ook weer de minuut. De beide polen van je ervaring in het bosch: het positieve staan, of bestaan, en de negatieve afwezigheid, heb je tot synthese gebracht. (...) Goed, je ziet den man weer voor je. Maar tevens weet je, dat dit beeld in het verleden thuishoort. Je weet, dat er tijd verstreken is, sinds hij daar in werkelijkheid stond. Gehéél lukt je de herschepping van dat onvergetelijke moment dus niet. Maar je benadert het; en hoe meer je je er in verdiept, hoe meer het besef van den verstreken tijd vervaagt, hoe meer de kloof, die je van het verleden scheidt, overbrugd wordt.

De hier geciteerde passages kunnen dienen enerzijds als achtergrondinformatie omtrent de *économie* van het gedicht, anderzijds als een hulpconstructie voor de interpretatie ervan, die, eenmaal gebruikt, weer kan worden afgestoten: on prend son bien où l'on le trouve. De afrekening met het eeuwige telaat wordt gepresenteerd in de uiterste seconde. Daarin krijgt het verleden,

waaruit de wandeling in het bos uitgelicht wordt als typisch en symbolisch fragment, onder invloed van een mystieke streving die zelf weer begunstigd wordt door het besef van de naderende dood, een duur die de oneindigheid benadert. De intense herbeleving van de belevenis heft het tijdsverschil op. De wedloop met de tijd houdt in, dat in het korte moment dat de ik nog rest deze mystieke inkeer zijn beslag moet krijgen; lukt dit, dan is de tijd twee maal verslagen: eenmaal door de overbrugging van het tijdsverschil tussen beleven en herbeleven krachtens de vereenzelviging met het evenement uit het verleden, andermaal door deze vereenzelviging zelf tot stand te brengen in het luttele bestek van de uiterste seconde. Hiermee is de paradox van de eerste twee regels van de slotstrofe:

*Maar dat dit alles wàs: een werk'lijkheid
Die duren zal tot de uiterste seconde;*

nader tot een oplossing gebracht. De kontekst in het gedicht verleent hiertoe ook zekere steunpunten.

In de eerste plaats vormt de ‘beschutte plek in 't sparrenbosch’ een voorafschaduwing van de mystieke ervaring aan het slot. Hij symboliseert al enigszins, vooral door de beschuttheid, de uitlichting uit de normale beleving van de ervaring, zij het dat deze isolering eerder ruimtelijk werkt dan in de tijdsdimensie optreedt. In elk geval zijn de dood (de stinkzwammen) en de geprivilegieerde ervaring (de beschutte plek) al in de tweede strofe met elkaar in verband gebracht.

Voorts valt het op, dat het ontbreken van werkwoorden in de slotregel in deze interpretatie een andere werking krijgt dan de daarstraks genoemde. Nu zie ik er vooral een onbepaalde manier van bestaan in. ‘Zij met de twee honden’ existeert zonder aan tijdsgrenzen gebonden te zijn; werkwoordsvormen zouden al gauw de neiging hebben haar manier van aanwezig zijn in de geest van de man te binden aan door de materie en de normale tijdsbeleving gedikteerde voorwaarden. Zij ís er, onverklaarbaar en zonder temporele bijgedachten.

Dan ontdekt men opeens een sterke korrelatie tussen de tweede en de vierde strofe die daarin bestaat, dat in beide strofen herhaalhaaldelijk en dus met nadruk aandacht gevraagd wordt voor de aktualiteit van het gebeuren: 'hier' in de tweede, 'dit' in de vierde strofe. De ingespannen gelatenheid waarmee in de tweede strofe de scène wordt herbeleefd vindt zijn korrespondentie met de duldende concentratie waarmee in de slotstrofe dezelfde scène uit de tijd getild wordt.

Dat, tenslotte, de 'halsband los' is, kan gezien worden als de uitdrukking van de ontsnapping van de ikfiguur aan de normale beleving van de tijd als onomkeerbaar ervaringsproces, en daardoor ook als indicatie dat de inhoud van zijn leven van deze band bevrijd wordt. Zoals de honden een onbeperkte ruimtelijke bewegingsvrijheid herkrijgen, zo krijgt het herbeleefde leven van de ikfiguur een onbeperkte duur, aan welk temporele vacuum de uiterste seconde eigenlijk al niet meer kan afdoen.

Visfilet

I

In zover komt de problematiek van de romanschrijver met die van de auteur van een lang gedicht overeen, dat zij geen van beiden buiten een verhaal kunnen en dus een oplossing moeten zoeken voor de vraag hoe ze met hun verhaal bij de lezer aan boord zullen komen. Er zijn immers ontelbare variaties mogelijk op de kernsituatie verteller-verhaal-publiek; ieder van deze drie elementen kan de ander bepalend beïnvloeden.

Het maakt voor de manier van vertellen een heel verschil of men zich richt tot de gelijkgezinde, de goede verstaander, dan wel tot de gewone lezer, het grote publiek, dan wel tot de tijdgenoten, of tot één of meer geïndividualiseerde geadresseerden die men bij name kent, of althans bij functie (*Lettre à mon juge*). Elk van deze groepen lezers nodigt uit tot een op hen afgestemde manier van vertellen. Onnodig te zeggen, dat het hierbij niet gaat om de reële opbouw van het lezerspubliek, maar om de hoedanigheden van de lezers zoals die blijken uit verwijzingen in het verhaal zelf. De *Lettre à mon juge* is een ik-verhaal, gericht tot de rechter, wie er ook verder het boek in handen mochten krijgen. (Toch zal het ongetwijfeld wel voorkomen, dat er in een verhaal gegevens voorkomen die strikt genomen niet nodig zijn voor de door het verhaal aangewezen lezer, maar wel voor de kopers van het boek. Dit kan moeilijkheden opleveren, zoals bv. wanneer de lezer, aangemoedigd het perspectief van de ‘ingebouwde’ lezer te kiezen, soms moet ervaren dat hij bezig is met zichzelf over de schouder te kijken.) Als Van het Reve in *De laatste jaren van mijn grootvader* het vertellertje laat opmerken ‘ik kreeg een zekere koeksoort, die “korstje” heette. Dikwijls gebeurde het, dat de stoomtram uit het Gooi, een bosrijke streek ten Oosten van Amsterdam, ons op de terugweg verraste’, dan is dat niet alleen een uiting van eigenaardige preciesheid, maar een aanwijzing, dat hij van de lezers niet verwacht, dat zij zullen weten wat een korstje is en waar het Gooi ligt. Nu dit voorbeeld met vele andere uit het werk van G.K. van het Reve te vermeerderen is, kunnen we konstateren dat hij zich een internationale lezer

voorstelt: aangezien er ook niet-Nederlanders onder ons zijn, worden sommige zaken uitgelegd, die ons, Amsterdammers, Nederlanders natuurlijk bekend zijn. In dit schrijven voor een groep die potentieel de hele mensheid omvat zit een van de grote verschillen met de (door G.K. van het Reve bewonderde) Nescio, die *De uitvreter* begint met de historische woorden: ‘Behalve den man, die de Sarphatistraat de mooiste plek van Europa vond, heb ik nooit een wonderlijker kerel gekend dan den uitvreter’. Hoe de Sarphatistraat er uitziet wordt bekend verondersteld, en daarmee is de ingebouwde lezerskring beperkt tot Amsterdammers.

Ook aan de vertellerskant bestaat een reeks van mogelijkheden, en elke keus heeft invloed op de wijze waarop het verhaal vorm krijgt en op de rol die de lezer wordt toegedacht. Het meest eenvoudige geval is ogenschijnlijk dat, waarbij het verhaal verteld wordt zonder dat er een persoonlijk verteller optreedt. Er is wel iemand aan het woord, maar de lezer krijgt hem nooit zelf te zien, hij hoort hem alleen, ziet alleen zwart op wit wat hij zegt. Dit is tegelijk het moeilijkste geval omdat - hoe konventioneel deze verhaaltrant ook is - het toch altijd een zekere inspanning vergt te bedenken, dat er een verhaal zonder verteller kan bestaan. Hoe moet men zich zo'n subjektloos verhaal, zo'n kantiaanse categorische vertelling voorstellen?

De donkere kamer van Damocles van W.F. Hermans begint zo:

... Dagenlang zwierf hij rond op zijn vlot, zonder drinken. Hij stierf van dorst want het water van de oceaan was zout. Hij haatte het water dat hij niet drinken kon. Maar toen de bliksem in zijn vlot sloeg en het vlot in brand vloog, schepte hij dat gehate water met zijn handen op, om te proberen de brand te blussen!

De onderwijzer begon zelf het eerst te lachen, de klas lachte tenslotte ook mee.

Toen ging de bel. De kinderen stonden op uit hun banken. Henri Osewoudt was (...)

De aanvangsstippeltjes dramatiseren niet, maar geven aan dat we midden in het verhaal vallen, het verhaal van de schoolmeester wel te verstaan. Pas als de onderwijzer zwijgt, merken we dat er eigenlijk twee vertellers tegelijk aan het woord waren. Anders geformuleerd: het grote verhaal begint met een klein verhaal (parabel?), verteld door een figuur uit het grote verhaal. Maar wie vertelt het grote verhaal? We kunnen ons er niet van af maken en de lijn doortrekken met de opmerking dat de onderwijzer de grote schoolmeester Hermans symboliseert, al is dat van de schrijver uit gezien misschien niet onwaar. Vanuit het verhaal is ons immers niets van de auteur bekend. ‘We zouden ons echter vergissen, als we menen hem onder het lezen te ontmoeten als de verteller van het verhaal, als de man-aan-het-woord, als de beschrijver van landschappen, de verklaarder van situaties, de samenvatter van gebeurtenissen’.¹

Maar om hieruit te konkluderen, ‘dat het verhaal zichzelf vertelt’, zoals met kleine onderlinge varianten Hamburger, Kayser, Blok e.a. doen, gaat me te ver. Trouwens, bij Kayser wordt de soep niet zo heet gegeten, ook hij beschouwt de opvatting dat de verteller van een verhaal het verhaal zelf is als een onbevredigende paradox: ‘Der Erzähler des Romans - das ist nicht der Autor, das ist aber auch nicht die gedichtete Gestalt, die uns oft so vertraut entgegentritt. Hinter diese Maske steht der Roman, der sich selber erzählt, *steht der Geist dieses Romans*, der allwissende, überall gegenwärtige und schaffende Geist dieser Welt.’² Het invoeren van deze *Geist* wijst er al op, dat Kayser een poging doet aan de paradox te ontkomen.

Door het lezen wordt het verhaal afgewikkeld. Bij deze afwikkeling is er een aspekt, of liever een samenstel van moeilijk aan te wijzen verschijnselen zoals toon, woordmateriaal, zinsbouw, perspectief, die samen een van de eenheidbrengende, strukturerende factoren aan het verhaal vormen. Wat is ertegen om dit

1 W. Blok, *Verhaal en lezer*, p. 240.

2 Als geciteerd bij Blok, l.c.; de nadruk is van mij.

aspect van het verhaal de ‘verteller’ te noemen? De gedaante die deze verteller aanneemt, kan dan nog altijd sterk variëren. In het geval van *De donkere kamer* is hij niet zichtbaar, maar kenbaar aan zijn specifieke overzicht over de gebeurtenissen: hij laat merken alleen de hoofdpersoon Osewoudt van binnen te kennen, verder vertelt hij alleen het objektief waarneembare.¹

Dit is een eigenschap van de verteller van het verhaal, evenals het een eigenschap van hem is, dat hij van geen sympathie of antipathie laat blijken in zijn beschrijving van de figuren. Net zoals sommige figuren in een verhaal schimmige kontoeren vertonen en andere ons heel scherp geschilderd worden, zo kan ook de verteller een scherper of vager silhouet hebben, zelfs binnen één en hetzelfde werk. De verteller heeft eigenheden die enerzijds niet samenvallen met die van de auteur, en anderzijds spreekt men te globaal als men ze aan het verhaal wil toekennen.

Er is een vloeiende overgang tussen dat wat men wel de onpersoonlijke, de opgeloste verteller noemt, en de verteller die als figuur binnen het verhaal optreedt. Aan de laatste heeft de lezer meer houvast, maar dat wil allerminst zeggen dat hij zich niet evenzeer van alles zou kunnen veroorloven, vooral als hij een figuur is die niet aan de handeling deelneemt.

De verteller is per definitie iemand die de lezer allerlei suggesties kan doen over het verloop van het verhaal en de figuren die erin rondlopen. De lezer kan zich aan die suggesties onttrekken, maar hun aanwezigheid ontkennen is zinloos. Ik ben het dan ook niet eens met Blok² als hij schrijft: ‘De lezer ziet de uitspraak (het verhaal) voor zich en in zijn bereidheid tot beleving, in zijn overgegeven aandacht stelt hij zich geheel “achter” deze woorden, hetgeen hij daarom zo gerede kan doen, omdat hij a.h.w. nie-

1 Hierdoor is het mogelijk, dat de lezer evenzeer als Osewoudt gelooft in het bestaan van Dorbeck, en er evenzeer als alle andere figuren aan twijfelt, en het is juist dit niet weten waar men aan toe is, dit onbereikbaar zijn van definitieve konklusies omtrent de werkelijkheid, dat de kern van het boek uitmaakt.

2 o.c. p. 236.

mand van die plaats behoeft te verdringen. (...) Men zou het als iets absurds voelen, als men hem (de verteller, d'O) vragen wilde gaan stellen over zijn voorkeuren, behoeften, ervaringen.' Ik zou zeggen, al stelt de lezer de verteller in 'werking' door de activiteit van het lezen, dat brengt nog niet mee, dat de verteller ontbreekt, en nog minder, dat lezer en verteller elkaar in de weg zouden staan. Er is ruimte voor beiden. Trouwens, ik zie niet in dat wat Blok opmerkt over verhaal en lezer niet zou gelden voor verhaal en verteller: 'Verhaal en lezer veronderstellen elkaar, zonder lezer is er geen verhaal, zonder verhaal geen lezer.'¹ Als de lezer een aspect van het verhaal is, dan ook de verteller, zij staan a.h.w. aan weerszijden van het verhaal opgesteld. En dat men de verteller geen vragen stelt (wat nog de vraag is) komt niet omdat hij niet bestaat, maar spruit voort uit zijn gewoonten. Zodra men hem iets wil vragen heft hij de hand ten teken dat hij niet in de rede gevallen wil worden, hij vertelt alleen wat hij kwijt wil.

Wat de persoonlijke, gekoncretiseerde vertellers betreft, vaak ontmoet men de hoofdfiguur zelf als verteller. Zo is het in *Een nagelaten bekentenis* Willem Termeer die zijn verdane leven opbiecht in een wanhopige poging daar door de beschrijving zin aan te geven. Met deze samenval treedt nogal eens een begeleidend verschijnsel op: de bezorger of bewerker van een konfidentieel geschrift. Het is alsof de bewerker, vaak de vinder van het manuscript, dienst doet als pantser om de kwetsbare, in de ik-vorm geschreven delen van het werk te beschermen. Vandaar de in de regel pedante, zelfingenomen en doorwrocht-wetenschappelijke voorwoorden; zij maken de uitlevering van de autobiograaf mogelijk. Een schoolvoorbeeld van deze interactie is wel *Lolita* van Nabokov, dat immers *na* (!) de aanduiding *Part one* een voorwoord te lezen geeft, waarin ene John Ray, Jr. Ph. D. uit Widworth, Mass., uiteenzet hoe hij het manuscript

1 o.c. p. 244.

kreeg van zijn neef, de advocaat van de inmiddels gestorven schrijver Humbert Humbert, dat de ziekte van deze laatste veel meer voorkomt dan men denkt, dat hij maar een vies ventje is, abnormaal en geen heer, maar dat hij toch iets heeft weten te maken dat ons tot steun zal kunnen zijn bij onze taak de nieuwe generatie op te voeden in reinheid, kortom, John Ray vangt bij voorbaat alle klappen op, en Humbert Humbert kan zijn curieuze gang gaan. Op virtueuze wijze wordt hier bij voorbaat rekening gehouden met alle misverstanden over aard en werking van literatuur, en wordt met veel zalf en olie op de golven het verontrust gemoed van de lezer gemasseerd.

Een andere functie van zo'n voorwoordenman is natuurlijk het bevorderen van het misverstand der authenticiteit. Hij figureert immers als een bestaande figuur, compleet met titel en beroepseer, die zich niet op leugens zal laten betrappen. Als hij zegt, dat het manuscript echt al door zestiende-eeuwse ratten aangevreten is, en dat hij de keutels radiologisch op hun ouderdom heeft onderzocht, dan staat dit voor de lezer vast. Een nederlands voorbeeld hiervan is *De knagende worm*, het dagboek van de zeventiende eeuwse Jacobus Nachtegaal, dat door de bewerker leesbaar is gemaakt voor het 'op het gebied van de vaderlandse geschiedenis niet tot oordelen bevoegde publiek', waarbij het een kunstfout is dat wij naam noch titel van de bewerker te weten komen. Hij hoort met zijn handtekening de echtheid te bevestigen, maar laat dit na. We mogen dan niet tot oordelen bevoegd zijn op het gebied van de vaderlandse geschiedenis, voor het luchtje aan de academische graad van deze historicus die zich niet ontziet lakunes in het verhaal te breeuwen met passages uit het werk van Johan Kieviet, hebben wij een scherpe neus! Het is mij een raadsel, eerlijk gezegd, wat telkens de naam van Isaac Faro op de boeken van Isaac Faro moet! Hij is immers bewerker noch verteller, en, naar men zegt, evenmin een bestaande persoon.

Het uiteenlopen van verteller en hoofdpersoon ziet men bijvoorbeeld in *Carmen* van Prosper Mérimée: de verhaler is hier

in het verhaal opgenomen zonder dat hij enige invloed oefent op Carmen en José. Hij staat eigenlijk als de toehoorder van José's verhaal, dat hij oververtelt, dichter bij de lezer dan bij de onpersoonlijke verteller, een techniek om de lezer sterker te doen meeleven: het is immers alsof de geheimzinnige en woeste José rechtstreeks tot hem het woord richt. Deze opzet is zeer geschikt voor de helden- en aanbiddingsromans.

Hiermee zijn natuurlijk de varianten bij lange na niet uitgeput. In elk boek liggen de relaties weer anders, maar in die specifieke konstellaties kan toch in verband met generalisering van gemeenschappelijke aspecten telkens de vraag gesteld worden, wat de implicaties zijn van een bepaalde keus van de schrijver. Wat hier voorafging diende als oriëntering over het terrein voordat we een bepaald werk wat nauwkeuriger gaan onderzoeken op de verhoudingen tussen verteller, verhaal en lezer.

II

Het lange gedicht *De Vis* van Ed. Hoornik verscheen in 1962, beleefde sindsdien ettelijke drukken, werd beloond met de Jan Campert-prijs van de Jan Campert-Stichting en onlangs vertaald in het tijdschrift Delta door Koos Schuur. De kritieken lieten zich over het algemeen opvallend lovend uit. Bert Voeten schreef over de bundel (die behalve *De Vis* ook een serie gedichten onder de titel *In de vreemde* bevat: '(...) al zijn vorige werk overtroffen. Ik ken, uitgezonderd Achterberg, in het Nederlandse taalgebied geen dichter die het fenomeen van de dood met een dergelijke intensiteit heeft gepoëtiseerd. De verschijning van zijn bundel is zonder meer een gebeurtenis. Met Vromans "Uit slaapwandelen" en "De sonnetten van de kleine waanzin" van Andreus behoort hij tot de hoogtepunten van onze naoorlogse dichtkunst.'¹

Ook H.M. van Randwijk schreef aas voor de flaptekst: 'De Vis is een prachtig gedicht, een hoogtepunt van Hoornik's dichter-

1 NRC, 31 maart 1962.

schap niet alleen, maar van onze literatuur (...)'.¹ Uit deze beide citaten leid ik af, dat Hoornik niet te kort gedaan wordt als zijn dichterschap aan dit gedicht wordt afgemeten.

De Vis bestaat uit twee delen (I en II), die ongeveer evenveel regels tellen en die ieder weer in een aantal door een witregel aangeduide geledingen² uiteenvallen. Zo wordt het eerste deel gevormd door tien geledingen (ik spreek liever niet van episoden omdat de gang van het verhaal een enkele maal onderbroken wordt door de verteller), het tweede, hoewel in regels iets langer, bestaat uit maar zes geledingen. De omvang van deze geledingen varieert sterk: men treft er van 8, 11 en 13 regels aan, maar ook van 60 en (de langste) 94. Het geheel omvat bijna 600 regels.³ De indeling in twee delen wordt bepaald door de vertelde tijd: wat er op de eerste dag plaatsvindt staat in deel I, wat er op de tweede dag (en daarna?) gebeurt treffen we in deel II aan. We zullen later zien of het chronologische verloop van zo groot belang is dat het de keuze van de tweeluikvorm rechtvaardigt. Het gedicht begint zo:

*Een man en een vrouw zijn op reis.
San Sebastiaan gepasseerd,
wijst een bord het dorpje Zarauz.
Ze stoppen er om iets te eten,
bespreken de verdere route;
twee uur later rijden ze weg.
(Wie veel autotochten gemaakt heeft,
kent de moeheid in armen en benen,
maar ook een langzaam vervreemden.
Je herinnert je allerlei dingen,
maar alsof ze nog moeten gebeuren:
naar school gaan, verhuizen, de oorlog,*

1 Maatstaf X (1962), p. 255.

2 Deze geef ik in het vervolg met letters aan.

3 Bert Voeten, l.c. telt in zijn geestdrift 'bijna zeventhonderd regels'.

*of een andere vorm van beklemming.
 Nu zeg ik nog niets van de doden,
 die je overal met je meedraagt.)
 Ze volgen de weg langs de kust.
 in de blinkende ruit van de auto
 hangt voor het verglijdende landschap
 het hoofd van de slapende man.
 O dag, dek hem toe met je vrede,
 laat hem slapen, zolang als hij kan,
 denkt de vrouw en bevochtigt haar lippen.
 Een wezel schiet vlak langs de wielen.
 Zij remt. In het hoofd van de man
 breekt even licht door het donker,
 maar het wordt er niet wakker van.*

Uit deze geleiding komen we heel veel te weten. Zo'n eerste kennismaking is goddeels bepalend voor onze verwachtingen over het verdere verloop van de gebeurtenissen. Al zijn deze prognoses nog zo abstrakt, toch hebben we het gevoel dat sommige feiten al beslist niet meer kunnen optreden. De introductie vormt een kader waar de ontwikkeling niet meer buiten om kan zonder in te boeten aan geloofwaardigheid, ook al is de mise-enscène zelf, gemeten aan de maatstaf van onze naïeve werkelijkheid, zo ongeloofwaardig als maar zijn kan. Zeker worden de mogelijkheden naar het eind van het gedicht toe steeds verder beperkt, maar ten opzichte van de volkomen openheid van vóór het begin, vormt de inzet van het gedicht al een geduchte insnoering. Het wil natuurlijk niet zeggen, dat er geen onverwachte dingen meer kunnen gebeuren. Dat zou wel erg treurig zijn. Maar wel dat deze onverwachtheden zich in een eindig gebied van mogelijkheden voordoen. Niet alleen de deus ex machina die de auteur uit de brand helpt als hij zich niet meer wenden of keren kan in zijn verhaal en toch zijn held nog niet heeft vermoord of vermaagschaft, maar ook de voorzetbril om een in het ongerede geraakt perspectief weer goed te krijgen, 't zijn

eerder te zeer voor de hand liggende handlichtingen dan opvallende wendingen.

Richten we de aandacht op de figuren, dan zien we eerst een man en een vrouw, en vervolgens, in het gedeelte dat tussen haakjes staat, een persoonlijke verteller. De eersten leven in de ene wereld, de verteller leeft in een andere. Er zijn wel raakpunten tussen beide leefsteren, maar de aard daarvan hebben we nog nader vast te stellen. Het is dus zo, dat er eigenlijk twee vertellers zijn: een persoonlijke, die het verhaal van man en vrouw vertelt, en een onpersoonlijke die het verhaal over de persoonlijke verteller (d.w.z. het verhaal over de man en de vrouw inclusief) vertelt. Aangezien de onpersoonlijke verteller bijna geheel schuil gaat achter de persoonlijke (hij is waar te nemen in de geleidingen van het gedicht en in de keuze van het moment voor het slot e.d.) zullen we hem hier verder laten rusten. Als ik voor het vervolg van de verteller spreek bedoel ik de persoonlijke.

Dat er een vertellend personage is, weet de lezer strikt genomen pas door het stukje tussen haakjes (I a 7-15). Hier verdicht zich het verhaal tot een sprekende figuur die binnen ons gezichtsveld komt. Hij blijft natuurlijk nog wel in het halfdonker, waar hij zich precies bevindt is ook allerm minst zeker, maar dat hij een eigen identiteit heeft, daar valt niet aan te twijfelen. Voor ons gaat het er nu om te weten te komen in welke verhouding de verteller staat tot 'zijn' figuren. Wat weet hij van hen? Kan hij in hun bestaan ingrijpen? Is hij in dezelfde dimensies opgebouwd, heeft hij onderscheidbare fysieke of psychische eigenschappen? Hoe staat hij tegenover zijn sujetten? Veel van deze vragen vinden al een eerste aanloop tot beantwoording in deze aanvangsgeleding. Het antwoord geldt voorlopig alleen voor dit gedeelte maar programmeert toch ook de toekomst van het verhaal al enigszins. In het allereerste begin worden de man en de vrouw van buitenaf beschreven, gefilmd zou ik haast zeggen. Er gebeurt niet veel bijzonders, we hebben alle tijd om aan ze te wennen. Een gewone vakantie in Noord-Spanje, met een Volkswagentje mogelijk, westwaarts vanuit San Sebastiaan.

Wat meteen opvalt, omdat het contrasteert met de geografische aanduidingen, is het ontbreken van namen bij het paar. Dit wordt het hele gedicht door volgehouden. Hun naamloosheid kan wijzen op maskering of op symbolisering. In 't eerste geval hebben we te maken met mensen bij wie de verteller zo nauw betrokken is, dat hij wel hun geschiedenis wil vertellen, maar hen niet wil laten herkennen. In 't andere geval doet de naam niet ter zake omdat de mensen willekeurig gekozen of exemplarisch zijn; zij representeren dan hun soort- of lotgenoten. Vandaar dat zij soms al in de richting van de symbolisering wijzende namen dragen. Vgl. *Awater*. Ik houd het ervoor dat hun naamloosheid een afschermende functie heeft, nu beiden een individueel en onverwisselbaar verleden zullen blijken te hebben, en de verteller allerminst objectief, d.w.z. zonder betrokkenheid tegenover zijn figuren staat.

‘Een man en een vrouw’ lijkt een omslachtige formule voor: een echtpaar of een stel. Toch heeft dit zijn goede zin: we krijgen hierdoor te verstaan, dat zij ieder hun eigen leven leiden en geen grote saamhorigheid bezitten, al laten ze elkaar zeker niet onverschillig.

Na het terzijde van de verteller maakt de objectieve (objectief hier in de zin van: van buiten af, zoals ieder die in de buurt is ze zou kunnen waarnemen) verteltrant plaats voor een afwisselend subjektieve: eerst maken we een gedachte van de vrouw mee (I a 20-22), even later worden we zelfs deelgenoot van een psychisch evenement in de man waar deze zelf niets van merkt (I a 26)!

De verteller heeft dus een grote mobiliteit. Fysische hindernissen bestaan er niet voor hem, niets hoeft voor hem verborgen te blijven. Hij is een vertegenwoordiger van het geslacht der ‘omniscient authors’, met een volledig overzicht over de gebeurtenissen en het innerlijk leven van de figuren. Moeiteloos kan hij van de objectieve waarneming overstappen op de subjektieve; hij is zelfs beter op de hoogte van wat er in de figuren omgaat dan deze zelf. Deze laatste fakulteit maakt het zelfs

moeilijk om van de subjektieve verhaaltrant te spreken. Het is immers niet de evt. onuitgesproken maar toch bewust geworden *visie* van de figuur die wordt gegeven, maar er wordt geheel buiten diens bewustzijn om vastgesteld dat er iets in zijn psyche omgaat i.c. dat er een lichtflits door zijn brein schiet. Later zal een dergelijke situatie zich voordoen als de man een droom heeft. Materiële hindernissen zijn dus voor de verteller afwezig. In dit almachtsperspektief krijgt de anonimiteit van de man en de vrouw het accent van: aardse stervelingen, waarboven de verteller verheven is. Deze heeft een panoramisch uitzicht.

In het gedeelte tussen haakjes is sprake van een andere subjektiviteit. De verteller is in de ik-vorm aan het woord, en dat betekent dat hij zijn persoonlijke inzichten hier ventileert. Dit is van het grootste belang voor de structuur van het gedicht. Het hele gedicht door zal men deze afwisseling van de ik-stijl en de zij-stijl aantreffen. De verteller vertelt dus alternerend *twee* verhalen: één over zichzelf in de ik-vorm, en één over de man en de vrouw in de zij-vorm. Nu ligt het voor de hand te veronderstellen, dat een almachtige verteller in zijn eigen levensgeschiedenis niet zoveel opwindende gebeurtenissen telt. God levert alleen veldslagen als zijn almacht te wensen overlaat. Het relaas van de verteller over zichzelf zal dus een enigszins statisch karakter dragen en niet zozeer ‘autobiografisch’ als beschouwelijk van aard zijn. Het is daarom onjuist, eigenlijk, om van twee *verhalen* te spreken. Wat over de reizenden gezegd wordt is een verhaal, maar de bespiegelingen van de verteller, eerder reacties en overwegingen afhankelijk van de voortgang in het verhaal, krijgen steeds meer een didactisch-lyrisch karakter, om tenslotte onmiskenbaar dramatische aksenten te ontwikkelen.

Wat tussen haakjes staat vindt zijn aanleiding in het verloop van het objektieve verhaal. De verteller wendt zich in deze passage van zijn figuren af, en richt zich als personage tot de lezer. Hij fluistert op een geschikt moment (er gebeurt juist niet veel op het toneel, de man en vrouw zijn goed en wel geïntroduceerd en op weg naar een aangegeven doel) ondersteunend commentaar, dat

de overgang vormt van een objectieve beschrijving van het reispaar tot een beschrijving van hun innerlijk. De overgang zit hem hierin, dat er een beroep gedaan wordt op de lezer om zich in de situatie van de man en de vrouw in te leven. Ogenschijnlijk is wat de verteller zegt alleen door het onderwerp van het autorijden met de inzet van het verhaal verbonden. Hij spreekt eigen ervaringen uit en rekt erop dat deze ook door de lezer gedeeld zullen worden; bovendien speelt hij de suggestie uit, naar de andere kant, dat hij door zijn eigen meeleven in staat is kernachtig het essentiële in de situatie van de beide reizigers te formuleren. Door zijn eigen empathie bindt hij de lezer aan zijn sujetten. Om de lezer te vangen gebruikt hij de trechter *wie-je-ik*, uitspraken die steeds minder onpersoonlijk gesteld zijn, en die zich ook naar hun inhoud in toenemende mate partikuliere waarheden van de verteller betonen. Lang niet iedereen zal nu juist ‘verhuizen’ ervaren als een ‘vorm van beklemming’, dat is eerder een eigenaardigheid van de verteller. De empathie van de verteller maakt nu, dat de lezer meent een indruk ‘van binnen uit’ te krijgen over hoe het paar zich eigenlijk voelt: los van het dagelijks bestaan, maar tegelijk beladen met herinneringen die op drift zijn geraakt, temporeel gesproken. De verteller is a.h.w. de explicateur¹ van wat de man en de vrouw nog niet weten te formuleren, maar wat hun situatie beheerst: het gevoel van vervreemding waardoor het verleden losgewoeld wordt, een verleden dat een sombere indruk maakt, en waarin de verteller zichzelf schijnt te herkennen.

