



Spoken in de dwaaltuin Lucebert en de verleidingen van de intertekstualiteit

Gert de Jager

PUBLICATIEDATUM 14 JUNI 2001

ARTIKELNUMMER 01.07

SAMENVATTING

De complexiteit van het werk van Lucebert heeft een bepaald soort kritische respons te weeg gebracht: studies waarin met behulp van interteksten gepoogd wordt de poëzie te verhelderen. In die onderzoekstraditie wordt er doorgaans van uitgegaan dat de simpele waarneming van overeenkomsten tussen een tekst van Lucebert en een externe bron de lectuur kan sturen en een interpretatief voorstel kan rechtvaardigen. Gedichten van Lucebert worden als gevolg daarvan soms met een grote inventiviteit in een intertekstuele mal gepast. Niet zelden wordt daarbij echter de consistentie van individuele gedichten en van bundels als geheel uit het oog verloren: de gedreven speurtocht naar mogelijke connecties met teksten buiten het oeuvre doet allerlei vormen van consistentie binnen het oeuvre op het tweede plan belanden.

Voor de interpretatie van het werk van een dichter als Lucebert zijn interteksten niet zonder meer bruikbaar als waarnemingskader: teksten van anderen en overgeleverde stofcomplexen werden door Lucebert op een onsystematische en opportunistische wijze benut. Wat voor de dichter op de eerste plaats kwam, was de coherentie van zijn gedicht en van zijn bundel. Interpretaties die geen recht doen aan specifieke poëtische vorm- en ordeningsprincipes, daarmee zelfs strijdig zijn, bezitten weinig meer dan curiositeitswaarde. Wat bij het interpreteren van het werk van Lucebert bovenal onderkend moet worden, is de geneigdheid van de dichter om te denken in beelden. De lectuur van zijn werk doet dan ook niet zozeer een beroep op de belezenheid van de lezer, maar op diens voorstellingsvermogen.

SUMMARY

The complexity of Lucebert's work has generated a type of criticism which attempts to elucidate poetry through intertextuality. In this line of research it is generally assumed that the straightforward location of congruities between texts by Lucebert and external sources can guide the reading process and justify a particular interpretation. Consequently, Lucebert's poems are often fitted into an intertextual mould with great ingenuity. In doing so, however, the consistency of individual poems and collections of poems is ignored; the passionate quest for possible connections with texts that are unrelated to the poet's work trivializes the types of consistency to be found within his work.

Intertexts are not always suitable as frames of reference by which to interpret the work of poets such as Lucebert. Lucebert employed existing texts and traditions of ideas in an unsystematic and opportunistic manner and considered cohesion of both his poems and collections most important. As such, interpretations that fail to do justice to or even deny particular principles of form and organization have little to offer. In interpreting Lucebert's poems, it is above all relevant to recognize the poet's tendency to think in images. His work, therefore, does not in the first place appeal to the erudition of readers, but, rather, to their imaginative faculty.

INLEIDING

Weinig is, als het om het onweegbare in de literatuur gaat, zo solide als de reputatie van Lucebert. Toen in het midden van de vorige eeuw de dichters die als Vijftigers de geschiedenis zouden ingaan, voor het eerst van zich deden horen, vond het werk van de meest radicale onder hen vrijwel meteen algemene erkenning - zelfs critici die in Luceberts gedichten niet veel meer zagen dan een rorschachtest, moesten toegeven dat ze met een heel *bijzondere* rorschachtest van doen hadden. Die situatie is in de halve eeuw die volgde, eigenlijk onveranderd gebleven - ook weinig congeniale geesten als Hermans en Komrij hebben voor het werk van Lucebert altijd het grootste respect getoond. Het enige dat misschien veranderd is, is de rorschachsensatie. In de loop der jaren is een mooi, geleerd boekenplankje ontstaan waarin onderzoekers van allerlei slag invloeden op Lucebert hebben nagespeurd om op basis daarvan notoir ingewikkelde gedichten te interpreteren. Wat ondoorgrondelijk leek, bleek vervolgens helemaal niet zo ondoorgrondelijk te zijn. De dichter die de indruk wekte dat hij de lezer met zijn zwerende ervaring wenste te overladen, bleek bij nadere beschouwing een *poeta doctus* die al op jeugdige leeftijd zijn positie bepaalde ten opzichte van eerbiedwaardige tradities en grote voorgangers. Een portret van de dichter als jonge autodidact kon aanzienlijke helderheid verschaffen over veel van wat in diens werk bijna principieel duister had geleken.

De laatste bijdrage aan de officiële Lucebertexegese is een omvangrijk boek dat in kringen van deskundigen en liefhebbers lang werd verwacht: Jan Oegema's *Lucebert, mysticus*. Het verscheen in 1999, maar werd jaren geleden al aangekondigd onder de titel *Lucebert, mysticus zonder God*. Oegema bleek enige tijd nodig te hebben gehad om dat 'zonder God' met een goed geweten uit de titel te laten verdwijnen, en zo iets is weinig verbazingwekkend. Dat Luceberts werk een mystieke inslag had, werd algemeen aanvaard sinds de eerste dissertatie die aan zijn werk werd gewijd: Van de Waterings *Met de ogen dicht* uit 1979. Bij Van de Watering bleef die mystiek echter zeer aards: hij koppelde bepaalde ervaringen en bewoordingen van Lucebert aan diens beleving van het fenomeen van de taal. Een tweede invloedrijke commentator was Cornets de Groot, die in veel opzichten afstand nam van Van de Waterings interpretaties, maar in één opzicht juist niet: ook hij beklemtoonde Luceberts aardsheid. Hij zag met name een sterke invloed van de late Rilke, die, geleid door allesbehalve katholieke engelen, de grenzen van leven en dood relativeerde en essentialia trachtte te schouwen in zijn *Weltinnenraum*.

Van metafysische schroom is bij Oegema geen sprake meer: bij hem heeft Lucebert op een zeker moment in zijn leven God Zelf gezien. Van die ontmoeting doet Lucebert verslag in enkele gedichten en in zijn open brief aan Bertus Aafjes. Vooral de open brief speelt een belangrijke rol in Oegema's betoog. Aafjes, die in het werk van Lucebert en de zijnen de S.S. de poëzie binnen zag marcheren en van die mening blijk gaf in *Elseviers Weekblad*, krijgt te horen dat hij zich afsluit voor het 'vreselijk wonder' dat de ware dichter kan overkomen. Dat wonder is aan Lucebert niet voorbijgegaan. Het is niet alleen een 'wonder' maar ook 'vreselijk' omdat de discrepantie tussen wat de dichter vergund wordt te zien en de werkelijkheid van het maatschappelijk leven nauwelijks te verdragen valt. Om die reden heeft Lucebert zelfs overwogen er als dichter het zwijgen toe te doen, zich te verschuilen in 'de analphabetische naam'. Schuilen vormt echter ook geen oplossing voor een wezen dat hoe dan ook geboren wordt en doodgaat. De ware dichter rest daarom niets dan een onvolkomen dichterschap; ook als dat slechts mogelijk is in de vorm van 'animaal [ge]stamel', zal Lucebert proberen 'leven mede te delen'. Zo'n keuze uit verscheurdheid staat haaks op de handelwijze van een man als Aafjes, die een compromis heeft gesloten met het gezond verstand en in zijn vlotte versjes van alle orfische pretenties afstand heeft gedaan. Van hem zal het woord zeker niet komen 'dat de stenen doet vliegen en de dieren laat spreken'.

