

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/2066/78932>

Please be advised that this information was generated on 2018-07-08 and may be subject to change.

'Dat eerst de stem mij aanwees'

Over *Tucht* (1980) van Armando

Anja de Feijter

In haar dissertatie over het poëtisch oeuvre van Armando noemt Trudie Favié de bundel *Tucht* een 'keerpunt'; met deze bundel begint een versoberingsproces dat wordt voortgezet in het werk dat erop volgt. De versobering blijkt onder meer uit twee aspecten van het idioom: 'het idioom wordt in de loop der tijd beperkter en het aantal woorden per gedicht lijkt Armando tot het uiterste te beperken' (Favié 2006, 176).

Ook bij de eerste receptie van de bundel in de literaire kritiek trekt deze soberheid de aandacht. Literom laat twee recensies van de bundel zien: van Huub Beurskens in *De Groene Amsterdammer* en van Ad Zuiderent in *De Tijd*. Beide recensenten wijzen op het karige of schaarse karakter van de teksten in *Tucht*. Zuiderent doelt op de paradox van weinig woorden met veel leestekens wanneer hij stelt dat 'bijna elke regel, hoe beknopt ook, eindigt met een punt' (Zuiderent 1980). Beurskens schrijft dat de punt 'bijna ieder woord aan banden legt' en dat veel woorden ook in hun betekenis 'een punt lijken te willen oproepen' (Beurskens 1980). Favié stemt met die conclusies in, maar voegt er belangrijke nuances aan toe. Tegenover een steeds soberder schriftbeeld – geen kapitalen, aanhalingstekens of cursief in *Tucht* – staat een overvloedige interpunctie, waarbij twee leestekens domineren: de punt en de dubbele punt. Zij acht het overvloedig gebruik van dit laatste leesteken het opvallendst en brengt het in verband met de substantieven *stem* en *wet* die in de bundel voorkomen en met de titel *Tucht*.

Een verdere ontwikkeling die vanaf *Tucht* geconstateerd kan worden, is dat Armando steeds nadrukkelijker een relatie met Kamp Amersfoort legt. Armando, in 1929 in Amsterdam geboren, groeit op in Amersfoort en zwerft als jonge jongen rond in de buurt van het kamp. In dit verband vestigt Favié ook de aandacht op het uiterlijk van de bundel. Op het voorplat staat een foto die een bosrand laat zien; de foto is in zwart op een nachtblauwe achtergrond afgedrukt. Het colofon vermeldt alleen dat de foto door Ronald Hoeben is gemaakt. Volgens Favié



is de foto in de omgeving van Kamp Amersfoort genomen. Dat blijkt mede uit het feit dat ‘het beeld ook herkenbaar [is] uit de documentaire film *Geschiedenis van een Plek*’ (Favié 2006, 177), de televisiefilm over Kamp Amersfoort van Armando, Hans Verhagen en Maud Keus uit 1978, dus twee jaar vóór de verschijning van de bundel *Tucht*.

Kamp Amersfoort heeft tussen augustus 1941 en april 1945 meer dan vijfduizend gevangenen. Bijzonder is het lot van een grote groep Russische krijgsgevangenen, in meerderheid Oezbeken, die in september 1941 in Amersfoort aankomen en van wie in april 1942 niemand meer in leven is. In het heden heeft Kamp Amersfoort een voortreffelijke website, waar in de rubriek ‘Monument Koedriest’ of ‘Russisch monument’ een ‘getuigenverhaal’ over hen te lezen is. Hun lot demonstreert niet alleen de wreedheid van het kampbewind maar werpt ook licht op aspecten van de nazistische rassenideologie: zij zouden opgevat zijn als nuttig middel in de propagandacampagne voor de strijd tegen de zogenaamde ‘Untermensch’. Bij een dichtregel van Armando als ‘de soorten vechten’ zou men hieraan kunnen denken: aan het lot van deze gevangenen in het bijzonder of aan de fatale gevolgen van rassenwaan in het algemeen.

