

een glimlach lang
over vormen en dwaze bijen

een essay

Alle Pieron

oote boe unltd

een glimlach lang

ISBN 9789076369006-0

ISBN 9789076369006-7 (pdf)

NUR 323

Copyright © 2014 by A. Ch. Pieron, Leeuwarden

uitgever: oote boe unltd

druk: Copy Service Leeuwarden

INHOUDSOPGAVE

Voorwoord	VII
Inleiding. Taal en gedicht	1
 <i>Vormen</i>	
De afdelingen	5
Houtsneden	5
Kleine liederen	41
Steenen tegen de spiegel	61
Tuinfeesten	77
Dagboekbladen	101
Kerstmacht	121
 Centrale thema's	131
Inleiding	131
Modernisme	131
Het literair-creatieve proces	133
Kunstzinnige vormen	135
De natuurverschijnselen	139
Tijd	142
Ruimte	143
Centrum der wereld	148
Het alledaagse leven	148
De moraal	150

inhoudsopgave

De visie 153

- Inleiding 153
- Analyse en synthese 153
- De zwerver 154
- Gezapgigheid tegenover extase 155
- De satyr 155
- De spirituele inbreng 156
- God 156
- Gelatenheid en benepenheid 157
- Moderniteit 158
- Conclusie. De plaats van dichtkunst en muziek 158

De Wending

Het lied der dwaze bijen. Analyse 161

- Inleiding 161
- Het gedicht 161
- Hemelse transcendentie 162
- Aards leven en de roep vanuit het azuur 163
- Het wit als ontwijkend teken 164
- Occultisme? 164
- De dwaasheid van de bijen 166
- Terug naar de aarde 166
- De roemvolle leugen 166

Het lied der dwaze bijen. Impliciete betekenis 169

- Allegorie 169
- Poète pour les poètes 169
- Een specifieke aanpak 170
- Mallarmé 171
- De oertekst 172
- De bijen 173

inhoudsopgave

Twee mogelijke betekenissen 174
Allegorie 174
Personificatie 174
Conclusie 176

Bijlage. Gaspards *La messe de minuit* 177

Inleiding 177
De tekst 178
Een vertaling 180
Zang van de kinderen 182

Bibliografie 183

Voorwoord

In dit essay wordt de bundel *Vormen* (1924) van Martinus Nijhoff ontleed, uitgelegd en geïnterpreteerd.

Daarna volgt een korte analyse van *Het lied der dwaze bijen*, een gedicht uit de bundel *Nieuwe gedichten* (1934) van dezelfde dichter. Dit gedicht keert zich onomwonden tegen het modernisme en daarmee -belangwekkend genoeg- tegen de visie op het modernisme zoals die in een gematigde versie in *Vormen* naar voren komt.

Oorspronkelijk lag het in mijn bedoeling om een grondig onderzoek te doen naar de plaats van Nijhoff binnen het modernisme, en dat gezien vanuit *Vormen*. Om zeer specifieke redenen besloot ik om af te zien van dit ambitieuze plan en mij in dit essay te beperken tot een eerste analyse van *Vormen*.

Met het gevolg dat voor mij de auteur-criticus Nijhoff eigenlijk niet meer van direct belang was, hoewel zijn zienswijze op het modernisme juist buitengewoon interessant is. Maar toch, ook hier geldt Valéry's adagium *Pas d'autorité de l'auteur*.^a Dit zonder dat je kunt ontkennen dat de teksten van de criticus Nijhoff een voortreffelijk inzicht geven in de verstechnische aanpak die ten grondslag ligt aan *Vormen*. Maar zijn autoriteit blijft vers-extern. In dit opzicht is hij een criticus als alle anderen.^b

^aValéry bij Van den Akker z.j., blz. 41. Foucault heeft er op gewezen dat de auteur in feite een rechtspersoon is met zijn werk als zijn eigendom. Dit werk is ingekapseld in een literair circuit. Hierbinnen wordt de auteur gezien als een autoriteit, waarvan 'Critics doubtless try to give this intelligible being a realistic status, by discerning, in the individual, a "deep" motive, a "creative" power, or a "design", the milieu in which writing originates.' Foucault 2008, blz. 283.

Deze noot wordt aangehaald uit Pieron 2014/1, blz. 5.

^bUitgebreider: Pieron 2004 II, blz. 400-403 ('De plaats van de auteur').

Inleiding. Taal en gedicht

[1]

Taal roept innerlijke beelden op en werkt in op het voorstellingsvermogen van mensen. Hiervan maakt de dichter gebruik. Taal vormt een concreet en levend geheel dat hem de gelegenheid biedt om bv via beeldspraak en metafoor op verrassende en subtiele wijze de wereld in beeld te brengen of om inhoud te geven aan stemmingen, gevoelens en gedachten.^a

Nu is in de ogen van veel moderne dichters de taal in de loop der eeuwen heen verstard en heeft veel van haar rijkdom verloren. Daarom zien zij het als een taak om haar opnieuw tot leven te roepen en terug te keren naar een stadium waarin het mogelijk is om haar in volle kracht te laten spreken.^b

[2]

Gedichten vormen een gesloten, vaak verstilde wereld,^c waarin de beeldende kracht van de taal volledig tot uitdrukking komt. De autonomie van deze wereld uit zich in (lichte) grammaticale afwijkingen, in een eigenzinnig woordgebruik en/of in de associatieve samenhang van betekenissen. Haar creatieve kracht ligt in de eenheid van klank, ritme,^d versopbouw én de inhoud die is geconcentreerd in het beeld.

^aEen algemeen aanvaarde visie op taal. Zie Van den Akker z.j., blz. 141-142. Verder Sheppard 1991. In het kader van dit essay komt er later een meer strikte opvatting naar voren over de verhouding van taal en dichter.

^bIn deze studie wordt voortdurend ter plekke op de modernistische invloeden in *Vormen* gewezen. Zo wordt vermeden dat er een zwaar beladen, technische inleiding op het (dichterlijk) modernisme aan de analyse vooraf zou moeten gaan. Voor zo'n analyse: Pieron 2014/1, blz. 25-27 ('Het modernisme').

^cPieron 2004 II, blz. 451, *ibid.* IV, blz. 1168.

^dVan den Akker z.j., blz. 93, blz. 145-146, blz. 150.

[3]

Het fundament van een gedicht ligt in zijn esthetische structuur^a en uit zich vooral in

-klankkleur en klankopbouw (muzikaliteit),^b
-afwisselingen en afwijkingen (bv in de syntaxis),
-regelmatigheden (ritme, rijm, alliteratie) als bindende krachten.

[4]

Afwijkingen mogen een belangrijk criterium zijn voor kunstzinnigheid in het algemeen, in de traditie van Mallarmé vertegenwoordigt de syntaxis voor veel modernistische dichters vaak juist een on-aantastbaar goed. Zij is, in de woorden van Nijhoff,

het geheimzinnigste element van de taal, waardoor de koude aanduidingen door een zekere zelfvoortdrijving een vaart verkrijgen, waarin, buiten ons waarnemend bewustzijn om, het scheppend element gaat optreden. Zonder syntaxis geen creativiteit.^c

[5]

Ritme neemt binnen het modernisme een specifieke plaats in. Zo kan voor iemand als Valéry een ritmische inval het begin zijn van wat later een gedicht gaat worden. Bloem spreekt van een innerlijke beweging die nog niet aan woorden toe is. Een andere invalshoek bij Nijhoff. Hij stelt dat bij het lezen van een gedicht via de ademhaling stilten ontstaan die op subtiele manier het gedicht diepgang geven.

^aPieron 2004, blz. 371 (4), blz. 374.

^bMuzikaal zijn vooral ronde klanken (i, uu, oe), open klanken (eu, uu, oo, oe), zachte lipklanken (p, b, m), glijdende klanken zoals de l. Maar ook de *ng* heeft muzikale kwaliteiten.

^cVan den Akker z.j., blz. 151.

Door de regelmaat, door het metrum, de woordrepetitie, de alliteratie, het rijm, door, in rijmloze en vrije verzen, de zogenaamde periode, het geheim van Shakespeare's blank verse, reguleert zij deze inademing. Zij doet inademen op de levende plekken. Hierdoor ontstaat telkens een ondeelbaar moment een stilte, juist op die levende plekken, en in dit trillend oponthoud confronteren ziel en oneindigheid.^a

Een sprekend voorbeeld in *Vormen* is *Fuguetta*.

[6]

Bij romantici en expressionisten, verdwijnt de inhoud vaak achter klank en ritme. In de poëzie gaat het dan om de magisch-esthetische werking, de betekenis van een gedicht ligt in sfeer en suggestie ('poësie pure').^b In *Vormen* kun je *Het derde land* vanuit deze traditie lezen.

[7]

Ieder gedicht van enige kwaliteit zal volop gebruik maken van de drie technisch-esthetische mogelijkheden die de taal biedt [3]. Het is bij een analyse, zeker bij de behandeling van een gehele bundel, dan ook alleen nodig om deze kwaliteiten, zoals een binnenrijm of enjambement, te noemen *als zij een extra toevoegen* aan het gedicht door bv de inhoud ervan aan te vullen of de visie ervan te onderstrepen of in twijfel te trekken. Dit geldt ook voor de toepassing van open, witte regels of het gebruik van bijzondere vormen van typografie.^c

Vooraf binnen het modernisme klinkt een beroep op de esthetische aspecten trouwens te simpel, omdat juist daar, en zeker in een dichtbundel als *Vormen*, de structuur van het gedicht allesbepalend is voor de poëtische kracht ervan.

^aNijhoff 1982 II, blz. 1157.

^bPieron 2004 II, blz. 394.

^cVan den Akker z.j., blz. 145. Zo'n technische benadering gaat dit essay te buiten.

[8]

Een analyse van een gedicht richt zich in de eerste plaats op de taal als medium, met binnen het modernisme vaak de gedachte dat de taal als vorm zelf de inhoud kiest.^a Voor het schrijven van een gedicht is het nodig om de taal te laten spreken. De taal is de handelende persoon, niet de dichter.^b

Vervolgens zal de aandacht zich richten op het beeld dat in taal wordt omgezet. Via een interpretatie wordt dan bekeken welke visie aan de bundel ten grondslag ligt.

^aVan den Akker z.j., blz. 211.

^bVan den Akker z.j., blz. 119. Zie verder De Wending. Impliciete betekenis: Poète pour les poètes.

VORMEN

De afdelingen

Houtsneden

Houtsneden, gegutst in zacht hout, geven vaak een grove afdruk, zij worden gekenmerkt door een krachtige lijnvoering en leveren een scherp zwart-wit contrast op. Zij vereisen een vaste hand bij het gutsen en een grote technische vaardigheid bij het afdrukken. Zo'n omschrijving moet de redacteur van Vormen bij de samenstelling van de eerste afdeling in grote lijnen voor ogen hebben gestaan toen hij haar een titel gaf. Inhoudelijk denk je dan direct aan het soldatengezicht dat God uitbeitelde in ruw hout (Soldatenkerstmis).

Satyr en Christofoor

'Ach, Christofoor, vertrouwder
In 't water dan op 't land,
Til het kindje van je schouder,
Geef zijn handje me in de hand;
Ik wijs het in de bosschen
De bronnen en de mossen,
De vogels en de vossen,
De slang, den haas en 't hert-'

Maar Christofoor, op den oever,
Leunt zwijgende op zijn kruk,
De stroom was stroef, maar stroever
Zijn de tranen van geluk:
Nooit was een bedding weeker,
Nooit waadde hij zoo onzeker,
Want nooit nog, nooit nog streek er
Een handje hem door het haar -

De satyr nadert ijlings
Door het ritselende riet,
Hij ziet het kind dat schrijling
Op den reus naar hem omziet -
Hij die langs alle wegen
Zijn lusten had verkregen,
biedt nu, schuw en verlegen,
Een handvol bessen aan -

't Kind heeft zijn hand genomen,
En 't houdt wat het eenmaal houdt,
De satyr kan niet ontkomen,
Hij danst nooit weer in het woud -

Zoo sterk werd zijn hand gegrepen,
Dat het sap der stuk geknepen
Vruchten in roode streepen
Neerdrupt van pols naar poot -

O Christofoor, o satyr
Uw woede en vlucht zijn getemd,
Men vindt op land of op water
Een klein geluk dat klemt:
Voor Christofoor ondoorwaadbaar,
Voor den satyr ongenaakbaar,
Voor mij, ach, onaanraakbaar
Wegzingend door mijn lied -

[1]

Het verhaal speelt zich af in een vreemde mengeling van Helleense mythe en christelijke legende. De reus Reprobos, stammend uit een geslacht van hondkoppigen, is op zoek naar het machtigste wezen op aarde. Dit zal hij dienen. Op zijn zoektocht komt hij het Christuskind tegen dat hij met grote inspanning overzet. Zijn naam wordt nu Christofoor, drager van Christus, zonder dat dit voor hem blijkbaar van wezenlijk belang is: hij blijft hangen in het vage gevoel van een kinderlijke zachtheid, maar van een echte, diepe wending tot de Gezalfde is geen sprake. Een christen zal hij niet worden, zelfs geen mislukte.

[2]

Deze interpretatie gaat in tegen die van Van Eyck. Volgens hem (1925, blz. 118) is Christoforos

het beeld van de door plichtschuwheid mislukkende christen, een Christophoros met te weinig geloof om het dragen van het Christuskind als de innigste roeping van zijn leven op zich te nemen, maar met te veel geloof om over die weigering ooit met gerust geweten te kunnen heen leven.

Toch is er geen sprake van geloof, ook niet oppervlakkig, maar louter van een sterk sentiment.

Nergens uit het gedicht blijkt verder dat de dichter zichzelf identificeert met Christofoor of dat hij ermee kan worden geïdentificeerd, zoals Van Eyck meent ('De Christophoros die in Nijhoff leeft').^a Maar dit terzijde.

[3]

Het verhaal over Christofoor is een legende, geen heilige tekst. Dit is van belang voor de beoordeling van het Christuskind, dat binnen deze context niet uitstijgt boven een folkloristische status en zeker niet gelijk kan worden gesteld aan *Het Kind* van het kribbeke.

De legende zelf heeft op zich wel een diepere, symbolische betekenis: de tocht over de rivier en Christofoors onderdompeling duiden op de doop (en op de overgang naar een nieuw, geestelijk leven). Maar dit aspect speelt in deze versie van de legende niet mee. Het geluk heeft een heel aardse inslag.

[4]

De satyr, ook al half mens, half dier, is meer uitgelaten ('dansend door het woud'), meer ondeugend dan verdorven, maar vooral ook wellustig van aard. Niet voor niets is hij een volgeling van Dionysus, hij drinkt zijn wijn en verleidt de bosnimfen.

Binnen de christelijke wereldorde wordt hij gezien als een ondermijning van de morele orde. Toch gaat een associatie van de satyr met Satan niet op. Het gedicht loopt dus niet vooruit op de verzoeking van Jezus in de woestijn.

[5]

Als Christofoor het kind heeft overgezet en hij aan de overkant de oever oploopt, wordt hij aangesproken door de satyr die het kind graag mee het bos in wil nemen. Maar Christofoor zwijgt.

^aVan Eyck 1925, blz. 118.

Hij voelt zich onzeker door het feit dat een kinderhandje hem door het haar heeft gestreken. Deze gebeurtenis doet hem de tranen in de ogen springen van geluk. Hij is even van de wereld.

Toch gaan zijn tranen ook stroef: alles tot wat hij op dit moment zich van het leven had voorgesteld wordt in twijfel getrokken, zijn geluk wordt getemperd omdat macht, zoals hij zich die in zijn hoogste vorm had voor gesteld, zich op een heel andere manier openbaart dan hij verwachtte.

[6]

De vraag van de satyr aan Christoffoor om het kind aan hem mee te geven voor een tocht door het bos, klinkt eerder vriendelijk dan verleidelijk, laat staan boosaardig.

Toch is er meer aan de hand. Wat de satyr wil laten zien is bepaald niet alleen maar onschuldig. Bronnen zijn een plaats van onderaards leven, zij kunnen heilzaam zijn, maar ook een teken van verderf en dood. De vos is het Germaanse evenbeeld van de satyr: slim, bedrieglijk en wellustig.

Het bos zelf is, in tegenstelling tot het Woud (het oerbos), een plaats van rust en inkeer. Daar valt geen direct gevaar te duchten. Maar zijn inwoners verwijzen wel naar morele en beschouwelijke kanten van het leven. Zo is de slang een (seksueel) symbool van verleiding (van Eva) en van het Kwade (hij is de Satan). Maar ook is hij, omdat hij voortdurend zijn huid aflegt, een teken van onsterfelijkheid en eeuwig leven, evenals het hert waarvan het gewei zich periodiek vernieuwt. Bovendien is juist het hert de grote vijand van de gifslang, waarvan wordt beweerd dat het deze met zijn hoeven vertrapt. De haas is vooral teken van wellustigheid, maar de vogel is wegens zijn koudbloedigheid juist een teken van rede en denkvaardigheid.^a

De satyr wil het kindje dus een wisselend beeld bieden van het leven in zijn verschillende aspecten.

^aBiedermann 1996, blz. 319-320 (satyr), blz. 77-78 (Christoffoor), blz. 67 (bos), blz. 68-70 (bron), blz. 398-399 (vos), blz. 331-335 (slang), blz. 160-161 (hert), blz. 148-149 (haas), blz. 396-398 (vogel), Timmers 1991, blz. 245-246 (Christoffoor).

[7]

Omdat de satyr geen antwoord krijgt op zijn verzoek aan Christoffor, nadert hij het tweetal van achteren en biedt het kind een handvol rode bessen aan.^a Dit aanvaardt ze, maar knijpt vervolgens zo hard dat de stuk geknepen bessen langs de polsen van de satyr afglijden, rood als bloed. Christelijke onverbiddelijkheid en ascese staan tegenover een natuurlijk leven.

[8]

Het Christuskind zelf komt niet bepaald sympathiek over. Het pakt de satyr wel heel hardhandig aan en ontnemt hem al zijn levensvreugde. Van het ahimsa-principe,^b dat de latere Jezus in de Bergrede predikt, is hier niets te merken.

Het Kind Christus verschilt van het Kindeke Jezus. De eerste is een godsdienstige leider in de dop, zijn optreden in de tempel bewijst al heel snel zijn diepere, goddelijke inzichten.^c

Het Kindeke toont juist de puur onbevangen eigenschappen van het kindje uit het volgende gedicht en ontroert iedereen om zijn ongekunsteldheid en onbevangenheid.

Hoe dan ook, het is in ieder geval duidelijk dat niet het Christuskind zelf de bron van het geluk kan zijn. Daarvoor staan Christoffor en de Satyr te ver van hem af.

[9]

De analyse van dit gedicht levert een aantal problemen op. Het

^aRood, een kleur vol tegenstrijdigheden. Het is in de eerste plaats de kleur van bloed en daarmee een teken van levenskracht en van agressie, maar ook van zelfopoffering en martelaarschap. Hiernaast is het de kleur van liefde en hartstocht, maar ook van wellust (en hoerigheid). Deze aspecten van rood bevestigen de gedachte dat satyr het kind de wereld in al zijn schakeringen wil tonen.

Biedermann 1996, blz. 312-314, Keller 1990, hoofdstuk III.

^bHet Ahimsa-principe is het beginsel van geweldloosheid/zachtmoedigheid: Hebt uw vijanden lief. Zie verder: Pieron 2004 II, blz. 531.

^cLucas 2:40-52.

begint al met het feit dat het om een gedicht gaat dat in de eerste-persoon is geschreven ('voor mij ach...'), terwijl de eerste drie strofen een dichter-verteller veronderstellen die met gezag in de derde persoon bericht.^a

De draai naar de eerste persoon houdt in dit gedicht in dat er een gekleurd oordeel wordt uitgesproken ('En 't houdt wat het eenmaal houdt...'). De strekking van het gedicht wordt eenzijdig gestuurd. En zo lijkt het er even op dat dit gedicht een levensbeschouwelijk programma uitschrijft:^b Satyr delft het onderspit en 'danst nooit weer in het woud', het Christuskind is de grote winnaar. Toch blijkt uit de rest van de bundel dat Satyr er op vele plaatsen en in vele gedaanten nog lustig op los springt terwijl het Christuskind langzamerhand geheel van het toneel verdwijnt.^c

[10]

Handen beheersen de inhoud van het eerste en derde gedicht van deze afdeling: het Christuskind dat volgens de traditie zegnend op de rug van de reus de overtocht maakt, zijn handje dat de hand van Satyr met vruchten en al tot moes drukt, het handje dat als (bij toeval) de reus door de haren strijkt, dezelfde hand die later aan het kruis wordt vastgespijkerd door de romeinse soldaat, de soldaat die op zijn beurt zijn leven lang voelt hoe zijn eigen hand als met een spijker is doorboord. En vergeet de grote soldatenvingers uit het tweede gedicht niet.

Pas de handen van Memling brengen rust en vrede. Daarna keren zij op nog vele plaatsen terug als teken van werkzaamheid en solidariteit.

[11]

In de laatste strofe gaat het gedicht plotseling over in een beschouwing over (een andere vorm van) geluk, een klein geluk

^aVoor de problematiek rond verteller en ik-verteller: Pieron 2014/2, blz. 5-9.

^bIeder gedicht heeft zijn eigen dichter-verteller, maar de bundel in zijn geheel wordt gestuurd door een dichter-redacteur die zorgt voor evenwicht en samenhang, zodat de visie als vanzelf naar voren komt.

^cZelfs in het laatste gedicht ('Kerstmacht') speelt het Christuskind geen enkele rol.

dat alle personages, inclusief de dichter, bedrukt en beklemt. Maar ook een geluk dat vast zit ('klemt') en niet kan worden bevrijd. Dit geluk brengt vrede, het toomt emoties en vluchtgedragingen in.

Het betekent dat je, indien je Christofoors innerlijke woede (als dommekracht) en Satyrs libidineuze en hedonistische vlucht voor de werkelijkheid zou temmen, je ook zou kunnen vermoeden wat dit geluk inhoudt. Een geluk dat voor Satyr en Christoffor, onbereikbaar blijft. Maar ook voor de dichter, ook voor hem blijft het geluk onaanraakbaar, ook voor hem verwaait het.

[12]

Gaat het bij dit geluk om de terugkeer naar de wereld van het kind? En als dit zo is (wat wel voor de hand ligt), is dan de kinderlijke eenvoud (zoals die in *Soldatenkerstmis* zo aandoenlijk wordt beschreven) het ideaal of is er sprake van een dieper liggende dimensie die in kinderen openbaar wordt? In de hele bundel, tot aan het laatste gedicht, wordt er met deze vraag geworsteld.

[13]

Na de wereldse sfeer uit het begin van het gedicht en de belerende toon die daarop volgt, ontstaat er aan het einde een licht melancholische stemming die ook uitkomt in het *ach*, dat het *ach* uit het begin herhaalt en daardoor sterke nadruk krijgt.

[14]

De slotregel stelt vervolgens de inhoud op scherp door te suggereren dat lied en zang op eigen, suggestieve manier betekenis aan de dingen kunnen geven. De dichter heeft daarmee zijn eigen speelruimte om de problemen waarvoor Satyr en Christoffor staan, aan te pakken, hij kan proberen het onaanraakbare te benaderen door het maken van gedichten. Maar ook dan zingt het weg. Gedichten schampen eventjes langs een werkelijkheid die tegelijkertijd vervliegt: 'De kunstenaar trekt ./.. iets van het grenze-

loze naar zijn grenzen toe.^{1ab}

De vele alliteraties verhogen de literaire status van het gedicht als lied. Zeker in de eerste strofe zijn ze een ondersteuning van de inhoud. Opvallend is ook hoe de verleidende toon van de Satyr wordt onderstreept door de melodieuze klank van zijn oproep. Met het traagheidseffect (ondoorwaadbaar, ongenaakbaar, onaanraakbaar)^c in de laatste strofe, wordt benadrukt hoe moeizaam, ja onmogelijk de zoektocht naar geluk verloopt. Het effect van de afsluitende regel is esthetisch groot: hij rijmt niet op welke regel dan ook, en daarmee bevestigt hij het wegzingen,^d dat het gehele gedicht (en de bundel) gaat beheersen.

^aNijhoff bij Van den Akker z.j., blz. 158 (-160).

^bInhoudelijk vind je hetzelfde thema terug in *Fuguettes* ('een glimlach lang'), maar nu met muziek als wegzingende instantie.

^cPieron 2004 II, blz. 437.

^dDe benadering van de dichter heeft inhoudelijke kracht: iets kan niet wegzingen, zonder dat het aanwezig is geweest.

Soldatenkerstmis

Zij dorsten niet te zingen in de tent
 Zoolang het kindje op den trommel sliep.
 Toen hief er één zijn glas omhoog en riep:
 'Hoera voor 't kind! Hoera voor 't regiment!'

Het heele kamp drong om de tent te hoop,
 En al die lachende ogen werden week
 Als 't kind om groote vingers greep, of keek
 Naar 't blinken van een afgesneden knoop.

Eén brengt een bloem, een ander voert een geit
 Nabij, waarop een jongen schrijlings rijdt -
 Hoor het is kerstmis! Hoor de klokken beven -

God gaf een kinderhart aan den soldaat
 En heeft, ontroerd, toen het verweerd gelaat
 Met bijl en beitel uit ruw hout gedreven.

[1]

De eerste twaalf regels van het gedicht^a geven een duidelijke beschrijving van de gebeurtenissen, nadere uitleg en verklaring zijn niet nodig. Na stilte volgen rumoer, feestelijke drukte en activiteiten in de tent en er omheen. Het kindje wordt als symbool van het jonge leven een bloem aangeboden,^b een afgesneden knoop wordt het in de hand gedrukt. Een jongen komt op een geit binnenrijden.

De geit is een traditioneel attribuut bij de geboorte van Christus,

^aHier een sonnet ('klinkdicht'). Juist in het sonnet worden vaak de onaanraakbare kanten van het leven gesuggereerd (Best 1982, blz. 481).

^bBiedermann 1996, blz. 60-61.

een vroom dier dat alleen maar toevoert en niets zegt.^a De suggestie wordt dus gewekt dat de soldaten samen -opgewonden of stil op de achtergrond- opnieuw het kerstfeest rond de kribbe beleven.

De bewegingen van het kindje roepen bij de soldaten een diep sentiment op. Zij kunnen hun geluk niet op, zij viert feest rond een kind dat hen betovert door zijn sereniteit en onschuld.^b Wat voor Satyr, Christoffor en de dichter onmogelijk bleek te zijn, wordt in dit gedicht voor een ogenblik toch werkelijkheid.

[2]

De trommel is in de eerste plaats een begeleidingsinstrument, bv bij het spel op lier of luit. Verder heeft hij heeft oeroude magische betekenis als bezwering van boze krachten.^c Tijdens het voeren van de oorlog dient hij als instrument van intimidatie en pept de soldaten op tot strijdvaardigheid en moed.

Het slapende kindje op de trommel roept in deze harde soldatenwereld even een moment op van stilte en diepe vrede. Even valt de tijd weg.

De scène in en om de tent wordt in regel 11 door de dichter vervolgens verbonden met kerst en klokgebeier. Een magisch moment: kerkklokken bezweren het kwade in de gestalte van demonen, dwergen of duivel.^d Maar op deze avond verkondigen zij vooral de komst van het Kindeke.^e

[3]

In de laatste strofe staat de soldaat in het middelpunt. Van God kreeg hij een hart als van een kind. Het contrast tussen kinderlijke

^aBiedermann 1996, blz. 131-132.

^bDe suggestie is dat het om een jongetje gaat (gezien het kerstfeest), maar zeker is dit niet.

^cSachs 1959, blz. 11.

^dBiedermann 1996, blz. 195-196, Timmers 1991, blz. 173.

^eZie *Kertsnacht*, waar de kerstklokken een centrale rol spelen.

blijdschap en de wreedheid van het soldatenleven^a ontroert God zo, dat hij het gezicht van de soldaat in al zijn verweerdheid uitbeitelt in ruw hout. Zoals een beeldhouwer uit het ruwe materiaal zijn vormen scheidt, stil en zuiver.

De feestelijke zijde van het gedicht wordt onderstreept door het gebruik van veel ronde en open klanken en van glijdende medeklinkers als de l. Het exclusieve gebruik van de u in ruw hout aan het einde geeft uitdrukking aan het ruwe bolster, blanke pit als kern van het gedicht.

^aZoals *De soldaat die Jezus kruisigde* bv toont,

De soldaat die Jezus kruisigde

Wij sloegen hem aan 't kruis. Zijn vingers grepen
Wild om den spijker heen toen 'k den hamer hief -
Maar hij zei zacht mijn naam en 'Heb mij lief-'
En 't groot geheim had ik voorgoed begrepen.

Ik wrong een lach weg dat mijn tanden knarsten,
En werd een gek die bloed van liefde vroeg:
Ik had hem lief - en sloeg en sloeg en sloeg
Den spijker door zijn hand in 't hout dat barstte.

Nu, als een dwaas, een spijker door mijn hand,
Trek ik een visch - zijn naam, zijn monogram -
In ied'ren muur, in ied'ren balk of stam,
Of in mijn borst of, hurkend, in het zand,

En antwoordt als de menschen mij wat vragen:
'Hij heeft een spijker door mijn hand geslagen.'

[1]

In dit sonnet wordt de kruisiging beschreven vanuit het perspectief van een groep soldaten ('wij') die Jezus aan het kruis spijkerde.^a Als een van hen ('ik') de eerste spijker wil inslaan, raakt hij helemaal in de war door de reactie van Jezus, die hem persoonlijk benadert door hem bij zijn naam te noemen en hem onverwacht vraagt om hem lief te hebben.^b De soldaat draait zelfs door en raakt voor de rest van zijn leven geheel in de ban van het gebeuren, tot aan de waanzin toe.

^aHet zal wel toeval zijn dat de eerst bekende Europese houtsnede -in 1899 in de abdij van La Ferté-sur-Grosne gevonden- een detail voorstelt van een Kruisiging (Wikipedia).

^bNiet: 'Ik heb je lief' of 'Ik vergeef je.'

[2]

'Hij heeft een spijker in mijn hand geslagen.' De soldaat weet zich een martelaar, niet voor niets is de spijker binnen de christelijke traditie een attribuut van het martelaarschap.^a

Het leven van de soldaat verandert geheel. Hij kan niets anders dan als een graffitimaker overal het teken van de vis ingraven.^b Gekken en dwazen...

De uitspraak van de soldaat betekent ook dat de titel een dubbelzinnige betekenis heeft: niet alleen de soldaat, maar ook Jezus is, maar dan in overdrachtelijke zin, het onderwerp ervan.

[3]

Gek wordt de soldaat ook om een tweede reden: hij vergeldt goed met kwaad door er botweg op los te slaan. Maar wat kan hij anders?

Toch gaat hij daarmee in tegen het grote Geheim, tegen de kern van Jezus' leer: beantwoord haat met liefde, geweld met geweldloosheid,^c een stelregel die regelrecht ingaat tegen het Jungle-principe dat wordt gekenmerkt door het *oog om oog*. Voor soldaten is deze regel volstrekt vanzelfsprekend.

[4]

De strekking van het gedicht is navrant en wrang. Met zijn dwingende 'Heb mij lief' stort Jezus de soldaat in het ongeluk: hij valt in een diep gat, gepijnigd door schuld- en schaamtegevoelens.^d Zoals in het eerste gedicht de satyr het bloed langs de polsen stroomt, zo bloedt hier de doorboorde hand van de soldaat. En

^aBiedermann 1996, blz. 341

^bVoor het ontstaan van het Ichtus-teken: Timmers 1991, blz. 53.

^cHet ahimsa-principe: Pieron 2004 V, blz.1259-1260. In Jezus' woorden: *Hebt uw vijanden lief*. Voor een soldaat, maar niet voor hem alleen, een contradictie.

^dMet zijn 'Een verbijsterend gedicht over een overweldigende liefde' slaat Bart Mesotten op *Kerknet* de plank dan ook helemaal mis.

bedenk ook dat in het vorige gedicht God juist van de soldaat met zijn kinderhart ontroerd een portret uitbeitelde.

Het is niet verassend dat in dit gedicht, gezien de ernst, bijna geen open en ronde klanken worden gebruikt, zoals in het vorige. Ook de stijl is krampachtiger en minder vloeiend.

Het groote lijden

Hij moest zijn hart, zijn zwaar hart achterlaten
Toen hij naar zijn natuur zich weer onthief.
Wij, die na 't afscheid om den heuvel zaten,
Wisten, hij heeft in angst, in doodsangst, lief.

Ach, wij verlieten wat wij nooit bezaten,
En vonden meer dan we ooit hadden gemist -,
Maar hij, tussen twee eenzaamheden, wist
Toen hij verliet, tevens te zijn verlaten.

Zijn leed vervreemdde hem, 't was grooter dan
Het hart, het was een over hem losbrekend
Noodweer dat hem onttrok aan het gezicht -

Daar, in dien duist'ren tuin, ter zijde van
De wereld, riep zijn stem, van ver nog smeekend:
'Waakt met mij één uur' - Toen viel alles dicht.

[0]

'Toen ging Jezus met hen naar een plaats genaamd Gethsémane, en hij zei tegen zijn discipelen: Zet u neer, terwijl ik heenga om te bidden. En hij nam Petrus en de twee zonen van Zebedeüs mee en hij begon bedroefd en beangst te worden. Toen zei hij tot hen: Mijn ziel is zeer bedroefd, tot stervens toe. Blijft hier en waakt met mij.'^a

Jezus gaat vervolgens iets verderop zitten. Dan valt het drietal tot driemaal toe in slaap, 'slapende van droefheid', voegt Lucas er vergoelijkend aan toe.^b

^aMattheüs 26:34-38.

^bLucas 22:45.

[1]

En zo blijft Jezus eenzaam achter, verlaten als hij is door zijn Vader en door zijn leerlingen. Tenslotte tast het leed hem zo sterk aan dat de verbinding met zijn eigen innerlijke wereld wordt verbroken, het overvalt hem als een noodweer dat hem aan het zicht (op zichzelf) onttrekt. Hij raakt buiten zichzelf en raakt zichzelf kwijt. Nog eenmaal smeekt hij zijn leerlingen om met hem te werken. Dan volgt de stilte, dan valt de nacht.

[2]

Zwaar hart kan worden uitgelegd als Jezus' diepe innerlijke verbondenheid met de mensen,^a van wie hij de noden kent en waarmee hij zeer is begaan. Hij moet deze verbondenheid nu achter zich laten en zich te richten op dat waarvoor hij werkelijk (naar zijn natuur) is geroepen: als voorbeeld en als hoopvol teken voor de mensen.^b

[3]

In feite neemt Jezus op dit moment in de hof van Gethsémane afscheid van de wereld en van zijn discipelen. Zo noemen Petrus en de zijnen het ook. Zij weten bovendien dat zij een Jezus achterlaten die hen nooit eigen was, maar van wie zij, zonder dat het tot hen doordrong, toch zoveel hebben meegekregen. Ook weten zij dat hij deze lijdensweg aflegt om zijn liefde voor hen en voor de wereld.^c

^a*Hart* betekent binnen *Vormen* in traditionele termen het innerlijk van de mens met zijn gevoel en wil.

^bEen andere weg is om *zijn natuur* te verbinden met Christus' goddelijke afkomst, die hem op dit moment dwingt alle menselijke mismoedigheid op zij te zetten. Toch is dit een te orthodox-theologische uitleg, die niet past binnen de sfeer en toon van een gedicht dat Jezus juist als menselijk, al te menselijk voorstelt.

