

Berend Eijkhout & Rick Honings

## 'Het is helemaal niet onbegrijpelijk'

Lucebert lezen aan de hand van Stravinsky

*De poëzie van Lucebert wordt vaak onbegrijpelijk genoemd. Nog altijd breken onderzoekers zich het hoofd over hoe zijn werk geïnterpreteerd moet worden. In dit artikel wordt een andere leeswijze voorgesteld, door de blik te richten op procedés die ook in de muziek van Stravinsky te vinden zijn.*

Op 29 maart 1954 schreef *De Telegraaf*: 'Wederom heeft de experimentele dichter Lucebert zijn zucht tot experimenteel doen uitgeleefd op het Stedelijk Museum, waar Zaterdagavond de oorkonden, die bij de Amsterdamse kunstprijzen van 1953 behoorden, werden uitgereikt'. Ditmaal wierp hij, aldus de krant, geen water over zijn hoofd, riep hij geen 'vieze' woorden en ontstak hij geen vuurwerk (zoals tijdens de *Podium*-avond in 1951), maar verscheen hij 'rijk uitgedost en zwaar met wit bont en omhangen als "Keizer van de Vijftigers"'. Lucebert liet zich vergezellen door zijn echtgenote. Het tweetal werd geëscorteerd door zes met zwaarden gewapende mannen in 'vikingstijl'. Onder hen bevonden zich Bert Schierbeek en Remco Campert. De gemeente was wel bereid de echtelieden toe te laten, maar hun gevolg was niet welkom. Lucebert verliet daarop het museum en begaf zich naar De Kring. Van daaruit stuurde hij een telegram: 'Wij Lucebert met ons gevolg zijn door de Amsterdamse strijdmacht verhinderd de oorkonde op waardige wijze in ontvangst te nemen'.<sup>1</sup>

In 2014 was het zestig jaar geleden dat dit voorval plaatsvond. Lucebert, pseudoniem van Lubertus Jacobus Swaanswijk, bereikte er precies mee wat hij wilde: dat hij als keizer van de Vijftigers herinnerd werd. Gold de dichter en schilder in 1954 nog als een aanstormend talent, inmiddels wordt hij gezien als een van de belangrijkste dichters van de twintigste eeuw. Tijdens zijn leven kreeg hij vrijwel alle grote Nederlandse literaire prijzen, zoals de Constantijn Huygens-prijs (1965), de P.C. Hooft-prijs (1967) en de Prijs der Nederlandse Letteren (1983). Hij werd geboren op 15 september 1924 te Amsterdam en stief op 10



mei 1994 in Alkmaar. Het jaar 2014 was dus in driedubbel opzicht een Lucebert-jaar.

De dichter mag dan een vaste plaats hebben verworven in de canon, over hoe zijn werk geïnterpreteerd moet worden, bestaat geen consensus. Luceberts verzen komen het meest tot hun recht als ze worden gedeclameerd. Omdat zijn gedichten geen overdenkingen of expressies van emoties zijn, is het lastig ze tot een betekenisvolle kern terug te brengen. Dat heeft tot gevolg dat veel lezers zijn werk nog altijd met duisterheid associëren. Zelf was hij het hier niet mee eens. 'Het is helemaal niet onbegrijpelijk', stelde hij in 1989.<sup>2</sup>

In de loop der tijd hebben velen zich over Luceberts werk uitgelaten. In 2001 publiceerde Thomas Vaessens *De verstoorde lezer. Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*, waarin hij voorstelt om Lucebert procedureel te lezen.<sup>3</sup> Niet de betekenis van het gedicht moet centraal staan, maar hoe het gedicht werkt. Vaessens bespreekt ontregelende procedés die zorgen dat Luceberts poëzie zich verzet tegen een op begrijpen gerichte

**Prijzuitreiking van de Poëzieprijs van de Stad Amsterdam in het Stedelijk Museum. Lucebert, verkleed als 'Keizer der "Vijftigers', wordt de toegang ontzegd, 27 maart 1954.**

**Foto Ben van Meerendonk [Collectie Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis/Geheugen van Nederland]**



Igor Stravinsky

leeswijze. De poëzie van Lucebert doet echter nog meer. Dat merken we als we een andere invalshoek kiezen voor een procedurele lezing, gericht op welke procedés zijn toegepast en werkzaam zijn. Daarbij zouden andere kunstvormen uitkomst kunnen bieden. Het ligt voor de hand om dan de muziek te kiezen, in het bijzonder de jazz. Lucebert was een kenner en liefhebber van het genre en veel van zijn werk is erdoor geïnspireerd. De schijn van improvisatie en de sterke ritmiek die zijn gedichten kenmerken, getuigen daarvan.<sup>4</sup>

In dit artikel wordt echter voor een invalshoek gekozen die verder van Luceberts eigen voorkeur af staat: de klassieke muziek. Klassieke muziek, zeker die van de twintigste eeuw, is abstracter dan literatuur. De musicologie heeft een begrippenapparaat ontwikkeld dat geschikter is voor de analyse van 'onbegrijpelijke' kunst. Het werk van veel componisten is beter te begrijpen met een procedurele benadering dan door te zoeken naar betekenis.

Iemand bij wie een procedurele benadering inmiddels zijn vruchten heeft afgeworpen is de Rus Igor Stravinsky (1882-1971).<sup>5</sup> Hij geldt als een van de belangrijkste componisten van de twintigste eeuw. Zijn muziek wordt dikwijls, net als de poëzie van Lucebert, als ondoorgrondelijk ervaren. De manier waarop Stravinsky's muziek wordt benaderd, kan dienen als een voorbeeld van hoe we Lucebert zouden kunnen lezen.

Igor Stravinsky  
[George Grantham Bain Collection]

Handtekening van Stravinsky, uit een  
'private house's guestbook' in Montreal,  
Canada, 1946

Een deel van de procedés die bij Stravinsky werkzaam zijn, is namelijk ook aanwezig in het werk van Lucebert. Kunnen we Lucebert beter lezen door zijn werk met Stravinsky te vergelijken?

