

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/2066/104407>

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

ANJA DE FEIJTER

VERBANNEN NAAR HET PARADIJS

In de tweede helft van de jaren tachtig vertrouwde Jan Elburg zijn herinneringen aan de voorgeschiedenis van de Beweging van Vijftig toe aan het papier. Hij vertelt hoe Kouwenaar in de loop van de zomer van het jaar 1948 ontdekt, dat de jonge kunstenaar die hij eerder als tekenaar had leren kennen, ook dichter is. Wat Kouwenaar vervolgens op zich neemt, is de organisatie van een voorleesavond in kleine kring:

De gedichten die Lucebert die avond liet horen, voordat hij even, op van de zenuwen, een kwartier lang een blokje om moest, zijn bij mijn weten nooit ergens gepubliceerd. Er staat zowel Kouwenaar als mij, ondanks de diepe indruk die ze op ons maakten, niet zo erg veel meer van bij. Kouwenaar meent zich regels te herinneren als *O waarom gaat het nooit meer over / nadat je het had meegenomen / en waarom hangt van ieder hek / een zakdoek die werd drooggewimpeld*¹

Inmiddels kan vastgesteld worden hoe nauwkeurig het dichterlijk geheugen van Kouwenaar een kleine veertig jaar later is geweest. De regels die hij voor Elburg citeert komen uit het slot van een langer gedicht, dat door de volgehouden syntactische en lexicale equivalentie al volledig typisch voor Lucebert genoemd mag worden:

¹ Jan G. Elburg, *Geen letterheren. Uit de voorgeschiedenis van de vijftigers*, Amsterdam 1987, 72.

en de tranen van de erge herfst
en die der uitgezeten zieken
en die der leeggeleefde stad
en die der moegeworden kracht
en de tranen over mijn en dijn
en over de vervreterde borst
en over kind met vreemde oog
en over weggewaarde kus
en de tranen in de rimpelschaal
en in het vuur voor overmorgen
en in de naakte weg met wuiven
en in het einde bij de laatste hoek
en in de vroegte voor de dichtste deur
en dan de tranen achter het opgezette
en achter het vlakke neergelegde
en nog achter het uwe en het mijne
om alle deernis geef ik lachen
om alle spijt de gladde leugen
om alle heimwee ijzerbrieven
om alle eenzaamheid mijn belletarten
oh waarom gaat het niet meer over
nadat ik het had meegenomen
en waarom hangt aan alle hekken
de zakdoek die werd drooggewimpeld

geef mij mijn geest geen mededogen
als dauw der waarheid in de ogen
maar de onverdraagzame tranen der dromen
mogen eeuwig bitter blijven stromen

Het typoscript van dit vroege gedicht van Lucebert is afkomstig uit de verzameling van handschriften en typoscripten van Lucebert *Kaf en Korrels* die op de avond van de 31 mei 1995 in het veilinghuis Bubb Kuyper te Haarlem werd geveild en door het Letterkundig Museum te Den Haag

werd verworven.² Het gaat om een verzameling van in totaal 105 nummers die 185 bladzijden beslaan en die in de bij de veiling behorende catalogus onderverdeeld wordt in de afdelingen 'gedichten' (66 nummers), 'proza' (13 nummers), 'varia' (12 nummers), 'brieven' (5 nummers) en 'tekeningen' (9 nummers). Het geciteerde gedicht is afkomstig uit nummer 68, een typoscript van in totaal vijf pagina's, waarin korte fragmenten proza worden afgewisseld met gedichten.³ Een vroegere versie van het gedicht komt ook voor in wat aangeduid wordt als schrift 8,⁴ alleen is daar nog niet duidelijk in welk groter geheel de tekst past. Dit grotere geheel draagt de titel 'Apollensdorfs elegie', een titel die ook al uit schrift 8 bekend is—daar in de vorm 'Apollensdorfer Elegie' en in de vorm 'Apollensdorfs Elegie'—zodat de hypothese geformuleerd kan worden dat de scheidslijnen tussen de afzonderlijke jaren uit de periode vóór het debuut niet al te diep of duidelijk zijn. Diverse voorbeelden van de vroege ongepubliceerde poëzie duiken in verschillende stadia van bewerking op in collecties die afkomstig zijn van verschillende adressen.

Elburg suggereert in de onmiddellijke context van zijn verslag van de voorleesavond, dat er misschien nog eens voorbeelden van het vroegste werk van Lucebert te voorschijn zullen komen uit het bezit van Sylvia Sluyter, met wie Lucebert 'als het ware de wittebroodsweken vierde' in de laatste weken van voorbereiding voor de legendarische Cobra-tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam in november 1949.⁵ Inderdaad is de collectie die in 1995 aan het licht is gekomen afkomstig uit het huis van de familie Sluyter. Sylvia Sluyter is een van de dochters van de schilder Gerard Sluyter die aan het Amsterdamse Oosteinde woonde en de latere echtgenote van de schilder Ernst Vijlbrief. Haar zus was bevriend met Karel

2 Voor toestemming tot onderzoek van de collectie ben ik de erven Lucebert zeer erkentelijk.

3 Hierna zal met cijfers tussen rechte teksthaken worden verwezen naar de verschillende nummers van de collectie.

4 Vergelijk onder, Peter Hofman, 'Ik heb met de poëzie gezeuld', 125 e.v.

5 Elburg, *Letterheren*, 73 en 146.

Appel, zij met Lucebert. Sylvia Sluyter is de moeder van Luceberts oudste zoon Ward. Hun relatie heeft maar korte tijd geduurd en in het latere leven is er ook geen contact meer geweest. Wél hebben Lucebert en zijn echtgenote Tony hun huis in Bergen altijd opengesteld voor de zoon Ward. Met hun kinderen Brecht en Henny komt hij voor op een van de portretten uit de reeks 'kinderen' in de uitgave van het fotografische werk van Lucebert.⁶

Het is aan de gezamenlijke inspanningen van de erven Lucebert, van de Bezige Bij en van het Nederlands Letterkundig Museum te danken dat de verzameling documenten voor onderzoek bewaard is gebleven. De toekomstige bezorgers van de definitieve editie van het verzamelde werk van de dichter zullen er hun vereende krachten aan moeten wijden. De collectie bevat een stroom van varianten bij later gepubliceerd werk, een aanzienlijke hoeveelheid onbekende gedichten en een klein aantal verhalen en essays over kunst en poëzie. De collectie biedt verder inzicht in een aantal vroege bronnen van Lucebert, en levert belangrijke gegevens voor datering op. Ik wil hier eerst een algemene indruk geven van de collectie als geheel door het zoeklicht te richten op varianten en op een paar voorbeelden van tot nu toe onbekend werk, om vervolgens uit de kleine, maar opmerkelijke afdeling proza een aantal nummers te bespreken.

Wellicht is de verzameling handschriften en typoscripten uit de vroege jaren van Luceberts dichterschap alleen al van onschatbare waarde, omdat bekend is dat de dichter weinig geneigd was tot het bewaren van handschriften, reden waarom we niet of nauwelijks mogen rekenen op varianten voor het latere werk die van manuscripten afkomstig zijn. Om iets te laten zien van de schat aan varianten die de collectie te bieden heeft, vestig ik de aandacht op de twee vroegere versies [60] van het gedicht 'waar ben ik' uit de bundel *apocrief / de analphabetische naam*.⁷

6 *Het hart van de zoeker*, vrwrd. Els Barents, Amsterdam 1987, 41.