De bundel *Tucht* telt in totaal éénentachtig korte tot zeer korte titelloze gedichten. Favié beschouwt de bundel als een narratieve reeks; het

verhalende karakter blijkt onder andere uit het optreden van het lyrisch 'ik' als vertellende instantie. *Tucht* vertelt een verhaal over Kamp Amersfoort. Het eerste gedicht laat zich lezen als een beschrijving van een groep gevangenen op een appèlplaats:

vierkant.
in rijen.

nummers vierkant.
volgorde.

hees vierkant.
getallen angst.

nummers tucht.
dood vierkant.
orde. (9)

Gedichten over het kamp worden afgewisseld met gedichten over een moord. Hoe elliptisch ook, in het vierde gedicht omschrijft de 'ik' zichzelf als 'dader', en uit de samenhang van de eerste gedichten kan afgeleid worden dat deze moord geplaatst moet worden tussen het tweede en het derde gedicht:

dat eerst de stem mij aanwees.

rechttop.

mij.

gewapend aangewandeld.
mij. (10)

op het harde sparrenpad gebeurd:
de wet dat ik betrokken ben.

gebeurd:
de wet dat ik het ben. (11)

Met betrekking tot het geheel van Armando's poëtisch oeuvre moet, aldus Favié, geconcludeerd worden tot een centrale schuldthematiek

waarin thema's als agressie en geweld, die eerder met betrekking tot het werk van Armando zijn gesignaleerd, samenkomen: in alle bundels is zonder uitzondering sprake van een moord die door het lyrisch subject wordt gepleegd. Favié leest de bundel *Tucht* in nauwe samenhang met de roman *De straat en het struikgewas* en kan op grond van deze intertekstuele relatie het kernwoord van de bundel *geknielde* interpreteren. Kernwoord, omdat het enerzijds uniek is voor *Tucht* en anderzijds het frequentste substantief in die bundel. Het komt steeds zonder lidwoord voor en staat over het algemeen in regels waarin het personage dat zo wordt aangeduid, toegesproken wordt. Favié interpreteert *geknielde* als 'de vermoorde Duitse soldaat', de belangrijkste antagonist in alle bundels. De meest gedetailleerde weergave van het verhaal van de moord staat, aldus Favié, in het hoofdstuk 'Het mes' uit *De straat en het struikgewas*, waarin de 'ik' vertelt hoe een jongen een soldaat vermoordt die hem wil meenemen naar het kamp:

Altijd dat geschreeuw van ze.

Op een zomeravond liep er een jongen in het bos. De vijand had bevolen dat er na acht uur 's avonds niemand meer op straat mocht zijn. Het was al negen uur. Het is niet bekend waarom ie daar liep. Misschien omdat het niet mocht.

De ander stond achter een boom op hem te wachten, een man in uniform, een soldaat dus, met een pistool in de hand. Hij begon schreeuwend te bevelen. Wat doe je hier. Je mag hier niet zijn. Mee.

De jongen moest mee en hij begreep waarheen: naar het kamp. Het kamp was hier niet zo ver vandaan. Was ie daar niet te jong voor? Dit keer niet. Niets mee te maken.

Ze liepen langs de bomen en langs het struikgewas, over een hobbelig en zanderig terrein met lange, gele grassprietten, de jongen voorop, de soldaat met het pistool achter 'm. De jongen deed of hij struikelde over een tak, hij greep met de ene hand naar z'n voet en met de andere hand naar z'n mes. De soldaat snauwde iets en schopte de jongen tegen z'n rug, greep 'm in z'n kraag om 'm overeind te trekken, de jongen draaide zich snel om en stak het mes diep in de buik van de soldaat.

Gelukkig maar dat het mes zo scherp was.

De soldaat greep naar het mes, maar de jongen schoof de bevende handen van de soldaat met een ruk opzij en trok het mes er weer uit. Hij zag nog dat de soldaat op z'n knieën viel en hij rende weg, door het bos.

Onderweg stak hij het mes diep in de aarde.