Lucebert en Stravinsky hebben elkaar niet gekend; Stravinsky wist vermoedelijk niet eens van het bestaan van Lucebert af. Lucebert had niet veel op met Stravinsky's muziek:

Wat muziek betreft, ik geef alleen om jazz en die is de muziek van onze tijd, wat natuurlijk wel spijtig is voor al die komponisten en musici die nog proberen de dode europese muziektraditie voort te zetten en zich daarbij bedienen van de meest ingewikkelde theorieën en machines en soms ook van jazz, dat alles natuurlijk tevergeefs. De grote muzikmakers van deze eeuw heten niet Bartók, Stravinsky, Webern, Stockhausen, maar Armstrong, Ellington, Parker, Monk, Coltrane [sic].<sup>6</sup>

Leven en werk van Stravinsky en Lucebert verschillen hemelsbreed van elkaar. Hun kunst staat niet in eenzelfde traditie, hun poëtische opvattingen verschillen en ook hun maatschappelijke rol was anders. In dit artikel gaat het dan ook niet om wederzijdse beïnvloeding, een gemeenschappelijke oorsprong of om onbewuste geestverwantschap. De vergelijking die hier wordt gemaakt, geldt uitsluitend voor de overeenkomstige procedés in hun werk. Eerst zal een beknopt overzicht worden gegeven van de verschillende benaderingen binnen het Lucebert-onderzoek van de afgelopen decennia. Vervolgens zal worden ingegaan op drie procedés die zowel bij Stravinsky als bij Lucebert werkzaam zijn.

### Het Lucebert-onderzoek in een notendop

Luceberts doorbraak als dichter verliep aanvankelijk moeizaam. Zijn debuut *Triangel in de jungle / De dieren der democratie* verscheen in 1951 en werd korte tijd later gevolgd door de bundel *Apocrief / De alfabetische naam* (1952). Beide werken werden niet erg positief ontvangen. De gevestigde critici, die begin jaren vijftig nog in de *Forum*-traditie stonden, hekelden het gebrek aan eenheid en de onherkenbaarheid van de dichter, achter de vele lagen ironie en *Spielerei*. Bekend is de aanvaring tussen Lucebert en Bertus Aafjes, die opmerkte dat hij bij het lezen van Lucebert het gevoel kreeg dat de SS de Nederlandse poëzie binnenwandelde.<sup>7</sup> Critici die op zoek gingen naar de 'vent'



lucebert

triangel in de jungle



a. a. m. stols



Lucebert : Apocrief

Lucebert, *Triangel in de jungle / De dieren der democratie* (1951)

Lucebert, *Apocrief / De analphabetische naam* (1952)

achter het werk, kwamen bedrogen uit. Toch werd Lucebert van meet af aan wel serieus genomen: zijn verzen waren misschien niet goed of begrijpelijk, men beschouwde hem wel als een echte dichter.<sup>8</sup>

Lange tijd bestond de neiging om Luceberts poëzie 'te kleineren en als woordenbrij af te doen'.<sup>9</sup> Geleidelijk kwam er, dankzij *Merlyn*, echter ruimte voor een grondiger bespreking van het werk. Dit tijdschrift propageerde een 'ergocentrische' (het werk centraal stellende) leesmethode van *close reading*. Daarbij lieten zij zich inspireren door het in de VS tot bloei gekomen New Criticism, dat het kunstwerk beschouwde als een 'well-wrought urn'.<sup>10</sup> Zoals men zich bij een fraaie urn niet afvraagt wie de maker ervan is en wat hij bedoelt, zo hoeven we ons bij de interpretatie van literatuur niet bezig te houden met gegevens buiten het werk. Overigens had Martinus Nijhoff al in 1931 de metafoer van het Perzisch tapijtje gebruikt om hetzelfde te zeggen. Aan Jan Greshoff had hij uitgelegd dat een Perzisch tapijt ook mooi kan zijn als je niet weet wie het heeft gemaakt of in welke context.<sup>11</sup>

Merlynisten die zich met Lucebert bezig hebben gehouden zijn H.U. Jessurun d'Oliveira, A. Walrecht en C.W. van de Watering. De overtuiging dat een gedicht een betekenisvolle kern heeft, klinkt door in hun beeldspraak. Zo wilde Van de Watering een bres slaan 'in de ontogankelijkheid die nog steeds geldt als kenmerkende eigenschap van Luceberts poëzie'.<sup>12</sup> Jessurun d'Oliveira gebruikte het beeld van het gedicht als wereld: het werk staat op zichzelf en kan worden ontrafeld als we het zorgvuldig analyseren en interpreteren.<sup>13</sup>

Naast en na de Merlynisten zijn andere wetenschappers op zoek gegaan naar de betekenis-kern van Luceberts werk, zoals R.A. Cornets de Groot.<sup>14</sup> Ook Martien J.G. de Jong – geen Merlynist, maar wel iemand die gebruikmaakte van *close reading* – droeg veel bij met zijn werk.<sup>15</sup> Zowel Anja de Feijter als J. Oegema gebruikten hun kennis van (in het geval van de eerste joodse) mystiek om Luceberts code te kraken.<sup>16</sup> Anders dan de Merlynisten betrekken Cornets de Groot, Oegema en De Feijter ook tekstexterne gegevens in hun interpretatie, maar ook zij stellen het gedicht centraal en zoeken naar samenhang.

In *De verstoorde lezer* bekritiseert Thomas Vaessens deze 'op inhoudelijk-logische samenhang gerichte' leeswijze, die hij als 'modernistisch' typeert. Dat brengt met zich mee dat 'literatuur die zich op deze manier niet adequaat laat becommentariëren *per definitie post-modern*' is. Postmodern betekent voor Vaessens vooral het centrumloze, het middelpuntvliedende en de onmogelijkheid van één coherente betekenis. Volgens hem is de modernistische leesstrategie van *close reading* failliet en zou Luceberts poëzie gebaat zijn bij een andere lees-



houding. Als aanzet tot een procedurele lectuur bespreekt Vaessens vier procedés: de intertekstuele vervaging, de improvisatie, het obscurantisme van de minimale betekenis en de ironie. Deze postmoderne leeshouding heeft in het geval van Lucebert nog maar één echte conclusie opgeleverd: zijn poëzie vraagt om een postmoderne leeswijze.