^cHet thema van verraad en nonchalance komt terug in *Tweespraak*. Een gedicht dat begint waar *Het groote lijden* eindigt.

In de regels tien en elf slaat het gedicht ritmisch even uit het lood: de stijl wordt prozaïsch, ook omdat het rijm van de derde strofe pas in de laatste strofe wordt opgepakt. Dit in overeenstemming met de inhoud: het noodweer. Het gedicht wordt bovendien in analogie met zijn (mismoedige) inhoud opgebouwd uit overwegend a- en aa-klanken, nu niet de meest vrolijke onder de klinkers. Ook in dit gedicht speelt de u weer een hoofdrol door haar spaarzaamheid: zij benadrukt het unieke van Christus' roeping (zijn natuur) en zijn teleurstelling dat zijn leerlingen zelfs niet een enkel uur wakker konden blijven.

Memlinck

Ernstig en eenzaam staat
Tusschen de holten van
Hemel en aarde de man
Die Gods woorden verstaat,

Antwoord weet, maar nog zwijgt
Zoo lang de vraag nog klinkt,
Wacht tot de wereld verzinkt
En een ster de zon overstijgt.

Hong'rend naar eeuwigheid
Brak hij zijn leven als brood,
proefde in dit voedsel den dood,
Deed afstand, en houdt zich bereid.

Luisterend, zwijgend, en in
Vroomheid bereid: voorwaar,
Dit is geen einde nog, maar
Een voorgoed begonnen begin.

[0]

Midden in deze afdeling staat het gedicht over de Man Gods, ernstig, zwijgzaam, afstandelijk, vroom, ontdaan van alle emoties. Het Stoïcijnse tegenbeeld van de lijdende Jezus.^a

^aIn Dorleijn 1989, hoofdstukje 2, worden vijf kleine gedichten in een samenhang besproken zoals ze in *De Gids* van januari 1924 waren verschenen. Deze samenhang wordt in de bundel *Vormen* weersproken. Zo zijn *Memlinck* en *Tweespraak* in een andere afdeling geplaatst. Dit maakt de analyse van Dorleijn nogal eigengereid en weinig zinvol. Ook geeft het aan dat je bijzonder voorzichtig moet zijn om gedichten te interpreteren vanuit de afdeling waarin ze staan.

[1]

De naam *Memlinck* staat in eerste instantie voor de visie die volgens de dichter uit het werk van de schilder Memling/Memlinck naar voren komt, een visie die door hem vervolgens al heel snel in een weidser perspectief wordt geplaatst.

[2]

Vanuit een extern standpunt bezien kan dit geestelijke getuigenis trouwens niet op de Vlaamse schilder zelf slaan, daarvoor bestaat geen enkele historische aanwijzing. Wel is het goed mogelijk dat dit gedicht teruggaat op het portret van Memling in het Mauritshuis, een schilderij dat als (een) hoogtepunt wordt beschouwd in het oeuvre van de kunstenaar als portretschilder.^a

Maar ook als er een verband is tussen gedicht en schilderij, dan slaan alleen de eerste drie regels indirect op het portret dat Memling schilderde: ernstig en eenzaam, tussen de holten van hemel en aarde. Een beeld dat wel heel sterk contrasteert met het beeld van Jezus, die zich, angstig en lijdzaam, tussen twee eenzaamheden weet.

[3]

De Memlinck van het gedicht is een man van God, maar dan van een uitzonderlijk kaliber, bedachtzaam en bezonnen. Zo laat hij antwoorden voorlopig rusten totdat de vragen goed zijn doorgedrongen. Luisteren en zwijgen sluiten ieder activisme uit. Zelf heeft hij afstand van het leven genomen.

[4]

Nu betekent het breken van het brood -met de handen!-^b in oude

^aBroos (1987, blz. 234), waar onder anderen Friedländer, Panofsky en McFarlane worden aangehaald.

^bZoals in *Vormen* spelen handen ook in het werk van Memling een belangrijke rol. Broos 1987 (blz. 234): 'Handen. Bij Memling hebben ze een ongrijpbare en intrigerende aanwezigheid. ./.. Handen hebben een gezicht. ./.. Ze lijken

culturen een sacrale handeling die behoort tot het gebied van het Heilige.

Maar voor Jezus is het breken ook een teken van herdenking. 'Jezus nam een brood, sprak de zegen uit, brak het en gaf het aan zijn discipelen en zei: Neemt, eet, dit is mijn lichaam, dat voor u gegeven wordt.'^a

Ook Memlinck vergelijkt zijn leven met brood, maar voor hem is het eten ervan een teken van afsterving. Zij voedt de drang naar eeuwigheid en daarmee in onlosmakelijk verband een neiging tot afstand en ascese.

[5]

Ascese en een afstervingsproces geven het gedicht een dweepzieke inslag. Deze wordt gevoed door de gedachte dat het einde alleen maar kan worden gezien in het licht van een eschatologisch, nieuw begin: 'En een ster de zon overstijgt.' Daarmee verschuift het beeld van Memlinck als portretschilder naar de maker van de latere godsdienstige schilderijen met hun utopistische vergezichten.

[6]

Het opschrift *Memlinck* blijft, ook achteraf gezien, raadselachtig. *Man Gods* had voor de externe lezer beter voldaan, vooral omdat het contrast met het vorige gedicht dan sprekend was uitgekomen: de diep lijdende heiland tegenover de zelfvoldane asceet als wijze.

een geheim te openbaren, te omklemmen, te beschermen. Dit ondefinieerbare geheim spreekt ook uit het uitgepuurde, bijna ascetische realisme van de schilderwijze.' Een uitspraak die de visie bevestigt, die uit het gedicht als geheel spreekt.

^aMattheus 26:26, Lucas 22:19. Hiernaast is het breken van het brood een teken van herkenning, zoals blijkt uit het verhaal van de Emmaüsgangers. 'En het geschiedde, toen Hij met hen aanlag, dat Hij het brood nam, den zegen uitsprak, het brak en hun toereikte. En hun ogen werden geopend en zij herkennen Hem.' Lucas 24:30-31. In het volgende gedicht *Tweespraak* komt dit thema uitdrukkelijk aan de orde.

[7]

Maar misschien handelt het in dit gedicht om een meta-thema.^a De dichter geeft vanaf een hoger ('reflectief') standpunt zijn visie op het kunstenaarschap en/of verwoordt wat de kracht is van de poëzie.

In *Memlinck* wordt dan het idealistische zelfbeeld geschetst van de kunstenaar die op afstand staat van de wereld, luisterend en zwijgend. Van hem geen oordeel of leefregel. Deze instelling gaat gepaard met piëteit, zelfopoffering en (geestelijke) zelfkastijding. In het meta-motief kan ook de aanleiding liggen waarom het werk van Memling door de dichter naar voren wordt geschoven. In het algemeen wordt het geprezen om zijn gelijkmatigheid, evenwicht, rationaliteit en idealisering. Emoties worden uitgefilterd en omgezet in een geestelijk concept. Kenmerken die voor een belangrijk deel op dit gedicht van toepassing zijn, maar die ook kunnen slaan op de zuiverende kracht die het creatieve ('vormende') proces in het algemeen kenmerkt.^b

^aVan den Akker (z.j., blz. 15) spreekt van een *expliciete versinterne poetica*.

^bZie ook Van den Akker z.j., blz. 200-201.

Tweespraak

Waarom waren het herders
Die hun kudde en veld
Verlieten toen de boodschap
In Bethlehem werd verteld?

Omdat er een Lam
En een Herder kwam.

Waarom waren het visschers
Die van schip en net
Werden weggeroepen
Bij 't meer van Genesareth?

Omdat Hij een Visch
En een Visscher is.

Weet jij waarom de krijgsknecht
Bloem en blad afrukt
En een kroon van stelen
Op 't droevig voorhoofd drukt?

O Roos zonder doorn
Uit doornen geboren!

Ach, dat Hem de vijand
Kende met een kus,
En dat Hij zijn vrienden
Vreemd bleef tot Emmaüs?

Ach, waren dat wij niet?
Ach, ik niet? ach, jij niet?

[1]

Een dialoog tussen twee gelovigen wordt als lekenspel ingekaderd binnen een liturgisch protocol. Hierin wordt het Christusverhaal op een kinderlijke manier en in een semi-catechismusstijl samengevat: de komst van de herders, de roeping van de discipelen, het lam Gods als herder der mensen, de vis als teken van Christus, het verraad van Judas, de doornenkroon als symbool van Jezus' lijden.

Dit gekoppeld aan vier heilige plaatsen ('Centra der wereld') die de heilsgeschiedenis markeren en karakteriseren: Bethlehem, Genesareth, Golgotha en Emmaüs.

[2]

De krijgsknecht die een kroon (niet de doornenkroon!) op Jezus voorhoofd drukt, slaat in schril contact met de soldaat uit het gedicht *De soldaat die Jezus kruisigde*. De roos verwijst, als het tenminste om een rode roos gaat, naar het bloed dat Christus heeft vergoten en daarmee naar de hemelse liefde.^a

[3]

Het gedicht wordt afgerond met de vraag of *wij* het niet waren die hem verrieden en die van hem vervreemdden. Dit sluit aan op het gedicht *Het groote lijden*, maar daarin geldt de schuldvraag alleen voor de direct aanwezigen bij het drama in Gethsémane. Ook in dat gedicht ligt trouwens de kern in de vervreemding die er is ontstaan tussen Jezus en zijn volgelingen, een vervreemding die, zoals blijkt uit dit gedicht, tot op de dag van heden voortduurt. Pas een ontmoeting op weg naar Emmaüs -lijkt de dichter te suggereren- kan deze vervreemding doorbreken, je de ogen openen en je van je schuldgevoelens bevrijden.

^aBiedermann 1996, blz. 314.

[4]

Dat de tweespraak plaatsvindt tussen de Emmaüsgangers, blijkt uit de laatste strofe. Daaruit kan worden afgelezen dat twee discipelen ('vrienden') Jezus na zijn opstanding ontmoetten op weg naar Emmaüs. 'En het geschiedde terwijl zij *daarover spraken en van gedachten wisselden*, dat Jezus bij hen kwam en met hen meeinging.'^a Het is deze gedachtenwisseling waarover we in het gedicht lezen.

[5]

Het gedicht is sterk retorisch van aard en maakt in overeenstemming daarmee uitvoerig gebruik van geijkte tekens, metaforen en symbolen. Ook is het expressionistisch in het oproepen van, soms sterk morele, emoties, zonder dat de structuur dit inperkt. Maar dat is nu eenmaal eigen aan een lekendicht.^b Met het lekentoneel wordt, na muziek, beeldhouwkunst en schilderkunst in vorige gedichten, een nieuwe vorm van (esthetisch-kunstzinnige) communicatie ingevoerd.^c Later volgen nog dans, ballet en theater in een bredere zin.

^aLucas 24:15. Mijn cursivering.

^bEen lekendicht wordt gekenmerkt door zijn eenvoudige structuur.

^cDorleijn 1989 (blz.11) ziet zonder enige grond een overeenkomst tussen het Christus-mysterie en het mysterie (!!) van het creatieve proces.

Johannes

Hij hing niet hoog aan 't kruis: zijn voeten bleven
Ter hoogte van mijn schouder; maar hij leek,
Als ik van onder naar zijn stil hoofd keek,
Stijgende langs het hout omhoog gegeven.

En toen de spijkers waren losgedreven
En 't stijve lichaam in mijn armen streek,
Wist ik dat hij ons in de dood ontweek
En mij den bitt'ren beker had gegeven.

Maria nam zijn koud hoofd aan haar borst
En Magdalena schreeuwde en hief haar handen,
Petrus zag toe vanaf den muur der stad -

Mij had hij toen hij leefde liefgehad,
Maar toen hij stierf gaf hij zoo veel, dat 'k van de
Vervuldheid eerst na jaren spreken dorst.

[1]

Johannes herinnert zich de kruisafname en mijmert na over de consequenties die dit gebeuren voor hem heeft gehad.

Hij zag de gestorven Jezus zich vlak boven zich, als vanuit een Mantegna-perspectief, langs het kruishout verheffen. Hij ontsteeg hem. Sterker nog, hij ontwijkt ('ontloopt') de discipelen in de dood en geeft hem, Johannes, de lijdensbeker door. Een (licht) verwijt klinkt door.

Dit verwijt hoor je misschien ook terug in het *Maar toen* in de voorlaatste regel: wat Jezus nu biedt lijkt een teveel. Maar of het spreken^a over dit (te) veel, deze vervuldheid voor Johannes positief of negatief is uitgevallen, valt niets te zeggen.

^aJohannes sprak zich volgens de traditie later uit in het Evangelie dat op zijn naam staat.

[2]

In de Evangelieën, ook niet in het zijne, is er geen bijzondere plaats weggelegd voor Johannes bij de afname van het kruis of is er sprake van een verzorging en bewening ('lamentatio') door vrouwen na de afname van Jezus' lichaam. Er staat alleen dat (veel) vrouwen het aanzagen en toezagen.^a Petrus komt in het hele stuk niet voor. Waarom dan deze folkloristische interruptie die de samenhang in het gedicht verbreekt?

Bovendien is het ritme van deze drie regels erg stroef,^b waardoor het gedicht veel van zijn zeggingskracht verliest. Of je moet juist stellen dat de negatief-esthetische ingreep de triviale inhoud ervan bevestigt. De dichter benadrukt er dan mee hoe schril de tegenstelling is, die er bestaat tussen de zorgzame benadering door Johannes van zijn nieuwe moeder^c -naast diens eigen diepe liefde voor haar Zoon-^d en het (snerpende) rouwspektakel van Maria Magdalena en de demonstratieve afwezigheid van Petrus.

Zwak in het gedicht is (ook) het driewerf gebruik van hoog in de eerste vier regels dat eerder esthetisch vervlakkend dan versterkend werkt.

^aLucas 24:49, Marcus 15:49, Mattheus 27:55.

^bZoals trouwens ook het ritme van de eerste regels.

^cJohannes 19:26-27.

^dEen hint naar Petrus en diens verraad?

Het bruidje

Zusters, wanneer uw kleine zuster trouwt,
Windt om haar kruin een krans van marjolein,
Zorgt dat de oranjebloesem huiv'rend zijn
Tranen van vreugde langs haar schouders dauwt.

Ziet, achter haar ligt het eenvoudig huis
Tusschen bloemperken op een groenen heuvel:
Ziet in de kamer de gedekte tafel
En boven 't witte bed het houten kruis.

De dag is windeloos en beeft omhoog
Bij gindschen wijnberg waar de bruiloft danst -
Zij blijft stil op den voorgrond, maar er glanst
Een blank licht luis'trend in haar vochtige oog.

Want levens overvloed heeft tot den dood
Haar hart ontroerd. Nu gaan de bloesems vallen,
En haar onzegb're weemoed vouwt de smalle
Handen op het geheim van haren schoot.

[1]

In de eerste strofe wordt, via een oproep aan de zusters van een jonge bruid,^a het beeld gegeven van een meisje, getooid met een krans van marjolein om het hoofd en omhangen met een slinger van oranjebloesem, waarvan de kleine witte bloempjes lijken op druppeltjes dauw die op hun beurt een teken worden van tranen van vreugde.

De strelende, kruidige geur van marjolein was volgens oude tradities een schepping van Aphrodite, de godin van de liefde. Hij is een symbool voor geluk. Oranjebloesem bevordert de schoonheid

^aPrachtig deze oproep aan de zusjes, een visionair beeld dat overgaat in de grote dag zelf.

en vruchtbaarheid, hij zit in veel liefdesdranken en wordt gebruikt tijdens vruchtbaarheidsrituelen. Een krans van (witte) oranjebloesem is een symbool van maagdelijkheid. De olie, uit oranjebloesem gemaakt, is zinnenprikkelend en bevordert het geluk van de gebruikers.

[2]

In de tweede strofe volgt een idyllisch beeld van het toekomstige huis: omringd door bloemen, op een heuvel gelegen, de eetkamer met gedekte tafel, de slaapkamer met het maagdelijk witte bed en met het kruis erboven.

Een beeld vol symbolische kracht: het huis op de heuvel als Centrum der Wereld, plaats waar mythen tot leven komen en waar het leven zijn krachten aan ontleent, het kruis als Axis Mundi, als symbool van de verbinding van aarde, hemel en onderwereld. Leven, dood en verlossing vallen samen.

[3]

In de derde strofe het huwelijksfeest, de gasten dansend bij de wijnberg op een windstille, zinderende dag. Ook hier het centrum van de wereld, nu vol van dans. Dans en wijn: de wereld van vervoering, de wereld van Satyr en Dionysus.

[4]

Dan neemt de bruid enige afstand. De dichter grijpt met het 'er glanst een blank licht luist' rend in haar vochtige oog' terug op de eerste strofe ('huiv' rend zijn tranen van vreugde ./ .dauwt.'): ze komt tot inkeer, de vreugde wijkt voor weemoed. Zij beseft (in de laatste strofe) dat de overvloed aan leven die deze dag kenmerkt, een diepe samenhang heeft met de dood: de bloesems die geluk symboliseren beginnen al te verwelken en uit te vallen. Straks eindigt haar onschuldige leven van maagd en bruid, zij zal sterven en een nieuw, volwassen leven beginnen. En dan dat nog diepere geheim, ze weet dat in haar schoot nieuw leven zal kunnen groeien. Leven dat ook tot de dood is voorbestemd.

Een ingetogen gedicht, ingenieus opgebouwd uit vier delen, ieder met zijn eigen thema, waarbij het laatste couplet door zijn open klanken de vreugde uit die in de weemoed verscholen gaat.

Een voorbeeld hoe een door en door romantisch (en sentimenteel) thema kan worden behandeld zonder dat de tranen je over de wangen biggelen.

De kinderkruistocht

Ze hadden een stem in het licht vernomen:
'Laat de kinderen tot mij komen.'

Daar gingen ze, zingende, hand in hand,
Ernstig op weg naar het Heilige Land,

Dwalende zonder gids, zonder held
Als een zwerm witte bijen over het veld.

In de armen van een der kinderen lag
Een wolke-wit lam en een kruis met een vlag.

De mensen gaven hun warme pap
En brood en vruchten en melk in een nap,

En kusten hen, weenend om het woord
Dat de kinderen lachend hadden gehoord.

Want iedereen blijven Gods woorden vreemd,
Behalve hem die ze van God zelf verneemt. -

Zij zijn bij de haven op schepen gegaan
En sliepen op 't dek tegen elkander aan.

De grootste der sterren schoof met hen mee
En wees den stuurman den weg over zee.

Soms schreide er één in zijn droom en riep
Over het water totdat hij weer sliep.

Met een dunne hand vóór haar gezicht
Dempte de maan de helft van haar licht.

Zij voeren voorbij den horizon
Waar de dag in een hoek van de hemel begon.

Toen stonden ze zingend voor-op het schip
En zagen in zee een wit huis op een klip.

Wie alles verlaat vindt in vaders huis
Dat vele woningen heeft, zijn thuis.

Het anker rinkelde en viel in zee.
- Domine infantium libera me -

Het hart van een kind is zoo warm en los,
- Pater infantium liberet vos -

Zoo buiten de wereld en roekeloos,
- Domine infantium libera nos -

Dat ze gingen en zelfs geen afscheid namen.
- Libera nos a malo. Amen. -

[0]

Het gedicht beschrijft een van de vele kinderkrustochten die er in de ME heeft plaatsgevonden. Het gaat in feite om tochten van (jonge) ontheemde boeren (*pueri*, jongens) die het avontuur zochten. Zo ging de groep uit de Nederlanden op stap na visioenen ('een stem in het licht') die hun leiders hadden gekregen. Net als alle groepen viel ook deze al gauw uiteen en onderging de grootst mogelijke beproevingen en ontberingen.

[1]

De dichter neemt de legende serieus en toont de kinderen in al hun onbevangenheid. Toch is het onwaarschijnlijk dat je, als een jong kind, zomaar een schip organiseert en je reisvaardig maakt. Maar het zou ook verkeerd zijn om te concluderen dat deze kinderen daarom al zo oud zouden moeten zijn, dat zij in staat zouden kunnen worden geacht om redelijk en zelfstandig te handelen.

Is dit het geval -en zijn de kinderen *pueri*-, dan vervaagt het aureool van onbevangenheid en daarmee het ideaal dat de dichter voor ogen staat heeft. Maar ja, als de jongens nog kinderen zijn, verzandt het gedicht in een sprookje of droombeeld.

[2]

Nu is het vanuit modernistisch standpunt bijna vanzelfsprekend dat gedichten iets dromerigs en/of beschouwends kunnen hebben. Ook de droom als parallelle wereld neemt vaak een voorname plaats in binnen modernistisch werk.^a Bovendien geldt in het algemeen dat

Poetic statements are not propositions ./ and since they are not statements about things which exist outside the poem, it would be meaningless to evaluate them as true and false.^b

Voor de interne lezer gaat het om een innerlijk, meditatief moment, waarbinnen de betekenis van de poëtische feiten direct wordt aanvoeld en toegekend.^c

[3]

De kern van het gedicht komt al direct in de tweede regel van de eerste strofe naar voren. Als in een visioen verkondigt een stem in het licht^d het *laat de kinderen tot mij komen*.^e Dat kinderen deze verre tocht gaan maken, wordt vanuit het Evangelie gerechtvaardigd waar je kan lezen dat je het Koninkrijk Gods niet zal bin-

^aJ.McFarlane, 1991, blz. 85-86. In *Vormen* komt *droom* 20 maal voor. De combinatie van droom en sprookje vind je indirect terug in *Lili Green*, *Shakespeare's winteravondsprookje*, *Aubrey Beardsley* en direct in *Adieu*.

^bElder Olsen, bij Abrams 1971, blz. 284.

^cEen modernistisch element. Hough 1991, blz. 313 (Eliot).

^dJezus: 'Ik ben het licht der wereld, die Mij volgt, zal in de duisternis niet wandelen, maar zal het licht des levens hebben' (Joh. 8:12).

^eDe volledige uitspraak van Jezus luidt: Laat de kinderen tot Mij komen en verhindert ze niet, want voor zodanigen is het koninkrijk Gods' (Lucas 18:16).

nengaan als je het niet ontvangt als een kind.^a

[4]

En zo gaan de kinderen in volle ernst, maar zonder vaste koers, op weg naar het Heilige Land, zingend, de handen ineen. Dapper, kuis en eendrachtig als witte bijen, met in hun midden het wolke-witte lam als oeroud symbool van overwinning en verrijzenis, naast het kruis met de vlag als zegen op dood.^b

Zonder leiding dwalen zij rond, geholpen door de mensen onderweg. Later gaan zij scheep, geleid door de zon en varen zij door tot voorbij de horizon, voorbij de grens waarachter volgens oud primitief geloof het rijk van de dood ligt, nu vergezeld door het matte licht van de halve maan en met een begin van de dageraad voor hen uit. Dan doemt boven op de Klip het witte huis op, waarvan het Evangelie suggereert dat het het gastvrije huis van de Vader is.^c

[5]

De volwassenen huilden uit onbegrip voor het woord dat de kinderen lachend hadden gehoord. Zij zien de gevaren. Was er niet dat wrange beeld van het kind dat hilde in een droom en waarvan de roep verstomde over het water?

Bovendien hoe zouden kinderen in de ogen van ouders van belang kunnen zijn voor het Rijk Gods? Wilden zelfs de discipelen kinderen niet verbieden om Jezus aan te raken?^d Nee, de volwassenen zullen het niet kunnen begrijpen omdat/zolang zij de boodschap niet persoonlijk van God hebben ontvangen. Kinderen staan nog open voor het woord, zij begrijpen het evangelie en gaan zomaar, zonder nadere bezinning hun weg.

^aMarcus 10:14-15.

^bHeller 1990, blz. 135-137 (Wit hier als teken van onschuld), Biedermann 1996, blz. 52-54 (bijen), id., blz. 215 (kruis met vlag). De witte bij is *witgevlakt*, de *Melecta luctuosa*, de witte rouwbij. Echt wit is het beestje dus niet.

^cIn de *Reddelozen* klinkt het wel anders: '[D]at al wat voorbijgaat op een reis is zonder thuisreis naar een einde waar niemand ons bijstaat.'

^dMarcus 10:14.

[6]

In de eerste helft van het gedicht komt de houding van de kinderen positief over: het naiëve en spontane spreekt de dichter aan. Maar in de tweede helft gedicht komt de breuk. Hoewel de tocht geruisloos verloopt, wacht de kinderen het witte huis op de klip. Een variant op het eiland van de Dood. Voor hen een teken van heil, voor de buitenstaander een beeld van wanhoop.

[7]

In de laatste drie strofen geeft de dichter zijn eigen kijk: kinderen zijn warm van hart en ongeremd, de wereld staat hun ver, zij gedragen zich roekeloos en gaan de dood onbezorgd tegemoet. Maar nergens staat dat zij het Rijk Gods zijn binnengegaan, ondanks de korte gebeden die hun laatste tocht vergezellen. Gebeden die eerder teatraal dan overtuigend klinken. Vooral het *libera nos a malo. Amen* doet nogal hoogdravend aan. Het gedicht -en daarmee ook de droom- worden ritueel beklonken, zoals dat ook aan het einde van de bundel in *Kerstnacht* gebeurt. We zijn terug in de liturgie met haar vaste formules, een eenvoudige, kinderlijk-vroom leven voorbij.^a

De simpele opeenvolging van het rijm (aabbcc...) weerspiegelt niet alleen het eenvoudig-kinderlijke van de inhoud, maar laat ook zien hoe de groep in de opeenvolging van gebeurtenissen haar noodlot -drammerig- tegemoet gaat.

^aVanuit een meer positieve benadering kun je de Latijnse teksten ook lezen als een erkenning en bevestiging door een volwassene van het gelijk van de kinderen.

Kleine liederen

Een lied is een gedicht dat op muziek is gezet. Het heeft vaak de afwisselende vorm van couplet en refrein. In deze afdeling van Vormen vind je alleen coupletten, geen refreinen.

Binnen het kader van een literaire bundel krijgt de term lied een specifieke betekenis. Zij slaat op een werk met een hoge kunstzinnige standaard, zoals het vooral gedurende de negentiende eeuw binnen de Duitse Romantiek werd gecomponeerd met pastorale motieven of liefdesthema's als inhoud.

Aan het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw krijgt het lied onder invloed van impressionisme en romantiek bovendien een meer beschouwende en kosmopolitische inslag.

Shakespeare's winteravondsprookje

Dit is 't sprookje van den dooden
 Prins wiens droom zijn ouders leven -
 Shakespeare heeft het bij den rooden
 Na-gloed van zijn haard geschreven.

Het was avond, en de dingen
 Zag hij met verzachte kleuren,
 Liet het leed der stervelingen
 als een kinderdroom gebeuren.

's Winters zijn de nachten zwijgend.
 In de witte stilte huivert
 Zil'vren mist die, langzaam stijgend,
 Tot den dageraad zich zuivert.

Achter het gordijn verborgen
 Werden weer de vensters hel
 Van den heimelijken morgen:
 Perdita en Florizel.

[1]

Het eerste gedicht uit de afdeling biedt een verrassende kijk op een toneelstuk als een mengeling van vertelling ('tale') en droom, met een uiteindelijke theateropvoering als apotheose. Het gedicht begint met een curieuze opmerking over ouders die leven in de kinderdroom van hun dode zoon, Mammilius.^a Over Mammilius had zijn vader Leontes even tevoren in het stuk al opgemerkt dat het erop lijkt dat zijn zoontje iets met dromen heeft: 'Thou dost make possible things not so held, communicatest

^aCurieus, in ieder geval voor moderne mensen, maar of zij dit voor een groot deel van Shakespeares publiek ook zo was, is maar de vraag. Dromen zijn nu eenmaal zelfs tot in onze tijd voor velen een geheimzinnig gebied.

with dreams; -how can this be?- With what's unreal thou coactive art, and fellow'st nothing.'

Leontes en zijn vrouw, Hermione, leven dus in de dromen/fantasieën die hun zoon heeft beleefd. Een aanwijzing voor de inhoud ervan vind je in het begin van het tweede bedrijf. Hermione vraagt haar zoontje om haar een verhaaltje ('tale') te vertellen. Deze besluit dan dat het verhaal droevig moet zijn, dat past beter bij de winter. We kennen zijn verhaal niet, maar het zal zeker hebben verwezen naar wat in het stuk zelf volgt.

Hierin gaat het om een man die door jaloezie tot puur nihilisme vervalt: 'Why, then the world and all that's in't is nothing.' Hij brengt in zijn bezetenheid rampspoed over zijn gezin en zichzelf. In zijn beste vriend ziet hij een verrader. Pas de dood van zijn zoontje en zijn vrouw brengt hem tot inzicht.

Maar omdat het verhaal van Mammilius aan zijn moeder als een kinderroom is, zal het zich in verzachte kleuren afspelen, het zal zich niet beziggehouden met de gebeurtenissen rond zijn vader die in razernij rondwaart, maar het zal worden verteld via sprookjesachtige personages als 'sprites and goblins'. En daar passen ook Perdita en Florizel prachtig binnen.

[2]

Toch is dit alles in het gedicht maar een zijlijn die je pas met lezen van het toneelstuk zelf kunt begrijpen. Voor de dichter is Shakespeare zelf het onderwerp. Hij schildert in de eerste twee strofen het beeld van de toneelschrijver op leeftijd die in de nagloed van zijn jaren het leven op afstand bekijkt. De winter is hem welkom, hij omschrijft hem in termen van stilte, witheid en zuivering.^a

In de witte stilte huivert
Zil'vren mist die, langzaam stijgend,
Tot den dageraad zich zuivert.

Een modernistische uitdrukkingwijze bij uitstek.

^aEn niet in termen van droefenis zoals Mammilius.

[3]

In de laatste strofe breekt de theatrale werkelijkheid dan definitief door: achter het gordijn op het toneel verschijnen, na het nachtelijk duister het eerste licht, maar ook na de winter de eerste tekenen van de lente.

Het verhaal van Perdita en Florizel dat volgt, spreekt van verliefdheid, jeugdigheid, vrolijkheid, extase en wonderen: Perdita brengt als een sprookjesfee met haar toverstokje -in ieder geval in de ogen van de omstanders- ook mensen weer tot leven.^a Je kunt bij haar optreden zelfs even denken aan vruchtbaarheidsgodinnen als Perséfone, godinnen die heersen over leven en dood.

Veelzeggend is derde strofe. De inhoud ervan wordt geaccentueerd door de alliteraties van de z en de w, die op hun beurt worden samengebald in het zwijgend dat juist zo'n diep contrast vormt met het sprekende woord dat kenmerkend is voor de toneelschrijver. De witte stilte, die deze strofe domineert, wordt versterkt door het gebruik van ui en ij.

^aHet gaat om Hermione, maar het is wel de vraag of deze werkelijk weer tot leven wordt gebracht. Het is ook mogelijk dat zij zich lange tijd verborgen heeft gehouden (Einsiedel1974 XXIII, blz. 10248). Werkelijkheid, droom en sprookje vermengen zich.

Het derde land

Zingend en zonder herinnering
Ging ik uit het eerste land vandaan,
Zingend en zonder herinnering

Ben ik het tweede land ingegaan
O God, ik wist niet waarheen ik ging
Toen ik dit land ben ingegaan.

O God, ik wist niet waarheen ik ging
Maar laat mij uit dit land vandaan,
O laat mij zonder herinnering

En zingend het derde land ingaan.

[1]

Een levensliedje vol pessimisme en wanhoop, waaraan de dichter zich bijna ongegeneerd overgeeft. Eigenlijk heeft dit gedichtje wegens zijn eenvoud inhoudelijk geen commentaar nodig. Tussen kindertijd en dood ligt een leven dat alleen maar teleurstelling brengt. Uit dat leven wil de dichter ontkomen.

Het gaat om een volksliedje of kinderversje met zijn iteratieve, dwingende vorm. Inhoudelijk is het een gebed met een wrange visie waaruit levensmoeheid en existentiële zwakheid spreken. Als je het liedje hoort, klinkt het zo vanzelfsprekend en gemakkelijk dat je bijna vergeet hoe zeurderig en klagerig de toon ervan is.

[2]

Thematisch ligt alle nadruk op het *zonder herinnering*. Leven met je herinnering onderscheidt volwassenen van kleine kinderen en dieren. Zij ontnemt je een onbevangen kijk, het verleden stuurt je bestaan en bepaalt je toekomst. Een natuurlijk, kinderlijk bestaan wordt je ontnomen. Je kunt alleen maar verlangen naar

je dood. Het gebruik van *Het derde land* als titel is dan ook niets dan een eufemisme voor de dood.^a

Of moet je op meta-niveau bij het derde land denken aan de wereld van het gedicht (met een verwijzing naar *Satyr en Christoffor* en *Tweeërlei dood*)?

[3]

Naar vorm en inhoud verwijst het gedicht terug naar *De kinderkruistocht*, waarin door de kinderen een expeditie naar het derde land zingend wordt ondernomen.

In tegenstelling hiermee wint in *Het derde land* de vorm het blijkbaar van de inhoud. Het gedichtje in zijn geheel geeft een uitgewerkt voorbeeld van wat Jakobson de *poetic function* noemt.^b

Zo doordrenkt de opeenvolging van i- en a-klanken het hele liedje. Bovendien krijgt het driemaal 'O' als klagende uitroep en als enige volle o-klank alle nadruk.

Ook het herhaald gebruik van woorden en zinsdeeltjes versterkt de esthetische werking: zingend 3x, zonder herinnering 3x, ging ik/ik ging 3x, ingegaan/ingaan 3x, land 5x, vandaan 2x, uit 2x, o God ik wist niet waarheen (ik ging) 2x, laat mij 2x, zingend en zonder herinnering 2x. Daarnaast nog het eerste, tweede, derde (land).

Zingend en zonder herinnering
Ging ik uit het eerste land vandaan,
Zingend en zonder herinnering

Ben ik het tweede land ingegaan
O God, ik wist niet waarheen ik ging
Toen ik dit land ben ingegaan.

^aIn de interpretatie van Dorleijn 1989 (blz.20) is sprake van een metafysische betekenis. Een *theologische* uitleg zou dan meer voor de hand liggen. Maar in beide gevallen is de benadering te hoogdravend.

^bPieron 2004 IV, blz. 1172.

O God, ik wist niet waarheen ik ging
Maar laat mij uit dit land vandaan,
O laat mij zonder herinnering
. .
En zingend het derde land ingaan

Het schip

De schipper:

Het water van de gracht is grijs
 Als de ogen van de schemering -
 Ik neurie steeds op eend're wijs:
 Lieweling, lieweling -

De schippersmaat:

Ik die de witte zeilen hijsch
 Zit op het groote roer en zing -
 Het leven is een vreemde reis,
 Ons hart een donker ding -

De schippersvrouw:

Ik weet dat ik niet veilig reis
 Als niet de witte vreemdeling
 Voor de boot uit naar 't paradijs
 Over het water ging -

[1]

Volgt nu een zeemansliedje met zijn wisselende inhoud, sfeer en stemming. Een binnenschip op een schemerige gracht als rustpunt, als een centrum van de wereld. Niet een zeeschip dat stormen trotseert en dat dient als symbool voor de levensreis, maar een binnenschip dat eerder een teken is van een eenvoudig, geborgen bestaan.

De eenheid van het beeld wordt bevestigd in de metafoor waarin glinstering en weerkaatsing van het water worden gelijkgesteld aan de glinstering en de weerkaatsing van ogen.^a

^aVergelijk het beeld in *Het bruidje* waar een blank licht luistert in een vochtig oog.