De verteller weet dat hij publiek heeft en doet zijn best het te winnen. Hij kiest er zijn woorden naar. De lezer komt niet rechtstreeks, ondanks de verteller, te weten wat deze zelf denkt, hij uit zich vrijwillig en in volle wetenschap van de aanwezigheid van anderen. Hieruit vloeit voort dat de lezer niet, zoals zo vaak, met

1 De empathie is het werktuig van de alwetende verteller, omdat daarin een zich verplaatsen in het innerlijk van de figuren impliciet is; de sympathie kan worden uitgespeeld door een verteller met een beperkte optiek.

de rol van loerder en betrupper opgezaald wordt: hij is in vertrouwen genomen, en wel op voet van gelijkheid met de verteller. Na dit kort overzicht over de relaties tussen verteller, figuren en lezers is het moment gekomen om de temporale aspecten te bekijken.¹ Er zijn er verscheidene. In de eerste plaats de vertelde tijd. Het is in het verhaal dag; men kan het paar vrij nauwkeurig volgen. Omstreeks het middaguur komen ze vanuit San Sebastiaan in Zarauz aan, waar ze twee uur blijven, vervolgens houdt de man zijn siësta in de auto, de zon gaat onder als ze besluiten terug te keren naar Zarauz (I h 16), waar ze in het donker 's avonds laat aankomen (I i). Hiermee is, wat de tijd betreft het eerste deel gevuld.

Een ruimere tijds categorie is die van de periode waarin verteller, man en vrouw blijkens uitlatingen van de eerste leven. Er wordt gesproken, naast onbepaalde gebeurlijkheden als 'verhuizen', 'naar school gaan', van 'de oorlog, en de doden, die je overal met je meedraagt'. Deze aanduiding maakt het heel aannemelijk dat ook in het gedicht de tweede wereldoorlog achter de rug is. Over een andere kant van deze uitlatingen van de verteller zo dadelijk meer.

Het derde, verreweg belangrijkste en opvallendste tijdsaspect is formeel: het stelselmatige gebruik van de tegenwoordige tijds vorm van het werkwoord als vertellingstijd. Wat is het effect hiervan? Doorgaans treft men in verhalen een verledentijds vorm aan, die niet zo zeer aangeeft dat alles zich in het verleden heeft afgespeeld, als wel dat wat er verhaald wordt verzonnen is.² Het vreemde is, dat de lezer meent het gebeuren mee te maken in het heden, ook al wordt het verteld in een vorm die men in de regel verbindt met het verleden. Het gebruik van het praesens is dus niet essentieel voor de gewaarwording van de lezer dat het verhaal zich onder zijn ogen in het nu afspeelt. De verleden tijd

1 Vgl. C.F.P. Stutterheim, *Tijd en taalkunstwerk in Conflict en grenzen*, 1963, p. 62 vlg. Ik houd me vnl. bezig met wat hij in de vijfde plaats noemt.

2 Vgl. Blok, o.c. p. 240 vlg., die van fictionalis spreekt.

(‘er was eens’) is een eigenaardigheid van het verhaal die zo gewoon is dat men er doorheen kijkt naar het in de vertelling geaktualiseerd gebeuren. Het gebruik van een tegenwoordige tijdsvorm in de epiek staat dan ook in een slechte reuk. Hij maakt de geschiedenis niet tot verhaal, en evenmin is hij nodig om de lezer ervan te doordringen dat het verhaal zich in het hier en nu afspeelt. Wanneer het verhaal op bepaalde punten, in de regel dramatische momenten, kernpassages, van grammatikale tijdsvorm wisselt, kan het praesens wel eens een aangepaste vorm blijken. Men moet zich dus de vraag stellen hoe die tegenwoordige tijdsvorm in *De Vis* werkt. Hiertoe kan het beste bij de laatste opmerking aangeknoopt worden. Het praesens is voor de lezer van een verhaal het signaal dat er iets heel essentieels aan de orde is. Hierop is hij gekonditioneerd. Hij verwacht een verheftiging van gebeurtenissen, een sleutel tot opgeworpen raadsels, de ontsluiting van geheimen, een intensivering van de betrokkenheid van een verteller. En wat krijgt hij hier voorgeschoteld als beloning voor zijn verhoogde aandacht? Een reeks van triviale mededelingen over de bewegwijzering in Noord-Spanje en de duur van lunchpauzes genomen door mensen die zich niet aan ons voorgesteld hebben.

Als de ballon weer leeggelopen is, begint de lezer opnieuw. Hij doet nu maar net of er een verleden tijdsvorm staat en bevindt zich daar een stuk beter bij. Toch is hij natuurlijk nog niet tevreden, want er staat tenslotte een tegenwoordige tijd. Heeft die dan geen enkele functie? Jawel. Het verhaal krijgt er het karakter van een ooggetuigeverslag, van een reportage door, en dat in dubbel opzicht. In de eerste plaats wordt elke gebeurtenis à la minute geregistreerd. Elk nieuw golfje nu wordt beschreven. Telkens schuift er een nieuw fragmentje heden in het beeld, draait langs, en is weer uit het zicht verdwenen. De lezer deelt het perspectief van de verslaggever, kijkt over diens schouder mee, hij heeft immers geen gelegenheid gehad om zelfstandig iets te weten te komen. Dit perspectief van de aktualiteit, waarvoor de werkwoordsvorm verantwoordelijk gesteld moet worden, brengt

mee, dat het verhaal geen gevormde toekomst heeft, het kan a.h.w. elk moment afbreken. De verteller kan niet weten hoe alles zal aflopen, hij relateert heet van de naald, wat ook uit de korte zinnnetjes waaruit het verhaal is opgebouwd, blijkt. Dit heeft de ernstige gevolgen voor de structuur van *De Vis*. Immers, als de verteller alleen maar kan optreden als ‘onze speciale verslaggever’, die meteen doorgeeft wat hij waarneemt, en stille ogenblikken gebruikt voor zijn kommentaar, dan is daarmee een situatie geschapen, waarin niet duidelijk is of alles wat meegedeeld wordt, wel relevant is. Zolang de afloop van de historie niet bekend is, kan de vraag naar de zin of het belang van wat ons verteld wordt, niet beantwoord worden. De toekomst in het verhaal is blanco, er kunnen gissingen omtrent het verloop geuit worden, maar *geen zekerheden*.

Het tweede opzicht waarin het verhaal het karakter van een reportage krijgt, kan nu omschreven worden. Als de lezer ervan doordrongen wordt dat wat hem gemeld wordt wel eens van geen betekenis zal kunnen blijken, dan wil dit niets anders zeggen, dan dat het verhaal niet voldoet aan de primaire eis van alle literatuur: op een of andere wijze een samenhangende eenheid te vormen. Het kan wel zijn dat in een verhaal de aandacht erop gevestigd wordt dat de mens in een chaos leeft, maar dat zal, wil het literatuur zijn, op een wijze worden gedaan, die zelf wel een vooropgezette orde impliceert al is het maar simulerenderwijs. Het ontbreken van een relatief toekomstige tijd, niet zozeer voor de lezer, maar, en daar gaat het om, voor de verteller, maakt dat het verhaal zichzelf berooft van zijn fiktieve karakter en de tendentie heeft een beroep te doen op het waar-gebeurd-zijn van het verhaalde, buiten het verhaal om. De lezer vindt het helemaal niet erg om lang aan het lijntje gehouden te worden en naar het verdere verloop te moeten gissen, maar wel moet hem de overtuiging bijgebracht worden dat zijn lektuur niet zinloos zal blijken geweest te zijn, d.w.z. dat de verteller, abstrakt of persoonlijk, weet waarover hij spreekt, en de afloop kent. In de eerste geleding kan men de ontbinding van het gedicht al aan

zien komen: een alwetende verteller is niet te rijmen met deze betekeniswaarden van het gebruik van de tegenwoordige tijd. *Alwetendheid sluit onzekerheid over de verhaalstoekomst uit*. Deze breuk loopt door de hele graat van *De Vis*. Uit deze onverenigbaarheid vloeien een aantal inkongruenties voort die bij elkaar de technische onvolkomenheid van het gedicht uitmaken.

III

Het hele gedicht door zien we de sporen van de worsteling tussen de vertellersalmacht en de door de werkwoordstijd gesuggereerde onwetendheid. Nu eens wordt de alwetendheid wat ingetoomd, dan weer moet de werkwoordsvorm bakzeil halen, en het gedicht is altijd de verliezer.

Het behoeft geen betoog, dat de alwetendheid van de verteller zich niet alleen manifesteren kan, (zoals in de eerste geleding), in de insiderskennis van het gedachtenleven van de man en de vrouw, maar ook in het vermogen om voorspellingen te doen, of in elk geval toespelingen te maken op het verdere verloop van het verhaal, een tipje van de sluier op te lichten. Inderdaad treden zulke prospectieve vertelhoudingen geregeld op. Deze moeten onderscheiden worden van plausibele interpretaties van waarnemingen, zoals bijvoorbeeld in I e 4-6:

*Als een bloedend hoofd hangt de maan
boven de zee voor Zarauz
een dies irae voorspellend.*

Er zijn uiteraard gevallen waarin de gissing overgaat in de trefzekere voorspelling, maar het gaat hier om voorspellingen die daarom uitkomen, omdat de verteller meester over zijn verhaal is. Hij weet van tevoren dat hij gelijk zal krijgen omdat hij zijn gelijk in de hand heeft.

Een onmiskenbare uiting van weten hoe het verder zal gaan treft men tegen het einde van het eerste deel aan:

*... ik wil dat ze slapen
ik weet wat hun morgen nog wacht. -
(I j 10-11)*

Hier wordt op niet veel goeds voorspellende manier vooruitgelopen op wat er de volgende dag staat te gebeuren. De man en de vrouw weten nog van niets, de verteller heeft het allemaal in zijn hoofd. Maar als dat zo is, kan de verteller zich niet elders beperkt tonen in zijn voorkennis. Dat kan niet anders worden opgevat dan als zich van de domme houden of als 'retorische onwetendheid'. Zo begint I c met de vraag:

En wat gaat er om in de man?

waarna precies de inhoud van een droom die de man heeft, beschreven wordt. Deze beschrijving gaat zo ver, dat niet alleen verteld wordt wat de man in zijn droom tegen de vrouw zegt, maar zelfs wat hij daarbij weer droomt dat hij denkt! De inleidende vraag heeft dus geen andere functie dan een overgang in het verhaal te vergemakkelijken, waarbij de verteller zich verplaatst in het (beperkte) perspectief van de lezer. Een geoorloofde techniek, waarbij de macht van de verteller nog niet in het geding is.

Evenmin met de alwetendheid van de verteller is het in strijd dat deze, vooral in geledingen waarin hij geheel voor eigen rekening, min of meer los van het verhaal, aan het woord is, blijkt met onopgeloste en onoplosbare vragen des levens te tobben. Zo in I j, de slotgeleding van het eerste deel, dat begint en eindigt met de vraag: 'Wat is God?' Dat betekent alleen, dat de verteller een Janusfiguur is, die zich tegenover de toehoorder vertoont als een menselijke figuur met alle daarin impliciet aanwezige beperkingen, en ten opzichte van zijn figuren als de onbeperkte beheersers en kenner van hun doen en laten. Ook de marionettenspeler heeft zijn huiselijke moeilijkheden.

De vraag rijst wat in de zo juist geciteerde passage de wil van de verteller uithaalt. Slapen de man en de vrouw omdat de verteller

zo beschikt heeft, of spreekt hij alleen maar de wens uit? Zijn de man en de vrouw tot op zekere hoogte autonoom, of worden zij volledig beheerst door de verteller? Het lijkt er veel op dat dit laatste het geval is. Een verteller die zeggen kan:

*Dus zet ik ze - 't is wat brutaal,
Want geen van beiden is rooms -
bij de plechtige dodenmis
in de kerk op de rots van Zarauz
(Maar te knielen hoeven ze niet.)
(II e 4-8)*

die heeft toch een behoorlijk vermogen om naar goeddunken in te grijpen in het bestaan van zijn sujetten. Men kan erover spekuleren of de man en de vrouw niet katholiek zijn omdat de verteller zo heeft beschikt, dan wel of deze hun gezindte als gegeven moest beschouwen; en of het niet hoeven knielen voortvloeit uit hun niet katholiek zijn of door de verteller genadiglijk voor deze keer wordt toegestaan, maar het blijkt duidelijk, dat de verteller zijn sujetten kan schuiven waar hij ze hebben wil: in de kerk. Hij is de baas.

Toch zijn er passages, waarin men kan twifelen over de omvang van de macht die de verteller bezit. Zoals bleek uit de allereerste geleding is de verteller in staat zonder enige moeite over te wippen van het innerlijk van de vrouw naar het innerlijk van de man. Later lukt dat, vreemd genoeg, niet meer zo makkelijk. Geleding I b wordt nog ingenomen door de weergave van wat de vrouw denkt; I c verslaat wat de man droomt terwijl de vrouw de auto bestuurt. Enige kunstgreep vindt niet plaats. In I d wordt weer overgestapt naar het psychisch leven van de vrouw, afgewisseld met uitwendige observaties, waaronder het feit dat ze een vlieg van haar been verjaagt. I e begint nu verrassend genoeg zo:

*Hoe komen wij uit de vrouw
opnieuw terug in de man?
Door zijn oor. De vlieg gaat ons voor.*

Dit is vals. Waarom is het nu plotseling nodig de vraag te stellen over wat tot dan toe moeiteloos verliep? Waarom wordt hier opeens een probleem van gemaakt? En dan is de voorgestelde oplossing gespeend van alle literaire werkelijkheidszin, daar helpt geen lievēwij aan. We hebben ons tot hiertoe niet hoeven verdiepen in de fysieke aspecten van de akrobatiek van de verteller, en in dit stadium is het onmogelijk geworden om daar een verklaring - en dan nog wel zo'n lullige - van te geven. Trouwens, als de macht van de verteller inderdaad aan fysieke grenzen gebonden is, dan zit hem de vlieg die zo onbeleefd was om voor te gaan, danig in de weg.

Bovendien is het bekend, dat vliegen ongaarne in oren kruipen. Maar misschien is het insect gewaarschuwd dat er iets bijzonders te beleven was. De droom van de man nadert immers in deze passage zijn hoogtepunt: hij herbeleeft een episode in een concentratiekamp, - de *locus amoenus* van het gedicht, - en vindt aan het strand in zijn droom een vis, de naamgever aan het gedicht.

Om van deze subjektiviteit weer in de objektieve verteltrant te raken maakt de verteller opnieuw gebruik van de goede diensten van de vlieg:

*De vlieg in het oor van de man
heeft genoeg gezien en gehoord
en snakt dan ook naar zijn vrijheid
(I h 1-3)*

De op zichzelf al overbodige kunstgreep neemt hier groteske vormen aan. Het beestje blijkt fabelachtig in staat te zijn menselijke dromen te aanschouwen. En dat het gevangen zou hebben gezeten is alleen te begrijpen als de verteller hem de weg uit het oor zou hebben versperd. Op het hele tafereeltje met de kunstvlieg is het dichterwoord van toepassing:

*We read, and in description view
Creatures which Adam never knew*

*For, when we risk no contradiction
It prompts the tongue to deal in fiction.*

De verteller mag dan in relatie tot zijn verhaal bovennatuurlijke gaven bezitten, *binnen* het verhaal gehoorzaamt alles aan de wetten van de werkelijkheid zoals we die kennen. Dat is geen kenmerk van het verhaal in het algemeen, maar van dit verhaal. Het is zo opgezet. Het is ook karakteristiek dat wat als ‘een teken, een lotsbeschikking, een wonder’ wordt aangeduid, de gevonden vis, in de droom zijn oorsprong heeft. In dit realistische kader past niet een vlieg met het omvangrijke bevattingsvermogen. Maar er is evenmin plaats voor in de levenssfeer van de verteller. Die kan het alleen wel af; remplaçanten heeft hij niet nodig. In een handomdraai geeft hij weer wat een meisje op het strand denkt als een paar jongetjes executieve spelen (II c 45):

Dan draait er iets om in haar hoofd.

In diezelfde geleiding (de tweede dag wordt beschreven, de man loopt langs het strand in het zonnetje en is getuige van het morbide kinderspel dat hem ongetwijfeld naar zijn verleden terugvoert) stoot men weer op enige vertellersbeperkingen, naar het schijnt zelfopgelegde ditmaal. De man loopt langs het strand.

*tot er nergens mensen meer zijn.
Daar zet hij zich neer op een steen
bij afval en aangespoeld hout. -
Ik mag hem nu verder niet storen.
Een mens die zó zit wordt herboren
of hij stort voor altijd ineen.
Wie weet wat hij straks krijgt te horen
van het grote vruchtwater zee?
En ik zou dan moeten noteren
waarvoor nog geen woorden zijn. Nee.
Nog één keer kijk ik om.*

In de verte zie ik hem wiegen.

(...)

De wind draagt zijn stem naar me toe:

*'Ik kies niet. De spin van de twijfel
houdt mij in zijn draden verstrikt. (...)*

'wie ben ik? wie ben ik?' Hij fluistert.

(...)

Het strand over naar het hotel

gaat hij weg. (...)

Ik volg hem. Ik laat hem niet los,

tenzij, wat ik echt niet geloof,

want waar ik dit schrijf is het winter,

hij straks met zijn vrouw nog in zee gaat.

Ofschoon, als hij zegt dat het moet...

In snelle opeenvolging kan men hier een hele reeks disparate vrije oefeningen zien afwerken. Eerst is de verteller iemand die (zichtbaar? onzichtbaar?) zijn figuren achteraloopt om op te vangen wat zij zeggen. Hij onderwerpt zich aan de wetten van de voortplanting van het geluid. Als hij dus iets liever niet wil horen, blijft hij eenvoudig uit de buurt. Dat is wat hier gebeurt: de verteller verwijderd zich diskreet van waar de man zit, *in de verte* ziet hij, nog één keer omkijkend, de man zitten. Onder deze omstandigheden is het uitgesloten dat het gefluister van de man door de wind zou kunnen worden overgebracht, aan zee nog wel! Over een dergelijk geval zegt Wolfgang Kayser terecht: 'Wenn der Standpunkt des von aussen, und zwar aus der Ferne schauenden Beobachters gewählt ist, dann ist es ein perspektivische Fehler, wenn der Erzähler plötzlich um den Inhalt und den Tonfall leise gesprochener Worte weiss, also in die Nahe springt, um ebenso plötzlich wieder auf den alten Beobachtungsstandpunkt zurückzukehren.'¹ Des te onaannemelijker is dit, omdat de verteller toch alwetend is, en zich dus van geen wind hoeft te

1 *Das sprachliche Kunstwerk*, p. 212.

bedienen. Het is hier hetzelfde liedje als met de vlieg. De verteller kan niet dan met schade voor het verhaal naar believen zijn verdwijnmuts op- en afzetten. Het is alsof hij zijn bovennatuurlijke vermogens uitschakelt om maar niets te hoeven horen, en zijn menselijke excuses maakt als hij middels normale opvang-methoden, zijns ondanks, toch op de hoogte raakt van wat de man in zijn eenzaamheid uitspreekt.

En dan. Aan het slot van de geciteerde passage komt als klap op de vuurpijl aan het licht dat de verteller 's winters thuis zit te schrijven! Dit is onverenigbaar met een vertelhouding die het doet voorkomen alsof hij op het strand luistervinkje staat te spelen. De verteller als bureaukraat kan zich ten opzichte van zijn verhaal alles permitteren, maar dan zijn de beperkingen die hij zichzelf blijkens vlieg en wind oplegt maar schijnbeperkingen. De verteller mist hier dus de kans om een eenheidbrengende faktor in het verhaal konsekwent door te voeren, wat een gelatineus skelet voor het gedicht oplevert. De logge humor van rillend achter de schrijftafel zitten denken aan een duikje in zee waaraan hij wel eens zou moeten geloven als zijn figuren het goede voorbeeld geven, fungeert averechts. De man hééft het niet voor het zeggen, hij weet niet eens van het bestaan van de verteller. Het grapje verdoezelt het verschil tussen de vertellerswereld en de wereld van het verhaal en gaat dus ten koste van één van beide. Door zich aan te stellen als een koddig, kouwelijk oompje dat zich goedmoedig door zijn neefjes het water in laat sjarren reduceert de verteller zijn figuren tot pampieren poppetjes. Dat kan op zichzelf een volkomen verantwoorde techniek zijn - zo stoort het mij niet dat Thackeray aan het eind van zijn *Vanity Fair* ostentatief de poppekast opbergt -, maar hier, waar met alle middelen gepoogd wordt de indruk op te bouwen, dat de lezer met echte mensen te doen heeft, beschouw ik het als een doodzonde van de verteller. Hij kan niet binnen één betrekkelijk kort verhaal zich door zijn figuren de wet laten stellen en tegelijk aan de touwtjes blijven trekken. Een grapje, dat mag, maar het moet geen zelfmoordstunt worden.

Er was al eerder sprake van, dat de verteller een schrijver is. Zowel in I f als in I j, de beide geleidingen waarin alleen de verteller aan het woord is, zonder dat hij het verhaal verder helpt, wordt er ook op zijn schrijverschap gezinspeeld. Het zijn dramatische monologen, waarin begrippen als dood en God in verband met schrijven worden gebracht:

*bestaan krijgen, ademen, leven
en kruipen uit dit papier*

wordt er van het woord dood gezegd, en

*Wat is God? Het mes op de keel.
De reden waarom ik dit schrijf.*

Het aksentueren van het schrijverschap van de verteller maakt de onhelderheid van zijn positie groter. De verteller bevindt zich nu eens thuis achter de kachel, dan weer aan het strand achter zijn figuren aan, nu eens kent hij als vanzelf hun gedachten, dan weer maakt hij gebruik van de vreemdste verlengstukken om daarachter te komen; nu eens tast hij in het duister omtrent de verhaalstoekomst, dan weer heeft hij de vertelling in zijn zak zitten. Het is deze stelselmatig ongemotiveerde wisseling van standpunten, resulterend in de ongrijpbaarheid van de verteller, die de belangrijkste kompositiefout uitmaakt.

En de transformatieschets gaat verder. Na de ochtendwandeling van de man, waarin hij een bestaanscrisis doormaakt (II c), en na de lunch, gaan de man en de vrouw opnieuw naar het strand. Nu vindt het ongeluk plaats waarop aan het slot van het eerste deel gezinspeeld werd: een vissersjongetje verdrinkt in zee.

*Die jongen - ik schat hem op tien -
is José, de zoon van een visser.
Maria wijst hem ons aan,
(pardon, aan de man en de vrouw).*

De verteller moet zich hier onverhoeds op een schatting verlaten; hij kent de leeftijd van het jongetje niet. Geheugenverlies van iemand die, schrijvend over de avond tevoren nog precies wist wat er allemaal te gebeuren stond? Eerder is de regisseur het toneel opgerend, onderweg zijn speciale kundigheden afwerpend. Kind te water! Hij is zichtbaar, er wordt naar hem gewuifd. De vertellende *ik* is een deel van de vertelde *wij* geworden. Theoretisch zou men nog de vraag kunnen opwerpen uit hoeveel personen die *wij* dan wel bestaat, maar het is al uit het boven geciteerde stukje duidelijk dat ‘ons’ gelijkgesteld moet worden aan ‘de man en de vrouw’, waaruit volgt dat de verteller in één van beiden opgaat. Onmiddellijk daarna maakt hij zich tussen de haakjes weer los om zijn opstelling van objectief verteller, naast het verhaal weer in te nemen.

De koketterie waarmee dit kunststukje wordt uitgehaald moet wel doen vermoeden dat de verteller het inderdaad als een welgelukte toer beschouwt. Even heeft hij hier laten zien, dat al het voorafgaande maar bij wijze van spreken was. Hij werpt het masker af en onthult met een vette knipoog: ‘ik ben die man!’ De ik heeft het zij-verhaal teruggebracht tot een wij-verhaal. Duidelijker wordt nu wel de beschermende functie van de anonimiteit van het paar, maar ook krijgt het jegens de lezer gepleegde bedrog gestalte. Dat de slip of the pen geakteerd is, blijkt ten overvloede uit de hardnekkigheid waarmee de verteller voor de rest van deze geleding in de wij-vorm blijft schrijven, en nu zonder dit meer terug te nemen. Ook in een deel van de volgende geleding zet zich deze vereenzelviging voort: over de vader van het verdronken jongetje tijdens de begrafenisplechtigheid zegt de verteller: ‘Van hem zie ik enkel de rug’, wat op een beperkt perspectief wijst, d.w.z. op de fysieke aanwezigheid van de verteller in de kerk. Dat die ‘wij’ niet meer, zoals vroeger, de lezer en de verteller samen zijn, blijkt uit de u-vorm waarmee de eerste in dit stadium koeltjes wordt aangesproken.

Nu is er op zichzelf niets op tegen, dat de verteller zijn aanvankelijke standpunt verlaat en zich openbaart als een van de figuren

die hij beschrijft. De betrokkenheid bij de avonturen kan hem daartoe brengen en deze onthulling van zijn 'ware' gedaante kan een machtig literair effect opleveren. De stromannen worden aan de kant gezet, de eigenlijke protagonisten nemen hun plaats in. Maar, wil deze kunstgreep slagen, dan moet aan een enkele voorwaarde voldaan zijn. Na de onthulling moet de lezer, als hij het verhaal zoals zich dat tot op dat moment had ontwikkeld nog eens de revue laat passeren, de overtuiging krijgen dat deze dramatische omwenteling daarin past. Er moeten aanknopingspunten voor aan te wijzen zijn, of in elk geval moeten omstandigheden die deze volte-face onintegreerbaar maken, afwezig zijn. Tenzij men werkelijk zou willen volhouden dat in gedichten elke vrijheid is toegelaten,¹ is *De Vis* een voorbeeld van zo'n onvakkundig doorbreken van eenmaal binnen het gedicht gevormde konventies. Ik doel op de volgende ongerijmdheid.

Een verteller die in staat blijkt om in de huid van tenminste drie van zijn figuren te kruipen, en zelfs meer van hun innerlijk weet te registreren dan zijzelf, kan zich niet ontpoppen als eigenlijk een afsplitsing, projectie of objectivering van één van deze figuren. De lezer kan zichzelf dan geen zinnig antwoord geven op de vraag hoe de verteller zoveel kon weten van andere figuren dan degeen met wie hij later blijkt te moeten worden geïdentificeerd. De Jungiaanse mythe van een gemeenschappelijk onderbewuste mag dan een poëtische gedachte zijn, toegepast op de mogelijkheden van een vertellersfiguur blijkt hij onbruikbaar. De alwetendheid is hier een onoverkomelijke barrière, of omgekeerd, identifikatie van de verteller met de man spreekt zijn almacht tegen.

De verteller weet niet wat hij wil. Het ene ogenblik doet hij alle moeite om zijn verhaal zo werkelijk mogelijk te maken, zozeer zelfs dat hij zijn protagonist aan de kant zet om zelf diens plaats

1 Het soms wel verkondigde adagium 'alles mag, als het maar een goed gedicht is', is natuurlijk maar een kretensisch grapje dat alleen een sympathieke afkeer van het dogmatische verraadt.

in te nemen, waarbij hij zichzelf als verteller opheft, en nog geen vijf regels verder wipt hij weer terug in zijn vertellerspak. Dit ontkracht het verhaal volledig:

*(Voorzichtig, denk ik, het verhaal
loopt onder je vingers vandaan.
Of zeg ik maar wat? Ben ik bang
dat ik dadelijk alles verscheur?
Of dienen die haakjes alleen
om mijn tranen binnen te houden?)
Want José gaat dood. Hij verdrinkt.
Nu verraad ik alles meteen.*

De verteller spaart kosten noch moeite om zowel zichzelf te vervluchten als het verhaal te verbleken. Nauwelijks is hij met zijn volle gewicht zijn eigen verhaal binnengestapt of hij spreidt weer een soevereine vertellershouding ten toon door uitgesproken op de gebeurtenissen vooruit te lopen. Tegenspraak op tegenspraak, waardoor zowel aan het bestaan van de verteller als aan de echtheid van het verhaal getwijfeld gaat worden. Nergens is het zo onomwonden gezegd dat de verteller weet wat er komt dan door het gebruik van het woord *verraden*, maar tevens is juist daardoor de verteller de pas afgesneden om zelf een rol binnen het verhaal op zich te nemen. De tranen van de verteller zijn dan ook niet op hun plaats. Iemand die dreigt het hele zaakje in de prullemand te gooien is weliswaar aan heftige gemoedsbewegingen overgeleverd, maar toch niet omdat hij zo intens meeleeft met het door hem ontworpen ongeluk van een jongetje dat nog niet in het beeld is verschenen of het is al weer weg. Tijd om zich aan hem te hechten is er noch voor de lezer, noch voor de verteller, noch voor de man of de vrouw. En de dood van het jongetje als symbool (de zee heeft de man hoop gegeven en neemt nu een leven) is als te perifeer fait divers niet ernstig te nemen. Nee, de verteller is niet meelevend, hij laat tranen om zijn eigen vertellersmoeilijkheden.

Wie zijn story in de verleden tijd afwikkelt kan, als hij dat nodig vindt, overgaan in de tegenwoordige, om daardoor het verhaalde te aktualiseren of vanuit een bepaalde gezichtshoek dramatisch te belichten. Zowel de aard van het werkwoordstijd waarop overgeschakeld wordt, als het feit van de overschakeling bewerken dit literaire effect.

Verkiest hij daarentegen de tegenwoordige tijd als hoofdstroom te gebruiken dan maakt hij het zich erg lastig.¹ Hij geeft vrijwillig machtige wapens om zijn verhaal temporeel en emotioneel van de vlakke te krijgen, uit handen. Verleden, heden en toekomst vloeien samen in één uitgestrekt en ongedifferentieerd heden, waarin alles even belangrijk² is, waar het overzicht ontbreekt en waarnemingen dezelfde waarde als herinneringen hebben, en herinneringen dezelfde kracht als de ervaring van de aktualiteit. Wat in het begin gezegd wordt over lange autotochten,

*Je herinnert je allerlei dingen
maar alsof ze nog moeten gebeuren*

dat geldt ook voor de visie van de verteller op het verloop van het verhaal. Nu gaat deze techniek op, althans tot op zekere hoogte, zolang alles wat er gebeurt even belangrijk gevonden wordt door verteller en figuren. Maar zodra het van belang

- 1 Vgl. Kayser, o.c. p. 207: 'gewiss gibt es Erzählungen, die das Präteritum als Erzählzeit aufheben und alles im Präsens berichten. Der Leser wird dadurch zum Zuschauer eines sich erst abspielenden Dramas. Aber es ist doch unbestreitbar, dass solche Bücher nicht recht wirken, vielmehr durch ihr dauerndes Auf-den-Leib-Rücken lästig werden. Man empfindet eine solche Vermischung von Epischem und Dramatischem als unbefriedigend.'
- 2 'Wenn man also zwar zur Not einen ganzen Roman im Präsens "erzählen" kann, so darf man jedenfalls dabei nicht erhoffen, das Präsens hätte nun noch die gespannte Kraft einer Tempusmetapher.' (Harald Weinrich, *Tempus, Besprochene und Erzählte Welt*, 1964, p. 126/127). Vgl. ook Robert Petsch: 'Eine ganz im Präsens gehaltene Erzählung gleicht einem Brief, in dem jedes Wort unterstrichen ist.' (*Wesen und Formen der Erzählkunst*, 1942, p. 365.)

wordt het tijdsaspect te releveren of het dramatische belang van een voorval te aksentueren zijn de poppen aan het dansen. Dan heeft de verteller zich beroofd van een contrastmiddel, want het lijkt wel uitgesloten dat hij van het praesens in een ‘futurum historicum’ zou kunnen overgaan.

