

## 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/2066/111158>

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

JEROEN DERA

## ‘Van verdwenenen een tegenwoordigheid’. Mystiek in *Germania, een canto* van Jacques Hamelink

Jacques Hamelink, *Germania, een canto*. Querido, Amsterdam, 2010.

IN ZIJN NIEUWSTE BUNDEL *Germania, een canto* heeft Jacques Hamelink een gedicht opgenomen over Hamlets Ophelia. Het luidt als volgt:

Merels, in de losse pereklimop rakelend, pikken klimopbessen.  
Astrante frêle flierefluitertjes doen fragiele wissen wiegen.

Het gesuikerkorrel overritst de hortensia haar bruin pakpapier.  
Verdorde lavendelstrostengels hebben hun blanke bloemkroon gekregen.

Het loden marmertafeltje, toegericht voor de kaarsrechte kranke  
Ophelia. Haar kanten doodshemd hangt aan topeinden van twijgen.

Aan weerszijden van het voor het oog doorvloeiend stroompje teer  
heeft het verenigde veld uit as en aluminium het voor het zeggen.

Bijna een halve eeuw na zijn debuut *De eeuwige dag* (1964) kan Hamelinks hand in dit gedicht zonder al te veel problemen worden herkend. Stilistisch is er de barokke overdaad op ritmisch niveau: de alliteraties zijn niet op één hand te tellen, en ook wat klinkerrijm betreft is de dichter royaal geweest. Kenmerkend zijn daarnaast de neologismen (‘gesuikerkorrel’; ‘lavendelstrostengels’) en de *Natureingang*, terwijl op inhoudelijk vlak de grote macht van diezelfde natuur Hamelinks thematiek in herinnering roept: hier heeft het veld — en niet de mens — het voor het zeggen. Het meest typerend voor Hamelink lijkt mij echter de mate waarin hij een beroep doet op zijn lezers. Bij hem is eruditie vrijwel altijd verondersteld: om dit gedicht te begrijpen, moet de lezer weten dat Ophelia zich in *Hamlet* verdrinkt in een beekje midden in de natuur, en dan nog zijn er elementen die raadselachtig blijven. Waarom stroomt hier bijvoorbeeld teer in plaats van water? Hoe kan een marmer-

610 tafeltje vervaardigd zijn uit lood? En hoe zit het met die hortensia en haar pakpapier?

Dit soort onbegrijpelijkheden in het oeuvre van Hamelink heeft nogal wat commentatoren hoofdbrekens gekost, zeker in het geval van gedichten die niet over een canoniek werk als *Hamlet* handelen. Veel van zijn critici verwijten Hamelink dan ook dat hij zijn lezers uitsluit: zijn poëzie zou alleen begrijpelijk zijn voor zichzelf, en voor een zeer selecte incrowd die in staat is elke obscure verwijzing te duiden. Met *Germania, een canto* zal Hamelink dit standpunt bepaald niet ontcrachten. Zo schreef Chretien Breukers alvast op basis van het openingsgedicht: ‘Hamelink schrijft het soort poëzie dat uitermate geschikt is voor mensen die niet graag gedichten lezen. Of ik begrijp het gedicht gewoon niet, dat kan natuurlijk ook. Mijn poging om dit gedicht te “duiden” loopt stuk op de Frank Boeijen-achtige zinnen, die mij “buitensluiten”.’ Inderdaad krijgt de lezer van *Germania, een canto* heel wat te verduren. Niet alleen vergt Hamelink kwantitatief heel veel van zijn publiek (de bundel bestaat uit honderd achtregelige gedichten, die — op een uitzondering na — in clusters van drie gepresenteerd worden), ook bevat haast elk gedicht wel een struikelblok dat een lineaire lezing blokkeert.