In dit artikel wordt getracht een voorbeeld te geven van *hoe* het dan anders zou kunnen. Daarbij maken we gebruik van inzichten uit de musicologie, in het bijzonder met betrekking tot Stravinsky. Zijn muziek wordt sinds een baanbrekende studie van Louis Andriessen en Elmer Schönberger uit 1983 procedureel benaderd.<sup>17</sup> In het hierna volgende worden drie procedés besproken die in de muziek van Stravinsky werkzaam zijn met hun equivalent in de poëzie van Lucebert. In de analyse wordt uitsluitend de poëzie uit de eerste helft van Luceberts carrière betrokken. In de periode 1972-1980 publiceerde hij geen gedichten. De bundels die daarna uitkwamen, verschillen van zijn eerdere werk. Zo zijn zij helderder van vorm en betekenis, duisterder in thematiek en meer maatschappelijk betrokken. Alle uitspraken in dit artikel betreffen dan ook de Lucebert van vóór 1972.

### De betekenisloze verwijzing

In zijn composities verwijst Stravinsky vaak naar andere werken, componisten en stijlen.<sup>18</sup> Opvallend is echter dat hij niet in discussie lijkt te treden met zijn voorgangers, maar dat zijn stukken vooral ruw materiaal lijken te zijn, zonder dat hij daar iets mee lijkt te bedoelen, hetgeen ongebruikelijk is in kunst sinds de romantiek. Knipogen naar andere componisten lijken bij Stravinsky geen aanwijzing te vormen voor een bepaalde interpretatie.

In de klassieke oudheid en in de renaissance werden er drie manieren onderscheiden waarop een kunstenaar met het werk van een voorganger om kon gaan: *translatio* (vertaling), *imitatio* (nabootsing) en *aemulatio* (overtreffing). Het spreekt vanzelf dat kunstenaars in het proces van *translatio* en in mindere mate in dat van *imitatio*, gebruikmaakten van andermans werk. Plagiaat, zouden we tegenwoordig zeggen, maar in alle kunst van voor de achttiende eeuw was dit gebruikelijk; de notie van auteursrecht bestond nog niet. In de musicologie wordt *translatio* – het (her)gebruik van andermans noten – *parodie* genoemd. Zo bestaat het *Weihnachtsoratorium* van Johann Sebastian Bach voor een groot deel uit parodieën van volksliedjes en van werken uit zijn eigen oeuvre.

In de negentiende eeuw verandert de positie van kunstenaar. Deze is niet langer een ambachtsman, maar wordt steeds meer gezien als een genie. Een kunstenaar leert natuurlijk van zijn voorgangers, maar moet vooral origineel zijn. Andermans werk kan vanaf dat moment niet meer zomaar als grondstof gebruikt worden: de problematiek van de invloed ('anxiety of influence') is geboren. Enerzijds moet een kunstenaar uniek zijn, anderzijds wordt hij altijd beïnvloed door anderen. Het romantische paradigma betekent overigens niet dat *translatio* (parodie) en *imitatio* (stijlkopie) niet meer voorkomen, maar het geeft ze een nieuwe dimensie: die van betekenis. Zo parodieert Johannes Brahms anderen (veelal Schubert) om zijn schatplichtigheid duidelijk te maken.<sup>19</sup> Dát componisten iets bedoelen, staat vast. Door te verwijzen naar een oudere componist bespot je hem, verklaar je je verwant of leg je een verband tussen de thematiek van het oude en het nieuwe werk.

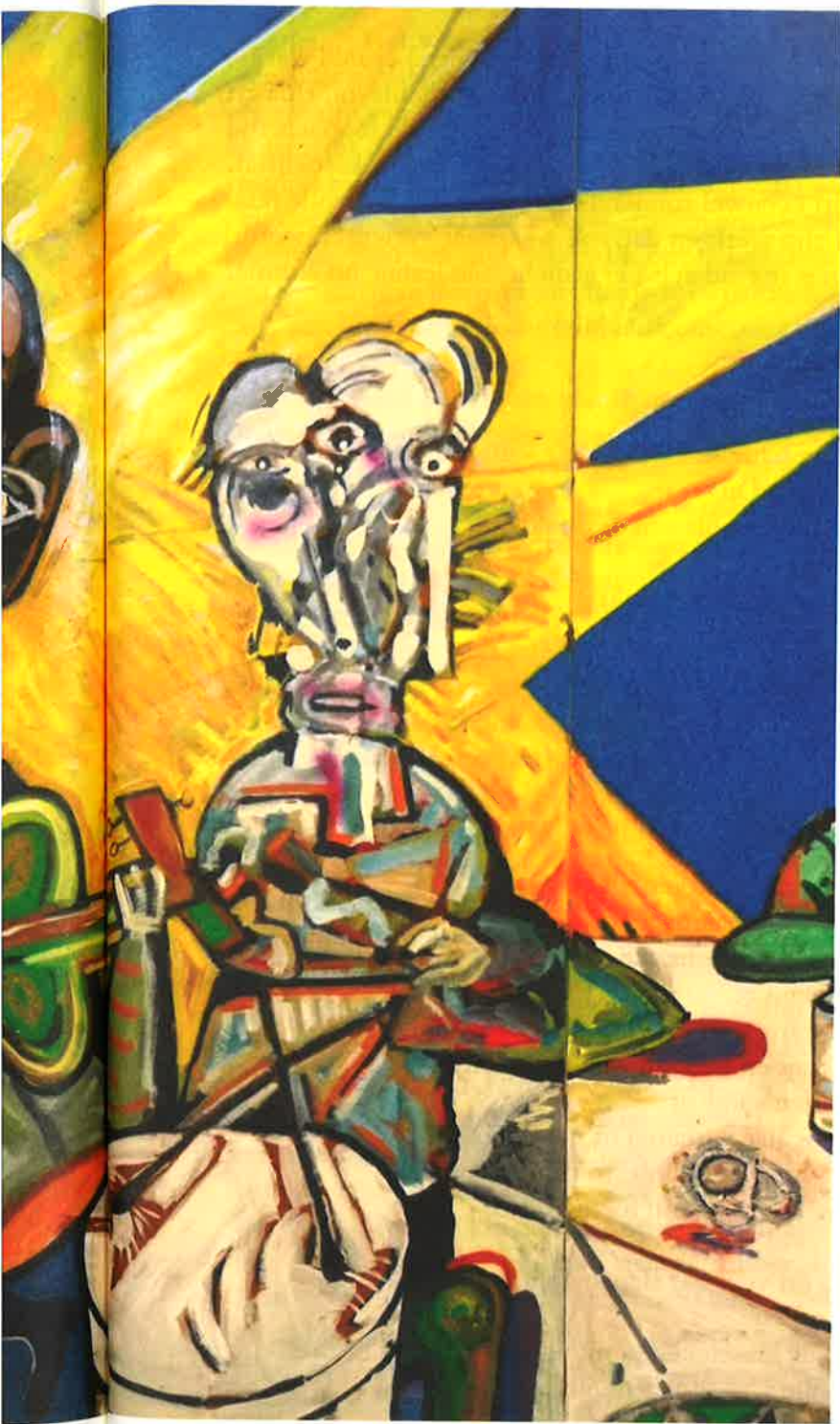
Ook Stravinsky maakte gebruik van andermans composities, maar in zijn geval lijken de verwijzingen en stijlkopieën niets te betekenen. Een voorbeeld is zijn ballet *Pulcinella* (1920), waarin hij muziek van Pergolesi recyclede: 'I began by composing on the Pergolesi manuscripts themselves, as though I were correcting an old work of my own'.<sup>20</sup> Stravinsky vervormde de muzikale taal van Pergolesi, keerde haar binnensbuiten en deed er een twintigste-eeuwse lijst omheen, niet omdat hij Pergolesi wilde bespotten of eren, maar omdat hij een onderwerp nodig had. Stravinsky nam Pergolesi als grondstof en maakte er iets nieuws van, zonder dat dit iets betekent. In zijn *Requiem canticles* (1966), een dodenmis gebaseerd op de *Missa pro defunctis* uit de rooms-katholieke kerk, maakte Stravinsky gebruik van de traditionele Latijnse tekst, maar hij liet belangrijke delen weg.<sup>21</sup> Dit deed hij niet om een statement te maken tegen de kerk. Integendeel, Stravinsky was zijn leven lang een gelovig man. We kunnen niet anders dan concluderen dat hij een stuk heeft geschreven over het requiem. Dit procedé wordt ook wel *ars imitatio artis* genoemd.<sup>22</sup>