De schaarse woorden van de bundel *Tucht* zijn opgenomen in reeksen van semantisch of fonologisch verwante gedichtelementen. Met kernwoorden

als *tucht*, *stem* en *wet* als uitgangspunt kan een reeks woorden of morfemen die beginnen of eindigen met /t/ of met een combinatie van /s/ en /t/, zichtbaar gemaakt worden die de bundel structureert. In deze reeks hebben verder zelfstandige naamwoorden als *steen*, *haat*, *ochtend*, *nacht*, *kind*, *taal*, *stap*, *trede* en *plicht* een plaats en daarnaast werkwoorden als *staan*, *wachten*, *weten*, *moeten*, *treffen* en *mogen* (tweemaal *mocht* in [42], driemaal *het mocht niet* in [43]). Bijzonder voor Armando is een vorm van rijm waarbij een heel woord als het ware ‘ingekapseld’ wordt, zoals in het voorbeeld van *steken* en *teken*. Ik ga enkele markante voorbeelden van deze fonologische equivalentie na.

In (19) worden de op elkaar botsende klanken van *dit* en *terrein* uit elkaar gehaald door een regelgrens, waarop een herhaalde beschrijving van het terrein van het kamp als een ‘vlakte’ volgt: een ‘gevangen vlakte’ en ‘onverwachts een vlakte’, alsof het vlakke terrein tussen de bomen ‘onverwachts’ is. De tekst op bladzijde (20) is de tekst waarin *geknielde* voor het eerst voorkomt: ‘plekken die ik weet, geknielde. / ik heb u ontboden’. In twee opeenvolgende gedichten treden dezelfde woorden *opdracht*, *wachtwoord*, *doodsoorzaak* op – in de verschillende versregels en strofen anders gerangschikt, maar in dezelfde volgorde – die in het tweede gedicht gevolgd worden door een dubbele punt en de zin ‘dit zijn tekens’ (27). In (37) treedt de nevenschikking ‘wetten en gevechten’ op. Bijzonder is het drievoudig toegepaste rijm van *stak* en *stap* in (56): ‘hier stak uw stap [...] // hier stak uw diepe stap [...] // uw stap stak diep’, alsof stappen of gaan zou kunnen neerkomen op ‘steken’. Een zeer uitgebreid voorbeeld van fonologische equivalentie dat uitmondt in het al genoemde rijm van *steken* en *teken*, staat een aantal gedichten verder:

’s nachts verstaan,
als was de dag verlamd door stemmen.
uw laatste klank, geknielde.

’s nachts begaan,
de treden van de steen bewaakt,
verzwegen dat er namen staan, die steken:
het teken van de waan. (60)

Hier staan ‘verstaan’ en ‘verzwijgen’ tegenover elkaar, *steen* en *bewaakt* staan naast elkaar en van *namen* wordt gezegd, dat zij ‘steken: / het teken van de waan’. Dat laatste rijm lijkt te suggereren dat er namen en tekens

zijn, die gevaar impliceren. In (63) is sprake van 'heerszuchtig steen' en 'harde taal':

ik, uw herkomst,
in heerszuchtig steen geschreven ik,
ja, ik heb bestaan.

zo herhaalt de oorsprong zich en straalt
in harde taal, die ik, geknielde, dien.

In de regels 'uw aardse stem ontbindt het mes en / treft diep in de dood, geknielde' (75) worden de woorden *stem* en *mes* op elkaar betrokken. Overigens komt het beladen woord *mes* in de bundel *Tucht* maar één keer voor. In (82) is sprake van 'het wreed gesteente van uw geest'. Woorden die eindigen op een /t/ – *dit*, *zwart*, *haat* – domineren in de laatste vijf gedichten. Het slotgedicht, een monostichon, luidt: 'gezegd, gezegd: tucht' (89).