Zulke struikelblokken zijn er in allerlei soorten en maten. Ik doe een greep uit de doos: van syntactisch ontsprende zinnen (‘Men tot een harpeling in de ruwe hemel maken de overrijpe, de sprekende / beken’) tot nauwelijks traceerbare verwijzingen (‘*Soeatoe sahabat anak-anak*’); van ogenschijnlijk epische woordvolgordes (‘Geïmponeerd en roofgierig krijgen met het mes los de goudschroefjes’) tot middeleeuwse spellingswijzen (‘inghescepen instinct’); en van volstrekt onbegrijpelijke passages (‘Vii op de noten in de hand van de eremiet, gecharmeerd door ons in onze / mythologie de charismatabloemen van zijn vlier luzebloemen noemen’) tot moeilijk te volgen overgangen (‘De Vrouw van Fatima groet voor het eerst de regio. ‘Poesjenel’ geeft over de heg in gesprek met de ketterbuur grecoromein Edemon Maes weg’). Ondanks dat *Germania, een canto* bulkt van dit soort voorbeelden die het hermetische karakter van Hamelinks poëzie bevestigen, maakt de dichter het ons niet onmogelijk om iets betekenisvols over zijn bundel te zeggen. Dat komt met name doordat de bundel in twee opzichten een constructieve lezing van de hermetische passages toelaat: enerzijds kan hij geplaatst worden binnen een mystiek georiënteerde poëtica, en anderzijds in de traditie van Hölderlin.

### Op weg naar Gelijn

Dichters die in hun poëzie proberen te raken aan de kern van de mystieke praktijk, zijn eigenlijk gedoemd tot mislukken. Dat mogen we

611 althans afleiden uit Hamelinks essaybundel *Vuurproeven. Introducties tot mijn heterodoxie* (1986), waarin de dichter schrijft:

De mysticus en zijn ervaring, onimagineerbaar. De schrijver niet meer dan een misvormsel van de mysticus en dat geworden doordat hij, onder valse verwijzing naar de mystiek, die nota bene het immaculaatste geestelijkste Licht zoekt, met al zijn tentakels in het donker en met zichzelf in de knoop raakte.

Kennelijk kan een schrijver, die per slot van rekening altijd iets representeert in zijn teksten, niet raken aan het onvoorstelbare van de mystieke ervaring: volgens Hamelink tast hij onvermijdelijk in het duister en kan hij nooit meer zijn dan een slap, misvormd aftreksel van de mysticus. Een uitzondering op die regel vormt Dante, die in *Vuurproeven* expliciet geroemd wordt om zijn mystieke talent: ‘Dante Alighieri is de enige dichter bij wie ik de hoogste imaginatie, de geestelijke Imaginatie *au sérieux* probeer te nemen. Aan het eind van zijn verbasterd Latijn is de Florentijn in een lange flits een mysticus.’

In *Germania, een canto* komt Hamelink zelf echter ook een heel eind. Wellicht heeft hij zich erbij neergelegd dat hij als dichter gedoemd is een misvormsel te zijn, want de verwijzingen naar de mystiek zijn talrijk. Met name in de laatste van de drie afdelingen, ‘Paradiso terrestre’, komen veel gedichten over mystici en heiligen voor: van Hadewijch tot de Heilige Rufinus, en van Ruusbroec tot Jozef van Cupertino — een heilig verklaarde verstandelijk gehandicapte van wie gezegd werd dat hij al zwevend voorspellingen deed. Zijn mystieke preoccupaties brengt Hamelink opvallend genoeg niet alleen tot uiting door gedichten aan dit soort lieden te wijden, ook historische figuren die minder expliciet als mysticus te boek staan, worden met bovenzinnelijkheid in verband gebracht. Neem bijvoorbeeld Jeanne d’Arc, aan wie Hamelink het volgende gedicht wijdt:

Krijgslist van la Pucelle

Hoe Jehanne kwam uit Lotharingen in de rode rok, dat kwelt een kind. En later, mensenkinderen, droeg ze krijgsmanskleren.

Al fluweelmantel en standaardloos overleeft ze de afsprong van een torenhoogte van 20 meter ongedeerd, zij het in katzwijn.

Die intense ruitertin tijdens het maligne proces nog de wangen herblozend wanneer ze te spreken komt van haar favoriete lopers.

Gedurende haar 2 jaar te paard is ze niet ongesteld geweest, die het tevoren was. Dat is niet in de acten en mijn stemmen zweren het.