[2]

Aan boord drie mensen, ieder van hen opgesloten in het eigen, kleine wereldje. De schipper neuriet vol van verliefdheid voor zijn vrouw, de knecht staat wat terzijde, hij bekijkt het leven met een verwonderde blik, in zijn ogen zijn mensen in hun binnenste maar ondoorgrondelijk en duister. Zijn persoonlijke ervaringen zullen ernaar zijn geweest.

Is voor de knecht het leven maar een vreemde reis, voor de vrouw is de reis zelf pas veilig als iemand hen over het water begeleidt:^a de witte vreemdeling, de Jezus van de bidplaatjes. Zij spreekt niet van haar Heiland of Verlosser, het blijft bij een wazig, mythisch beeld dat past bij de schemering.

[3]

Tegenover de wereldvreemdheid en doodsdrift in *Het derde land* overheersen in dit liedje liefde, een lichte melancholie en een vaag verlangen naar existentiële beschutting. Een niet ongewone combinatie in het leven van veel mensen.

Het contrast tussen beide gedichten komt ook naar voren in het gebruik van hetzelfde rijmschema (abababa ...), dat in het eerste gedicht de eenvoud en drammerigheid ervan bevestigt en in het tweede de eenvoud ervan versterkt, maar bovendien door de onderbrekingen juist het meditatieve karakter ervan bekrachtigt.

^aIn Marcus 6:45-52 wordt verhaald hoe Jezus over het water loopt en de storm tot bedaren brengt.

Liedje

Er staat in mijn hart een boompje gegroeid,
De wortels zijn bloedig rood,
Maar de bloesems zijn, als het boompje bloeit,
Sneeuwwit langs de tengere loot.

’s Nachts hoor ik van vogels en laaiend vuur
En hoor verward gekras,
Maar een lied rijst in het morgenuur
Als een feniks uit asch.

En van de liefde verbleekt het rood
Tot de smetteloosheid van het kind -
Er is een zuiverheid van den dood
die reeds in het leven begint.

[1]

Geïsoleerd in deze afdeling staat *Liedje*, dat juist geen liedje is, maar een subtiel en spannend gedicht.

Zo bloedig rood als de wortels van het boompje zijn, zo wit zijn de bloesems van haar vrucht. Zo akelig en angstaanjagend de geluiden ook ‘nachts kunnen zijn, toch weerklinkt er in de morgen een lied.

Het rood verbleekt: met het nieuwe leven raken liefde en instinct op de achtergrond. Het rood van de liefde zet zich om in de smetteloze witheid van het nieuwgeboren kind.

Anders gezegd: de vrouw heeft het beeld in zich van een kind dat zij wenst, maar de weg die zij moet gaan, lijkt haar bloederig, hoewel ze weet dat juist de uitkomst ervan pure kinderlijkheid zal zijn. Zij hoort verwarde, harde geluiden, vogels en vuur bedreigen haar -seks schrikt haar af- toch weet ze dat aan het einde het licht zal doorbreken en een lied zal klinken. De afschrikwekkende vogels verwijzen naar de Feniks, die eerst sterft - seks wordt wel gezien als een tweede dood- om daarna tot nieuw leven

te komen.^a

[2]

De laatste strofe bevestigt de twee voorafgaande: de smetteloosheid van het kind betekent dat in het nieuwe leven de zuiverheid van de dood al ligt opgesloten. Dit gedichtje had de mijnering van het bruidje uit de vorige afdeling kunnen zijn. Zo verwijst het *bloesems sneeuw wit langs de tengere loot* indirect naar dit gedicht.

[3]

Je kunt het gedicht ook in meta-termen lezen ('een lied rijst in het morgenuur').^b Het creatieve proces ondergaat de dichter als een angstaanjagende wereld van vogels, vuur en gekras. Maar door deze doodservaring^c heen komt plotseling als vanzelf het lied *-sneeuw wit langs de tengere loot-* in al zijn glorie en dubbelzinnigheid tot leven.

Het *sneeuw wit* verwijst ook naar het dichterschap dat zich steeds in stuivende sneeuwstormen verwerkelijkt (*Tweeërlei dood*).

^aHet *in mijn hart* wijst erop dat het niet gaat over een zwangerschap, het draait in dit gedicht niet om een lichamelijk proces (*in mijn buik*), maar om een gevoelsmatige overweging.

^bDe eerste regels van Rilkes eerste *Sonnet aan Orpheus* luiden (Rilke 1962, blz. 487):

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!

Ook hier de boom als symbool van leven en creativiteit.

^cOf zoals Marguerite Duras (1986, blz. 11) het formuleert: 'Écrire c'est n'être personne. "Mort" disait Thomas Mann. ./.. Ce premier mot, ce premier cri on ne sait pas cri. Autant appeler. Dieu. C'est impossible. Et cela se fait.'

De profundis

Rondeel voor muziek

Dood, ondragelijk is je straf:
 Je hebt mij mijn vriendin ontnomen,
 En voorts, nog niet tot rust gekomen,
 Nam je mij niet mijn liefde af.
 Mijn kracht en weerstand nemen af;
 Waarom heb je juist haar genomen,
 Dood?
 Daar 't eenig hart dat God ons gaf
 Stierf, moet het leven mij ontstromen,
 Ja, moet ik tot een leegte komen
 Als die van beelden op een graf,
 Dood!

Naar Villon^a

[1]

De profundis. In de kerkelijke sfeer denk je direct aan Psalm 130: 'Uit de diepten roep ik tot U, o Here. Here, hoor naar mijn stem; laten uw oren opmerkende zijn op mijn luide smekingen.' De psalm wordt vaak als gebed gelezen bij begrafenissen en wordt

^a Rondeau	<i>Lied</i> <i>-of liever rondeel-</i>
Mort, j'appelle de ta rigueur, Qui m'as ma maîtresse ravie, Et n'es pas encore assouvie Si tu ne me tiens en langueur : Onc puis n'eus force ni vigueur; Mais que te nuisoit-elle en vie, Mort? Deux étions et n'avions qu'un coeur ; S'il est mort, force est que dévie, Voire, ou que je vive sans vie Comme les images, par coeur, Mort!	Dood, hoor mijn scherp en fel protest, Ge hebt me mijn geliefde ontroofd, Nòg is uw kwelzucht niet gedooft: Ge laat me zwijmen tot het lest. Ik heb geen kracht meer in mijn smart Waar is uw strengheid op gevest, Dood? Wij hadden samen slechts één hart, En háár dood moet de mijne zijn, Tenzij ik leven blijf in schijn, - Als was ik tot een beeld verstard, Dood!

Uit: Le testament

Vertaling door K.J.A. Janson, 1961.

bovendien nog al eens gebruikt als grafschrift.

Het gedicht staat in deze traditie, maar nu wordt niet God, maar de Dood aangeropen. Hij is een demon die niet alleen over leven en sterven heerst, maar er ook voor kan zorgen dat het verdriet van de nabestaanden langzaam afneemt.

Nu verzaakt hij op dit laatste punt zijn plicht en dat maakt voor de dichter het verlies van zijn vriendin dubbel beklemmend en de aanklacht dubbel zwaar.

Bovendien, waarom juist zij?^a

[2]

Van binnen sterft de dichter, zijn leven ontglipt hem. Er blijft van hem niets anders over dan het lege omhulsel dat beelden op graven tonen.

Het laatste *Dood!* bevestigt nogmaals hoe diep de aanklacht zit. De plaats van *dood*, met zijn eigenzinnige rijm, benadrukt deze aanklacht nog eens. De dood moge voor de overledenen zuiver en wit zijn ('Liedje'), voor de achtergeblevenen kan Hij ondraaglijke pijn veroorzaken, een pijn die op zijn beurt naar de dood doet verlangen.

[3]

De structuur van het gedicht (abbaabc/abbac) toont aan dat er sprake is van een rondeau, niet van een rondeel.^b Dit laatste heeft acht regels, waarbinnen bovendien hele regels worden herhaald. Als je dus in dit geval wilt spreken van rondeel, gaat het om een rondeel met een afwijkende vorm.^c

^aDe vertaling door Janson van de achtste regel ('Wij hadden samen slechts één hart') geeft de betekenis scherper maar wel minder poëtisch weer dan de vertaling *'t eenig hart. Beter 't vereend hart?*

^bZie verder bv Brockhaus/Riemann IV, blz. 64.

^cHet is mogelijk om de vijfde en zesde regel ook te plaatsen aan het begin van het gedicht en de elfde en twaalfde aan het begin van het tweede couplet. Zo krijg je een (volmaaktere) vorm van het rondeau/rondeel, bovendien geef je het *mort* met zijn vraagteken en uitroepetekens nog meer kracht (Suggestie van Jan ten Brug). Met de door de dichter gekozen vorm zuivert hij dan bewust zijn emoties en haalt retoriek en pathos uit het gedicht.

De verwijzing naar muziek is een verwijzing naar het gebruik om gedichten te zingen. De melodie was niet van de tekst afhankelijk, maar de tekst was afhankelijk van de soms al bestaande melodie. Het is dus mogelijk dat Villon het rondeau schreef op basis van een melodie die al bestond.

Misschien moet je aannemen dat met 'rondeel voor muziek' wordt aangegeven dat het gedicht in de *muzikale* termen van een rondeau kan worden gelezen. Maar wat dat zou kunnen inhouden, is (me) niet duidelijk.

Twee reddelozen

Zij gaat 's nachts vaak naar de haven
Waarheen ze vroeger met mij ging,
Aan de eeuwige zee, aan de sterren,
Vraagt ze waarom het voorbij ging -

En de wind en de lichten der schepen
Zeggen dat al wat voorbijgaat
op een reis is zonder thuisreis
Naar een einde waar niemand ons bijstaat -

In mijn hoge verlichte venster
Tusschen schoorsteen'en torenklokken
Heb ik tegenover den hemel
Een eenzame voorpost betrokken.

In alles te kort geschoten,
Staar ik bij het raam op de stad
En vraag: was ik grooter geworden
Wanneer ik had liefgehad?

[1]

In twee delen vertelt de dichter, eerst over de situatie waarin zijn vroegere geliefde verkeert en daarna over de omstandigheden waarin hijzelf zich bevindt.

Zijn ex gaat nog steeds -weet/veronderstelt de dichter- naar de plaats waar zij vroeger, blijkbaar intiem en gelukkig, samenkwamen.^a Nu is alles voorbij. Aan de zee en de sterren als vaste punten in het bestaan vraagt zij waarom het voorbijging, maar antwoord -stelt de dichter- krijgt zij van de wind en van de scheeps-

^aJe kunt vermoeden dat de dichter 's nachts vanuit zijn raam zijn vroegere vriendin op de kade ziet lopen, in gedachten verzonken. In dit geval kun je het gehele gedicht vatten in een schilderij dat de tegenstellingen goed laat uitkomen: het verlichte venster, de donkere haven, de verre lichten.

lichten die juist het beeld oproepen van veranderlijkheid en beweeglijkheid: het leven is een reis zonder terugkeer en je gaat die weg zonder enige hulp. De tijd verstrijkt, er is geen hoop aan de einder, noch is er die ene troost dat alles in zichzelf (eeuwig) wederkeert. Een gevoel van melancholie en diepe eenzaamheid overheerst.

[2]

De dichter zelf zit hoog verheven boven de stad achter zijn verlichte raam en weet zich een voorpost tegenover de hemel. Ook hij is eenzaam, hij weet dat hij is tekort geschoten. Van zijn kant kent hij geen problemen rond zijn vergankelijkheid. De wereld rond hem is vast en stabiel (venster, schoorsteen, torenklokken, hemel), zijn vraag is dan ook van een andere orde dan die van zijn vroegere vriendin: was ik groter geworden als ik had liefgehad? Het antwoord van haar kant zou vernietigend zijn geweest: liefde is geen zaak van berekening, groter (= intenser) kan alleen de liefde zelf worden. Liefde is bovendien het enige houvast in een wereld van voortdurende beweging en verandering.

6 Visie [2].

[3]

Het *grooter* geeft aan het gedicht trouwens een vreemde wending. Je kunt er van alles voor in vullen, zonder dat de context ook maar enige uitkomst biedt. Ook begrijp je dat eigenlijk alle interpretaties ervan falen: deugd, karakter, persoonlijkheid, aanzien, gezag, respect, en noem maar op.

Een uitzondering geldt binnen het kader van deze bundel voor het dichterschap, maar bij de analyse van het gedicht blijkt dat er geen meta-aspecten meespelen, zoals het thema van de dichter die tussen hemel en aarde staat, opgesloten in zijn ivoren toren en gericht op de hemel.

[4]

Het antwoord van de dichter op de aan zichzelf gestelde vraag zou vast ontkennend zijn geweest. Liefde had me niets opgele-

verd. En zo krijgt de titel gelijk: beide personages zijn reddeloos verloren, beiden zitten opgesloten in hun eigen wereldje. Maar toch, waarom reddeloos? Voor beiden lijkt de toekomst nu niet direct hopeloos: liefdesverdriet gaat over, een nieuwe liefde of vriendschap kan het leven ineens weer fleur geven, het gevoel dat je hebt gefaald kan door een ontmoeting of in een bepaalde situatie zo omslaan. Reddeloos ben je als je voor een afgrond staat en er geen terugweg mogelijk is. Bovendien heeft het woord een sterk godsdienstig-morele connotatie. En die is hier niet aan de orde. Is de titel een schromelijke overdrijving van de ik-persoon of heeft de redacteur van de bundel het opschrift geplaatst om de blijvende kwetsbaarheid van beide personages in hun eenzaamheid te onderstrepen?

Het gedicht blinkt niet uit door zijn poëtische kracht, zo is de tweede strofe niet veel meer dan een weinig soepele proza-zin, zonder dat dit procédé de inhoud/visie van het gedicht ondersteunt of versterkt. En voor de eerste en derde strofe geldt min of meer hetzelfde.

Zwerver en elven

Over de duinen
Woei een lied:
- Verstoor je mijn tuin en
Stilte om niet?

En langs de stranden
Waar hij ging:
- Neem dan mijn handen,
Lieveling -

De stormwind riep en
De regen riep:
- Je voeten liepen
Waar ik sliep.

Telkens bedolven,
- Ternauwernood -
Kwam een klacht uit de golven
- Was ik dood.

Waarom tot onaardsche
Droomen gewekt
Zonder opwaartsche
Ziel die trekt.

Het schreeuwde uit het sneeuwige
Schuim vandaan:
- Als jij zal ik eeuwig
Verder gaan.

- Van verbroken beloften
Blijven wij buit.
- Niets, niets is op de
Wegen vooruit.

- Te zwaar was het water, te
Licht is de wind.
- O Christoffoor waar is het
Kind, het kind -

Alom, toen, geheim en
Weg-stervende:
- Blijf bij me, bij me,
Zwervende -

En, eindelijk, stijgend de
Maan langs en heen,
Een bijna zwijgende
Wolk verdween.

[1]

Een zwerver trekt door regen en storm, over duinen en langs stranden.^a Daar hoort hij -meegezongen met de wind- een stem die hem vraagt of hij met opzet de stilte komt verstoren. En dan niet hier in de duinen, maar in de tuin, ver hier vandaan. Gekoppeld aan de volgende strofe ('neem dan mijn handen lieveling') denk je, buiten de titel om, direct aan een verloren liefde. Dit wordt bevestigd door de volgende twee strofen die teruggaan op herinneringen: zij waren eens in de duinen, eens is zij bijna verdronken in de golven.

De zwerver voelt zich opgenomen in het natuurgebeuren, in de stem hoort hij de stem van elven die hem de suggestie geven dat zij als in een droom aanwezig is.^b Maar dan vermant hij zich: hoe zou je hierin kunnen geloven als je zelf niet gelooft dat een ziel je boven de aardse werkelijkheid kan verheffen?

Vervolgens wordt de toon van de stem schriller: zullen we dan samen eeuwig moeten blijven zwerven, terwijl er niets, helemaal niets voor ons ligt? Maar de zwerver weet dat de eens gebroken

^aDe dichter heeft Adriaan Roland Holst goed gelezen en neemt op subtiele manier afstand van hem.

^bOok hier weer de combinatie van droom, sprookje en werkelijkheid.

beloften niet meer kunnen worden goedge maakt.^a Hun tocht samen was te zwaar, de wind in de rug is te licht.

En dan plotseling die uitroep van wanhoop tot de zwerver, hier aangeroepen als Christoffoor: waar is het kind? Zij laat de rampspoed zien waarin de zwerver (eens) is terecht gekomen. De stem suggereert dat alles voor niets is geweest.

Of het hier om een persoonlijke herinnering gaat, kan niet worden achterhaald. Is de ontsnapping aan de golven een verwijzing naar een zware bevalling? Is het kind daarbij gestorven?

Geheimzinnig en vervagend klinkt nog eenmaal de stem overall om hem heen, smekend: laat me niet in de steek! En dan trekt een wolk weg voor de maan. Rust en vrede keren terug,^b hoewel de wolk, als laatste in de rij van natuurverschijnselen (na storm, schuim, regen, golven), zich niet helemaal stilhoudt. De stemmen zijn nog niet gedoofd. Toch wordt de zwerver enige hoop gegeven op een rustige tocht verder, los van zijn verleden.

[2]

Deze parafraze doet het gedicht in het geheel geen recht. De toon en ambiance ervan roepen een ijle, vervagende werkelijkheid op, die niet in woorden is te vatten, hoewel ze juist in woorden is neergeschreven. De tekst is de weerslag van ijle, maar ook verontrustende herinneringen, getoonzet in een hallucinerende en abrupte stijl, opgeroepen in een landschap dat de begoochelende sfeer ervan enkel versterkt. De lezer kan zich alleen maar laten meevoeren (en vervoeren).

^aDenk aan het gedicht *Adieu* waar een zwerver ook een meisje in de steek laat.

^bÉliade 1948: 'La lune est l'instrument de mesure universel' (blz. 139), 'La lune mesure, mais aussi unifie ./.. Le Cosmos tout entier devient transparent et soumis à des "lois"' (blz. 140. In die zin wordt de maan een teken van (rustgevende) reflectie in de meest brede betekenis van het woord.

Zie verder Biedermann 1996, blz. 226, blz. 423-424, Dorleijn 1989, blz.14.

Steenen tegen de spiegel

Spiegels hebben binnen de menselijke cultuur van oudsher een sterk-magische bijbetekenis. In de vroeg-westerse cultuur krijgen zij bovendien een negatieve betekenis in morele zin: zij spiegelen menselijke zwakten als ijdelheid, arrogantie en seksuele verdorvenheid. Later worden zij in het expressionisme juist het symbool van spirituele zuiverheid en sereniteit,^a binnen het postmodernisme een teken van regressus en eeuwige herhaalbaarheid.^b

Volgens Eco ervaar je wat je in een spiegel ziet als een absoluut duplicaat van het gezichtsveld, het heeft werkelijkheidswaarde.^c In die zin zou de titel van de afdeling zich tegen het mimesis-principe keren. Op zich een juiste conclusie, maar dit uitgangspunt geldt voor de gehele bundel.

Stenen tegen de spiegel: een snerpend en krakend lawaai, barsten, scheuren, scherven. Een beeld valt in duigen. Je komt terecht in een wereld van wildheid en waanzin, vol nachtelijke stormen en windvlagen, in een wereld van witte ijzigheid, in die andere wereld van de dood.

Stenen maken ook barsten in een spiegel. Als je erin kijkt, breekt je zelfbeeld en voel je jezelf gebroken of gesplitst. Waanzin dreigt.^d Binnen de gehele bundel biedt deze afdeling de meeste samenhang en eenheid.^e

^aBiedermann1996, blz. 339-341, Pieron 2004 II, blz. 507-508.

^bPieron 2004 IV, blz. 1178.

^cPieron 2004 II, blz. 508.

^dEen beroemd beeld van een gebarsten spiegel vind je in Antonioni's *L'eclisse*, een beeld dat de gehele film beheerst.

^eOok in de eerste afdeling verwijzen veel gedichten naar elkaar, maar er ontbreekt richting en samenhang.

Levensloop

Steeds dupe van toegeeflijke intrigen,
 Bewust behaagziek en melancholiek,
 Weet ik, zonder scrupule, als voor publiek
 In iedren oogopslag een ernst te liegen.

O schaduwen die, 's nachts en bij muziek,
 Met donkre vleugels aan mijn schouder wiegen,
 Zal ooit mijn ziel uw vreemd wild rijk in vliegen
 Baanbrekend naar uw mythe en uw rythmiek?

Moest ik tot zo'n verlatenheid geraken:
 Oud worden, aan eenzame tafels zitten,

Werken, om 't werk niet, maar om tegen 't zwijgen
 En twijf'len argumenten te verkrijgen,

Het hart tot onvruchtbare plek ompsitten,
 Pooltochten droomen en gedichten maken?

[1]

In het eerste gedicht van deze afdeling verlangt de dichter naar de dionysische wereld achter de gebroken spiegel, naar nachtelijke schaduwen, die een tegenbeeld vormen van het negatieve beeld dat hij van zichzelf heeft. Dit dionysische aspect wordt bevestigd in het volgende gedicht: in de ogen van de danser weer spiegelt zich de waanzin van het wilde dier.

[2]

De dichter speelt zijn rol van behaagziek en melancholisch personage, die weet dat de mensen om hem heen al konkelend meegaan in zijn spel en doorzien dat hij een masker draagt. Hij weet ook -en dit zonder enige bedenking- dat de ernst die hij veinst een leugen is. In het diepst van zijn ziel verlangt hij naar die ande-

re wereld, dat wilde, duistere rijk van de nacht met zijn eigen mythe, met zijn eigen kijk op klank, maat en melodie.^a 's Nachts weet hij zich omringd door donker gevleugelde schaduwen die ook hem als van vleugels voorzien. Misschien kan hij zo ontsnappen.

[3]

De schaduw is vanouds een geheimzinnige dubbelganger met eigen karakter en macht, hier voorgesteld als Engel van de nacht. Zijn aardse zwaarte staat tegenover de lichtheid en verhevenheid die de gevleugelde Engelen uit de christelijke traditie kenmerken.^b

[4]

De dichter weet dat ook zijn verlangen een pose is, nu tegenover zichzelf. Hij weet dat ouderdom en eenzaamheid hem wachten, dat hij alleen nog maar zal dichten, niet om het dichten zelf, maar om zich te beschermen tegen de twijfel en tegen de angst om te zwijgen. Iedere emotionele betrokkenheid en creativiteit zal verdwijnen, hij kan alleen nog maar over koude, witte en doodse pooltochten *dromen* (in plaats van ze te ondernemen) en in arren moede gedichten maken. Retoriek en ironie zijn zijn lot.

[5]

Het is op zich verrassend om te zien dat dit gedicht, waaruit diepe drang tot verandering spreekt, zelf zo conventioneel is opgebouwd. Bovendien overheerst in dit beschouwende gedicht het apollinisch-analytische aspect. In dat opzicht lijkt het er sterk op dat de dichter een loopje met zichzelf neemt.

^aZoals bv in Strawinsky's *Sacre du printemps*.

^bBiedermann 1996, blz. 391-393 ('Vleugels'), blz. 323-324 ('Schaduwen'), blz. 117-118 ('Engel').

De danser

Onder mijn huid leeft een gevangen dier
 dat wild beweegt en zich naar buiten bijt,
 Zijn donker bloed bonst, zijn gedrongen spier
 Trilt in krampachtige gebondenheid.

Totdat zijn pijn als warmte door mij glijdt
 En dwingt naar 't worden van gebaren wier
 Beheerschte haast en vastgehouden zwier
 Zijn vaart nog spannen eer hij zich bevrijdt.

Men moet gepoederd zijn, dat in 't gelaat
 Alleen het zwart der openschroeiende oogen
 Den waanzin van 't inwendig dier verraad.

De mond moet, roodgeverfd en opgebogen,
 Zoo god'lijk trots zijn, dat hij weten laat
 Dat zich zijn breeden lach heeft volgezogen.

[1]

De danser staat klaar voor de uitvoering, met bonzend hart, de spieren tot het uiterste gespannen alsof een wild dier in hem gevangen zit dat zich meedogenloos naar buiten bijt. Dan zet de pijn als een warme gloed de dans in beweging, eerst nog gespannen dan bevrijdend.

[2]

Ligt in de eerste twee strofen het accent op de lichamelijke beleving van de danser, in de terzinen komt vooral zijn uiterlijk naar voren: het wit van de poeder, het zwart rond de ogen en het rood rond de mond roepen een beeld op van brute, wrede kracht. De zwart-omrande ogen in een bepoederd gezicht tonen de waanzin die hem drijft. Zijn trots weerspiegelt zich in zijn roodgeverfde mond -iets naar boven toe omgebogen- die hem voluit laat lachen.

De ban is gebroken. De mens is een dier dat kan lachen, maar dan wel een trots dier.

[3]

Het mag er dan even op lijken dat discipline het in de loop van het gedicht van wildheid zal moeten winnen omdat een dans in zijn gebondenheid, beheersing en zwier een vorm van artistieke ordening eist. Toch blijkt uit het vervolg dat de danser zich hiervan bevrijdt, de ogen verraden juist de waanzin van het inwendige dier. Een Nietzscheaans beeld en thema, geconcentreerd en suggestief weergegeven.

[4]

Je kunt in verband met dit gedicht verwijzen naar de vernieuwingen op het gebied van ballet en dans rond de wisseling van negentiende en de twintigste eeuw. Denk aan Nijinski en het Ballet Russe, met hun opvoeringen van werken van Debussy en Strawinsky. Nijinski, het prototype van de moderne danser, ging trouwens al heel snel aan waanzin ten onder.

Binnen de schilderkunst is Matisses schilderij van de dansers in de Hermitage een voorbeeld van het extatische dat de modernistische dans kenmerkt. Het wordt op zijn beurt vaak in verband gebracht met Nijinski's *enscènering* van *Sacre*.

De verbrandende lampion

Vannacht zag ik, door 't raam op het balkon,
 Waar 't maanlicht langs de natte planken glansde,
 Voorbij de balustrade een lampion
 Van vreemd bleek licht, die in het donker danste,
 Kantelen op den wind -

En plotseling

Herkende ik: zijn gelaat, dat met vermoeide
 Wijd-open oogen daar voor het venster hing
 Terwijl de huid als dun doek openschroeide -

[1]

Dat ene overweldigende en beangstigende beeld: een lampion die op een mistroostige avond in het maanlicht tussen raam en balustrade over het balkon in een spookachtig, bleek schijnsel aan komt dansen, dan kantelt en in brand vliegt. Plotseling, en voor een kort moment, herkent de dichter in de afbeelding op de lampion als in een vreemde zichzelf met zijn wijd-open en vermoeide oogen. En hij beleeft het open schroeien van het papier van de lampion als dat van een menselijke huid.^a

[2]

Je kunt de impact van de laatste regel van dit gedicht niet onderschatten. *Huid en openschroeien*, maar ook de *ogen* zijn een directe verwijzing naar het vorige gedicht, beide liggen in elkaars verlengde: het extatische leven met zijn pijn en wreedheid in *De danser* staat tegenover de leegheid en levensmoeheid die kenmerkend zijn voor dit gedicht. Realiteit en suggestie lopen fascinerend en schrikwekkend door elkaar heen. Sterk is ook hoe de dichter in korte bewoordingen de ommekeer in het gedicht laat zien, de lampion *kantelt* op de wind en *plotseling herkent* hij zich-

^a *Openschroeide* geeft een vertragende lezing, het markeert het feit dat het doek *langzaam* verbrandde.

zelf in de afbeelding op de lampion. Een ommekeer die ook in de vorm van het gedicht duidelijk zichtbaar wordt gemaakt.

[3]

In dit derde gedicht van de afdeling vervangt de lampion de spiegel en beeldt de dichter af, vervreemd en vermoeid. En zoals de spiegel wordt verbrijzeld, verbrandt de lampion.

Het souper

't Werd stil aan tafel. 't Was of wijn en brood
Werd neergeslagen uit den greep der handen.
De kaarsvlam hing lang-wapperend te branden
En 't raam sprong open door een donkren stoot.

Als water woelden in de nacht de landen
Onder het huis; wij voelden hoe een groot
Waaien ons aangreep, hoe de wieken van de
Vaart van den tijd ons droegen naar den dood.

Wij konden ons niet bij elkander verschuilen:
Een mensch is eenzaam, ziet zijn zwarte eenzaamheid
Dieper weerkaatst in de oogen van een ander -

Maar als de winden langs de daken huilen,
Vergeet, vergeet waar ons zwak hart om schreit,
Lach en stoot glazen stuk tegen elkander.

[1]

Een harde windvlaag, het raam vliegt open, de storm buiten ontreddert de aanwezigen die aanzitten aan een souper. Het wordt stil. Zij voelen zich opgenomen in een oergebeuren waar de gebieden onder hen onrustig bewegen als in het begin der tijden.^a Aangegrepen door het waaien, weten zij zich opgenomen in de stroom der tijd die hen naar de dood zal voeren. Steun aan elkaar hebben zij niet, de eenzaamheid weerkaatst zich zelfs dieper als zij elkaar in de ogen kijken. De wereld aan de andere kant van het raam wordt als intens bedreigend beleefd. Dus verman je, vergeet je zwakheid en tranen als de winden rond je huilen, maar lach, klink en stoot de glazen tegen elkaar stuk!

^aWoelwater, onder meer: draaikolk.

[2]

Een wel heel zwaar aangezet gedicht, emotioneel-existentieel en begripsmatig.

Het huis is een vast ijkpunt, waar je aan tafel -ook al een dagelijks, geheiligd middelpunt- je brood eet en wijn drinkt, waar je met elkaar eenvoudig en vredig omgaat. Veilig als op het oereiland van de schepping.

Maar als de storm eenmaal losbarst, blijkt het dat de fundamenten kraken en dat existentiële noden en angsten boven komen drijven. Het gedicht ademt een fin de siècle-sfeer ('Lach en stoot glazen stuk tegen elkander') en het kan als een vervolg op het vorige gedicht worden beschouwd, waar dezelfde nihilistische sfeer heerst.^a

[3]

Ook in dit gedicht wordt geen enkel religieus of spiritueel inzicht of uitzicht geboden, ondanks de mythologische impact van het gedicht en zijn verwijzingen naar brood, wijn en avondmaal of naar de kaars als symbool voor Christus.^b

^aMet als het tegenbeeld *Tuinfeest*, waar lampions juist een teken zijn van een lieflijke melancholie

^bTimmer 1991, blz. 174.

De vogel

Als menschen lachen die 's nachts iets vreemds
vreezen,
 Lachten wij na den slag met koud gelaat.
 Ik riep: 'Het zal een moede vogel wezen
 Die door den nachtwind tegen 't venster slaat.'

Er vloog een schaduw langs het glas met smal
 Geklap van natte vlerken aan de ruiten,
 en viel toen vormloos als een zwarte bal
 Omlaag. En't floot en waaide en kraakte buiten.

Maar, tot glinsterend ijs bevroren, schoof
 De nacht kreunend langs 't hooge raam waarvoor
 De lange vlammen van de kaarsen vluchten -

De glazen lagen stuk tusschen de vruchten,
 Als harde sneeuw blonk 't tafellaken door
 Verwarde weelde van kristal en loof.

[1]

Op een koude winternacht vliegt een vogel tijdens een storm tegen het raam en valt iets later levenloos neer ('als een zwarte bal'). Daarna volgt een huilende, kreunende windvlaag, waardoor kaarsen uitgaan en glazen op tafel stuk stoten. De aanwezige disgenoten lachen erom, geveinsd, als mensen die er juist bang voor zijn dat nachten iets vreemds kunnen brengen. Uit zijn uitroep blijkt trouwens dat ook de dichter zich niet gemakkelijk voelt en zijn onrust probeert weg te redeneren.

[2]

In het gedicht is de volgorde in de verhaallijn door de dichter omgezet: eerst het gelach (eerste kwatrijn), dan pas de slag (tweede

kwatrijn). Dit ondanks het feit dat een wisseling van beide kwatrijnen beter voldoet.

Toch maakt de dichter snel duidelijk dat de gekozen volgorde cruciaal is: het menselijke element vormt niet meer dan een inleiding op het feitelijke gedicht. Dit wordt gevormd door het tweede kwatrijn en de twee terzinen, zij vormen samen een zelfstandig en afgerond geheel: het vallen van de vogel, de kreunende storm, het breken van de glazen, afgerond door een delicaat stilleven zoals dit in de laatste terzine wordt geschilderd. Je denkt direct aan de stilleven uit de zeventiende-eeuwse Vlaams-Hollandse schilderkunst, waarin de weelde van vruchten, kleed, kristal en bladeren met veel liefde wordt uitgebeeld.

[3]

Maar in dit stilleven zit, en dat is verraderlijk, het *memento mori* ingebakken.^a Wat een pronkstuk is van veel stilleven, het staande drinkglas van kristal, ligt aan scherven. Ook wijst het tafellaken -wit als ijzige sneeuw- naar de witheid en de ijzigheid van de dood. Het memento wordt versterkt door wat er staat in het eerste kwatrijn -de koude van de gezichten, die iets van doodsangst weer spiegelt- en in het tweede, waar de schaduw van de vogel verwijst naar die andere wereld van de dood.^b Vooral in het boek Job wordt, maar dan in de Statenvertaling, gesproken over de schaduw van de dood, het gaat om het gebied van donkerheid en diepe duisternis.^c

[4]

Hoewel dit gedicht van het vorige in sfeer verschilt, is het duidelijk dat zij beide in elkaars verlengde liggen en elkaar zelfs aanvullen.^d

^aHet is tekenend dat in veel stilleven uit de Gouden Eeuw, dood, verval en bederf al besloten lagen. Het thema van de *vanitas*, van de ijdelheid en leegte.

^bBiedermann1996, blz. 323.

^cJob 10:21-22.

^dDeze veronderstelling wordt -extern- ondersteund door de mededeling dat de auteur Nijhoff in 1917 een gedicht opstuurt naar De Gids met de titel *Het Souper*, een gedicht dat later in *Vormen* de titel *De vogel* krijgt (Internet/Nijhoff. Literatuur jaargang 3- dbnl).

De klanken aa en a beheersen op onopvallende manier het gedicht, maar vreemd genoeg ook zonder dat je maar enig verband kunt vinden met de inhoud. Je zou eerder ij's en ee's verwachten.

Aubrey Beardsley

Leef niet als boomen leven die haar stille
Groeikracht in takken om zich heen verbreedden,
Leef steil omhoog zoals de stammen deden,
Tot *wij* als speren in den hemel trillen.

Want de natuur is niet den mensch ter wille:
Slechts langs den weg van haar gestrengte zede
Staat zij ons toe de velden te betreden
Waar sterren bloesemen als asfodillen.

't Rinkelt aan 't raam, en in het maanlicht buiten
Ritselen spitse muilen door het gras.
Tusschen de boomen klinkt muziek van fluiten.

En'k zie mijn schaduw, steeds teruggejaagd,
Een nimf vervolgen, die een kaarsje draagt
Waarvan een baard hangt van verdropsen was.

[1]

Een harmonische groei is van levensbelang voor bomen. Deze kan alleen tot stand komen als er een evenwicht bestaat tussen de hoogte en de breedte (de diameter) van een boom. Jonge bomen hebben de hang te snel te groeien, zij streven, zeker als ze in een bos staan, naar boven toe, waar het licht is, en ze strekken zich als het ware als speren trillend de hemel in. Maar hun wortels reiken niet diep. Bij de eerste de beste storm dreigen ze al om te waaien.

Hiermee lijkt de titel van het gedicht duidelijk te worden: Aubrey Beardsley was jong, ziekelijk, hij kon/wilde zich niet voegen naar de stille groeikracht die bomen in hun biotopische samenhang kenmerkt. Hij leefde steil omhoog.^a Alleen zo lukt het je de wereld

^aVoor een oriëntatie hoe er in het begin van de twintigste eeuw over Beardsley werd geoordeeld: Marius 1908, blz. 344-353. Verder: Reade 1967.

daarboven te bereiken. Daar schitteren sterren en bloesemen er als kleine -witte en gele- asfodillen.