7 Lucebert, *verzamelde gedichten*, 2 dln., Amsterdam 1974, 15. Hierna zal in de lopende tekst naar de uitgave van de *verzamelde gedichten* worden verwezen, aangehaald als *vg*, gevolgd door een paginanummer. Aan citaten uit het tweede deel gaat de aanduiding *apparaat* vooraf.

Mijn voorstel voor interpretatie luidt, dat 'waar ben ik' een lichamenlijk gedicht is waarin een spreker-'ik' die *mij* scheidt, zichzelf belichaamt.⁸ Spreken wordt gelijkgesteld aan scheppen en letters worden opgevat als begiftigd met scheppende kracht. Luceberts opvatting van het lichamenlijk gedicht als een letter-'ik' wijst in de richting van de intertekst van de Joodse mystiek, in het bijzonder van het vroegste hoofdwerk van de kabbalistiek waarin een bijzonder nauw verband tussen letters en lichaamsdelen gelegd wordt en precies uiteengezet wordt welke letters voor de schepping van welke lichaamsdelen verantwoordelijk zijn. Het zogeheten *Sefer Jetsira* of Boek van de Schepping zet uiteen, hoe God door middel van 32 geheime paden van wijsheid het werk der schepping heeft volbracht. Deze 32 paden staan voor de tien getallen of *sefirot* en de tweeëntwintig letters van het Hebreeuwse alfabet. In definitieve versie luidt 'waar ben ik' als volgt:

waar ben ik
waar ga ik
wie verneemt mij
wie neemt mij mee
5 wie overheert mij
wie heeft mijn oren
zij zijn verstolen
zij zijn gestolen
zij zijn verborgen
10 borsten
bijtels weten daarvan

hoeveel begeerte belegt mijn mond
eten
ik spreek melkglazen bevruchting in de lucht
15 een ieder zij voorzichtig
een ieder bukt zich

8 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, 90-100.

er is geweldig
 er is de toen
 er is de thans
 20 nu is er een hol
 dan is er een kom
 waar ga ik
 waar ben ik
 men mij
 25 letter mij
 is mij is mij
 mij
 frijs
 mij
 30 is mij⁹

Het gedicht wordt gestructureerd door een uitgebreide fonologische equivalentie, die berust op herhaling van de /ij/. Het belangrijkste zijn de vormen *mij* en *mijn*, waarbij het eveneens herhaalde *ik* op grond van semantische equivalentie aansluit. Hoe belangrijk spellen kennelijk is, kan direct uit de twee merkwaardigste gedichtelementen die deel hebben aan deze equivalentie worden afgeleid: in de eerste strofe 11 *bijtels*, in de tweede 28 *frijs*. *Bijtels* doet denken aan *beitels* met *ei*, *frijs* laat zich niet zomaar met wat dan ook verbinden.

De vorm *frijs* is ingebed in de reeks van de regels 24 tot 30 die allemaal het woord *mij* bevatten. Deze inkapseling heeft mij tot de hypothese gebracht, dat een rest van *mij* of *is mij* zou kunnen schuilen in de laatste helft van het raadselachtige *frijs*. In ieder geval is de lettercombinatie aan het begin van het woord, de combinatie /fr/, nieuw binnen de context van het gedicht. In deze nieuwe letters lees ik de aanduiding van een ander. Er zou in *frijs* gedoeld kunnen zijn op contact tussen twee letter-'ikken', de zojuist geschapen of gesproken *mij* en een ander letter-'ik', dat eindelijk antwoord geeft op de vragen uit het begin van het gedicht, om, zoals uit het vervolg 29 *mij / is mij* blijkt, voor maar even samen te gaan.

9 v. 8, 15.

Het verbluffende spel met morfologische en semantische equivalentie in het midden van de eerste strofe resulteert in de dubbele betekenis van 'gehoord worden' en 'horen'. Van deze wederkerigheid van gehoor vinden en gehoor verlenen weten *bijtels*. Als nu in *frijs* bedoeld zou kunnen zijn op het voor even samengaan van twee letter-'ikken', dan dringt zich voor deze over kennis beschikkende of wetende *bijtels*, een ontleding in *bij* en *tel* op. Het neologisme *bij-tel* zou bij voorbeeld met de bestaande woorden *bijzit* en *bijslaap* in verband gebracht kunnen worden. Op grond van de gelijkstelling van tal en taal of van tel en letter die voor de visie van het *Sefer Jetsira* op de schepping typisch is, zou een woord *bij-tel* geïnterpreteerd kunnen worden als een 'bijletter' en dat wil zeggen als een tweede letter-'ik' dat het levenspad van het eerste letter-'ik' voor kortere of langere tijd deelt.

Inmiddels kan ik verwijzen naar een variant die steun verleent aan deze interpretatie van een *bijtel* als een bij-getal of een bij-letter en daarmee als een beminde of levensgezel.

In de twee vroegere versies van 'waar ben ik' is Lucebert beslist minder raadselachtig en verhullend. Aan het begin van de slotregel van de eerste strofe wordt heel direct en zonder omwegen gesproken: het weten wordt toegeschreven aan maagden. In de beide vroegere versies luidt de regel *bijtels weten daarvan* simpelweg *maagden weten daarvan*. In de versie die zonder aarzeling als de laatste mag worden aangemerkt, omdat deze de definitieve het dichtst benadert, is het woord *maagden* doorgestreept en vervangen door *bijtels*. Hier komt nog bij, dat pas in de tweede versie plaats voor de regel die louter door het woord *borsten* wordt gevuld, is ingeruimd, zodat de twee gedichtelementen *borsten* en *bijtels* 'rijmen' en de dubbelzinnige wederkerigheid van het passieve gehoord worden en het actieve horen in niet mis te verstane zin wordt onderstreept. In de vroegste versie bleef de dubbelzinnigheid nog in die zin beperkt, dat de bizarre sprong van de oren van de ander naar de eigen oren louter werd gedragen door de regels *wie verneemt mij* en *wie heeft mijn oren*. In de latere en ook in de definitieve versie wordt deze sprong van de 'oren-roof' definitief een liefdeszaak door de typische, glijdende syntaxis van de regels 9 en 10: (*mijn oren*) *zij zijn verstoelen / zij zijn gestolen / zij zijn verborgen / borsten*, die

het enerzijds mogelijk maakt de oren als 'verborgen' te begrijpen, maar anderzijds ook tot de opvatting van de eigen oren als 'verborgen borsten' noopt.

Een variant als deze maakt verschillende gevolgtrekkingen mogelijk. Niet alleen kan er een interpretatie mee gefundeerd worden, maar ook en vooral kan er iets van de werkwijze van de dichter door verduidelijkt worden en ten slotte kan het definitieve gedicht aangewezen worden als het meest geslaagd en doorwrocht. De ijle klank van het na het hergebruik van de openingsregels *waar ben ik / waar ga ik* zo indringend herhaalde *mij is* klinkt nu ook in de eerste helft van het gedicht aanhoudend en betekenisvol door. Voor alle duidelijkheid voeg ik hier nog aan toe, dat in beide vroegere versies het raadselachtige *frijs* er vanaf het begin heeft gestaan.