Wat in de musicologie 'parodie' en 'stijlkopie' heet, wordt in de literatuurwetenschap 'intertekstualiteit' genoemd.<sup>23</sup> Het was de Franse filosofe Julia Kristeva die als eerste iedere tekst opvatte als een mozaïek van andere teksten. Elke tekst verwijst naar andere teksten. Dit kan op allerlei manieren: kleine knipogen of het bespotten van een voorganger, het zichzelf plaatsen in een traditie of het verwijzen naar een andere tekst om de betekenis van de nieuwe tekst te verduidelijken. Analyse van dergelijke verwijzingen naar andere werken en genres levert door





Fragment van Luceberts schilderij  
*Vrede is eten met muziek, 1985*



gaans veel handvatten op voor de interpretatie van een bepaald werk.

Parodie en stijlkopie zijn bij Stravinsky niet betekenisvol. Hoe zit dat bij Lucebert? Bij de analyse van diens poëzie is in de loop der tijd veel moeite gestoken in het opsporen en duiden van intertekstualiteit. Vaak verwijst Lucebert evenwel zonder dat hij een betekenisvolle relatie wil leggen tussen zijn werk en datgene waarnaar verwezen wordt. Een voorbeeld daarvan is te vinden in het gedicht 'aan lesbia' uit *Amulet* (1957):

de oude meepse barg ligt  
nimmermeer in drab  
maar voorgoed op zachte kussens onder – uitgerekend –  
de weelderigste boom Ons rest  
slechts een schaduw dun als een dasspeld  
om af te koelen lesbia  
sinds je moeder goede zaken maakt  
met de montage van haar  
geldzucht en jouw schaamteloos lichaam  
zijn je lippen – nu als in steeds  
modieuzer gewaden gehuld zo  
gewaagder lijkend dan ooit – mij toch  
armelijk mager geworden

maar al werden je fraaie lokken plots  
walgelijk rattenhaar of baarde je  
onder mijn ogen een geslacht van  
veelpotig of kruipend gedierte  
ik verliet je niet want waar  
zou ik nog rust kunnen vinden? in het zuiden  
op brandende bergen soms of  
onder de altijd bloedige barbaren in het noorden?  
o ik moet er niet aan denken hoe in den vreemde  
een van heimwee bezetene mij toefluistert:

'alle vlinders van dit voorjaar slapen op lesbos'<sup>24</sup>

De aanwezigheid van de klassieken komt al in de titel tot uitdrukking: Lesbia was de naam die Catullus gaf aan zijn geliefde. Zij is als een godin, maar tevens wispelturig en geeft zichzelf over aan meerdere mannen. Ook het lyrische 'ik' aanbidt een mooie vrouw die niet alleen van hem is.<sup>25</sup> Paul Claes spreekt van de sleutel om Luceberts poëzie mee te



openen.<sup>26</sup> Het vers bevat nog meer intertekstualiteit. Zo lijkt de zinsnede 'een geslacht van veelpotig of kruipend gedierte' te verwijzen naar de mythe van Lilith, volgens joodse geschriften de eerste vrouw van Adam, die hem verliet omdat ze geen gelijke rechten kreeg en overging tot het baren van demonen en het doden van pasgeboren baby's. Het is niet eenvoudig om beide verwijzingen zinvol met elkaar in verband te brengen. Zou het niet beter zijn om het zoeken naar een omvattende interpretatie te laten varen? Beide verwijzingen zijn simpelweg aanwezig, zonder dat hun aanwezigheid consequenties heeft voor de betekenis.

Een tekst benaderen via de omweg van de intertekstualiteit kan leiden tot een dieper doordringen in de tekst. Vanwege de vele verwijzingen naar literaire en religieus-filosofische voorgangers in het werk van Lucebert is onderzoek naar de betekenis hiervan zinvol. Zo is gepubliceerd over de beïnvloeding door Rilke, Hölderlin, de kabbala, Arp, klassieke auteurs, pseudo-Dionysius de Areopagiet en het gnosticisme. De interpretaties van De Feijter, maar ook van Cornets de Groot, De Jong en Oegema benaderen de allusie als een aanwijzing: als een spoor dat gevolgd kan worden om bij de betekenis te komen.

Die benadering is echter problematisch. In de eerste plaats duidt de aanwezigheid van een spoor, sleutel of oplossing op het bestaan van een consistente schepper. Als zijn werk met een bepaalde intertekst te 'kraken' is, betekent dit dat hij onbewust een zeer consistent oeuvre heeft.<sup>27</sup> Deze stelling gaat voor Lucebert niet op. Ook een ander idee dat ten grondslag ligt aan deze benadering is problematisch. Een spoor volgen betekent namelijk dat er een eindbestemming is, een betekenis die andere betekenissen uitsluit. Dat zou inhouden dat taal slechts een middel is. Juist het idee dat taal als betekenisdrager ontoereikend is, het 'echec' van de taal, is een belangrijk thema in de poëzie van Lucebert.