In mijn parafrase van de brief is één aspect drastisch gereduceerd: de profetische, bijbelse toonzetting van het geheel. Wanneer Lucebert de situatie van de dichter in het jaar 1953 probeert te beschrijven, vormen de zondeval en de toren van Babel de maatstaf, worden sommige 'namen' gemaltraiterd door de bezeten zwijnen die Christus het meer van Galilea inoog, ontvangt de wanhopige dichter als de gekruisigde zelf een spons met edik en wast 'Pilatus-Aafjes' intussen zijn handen in onschuld. Cruciaal in Oegema's betoog is een zinsnede die in de brief zelf tussen haakjes staat en waarin Lucebert het summum van de ervaring onder woorden tracht te brengen: 'alle weerkerende goden en engelen der drie maal drie tronen en koren'. Die woorden fungeren als bijstelling bij de formulering 'het naamgevende, de toekomstige tijd' - het summum waarvan Lucebert heeft mogen proeven, maar niet zo dat het hem tot een tweede Orpheus kon doen uitgroeien. Wat tussen haakjes staat, blijkt terug te gaan op pseudo-Dionysius de Areopagiet, een kerkvader uit de vijfde eeuw wiens visie op de architectuur van de hemelse zaligheid het Middeleeuwse wereldbeeld sterk beïnvloedde - men denke aan de hemel en hel volgens Dante of aan de opklimmende extases van Hadewijch. In de context van de brief ziet Oegema in deze

formulering een nadere omschrijving van het 'vreselijk wonder' dat Lucebert aanvankelijk met zwijgzaamheid sloeg. Op grond daarvan trekt hij de conclusie dat de jonge Lucebert niet alleen mystieke ervaringen kende, maar dat hij die gedurende een zekere periode van zijn leven binnen de christelijke canon heeft trachten te duiden.

Oegema's boek is goed ontvangen, en dat is niet zonder meer vanzelfsprekend onder Lucebertologen. Van de Watering werd nogal eens een te grote academische voorzichtigheid verweten, Cornets de Groot een onnavolgbare onvoorzichtigheid, Anja de Feijter, die enkele jaren geleden Luceberts beïnvloeding door de kabbala onderzocht, de gewrongenheid van sommige interpretaties. Aan die welwillende ontvangst zal Oegema's gematigdheid niet vreemd zijn: hij is de eerste die, zonder zijn voorgangers in de discussie te kleineren - die discussie kent nogal eens fundamentalistische trekjes die aan de Hermansreceptie doen denken -, nuchter de merites van hun voorstellen bespreekt. Daarnaast vertelt hij met verve de roman van Luceberts leven. Juist die gedichten die in elke schoolbloemlezing van de Nederlandse poëzie zijn te vinden - 'de schoonheid van een meisje', 'ik tracht op poëtische wijze'-, blijken de neerslag te vormen van een bewogen periode in het bestaan van de jonge dichter. Gedichten en biografie kunnen elkaar aanzienlijk verhelderen. Het uiteindelijke resultaat is een narratief schema omtrent de wording van de jonge Lucebert, die, bezocht door visioenen en de daarmee gepaard gaande gevoelens van uitverkiezing en verwerping, zijn ervaringen in poëzie trachtte te vatten en bevatten. In die mal van het biografische blijkt veel van wat in de gedichten raadselachtig leek, perfect te passen.

Bij de lectuur van Oegema's boek had ik de vreemde sensatie dat naarmate zijn analyses en beschrijvingen algemener bleven, ik ze overtuigender vond. De verbindingslijnen naar de poëzie zelf echter leken me niet zelden dubieus. Nu hoeft dat, denk ik, in een boek dat over een dichter en dus over poëzie gaat, geen ramp te zijn, omdat er *altijd* een globaal beeld is dat de waarneming van een dichter en zijn werk stuurt. Ook al blijft de tekst hetzelfde: een gedicht van een dichter die het Christendom als optie serieus neemt, wordt een ander gedicht wanneer de hele santenkraam bij voorbaat wordt afgewezen - iemand heeft eens opgemerkt dat wanneer Gerard Reve zich als kaderlid van de dierenbescherming had bekend tot zijn ezel, er in de geest van elke lezer wat anders aan de hand zou zijn geweest. Indien Oegema goede gronden weet aan te voeren voor zijn visie op Lucebert,

kleurt dat dan ook zonder twijfel de lectuur van de poëzie. Het neemt niet weg dat ik tegen de manier waarop Oegema enkele van de gedichten leest, af en toe grote bezwaren heb.

Die bezwaren komen voort uit de manier waarop Oegema andere teksten dan de gedichten zelf bij zijn analyses betreft. In dat opzicht verschilt hij weinig van zijn voorgangers Cornets de Groot en De Feijter. Evenals zij is hij ervan overtuigd dat hij een cruciale 'intertekst' heeft ontdekt en interpreteert hij vervolgens de poëzie in het licht daarvan. In deze interpretatieve traditie vormt de mate waarin het gedicht overeenkomt met een tekst *buiten* het gedicht, het doorslaggevend argument voor een bepaalde lezing - en niet zoiets als de interne coherentie van het gedicht, of als die coherentie niet zonder meer aanwezig mag worden geacht: een zekere poëtische logica. In de literatuurwetenschap en de neerlandistiek zijn 'we' daarmee ver verwijderd geraakt van het structuralisme van de jaren '60. Dat dat structuralisme op een gegeven moment niet meer de allergrootste intellectuele uitdaging bood, zal niemand betwijfelen. De manier waarop het werk van Lucebert in de loop der jaren enkele liefhebbers wist uit te dagen, heeft echter op het meest wezenlijke microniveau, dat van de gedichten zelf, soms geleid tot vreemde resultaten.

Ik zal mijn bezwaren allereerst toelichten aan de hand van een gedicht dat bij alle interpreten, inclusief Van de Wattering, uitvoerig aan de orde is gekomen: 'de schoonheid van een meisje'. Daarbij zal het licht in hoofdzaak vallen op de bevindingen van Oegema: niet alleen is zijn boek het meest recent, hij streeft ook met grote inzet naar een totaalinterpretatie waarin het beste van zijn voorgangers een plaats vindt. In 'wij zijn gezichten' en 'nu na twee volle ogen vlammen' kenden de extases van de jonge Lucebert hun culminatiepunt en datzelfde geldt voor Oegema's analyses. Ik zal, naar ik vrees, die gedichten van enige intertekstuele aanslibbing trachten te ontdoen. Aan de hand van een heel ander voorbeeld dat iets met de titel van dit artikel te maken heeft, zullen tenslotte de intertekstuele mogelijkheden en beperkingen nader worden verkend.

INTERTEKSTUALITEIT

Het begrip 'intertekstualiteit' wist zich in de literatuurwetenschap te vestigen dankzij de kwaliteiten van één boek: *Semiotics of Poetry* van de Amerikaanse romanist Riffaterre. Het boek stamt uit 1978 en de titel laat weinig misverstand bestaan over Riffaterres ambitie: hij streeft naar een volwaardige theorie over de betekenisvorming in de poëzie. Uitgangspunt

daarbij is de 'overdeterminatie' van het taalgebruik die Riffaterre kenmerkend acht voor poëzie; in tegenstelling tot de gang van zaken bij proza verwacht een lezer van poëzie dat elk aspect van de tekst betekenisvol kan zijn.