De vroege en verstrekkende preoccupatie met het alfabet wordt ook overigens bevestigd. Verspreid in de collectie komt enkele malen het woord *alphabet* voor. Nummer [66] bevat een gedicht, beginnend met de regels 'zoon / altijd schrijvend zijn letters'. In nummer [55] komt in de context van de naam van god het woord *analphabetisch* voor, mogelijk de eerste vindplaats van de wellicht belangrijkste schepping van Lucebert, de creatie van *de analphabetische naam*. Heel bijzonder is nummer [61]. Op de achterzijde van een blad met het gedicht 'voor de dichter g.k.' (vg, 147) in typoscript, schrijft Lucebert, onder de aantekening linksboven 'blikkerend & verkrummeld' en rechtsboven 'het gedicht & beweging / verhouding concreet en abstract denken / verbeelding & reflectie', een lijst met de 26 letters van het alfabet met de daarmee corresponderende getallen en een lijst van dieren die de opeenvolgende letters van het alfabet mogen representeren. Duif en slang ontbreken niet en ook overige, uit het gepubliceerde werk van Lucebert bekende dieren zoals haan, pauw, rat en zwaan komen erin voor. Het blad is in een kleine, precieze hand beschreven en oogt als een netschrift. Er zijn geen wijzigingen of doorhalingen en de drie kolommen staan recht onder elkaar. De alfabetische dierenlijst luidt als volgt:

A ... 1 ... aap
B ... 2 ... bij
C ... 3 ... centaur
D ... 4 ... duif
E ... 5 ... eend
F ... 6 ... feniks
G ... 7 ... geit
H ... 8 ... haan
I ... 9 ... ibis
J .. 10 ... jakhals
K .. 11 ... kat
L .. 12 ... leeuw
M.. 13 ... muis
N .. 14 ... neushoorn
O .. 15 ... os
P .. 16 ... pauw
Q .. 17 ... quartel
R .. 18 ... rat
S .. 19 ... slang
T .. 20 ... tor
U .. 21 ... uil
V .. 22 ... vos
W.. 23 ... wolf
X .. 24 ... xu
Y .. 25 ... ijsbeer
Z .. 26 ... zwaan

De collectie bevat voorts een manuscript en een typoscript van een cyclus gedichten onder de titel *Die schwarzen Erotiker* [18]. De titel is genoegzaam bekend. Elburg spreekt over een 'dikwijls aangekondigde, maar onder die titel nooit verschenen bundel'.¹⁰ Lucebert zelf noemt de titel in een brief

¹⁰ Elburg, *Letterheren*, 73.

aan Borgers waaruit door Fokkema wordt geciteerd.¹¹ In deze brief, geda-
teerd 17 april 1950, schildert Lucebert het volledig ontbreken van moge-
lijkheden tot publicatie:

geachte borgers,

ik zou wel eens graag van je willen horen wat jij en de overige redactie-
leden van Podium van mij willen opnemen en wat niet. ik vernam van
den heer methorst dat de stukjes van Bert en mij ook voor plaatsing in
aanmerking komen ofschoon de heer M. dit niet met de grootste
stelligheid beweerde naar ik begreep. als het even kan wil je dan de
verzen en de prozastukken die jullie niet opnemen terug zenden?

ik heb nu drie bundels gedichten klaar liggen maar weet niet wat ik er
mee moet doen. de bundels hebben geloof ik wel mooie titels, resp.
Apocrief, gaya en chaos, die schwarzen Erotiker. ook heb ik er
omslagen en tekeningetjes bij-gemaakt. ik wil wel een bundel insturen
voor de Podium-reeks, maar ik vrees dat ook jullie, zoals alle anderen,
mij te gevaarlijk vinden.

wanneer mijn bundels verschijnen kan heel nederland lachen en huilen
tegelijk, ze worden op alle hoeken van de straat gretig door het
volmondig publiek af genomen en men leest ze als beeldromans. schade
für die ganz grosse menge muse-mieserl.

ik groet U en de Uwen met het hart

Lucebert
dichter die zich dik kleedt
zodat het zweet der vervoering niet
uitbreekt¹²

¹¹ R.L.K. Fokkema, *Het komplot der Vijftigers. Een literair-historische
documentaire*, Amsterdam 1979, 216.

¹² *de beweging van vijftig. schrijversprentenboek deel 10*, samenst. ►

Die schwarzen Erotiker opent met de regel 'Dement de Dee de geDachte' en blijkt een cyclus van dertien genummerde gedichten. In hoeverre belang gehecht moet worden aan het aantal gedichten van de cyclus, dat overeenkomt met het aantal gedichten van de bundelafdeling 'de analphabetische naam',¹³ is een vraag voor verder onderzoek. Daarbij zal ook aan het licht moeten komen of de cyclus al dan niet volledig overgeleverd is. Voorlopige bestudering van het handschrift leert in ieder geval dat ook nummer [12] van de collectie, een gedicht in handschrift onder de titel 'de grote geneeskunde van haar hoofd', bij het geheel betrokken moet worden.

Naar nu blijkt zijn ons toch al enkele verzen uit deze vaak genoemde, maar niet eerder aan het licht gekomen cyclus bekend. Opmerkelijk daarbij is, dat Lucebert in een later stadium openings- of slotregels voor hergebruik in aanmerking laat komen, ofwel op basis van herinnering, ofwel met het materiaal van de oorspronkelijke cyclus voor zich. In het derde gedicht met de openingsregel 'tel tel tel telkens belt' is een voorstadium van een fragment uit het gedicht 'woe wei' te herkennen: 'telkens bellen voor thee, voor frou-frou, verstopte waterleiding' (vg, 411-412). Verschillende gedichten van de cyclus eindigen met één enkele, losstaande versregel. Zo ook gedicht vier, dat besluit met het vers 'de zwaardlelie zwaait in het neusgat der telefoon'. Enigszins herschikt en gevarieerd, namelijk als: 'in het gewatteerde neusgat steeds nog / zwaait de lelie', is deze slotregel terechtgekomen in wat misschien wel het bekendste telefoongedicht van Lucebert genoemd mag worden, 'aldus belde ik de wereldbekende dolores hawkins op' (vg, 203), een gedicht uit de vierde bundel van Lucebert. De slotregel van gedicht negen is getransformeerd in een openingsregel. De tekst 'overal overeengekomen over ons heen:' (vg, 427), evenals 'woe wei' afkomstig uit de afdeling 'ongebundelde gedichten 1949-1951' (vg, 401-433), blijkt gecomposeerd te zijn uit het slotvers van het negende en het geheel van het tiende gedicht van de cyclus. Gedicht negen besluit met de enkele, los-

Gerrit Borgers, Jurriaan Schrofer, Simon Vinkenoog e.a.,
's-Gravenhage/Amsterdam 1972 (1965¹), 36.

13 De Feijter, *Historisch debuut*, 7.

staande versregel 'overall overeen gekomen over ons heen:', gedicht tien begint met de regel 'twee regels smaadschrift tegen het onvoorziene'. Achteraf bezien blijkt de merkwaardige dubbele punt aan het slot van het vers 'overall overeengekomen over ons heen:' dus opgevat te kunnen worden als indicatie voor een groter, cyclisch geheel.