Veel elementen uit dit gedicht zijn historisch gemotiveerd. De titel verwijst naar d’Arcs geboorteplaats Domremy-la-Pucelle, een streek in

Lotharingen, waar zij met de naam Jehanne ter wereld kwam. In de iconografische traditie wordt d'Arc vaak met een rode rok afgebeeld, terwijl de krijgsmanskleren vanzelfsprekend refereren aan het feit dat zij, vermomd als man, in harnas gekleed ging. Wat het gekwelde kind te betekenen heeft, blijft in het ongewisse: wellicht doelt Hamelink op het gerucht dat Jeanne dode kinderen tot leven kon wekken — een van de argumenten die in het 'maligne proces' aangevoerd werden om aan te tonen dat d'Arc een heks was. In elk geval verwijst de afsprong van de hoge toren naar haar ontsnapping uit de Bourgondische gevangenschap en zullen met de 'favoriete lopers' de beste strijders uit d'Arcs leger worden bedoeld.

Maar Jeanne d'Arc is voor Hamelink meer dan deze historische feiten. Hij wijst op enkele bijzonderheden die niet zomaar geduid kunnen worden: niet alleen is de toren waar de strijdster ongedeed (!) van afspringt in zijn gedicht twintig meter hoog, ook zou d'Arc twee jaar lang niet hebben gemenstrueerd. Dat laatste past goed bij een vrouw die als man gekleed gaat, maar ook bij een icoon van maagdelijkheid en heiligheid. Want dat is Jeanne d'Arc net zozeer als een dappere strijdster te paard: deze 'Maagd van Orleans' was diepgelovig en beleefde als kind verschillende mystieke ervaringen. Dat verbindt haar met de verteller van het gedicht, die d'Arcs uitblijvende menstruatie niet verklaart vanuit de akten over haar leven, maar vanuit zijn 'stemmen' die het hem zweren.

Wat nu als we, geheel tegen de nog altijd invloedrijke autonomistische leesconventies in, die verteller identificeren als de dichter? Is Hamelink dan toch de misvormde mysticus waarover hij in *Vuurproeven* schreef? Al in het tweede gedicht van *Germania, een canto* stelt hij zich een helder doel dat op zijn minst iets in die richting suggereert: 'Om te beginnen, een heilige worden.' Later zien we een lyrisch ik dat het contact met het hogere al doorstaan heeft: zijn relaas over het afschieten van een proefpatroon beëindigt hij met de woorden 'zo waar als ik ongedeed de dreun van god geïncasseerd heb'. Vervolgens wordt in de reeks 'Bloedverwant' het schrijven voorgesteld als een ambachtelijk proces, compleet met ganzenveer en scanderende hand, dat in dienst staat van een genadige heilige en de dichter dus tot nederige dienaar maakt. Deze mystieke motieven culminerend uiteindelijk in het gedicht 'Beschermengel', waarin de dichter zichzelf als mystisch personage opvoert. In dat gedicht groeten enkele gele raamgeraniums 'bloemdadig de duiven van Gelijk Hamelink'. De symbolische rol van de duiven als metaforen voor de Heilige Geest mag in een mystieke context duidelijk zijn, en ook via de naam 'Gelijk' situeert Hamelink zijn alter ego in een dergelijke traditie: in de naam resonanceert zowel de zevende-eeuwse geestelijke leider Gislennus van Henegouwen als de medicus Galenus, wiens geneeskundige theorie grotendeels gestut is op mystieke denkbeelden.