Van de verschillende manieren waarop die verwachting wordt ingelost, geeft Riffaterre vervolgens een uitgebreide beschrijving. Andermans teksten blijken daarbij een belangrijke rol te spelen: van Ronsard tot op de dag van vandaag grijpen dichters terug op het werk van beroemde voorgangers, variëren ze clichés en kinderliedjes, passen ze alledaagse tekstuele codes en conventies aan voor eigen gebruik. Wanneer men kennis draagt van het juiste intertekstuele kader, blijken metaforen die vergezocht lijken een vorm van dialoog met een respectabele traditie, ontstaat er een verband tussen allerlei onverzoenbare elementen in een tekst en kunnen duistere formules moeiteloos worden ontraadseld. Met een groot aantal voorbeelden en subtiele analyses laat Riffaterre zien hoezeer intertekstuele verwerking bepalend is voor wat op het eerste gezicht als autonome poëzie wordt aangeboden; het gedicht dat geïsoleerd op de bladspiegel leek te staan, blijkt omgeven door een waar universum van interteksten.

Achteraf gezien vormt waarschijnlijk dat laatste, dat afscheid van een contextloos *close reading*, een verklaring voor het succes van Riffaterres semiotiek. Laattwingtigste-eeuwse lezers zaten te wachten op een kritische doctrine die de Poëzie vanuit een hoge Platonische hemel op aarde deed belanden. Opvallend is dat Riffaterre bij dat alles blijft uitgaan van zoiets als de 'eenheid' van een gedicht: het feit dat een eenheid op het eerste gezicht afwezig lijkt, vormt juist een stimulans om te proberen via een intertekst die eenheid alsnog op het spoor te komen. Onvermijdelijk daarbij zijn bepaalde aannames over hoe het allemaal werkt in het hoofd van de dichter: blijkbaar is die met al zijn vezels aan zijn omgeving gebonden, maar brengt hij tegelijkertijd iets tot stand wat hij welbewust als afgerond geheel presenteert. Nu kan men over wat een afgerond geheel is, van mening verschillen, en kan zo'n streven naar een eenheid slagen of mislukken. In Riffaterres optiek zijn eersterangs dichters waarschijnlijk per definitie geslaagd; hij wenst in ieder geval hun werk als eenheid te lezen en ordent vanuit dat gezichtspunt zijn intertekstuele verbindingen. Hoe dan ook is een opvatting over wat een dichter wil in het geding - een poëtica -, en een opvatting over het succes van diens onderneming: een kritisch 'moment'. Ik vrees dat de Nederlandse Lucebertvorsers, in hun geestdrift over de intertekstuele connecties die ze hebben ontwaard, aan deze aspecten zijn voorbijgegaan. Toch beïnvloedt *elke* bevinding op

dit gebied niet alleen de lectuur, maar ook de appreciatie van een gedicht: wie achter een tekst een intertekst ziet, ontkomt niet aan de vraag of de dichter die intertekst heeft weten te integreren. Dat geldt zelfs wanneer een dichter streeft naar *incoherentie* - zoals wel eens wordt verondersteld in het geval van Lucebert. Van welke elementen uit het gedicht kan aannemelijk worden gemaakt dat Lucebert wilde dat ze weerstand boden? Waarom juist van die?

Dat in het Nederlandse intertekstuele onderzoek in het geval van Lucebert de aandacht vooral gericht is geweest op de coherentie tussen een of meer van zijn gedichten en een andere tekst - Rilke, de kabbala, Luceberts eigen open brief -, heeft ertoe geleid dat de coherentie binnen individuele gedichten of binnen een bundel nogal eens geweld is aangedaan. Van sommige intertekstuele interpretaties wordt de kwaliteit van Luceberts poëzie aantoonbaar *minder*. Of een dichter nu streeft naar een eenheid of niet: aan een ordening in versregels, strofen, gedichten, bundels ligt hoe dan ook een esthetische opvatting ten grondslag. Op de poëtische wijze waarop de dichter zijn tekst of teksten aanbiedt, moest het blijkbaar. De lezer krijgt een poëtische orde in deze vorm en geen andere voorgezet. De motivering voor dat moeten is in de huidige intertekstuele onderzoekspraktijk enigszins uit het zicht geraakt.

Het gedicht dat misschien het meest intertekstueel te lijden heeft gehad, 'de schoonheid van een meisje', maakt het probleem al snel duidelijk. Aan dat titelloze openingsgedicht uit de afdeling 'de analphabetische naam' van Luceberts eerste officiële bundel *Apocrief/ De analphabetische naam* uit 1953 zijn door zowel Oegema als De Feijter vele tientallen bladzijden gewijd. Op zichzelf is dat gerechtvaardigd: het gedicht is een van Luceberts klassiekers en terecht naar mijn mening. Ik type het met liefde even over:

De schoonheid van een meisje
Of de kracht van water en aarde
Zo onopvallend mogelijk beschrijven
Dat doen de zwanen

Maar ik spel van de naam a
En van de namen a z
De analphabetische naam

Daarom mij mag men in een lichaam
Niet doen verdwijnen
Dat vermogen de engelen
Met hun ijlere stemmen

Maar mij het is blijkbaar is wanhopig
Zo woordenloos geboren slechts
In een stem te sterven

Vooraf de eerste strofe beschouw ik als een van de fraaiste uit de Nederlandse poëzie. Mijn ervaring met ongeoeffende lezers is dat die even voor zich zien moeten zien wat er aan de hand is: de lomphed van een zwaan op het land, zijn elegantie op het water. In precies twintig woorden weet Lucebert vervolgens aan het beeld van de ronddobberende zwanen een enorme reikwijdte te geven: hun schoonheid die afhankelijk is van de elementen en die tegelijkertijd toont; de zwanenhals die ook het attribuut van een menselijk wezen kan zijn. Binnen de Duitse Romantische traditie zijn, zoals bekend, zwanen bovendien het symbool van de oprechte poëet. Alle onderdelen van de strofe blijken consistent te zijn met die betekenisimplicatie. Dankzij zijn formulering, en mede dankzij - toegegeven - de intertekst van de Duitse Romantische traditie, wist Lucebert het beeld een prachtige en in alle opzichten functionele meerduidigheid mee te geven.

Maar de strofe kent nog een intertekst. Er is sprake van een 'onmiskerbare allusie op de mythe van Leda en de zwaan,' meent Oegema, 'die geen van de commentatoren ongenoemd laat.' Volgens de eerste commentator, Van de Watering, tematiseert het gedicht als geheel iets als de 'belichaming van het goddelijke'. Voor Zeus was de verschijningsvorm van een zwaan een geschikt intermediair om de mooie Leda te verleiden en te bewerkstelligen dat het goddelijke zich met het menselijke kon verenigen - 'zijn manier van beschrijven', aldus Van de Watering die daarmee direct doelt op de paring zelf. Het is in essentie deze interpretatie die door zijn latere collega's wordt gevolgd.