In de 'Apollensdorfse elegie' [68] wordt proza afgewisseld met poëzie. Het proza houdt verband met *Chambre-Antichambre*, het met Bert Schierbeek in diens huis aan de Van Eeghenstraat gewisselde proza dat van circa 1949 dateert maar pas vele jaren later voor het eerst is gepubliceerd.¹⁴ In de hierboven geciteerde brief aan Borgers verwijst Lucebert naar dit proza met 'de stukjes van Bert en mij'. Ook de nummers [93] en [79] van de collectie houden hiermee verband. Nummer [79] is een voorversie van het aandeel 'Prikkeldraad' aan *Chambre-Antichambre* van Lucebert. De 'Apollensdorfse elegie' is door de plaatsnaam Apollensdorf verbonden met 'die rigoryei', een lang gedicht uit de bundel *van de afgrond en de lucht-mens*, de vierde bundel van Lucebert uit het jaar 1953. Er komt een omvangrijke, ook typografisch opvallende opsomming van namen in voor. Dit namenblok wordt door Lucebert ingelast tussen regels die spelen met de tegenstelling van staande en vallende namen, die met bomen worden geassocieerd ('antieke en nieuwe treurwilgen' tegenover 'een jong jong donkrende boom'). Het gedicht dat deze namen in zich draagt, wordt aangeduid als 'doods ziekenverpleger'. In het midden van de opsomming worden namen van personen aan namen van plaatsen gekoppeld:

namen als ba om taro rota tora mix fix
um musa moesah moma adam ajax
daphne hermes noach empedokles (akragas)
herakleitos (ephesos) la reine jeanne (mont
cambrenier) cranach (wittenberg) diotima
(apollensdorf) lilithe lieske (die van didam en
zeddam) en clara de heldere en dronke tine

¹⁴ Lucebert/Bert Schierbeek, *Chambre-Antichambre*, inl. Cornets de Groot, 's-Gravenhage 1978.

(weinig mannen nog in dit land, een enkele
minnaar gewonde 2 a 3 wettenmakers en
wegwerpers als Sir Andrew F. en die met
lilith zwierf)¹⁵

Apollensdorf is de plaats aan de Elbe onder de rook van Wittenberg, de plaats van tewerkstelling in de oorlog, waar de Arbeitseinsatz Lucebert in 1943 doet belanden. In de definitieve versie van het gedicht hoort Wittenberg bij Cranach en Apollensdorf bij Diotima. Dit is echter niet altijd het geval geweest. Een fragment van 'die rigoryei' heeft een voorpublicatie in het *Podium*-nummer van december 1952 beleefd.¹⁶ In deze publicatie komen in het namenblok Wittenberg en Diotima niet voor en staat bij Cranach Apollensdorf. *Kaf en Korrels* bevat een typoscript van 'die rigoryei' [17] dat mogelijk voor het tijdschrift gemaakt is en in ieder geval nog dezelfde combinatie van namen van personen en plaatsen laat zien. Mogelijk kan hieruit afgeleid worden dat de associatie van Diotima met Apollensdorf van een relatief laat moment is, dat zich bovendien tamelijk nauwkeurig vast laat stellen: ergens tussen december 1952 en november 1953, het moment van verschijnen van de bundel *van de afgrond en de luchtmens*. In ieder geval komt Lilith in het proza van de 'Apollensdorfse elegie' [68] al voor.

Een ander blad uit de collectie werpt een verrassend licht op een drietal regels uit het eerste deel van 'die rigoryei'. Nummer [76] van *Kaf en Korrels* telt één, tamelijk dicht beschreven bladzijde met één langer en drie korte fragmenten tekst. In de drie korte fragmenten op de onderste helft van het blad poogt Lucebert een antwoord te formuleren op de eerste ontvangst in de literaire kritiek van zijn eerste twee bundels die, door vertraging van de uitgave van zijn historisch debuut, zo kort na elkaar zijn verschenen: *triangel in de jungle* gevolgd door *de dieren der democratie* in

15 *vg*, 162-163.

16 *apparaat*, *vg*, 640.

november 1951 en *apocrief / de analphabetische naam* in juni 1952.¹⁷ Hij stelt zich teweer tegen de ontvangst van *apocrief / de analphabetische naam* door Hendrik de Vries in diens beruchte rijmkritiek in *Vrij Nederland*¹⁸ en verder tegen de ontvangst van *triangel in de jungle / de dieren der democratie* door Anthonie Donker en Michel van der Plas.¹⁹

De recensie van Michel van der Plas is verschenen in *Elseviers Weekblad* van 1 maart 1952 en kreeg als titel mee: 'Nergens tot lied geworden, cerebrale rhetorica. Luceberts debuut in boekvorm.' Lucebert heeft als volgt gereageerd:

Mijnheer M. v.d. Plas is een serieuze grapjas. Hij vindt dat ik talent heb te veel mijn hersenen gebruik niets te zeggen heb en dat mijn poëzie niet tot lied werd. Nou nou, mijnheer, u haalt ook een oud liedje uit de plas. Gaat u eerst maar eens even twee emmertjes hersenen halen en zet daarna uw bril nog weer eens op daag en van je ras ras ras rijdt lucebert uit de plas.

Brokstukken van deze ontboezeming zijn terecht gekomen in 'die rigoryei':

en riep michael twee temmertjes hater talen die maar
naast praatpaap liep als naast muziek: deze poëzie
baart geen lied: ei: maar ana baren epigrammen: ei

Alsof dit nog niet voldoende was, biedt de literatuurgeschiedenis een saillant aanvullend gegeven waaruit blijkt dat de contemporaine lezer van de bundel *van de afgrond en de luchtmens* in 'michael' met zijn vervormde twee emmertjes water de toespeeling op Michel van der Plas kon herkennen. Het is namelijk niet zo dat in het spel met de zegswijze louter een spel met de naam Van der Plas gelezen kan worden. Michel van der Plas verwierf al vroeg een plaats in het fonds van Stols, veel eerder dan Lucebert in ieder

¹⁷ De Feijter, *Historisch debuut*, 1-10.

¹⁸ Vergelijk Fokkema, *Komplot*, 105-106 en 238 noot 64. Zie ook onder, Gillis Dorleijn, 'Blower en wailer', 269 e.v.

