

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/61300>

Please be advised that this information was generated on 2017-12-06 and may be subject to change.

ANJA DE FEIJTER

DE WIJNZAK VAN DE NEDERLANDSE POËZIE

Tonnus Oosterhoff *over* Lucebert

Uit verschillende besprekingen van de bundel *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* komt naar voren dat Tonnus Oosterhoff met zijn werk een tussenpositie inneemt in het huidige landschap van de Nederlandse poëzie. Zijn 'moeilijke vormen' maken duidelijk dat de taal niet zonder meer gebruikt kan worden. De taal moet als het ware ruw en vreemd gemaakt worden om langs deze weg in zowel de ruimte van de tekst als die van de intertekst nieuwe betekenis te scheppen. Aan de andere kant is even duidelijk dat deze autonomie of zelfreferentialiteit van de taal niet álle aandacht opsloopt en een kwestie van tijdelijkheid is. Er zijn momenten waarop een gedicht van Oosterhoff als een blinde muur lijkt, terwijl datzelfde gedicht een fractie van een seconde later zijn poreuze karakter demonstreert en de hele wereld doorlaat. "Volmaakte literatuur wordt niet geschreven, maar ontstaat aan de wereld en verandert daarin", aldus de auteur in het essay 'Het Boek bestaat maar laat zich niet schrijven.'

In een van de gedichten uit de genoemde bundel gebruikt de dichter Tonnus Oosterhoff de naam van Lucebert. Hij laat diens naam verre van ongemoeid. In afwijking van de gebruikelijke ontleding in *luce* en *bert*, met als betekenis 'licht of lichtend licht', knipt en rangschikt Oosterhoff de letters van het pseudoniem zo dat er een element *beter* in wordt onthuld: *lucebert is godbetert/god ver beter mijn beste*. Eerder heeft Ad Zuiderent de dichter Oosterhoff 'een verbasterend goed dichter' genoemd en op de betekenis 'godverbeteraar' gewezen: "Lucebert is weliswaar god, maar hij is ook beter dan god, een godverbeteraar, en dat allemaal doordat je de laatste vijf letters van zijn dichtersnaam ('ebert') kunt omzetten tot 'beter'. Terwijl Oosterhoff ook nog laat zien dat 'god' eigenlijk een verkorting is van 'goed', waar dus vanzelf 'beter' en 'best' op volgen."

De herspelling is inderdaad niet louter spel: een betekenis 'godverbeteraar' past bij de dichter die scherpe kritiek op de God van joden- en christendom in zijn vaandel heeft geschreven. Maar er spreekt toch ook iets van een niet volledig gelijkmatige erkenning van een vakbroeder uit de geciteerde regels: waardering is vermengd met een zekere agressie. Wat volgt is een vergelijking van beider werk waarin Oosterhoff alle natuurlijkheid en vanzelfsprekendheid toeschrijft aan Lucebert en de moeilijkheid en onmogelijkheid om de taal ondubbelzinnig te gebruiken legt bij zichzelf. We zijn dan halverwege het gedicht, dat ik nu in zijn geheel citeer:

waarom krijg ik kippevel
als ik over mijn buik wrijf?

lucebert

lucebert is godbetert
5 god ver beter mijn beste
ik zeg om te communiceren
niets om te communiceren
maar luceberts vroeg preken
is op regels en telteeldraden
10 als vogels neergestreken

echte regels tegen de regels
lees ik onder het schrijven
en schrijft hij over dit lezen
dood zal je stemlipwezen

15 ik benadruk mijn kippevel
het gelegenheidsgedicht
maakt het diefgedicht

De noodzaak om de taal moeilijk en vreemd te maken, de noodzaak van de moeilijke vorm blijkt uit *telteeldraden*. In verband met het herhaalde, wel heel eigentijds aandoende *communiceren* suggereert het telecommunicatie, de mogelijkheid van contact ondanks afstand in plaats en tijd; in verband met de neergestreken vogels kan het ook de leidingen suggereren die het uitzicht uit de trein

naar Berlijn bepalen in het gedicht dat aan 'waarom krijg ik kippevel' voorafgaat. Maar het sterkst is het verband met *regels*, ook op grond van het vervolg: *telteeldraden* zijn draden of regels waarop taal geteeld wordt, draden of regels van teelt van tellen en/of vertellen, dat wil zeggen van teelt van taal. In het woord klinkt de equivalentie van tal en taal door uit het gedicht 'er is ik en er is' uit het historisch debuut van Lucebert uit 1952: *dat nog talloos is/ dat nog taal-loos praat*. Verder kan het begrip teelt verduidelijken om wat voor agressie het zou kunnen gaan: die van de zonen ten opzichte van de vaders.

