

“IK GELOOF DE GOD NIET DIE ONS VERDEELD HEEFT”

Bij de lectuur van Hans Andreus' *Sonnetten van de Kleine waanzin* (1957)

José de Poortere

In zijn *Phénoménologie de l'expérience esthétique* merkt Mikel Dufrenne op: “de kunst laat niet toe te verbeelden, want ze brengt de betekenis aan in het te ervaren gegeven en ontslaat ons ervan buiten dit gegeven te zoeken. De kunst ontslaat de verbeelding en zelfs het begrijpen van de toevoeging van uitleg bij de esthetische perceptie.” (1) Dit eerste uitgangspunt om kunst te benaderen, geeft ook goed weer wat de dichter Hans Andreus in zijn *Sonnetten van de kleine waanzin* nastreeft. In sonnet 22 zegt hij: “men moet twijfelen aan zijn verstand.” (2). Trouwens heel deze generatie van Vijftigers of experimentelen waartoe Hans Andreus (21.2.1926 – 9.6.1977) behoort, heeft iets van dit wantrouwen, de vrees dat het nadenken die eerste perceptie zou kunnen schaden. Niet voor niets spreekt Andreus ergens over ‘filosofische spechten’. Een specht immers trekt het lichaam van de regenworm uit de grond, die hij vruchtbaar maakt. Toch moet dit niet betekenen dat we over kunst beter zwijgen na de lectuur van deze 39 sonnetten. Bij Mikel Dufrenne wordt de opvatting van Roman Ingarden hernomen die in *Das Literarische Kunstwerk* stelt dat het kunstwerk of esthetisch object meer dan één laag heeft. De aandacht van de lezer kan zich verplaatsen van het ene aspect (of laag) naar het andere. De lectuur is in die opvatting nooit helemaal trouw aan alle aspecten. Ingarden onderscheidt met andere woorden het esthetische object van zijn concretisering tijdens de lectuur (3). Uit het ene en het andere is mijn uitgangspunt duidelijk geworden: de ervaring van de lectuur van deze sonnetten staat voorop, je moet de sonnetten lezen wil commentaar zin hebben. Anderzijds is een gesprek of uiteenzetting over die ervaring zinvol omdat ze onze eigen ervaring kan richten op lagen die we nog niet zelf concretiseerden in de esthetische perceptie.

Zelf zou ik niet zo ver gaan als anderen die beweren dat bijgevolg elke uitleg mogelijk is, integendeel. Zo wijs ik de pogingen af om deze sonnetten te plaatsen in een context die de tekst zelf niet viseert. Door de leeservaring treedt de lezer binnen in een tekst die als een eiland op zichzelf staat. Een gedicht of gedichtencyclus moet je bijvoorbeeld niet autobiografisch situeren of uitleggen.

Heel zeker is het zo dat de dichter meer dan de romancier materiaal plukt uit het colloseum van zijn eigen leven, maar met die bouwstenen wordt een heel ander taalgebouw opgericht. Kan de dichter trouwens iets anders dan plukken wat in de eigen taal voorhanden is? Is het niet zo dat hij de eigen taal, het Nederlands, aandachtig gadeslaat, er intuïtief op gericht is in de hoop er nog iets nieuws, iets zinvol mee te kunnen aanvangen? Zoals Hölderlin zegt: elk spreken is iets oneindig nieuws. Deze taal bevrijdt van levenloze conventies. De dichter is iemand die tracht te spreken. Het gedicht is een gemist gesprek, een gesprek dat hij mist in de slijtage van het gewone gesprek.