Als we ervan uitgaan dat de dichter van *Germania*, een *canto* zichzelf verbeeldt in een mystieke sfeer, komen Hamelinks bizarre woordvolgordes, duistere verwoordingen en erudiete exercities in een ander licht te staan. De hermetische inslag van zijn werk kan dan immers worden verklaard vanuit een mystieke dichtersconceptie. ‘Gelijc Hamelink’ heeft zich daarbij laten inspireren door zijn held Dante Alighieri, de enige man die volgens hem ‘het geestelijkste Licht’ wist te benaderen in zijn taal. *Germania*, een *canto* herinnert alleen al via de titel aan Dante’s *La Divina Commedia*, die geheel uit *canto*’s is opgebouwd — al roepen Hamelinks ingewikkelde zinnen en vele verwijzingen vaak ook *The Cantos* van Ezra Pound in herinnering. De overeenkomsten gaan echter verder: Hamelink heeft zijn bundel ogenschijnlijk naar *La Divina Commedia* gemodelleerd. Zoals iedere afdeling van Dante’s meesterwerk uit drieëndertig *canto*’s bestaat, zo bevatten ook de drie afdelingen van *Germania*, een *canto* elk drieëndertig gedichten. Wat het honderdste, op zichzelf staande gedicht betreft heeft Hamelink zich een variatie veroorloofd: waar het bij Dante als inleiding op zijn komedie gelezen kan worden, gebruikt Hamelink het veeleer als nawoord.

Ook inhoudelijk valt er een parallel te trekken tussen *Germania*, een *canto* en *La Divina Commedia*. Hamelinks bundelafdelingen spiegelen namelijk de drie delen waaruit Dante’s werk is opgebouwd. Waar de Florentijn zijn dichtwerk begint met zijn afdaling in de hel, noemt Hamelink zijn eerste afdeling ‘Krijgsgod van de koude grond’. Centraal staat hier het oorlogsverleden van *Germania*, met gedichten over Hitlers zelfmoord (met de ironische titel ‘Endlösung’), de invasie van de Russen in Berlijn, oude veldslagen tussen de Romeinen en de Germanen en de opmars van de Hunnen. Gedichten over goden en heiligen zijn hier relatief weinig aanwezig: veel poëzie speelt zich daarentegen expliciet af op of onder de modderige grond, waar weinig van hogere sferen te bekennen valt. In de tweede afdeling, ‘Eerbewijs aan Hölderlin’, komt daar verandering in. Zoals Dante met zijn grote voorbeeld Vergilius de louteringsberg betrad, zo bereidt ook Hamelink zich met een literair voorbeeld voor op het paradijs. Naar de christelijke God zoekt hij daarbij echter niet: in *Germania*, een *canto* brengt Hamelink een heel arsenaal aan goden in beeld, die variëren van de Griekse Nikè tot de Egyptische Noet en van Jahweh tot de oud-Noorse Odin. Het ‘hogere’ hoeft voor Hamelink niet per definitie in een christelijke sfeer te worden gezocht, wat ook blijkt uit het slot van de tweede bundelafdeling. De laatste negen gedichten daarvan zijn gewijd aan ‘de god’, maar dat monotheïstische gegeven wordt door de dichter meestal niet christelijk ingevuld. Neem het eerste van de negen gedichten:

Negen professionele knechten vlijen langs de weg hoog nat weidegras.  
De passant knoopt met hen een gesprek aan dat wervend effect heeft,

de atletische lachebekken doen hem hun sikkel slijpen. Ah geen snijscherp  
als dit getoetst. Die wetsteen moeten ze hebben. Willen de wetsteen kopen,

boerenkinkels. In hun gezicht lacht hij hen uit, gooit voor hun ogen wat op.  
Ze springen zeer hoog, grijphaken hevig, negen x zegevierend vermogen, maar

hebben hun sikkel nog in hun hand en snijden elkaar, ha slachten elkaar af  
als slaggers. Een incident dit, tot mythos gebloed in het gras. Dat is de god.

De ‘god’ die hier aan de orde komt, is Odin. Hamelink ontleent zijn anekdote, waarbij negen boeren zichzelf aan hun sikkel openhalen in hun sprong om de wetsteen van de als mens vermomde god, rechtstreeks aan de *Edda*. Daar legt hij ook impliciet verantwoording van af in zijn laatste regel, waarin hij de ‘mythos’ benoemt. Die regel benadrukt intussen ook dat Odin niet meer is dan zo’n mythisch verhaal: als god bestaat hij immers alleen in dit soort teksten.