In wat volgt wordt het proces van het schrijven beschreven. Gebruik makend van de tegenstelling tussen de voorzetsels onder en over, beschrijft Oosterhoff zijn lezen van Lucebert *onder* het schrijven en Luceberts schrijven *over* zijn lezen. Regel 11 is een citaat. Het is afkomstig uit 'onder het boze bed van de boeren knielen de dieren', het eerste gedicht van de bundelafdeling *de dieren der democratie* uit het jaar 1951. Het is een gedicht vol boosheid over de perverse van de macht van de mens over het dier. De dichter schaaft zich aan de zijde van de natuur en neemt stelling tegen de boeren, overigens zonder veel hoop voor de macht van de poëzie:

geen applaus bekrachtigt de regels van het echte vers
de echte regels tegen de regels geschreven

Het moeilijke onderdeel van deze strofe van Oosterhoff is *stemlipwezen*, van dezelfde maat als *telteeldraden* en even vreemd. Is er via het citaat iets van de intertekstuele knoop waarin Ter Haar en Kloos verwickeld zijn, in het gedicht van Oosterhoff terecht gekomen? Van Ter Haar die het motto voor *de dieren der democratie* geleverd heeft: "de vrede graast de kudde voor" en Kloos die in het zevende gedicht van de bundelafdeling 'het orakel van monte carlo' over de hekel wordt gehaald als diens criticus: *een slechte rechter/ en erger nog [...] de slechte dichter?* Het lijkt onmogelijk om het raadselachtige woord te verhelderen aan de hand van de door Kloos gewraakte grazende vrede; *stemlipwezen* is daar te weinig 'grazend' voor. De context van het gedicht roept eerder begrippen als buikspreken, liplezen of ook lippendienst op. Mogelijk stelt de dichter zich een verwensing voor als een soort respons op die uit de regels 4 en 5 en gericht op degene die zijn lippen plooit om andermans stem. In ieder geval wordt vervolgens het kippevel opnieuw ter sprake gebracht en benadrukt. En toch: Luceberts radicaal letterlijke interpretatie van *de vrede graast de kudde voor* als een vrede die het gras voor de voeten wegmaait en de kudde dús veroordeelt tot

armoe en gebrek, zou kunnen preluderen op het vervolg, in het bijzonder op het hypogram van de zegswijze “de gelegenheid maakt de dief”.

Dietlinde Willockx heeft de vraag gesteld of het gedicht een gelegenheidsgedicht zou kunnen zijn. Dat is het in elk geval ook. Op 16 september 2002 werd ten huize van uitgeverij De Bezige Bij de nieuwe uitgave van de verzamelde gedichten van Lucebert gepresenteerd. Daarmee verscheen het verzameld werk precies vijftig jaar na verschijning van het historisch debuut *apocrief / de analphabetische naam* bij dezelfde uitgeverij, waaraan zoals bekend de publicatie van *triangel in de jungle* gevolgd door *de dieren der democratie* door de Haagse uitgever Alexandre A.M. Stols in 1951 was voorafgegaan. Bij die gelegenheid droeg Tonnu Oosterhoff, staand op een van de onderste treden van de lange trap in het pand aan de Amsterdamse Van Miereveldstraat, het gedicht ‘waarom krijg ik kippevel’ voor. Aan het slot van zijn voordracht riep hij met stemverheffing “Brul admiratie! / Lucebert gans de natie”, woorden die in de bundel in handschrift onder het gedicht verschijnen. De dichter droeg daarmee wel iets van zijn kippevel over op zijn gehoor. Toch denk ik niet dat de uitstraling van het werk van Lucebert zich tot deze plek in de bundel van Oosterhoff beperkt.

De bundel als geheel laat, enigszins verhuld, een intrigerende overkoepelende structuur zien. Het woord *deur* komt voor in de eerste regel van het eerste gedicht, ‘Klemde het deurtje?’ en in de slotregel van ‘Het eerste woord blijft gelden’. Met de plaats van dit gedicht is iets merkwaardigs aan de hand. Het is het voorlaatste gedicht van de bundel, maar staat in de inhoudsopgave als het laatste vermeld; de paginanummers daar kloppen overigens wel. Met de inhoudsopgave als richtsnoer is er dus een bundel met in eerste en laatste regel het woord *deur*. In het eerste gedicht wordt een deur opengestoten waardoor—en dat is het verbindende element met ‘waarom krijg ik kippevel’—een *dief* ontsnapt die zich ontpopt als de ‘ik’:

Klemde het deurtje? Een beetje.
Maar ik stiet het open en liet
– diep snoof ik de zeelucht,
toen blies ik mijn hand leeg –
5 de dief los.