Natuurlijk zijn er in de poëzie van Lucebert allusies aan te wijzen die wél betekenis opleveren. Maar Luceberts poëzie benaderen alsof het een enkelvoudige betekenisdrager is die slechts gedecodeerd hoeft te worden, zou zijn werk geen recht doen. Wellicht is het raadzamer intertekstuele verwijzingen niet op te vatten als aanwijzingen omtrent de betekenis van het gedicht, maar als afbeeldingen van ander werk. Zoals Stravinsky een stuk maakt *over* de muziek van Pergolesi of *over* de dodenmis (zonder bedoeling), zo voert Lucebert beelden uit andere literaire en religieuze tradities ten tonele. Intertekstualiteit leidt niet naar het gedicht achter het gedicht, maar is daarentegen een onderdeel van het gedicht.

## Schijnbare fouten

Bij Stravinsky zijn klanken te horen die in eerste instantie als 'fouten' klinken.<sup>28</sup> De luisteraar weet niet wat hij daarmee moet. Ook Luceberts poëzie bevat schijnbare 'fouten': overtredingen van spellings- en grammaticaregels waarvan niet duidelijk is of ze bewust gemaakt zijn. Verwarring is niet nodig: het is niet goed of fout, het is goed én fout en tegelijk geen van beide. Stravinsky en Lucebert maken werk dat deze grenzen overschrijdt.

Een belangrijke tegenstelling in muziek is die tussen eenstemmigheid en meerstemmigheid. Wanneer een muzikale stem tegelijkertijd door meerdere stemmen of instrumenten wordt gebracht, spreekt men van unisono of eenstemmigheid. De meeste muziek is meerstemmig, maar soms zijn bepaalde gedeelten unisono. Het effect hiervan is dat het gedeelte dat unisono wordt gespeeld, benadrukt wordt, doordat het in verschillende klankkleuren en/of octaven te horen is. Afhankelijk van de context kan een unisono van alles verbeelden: hervonden eensgezindheid, dramatische nadruk, puurheid, eenvoud, etc.

Stravinsky zoekt niet alleen de grens op tussen eenstemmigheid en meerstemmigheid, hij thematiseert deze ook.<sup>29</sup> Een voorbeeld is te zien in *Ebony concerto* (1945). In het eerste deel speelt de klarinet een melodie die een octaaf lager door de trombone *bijna* volledig wordt meegespeeld. Dit roept vragen op. Hebben we te maken met een eenstemmige melodie waarvan hier en daar wordt afgeweken of is hier sprake van meerstemmigheid? Het kan zijn dat Stravinsky, die met *Ebony concerto* een stuk schreef over jazzmuziek, ook het geïmproviseerde karakter van jazzmuziek wilde laten zien met behulp van een uit de bocht gevlogen eenstemmigheid. Maar als dat zo is, wie speelt dan de 'goede' melodie? Een ander voorbeeld is Stravinsky's harmonisatie van de *Marseillaise* (1919). De melodie wordt hierin voorzien van een harmonie die niet steunt, maar ondermijnt, waardoor de luisteraar in verwarring wordt gebracht. Dat komt voort uit de neiging te luisteren naar wat er klopt in plaats van wat er klinkt. Stravinsky's muziek houdt pas op met het zaaien van verwarring als de luisteraar zich niet ten doel stelt haar te begrijpen, maar haar ondergaat.

Ook de lezer van Lucebert valt ten prooi aan de vertwijfeling. Het gedicht lijkt de lezer te vragen een keuze te maken, maar tegelijkertijd is het onmogelijk dit op een bevredigende wijze te doen. Dit hangt samen met overtredingen: tegen de regels van grammatica, tegen woordbetekenis of uitdrukkingen of in spelling. Dit heeft Lucebert de naam gegeven een 'taalstructor' te zijn.<sup>30</sup> Een voorbeeld

daarvan vinden we in het volgende dichtfragment:

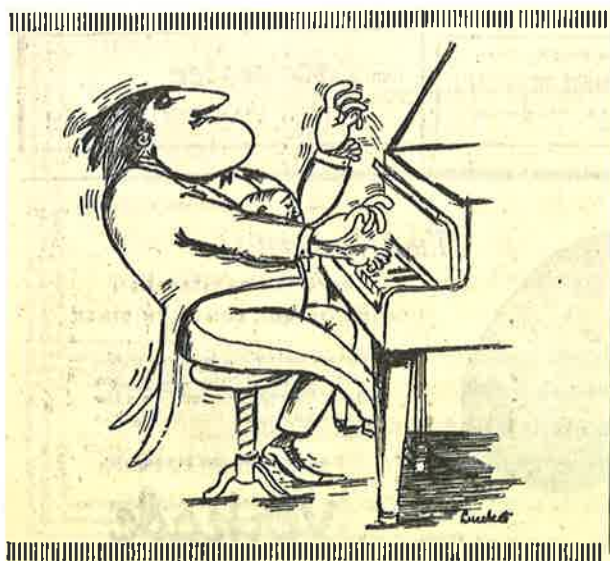
veel is veel gaat verloren de taal  
dode takken in de keel  
en een lichaam is  
een uit ijs slaande brand  
verbrand mij... als brieven  
brieven op de bodem van een bokaal  
bokaal brandende wijn<sup>31</sup>

De eerste regel lijkt een apokoinou te bevatten (een zinsdeel dat zowel als behorend bij het voorafgaande als bij het daaropvolgende gelezen kan worden). Het tweede 'veel' lijkt hier onderdeel van de zin 'veel is veel', maar ook van 'veel gaat verloren'. We hebben de keuze tussen twee zinnen, maar we weten dat we die keuze niet hoeven te maken, omdat het in poëzie gebruikelijk is dat er meerdere interpretaties mogelijk zijn. Dan is er nog 'de taal'. Het zou kunnen dat we te maken hebben met een nadere bepaling van wat er verloren gaat (veel gaat verloren: de taal), er zou sprake kunnen zijn van een poëtische omkering van de woordvolgorde (veel gaat verloren de taal = veel gaat de taal verloren). Misschien is er een voorzetsel verloren gegaan (veel gaat verloren in de taal). Het wordt nu al lastig om de zin uit te spreken, want daarmee geef je als lezer reeds een grammaticale interpretatie.