Elementen uit de tweede en de derde strofe pleiten voor een dergelijke lezing. De 'ik' poogt wellicht goddelijke namen te spellen; zoals engelen het vermogen in een lichaam te verdwijnen, vermocht de oppergod dat. Tegelijkertijd echter wordt het *beeld* uit de eerste

strofe aangetast. Daarin zwemmen meerdere zwanen rond, en wordt aan hun handelen de kwalificatie 'onopvallend' meegegeven. In de iconografische traditie is de ontmoeting tussen Leda en de zwaan op verschillende manieren vormgegeven: in principe is het hele gamma tussen een verkrachting en een extatische overgave denkbaar. Wat hoe dan ook het geval was, is dat er iets dramatisch en opzienbarends plaatsvond: van onopvallendheid en rust zal weinig sprake zijn geweest. De gematerialiseerde oppergod zal bovendien in zijn handelen, het 'beschrijven', niet zozeer de kracht van water en aarde hebben benut als wel die van zijn vleugels en daarmee die van de lucht. *Als* Lucebert in deze strofe naar de mythe van Leda en de zwaan had willen verwijzen, heeft hij dat misschien wel onhandig en smakeloos gedaan. Ook een ander ritme zou voor de hand hebben gelegen: niet het statige en betogende dat we nu aantreffen, maar iets met veel dactyli, of met enjambementen.

Ik heb met opzet een allusie gekozen die voor alle commentatoren vanzelfsprekend is. Waarschijnlijk plaats ik me, door de allusie niet zonder meer te erkennen, voor sommigen van hen buiten de discussie. Het voorbeeld laat echter zien hoezeer de *mogelijkheid* van een verwijzing - er bestond inderdaad een mythe waarin een godheid de gedaante van een zwaan aannam; de schoonheid van een meisje had daar ook iets mee te maken - wordt vereenzelvigd met de *noodzakelijkheid*. Wat intertekstuele verwijzingen betreft zou ik willen pleiten voor een variant op Ockhams scheermes - het kennistheoretische principe dat een mens niet meer beweert dan nodig is. Daarbij moet, als het om poëzie gaat, iets als esthetische effectiviteit in de beschouwing worden betrokken. Wanneer een gedicht van een verwijzing eerder slechter dan beter wordt, moet die verwijzing niet zonder meer aanwezig worden geacht. Ook een dichter als Lucebert, bij alle rorschachsensaties die zijn werk misschien oproept, heeft op de eerste plaats een poëtisch object willen creëren en geen uitstalkast van verwijzingen.

Een heel ander probleem dan de instandhouding van de integriteit van het beeld speelt in de tweede strofe, die een cruciale plaats inneemt in Oegema's interpretatie van het totale gedicht en in zijn reconstructie van Luceberts mystieke belevingen. De frase 'de analphabetische naam' is ook in de brief aan Aafjes te vinden. Oegema weet aannemelijk te maken dat het uitspreken van die naam daar betrekking heeft op het zwijgen van de mysticus; die kan immers met geen mogelijkheid zijn ervaringen rijmen met de gang van zaken in het maatschappelijk bestel. Dat brengt hem tot een interpretatie van 'de schoonheid van een meisje' die nogal afwijkt van die van zijn voorgangers. De tweede strofe krijgt bij hen

doorgaans een betekenis die tot op grote hoogte overeenkomt met die van de vierde. Oegema daarentegen ziet de tweede en de vierde strofe als omschrijvingen van verschillende stadia in het mystieke proces: in de tweede doet met de goddelijke namen geconfronteerde dichter er verbijsterd het zwijgen toe; in de vierde besluit hij ondanks alles dan toch maar in zijn stem te leven en te sterven. Daarmee doet het gedicht, evenals drie andere gedichten aan het begin van de afdeling 'de analphabetische naam', verslag van het moeizaam aanvaarden van een dichtelijke roeping. In zijn open brief heeft Lucebert de ontwikkelingsgang van een dichter, en op die manier vier gedichten die de hoeksteen vormen van zijn oeuvre, nauwkeurig willen toelichten. Die open brief kan daarom dienen als intertekst.

Dat neemt niet weg dat Lucebert zijn brief in 1953 schrijft en de vier gedichten, volgens de brief zelf, 'enige jaren geleden' - in 1951 bood hij in ieder geval de bundel aan bij De Bezige Bij. De woorden 'de analphabetische naam' komen daarin niet alleen voor als regel in een gedicht, maar ook als titel van een deelbundel die, naast de vier roepingsgedichten, negen andere gedichten omvat. Van de titel van de bundel als geheel maakt de titel van de deelbundel vervolgens deel uit - hij gaat, zoals Oegema zelf schrijft in een voetnoot, een 'spontane alliantie' aan met 'apocrief'. Omdat dát gebeurt acht Oegema een bredere betekenis van 'de analphabetische naam' als titel wel op zijn plaats: de woorden dienen dan als banier waaronder Lucebert 'de strijd aanbindt met de kunst, mentaliteit en ideologie van de gevestigde orde'. Buiten de bundel komt 'de analphabeet' overigens nog een keer als titel voor: op 1 maart 1951 gooit Lucebert op een *Podium*avond in het Stedelijk Museum onder de titel 'Herfst' een glas water over zich uit, brandt hij in 'Een sterrennacht' sterretjes, en reciteert hij als 'De analphabeet' het abc. Op momenten dat het publiek het niet verwachtte, zweeg Lucebert die avond, maar als analphabeet begint hij te spreken.

Aan zijn stelling dat Lucebert in de tweede strofe van 'de schoonheid van een meisje' verwijst naar een periode waarin hij van elke vorm van communicatie afzag, wijdt Oegema niettemin vele bladzijden. Voor die stelling moet zijn lezing van de open brief het bewijs leveren; wanneer er poëzie wordt geïnterpreteerd in *Lucebert, mysticus* dient dat doorgaans om aan de brief ontleende ideeën over het verloop van de mystieke ervaring met de gedichten in overeenstemming te brengen. In het geval van 'de schoonheid van een meisje' moet daarvoor, naar ik vrees, nogal wat wijken: de interne consistentie van het gedicht met zijn parallellie tussen de tweede en de vierde strofe; de consistentie van het gedicht met de

afdeling uit de bundel waarvan het als openingsgedicht deel uitmaakt. De implicatie van dat laatste moet eigenlijk zijn dat Lucebert, toen hij 'de analphabetische naam' een 'spontane alliantie' deed aangaan met 'apocrief', ook nu weer onhandig heeft geopereerd: door die alliantie kreeg 'de analphabetische naam' een betekenis die precies *tegengesteld* was aan die in dat ene gedicht waar de woordgroep ook in voorkwam. Dat ene gedicht was bovendien het openingsgedicht, en bevond zich dus op een prominente plaats. Ook los daarvan is het vreemd dat een hele afdeling, met gedichten die soms meerdere bladzijden beslaan, een titel meekrijgt die verwijst naar een overdonderd zwijgen, naar een principieel niet en nooit *willen* dichten. Bij de samenstelling van de bundel die zijn officiële debuut had moeten vormen, is Lucebert, wanneer men er op basis van Oegema's vermoedens enigszins kritisch naar kijkt, blijkbaar niet al te beredeneerd te werk gegaan.