Dicht boven de golvende golven,

– natuurlijk klemde het hout,
zo lang hield het dieren
en goden gescheiden –
10 vloog ik mijn dief.

Het antwoord op de vraag waarom het deurtje klemde is, dat het zo lang dieren en goden gescheiden hield. Dat een grens tussen dieren en goden opgeheven wordt, zal impliceren dat ook de scheidslijn tussen dieren en mensen wordt ondergraven en dat is ook typisch voor de dichter die de bedoelde uitspraak van zijn pseudoniem verduidelijkte met behulp van dierengeluiden in de regels *loei en kef ik/ lucebert* en die zijn leven en kunst omschreef als *de stenen stenen dieren dieren vogels vogels weg*. Op de deur aan het slot van de bundel kom ik nog terug.

Dan is er de belangrijke verbinding tussen beider werk in de vorm van de bijzondere aandacht voor spellen. Een van de twaalf gedichten op de cd-rom met bewegende gedichten die bij de bundel hoort, is 'eerst wordt'. Het gaat om een uniek voorbeeld in die zin dat het eerder in zijn vorige bundel is gepubliceerd. Op de cd-rom is 'eerst wordt' dan ook in twee versies beschikbaar: 'staand' en 'bewegend'. Waar het mij nu om gaat is, dat spellen in deze tekst in verband gebracht wordt met voorspellen en met voorspelden of spelden. In de slotregel wordt het bedoelde verband geëxpliciteerd als een verband tussen spelling en verandering van een gewaad:

Eerst wordt voorvoorspeld
Iemanden spelden voor dat het kan / dat het mogelijk is / dat als
Hiermanden zeggen, tonen
het kon mogelijk is.

Dan kan het mogelijk (zelfs makkelijk).

5 Van werkelijk mogelijk lieflijks is de uitvoering het uitleggen van
een zoom aan een ingenomen gewaad.

Dat is op een haar na gelijk aan het leggen van een verband tussen spellen en het vervaardigen van een kleed en dát is wat Lucebert doet in 'christuswit', een van de gedichten uit *apocrief / de analphabetische naam*:

25 ik spelde ik dacht ik spelde de cactussen achterdocht
en naaide voor jou in mijn toegeplakte kamer langzaam liefde
het werd een moeizaam tafelkleed voor ene beker

Eerder schreef ik over deze regels dat *spelde* bijna de vorm *speldde* aanneemt. De gedachte dat de geringste wijziging aan letters en combinaties van letters ingrijpende gevolgen heeft voor een kleed of een gewaad, is afkomstig uit de joodse mystiek. De kabbalistische speculatie over de verborgen wereld van God wordt opgebouwd op het fundament van de thora. De letterlijke betekenis van de thora wordt niet ontkend, maar aan de verborgen of mystieke betekenis wordt wel een grotere waarde gehecht. De geheime betekenis gaat als het lichaam of de ziel schuil onder het gewaad van de letterlijke betekenis. Het gaat de mysticus om de geheime betekenis, maar die is niet te bereiken zonder de grootst mogelijke zorg voor ieder detail van het gewaad.

In het al genoemde essay 'Het Boek bestaat maar laat zich niet schrijven' uit *Ook de schapen dachten na* schrijft Oosterhoff: "Mijn voorstelling van ideale literatuur ontleen ik aan de betoverende verbeeldingen van de joodse mystiek over de thora, zoals die beschreven staan in het werk van Gershom Scholem." Uit de grote rijkdom aan voorstellingen van de thora kiest hij er twee. Het tweede beeld laat ik eerst aan de orde komen: "Er is nog een ander [...] beeld uit de joods-mystieke traditie dat me zeer treft: de thora als levend organisme. Volgens een vroeg chassidisch geschrift was het boek voor de schepping een incoherente hoop letters. Pas toen er dingen begonnen te gebeuren regen die zich aaneen tot de tekst die wij nu kennen. 'En als er in plaats daarvan een andere gebeurtenis had plaatsgevonden, dan zouden er andere lettercombinaties zijn ontstaan, want weet dat de heilige thora Gods oneindige wijsheid is."