Hoe wringt zich de boeienkoning? Vooreerst in de passage waarin de verteller zich de hand voor de mond slaat alles te hebben verraden. Met de werkwoordstijd was niets meer te beginnen om de gebeurtenis te dramatiseren. Daarom schuift de verteller alles als het ware één plaats op: hij doet vanuit het nu van het verhaal een greep in de toekomst ervan, en wel door een gat te laten vallen in de tot dan toe regelmatig verlopende chronologische tijd van het verhaal. Hij valt met de dood van José in huis en vult vervolgens in hoe het daartoe is gekomen. Op zichzelf alweer een volkomen legitiem procédé, maar niet in het hier eenmaal geschapen verband. De identifikatie van de verteller met de man in het verhaal, *die juist in deze geleding zijn beslag krijgt*, wordt er door onmogelijk gemaakt: blijkens zijn proleptische operatie weet de verteller ook in dit opzicht teveel. De reacties van de man worden overstemd door het misbaar van de verteller over de lastigheid om het verhaal voort te leiden.

Een tweede passage waar het in temporeel opzicht wringt, is geleding II b. De vrouw, die bijna nog minder bij het verhaal hoort dan bij de man, loopt hier in haar eentje door Zarauz en denkt aan iemand uit haar leven die als ‘de derde’, ‘de andere’ aangeduid wordt. (De anonimiteit strekt zich dus uit tot alle van huis uit bekenden van het paar, alleen de inwoners van Zarauz hebben, net als het dorpje zelf, een naam). Het terugdenken aan deze vroegere minnaar vindt plaats in de verleden tijdsvorm, althans voorzover het de vroegere episode betreft: lering en konklusies staan weer in de tegenwoordige tijd.

*Een dag liep hij lachend de deur in.
Met de branie van een kwajongen
(maar innerlijk bang en onzeker,*

*zoals hij haar later bekende)
trok hij de gordijnen omhoog.*

(...)

*Wat was het? Geen liefde die blij maakt,
die zichzelf verdiept en verduurzaamt,
maar een liefde met kieren en kuilen,
verheimelijkt en haastig genoten,
een misdaad gepleegd in een bos. -*

Het zal wel voor altijd een raadsel blijven waarom nu juist deze terugblik van de vrouw in de verleden tijdsvorm gedacht is. Ik zie tenminste geen enkele reden, nu de andere herinnering van de vrouw, die aan het begin van de tweede geleding van het gedicht staat, ‘normaal’ gebruik maakt van het praesens. Alleen de uit deze herinnering getrokken levenslessen staan in een afwijkende tijd:

*Ze had toch geloofd dat het kon:
De ziel in het lichaam beleven,
de toppen van liefde bereiken,
als de oorlog kwam samen sterven.
Ze glimlacht. Wat was ze toen jong.
(I b 10-15)*

Ik kan me er niet van weerhouden hier iets te zeggen over de oppervlaktebewegingen van het gedicht, al vallen die eigenlijk buiten het bestek van dit essay. Het taalgebruik en de woordkeus van de beide voorgaande citaten geven al enig inzicht in de flodderigheid die troef is in dit gedicht. Of is met trefzekere hand het damesbladachtige geestelijke interieur van de vrouw getekend? We staan hier oog in oog met huiveringwekkend burgerlijke romantiek. Met de branie van een kwajongen trok hij de gordijnen omhoog. Die durft!

De verteller is wel hard voor het vrouwtje als hij haar onbenulligheid zo breed uitmeet in de beide flashbacks die vrijwel de

enige gedeelten vormen waarin we iets meer van haar te weten komen. Maar ook de verteller gaat niet vrijuit, en hier komen we weer op ons eigenlijke chapter. Het gebruik van het praesens werkt, zoals we zagen, in een episch werk geleuter in de hand. Aangezien van te voren niet bekend kan zijn wat achteraf belangrijk is geweest, wordt zonder schifting alles vermeld wat er maar voor oog en oor komt. Van veel begrijpt men niet waarvoor het in dit gedicht nodig is. Welke functie heeft de minutieuze beschrijving van voorbijgangers tijdens de lunch in Zarauz in de droom van de man? Welke de beschrijving van het toilet van het kamermeisje uit het hotel? Welke de inventarisatie van het marktplein? Alle maat ontbreekt.

Ook zijn er een paar details die gewoon niet kloppen. Bij de receptie van het hotel zit 'een man zonder benen' (I i 2). Een dag later heet hij al, met verheugende regeneratie, 'de kreupele van de receptie' (II e 18).

Een man die in zijn droom denkt 'Ik trap er niet in' verzeilt in hoogdravende en valse pseudo-poëzie als hij, nog wel op een kritiek moment van zijn bestaan, hardop kan zeggen: 'De spin van de twijfel houdt mij in zijn draden verstrikt.' (II c 72-73).

Dan het beeldspraak klutsen. 'De vrouw wordt onthoofd door de *salvo's* van de gitaren en het lemmer van een trompet.' (II b 19-22). En deze spraakwaterval:

*'In geen enkel opzicht bijzonder
wordt die vis voor de man tot een teken,
een lotsbeschikking, een wonder.
Door de wildernis van zijn angst
breekt leven als water naar binnen:
een zee, een springvloed van hoop.
(I g 11-16)*

Het geheim van deze waterzooi zal wel nooit prijsgegeven worden. Zeewater door een jungle, toe maar, en heilzaam zal dat toch wel niet wezen. Bovendien heb ik ook nog het angstige

idee dat eigenlijk die vis bedoeld is met de springvloed van hoop. Maar in elk geval is het verwarrend om van een man die aan een reëel strand zit, al is het in een droom, te zeggen dat zijn angst gelijkenis vertoont met een wildernis.

Laat ik dit intermezzo eindigen met een detailkwestie die ons weer naar het hoofdonderwerp terugleidt. Er wordt in het gedicht veelvuldig geëlideerd: *plotsling, kindren, weerspieglen, verschrikkelijk, wriemlend*, kortom, het keuvelen wordt keuflen. Deze behoefte om te voldoen aan metrische eisen, hoe lofwaardig ook, ware beter onderdrukt nu de gevolgen ervan door de lezer ervaren worden als een kleine spraakstoornis. Waar de inhoud onbelemmerd kabbelt hoeft de vorm niet in een korsetje. De derde breuk in de vertellingstijd zit aan het begin van de gruweldroom van de man over het concentratiekamp. Deze droom wordt zelf, zoals gezegd, in de tegenwoordige tijd verhaald, maar dan staat er tussen haakjes:

*(Ook de nacht van het grote transport
stond de Lagerstrasse vol plassen;
pas 's morgens voren ze dicht.)
(I e 17-19)*

De parenthetische ruimte hoort de verteller toe; hij is ook hier aan het woord. Het is weer net zo'n empathische uitstorting als bij de inzet over het autorijden. De verteller haalt een eigen herinnering op nu hij noteert wat de man droomt van een concentratiekamp. Om beide concentratiekampen uit elkaar te houden worden de twee vertellingstijden gebruikt. Waarschijnlijk hebben dus zowel de verteller als de man in een concentratiekamp gezeten. (Het is dan ook bevreemdend dat de man zijn vakantie in Spanje verkiest door te brengen, al is het logisch dat hij daar aan zijn verleden terug moet dromen.) De enige functie van deze tussenkomst van de verteller is, dat hij laat doorschemeren gelijksoortige herinneringen als de man te hebben. Het is een seintje dat ook hij een eigen verleden heeft. Nu het de enige keer is dat de verteller iets van zijn eigen levensgeschiedenis prijs

geeft zonder in algemeenheden te vervallen, lijkt me dit gebruik van de verleden tijd wel geoorloofd, al zal de functie ervan in de ogen van de verteller wel een andere zijn dan de zojuist genoemde. Voor hem gaat het wel degelijk om de inhoud. De man, die in zijn droom aan het strand loopt, waar plassen liggen, beleeft via die plassen die hem aan het k.z. terug doen denken, een episode daar. Op dit koekje van Proust's deeg happen dus zowel de man als de verteller.

Een van de opvallendste kanten van de door de verteller gemaakte glosse is wel, dat we eigenlijk niet weten of hij uitgesproken, dan wel gedacht of gemompeld is. Deze laatste mogelijkheid, het voor zich heen mompelen, zou wel eens de oplossing kunnen zijn van het raadsel waarom de verteller überhaupt het praesens heeft uitgekozen om er zijn verhaal in te vertellen: hij zou best een iemand kunnen zijn die in zichzelf praat. Het is bekend dat deze tijdpassering meestal van de tegenwoordige tijd gebruik maakt.¹ Dit zou betekenen dat de lezer - op uitnodiging, want de verteller weet dat hij niet alleen is - meemaakt hoe het verhaal bezig is te ontstaan; hij is getuige van de pogingen tot vormgeving. Dat zou dan meteen het slot van het gedicht verklaren, waar de verteller op de naar mijn smaak ongeloofwaardige toon van een frigide vrouw die een orgasme simuleert bedaard uitroept:

*En de zee? 't Is à licht wat ik zie.
Poëzie. Poëzie.*

1 Voor degenen die gaarne een lijn willen uitgooien tussen auteur en werk kan deze veronderstelling misschien bevestiging vinden in enige opmerkingen uit een lezing over eigen werk van de dichter (opgenomen in *Over en weer*, p. 130: '- een ondanks alle bravoure (branie van een kwajongen? d'O.) nogal schuwe jongeman, die de gewoonte had in zichzelf te praten. (...) Die menselijkste aller gewoonten heb ik nooit afgeleerd, mijn gedichten zijn niet ontstaan uit overvloed, maar uit gemis, dat ik (...) telkens weer tracht te vullen met alleenspraak.' Aldus Ed. Hoornik, kort na het voltooiën van *De Vis*.)

IV

De onberaden rolverwisselingen van de verteller, die ik beschouw als een van de hoofdoorzaken voor de mislukking van het gedicht, hebben onder de recensenten juist veel lof ge oogst. Bert Voeten schrijft in het eerder aangehaalde artikel:

‘Fascinerend is in het verloop van het gedicht de hantering van het dubbelgangersmotief. In het eerste deel van zijn gedicht gebruikt Hoornik de derde persoon; in het tweede deel gaat hij na een honderdtal regels in de eerste persoon over en van dat moment af verwisselen de man uit het verhaal en de ik-figuur daarbuiten gedurig van plaats, schuiven over elkaar heen, gaan in elkaar over, de een komt voor in de droom van de ander, de een geeft stem aan wat de ander zeggen wil, zij worden beurtelings object en subject, en men voelt het: dit is geen procédé, geen arrangement, maar een onontkoombaarheid. De dichter trekt zich terug uit het gedicht en laat de “handeling” over aan zijn dubbelganger als de spanning te hevig wordt. Soms sluit hij zulk een manoeuvre af met een ironische zinswending, als om de distantie nog groter te maken.’

In een bespreking van veel minder allooi (in wezen veroorzaakt door zijn onverschilligheid voor poëzie,¹ parafraseert H.M. van Randwijk deze beschrijving nog eens:

- 1 Praktisch al zijn citaten zijn misleidend, eigenmachtig omgezet ter aanpassing aan de eigen zinsbouw, of door gewone slordigheid verkeerd overgenomen. Zo wordt ‘ik’: ‘hij’, en worden de in dit gedicht zo belangrijke haakjes eenvoudig weggelaten. Ook Voeten wordt onpartijdiglijk verkeerd geciteerd, of ten onrechte niet geciteerd. Dat Van Randwijk niet van poëzie houdt, blijkt uit zijn afkeer van ‘dichterlijke poespas’ en van ‘alle machteloze grote woorden, hemel- en hel bestormende metaforen, het opschepperig gejongleer met de nederlandse taal, dat zoveel naoorlogse poëzie opklopt tot een soort glace sibérienne’, alsook uit zijn levensbeschouwelijk goedpraten van het slot van *De Vis*: ‘Dat lijkt, theologisch en filosofisch gezien een verschraling en een dichterlijke bedwelming (...) Het is fout gedacht. Waarom zou een neger niet het recht hebben als neger (...)’. Nietwaar?

‘Hoornik's behoefte om in spiegelbeelden te denken en te werken heeft in dit gedicht wel zijn uiterste raffinement bereikt. In dit reisverhaal is hij beurtelings de “ik” en de “hij”, hij is “de man uit het verhaal” en de verteller, hij distancieert zich en identificeert zich, maakt gedachten tot de zijne en geeft zijn gedachten aan anderen, loopt vooruit op het heden en haalt het verleden in het nu terug. Er is geen voor en geen achter, geen rechts en geen links, geen verleden, geen toekomst, geen boven of beneden, geen veraf en dichtbij. Dit niet als dichterlijke reflex van een levensgevoel, waarvan de hedendaagse astronaut het symbool is, maar het is bij Hoornik aanwezig als existentieel besef, waaruit hij zich, wat de *vorm*problemen betreft, alleen maar kan redden door nu en dan ergens een vaste plaats te kiezen buiten de wereld die hij beschrijft en buiten het verhaal dat hij vertelt.’

Naar mijn inzicht is het grensverkeer van de verteller noch fascinerend, noch geraffineerd, maar van een in het oog lopende ontoereikendheid. De naam *Awater* is daarstraks even gevallen. Misschien kan men aan dat gedicht het best gedemonstreerd zien in welke opzichten *De Vis* faalt. Ook in *Awater* is een persoonlijke verteller, die ook daar gebruik maakt van de tegenwoordige tijd, maar met totaal ander resultaat. Ik geloof niet dat men zou kunnen ontkennen dat Nijhoff in *Awater* een gedicht heeft geschreven dat beter in zijn voegen zit dan Hoorniks *Vis*. Men hoeft helemaal niet erg op de poëzie van Nijhoff gesteld te zijn om toch oog te hebben voor de ambachtelijke kwaliteit van zijn werk.

Het motto van *Awater* is: ‘ik zoek een reisgenoot’. De verteller heeft een man op het oog als reisgenoot, als vriend in het leven, ter vervanging van zijn gestorven broer. Hij onderzoekt of degen die hij op het oog heeft in aanmerking komt, en gaat daartoe diens gangen na. In een zevental geledingen wordt verslag uitgebracht van deze op-de-proef-stelling. De verteller is een figuur binnen het verhaal, en hij heeft als verhaalsfiguur een

belang bij wat er in het verhaal zich voltrekt. Dat is al een eerste verschil met *De Vis*, waar de verteller in hoofdzaak buiten het verhaal blijft en, hoewel zeker betrokken, geen belang heeft bij de ontwikkeling van het gebeuren. Hij heeft als schrijver-verteller belang erbij dat het verhaal een einde vindt, maar hoe het afloopt is in zijn perspectief van minder gewicht. Bij Nijhoff hoopt de verteller een metgezel te vinden, vandaar dat het gedicht de dynamiek van een speurtocht, een jacht heeft. In *De Vis* maakt de verteller de indruk pas op de plaats te maken; hij stuwt de geschiedenis niet maar notuleert met een slap handje. Voor een deel is zijn alwetendheid daaraan debet: wat de verteller allang heeft zien aankomen, ja zelf bedacht heeft, is niet erg geschikt om hem uit zijn evenwicht te brengen. Toch wordt hij tot tranen toe geroerd als het vissersjongetje omkomt. Vreemde inkongruentie. Men stelt zich een alwetende, almachtige verteller voor als een man van olympische gemoedsrust, niet als iemand die in huilen uitbarst terwijl zelfs zijn eigen figuren hun emoties weten te bedwingen. Iemand die beschikt over leven en dood van zijn figuren mag toch werkelijk wel wat beter uitgebalanceerd zijn. Zulke uitbarstingen passen veel meer bij een verteller die deel uitmaakt van het verhaal, niet bij de *vates* die met een zekere sereniteit achter zijn gordijn hoort te zitten.

In *Awater* is de verteller allerminst alwetend. In de eerste geleding, die buiten het eigenlijke verhaal staat, wordt de zegen van de 'allereerste geest' afgesmeekt, een klassieke *propositio*, waarin niet zozeer het thema van het gedicht wordt aangegeven (dat staat in het motto, en past ook meer bij een alwetende verteller), als wel de aandacht gevestigd wordt op het feit dat ook de verteller nog niet weet wat het worden zal: 'het (werk) is gelijk de wereld woest en leeg.'

De tweede geleding geeft de schaarse personalia van Awater, de voorgeschiedenis van het eigenlijke verslag, dat in de derde geleding begint. Het beslaat een avond, waarin de verteller Awater ophaalt bij zijn kantoor, langs de straten achtervolgt, opwacht bij de kapper, vergezelt in het café, het restaurant, en bij een

groepje van het Leger des Heils achterlaat om zelf alleen op de Oriënt-Express te stappen, die 'op het voorgeschreven uur' vertrekt.

Alles wat de verteller over zijn belevenissen van die avond verhaalt, heeft hij waargenomen of kunnen afleiden uit zijn waarnemingen. Telkens komt men passages tegen als:

*Hij ziet, schijnt het...
 Het is alsof hij hoort...
 Ja ja, 't schijnt waar te zijn, hij wil op reis...
 Awater, - ik moet zeggen, ik ben blij
 dat ik hem zie, ik was hem bijna kwijt -...*

Op al deze manieren wordt duidelijk gemaakt dat het niet vanzelfsprekend is dat de verteller iets van Awater afweet. Hij moet moeite doen het spoor niet bijster te raken, en hij vergist zich ook wel eens in zijn konklusies:

*Hij kijkt mijn kant uit, zodat ik vermoed
 dat hij mij roept als hij de kelner roept.*

Deze vermelding van een onschuldige vergissing is daarom zo geraffineerd omdat hij niet alleen meehelpt het beeld op te bouwen van de verteller met een beperkt inzicht, maar bovendien de lezer een controlemiddel in handen geeft bij de beoordeling van een volgende passage waarin Awater de verteller ècht even aankijkt

*als kent hij mij vanouds
 Maar waar? in een tram? in een schouwburgpauze?
 zo waagt de blik waarmee hij mij beschouwt, -*

Wat een bovennatuurlijke 'herkenning' zou kunnen schijnen wordt zo teruggebracht tot zijn menselijke proporties. Zonder afwijking gedraagt de verteller zich als iemand die met bijzondere

belangstelling en aandacht een ander gadeslaat, en die diens gedragingen interpreteert. Deze interpretaties kunnen onjuist zijn, projecties vormen ook wel van zijn eigen verwachtingen en verlangens, maar de verkeerde interpretaties, zoals de gedachte door Awater te worden aangesproken, zijn heel goed in te passen nu de verteller Awater als reisgezel begeert. Bij het gissen naar Awaters plannen en bedoelingen ontwikkelt de verteller ook een helderder kijk op zichzelf en zijn aspiraties. Vandaar dat het niet verbazingwekkend meer is, dat de op sleeptouw genomen verteller tenslotte in zijn eentje op reis gaat, en de gangmaker achterlaat. Uit alles blijkt dat wat er die avond gebeurt ook voor de verteller nieuw is. Het praesens is daarmee in overeenstemming. De verteller is ook de lezer niet of nauwelijks vooruit in zijn observaties, zoals dat in feite bij *De vis* wel het geval is. Vragen worden in dit laatste als retorische overgangen gesteld, waarbij het antwoord de verteller al bij voorbaat bekend is. Als de verteller in *Awater* vraagt:

Wat is 't dat in zijn zak Awater zoekt?

dan welt deze vraag op dat moment in hem op, en even later *krijgt* hij met de lezer een zich toespitsend antwoord:

Het is een boekje van marocco-groen.

Het is een schaakspel nu hij 't open doet.

De beperktheid van visie van de verteller gaat hand in hand met het onvermogen te selekteren uit de werkelijkheid, dat door het gebruik van het praesens aannemelijk gemaakt wordt. Alleen: hier is voor de verteller, die geconcentreerd is op nadere kennismaking met Awater, al het doen en laten van zijn ‘prooi’ van het hoogste gewicht. Alle details zijn van belang omdat zij het de verteller mogelijk kunnen maken te beslissen of hij Awater als reisgenoot zal nemen. Dit in schrille tegenstelling tot *De Vis* waar de verteller met zijn panoramische overzicht blindelings in de ton met futiliteiten staat te grabbelen. Hij is een reus op lemen voeten.

Het is de verteller in *De Vis* die de hoofdpersoon van het gedicht uitmaakt. Hij is het in wie zich telkens de grootste emoties voordoen, in hem centreert zich het voornaamste deel der verschuivingen. Telkens als zijn verhaal op een kritiek punt is aangeland, de crisis van de man, het omkomen van het vissersjongetje, is het de verteller die zich uitlaat over de moeilijkheid om zulke voorvallen in woorden te vatten.

*En ik zou dan moeten noteren
waarvoor nog geen woorden zijn. Nee
(II s 63-64)*

*Het beeld van de dode José
dringt zich op en slaat met geweld
wat rustig moet worden verteld
uit mijn haastig schrijvende hand.
Ik probeer het een tweede keer.
Wat de maan de man had voorspeld...
Het is slecht. Ik schrap het weer door.
Een derde, een honderdste maal.
(II d 22-29)*

Het eigenlijke thema, vermoedt men met steeds grotere zekerheid, is de worsteling met het dichterlijke materiaal. De verteller laat de lezer getuige zijn van zijn pogingen de stof meester te blijven en er een adekwate vorm voor te vinden. Het is zijn eigen problematiek die centraal staat, niet die van de man, en nog veel minder die van de vrouw of anderen. Het is ook daarom dat de man en de vrouw betrekkelijk schimmige figuren blijven, ondanks dat we zo nu en dan meemaken wat ze denken. Wat hen overkomt, daar in Spanje, is ook niet geschikt om ons bijzonder te boeien; zelfs de dood van het jongetje is, hoe ellendig ook voor de betrokkenen, voor de vakantiegangers toch een buitenkantervaring. Telkens worden de mogelijke reacties van het paar overstemd door het gesnuif van de scheppende verteller, die vertelt hoe moeilijk het voor hem wordt als het op het toneel gaat spannen. 'The novelist who betrays too much interest in his

own method can never be more than interesting; he has given up the creation of character and summoned us to help analyse his own mind, and a heavy drop in the emotional thermometer results', merkt E.M. Forster¹ op over *Les Faux Monnayeurs*, en al is de uitspraak wel met een korreltje zout te nemen, voor *De Vis* lijkt het me treffend juist.

De Vis is een door het gebruik van de tegenwoordige tijd eigenaardig *episch gedicht*. Het heeft een verhaal en een verteller, welke heen en weer pendelt tussen zijn eigen domein en dat van zijn verhaalfiguren, met welke grensoverschrijdingen de wisselende omvang van zijn inzicht verband houdt.

De Vis is ook een eigenaardige *dramatische monoloog*,² waarin gezocht wordt naar de zin van het bestaan. Dit zelfonderzoek, gekoncretiseerd in vragen als Wat is dood? Wat is God? ontvangt zijn impulsen uit de verschillende fasen van het verhaal dat de eenzame toneelspeler onderwijl vertelt, nu dit vertellen naar zijn eigen zeggen nauw samenhangt met de zin van zijn bestaan. Misschien kan men ook spreken van een dialoog in de verteller tussen de voortgang van het verhaal enerzijds en de reacties en terzijdes daarbij anderzijds, maar dat is een niet essentiële subtiliteit bij de wijze van indelen. In elk geval wordt het gebruik van de tegenwoordige tijd door dit dramatische karakter van het gedicht verklaard, of omgekeerd: het praesens wijst in de richting van de dramatiek.

Wanneer men het mislukken van *De Vis* op een korte formule zou willen terugvoeren, dan is het deze, dat de epische en dramatische elementen te heterogeen waren om ze harmonieus in één

1 *Aspects of the Novel*, p. 87.

2 Op het nijmeegse Philologenkongres moet volgens een krantenbericht J. Starink de opvatting hebben verdedigd dat *De Vis* in wezen een lyrisch gedicht zou zijn. Het verslag zegt o.m.: 'En hier, aldus dr. Starink, laten we de epische structuur achter ons en worden we geconfronteerd met de lyrische, die als een onderstroom door het gehele gedicht huivert. Het objectieve relaas maskeert de uiterst persoonlijke betrokkenheid van de dichter zelf, die in het gedicht zijn frustratietoestand overwint. (...)'

verband op te nemen en dat de dramatiek van de verteller het verhaal dat hij doet, overstemt. 't Is vlees noch vis geworden, en als ik dan ook 'visfilet' boven dit opstel heb gezet, dan is dat ook niet zozeer omdat ik *De Vis* heb gefileerd alswel omdat ik er geen graat in heb aangetroffen.

Vis en visjesmaat

Een repliek

In *Contour*, 2e jaargang no. 1 is door Jan van der Vegt een verdediging van *De Vis* van Hoornik gepubliceerd. Deze met prijzenswaardige moed aangevatte apologetische arbeid vindt zijn 'aanleiding' in mijn opstel *Visfilet*. Nu de heer Van der Vegt zo vriendelijk is mij het scheppen van deze aanleiding nog als een verdienste toe te rekenen, zij het ook als mijn enige, wil ik in ruimhartigheid niet onderdoen en zijn moed belonen met onderstaande kanttekeningen waarvan ik hoop dat ze enkele misverstanden uit de weg zullen kunnen ruimen, maar vooral, dat ze het hopeloos ontoereikende in de verdediging van *De Vis* zullen doen uitkomen.

1. In de eerste plaats een notitie over persoonlijke elementen in de kritiek en de kritiek op de kritiek. De heer Van der Vegt noemt mij en/of mijn stuk 'dom', 'kwaadaardig', 'vooringenomen', 'rancuneus', 'laf', 'minderwaardig', 'grof', 'bekrompen', en 'vals', om maar de meest beeldende invektieven uit zijn beknopte artikel te citeren. Wat blijkt hieruit? Niet zozeer de behoefte om nu eens een levensechte karakterschets op te bouwen, alswel de innige drang om mij naar de maan te wensen. 'Wacht u voor de hond', zo waarschuwt hij aan het slot van zijn artikel, ten overvloede, want inmiddels heeft hij het rotbeest al afgerammeld met alle stokken die hij maar vinden kon. Ik vind dat best, maar verbaas me over de onnozelheid van het idee, dat het aanwijzen van rankune in een kritiek op zichzelf al voldoende zou zijn om

de schrijver ervan te diskwalificeren en zijn stuk te ontkrachten. ‘Ik meen, dat het belangrijk is om kritische activiteiten waarin rankune een rol speelt, aan de kaak te stellen’. Uitstekend, maar weet de heer Van der Vegt welk een gigantische taak hij op de schouders neemt? Mag ik hem korthedshalve voor dit chapter verwijzen naar de wijze woorden van Vestdijk in zijn essay ‘Typen van critici’:

‘Iedere critiek vooronderstelt een behoefte aan wraakneming, - een zekere mate van ressentiment. Voor degene die de criticus becritiseert ligt dit al zeer voor de hand; maar ook de critici zelf, de meest olympisch en objectief ingestelde onder hen, moeten onder een niet onaanzienlijke portie wrok, van welke herkomst ook, gebukt gaan om zover te komen dat zij het besluit nemen een critiek, een boekbespreking, een tentoonstellingsverslag, een concertimpressie te gaan schrijven.’¹

Iedere critiek. Daar staan we dan met ons goeie gedrag. De heer Van der Vegt met zijn ressentiment tegen mijn opstel, en ik met mijn wrok tegen Hoornik's *Vis*, en, natuurlijk, tegen het stuk van de heer Van der Vegt. Ik zou het nu, wat die rankune betreft, kunnen laten bij de konstatering dat het zwart afschilderen van de opponent op zichzelf een geoorloofde, vaak toegepaste, maar weinig doeltreffende strijdmethode is (behalve wanneer, zoals bij W.F. Hermans, het penseel met grote virtuositeit gehanteerd wordt), ware het niet dat de rankune van de heer Van der Vegt in zoverre nog een graadje sterker is dan de mijne, als hij de voor het parochialisme in de nederlandse kritiek kenmerkende insinuatie lanceert dat mijn bezwaren tegen *De Vis* terug te brengen zijn op het uitvechten van een persoonlijke vete met de heer Hoornik. ‘Waarschijnlijk heeft JdO gedacht, dat zijn aanval op Hoornik onder de vlag van Merlyn meer indruk zou maken.’ En in de summing up: ‘Wat voor reden JdO had om Hoornik

1 S. Vestdijk, *Essays in duodecimo*, 2e druk 1965, p. 187.

op deze manier in een poëziekritiek aan te vallen, doet er niet toe, maar het is minderwaardig om het zo te doen.'

Hier moet het een en ander rechtgezet worden. Dat mijn stuk in Merlyn geplaatst is, vindt zijn reden in de gewoonte van redakteuren om hun bijdragen in hun eigen tijdschriften te plaatsen. Van varen onder valse vlag is geen sprake: het is een kritische analyse als een andere; ook het feit dat hij negatief uitviel is in Merlyn niet ongebruikelijk. Evenmin zit de zucht voor tot vereffening van een partikuliere kwestie met de heer Hoornik want die kwestie bestaat niet. Het stuk is dus beslist geen aanval op de heer Hoornik, die ik nauwelijks ken, maar een beschouwing van een gedicht van hem. Mijn enige bezwaar tegen de heer Hoornik, als men het al zo formuleren wil, is, dat hij met *De Vis* een naar mijn inzicht slecht gedicht geschreven heeft, zoals, naar ik aanneem, het enige bezwaar van de heer Van der Vegt tegen mij is, dat ik lelijke dingen heb gezegd van een gedicht dat hem 'ter harte' gaat en dat hij mooi vindt. Is men werkelijk lichtgeraakt, wanneer men een literair werk dat men terecht of ten onrechte als mislukt beschouwt, tevens daardoor opvat als een krenking van smaak (goed of slecht)? Mij komt het voor, dat de publikatie van een wangedicht drijfveer genoeg oplevert voor een kritische verantwoording van mijn oordeel, en dat er niet nog geheime vijandschappen achter gezocht hoeven worden.

Naar mijn indruk berust de insinuatie van de heer Van der Vegt simpelweg hierop, dat hij door mijn negatieve oordeel beledigd is in zijn literaire smaak, en daarop zijn wraakoefening baseert. Het pleit voor hem dat hij warmloopt voor de literatuur en hij kan zich verzekerd houden van mijn deelneming; voor sommigen is het vervelend te ervaren dat smaken verschillen. Ik kan de heftigheid van zijn reactie heel goed verklaren uit het feit dat hij het ondanks zichzelf enigszins met mij eens is. Zo is het ook goed; kritiek zonder inzet of uitwerking is maar beuzelarij.

Het is moeilijk het iedereen naar de zin te maken. Enerzijds bereikt ons telkens het verwijt dat wij volgens de methoden als in Merlyn toegepast niet tot een negatief oordeel over het geana-

lyseerde werk kunnen komen, anderzijds, valt er een boek door de mand, dan is het land te klein, want dan heet de kritiek een laffe aanval in strijd met de beginselen van Merlyn, neerkomend op smaad en broodroof.

Hoe dit zij, na het wisselen van het verwijt van rankune is de sfeer gezuiverd en kan de discussie over vormen van gelijk zich op het plan van argumenten voltrekken.