[2]

Achter zijn raam gezeten krijgt de dichter -de protagonist in dit gedicht en bovendien woordvoerder voor een grotere groep van dichters-, een teken: een belletje rinkelt, glazen muiltjes tingelen. Hij beleeft die andere, vaak angstaanjagende, wereld als een sprookjeswereld: het is een tuinfeest vol fluitmuziek,^a in het maanlicht, temidden van de bomen, terwijl je de spitse muiltjes van een nimf hoort ritselen.^b

Zelfs gaat de schaduw van de dichter aan de andere kant van het glas achter een nimf aan.^c De nimf,^d die de dichter blijkbaar handig weet te ontwijken, draagt een kaarsje, waarvan het vet in de vorm van een baard naar beneden druipt. En zo verschijnt aan het einde Aubrey Beardsley op zijn eigen feestje en blaast het kaarsje uit.

[3]

Pas in het laatste gedicht van deze afdeling breekt er iets van hoop door. Als je gevaarlijk leeft en een saai, alledaags bestaan vermijdt, zal achter het raam een sprookjesachtige wereld vol sterrenpracht en muziek zichtbaar worden.

^aVanaf oude tijden heeft het geluid van de fluit een betoverende uitwerking, 'sie gilt als Symbol für Harmonie Glück und Lebensfreude. Viele Musikinstrumente, insbesondere Blasinstrumente, verweisen auf extreme Gefühle, auf Verlockungen und Schmeicheleien.' Wikipedia/ Traumdeuter.

In de westerse mythologie is de fluit bij uitstek het muziekinstrument van Pan en een teken van zijn seksueel-extatische kracht (Kahn 2002, blz. 165-166).

^bMet een overgang naar de volgende afdeling van de tuinfeesten.

^cEen mooi beeld! De schaduw is ook hier dubbelganger, maar in deze context in een vriendelijke vorm.

^dNymfen zijn bekoorlijke halfgodinnen, levend in bossen en bij rivieren. Zij behoren tot de wereld van Satyr.

[4]

Wie zijn de *wij*? Sterk gestuurd door de interpretatie van het *wij* in *Het lied der dwaze bijen*^a denk je aan modernistische dichters die zich los maken van een gezapige traditie en die zich als een avant-garde beschouwen ('als trillende speren'). Opvallend is het dan dat ook hier dit modernisme met wantrouwen wordt bekeken: zij zijn niet diep geworteld.^b

Toch lijkt de dichter zich in de laatste strofe te kunnen verzoenen met die sprookjesachtige wereld -meer is het niet- achter het raam, als is het dan ook maar in de persoon van zijn schaduw en dan nog op een blijkbaar vruchteloze achtervolging. Ook nu is het geluk *onaanraakbaar*.

^aZie De Wending.

^bMet de vraag of je Beardsley zelf tot de (voorlopers van de) modernisten mag rekenen. Hij was een vertegenwoordiger van de Art Nouveau, en daarmee van het estheticisme met zijn symbolistische en decadente trekken.

Tuinfeesten

In de afdeling Tuinfeesten staan misschien twee gedichten die direct onder deze noemer vallen, de overige spelen zich direct of indirect af in of rond een tuin als entourage, zoals de twee pauwen die klaar staan voor hun strijd of voor de vrouw en de vogel die zijn verwickeld in hun spel van wederzijdse verleiding.

Ook de gedachte dat tuinen altijd een plek zijn voor een feestelijk gebeuren, wordt weerlegd, met name door Page en Mozart.

De titel Tuinen had veel beter gepast, maar zelfs dan nog blijft de betekenis ervan vaak zijdelings en de samenhang verbrokkeld. Of is de titel ironisch bedoeld?

De twee pauwen

In 't bloembed achterover, waar het zwermen
Der wespen tot verveelden slaap vermoeit,
Voelt hij zich machteloos tegen de warme
Koorts van de zomer die zijn bloed verschroeit.

Veel licht doet pijn: en hij brengt naar zijn smalle
Oogen de schaduw van de bloemen toe,
- Kelken zijn op zijn keel en haar gevallen -
Veel licht doet pijn, maar bloemen maken moe.

Een pauw springt over 't gras: achter de aigrette,
Trillend op 't spitse hoofd van blauw azuur,
Stijgt met den staart een dans van violette
Brandende vlinders in een scherm van vuur.

Met één gebaar heeft reeds de jongen zijn
Rits'lende waaijer achter zich ontvouwen
En werpt het hoofd terug tot in de blauwe
Gespannen lubben van gevlamd satijn.

Zoo treedt hij zeker naar zijn tegenstander,
Die op hem wacht, de pooten vast in't zand,
De steenen ogen stil; - en triomphant
Glimlacht hij naar het schreeuwen van den ander.

[1]

De tweedeling binnen het gedicht wordt direct duidelijk en voelbaar -en dat haarscherp door de dichter getekend- : de verveelde hoofdpersoon die loom en lui zijn tijd ligt te verdoen, al mopperend op het geluid van de wespen, op de zomerse warmte, op het licht ('veel licht doet pijn'). Zelfs bloemen vallen hem zwaar en maken hem moe.

Maar dan de pauwen, prachtig beschreven: pronkend in hun tooi

en gereed voor de strijd.^a

Tegenover de menselijke lamelendigheid staat het actieve, driftmatige bestaan, en dat in al zijn natuurlijke pronk en praal. Voor de christenmens is de pauw niet voor niets een symbool van ijdelheid en hoogmoed.

[2]

Op de achtergrond staat de opkomst en bloei van het vitalisme.^b Leven betekent strijdvaardigheid, een leven uit het diepst van je driften. Tegenover de levensdrang van de pauwen staat de decadentie van het burgerdom, dat aan de grote krachten van de natuur voorbijgaat. Een oud, cultuur-kritisch thema: kolkende natuur versus een lethargische beschaving.

^aHet *steenen* zou er op kunnen wijzen dat het gaat om tuinbeelden. In dit geval mijmert de dichter weg.

^bDe literaire stroming binnen het vitalisme ontstaat in Nederland gedurende de jaren 20 van de vorige eeuw met Marsman als belangrijkste vertegenwoordiger. In zijn (vroeg) werk, zoals in het gedicht *Twee meeuwen*, vind je veel terug van een thematiek die je ook in *Vormen* tegenkomt. Marsman 1951, blz. 88-89.

Lili Green

De stem die bij de rhododendrons zijn
 Lekkende trillers door de tuinen riep,
 Woei, toen ze zoekend over 't grasveld liep,
 Fluist'rend voorbij, en lachte in de fontein.

Ze boog verbaasd in 't marmeren bassin
 Waar 't zonlicht in de warme stilte sliep,
 Maar vond den fluiter niet, die reeds in 't diep
 Doolhof van rozen school met zijn refrein.

De schaduw van 't priëel buigt om haar droom,
 's Nachts als ze slaapt, moe van de melodie
 Die telkens ergens uit de struiken tergt -

Maar al de bloesems huiv'ren uit den boom,
 Wanneer de blauwe vogel neerstrijkt, die
 Onder haar hand zich voor het maanlicht bergt.

[1]

Een warme, stille, zonlichte lentedag in een idyllische setting: de tuin, de struiken, een prieel, een fontein met marmeren bassin, rododendrons, een doolhof van rozen, bomen vol bloesems. En dan waait een stem over het gras. Een vogel vliegt fluitend rond -fluisterend en lachend- en bekoort een vrouw met zijn lakkende trillers. Zij gaat naar hem op zoek, maar hij verstopt zich voortdurend. Zij vindt hem niet. Dan, 's nachts in het prieel, strijkt hij, als zij moe van zijn melodie en refrein in slaap is gevallen, bij haar neer en verschuilt zich onder haar hand om zich te beschermen tegen het maanlicht met zijn magische krachten.

[2]

Een droombeeld waarin de vogel blauw kleurt als de exotische

paradijsvogel.^a Blauw is onder meer de kleur van koelte en ontspanning, maar tevens van (seksueel) verlangen en (erotische) verbeelding.^b

Ook de slotregel heeft een duidelijke seksuele impact, hoewel je niet direct hoeft te denken aan de vogel als fallussymbool. In dit gedicht lijkt het te gaan om een droomachtige combinatie van speelsheid en erotische warmte.

[3]

En dit is niet alles. De titel laat zien dat er ook sprake is van een dansscène. Werkelijkheid en droom gaan over in theater, waarin de danseres Lili Green de sfeer verbeeldt.

Lili Green (1885-1977) was een befaamde Nederlandse danseres, choreografe en dans-pedagoge. Zij legde de nadruk op de beeldende kracht van het lichaam tijdens de dans. 'Zoals er een spreektaal is, zoo is er plastiek om ons voelen en willen in bewegingen en gebaren uit te drukken.'^c

Eenvoud en distinctie, een verfijnde smaak en een zuiver artistiek inzicht zijn volgens de pers rond 1915 kenmerkend voor haar stijl.^d Dat zijn kenmerken die de dichter moeten hebben aangesproken.

6 Centrale thema's. Kunstzinnige vormen [6.3].

[4]

In dit gedicht beheerst het tuinlandschap de setting, daarbinnen vliegt de vogel majestieus rond, ongreepbaar voor de vrouw die op hem naar zoek is. Pas in de nacht, en dan nog in een droom, laat hij zich zien en stelt hij zich onder haar bescherming. Een visie die indirect terug verwijst naar het eerste gedicht van de bundel: geluk is onbereikbaar, het kan alleen even, vluchtig worden aangeraakt, hier in dans, droombeeld en maanlicht.

^aEen suggestieve naam in dit verband. De blauwe paradijs vogel is een zangvogel.

^bHeller 1990, Hoofdstuk II ('Blauw').

^cVan Brummelen z.j., blz. 51.

^dVan Brummelen z.j., blz. 103.

Adieu

Droom dan tenminste dat wij nimmer scheidden,
 Wij droomden het zoo vaak, kind, naast elkaar.
 Nu kuste ik, toen je sliep, voor 't laatst den zijde
 Geurenden overvloed van je wild haar.

Ik nam mijn vedel, liet me 't raam uitglijden,
 Sloop door den boomgaard, telkens omziend naar
 Het venster, open in den klimop, waar
 Jij met een glimlach droomt dat wij nooit scheiden.

Droom dan, als in het sprookje, honderd jaar:
 Droom dat je met mij zwierf en met me bij de
 Herbergen speelde en dansen begeleidde -

Adieu. Wellicht maakt ginds een toovenaar
 Een blonden prins van dezen vedelaar
 Wiens kus je wekt, en zijn wij nooit gescheiden

[1]

Een typisch romantisch verhaal -inclusief boomgaard, venster en klimop- over de liefdesverhouding van het jonge meisje met haar oudere,^a rondtrekkende vedelaar,^b over haar droom van eeuwige liefde, over zijn zucht naar vrijheid, zijn laffe afscheid en slinkse vertrek.^c Hij zou het liefst willen dat zij maar bleef slapen en dromen: droom maar, zoals Doornroosje honderd jaar lang droomde, droom van wat we op onze zwerftochten van plan waren te gaan doen. En misschien maak ik je in die droom nog wakker. En is er niets aan de hand.

^aAlleen een wat oudere man zal het woord *kind* gebruiken.

^b*Vedelaar* is een ander, misprijzend en laatdunkend, woord voor vioolspeler. *Vedel* behoort tot een meer plechtig taalgebruik.

^cVoor de buitenstaander hoort het gedichtje eerder thuis in de afdeling *Kleine liederen*.

[2]

Adieu, gegroet, vaarwel. Een adieu met een wel heel wrang en triest tintje, niet alleen omdat hij haar tegen alle beloften in in de steek laat, maar ook omdat hij met haar dromen speelt en zichzelf daar zelfs in de toekomst een plaats geeft als de blonde prins.^a Hij gebruikt, zelfs nu hij alleen is, dezelfde suggestieve, lieve en verleidelijke zinnnetjes die hij indertijd haar ook heeft ingefluisterd ('wij droomden het zo vaak').^b Werkelijkheid, droom en sprookje schuiven in dit gedicht moeiteloos over elkaar heen.

^aVergelijk *Shakespeares Winteravondsprookje*.

^bHet is mogelijk dat je dit gedicht moet lezen als voorgeschiedenis van *Zwer-
ver en elven* (met de tuin als aanknopingspunt), hoewel de dramatiek van het laatste gedicht zich moeilijk naar *Adieu* laat vertalen.

Page

Het wordt stil in den tuin, als mijn gitaar
 De melodie lacht van haar zoeten naam,
 En zingend heft zich mijn extase, waar
 Zij zich tusschen bloemen nijgt voor 't raam.

Onder de boomen der donkere laan
 Waait de avond een dans van schaduwen vlot,
 Maar aan den einder, waar de torens staan,
 Hangt stil en wit de zuiv're dauw van God -

De wereld is te groot en oud voor dit
 Spel van het jonge hart, en het verdriet
 Van 't avondgrauwen dringt onze oogen binnen -

En als ik straks naast haar bij 't haardvuur zit,
 Zie 'k door de vensters in een zwart gebied
 En hoor den nachtwind gieren langs de tinnen.^a

[1]

Zoals eens bij Orpheus wordt ook hier de natuur even stil als er muziek door de tuin heen klinkt. Tegen het vallen van de avond zingt en speelt de dichter in extase voor zijn geliefde, die op haar beurt met betamelijke lieflijkheid van achter het raam en te midden van bloemen ingaat op zijn liefdebetuiging.^b

De idyllische setting wordt, ondanks de opkomende wind en de dreigende duisternis, in de tweede strofe niet verstoord, omdat aan de einder een lichte nevel van dauw in al zijn zuiverheid de

^aAls geliefden hoor je het liefst de nachtegalen zingen.

^bDe titel *Page* kan letterlijk worden genomen. Het gaat om een jongeling, die persoonlijk diende onder een ridder en die aan diens hof zijn eigen (ridderlijke) plaats innam. *Page* is trouwens ook een meisjesnaam.

stilte van het begin bevestigt.^a

[2]

In de derde strofe staat een intermezzo in de vorm van een mijmering van een waarnemer die zich als een *wij* tot de lezer richt. Dat bij het vallen van de avond een dans van de schaduwen in gang is gezet, wordt in de tweede strofe al als een bedreiging beschouwd van het vredige moment, nu wordt het grijzen van de avond gezien als een verdriet dat de ogen binnendringt. Kastelen, tuinen,^b lanen, bloemen en muziek bieden geen verweer tegen de wereld daarbuiten, een oeroude wereld waar andere gewoonten en wetten gelden. Er is in deze wereld geen plaats voor jeugdig spel (en geluk), alleen duisternis wacht je.

Een suggestie die de dichter-jongeling blijkbaar overneemt. Straks, op dat ene moment van geluk, als hij naast haar zit, weet hij dat hij vanuit het kasteel naar buiten zal turen de zwartheid in en dat hij de storm zal horen gieren.

Zo zijn de stilte en zuiverheid uit het begin van het gedicht geheel verdwenen en zijn we terug in de wereld van *Steenen tegen de spiegel*.

^aOp veel plaatsen in het OT wordt God gezien als schepper van de dauw.

^bDe page zingt zijn serenade in de kasteeltuin. Deze wordt verder niet omschreven, maar wel wordt de avondlijke en nachtelijke sfeer subtiel gekarakteriseerd, zoals dat ook in *Tuinfeest* gebeurt.

Mozart

Het vroege zonlicht trilt in de cypressen,
 Drijft als een blonde schaduw over 't gras
 En stroomt, huiv'rend in 't hoge vensterglas,
 In 't blank boudoir der grijzende comtesse.

Dezelfde dag moest steeds opnieuw gebeuren,
 - Hoor den gekooiden vogel boven haar -
 Weer buigt haar witgepoederd kapsel naar
 't Borduurwerk van verguld en bonte kleuren.

Op 't zelfde uur wordt iemand ingelaten
 Die zwijgend buigt en voor 't klavier zich zet,
 En uit het oude hart van 't zwak spinet
 Waait de verwelkte geur van een sonate.

Zij volgt zijn handen langs de gele toetsen,
 - De thema's keeren telkens weer terug -
 En ziet door 't zijraam de oprijlaan, de brug,
 De wandelaars, de miniature koetsen.

[1]

Dit gedicht is als een schilderij. Buiten speelt het vroege zonlicht door de tuin, komt door het venster naar binnen en verlicht het boudoir van een gravin op leeftijd. Zij zit te borduren, zoals iedere dag. Iedere dag ook komt er iemand die voor haar op het oude en gammele spinet verstorven sonates speelt. Hoewel, dit klinkt te onvriendelijk: het spinet behoort met zijn oude, zwakke hart tot de levende inboedel van het boudoir, waar het met de woonster een heel leven achter de rug heeft.

De comtesse volgt het spel en kijkt ondertussen vanuit een zijraam naar buiten: een vast doorzicht met de wandelaars en de verre koetsen, de oprijlaan en de brug, de brug die de intieme wereld van het kasteel (met zijn boudoir en tuin) scheidt van de verre

buitenwereld.^a

[2]

De eerste strofe staat in schril contrast met de rest van het gedicht. Een nieuwe morgen begint, de zon gaat voorbij, trillend, drijvend, stromend, huiverend. Hij komt binnen in het licht-heldere boudoir van de gravin. Dat roept, ook al wordt zij wat grijs, verwachtingen op bij de lezer van vrolijkheid en intimiteit.

Maar nee, je komt plotseling terecht in een verstarde wereld, waarin iedere dag hetzelfde is, waarin alles zich herhaalt: de gravin steekt de patronen van haar borduurwerk,^b de papagaai praat zich en anderen dag na dag na^c en de klavierspeler speelt iedere dag opnieuw de oude wijzen.^d

De sleetsheid van het bestaan raakt zelfs het werk van een Mozart, het wordt geassocieerd met een verwelkte geur. In een boudoir -als plaats van sentimenten en herinneringen- is dit trouwens geen al te verrassende associatie, weet de dichter.

[3]

Afstandelijkheid (de buiging) en verstilling typeren dit gedicht, het is alsof je je in een geschilderd, oud-Hollands interieur bevindt.^e Nergens blijkt iets van gevoeligheden als weemoed of berusting. De dingen zijn zoals ze zijn. De wereld is in en in grijs.

^aZoals in het vorige gedicht de wereld van het kasteel wordt gescheiden van de verre, dreigende wereld.

^bBorduren (in haar boudoir) behoorde eertijds tot de kernactiviteiten van de vrouw des huizes.

^cDe vogel in de kooi is ook een verwijzing naar de situatie waarin de gravin - opgesloten in haar boudoir- zich bevindt.

^dDeze herhalingen zijn geen tekenen van oneindigheid (vs Reijmerink, 2007, blz. 42), maar van sleur.

^eDit wordt versterkt door het gebruik van licht en kleur (blond, grijs, blank, wit, verguld, bont en geel).

De kloosterling

Als ik de groene luiken openzet,
 Zie ik de bloemen om het raam heen trillen
 Druipend van tintelenden dauw,^a en kil en
 Overzoet waait een geur door mijn gebed.

O wonden, o bloei Gods! Mij is in 't bloed
 Eén uwer ranken dringend en uitlopend,
 Die, als uw lente eenmaal mijn zijden opent,
 In duizend bloemen mij uitbreken doet -

Een vreemdeling stond in den tuin en groette.
 Hij nam mijn hand en voerde me als een knaap
 over het grasveld naar 't begroeid priëel,

Hij sprak: 'Wij zijn één overbloeid geheel,
 Ik zie mijn hyacinten om uw slaap
 En rozen in uw handen en uw voeten.'

[1]

Een monnik ziet hoe op een lente-ochtend bij zijn morgengebed de bloemen in al hun rijkdom rond zijn raam ontluiken en hij ruikt de geur ervan, bedwelmend en nog kil van de ochtendkoude. Zijn gebed is extatisch. O bloed van God dat uit de wonden van Christus vloeit en waarin Gods liefde zich ten volle openbaart.^b Een van Zijn scheuten is in mijn bloed geënt,^c baant zich een weg en loopt al uit om straks in Gods lente voluit te bloeien. Via zelfkastijding?

^aDat een aanpassing van de spelling niet altijd esthetisch onschuldig is, blijkt uit de mogelijke aanpassing *tintelende dauw*, die harder klinkt dan het oorspronkelijke *tintelenden dauw*.

^bEen variant op het *in liefde bloeiende*. De nadruk op bloed en bloei wordt onderstreept door de vele oe-klanken binnen het gedicht.

^cVergelijk het 'in mijn hart staat een boompje gegroeid, de wortels zijn bloedig rood' (*Liedje*).

[2]

Dan gaan de gedachten van de monnik terug naar het begin: de vreemdeling die hem, nog een knaap, meevoert naar het priëel en hem in woorden toespreekt zoals alleen een geliefde die kan uiten: wij zijn samen één, samen zijn we een door bloemen overgoten eenheid.^a Mijn rozen heb je in handen en voeten,^b hyacinten als lentebloemen slingeren zich om je slaap.^c

[3]

De eerste twee coupletten van het gedicht geven aan dat je de betekenis van dit rendez-vous moet vergeestelijken: de slinger droeg Jezus rond het hoofd tijdens zijn kruisiging, de rozen verwijzen naar Zijn wonden aan handen en voeten. De jongen wordt door de Vreemdeling als offer toeberaid. Dat de Vreemdeling symbool staat voor Jezus laat zich raden.

Toch is het duidelijk dat de dichter de mogelijkheid openhoudt dat het gaat om een seksuele ervaring van de jongen met een geestelijke, een ervaring die dan later wordt geprojecteerd op Jezus. Hoewel, het is ook een bekend gegeven dat mystici vaak juist erotische termen gebruiken om hun liefdevolle verhouding tot God te verbeelden.

^a *Overbloeid* betekent ook *ten volle tot bloei gekomen*. *Over* wordt dan gebruikt in de betekenis van *uiterst* (zoals in *overzoet*).

^b De roos ontspruit uit het bloed van Adonis, de geliefde van Aphrodite. In het rood is hij het teken van eeuwige liefde en wedergeboorte. In de Christelijke symboliek staat hij ook op het bloed der martelaren.

De witte roos is vaak een teken van de dood, maar ook van onschuld. Biedermann 1996, blz. 314-315, Timmers 1991, blz. 216.

^c De hyacint is een bloem van bloed en (homo-) liefde. Tussen de jonge Hyakinthos, een Spartaanse prins, en Thamyris, een zanger, ontstond volgens de mythe de eerste homo-erotische relatie. Hyakynthos werd vervolgens uit jaloezie gedood door de wind-god Zephyros. Uit Hyakynthos' bloed ontsproot de hyacint. Biedermann 1996, blz.173.

Fuguetta

Claudien, jij speelt piano, en ik zit
 In de warande, en luister naar het zingen
 Uit het innige hart der stille dingen,
 En luister naar de stem der nacht die bidt -

Nu is mijn hart heel stil geworden: dit
 Is het stil einde van het groote dringen.
 De regens die tusschen ons beiden hingen,
 Claudien, zijn over en de nacht is wit.

Zachtheid, zachtheid is het woord van muziek:
 Het is of je op een groenen heuvel toeft,
 Een fabel leest of ziet een mozaïek -

En 't hart, ontvangend wat het hart behoeft,
 niet meer van pijn verbijsterd, niet meer ziek,
 Vergeet - een glimlach lang - wat het bedroeft.

[1]

Een van die onaanraakbare, poëtische momenten, momenten waarop de dichter in *Satyr en Christofoor* vooruitloopt. Zij zit te spelen in het licht van de kamer, hij zit buiten op de waranda en luistert naar haar spel, omgeven door de nacht. De muziek komt naar zijn gevoel op uit het tedere binnenste van de stille dingen om hem heen. De wereld is roerloos, nachtgeluiden klinken als het murmelen van een gebed.

Ook de dichter is van binnen stil, aan al het dagelijkse geworstel is een eind gekomen. Tussen hem en zijn geliefde lijkt de lucht opgeklaard te zijn. De donkerte van de nacht is omgezet in witte helderheid,^a de hardheid van de wereld wordt door de zachtheid van de muziek verlicht. Het lijkt erop alsof je op een begroeide

^aWit verwijst in *Vormen* vaak naar verstilling, maar het kan, zoals hier, ook slaan op de nevels die na de regen zijn blijven hangen.

heuvel staat, een fabel leest of een mozaïek bekijkt. Alle drie geven in hun esthetische eenvoud innerlijke rust en vrede.^a En dat is wat de dichter nodig heeft. Zijn pijn en ziekte verdwijnen. Hij vergeet zijn verdriet, een glimlach lang.

En in deze laatste toevoeging ligt de crux, hierdoor slaat het gedicht plotseling om, omdat in die glimlach ook het gevoel van ironie, zelfbedrog en ontgoocheling ligt opgesloten.

[2]

Al speelt *Fuguettes* zich niet af tijdens een tuinfeest, het is wel een feest van muziek. Bovendien, ook in dit gedicht krijg je een verstillende indruk van een tuin bij nacht, beleefd vanaf een warande.

^aDe dichter had er dus aan kunnen toevoegen 'en het luisteren naar een avondlijke fuguette.' De fughetta is een kort muziekstuk in de vorm van een fuga, maar met eenvoudiger doorwerking.

Het tuinfeest

De Juni-avond opent een hoog licht
Boven de vijver, maar rond om de helle
Lamp-lichte tafel in het grasveld zwellen
De boomen langzaam hun groen donker dicht.

Wij, aan 't dessert, eenzelvige rebellen,
Ontveinzen 't in ons mijmerend gedicht,
Om niet, nu 't uur eind'lijk naar weemoed zwicht,
Elkanders kort geluk teleur te stellen.

Ginds, aan de overkant, gaan reeds gitaren,
En lampions, en zacht-plassende riemen,
Langzaam over verdronken sterren varen -

Zij zingen, nijgen naar elkaar en kussen,
Geenzins om liefde, maar om de sublieme
Momenten en het sentiment daartusschen.

[1]

Op een avond in Juni -het is volop zomer- speelt zich een spel af van binnen en buiten, van licht en donker. Het is nog licht boven de vijver, maar gezien vanuit het licht van de lampen binnen op tafel worden de bomen al donker.

Een wat onnatuurlijk beeld omdat het helle, elektrische licht van de lampen sterk contrasteert met het hoge, zachte, natuurlijke licht van de Juni-avond.

[2]

Idyllisch wordt het beeld als het zich in de laatste twee strofen uitstrekt naar de overkant van de vijver waar bij lampionlicht^a en gitaarmuziek wordt geroeid en gezongen. Men buigt zich naar

^aNog een scherp contrast met het lamplicht binnen.

elkaar toe en kust elkaar. Het leven heeft eventjes zijn weergalozе momenten,^a met daar tussenin gevoelens van diepe ontroering.

[3]

Dit einde zal de lezer bijblijven, ook al wordt er tevoren iets medegedeeld over rebellen die net doen of er eigenlijk niets aan de hand is, zij doorzien de situatie, maar houden hun mond, hoewel zij wel bezig zijn om al mijmerend hun gedachten hierover in een gedicht te verwoorden.^b Zij zwijgen omdat je anders de sfeer bederft en alleen maar maakt dat dit korte en ijle moment voorbijgaat.

[4]

De *wij* zijn een groep dichters en gelijkgestemden die aan een souper deelnemen. Zij zijn introvert en opstandig. En dat zegt wat. Een etentje met alleen maar in zichzelf gekeerde artistiekelingen moet geen lolletje zijn. Bovendien noemen zij zich ook nog rebels, wat hier zoiets moet betekenen als balsturig en ongezeglijk. Grote revolutionairen of oproerkraaiers zijn zij zeker niet. Literatuur lijkt voor hen de enige uitweg te zijn uit de schijn van alledag.

[5]

De kijk binnen *Vormen* op geluk krijgt plotseling een wending. Voor de dichter in *Satyr en Christoffoor* was geluk onaanraakbaar, in dit gedicht lijkt het erop dat de dichter wel een kort gevoel van geluk voelt opkomen,^c maar dat hij dit gevoel het liefst direct wegdrukt door het in een gedicht om te zetten. Het gevoel wordt met opzet onschuldig gemaakt. De dichter is te kwader trouw.

^aDe dichter gebruikt de zwaarbeladen en omstreden term *subliem*. Een begrip dat kan worden gedefinieerd in termen van het Heilige en van tragiek. Het vroeg-modernisme moest er niets van hebben. Zie verder Wikipedia/Sublime, Shaw z.j., Pieron 2004 I, blz. 103 ('Het Heilige'), Van der Putten 2014.

^bOntveinzen: net doen alsof het niet waar is, niet uitkomen voor.

^cOok op de gondels wordt het geluk -lijkt het- voor een moment aangeraakt.

Kleine prélude van Ravel

Langs de twee coniferen naar
Het smalle rozenboompje, was
Met kamerschermen een boudoir
Geïmproviseerd op het gras.

Kaptafel, spiegels, dozen, flacons,
Een waaier tusschen een theeservies,
Een beker bloemen, lampions,
Een masker op een spies.

De danseres, nog bijna kind,
Zit op haar afgegleden shawl,
Buigt zich over haar voet, en bindt
Zich vaster de sandaal.

Terzijde wacht, gehurkt, een man
In wijde kleeren op een stoof:
Hij heeft het peer-hoog voorhoofd van
Een Chineesch filosoof.

Hij wacht, met bril en roode fez,
Bij zijn orkestrion bereid,
Waarmee hij wals, pavane of jazz
Evengoed begeleidt.

Dit zelfgemaakte clavecin
Verbergt in zijn polyphonie
Al de mazurka's van Chopin,
Cakewalks van Debussy.

Ik heb respect voor den tzigiaan
Die met zoo'n kunst ons hart ontroert
Dat hij ons, uit onszelf vandaan,
Naar een geheim ontvoert;

Maar méér nog voor den virtuoos
Die, waar hij aanraakt, musiceert,
Die wat hard is en levenloos
Tot instrument verkeert.

Hij hoort muziek in elk ding Gods,
Niets werpt hij waardeloos terzij;
Zoo steeg eens water uit een rots,
En 't menschenkind uit klei.

De dichter hoort in ieder woord
Geboorten van literatuur:
Wie oor heeft om te hooren hoort
Muziek in de natuur.

Den dag lang zag ik den muzikant
Het huis door sluipen in en uit;
Nu wacht hij plechtig triomfant,
Temidden van zijn buit.

Een cythertje, een bazartrompet,
Een oversnaarde cocosdop,
Twee deksels, en een castagnet,
Een stok met leeren knop,

Een zil'ven bol, een plat stuk hout,
Halfvolle flesschen en een ring -
Hetgeen zorgvuldig opgetouwd
Aan kleine galgen hing.

Hij lacht wanneer de danseres
Tenger tusschen de spiegels, naakt,
Met godenmasker en bloedrood mes
Een wreedens danspas maakt.

Hij licht en helpt bij haar toilet,
 Bindt haar de druiven aan het oor,
 Treedt naast haar aan den spiegel, zet
 Een kandelaar er voor.

- Reeds is het park met violet
 Schemerend avondlicht vervuld,
 Reeds wacht, in de warande, het
 Publiek met ongeduld.

't Fonteintje, achter 't grasveld, spuit
 Het water in den vijver terug,
 Een vroege nachtegaal zingt uit
 De boomen bij de brug -.

[0]

De opvoering van de dans in de *Kleine prélude* kan worden omschreven als een tuinfeest, omdat zij waarschijnlijk de afsluiting vormt van een langer samenzijn van mensen die nu op het punt staan te gaan kijken. Toch is niet de tuin, maar het park het eigenlijke décor van het stuk, met de brug als uitkijk naar de andere wereld.^a Maar een feest wordt het wel.

[1]

De titel

Ravel kun je beschouwen als de peetvader van dit gedicht. Hijzelf was een gematigd modernist, wie de traditie lief was. Atonaliteit wees hij af. Aan de andere kant was hij sterk vernieuwend, bv in het gebruik van populaire stijlen als jazz, zigeunermuziek, volksmuziek^b en van instrumenten als bellen, celesta, xylofoon en sar-

^aZoals elders, bv in *Mozart*.

^bDit trouwens in navolging van Satie en Strawinsky die al eerder de ragtime introduceerden.

In het dansspel deze avond zullen waarschijnlijk ook mazurka's van Chopin

rusofoon. Geluid en geruis zijn voor hem zelfs de bron voor een muzikaal project ('Jeux d'eau').^a

Zijn *prélude* wordt door Ravel zelf omschreven als een niemendalletje,^b maar in latere tijden wordt er juist gesproken van een kleinnood waarin de vernieuwingen, die de componist later zou doorvoeren, al in de kiem aanwezig zijn.^{cd}

Het *prélude* in de titel spreekt voor zich. In haar functie van voorspel past zij precies bij dit gedicht, hoewel het gedicht zelf zich nu niet bepaald houdt aan de eigenschap van een prelude om kort te zijn. Preludes zijn, ondanks hun naam, vaak zelfstandige werken en ook dat slaat op het gedicht.

[2]

De voorbereiding I

Voorlangs twee coniferen en naar een rozenboompje toe wordt met een kamerscherm een boudoir geïmproviseerd op het gras in de tuin. Onder de spulletjes vind je magische attributen als lampions, spiegels en een masker (op een spies). De danseres is

en de cakewalk van Debussy worden gebruikt.

Chopin gaf de mazurka een eigen vorm: '[He] in effect created a completely separate and new genre of mazurka all his own. For example, he used classical techniques in his mazurkas, including counterpoint and fugue. By including more chromaticism and harmony in the mazurkas, he made them more technically interesting than the traditional dances. Chopin also tried to compose his mazurkas in such a way that they could not be used for dancing, so as to distance them from the original form.' Wikipedia.

De cakewalk is een parodiërende, vaak groteske negerdans, ontstaan tijdens de periode van de slavernij. Vanaf 1900 werd deze dans ook populair in de Europese danshallen. Debussy laat een cakewalk horen in *children's corner*, 6. Het meervoud *Cakewalks* lijkt een dichterlijke vrijheid te zijn.

^aGlastra van Loon 1969 VI, blz. 262. In dezelfde lijn: de latere Cage.

^bDorleijn z.j., noot 51.

^c'This enigmatic and seldom heard piece was composed by Ravel for the Paris Conservatory's sight-reading test in 1913. On paper it is a mere 27 measures long and appears simple enough, although actually treacherous, and poses challenges of interpretation for anyone who initially encounters the piece. It is one of those atmospheric pieces that only Ravel could create that grows on one with every hearing.' Rachfan z.j.

^dIn die zin slaat de voorlopigheid van deze prelude ook op het theaterstuk dat zal worden opgevoerd.

nog jong, een kind bijna. Zij gedraagt zich nonchalant en licht uitdagend.

Naast haar tref je de begeleider aan, prachtig opgedirkt, samen met zijn zelfgemaakte orkestrion, een veelstemmig instrument dat er voor zorgt dat hij muzikaal van alle markten thuis is.

[3]

Intermezzo

1. Een beschouwing over kunst, literatuur en muziek.^a Een zigeuner speelt meeslepend,^b hij wenst het hart te raken en te ontroeren.^c De luisteraars ondergaan zijn muziek als in extase, zij raken in vervoering en belanden in een mysterieuze, voor hen onverklaarbare wereld.

Tegenover deze tzigiaan als vertolker van volksmuziek staat de virtuoos, de authentieke, volleerde kunstenaar.