Andreas wijst op dit aspect van het dichterschap zelf in deze sonnetten. In sonnet 12 horen we: "het nu schuw woord engel hier". Blijkbaar was het woord 'engel' in 1957 ongebruikelijk, verdacht geworden. In de golfbeweging van de cultuur kreeg het iconoclastisch overschilderen van engelen weer een kans in het Westen. In de bundel 'apocrief' van Lucebert voel je het hardnekkig verzet tegen deze wereld van pre-existentie die door de ontdekking van de dodezeerollen in 1947 en volgende jaren in de belangstelling kwam. Als dichter herneemt Andreas toch dit woord, want het is een moeilijk woord. In sonnet 23 heeft Andreas het over "dove oren die toch horen". De dichter luistert toch naar woorden die anderen niet meer geloven, niet meer willen horen, want evenzeer als Lucebert wil hij uitdrukking geven in de taalervaring aan de volledige ruimte van het leven. Dit pogen lijkt me essentieel in deze literaire stroming van de Vijftigers, veel belangrijker dan het soms wat wild gebruik van beelden dat we al aantreffen bij hun voorgangers omstreeks 1920. Toch blijven er critici mee bezig om dit werk autobiografisch te verklaren. Ze vinden die autobiografische brokstukken in sonnet 2 en 5: woorden als 'misdaad', 'moordenaar'; in sonnet 11 en sonnet 24 met allusies op een tweelingbroer en abortus.

Wat zijn deze feiten en tot welke interpretatie geven ze aanleiding? Twee jaar voordat Andreas de cyclus publiceert, wordt hij in een psychiatrisch instituut behandeld. Zijn geliefde had zich laten aborteren en Andreas had een moordpoging op haar gedaan. Zelf was de dichter de enig overlevende van een tweeling; het andere kind zou ook door poging tot abortus zijn gestorven. Er zou dus sprake zijn van een geboortetrauma en een herhaling ervan, moederprojectie, ten aanzien van de geliefde.

Sommigen vergeten nu graag dat Andreas dus werd behandeld en werd genezen. Ze zeggen het wat technischer: hij beoefent een therapeutisch dichterschap. Vanuit deze interpretatie zou je dan de roman *Denise* (1962) die deze feiten verwerkt, ook moeten lezen. In een interview in het tijdschrift *Revisor* (1976) wijst de dichter Andreas elk therapeutisch dichterschap af. (4). Op zichzelf is deze afwijzing een interpretatie en bijgevolg niet noodzakelijk een afdoende weerlegging. Ricoeur en anderen wijzen erop dat een auteur weliswaar een eerste en erg belangrijke lezer is, maar toch niet de enige die de tekst kan

doen begrijpen (5). Zelf denk ik dat het op zich geen belang heeft of de dichter feiten uit uw leven of zijn leven verwerkt tot een nieuw geheel. Zo zou je uit een hoge erfelijke bepaaldheid voor de manisch-depressieve psychose volgens Amerikaans statistisch onderzoek over tweelingen, evengoed de op- en neergaande beweging van het ritme in een sonnet kunnen verklaren uit een bepaalde psychische structuur. Het is toch duidelijk dat de dichter, eveneens een tweeling, Anton van Wilderode anders schrijft dan Andreus. Of nog : een dergelijke manisch-depressieve psychologie treffen we ook aan bij de toch weer heel anders schrijvende Gezelle; de verwerking van autobiografische elementen brengt ons geen stap dichterbij de esthetische perceptie. Trouwens erfelijkheid wordt vooral aangetoond op basis van tweelingenonderzoek, vandaar dat het begrijpen van tweelingen sneller voert tot erfelijkheid als conclusie. De consequentie van het standpunt dat autobiografisch geïnteresseerd is, leidt tot de mening dat er weinig of geen verschil is tussen het werk van gelijke auteurs, of dat het lezen van het werk zelf niet voorop staat.

Een gelijkaardige verkeerde benadering ontstaat uit de poging om Andreus' werk klassiek te willen noemen, het gaat immers om sonnetten. Als we met 'klassiek' niet-maniëristisch bedoelen, of toegankelijk van bij de eerste leesbeurt, kan ik Andreus wel klassiek noemen, maar de meesten bedoelen daar wat anders mee. Toch blijft in het tweede sonnet een beeld als "de eierschalen van het ronde uur" en "de vrede der schelpen" niet zo eenvoudig, tenzij er wordt gepeild naar de nieuwe wereld die de dichter opbouwt.