2. Als ik het goed zie, is het hoofdbezwaar van de heer Van der Vegt, dat ik *De Vis* zou beoordelen aan de hand van vooropgezette normen die afleidbaar zouden zijn uit eisen waaraan een episch gedicht zou moeten gehoorzamen. Nu *De Vis* geen episch gedicht is, maar lyriek, aldus zijn opvatting, mag men het ook niet toetsen aan normen die men aan het episch gedicht stelt.

Ik ben dit laatste volkomen met hem eens, en ben zelfs geneigd een stapje verder te gaan. Ook al was *De Vis* een episch gedicht, dan nog is het onjuist om het op het Prokrustesbed van genrenormen te leggen. De werkwijze, een stuk literatuur eerst te submeren onder een genre, en vervolgens uit dit behoren tot een groep min of meer gelijksoortige werken afleiden van de toepasbaarheid van zekere normen, houd ik voor verkeerd. Ik heb dan ook uitdrukkelijk deze overwegend deductieve methode - waar de heer Van der Vegt kennelijk impliciet nog wel iets in ziet - verworpen. Om een voorbeeld te geven. Mijn verwijt m.b.t. het gebruik van het praesens luidt niet, dat dit ongeoorloofd is in een episch gedicht, en dat de 'fiktionalis' gebruikt had moeten worden, maar dat de schrijver de moeilijkheden die het praesens in dit gedicht met zich brengt, niet heeft weten te overwinnen. Maar waar haal je die 'moeilijkheden' dan vandaan, zal de heer Van der Vegt vragen. Die moeilijkheden spruiten voort uit het feit, dat grammatikale categorieën niet oneindig plastisch zijn, m.a.w. een beperkt aantal op ervaring gegronde konventionele waarden hebben. Nergens is door mij een beroep gedaan op normen van een genre; de hele genrekwestie liet mij, eerlijk gezegd, koud. Alleen heb ik als korte formule een enkele maal een

genre-aanduiding gebezigd, liever dan omstandig aan te geven welke aspecten ik in het gedicht op het oog had.

De enige opzet van mijn opstel was, te onderzoeken hoe *in dit gedicht* de verhoudingen tussen verteller, verhaal en lezer liggen, zonder hiermee meteen te zeggen dat *De Vis* een episch gedicht is. De voorbeelden uit een aantal bekende romans over die verhoudingen zijn niet meer dan een enkadrement, een oriëntatie over de soorten oplossingen die men zou kunnen verwachten. Nergens heb ik konklusies voor *De Vis* getrokken uit deze voorbeelden. Ik heb integendeel telkens moeite gedaan om de overwegend inductieve methode te hanteren en uit het werk zelf af te lezen, aan welke normen het wilde worden getoetst. Met name heb ik mij ervan onthouden het gedicht episch te noemen *omdat* het een verhaal en een verteller kent. Ik heb telkens willen aantonen, dat in *De Vis* epische, lyrische en dramatische elementen aanwezig zijn, en mijn kritiek richtte zich erop, dat de auteur er niet in geslaagd was deze in een harmonisch verband te integreren. (Ook het onderzoek van de motieven, de metaforen, het idioom, de versmaat etc. viel buiten mijn bestek).

Het valt mij dan ook niet moeilijk om het hoofdbezwaar te ontzenuwen, te minder aangezien er een opvallende overeenkomst blijkt te bestaan tussen mijn opvattingen over de structuur en die van de heer Van der Vegt. Men vergelijkje.

‘Oppervlakkig gezien is dit een vertellend, een episch gedicht. Wie nauwkeuriger leest, ontdekt dat dit verhaal ondergeschikt is aan de bedoeling van de dichter, namelijk door te dringen tot de oplossing van de twee voornaamste raadsels van zijn leven. Als al aan de oppervlakte van het gedicht de subjektieve instelling daarbij duidelijk aan het licht komt, is het onjuist om van een episch gedicht te spreken.’ (Van der Vegt). ‘Wat over de reizenden gezegd wordt is een verhaal, maar de bespiegelingen van de verteller, eerder reacties en overwegingen afhankelijk van de voortgang in het verhaal, krijgen steeds meer een didaktisch lyrisch karakter, om tenslotte onmiskenbaar dramatische aksenten te ontwikkelen,’ (d’O).

Me dunkt, wanneer men even afziet van de vraag of de verteller aan de dichter gelijkgesteld mag worden, waarover zo dadelijk meer, worden hier overeenkomstige gedachtengangen ontwikkeld; met name blijkt dat ik mij allerm minst vastleg op het uitsluitend episch karakter van het gedicht. Ook elders zijn wij het roerend eens:

‘De dichter wil het zelfonderzoek dat hij gedaan heeft, op een zo direkt mogelijke wijze weergeven in het gedicht. (...) Het gebruik van het praesens ligt binnen deze werkwijze voor de hand. (...) Wanneer *De Vis* in de verleden tijd zou staan, dan zou het eerder een episch gedicht zijn. (...) Alles in dit gedicht verwijst naar het eigenlijke thema, het zelfonderzoek van de dichter. (...) De gebeurtenissen rondom man en vrouw, krisis en katharsis, spelen zich af in de geest van de dichter als hij het gedicht schrijft (...).’ (Van der Vegt)

‘*De Vis* is een door het gebruik van de tegenwoordige tijd eigenaardig *episch gedicht*. (...) *De Vis* is ook een eigenaardige *dramatische monoloog*, waarin gezocht wordt naar de zin van het bestaan. Dit zelfonderzoek, gekonkretiseerd in vragen als Wat is dood? Wat is God? ontvangt zijn impulsen uit de verschillende fasen van het verhaal. (...) Misschien kan men ook spreken van een dialoog in de verteller tussen de voortgang van het verhaal enerzijds en de reacties en terzijdes daarbij anderzijds, maar dat is een niet essentiële subtiliteit bij de wijze van indelen. In elk geval wordt het gebruik van de tegenwoordige tijd door dit dramatische karakter van het gedicht verklaard, of omgekeerd: het praesens wijst in de richting van de dramatiek.’ (d’O.)

Na mij deze lange citaten, die voor zich zelf spreken, veroorloofd te hebben, kan ik over deze kwestie verder kort zijn. Ik geloof dat iemand, die bij herhaling over het gedicht spreekt in termen als ‘krisis en katharsis’, en het heeft over het ‘zelfonderzoek’ waarbij het praesens zo goed past, het zich met zijn terminologisch arsenaal wel bijzonder lastig maakt als hij, ondanks al deze klassiek-dramatische elementen tot de slotsom wil komen: ‘*De Vis* is lyriek.’ Als er iemand in een keurslijf wil persen, dan is het

de heer Van der Vegt.

Daarbij veronachtzaamt hij de ook door hem opgemerkte akterende houdingen in het gedicht, dat dus allerminst een typisch voorbeeld van pure lyriek is. Het gaat juist telkens om de manier waarop die grondvormen in een konkreet werk met elkaar in samenhang gebracht zijn. Ik laat nu maar daar, dat met de aanduiding episch, lyrisch of dramatisch ook nog maar weinig gezegd is als men niet nader aangeeft in welke zin men ze verstaat. De opmerking van Staiger, ‘dass jede echte Dichtung an allen Gattungsideen in verschiedenen Graden und Weisen beteiligt ist und dass die Verschiedenheit des Anteils die unübersehbare Fülle der historisch gewordenen Arten begründet’,¹ geldt hier als een verstandige waarschuwing.

3. Wat ik als de vertellersfiguur in *De Vis* beschouw, ziet de heer Van der Vegt als de dichter, d.w.z. als Ed. Hoornik: ‘Ik kan voorlopig (...) niet anders aannemen, dan dat hier de dichter aan het woord is (...)’. Die voorlopigheid valt vervolgens alras onder de tafel. De drastische hypothetische gelijkstelling van een figuur in een gedicht met een levend heer wordt echter door niets gesteund. Even later heet het al: ‘Nu maakt iemand mij wijs, dat JdO (...) niet zou doorhebben, dat de ik in dit gedicht (...) de dichter zelf is.’ En ja, daar komt toch nog zoiets als een argument: Hoornik heeft, zoals inmiddels in brede lagen van de bevolking bekend is, in Dachau gezeten, de ik en de man in het gedicht hebben ook concentratiekampervaringen, en dus...

Is dit werkelijk alles? Ja, dit is alles. Het bekende foefje van de onderstelling die onder de bedrijven door tot stelling evolueert is weer eens uitgehaald. Nu kan de heer Van der Vegt wel zeggen dat het ‘geen terminologische haarkloverij (is) om de ik in *De Vis* niet de verteller maar de dichter te noemen’, maar door het belang dat hij aan het onderscheid hecht wordt het nog niet waar of zelfs maar aannemelijk.

1 Grundbegriffe der Poetik, p. 10.

Deze arbitraire identifikatie van verteller en dichter heeft ernstige gevolgen, voor mij in de eerste plaats. Immers, de heer Van der Vegt kan mij nu het verwijt maken ‘de dichter persoonlijk op de grofste manier te kwetsen’, wanneer ik de opgeroepen concentratiekampdroom de ‘locus amoenus’ van het gedicht noem. Dat is natuurlijk te dol. Eerst krijg ik op mijn donder omdat ik de identiteit dichter-verteller niet heb willen doorzien, en vervolgens wordt er een bezwaar gemaakt dat alleen doel kan treffen wanneer ik die identiteit wél aanneem. Daar heb ik niet van terug. De heer Van der Vegt wijst mij in dit verband op een stuk van Ed. Hoornik (Vrij Nederland, 1 mei 1965) waarin eenzelfde ervaring wordt beschreven als in het gedicht voorkomt. ‘Onnodig ter verklaring of ter verdediging’, maar intussen. Ik wil daar wel op ingaan. Mij treft dit verslag vooral door de slechte smaak. Hoe waar en hoe afschuwelijk de beschreven ervaringen ook zijn, en hoe ellendig voor degenen die ze hebben moeten meemaken, ik heb van die reportages in dag- en weekbladen, doorspekt van gruwelfoto's mijn bekomst. Elk lustrum van de bevrijding wordt gevierd met een orgie van ‘thanatische zinnelijkheid’, om met J.B. Charles of W.H. Nagel te spreken (ze hebben beiden gelijk). Ieder voor zich moet tot zijn eigen afrekening komen, maar wat mensen ertoe drijft om zich in dagen weekblad daarmee te exponeren (neiging tot exhibitionisme, koketterie, het gewoon kwijt willen, danwel motieven als behoefte tot getuigen, tot schuldbelijden, tot leren), ik kan het niet begrijpen en wil het daar niet meer lezen. Voor mijn part is het waar wat Hoornik schrijft in Vrij Nederland; voor mijn part vertelt hij daar in eigen woorden een passage uit zijn gedicht na. Het is mij om het even. Maar hoe dan ook, het kan niet dienen als bewijs voor de gelijkheid van verteller en dichter in *De Vis*. Wanneer het zover moet komen, dat men zijn oordeel over een gedicht niet meer mag geven, ook al is het met ‘hartebloed’ geschreven en letterlijk zo gebeurd, dan maakt men van poëzie een luxe-artikel dat geen snars waard is. Het is omdat ik poëzie als poëzie au serieux neem, dat ik me veroorloof over de koncen-

tratiekampdroom op te merken dat het de locus amoenus van het gedicht is. En dan is het me bovendien nog niet duidelijk waarin het kwetsende van die kenschetsing zou schuilen. Moet ik heus gaan uitleggen dat ik door ironisch te spreken van paradijselijk oord wil aanwijzen dat ik de passage als een helse toop beschouw?

Natuurlijk zitten er in de verteller schrijverselementen; ook ik heb dat duidelijk naar voren gebracht. Maar ik weiger de stap buiten het gedicht te doen en te zeggen dat deze schrijvende verteller, die uit woorden bestaat, dezelfde is als degeen die het manuskript heeft ingeleverd. Deze laatste heeft geput uit zijn herinneringen, ervaringen en fantasie, hij heeft zich afgesplitst en geprojecteerd, zeker, maar hij is *niet dezelfde* als één van zijn figuren, noch zelfs als de som van zijn figuren.

4. Dit waren de hoofdzaken. Nu moet er nog wat gruis opgeruimd worden. Eerst een misverstand. Ik had ergens gezegd, dat een verteller die in staat blijkt om in de huid van tenminste drie van zijn figuren te kruipen, en zelfs meer van hun innerlijk te registreren dan zij zelf, zich niet kan ontpoppen als eigenlijk een afsplitsing, projectie of objectivering van één van deze figuren. De heer Van der Vegt vat dat op als ‘man, vrouw en... verteller’. Ik bedoelde echter: man, vrouw en het meisje van het executiespel waarvan immers gezegd wordt

Dan draait er iets om in haar hoofd.

Ik had gemeend dat wat ik op p. 197 (van Merlyn, III/3) had gezegd, op p. 201 nog wel zou zijn blijven hangen.

Afgezien van de naar mijn overtuiging ongemotiveerde gelijkstelling van de verteller met de dichter Hoornik, kan ik het in grote trekken wel eens zijn met de analyse van de heer Van der Vegt, die mij dan ook vrij aardig op de voet volgt. Een van zijn oorspronkelijke bijdragen is het aanwijzen van de symbolische betekenis van de vlieg, die staat voor verderf en vernietiging.

Dat lijkt me heel aannemelijk, evenals trouwens het rituele aspekt in de vismaaltijd, al ben ik er niet helemaal zeker van dat er inderdaad door de man en de vrouw vis gegeten is:

Ook op het menu stond een vis.

Als er had gestaan: op het menu stond vis, was alle twijfel opgelost, maar nu blijft het mogelijk, dat er op de menukaart een vis getekend was, of dat er wel vis op stond, maar dat die niet uitgekozen is. Voorzover het een grapje moet heten, is het niet een van de subtielste, en behoort het eerder tot de kategorie van de ongein.

Om nog even op die vlieg terug te komen. De heer Van der Vegt noemt de beschrijving ter plaatse 'inderdaad bizar'. Welnu, de reden waarom de symboliek van de vlieg niet kan functioneren, is deze, dat zijn aanwezigheid op de primaire laag van het gedicht 'inderdaad bizar' is. De geïntendeerde beelzebub-gedaante komt niet los van de grond, omdat hij op de door het gedicht zelf als realistisch gepresenteerde verhaalslaag niet is geïntegreerd. En evenzo is de identifikatie van de verteller met de man mislukt, valt de beeldspraak ook naar het oordeel van de heer Van der Vegt nogal eens in het water, zou het taalgebruik in een keukenmeidenromannetje niet opvallen enz.

En hier stuiten we op het meest wezenlijke verschil in benadering tussen de heer Van der Vegt en mij. Hij verwijt mij dat ik mij doodstaar op de structuur en dat voor mij de vorm het enige is dat telt. 'Over vragen als "wat is dood" en "wat is God" hoeft hij niet na te denken'. Zeker. Omgekeerd kan ik de heer Van der Vegt aanwrijven dat hij omderwille van de eerbiedwaardigheid van het onderwerp bereid is op de voorhand aan te nemen dat hij met een goed gedicht te maken heeft, en bovendien, als het maar over kernvragen van de menselijke existentie gaat, de goede bedoeling voor het resultaat te verslijten. Voor mij representeert het penningske van de weduwe in poëtisch maar een penningske, ook al had ze een ton in haar gedachten en is het alles

wat ze heeft, en komt het ten goede van een heel mooi doel. Een slecht gedicht wordt niet geheiligd door zijn onderwerp. In laatste instantie wordt de waarde van een gedicht bepaald door zijn vormgeving, waarbij ik, ter voorkoming van misverstand, wil aantekenen dat die vorm in zekere zin identiek is aan de inhoud. (Daarover lezen men bv. de artikelenreeks 'Analyse en oordeel' van J.J. Oversteegen in jaargang II van Merlyn.) Ik vraag me af, welk van beide standpunten de literatuur meer in haar waarde laat.

Twee werelden aan zee

Een wilde met inkt aan zijn handen viert zijn geboortefeest, de intellectueel
geeft vol afschuw een cijfer.

Egon Radboud

Zeemorgen

- 1 *Terwijl in het eiwit zand kinderen alweer grijpgraag
kuilen graven en huilen om de hitte
en hun rode moeders zich openleggen
en de zon een hete man tussen hun dijen plant*
- 5 *komt de dag kentaurisch snuivend nog druipnat
het spierwit borsthaar glinsterend tevoorschijn
uit het water voert luidkeels nieuwe vogels aan
en fluit naar de verspreid spelende meisjes
zilvergroen geschubde meerminnen in bikini*
- 10 *en de duintoppen welven als borsten van een blote heidin
maar tijd hoog op de poten slaakt waarschuwend
zijn kreet die de schelpenzoeker versteent
temidden van zijn koraaleilanden hij vergaat vaag
in de ruimte het galmende water*
- 15 *dat kathedralen bouwt van zand
met ritselende vlaggen helm en brem bezet
en de eerste minnaars in elkaar verdronken
spoelen aan de ogen zwart van stilzwijgen
om hun ligplaats verdampen de voetsporen*
- 20 *van de nacht en zijn geluidloze mannen
aan de vloedlijn maken meeuwen het uur wit
met gebeden en ritueel en laten gretig
hun mossels op de stenen vallen en hese geluiden
maakt de waakzaam blijvende zee*
- 25 *die verder sprakeloos is en inzicht
te pijndoend om uit te spreken vergt
van de mergheldere oude vissers
zonneblind ontwaakt uit een slaap met roggem
en inktvissen spuwen zij kwaad en zwijgend*
- 30 *naar het wrakkenvol water en gaan de eerste borrel drinken
in de bekaaide herberg en vaarten verzinnen
naar de legendarische broedplaatsen van vroeger
een zaagvis draait zich verraderlijk als een hand om in hun verhaal.*

Het plantaardig bewind, de noemer waaronder Jacques Hamelink de zes verhalen waarmee hij debuteerde heeft samengebracht, zou ook goed dienst hebben kunnen doen als korte formule om er zijn dichtbundel *De eeuwige dag* mee te karakteriseren. In beide boeken is de mens onderworpen aan natuurkrachten die hij niet kan overzien of beheersen. De elementen nemen het initiatief tot ontwikkelingen die de mens zich moet laten welgevalen; geheimzinnige wetmatigheden kapselen de hoofdfiguren op een lager niveau van leven in, zonder dat deze dit kunnen verhinderen. De evolutie is over zijn hoogtepunt heen en spiraaft terug tot oudere stadia. Een verdronken jongen ziet eruit als ‘een onbeschrijflijk misvormde klomp gestold vruchtvlees, groen en geel; een platronde meloen, een scheve sponzige maan, zonder ogen, de neus weggezonden’ (‘Een opgehouden onweer’); van de hoofdpersoon in ‘Grafbeeld in ontijd’ wordt aan het slot gezegd: ‘Een naam in mijn borstbeen gebeiteld word ik huilend uitgeperst, spuw luchtbellen naar boven en doorbreek vliezen en vuil, glaciale schalen, slijm en eiwit, en vlieg als een Vis bijna stikkend het kalken daglicht in van de geboorte’; de koddebeier uit ‘Het wandelende woud’ ondergaat, als Daphne, een ovidiaanse gedaanteverwisseling en wordt tot boom onder de bomen.¹

Net als in de verhalenbundel nemen in de dichtbundel de natuur, de seizoenen, het landschappelijke, de planten- en dierenwereld een voorname plaats in. Niet van de mens, maar van zijn omgeving gaan de impulsen uit. De beeldspraak al lijft hem in bij de natuur. Dat de mens opgenomen wordt in de natuur is overigens een te harmonische voorstelling van zaken: er schuilt iets noodlottigs, iets agressiefs en gevaarlijks in de Umwelt,

1 Dit verhaal vind ik overigens het minst geslaagde uit de bundel, in tegenstelling tot de auteur (v.N. 3 okt. 1965, interview van Bibeb) die het met ‘Een opgehouden onweer’ als zijn beste verhaal beschouwt. Het is te veel naar de SF kant getrokken. De agressie van de flora, die hier zelfs de vorm van soldaten aanneemt, komt als motief terug in ‘Een schijn-dode maan’. In beide gevallen overmeestert een autonome natuur een mens.

waarvoor men het best gedurig op zijn hoede is, zonder daarmee overigens veel te bereiken: de natuur onttrekt zich aan controle en overweldigt als hij wil.

In tegenstelling tot vele wijsgerige stelsels, waarin de natuur gehoorzaamt aan wetten, gekend en gemanipuleerd door de mens, die het aktieve, dominerende en vrije element vormt, is het bij Hamelink juist de vrije natuur die de mens determineert. De overeenstemming is alleen deze dwaling, dat in beide gevallen per definitie een breuk wordt aangenomen tussen mens en natuur: zij maken, althans in de uitgangstoestand, geen deel van elkaar uit. Het overwicht van de natuur korreleert met een verkleining van de mens, zowel in zijn rollen als in zijn gedaante: hij is een nietige speelbal. Brengt men deze lijnen met elkaar in verband dan ontstaat een levenskader dat lijkt op dat van de primitief, de oermens, die zijn lot en zijn omgeving vooral langs magische weg tracht te beïnvloeden, eerder dan op rationele manier. Er is dan ook geen plaats voor oorzakelijke verklaringen voor de loop der gebeurtenissen. Alles vindt plaats; maar hoe het komt dat een man tot boom wordt, een jongen omkomt in een moeras, een andere jongen door zijn kornuiten geofferd wordt - dat berust op onbeschrijfbare krachten en verbanden. De elementen ontketenen zonder duidelijke aanleiding een ontwikkeling die niet te stuiten valt en niet te begrijpen is. Vooral in de gedichten is de draad geen kausale, maar een chronologische. Het 'en toen' wordt maar zelden een 'omdat', en als er al een poging tot verklaring wordt gedaan, is het een irrationele, alogische. Angst is er de beste raadgever.¹

1 Een parallel uit het zojuist aangehaalde interview: 'Ik ben beslist geen natuurbewonderaar. Als ik langs de Amstel loop en ik zie de rimpels in het water, denk ik niet: lekker dat ik leef. (...) *Angst* is het kernwoord. Alles wat ik onderga, geeft me 'n gevoel van onvrede, van angst (...) Die angst is primair bij mij. Dromen, angst om een vlinder in de kamer, dat soort dingen, daar heb ik meer van onthouden dan van de 10 met de griffel die je op school kreeg. Maar ik heb van mijn angst een leefbaar landschap gemaakt, ik werk ermee.'

Een van de gedichten waarin mens en natuur op de zojuist aangeduide eigenaardige manier met elkaar gekonfronteerd worden is *Zeemorgen* dat ik hier wil gaan bekijken.

Om de aandacht eerst op de uiterste buitenkant van het gedicht te richten. Het begint met een hoofdletter en eindigt met een punt, daartussen treft men geen leestekens aan. Hieruit is af te leiden, dat het gedicht uit een enkele, afgeronde mededeling bestaat, één lange samengestelde zin vormt. Weliswaar bestaat er in de taalkunde strijd over of een zin wel een taalkundige categorie is, en hoe men deze dan zou moeten definiëren, maar de ongespecialiseerde lezer is toch althans op grond van zijn normale leeservaringen gelegitimeerd als hij een hoeveelheid woorden tussen een hoofdletter en een punt in eerste aanleg opvat als een geïsoleerde mededeling. *Zeemorgen* wijkt dan hoogstens af van de gemiddelde ‘zin’ door zijn grote lengte.

Bij Jacques Hamelink treft in overeenstemming met de overheersende naoorlogse nederlandse traditie een bijzonder spaarzaam gebruik van leestekens. Weliswaar vindt men in alle gedichten zonder uitzondering de beginkapitaal (die ik dus als leesteken opvat) en de slotpunt, maar voor het overige ontbreken in het lijf van de gedichten de leestekens vrijwel geheel: geen komma's, een stuk of wat dubbelepunten, geen puntkomma's, twee keer een punt, één keer gedachtenstreepjes, dat is alles wat de bundel oplevert. *Zeemorgen* is in dit opzicht een geval apart, dat het (op een enkel zeer kort gedicht na) het enige niet in strofen verdeelde is, en door deze blokvorming van de regels treedt het zinskarakter van het gedicht nog duidelijker naar voren. Voor de inhoud brengt deze eerste konstatering met zich mee, dat men moet veronderstellen dat de mededelingen waaruit hij bestaat, een sterke samenhang zullen vertonen, meer nog dan wanneer het gedicht uit verschillende zinnen was opgebouwd. De aard van deze samenhang zal zeker nog nader onderzocht moeten worden, maar dat de beginhoofdletter en slotpunt een eenheidbrengende faktor vormen, daaraan kan men niet twijfelen. Hoe de relaties tussen woorden en woordgroepen ook

zullen blijken te liggen, in elk geval wordt de inhoud samengevoegd door dit typografische bindmiddel. Het zinskarakter wil naar binnen toe zeggen: alles hangt hier als het goed is samen; naar buiten toe: dit alles is scherp te onderscheiden van wat er verder staat, bv. van de andere gedichten in de bundel. Hiermee stemt overeen, dat de slotregel doorgaans zeer krachtig is, en eigenlijk een metafoor, een vooraankondiging is van de punt die hem besluit:¹

een zaagvis draait zich verraderlijk als een hand om in hun verhaal.

Ook veel andere gedichten uit de bundel worden gekenmerkt door een nadrukkelijk slot. Geen zachtken wegsterven van de laatste tonen, integendeel, met een klap slaat het gedicht dicht:

*in landschappen
die savonds dichtklappen
als een deur.²*

of:

*sluit (...)
zijn kortstondige glimlach
met stenen zegelen af.*

- 1 Ik merk dat ik met deze laatste opmerking toch dichters sta bij het standpunt van Kamerbeek (Merlyn II, passim) dan ten tijde van onze discussie. Kamerbeek nam een identiteit aan tussen plaats, stemvoering en inhoud. Bij de faktor stemvoering blijf ik nog steeds een vraagteken zetten, omdat deze weer gekonditioneerd is door andere factoren en omdat ik niet kan inzien dat die stemvoering een objektief vaststaand gegeven is, maar overigens ben ik nu geneigd tussen plaats en functie van een passage soms een analogie of parallellie aan te nemen. Waarvan gaarne akte.
- 2 Vgl. bij Achterberg (Verz. W. p. 489):

*draaide de tijd
dicht als een deur achter je rokken.*

of:

*langzaam in de ijzeren vingers der verten
wordt de dag slapend gewurgd.*

of:

geen toegang dan over dit lijk.

of:

*de tovenaar heeft zijn feilloze proeven
beëindigd en staart in de doodstille vlam.*

Dat het gedicht maar uit één zin bestaat maakt dat er een zekere stuwning van uitgaat omdat men geneigd is naar de punt toe te lezen, en die staat ver weg. Zo'n observatie heeft maar een beperkte geldigheid: bij een tweede lezing al kent men de onmogelijkheid om in één ruk het einde te bereiken, en last men één of meer rustpunten in. Maar wat blijft is het bewustzijn dat men beter doet geen gelezen delen van het gedicht mentaal even neer te leggen, maar ze allemaal in de hand te houden, omdat anders de zin van de mededeling in zijn totaliteit ons zal ontgaan. Als een jongleur moet men dit samengestelde gedicht in de lucht proberen te houden, en wie een stukje vergeet, ziet het hele gedicht op de grond uiteenvallen. Dat de eis zwaar is spruit voort uit de rabelaisiaans onmatige lengte van de zin, maar we moeten toch trachten eraan te voldoen. Trouwens, het is nog maar een peuleschil vergeleken bij het verhaal van Jerzy Andrzejewski, *De poorten van het paradijs*, dat eveneens uit één enkele zin bestaat en 97 bladzijden telt.¹

1 In de nederlandse uitgave (vertaling Lisetta Stembord), *De Tijdstroom* z.j. Eigenlijk bestaat het verhaal uit twee zinnen, want de laatste regel is een nieuwe zin van zes woorden: 'En zij gingen de gehele nacht.'

De vaart van *Zeemorgen* wordt niet alleen bepaald door het feit dat het uit één zin bestaat, maar ook door het geskandeerde *en... en... en...* dat tot elf keer toe de persoonsvormen verbindt. Dit veelvuldige gebruik van deze conjunctie bevestigt het beeld dat er verteld wordt zonder duidelijke pogingen tot verklaring van de beschreven gebeurtenissen; het is een ietwat geëmancipeerd ‘enne enne’ van het kinderverhaal, de nevenschikking overheerst.

De naïeveteit van de dichter belet allerm minst, dat hij met kennis van zaken schrijft. Hij weet wat er zo al te verwachten valt op een willekeurige morgen aan zee, hij kent er het verloop van. Dit blijkt op verscheidene plaatsen, om te beginnen in r. 1:

*Terwijl in het eiwit zand kinderen alweer grijpgraag
kuilen graven (...)*

Al naar gelang men beurtelings de nadruk op *al* en de nadruk op *weer* laat vallen, duidt dit ‘alweer’ het vroege uur aan waarop de kinderen aan de gang gaan, en geeft het daarnaast de herhaling in het gebeuren aan: de kinderen doen wat ze elke ochtend doen. Verder in r. 17:

*en de eerste minnaars in elkaar verdrongen
spoelen aan (...)*

De implicatie is, dat er nog meer te verwachten zijn. Tenslotte op dezelfde manier nog eens in r. 30:

(...) en gaan de eerste borrel drinken

Het zal de laatste niet zijn, weet de verteller.

Hoe buitengewoon ons dit strandtafreel in vele opzichten ook voorkomt, het wordt voorgesteld als een willekeurige ochtend waarop gebeurt wat altijd of meestal gebeurt. Het is de beschrijving van een typerend, herhaaldelijk waargenomen verloop van

een ochtend aan zee, en dit geregeld waarneembare is de grondslag voor de kennis die de verteller ervan draagt.

Een van de merkwaardigste aspecten van het gedicht is wel de spanning die er bestaat tussen de ons allesbehalve normaal aandoende inhoud van het verslag, en de objektieve manier waarop het verteld wordt. Onze enige kenbron is de verteller, en die gelooft klaarblijkelijk rotsvast, dat wat hij heeft waargenomen net zo door anderen te zien en te horen is. De verteller speelt geen enkele rol binnen zijn verhaal, hij is een toeschouwer, die wel thuis is in de door hem beschreven wereld, maar buiten het gebeuren staat. Men kan hem zich voorstellen dwalende langs het strand, en later het dorp in, voor een bezoek aan de plaatselijke zeemanskroeg, een dorpsgenoot of vakantieanger.

Het gebruik van de tegenwoordige tijd in het gedicht heeft verscheidene functies. Zowel de eenvoud van de waarnemer wordt erdoor bepaald, alsook het karakter van het gedicht als relaas van een herhaald gebeuren: het is de grammatikale tijd waarin wetmatigheden worden geformuleerd. Ook dit tijdsgebruik draagt dus bij tot het objektieve karakter van de gebeurtenissen. De lezer wordt uitgedaagd tot het aanvaarden van het verhaal als onomstotelijk waar, ondanks de aanwezigheid van een aantal elementen waarvan het bestaan, gemeten naar de maatstaven van de normale werkelijkheidsopvatting, op z'n minst apokrief voorkomt. Niet alleen het gezamenlijk op een ochtend geschieden, maar ook het afzonderlijke vóórkomen van veel wat hier wordt verhaald, doet ons de wenkbrauwen optrekken. Het is de kracht van het gedicht, dat zulke gewaarwordingen naar de achtergrond gedrongen worden en men geloven gaat in deze mythische wereld, of liever gezegd in de verstrengeling van twee werelden.