Een ander procedé is het procedé van de intertekstualiteit, dat hierboven al in de vorm van oeuvre-intertekstualiteit aan de orde is geweest. Een kern van de intertekstualiteitstheorie is dat teksten slechts tot op zekere hoogte als autonoom begrepen kunnen worden en dat een deel van hun betekenis gezocht moet worden in hun relatie tot andere teksten (Rigney 2006, 100). Een zeer belangrijk middel waarmee de gedichtselementen van *Tucht* met betekenis worden geladen, is de intertekstuele relatie met de Bijbel. Verschillende gedichtselementen wijzen in de richting van Mozes, de boreling in een biezen mandje op de Nijl, die door God uitverkoren wordt om het volk van Israël te leiden bij de uittocht uit Egypte en op de berg Sinaï van God de tien geboden of 'de wet' ontvangt, geschreven op de stenen tafelen of de 'tafelen der wet'. In twee opeenvolgende gedichten uit het midden van de bundel leest Favié een verwijzing naar de raadselachtige openbaring van God aan Mozes waarover bericht wordt in hoofdstuk 3 van het bijbelboek *Exodus*. In *Exodus* staat dat Mozes God om zijn naam vraagt, opdat hij aan het volk zal kunnen zeggen, wie hem tot leidsman van de uittocht maakt. Het antwoord dat hij krijgt, is raadselachtig: 'Toen zeide God tot Mozes: Ik ben, die Ik ben. En Hij zeide: Aldus zult gij tot de Israëlieten zeggen: Ik ben heeft mij tot u gezonden' (*Ex.* 3:14). Zo staat het in de Nieuwe Vertaling van het Nederlands Bijbelgenootschap uit 1951. In de Statenvertaling staat 'Ik zal zijn, die Ik zijn zal' en 'Ik zal zijn heeft mij tot u gezonden'. In de Willibrordvertaling van de Katholieke Bijbelstichting, waarvan de

eerste editie uit 1977 dateert, staat ‘Ik ben die er is’ en ‘Hij die er is zendt mij naar u’ (herziene editie 1995). In het eerste van de twee bedoelde gedichten is sprake van een wel bijna obsessief te noemen herhaling van *zeggen* en vermenging van dat wat gezegd wordt: ‘hij is’ en ‘ik ben’; in het erop volgende gedicht is sprake van openbaring van ‘de stem’:

hij is, ik zal het zeggen.
 ik zeg, dat hij er is, hij is.
 er wordt gezegd dat ik het ben.
 ik, geknielde, zeg: ik ben het, hij. (51)

ik ben het, kind, een vreemde.
 ken mijn taal niet, kind,
 ik ben meer stem dan mens:
 uw eigen wild geweten. (52)

In het boven geciteerde gedicht op bladzijde (10), waarin de ‘ik’ beschreven wordt als ‘rechtop’ in tegenstelling tot ‘geknielde’, is sprake van ‘de stem [die] mij aanwees’. Die stem kan begrepen worden als de stem van de wachtlopende soldaat, die iets roept tegen een jongen die hij aantreft op een plaats waar die niet mag zijn; maar in tweede instantie kan die stem begrepen worden als stem van God die – zo wordt het hier voorgesteld – beslist over leven en dood. Een tweede plaats in *Exodus* waar de raadselachtigheid en onkenbaarheid Gods domineren, is aan het einde van het Bijbelboek, waar Mozes vraagt God te mogen zien (*Ex.* 33: 19 en 22): ‘Ik zal mijn luister aan u doen voorbijgaan’ en ‘wanneer mijn heerlijkheid voorbijgaat, zal Ik u in de rotsholte zetten en u met mijn hand bedekken, totdat Ik ben voorbijgegaan’ (Nieuwe Vertaling). Hierop wordt gezin-speeld in het gedicht met het herhaalde rijm van *stak* en *stap*: zo gewone handelingen als stappen en gaan worden met enorme betekenis geladen door het verband te leggen met het voorbijgaan van God uit *Exodus*:

hier stak uw stap, geknielde.
 de sparren stonden strak ten oosten.

hier stak uw diepe stap, geknielde.
 u was jong ten dienste.

uw stap stak diep, geknielde.
 ik heb gezegd: u bent voorbijgegaan. (56)