In *Germania, een canto* wordt dat echter nooit als een belemmering gezien: Hamelink grijpt juist de gelegenheid van zijn poëzie aan om op literaire wijze over iets als ‘de god’ te spreken. Daar komt de christelijke traditie vaak bij kijken, maar ook geeft de dichter ‘van verdwenenen een tegenwoordigheid’. In de laatste bundelafdeling, ‘Paradiso terrestre’ — de link met Dante is hier het duidelijkst zichtbaar — doet de dichter dat het meest expliciet: talrijk zijn hier de verwijzingen naar de Bijbel, het kloosterleven en de mystiek, maar ook de antieke goden vinden er hun onderkomen. *Germania, een canto* demonstreert dan ook niet de ontwikkelingen in de westerse religieuze geschiedenis, maar laat veeleer een overgang zien van een ‘aardse’ oorlogswereld naar een mystieke wereld in rustieke sferen, waarin voor de dichter een plaats is weggelegd.

### Hölderlinisch hoog gedacht

De figuur die in de compositie van de bundel de ‘barre grond’ verbindt met het paradijs, is Friedrich Hölderlin. In het laatste gedicht van *Germania, een canto*, ‘Vriendeteken’, zweert Hamelink Germania: ‘ik heb altijd hölderlinisch / hoog van je gedacht, je hölderlinische hoogheid geacht’. Het belang van de intertekst van Hölderlins oeuvre wordt voorts gemarkeerd door de titel van Hamelinks tweede bundelafdeling en het gegeven dat hij ‘Friedrich’ letterlijk aanspreekt en citeert in zijn gedichten (uit ‘Patmos’ bijvoorbeeld: ‘Als morgenlucht zijn intussen de namen sinds Christus’).

Wat zou het zijn dat Hamelink zo in Hölderlin aantrekt? Wat de Nederlandse dichter in elk geval in de grote romanticus moet aanspreken, is diens visie op de Griekse goden, die in zijn universum bepaald niet dood zijn. Dat Hölderlin ook wel de ‘Grote Ziener’ werd genoemd, zal Hamelink ook niet onberoerd laten — niet voor niets draagt hij de afdeling ‘Paradiso terrestre’ op aan Guardin, die Hölderlin zo typeerde en bovendien in zijn colleges betoogde dat de dichter het nazimisbruik niet had verdiend (in nationaalsocialistische kringen citeerde men uitvoerig uit Hölderlins vaderlandse gezangen). Wat de twee dichters mijns inziens echter het dichtst tot elkaar brengt, is de dialectiek die uit hun gedichten spreekt.

In zijn essay ‘Über Religion’ heeft Hölderlin een poging gedaan een omschrijving te geven van ‘het mythische’, waarbij hij dat definieert in termen van vermenging: in iets mythisch gaan abstracta samen met concreta, vervaagt het onderscheid tussen lokaal en universeel, en raken particulier en algemeen met elkaar vermengd. Ook de tijd komt op zijn kop te staan: tussen verleden, heden en toekomst bestaan geen grenzen. Een mythisch gedicht omspant al deze tijdsdimensies, maar ook ruimtelijk concentreert het zich niet op een concrete plaats. In Hölderlins oeuvre is de hymne ‘Patmos’ wellicht het meest illustratief voor deze stelling — en het is juist een late versie van dit gedicht waaraan Hamelink refereert.

Wie de dimensie van de tijd in *Germania*, een *canto* nader beschouwt, kan zich moeilijk aan de indruk onttrekken dat Hölderlins visie Hamelink geïnspireerd heeft. In ‘Krijgsgod van de barre grond’ verandert voortdurend de temporele setting van de gedichten: soms spelen ze zich af in de prehistorie, soms ten tijde van de Vikingen en dan weer in de Tweede Wereldoorlog. Maar ook op gedichtniveau laat Hamelink de tijden regelmatig door elkaar lopen — het openingsgedicht van de reeks ‘Steen uit de grote Germaanse wereld’ opent zelfs met de regel ‘Het ongenaakbaar verwegge reikt de hand aan het nabijste’. Een mooi voorbeeld is het wellicht meest eenentwintigste-eeuwse gedicht uit de bundel:

Daar staat ze nu, met haar toorts. Michelangelisch.  
En nu is de Nikè zij. Naar een schets van Praxiteles.