Het begint zo natuurgetrouw: kuilen gravende kinderen, bakkende moeders aan het strand. Puur naturalisme. Maar op de achtergrond klinkt al een freudiaans liedje: de kinderen *huilen om de hitte*, en de moeders laten zich willig berijden door *een hete man*. De suggestie van een oedipale machteloze jaloezie is

onmiskenaar. De *grijpgrage* handjes van de kinderen moeten zich tevreden stellen met het graven van kuilen ‘in het *eiwit* zand’, met welk adjektivisch gebruikt substantief een geboortemotief wordt aangeduid, terwijl daardoor gelijktijdig de indruk van kinderlijke onschuld wordt gewekt. Dit maagdelijke zand is toch ook weer niet zo maagdelijk. Het kuilen graven van de kinderen is immers mede te zien als een vlucht in de moederschoot, maar het zou mij ook niet verbazen als het het aanleggen van symbolische verdedigingswerken tegen de indringer van boven was.

Wat voor de kinderen eenvoudig hitte is, is voor hun moeders een hete man, waaraan zij zich wellustig overgeven. We zijn gewend om deze voorstelling van zaken als beeldspraak te beschouwen, en in het voorgaande ben ik daar ook stilzwijgend van uitgegaan. Maar ik geloof dat men op deze manier nog maar de helft van het gedicht meekrijgt. Gegeven de naïef-subjektieve verteltrant verdient het de voorkeur verder te gaan en aan te nemen, dat alles letterlijk zo plaatsvindt als het beschreven wordt. Dus: de hete man voor elke moeder is niet alleen maar een beeld voor zonnearmte, maar is inderdaad een door de zon uitgezonden legertje hete kerels. De personifikatie van de zonnestraling is m.a.w. geobjektiveerd, tastbare werkelijkheid geworden binnen het gedicht. Als de genres niet kilometers ver uit elkaar lagen zou men de vergelijking kunnen trekken met het zonnestraaltje dat als ‘een mager mannetje’ rondloopt in de geschiedenis van Henriëtte van Eyk. Eerder is te denken aan mythologisch antropomorfisme, waarin aan natuurkrachten een menselijke gedaante wordt toegekend,¹ en natuurlijk kan moeilijk ontkend worden dat hier een magische manier van denken in het spel is. Wat op het eerste gezicht zich voordoet als een zakelijke beschrijving van wat er aan het strand te zien is, blijkt in de tweede ronde de externalisering van de gewaarwordingen

1 Vgl. ook de advertenties voor Zorba de Griek: ‘Een stukje van de zon in de vorm van een man!’

en gedachten van de beschrijver. Wat hij denkt, neemt buiten hem gestalte aan. De persoonlijke eigenaardigheden van de verteller komen aan het licht, juist doordat hij als een buiten hem bestaande werkelijkheid beschrijft wat in feite in hemzelf opkomende gedachten zijn, die de waarneming van zijn omgeving begeleiden. Deze bevinding komt overeen met die van J.J. Oversteegen met betrekking tot de bundel verhalen:¹ ‘Het opvallendst bleek de wijze te zijn waarop Hamelink de feitelijke werkelijkheid vermengt met de dromen, de fantasieën, de hallucinaties van zijn hoofdfiguren - soms zozeer dat de lezer niet meer uit kan maken of een bepaald onderdeel van het relaas “echt gebeurd” is, dan wel “gefantaseerd”.’ Dit is inderdaad een konstante in het werk van Hamelink. Er moet alleen voor *Zeemorgen* deze nuance op worden aangebracht, dat hier geen sprake is van een duidelijke hoofdpersoon *in* het gedicht, maar van een zich buiten het beeld houdende verteller met deze mengkraaneigenschap.

In Hamelink's partikuliere mythologische wereld - die voor een deel teruggaat op gemeenschappelijk kultuurbezit - wordt aan de zon doorgaans het karakter toegekend van de manlijke bevruchter. Men vergelijk bv.

*onvermoeibaar toen ploegde zon de akkers
bevruchtte de velden en de boerinnen met kalkeieren*

en

*de zon bedreef in planktonvelden overspelige liefde
(Delta)*

(Het is tussen haakjes opvallend, dat waar over de zon gesproken wordt vaak even later eieren of kalkeieren optreden. In *Zeemorgen* is het *eiwit zand*; in *Delta* zie men de zojuist geciteerde regels, maar ook

1 J.J. Oversteegen, De optiek van een grensganger, Merlyn II, 4, 1; 5, 29.

*en nooit kan de zon zo nog opkomen
als (...) toen ik een kalken ei uit het waggelend vogelhuis rolde*

Soortgelijke combinaties komen telkens voor in het werk van Hamelink).

De opkomst van een nieuwe figuur, waarnaar we eigenlijk vanaf het 'terwijl' al hadden zitten uitkijken, laat nu niet meer op zich wachten. Het is de dag, in uitgesproken mythische gedaante, die uit zee opduikt. Chronologisch hapert er hier iets: als de moeders al rood als kreeften van de warmte zijn en de zon dus al aan de hemel staat, heeft het ochtendkrieken zich toch wat verlaat. Het hangt van de soort poëzie af welk gewicht men aan zo'n 'anachronisme' toekennen moet; mij stoort het in deze exuberantie nauwelijks. Men heeft, opgejaagd door de stuwung van het gedicht trouwens nauwelijks de tijd om het op te merken. Er staat bovendien tegenover dat de entree van de dag een paar magnifieke regels oplevert. Het is een soort pendant van de Venus Anadyomene. In zijn half dierlijke, half menselijke verschijningsvorm behoort de dag ongetwijfeld tot de 'andere' wereld. Hoe ingrijpend de wereld van de mensen en die van de mythische figuren dooreengewerkt zijn, blijkt wel hieruit dat de op het strand of in zee spelende meisjes 'meerminnen in bikini' genoemd worden: zoals de natuur wordt vermenselijkt, worden de mensen gemythologiseerd. In de verte doet het tafreel enigszins denken aan Odysseus' aanspoelen op het eiland Ithaka. Ofschoon de centaur traditioneel een menselijk bovenlijf heeft, lijkt zijn paardenonderlijf toch verantwoordelijk voor zijn 'snuivende' opkomst; het 'spierwit borsthaar' is teken van ouderdom, maar in sterkere mate misschien toch van onsterfelijkheid - dit is niet de enige plaats waar 'de eeuwige dag' opduikt! - en wanneer men een poging tot mythologische ontmanteling waagt kan men er het kruiven van de brandingsgolven in terugvinden. Raadselachtig is de passage

... voert luidkeels nieuwe vogels aan

waarin vooral de betekenis van ‘nieuwe’ problematisch is, omdat in het voorgaande nog helemaal niet over vogels gesproken is, en alleen een keer het woord ‘eiwit’ gevallen is in een verband dat met vogels niets te maken schijnt te hebben, terwijl ook het woord zelf door zijn adjektivische functie de gedachte aan vogels naar de achtergrond dringt. Pas omdat er hier ‘nieuwe vogels’ in het beeld komen, moeten we aannemen dat er vóór het aanbreken van de dag ook al vogels te zien waren. In lezersjargon geparafraseerd staat er dus, dat met het aanbreken van de dag ook andere vogels in actie komen dan die er voorheen al rondscharrelden. De dag is een sanguinische, goed van de tongriem gesneden figuur: hij snuift, beschreeuwt vluchten vogels en fluit naar meisjes, alles binnen het bestek van de vier hem toegemeten regels. Ko van Dijk in Mulisch' *Tanchelyn*.

De tiende regel:

en de duintoppen welven als borsten van een blote heidin

fungeert als ‘afronding’ om het zo maar te noemen van het eerste gedeelte van het gedicht. De vergelijking duintoppen - borsten is niet van de allerhoogste oorspronkelijkheid; de trouvaille van deze regel schuilt veeleer in het beeld van de ‘blote heidin’, omdat zich hierin de antropomorfisering van de natuur en de idealisering van een oertijd voortzetten, of, - op menselijk niveau - omdat in een gesloten dorpsgemeenschap het ‘blote’ anders zijn van zigeunerin of jodin deze al zeer los en begeerlijk maakt. De afsluitende functie van de regel blijkt uit de overgang op een ander onderwerp dat bovendien aan de rand van de gezichtskring ligt, en wordt ook bepaald door het erop volgende ‘maar’, dat een nieuwe wending in het gedicht aankondigt. Dit laatste is niet strikt konstitutief voor deze afsluiting, zoals men aan r. 33 kan zien, waar de omstandigheid dat het de slotregel is, samen met de wisseling van onderwerp op een wonderlijke, half konkluderende en refreinachtige wijze zorgt voor een ook inhoudelijke afsluiting. Het belangrijkste syntaktische verschijnsel dat

voor de afrondende werking verantwoordelijk is, heb ik voor het laatst bewaard: de regel heeft de woordvolgorde van een nieuwe hoofdzin waardoor als het ware de tiende regel tegen de eerste negen in de weegschaal is geworpen. Het hele eerste fragment wordt beheerst door zintuiglijkheid van de waarnemingen en een behaaglijke zinnelijkheid waarop overwegingen van goed en kwaad geen vat hebben. De ongegeneerdheid van de ‘bon sauvage’ is troef; de ingewikkelde verworven- en bedorvenheden van het moderne grotestadsleven ontbreken vrijwel helemaal in deze poëzie.

Het vervolg van het gedicht staat in contrast met de idylle van het eerste deel, waarin de kinderen er overigens maar bekaaid afkomen. Dit contrast wordt ingeleid door het voegwoord ‘maar’ dat een tegenstelling tot *al* het voorafgaande schept, niet alleen tot dat wat het laatst gezegd is. Het is de uitdrijving uit het paradijs; er dreigt gevaar:

maar tijd hoog op de poten slaakt waarschuwend zijn kreet (...)

Opnieuw neemt iets onstoffelijks een tastbare gedaante aan; de tijd wordt voorgesteld als een vogelachtige, een steltloper, die een schril geluid voortbrengt. Dat de tijd als vogel optreedt is in overeenstemming met de emblematische traditie die de oude man met de zeis afbeeldt met vleugeltjes aan, maar hier is uit het vleugel-attriboot een vogel gegroeid, wat snelheid en overzicht impliceert. Ook het ‘hoog op de poten’ suggereert zijn panoramisch neerkijken. ‘*Zijn kreet*’ staat er, en daaruit komen we weer iets te weten over de verteller, die kennelijk vertrouwd is met de gewoonten van de vogel tijd.

Elders in de poëzie van Hamelink begeleidt de (vogel)kreet het orgasme:

*omdat ik je bijna begrijp
als je je vogelkreet uitstoot
(Waarom jij, p. 19)*

of is het kortweg een exponent van ‘het plantaardig bewind’:

geef mij een vogelkreet als stem
(Naakt, p. 39)

een mens tot de oksels
verzonken in het landschap slaakt
zijn wonderlijke kreet
(Gebeuren, p. 43)

In *Standbeeld* verenigen zich orgasme en tijdselement:

gekruisigd je wondkreet
die mij naderroept je gitten keel
en in het tijdeloos zand je stad ons genadig omvangt

De kreet is het sein voor het optreden van een reeks onheilspellende en bovennatuurlijke gebeurtenissen. Een schelpenzoeker ‘versteent’. Ook hier moeten we aannemen dat dit geen beeldspraak is voor de schrik van de schelpenzoeker, maar dat hij werkelijk gepetrifieerd wordt: opnieuw wordt een mens ingelijfd in de (levenloze) natuur, ‘temidden van zijn koraaleilanden’. Ik zie hier een parallelie van de verstening van de man met de verkalking van de koraaldiertjes, en bovendien met de samenstelling van de schelpen die hij zoekt.

hij vergaat vaag
in de ruimte het galmende water
dat kathedralen bouwt van zand
met ritselende vlaggen helm en brem bezet

‘Hij’ slaat niet terug op de schelpenzoeker, maar op de kreet die wegsterft in de ruimte en in het geruis van de zee. Het onverhoeds verspringen van onderwerp geeft hier aanleiding tot verwarring.

Bijzonder opmerkelijk is de associatiestroom die onder de

oppervlakte van het gedicht verscheidene overgangen beter begrijpelijk maakt. Deze loopt van 'bikini' via 'koraaleilanden' en 'het galmende water' naar de 'kathedralen' van zand. Een bikini is het nu alweer voor de helft ouderwets geworden tweedelige badpakje. Bikini is het koraaleiland uit de Stille Oceaan, bekend van de Amerikaanse atoomproeven na W.O. II. De associatie bikini-koraaleiland is dus bijzonder hecht gefundeerd op homofonie. Maar deze hechtheid rechtvaardigt natuurlijk nog niet dat er voor de associatie nu ook een plaats in het gedicht hoort te worden ingeruimd. Het moet voor geologen een gruwel zijn om een atol en een duinenrij tegenover elkaar te zien liggen! Daar komt nog bij, dat het gedicht ervan uitgaat, blijkens het bezittelijk voornaamwoord, dat de schelpenzoeker een gewoonte maakt van zijn rondschiimen tussen koraaleilanden, wat niet klopt met de voorstelling die wij ons daarvan maken. Vooral het proportionele aspekt wordt geweld aangedaan: de schelpenzoeker lijkt te groot, de eilanden te klein voor de beschreven relaties. De schelpenzoeker is hier meer dan levensgroot; hij beheerst en kent zijn koraaleilanden als een reusachtige gulliver. Zo'n afwijking moet dus een verklaring hebben. Mijn interpretatie is nu deze, dat de associatie een identiteit inhoudt, en dat de 'verspreid spelende meisjes' die zoëven als 'meerminnen in bikini' werden gezien nu, na de ingreep van de tijd, 'koraaleilanden' geworden zijn, opnieuw krachtens verzelfstandiging van een attribuut, een onverwacht *pars pro toto*, of liever de stijlfiguur van de bekleding voor de beklede.

Maar met deze gedaanteverwisseling is het nog niet afgelopen. Uit de identiteit meisjes-koraaleilanden volgt hoogstwaarschijnlijk, dat we in de 'schelpenzoeker' de dag moeten herkennen, die immers konnekties aanknoopte met de meisjes, wat in r. 13 uitgedrukt wordt door *zijn* koraaleilanden. Hierdoor verdwijnt de onevenredigheid van de proporties, die zojuist als problematisch aangegeven werd. Hoe dit 'schelpenzoeker' nader te interpreteren? Dat blijft nog een moeilijk punt. ('Schelp' is in Zuid-Nederland een synoniem voor eierschaal). Verder nog.

De associatie koraal-galmend water kantelt om de dubbele betekenis van het woord 'koraal'. Ter vergelijking een fragment uit een gedicht van Osbert Sitwell:¹

*On the coast of Coromandel
Dance they to the tunes of Handel;
Chorally that coral coast
Correlates the bone to ghost
(On the Coast of Coromandel)*

In dit galmende water schuilt een lichte referte aan de zingende meerminnen, de sirenen, waarvan de mythologie leert dat zij eerst als half vrouw, half vogel (!) en later als half vrouw, half vis werden voorgesteld. Van het 'galmende water' naar de akoustiek van de 'kathedralen' is dan nog maar een stap. De zee bouwt zandkathedralen, de duinen,

met ritselende vlaggen helm en brem bezet

wat aangeeft dat de gedachte aan zandkastelen meespeelt.

De 'blote heidin' van regel 10 is al met al in een ommezien ironischerwijze omgetoverd in een christelijk praalgebouw, exponente van een ecclesia militans, als men de helm mag geloven!

Alles wat in regel 5-10 levend gemaakt of gemythologiseerd werd: - de dag, de duinen, de meisjes, - keert in regel 11-16 tot levenloze stof terug: de schelpenzoeker versteent, de meisjes worden een atol, de blote heidin een kathedraal. De tijd, gepersonifieerd als vogel die deze fossilisering teweegbrengt, is in dit fragment het enig overgebleven levende, bewegende element. Hoe men zich dit versteningsproces moet denken is niet helemaal duidelijk. Het kan zijn dat een versneld vergaan er de oorzaak van is, het is ook voorstelbaar dat de invoering van het tijds-

1 Iets dergelijks doet Hugo Claus als hij het heeft over de 'zijbeuken van het orgelspelend woud' (Verz. Ged. p. 5).

element een bevroering van het ogenblik betekent, zoiets als in het sprookje van Doornroosje. In elk geval ligt er in deze passage al iets van het ‘gedenk te sterven’, iets van vergankelijkheid. Jawel, de duinen vormen een trotse kathedraal, maar een kathedraal van zand. Dit zand is zowel symbool van het voorbijstromen van tijd, als van het verval dat daardoor aan alles inherent is.

De aan het leven vijandig gezinde tijd doet zich ook in het vervolg gelden:

*en de eerste minnaars in elkaar verdronken
spoelen aan de ogen zwart van stilzwijgen
om hun ligplaats verdampen de voetsporen
van de nacht en zijn geluidloze mannen*

Het komt me onwaarschijnlijk voor dat de omvorming van het eerste tafreel zo ver zou gaan, dat met de ‘eerste minnaars’ verwezen zou worden naar de rode moeders en hun hete mannen. Daarvoor vormen de eerste vier regels te veel een entourage voor het hoofdgebeuren, en verder is het contact van de vrouwen met de zon toch te voorbijgaand; bij verdronken minnaars denkt men eerder aan een romantische wanhoopsdaad van prille geliefden.

Het is hier de plaats om te wijzen op de sterke samenhang die in het werk van Jacques Hamelink bestaat, en die ook tussen de gedichten en de verhalen aan te wijzen valt, niet alleen in overeenkomstige sleutelsituaties maar zelfs soms in identieke bewoordingen. Zijn verhalen en gedichten vormen een uiterst oorspronkelijk idiomatisch netwerk.

Zo zijn in *Het plantaardig bewind* de passages waarin beschrijvingen voorkomen, verwant aan *Zeemorgen*, nogal talrijk. Ik geef hier de meest pregnante.

Snachts hingen de sterren vlak boven de duintoppen. Vloed, het geluid van een machtig aanspoelen van water in de klinkende ruimte, weerkaatst tegen de duinwanden.

In diepe zandkommen dreef een vage nevel. De grond dampte. De zee een groot blinkend beest, een vis, de staart roerloos, vaag ademend, maar waakzaam, gereed.

En dan de eb. Voetstappen in het natte zand, de angst bij het late zwemmen verraderlijk meegelokt te worden naar de diepten waar het water zwart werd van kleur.'

(Brandoffer op zondag, p. 28)

“Mijn vader zegt dat in de Pikkreek eens twee jongens verdronken zijn, die waren daar rietsigaren gaan snijden”, zei de jongen weer.

Er maakte zich een zekere onrust van ons meester: we kenden dat verhaal. Het was waar. Helemaal zwart in hun gezicht waren die twee bovengehaald later. (...)'

(Een opgehouden onweer, p. 12)

Hier speelt een overduidelijke sexuele symboliek doorheen: rietsigaren, Pikkreek, twee jongens samen, straf. Zo'n straf oefening wordt ook uitgevoerd door de jongens in *Brandoffer op zondag* als deze een vriendje met een meisje bezig hebben gezien:

'Omdat ik me herinnerde wat de Pok over het offer gezegd had, zei ik:

'We moeten hem offeren aan de god van de zee'.

(...)

“In de bijbel werd je doodgemaakt als je zoiets gedaan had' zei de Pok.'

(p. 32/33)

En aan het slot:

'En de leider liep terug naar het bewegingloze zwarte lichaam dat nu bespoeld werd door de opschuivende zee die zijn offer

kwam eisen en geen genade kende en wreder was en eenzamer en veel onbegrijpelijker in zijn eenzame wreedheid dan wij waren.' (p. 42)

En hoef ik werkelijk nog te vermelden dat de relatie tijd - verstening zowel in de titel als aan het slot van *Grafbeeld in ontijd* tot uitdrukking komt?

'Geen man, geen vrouw. Een pop; een oervorm van koude. Een meermin, een vissenlichaam. Een non. In tijd zonder jaartallen, zonder namen. (...)' (p. 108)

De hoofdpersoon verenigt zich met haar.

Om weer terug te keren tot de verdronken minnaars: zoveel is zeker, dat de natuur de hand heeft gehad in de verdrinkingsdood van het paar; is het de zee niet, dan toch in elk geval het lugubere gezelschap van

de nacht en zijn geluidloze mannen

dat de gedachte oproept aan sluipmoordenaars die even zwijgend opereren als nu hun slachtoffers zijn. 'En de zee gaf de doden die in haar waren.' Op verschillende haken en ogen ga ik nu niet verder in. 'De eerste minnaars' zou ook nog kunnen betekenen de allereerste minnaars, oergeliefden, wat in dit gedicht impliceert dat er geen verdere duo's meer hoeven aan te spoelen. Verder is niet te veronachtzamen dat er staat 'in elkaar verdronken', en dat zij dus in zekere zin door elkaar zijn omgekomen, en in ieder geval volledig in elkaar zijn verzonken. Het is trouwens een toop om te spreken van wegzinken, verdrinken in de ogen van de geliefde. Deze ogen zijn inmiddels 'zwart van stilzwijgen' geworden: de diepte heeft zich weer boven de ander gesloten en verraadt in zijn rimpelloosheid niets meer. Vgl. de zoëven geciteerde passages uit 'Brandoffer op zondag' over de

‘diepte waar het water zwart werd van kleur’ en de angst daarheen meegelokt te worden bij het late zwemmen; vgl. ook de even later aangeduide sprakeloosheid van de zee (r. 25). Het is vooral het ‘aanspoelen’ dat de minnaars niet alleen overdrachtelijk, maar ook realiter laat sterven.

Vergelijkt men de luidruchtigheid van de eerste episode (r. 1-10) met de geluiden van de tweede, dan blijkt dat daarin eigenlijk alleen de tijd een hoorbaar signaal geeft, en dat al het andere zwijgt of min of meer onwillekeurige geluiden maakt: het water galmt, helm en brem ritselen als vlaggen in de wind, maar de ogen van de minnaars zijn ‘zwart van stilzwijgen’, de nacht en zijn mannen opereren ‘geluidloos’, de zee maakt wel ‘hese geluiden’ maar is ‘verder sprakeloos’, de vissers zijn ‘kwaad en zwijgend’ en hun inzicht in de elementen is ‘te pijnendoend om uit te spreken’. Hieruit blijkt, dat de tijd het tweede deel domineert; het effect is een gedempte, bedrukte sfeer. Men is gewaarschuwd, en de zee blijft dan ook ‘waakzaam’. Zo ontspannen het eerste tafereel was, zo op z'n hoede is men in het tweede. Het verschil kan men ook demonstreren aan de kleuren, waarbij aanvankelijk het wit overheerst, en later het zwart.

De stemmingsomslag is te wijten aan de tijd, of, nauwkeuriger, aan ‘tijd’, want een lidwoord is er niet. Deze grammatikale onbepaaldheid is een uitzondering in het gedicht. Wel zijn er subjecten zonder lidwoord: *kinderen* (r. 1), *meeuwen* (r. 21), maar dat zijn groepen waarvan de specifieke kenmerken ons onverschillig laten omdat zij op het tweede plan staan. Het effect van de onbepaaldheid van het enkelvoud ‘tijd’ is zeer krachtig. Het element dat vijandig ingrijpt in de kosmos kan niet preciezer omschreven worden dan met het wel heel abstrakte en onpersoonlijke: *tijd*. Geen hoofdletter die er een houvast gevende eigennaam van gemaakt zou hebben (Vadertje Tijd met wie we op vertrouwde voet staan); eerder een raadselachtige en omineuze vogelsoort, een ibisachtige godheid die dan wel niet handelend ingrijpt maar die klaarblijkelijk overziet wat toekomst en verleden in zich bergen. Zo zonder lidwoord is hij onaantastbaar,

en staat hij a.h.w. buiten de gebeurtenissen als een gedurig aanwezige die een enkele maal acte de présence geeft.

De invloed van de voorbije nacht is in het tweede deel ook sterker dan in het eerste. Verschillende keren wordt de film teruggedraaid en worden we even gekonfronteerd met uitlopers van nachtelijke gebeurtenissen. De nacht en zijn geluidloze mannen -alweer een staaltje van personifiëring - laten sporen na die net nog te zien zijn als in de loop van de morgen het vertellersoog er zich op richt; de oude vissers zijn 'ontwaakt uit een slaap met roggen en inktvissen'. Ze slapen, zou men zeggen, een gat in de dag, en worden pas wakker als de zon hen in het gezicht schijnt. De nacht wordt geassocieerd met verdronken geliefden, met beulswerk en later met roggen en inktvissen, allemaal ongunstige verschijnselen, tekens bijna, die kontrasteren met de opgewektheid van zon en dag.

*aan de vloedlijn maken meeuwen het uur wit
met gebeden en ritueel en laten gretig
hun mossels op de stenen vallen (...)*

We vinden hier een uitloper van de door cultus bepaalde beeldengolf in de godsdienstige oefeningen van de meeuwen. Natuurlijk gaat dit 'ritueel' terug op de preokkupatie van de verteller van het verhaal met de natuur als tempel van verering van natuurkrachten, waardoor hij zijn waarnemingen transponeert tot zij voldoen aan zijn persoonlijke 'visie'. Het is daarom aantrekkelijk om de verdronken minnaars te beschouwen als offers aan de natuur, ook al omdat het zo moeilijk is om zich los te maken van soortgelijke duidingen uit de eerste verhalen van Hamelink, waar ook telkens van offers aan de zee gerept wordt. De wispelturigheid en ondoorgrondelijkheid van de natuur maakt zulke grote offers noodzakelijk voor wie buiten schot wil blijven.

De meeuwen zijn priesters van de natuur; hun gedoe - springen,

vliegen, zoeken naar voedsel, op een afstand houden van kapers op de kust - is het ceremonieel in hun eredienst. Het resultaat van deze cultus is, dat op mysterieuze wijze 'het uur wit' gemaakt wordt, en wel 'aan de vloedlijn'. De meest plausibele verklaring voor deze omvorming lijkt me aan de banale kant: het uur, de tijd van de dag, kan worden afgelezen aan het getij, aan de fase van eb of vloed. De vloedlijn is een natuurlijke klok. De meeuwen, die daar hun kostje opscharrelen, zullen zich onderwijl ook wel ontlasten en zo de vloedlijn met uitwerpselen markeren.

Ook een meer magische verklaring kan hier dienst doen: het is dan het ritueel van de meeuwen, dat de branding, of de vloed, oproept. Hoewel deze gissing in het kader van het gedicht wel aantrekkelijk is, zijn er toch lokale bezwaren. Beslissend is wel, dat de witheid van de branding niet tot de vloedlijn doorloopt, en dat de meeuwen zich aan de landkant van de vloedlijn lijken te bewegen. Men zou nog even de aanwezigheid van een schuimrand kunnen overwegen, maar hoewel die best in het beeld kan passen geeft de tekst daartoe toch geen enkele steun.

Het valt op dat hier, na de dag met zijn zwerm vogels (r. 5-7) en de steltlopende tijd (r. 11), nu voor de derde keer vogels in rechtstreeks verband met temporele factoren gebracht zijn, en het is voor de tweede keer, dat van zo'n tijdselement gezegd wordt dat het 'wit' is.¹ De dag had 'spierwit borsthaar', de meeuwen maken 'het uur wit'. Vooral deze laatste aanduiding leent zich tot diepzeeduiken naar overdrachtelijke betekenissen, en misschien zijn die er ook wel, maar een onderzoek van de naaste omgeving van de passage is ook wel lonend. Het bizarre gedraaf, gevlieg en geduik van de meeuwen, waarin de verteller een geheime wetmatigheid bespeurt, wat een reden is om over ritueel te spreken, contrasteert voor mij met 'de voetsporen van de nacht en zijn geluidloze mannen.' De wittige meeuwen over-

1 Vgl. uit 'Een opgehouden onweer': 'Er zijn *witte eeuwige* wakken in de lucht.' (p. 23).

dekken de laatste sporen van de aanwezigheid van de nacht en zijn zwarte trawanten met hun eigen tekenen van tegenwoordigheid: sporen en witte exkrementen.¹

Men is eerst geneigd om de regel over het openen van de mossels te beschouwen als een niet erg ter zake doende uitwerking van wat er direkt aan voorafgaat. In klare taal krijgt de lezer te horen wat hij zich onder dat al voorgeduide ‘gebeden en ritueel’ moet voorstellen. Maar bij nader inzien is ook dit een passage waarin door middel van een rake beschrijving van het strandleven zoals dat uit de biologieboekjes gekend kan worden de lezer rijp gemaakt wordt voor de aanvaarding van de meer bijzondere en allerm minst in Kees Hana c.s. na te slane observaties van de verteller. Zelfs de geïnkarneerde stadsmens knikt bij zo'n mosselverhaal instemmend: zo zal het ongetwijfeld wel toegaan. De kuilengravende kinderen en de mosseletende meeuwen verhogen de kredietwaardigheid van de verteller, die zich nu weer een gevaarlijke manoeuvre kan permitteren. Elk realistisch trekje is een aanloop naar het metaphysische, zinnebeeldige of fantastische.

Evenzeer in het voorbijgaan als de verteller eventjes de aanwezigheid van de zee aanstipt, wil ik erop wijzen dat die zee hier weer als verpersoonlijkt wordt voorgesteld. Op andere plaatsen in het gedicht wordt er neutraal gesproken over ‘water’ (r. 7, 14, 30). Ongelijk aan het fragmentje uit *Brandoffer op zondag* (‘De zee een groot blinkend beest, een vis, de staart roerloos, vaag ademend, maar waakzaam, gereed.’) heeft de zee hier geen duidelijke kontoeren. Ook al treedt de eigenschap van de waakzaamheid in beide fragmenten op, toch vindt hij binnen het gedicht zijn ongedwongen verklaring in de waarschuwing van de tijd (r. 11). Het is dus nog geen afgezwakt epitheton ornans geworden, wat ook wel blijkt uit het ‘waakzaam *blijvend*’, een verbijzondering,

1 Zelf ben ik ook niet zo overtuigd door de vogelepoeperonderstelling. Misschien gaat het toch vooral om de witheid van de vogels zelf, daar aan de vloedlijn.

al geeft deze een duurzame toestand aan. Dit op z'n qui vive blijven van de zee maakt aannemelijk, dat de invloed van *tijd* al het andere te boven gaat; zelfs de zee is de mindere, de afhankelijke.

Via de zee komt het gedicht, met een haast achteloze overgang, bij de vissers terecht, die in het slotdeel op de voorgrond staan:

*(...) de waakzaam blijvende zee
die verder sprakeloos is en inzicht
te pijndoend om uit te spreken vergt
van de mergheldere oude vissers*

Zoals men in het oude Griekenland het orakel van de ruisende eik van Dodona raadpleegde, zo spannen de vissers zich in de zin te vernemen uit de 'hese geluiden' van de zee. De vissers zijn oude wijze mannen, priesterlijke figuren, die deelgenoten zijn van de geheimenissen van de zee, al laten zij er niet veel over los, ook al omdat hun intuïties zo moeilijk te formuleren zijn. Dat zij 'merghelder' genoemd worden, is op zichzelf misschien niet zo helder, maar het neologisme geeft m.i. toch wel de indruk, dat de elementen lange jaren op de vissers hebben ingewerkt; zij zijn gelouterd en gewijd. Bij Hamelink komt trouwens het woord 'helder' vaak voor om aan te geven dat er een zekere mate van inzicht in geheime verbanden bestaat. Opvallend is de woordkombinatie 'te pijndoend'. Waarschijnlijk zal dit wel een dialekteigenaardigheid zijn, maar voor de amsterdammer gaat er een machtige suggestie van primitivisme en onhandigheid van uit. 'Pijndoend' is zo zeer een bijvoeglijke naamwoordseenheid geworden (het wordt ook aan elkaar geschreven) dat met het enkele bijwoord 'te' volstaan wordt, waar anderen 'te veel' of 'te zeer' zouden gebruiken, zich richtend op het zelfstandig naamwoord of op het werkwoord in de combinatie.