Op basis van de variant op Ockhams scheermes is natuurlijk ook een heel andere conclusie mogelijk: Lucebert heeft zich wel degelijk bekommerd om de coherentie van zijn gedicht en van zijn bundel; de brief aan Aafjes is alleen niet zonder meer bruikbaar als intertekst. Niet voor niets heb ik in het bovenstaande de verschillende uitingen van Lucebert zoveel mogelijk van precieze dateringen voorzien. Wanneer hij twee jaar na de totstandkoming van zijn bundel Aafjes van repliek dient, heeft hij, zoals blijkt uit sommige zinswendingen, diens artikelen voor zich en wellicht ook diens bundels. Een frase die Lucebert twee jaar tevoren voor het laatst gehanteerd heeft, blijkt opeens uitermate geschikt om in te gaan op het verwijt van asociaal gedrag en allerlei zeurderige poëtische opvattingen omtrent het 'naamloze' waartoe de mens veroordeeld zou zijn te weerleggen. Dat in de reactie op Aafjes 'de analphabetische naam' een andere lading krijgt dan twee jaar eerder in de bundel, zal op dat moment niet Luceberts grootste zorg zijn geweest. Het heftige onbegrip van Aafjes vroeg om een reactie, en die reactie kreeg de vorm van een open brief die in die hoedanigheid consistent en effectief moest zijn.

Wat Oegema's benadering eveneens laat zien is dat een opvatting over hoe het toegaat in het hoofd van de dichter een rol speelt bij de interpretatie van poëzie met behulp van interteksten. Door een brief van twee jaar later als uitgangspunt te nemen, veronderstelt hij een soort discursieve consistentie bij Lucebert door de jaren heen; de consistentie van wat een dichter zelf als zodanig aanbiedt, van gedichten en bundels, moet daarvoor wijken. Lucebert als systematisch denker wint het op deze manier van de in beelden en bouwsels geïnteresseerde kunstenaar. Datzelfde geldt voor degenen die Lucebert onophoudelijk in

discussie zien met de taal, de kabbala of de late Rilke. De gedichten worden in een tijdloos continuüm geplaatst waarin de dichter zich op elk moment in zijn kunstenaarsloopbaan bezig houdt met bepaalde kwesties zoals op elk ander moment. Toch is Lucebert slechts in een zeer specifieke, behoorlijk nauwkeurig af te bakenen periode gegrepen geweest door bijvoorbeeld de kabbala - rechtstreekse verwijzingen zijn alleen maar te vinden in ongebundelde gedichten van vóór 1951; de mythologische Lilith, die binnen en buiten de kabbala van zich deed spreken, komt als enige element uit het hele stofcomplex in één van de vroege bundels voor. Dat Lucebert, na zich in enkele gedichten *expliciet* tot de kabbala te hebben verhouden, in gedichten bovendien die hij geen bundeling waardig achtte, zich jarenlang in de meest uiteenlopende beelden en formuleringen *impliciet* over die verhouding uitsprak, getuigt tegelijkertijd van onderschatting en van overschatting. Wat overschat wordt, is de geneigdheid van een dichter als Lucebert tot een systematische aanpak - de geneigdheid, zou men bijna denken, van iemand die jarenlang werkt aan een proefschrift waarin in alle redelijkheid theorieën worden besproken en weerlegd. Wat onderschat wordt, is het dichterlijk vermogen van Lucebert, die, als hij zich nog steeds had willen laten uitlaten over de kabbala, dat wel duidelijker had gedaan, en zijn snelle, sprongsgewijze evolutie. Het was de evolutie van een dichter die naar hartelust bleef formuleren en gedurende al die tijd misschien wel werkelijk beelden *zag*.

Hoezeer een gedicht in de intertekstuele benadering zoals die op dit moment in Nederland gangbaar is, uitdijt tot een kruispunt van verwijzingen laat de derde strofe van 'de schoonheid van een meisje' zien. In 'de engelen' die iets anders vermogen dan 'mij' worden volgens Oegema op zijn minst drie interteksten geactiveerd. Bij Rilke vormt 'verdwijnen' een sleutelbegrip en daarom moeten de engelen in ieder geval ook die van hem zijn - wezens die zich hebben losgezongen van de joods-christelijke traditie en de dichter assisteren bij het schouwen van essenties. De sporen van de kabbala in de tweede strofe maken de engelen juist weer wel tot joods-christelijke verschijningen - deze engelen bevinden zich echter letterlijk en figuurlijk ver van 'mij'. In een zekere periode van zijn leven was Lucebert zelf tenslotte een engel - in de periode waarin hij leefde vanuit zijn visioen en de band met de buitenwereld doorsneed. Dat 'engelen' gelezen moet worden als een zo breed mogelijk verzamelbegrip dat aan de tegenstelling met de huidige 'mij' reliëf geeft, lijkt me met al die mogelijke betekenissen voor ogen niet onaannemelijk. Een ongespecificeerd 'de engelen' zie ik ook staan in de tekst. Dát de woorden hier ongespecificeerd staan, wijst echter vooral op

de geringe noodzaak ze wel te specificeren - zoals Oegema en zijn voorgangers met hun intertekst in de hand vol overgave doen. Op basis van een intertekst krijgt een ongespecificeerd begrip een precieze invulling, die omstandig wordt gemotiveerd en waaraan andere tekstgegevens ondergeschikt worden gemaakt - het is alsof een neuroticus die goeie ouwe rorschachtest krijgt voorgezet. Op basis van een systematische afwijking ziet hij dingen die er niet zijn en weet hij er een uitvoerig verhaal omheen te vertellen.

'HET WAS EEN PAARD'

De korte, intensieve periode waarin Lucebert geraakt was door de kabbala heeft ongetwijfeld ook in de jaren daarna zijn doorwerking gehad. De wijze waarop in de kabbalistische traditie woorden werelden scheppen en reflecteren, is tot aan zijn zwijgen in de jaren '70 een punt van referentie geweest, een in zekere zin beleefde ervaring misschien wel, een uiterste limiet. Ook in 'de schoonheid van een meisje' vond die periode zijn neerslag: dat van 'de naam a' en 'de namen a z' niet meer dan 'de analphabetische naam' gespeld wordt, is zowel wat betreft de gedachtegang als de uitdrukkingwijze moeilijk denkbaar zonder de kabbalistische fascinatie enkele jaren tevoren. Tegelijkertijd maakt Luceberts keuze voor de uitersten van het Latijnse alfabet het spectrum weer veel breder: de 'a' en de 'z' sluiten de alfa en de omega van de christelijke en de alef en de taw van de joodse traditie misschien in, maar zijn er niet identiek mee. Niettemin is de strofe voor De Feijter aanleiding voor een hele keten van veronderstellingen en interpretaties: Lucebert zou hier nadrukkelijk polemiseren met de kabbala; dat getuigt weer van zijn opstand tegen de God van de joods-christelijke traditie; alle elementen uit de tekst kunnen daarmee in overeenstemming worden gebracht. De Feijters gedetailleerde kennis van kabbalistische interteksten voert haar tot een selectieve waarneming die misschien aan veel recht doet - maar niet aan het verwijde perspectief dat Lucebert hier kiest.