¹⁹ Fokkema, *Komplot*, 126 en 105.

geval, en liet daar in de jaren 1947 tot 1952 maar liefst vier titels verschijnen: *Dance for you* in 1947, *Going my way* in 1949, *De schelp* in 1951 en *Twee emmertjes water halen* in 1952. In de lijst van door Stols uitgegeven boeken staat het als volgt beschreven:

PLAS, MICHEL VAN DER [Pseudoniem van B.G.F. Brinkel]. *Twee emmertjes water halen*. Een bloemlezing uit de Nederlandse waterstaatsliteratuur, voorafgegaan door een cultuurphilosophische inleiding. Verlicht met vergelijkende excerpten uit de schatkamers der wereld-waterstaatschilderkunst van de Egyptenaren tot heden, verzameld en gerangschikt door J.F. Doeve. Begeleid door een verzameling variaties op de melodie van *Twee emmertjes water halen*, verzorgd door H. Badings. Den Haag, 1952. 55 p.²⁰

In dit boekje publiceert Van der Plas een twintigtal pastiches op meer en minder bekende auteurs. Een van de aardigste is de in een bijzondere typografische vorm gegoten tekst van het kinderliedje, met daarboven de titel 'Boerendans' en eronder de naam Paul van Ostaijen. De pastiche op Hieronymus van Alphen onder de titel 'De onbedagtzaamheid' is later door Cees Buddingh' opgenomen in zijn bloemlezing van Nederlandse nonsenspoëzie.²¹ Van de Vijftigers zijn Schierbeek en Lucebert uitgekozen. Wat hij van Lucebert pasticheert zijn de bijzondere typografie, de verspringing van de ene naar de andere taal en het gebruik van cijfers en van namen. Als persoonsnamen komen voor die van Leeghwater en die van Brouwer en Ras, auteurs van themaboeken en grammatica's Duits voor de middelbare school; verder wordt gezinspeeld op de filmtitel *On the water-front* van Elia Kazan.²²

20 C. van Dijk, *Alexandre A.M. Stols 1900-1973*. Uitgever / Typograaf. Een documentatie. Met een lijst van door Stols uitgegeven en / of typografisch verzorgde boeken door C. van Dijk en H.J. Duijzer, Zutphen 1992, 509.

21 C. Buddingh', *Het gevleugelde hobbelpaard*, Utrecht 1961, 104.

22 Michel van der Plas, *Twee emmertjes water halen*, Den Haag 1952, ►

Meer woorden heeft hij nodig voor Hendrik de Vries die de bundel *apocrief / de analphabetische naam* een 'mormel' noemde en de naam Lucebert verbasterde tot 'Luizebert':

Een mijnheer H.d.V. publiceerde in V.N. een verward en langdradig rijmel gewijd aan mijn bundel *Apocrief*. Verveeld las ik het totdat aan het eind van het gestamel ik getroffen werd door een kostelijke woordspeling of moet ik zeggen naamsverduistering? Luizebert dat stond er. Nou die is goed hoor, dat heeft (Smeerhein) oftewel Heindrek de Viezirik maar weer een[s] fraai in zijn dubbelloops impotent handschrift klaar voor het folkloristisch museum opgetekend. Jij legt van 't jaar 't 1ste koekoeksei Hein, met als premie een mooi boek van Slauerhoff een van Vestdijk en een van mij erbij.

Opvallend is wat hij in tweede aanleg tussen de titel *Apocrief* en het 'verveelde lezen' nog inlast: 'Ik ben zoiets nog niet gewend, hè ik ben pas begonnen met de letteren men zegt, hoe ouder je daarmee wordt des te gigantischer je prullemand.' Bovenaan hetzelfde blad [76] lijkt Lucebert een poging ondernomen te hebben om zijn gedachten over plaats en functie van de dichter in de moderne samenleving op papier te zetten. Het gaat om niet meer dan een poging, waarin de duidelijke sporen van het verweer tegen de genoemde besprekingen te herkennen zijn. Hij heeft deze poging dan ook onderbroken, om zich eerst rechtstreeks tot zijn recensenten te richten.

Elders verweert hij zich op een andere manier, meer poëtisch en minder afhankelijk van de concrete voorbeelden van de ontvangst van zijn werk in de literaire kritiek.

Nummer [67] biedt een prachtig voorbeeld van de inzet van een combinatie van interteksten. Het gaat om Mattheus en Dante. De dichter begint met de eenvoudige herschrijving door herschikking van een spreekwoord naar

45-46. De woordgroep 2 temmertjes hater talen komt ook voor op een blad met een paar aantekeningen en een schets van een lezende figuur [90].

Mattheus 7: 6. 'Al werpt men zijn paarden niet voor zwijnen er zijn altijd genoeg zwijnen die zich op de paarden zullen werpen.' Via de raadselachtige *hazewind* of *veltro* die *tussen feltro en feltro* geboren wordt uit de *Inferno* (Canto I, vs 100-105), stuurt Lucebert van de spreekwoordelijke zwijnen naar *leeuw, luipaard en wolf*, de drie dieren die Dante aan het begin van de tocht door de hel meteen de weg bemoeilijken. In de nieuwste Nederlandse vertaling van de *Divina Commedia* van de hand van Frans van Dooren wordt gesproken over een panter, een leeuw en een wolvin die respectievelijk wellust, trots en hebzucht symboliseren. Wanneer de wolvin de dichter definitief de weg lijkt te versperren, komt de schim van Vergilius Dante te hulp. Deze schetst de toekomst van de hazewind, waarschijnlijk een symbool voor een toekomstig geestelijk of wereldlijk leider, een gestalte met messiaanse trekken, die door zijn geboorteplaats 'tussen feltro en feltro' wel met Franciscus en de eenvoudige vilten pij—*feltro* betekent 'vilt'—van de franciscanen in verband is gebracht. Vergilius zet uiteen dat alleen door de hazewind een einde aan de macht van de wolvin gemaakt kan worden:

(..) de wolvin, waartegen gij hulp inroept, laat niemand passeren, maar houdt de mensen tegen om hen vervolgens te doden. Zij bezit een zo verdorven en boosaardige natuur dat ze er nooit in slaagt haar vraatzucht te stillen, en na het eten heeft ze altijd nog meer honger dan tevoren. Talloos zijn de wezens waarmee ze paart, en het zullen er nog heel wat meer zijn, totdat de windhond zal komen die haar van pijn zal laten sterven. Deze zal zich niet voeden met grondbezit en geld, maar met wijsheid, liefde en deugd, en hij zal tussen vilt en vilt geboren worden. Hij zal de redder zijn van het diep weggezonden Italië, waarvoor de magdelijke Camilla, Euryalus, Turnus en Nisus hun bloed vergoten. Hij zal haar voortjagen door alle steden, totdat hij haar tenslotte zal hebben teruggeworpen in de hel, waaruit de afgunst haar te voorschijn liet komen.²³

Lucebert vult de contouren van de spreekwoordelijke zwijnen verder in

23 Dante Alighieri, *De goddelijke komedie*, vertaald, ingeleid en toegelicht door Frans van Dooren, Amsterdam 1987, 45.

door zijn gebruik van de Dante-intertekst. Hij draagt de benarde positie van Dante aan het begin van diens tocht over op de eigen dichterlijke situatie, zodat de *zwijnen* die geen waardering voor de nieuwe poëzie kunnen of willen opbrengen, geassocieerd worden met de verschrikkelijke wolvin uit het begin van de *Inferno*. De zwijnen lijken vraatzucht en wellust in zich te verenigen zoals de wolvin. Hierop volgt een citaat—het gaat om een letterlijk citaat uit Canto III dat Lucebert alleen door een synthetiserend *kortom* onderbreekt—dat de zwijnen in verband brengt met de zogeheten slappelingen. Dit zijn degenen die zich afzijdig hielden, die zozeer noch goed noch kwaad zijn geweest, dat ze een plaats buiten de eigenlijke hel hebben gekregen. Tenslotte wordt geponoerd dat het alleen aan degenen die *het zout der aarde* (naar Matth. 5: 13) mogen heten, te danken is, dat de dichter kan overleven. Tegenover de vraatzuchtige zwijnen scharen zich aan de zijde van de dichters de armen, gebrekkigen en dwazen [67]:

Al werpt men zijn paarden niet voor zwijnen er zijn altijd genoeg zwijnen die zich op de paarden zullen werpen. Maar hopelijk komt de meesterlijke hazewind, die tussen Feltro en Feltro wordt geboren en leeuw luipaard en wolf zal verpletteren ook eens naar hier om mij te verlossen van dat alles bevuilende tuig, de infame insolente zwijnen die wanneer men en passant een kluitje modder op hun dikke huid gooit (wat ik eens deed) kwaad worden als bankiers die een handje centen in 't gezicht gesmeten krijgen. Maar hun boosheid is niet hun boosaardigheid, hun boosaardigheid is hun onschuld, ze dragen de witte en zwarte slang gewonden om één staf, ze zijn als die gebochelde manke schele kaalhoofdige ezelsorige aestheten die achter een gordijn van zoete rozen als maar roepen mijn roosje mijn roosje kom boven niet wetende dat helena zich teef noemt. Zijn zij het wier stemmen straks zullen klinken met: diverse lingue, orribili favelle, parole di dolore, accenti d'ira, kortom: voci alte e fioche, e suon di man con elle?²⁴ Zeker zij zullen gestraft worden voor het feit dat zij mij bijna hier

24 De verzen die door Lucebert worden geciteerd luiden in de vertaling van Van Dooren: 'Afgrijselijke talen, gruwelijke klanken, woorden van smart, uitroepen van toorn, schelle en schorre stemmen, en ►

het leven onmogelijk gemaakt hebben, zodoende hebben zij de onsterfelijkheid verkregen, ik zei: bijna want de aanwezigheid van halfgekke zwervers, schuwe zonderlingen, lamachtige meisjes, fragiele fantasten, allen die genoemd zijn het zout der aarde, vergoedt veel. Merkwaardig dat in deze wereld het haast altijd alleen de armen gebrekkigen en dwazen zijn die de dichter leren verdragen en verstaan. Reeds 1 plak boterhamme-worst te veel leidt tot gluttonie corruptie en contaminatie.

Hopelijk zal verder onderzoek nog in een exacte datering van het stuk kunnen resulteren. Het staat in een kleine, soms moeilijk te ontcijferen hand geschreven op een blad waarop Lucebert ook getekend heeft en op de achterzijde waarvan, in typoscript, 'overhandig mij brekend' (vg, 136) staat. Het gedicht heeft alleen nog niet die typische verdeling in strofen—vijf strofen van twee regels, besloten door één strofe van vier regels—die wij kennen van de definitieve versie, maar al wel nummer XV en dat is het nummer waaronder het bij eerste publicatie in *de amsterdamse school*, de derde bundel van Lucebert uit 1952, verschijnt.

Gelukkig beschikken we wel over een datering in het geval van 'De tortuur der muzen', een prozatekst met de allure van een manifest.²⁵ De tekst is gedateerd 31 Juli 1949. Nummer [70] van de catalogus telt vier bladen met zeven pagina's tekst. Het gaat om een handschrift in een duidelijke, grote hand met slechts enkele doorhalingen, verschrijvingen en een paar zinnen die niet helemaal lopen maar waarvan de bedoeling goed te achterhalen is.

Lucebert spreekt zich erin uit over de schoonheid langs de lijn van de tegenstelling tussen wat hij de 'tortuur der muzen' en de 'foltering van Mars' noemt. De merkwaardige opvatting van onschuld als boosaardigheid uit de tekst over de zwijnen [67] krijgt hier een diepere inhoud. Het is de noodzaak om de werkelijkheid onder ogen te zien die de auteur de onderlinge vergelijking van muzen en Mars in overweging geeft. Muzen en

rouwmisbaar dat ermee gepaard ging' (Canto III, vs 25-27).

²⁵ Zie voor de volledige tekst van 'De tortuur der muzen', onder, 'Uit de nalatenschap', 205-210.

Mars oefenen twee wezenlijk verschillende vormen van marteling uit. Naar hun wezen aan elkaar vreemd staan dichters en tirannen tegenover elkaar. Het verschil wordt geëxpliciteerd in de tegenstelling van de geordende waanzin van de dichters tegenover de georganiseerde waanzin van de dictators.

De tekst begint met de constatering dat dromen en idealen in de eerste naoorlogse jaren snel teloor zijn gegaan. Lucebert schildert zijn generatie als een generatie die verdoemd lijkt tot 'het voortdurend herkauwen van onverteerbare brokken historie.' Inmiddels klinkt van alle kanten de 'roep om meer levensvreugde'. Het laken van moedeloosheid en pessimisme in de moderne kunst en het pleidooi voor meer levensvreugde kunnen echter onmogelijk op de ons omringende werkelijkheid gefundeerd worden:

de werkelijkheid laat ons zien, dat de huidige mens niet in staat is een gans zijn dagelijks leven doordringende vreugde te verwezenlijken. Het zenuwachtige lachen van het kind dat maar steeds hardop zegt: er is geen boeman, terwijl zijn hart van angst hem hoog in de keel hangt, dat is de "levensvreugde" van de moderne mens, dat is ook de opgewektheid, die men de creatieve mens wil laten vertonen. Maar met Pascal zegt deze: de grootheid van de mens spreekt zich uit in het feit dat hij zich ellendig weten kan.

Voor deze gedachte is moed nodig die de gemiddelde mens niet kan opbrengen. Hij is te laf of te zwak 'om de verschrikkingen van het leven bewust te verinnerlijken, wanneer de grote, van buiten af op ons toestormende rampen voorbij zijn.' De passage die dan volgt laat zich lezen als een blauwdruk voor de tirade tegen *dovenetels* en *beterpraters* uit de 'introdunctie' van de 'lente-suite voor lilith', collega-dichters die over bepaalde zaken hun mond niet of niet genoeg opendoen. De doorsneemens is te laf om de verschrikkingen van het leven te verinnerlijken:

Hij verstopt de kleine tekenen van wezenlijke ellende, zoals de nachtmerrrie, de verveling, de sexuele nood, onder zijn babbelpaat, zijn hygiëne, zijn gemak, en onder het moralistische toneel of onder de gladde handelsreizigerstong. De dorheid, de gemeenheid van de hedendaagse

maatschappij wegmoffelen onder het klatergoud van een—het leven is heus niet zo kwaad—zingende revue, dat is de taak die men de creatieve mens wil opleggen.