2. Toch gaat het de dichter niet om de tegenstelling tussen volkskunst en art pur,^d maar om de specifieke plaats van de kunstenaar. Die is in zijn ogen in staat om iedere soort van materiaal, hoe nietig en ongevoelig ook, al scheppend om te vormen tot kunstzinnig medium.^e

3. De dichter citeert indirect twee teksten uit de Torah. Genesis 2:7: 'Toen formeerde de Here God den mens van stof uit den

^aDe beschouwing wordt gegeven door de dichter als ik-figuur (strofe 7). Deze blijkt later een lid van het groepje toeschouwers te zijn (strofe 11). Denk aan *Het Tuinfeest*.

^b'The national music of the Gypsies, comprising songs of the city and the Gypsy camp sung in the Romany language. It includes extended songs, love songs, songs to accompany dancing, and ballads. Gypsy music, which is characterized by an abundance of chromaticisms and a distinctive expressiveness, has been considerably influenced by the vocal art of the peoples among which the Gypsies live.' Wikipedia

^cVoor Kant is dit een reden om te veronderstellen dat muziek, althans voor het publiek, moeilijk kunstzinnig kan zijn: de vorm zal het bijna altijd verliezen van de emotie ('Rührung'). Pieron 2004 I, blz. 157 (5).

^dPieron 2004 II, blz. 334 (4).

^eEen standpunt dat met name binnen het Dadaïsme opkomt. Pieron 2004 II, blz. 354-355 (4).

aardbodem en blies den levensadem in zijn neus; alzo werd de mens tot een levend wezen' en Exodus.17:6: 'Zie, Ik zal vóór u op de rots bij Horeb staan; dan zult gij op de rots slaan en daaruit zal water te voorschijn komen, zodat het volk kan drinken. En Mozes deed alzo voor de ogen van de oudsten van Israël.'^a

Deze citaten bewijzen dat ieder materiaal, zelfs steen en aarde, voor een kunstenaar bruikbaar is. Bovendien geven ze aan dat de dichter zijn kunstzinnige scheppingskracht tot goddelijke hoogte verheft en dat hij kunst ziet als een lāfenis voor de mens.

De begeleider voldoet aan de eisen die de dichter stelt en geeft het goede voorbeeld: niet alleen is geen enkele muziekvorm hem te min, maar bovendien geeft hij aan dat ieder klinkend materiaal, zelfs al is het mechanisch, tot muziek kan worden omgetoverd. Dat hij daarin zal slagen, lijkt de dichter niet te betwijfelen.

4. In de tiende strofe komt de dichtkunst zelf specifiek ter sprake: voor dichters is ieder woord een kiem waaruit literatuur kan groeien,^b zoals ook iedereen, als hij tenminste goed luistert, overal in de natuur muziek kan horen.^c

Met de conclusie dat muziek (met haar klankenrijkdom) uiteindelijk het fundament is van alle dichtkunst. Een modernistisch (en romantisch) thema bij uitstek.

[4]

De voorbereiding II

Op zijn sluiptocht door het huis vindt de begeleider klinkend materiaal van allerlei soort. Vervolgens helpt hij de danseres bij haar toilet terwijl hij (vertederd?) om haar lacht als zij naakt en gemaskeerd met een bloedrood mes een wrede danspas maakt. Een intrigerende scène omdat zij een breuk betekent met het vredige

^aHet harde en onvruchtbare brengen leven voort.

^bTaal is de basis van een gedicht. Of zoals Ruqaiya Hasan het formuleert: 'In literature, art is language, language is art.' Bij Pieron 2014/1, blz. 354.

^cHet *Wie oren heeft, die hore* komt in het NT zeven keer voor als vermaning in de trant van 'Denk erom, je bent gewaarschuwd!'

beeld dat tot nu toe is opgeroepen.^a

Dit beeld wordt direct weer herstelt: de druiven en de kandelaar voorspellen een sereen verloop, wat wordt weerspiegeld in de entourage waarin het publiek wacht: het park, de waranda, het fonteintje en de nachtegaal.

Maar toch, is de avondlijke schemer niet een voorbode van dreiging en onbehagen?^b En is violet niet de kleur van het extravagante, van het decadente en van het gekunstelde?^c

^aEen eerste aanzet van deze ommekeer ligt al in het masker op de spies. Het nog jonge meisje verwijst trouwens naar het thema van de nymphet, een thema dat in de late Romantiek en later met name in het surrealisme speelt. In de nymphet smelten onschuld, sex en dood(sverlangen) samen. Pieron 2014/1, blz. 218-219.

^bDenk aan sommige gedichten in de afdeling *Steenen tegen de spiegel* of aan het gedicht *Page* uit deze afdeling. Ook hier roept het landschap vrede en (later) dreiging op.

^cHeller 1990, blz. 159-161.

Dagboekbladen

1. Een dagboek geeft dagelijkse ervaringen weer en weerspiegelt gevoelens en mijmeringen, het is autobiografisch van aard en wordt in de eerste persoon enkelvoud geschreven.

Zo gesteld klopt de titel van de verzameling van gedichten in deze afdeling niet. Het gaat hierin om biografische schetsen (*De Jongen, Langs een wereld*), om een weergave van persoonlijke (*Tweeërlei dood*) en andermans belevingen (*Novalis*) of om de beschrijving van verre herinneringen (*Kerstboom, De wolken*). Je kunt dan ook maar het beste stellen dat het in deze afdeling om gedichten gaat die sterk subjectief en daarmee expressief van aard zijn.^a

2. De thema's zijn dan ook overwegend romantisch en soms zelfs sentimenteel van karakter: het zwerven als ideaal, de vreemdeling van verre, het verlangen naar de verte of juist omgekeerd het verlangen naar het ouderlijk huis met de moeder in het centrum, dood, droom en schaduwen, kerstfeest, het snelle verlies van de kindertijd, de begoocheling van een natuurlijk, eenvoudig leven, met daarnaast, nogal verrassend, meta-motieven als de abstractie van het dichterschap (*Tweeërlei dood*) en de geboorte van het gedicht als van een kind (*Het steenen kindje*).

3. Het expressionisme wordt in deze afdeling nauwelijks in de hand gehouden (*Kerstboom, De wolken*),^b meesterschap in de aanpak van dit soort thema's vind je alleen in *Novalis* en *Tweeërlei dood*.

Je moet ook vaststellen dat de dichter soms bepaald futloos te werk gaat als hij probeert sterk emotionele herinneringen vast te leggen: sommige gedichten gaan dan ook aan saaiheid (*De jongen*), overgevoeligheid (*Kerstboom, Wolken*) en technische tekorten (*Langs de wereld*) ten onder.

^aJe kunt niet stellen dat het hier (indirect) om autobiografische, intieme mijmeringen gaat van een auteur, zoals Van Eyck (1925, blz. 116) meent.

^bBeide gedichten horen ook structureel bij elkaar: zij hebben eenzelfde rijmschema.

De jongen

Hij zat in nachtgoed voor het raam en liet
Willoos het hoofd hangen op het kozijn -
Hij zag den landweg langs de heuvels zijn
Kronkel wegtrekken naar het blauw verschiet.

Hij dacht weer aan den ouden vreemdeling
Die 's middags in het herbergtuintje sliep -
Zij stoeiden om hem heen, en iemand riep
Hem wakker, en hij zat dwaas in hun kring.

Zijn verre blik zwierf langs hun oogen weg,
Hij zei: -(zijn baard was om den glimlach grijs)
'Jongens, het leven is een vreemde reis,
Maar wellicht leert een mensch wat onderweg.'

Toen was het of een deur hem open woei
En hij de verten van een landschap zag,
Hij zag zichzelf daar wand'len in een dag
Zwellend van zomer en van groenen groei.

De weg buigt om en men keert nooit terug-
Hij kon zijn hart als voor 't eerst hooren slaan,
Hij heeft zijn schoenen zacht weer aangedaan
En sloop door 't tuinhek naar de kleine brug.

[1]

Het is vroeg in de avond, een jongen in zijn nachtgoed zit slapjes naar buiten te kijken. Hij herinnert zich de oude vreemdeling waar omheen zij die middag wat hadden gedold. De vreemdeling van zijn kant gaf hun, zoals ouden dat graag doen, een vriendelijke,

maar wel erg stereotiepe levensles mee.^a

[2]

En, nu daar voor het raam, met het uitzicht op de landweg en de heuvels, bekijkt de jongen plotseling de wereld zoals de oude die ook eens moet hebben gezien en hij ziet zich in gedachten wegwandelen op een vol-zomerse en groene dag. Hij raakt opgewonden bij dit beeld, gaat naar buiten en sluipt weg tot aan de kleine brug. Of hij die zal overgaan, lijkt twijfelachtig.

[3]

Het gedicht is nu niet bepaald adembenemend, de thema's rond de oude vreemdeling, het zwerven en het verlangen naar de verre einder zijn puur romantisch van aard, de aanpak van het thema en de technische afwerking ervan zijn verre van spannend.

^aIn dezelfde trant als 'Het leven is een vreemde reis, ons hart een donker ding -' van de schippersknecht.

Novalis

Zijn oogen waren onnatuurlijk groot,
De bleeke handen te roerloos voor daden -
Zooals een bloem uitbloeit met open bladen,
Droomde zijn leven open naar den dood.

Zijn zwakheid glimlachte als een kind glimlacht,
Wanneer zijn tuin bevroren is van winter -
Hij stond voor 't raam en, glimlachend naar ginder,
Zong hij zijn zachte liefde door den nacht.

Er hingen - wonderlijk - over het paars
Behangsel schaduwen van vreemde dingen -
Hij kon zijn angst niet dempen door te zingen,
Het leven droeg iets stils, dood-stils en zwaars.

Hij zat voor 't instrument en speelde een wijs
Die meedreef met het drijven van zijn droomen,
En zei eenvoudig: 'Nu zal wellicht komen
Hij met den zandlooper, viool en zeis.'

[1]

Kort vóór het moment in Novalis' leven (*1772) dat in dit gedicht wordt beschreven, was hij nog actief ('zijn daden'). Hij werkte in de mijnbouw en bekleedde er vanaf december 1800 een belangrijke positie. Ondertussen was hij al een tijdlang ziek en stierf in maart 1801 aan tbc.

[2]

Het is mogelijk dat de eerste zes regels een beschrijving geven van Novalis' ziekbed, waarin hij verwonderd en ontspannen, in dromen gevangen, zich opent voor de dood. Voor Novalis een oud thema: naar de dood had hij al direct na het sterven van zijn jonge geliefde Sophie (1797) innig verlangd.

De scène zelf wordt beheerst door de glimlach van een kind dat verwonderd ziet hoe de tuin de levenloze aanblik krijgt van ijs en sneeuw.^a Novalis, dodelijk verzwakt, glimlacht op dezelfde wijze: hij weet dat de winter een teken is van nieuw en eeuwig leven.

[3]

In de volgende strofe komt een tweede thema naar voren dat Novalis' leven beheerst: de nacht die in al zijn woestheid en eenzaamheid de oorsprong is van onze wereld, de nacht als tijd van liefde en extase, maar ook van droom en (eeuwige) slaap.^b 'Gelobt sei uns die Ewge Nacht, Gelobt der ewge Schlummer.'^c En weer glimlacht hij, nu naar ginder, naar de Andere zijde en zingt zijn liefde uit door de nacht.

[4]

Dan, in de derde strofe, volgt een wending die ook door de dichter uitdrukkelijk wonderlijk wordt genoemd.^d Angst voor het donker, voor de nacht of voor de dood heeft Novalis niet gekend, integendeel. Maar wat betekenen dan de vreemde, schaduwachtige tekens op het paarse behang?

Zijn angst is zo groot dat zelfs een lied -in de tijd van de romantiek een machtig instrument om emoties te sturen- hem geen rust brengt. Nog vreemder is het dat hij het leven in termen beschrijft van doodstil en zwaar als negatieve begrippen. Vroeger had hij naar zo'n leven juist verlangd.

[5]

Het is duidelijk dat Novalis niet ontkomt aan de neveneffecten

^aHet is de vraag of een glimlach wel past bij het beeld van het kind dat *Vormen* ons voorhoudt: glimlachen is typisch een ontwikkelde vorm van volwassen gedrag. In *De wolken* komt hetzelfde probleem in een iets andere vorm aan de orde: daar de vraag of een klein kind wel herkent wat een glimlach is.

^bPieron 2004 IV, blz. 1026.

^cHymnen an die Nacht 6, *Sehnsucht nach dem Tode*, begin tweede strofe. Novalis z.j., blz. 86.

^dDe overgang zou je kunnen typeren en aanvullen met een 'Maar toch...'

die zijn hoogverheven ideeën met zich meebrengen. Schaduwen zijn dubbelgangers, zij tonen een andere wereld dan die van verheven liefde en van doodsaanvaarding als diepste levensvervulling. Schaduwen leven in grensgebieden die ook de muziek niet kan overwinnen, zij drukken het leven terneer en maken dat je stil wordt.

En dan gaat het ook nog om schaduwen die gedrenkt zijn in het paars, een kleur die verwijst naar ijdelheid en tijdelijkheid. Nog erger: 'Paars symboliseert de onheilspellende kant van de fantasie, namelijk het verlangen om onmogelijke dingen mogelijk te maken.'^a En dat is nu juist wat Novalis zijn korte leven lang nastreefde.

[6]

In de laatste strofe komen muziek en dromen weer terug. Maar de inzet lijkt nu heel wat triviale: de mythen van dood en nacht zijn teruggebracht tot de eenvoud van het gewone leven, het sterven wordt weer een meer alledaags gebeuren, gekoppeld aan het traditionele beeld van de dood als dansend skelet, gewapend met zandloper en zeis. Een voorstelling die vooral benadrukt dat de dood je afsnijdt van het leven.^b

^aHeller 1990, blz. 161.

^bBiedermann 1996, blz. 92.

De kerstboom

De kaarsen branden tusschen mandarijnen,
Sneeuwsterren, speelgoed en gekleurde noten.
De kind'ren zingen, en de dauw der groote
Oogen beweegt en blinkt in 't trillend schijnen.

Hoor hoe ze zingen: 'Nu zijt welkome' -
'k Voel moeders hand weer die de mijne houdt,
En huiver bij den geur van 't schroeiend hout
Als toen ik zong: 'Gij zijt van ver gekomen -'

En daar staat weer de stal van Bethlehem,
Sneeuw op het dak en licht door roode ramen! -
- Moeder, wij waren veel te lang niet samen,
- Ik heb het lied vergeten met uw stem.

Zij strijkt weer door mijn haar en zegt: 'Ach jongen,
Elk jaar dat jij er niet bent bij geweest,
Meende ik je stem te hooren, hier op 't feest,
Vlak naast me en weenend als de kind'ren zongen -'

[1]

Het diepe sentiment van kerst eens thuis, de (veel te) sterke band tussen moeder en zoon: het zijn thema's die door de dichter niet in de hand worden gehouden. Zeker als je leest hoe deze emotionele sfeer wordt begeleid door kinder-kerstgezag en kinder-ge-ween. De glitter van kerst wordt bovendien breeduit uitgemeten, de kitsch van de kerstliedjes woordelijk weergegeven en later zelfs uitdrukkelijk aangevuld met een stalletje met rode ramen en besneeuwd dak. Alleen het *O Tannenbaum* ontbreekt nog. Nee, het lukt de (interne) dichter niet om zijn emoties te elimineren, in te

dammen of naar een ander niveau te transporteren.^a

[2]

De dichter wordt meegezogen in een christelijk-folkloristisch sentiment, zonder dat je maar een moment kunt denken dat het Christuskind zelf als een goddelijke vonk het leven van de dichter in vlam zet. Het gedicht gaat ook niet, zoals Van Eyck beweert, over een tijd dat het Christusgevoel nog een werkelijkheid was.^b Het is louter de overzoete sfeer van het kerstfeest die hier opspeelt met de moeder in de hoofdrol.

[3]

Dan het schuldgevoel. De dichter weet het: zij heeft zijn aanwezigheid altijd gevoeld, zij is zijn stem niet vergeten, zoals hij wel het lied dat zij eens zong. O moedertje, moedertje toch...!

[4]

Ironie? Distantie? Zelfspot? Ach, was het maar zo. Zelfs een lichte kentering in toon en sfeer is binnen het gedicht afwezig. Aan zoveel weemoed en nostalgie valt zelfs voor de meest strakke vorm en complexe klankkleur geen eer te behalen.^c

^aJe kunt van dit gedicht -in de termen van Van den Akker (z.j., blz. 80-81)- niet zeggen dat het iets afgekoelds, iets hard en onpersoonlijks heeft. Toch behoren -lijkt het- juist dit de eigenschappen te zijn voor een gedicht waarin de emoties zo hoog opklaaien. Anders kom je al snel terecht in de wereld van de Schlager.

een gedicht waar je sterke emoties in wenst over te zetten. Ibid., blz. 84.

^bVan Eyck 1925, blz. 118.

^cIn *Kerstmacht* doorziet de dichter, via de Vrouwe, wel de sentimentaliteit die kerst omringt.

De wolken

Ik droeg nog kleine kleeren, en ik lag
Lang-uit met moeder in de warme hei,
De wolken schoven boven ons voorbij
En moeder vroeg wat 'k in de wolken zag.

En ik riep: Scandinavië, en: eenden,
Daar gaat een dame, schapen met een herder -
De wond'ren werden woord en dreven verder,
Maar 'k zag dat moeder met een glimlach weende.

Toen kwam de tijd dat 'k niet naar boven keek,
Ofschoon de hemel vol van wolken hing,
Ik greep niet naar de vlucht van 't vreemde ding
Dat met zijn schaduw langs mijn leven streek.

- Nu ligt mijn jongen naast mij in de heide
En wijst me wat hij in de wolken ziet,
Nu schrei ik zelf, en zie in het verschiet
De verre wolken waarom moeder schreide -

[1]

Het gedicht draait om twee thema's: om het wonder dat zich in kinderogen afspeelt als het in de wolken de meest verrassende zaken aan zich voorbij ziet komen èn om het verdriet van de oudere die doorziet dat zulke momenten van eenvoud en argeloosheid heel snel vervlogen zullen zijn.^a

[2]

Kijken naar de wolken en het benoemen van wat zich daar voor-

^aIs er sprake van een jongen of van een meisje? Ligt de nadruk in het 'mijn jongen' (r.13) op *mijn*, dan is de (latere) dichter een man, leg je de nadruk op *jongen*, dan kan de dichter een vrouw zijn (hoewel, in dit geval had er waarschijnlijk *m'n* gestaan).

doet, is een spel dat ieder kind wel eens speelt. Het heeft iets magisch: vervliegende wolken worden even als beeld vastgelegd, de wonderen in de lucht worden even verwoord om daarna weer in nevelen op te gaan.^a

[3]

Nuchterheid is nu niet bepaald een eigenschap van de ouders in dit gedicht, in feite reageren zij zelfs overdreven gevoelig en onvolwassen: je kinderen groeien op of ze doen dat niet. Het is toch helemaal niet vreemd dat je als kind op wat oudere leeftijd (strofe 3) de wolken de wolken laat.

Nog erger wordt het dat je het wolkenspel blijkbaar in termen hebt leren zien van vreemdheid en schaduw.^b Logisch dat een ouder die zo is opgevoed, ook huilt als zijn/haar jongen naast zich naar de wolken ligt te turen (waarbij zelfs de glimlach van de grootmoeder ontbreekt). Wat alleen wordt herinnerd, is dat je huilde om de verre wolken, wolken die kennelijk een teken zijn van beweging en verandering, van het vervliegen van de jeugd (en van het leven).

De dichter(es) ontkomt niet aan een sterk expressionistische druk.^c

^aUit het antwoord *Scandinavie* blijkt dat het kind wel heel klein wordt gehouden: het heeft nog kleren aan die kleine kinderen dragen. Uit de observatie ('k zag dat moeder met een glimlach weende') merk je dat het kind een meer volwassen kijk op de mensen heeft. Ook het 'mijn jongen' wijst erop dat het om een kind gaat dat al ouder is.

^bMet een verwijzing naar *Novalis*, waar de schaduw en het vreemde een zwaar beladen, magische betekenis krijgen.

^cDit voorbeeld geeft aan hoe belangrijk het is om een onderscheid te maken tussen een interne en een externe dichter. Maak je dit niet dan zou je automatisch kunnen denken dat het om een autobiografisch gedicht van de externe dichter Nijhoff gaat.

De externe dichter, hier Martinus Nijhoff, geeft enkel het werk door van de interne dichter. Deze verschilt op zijn beurt van de verteller-dichter in het gedicht zelf. Je hoeft het volgende gedicht maar te lezen om het belang van dit narratologische uitgangspunt in te zien.

Langs een wereld

Ik keek laatst door een venster naar binnen,
Daar zat bij een lamp een vrouw te slapen,
Het hoofd op de tafel voorover gebogen,
De armen slap voor zich uit gestrekt -
Zij voelde misschien, dat iemand daarbuiten
Stond en haar aankeek; ze richtte zich op,
Streek met de hand langs het voorhoofd, en staarde
Een droom na waaruit ze nog niet was gewekt -

Toen zag ze mij staan, en waarschijnlijk verbond ze
Hetgeen ze gedroomd had met mijn gestalte,
(Zo namen wij beiden deel aan een wereld
Voor beiden ver van ons leven vandaan) -
Ik zag hoe ze opstond, het haardvuur verzorgde,
Een boek dicht sloeg en een stoel naderbij schoof,
En een oogenblik, met de hand aan den deurknop,
Luisterend in het vertrek bleef staan -

In die wereld (die noch van haar noch van mij was)
Was ik (wist ik) een wedergekeerde,
Een zoon die op zee ging, een vriend die heenging,
En jaren en jaren vergeefs verwacht -
En al die jaren (dit wist ik nu) dreef mij
Een heimwee die wereld door en naar ditzelfde
Venster terug, een aanhoudend verlangen
Naar thuiskomst, hier, en in dezen nacht -

Ik zag hoe zij draalde, ging staan voor den spiegel,
Het grijs zacht haar langs de slapen glad streek,
Omzag naar de klok, en zichzelf terugvond
En wankelend naar het venster liep -
Maar reeds waren wij voor elkaar onbereikbaar
Elk naar zijn eenzaam leven ontweken,
Alleen werd, ginds nog, het raam opgeschoven
En een klanklooze stem, al ver achter me, riep -

[1]

Hij kijkt naar binnen door een venster waar een vrouw ligt te slapen die kort daarop wakker wordt, nog vol-vermoedt hij- van haar droom. Even later kijkt zij naar buiten en ziet hem staan. De dichter bevroedt dat zij de inhoud van haar droom met hem associeert. En zo ontstaat er voor een ogenblik een nieuwe wereld, buiten hun eigen bestaan om, waar zij samen deel van uitmaken.

Zij staat op, brengt wat zaken op orde en blijft dan een ogenblik luisteren. Met de hand aan de deurknop. Hij weet dat zij voor hem in die wereld de zoon of vriend is waar zij vergeefs op heeft gewacht. En hij weet ineens ook dat dit het venster is geweest waar hij altijd vol heimwee naar heeft terugverlangd. Eindelijk weer thuis.

Zij kijkt in de spiegel en ziet in dat zij oud is geworden, zij kijkt op de klok en begrijpt dat de tijd voortgaat. Wankelend loopt zij dan naar het raam.^a Maar het is al te laat, de ban is gebroken, beiden worden weer teruggeworpen op hun eigen bestaan. Hij loopt door, zij doet nog wel het raam open, maar haar stem heeft al alle kracht verloren.

[2]

Een gedicht over eenzaamheid -het venster als scheiding van twee werelden- en verlangen naar een verleden, waar de scheiding nog niet bestond. Een gedicht waarin het verloren moment trouwens juist even wordt vastgehouden.

[3]

Technisch gezien gaat het om een vrij vers met een los rijmschema dat toch nog enige vastheid suggereert:

abcd**efgd**
 hij**klmfk**
 nop**qrstq**
 uvw**xyzx**

Hiernaast ligt de esthetische kracht van het gedicht in de herhalingen van lettergrepen en woorden door heel het gedicht heen. Met blauw wordt in het onderstaande model aangegeven hoe vaak

^aSpiegel, klok en raam: ruimte en tijd samengebald.

zich dit voor doet, dat nog zonder dat het optreden van *aar* (21x) en *aan* (8x) wordt aangegeven. Oranje, rood en groen geven een specifieke regelmaat weer.

Langs een wereld

Ik keek laatst door een venster naar binnen,
Daar zat bij een lamp een vrouw te slapen,
Het hoofd op de tafel voorover gebogen,
De armen slap voor zich uit gestrekt -
Zij voelde misschien, dat iemand daarbuiten
Stond en haar aankeek; ze richtte zich op,
Streek met de hand langs het voorhoofd, en staarde
Een droom na waaruit ze nog niet was gewekt -

Toen zag ze mij staan, en waarschijnlijk verbond ze
Hetgeen ze gedroomd had met mijn gestalte,
(Zoo namen wij beiden deel aan een wereld
Voor beiden ver van ons leven vandaan) -
Ik zag hoe ze opstond, het haardvuur verzorgde,
Een boek dicht sloeg en een stoel naderbij schoof,
En een oogenblik, met de hand aan den deurknop,
Luisterend in het vertrek bleef staan -

In die wereld (die noch van haar noch van mij was)
Was ik (wist ik) een wedergekeerde,
Een zoon die op zee ging, een vriend die heenging,
En jaren en jaren vergeefs verwacht -
En al die jaren (dit wist ik nu) dreef mij
Een heimwee die wereld door en naar ditzelfde
Venster terug, een aanhoudend verlangen
Naar thuiskomst, hier, en in dezen nacht -

Ik zag hoe zij draalde, ging staan voor den spiegel,
Het grijs zacht haar langs de slapen glad streek,
Omzag naar de klok, en zichzelf terug vond
En wankelend naar het venster liep -
Maar reeds waren wij voor elkaar onbereikbaar
Elk naar zijn eenzaam leven ontweken,
Alleen werd, ginds nog, het raam opgeschoven
En een klanklooze stem, al ver achter me, riep -

De slotregels van de drie laatste strofen geven met hun *luisterend, thuiskomst* en *klankloze stem* bijzondere accenten aan inhoud en visie. Kernzin van het gedicht is de combinatie van de tweede en derde regel van de derde strofe, iets over de helft van het gedicht: *een wedergekeerde, een zoon die op zee ging, een vriend die heenging.*

[4]

Sterk is het gedicht zeker niet, de klankkleur is mat, de stijl slungelig en wijdlopig. Vergelijk dit maar eens met de schrijfrant van Bertrand in *Gaspard*.^a Toch kun je niet ontkennen dat het gedicht juist door zijn stijl ontkomt aan de expressionistische druk die in het onderwerp besloten ligt.

^aBertrand was een van de eersten die het vrije vers hanteerde. Zie de afdeling *Kerstnacht*.

Tweeërlei dood

Het meisje dat halfweegs haar mandje staan laat
Zingt en plukt bloemen en zwerft over 't land -
Ik peins, mijn liefde heeft langzamerhand
Geen doel en niets meer dat haar dieper aangaat.

Vreemd ijlt geluk voorbij oneindig missen.
Stuivende sneeuw, o lied! - ik adem hijgend
Een ijskoud licht in, en mijn woorden, stijgend,
Zingen zich los van hun beteekenissen.

Ik peins, het meisje treedt, mandje aan den arm,
Met pakjes en met bloemen, lachend binnen.
Haar vaders pijp geurt, de ketel gaat zingen,
Zij steekt de lamp op, en de stilte is warm.

De bloemen worden in een kom gezet,
Voor 't venster - o de glinsterende sterren -
Zij prevelt tot een stem, roepend van verre,
Haar weerloos liedje als een avondgebed. -

O God, verhoor haar liedje, en breek vannacht
De ruiten uit haar raam, en breng haar - neen,
Niet naar dit hooge, waar ik u, alleen,
Jubelend in de sneeuwstormen verwacht; -

Breng haar bij zwanen, booten onder boomen,
In 't warm rijk van den vlinder en den bloesem,
En leg de witte lischbloem aan haar boezem
Waar zij noch ik vanmiddag bij kon komen.

[1]

Het meisje, op weg gestuurd om boodschappen te doen ('de pakjes'), zwerft zingend over het land en plukt bloemen.^a De dichter mijmert dat zijn liefde voor haar geen dieper doel meer heeft.

^aPrachtig is de overgang van de constaterende eerste regel naar de dansende cadens van de tweede.

Waarschijnlijk omdat hij ziet dat zij onbekommerd haar eigen weg gaat en opgaat in haar leventje in de natuur.^a

De relatie van de dichter tot het meisje is vaag, wel is zeker dat hij haar die middag nog heeft gezien (laatste regel). Zelfs heeft hij haar geholpen om een iris (lischbloem, de Gele Lisch) te plukken. Ook kent hij de plek waar zij woont en de gewoonten die daar heersen. Het lijkt er zelfs op dat hij van buiten af de intieme, huiselijk wereld van het meisje observeert. En dan vraag je je toch met enige spanning wie hij is en af wat het diepere doel is van zijn liefde voor haar is.

[2]

De tweede strofe geeft de toestand aan waarin de dichter zelf op dit moment verkeert. Het heeft hem voortdurend ontbroken aan wat het meisje bezit: kinderlijke onbevangingheid en zorgeloosheid.^b Dit geluk ijlt onaanraakbaar aan hem voorbij.^{cd}

De dichter staat in zijn eigen wereld, los van het zonnige, landelijke leven, los ook van de betekenissen die de woorden in de alledaagse taal hebben. Voor hem is er het lied als stuivende sneeuw: snerpnd koud en ondoorzichtig. Zelf staat hij in een ijskoud licht waarin hij ternauwernood adem kan halen. Het is de andere, de stille wereld van abstractie en koele zuiverheid.

Met deze oproep tot puurheid en stilte schaaft de dichter zich achter het modernisme^e en neemt afstand van de directe aardse werkelijkheid van huis, tuin, volk en leven.^f Het gedrag van de dichter

^aDe dichter laat terzijde dat de vrije natuur ook de wereld is van Satyr.

^bDeze onbevangingheid en zorgeloosheid staan wel in heel scherp contrast met die van de kinderen uit *De kinderkruistocht*.

^cEen kernthema van de bundel.

^d*Jlen* in de dubbele betekenis van rennen en van koortsig fantaseren/verward spreken. Verder verwijst het in de betekenis van *ijle* (*lucht*) naar de rest van de strofe.

^ePieron 2004 IV, blz. 1168 ('De modernistische code').

^fEen omschrijving die je ook terugvindt in *Het lied der dwaze bijen*, een gedicht waar de bijen het volle, aardse leven jubelend ontvluchten, zoals hier de dichter (zie De Wending). Het woord *jubelend* verbindt dus beide gedichten.

heeft zo zijn extatische trekjes.^a

[3]

Tegenover de ijle wereld van abstractie plaatst de dichter de vertrouwde, huiselijke wereld waarin het meisje leeft en waar de stilte warm is! Zij zet haar bloemen voor het raam, zij ziet de glinsterende sterren^b en zingt in al haar kwetsbaarheid een liedje als avondgebed. Dan schrikt de dichter: de glinsterende sterren behoren tot de koude, verre wereld, waar hij jubelend in sneeuwstormen God verwacht, zij behoren niet tot het warme rijk van de vlinder en de bloesem. Hij hoopt dat het liedje van het meisje -dat vol zal zijn geweest van wat zij die zomerse middag op het land heeft beleefd- wordt verhoord en dat God de ruiten van het venster zal breken om haar zo de kans te geven te ontsnappen.

[4]

De dichter spreekt in de titel van *tweeërlei dood*.^c Voor het meisje gaat het bij dood om de overgang naar de volwassenheid, voor de dichter slaat hij op zijn tocht naar de wereld van zuivere abstractie, naar de wereld waar de sneeuwstormen heersen.^d

^aPieron 2004 IV, blz. 1078-1079: Kunstzinnige extase als kenmerk van het modernisme.

^bJe kunt deze wereld van de sterren niet, zoals Dorleijn doet (z.j., blz. 19), omschrijven als een *metafysische* hoogte. Indien je haar dan wilt benoemen, moet je dat doen in termen van een creatieve, dichterlijke hoogte.

^cDorleijn (z.j., blz. 19) neemt het woord dood in het gedicht letterlijk. Ten onrechte, dus. Je moet bij de dood als overgang eerder denken aan Rilkes wens om de tastbare wereld te transformeren in een imaginaire. Ryan 1999, blz. 158.

^dBij de dichter speelt elders ook een ander aspect mee: de overgang naar de ouderdom. Juist de angst om eenmaal, ouder geworden, alleen nog maar te *dromen* van ijzige pooltochten en om alleen nog maar uit routine te kunnen dichten, zit hem dwars (*Levensloop*).

Het steenen kindje

Buiten de herberg waar we bleven
In 't oude stadje aan den Rijn
Begon des nachts muziek te beven
Wij zetten ons, achter 't gordijn,
Met kandelaars op het kozijn;
Reizende muzikanten waren
Aan 't spelen op 't besneeuwde plein,
En bij hen stond een kind te staren -

Maar toen ik nader acht ging geven,
was het de steenen cherubijn
Die zich, als smeltend losgeheven,
Had vrij gemaakt van de fontein -
De fluit hief in 't maanlicht zijn
Roep tusschen de rits'lende gitaren
En zwol terug in het refrein -
Het kind begon me aan te staren -

Toen kwam het naar mijn venster zweven:
Ik voelde hoe zijn naakt en klein
Lichaam dicht aan mijn borst gedreven
Sidderde van ontspannen pijn -
Er trilde langs mijn wang een rein
Koud kindermondje, en in mijn haren
Woelde zijn handje – O moeder mijn,
Smeekte 't, en bleef mistroostig staren -

O zoontje in me, o woord ongeschreven,
O vleeschlooze, o kon ik u baren -
Den nood van ongeboren leven
Wreekt gij met dit verwijtend staren.

[1]

De dichter luistert in de idyllische sfeer van een Duits stadje aan de Rijn met vrienden naar straatmuzikanten die op het besneeuwde plein in het maanlicht aan het spelen zijn. Een magisch moment. Wat hem in het bijzonder treft, is dat er een kind bij hen (naar hem) staat te staren. Als hij beter kijkt, merkt hij dat het kind een stenen cherubijntje is dat iets boven de fontein uit lijkt te zweven.

[2]

Onderschat dit cherubijntje niet. Het gaat niet om de bijbelse *cherub*, maar om de klassieke *putto*, een mollig, meestal manlijk en altijd naakt kindje, als cherubijntje voorzien van vleugeltjes. Cherubijntjes stammen van minnegodjes, de eroten, die je vaak tegenkomt op kindersarcofagen als begeleiders van de liefdesgod Eros.^a

De erotische context is van groot belang voor een goed begrip van het gedicht. Zo heeft het smeltend los zweven van het kind duidelijk een korte, maar hevige seksuele reactie bij de dichter tot gevolg: de fluit hief zijn Roep en zwol terug. Een teken van de creatieve onmacht die later uit het gedicht blijkt.

[3]

Ook het optreden van het cherubijntje vindt plaats in een magische sfeer. Fluitmuziek wordt in die tijd geassocieerd met de macht van magiërs in het oosten om mensen in opgeworpen touwen te laten klimmen of om slangen tot leven te roepen. In het gedicht zweeft het cherubijntje zich los van de fontein naar het open venster toe, waar de dichter staat te kijken. Deze raakt blijkbaar door ambiance en muziek in een soort trance, dit versterkt door zijn twijfel rond het dichterschap.