Met de mededeling dat Lucebert voor iets 'kiest', begeef ik me in gevaarlijk gebied: dat van de veronderstelde auteursintenties. Opvallend in het intertekstuele onderzoek is het gemak waarmee daarover uitspraken worden gedaan: vooral De Feijter en Oegema zijn goed op de hoogte van wat Lucebert werkelijk beweegt. Bij de eerste is Lucebert in debat, dialoog of discussie, en bestudeert hij zijn interteksten 'grondig' om ze in zijn poëzie te kunnen 'exploiteren'. De tweede, met zijn existentieel-biografische invalshoek, ziet vooral

een enorm scala aan bronnen en tradities waaruit de dichter onophoudelijk 'kiest' om zijn ervaringen onder woorden te brengen - de uit balans gebrachte dichter tracht zich bijna letterlijk te 'baseren'. Hoe ver dat kan gaan, blijkt uit Oegema's analyse van de twee gedichten waarin Lucebert het meest direct verslag doet van zijn visioen: *elk* element weet hij daarin terug te voeren op de verwerking van de tekst van een ander. Wanneer het één keer niet lukt, bij de regel 'het was een paard' uit het vierde roepingsgedicht, is dat hoogst opmerkelijk: 'Het begin van de vierde strofe bevat geen enkele specifieke aanwijzing die de keuze voor deze of gene brontekst zou rechtvaardigen. Lucebert kan het beeld van een paard overal vandaan hebben; bij Johannes van Patmos, bij Dante, bij Rilke, bij de Griekse mythologie - het reservoir aan bronteksten is oneindig groot.' Het voert Oegema tot een veronderstelling die in zijn boek een *uitzonderingssituatie* weergeeft: 'Wie weet baseert de dichter zich zelfs op geen enkele externe bron, en noteert hij eenvoudig wat hij met eigen ogen heeft aanschouwd - een paard met twee ogen van voren en een van achter.' Die mogelijkheid is zo bizar dat Oegema hem even later weer verwerpt.

Een commentator die tot nu toe buiten beschouwing is gebleven is Oversteegen, die in *Anastasio en de schaal van Richter*, een boek uit 1987, aan een heel andere benaderingswijze de voorkeur geeft. In zijn optiek is een dichter op de eerste plaats iemand die zijn ervaringen visualiseert; wat de lezer van een dichter als Lucebert krijgt voorgezet vormt de neerslag van een 'denken in beelden'. Oversteegen ziet bij Lucebert vooral beelden die met de geboorte en het geboortetrauma te maken hebben en dat behelst misschien een al te rigoureuze reductie van de mystieke thematiek. Zijn nadruk op het beeldend vermogen van een kunstenaar, de implicatie dat een kunstenaar zijn beelden ook werkelijk *ziet*, maakt van een dichter als Lucebert echter een heel ander fenomeen dan binnen de intertekstuele traditie het geval is. Bij de laatsten is Lucebert iemand die zich binnen een universum van teksten heeft begeven en daaruit een weloverwogen keuze maakt; hij existeert, als een proefschriftschrijver op een alfa-faculteit, bij de gratie van een bibliotheek. In de benadering van Oversteegen werkt Luceberts geest op een andere manier dan voor de meesten van ons, en zeker voor proefschriftschrijvers, vanzelfsprekend is: hij denkt niet op de eerste plaats logisch-discursief, maar beeldend. Met de neerslag van dat denken maakt de lezer vervolgens kennis op de wijze van de poëzie.

Het lijkt me niet uitgesloten dat wat Oegema als een *uitzonderingssituatie* presenteert voor een dichter als Lucebert de normale gang van zaken was. Zeker van een dichter die bij

herhaling melding maakt van visionaire verschijnselen, mag men aannemen dat hij achter zijn schrijftafel eerder beelden dan teksten zag. Dat betekent absoluut niet dat de jonge Lucebert beschouwd moet worden als een ongeletterd natuurtalent, als een halve analfabeet in de gebruikelijke zin van het woord. Vele teksten vormden zijn referentiekader, vele teksten resoneren ook mee in zijn poëzie. Waar een dichter als Lucebert echter niet op uit was, was een ondubbelzinnige uitspraak over wat wie dan ook beweerd had, een heldere stellingname of een verantwoorde verwijzing - dat alles was slechts van belang als het door het gedicht werd vereist. Dat gedicht was de tekst waar het ging op dat moment: dat was de tekst die voor hem lag, geschreven moest worden en aan zekere vormprincipes moest voldoen. Jegens het hele universum van interteksten zal Lucebert zal, vanuit zijn doelstelling als gedreven dichter, niet veel meer dan een onsystematisch opportunisme hebben gevoeld. De loyaliteit die telde gold zijn gedicht, of, in een later stadium, de bundel die hem naar de buitenwereld toe moest representeren.

Ik leg daar zoveel nadruk op omdat het bij Oegema en De Feijter soms zo opzienbarend misgaat. In het voetspoor van de laatste ziet de eerste in het gedicht 'wij zijn gezichten' de al genoemde Lilith verschijnen, in de joodse mythologische traditie de eerste vrouw van Adam. In het Bijbelboek Genesis schept het opperwezen meteen al op de zesde dag de mens in de vorm van de beide seksen; later, wanneer de zevende dag al is gepasseerd, wordt in een volledig gestoffeerde hof van Eden de vrouw opnieuw geformeerd uit Adams rib. Lilith is een uitvinding om die crux te boven te komen. Geschapen op dezelfde dag als Adam eist ze gelijke rechten; wanneer Adam die weigert, groeit ze uit een demon die de zee als element kiest. In de *Lente-suite voor Lilith*, de cyclus uit *Apocrief* die direct aan *De analphabetische naam* voorafgaat, bezingt Lucebert de kwaliteiten van de vrouw die in opstand kwam tegen de goddelijke orde. In de cyclus, en dan vooral ook in de taalhantering, ziet De Feijter Luceberts revolutionaire programma in zijn meest ideale vorm verwezenlijkt.

In de volksvertellingen die om Lilith heen gewoven werden, en in de kabbalistische uitwerking daarvan, krijgt ze vele attributen: naast haar element de zee ook de maan - wanneer het licht van dat van de zon afhankelijke hemellichaam afneemt, kan ze als duivelse godin haar invloed laten gelden. Het gevolg van de in de joodse overlevering bestaande samenhang tussen al die noties - vrouw, godin, zee, maan - is, dat wanneer Oegema en De Feijter bij Lucebert een of meer van die noties aantreffen, ze consequent de aanwezigheid van het hele Lilith-complex veronderstellen. Dat geldt ook voor 'wij zijn gezichten', een van

de gedichten in Luceberts oeuvre waarin hij het meest direct verslag lijkt te doen van een *unio mystica*. Bij die gebeurtenis, die Oegema op basis van de open brief aan Aafjes toch tamelijk christelijk-orthodox duidt, is Lilith niettemin present: de tweede strofe van het gedicht zou daarvoor onmiskenbare aanwijzingen geven. Die strofe luidt als volgt:

Ik ben
Veel vuur
Veel golven van vuur
Vissen die stil zijn als het gezicht dat
Alleen is
Ik ben
Veel van steen en vaag als
Vissen in watervallen
Ik ben alleen alleen beenlicht en
Steendood

Een uitvoerige redenering brengt Oegema tot de conclusie dat de 'vissen' uit regel 4 en 8 de wereld van Lilith oproepen. De 'vissen' die de 'ik' aanschouwt of waarmee hij zich vereenzelvigd, kunnen in tegenstelling tot andere elementen uit de strofe niet direct aan een mystieke intertekst gekoppeld worden. Via Lilith en de associaties die zij met zich meebrengt, lukt dat wel: in de *Lente-suite* heeft Lilith kieuwen, elders in Luceberts oeuvre is ze een zeemeermin die rust op de rug van een ikfiguur. In de ervaring die het lyrisch subject hier als versteend ondergaat, kan, gezien haar prominente plaats in Luceberts wereld en de afwezigheid van vissen in een canonieke mystieke traditie, de verleidelijke zeedemon derhalve niet ontbreken.