Aan het einde van de bundel komt een gedicht voor waarin Armando het Oude én het Nieuwe Testament betreft. Het gaat om een gedicht waarin eveneens de ‘geknielde’ wordt toegesproken, hier met een reeks van herhaalde imperatieven:

hoor, geknielde, hoor ten oosten uw gelofte,
 hoog in 't hout bond u uw evenbeeld.
 u heeft gebouwd, geknielde.

smeek, geknielde, wees gehoorzaam aan
 het wreed gesteente van uw geest.

hoor, geknielde, hoor ten oosten, hoor
 de soorten vechten. (82)

Mede door het optreden van de woorden *kind* en *vader* elders in de bundel is het mogelijk om bij de tweede regel van dit gedicht te denken aan het offer van een kind waartoe een vader bereid is. Misschien is het indringendste woord van het gedicht *bond*: in de context van de bundel *Tucht* kan het gelezen worden als zinspeling op het verbond dat God met zijn volk sloot, bekrachtigd in de wet die Mozes in de vorm van de stenen tafelen of tafelen der wet op de berg Sinaï ontvangt. Maar de ‘hoogte’ waarop hier bedoeld wordt, is niet alleen die van de berg Sinaï, de berg van de wetgeving, maar ook een hoogte van *hout*. Hierdoor wordt zowel de kruisdood van Jezus opgeroepen als het offer van zijn zoon Isaäk waartoe Abraham bereid was. In *Genesis* 22 wordt verteld dat God Abraham op de proef stelt door van hem het offer van zijn zoon te verlangen. Als alle voorbereidingen getroffen zijn – het verhaal vermeldt ook de verbaasde vragen van Isaäk aan zijn vader: ‘Hier is het vuur en het hout, maar waar is het lam ten brandoffer?’ (*Gen.* 22: 7) – grijpt God in en zegt: ‘Strek uw hand niet uit naar de jongen en doe hem niets, want nu weet Ik, dat gij godvrezend zijt, en uw zoon, uw enige, Mij niet hebt onthouden’ (*Gen.* 22: 12, Nieuwe Vertaling 1951). Het gedicht evocert zowel Jezus als Isaäk. De grens tussen het Oude Testament, als dat deel van de Bijbel waarin een mens bereid is tot het offer van zijn zoon aan God, en het Nieuwe Testament, waarin God aan de mensen het offer van zijn Zoon Jezus brengt, wordt hierdoor uitgewist. De eerste regels van het gedicht op bladzijde 37 – ‘geen verlossing. / wel de mens met wetten en gevechten.’ – wijzen in dezelfde richting.

In 1980 is het nog niet mogelijk om de bundel *Tucht* te lezen in autobiografisch licht. De enorme verdienste van het proefschrift van Favié is dat het niet alleen het belang van de eigen belevenissen in de oorlog in de omgeving van Kamp Amersfoort verduidelijkt heeft, maar ook het belang van Bijbelse intertekstualiteit voor de poëzie van Armando.

Literatuur

ARMANDO 1980

Armando, *Tucht. Gedichten 1971-1978*. Amsterdam, 1980.

ARMANDO E.A. 1978

Armando, Hans Verhagen, Maud Keus, *Geschiedenis van een plek*. Productie Maud Keus. Hilversum, 1978 (televisiefilm).

ARMANDO 1988

Armando, *De straat en het struikgewas*. Amsterdam, 1988

BEURSKENS 1980

H. Beurskens, 'Pose en obsessie. Gedichten van Deelder en Armando', in: *De Groene Amsterdammer*, 9 juli 1980.

FAVIÉ 2006

Trudie Favié, *Mijn schuld is niet van hier. Het poëtische oeuvre van Armando*. Amsterdam, 2006.

RIGNEY 2006

A. Rigney, 'Teksten en intertekstualiteit', in: K. Brillenburg Wurth en A. Rigney (red.), *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam, 2006, 77-111.

WWW.KAMPAMERSFOORT.NL

ZUIDERENT 1980

A. Zuiderent, 'De dichter dikt in: de lezer wordt uitvoerend kunstenaar', in: *De Tijd*, 8 augustus 1980.