Over heel Manhattan, Staten Island, de grove Hudson  
is de klap geïncasseerd en een werfstilte aangetreden.

De Twin Towers korten hun murale hoogte en beginnen  
in te storten, de mensen met het beton te verpulveren.

En het stof, de verstikkende vuilnisbewolking, breidt  
de woestijn uit over zwartgeblakerd de brandweerwagens.



Van Hamelinks hermetisme is hier weinig te merken: het zal geen hedendaagse lezer ontgaan waar dit gedicht over gaat. Toch is het niet alleen de recente geschiedenis die hier een rol speelt: de dichter voert het verleden uitdrukkelijk op door de antieke Griekse beschaving in te schrijven in het verhaal van 11 september 2001. Het Vrijheidsbeeld valt hier samen met Nikè, de Griekse godin van de overwinning, en het wordt gepresenteerd als een creatie van de vierde-eeuwse beeldhouwer Praxiteles. Juist door dit gebruik van het verleden geeft Hamelink de recente gebeurtenissen betekenis: de overwinningsgodin heeft het nakijken nu de aswolk zich tegenover haar uitstort.

Het optreden van New York maakt meteen duidelijk dat *Germania*, een *canto* ook in ruimtelijke zin niet eendimensionaal blijft. Germania is voor Hamelink meer dan Duitsland alleen: naast de Verenigde Staten geeft hij ook Scandinavië en Frankrijk een plaats. Dit mystieke lied overstijgt met andere woorden de gebondenheid aan tijd en plaats die ook Hölderlin zo aanvocht: Jacques Hamelink waaiert zowel temporeel als spatiaal alle kanten uit, waarbij ook de grens tussen aards en hemels niet wordt geschuwd. Het moeilijke van Hamelink blijft daarbij dat de lezer zijn escapades lang niet altijd kan volgen. Ik citeer nog een gedicht:

Hesperiers, het innig welluidend leefplezier is alhier. En geen worm  
kan de goudvruchten. Immers de zee stuwt het enorme, het verversende

op en zij stuurt ons soort de krenkende zonnen mee en het luchtschip  
de Hölderlin en zijn voorraad helium onder de Woenswagen ontbrandend.

En dit is mijn mooi groen blad, fijnst velijnpapier, de kop der goddin  
als een zang van Homerus, en het perpetuum mobile en het panta rhei en

voor mijn ogen de golf met de gloria, glas van de voorwereld spelend en  
vannacht besloten ploft de kleine groene peer uit de boom, in Hesperie.

Dit is een ‘mythisch’ gedicht in de ware holderlinische betekenis van het woord. Hamelink neemt de Griekse mythe van de Hesperiden als uitgangspunt (de nimfen die namens Hera een boom met gouden appels bewaken), maar al snel komt Hölderlin voorbij in de vorm van een luchtschip en gaan we onmiddellijk weer in tijd en ruimte terug via een verwijzing naar Odins Woenswagen. Vervolgens husselt Hamelink de boel nog eens door elkaar met referenties aan (achttiende-eeuws) velijnpapier, homerisch gezang en presocratische filosofie, om uiteindelijk via metafysische uitweidingen terug te komen bij Hesperie, waar nota bene een peer in plaats van een appel uit de boom valt.

Het vergt ongetwijfeld een lange studie om de essentie van dit gedicht te vatten. In die zin kun je Hamelinks werk inderdaad ‘hermetisch’ noemen. Ik vind het echter onterecht om te beweren dat de dichter zijn

617 lezers compleet uitsluit: vaak weten zij weliswaar niet precies *wat* er staat, maar het is wel mogelijk — en de dichter doet daar genoeg handreikingen voor — om te achterhalen *waarom* het er zo staat. De liederen in *Germania*, *een canto* zijn soms net zo krankzinnig als die van Ophelia, maar in een stroompje teer verdrinkt de lezer alleen als hij opgeeft.