Opnieuw is er aanleiding zich even af te vragen hoe het nu zit met de tijdsverhoudingen. Slapen de vissers een gat in de dag, en dutten ze bovendien onbeschut? Hoe kunnen ze anders zo

blootgesteld zijn aan de zon, dat ze erdoor verblind worden? Zijn ze soms op een bankje aan de haven in slaap gesukkeld, aan het eind van de ochtend? Het lijkt er veel op, want meteen na het wakker worden zijn ze in de gelegenheid ‘naar het wrakkenvol water’ te spugen. Er staat ‘naar’, niet: in, en dat geeft de wrokkige kwaadaardigheid van de oude mannen goed weer. Bovendien draagt het gekozen voorzetsel alweer bij tot de personifiëring van de zee: men spuwt *naar* iemand, maar *tegen* of *in* iets. De zee is hier een tegenstander. Zij leven in een haat-liefdeverhouding met het water, ‘vergroeid’ ermee, en vertrouwd met zijn gevaren. Het zijn ook de meer onguere zeebeesten die hun dromen bevolken, en die zij krachtens een half gesuggereerd apokoinou en de associatie roggen-rochel weer uitspugen en aan het natte element teruggeven. De wrok van de vissers is begrijpelijk, niet alleen om onze van buiten af toegeleide wetenschap dat de zee nu eenmaal van de vissers zijn tol eist, maar ook al vanwege de interne reden: het water is ‘wrakkenvol’. Deze term, die - opnieuw - als een epitheton ornans aandoet, aktiveert een relatie tussen de zee en de vissers, maakt hun lichtelijk groteske wraakoefening zonder meer begrijpelijk, en is dus allerm minst een weinigzeggende standaarduitdrukking.

*(...) en gaan de eerste borrel drinken
in de bekaaide herberg en vaarten verzinnen
naar de legendarische broedplaatsen van vroeger
een zaagvis draait zich verraderlijk als een hand om in hun verhaal.*

In vergelijking met de tempel van de natuur komt de tempel van Bacchus er maar bekaaid af. Hoe krakkemikkig is de zeemanskroeg precies? In de oorspronkelijke combinatie met *herberg* treden allerlei betekenisonderscheidingen van *bekaaid* in werking, ook al moet men voor sommige daarvan het woordenboek raadplegen. Het is ook niet zo, dat alle in het woordenboek gegeven betekenismomenten nu gaan meespelen, zoals William Empson soms schijnt te menen. Of men nu zijn toevlucht neemt

tot parate kennis van wat een woord zoals kan betekenen, dan wel tot het kollektief geheugen, het woordenboek, in beide gevallen is het wenselijk het aanwezige materiaal te schiften in waarschijnlijke en onwaarschijnlijke aktiveringen, al naar de aanwijzingen van de kontekst. Dit wil zeggen, dat er enig verband aan te wijzen moet zijn tussen de geteste woordbetekenis en zijn omgeving, dat daartussen contact mogelijk moet kunnen zijn. Nu wordt zo'n keus uiteraard niet weinig bemoeilijkt door het feit, dat omgekeerd de kontekst weer bepaald wordt door het woord waarvan men juist de betekenis(sen) zoekt te bepalen. Praktisch zal dit struikelblok niet al te groot zijn, theoretisch is het op te lossen door uit te gaan van de kontekst als van een voorlopig vastliggend gegeven, waarvan de inhoud alleen dan veranderd moet worden gedacht, als vanuit het betekenismoment daarvoor sterke indikaties rijzen. Dit zal vooral dan het geval zijn als zo'n 'proefbetekenis' allerlei aanknopingspunten vindt in met elkaar een zeker verband opleverende betekenismomenten van de woorden die de kontekst vormen. Soms zal de interpretatie van de kontekst niet zozeer veranderd, als wel uitgebreid moeten worden.

Van de zes betekenismomenten die Van Dale geeft, zijn er m.i. drie van belang; ik schrijf ze met de gegeven voorbeelden over:

1. (vero.) niet vers meer: *bekaaide vis*

5. (gew.) verkeerd in 't alg.; (...) - *een bekaaide kamer*, waar de meubelen niet behoorlijk geschikt staan;

6. (zuidn.) dronken.

Het hele laatste fragment staat in het teken van de vergankelijkheid: de *oude* vissers, het *wrakkenvol* water, en nu de *bekaaide* herberg, want hoe men het ook wendt of keert, dat *bekaaid* niet duidt op gaafheid, daarover zal niet gauw verschil van mening rijzen. In overeenstemming met 1. heet de herberg 'bekaaid', omdat hij als een vis op het droge ligt te rotten, liefst nog aan de wallekant, de kaai;¹ de kroeg is volgens 5. onregelmatig, schots

1 Want dat het woord 'kaai' ook nog meespeelt, behoeft wel geen betoog.

en scheef gebouwd, en in het interieur is ook niet alles symmetrie wat de klok slaat; volgens 6. deelt zich de beschonkenheid van de bezoekers ook nog eens mee aan het gebouw zelf; kortom, we hebben te maken met een vervallen en scheefgezakt, stinkend en rommelig zeemanskroegje aan de havenkant, waar een stevige neut achterover geslagen wordt. Het adjektief is hier wel bijzonder rijk, en raak gekozen. De oude vissers zijn volkomen op hun plaats: het is hun alcoholisch onderkomen.

Na de eerste, of tweede, of derde borrel komen de zojuist nog zwijgzame tongen los. Met een grote zwaai draaien we nu weg uit de ‘zeemorgen’ en komen we niet alleen terecht in een verre van aangrenzend verleden, ‘vroeger’, maar bovendien van de werkelijkheid van bij elkaar zittende vissers, in de fantasie van verzonnen verhalen. Op twee manieren verwijderen we ons van de werkelijkheid: de vissers ‘verzinnen’ tochten, d.w.z. bedenken routes die nog niet bevaren zijn, en die het ook niet zullen worden, en bovendien is het doel van die tochten ook nog buiten de realiteit geplaatst, want de begeerlijke broedplaatsen zijn ‘legendarisch’. Iedereen kent de verhalen en overleveringen erover, niemand is er ooit zelf geweest.

Dat ‘van vroeger’ kan trouwens nog van alles betekenen. Men aarzelt tussen: de broedplaatsen die al legendarisch waren in de tijd dat de vissers zelf actief waren, de broedplaatsen die heel lang geleden bestaan moeten hebben en nu alleen nog legendarisch zijn, en de plaatsen waar ‘vroeger’ gebreed heeft volgens de overlevering. De tweede mogelijkheid is de minst aantrekkelijke, omdat daarin het half pleonastische dat er in de combinatie legendarisch - vroeger schuilt ontbloot wordt, de eerste is de meest gewone, de derde is aan de bizarre kant. Dit vérgezochte van die laatste uitleg zou reden genoeg zijn - in poëtici - om ervoor te opteren,¹ en als men zijn gedachten die richting

1 Als zettters daarvan maar eens doordrongen konden worden! Zij kastreren trouwhartig alle woordspelingen. Etiemble (*Hygiène des lettres*, ***, p. 279) geeft daarvan een paar mooie voorbeelden: ‘... ces réflexes conditionnés qui rendent les lecteurs et même les correcteurs (...) incapables d’accepter les tournures qui dépassent le niveau du cliché. Page 173, j’avais écrit: “l’Empereur Bao Dai n’est que l’exécutant des *nolontés* françaises”; malgré mes *sic*, mes *stet*, mes “je dis bien *nolonté*” un correcteur zélé rectifia, si je puis dire, en *volontés*, ce qui prête à notre politique des mérites que je lui refuse.’ Daar staan dan weer fraaie zetttersvondsten tegenover. In dit eigenste stuk zag ik opeens *antropomorfine* staan, waar ik antropomorfisme geschreven had, en in Hamelinks slotregel: met stenen zegelen af, lees ik, wat ook best had gekund: *met stenen regelen af*. Toch is hun neiging tot vereenvoudiging en normalisering eerder verwarringwekkend dan heilzaam. Zo heb ik mij altijd betrappt gevoeld als de zetter het ergocentrisme van Merlyn weer eens als egocentrisme ontmaskerde.

opstuurt is er nog wel een argument voor te vinden ook. Men herinnert zich de lidwoordloze 'tijd' (r. 11) en in het algemeen het sterk op de voorgrond treden van een tijdsproblematiek, en denkt aan de neiging van Hamelink om met woordsoorten te manipuleren, vgl. de adjektivies gebruikte woorden 'eiwit' (r. 1) en 'pijndoend' (r. 26). Verder, terwijl men zou verwachten dat de vissers wensdroompjes uitspelen over rijke visgronden, hebben zij het, als we Van Dale mogen geloven, over plaatsen waar *vogels* hun eieren plegen uit te broeden!

Als men dan ook nog cyclische elementen opmerkt, hieruit bestaand, dat het gedicht begint met 'eiwit' en eindigt met 'broedplaatsen', aanvangt met kinderen en besluit met oude mannen waaraan toekomst, resp. verleden complementair zijn, en als klap op de vuurpijl ook nog bedenkt, dat in dit gedicht de tijd een vogelgedaante heeft (r. 11) of begeleid wordt door vogels (r. 7, r. 11, r. 21), dan lijkt me het bewijs een heel eind gevorderd. En toch...

Wat hebben de vissers voor motief om aan de 'broedplaatsen van vroeger' te denken? Wat hebben ze er te zoeken? Het ligt toch veel meer voor de hand aan te nemen dat zij rijke visgebieden op het oog hebben waar zij wonderbare vangsten konden doen, als ze de plek nog maar wisten. Alleen, er staat nu eenmaal: 'broedplaatsen' en dat verwijst onherroepelijk naar vogels.

De oude vissers willen niet op vangst, maar ze willen om zich

zelf naar de ‘legendarische broedplaatsen’, en zoeken naar wegen om er te komen. Ze gaan alleen in overdrachtelijke zin de zee op; in hun verlangen raken ze los van de realiteit en fabuleren over koersen en plaatsen. Maar wat zijn dan die broedplaatsen?

In de uitgangsscène van de vissers in hun stamkroeg is dat niet zo problematisch. Zij slaan de tijd kapot met verhalen, en proberen elkaar te overtroeven met sterke staaltjes, opsnijerijen over hoe zij zouden varen naar zekere vogeleilanden om eieren te rapen of iets dergelijks. Het bestaan van die vogelbroedplaatsen, al is het misschien alleen volgens bepaalde overleveringen, is de mannen bekend; een aanduiding is voldoende. Hun gezwets is voor hen zeer bevredigend, omdat het ze in staat stelt op basis van zeevaartherinneringen een soort droogzwemmen te bedrijven, waarin zij hun kunst en ervaring kunnen verdiskonteren (en hun fantasie uiteraard). Het is trouwens nog de vraag of zij hun escapistische gedachten wel uitwisselen, maar ook wanneer zij ieder voor zich de weg terug zoeken, wegdromend, blijft dit ‘tijdverdrijf’ zinvol. Maar per slot is deze primaire laag van het gedicht, waarin de woorden at face value genomen worden, vooral een springplank naar een volgende laag, een emancipatie van de woordbetekenis, teweeggebracht door die eigenaardige en unieke systematische verbijzondering van de betekenis van andere woorden in hetzelfde gedicht. En op die volgende laag zijn de ‘legendarische broedplaatsen van vroeger’ niets anders dan een of andere vorm van verleden, van moederschoot, van oorsprong. Het is geen gratis spelletje dat de vissers spelen, hun leven is ermee gemoeid. De koersen die zij uitzetten, zijn vaarten in de tijd, niet in de ruimte. Het is de eeuwige jacht op het water des levens, het zoeken naar een verjongingskuur, de methode om de tijd terug te draaien, opnieuw te beginnen. Zij zijn uit op de broedplaatsen van de vogel tijd, de legendarische (wat eventjes aan de vogel feniks denken doet) en tevens zoeken ze de weg terug naar de plaats waar zij zelf werden uitgebreed. De parallellie tussen de kinderen in de eerste regels die zich in-

graven in ‘eiwit zand’, en de oude mannen in de laatste, die beneveld door verval en alcohol de toegang tot hun ‘broedplaats’ zoeken, is frappant. Zij houden zich dus niet meer op met hun beroepsbesognes, maar ontwerpen modellen van behoud, van voortbestaan, die natuurlijk tot mislukken gedoemd zijn. Ook in de schijnbaarheid van de arkadische sfeer loopt het gedicht rond: de kinderen zijn jaloers op de minnaars van hun moeders, de oude mannen verzetten zich tegen de gedachte aan doodgaan. Zij staan onder het biologisch bewind: hun oorsprong wordt als dierlijk aangeduid. Zoals onheilspellende zeegedrochten hun nachtelijke dromen bevolken, zo vormen de vissers zelf het broed van gevleugelde dieren, legendarische misschien wel, en terwijl ze zich half tegen beter weten in met verzinsels in slaap wiegen die hen moeten redden slaat hen plotseling de slotregel als doodschrik om het hart. Midden in het welbehagen van wishful thinking bij het uitzetten van lijnen op imaginaire kaarten naar verloren oorden rijst de zaagvis, vooraangekondigd door rog en inktvis, voor hen op en zaagt niet alleen de uitgezette reddingslijnen, maar daarmee ook hun eigen levensdraad door. Zoals zo vaak gaat het geboortemotief in het doodsmotief over: de vissers denken slim te zijn, maar het lot is hun een slag voor. (Vgl. de mysteriën van Osiris: ‘Zijn graf is tegelijkertijd de plaats waar hij geboren wordt; het begraven-zijn is dat zijn moeder van hem zwanger is.’ W. Brede Kristensen, *Symbol en Werkelijkheid*, 1962, p. 168). De vissers stokken in hun verhaal, beseffend dat er geen ontkomen is. De slotregel, die de syntaktische voortgang abrupt doorbreekt roept ook de ontsnappingspoging van de vissers een halt toe: zij zijn verraden. De zaagvis ‘draait zich verraderlijk als een hand om’. Dit apokoinou-effekt werkt bijzonder plastisch: de zaagvis is zo verraderlijk als een hand, de verradershand (waardoor men pleegt te sterven); daarnaast draait hij zich om als een hand, een machtssymbool dat beschikt over leven en dood, en dat in elk geval een gebaar maakt, dat resoluut en definitief is, waarbij ook nog meespeelt de indruk dat het moeiteloos, in een handomdraai gaat. De zaag-

vis maakt zich niet druk, het is zijn dagelijks werk; hij is maar een figurant en wordt ook maar gestuurd, zegt het onbepaalde lidwoord. De vissers zijn op sterven na dood en weten het. Misschien wisten zij het al half en half een paar regels eerder, toen zij hun oor te luister legden bij het orakel van de zee, met zijn apokalyptische onderstromen.

Hiermee is mijn uitleg van *Zeemorgen* wel niet voltooid (ook tien maal meer ruimte zou daartoe nog niet voldoende zijn, en dat gaat niet alleen voor dit gedicht op), maar toch in grote lijnen aangegeven. Er zijn nog een paar algemene kanten aan *Zeemorgen*, die nog niet besproken zijn. Het probleem Dylan Hamelink is al eens aan de orde gesteld (Merlyn, II, 1, p. 52). Er is daarbij door de redactie opgemerkt, dat de beïnvloeding van Jacques Hamelink door Dylan Thomas juist in *Zeemorgen* het duidelijkst kon blijken. Die beïnvloeding lijkt me inderdaad niet twijfelachtig, zij het dat ik hem enigszins wil clausuleren. Vooral tussen de afdeling *Delta* uit *De eeuwige dag* en *Under Milkwood* bestaan onmiskenbare parallellen, niet alleen in de woordvorming (type ‘wrakkenvol’), maar ook in het onverdroten doorvertellen van de stemmen in het hoorspel en de verteller in de gedichten, terwijl er bovendien verwantschap in de entourage bestaat.

Toch blijven er belangrijke verschillen. Men moet er maar eens op letten hoe Thomas in de regel bezweert, en Hamelink vooral registreert; hoe Thomas een eenmaal gebruikt beeld tot in details uitwerkt, terwijl Hamelink zo'n beeld snel verwisselt voor een nieuw (zij het dat het in een volgend gedicht opnieuw zal opduiken); hoe vooral de ritmiek bij Thomas veel grilliger en gevarieerder verloopt dan bij Hamelink; hoe de eerste zijn lezers soms een rad voor ogen draait terwijl de laatste bij alle exuberantie een soort timmermansoog voor het opneemvermogen van zijn lezers blijft houden.

Eerder bestaat er verwantschap met Dylan Thomas in de versie van Hugo Claus met zijn vertaling *Onder het Melkwoud*. Ook de omstandigheid dat Claus en Hamelink beiden vlamingen zijn (zij

het de een uit België en de ander uit Nederland) kan een rol gespeeld hebben bij het ontstaan van een overeenkomstig taalgebruik. In elk geval blijft er genoeg oorspronkelijks over om *Zeemorgen* niet alleen afgeleide kwaliteiten toe te kennen, maar het vooral op zijn eigen merites te waarderen. Het gedicht lijdt geen schade door de Dylan Claus-reminiscenties, noch lijkt het me dat de waardering ervoor kunstmatig opgeschroefd wordt.

De titel voegt weinig aan het gedicht toe. Het is een ongebruikelijk woord - men spreekt van 'een dagje aan zee', 'een winter aan zee', maar niet gauw van een 'zeemorgen' zoals men van 'zeebenen' rept. De tijdsaanduiding wordt door de plaatsbepaling gekleurd: een zeemorgen is een ander soort morgen dan een woestijnmorgen, al duurt hij even lang. 'Morgen' is dus niet een lege tijdmaat, maar een door gebeurtenissen gemarkeerde. De titel geeft dus het bestek van het gedicht aan, op neutrale wijze, want waar het eigenlijk om gaat, dat vindt men er niet in terug. Plaats van tijd en handeling worden aangeduid, de handeling zelf wordt niet nader belicht. De titel is dus te beschouwen als een etiketje voor wat in één lange zin wordt afgewikkeld. Wat is nu de functie van die zin? Zoals al even werd aangestipt suggereert hij een samenhang. Het is de formele exponent van een verband tussen de opeenvolgende scènes waaruit het gedicht is opgebouwd. Opnieuw kan men de vraag stellen naar de aard van dit verband tussen de aaneengeschakelde mededelingen. Ik geloof niet dat dit verband objectief is. De formele eenheid is juist de uitdrukking van het feit dat al wat zich in het gedicht vertoont, een persoonlijke, subjektieve manier van waarnemen van de verteller vertegenwoordigt. Het is dit bewustzijnscontinuüm waarvan het ononderbroken verloop van het gedicht het literaire uitdrukkingsmiddel is. Degeen die aan het woord is, registreert voor ons zowel zijn observaties (uiteraard geselecteerd), alsook, met weglating van die primaire waarnemingen, de creatieve werking ervan: het beeld of de metafoer in plaats van de foto, de verbeelding weer gebouwd op de metafoer. Hierbij is het karakteristieke, dat de weergave van subjektieve gedachten

en uit de buitenwereld betrokken observaties beide in de objektieve sleutel gesteld zijn: wat gedacht wordt, wordt als buiten het bewustzijn werkelijk bestaand opgevat, wat een kenmerk is van een magisch-primitieve denkwereld. Met het bewustzijnscontinuüm korreleert een (gedacht en dus objektief) verband tussen in de werkelijkheid van het gedicht voorvallende feiten. Deze samenhang is niet zozeer chronologisch, en nog minder logisch, maar is gekenmerkt door de in het gedicht op de voorgrond tredende problematiek, het thema. Alles in dit gedicht draait om geboorte, liefde en dood, met de nadruk op geboorte. Het is in dit landschap aan zee dat deze thematiek geprojecteerd wordt door de waarnemer-verteller; hij vult het met de symbolen van zijn eigen denkwereld of, wanneer men zijn rol als minder actief beschouwt, de objektieve wereld vormt een voedingsbodem voor zijn subjektieve wereld.

Voor wie bezig is twee zo heterogene werelden te versmelten kan de humor, of de twijfel, of de hoop alles bederven. Humor doet de dubbelwereld splijten, twijfel maakt er een ruïne van, de hoop haalt bij voorbaat het verderf binnen. De 'inner world' kan alleen dan ongeschonden naar buiten treden, als de gedachte zonder kritiek of relativering van welke aard ook gedragen wordt door de geesteshouding van de indicativus praesentis. Men kan vermoeden dat een buitenwereld waarin denken en zijn samenvallen, alleen opgericht kan worden wanneer het innerlijk de prijs betaalt van een lossere verband tussen ik-gevoel en denken. Het is dit aspect dat verantwoordelijk is voor een zekere verwantschap in gedachtenklimaat met het werk van Achterberg: beide dichters weten het onmogelijke binnen hun gedichten mogelijk te maken. Achterberg baant zich een weg tot de gij-figuur die in een andere wereld verblijft, Hamelink voorziet de wereld van mythische gestalten, symbolen en gebeurtenissen, die van essentiële betekenis zijn voor zijn besef omtrent het menselijk bestaan. Op grond van de overheersende ernst, de geringheid van de menselijke figuren tegenover de bovenmenselijke proporties van zijn vrijwel almachtige symbo-

len, zou men kunnen besluiten tot een tragische levensopvatting. De ordenende functie die de gedachtenwereld op de weergave van de buitenwereld uitoefent voegt een nieuwe noodzakelijkheid toe aan de éénzinsvorm van het gedicht: die ene zin kan men namelijk ook opvatten als een cirkelgang. Het verhaal van de vissers heeft immers het zoeken van de weg naar de legendarische broedplaatsen tot onderwerp. Als men dan ziet, dat bij de aanhef van het gedicht kinderen als nestkuikens in het eiwit zand ingegraven zijn, dan is er niet veel voor nodig om het eigenste strand als die broedplaats te beschouwen, en het gedicht als een tot een morgen samengedrongen levensgang van de oude vissers. Met het slotwoord ‘verhaal’ bijt het gedicht in zijn eigen staart.

Toetsing door splitsing

Een addendum

Ik wil nog even terug komen op mijn interpretatie van het gedicht *Zeemorgen* van Jacques Hamelink. Over de opkomst van de dag (r. 5/6) schreef ik:

‘Chronologisch hapert er hier iets: als de moeders al rood als kreeften van de warmte zijn en de zon dus al aan de hemel staat, heeft het ochtendkrieken zich toch wat verlaat. Het hangt van de soort poëzie af welk gewicht men aan zo'n “anachronisme” toekennen moet; mij stoort het in deze exuberantie nauwelijks.’

Deze lichtelijk kritische opmerking had betrekking op de eerste zes regels van *Zeemorgen*:

*Terwijl in het eiwit zand kinderen alweer grijpgraag
kuilen graven en huilen om de hitte
en hun rode moeders zich openleggen*

*en de zon een hete man tussen hun dijen plant
komt de dag kentaurisch snuivend nog druipnat
het spierwit borsthaar glinsterend tevoorschijn*

Hoewel ik misschien de indruk heb gewekt het gedicht uit de bundel *De eeuwige dag* te citeren, had ik mijn tekst toch uit de eerste publikatie van het gedicht in Merlyn I, 6, p. 46, waarvan ik een drukproef als werkexemplaar heb gebruikt. Wel heb ik de tekst van die drukproef gekollationeerd met die in Merlyn, maar niet met die uit de bundel. Het bij mijn analyse afgedrukte gedicht komt dan ook overeen met de vroegere Merlyn-tekst, maar *niet* met de tekst in de bundel.¹ Daar luiden, zoals een geïnteresseerd lezer mij terecht meldt, de bovengeciteerde regels 5 en 6 namelijk als volgt:

*komt de dag kentaurisch snuivend nog druipnat
het spierwit borsthaar glinsterend verder tevoorschijn.*

Hoe vaak ik ook de bundel *De eeuwige dag* in handen heb genomen, over de variant heb ik glad heengelezen. De Merlynversie had zich waarschijnlijk al zo vast in mijn hoofd geschroefd, dat ik dat ene woordje meer in de bundel telkens heb gemist. Het gevolg van dit ‘hinausinterpreteren’ is uiteraard, dat mijn konstatering van de breuk in het tijdsverloop en de daaraan verbonden kritiek alleen slaan op de Merlyn-versie(s) van *Zeemorgen*. Het geval geeft aanleiding tot twee vragen, waarop ik in het kort wil ingaan. De eerste vraag ligt op het terrein van de tekstkritiek, de tweede (en naar mijn mening hoogst interessante) op dat van de methodologie van de interpretatie.

(1) De filologische vraag is natuurlijk die naar de verhouding tussen beide teksten. Is de tekst uit de bundel een gewilde latere

1 In de bundel is trouwens ook het woord *kwaad* in regel 29 veranderd, en naar mijn smaak verbeterd, in het woord *giftig*; een variant die hier verder niet ter zake doet.

wijziging (verbetering) van de Merlyn-versie, en zijn beide varianten dus in beginsel gelijkwaardig, of is er één van beide gebrekkig of fout weergegeven? Een klein onderzoek waarbij de auteur mij alle medewerking heeft verleend, heeft mij geleerd dat het nog net weer iets ingewikkelder ligt.

De tekst van de Merlyn-versie komt overeen met die van het de redactie toegezonden tiposkript; de drukproeven zijn door de auteur gekorrigeerd. Ten opzichte van deze oertekst bevat Merlyn dus geen fout. Wie nu echter hieruit zou afleiden, dat de bundel een na de Merlynpublicatie door de auteur aangebrachte wijziging zou bevatten, redeneert toch iets te snel. Het handschrift en de eerste tikfels van *Zeemorgen* hebben namelijk alle een ‘verder’ uit het water tevoorschijn komende dag! Uitgerekend het enige korrupte tiposkript, waarop het woordje ‘verder’ ontbreekt, is naar Merlyn gestuurd; bij de korrektie van de drukproeven is deze omissie niet hersteld, en zo is de zwakste schakel in een reeks kopieën gepubliceerd! Later, bij de behandeling van de drukproeven voor de bundel heeft de auteur, zonder zich af te vragen waardoor het ontbreken van het woordje ‘verder’ veroorzaakt werd, als een roetinekwesitie het gedicht weer in zijn alleroorspronkelijkste staat hersteld. De tekst in de beide tot op heden verschenen drukken van de bundel is dus identiek met het arche-type; de beide generaties in de Merlyn-tak zijn korrupt, door de gekombineerde slordigheden van auteur en ondergetekende.

(2) Deze stand van zaken heeft gevolgen voor de interpretatie. Stel dat ik het verschil in redactie had opgemerkt, dan was ik vrij geweest in de keus van één van beide, indien het twee zelfstandige, door de auteur zo bedoelde, versies had betroffen. Nu in het voorgaande is aangetoond, dat alleen de bundelvariant op deze status aanspraak mag maken, is het verstandig alleen op deze laatste een interpretatie te baseren. Dit leidt tot de verkwikkelijke konsekwente dat het door mij gesignaleerde anachronisme is opgeheven. Wat er in het betrokken deel van het gedicht ge-

beurt, is dat het rijzen van de zon synchroon loopt met het uit het water opduiken van de dag. Pas als de laatste al halverwege (hoofd, schouders, borst) uit zee is opgedoken, wordt de aandacht op hem gevestigd. In tijdstermen vertaald betekent dit dat het tegen het middaguur loopt, en dat is volkomen in overeenstemming met het stoven van de moeders op het strand. De oneffenheid die in de Merlyn-versie aangewezen werd, bestaat in de bundelversie niet.

Kunnen we met de gemaakte fout nog meer doen dan hem te herstellen? Kunnen we hem ook nog benutten op het terrein van de methodologie van de interpretatie, er een creatieve fout van maken?

Tot nog toe ben ik ervan uitgegaan, dat ik de Merlynvariant als grondslag voor mijn analyse heb gebruikt; ik kan het echter ook zo stellen, dat ik de tekst uit *De eeuwige dag* heb gebruikt, *minus één woord*. De verschuiving van het perspectief op het gebeurde door deze herformulering geeft aanleiding tot een saillante vraag, en wel deze of hiermee een zodanige splitsing van het totale aanwezige materiaal is teweeggebracht, dat het ene deel gebruikt kan worden voor de toetsing van de interpretatie van het andere deel. Er is a.h.w. één woord achtergehouden, dat in de interpretatie niet aan bod is gekomen. Doorgaans zal zo'n splitsing in het woordmateriaal het toetsingsdoel moeilijk kunnen dienen, omdat men daarbij toch in ieder geval wéét dat er iets weggelaten is. Met het feit van de weglating zal men noodzakelijkerwijs rekening houden, te meer als men ook de passage kent waarin de weglating heeft plaatsgevonden. Men is er dan van op de hoogte tegenover een onvolledig object te staan en dat is al een volkomen andere situatie dan de onderhavige, waarin het toeval ertoe heeft geleid dat ik meende een compleet gedicht te analyseren. Niet alleen was ik onwetend van het feit van de onvolledigheid, maar a fortiori ook van de aard, inhoud en omvang van het gat. In de regel wordt onder toetsing door partitie een aantal procédés verstaan die gemeen hebben, dat men opzettelijk een gedeeltelijke onwetendheid omtrent een deel van het universum

kreëert, om deze onwetendheid in een later stadium als proef op de som uit te buiten,¹ gegeven het feit dat met behulp van het achter de hand gehouden materiaal een zekere objectieve zelfcontrole achteraf mogelijk gemaakt wordt. Men kan dan vaststellen of de interpretatie zich verdraagt met het relatief nieuwe materiaal dan wel of deze gegevens een gewijzigde verklaring noodzakelijk maken. Het element opzet in deze opstelling ontbreekt zoals gezegd in casu, en het is niet onmogelijk dat dit voor de interpretatie van literaire werken een verder gaande eis behoort te zijn, wat natuurlijk de bruikbaarheid van het procédé sterk beperkt, omdat die konstellatie vrij moeilijk te verwezenlijken zal zijn.

Het stellen van deze eis van onbekendheid met het feit van de partitie hangt samen met de speciale aard van het literaire werk, dat immers bestaat uit gevormd materiaal, namelijk uit een eindig aantal opzettelijk in een bepaalde volgorde neergezette woorden. Is men ervan op de hoogte dat er aan de elementen van dit gesloten universum gemorreld is, dan zal men het in die zin bevooroordeeld tegemoet treden, dat men met argwaan zal speuren naar plaatsen in het werk waar de verdonkeremaning zal hebben plaatsgevonden, en met name zal men ongeneigd zijn om vast te stellen dat het onvolledige gedicht één samenhangend geheel vormt. Men kan dan ook de vraag stellen of het literaire werk zich überhaupt tot het partitie-procédé leent, nu de volgorde, de samenhang van de elementen (die niet alleen ongelijksoortig van aard en waarde zijn maar bovendien sterk van elkaars werking afhankelijk) zo'n essentieel uitgangspunt vormt. Het problematische hierbij is, dat de interpretatie (de verklaring) halt houdt aan de grenzen van het object, een samengestelde hypothese ad hoc is, die zich mogelijk met andere verklaringen van hetzelfde object verdraagt, maar die toch zeer moeilijk anders dan in wel heel abstracte termen de perken van dit object te buiten gaat. Het knelpunt lijkt mij te zijn, dat van een interpre-

1 vgl. A.D. de Groot, *Methodologie* 1961, p. 341; J.J.A. Mooy, *Forum der Letteren* 1963, 148.

tatie die zich strikt beperkt tot een gegeven, uniek, objekt, moeilijk gezegd kan worden dat hij geverifieerd wordt door het feit dat hij ook opgaat voor, althans niet in strijd is met een ander, groter objekt, waarvoor hij niet ter verklaring is opgezet. Van de interpretatie in optima forma van een literair werk zal men immers eisen enerzijds, dat hij rekening houdt met alle elementen van het werk, en anderzijds dat erin ook niet meer verdiskonteerd is dan voor het literaire werk in kwestie noodzakelijk is: het gedicht mag niet te krap, maar ook niet te ruim in zijn interpretatiejasje zitten, zeker niet als men aanneemt dat het waardeoordeel omtrent een literair werk alleen in verbinding met de interpretatie een zinvol bestaan leiden kan, en er ook in meerdere of mindere mate door wordt gesteund of gedetermineerd. Opzettelijke splitsing van de tekst zou rechtstreeks leiden tot een waardeoordeel onder voorbehoud. Men is m.a.w. niet zo vrij in de afbakening van de omvang van het objekt als nodig zou zijn voor het volvoeren van het toetsingsprocédé in kwestie.