De consequenties van zo'n intertekstuele lezing zijn niet gering: alleen omdat een intertekst wordt verondersteld, gaat een personage uit de intertekst deel uitmaken van een visionaire beleving. Nergens in de tekst, waarin met name veel sprake is van 'licht', 'dood' en 'steen', wordt de aanwezigheid van concrete personages gesuggereerd: er zijn alleen de 'ik' en de 'wij' aan wie zekere lotgevallen overkomen. De enige andere levende wezens in het gedicht, de vissen, figureren twee keer als *beeld* - en dat nog wel in een expliciete vergelijking met 'als'. Een geïsoleerd 'gezicht' - hier in de betekenis van 'gelaat' en

toebehorend aan de ikfiguur, naar men mag aannemen - is als stille vissen. Het beeld krijgt helderder contouren wanneer blijkt waarom die vissen zo stil zijn. Ze worden gedwongen iets te ervaren wat in zijn overrompelend karakter vergelijkbaar is met belevenissen van de ikfiguur: ze bevinden zich in watervallen. Vooral het woordje 'vaag' maakt de vissen die zich tegelijkertijd wel en niet in hun element bevinden tot een echt beeld: juist dat stelt het beeld aanwezig. Vissen die een waterval ondergaan, zijn, omdat ze zich in een sluier van water bevinden, immers nauwelijks zichtbaar. *Alles* wat de 'ik' overkomt wordt in dat in de tweede vergelijking gepreciseerde beeld samengevat. Daarnaast beschrijft 'vaag', door zijn parallelle plaatsing met 'veel van steen', wellicht aspecten van de mentale toestand die de 'ik' en de vissen gemeen hebben. Het doet mij denken aan de eerste strofe van 'de schoonheid van een meisje'; ook hier verdwijnt de brilte wanneer gestalten uit de mythologie worden binnengesmokkeld. Bij Zeus en Jahweh is veel mogelijk, maar een *zoutwaterwezen* als Lilith in een waterval?

C O D A : S P O K E N

Eén van de charmes van *Lucebert, mysticus* vormt het enthousiasme waarmee Oegema zijn vondsten en bevindingen meedeelt. Al meteen in het begin van zijn boek maakt hij melding van "de korte seconde waarin ik de verbinding legde met het eerste gedicht van de deelbundel, 'de schoonheid van een meisje'"; in die korte seconde 'is dit boek geboren.' Zulke illuminaties zullen elke lezer van Luceberts poëzie bij tijd en wijle treffen; dat de lezer daartoe aangezet wordt, is inherent aan het soort poëzie dat Lucebert schrijft en is natuurlijk in hoge mate verantwoordelijk voor het intrigerende karakter ervan. Dat ik liever zie dat de lezer geïllumineerd wordt door zijn verbeeldingskracht dan door zijn bibliotheek, zal inmiddels duidelijk zijn.

Het neemt niet weg dat ook mij een indringend moment van intertekstuele illuminatie is overkomen. Jaren geleden, in het kader van een onderzoek dat ook iets met Lucebert van doen had, leek het van belang kranten en tijdschriften door te nemen uit de jaren '50. Aan het eind van die periode stond in *De Groene Amsterdammer* of *Vrij Nederland* een advertentie voor een boek dat de titel *Spoken in de dwaaltuin* bleek te dragen. Met de schok die een lezer ervaart die zich vereenzelvigd met een bewonderd schrijver, realiseerde ik me dat ook Lucebert deze advertentie onder ogen moest hebben gehad: in 1981 had hij immers

zijn jarenlange stilzwijgen als dichter doorbroken met de bundel *Oogsten in de dwaaltuin*. In een korte seconde werden mijn ideeën over de dichterlijke creativiteit, in ieder geval die van Lucebert, bevestigd: die boektitel, met zijn klankpatroon en het fraaie, ongebruikelijke 'dwaaltuin' - volgens Van Dale synoniem met 'doolhof' maar tegelijkertijd veel sprekender en suggestiever door de alledaagsheid van de componenten 'dwaal-' en '-tuin' -, dook meer dan twee decennia later bij Lucebert op om in een totaal ander verband te fungeren. De woordcombinatie *Oogsten in de dwaaltuin*, die verder in de hele bundel niet voorkwam, bleek uitermate geschikt om een verhouding tot de wereld en tot eerdere idealen te omschrijven.

De vormgeving en formulering van de advertentie zorgden er al meteen voor dat het erg onwaarschijnlijk leek dat Lucebert *Spoken in de dwaaltuin* ooit zou hebben gelezen, laat staan dat hij er door beïnvloed zou zijn. De recente lectuur van het boek heeft me niet bepaald van die gedachte afgebracht. *Spoken in de dwaaltuin* verscheen in de advertentiekolommen van een Nederlands opinieweekblad omdat het werd uitgegeven door de Wereldbibliotheek. De auteur is René J. Seghers, een Vlaming die alleen met dit ene boek een spoor boven de Moerdijk achterliet. Lexicons en encyclopedieën getuigen niettemin van verbeterde pogingen tot een literaire carrière. Seghers begon in het Frans, schakelde over op het Nederlands, schreef toneel, poëzie, sprookjes en romans. In *Spoken in de dwaaltuin* verwezenlijkten zich Seghers' soms tegenstrijdige ambities zich, volgens Piet van Aken in de *Moderne encyclopedie van de wereldliteratuur*, 'in zijn gaafste vorm'. De meest officiële literaire Vlaming van die dagen, Karel Jonckheere, zorgde voor de blurb om het boek bij een Nederlands leespubliek te introduceren. Het zou overigens niet veel helpen: zelfs in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag is geen enkele titel van Seghers te vinden; in Brussel beschikt men over een tiental titels, en ook daarmee bestrijkt men niet het hele oeuvre.

Jonckheere ziet *Spoken in de dwaaltuin* behoren tot de 'kolderliteratuur'; niettemin ligt 'achter de schijnbaar luchtige beschrijving (...) een diepe vraagtoon om het bestaan' verscholen. De spoken uit de titel duiken op in een kasteel waar een jong meisje als gouvernante verzeild is geraakt. De bewoners blijken niet met al te veel realiteitszin gezegend: niet alleen geloven ze, zoals het kasteelbewoners betaamt, in allerlei voorouderlijke geestverschijningen, maar ze dolen ook zelf bij nacht en ontij in spookachtige gedaantes rond. Vooral de baron en zijn zoon houden zich, om de verveling te bestrijden, bezig met tovenarijen uit heden en verleden. Aan het slot van het boek, na een als slapstick

bedoelde apotheose, ontkomt het frisse jonge meisje aan al die verwarringen van schijn en wezen om in de georganiseerde wereld van het ouderlijk huis haar toevlucht te zoeken.