Maar elke keuze lijkt onbevredigend. Zoals we bij Stravinsky niet kunnen kiezen tussen een- of meerstemmigheid, zo kunnen we hier niet kiezen voor een syntactische structuur, want daarmee zouden andere mogelijkheden verloren gaan. Het is niet toevallig dat deze problematiek zich aandient in een regel die over taal gaat. Lucebert problematiseert daarmee de taal als zodanig: taal gaat over keuzes maken, waarmee je andere mogelijkheden uitsluit. Er is veel, veel gaat verloren in de taal, veel gaat de taal verloren. Dit doet denken aan wat Rodenko het echec heeft genoemd: het onvermogen van taal om werkelijk iets uit te drukken.<sup>32</sup> In de bundel *Triangel in de jungle / De dieren der democratie* zijn dit echec en Luceberts pogingen het te doorbreken sterk aanwezig.

Andere schijnbare fouten in het werk van Lucebert zijn ogenschijnlijke spel- en zetfouten, verkeerd gekozen woorden en ongrammaticale zinnen. Stravinsky maakt naast 'verkeerde' harmonisaties en ambigue eenstemmigheid gebruik van botsende toonladders, wringende melodieën en verwarrende ritmes. Interessanter dan waartegen de werken zich verzetten, is waartoe zij uitnodigen. Stravinsky's muziek is pas ge-





nietbaar als zij buiten het keurslijf van de analyse en het begrip gehoord wordt, als zij ondergaan wordt. Waartoe nodigen de 'fouten' in Luceberts werk ons uit? In ieder geval moge duidelijk zijn dat de gedichten aan betekenis winnen als de lezer de keuze tussen het een en het ander laat varen.

### Dynamische ritmes

De ritmes in het werk van Stravinsky en Lucebert worden vaak gekarakteriseerd als fysiek, primitief en krachtig. In poëzie en muziek die als sterk ritmisch wordt ervaren, is de maat dikwijls regelmatig en voorspelbaar. Bij Stravinsky en Lucebert is ritme echter dynamisch en onvoorspelbaar. Gek genoeg verliest het hierdoor niet aan kracht; het wordt daarentegen juist sterker en is nadrukkelijker aanwezig. Dit komt doordat de andere 'ingrediënten' van de muziek of het gedicht een stapje terug doen en zo het ritme de ruimte geven.<sup>33</sup>

Het bekendste werk van Stravinsky is *Le sacre du printemps* (1913). Doorgaans krijgt in westerse muziek de eerste (en in mindere mate de derde) tel van een maat een accent. Als er dus een terugkerend accent te horen is, dan is de tijd tussen die accenten gelijk. In dit stuk is echter van regelmaat geen sprake. Het effect hiervan is dat de luiste-

Cartoon door Lucebert, oorspronkelijk  
verschenen in het *Het Parool* [Koninklijke  
Bibliotheek, Den Haag]

raar telkens overrompeld wordt: hij kan het volgende accent niet voorspellen en zich dus niet schrap zetten. Er is bij Stravinsky géén sprake van een consequent metrum. De muziek verwordt door dit ontbreken van een overkoepelende structuur echter niet tot een kakafonie van onontwarbare klanken en accenten; de luisteraar ervaart de muziek juist als zeer ritmisch.

Hoe kan het dat de muziek als ritmisch wordt ervaren terwijl zij onregelmatig is? Muziek bestaat uit melodie, harmonie en ritme. Meestal is het juist regelmatige muziek die als ritmisch wordt ervaren. Stravinsky slaagt er evenwel in ritmische muziek te maken die onregelmatig is. Dit doet hij door melodie en harmonie tot een minimum te beperken, statisch te maken, zodat het onregelmatige, dynamische ritme des te meer opvalt.

Zoals muziek bestaat uit melodie, harmonie en ritme, zo bestaat poëzie uit de lexicale betekenis van woorden, het syntactisch verband tussen woorden en klankwerking. Zoals ritme in de muziek doorgaans een ondersteunende functie heeft, zo heeft klankwerking een ondersteunende rol in poëzie. En net als ritme is de klankwerking in poëzie (metrum, rijm) meestal regelmatig. Voor de betekenis van gedichten wordt doorgaans gekeken naar het samenspel tussen woordbetekenis en syntaxis; klankwerking dient hoogstens ter ondersteuning van deze betekenis. Sinds het begin van de twintigste eeuw zijn dichters vrijer geworden in het bepalen welk van deze drie elementen ze meer aandacht geven.

Twee fragmenten ter illustratie:

- 1 Wij zijn door hooi en bloemen  
gereden het plots remmende licht  
dat de stilte voorspelde de nacht  
in een kamer die wij niet wisten  
waar de papieren gordijnen  
al beefden van ons haastig drinken<sup>34</sup>
  
- 2 savonds gaat heer horror uit  
(hij pienkt aan de ladies, hij pienkt aan de poem)  
waarom geeft het witte kappersruit  
heer horror niet de spiegels van een duit  
aan de ene zij de zee de 1 de dier  
aan de andre zij 1 kromme officier<sup>35</sup>

Fragment 1 is uit het gedicht 'Ruimte' van Gerrit Kouwenaar, fragment

2 komt uit 'horror' van Lucebert. Het is duidelijk dat 'horror' aanzienlijk ritmischer is dan 'Ruimte'. Wie Lucebert het gedicht eens heeft horen voorlezen, weet hoe bezwerend het klinkt. Bij Kouwenaar zien we dat het syntactisch verband tussen woorden nadrukkelijk en dynamisch aanwezig is: de apokoinous en enjambementen zorgen ervoor dat syntaxis sterk werkt in dit gedicht. De lexicale betekenis van woorden staat ook sterk op de voorgrond en creëert samen met de syntaxis de betekenis. Klankwerking is niet alleen bevrijd uit haar starre vorm, maar hoeft zelfs helemaal niet meer mee te doen. Zij is niet statisch, niet dynamisch, maar afwezig. Hoe anders is dit bij de eerste strofe van Luceberts gedicht. In de vijfde regel lijken zowel woordbetekenis als syntaxis ondergeschikt te zijn aan de klankwerking. Alliteratie, assonantie en het ritme treden op de voorgrond, daarbij woordbetekenis en syntaxis naar de achtergrond drukkend. Het ritme wordt naar het einde toe steeds statischer:

heer horror weet niet wat hem overkamt  
de bleke tanden van de ouwer maan, hij is gekaart  
en daar tikt hij van de blanke schoppen  
twee vergulde negerkroppen  
en zijn keel is schroever van de aas  
hij bezingt de boorbaan van de muis

op een hoek bedekt hij met de kinderdoeken  
al de afgelapte bedelstoepen  
iemand komt hem roepen: eet u kaas?  
ja ik draag de korsten van een dwaas  
ja ik draag te korten van een maar  
koopbaar ben ik door mijn strooien haar

dan vliegt (foei) 1 negerschedel door het raam  
de tondeuze doezelt aan zijn naam  
horror rorror razer raar  
ik ben zwaar belegen waar  
in mijn zak de moederkoeken  
dragen strakgetrokken broeken  
1 en al is officier  
en mijn huid staat op een kier  
maar uit alles speelt een kruis  
horror rosser racer ruis  
horror jij komt niet meer thuis<sup>36</sup>

Vanaf de regel 'ja ik draag de korsten van een dwaas' is er een zekere trocheïsche regelmaat te ontwaren, die in de eerste regel van de laatste strofe weer wordt verbroken. De duidelijke regelmaat komt pas vanaf 'horror rorror razer raar'. Vanaf dat moment zien we telkens vier trocheeën per regel, waarbij de laatste onvolledig is. Dit is ook het metrum van de eerste regel ('savonds gaat heer horror uit'). Deze regelmaat doet denken aan de statische metra van de klassieke poëzie. Hoe komt het dan dat wij deze trocheïsche dreun niet als versteende vorm ervaren, maar toch als dynamisch? Dat komt doordat Lucebert op de momenten dat hij dit ritme introduceert de twee andere ingrediënten, woordbetekenis en syntaxis, ondergeschikt maakt. In de derde strofe herhaalt hij in de vijfde regel de klanken van regel vier: 'ja ik draag de korsten van een dwaas / ja ik draag te korten van een maar'. De klankwerking wordt minder dynamisch in de laatste twee strofen en dreigt op de achtergrond te raken, maar Lucebert voorkomt dit door de twee andere spelers op het toneel nog sneller naar de coulissen te laten gaan, zodat de klankwerking de hoofdrol behoudt.

## Besluit

Sinds Lucebert in 1954 furore maakte als keizer der Vijftigers hebben onderzoekers geprobeerd om zijn werk te duiden. In dit artikel zijn drie overeenkomstige procedés uit het werk van Stravinsky en Lucebert besproken. In de eerste plaats verwijzen zowel Stravinsky als Lucebert naar andere werken, genres en stijlen, zonder dat dit gevolgen heeft voor de betekenis van hun werk. Ten tweede zijn er de schijnbare fouten; beiden frustreren het maken van een keuze tussen 'goed' en 'fout'. Zij bekennen geen kleur, omdat de interpretatiemogelijkheden allemaal deel uitmaken van het werk. Ten slotte de dynamische ritmes. Ritme speelt in de klassieke muziek en in de poëzie van oudsher een ondergeschikte rol. Zowel bij Stravinsky als Lucebert is het echter soms nadrukkelijk aanwezig, terwijl het tegelijkertijd onregelmatig is. Dat is mogelijk doordat de andere ingrediënten – melodie en harmonie, c.q. woordbetekenis en syntaxis – ondergeschikt worden gemaakt.

Voorals deze derde bevinding kan nieuw licht werpen op eerder Lucebert-onderzoek. Een probleem waar onderzoekers vanaf de jaren vijftig tot en met Thomas Vaessens tegenaan liepen, was dat van de betekenis. Betekenis werd zwart-wit benaderd: óf zij is de kern van de poëzie óf de poëzie verzet zich ertegen. Het beeld van de drie ingre-

diënten maakt echter betekenis niet tot intrinsiek onderdeel van poëzie, maar bant deze ook niet uit: zij is een effect dat kan optreden en dat meer of minder sterk aanwezig kan zijn.

De vrucht van deze procedurele lezing is dus inzicht in drie procedés en een manier van kijken waarin betekenis een meer of minder aanwezig onderdeel van het gedicht is. Dit geeft een bescheiden blik op hoe Luceberts vroege werk werkt en waarom het soms als duister wordt ervaren. Betekenis is niet het belangrijkste, het gaat erom hoe het gedicht werkt. Deze lezer hoeft het slechts te ondergaan. Als we het niet met de ratio, maar met de zintuigen benaderen, is het, om met Lucebert te spreken, 'helemaal niet onbegrijpelijk'.



Lucebert door Manuel van Loggem  
[Collectie Nederlands Fotomuseum/  
Geheugen van Nederland]