In het konkrete geval is er een interpretatie beproefd in de veronderstelling dat de tekst compleet gegeven was. Bij deze interpretatie stootte ik op een anachronisme, terwijl in de rest van het gedicht niet alleen geen anachronismen voorkwamen, maar zelfs kennelijk uitgegaan werd van een met de normale werkelijkheidservaring strokend tijdsverloop. Een en ander was reden om de niet harmonisch in een eenheidskonceptie in te passen passage op dit punt negatief te waarderen. Achteraf blijkt het gedicht op deze eigenste plek onvolledig te zijn. De aanvulling met het ontbrekende woord blijkt de interpretatiemoeilijkheid en dientengevolge het negatieve oordeel op te heffen. Afdoend en positief bewijs van de juistheid van de interpretatie levert dit nog niet op. Wel kan men zeggen dat bij dit gedicht de toegepaste manier van lezen blijkens zijn resultaat in staat stelde om een manko aan eenheid aan te wijzen in een overigens voortreffelijk gedicht op een plaats die achteraf een onvolledige tekst bleek te hebben, terwijl de inhoud van de uiteindelijke tekst het gebrek ophief. Dit laatste hoefde natuurlijk niet het geval te zijn; dat het zo

uitpakte pleit voor de kwaliteit van het gedicht, en ondersteunt tevens het totaaloordeel daaromtrent. Het ongewild gevolgde procédé van splitsing bekrachtigt dus hier enigermate de inhoud van de analyse (misschien ook de methode) en de lokale evaluatie die daarop gebaseerd was.

Men ziet hier ook iets van de competentieafbakening tussen lezer en schrijver: de lezers kunnen als stuurlui aan de wal konstateren dat er in het gedicht iets niet klopt, maar moeten het daarbij ook meteen laten, de schrijver bevindt zich in de geprivilegieerde positie dat hij nog iets aan de tuigage van het gedicht kan verschikken, met het risico dat het gedicht door een verkeerde manoeuvre alsnog aan de grond loopt.

Veel is hiermee nog niet getoetst, maar toch wel iets, met name het uitgangspunt voor de interpretatie van dit gedicht, dat het beoogt een gestructureerde eenheid te vormen. Ik vraag me af of de waarde van de partitie nog wel zo groot zou zijn geweest, als er in de uiteindelijke tekst een woord had gestaan, dat het anachronisme niet had opgeheven. Misschien lukt de splitsingstoets alleen bij volmaakte gedichten. Maar dat is de spekulatie omtrent de lange snuit van Cleopatra...

Van miniatuur tot kleinbeeld

Kockyn een kermiskroniek

Steile wand

*Ik achtervolg je op de planken, berijd
En bezweer de norton die snort om je steilte
Je rijzende spitsen begeer en berijd ik maar
Slik driftig noch doordacht vernedering op nederlaag*

*Sluik, zo ros als een roestige helm spant het haar
Mijn kerosinewonder, niet te stuiten treurspel
Van bedrog, dagdievegge
Duivelin naar wie de kerels fluiten, zwarte
Ster die daar zo staat tussen het rollend materieel
Dit leeg bestaan ontspoot*

*De sigaret brandt weg in je hand, ik sta
Bij de training, je glimlacht scheef, vertekend
Door de blinddoekspleten naar mijn grauw gezicht,
Kansen op een doodsbericht besprekend met de krant*

Kockyn

*Meiden gillen in de molen, als klerk
 Heb ik staan azen op baaien ballonnen
 Vlezig en rond de melkwitte kuiten
 Granaatrode rokken waarin het tokkelend kontje
 Zo gretig zich richt naar tamboers, de gladgeschoren
 Vogelaars die straffe roffels slaan op straat de plaats
 Beramen waar zij straks de rode plundering
 Bereiden in het bos*

*De tent is uitverkocht, de horde blaft
 Het schijngezang van honden
 In lichtgeschitter en de schaduw van de achterkant
 Tussen bombast en bedrog ik zie het bleek in leer
 Gevatte dier dat op mij wacht
 Je zoent mijn hand tussen seances door: zie ik je nog?
 Kockyn? wij zien elkaar?*

*Beloof het haar (gelach laait als een fakkel
 In de kap) maar blijf over de pleinen zwerven*

*Het lachen in mijn longen schroeit
 Het vurig zadeldier verbittert en verbrandt*

Labyrint

*Komplekse cel
Van glas
Jij geen ander*

*Was
Zo blindelings
Gericht*

*Beleed een
Hel van spiegels
En glazuur*

De menigte vermaakt verdringt zich maakt zich breed

Achter elke wand

Rijst

Een gezicht

*Verspringt
Naar*

Haar structuur

Tempel der waarheid

*Vesta reeds geen maagd meer maar op jaren
Loert, besnuffelt hongerig mijn ongeringde hand
Ik zet de muts af met de bellen
Zij legt besluiteloos de kaarten neer
En staart wat glazig in de globe*

aan de hemel bloeit een bom, een vrouw komt
in het donker en geluidloos woedt de brand
een heer stort olie op het vuur, voor 1 berliner bol
zeg ik u meer als ik zo vrij mag wezen

*In de windstille middag omzwermen vliegjes de wand
Ik presenteer en zij hapt gulzig in de zoetigheid*

wat kent de dichteres? zegt zij met volle mond
ik weet niet wat u weet maar zie: verkreukelden
verminkten in de brandende benzine kernen, waarheid
liegt de werkelijkheid zij wordt betaald bestempeld
en bepaald door u. wat duister is
wordt lichter maar wat vuur is moet gedoofd.
merde oh!

*In het donker zwelt haar omvang scherp
En zoet als miredood
Verraderlijk.
Ik sta aan overmacht van haar mamellen bloot.*

•

*Geen meid geen mos die mij bedilt
 Als jij. je rijdt met koude wildheid
 Langs de wanden scheldt en spint, je
 Lacht en vleit, bemint de koningszot
 Die in de kromme van de morgen bij het vuur
 Zit als de hete giftong langs je lippen
 Lekt en je het groene pak afpelt op het tapijt*

*Beheerst doodtij
 De middag totdat zon
 Achter het bos gemoffeld is*

*Het afgesproken uur: de revolutie walst in lichtexplosies
 Nauwe straten door. als ezelpaus van het krapuul (dat grijpt
 En stinkt maar slechts de schim van wie ik was benadert)
 Loop ik weer tussen de boeren en besmukte stadslui
 In het zondagspak. gezichten zijn gewassen en gestreken,
 Temidden van kaneel en krèpe, verkikkerd op hun vel van cellofaan
 Staan nogageisjaas met de zuurstokmondjes rood van zuinigheid
 In het gebleekte haar een strik met j. stuvé \$ montélimar*

*Vesta wenkt mij maar ik scharrel
 Met matrones langs haar heen
 Mijn rosse toorts gaat naar de piste
 En ik sluip met het publiek de trappen op
 Grinnik naar de juffers van de rupsbaan de raket
 Naar miss noga in haar nette tent. genoegens
 Zijn gespreid, gewaaierd over pleinen*

*In het jaarlijkse gemor van grijze heren, het tumult
 Dat ik beluister
 Is luidruchtige begrafenis van magere opstandigheid*

Ochtend | het gebeuren

*Bijna winter. spreek
Bespiet de lijsterbes
En steekt zich in de veren*

Berijpte snavels, dode vogels in de tuin

*Vroege vorst witselt
Het veilig hout. je koude hand
Tast langs mijn huid*

As

*Bedekt het pad. met zacht getik
Verkilt de norton*

En wordt wit

Lange loys en mooie ydovye

*Dode kermis
Zeildoek ligt vergrauwd en hard over attracties
Als brood schrokt men gebeden in het godshuis
En wij roken de namiddag door*

*In de buick gebruind door roest en tochtig
Aan de randen toon je prenten van rouaan hesdin
Valenciennes. je eist een beeld van ons voor je gaat
Rijden, plotseling snikt zweet je voorhoofd uit*

*Die zich de markies van karabijn noemt
(Op de windbuks wavers meester; tijdverdrijf dat waanzin
Werd) is verblind door zijn gezicht op de affiches
Uit zijn speakers kraken komboos: psalmgezang
Wordt polyfoon gestoord door vibraharpes en zijn
Sappige vertolking van gods woord
Paarse pluimen pint hij in de roos, zijn schot
Dringt telkens driftig in de fotoschijf*

Zo de schutter doodt zijn liefde

*Kerken sluiten voor de pret
Begint, terreinen stromen vol
En wij zijn voor de schijf gedreven. om de toonbank
Dromt een troep die de markies met snelle handgrepen
Bedient; jij staat voor me dan
Span ik de haan / door kinkels opgejut
Ik schutter met de buks
daar heb je jezus jonges, kijkes wat een meid dat is*

*Nochtans ben ik bedreven in dit spel
Ik zak nu door de knieën, leg over je haren aan
Als ik de trekker overhaal zijn we geschoten
In de kraam*

*Kijk ze lachen samen op de kiek
Lange loys (met knijpoog) en zijn mooie ydovye*

Steile wand 2

*Gekooïd onder spanten in de volgepakte tent
Sta ik te schudden waar je mikkend op een stunt
Voorbij de touwen scheert. de laatste rit
Van dit seizoen je knoopt de blinddoek om
En licht weer naar mijn marmersmoel
Dat even stuiptrekt maar met bluf en achteloosheid
Koel de katastrofe observeert*

*Buiten draait de janboel dol een orgelpunt
Van basgitaren, woordvergiftiging die stilte
Naar het leven staat*

Je bent verkeerd gereden en mijn handen zijn ontveld

Ondoordringbaar is een rag van mensen aan je lijf verkleefd

*Paparazzi
Vechtend omzwermen de prooi
En schieten fotoos*

*Een stukje leer dat achterbleef
Heb ik genomen*

•

*Nog haast ik mij naar het teater
Maar mijn uren zijn geteld
(Wie stal de show? kockyn? die
Zou men voor de honden jagen)*

*Potsierlijk laat ik tuimel op de planken
Een ratelend rad met kleppers en bellen
Blindeman in razernij voor het publiek gebracht
(Bedenk:
Ook in kafees zijn poppen aan het dansen)
Reeds hangt moeder folle met haar dochters in de nok*

*Men lacht zich dood, haar rose broek
Barst krakend open en konfetti dwarrelt op mijn kap*

*Zo geklemd in de houdgreep van tijd
Ligt de dampende stad,
Voorafgaand aan afbraak de steilte
Van morgen het feest als een rat
Sterft aan stress*

*Herinner dit kleinbeeld
:Een houten huis dat aan de bosrand staat
:Warm ezelvel dat op mij wacht*

Kockyn, een kermiskroniek van H.C. ten Berge werd aanvankelijk gepubliceerd in Merlyn III (mei 1965, p. 225-236) en later, met ondergeschikte wijzigingen, opgenomen in de bundel *Swartkrans* (1966). Naar aanleiding van de tijdschriftpublicatie heeft Rein Bloem¹ gewezen op de middeleeuwse motieven of thema's in de kroniek, waaraan hij illustreerde hoe in poëzie verschillende themata laagsgewijs over elkaar heen kunnen schuiven, waarvoor hij de term 'dakpanpoëzie' verzon.

In het midden latend of er niet nog meer zijn, wijst hij een viertal lagen aan: middeleeuwse elementen, een twintigste eeuwse kermis, een in de werkelijkheid onmogelijke liefde, en een Pygmalionmotief. Hij verwijst, om de aanwezigheid van middeleeuwse gegevens aan te tonen, naar de opstellen over 'middeleeuwse groepen van onmaatschappelijken in de Nederlanden' van de mediëvist D. Th. Enklaar die onder de titel *Varende Luyden* in 1937 gebundeld werden² (waaruit hij bovendien een afbeelding overnam), en naar *Veelderhande geneuchlijke Dichten, Tafelspelen ende Refereijnen*, de in 1600 bij Jan van Ghelen te Antwerpen gedrukte verzameling vagantenpoëzie in de volkstaal.

Van deze vingerwijzingen heb ik een dankbaar gebruik gemaakt; met de konklusies waartoe Bloem in zijn aanloop tot interpretatie gekomen is, kan ik het niet overal eens zijn.³ Wel kan ik

1 Vrij Nederland, 29 mei 1965

2 De herdruk van dit uitverkochte boek waar Bloem om vroeg was inmiddels al verschenen (1956).

3 Zo lijkt mij de impasse van Pygmalion onder te brengen in de klasse van de in werkelijkheid onmogelijke liefdes, met als gevolg dat er nog maar drie 'themata' over blijven. Ook langs de weg van de feiten kom ik tot deze reductie: de cyclus biedt nl. onvoldoende aanknopingspunten om tot aanwezigheid van een Pygmalionmotief te besluiten. De steilewandrijdster is immers geen creatuur van Kockyn en voor de omgekeerde rolverdeling dat Kockyn een sujet van de steilewandrijdster zou zijn, pleit alleen de aanduiding dat Kockyn in een bepaalde situatie een 'marmersmoel' krijgt. Deze verstening wordt echter volledig verklaard door die situatie (het getuige zijn van het verongelukken van de steilewandrijdster) en wijst niet op genetische afhankelijkheid. Tenslotte en ten overvloede is er nog het tweeledige terminologische bezwaar dat thema's en motieven over één kam geschoren worden, en dat zij 'lagen' van het gedicht zouden konstitueren: weliswaar is het geenszins uitgesloten dat een thema op verschillende lagen doorwerkt, maar dat is onvoldoende voor de gelijkstelling - geheel in strijd met de gebruikelijke, overigens nog rijk geschakeerde, opvatting, - van thema en laag.

hem volgen in zijn oordeel dat de kroniek ‘buitengewoon interessant’ is; bovendien vind ik het een aantrekkelijk stuk werk waarvan de formele en inhoudelijke kanten allerlei boeiende problemen opleveren en waarvan de eigensoortigheid niet eenvoudig te bepalen valt. In het volgende stel ik me voor een aantal aspecten van de cyclus die mijn aandacht getrokken hebben te belichten; zonder de pretentie overigens daarmee tot een sluitende en volledige interpretatie te komen.

1. In welke ruimte speelt de kroniek zich af? Men is niet verbaasd, gegeven de ondertitel, in en om een aantal kermisattracties terecht te komen. Het eerste gedicht en het voorlaatste zijn getiteld *Steile wand 1* en *2*, in het tweede gedicht ziet men de zweefmolen en een (circus-)tent, het derde gedicht speelt zich af in het glazen *labyrint*, het vierde heeft een bezoek aan de waarzegster in haar *Tempel der waarheid* tot onderwerp, in het vijfde, titelloze gedicht komen de steile wand en de nogatent, de rupsbaan, de raket ter sprake, in het zevende gedicht komt de schiettent uitvoerig in het beeld, terwijl het negende, eveneens titelloze, gedicht weer refereert aan het circustheater. Door dit alles heen wordt nu en dan een blik geworpen op de stad die vrijwel schuilgaat achter de kermis: de pleinen, de nauwe straten, de kerken.

Er is één gedicht dat in de opsomming niet aan bod gekomen is, en dat ook een totaal andere entourage biedt, ja zelfs vrijwel helemaal uit omgeving bestaat: *Ochtend/het gebeuren*, het zesde gedicht. Hier bevinden we ons buiten de stad, in een lichte vriesochtend. Er is uitzicht op een berijpte tuin vanuit een houten onderkomen, een *lover's nest* om te vernikkelen. Buiten staat de motorfiets van de steile wand af te koelen en wit te worden.

Het lijkt mij mogelijk om de streek waarin de kermis gehouden wordt nader te identificeren. In het zevende gedicht, *Lange loys en mooie ydovye* vindt men daartoe vrij duidelijke aanwijzingen. De steilewandrijdster toont daar ‘prenten van rouaan hesdin/Valenciennes’. Dit zijn de steden waar de kermisklanten hun tenten moeten hebben opgeslagen.

Eerst Rouaan, de havenstad aan de Seine 125 km ten noordwesten van Parijs, vervolgens, 100 km noordelijker het stadje Hesdin in Artois, vaderstad van de abbé Prevost, en tenslotte, weer 100 km landinwaarts Valenciennes, dicht bij de Belgische grens. Maar de kermis is alweer verder. In hetzelfde gedicht wordt immers van de baas van de schiettent gezegd dat hij ‘op de windbuks wavers meester’ is. Het stadje Waver ligt weer 100 km ten noordoosten van Valenciennes in België, even ten zuidoosten van Brussel. Op grond van de regelmatige afstanden tussen de genoemde steden, de beperktheid van de streek die de steden omvat, en de mogelijkheid om de noordoostelijke lijn die de plaatsen in de door het gedicht gegeven volgorde verbindt als reisroute te beschouwen, neem ik aan dat de kermis van het gedicht in Waver is neergestreken, of in elk geval ook in Waver geweest is, maar misschien alweer een of meer etappes verder. Het is ook niet uitgesloten dat de schiettent uit Waver afkomstig is, en de kermissen in de streek afreist. Ten overvloede kan nog een argument ontleend worden aan het karakter van de opsomming waarvan men, gegeven het feit dat men met een ‘kroniek’ van doen heeft, mag aannemen dat deze een chronologische volgorde aangeeft.

2. Wie is *Kockyn* die zijn naam aan de kroniek geeft, en die blijkens de overheersende ik-stijl ook als boekstaver optreedt? De over de hele cyclus verspreide stukjes zelfbeschrijving leveren het volgende op. Hij heeft een ‘grauw gezicht’ (*Steile wand*, r. 13), later nog eens ‘marmersmoel’ genoemd (*Steile wand 2*, r. 5), heeft een ‘ongeringde hand’ (*Tempel der waarheid*, r. 2), is dus ongetrouwd, draagt ‘de muts met de bellen’ (*Tempel der waar-*

heid, r. 3), noemt zich ‘lange loys’ (*Lange loys en mooie ydovye*), die door de knieën zakt om op de hoogte van de roos van de schietschijf te komen, en die door omstanders ‘jezus’ genoemd wordt, wat o.m. wel zal betekenen dat hij een baard draagt. Zijn motoriek tekent hem als een soort slungelige stoethaspel: hij ‘scharrelt’ en ‘sluip’ (vijfde gedicht, r. 19 en 22), en ‘schuttert met de buks’ (*Lange loys*, r. 24), maar voor een deel is dit alles schijn. Hij treedt immers in het cirkus op als akrobatische clown (ik tuimel op de planken/Een ratelend rad met kleppers en bellen’, laatste gedicht, r. 5/6) en is wel degelijk een crack op de windbuks (‘nochtans ben ik bedreven in dit spel’, *Lange loys*, r. 26). Er is dus een duidelijke tegenstelling tussen zijn professionele vaardigheden en zijn privé-gedrag. Of moet men zeggen dat de rol van lachwekkende en armzalige clown die bij de gratie van een grote lichaamsbeheersing halsbrekende toeren kan verrichten hem aan het lijf gebakken is? Dat hij er niet meer van los kan komen zich lulliger voor te doen dan hij in werkelijkheid is? Dat hij er behoefte aan heeft zijn vaardigheden reliëf te geven door ze te verpakken in gestuntel?

De naam Kockyn is een verdietsing van het franse ‘coquin’, schelm, schurk. Meer speciaal vormden de kockynen een subgroep van de Aernoutsbroeders, rondzwervende, aan lager wal geraakte geletterden. Hun naam gaat waarschijnlijk terug op Arnold van Brescia die in 1155 als ketter werd verbrand. Onder de Aernoutsbroeders zijn de Kockynen de minst beschaafde tak; het zijn landlopers en bedelaars, kermisklanten en valsspelers. In de dialoog ‘van den ouden/ende langhen Aernout/ende is een Twee-spraecke die genoeglijck is om te lesen’¹ zegt de laatste met duidelijke minachting over de schooiers die zich niet eens het air kunnen geven van goede manieren:

1 *Veelderhande geneuchlijcke Dichten, Tafelspelen ende Refereijnen*, uitgave Leiden 1899, p. 81.

*Maer die daer loopen als een Kockyn/
Die soudemen voor die honden jaghen
Want t' is iammer dat zij t' nette dragen.*

In een ander 'geneuchlijck dicht', waarin de levensgeschiedenis wordt verhaald van een Aernoutsbroeder, staat dat hij goed leert 'schieten na der voghel kant' en daarvan zelfs een brevet krijgt. Als hij na zijn twaalfde jaar in zijn onderhoud voorziet door het rondleiden van een blindeman langs de kroegen heet het:

*Maar synen meester geeft hy dan
Het bier/en drincket selfs den Wijn/
Aldus blijft Aernout een recht Kockyn/
In al sijn doen ende maniere¹*

Op zijn zestiende wordt hij pooier:

*Hy gaet daer ooc alomme nae siene
Waer dat hy mach krijgen een Mosse/
Die hem wel te bedde sal diene/
Ende die hem vanden Kaesjagher² verlosse/
Heeft sy wat geldt dat sy hem dosse
Oft brenget daer hyt verdroncken heeft
Want sy winnet lichtelijck met Rosse*

In de kroniek is Kockyn een eigennaam geworden. Dit blijkt uit het ontbreken van het lidwoord in de titel van de cyclus en van het tweede gedicht ervan, en ook uit het feit dat hij met Kockyn wordt toegesproken:

1 o.c. p. 107.

2 o.c. p. 108. 'Kaesjagher' is wat we nu een smeris noemen, cf. commissaris Kaasjager, die prompt nadat ik dit neerschreef overleed.

*Zie ik je nog?
Kockyn? wij zien elkaar?*

De bundel *Veelderhande geneuchlijke dichtten* is niet alleen algemeen oriënterend achtergrondmateriaal, men kan in de kroniek rechtstreekse ontleningen eruit aanwijzen. Zo staat in het slotgedicht:

*(... Kockyn? die
Zou men voor de honden jagen)*

wat letterlijk overeenstemt met het hierboven weergegeven eerste citaat. Minder konkludent, maar m.i. nog wel overtuigend is de overeenkomst tussen

*als klerk
Heb ik staan azen op baaien ballonnen*

en:

*Te Tricht al op de Mase
Daer worden ick Klerck van deux ase.¹*

Voor de konstatering dat de auteur opzettelijk gestreefd heeft naar de vermenging van een hedendaagse kermis met op z'n minst laatmiddeleeuwse gegevens zijn er indicaties te over. Enerzijds lezen we van Kockyn, de 'ezelpaus' en 'koningszot' met zijn 'mos', anderzijds figureren in het werk de 'norton' en de 'buick', het glazen 'labyrint', 'stress', 'paparazzi'. Oftewel:

*psalmgezing
wordt polyfoon gestoord door vibraharpn.*

1 o.c., p. 82. In Maastricht heeft de Aernoutsbroeder dobbelen geleerd.

3. Kockyn heeft een verhouding met de steilewandrijdster, en deze verhouding, die niet vrij van komplikaties is, vormt het hoofdthema van de gedichtenreeks waarmee vrijwel al wat er gebeurt en geobserveerd wordt in betrekking staat. Alles wat de lezer over haar te weten komt, verneemt hij van Kockyn; hij is ons oog, en we moeten het doen met zijn waarnemingsveld. De keus van dit perspectief heeft tot gevolg dat we niet alleen geen steunpunten tot aanvulling van dit subjectieve beeld aantreffen, maar ook dat het de raadselachtigheid van het meisje vergroot nu wij over haar innerlijk niets vernemen dan wat via de zeef van Kockyn tot ons komt. Ook voor de waarnemende ik-figuur vormt zij een niet volledig te peilen mysterieus wezen, en het is de vorm die dit aspect van hun relatie blootgeeft zonder dat dit nu met zoveel woorden gezegd wordt.

Kockyn heeft nauwelijks een goed woord over voor zijn gemotoriseerd liefje. Binnen het bestek van het eerste gedicht alleen al noemt hij haar in een waterval van halve invektieven:

*Mijn kerosinewonder, niet te stuiten treurspel
Van bedrog, dagdievegge
Duivelin naar wie de kerels fluiten, zwarte
Ster (...)*

In het volgende gedicht, *Kockyn*, noemt hij haar ‘het bleek in leer gevatte dier’, en, nog eens, ‘het vurig zadeldier’. In *Labyrint* zegt hij van haar dat zij ‘beleed een/hel van spiegels/en glazuur’; in het vijfde gedicht beschrijft hij hoe zij hem behandelt:

*geen meid geen mos die mij bedilt
Als jij, je rijdt met koude wildheid
Langs de wanden scheldt en spint, je
Lacht en vleit, bemint de koningszot
Die in de kromme van de morgen bij het vuur
Zit als de hete giftong langs je lippen
Lekt en je het groene pak afpelt op het tapijt*

Zijn gevoelens zijn klaarblijkelijk gemengd. Hij heeft een zekere bewondering voor haar, maar het is niet eens zeker of hij haar wel bemint. Zij schijnt hem een heilige vrees in te boezemen, die zich uit in de ongunstige, agressieve termen waarmee hij over haar spreekt, en die allerminst bedoeld zijn als binnenstebuiten gekeerde complimenten. Veeleer vormen zij het verweer tegen wat hij als een overmacht ervaart. Zij is onafhankelijk, ongrijpbaar en overheersend, hij is de passieve en afhankelijke van het paar. Zij oefent een onweerstaanbare aantrekkingskracht op hem uit waaraan hij zich onder verbaal protest aangeeft, en die protesten schijnen haar niet eens te bereiken. Met het koude vuur dat zij uitstraalt behoort zij tot de wereld van de duisterlingen; zij ‘bedilt’ Kockyn naar goeddunken. Dat ‘bedillen’ overigens is een dubbelzinnige term: op het spoor gebracht door het onmiddellijk voorafgaan van de middeleeuwse ‘mos’, herkent men er het woord ‘dille’ in, dat in het bargoens ‘meisje’ betekent, en dat in onze dagen in malam partem als ‘del’ voortleeft. Door haar vrouwzijn weet zij hem naar haar hand te zetten. Hoe ongunstig hij over haar denkt blijkt tot in de samenhang van de similia waarmee hij haar aanduidt. Kockyn warmt zich bij het vuur

*als de hete giftong langs je lippen
Lekt en je het groene pak afpelt op het tapijt*

Het groene pak is het leren rijkostuum; hij ziet haar dus als een slang die haar huid afstroopt, een trawante van de duivel, een zinnelijke verleidster. Kockyn leeft in een sexuele horigheid van zijn steilewandrijdster. Zij is tomeloos, overmoedig en wild, terwijl hij ‘driftig noch doordacht vernedering op nederlaag (slikt)’.

De steilewandrijdster is mooi. Kockyn begeert haar ‘rijzende spitsen’, wat wel op haar borsten zal slaan, maar tegelijk een lichte verwijzing inhoudt naar een van de verschijningsvormen van de maan. Hiermee staan haar bleekheid en ongenaakbaar-

heid en haar koude vuur in rechtstreeks verband. Zij is een ‘duivelin naar wie de kerels fluiten’, zoals bij de schiettent blijkt waar de ‘kinkels’ aan hun bewondering lucht geven met:

(...) jonges, kijkes wat een meid dat is

Zij is een ‘treurspel van bedrog’, want haar grote stunt, het geblinddoekt op de motor rijden is een doorgestoken kaart:

*je glimlacht scheef, vertekend
Door de blinddoekspletten naar mijn grauw gezicht,*

De eerste strofe van het tweede gedicht, *Kockyn*, scheidt een scherp contrast tussen de moeilijke relatie van Kockyn en zijn meid, en de vlotte seks die overigens op de kermis de verhouding tussen de geslachten kenmerkt. Tegenover de lange, gebaarde underdog zoals Kockyn zich voordoet staan de ‘tamboers, de gladgeschoren/Vogelaars,¹ die straffe roffels slaan’ en die met hun viriele demonstratie sukses hebben bij de poezele meiden van vlees en bloed die ‘gillen in de molen’ en waarvan ‘het tokkelend kontje/zo gretig zich (naar hen) richt’; heel wat anders dan de bleke heerseres.²

Uit de beschrijving verschijnt de steilewandrijdster als een na-

- 1 Het is niet makkelijk om ‘vogelaars’ enkelvoudig te duiden. De tamboers met hun niet mis te verstane symbolische stokken zullen wel niet alleen vogeltjes lijmen, maar daar ook mee ‘naeyen sonder keersen’. Niet voor niets beramen zij de plaats ‘waar zij straks de rode plundering/bereiden in het bos’, en dat zal wel kreukels geven in de ‘granaatrode rokken’ van de meisjes.
- 2 Dat ‘tokkelend kontje’ is een zegswijze die men ook bij Lucebert zou kunnen aantreffen. Al zijn de verschillen tenslotte wel groter dan de overeenkomsten, zij hebben de muzikaliteit van hun vers en de concetto-achtige samenvoeging van sterk uit elkaar liggende woorden en sferen gemeen. Hoor bv. een Lucebertijns beat in de chiastische assonanties van:

*Ik (...) berijd
En bezweer de norton die snort om je steilte
Je rijzende spitsen begeer en berijd ik (...)*

komelinge van *La belle dame sans merci*, de fatale vrouw die een man bekoort en onderwerpt, en die zijn noodlot vormt. Leest men het gelijknamige hoofdstuk bij Mario Praz, dan stoot men telkens op attributen die ook de steilwandrijdster bezit: het onvatbare, het lichtelijk bovennatuurlijke, het bleke, het diabolische, de vernielende schoonheid, en zelfs treft men overeenkomstige vergelijkingen aan: witte duivelin, zwarte ster, verslindende slang... Voegt men hieraan nog toe de noodlottige afloop van de kroniek, waarover dadelijk meer, dan lijkt het mij dat men het geheel tekort zou doen, wanneer men alleen de nadruk legde op de middeleeuwse ontleningen en niet ook zou wijzen op de romantische inslag in de verwerking van het thema.

4. Er is vrijwel geen gedicht in deze kroniek of de dood speelt erin mee. Voor een deel ligt dit besloten in het type van de fatale vrouw en haar metier, maar daarnaast is de dood ook een preokkupatie van Kockyn zelf. Talrijk zijn de aanwijzingen die naar een noodlottige afloop vooruitwijzen. Al meteen in het eerste gedicht, als Kockyn de training van de steilewandvirtuoze bijwoont, denkt hij:

*zwarte
Ster die daar zo staat tussen het rollend materieel
Dit leeg bestaan ontspoot*

en even later hoort hij haar

kansen op een doodsbericht (bespreken) met de krant.