Het kind-beeldje drukt zich tegen de dichter aan, bibberend, terwijl zijn pijn tot rust komt. Zijn mondje raakt de wang van de dichter,

^aWikipedia.

zijn handje woelt door zijn haar.^a

[4]

Het kindje roept de dichter aan als zijn Moeder en smeekt hem om het te verlossen uit zijn stenen toestand, terwijl hij hem daarbij terneergeslagen blijft aanstaren. Maar de dichter weet dat hij creatief impotent is, het beeld-kind (zijn zoontje) blijft ongebooren, het gedicht wordt niet in woorden omgezet.^b

[5]

De dichter als zwangere, als barende die zijn gedichten laat geboren worden. Een bekende opvatting over het dichterschap. Het gedicht komt in eerste instantie buiten de werkzaamheid van de dichter als van zelf tot stand.^c Een modernistisch thema dat in dit gedicht wordt versterkt door de sneeuw en de koude die het hele creatieve proces omgeven.

6 Centrale thema's. Het literair-creatieve proces

^aZoals in het eerste gedicht van de bundel woelen ook nu de handen van een kindje door het haar van de volwassene. Ook nu blijft hij vruchteloos achter.

^bZinspeelt op de maieutische methode van Socrates/Plato, waar kennis herinnering is. In dit gedicht gaat het om het creatieve proces dat zich onderbewust afspeelt en waarvan het resultaat door de dichter in woorden moet worden omgezet ('tot leven moet komen').

^cVan den Akker z.j., blz. 193-194, Oversteegen 1978, blz. 125-154.

Kerstnacht

Bewerkt naar een gegeven uit *Gaspard de la Nuit* van A. Bertrand.

DE EDELE HEER VAN UYTENDWAEL
 DE GOEDE VROUW VAN UYTENDWAEL
 DE KAPELAAN
 DE KINDEREN

De edele heer, de goede vrouw en de kapelaan zitten aan tafel. Een kerstmaaltijd staat gereed. Achter hen hooge vensters, waarvoor de gordijnen zijn opengeschoven. Buiten stille heldere winternacht. Klokken beginnen te luiden.

DE KAPELAAN *bekruist zich*

Christus is ons geboren

DE GOEDE VROUW

- De klokken!

DE EDELE HEER

Dan heeft de koster te vroeg getrokken,
 Kapelaan, uw glas is nog steeds gevuld.

DE GOEDE VROUW *opent het venster*

Het heeft gesneeuwd.

DE KAPELAAN *in gebed*

- Uw woord is vervuld.

Amen. bekruist zich

DE EDELE HEER

Eet dan en drink, eerwaarde,
 In gebed en gedachten werd op aarde
 Het woord niet vervuld, maar in vleesch en bloed -
 Zie den mensch, en God treedt u tegemoet -

DE KAPELAAN

Het gebed is 't besef dier behoedzame ontmoeting.
 O de fluisteringen, de troost der begroeting -
 Zijn vleeschwordend woord, wij omhelzen het
 In ons woord-wordend vleesch, in ons gebed,
 Als op onze aanvankelijk vreezende stem
 Antwoordt de aanwezige stilte van Hem. -
 De wijn en wat verder ter tafel is,
 Neen, dank u, - bewaar ik tot straks, na de Mis.

DE GOEDE VROUW *aan het venster*

In de heldere diepte van sneeuw en maan
 Ligt het ronde stadje - ach, kapelaan,
 Ik woon nu jaren en jaren hierboven
 En leun aan dit venster, en ging gelooven
 Dat de kleine wereld die ik zag
 Daar als mijn vergeten speelgoed lag:
 De huisjes zijn rood en blauw bedakt,
 De boompjes op hun schaduw geplakt,
 De menschen met hun gelijke passen,
 Gekleurde gezichten en stijve jassen,
 Zijn als poppen die kunnen loopen,
 Oogen dicht doen en weer open.
 Ik zag, ze hebben draadjes van binnen -
 Waarvoor, wie zal nog zoo'n spel beginnen?
 Een tijdlang heb ik met hen gespeeld,
 Het spel begrepen, en toen, verveeld,
 Het speelgoed lusteloos weggesmeten.
 Sindsdien heb ik hier voor 't raam gezeten -

DE EDELE HEER

Ze staart den heelen dag door de ruiten
Totdat de tuinman de luiken komt sluiten.

DE GOEDE VROUW

Wat zou mij nog de wereld verbazen?
Sneeuw met Kerstmis, een ei met Paschen,
Een sentiment in oudejaarsnacht -
Geen einde, geen einde, geen dood die lacht -

DE KAPELAAN

Mevrouw -

DE GOEDE VROUW

Kom en zie: het stadje beneden.
De zwarte ringgracht. Van de hofsteden
Gaan lichtjes de sneeuw door naar de wallen.
De klok luidt - door de draaiende smalle
Straatjes haasten ze zich naar het plein.
De klok luidt - Kerstmis! - de daakjes zijn
Scheef en besneeuwd, de kleine kerk
Is verlicht als een ark, er is suikerwerk
Glinsterend over de stad gevoren.
De klok luidt heen en weer uit den toren -

DE EDELE HEER

Haha! ons stadje is een kinderprent
Tusschen den tuin en de lucht overend!

DE KAPELAAN

Maar weet gij dan niet, dat van deze plaat
Het onderschrift in onze harten staat.
Ziet gij ginds die kind'ren, die uit de stad

Met hun lampjes naderen over het pad?
 Ziet gij niets dan hun bordpapieren kroontjes,
 Hun met meel en roet beschilderde koontjes,
 Hun sleepjurk van moeders onderrok?
 Neen, zie - want één heeft een ster op een stok,
 En wij zullen, aan de Drie Koningen denkend,
 Dankbaar zijn, hun een aalmoes schenkend.

DE KINDEREN *buiten voor het venster, zingen*

Geef ons een stuiver of een koek!
 De kaars brandt bij 't gebedenboek,
 O goede vrouw van Uytendwael,
 Maar haast u: straks heeft druipend vet
 Fluweel en perkament bespet -
 De klok luidt voor de eerste maal!

Geef ons Gods deel van uwen dank!
 Het kussen ligt al op uw bank,
 Edele heer van Uytendwael,
 Maar haast u: straks sluipt jonker Praets
 Heimelijk naar uw eereplaats -
 De klok luidt voor de tweede maal!

Geef ons een avondmaal vannacht!
 Het orgel praeludieert, men wacht,
 O kapelaan, neem uw missaal,
 Breng in uw prachtig parament
 De gratie van het sacrament -
 De klok luidt voor de derde maal!

DE GOEDE VROUW

De klokken zijn uit den toren vandaan
 Roepend en benglend de stad doorgaan!
 Een wonder heeft de wereld ontward
 En tot vernieuwing gered - o mijn hart,
 Mijn hart - gered? - Verloren, verloren -

DE KAPELAAN

Mevrouw, ge moet meer dan de klanken hooren:
Vannacht werd een kind naar de wereld gezonden,
Het heeft met blijdschap uw speelgoed gevonden.
In excelsis Deo gloria!

DE EDELE HEER

Wat praten jullie abracadabra,
De kinderen staan hier niet voor de glazen
Om van de kou op hun vingers te blazen.

Hij neemt een mand met eetwaar van tafel en gaat naar het venster

Zij hebben hun liedje mooi g!
Hier is een appeltje, bleeke jongen,
En hier is een wafel, holle-bolle Gijs,
Voor jullie ontroerend kyriëleis.
Hier, chocola, dat is voor de voeten
Die bloot in de klompen de sneeuw door moeten.
Jij hebt twee handen, magere Hein,
Voor een oliebol en een marsepein -
Wat sta je te treuzelen, likkepot daar!
Pak aan en geef door naar den kleinen Gaspard
Die 't best zong en nu niet vooraan kan komen -
Kinderen, gaat de weg nog naar Rome
Tusschen vroom Keulen en lachend Parijs?
Is de wereld soms niet een paradijs!
Er is lekkers genoeg, jullie hoeft niet te dringen,
'Vrede op aarde' kan Romulus zingen,
Met zijn hand in één krakeling samen met Remus -

De kinderen gaan heen. Het bim-bam der klokken beiert langzaam en ver

DE KAPELAAN

Christus natus est: venite adoremus.

*Zij verlaten het vertrek en buiten langs het venster ziet men,
achter elkander, voorbijgaan de goede vrouw van
Uytendwael, de armen tot aan de ellebogen in een mof, den
edelen heer
van Uytendwael, met zijn groote bontmuts,^a en tenslotte den
kapelaan,^b in zijn kap, het misboek onder den arm.*

[1]

Een traditioneel toneeltje met de Heer, de Vrouwe, de kapelaan en de stadskinderen als personages. Tijd: de kerstnacht kort vlak voor het moment dat de nachtmis begint, het sneeuwt, de klokken beieren. Plaats: een zaal in het kasteel, waar het gezelschap reeds aan het kerstmaal aanzit, hoewel het nog ter kerke moet gaan. De kapelaan eet dan ook niet mee. Het drietal heeft nog even tijd om kinderen te onthalen die langskomen tijdens hun jaarlijkse bedeltocht.

[2]

In *La messe de minuit* van Bertrand zijn de kinderen de centrale personages, in deze bewerking is de Goede Vrouwe de hoofdpersoon binnen de vertelling.^c Niet alleen zijn de delen die aan haar zijn gewijd het meest uitvoerig, maar bovendien denkt en handelt zij nogal verrassend.

Dit in tegenstelling tot de kapelaan, verdediger van kerk en traditie, die zich alleen maar in algemene vaagheden kan uiten ('Zijn vleeschwordend woord, wij omhelzen het in ons woord-wordend

^aVan Pinxteren 2004, blz 64: *baret*.

^bIn de oorspronkelijke tekst van Bertrand wordt de kapelaan *eenvoudig* ('humble') genoemd.

^cHet idee van de *goede vrouw* komt op met de burgerij en biedt het beeld van een welgemanierde dame met een hoge morele standaard. In het gedicht wordt het begrip ironisch gebruikt.

vleesch, in ons gebed') en die zich bovendien behoorlijk bekrompen gedraagt.

De edele heer heeft een meer aardse instelling en neemt met name het fanatisme van zijn kapelaan niet ernstig, wat bv blijkt uit zijn 'Eet dan en drink, eerwaarde, in gebed en gedachten werd op aarde het woord niet vervuld, maar in vleesch en bloed - Zie den mensch, en God treedt u tegemoet -'^a Anders geformuleerd: 'Drink toch gerust dat glaasje wijn voordat we naar de mis gaan.'

[3]

De Vrouwe zit al jaren achter het venster van haar kamer vanuit de hoogte naar buiten te kijken.^b Een korte tijd heeft zij de wereld daarbuiten gezien als een marionettenspel met het dorp als entourage en heeft zij er in gedachten een spel mee gespeeld.^c

Maar het spel verveelde haar al gauw. Zij geeft het op. 'Wat zou mij nog de wereld verbazen? Sneeuw met Kerstmis, een ei met Paschen, een sentiment in oudejaarsnacht -'

De kapelaan protesteert als zij hem op het poppendorpje daar beneden wijst en maakt haar duidelijk dat het om mensen van vlees en bloed gaat. Wat, zoals uit het vervolg blijkt, geen indruk maakt.

Wanneer de Heer vervolgens schertsend een opmerking maakt, reageert de kapelaan daarop weer vol ernst, maar hij wordt bijna lyrisch als hij ontdekt dat er onder de stadskinderen die in aantocht zijn, er tenminste één is die nog iets met zich meedraagt dat op een christelijk symbool lijkt.

[4]

De kinderen zingen een ballade vol venijn: goede Vrouwe, schiet nu maar op en geef ons iets, voordat we naar binnen komen en al dat moois bij u thuis vuil maken, Heer haast u, anders wordt

^aEen ironische toespeling op het *Ecce Homo* (Johannes 19:5).

^bZoals ook de dichter in *De reddelozen* hoog boven de stad uittorent en daar van achter zijn venster de wereld beziet.

^cIn tegenstelling tot de comtesse die de wereld alleen maar achter de brug vermoedt.

uw plaatsje in de kerk ingepikt. De kapelaan op zijn beurt wordt bespot wegens zijn uitdossing gedurende eredienst.

Ook het gebruik van dure woorden door de kinderen heeft een sterk ironische ondertoon. Stekend is bv het gebruik van *gratie* omdat het -samen met *prachtig parament*- de betekenis *bekoorlijk* oproept -de mis als theater-, terwijl het sacrament toch de gratie, de genade Gods symboliseert.

[5]

De Vrouwe ervaart de situatie ook nu op haar eigen manier. Zij ziet dat de klokken zich -als een wonder- losmaken van de toren en al luidend de stad doorgaan als teken van vernieuwing en verlossing. Maar voor haarzelf geldt dit niet. Zij weet zich verloren. De kapelaan probeert haar dan op zijn manier te bemoedigen en gerust te stellen door haar voor te houden dat het Kind zich met blijdschap over haar speelgoed heeft ontfermd. Strenger is hij over de klokken als hij haar aanspoort om meer dan hun klanken te horen.

De Heer snapt niets van al dit geklets. Hij gaat over tot actie en begint joviaal aan de kinderen de langverwachte lekkernijen uit te delen.^a

[6]

In feite een zeer schrijnend ogenblik. De edele Heer kan gemakkelijk uitroepen dat de wereld een paradijs is, maar hij vergeet dat hij even tevoren heeft geconstateerd dat een van de kinderen bloot in de klompen de sneeuw heeft moeten trotseren en het dringt niet tot hem door dat de wereld voor veel van deze kinderen de volgende morgen wel iets anders zal zijn dan een paradijs.

^aDe versregels over Romulus en Remus gaan terug op de stichtingsmythe van de stad Rome. Bij de stichting van de stad doodde Romulus zijn tweelingbroer Remus. De toespeling zal slaan op een tweeling die zich onder de kinderen bevindt (en die misschien wel erg aan het dringen of ruzie schoppen is).

De krakeling, een Nederlandse en Scandinavische lekkernij, symboliseert door haar vorm van de 8 het begin en het einde van het leven in hun samenhang (wat de symboliek van de broedermoord nog meer versterkt).

Of er ook krakelingen waren van zo'n omvang dat de tweeling er zijn hand door kon steken, is mij niet bekend.

Een kritiek die nergens in het gedicht doorklinkt.

In de oorspronkelijke tekst ligt dat iets anders. Hierboven staat als motto *Geef ons Gods deel van uwen dank!* Indirect een kritisch-ironische oproep aan de adellijke familie, een oproep waaraan deze op geen enkele manier zal willen voldoen. En ook dat is schrijnend. In excelsis Deo gloria!

Voor een modernistische dichter-bewerker legt zo'n moreel-gods-dienstige oproep geen enkel literair gewicht in de schaal. Hij laat hem dan ook weg.^a

[7]

Met *Kerstnacht* eindigt *Vormen*. Een gedicht dat afstand neemt van de ijzige pooldromen over dichterschap en creativiteit, van de droombeelden over drift en tucht, van nachtmerries over stormen, brekende glazen, vallende vogels en gevleugelde schaduwten, van mijmeringen over een lenteachtig bloemenrijk of van legenden over kinderlijke onbevangingen van jongens op hun tocht naar het witte huis boven op de Klip.

Wat aan het einde overblijft is een folkloristische, bijna tijdloze scène die de wereld weer op zijn plek zet, een plek waar geluk (en ongeluk) heel gewoon zijn.^b

6 Bijlage. *La messe de minuit*

^aVergelijk Hough 1991, blz. 317.

^bMet de suggestie dat er mogelijkheden zijn voor een dichtkunst buiten de abstractie om.

Centrale thema's

Inleiding

In het voorafgaande deel van dit essay werden de gedichten uit *Vormen* licht geparafraseerd en van een eerste commentaar voorzien. In dit hoofdstuk wordt een aantal onderwerpen en thema's behandeld, waardoor het mogelijk wordt om later de visie, die de bundel draagt, nauwkeuriger te achterhalen. Aan de orde komen

- modernisme,*
- het literair-creatieve proces,*
- kunstzinnige vormen,*
- natuurverschijnselen,*
- tijd,*
- ruimte,*
- het alledaagse leven,*
- de moraal.*

Modernisme

[1]

Vormen luidt de titel van de bundel. Nu verwijst het begrip *vorm* in de eerste plaats naar de begrenzing van de verschijnselen.

Die sichtbaren Dinge der menschlichen Umwelt, sowohl die natürlichen als auch die künstlichen, vom Menschen hergestellten, heben sich durch mehr oder weniger klare Umrisse von den sie zunächst umgebenden Dingen und von ihrer weiteren Umgebung ab.^a

Bij menselijke producten is er dan sprake van een ordening met

^aKrings 1973, blz. 445. Zie ook de paragraaf verderop over de specifieke toepassing van ruimte(n) in *Vormen*.

een bepaalde vorm/structuur als resultaat.^a

[2]

Gedichten hebben hun eigen, specifieke structuur/vorm: het gaat om een geheel van betrekkingen tussen de elementen binnen het gedicht als bouwsel.^b

Vorm betekent dan ordening van de taal als medium. Je kunt spreken van een (veel-) betekenende vorm ('significant form'), waarin structuur en betekenis een (literaire) eenheid vormen.^c Met het sonnet als bekend voorbeeld.

In dit opzicht is *Vormen* als titel van een bundel gedichten dus weinig zeggend. Het gebruik ervan heeft dan ook iets uitdagends. En dat is gezien de tijd van verschijnen (1924) niet onbegrijpelijk, de bundel plaatst zich zo binnen de modernistische code van die tijd.

[3]

Een gematigd modernisme, dat zich niet overgeeft aan de informele, experimentele sfeer van de avant-gardes die er in de tijd van de uitgave van de bundel nog heerst.^d Woorden wordt geen geweld aangedaan, nieuwe woorden worden maar af en toe gecreëerd.^e Zelfs het vrije vers wordt, op één uitzondering na,^f gemeden.

De meeste gedichten zijn bovendien klassiek van opbouw, maar dan wel zonder dat het taalgebruik plechtstatig of poëtisch-diepzinnig wordt. Vaak neigt de taal zelfs naar alledaags woord- en zinsgebruik.

^aIn de wijsbegeerte heeft Aristoteles met zijn onderscheid tussen hulè (materie) en morphè (vorm) grote invloed uitgeoefend op het westerse denken. Maar een eerste, beslissende aanzet van het vormbegrip ligt bij Plato, wiens Ideeën niets anders dan scheppende vormen zijn.

^bKlaus und Buhr 1975, blz. 409.

^cEen *veelbetekende vorm*, maar dan niet in de strikt mystieke en expressieve betekenis die Clive Bell er aan gaf. Pieron 2004 IV, blz. 1077.

^dBakker cs 1992, blz. 1010-1019, Elsner 2010, blz. 595-598.

^eVan den Akker z.j., blz. 147.

^fHet gedicht *Langs de wereld*.

[4]

Naar hun inhoud zijn de gedichten uit *Vormen* modernistisch, ook omdat zij afzien van mimesis (naturalisme), retoriek en expressie.^{ab} Er vindt juist een verdieping en een verinnerlijking plaats die afziet van romantische procédé's en classicistische veruiterlijking.

Bovendien liggen werkelijkheid, waarheid en orde uitdrukkelijk in het gedicht zelf opgesloten. Zo is het gedicht de enige werkelijkheid die telt. Veel aandacht wordt er dan ook besteed aan het dichterlijke scheppingsproces en de wijze waarop een gedicht tot stand komt.

Het literair-creatieve proces

[1]

De plaats van het literair-creatieve proces komt in *Vormen* specifiek aan de orde in *Het steenen kindje*. Daar blijkt dat de dichter niet in staat is om het gedicht -nog ongeborn en niet in woorden omgezet- als zijn kind op de wereld te zetten.

De dichter creëert dus niet het gedicht, maar ontvangt het. Schepend is de taal. De zinnen van een gedicht ontstaan in de taal en voltooiën er zichzelf, ingebed als ze zijn in de cultuur.^c Gedichten schrijven in zekere zin dus zichzelf,^d zij bepalen en bewijzen

^aHet expressionistische programma werd klassiek geformuleerd door Abrams. Voor een samenvatting: Van den Akker z.j., blz. 70. Zie verder Abrams 1971, blz. 70-97.

Binnen dit programma zijn gevoel, hartstocht en verbeelding de leidende factoren in het creatieve proces, de natuurwetenschap geldt als aartsvijand. De dichtkunst is in dit kader een directe uitdrukking van het dichterlijk gemoed, zij dient om de gevoelens van de lezer te koesteren en te verfijnen. Een pragmatistische visie op de dichtkunst.

^bEr zijn uitzonderingen. Zo is *Kerstboom* een puur expressionistisch sonnet.

^cNijhoff: 'De zaak is, een zin zichzelf te laten voltooiën, vertrouwend dat de taal, ons overgeleverd door gans een volk, gaat vibreren als een natuur binnen onze gevoeligheid en dieper dingen loswerkt dan ons verstand ooit kan opbrengen.' Bij Van den Akker z.j., blz. 119.

^dVan den Akker z.j., blz. 119

van binnenuit hun eigen vorm.^a

De zelfstandigheid, de lichamelijke zelfstandigheid, het dierbare lichaam- zijn van een gedicht, noem ik zijn vorm. Die vorm is actief en trekt, als een magneet, mijn passief-gesteld leven in zich omhoog. De vorm is een zuigende wortel, en onweerstaanbare kracht.^b

Een gedicht vormt dus zichzelf, het kiest zelf zijn inhoud met de dichter als de moeder die het moet baren.

[2]

Je bent pas dichter als je het woord in je opneemt en het op je laat inwerken. Immers, *de dichter hoort in ieder woord geboorten van literatuur*. Woorden die worden omgezet in een gedicht, dat zelf (blijkbaar) naar zijn vorm al aanwezig was.

[3]

Niet dat dit betekent dat je gelaten de komst van het gedicht hoeft af te wachten. Ga aan het werk en zet het woord maar op papier. Wees niet bang, de taal zal zijn werk doen. Een zwangere vrouw is onderworpen aan het proces van geboorte, maar zonder dat zij daar passief onder blijft. Zij zal het proces voorbereiden en er aan meewerken. Zo zal de dichter -geleid door de taal- het nog ongeschreven woord inhoud/body geven, het stenen kindje krijgt al werkende vlees.

[4]

De vorm uit zich in de eerste plaats in opbouw en structuur. Deze zijn in deze bundel vaak strikt en manifesteren zich vooral in straf-rijmschema's en syntactische gestrengheid, naast een nauwgezet en creatief, maar weinig typisch-poëtisch taalgebruik.

^aZie verder Pieron 2014/1, blz. 3-4 (0).

^bNijhoff bij Van de Akker z.j., blz. 202.

Het dichten zelf gebeurt in een hoge, koude wereld van ijs en sneeuwstormen. Het is een wereld van abstractie, waar de woorden van de dichter zich loszingen van hun alledaagse betekenissen (*Tweeërlei dood*) en zelfs de zuiverheid van muziek benaderen (*Kleine prélude van Ravel*).

Een meditatieve wereld die gepaard gaat met doodsverlangen en met een zucht naar eeuwigheid, en dat niet alleen in poëtische zin, zoals een gedicht als *Memlinck* laat zien:

Hong'rend naar eeuwigheid
 Brak hij zijn leven als brood,
 Proefde in dit voedsel den dood,
 Deed afstand, en houdt zich bereid.^a

Kunstzinnige vormen

[1]

Een specifieke, structurele rol in *Vormen* spelen beeldende kunst, muziek, dans en theater. Zij zijn een kunstzinnige vorm binnen de gedichten, zij objectiveren en transformeren de inhoud op een tweede, eigen manier.

[2]

Beelden en schilderijen zorgen in *Vormen* direct of indirect voor een verstilde sfeer. Zo kerft God de kop van de soldaat in hout en geeft daarmee aan een vreugdevol (en treffend) tafereel een tijdloos karakter.

Op andere plaatsen wordt nadrukkelijk een sfeer opgeroepen die direct doet denken aan oude schilderijen, zoals het tafereel van het huis met de heuvel vol feestgangers op de achtergrond en het bruidje, in zichzelf gekeerd, op de voorgrond, zoals het tafelstilleven in *De Vogel*, het interieur van de comtesse of het impressionistisch weergegeven tuinfeest.

^aZie verder Memlinck [7].

Is het niet de schilder Memling, die zich boven het gedruis van alledag verheft en zwijgend, maar wel schilderend de toon in deze bundel zet?

[3]

Muziek is meer dan zuiverheid, zoals in de *Kleine prélude van Ravel* wordt geopperd of zachtheid, zoals in *Fuguettes* wordt gesuggereerd. Zij is meer dan een dagelijkse routine, zoals in de wereld van de comtesse, zij heeft ook haar extatische, dionysische kanten (*De danser*) en kan je meevoeren naar onbekende, wilde gebieden, 'baanbrekend naar uw mythe en uw rythmiek.' Het is een wereld waar de dichternaar verlangt, maar die hij toch ontloopt (*Levensloop*), hoewel ook hij weet dat 'onder mijn huid een gevangen dier [leeft] dat wild beweegt en zich naar buiten bijt, zijn donker bloed bonst' (*De danser*).

[4]

Vormen is een dichtbundel, toch zou je naar wat er in de bundel over staat te lezen, de indruk kunnen krijgen dat lied en zang minstens even cruciaal zijn als het gedicht sec. In en door beide ontsnap je aan deze wereld en vind je iets van vrijheid terug. Ze zijn authentiek.

Een idee dat binnen de westerse traditie altijd heeft geleefd: de menselijke stem, met zijn eigen toon en timbre, geeft veel beter weer dan dat wat er op schrift is gesteld en dat niet voor improvisatie of invallen vatbaar is. Bovendien geven melodie en ritme de dingen een eigen impact. Denk aan de serenade van de page:

Het wordt stil in den tuin, als mijn gitaar
De melodie lacht van haar zoeten naam,
En zingend heft zich mijn extase, waar
Zij zich tusschen bloemen nijgt voor 't raam.

Nog verstilder klinkt het begin van *Fuguettes*:

Claudien, jij speelt piano, en ik zit
 In de warande, en luister naar het zingen
 Uit het innige hart der stille dingen,
 En luister naar de stem der nacht die bidt -

Of Novalis:

Hij stond voor 't raam en, glimlachend naar ginder,
 Zong hij zijn zachte liefde door den nacht.

Liederen hebben vaak iets lichts, weerloos' en ongrijpbaars, zoals uit *Zwerver en elven* blijkt:

Over de duinen
 Woei een lied:
 - Verstoort je mijn tuin en
 Stilte om niet?

[5]

Verder wordt er veel gezongen: door een fluitketel, door een nachtegaal, door de schippersknecht, door het meisje op zoek naar bloemen, door kinderen bij de kerstboom, door de kinderen op hun bedeltocht, vooral ook door de kinderen op hun kruistocht en door de dichter op zijn tocht naar het derde land.

[6]

De dans.

1. Dansen tref je al aan in het dierenrijk, bij Auerhanen, steltvogels en chimpansees. De laatsten ontspannen zich of leven zich uit. Voor mensen geldt hetzelfde. In die zin is de dans, met haar begeleiding, waarschijnlijk de eerste esthetische vorm binnen de cultuur. Maar de dans kan ook extatische trekken krijgen en magische krachten oproepen.^a In *Vormen* vind je beide opvattingen, maar dan in grove lijnen, terug.

^aPieron 2004 II, blz. 336-337.

2. De dans is, zoals de kunstenaar in *De danser* weet, een poging om krampachtige driften in gebaren om te zetten. Toch is deze poging tot kunstzinnige ordening ('vorm') niet veel meer dan schijn: bij de uitvoering verraadt de danser niets anders dan de waanzin en de wreedheid van een wild dier. Een dionysische interpretatie van kunst, die extase als opperste uiting van de dans ziet. Deze visie komt overeen met die van Nietzsche. Hoewel apollinische creativiteit en dionysische roes in zijn ogen altijd samengaan, zal bij de oorspronkelijke, primitieve dans het dionysische aspect het winnen.^a

3. In tegenstelling hiermee vertegenwoordigt Lily Green in deze bundel de apollinische stijl ('vorm') als basisprincipe van de danskunst.^b Zij danst in het gedicht dat haar naam draagt een betoverende scène.

Op de voorgrond van het toneel ligt een vrouw in een prieel te slapen. Zij droomt.

De danseres danst de droom van de droomster waarin deze ziet hoe zij die dag in de tuin op zoek was naar een vogel die haar met zijn melodieën verlokte totdat de avond haar zoektocht afbrak. Dan, als zij insluimert, verschijnt de vogel als in een blauwe lichtflits en verbergt zich in haar schoot onder haar hand.

En daarmee vallen leven, slaap, droom, sprookje, muziek, dans en theater samen en geven een diepe glans aan het gedicht.

[7]

Even fascinerend is de avond waarop Shakespeare in zijn nadenken het leven vat als in verzachte kleuren en omzet in een kindersprookje. Maar nu is het niet de dans maar het spel op het podium dat zich in de vroege morgen als in een droom voltrekt.

[8]

Echt in de keuken van de kunstzinnige productie kom je terecht

^aPieron 2004 II, blz. 599.

^bZie verder *Lily Green* [3].

via het jonge danseresje en haar excentrieke begeleider-inspicient, de Chinese filosoof. Beiden bereiden zich voor op een geïmproviseerde voorstelling in een park waar het publiek, waarschijnlijk op de warande, vol spanning zit te wachten. Toch wekken muziek, muziekinstrumenten, toneelrekwisieten en entourage op het eerste gezicht geen al te hoge kunstzinnige verwachtingen. Het geheel doet nogal amateuristisch en rommelig aan.

Daarom komt de dichter tussen beide. Een echte kunstenaar is in staat muziek te maken uit alles wat hij aanraakt, hij kan ieder ding tot muziekinstrument ombuigen, ook al is het hard en levenloos. *Hij hoort muziek in elk ding Gods, niets werpt hij waardeloos terzij.*

De begeleider komen deze woorden als vanzelfsprekend over: niet de geluiden en klanken maken hoe iets gaat klinken, dat doet de vorm waarin ze worden gegoten.^a

Toch is het de vraag of de muziek van deze voorstelling de verstillings- en zachtheid kan brengen die in een verfijnd muziekstuk als de fuguette van Claudien doorklinkt. Of staat de naam van Ravel garant voor een verfijning die onafhankelijk is van het materiaal en die zich alleen op de vorm richt?

Natuurverschijnselen

[1]

Natuurverschijnselen bepalen in *Vormen* vaak de sfeer, zoals

In de heldere diepte van sneeuw en maan
ligt het ronde stadje - (*Kerstnacht*).

Ook behouden zij hun aloude, esthetisch-magische bekoring en zeggingskracht. Het begint al heel sprekend met de eerste, verleidelijke maar ook aanminnige woorden van de satyr:

^aMisschien zijn deze woorden van de begeleider zelf. Blijkbaar heeft hij dan soms momenten van zwakte en spreekt hij zichzelf moed in.

Ik wijs het in de bosschen
De bronnen en de mossen,
De vogels en de vossen,
De slang, den haas en 't hert-'

Het meisje 'zingt en plukt bloemen en zwerft over 't land', het meisje waarvan de dichter wenst dat zij zal verblijven 'bij zwanen, booten onder boomen, in 't warm rijk van den vlinder en den bloesem', met de witte lischbloem aan haar boezem.

[2]

Ook de zwerver dwaalt, hij over over duin en strand. Zijn tocht klinkt geheimzinnig en suggestief, en wordt in sfeer en toon geheel bepaald door een combinatie van aardse en hemelse natuurkrachten:

En, eindelijk, stijgend de
Maan langs en heen,
Een bijna zwijgende
Wolk verdween.

In de *Kinderkruistocht* begeleidt de grootste van de sterren de kinderen op hun tocht over zee en dempt de maan haar licht om hen te beschermen. In *Memlinck* overstijgt een ster de zon. Verder varen er gondels 'langzaam over verdronken sterren', staart het meisje aan het venster naar buiten, aangelokt door de sterren ('o de glinsterende sterren -') en zoekt de vrouw op de kade wanhopig bij de natuurmachten naar een antwoord:

Aan de eeuwige zee, aan de sterren,
Vraagt ze waarom het voorbij ging -

De wind geeft haar het antwoord: al wat voorbijgaat is een reis zonder thuisreis naar een einde waar niemand ons bijstaat. Bij beiden, bij het meisje en de vrouw, krijgt hun aandacht de vorm van een gebed(je). De sterren behoren tot het (vage) gebied van het sublieme, het verhevene. Als er er binnen *Vormen* al sprake is van transcendentie, dan hier.

In die zin kan ook kunst transcendent worden genoemd: door zijn wilskracht stelt een kunstenaar als Beardsley ons er toe in staat velden te betreden waar sterren bloesemen als asfodillen.

[3]

Het maanlicht heeft ook iets sprookjesachtigs en zorgt voor een feestelijke ambiance, bv:

't Rinkelt aan 't raam, en in het maanlicht buiten
Ritselen spitse muilen door het gras (*Aubrey Beardsley*).

De fluit hief in 't maanlicht zijn
Roep tusschen de rits'lende gitaren (*Het steenen kindje*).

[4]

Sneeuw en ijs hebben een tweevoudige betekenis: zij verwijzen naar de dood als een rijk van zuiverheid en naar de wereld van de dichtelijke creativiteit, de hoge, ijskoude en lichte wereld van sneeuwstormen en stuivende sneeuw (*Tweeërlei dood*).
Nachtelijke stormen en windvlagen, tenslotte, kunnen verwijzen naar die andere, zwarte wereld (*Page*), naar de wereld van een ijzige dood:

Maar, tot glinsterend ijs bevroren, schoof
De nacht kreunend langs 't hooge raam waarvoor
De lange vlammen van de kaarsen vluchten - (*Het souper*).

wij voelden hoe een groot
Waaien ons aangreep, hoe de wieken van de
Vaart van den tijd ons droegen naar den dood (*De vogel*).

Tijd

[0]

In de menselijke cultuur zijn ruimte en tijd de voornaamste beginselen ('vormen') waarbinnen de natuurverschijnselen worden geordend, ruimte aanvankelijk aan de hand van bv rivieren, stenen en in het zand getrokken lijnen, tijd aan de hand van bv astrologische of klimatologische verschijnselen. Zo ontstaan kalenders, zonnewijzers, zandlopers, klokken, mijlpalen, grensstenen en vuurtorens.

[1]

De opvatting over de tijd is gedurende een zeer lange tijd cyclisch geweest: leven en dood zijn volgens de levenswet onlosmakelijk met elkaar verbonden. De dood wordt beschouwd als het gebied waar nieuw leven opkomt en waar verlossing wacht. Hij wordt in *Liedje* omschreven in termen van een zuiverheid 'die reeds in het leven begint'.

Pas met de Torah, de leer van Zarathustra en de christelijke heilsgeschiedenis wordt de tijd vergeleken met een pijl waarvan de vlucht een begin en een einde heeft. Voor het jodendom is de uittocht uit Egypte de oergebeurtenis, voor de christenen de kruisiging. Herinnering aan het verleden en een hoopvolle verwachting van de toekomst vervangen het denkbeeld van een eeuwig, cyclisch gebeuren, waar verleden en toekomst buiten schot liggen.

[2]

In *Vormen* wordt een zuivere lineaire en eschatologische tijdsopvatting ontweken. Dat komt naar voren in het sterk beeldende karakter van de bundel.^a Beelden leggen de tijd, en daarmee verandering en beweging vast. Verstillig van de tijd -en daarmee een actualistisch *hier en nu*-^b bepaalt de visie in veel gedichten.