Hoe belangrijk de door de joodse mystiek waargenomen samenhang tussen de vorm van Gods woord en de inrichting van de schepping voor zijn poëtica is, blijkt uit het vervolg. "Volmaakte literatuur wordt niet geschreven, maar ontstaat aan de wereld en verandert daarin." En even verder: "Volmaakte literatuur is een levende structuur die de oneindigheid en eindeloosheid van de wereld doet ervaren en deelachtig maakt, de grenzen tussen binnen en buiten opheft, de werkelijkheid verandert en met haar verandert." De kabbalistische toets van deze poëtica is dat schrijven kan veranderen in voorspellen.

Dan het eerste beeld. Dat is de verbeelding van de thora als goddelijk licht dat zich verdicht tot taal, eerst in de vorm van namen van God, vervolgens

in de vorm van verhalen en geboden: "Achter de geschreven boekrol zien de kabbalisten een oorspronkelijke, essentiële, immateriële thora van goddelijke letters die zelf configuraties zijn van goddelijk licht. Door een proces van materialisatie komen ze tot ons, die letters, zich eerst verdichtend tot namen van God en aanroepingen tot Hem; dan beginnen ze zich opnieuw te rangschikken tot uitspraken over aardse gebeurtenissen en zaken. De concrete verhalen en geboden zijn een vertaling van lagere orde. Die is in onze wereld begrijpelijk en nuttig, maar de toegewijde student weet dat ze enkel de wijnzak is waarin de wijn van de *ware* thora bewaard wordt."

Om de thora van hogere orde aan te duiden, wordt hier gebruik gemaakt van de verbeelding van de wijn van de ware thora die geborgen is in de wijnzak van de concrete verhalen en geboden.

Ik meen die wijnzak te herkennen in het tweede gedicht in de bundel dat min of meer op het blote oog te herkennen is als een gedicht dat met Lucebert te maken heeft. Niet zijn naam wordt hier gebruikt, maar fragmenten uit het beroemde 'ik tracht op poëtische wijze', eveneens afkomstig uit *apocrief / de analphabetische naam*.

DE STENEN STENEN DIEREN DIEREN VOGELS VOGELS WEG

hoeveel gaat er in de leren zak?
veel ongewervelds

veel ongewervelds houdt bij het raam niet op
bij het raam houdt veel niet op

5 tussen hier en het open raam
 staat het raam open
 tussen hier en de tuinfluiter
 fluit een tuinfluiter

 een verhuizer verplaatst het gefluit
10 met zijn grote rij-maar-mee-kriel-dieseldiesel,
 met zijn dikke leren voorzichtigheidshanden
 naar rondom waar het niet is

ik heb hem verschillende keren gevraagd
wat erin zit. thinner?

15 thinner? wijn?

dat zij niet meet menselijks had
dan de spraakgebreken van de schaduw
dan die van het oorverdovend zonlicht

Er worden verschillende vragen gesteld. Het contact tussen deze vragen, in het bijzonder tussen de eerste en de laatste, *hoeveel gaat er in de leren zak?* en *wijn?* brengt mij tot de veronderstelling dat hier de vraag gesteld wordt hoeveel er in de wijnzak van de concrete, in de geschiedenis van de Nederlandse poëzie geschreven gedichten gaat.

De tekst van Lucebert is op bijzondere wijze versneden: de synthetische regel uit de tweede strofe ter beschrijving van eigen leven en kunst is als titel gebruikt en de tweede helft van de laatste strofe als slot. Hierdoor wordt het antwoord op de vraag die in het gedicht van Lucebert wordt gesteld—*ik heb daarom de taal/ in haar schoonheid opgezocht/ hoorde daar* en wat volgt wordt door Oosterhoff geciteerd—aangescherpt: ‘weinig menselijks, veel ongewervelds’. In het verlengde van het deurtje dat dieren en goden gescheiden hield, doet *ongewervelds* denken aan de behoefte om ook grenzen in het dierenrijk te ondergraven. Wat Lucebert betreft zou daarbij gedacht kunnen worden aan *de larven de reptielen de ratten* uit ‘ik tracht op poëtische wijze’ of ook aan *een vlo een lekkerkerker en een julikever* uit ‘het vlees is woord geworden’. Wat verder opvalt in de eerste vier regels van het gedicht is het insisteren op hoeveelheid: na de vraag *hoeveel?* wordt *veel* tot drie keer toe herhaald. Door de herhaling van het vele ongewervelde wordt de lezer uitgenodigd om de stap van de leren zak naar een huiselijke omgeving te zetten: *veel ongewervelds houdt bij het raam niet op*. We maken hier de stap van wijnzak naar wereld mee, de stap van binnen naar buiten die benadrukt wordt door het open staan van het raam. Wat het gedicht vóórtzet, in het bijzonder door het herhaalde gebruik van het voorzetsel *tussen*, is de notie van een omhulsel.