Bij zo'n gevaarlijk beroep zit het risico van een ongeluk er bij voorbaat in; ik herinner mij van een eigen bezoek aan de steile wand dat er telkens inzamelingen werden uitgelokt om een soort privé verzekering voor de rijders te bekostigen. Het 'ontsporen' moet men in verband met het 'rollend materieel' ook letterlijk

nemen als uit de baan vliegen.¹ (Mogelijk houdt de gestage cirkelgang van de steilewandrijdster verband met het slangen-simile). In het volgende gedicht veronderstelt Kockyn dat

Het vurig zadeldier verbittert en verbrandt

In het *Labyrint* vindt men op zichzelf geen verwijzingen naar de dood, of het moest zijn de verleden tijd waarin de eerste helft ervan gesteld is (jij ... was'), terwijl de tweede helft in de tegenwoordige tijd staat.

In de *Tempel der waarheid* doet de waarzegster een niet overduidelijke voorspelling met ingeklede noodlottigheden, waaraan bovendien weer verwoestend vuur te pas komt:

*aan de hemel bloeit een boom, een vrouw komt
in het donker² en geluidloos woedt de brand*

- 1 Ik had dit stuk al geschreven toen op 8 november 1966 de première plaatsvond van de film *Kockyn, een kermiskroniek* van Rein Bloem. De dichter Ten Berge had voor de productie getekend en samen met Bloem voor het scenario. In deze film (35 mm, dubbel X, zwart-wit, direct geluid, 22 min.) ziet men de steilewandrijdster zo'n dubbeltesregen ontketenen. Ook ziet men dikke horizontale strepen op de steile wand lopen, die fungeren als oriëntatiestroken voor het ensemblerijden. Overigens was ik waarschijnlijk de ongunstigste kijker die de makers van de film zich zouden kunnen denken, want op dat ogenblik had ik de gedichtencyclus veel te sterk in mijn hoofd om makkelijk te kunnen overstappen op de in sfeer en inhoud toch wel sterk afwijkende film. Men kan zich nog zo goed voorhouden dat de film zijn eigen eisen stelt en zijn eigen zelfstandigheid en vrijheden heeft, in feite treedt er juist daarom een interferentie op tussen gedicht en film. Hiermee is dus niets gezegd over de kwaliteit van de film, voor welke zwijgzaamheid ik graag mijn verschoningsrecht inroep.
- 2 Onmiddellijk na haar waarzegging maakt zij avances naar Kockyn, die het maar laat gebeuren:

*In het donker zwelt haar omvang scherp
En zoet als miredood
Verraderlijk
Ik sta aan overmacht van haar mamellen bloot.*

Door haar waarzegging maakt zij dus haar bezoeker rijp, een mooie selffulfilling prophecy!

een heer stort olie op het vuur, (...)
verkreukelden
verminkten in de brandende benzine kernen, (...)

In het gedicht daarop neemt de dood geen centrale plaats in: er wordt even gesproken van het eind van de middag als 'beheerst doodtij', tussen trainen, vrije tijd en optreden, en aan het slot wordt de kermisjool gekarakteriseerd als 'luidruchtige begrafenis van magere opstandigheid'.

Het volgende gedicht daarentegen, *Ochtend/het gebeuren*, wordt volkomen beheerst door doodsmotieven. Het is een miniatuur, opgebouwd uit scherp omlinjnde, geëtste, details. Het paar is op de Norton naar buiten gereden, weg van kermis en stad, waar zij alleen kunnen zijn in een houten buitenverblijfje. Ik citeer het in zijn geheel.

Bijna winter, spreek
Bespiedt de lijsterbes
En steekt zich in de veren

Berijpte snavels, dode vogels in de tuin

Vroege vorst witselt
Het veilig hout. je koude hand
Tast langs mijn huid

As

Bedekt het pad. met zacht getik
Verkilt de norton

En wordt wit

Op Japans aandoende wijze is alles tot essentialia gereduceerd. Het nogal eens ontbreken van lidwoorden maakt de beschrijving

emblematisch, en verleent er tevens de gedemptheid van het sneeuwlandschap aan. De vogels, typische vaganten, staan in nauw verband met de kermisklanten. Kockyn geeft zich gewonnen aan de rust die van het winterlandschap, van de dood, uitgaat. Zoals de vroege vorst het veilig hout witselt, zo tast de koude hand van zijn ‘mos’ langs zijn huid; het halve rijm hout/huid parallelliseert vrij nadrukkelijk het buitengebeuren en het binnengebeuren. Het is de dood in de gedaante van de steilewandrijdster die de hand op Kockyn legt, terwijl buiten haar attriboot, de Norton, afsterft en opgenomen wordt in de harmonie van het witte landschap. Van het vuur uit de voorafgaande gedichten blijft de as over, de as waaromheen het hele gedicht pivoteert, vooral in beweging gezet door de typografische vormgeving: de ‘as’ is de as van het gedicht, bij wijze van spreken.

In *lange loys en mooie ydovye* spitst het motief van de persoonlijke dood zich toe. De ‘dode kermis’ is overdag nog niet geopend, en het paar zit in de Buick de tijd te korten met roken en plaatjes kijken van vorige pleisterplaatsen. Dit laatste aktiveert opeens een onheilspellend voorgevoel bij het meisje:

*(...) je eist een beeld van ons voor je gaat
Rijden, plotseling snikt zweet je voorhoofd uit*

Deze formulering doet wel heel sterk denken aan Jezus in Gethsemane, terwijl Judas al in aantocht is. Het afbreken op ‘gaat’ verleent aan dit gaan iets absoluuts, zodat men het mede moet opvatten als voor altijd heengaan; het versterkt het doodsmotief.

Het typografisch uitspringende middendeel van dit gedicht gaat over de ‘markies van karabijn’, die ‘op de windbuks wavers meester’ is. Hij is de baas van de schietsalon, wat blijkt uit het feit dat ‘zijn gezicht op de affiches’ prijkt, en uit zijn bezit van een geluidsinstallatie, ‘zijn speakers’. Zijn hobby is uitgegroeid tot ‘waanzin’; hij schiet liever zelf dan zijn klanten te bedienen:

*(...) zijn schot
Dringt telkens driftig in de fotoschijf*

Zo de schutter doodt zijn liefde.

Zonder twijfel herkent Kockyn iets van zichzelf in de markies van karabijn, maar hij is niet dezelfde.¹ Dat is b.v. af te leiden uit de omstandigheid dat de markies hem de buks schietklaar aanreikt, en uit de refertes in de hij-vorm die in tegenstelling staan tot de ik-, je-, wij-vormen waarin Kockyn over zichzelf en zijn steilewandrijdster spreekt. De enige moeilijkheid is dat beide laatsten in dit gedicht opeens ‘lange Loys en mooie Ydovye’ genoemd worden:

*Kijk ze lachen samen op de kiek
Lange loys (met knijpoog) en zijn mooie ydovye*

Voor de steilewandrijdster is dat nog niet zo problematisch, want ze heeft nergens anders in de kroniek een naam, maar Kockyn wordt tenslotte al Kockyn genoemd. Is het dan Kockyn, in de wandeling lange Loys genaamd? (Overigens wordt ook hier de derde persoon (‘ze’) gebruikt, maar dit spruit rechtstreeks voort uit de objectivering die de foto teweegbrengt.)

In het voorlaatste gedicht vindt inderdaad de op vele manieren aangekondigde ramp plaats: de stunt met de blinddoek mislukt bij het laatste optreden van het seizoen en de steilewandrijdster komt om. De krantenmannen uit *Steile wand 1* zijn er in *Steile wand 2* als de kippen bij:

*Paparazzi
Vechtend omzwermen de prooi
en schieten fotoos*

1 Anders Rein Bloem in bovengenoemd artikel. Ook kan ik hier deze keer geen allusies op het schrijverschap in zien.

Voor Kockyn heeft het bestaan hierdoor zijn zin verloren, ook hij is, letterlijk of figuurlijk, ten dode opgeschreven. In het slotgedicht ziet men hem nog naar het circus theater gaan om zijn nummer af te werken.

Maar mijn uren zijn geteld

Volgt de klassieke paljas-scène: de zielsbedroefde clown die met succes het publiek amuseert:

Men lacht zich dood, (...)

Ook met de kermis is het gedaan:

*(...) feest als een rat
Sterft aan stress*

Toch eindigt de kroniek met een lichte opmaat. Na de prenten van Rouaan, Hesdin en Valenciennes, na de in de schiettent gemaakte kiek van lange Loys en zijn mooie Ydovye, na de door de krantenjongens geschoten foto's van het slachtoffer een laatste beeld waarin in ieder geval *het gebeuren* is vastgelegd:

*Herinner dit kleinbeeld
:Een houten huis¹ dat aan de bosrand staat
:Warm ezelsvel dat op mij wacht*

1 'het veilig hout' is hier 'een houten huis' geworden. Kregen we aanvankelijk een detail te zien, of een pars pro toto, nu is het hele huis in het vizier gekomen. Het 'warme ezelsvel' treft men als zodanig niet eerder aan. Wel noemde Kockyn zich eerder 'ezelpaus'. Dat was de titel van een figuur die tijdens het ezelsfeest in de middeleeuwen op 1, 6 of 13 januari door de lagere geestelijkheid gekozen werd; het geheel was een parodie op kerkelijke plechtigheden. De combinatie van het houten huis en het warme ezelsvel doet denken aan de stal van Bethlehem, al lijkt het mij weinig te maken te hebben met het theriomorfe godsbeeld van Gerard Kornelis van het Reve.

5. De namen Loys en Ydovye komen voor in de *Histoire des seigneurs de Gavre*, een anonieme ridderroman uit de vijftiende eeuw, zoals de ondertitel luidt in de uitgave van Van Dale. Een handschrift hiervan bevindt zich onder no. 10238 in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel. Het is vervaardigd in 1456, in opdracht van Jean de Wavrin, in Rijssel. Dit manuscript is verlucht door een onbekende, die naar de opdrachtgever de Wavrinmeester of de meester van Wavrin wordt genoemd. Deze aanduiding lijkt heel erg op ‘wavers meester’. Persoonlijk vind ik deze allusie nogal gezocht, en dat was dan ook de reden waarom ik aanvankelijk niet geloofde in de opmerking die Rein Bloem in die richting had gemaakt. Ik moet echter vaststellen dat Ten Berge zonder twijfel deze middeleeuwse bron heeft gebruikt, wat niet wegneemt dat ik het overstapje: meester van Wavrinwavers meester in het gedicht zwak vind en geen rol zie spelen. De miniaturen afkomstig van de meester van Wavrin en diens leerlingen betreffen vrijwel uitsluitend ridderromans. In de roman in kwestie staan een aantal pentekeningen; het handschrift is namelijk niet op perkament geschreven.

Een blad eruit is te zien geweest op de tentoonstelling De Vlaamse Miniatuur, het mecenaat van Philips de Goede (1445-1475), die in de herfst van 1959 ter gelegenheid van de 400ste verjaardag van de stichting van de Koninklijke Bibliotheek van Philips II te Brussel, in het Rijksmuseum in Amsterdam te zien is geweest. In de catalogus treft men als plaat 34 een blad aan met een miniatuur van ‘loys et la belle ydovye’, naast elkaar gezeten op een houten bankje met de rug naar twee kleine raampjes in een kasteelvertrek; het is een intiem samenzijn en ydovye heeft zo'n mooie hoge puntmuts op. In de tekst van de catalogus wordt gesproken van de ‘naakte soms zelfs karikature stijl’, in verband waarmee de tekenaar ‘een kunstenaar met een eerder modern dan middeleeuws artistiek aanvoelen’ wordt genoemd. Dat zou wijzen in de richting van een verklaring waarom juist deze middeleeuwse meester door een twintigste-eeuwse dichter werd gerecipieerd.

Het verhaal over ‘loys et la belle ydovye’ heb ik niet te pakken kunnen krijgen; van de tekst op het afgedrukte folio kon ik door eigen onvermogen ook niet veel meer ontcijferen dan flarden als ‘la pucelle enflambée... et bien pense hardyesse... que le baisa en la bouche...’

Het valt op, dat niet alleen Rijssel een centrum was waar men miniaturen maakte, maar ook Hesdin en Valenciennes, uiteraard naast vele andere plaatsen. Tenslotte is vast te stellen dat Ten Berge Loys lang heeft gemaakt.

6. Zonder publiek zou de kermis onvolledig zijn, en de mensen komen dan ook in grote drommen opzetten. De kerels fluiten naar de steilewandrijdster, en in de uitverkochte tent waar Kockyn optreedt

‘blaft (de horde)

Het schijngezag van honden

Deze hondenvergelijking keert een aantal malen terug, nu eens duidelijk, dan weer in adiecto. Vesta, de waarzegster ‘besnuffelt hongerig mijn ongeringe hand’ en Kockyn valt ten prooi aan haar omvangrijke ‘mamellen’, een niet in Van Dale voorkomende term voor hypertrofe borstklieren. De kermisbezoekers verheugen zich niet in Kockyns hoge dunk. Zij heten ‘het krapuul’, de ‘kinkels’, de ‘troep’. De ‘besmukte stadslui’ zijn op hun zondags, hun gezichten ‘gewassen en gestreken’; zij zetten heel voorzichtig en schijnheilig de bloemetjes buiten. Het kerkvolk ‘schrokt gebeden in het godshuis’ en ook hierin kan men impliciet de honden bezig zien. En als de kronikeur in het slotgedicht, na het ongeluk, in een vlaag van zelfverachting mompelt

(Wie stal de show? Kockyn? die

Zou men voor de honden jagen)

kan het niet meer verrassen dat hij drie regels verder inderdaad

‘voor het publiek gebracht’ wordt. Al met al brengt Kockyns verachting hem in een grote hondenkennel. Zich vermommend met de narrenkap, optredend als ‘koningszot’, voelt hij zich mijlenver verheven boven de platvloersheid van de hondsvotten die hij moet amuseren. Men ziet hier overigens dat de ontlening aan het middeleeuwse gedicht geen geïsoleerd grapje is, maar dat zij op allerlei plaatsen in de kroniek vastgehecht en geassimileerd is.

Op soortgelijke manier is het motief van de blindheid in de cyclus uitgezaaid. ‘de blinde beeste’ van ‘der mollen feeste’ is een overgang naar het doodsmotief. We hebben al gezien dat de steilewandrijdster als topstunt in haar repertoire geblinddoekt toeren verricht, zij het dat er een stiekem kijkspleetje in de blinddoek zit. In het gedicht *Labyrint*, dat alleen al visueel een model van zijn onderwerp vormt door de groepering van de strofen en de typografische opbouw, treft de passage waarin als eigenschap van de steilewandrijdster wordt vastgelegd dat zij

(...) was
 Zo blindelings
 gericht

Het opvallende is daarbij dat de aard van het doel of het streefpunt niet wordt aangegeven. Dit niet-ingevulde houdt misschien verband met de nagestreefde analogie tussen de vorm van het gedicht en zijn onderwerp: ook het glazen labyrint is opgebouwd uit kompartimenten die drie glazen wanden en een open kant bezitten; men zou dus kunnen denken dat de eerste helft van het gedicht die uit drie drieregelige strofen bestaat telkens een niet ingevulde vierde regel veronderstelt. In elk geval wordt in deze passage de indruk gewekt dat het meisje een instrument is van een onbekende macht, of zonder het te doorzien in dienst staat van iets in of buiten haar. Ook bij de steilewandrijdster is er dan een verschil te zien tussen de manier waarop ze zich voordoet en

haar wezen: het verschil tussen een getrukeerde en een echte blinddoek. Dat het niet om een toevallige houding, maar om vaste eigenschappen gaat kan afgeleid worden uit het feit dat het labyrint niet alleen een kermisattractie maar ook een model voor het leven in de wereld is.

Ook in de schiettent heerst een bepaalde blindheid: de markies van Karabijn (men ziet deze woordspeling met het sprookje zo op de luifel van de schietsalon staan) 'is verblind door zijn gezicht op de affiches'. Zijn wonderlijke effect krijgt deze passage door de paradox dat van iemand die blijkens zijn schuttersprestaties over een scherp oog moet beschikken gezegd wordt dat hij 'verblind' is. De markies van Karabijn is dus ziende blind; hij kan best kijken maar doorziet zijn situatie, het waarom van zijn handelingen niet. Ook hij lijkt 'blindelings gericht'. Zijn 'tijdverdrijf' is 'waanzin' geworden: wie de goden verderven willen, slaan zij met blindheid. Door aan de lopende band de roos van de fotoschijf te treffen schiet hij rissen fotoos van zichzelf, hij doodt en vereeuwigd zichzelf voortdurend. Hij lijkt bezeten van een narcistische frenesie, de schietbaas die de beste klant van zijn eigen attractie is. Zijn waanzin is dat hij uit eigenliefde het ritueel van een repeterende zelfmoord opvoert.

In *Steile wand 2* knoopt de steilewandrijdster opnieuw de blinddoek om, en rijdt zich op de laatste rit van het seizoen te pletter. Zoals de markies zichzelf telkens schiet, en Lange Loys zichzelf samen met Ydovye vereeuwigend schiet, zo schieten hier de krantenjongens plaatjes van hun prooi, de dode steilewandrijdster. Kockyn is in het laatste gedicht de prooi van het publiek, de honden. Hij is

*Blindeman in razernij voor het publiek gebracht*¹

1 Er bestaan in de klassieke traditie ook intieme verbanden tussen waanzin en honden, vooral maanzieke. Binnen het gedicht wordt Kockyns razernij vertaald en vertolkt door moeder *folle* met haar dochters die in de nok van het circus hun toeren verrichten. Maar met de overeenkomst in woordbetekenis zijn de relaties met Kockyn niet uitgeput. Een van de meest roemruchte 'sociétés joyeuses', pretmakersgilden, was dat van Mère Folle uit Dijon, ook wel de Infanterie Dijonnaise genaamd. (Enklaar, o.c. p. 43). Dat Kockyn aan dit soort clubs geaffilieerd is, kan blijken uit zijn dragen van de 'kap met de bellen', en zijn optreden als 'ezelpaus' en 'koningszot'. De absorptie van middeleeuwse elementen is ook op deze plaats kunstig verwezenlijkt.

Zoals al gezegd echoot deze beschrijving die van de waanzinnige verblinde markies van Karabijn. Kockijn is hem min of meer gelijk geworden; de markies is een voorafschaduwing van de toestand waarin Kockyn kort daarop door het sterven van zijn geliefde komt te verkeren. Door verdriet, wroeging, sterft hij een geestelijke dood. Hij is een trekkop die danst aan de touwtjes van de gewoonte. Zelf trekt hij de vergelijking met de levende lijken uit de kafees:

*(Bedenk:
Ook in kafees zijn poppen aan het dansen)*

Zonder twijfel speelt in een en ander de bekende zegswijze mee: het lot heeft toegeslagen; er heerst flinke opschudding.

7. Ik sprak over wroeging, en misschien is dat een wat te gewaagde interpretatie. De uitleg zou er dan op neerkomen, dat Kockyn de dood van de steilewandrijdster heeft veroorzaakt, dat het ongeluk eigenlijk een geëncèneerde moord is, of dat hij haar de dood in heeft gedreven. Motieven heeft Kockyn te over. Hij heeft vernedering op nederlaag van haar te slikken gekregen, zij is voor hem een fatale vrouw in wier netten hij zich heeft verstrikt, en aan wier invloed hij zich probeert te onttrekken:

*Je zoent mijn hand tussen seances door: zie ik je nog?
Kockyn? Wij zien elkaar?*

*Beloof het haar (gelach waait als een fakkel
In de kap) maar blijf over de pleinen zwerven*

*Het lachen in mijn longen schroeit
Het vurig zadeldier verbittert en verbrandt*

Het gelach van het publiek wordt door Kockyn op zichzelf betrokken en vertegenwoordigt voor hem een haast kosmische hoon om zijn zwakheid. Hij geeft wel een rendez-vous maar wil zich daar eigenlijk niet aan houden, en verkrijgt uitstel door wat in de stad te gaan rondlopen. In de slotregel van *Kockyn* blijkt dan dat hij ook een zekere macht over haar uitoefent: de gemankeerde afspraak foltert haar.

De waarzegster, in een uit de aard der zaak moeilijk te interpreteren uitspraak, orakelt:

een heer stort olie op het vuur

wat zou kunnen betekenen dat Kockyn bestaande tendenzen bij de steilewandrijdster aanwakkert; zij wordt tenslotte bij herhaling als ‘vurig’¹ gekenschetst.

Een symbolische aankondiging van zijn rol bij het ongeluk is de scène in de schiettent. Ten aanzien van ‘wavers meester’ wordt vastgesteld, nog wel in een geïsoleerde regel die a.h.w. het motto, de quintessens van wat hij aan het doen is onder woorden brengt, dat hij op zelfdestruktie uit is:

Zo de schutter doodt zijn liefde

Dit is Kockyns visie, en hij herkent zichzelf daarin. Even later pleegt hij een sterk verwante daad en schiet zijn liefde en zichzelf samen:

1 Ruimte ontbreekt mij om het vuur-motief te behandelen. Ik moet ermee volstaan op te merken dat er tenminste twee soorten vuur een rol spelen: het zuivere vuur waarvan Vesta de waarzegster een groezelige vertegenwoordigster is, en een hels vuur waarvan de steilewandrijdster de exponente is. In dit verband is het veelbetekenend, dat Kockyn zich afkeert van de avances (‘hete giftong’) van zijn geliefde om ‘in de kromme van de morgen bij het vuur’ te zitten.

Als ik de trekker overhaal zijn we geschoten.

Voor de catastrofe die zijn schaduw al een paar maal heeft vooruitgeworpen, wordt enerzijds de moord symbolisch voltrokken, en anderzijds al vast een tastbare herinnering geschapen in de vorm van de foto. Dat Kockyn vermoedt wat er in de laatste rit zal gaan gebeuren laat zich afleiden uit de eerste strofe van *Steile wand 2*, waar al gesproken wordt van ‘katastrofe’ voordat er nog iets gebeurd is:

*je knoopt de blinddoek om
En licht weer naar mijn marmersmoel
Dat even stuiptrekt maar met bluf en achteloosheid
Koel de catastrofe observeert¹*

Hij is hier al bezig de marionet te worden die hij in het slotgedicht is: zijn teruglachen is mechanisch ‘stuiptrekken’, zijn gezicht is van steen, en koel; hijzelf is een gevoelloos registratieapparaat geworden.

Zoals de scène in de schiettent al aanduidde wordt hij in de ondergang van zijn liefde meegesleept.

Maar mijn uren zijn geteld

Het leven heeft voor hem afgedaan; het enige wat hij overhoudt is een fotootje, een stukje leer van haar rijpak en de herinnering aan de schaarse momenten van een harmonie die trouwens dicht aan de dood grenst:

*Herinner dit kleinbeeld
:Een houten kruis dat aan de bosrand staat
:Warm ezelve dat op mij wacht*

1 De ‘bluf en achteloosheid’ staan kontrapuntisch ten opzichte van het ‘driftig noch doordacht’ slikken van ‘vernedering op nederlaag’ uit het aanvangsgedicht.

De middeleeuwse miniatuur van een winters arkadië met een twintigste-eeuwse Norton is omgezet in een kleinbeeldfoto met een voorstelling die in niets aan onze tijd doet denken, maar waarin de kou geweken is.

De in haar groene rijpak gesloten steilewandrijdster is dood, in Kockyns herinnering leeft zij voort, ontdaan van haar vermomming. Hij heeft een stukje tastbaar leer en een ontastbaar stukje vel van haar overgehouden; en het is tenslotte een open vraag of haar wachten op hem, zo aan het eind van de kroniek, alleen maar herinnering is of ook toekomstverwachting.

Naschrift

Na publikatie van dit opstel schreef de auteur mij een brief, waarin hij o.m. inging op de passage waarin gewezen werd op de betrekkingen die de cyclus onderhoudt met de romantische thematiek van 'de genadeloze vrouw', waarbij uiteraard het noemen van het standaardwerk van Mario Praz niet achterwege kon blijven. Ten Berge schrijft dan: 'Ik kan het hiermee volledig eens zijn. Het wonderlijke is, dat ik aanvankelijk dacht: dat is weliswaar juist gezien, maar hoe kómt ie eraan. Nu werk ik tot op grote hoogte zeer bewust, ook toen al, maar er blijken je altijd dingen te ontgaan. Ik heb niet bewust aan Praz gedacht, maar na wat bladeren in oude notities vond ik een aantekening over *The Romantic Agony* uit 1964. Dit moet al vroeg in dat jaar zijn gebeurd, want op 25 april '64 publiceerde V.N. een beschouwing van mij, waarin ik Praz citeer. (...) In het hoofdstuk 'La belle dame enz.' heb ik toentertijd o.a. twee passages aangestreept, waarvan ik me herinner dat ze me enige tijd hebben bezig gehouden. Nl. blz. 239 in de Fontana Library uitgave (1960) - waar Flaubert wordt geciteerd. Vooral de zin: 'Je ne suis pas une femme, je suis un monde' (uit: Novembre). Een merkwaardige koïncidentie! Voorts de eerste noot bij dit hoofdstuk (blz. 300) 'the devil in legend and literature' - 'Lilith, says Langdon, (...) is the Semitic name of the beautiful and licentious unmarried harlot who seduces men in streets and fields!'

Men leest een gedicht en penetreert, voordat men het weet, tot in de boekenkast van de auteur. Of, en deze veronderstelling is nauwelijks minder verrassend, wel ontnuchterender, dan het resultaat van Ten Berge's *recherches*, men laat bij zijn interpretaties zonder het zich bewust te zijn een jaren tevoren gepubliceerd weekbladartikel van de auteur meeresoneren. In beide gevallen zou het er dan op lijken, dat de lektuur kruipt waar hij niet gaan kan, zowel in de poëzie als in de essayistiek. Hoe dan ook, Praz is gelezen en vormt naast het teruggrijpen op een vroegere periode in de geschiedenis, een element in de romantische inslag van de cyclus. Zonder twijfel is de poging om een fusie tot stand te brengen tussen de middeleeuwse vagantenwereld en het levensgevoel van eigentijdse randfiguren - die overigens als beatniks, provo's e.d. in het middelpunt van de belangstelling staan - het meest interessante experiment ervan. Elke tijd staat 'unmittelbar zu Gott' om met de oude Ranke te spreken, maar elke periode kiest zich ook zijn eigen verleden. De huidige bloei van de mediaevistiek verleent voedsel aan de artistieke mogelijkheden van de zelfherkenning en zelfprojectie in voorbije tijden, waarvan *Kockyn* een treffend voorbeeld levert. Dat in onze kultuurkring sinds onheugelijke tijden kermissen gehouden worden, en deels ook nog met hetzelfde karakter op dezelfde markten en pleinen, verleent aan deze kroniek wel geen eeuwigheidswaarde, maar is zeker een graag benut buitenkansje voor de dichter die een brug wil slaan tussen nu en middeleeuwen. Het pleit voor zijn vermogen, dat men zich nergens stoot aan de goedkope grappigheid van anachronistische formuleringen en dat de injectie met middeleeuwse woorden en alles wat deze meeslepen en zichtbaar maken, volkomen ongedwongen in zijn werk blijkt te gaan: de grootste krachttoeren zijn die, welke schijnbaar moeiteloos volbracht worden.

Personenregister

Achterberg, Gerrit, 151, 201, 229
 Andreus, Hans, 151
 Andrzejewski, Jerzy, 202
 Arnold van Brescia, 251
 Balk-Smit Duyzentkunst, F., 30
 Bao Dai, 224
 Beethoven, L. van, 13
 Bentham, Jeremy, 16
 Berge, H.C. ten, 238-271
 Bergh, Herman van den, 69, 71-72, 77-78, 88
 Bibeb, 198
 Bloem, J.C., 24-37, 38-48, 50, 57, 58, 70, 72, 122
 Bloem, Rein, 248, 258, 261, 263
 Blok, W., 147-149, 158
 Boileau, N., 112
 Braak, M. ter, 11-15, 20, 108
 Braasem, W., 57
 Calis, P., 66, 72, 73, 78-81, 84-86, 93
 Charles, J.B., zie Nagel
 Claus, Hugo, 212, 227, 228
 Cleopatra, 236
 Corbière, Tristan, 95
 Donker, Anthonie, 132
 Donne, John, 66
 Dijk, Ko van, 208
 Elden, W. van, 58
 Empson, W., 221
 Engelman, Jan, 14
 Enklaar, D. Th., 248, 267
 Etiemble, 223
 Eyck, P.N. van, 29
 Eyk, Henriëtte van, 205
 Faro, Isaac, 150
 Fens, Kees, 105
 Flaubert, G., 270
 Forster, E.M., 184
 Ghelen, Jan van, 248
 Graves, Robert, 110
 Greco, El, 109, 110
 Groot, A.D. de, 234
 Haasse, Hella S., 105
 Hamburger, Käthe, 147
 Hamelink, Jacques, 196-236
 Hana, Kees, 219
 Hanlo, Jan, 15

Hermans, W.F., 117, 146, 147, 186
Hoornik, Ed., 144-195
Hunt, Leigh, 38-48, 57
Huxley, Aldous, 110
Joyce, James, 104
Jung, C.G., 170
Kaasjager, commissaris, 252
Kafka, F. 103
Kamerbeek Jr., J., 201
Kayser, W., 147, 166, 172
Keats, John, 112
Kieviet, Joh., 150
Kristensen, W. Brede, 226
Kunz, Ludwig, 39, 49-57
Lamartine, Alphonse de, 95
Langemeijer, G.E., 16
Langdon, Stephen H., 270
Lehmann, L. Th., 20
Lehning, Arthur, 66
Lucebert, 39, 48-57, 256
Luyken, Jan, 135
Marsman, H., 70
Mérimée, Prosper, 150
Mooy, J.J.A., 234
Morriën, A., 99
Mozart, Wolfgang A., 13
Mulisch, H., 208
Nabokov, Wladimir, 149
Nagel, W.H., 192
Nescio, 146
Noordzij, Nel, 102
Nord, Max, 99, 122
Nijhoff, M., 70, 127, 179-182
Offerhaus, J., 30
Oversteegen, J.J., 109, 136, 137, 195, 206
Pascal, Blaise, 112
Perron, E. du, 67, 70, 72, 94, 105
Petsch, R., 172
Philips de Goede, 263

Philips II, 263
 Praz, Mario, 257, 270, 271
 Prévost, abbé, 250
 Proust, Marcel, 177
 Radboud, Egon, 196
 Randwijk, H.M. van, 151, 178, 179
 Ranke, Leopold von, 271
 Rembrandt, 13
 Reve, G.K. van het, 145, 262
 Richards, I.A., 25
 Rilke, R.M., 118
 Russell, Bertrand, 16
 Schaik- Willing, Jeanne van, 103
 Schuur, Koos, 151
 Sitwell, Osbert, 212
 Slauerhoff, J., 62-96, 105
 Staiger, 191
 Starink, J., 184
 Stembord, Lisetta, 202
 Stutterheim, C.F.P., 158
 Thackeray, William M., 176
 Thomas, Dylan, 227, 228
 Timmer, Charles B., 59
 Uyttersprot, H., 103
 Vat, D. van der, 100
 Vegt, J. van der, 185-195
 Vestdijk, S., 11, 13, 14, 15, 28, 69, 70, 72, 77, 82, 98-142, 186
 Voerman, J., 57
 Voeten, Bert, 151, 152
 Vroman, Leo, 151
 Wavrin, Jean de, 263
 Wavrin, de meester van, 263
 Weinrich, H., 172
 Wellek, René, 118, 119
 Wessem, Constant van, 70, 72, 88