Clichématige personages in een clichématig verhaal dat wordt verteld in een stijl waarvan de aanbeveling van Jonckheere - een 'vraagtoon' die ergens 'achter' ligt - een redelijke indruk geeft: ik kan me niet voorstellen dat Lucebert, als hij al ooit aan het boek begonnen zou zijn, verder zou zijn gekomen dan tot bladzijde 20. Wanneer hij doorgelezen zou hebben tot bladzijde 22, zou hij echter een vreemde ontdekking hebben gedaan: de belangrijkste tovenarij die de zoon intrigeert, blijkt de kabbala te zijn; zijn erotische wensdroom een ontmoeting met 'de duivel in de gedaante van een zeer mooie vrouw, Lilit (sic) genaamd.' Met de komst van de jonge gouvernante denkt hij ook werkelijk dat 'Lilit' is aangetreden; de daarop volgende verwickelingen laten zich raden.

Daarmee blijkt Lilith aanwezig te zijn in een boek waarvan de titel Lucebert waarschijnlijk beïnvloed heeft en dat hij even waarschijnlijk niet gelezen heeft - in ieder geval niet vóór of tijdens zijn fascinatie door Lilith; *Spoken in de dwaaltuin* stamt immers uit 1958. Het is verleidelijk om te speculeren hoe Oegema en De Feijter zo'n gang van zaken geïnterpreteerd zouden hebben. Vooral De Feijter zou het, naar ik aanneem, beschouwd hebben als een bewijs voor Luceberts onafgebroken innerlijke dialoog met kabbalistische concepties - dat Lucebert zijn tweede periode inleidt onder een noemer die ondubbelzinnig verwijst naar een tekst waarin de kabbala ter sprake komt, zou zij uiterst veelbetekenend achten. In haar optiek zou Lucebert *Spoken in de dwaaltuin* ongetwijfeld wel gelezen hebben, en ik zie al een heel dik boek voor me waarin ze met kracht van argumenten de consequenties van een en ander beschrijft. Na het 'historisch debuut' *Apocrief/ De analphabetische naam* zou Lucebert, ietwat cynisch, ook zijn tweede debuut in het teken hebben gesteld van een uiteenzetting met de kabbala.

Er is misschien een meer ontspannen reflex denkbaar. Iemand als Riffaterre zou de verschijning van Lilith en de kabbala in een boek als *Spoken in de dwaaltuin* presenteren als vrij hard bewijs voor het bestaan van een onderstroom in onze cultuur, of preciezer: in de cultuur van het midden van de twintigste eeuw. Wanneer daar aanleiding voor is, zou hij Lilith binnenvoeren in de interpretatie van een gedicht: wanneer haar naam valt bijvoorbeeld, zoals in de *Lente-suite*, of wanneer bij herhaling een verleidelijke vrouwelijke zeedemon opduikt in het oeuvre van een dichter. Wat hij in ieder geval niet zou doen, is een complex van interteksten opvatten als een sleutel die op alle sloten van een hermetische tekst past:

hij zou zich realiseren dat de enige sleutels waarvoor dat geldt zogenaamde stormrammen en mokers zijn - apparaten die bij al te fanatiek gebruik hele gebouwen kunnen ontzetten. Hij zou, denk ik, vooral tamelijk *voorzichtig* opereren.

Een nog ontspannener reflex zou afkomstig zijn van de schrijver die als eerste zijn lezers bewust maakte van het belang van interteksten: niemand minder dan Jorge Luis Borges. Die zou waarschijnlijk hebben geconcludeerd dat *Spoken in de dwaaltuin* de jonge Lucebert *met terugwerkende kracht* had beïnvloed: het zoveelste bewijs voor het illusoire karakter van de lineaire tijd. Op de een of andere manier vind ik ook die gedachte aantrekkelijker dan de veronderstelling dat Lucebert van de eerste tot de laatste letter van zijn werk in discussie was met deze of gene tekst. Als bij Zeus of Jahweh toch niets onmogelijk is, moet een bescheiden lezer misschien maar aan het meest radicale dat tussen hemel en aarde denkbaar is, de voorkeur geven. Daarbij komt dat Borges één ding vooropstelde: de verfijnde genoegens die een lezer kon putten uit zijn bejegening van teksten en interteksten. Al die lezers van Lucebert met hun interteksten - een van oorsprong taalkundige die Lucebert in innige omarming ziet met de taal; een serieuze mevrouw die promoveert op een gereformeerde universiteit; een jongeman uit Zwollerkarospel die reconstrueert hoe Lucebert een visioen overkwam in Didam: wanneer we, Rorschach indachtig, veronderstellen dat ook de meest loden ernst een uitingsvorm is van een van het libidineuze afgeleid genoegens, begeeft de discussie zich in ieder geval wat dat betreft naar een gelijkwaardig niveau.

LITERATUUROPGAVE

De besproken studies zijn in chronologische volgorde: C.W. van de Watering, *Met de ogen dicht; een interpretatie van enkele gedichten van Lucebert als toegang tot diens poëzie en poetica* (Muiderberg 1979); Rudy Cornets de Groot, 'Rilke, Rilke, Rilke!', in: *Ladders in de leegte; essays; hoe komt de schrijver aan zijn woorden?* (Den Haag 1981); J.J. Oversteegen, *Anastasio en de schaal van Richter; bespiegelingen over literatuur, filosofie, literaire kritiek en literatuurwetenschap* (Utrecht 1986); 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); Jan Oegema, *Lucebert, mysticus; over de roepingsgedichten en de 'Open brief aan Bertus Aafjes'* (Nijmegen 1999). Kritische kanttekeningen bij Oegema's aanpak werden geplaatst door Joris Janssens, 'Niemand meer rubriceert? Lucebert als "mysticus" en de poëzie van Hans Arp', in *Spiegel der Letteren* 41 (1999) pp. 349 – 356; Koen Vergeer, 'De sporen van de engel; over de 'lichamelijke taal' van Lucebert', in *Bzzlletin* 268 (aug./sept. 1999), pp. 61 – 76 en Thomas Vaessens, *De verstoorde lezer; over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert* (Nijmegen 2001). Het laatstgenoemde boekje is van zo recente datum dat ik het niet anders dan na afronding van dit artikel onder ogen kon krijgen. Vergeer en Vaessens proberen bij wijze van alternatief greep te krijgen op Luceberts formele magie. Zie voor formele aspecten ook Gert de Jager, 'Lucebert, de vroegere en de latere', in *Literatuur* 16 (1997) pp. 66 – 72 en Gilles Dorleijn, 'Blower en wailer; over jazz & poetry', in: Hans Groenewegen (ed.), *Licht is de wind der duisternis; over Lucebert*, z..pl 1999, pp. 238 – 277. In Gert de Jager *Argumenten voor canonisering; de Vijftigers in de dag- en weekbladkritiek 1949 – 1959* (Utrecht 1992) werd het conflict met Aafjes vanuit een meer pragmatische invalshoek geanalyseerd. Borges' uiterst particuliere zoektochten resulteerden in 1952 in de bundel *Otras inquisiciones*; in de vertaling van Barber van de Pol zagen ze het licht als *De cultus van het boek en andere essays* (Amsterdam 1981). De bladerzucht van de halfblinde bibliothecaris groeide uit tot een conceptueel kader in Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington etc. 1978).