^aIn het algemeen is het een cruciaal kenmerk van poëzie dat zij beeldend is, zij is geen epiek, waarin het verhaal centraal staat. Waar de tijd aanvankelijk een actieve rol speelt, zoals bij de tocht van de jonge kruisvaarders over zee, verstillt zij bij de aanblik van het huis op de klip.

^bPieron 2014/1, blz. 50.

Ook de geschiedenis wordt stilgelegd. Zo wordt de kruisiging van Christus, de kern van de Heilsgeschiedenis, omgezet in een persoonlijk verhaal, zonder dat de soldaat die de kruisiging volbrengt, laat staan de mensheid, aan het einde der tijden enige verlossing wordt toegedicht.

Johannes moppert meer over zijn opdracht, dan dat hij zich zorgen maakt over de Apocalyps die gaat komen.

[3]

De cyclische levenswet lijkt in *Vormen* zelfs te overheersen. Memlinck wacht tot de wereld verzinkt om op te gaan in een eeuwig heden: het einde, de dood, is voor hem een voorgoed begonnen begin. Dood en leven liggen in elkaars verlengde, zoals het bruidje weet.

Van Novalis wordt gezegd dat hij, zoals een bloem uitbloeit met open bladen, zijn leven open droomde naar den dood. Het leven wordt gevoeld als iets waaraan je zo snel mogelijk moet zien te ontsnappen (*Het derde land*). Plaats je dus buiten de wereld, geef je op onbevangen manier over aan een tocht vol overgave en extase, zoals ooit de kinderen deden, om dan in het niet te verzinken.

[4]

Bitter wordt het als de dood soms helemaal geen indruk meer maakt, zoals de Goede Vrouwe raadselachtig laat weten: 'Geen einde, geen einde, geen dood die lacht -' Edoch, wie zou de Vrouwe durven tegenspreken.

Ruimte

[1]

Ruimte is een belangrijke, vormende kracht. Zo weerspiegelen en versterken de haven en een hoge zolderkamer de diepe tegenstellingen tussen een man en een vrouw die voor altijd van elkaar zijn vervreemd.

In *Vormen* kom je veel begrensde ruimten tegen als tuinen en kastelen, maar vooral ook grenzen als brug en venster (of raam).

In het leven van de comtesse stelt het kasteel de grenzen aan een verward leven, met venster en brug als een weemoedig uitzicht op de wereld daarbuiten.

[2]

Ruimten worden vaak direct en in eenvoudige, maar geladen bewoordingen omschreven, zoals bij het dansen van de brandende lampion langs het balkon met zijn angstaanjagende aanblik, in de beschrijving van het huis van het bruidje, in de schildering van het marktplein in 't oude stadje aan den Rijn.

Soms onttrekt de ruimte zich in haar poëtische beschrijvingen aan directe, dagelijkse waarnemingen. Haar aanwezigheid kan bv worden gesuggereerd en afgebakend in termen van licht, zoals bij de beschrijving van het kasteel van de comtesse en van het park tijdens het tuinfeest.^a

Suggestief, maar van een andere orde, is de mededeling dat de jonge kinderen *voorbij de horizon varen, waar de dag in een hoek van de hemel begint*.

[3]

Ook geluid speelt een markerende rol bij het bepalen van ruimte, zoals het fluiten van een vogel dat de vrouw door de tuin (ver-)voert, het gitaarspel van de page, die speelt en zingt voor zijn geliefde en het pianospel van Claudien, die het nachtelijke park tot verstilling brengt.

^aIn het gedicht *Holland* uit *De wandelaar* (1916) geeft de dichter Nijhoff van deze suggestieve manier van dichten een plastische illustratie wanneer hij het Hollandse landschap beschrijft als *een warme ruimte, een heldere innigheid*. Een combinatie van woorden die niet in gewone taal kan worden omschreven, maar die wel naar gevoel en sfeer wordt beleefd.

Oorspronkelijk stond er trouwens 'Terwijl ik juichend door de ruimte schrijd.' In de tweede druk van de bundel (1926) wordt dit omgezet in de boven genoemde wending (Van de Akker, z.j., blz. 32). Een krachtige wijziging, vooral ook omdat de emotioneel-expressieve ontlading wordt getemperd en in sterk-poëtische termen hernieuwd wordt weergegeven.

[4]

Deze specifieke benaderingen van de ruimte staan naast de meer alledaagse spiegeling die je aantreft in het filmische beeld van het water waar gitaren, lampions en zacht-plassende riemen over 'verdrongen sterren' varen. Een dubbelbeeld, omdat de gitaren, lampions en riemen ook in het water zichtbaar zijn.

Vensters en tuinen, warandes en parken bieden mensen afzondering en geven hun de kans om weg te dromen en hun verbeelding in werking te zetten. Een kernthema. Zo is het verrassend om te zien hoe weinig gedichten plaatsvinden in een omgeving zonder hekken en vensters. Alleen *Zwerper en elven* speelt in een open wereld zonder grenzen.

[5]

Tuinen zijn vanaf oeroude tijden een weerspiegeling van de natuur in haar idyllische en paradijselijke staat.^a Zij vormen een afgezonderd terrein, ze zijn een bron van inkeer, vreugde en schoonheid, zij geven vrijheid, stilte en rust. Zo staat in *Zwerper en elven* het landschap van duin, strand en golven als wilde natuur tegenover de tuin als bron van stilte.

Tuinen en parken zijn de entourage van melancholieke, maar tevens sublieme ervaringen (*Fuguettes*) en feesten (*Het tuinfeest*), van uiterste menselijke verveling en dierlijk baltsgedrag (*De twee pauwen*), van beklemming (*Page*) en van diepe smart (*Het groote lijden*). Voor de kloosterling was de tuin als plaats van goddelijke inspiratie en/of seksuele verleiding een bedwelmende omgeving. Maar tuinen zijn ook de plaats van droom en theater. In *Lili Green* worden dagelijkse, speelse gebeurtenissen afgerond in een droom, die zelf weer wordt omgetoverd in een dansscène. In *Kleine prélude van Ravel* is het park de plaats van decor en dans:

^aThacker 1979, blz 9-17.

- Reeds is het park met violet
 Schemerend avondlicht vervuld,
 Reeds wacht, in de warande,^a het
 Publiek met ongeduld.

Een prachtige setting die door de jonge danseres en haar begeleider -daar twijfelt niemand aan- vol mysterie en raffinement zal worden ingevuld.

[6]

Vensters en ramen geven uitzicht op de buitenwereld,^b zij laten licht binnen en bieden bescherming. Zo kan in *Vormen* een venster een eenzame voorpost zijn tegenover de hemel, maar je kunt ook van achter je raam afstand houden, zoals de geliefde die de serenade van de page binnenshuis aanhoort. Je leeft in je eigen wereld waar het veilig is zoals het meisje dat ligt te dromen van de liefde voor haar vedelaar of als de vrouw die vol herinneringen ligt te slapen, van buitenaf bespied door de vreemdeling. In het kasteel van de comtesse is het hoge vensterglas een teken van licht en bloei in een wereld van verstarring en traagheid, achter het venster ziet het meisje de glinsterde sterren die in de ogen van de dichter in hun verre ijzigheid voor haar een diepe bedreiging vormen, in de wereld van Beardsley rinkelt het aan het raam en begint aan de andere kant buiten in het maanlicht het sprookje. In dezelfde trant besluit *Shakespeare's winteravondsprookje* met de regels:

Achter het gordijn verborgen
 Werden weer de vensters hel
 Van den heimelijken morgen:
 Perdita en Florizel.

^aDe warande is op haar beurt als ruimte de grens tussen huis en park, het kamerscherm de grens tussen park en illusionaire ruimte.

^bVoor een redelijk zeldzaam woord als *venster* komt het in *Vormen* vaak voor: 20 maal. Maar ook *raam* wordt veel gebruikt: 16 keer.

[7]

Angstaanjagend en bedreigend zijn in tegenstelling hiermee enkele avondlijke en nachtelijke ervaringen, zoals die van de page:

En als ik straks naast haar bij 't haardvuur zit,
Zie 'k door de vensters in een zwart gebied
En hoor den nachtwind gieren langs de tinnen.

Achter het venster ligt vaak een zwart gebied waar verbrandende en verschroeiende lampions verschijnen als een vernietigend zelfbeeld of waar een moede vogel, die tegen het venster slaat, je laat beseffen hoe de nacht, tot glinsterend ijs bevroren, kreuwend langs het hoge raam schuift.

Ook kunnen ramen plotseling openspringen en voel je opgenomen in de oerchaos die daarbuiten heerst: 'als water woelden in den nacht de landen onder het huis.'

[8]

Grenzen worden getrokken, afstand wordt geschapen, zoals blijkt uit de volgende regels uit het *Het steenen kindje*:

Begon des nachts muziek te beven
Wij zetten ons, achter 't gordijn,
Met kandelaars op het kozijn;
Reizende muzikanten waren
Aan 't spelen op 't besneeuwde plein.

De buitenwereld als theatervoorstelling, met het gordijn als bescherming tegen de koude, tegen nieuwsgierige blikken en tegen inmenging van buitenaf.

Raam en venster kunnen de wereld terugbrengen tot het kader van een theatervoorstelling, zoals de Vrouwe vanachter haar venster van het dorpje haar eigen voorstelling maakt.

Een duidelijke scheidingslijn markeert het venster binnen de maatschappelijke werkelijkheid van *Kerstnacht*. De Heer en de Vrouwe in hun kasteel aan de ene, de kinderen en het stadje aan de andere kant.

Centum der wereld

0. Vanaf oude, mythische tijden krijgen veel plaatsen een aureool van heiligheid: de berg, het woud, het paradijs als oertuin, het meer, maar ook de woonplaats en het eigen huis met het haardvuur. Zulke plaatsen zijn een centrum van de wereld, verbonden met onderwereld en hemel via de axis mundi/de wereldas. Het zijn plaatsen waar in oertijden ('in illo Tempore') zich de oergebeurtenissen afspelen, zoals de strijd tussen de goden, de schepping en de zondeval.

1. In *De soldaat die Jezus kruisigde* is de heuvel Golgotha met het kruis als wereldas een centrum der wereld, een plaats waar de Grote Tijd zich voordoet. Hetzelfde geldt voor de hof ('tuin') van Gethsemane (*Het groote lijden*), voor Bethlehem en het meer van Genesareth (*Tweespraak*).

In *Vormen* vind je veel andere van zulke plaatsen. Het meest complete beeld biedt *Het bruidje*. Maar ook *Kerstnacht* geeft een mooi voorbeeld: het stadje met zijn kasteel en kerk als plaats waar het hele leven zich in een vaste ('heilige') ordening afspeelt.

2. Tuinen zijn als centrum van de wereld een afspiegeling van oertuin en paradijs. En dat geeft de aandacht die er in *Vormen* aan wordt besteed een extra dimensie. Zij zijn een plaats van specifieke afzondering los van de seculiere, boze of juist verleidelijke wereld wereld daarbuiten.

Het alledaagse leven

[1]

In *Vormen* trekt het leven van alledag met al zijn blijdschap, weemoed en verdriet in vele gedaanten aan je voorbij. Bruiloften (*Het bruidje*), seks (*Liedje*), de sleur van een opkomende ouderdom (*Mozart*), het zeemansleven (*Het schip*), het verlies van een geliefde (*De profundis*) worden vaak subtiel, afstandelijk en in een compacte stijl onder woorden gebracht ('getransformeerd')

[2]

Dan zijn er de diep-donkere keerzijden van het leven: de existentiële ogenblikken van leegheid (*De verbrandende lampion*), melancholie (*Twee reddelozen*), dreiging (*Het souper, Page*), doodsangst (*De vogel, Novalis*) en eenzaamheid.

Zo voelt Jezus zich diep verlaten in de hof van Gethsemane en Memlick staat als man Gods alleen op de wereld. Ook de dichter weet dat hij eens oud zal worden en aan eenzame tafels zal zitten (*Levensloop*). Medemensen zijn vaak geen bron van troost en hulp, of zoals het schrijnend in *Het souper* wordt verwoord:

Wij konden ons niet bij elkander verschuilen:
Een mensch is eenzaam, ziet zijn zwarte eenzaamheid
Dieper weerkaatst in de oogen van een ander -

In *Langs een wereld* blijven venster en deur een blijvende grens tussen de vrouw en de vreemdeling, die beiden eenzaam achter blijven, ondanks de kans die zij hadden om elkaar te ontmoeten. Menselijke liefdesrelaties blijken niet mogelijk te zijn of hebben geen duur, hoewel de schipper nog verliefd over zijn geliefde zingt en het bruidje het huwelijksgeluk niet lijkt te kunnen ontgaan.

Maar de page voelt hoe zijn verliefdheid wordt bedreigd door de dreigingen van de grote buitenwereld. Ook hoor je van verloren liefdes en van verbroken beloften (*Adieu, Zwerver en elven, Twee reddelozen*).

In andere gevallen blijft het bij vluchtige ogenblikken van vertedering (*Fuguettes*) of terloopse momenten van sublieme beleving en sentiment (*Tuinfeest*).

[3]

Gedichten in deze bundel zijn vaak existentieel en gevoelsmatig getint. Zelfs de modernistische eis om afstand te bewaren van emoties komt soms zwakjes uit de verf. Aan angst, vertwijfeling, heimwee, melancholie en doodsverlangen wordt maar al te gemakkelijk toegegeven. Zo hebben soupers er een handje van om bij avondlijk donker uit de hand te lopen en de deelnemers

te verontrusten. Toch wordt in bijna alle gevallen aan de dichterlijke eis voldaan om deze werkelijkheid in het gedicht te transformeren en te objectiveren.

De moraal

[0]

Mensen leren zich van jongs af aan zelfbeheerst en gedisciplineerd te gedragen, met het welzijn en de overleving van groep en gemeenschap als inzet. Vaak gaat deze opvoeding gepaard met het idee van een persoonlijke verlossing na de dood. Pas veel later komt het idee op dat mensen hun geluk alleen in dit leven behoren te zoeken.

[1]

In *Vormen* is weinig of niets te ontdekken van een dichterlijke visie op deze ontwikkeling. Wel staat het vast dat persoonlijk geluk onbereikbaar is, zoals al direct naar voren komt in het eerste gedicht, waar naast Satyr en Christoffoor, ook de dichter het geluk wordt ontzegd.

In ieder geval staat het vast dat, zoals *Aubrey Beardsley* laat zien, de dichter de gezapigheid, die een gedisciplineerd leven met zich meebrengt, wil mijden en juist de steile kanten van het (artistieke) bestaan wenst op te zoeken. Ook het zwervende leven in een verre wereld trekt aan (*De jongen*).

Toch lijkt het sterke nihilisme, dat vooral uit *Het derde land* spreekt, eerder een opwelling te zijn. Zo is de dichter zich er tijdens het tuinfeest vaag van bewust dat het kleine geluk misschien wel even aanraakbaar kan zijn.

[2]

Dan is daar de verlokking van de kinderwereld. Het gaat om het naïeve beeld van het jonge kind, dat nog leeft in een afgesloten wereld waar subject en object nog niet (geheel) zijn gescheiden

en waar verleden en toekomst niet het leven beheersen.^a

Het is het beeld dat je ook bij veel (romantische) cultuurfilosofen tegenkomt als zij het hebben over het pure, natuurlijke leven, een leven voordat de beschaving het menselijke bestaan bezoodelde.^b

In *Vormen* wordt deze onschuld vaak gekoppeld aan het kinderlijke bestaan. Hieraan wordt vaak met veel heimwee en sentiment teruggedacht, zoals uit blijkt uit *De kerstboom* en *De wolken*. Dat je dit rijk van de kinderen eens moet verlaten, maakt de dichter mismoedig en angstig. Daarom hoopt hij ten diepste dat het meisje in *Tweeërlei dood* haar weg zal vinden en een land zal binnengaan van zomerse warmte.

^aIn *Vormen* gekoppeld aan de onlosmakelijke band die er nog met de ouders bestaat.

^bVanaf Rimbaud is onschuld, en dan vooral die van kinderen, een belangrijk modernistisch thema. Hough 1991, blz. 314.

De visie

Inleiding

Ieder gedicht heeft een visie, of het nu beeldend, verhalend, beschrijvend en/of beschouwend is. In dat opzicht verschilt het niet van een verhaal of een roman. Moeilijker wordt het om de visie te achterhalen van een gehele bundel. Toch mag je aannemen dat gedichten die worden gebundeld en die bovendien binnen de bundel in afdelingen worden geplaatst, een samenhangende kijk zullen laten zien op bv vragen naar waarheid, werkelijkheid en orde.^a

Analyse en synthese

1. Een eerste aanzet tot de interpretatie van *Vormen* geeft *Twee reddelozen*, een cruciaal gedicht omdat het een visie geeft die in de gehele bundel doorwerkt.

Twee werelden staan tegenover elkaar:^b de haven, met zijn uitzicht op de zee en op de scheepslichtjes, een open wereld met de wind om je oren en de sterren aan het firmament.

Dan die andere wereld: een bastion hoog boven de stad, een kamer afgeschermd van de donkere wereld door een verlicht venster.^c

2. Twee werelden, twee soorten bewoners. De vrouw, verlaten en verdrietig, overtuigd van de zinloosheid van een leven dat

^aPieron 2004 II, blz. 349.

^bDe bundel wordt beheerst door een groot aantal tegenstellingen. Deze beheersen en onderschrijven de visie. Het gaat om tegenstellingen als warm-koud, binnen-buiten, open-afgesloten, aarde-hemel, onder-boven, veraf-dicht-bij, licht-donker, kind-volwassene, concreet-abstract, vastheid-beweging, emotie-verstand, roes/drift-gevoel/verstand.

^cUit het vervolg blijkt dat het begrip *verlicht* al snel de inhoud krijgt van *geestelijk verlicht* en dat in de betekenis die het tijdens de Verlichting krijgt. Gedurende deze periode zag men, maar nu vanuit het verlichte venster van de Rede, uit op de middeleeuwse duisternis waarin de kerk de mensen had ondergedompeld.

aan haar voorbijgaat. De ander held en slachtoffer tegelijk, in zichzelf opgesloten als een eenzame voorpost tegenover de hemel, wetend dat hij heeft gefaald. De een in haar beleving emotioneel sterk betrokken, de ander voortdurend delibererend, ook over de liefde, maar dan zonder aan te voelen waar het in het leven eigenlijk om draait.

3. Filosofisch duikt vanuit dit gedicht de traditionele tegenstelling op tussen *Zijn* en *Worden*, tussen ontologie en dialectiek: vastheid en verstarring tegenover beweging en verandering.^a Een tegenstelling die wordt ondersteund door de tegenstelling van analyse als instrument van het verstand tegenover synthese, een houding die vooral wordt gevoed door beleving en emotie.^b Deze tegenstelling tref je aan door de hele bundel heen. De bundel is zelfs één grote poging om emotie en sentiment te onderwerpen aan een geslepen, kunstzinnige vormgeving die het gif uit de angel moet halen. Soms grandioos geslaagd (*Fuguettes*), soms grandioos mislukt (*Kerstboom*).

De zwerver

De wereld van het *Zijn* uit zich in de onwankelbare houding van een Memlinck en in de verstarring van de comtesse, de wereld van het *Worden* met zijn beweging en verandering wordt gedragen door de figuur van de zwerver.

Zo weet de zwerver uit *De zwerver en de elven*, overgeleverd aan de natuurverschijnselen, zich te onttrekken aan de gevoelsmatige dwang uit het verleden en gaat zijn eigen weg, de openheid tegemoet, evenals de zwerver-vedelaar uit *Adieu*, die zich openlijk onttrekt aan de eisen van een romantisch-burgerlijke moraal. Iets wat misschien ook de jongen uit *Dagboekbladen* zal lukken, aangelokt door een avontuurlijk zwerversbestaan.

^aPieron 2004 III, blz. 800, blz. 802.

^bPieron 2004 II, blz. 348-353 ('Analyse contra synthese').

Gezapigheid tegenover extase

In Nietzscheaanse termen staat de apollinische wereld van verstand en gevoel tegenover het gebied van de dionysische roes, staan de kleinburgerlijke bezorgdheden en nachtelijke angsten tegenover de overweldigende, extatische krachten die alleen maar totale overgave dulden. De dichter in *Levensloop* weet dit, maar hij waagt de sprong (nog) niet die hem uit de uiterlijke wereld van zelfgenoegzaamheid en de gezapigheid van een doorsneelevens kan bevrijden.

O schaduwen die, 's nachts en bij muziek,
Met donkre vleugels aan mijn schouder wiegen,
Zal ooit mijn ziel uw vreemd wild rijk in vliegen
Baanbrekend naar uw mythe en uw rythmiek?

De satyr

Binnen de Nietzscheaanse tegenstelling is het moeilijk om de plaats van de satyr te bepalen. Hij is een begeleider van de wijngod Dionysus, maar hij gaat zich binnen het kader van deze bundel niet te buiten aan extravagant gedrag, integendeel hij is vriendelijk en voorkomend. Zijn extase is er een van een milde, bijna alledaagse vorm. In feite neemt hij dan ook een middenpositie in: de bruiloft van het bruidje gaat voorbij in een roes van dans en wijn, Perdita en Florizel leven zich verrukt uit in vrolijkheid en jeugdigheid, de zang van de page en het gebed van de kloosterling zijn een uiting van diepe vervoering, Novalis ervaart de nacht als een tijd van extase, ook de dichterlijke activiteit kent zo zijn extatisch-jubelende kanten, maar dit alles zonder dat je moet denken aan donkere vleugels die wild rond de dichter wiegen of aan een danser met zijn trotse inslag die naar waanzin neigt.

De spirituele inbreng

1. In het begin van de bundel lijkt het er even op dat niet de heidense, maar de christelijke inbreng overheerst. Jezus/Christus krijgt in de eerste afdeling een prominente plaats toebedeeld, maar de bevrijding die hij biedt, is eerder een kwelling (*De soldaat die Jezus kruisigde, Johannes*).

Verder wordt duidelijk gemaakt dat het leed dat hij moest ondergaan, hem voor een belangrijk deel door zijn volgelingen werd aangedaan (*Het groote lijden, Tweespraak*). Dit zonder enige aanwijzing dat dit lijden een bredere (heils-) betekenis heeft. Kerstfeest als het feest van de Verlosser roept dan ook alleen maar sentiment op (*Soldatenkerstmis, de Kerstboom*) of werkt als een vastgeroeste traditie (*Kerstmacht*).

2. Ook de vraag naar het bestaan van een andere, spirituele wereld wordt negatief beantwoord:

Waarom tot onaardsche
Droomen gewekt
Zonder opwaartsche
Ziel die trekt.^a

Dit zonder dat elders in de bundel een visie wordt gegeven die hiermee in strijd is en ook zonder dat er een doordachte en uitgewerkte symboliek wordt gebruikt die uitzicht biedt op en inzicht geeft in een andere wereld met zijn eigen, spirituele of metafysische, waarheid en waarden.

God

1. Over God zelf wordt weinig gesproken. In *De kinderkruijstocht* staat een uitspraak die de plaats van het godsgeloof duidelijk maakt:

^aDat het vraagteken ontbreekt is tekenend: in feite plaatst de dichter qua toon een uitroepteken.

Want iedereen blijven Gods woorden vreemd,
Behalve hem die ze van God zelf verneemt. -

Geloof in God is een zuiver persoonlijke zaak. Erover spreken wordt dan zinloos, behalve misschien onder geloofsgenoten, maar zeker valt er geen kennis te delen met de (interne) lezers van deze bundel.

Bovendien maakt de subjectiviteit van het godsgeloof het kennisgehalte ervan dubieus. Van Memlinck wordt verteld dat hij een man is 'die Gods woorden verstaat'. Maar zonder dat er iets over de afzender en zijn woorden wordt medegedeeld. En dat is begrijpelijk, alleen een kloosterling kan in de extase van het gebed iets van de goddelijke aanwezigheid (doen) voelen.

O wonden, o bloei Gods! Mij is in 't bloed
Eén uwer ranken dringend en uitlopend,
Die, als uw lente eenmaal mijn zijden opent,
In duizend bloemen mij uitbreken doet -

2. En de dichter? Hij verwacht God in de verre, hoge wereld van de sterren, jubelend in de sneeuwstormen. God is voor hem de belichaming van de hoogste vorm van dichtkunst, dichtkunst in zijn meest pure en verstilde vorm (*Tweeërlei dood*).^a

3. De meest nuchtere, godvruchtige opmerking komt trouwens van de Edele Heer die de eerwaarde kapelaan toevoegt: 'Zie den mensch, en God treedt u tegemoet -'

Gelatenheid en benepenheid

Er wordt -in de traditie van het modernisme-^b in *Vormen* geen belangstelling getoond voor wat de toekomst zou kunnen of moeten brengen: heden en verleden bepalen de inhoud, dit in deze bundel gekoppeld aan een zekere gelatenheid.

^aEn dat is wel heel iets anders dan het wilde dier dat in het lichaam van de danser woelt.

^bHough 1991, blz. 316-318.

Bovendien worden heden en verleden ingeperkt tot een vaak benepen, burgerlijke werkelijkheid, ingebed in een traditionele, christelijke cultuur. Niet voor niets begint de bundel met een stukje folklore en sluit het met het gedicht over een kerstnacht op een kasteel in traditionele setting, waarbij enige ironie zeker niet ontbreekt, maar waar ook de maatschappelijke ordening als vanzelfsprekend staande wordt gehouden.

Moderniteit

Moderne vernieuwingen in de vorm van wetenschap en technologie blijven buiten het gezichtsveld van de dichter, het grotestadsleven met zijn telefoonpalen, automobielen, vliegtuigen en fietsen wordt zelfs niet terloops genoemd, politieke en sociale drijfveren spelen, dit ook al volgens modernistische inzichten,^a geen enkele rol. Psychoanalyse en marxisme blijven buiten schot en oefenen geen invloed uit op gedrag of gedachten.^b

Wel is er, maar dat valt niet te verwonderen, indirecte aandacht voor eigentijdse modernistische gebeurtenissen en persoonlijkheden. In dit opzicht is er toch een sprong buiten de traditionele perken, met een sterke voorkeur voor het *fin de siècle*.

Conclusie. De plaats van dichtkunst en muziek

1. De wereld van *Vormen* is er één waar ieder gedicht een specifieke poëtische werkelijkheid laat zien met zijn eigen waarheid, samenhang en orde. Gedichten verwijzen nog al eens naar elkaar en bevestigen of versterken de visie van de ander. Maar zij zullen elkaar ook kunnen weerspreken. Een allesomvattende visie zul je dan ook niet aantreffen.

2. Toch is er wel op de achtergrond een aantal aspecten te ontwaren die de visie op het bestaan lijken te benaderen. En die maken je niet vrolijk.

^aDit standpunt is ook kenmerkend voor het (poëtisch) modernisme in het algemeen. Hough 1991, blz.317.

^bPieron 2004 IV, blz. 1097-1109 ('De moderniteit').

Zo is geluk onbereikbaar, op een paar van die uitzonderlijke, korte momenten na, zoals in *Fuguettes*, *Soldatenkerstmis* en *Het schip*. Veeleer word je gekweld door levensangst, waanzin en de leegte van het bestaan. Wil je hier aan ontkomen dan staan er maar twee wegen open: een terugkeer naar de warmte van het kindzijn -maar dat is een illusie- of een overgang naar de koelte van de dood (*Het derde land*), maar dat lijkt te rigide te zijn.

3. Blijf je toch aan dit leven gebonden, dan is het het beste om afstand te nemen van het heden en verstillings te zoeken in de wereld van de poëzie (*Tweeërlei dood*). Van Eyck: 'Ook nu zal de poëzie een essentiële functie verrichten. Door de poëzie zelf moet het sterven, reeds in dit leven, plaats vinden. Door háár moet het hart ontwereld, het leven ontledigd worden.'^a De enige mogelijkheid om je in dit leven staande te houden ligt dus in de dichtkunst.

Om emotioneel te ontsnappen kan alleen muziek je helpen, hoewel ook dan maar voor een kort, snel vervliegend ogenblik (*Fuguettes*).

Binnen deze twee perspectieven ligt de visie van *Vormen* opgesloten.

^a Van Eyck1925, blz. 128.

DE WENDING

Het lied der dwaze bijen. Analyse

Inleiding

Binnen het oeuvre van de dichter Nijhoff vindt een verrassende wending plaats: in zijn bundel *Nieuwe gedichten* (1934) keert de (interne) dichter zich via het gedicht *Het lied der dwaze bijen* indirect, maar ook scherp tegen een modernisme dat ook in *Vormen* wordt beleden. Vanuit deze aanval kan nauwkeurig worden onderzocht in hoeverre *Vormen* een modernistisch werk is en welke bezwaren er (achteraf) tegen dit modernistische gehalte worden aangevoerd. Daarom nu een korte interpretatie van het gedicht.

Het gedicht

Het lied der dwaze bijen

Een geur van hoger honing
 verbitterde de bloemen,
 een geur van hoger honing
 verdreef ons uit de woning.

Die geur en een zacht zoemen
 in het azuur bevrozen,
 die geur en een zacht zoemen
 een steeds herhaald niet-noemen,

ried ons, ach roekelozen,
 de tuinen op te geven
 riep ons, ach roekelozen,
 naar raadselige rozen.

Ver van ons volk en leven
 zijn wij naar avonturen
 ver van ons volk en leven
 jubelend voortgedreven.

Niemand kan van nature
 zijn hartstocht onderbreken,
 niemand kan van nature
 in lijve de dood verduren.

Steeds heviger bezwelen,
 steeds helderder doorschijnen,
 steeds heviger bezwelen
 naar het ontwijkend teken,

stegen wij en verdwenen,
 ontvoerd, ontlijfd, ontworven,
 stegen wij en verdwenen
 als glinsteringen henen. -

Het sneeuwt, wij zijn gestorven,
 huiswaarts omlaag gedwereld,
 het sneeuwt, wij zijn gestorven,
 het sneeuwt tussen de korven.^a

Hemelse transcendentie

In een oeroud, klassiek beeld worden hemel en aarde, het verhevende en het laag bij de grondse, het vreemde en het alledaagse in dit gedicht tegenover elkaar gezet.^b

^aEen analyse, exegese, interpretatie en evaluatie van het gedicht staan in Pieron 2004 II, blz. 431-448 en op Internet (www.pemsluiter/blog/alle_pieron). Bij de analyses in dit hoofdstuk is uitgebreid gebruik gemaakt van dit gedeelte.

^bEen belangwekkende kritiek, waarin de tegenstelling *hoog/laag* centraal staat, kun je vinden bij Van Dijk (1971, blz. 220-221) naar aanleiding van Luceberts *Orfeus*. Zie ook: Lévi-Strauss (bij Leach 1970, blz. 51-54) over de oppositie *hoog/laag* als de tegenstelling tussen hemel/leven en onderwereld/dood. Een tegenstelling die in dit gedicht wordt omgedraaid: aarde en leven staan tegenover

De Hemel is het gebied van het Heilige en Goddelijke, hij representeert de kosmische orde en harmonie. In de woorden van Kristensen: 'In the all embracing sky the religious man saw an image of the highest and all embracing principle of reality, the visible image of cosmic order or law which brings unity in all variety.'^a Of, zoals Éliade het formuleert: '[L]e ciel révèle directement sa *transcendance*, sa force et sa *sacralité*.'^b

Plato plaatst het zielenstapen met zijn menner in de Hemel, waar het zijn tochten maakt langs de hemelse gewelven.^c Voor de christelijke gelovigen is de hemel de plaats waar zij zich eens rond God en Zijn Heiligen zullen verzamelen.

Aards leven en de roep vanuit het azuur

Deze hemelse gedachten zijn het bijenvolk vreemd. Het leeft een idyllisch en aards bestaan dat wordt beschreven in termen van bloem en honing, tuin en woning.

Dit blijde en warmbloedige leven wordt plotseling bedreigd door een hogere macht: een zoete geur, vergezeld van een suggestief, woordenloos zoemen, dringt vanuit een kille, mysterieuze wereld de natuur binnen, doordringt haar geheel en bedreigt het gewone bestaan.^d

Deze macht doet meer: zij roept op tot een ander leven. En hieraan geeft een groep uit de bijen gevolg. Zij verlaat haar volk en onderneemt een gevaarlijk tocht omhoog.

Maar waarom? Fascinatie voor de dood? Lijden aan tijd en vergankelijkheid? Ascese? Verlangen naar verstillings en zuiverheid? Al deze aspecten liggen in het gedicht (en in *Vormen*) opgesloten. Dit zou betekenen dat de bijen plotseling worden gedreven door een mystieke intuïtie. De zachte lokroep van omhoog wordt niet voor niets geassocieerd met de kleur azuur als symbool van het zuivere en spirituele.^e Iets wat schilders trouwens al lang vermoede-

hemel en (geestelijke) dood.

^aKristensen 1960, 27-28, blz. 41 (citaat).

^bÉliade 1964, blz. 46.

^cPlato, *De mythos van het tweestapen*. Pieron 2004 III, blz. 767-769.

^dVergelijk *Tweeërlei dood*.

^eAzuur is ook de kleur van de levensangst.

den. 'Ik heb het azuur nodig om mystiek te ontdekken,' schrijft Broothaers in de lijn van schilders als Van Gogh en Yves Klein.^a

Het wit als ontwijkend teken

En dan het wit. Het is voor bijen een mysterieuze kleur, omdat zij haar niet kunnen waarnemen.

Wit kan in het gedicht worden gekoppeld aan de raadselige rozen die onzichtbaar in de trillende hemel liggen verscholen. Deze rozen zijn op hun beurt het ontwijkende teken^b dat in een wijken-de hemel niet zichtbaar wordt en onbereikbaar blijft.^c

Occultisme?

1. De tocht van de bijen wordt beschreven in termen die bedrieg-

^aBroothaers: Van Garrel 1993. *Van Gogh*: Badt 1981, blz. 150-151, blz. 154, Hulsker 1988, blz. 418-420. *Yves Klein* z.j., blz. 54-82, vergelijk Restany 1982, blz. 37-48: 'Blue.'

^bIn de christelijke traditie worden tekens duidelijk omschreven en benoemd. Witte rozen zijn een omvattend symbool, zij zijn niet alleen een teken van de dood, maar ook van zuiverheid (en van het ideale leven). In Dantes *Paradiso* wordt gesproken van een lichtkleurige, geurende roos:

[H]et geel van de eeuwige roos, die zich uitbreidt, trap voor trap, en geur uitademt, geur van de lof tot de Zon, die lente maakt voor eeuwig.

Hebben de bijen zo'n belofte in het zoemen gehoord, een belofte van geluk, van vrede en een actief, gloedvol paradijselijk bestaan? Dan komen zij bedrogen uit: niet de gele, maar de witte, bevroren roos wordt het teken waaronder zij reizen. Over een witte roos wordt in Canto XXXI gesproken:

In de vorm dus van een sneeuw witte roos toonde zich mij de hemelse heerschare (de door Christus verlost gelovigen).

Maar ook op deze plaats ontbreekt, ondanks de verwijzing naar sneeuw, juist de ijzige vrieskou, die het gedicht van Nijhoff aan het einde beslissend beheerst.

^cZie ook De Wending. Impliciete betekenis, Mallarmé 2.

lijk dicht bij die van het occultisme liggen.^a Dit verenigt Indische wijsheid en westerse gnosis, parapsychologie, alchemie en magie in één verborgen heilsleer.^b Het verzet zich met name tegen het wetenschappelijke klimaat dat aan het einde van negentiende eeuw heerst en dat kan worden omschreven als 'positivist, analytical, objective, generalized, logical, absolutist, impersonal, determinist, intellectual, mechanistic.'^c

2. Het occultisme roept op tot een Hogere Verlichting die kan worden bereikt via intuïtie (het 'niet-noemen'). De dood wordt beschouwd als een overgang van de dagelijkse, lichamelijke werkelijkheid naar een astraal gebied, waarin het fijnstoffelijke lichaam voortbestaat. Het etherische *doorschenen* en de verijling van het lichaam als *glinstering* passen goed in dit beeld van het astrale 'als ijlere, snellere trillingsvorm van het stoffelijke.'^d De bijen zijn vanuit dit standpunt gezien zuivere energie geworden.^e Het *wij zijn gestorven* betekent dat zij hun aardse lichaam hebben afgelegd en dat zij nu in een nieuw lichaam voortleven.