Terwijl we ons hier in de onmiddellijke nabijheid bevinden van de scheldstrofe uit de 'introductie':

kappers slaggers beterpraters
alles wat begraven is
godvergeten dovenetels laat es
aan uw zwarte vlekken merken dat het niet te laat is²⁶

doet het vervolg onmiskenbaar denken aan het verbrande gelaat van de schoonheid uit 'ik tracht op poëtische wijze' (*vg*, 47). Het terrein is nu voldoende voorbereid om het probleem van de verloochening van de schoonheid aan de orde te stellen. De kunstenaar weigert de hem opgedrongen taak van een 'het leven is heus niet zo kwaad—zingende revue':

Hij kan niet anders dan dit te weigeren, omdat hij maar een taak heeft, n.l. deze: tot zelfverwerkelijking te komen. En de weg die daartoe leidt, gaat niet over leugen en bedrog, maar alleen over waarheid en openhartigheid. Dat de kunstenaar van deze tijd de schoonheid verloochent, tot deze opvatting kan alleen de niet schoonheidsdorstige geraken, de mens die tot het wezen der schoonheid nooit is doorgedrongen. De creatieve mens [is degene] die van zichzelf geen geschipper met de werkelijkheid duldt, omdat alleen het aanvaarden van al het werkelijke een levenshouding verheft, en verhevenheid is een attribuut van schoonheid. Schoonheid moet dus, in het geval dat de gegeven werkelijkheid een noodlotskarakter draagt, eenzaam, zwaar, gruwelijk, moeilijk zijn. De schoonheid van het moderne kunstwerk is vaak zo verschrikkelijk.

Hierna wordt ingegaan op de grenzen van het engagement. Het pessimisme dat tot uitdrukking komt in 'het werk van kunstenaars, die zich solidair verklaard hebben met massabewegingen voor wier leden het pessimisme, tot wereldvisie verheven, niet mag bestaan', bestempelt deze kunstenaars

²⁶ *vg*, 42.

tot 'beminnelijke dromers' die uiteindelijk buiten het 'leger van idealisten' blijven staan en dit zelf eigenlijk ook wel weten. Het volstremte van de artistieke levenshouding maakt hun opvatting van 'de idealen van hemel of klasseloze maatschappij' uiteindelijk tot een gevaar voor 'de leiders en officiële aanhangers' van 'massabewegingen of geloofsrichtingen zoals het communisme en het katholicisme'.

In het vervolg wordt aan de hand van de bespreking van wat het 'wonder van het pessimisme' wordt genoemd, de tegenstelling tussen de tortuur der muzen en de foltering van Mars geïntroduceerd:

En wat de poëzie betreft. Verzen worden alleen geschreven door gededuceerde. Dezen toch beleven dagelijks het wonder van het pessimisme. En zoals het leven uit chaos ontstaat, zo komt poëzie uit pessimisme voort. Maar de zwarte waanzin der dichters is een geordende waanzin, en daarom een andere dan de georganiseerde waanzin [*van*] de tyrannen. De tortuur der muzen is niet levensvernietigend, de foltering van Mars wel. De poëzie, en kunst in het algemeen, ontstaat niet door onderdrukking van levensdriften, integendeel, zij ontstaat juist wanneer de levensdriften vrij komen, in het bewustzijn opgenomen worden. En op haar beurt bevrijdt de poëzie, bevrijdt de kunst de levensdriften, doordat zij hen een nieuwe werkelijkheid geeft, een werkelijkheid met meer mogelijkheid om tot voltooiing te komen.

De foltering van Mars leidt niet alleen tot onderdrukking van het driftleven, maar in het verlengde daarvan ook tot die perversie van de liefde die de haat is. Met de aanduiding van de haat als een 'verkeerde liefde' wordt een motief aangesneden dat het einde van de tekst zal overheersen en waarmee als het ware vooruitgelopen wordt op 'school der poëzie' (*vg*, 14), het tweede gedicht, na 'sonnet', uit *apocrief / de analphabetische naam*:

Tyrannie met haar waanzin daarentegen ontstaat juist door onderdrukking van het driftleven. Zij onthoudt het niet alleen alle grotere uitlevingsmogelijkheden, maar onderdrukt zelfs de normale expressie, en wel ten gunste van een uitlaat: die der perversie. De tyran is gedwongen zijn waanzin te organiseren, er een mechanisme van te maken, want geeft

hij haar over aan de uiterlijk zo losbandige, maar innerlijk zeer wetmatige creativiteit van de levensdrift, hij kan de gevolgen niet meer overzien, maar de gevolgen van al zijn daden wil hij kennen, wil hij overzien omdat hij wil beheersen, wil bezitten, niet alles, maar in de grond van de zaak alleen zichzelf, zijn eigen individueel leventje, zijn eigen individuele daden. De tyran is doodsbang voor de grillige daemonie van de liefde, die dan dit, dan dat doet, dan dit, dan dat zegt, en daarom stopt hij heel zijn hebben en houwen in de starre dwangbuis van de haat, de haat die een "verkeerde liefde" is, die geen deze en gene kent, die "monogaam" is.

Het vervolg schetst de dichterlijke woede. Deze wordt eerst op zichzelf beschreven en dan gecontrasteerd met die der tirannen:

Wanneer de aarde stinkt van kruitdamp en bloed roepen de dichters dan ook vloek na vloek uit over de hoofden der machthebbers en over het logge blinde lichaam der massa. Dan regent de taal uit hun monden gewelddadig en ze wordt een zondvloed die de zekerheid der zelfstandige naamwoorden en de nijverheid der werkwoorden wegvaagt. De woede der dichters is echter een persoonlijker woede dan die der dictators en die der tegen elkaar opgezette massa's. In hun *Threni* betrekken zij vooral ook zichzelf omdat zij er zich van bewust zijn, dat ook hun eigen menselijkheid de wezenlijke verschrikkingen van het leven heeft verdoezeld, dat zij zo vaak de schoonheid verloochend hebben als hun liederen logen.

Opvallend in deze passage is het gebruik van het woord *Threni*: 'In hun *Threni* betrekken zij vooral ook zichzelf.' *Threni* betekent klaagliederen. De titel van het bijbelboek Klaagliederen van Jeremia of Klaagliederen, waarin de verwoesting van Jeruzalem wordt beweend, is de vertaling van het Griekse $\Theta\rho\eta\nu\omicron\iota$ van de Septuagint en van het Latijnse 'Threni, id est Lamentationes Jeremiae prophetae' van de Vulgaat. In de Hebreeuwse bijbel horen de Klaagliederen niet bij de profeten maar bij de zogeheten 'geschriften' en in het bijzonder bij de vijf megillot of rollen, dat wil zeggen de bijbelboeken Hooglied, Ruth, Klaagliederen, Prediker, Esther. Deze vijf geschriften zijn samengevoegd omdat ze op bepaalde feesten in de synagoge worden gelezen: het Hooglied met Pasen, Ruth met Pinksteren, de

Klaagliederen bij de herdenking van de verwoesting van de tempel, Prediker op het Loofhuttenfeest en Esther op het Poerimfeest. In de liturgie van de rooms-katholieke kerk worden de Klaagliederen gezongen op de laatste drie dagen van de goede week. De Klaagliederen zijn canoniek, maar zij zijn niet van Jeremia. De mening dat de profeet Jeremia de dichter van de Klaagliederen zou zijn—het woord *jeremiade* zegt het—heeft moeten wijken voor de opvatting dat de liederen het werk zijn van verschillende onbekende dichters. De Klaagliederen zijn ook niet allemaal even oud. Lied 1 spreekt over de verlatenheid van Jeruzalem, nog niet over de verwoesting. De liederen 2 en 4 lijken kort na de verwoesting van de stad in 587 geschreven te zijn. Lied 5 lijkt te dateren van vóór 515 toen de tempel werd herbouwd. Lied 3 is misschien meer vanwege de vorm dan vanwege het thema opgenomen en is het jongst. Omdat de eredienst op het puin van de tempel werd voortgezet en de Klaagliederen in de canon opgenomen zijn, wordt verondersteld dat zij al vroeg als godsdienstige liederen hebben gefunctioneerd. Wat de vorm betreft kan tot slot nog worden opgemerkt dat de Klaagliederen bij uitstek alfabetische liederen zijn. De eerste vier liederen vormen elk een alfabetisch acrostichon, wat wil zeggen dat de beginletters van de opeenvolgende strofen of verzen samen het Hebreeuwse alfabet vormen. Het vijfde lied telt 22 verzen, evenveel als er letters zijn in het Hebreeuwse alfabet.²⁷