Dan verschijnt een verhuizer ten tonele. Hij *verplaatst het gefluit*. Het gefluit dat verpakt heeft gezeten in de zeer melodieuze vrachtwagen en zeer voorzichtige *dikke leren* handen, wordt verplaatst *naar rondom waar het niet is*. Het verpakte gefluit wordt dus zelf tot verpakking, metamorfoseert in gezang

en in het gedicht. Wat volgt is de vraag aan de verhuizer *wat erin zit*. Indien via de intertekst van de joodse mystiek het antwoord *wijn* niet meer vreemd is, dan is het antwoord *thinner* dat nog wel. Slaat *thinner* of verdunner op verf en daarmee op de hoedanigheid van dubbelkunstenaar van beide dichters? Zoals iedere bezoeker van de eigen website van de dichter weet, verschaft men zich toegang tot de gedichten via prachtige tekeningetjes van dieren. Of slaat het op de druk in lichte inkt van de citaten uit Lucebert die het gedicht van Oosterhoff op hun beurt als omhulsel omgeven? Overigens verschijnen en verdwijnen ook in de bewegende gedichten op de cd-rom frequent woorden en regels in deze lichtere druk. Ik moet nog eens terugkomen op de overkoepelende structuur van de bundel als geheel.

‘Het eerste woord blijft gelden’ is een gedicht van 28 regels, verdeeld over 9 strofen. De eerste strofe suggereert een dialoog. Het is niet makkelijk uit te maken wanneer de verschillende stemmen wisselen maar het lijkt erom te gaan, woorden toe te voegen aan het eerste woord:

Het eerste woord blijft gelden. Zeg nog iets.

Dat is een aanvulling. Nog iets.

Dat is een leugen. Nee. Het eerste woord blijft gelden.

In de zesde strofe wordt deze dialoog vrijwel letterlijk herhaald. Deze strofe is in een kleinere letter gedrukt, waarin een variant van het druksel in lichte inkt gelezen kan worden. De drie strofen die het slot van het gedicht vormen, laten in meer rudimentaire vorm resten van de aanvankelijke dialoog zien:

De trap op. *ze allemaal* Volmaaktheid neemt altijd
weinig ruimte in, ook in onze gedachten.

25 Waarmee zullen we onze gedachten dan vullen?

Dit is buiten. *Nee* de trap op.

Tegen de hemel. *Nee*

Er is een binnendeur boven.

Hierin valt het woord *ruimte*, dat in het gedicht over de leren zak opvallend ontbreekt. Het is alsof in het quasi-laatste gedicht van *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* de zorg over de beschikbare ruimte in de wijn-

zak tot uitdrukking gebracht wordt. Is er wel genoeg ruimte? Kan er niet nog iets bij? Vandaar misschien de suggestie aan de verhuizer van *thinner*? De vraag of er wel genoeg in gaat, komt tenslotte neer op de vraag of er wel genoeg kan gebeuren.

BIBLIOGRAFISCHE AANTEKENINGEN

De bundel van Tonnus Oosterhoff, *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen*, verscheen in Amsterdam 2002. Eerdere besprekingen zijn: Ad Zuiderent, 'Een verbasterend goed dichter', in: *Roodkoper* 8 (2003) 2, 60-62 en Dietlinde Willockx, 'De ruimte van het volledig leven', in: *Dietsche warande & belfort* 148 (2003) 3, 433-440. Zie verder de essaybundel: Tonnus Oosterhoff, *Ook de schapen dachten na*, Amsterdam 2000 en de website www.tonnusoosterhoff.nl.

Lucebert, *verzamelde gedichten*, Amsterdam 2002 is gebaseerd op de uitgave van het verzameld werk uit 1974 en voegt daar de vijf bundels die sinds 1981 verschenen zijn en de *nagelaten gedichten* aan toe. Zie voor Ter Haar en Kloos bij Lucebert: Willem J. van der Paardt, 'Tachtig tegen vijftig over tachtig, Lucebert en de grazende vrede', in: *De revisor* 9 (1982) 5, 58-71. Voor de kwestie van het debuut en de intertekst van de kabbalistiek: Anja de Feijter, «apocrief / de analphabetische naam». *Het historisch debuut van Lucebert in het licht van de intertekst van Joodse mystiek en Hölderlin*, Amsterdam 1994.