## Noten

- 1 *De Telegraaf*, 29 maart 1954.
- 2 J. Durlacher, 'Het zoeken is belangrijker dan het vinden', in: *De Tijd*, 16 juni 1989.
- 3 Thomas Vaessens, *De verstoorde lezer. Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*. Vantilt, Nijmegen 2001.
- 4 Vergelijk G. Dorleijn, 'Blower en wailer. Over jazz & poetry', in: Hans Groenewegen (red.), *Licht is de wind der duisternis. Over Lucebert*. Historische Uitgeverij, Groningen 1999, p. 238-277; B. Ijpma & B. van Melick, *Ik ben een gemankeerde saxofonist. Lucebert & jazz*. Huis Clos, s.l. 2013.
- 5 L. Andriessen & E. Schönberger, *Het apollinisch uurwerk*. De Bezige Bij, Amsterdam 1983; R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian traditions. A Biography of the Works Through Mavra*. Vol. 1. Oxford University Press, Oxford 1996; J. Cross, *The Stravinsky Legacy*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- 6 A. Nonymus, *Gesprek met Lucebert*. Corvey Papiergroothandel, Amsterdam 1967, p. 15.
- 7 Bertus Aafjes, *Drie essays over experimentele poëzie*. Corvey, s.l. 1953, p. 14-15.
- 8 R.L.K. Fokkema, *Het komplot der Vijftigers*. De Bezige Bij, Amsterdam 1979, p. 105.
- 9 Aldus Adriaan Morriën, 'Lucebert: musiceren met betekenis van het vers bij zijn nieuwe bundel Amulet', in: *Het Parool*, 3 mei 1958.
- 10 C. Brooks, *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*. Harcourt Brace, New York 1947.
- 11 Paul de Wispelaere, *Het Perzische tapijt*. De Bezige Bij, Amsterdam 1966, p. 9.
- 12 C.W. van de Watering, *Met de ogen dicht. Een interpretatie van enkele gedichten van Lucebert als toegang tot diens poëzie en poëtica*. Dick Coutinho, Muiderberg 1979, flaptekst.
- 13 H.U. Jessurun d'Oliveira, *Het gedicht als wereld*. Uitgeverij 521, Amsterdam 2003.
- 14 Vergelijk R.A. Cornets de Groot, *De zevensprong*. De Bezige Bij, Amsterdam 1967; R.A. Cornets de Groot, *De open ruimte*. Bert Bakker/Daamen, Den Haag 1967; R.A. Cornets de Groot, *Labirintek*. Bert Bakker/Daamen, Den Haag 1968; R.A. Cornets de Groot, *Met de gnostische lamp. Krimi-essay over de dichtkunst van Lucebert*. Bzztoh, Den Haag 1979.
- 15 M.J.G. de Jong, *Twintig poëziekritieken*. A.W. Sijthoff, Leiden 1966.
- 16 A. de Feijter, 'Exodus. Over de relatie tussen Lucebert en Hölderlin', in: *De Revisor* 14 (1987), p. 72-77; A. de Feijter, *Luceberts "Apocrief / de alfabetische naam"*. *Het historisch debuut in het licht van de intertekst van Joodse mystiek en Hölderlin*. Proefschrift Vrije Universiteit, Amsterdam 1994; J. Oegema, *Lucebert, mysticus. Over de roepingsgedichten en de 'Open brief aan Bertus Aafjes'*. Vantilt, Nijmegen 1999.
- 17 Andriessen & Schönberger, *Het apollinisch uurwerk*, p. 27.



- 18 Meer over Stravinsky en zijn gebruikmaking van andermans werk in H. Schneider, 'Die Parodieverfahren Igor Strawinskys', in *Acta Musicologica* 54 (1982), p. 280-293; R.U. Nelson, 'Stravinsky's Concept of Variations', in *The Musical Quarterly* 48 no. 3 (1962), p. 327-339.
- 19 Vergelijk P. Griffiths, *The Modern Music. The Avant Garde since 1945*. J.M. Dent & Sons Ltd., London 1981, p. 203-207.
- 20 I. Stravinsky & R. Craft, *Expositions and Developments*. University of California Press, Berkeley 1981, p. 112.
- 21 Zie hierover: P. Souvtchinsky & G.W. Hopkins, 'Thoughts on Stravinsky's Requiem Canticles', in: *Tempo* 86 (1968), p. 6,7; A. Payne 'Requiem Canticles', in: *Tempo* 81 (1967), p. 10-19; C. Spies, 'Some notes on Stravinsky's Requiem Settings', in: *Perspectives of New Music* 5 no. 2 (1967), p. 98-123.
- 22 Andriessen & Schönberger, *Het apollinisch uurwerk*, p. 27.
- 23 Over intertekstualiteit in relatie tot de Nederlandse literatuur zie Yra van Dijk, Maarten de Pourcq, Carl de Strycker (red.), *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Vantilt, Nijmegen 2013; Paul Claes, *Echo's. De kunst van de allusie*. Vantilt, Nijmegen 2011.
- 24 Lucebert, *Verzamelde gedichten*. De Bezige Bij, Amsterdam 2011, p. 254.
- 25 Vergelijk P. Gerbrandy, 'Een goed gemarineerde zacht gestooft zanger', in: L. Kuitert (red.) *De lezende Lucebert. Bibliotheek van een dichter*. Vantilt, Nijmegen 2009. p. 70-71.
- 26 P. Claes, 'De sleutel', in: *Ons Erfdeel* 53 (2010), p. 104-107.
- 27 Vergelijk G. de Jager, 'Spoken in de dwaaltuin: Lucebert en de verleidingen van de intertekstualiteit', in: *Neerlandistiek.nl*, 2001, p. 12-13
- 28 Over Stravinsky en schijnbare fouten, zie T. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, vert. A.G. Mitchell & W.V. Blomster, Seabury Press, New York 1973, p. 208; Cross, *The Stravinsky Legacy*.
- 29 Vergelijk Andriessen & Schönberger, *Het apollinisch uurwerk*, p. 82-86; L. Andriessen & E. Schönberger, 'The Utopian Unison', in: J. Pasler (red.) *Confronting Stravinsky. Man, Musician, and Modernist*. University of California Press, Berkeley [etc.] 1986. p. 207-214.
- 30 De Jong, *Twintig poëziekritieken*, p. 144; R. Fokkema, 'Heilige nuchterheid', in: H. Groenewegen (red.) *Licht is de wind der duisternis. Over Lucebert*. Historische Uitgeverij, Groningen 1999, p. 183.
- 31 Lucebert, *Verzamelde gedichten*, p. 90.
- 32 Paul Rodenko, *Met twee maten. De kern van vijftig jaar Nederlandse poëzie geïsoleerd en experimenteel gesplitst*. Uitgeverij Bert Bakker, Den Haag 1974.
- 33 Over de onvoorspelbaarheid van het ritme bij Stravinsky, zie: Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*; A. Ross *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*. Picador, New York 2007, p. 98; Cross, *The Stravinsky Legacy*, hoofdstuk 3. Over de stasis van harmonie en melodie bij Stravinsky zie: J. Kramer 'Discontinuity and Proportion in the Music of Stravinsky', in: J. Pasler (red.), *Confronting Stravinsky*. p. 174-194; J. Pasler, 'Music and Spectacle in *Petrushka* and *The Rite of Spring*', in: J. Pasler (red.), *Confronting Stravinsky*, p. 53-81; K. Gloag, 'Russian rites: *Petrushka*, *The Rite of Spring* and *Les Noces*', in: J. Cross (red.), *The Cambridge Companion*

to Stravinsky. Cambridge University Press, Cambridge 2003. p. 79-97.

34 G. Kouwenaar, *Vijf 5 tigers vijftig jaar*. De Bezige Bij, Amsterdam 2000, p. 55.

35 Lucebert, *Verzamelde gedichten*, p. 44.

36 Lucebert, *Verzamelde gedichten*, p. 44.