Zoals gezegd is het ten minste opmerkelijk dat Lucebert liederen waarin 'de verschrikkingen van het leven bewust verinnerlijkt worden, wanneer de grote, van buiten af op ons toestormende rampen voorbij zijn', aanduidt als *Threni*. Mogelijk moet ter verklaring van deze woordkeus op de Krijtberg²⁸ gewezen worden, de kerk die vlakbij het Koningsplein in Amsterdam

27 *De Boeken van het Oude Testament X: Jeremias Klaagliederen / Baruch, Brief van Jeremias*, uit de grondtekst vertaald en uitgelegd door Dr. B.N. Wambacq & O. Praem, Roermond en Maaseik 1957, 317-354.

28 Vergelijk onder, Hofman, 'Poëzie', 112 e.v.

als een berg oprijst aan het Singel, recht tegenover de bibliotheek van de Universiteit van Amsterdam.²⁹

In de 'dichterlijke Don Quichots van het proletariaat (die) zich van verwarde riddertaal bedienen, zodat het volk straks lachen en schrikken kan tegelijk', is even iets van de eerder geciteerde brief aan Borgers te herkennen. De toon wordt direct daarna weer grimmiger, wanneer de auteur over het 'verstikkend intellectualisme' schrijft:

Het volk? Daar in ons land van de 10 burgers er één een snob is, ligt het voor de hand, dat een vreemdeling die niet in de gelegenheid is ons volk grondig te leren kennen, ons land verlaat met de overtuiging, dat de Nederlanders op een hoog cultureel peil leven. Maar de werkelijkheid is, dat onze volksaard, en wat meer is, onze menselijkheid verstikt in het intelektualisme. Men heeft hier van "het hogere" alles gelezen, gezien en onderzocht, men heeft alleen nagelaten "het hogere" te leven. Een leger van eigenwijze maar hartstochtsarme H.B.S.ers, die zich voor letterkundigen uitgeven, houden alle spreekposten bezet. Hen ontbreekt de Don Quichotterie, waardoor de echte letterkundige, de persoonlijkheid zich kenmerkt. Laten zij fanatieke communisten of Jehova-Getuigen worden!

De tekst besluit met het pleidooi voor 'een nederlands literair avant-garde tijdschrift' dat meer bekendheid zou kunnen geven aan de weinige 'dromers en vitalisten (die) de wapens van het lachende huilen of het huilende lachen' ontvingen. Het moet het 'tijdschrift van het paradijs' heten. De 'verinnerlijking van de verschrikkingen van het leven' uit het begin van de tekst wordt hier als 'spel met de hel' aangeduid, dat gespeeld dient te worden in het decor van het paradijs:

Het tijdschrift van het paradijs. Want naar het paradijs zijn mijn beste vrienden, de beminnelijke, dromende communisten en de tegen de

²⁹ Dat Lucebert daar boeken leende en inzag, is mij gebleken bij mijn naspeuringen naar de beschikbaarheid van exemplaren van *Major trends in Jewish mysticism* uit 1941 van Gershom Scholem. De Feijter, *Historisch debuut*, 58 noot 4.

Uebermensch opklauterende vitalisten, verbannen. Hun spel met de hel behoeft dit decor van levensboom en listige slang.

Na de associatie met Lucifer voert de auteur Adam en Eva op als een soort regievoerders over het spel met de hel. Zij weten meer dan 'de schoolmeesters en botanici onzer schone letteren':

In hun spel zijn mijn gedichten de monologen van de ten onrechte verdoemde Lucifer, die wel te slecht is voor het paradijs en toch ook nog te goed voor de hel. Wanneer deze monologen de ontwikkeling van het dramatisch gegeven ongunstig beïnvloeden, zullen Adam en Eva mij het zwijgen opleggen. Maar zeker, Adam en Eva zullen toch glimlachen als de schoolmeesters en botanici onzer schone letteren beweren dat mijn poëzie geen poëzie is. Deze heren hebben gelijk. Maar Adam en Eva alleen weten dat ik geen verstand heb van literatuur, dat ik de letterkunde, het letterkundige en de letterkundigen veracht. De hoogedelachtbaren der letteren weten dit niet en daarom zeg ik het hun: heren, heren, daar waar ik mijn rose kaken opzette om er doorheen een vochtig en gevoelig lied te kwelen, verborg ik het slapste aller misbaksels, de menselijke tong.

Als om er geen enkel misverstand over te laten bestaan dat het 'kwelen van een vochtig en gevoelig lied' niet het werk is van de dichter die later in 'school der poëzie' (vg, 14) van zichzelf zal zeggen 'ik ben geen lieflijke dichter / ik ben de schielijke oplichter / der liefde, zie onder haar de haat / en daarop een kaaklende daad', besluit de tekst:

En de dichters, de dichters moesten, in een ijzeren maannacht, de liedjeszanger vergiften, want hij is het, die de onvruchtbare menselijke liefde zo muzikaal vermomt, dat jongens en meisjes zich vrijwillig in dat liefdeverderf storten, tot in hun vermorzelde borsten bedrogen en bedorven.

De collectie *Kaf en Korrels* werd door het veilinghuis Bubb Kuiper aangeboden in twee kartonnen mappen van een bekende firma in kantoorartikelen. Op de ene map staat de titel *Chaos*, op de andere staat *Kaf en Korrels*, onder de doorgestreepte titel *Apocrief*. Deze tweede map was

eerder gebruikt voor verzending van de bundelafdeling 'apocrief' aan het secretariaat van de Reina Prinsen Geerligsprijs.³⁰

Misschien is het belangrijkste woord uit de 'De tortuur der muzen' wel het woord zelfverwerkelijking. Vandaar ook dat de auteur later bij de uithaal tegen 'de letterkunde, het letterkundige en de letterkundigen' wel moest annoteren: 'waarom dan ingezonden aan een literaire prijsvraag, o diepste van alle zelfvernederings?' De vroege en gedecideerde distantie die spreekt uit dit manifest van medio 1949, de distantie van onschuld, levensvreugde en lieflijkheid op het mombakkes van een esthetica dat pessimisme, onzekerheid en de grillige demonie van de liefde verbergt, maakt het achteraf heel veel begrijpelijker dat de botsing met het literaire establishment enige jaren later niet anders dan hevig kon uitvallen. De bijzondere editiegeschiedenis van het historisch debuut *apocrief / de analphabetische naam* verklaart veel.

30 *apparaat*, vg, 589.