3. Tegen een occultistische interpretatie van *Het lied der dwaze bijen* pleit de koude dood, het idee dat de zielen als sneeuwvlokken willoos naar de aarde (terug)vallen en daar, buiten de korven, ten dode gedoemd lijken te zijn. Het gedicht gaat een eigen weg.

^aBijen staan in de westerse traditie symbool voor de ziel en -wegens hun winterslaap- een teken van wederopstanding. Biedermann 1996, blz. 53.

^bBekende stromingen erbinnen zijn de Rozenkruisers, de Vrijmetselaars, de theosofie (Blavatsky) en de antroposofie (R. Steiner). Wetenschappelijk wordt er vaak een beroep gedaan op Goethe, filosofisch op Plotinus, psychologisch op Jung.

Deze leer heeft grote invloed uitgeoefend op het vroeg-modernisme (Mallarmé, Schönberg, Kandinsky, Mondriaan).

^cMcFarlane 1991, blz. 75.

^dNoordzij 1975, blz. 16.

^e*Puur* komt niet voor in het gedicht. Het is een begrip dat je bij het lezen voortdurend mist, maar dat wel indirect wordt meegegeven met het woord azuur. Dit rijmt op *puur* en draagt traditioneel de betekenis zuiver in zich, zoals ook sneeuw wordt geassocieerd met zuiverheid. Het is een kenmerk van dichtertelijke taal op zo'n manier nieuwe, suggestieve betekenissen op te roepen (Principe van afwezigheid).

De dwaasheid van de bijen

Het is juist om de dwaasheid en overmoed van de bijen niet specifiek te zoeken in een religieus-mystieke vlucht, maar meer in het algemeen in de neiging om zich los te maken van de aarde en zich in dodelijke vervoering te laten meeslepen naar een verkilde, puur vergeestelijkte en abstracte wereld.

Bevreemdend is het dat de bijen niet uit existentiële motieven vertrekken, ook heeft hun tocht niets tragisch -wel iets treurigs-, zelfs kan men niet zeggen dat zij zich pathologisch gedragen. Nee, zij zijn domweg dwaas. En dat is misschien wel het ergste.

Terug naar de aarde

Het slot van het gedicht wijst de bijenkolonie dan ook een andere weg: leef je leven hier op aarde te midden van je volk en aanvaard hartstocht en dood die daar deel van zijn. Juist de weg omhoog loopt dood, ontnemt je je persoonlijkheid en vertroebelt je kijk op de werkelijkheid. De kleur azuur geeft een gebrek aan werkelijkheidszin aan, wit een gebrek aan warmte, sneeuw verwijst naar stagnatie en dood. De tocht van de bijen is een vorm van desintegratie, zij vervreemdt ze van het goede, gezonde, lichamelijke leven. Het verhaal erover laat een bittere nasmaak achter.

De roemvolle leugen

In dit gedicht wordt afscheid genomen van wat Mallarmé een roemvolle leugen noemt, een leugen die de bundel *Vormen* naar de mening van de dichter blijkbaar beheerst:

De dichter duikt wanhopig onder in dromen waarvan hij weet dat zij niet bestaan. Hij zingt ondertussen van onze ziel en van alle overeenkomstige en hemelse indrukken, die in ons sinds de vroegste tijden liggen opgeslagen, en, in het aangezicht van het Niets dat de waarheid is, ver-

kondigt hij deze roemvolle leugen.^a

De roemvolle leugen wordt in *Vormen* getoond in *Tweeërlei dood*, waar de dichter aan de ijle, dichterlijke tocht omhoog de voorkeur geeft. Terwijl hij beter weet!

^aWellek 1970 IV, blz. 462.

Het lied der dwaze bijen. Impliciete betekenis

Allegorie

Het gedicht over de bijen is een fabel en daarvan mag worden aangenomen dat zij als allegorie een impliciete betekenis heeft.^a Als het waar is dat de analytische richting vaak gebruik maakt van de allegorie en de synthetische van het symbool,^b dan rekent de dichter hier af met de diepe, ondoorgrondelijke en symbolische poëzie die kenmerkend is voor modernisten als Mallarmé. Dit zou ook kunnen blijken uit het gegeven dat de dichter in dit gedicht weinig of geen gebruik maakt van metaforen. Deze hebben de neiging poëzie in het gebied van het 'onnoembare' en 'onuitsprekelijke' te trekken.

Poète pour les poètes

Een kenmerkende trek van het modernisme is dat het kunst ziet als een eigen, afgesloten wereld met zijn eigen uitdrukkingsmogelijkheden en -vormen: l'art pour l'art. In de woorden van de criticus Nijhoff (II 1982, blz. 194):

Bij sommige dichters is hun natuur omgezet in een poëtisch leven, hun beelden hebben zo weinig terugslag op het leven waaruit zij ontleend zijn, maar tevens zoveel dwingende kracht van werkelijkheid in de dichterlijke wereld waarin zij betekenissen zijn van allerhoogste aanduidingen, dat men wel moet aannemen met grote dichters te doen te hebben, maar hun het eigengerechtigd gebruik van voor algemeen nut veronderstelde woorden en zinswendingen als duistere onverstaanbaarheid aanrekent; in plaats van in te zien, dat zulk een dichter iets te zeggen heeft, waarvoor woorden te kort zouden schieten, indien zij niet versterkt en verhevigd werden door de vorm van zijn poëzie, die dus verre van de woorden voor de lezer onbegrijpelijk te maken

^aPieron 2004 IV, blz. 1093-1094.

^bMolesworth 1992, blz. 414.

hen voor de dichter uitsprekelijk doet zijn. Zulk een dichter noemt men een "poète pour les poètes."^a

In de poëtica van Nijhoff is het gedicht volstrekt autonoom, voor de auteur en diens intenties is geen plaats. Als de auteur als criticus optreedt van eigen literair werk, heeft deze kritiek geen andere waarde dan die van welke criticus dan ook.

Dit geldt ook als de dichter Nijhoff via een gedicht uit zijn derde bundel een aanval doet op het modernisme, een aanval die blijkbaar ook is gericht tegen het modernisme van de tweede bundel.

Een specifieke aanpak

De eerste twee bundels van de dichter Nijhoff zijn vanuit het *poète pour les poètes* geschreven.^b Wat volgens de criticus Nijhoff een specifieke benadering van deze gedichten noodzakelijk maakt:

De lezer, het publiek, waardeert het liefst de poëzie als bloei, als een uit het leven opbloesend uiterst gewas, het gedicht vrij als een vrucht in de lucht, als een ding grijpt en rond, samenvattend in zijn voltooide vorm de gecondenseerde en vruchtbaar gebleven groeikracht; en men wil eerst nà de vruchten de boom kennen, de dichter geplant op een aarde waar wij allen wonen en hem dan niet zien als iets nog weer aparts, als een oorzaak der oorzaken, maar slechts als de natuurlijke aanleiding van zijn gevolg; voor hen schrijft hij als hij geschreven heeft. De

^aDat Nijhoff niet denkt aan de persoon van de dichter en diens psychologie, maar aan de dichter als dichter (binnen het gedicht) blijkt uit zijn reactie op Van Eycks analyse van *Vormen* (1925), waarin hij zich afvraagt of Van Eyck na zijn vivisectie van zijn, Nijhoffs, psyche wel aan de poëzie zelf is toegekomen.

Voor de discussie Van Eyck-Nijhoff: Bakker cs 1967, blz. 147-192. Vergelijk Van den Akker 1993, blz. 642-647, Van de Akker z.j., blz. 197-204, Claes 1992, blz. 14-15.

^bMet een radicale afwijzing van de expressionistische theorie die onomwonden stelt dat 'Poets not write for poets alone, but for Men.' Abrams 1971, blz. 26.

dichters lezen de dichter anders. Zij houden ervan de dichter achter de gedichten te lezen. Zij zoeken bij de wortels der poëzie en lezen de vruchten als daaruit voortgekomen en min of meer overeenkomstig gebleven laatste stadia; voor hem schreef hij reeds vóór hij schrijft. En deze elementaire dichterlijkheid is voor hen van de grootste waarde, en hetgeen zij uitspreekt, is daarvan de bevestiging.^a

Mallarmé

0. In 1924 en 1925 houdt de auteur Nijhoff zich in zijn kritisch werk specifiek bezig met Mallarmé. Zo wordt deze uitdrukkelijk genoemd in verband met de poëzie van Leopold, een poëzie die door Nijhoff wordt geïnterpreteerd in modernistische termen.

1. De modernistische tendens bij Mallarmé komt naar voren in een welhaast ziekelijke drang naar volmaaktheid en zuiverheid ('maladie d'idéalité').^b In een pure poëzie streeft de dichter naar de meest volkomen taal, een taal van zuivere tekens ('signes purs'), die in staat is de ware namen uit te spreken (*Igitur*).^c

[I]n denken en dichten van Mallarmé heersen pure essenties, onaantastbare grootheden in maagdelijke volkomenheid. Zij zijn volkomen intact, onaangeroerd en onbesmet. Zo moet ook de taal zijn waarin zij bestaan.^d

2. Mallarmé omschrijft zijn zoektocht als een esoterische, hallucinerende reis vol verlangen naar *sterreverre glans en een diamant werkelijkheid (Hérodiane)*,^e een verlangen dat is gekoppeld aan een diepe begeerte naar de dood. Dit in het vooruitzicht van een maagdelijke, ijzige werkelijkheid hoog in het azuur: wit, stil

^aNijhoff II 1982, blz. 297-298.

^bVoor Mallarmé's nadruk op de vorm en structuur: bv Ten Berge 1980 [Van der Veen], blz. 86.

^cHenschen 1974, blz. 4742.

^dDresden 1980, blz. 109.

^eHenschen 1974, blz. 4385.

en absoluut, los van een lichaam dat van onnut en droevig is. Een onbereikbare wereld, vooral ook omdat op de dichtsterlijke tocht het puur witte, onbeschreven blad moet worden ontwaard, ontmaagd.

Het is geen toeval dat Mallarmé zich zo regelmatig uitlaat over de blanke bladzijde ('page blanche') of de maagdelijke bladzijde ('page vierge'). Hij wordt, ook in sommige gedichten, gefascineerd door de witte bladzijde die (nog) niet door inkt besmeurd is. Men zal begrijpen waarom: wit symboliseert ongetwijfeld afwezigheid en het Niets,^a het gedicht dat er niet is; wordt het geschreven, dan houdt dat een aantasting en in zekere zin een aanranding in van de bladzijde die maagdelijk was. Op die wijze kunnen niet alleen *absoluuten zuiver* gelijk worden gesteld, ook *wit en maagdelijk* behoren daarbij. Gelijk dat toegaat in de ijswereld of het azuur van Mallarmé spiegelen zij elkaar ononderbroken.^b

De oertekst

In het gedicht van Nijhoff wordt de tocht van de bijen beschreven in begrippen die vaak uit de het basis-vocabulaire ('de oertekst')^c van Mallarmé komen:^d azuur, wit, koud, (puur), (hemel), reis, vlucht, dood.^e Termen die allemaal direct of indirect het gedicht van Nijhoff beheersen.

Ook Nijhoff constateert als criticus trouwens indirect dat de oertekst van het lied der bijen verwantschap vertoont met die van Mallarmé:

^aMallarmé heeft een sterke voorkeur voor woorden die een ontkenning inhouden, afwezigheid suggereren en vernietiging uitdrukken. Dresden 1980, blz. 99-100, Mallarmé/Claes 1992, blz.14-15. In het gedicht van Nijhoff vind je dezelfde tendens.

^bDresden 1980, blz. 108.

^cMisschien wel de eerste die op het belang van de 'oertekst' heeft gewezen, is Baudelaire: 'Om de ziel van een schrijver te doorzien moet je in zijn werk die woorden opzoeken die het meeste voorkomen. Het woord verradt waardoor hij wordt geobsedeerd.' Marcuse 1966, blz. 218.

^dNijhoff spreekt van Mallarmé als 'de Poolreiziger naar het poëtisch-absolute' (1924).

^eVoor de Oertekst van Mallarmé: Fogany 1971, blz. 269.

Wie bij het verklaren van Mallarmé blijft staan bij het beginsel dat hier het woord, als reëel ding, de scheppende kern der gedachte was en dat de syntaxis als een magische alchemie deze elementen in werking stelde, heeft nog niet het geheim van zijn duistere poëzie begrepen en gezien wat Mallarmé zeggen wilde, toen hij een geïntensiveerde symboliek weder tot een werkelijkheidsvisie omzette en zich daarmee schiep een eigen mythologie: de zwaan, het azuur, het ijs, waarmee zijn bewustzijn zich als het ware uitzette en uitdrukkingsmiddelen vond voor een heelaal, dat anders een vacuüm zou zijn geweest.^a

Hetzelfde geldt voor *Vormen*.

De bijen

Wie zijn nu de bijen?

Vanuit de vertelling zou je kunnen denken aan een groep darren. Darren dragen de dood in zich, sex is hun hartstocht, maar na het bevruchtingsritueel zijn zij nutteloos en ten dode opgeschreven. Juist zij zullen zich gemakkelijk laten meelokken door het verleidelijke zoemen en op zoek gaan naar een geestelijk avontuur. Zij worden verlost door een geur, hoger dan de geur van de bijen-koningin in de lucht en sterker dan de alledaagse honing in hun korven.^b

Maar je kunt, weer met Lévi-Strauss, ook denken aan de analogie van honing en menstruatiebloed.^c De zucht naar reinheid, zuiverheid en maagdelijkheid ('hoger honing') rukt de darren los van het vertrouwde aardse, vrouwelijke leven.^d

^aNijhoff II1982, blz. 313-314.

^bDe alledaagse honing staat volgens Lévi-Strauss juist voor een terugkeer naar de natuur in de vorm van seksuele aantrekking. Bij Leach 1970, blz. 53.

^cLeach 1970, blz. 53.

^dDat de dwaasheid van de bijen vanuit een feministisch-deconstructivistisch gezichtspunt op geheel eigen wijze kan worden uitgelegd, wordt daarmee duidelijk. Zie Kristeva 1974, blz. 197-204. Toch blijft zo'n interpretatie een gebreidelde constructie, zij wordt zeker niet door de tekst in haar geheel onder-

Twee mogelijke betekenissen

Het onderzoek naar de impliciete betekenis van het gedicht geeft twee mogelijke uitkomsten, uitkomsten die bovendien in elkaars verlengde liggen. De dichter heeft dan de activiteiten van de modernistische dichters op het oog en/of hun woordgebruik.

Allegorie

Het gedicht is een fabel en kan worden gelezen als een allegorie. Je kunt de groep bijen dan zien als de sekte van modernistische dichters, in haar werk op weg naar een absolute, puur poëtische wereld.^a Op de woordeloze roep vanuit een onnoembare en suggestieve werkelijkheid maken leden van de groep zich los van het leven van alledag en zoeken in extase en op een vergeestelijkte manier hun weg. Op een tocht naar een voortdurend wijkend, onbereikbaar ideaal.^b Hun lot: verkilling en verstarring.

Personificatie

1. Denkbaar is het ook dat de bijen de personificatie zijn van de woorden van de dichter, zoals de gedachten het zijn in een gedicht van Dèr Mouw (1986, blz.17):^c

steund.

^aNaar vorm en woordgebruik maken veel modernistische dichters zich los van het gebruik van de alledaagse, 'journalistieke' taal en gebruiken neologismen en anachronismen, met hun vaagheid en traagheid om zo hun eigen, 'meerzinnige' betekenissen te ontwikkelen.

^b*Het ontwijkend teken*: dit doet sterk denken aan *de gedaante van afwezigheid*, die zo'n belangrijke rol speelt in het werk van Mallarmé. Dresden (1980, blz. 101): 'Dan is er wel sprake van woorden ./., maar tegelijkertijd zijn die er ook niet, want er heeft immers een 'vernietiging' plaats gevonden. ./.. De werkelijkheid wordt door toedoen van de taal afwezig gemaakt en treden woorden, die leegte zijn, ervoor in de plaats.'

^cUit een opmerking uit 1924 blijkt dat Nijhoff (II 1984, blz. 196) het werk van Dèr Mouw (goed) kent. Het gedicht van Nijhoff kan dan indirect een variatie én commentaar zijn op het gedicht van Dèr Mouw.

'K ZEND, imker, dikwijls mijn gedachtenschaar
uit zwermen, als de nacht te schitt'ren staat
van wereldbloemen, die ontluiken laat
de Grote Ziel, ontzaglijk vizionair.

'k Ben vreemd in elke aanwezig en vergaar,
wat mij van eeuw'ge essentie tegenslaat:
Zo geurt dan in mijn ziel, een honingraat,
de witte roos van Bernike's Haar.

Mijn liefde leidt hun halfbewuste zwerm
naar sterreperken langs de Melkwegberm,
mijn pauwoog, mijn mystische nachtkapel:

Zij dragen naar hun huis de heil'ge vracht,
en kneden uit mijn woorden, wit en zacht,
mijn verzen samen, cel naast sterlichtcel.

2. In de lijn hiervan suggereert *Het lied der dwaze bijen* dat in modernistische gedichten -in de lijn van Mallarmé- woorden worden verzelfstandigd, geladen met suggestie en evocatie, gezuiverd en geslepen tot, zoals Benjamin het formuleert, kristallen constructies.³ Woorden als glinsteringen, als sneeuwvlokken: helder doorschijnen, maagdelijk wit, maar ook *losgezongen van hun beteknissen*. Met vanuit de visie van Mallarmé ook verregaande gevolgtrekkingen voor het gedicht zelf. Weltek (IV 1970, blz. 463):

Het dichtwerk, in Mallarmé's termen het Boek, zweeft over de Leegte, het stille goddeloze Niets. Poëzie wordt vastberaden afgesneden van de concrete werkelijkheid, van zijn oude betrokkenheid met de nabootsing van de natuur, van de uitdrukking van de persoonlijkheid van de dichter, van iedere retoriek, van emotie, en wordt alleen maar een Teken, dat Niets betekent.

³De woorden zijn in de poëzie van Mallarmé edelstenen, zij schitteren van essenties. Men spreekt daarom terecht van kristallen verzen.' Celen 1955, blz. 53.

Maar of je zo in alle gestrengheid de bundel *Vormen* kunt benaderen, is sterk de vraag.

6 Modernisme [3-4].

Conclusie

Welke oplossing je voor beide mogelijkheden ook kiest -de bijen als allegorie en/of als personificatie-, het is duidelijk dat het modernisme -ook dat van *Vormen*- wordt afgewezen als een dwaas, roekeloos en betreuenswaardig avontuur dat de dichtkunst verstart en uit het leven wegrukt.^a

^aWenseleer (1966, blz. 102-147) wijst op de invloed die Andersens sprookje *De sneeuwkoningin* op Nijhoff kan hebben uitgeoefend. Omdat sneeuw in dit sprookje wordt gelijkgesteld aan het intellect, is het mogelijk om *Het lied der dwaze bijen* te interpreteren als een aanval op het intellectualisme dat het modernisme, en dan vooral de poëzie van Mallarmé, kenmerkt.

Bijlage

Gaspards *La messe de minuit*

Inleiding

[1]

Kerstnacht is, zoals direct in het begin al wordt aangegeven, een bewerking van een gedicht uit Aloysius Bertrands *Gaspard de la nuit*, een bundel die bestaat uit beeldende prozagedichten, met een voor die tijd (1842) geheel nieuwe stijl. De gedichten hebben de structuur van het vrije vers,^a waarbinnen vaak typisch romantische thema's en beelden indringend, kleurrijk, maar ook wel kortzellig worden weergegeven.^b

[2]

Bertrands gedichten hebben een sterk beschrijvend karakter. Baudelaire bewonderde ze zeer en volgde ze na.^c De dichter van *Kerstnacht* heeft van zijn kant zo zijn twijfels. Hij vertaalt het gedicht, maar zet het wel op rijm -een directe afwijzing van het vrije vers-, vult het aan, geeft het meer diepgang en daarmee ook een andere wending. Juist dit alles zou Bertrand hebben betreurd.^d Toch zal de dichter van *Kerstnacht* omgekeerd de strenge vorm, het nauwkeurige taalgebruik en de beeldende kracht van *La messe de minuit* hebben bewonderd.^e

^aEinsiedel 1974 IX, blz. 3787, Aerts 1963-1977 I, blz. 370-371.

^bHet hier vertaalde gedicht wordt gekenmerkt door een straffe vorm: zes strofen van vier regels.

^cClive Scott (1991, blz. 351) wijst erop dat Bertrand een verhaal omzet in beelden. Iets waar zeker Nijhoff gevoelig voor zal zijn geweest.

^dDe naam van Sainte-Beuve boven de titel van Bertrands gedicht doet vermoeden dat het om een eerbetoon gaat.

^eEen onderzoek naar de verschillen in aanpak en visie tussen *La messe de minuit* en *Kerstnacht* valt buiten het bestek van dit essay.

De tekst

Christus natus est nobis; venite, adoremus

La Nativité de Notre-Seigneur Jésus-Christ.

*Nous n'avons ni feu ni lieu.
Donnez-nous la part à Dieu.*

Vieille chanson

La bonne dame et le noble sire de Chateaufieux rompaient le pain du soir, Monsieur l'aumônier bénissant la table, quand se fit entendre un bruit de sabots à la porte. C'étaient de petits enfants qui chantèrent un Noël.

—«Bonne dame de Chateaufieux, hâtez-vous, la foule s'achemine à l'église; hâtez-vous, de peur que le cierge qui brûle sur votre prie-Dieu, dans la chapelle des Anges, ne s'éteigne en étoilant de ses gouttes de cire les heures de vélin et le carreau de velours!—voici la première volée des cloches pour la messe de minuit!

—Noble sire de Chateaufieux, hâtez-vous, de peur que le sire de Grugel, qui passe là-bas avec sa lanterne de papier, n'aille s'emparer en votre absence de la place d'honneur au banc des confrères de Saint-Antoine! voici la seconde volée des cloches pour la messe de minuit!

—Monsieur l'aumônier, hâtez-vous! les orgues grondent, les chanoines psalmodient, hâtez-vous, les fidèles sont rassemblés et vous êtes encore à table!—voici la troisième volée des cloches pour la messe de minuit!»

Les petits enfants soufflaient dans leurs doigts, mais ils ne se mordirent pas longtemps à attendre, et sur le seuil gothique, blanc de neige, Monsieur l'aumônier les régala, au nom des maîtres du logis, chacun d'une gaufre et d'une maille.

Cependant aucune cloche ne tintait plus. La bonne dame plongea dans un manchon ses mains jusqu'aux coudes, le noble sire couvrit ses oreilles d'un mortier, et l'humble prêtre, encapuchonné d'une aumusse, marcha derrière, son missel sous le bras.

Een vertaling

De goede vrouw en de edele heer van Châteauevieux gebruikten de avondmaaltijd, meneer de aalmoezenier zegende de tafel, toen het geluid van klompen hoorbaar werd bij de deur. Het waren kleine kinderen die een kerstlied zongen.

‘Goede vrouw van Chateauvieux, haast u, de mensen begeven zich (al) in grote getale naar de kerk; haast u uit vrees dat de kaars die in de *Chapelle des Anges* op uw bid/kerkstoel^a brandt, niet uitdooft, met haar sterren van was neer druppelt op het getijdenboek van verfijnd perkament en op het fluwelen kussen - daar is het eerste gelui van de klokken voor de nachtmis.

- Edele heer van Châteauevieux, haast u, uit vrees dat heer Grugel, die daar met zijn papieren lantaren voorbijgaat, zich in uw afwezigheid meester gaat maken van de ereplaats op de bank van de confraters van de broederschap van de Heilige Antonius!^b - daar is het tweede gelui van de klokken voor de nachtmis.

- Meneer de aalmoezenier, haast u! De orgels dreunen, de kanunniken zingen de psalmen, haast u, de gelovigen zijn bijeen en u zit nog steeds aan tafel! - daar is het derde gelui van de klokken voor de nachtmis!

De kleine kinderen blazen in hun vingers, maar zij hoeven niet lang te kleumen omdat men hen laat wachten, en op de gotische drempelel, wit van sneeuw, onthaalt meneer de aalmoezenier hen, in naam van de meesters van de loge, ieder op een wafel en een muntje.^c

Ondertussen waren de klokken opgehouden met luiden. De goede vrouw stak haar handen tot aan de elleboog in een mof, de edele heer bedekte zich tot aan de oren met een baret, en de nederige

^aKerkstoelen in de hier omschreven vorm komen pas voor in de 19e eeuw.

^bVan Pinxteren 2004 blz.63: ‘in de bank van de Antoniuscongregatie.’

^cVan Pinxteren 2004, blz 64: ‘een koperen duit.’

priester liep er in zijn kapelaanskap achteraan,^a zijn missaal onder de arm.

^aVan Pinxteren 2004, blz 64: 'weggedoken in een koorpels.'

Zang van de kinderen

In de bewerking van *Kerstnacht*

De edele heer, de goede vrouw en de kapelaan zitten aan tafel. Een kerstmaaltijd staat gereed. Achter hen hooge vensters, waarvoor de gordijnen zijn opengeschoven. Buiten stille heldere winternacht. Klokken beginnen te luiden.

DE KINDEREN *buiten voor het venster, zingen*

Geef ons een stuiver of een koek!
De kaars brandt bij 't gebedenboek,
O goede vrouw van Uytendwael,
Maar haast u: straks heeft druipend vet
Fluweel en perkament bespet -
De klok luidt voor de eerste maal!

Geef ons Gods deel van uwen dank!
Het kussen ligt al op uw bank,
Edele heer van Uytendwael,
Maar haast u: straks sluipt jonker Praets
Heimelijk naar uw eereplaats -
De klok luidt voor de tweede maal!

Geef ons een avondmaal vannacht!
Het orgel praeludieert, men wacht,
O kapelaan, neem uw missaal,
Breng in uw prachtig parament
De gratie van het sacrament -
De klok luidt voor de derde maal!

Zij verlaten het vertrek en buiten langs het venster ziet men, achter elkander, voorbij gaan de goede vrouw van Uytendwael, de armen tot aan de ellebogen in een mof, den edelen heer van Uytendwael, met zijn groote bontmuts, en tenslotte den kapelaan, in zijn kap, het misboek onder den arm.

Bibliografie

Lijst van geciteerde werken

- Abrams, M.H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. The Oxford University Press, London, 1971.
- Aerts, J. cs (red.), *Moderne encyclopedie der wereldliteratuur* I-IX. Story, Gent, 1963-1977.
- Akker, W.J. van den, *Een dichter schreit niet. Aspecten van M.Nijhoffs versexterne poetica*. Veen, Utrecht, z.j
- Akker, W.J. van den, 'E du Perron en M. Nijhoff op de vuist'. In Schenkeveld en Van der Dussen 1993.
- Badt, K., *Die Farbenlehre Van Goghs*. Dumont, Keulen, 1981.
- Bakker, B. en Gijzen, W. (red.), *Lessen in lezen* I-II. Bakker/ Daamen, Den Haag, 1967.
- Bakker, S. cs (red.), *Overzicht van de Europese letteren van Homerus tot heden* I-III. Meulenhoff/Icarus, Amsterdam, 1992.
- Berge, H.C. ten, *Levenstekens & doodsignalen*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1980.
- Bertrand, A., *Gaspard de la Nuit*. Constatin Castéra, Parijs, 1946.
- Best, O.F., *Handbuch literarischer Fachbegriffe*. Fischer, Frankfurt, 1982.
- Biedermann, H., *Prisma van de symbolen*. Spectrum, Utrecht, 1996.
- Bradbury, M. and McFarlane, J., *Modernism. A guide to European Literature 1890-1930*. Penguin, London, 1991.
- Broos, B., *Meesterwerken in het Mauritshuis*. Staatsuitgeverij, Den Haag, 1987.
- Brummelen, Y. van, *Lili Green*. International Theatre & Filmbooks, Amsterdam, z.j.
- Cooper, D. (red.), *A Companion to Aesthetics*. Blackwell, Oxford, 1992.
- Dahlhaus, C. und Eggebrecht, H.H., *Brockhaus Riemann Musiklexicon* I-IV. Schott & Piper, Mainz/München, 1995.
- Dante Alighieri, *Divina Comedia* I-III. Tjeenk Willink, Haarlem, 1955. Vertaling F. Bremer.
- Dijk, T.A. van, *Taal Tekst Teken*. Athenaeum-Polak-Van Genneep, Amsterdam, 1971.

- Dorleijn, G.J., 'De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel'. Internet, z.j.
- Dorleijn, G.J., *Terug naar de auteur. Over M. Nijhoff*. De Prom, Baarn, 1989.
- Dresden, S., *Symbolisme*. Wetenschappelijke Uitgeverij, Amsterdam, 1980.
- Duras, Marguerite, *Le navire night*. Mercure de France/Folio, 1986.
- Einsiedel, W. von (red.), *Kindlers Literatur Lexikon I-XXV*. DTV, München, 1974.
- Éliade, M., *Le sacré et le profane*. Gallimard, 1964.
- Elsner, J., 'Modernism'. In Grafton cs 2010.
- Eyck, P.N. van, 'Bespreking'. In *De Gids* 89 (1925).
- Fógany, T., 'Der Ausdruck als Inhalt'. In Kreuzer und Gunzenhäuser 1971.
- Foucault, M., 'What is an Author?'. In Lodge and Wood 2008.
- Garrel, B. van, 'In de kleur is de vrijheid'. *NRC* 06-08-1993.
- Glastra van Loon, O., *Mozaïek der muziekgeschiedenis I-VI*. Bosch & Keuning, Baarn, 1969.
- Grafton, A., cs (red.), *The Classical Tradition*. The Belknap Press, Cambridge (Mass.), 2010.
- Heller, E., *Kleur. Symboliek - Psychologie - Toepassing*. Spectrum, Utrecht, 1990.
- Henschen, H.H., 'Hérodiade'. In Einsiedel X 1974.
- Henschen, H.H., 'Igitur'. In Einsiedel X 1974.
- Hough, G., 'The Modernist Lyric'. In Bradbury and McFarlane 1991.
- Hulsker, J. (red), *Vincent van Gogh - Een leven in brieven*. Meulenhoff, Amsterdam, 1988.
- Kahn, M., *Psychoanalytic Thought for the 21st Century*. Basic Books, New York, 2002.
- Klaus, G. und Buhr, M., *Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie I-III*. Rowohlt, Hamburg, 1975.
- Klein, Y., *De Manifesten*. De Nieuwe Stijl I. De Bezige Bij, Amsterdam z.j.
- Kreuzer, H. und Gunzenhäuser, R. (red.), *Mathematik und Dichtung*. Nymphenburger, München, 1971.
- Krings H. cs (red.), *Handbuch philosophischer Grundbegriffe I-VI*. Kösel, München, 1973.

- Kristeva, J., *La révolution du langage poétique*. Éditions du Seuil, 1974.
- Leach, E., *Claude Lévi-Strauss*. Meulenhoff, Amsterdam, 1970.
- Lodge, D. and Wood. N. (red.), *Modern Criticism and Theory*. Pearson/Longman, Harlow England, 2008.
- Mallarmé, S., *De middag van een Faun en andere gedichten*. Inleiding P. Claes. Athenaeum-Polak-Van Gennepe, Amsterdam, 1992.
- Marcuse, L., *Obsceen. De geschiedenis van een verontwaardiging*. Moussault, Amsterdam, 1966.
- Marius, G.H., 'Aubrey Beardsley. Naar aanleiding van twee teekeningen.' In *De Gids*, Jaargang 72 (1908).
- Marsman, H., *Verzamelde gedichten*. Querido, Amsterdam, 1951.
- McFarlane, J., 'The Mind of Modernism'. In Bradbury and McFarlane 1991.
- Molesworth, Ch., 'Symbolism'. In Cooper 1992.
- Dèr Mouw, J.A., *Volledig dichtwerk*. Van Oorschoot, Amsterdam, 1986.
- Nijhoff, M., *Verzameld werk I*, Daamen /G.A. van Oorschoot, 1954.
- Nijhoff, M., *Verzameld werk II*, Daamen /G.A. van Oorschoot, 1982.
- Noordzij, N., *Woordenboek van magie, okkultisme en parapsychologie*. Fontein, De Bildt, 1975.
- Novalis. G.F.P., *Ausgewählte Werke in einem Band*. Redactie A. Heine. Phaidon, Essen, z.j.
- Oversteegen, J.J., *Vorm of vent*. Athenaeum-Polak & Van Gennepe, Amsterdam, 1978.
- Pieron, A.Ch., *De lichtheid van een regenboog. Pynchons Gravity's Rainbow: explicatie - interpretatie - theorie*. Ooteboe, Leeuwarden, 2014/1.
- Pieron, A.Ch., *Denken vanaf de nullijn*. Ooteboe, Leeuwarden, 2007.
- Pieron, A.Ch., *Filosofie, een inleiding I-V*. Ooteboe, Leeuwarden, 2004.
- Pieron, A.Ch., *Verblindingen val. Over W.F. Hermans' Nooit meer slapen*. Een essay. Ooteboe, Leeuwarden, 2014/2.
- Pinxteren, H. van, *Aloysius Bertrands Gaspard de la Nuit*. Nederlandse vertaling. Atheneum-Polak & Van Gennepe, Amsterdam, 2004.

- Putten, B. van der, 'Het sublieme. Voorbij de grenzen van het denkbare en het voelbare'. *De Groene Amsterdammer*, 11-09-2014.
- Rachfan, 'Ravel, Prelude'. Internet, z.j.
- Reade, B., *Aubrey Beardsley*. Bonanza Books, New York, 1967.
- Redactie Ludion, *Hans Memling*. Gent-Amsterdam, 2005.
- Reijmerink, J., *Honger naar het absolute: beschouwingen over dichters als grensgangers*. Eburon, Delft, 2007.
- Restany, P., *Yves Klein*. Abrahams, New York, 1982.
- Rilke, R.M., *Sämtliche Werke*. Insel, Frankfurt am Main, 1962.
- Ryan, J., *Rilke, Modernism and the Poetic Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- Sachs, C., *Geschiedenis der muziek*. Spectrum, Utrecht, 1959.
- Schenkeveld-van der Dussen, M.A. (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Martinus Nijhoff, Groningen, 1993.
- Scott, C., 'The Prose Poem and the Free Verse'. In Bradbury and McFarlane 1991.
- Shaw, Ph., 'Modernism and the Sublime'. Tate internet.
- Sheppard, R., 'The Crisis of Language'. In Bradbury and McFarlane 1991.
- Thacker, Ch., *Tuinen door de eeuwen heen*. Ploegsma, Amsterdam 1979.
- Timmers, J.J.M., *Christelijke symboliek en iconografie*. Unie-boek, Houten, 1991.
- Villon, F., *Het grote testament* (vertaling K.J.A. Janson). Spectrum, Utrecht, 1961.
- Wellek, R., *A History of Modern Criticism I-IV*. Jonathan Cape, London, 1970.
- Wenseleers, L., *Het wonderbaarlijk lichaam*. Bert Bakker, 's Gravenhage, 1966.
- Wiehl, R., 'Form'. In Krings 1973.