Zonder te willen vervallen in het uitpluizen van de historische relaties tussen Lucebert, die zeker maniëristisch of moeilijk toegankelijk schrijft, en Andreus, is het toch goed even stil te staan bij de filosofische wereld van Willem Kloos zoals die bijvoorbeeld is terug te vinden in een sonnet als *Avond*. De opbouw van het sonnet is typisch. De volta wordt gebruikt om de scheiding aan te geven tussen het object en het subject. Als Lucebert Kloos parodieert en een scheldsonnet schrijft, keert hij zich tegen diens individualisme. Het is bekend dat Kloos waarschuwde tegen maatschappelijke veranderingen naar Russisch model en dat Lucebert op het niveau van de taal wel een grondige verandering nastreeft en zichzelf ziet als een revolutionair. Wat de Vijftigers verbindt, is niet hun verzet tegen het sonnet, maar tegen elke inperking van hun verlangen om verbondenheid met de volledige ruimte van het leven uit te drukken. In een opstel schrijft Andreus : "Ik geloof dat een mens alleen door, ook als dichter, het door-zichzelf-heengaan, niet rationeel zal vastlopen, hetzij in een poëzie, hetzij in een godsdienst of een stelsel, hetzij in een anti-poëzie, een anti-godsdienst, een anti-stelsel die een vorm van dood is. Ik denk dat men alleen via het individu én los kan staan van het individualisme én van elke vorm van collectivisme." (6)

Het is niet omdat we de mening van Elburg, Kouwenaar en Lucebert dat de experimentelen met hun vernieuwing een doorbraak van het socialisme na de tweede wereldoorlog aangeven, als ideologie loslaten, dat we Andreus van hen moeten losmaken. Immers wat hen verenigt is dit verlangen naar een grotere ruimte. Wie de sonnetten leest, voelt dat Andreus een kosmisch dichter is, gericht naar de eenheid, de versmelting met het licht. Evenmin als Kloos, die de ontdekking van het onderbewuste in onze letteren ruim introduceert als waardenorm voor het kunstenaarschap, is Andreus een renaissance-dichter. Het sonnet is nu eenmaal een drager van heel verschillende wereldvisies.

Hier passen wel enkele vragen die duidelijk maken dat het beter is niet te snel te zwaaien met de gemeenschappelijke vlag van het 'klassiek' of renaissance-sonnet. Is Lucas d'Heere, hij publiceerde als eerste te Gent vanaf 1565 sonnetten, een klassiek dichter als hij voor de intrede van Willem van Oranje te Gent vier sonnetten als hulde voor deze verdediger van het algemeen belang laat drukken? Is Shakespeare een klassiek dichter als hij Petrarca's techniek, gebaseerd op de talloze klinkers van het Italiaans, in de eindlettergrepen wijzigt en het aantal rijmklanken in het rijmschema opvoert omdat het Engels nu eenmaal zoals andere Germaanse talen een taal is gekenmerkt door deflexie of talrijke eindlettergrepen met doffe klinker? De dichter van kwaliteit kent te goed het genie van de eigen taal om niet zijn eigen wegen te gaan. Andreus voert het 'klassieke' aantal eindrijmen dan ook op. Geen zeven zoals bij Shakespeare, maar zes en geen vier zoals bij Petrarca. Zo nodig beperkt hij zich tot assonanties, gebruikt oversprongen binnen het woord zelf dat hij opsplijt in twee delen bijvoorbeeld sonnet 23 en 39. Natuurlijk deed Herman Gorter dat al, maar in het geheel van de sonnettencyclus mogen we vermoeden dat het te maken heeft met het doorbreken van dat mooie lichaam van het sonnet, van de taal zelf, als een sprong naar dat vrije en nieuwe woord, die oorsprong, dat oer-woord. Het doorbreken van het eindsonnet met een extra versregel maakt wel duidelijk wat Andreus wil. Hier is het lichaam van de dichter, die mooie kooi van het sonnet, plots open genoeg om die kosmische verbondenheid te noemen: in het aards en ruimtelijk/vuur; – hier : in het vogelvrij ogenblik.

In sonnet 12 was het streven van deze poëzie al duidelijk: het opgelost worden in een zee van werkelijkheid. De dichter is de engel, de stille mens die verzinkt in de kosmos, die op het ogenblik van zijn creatie deel uitmaakt voor een ogenblik van de kosmos. Ook in sonnet 24 voelt het samenzijn van de geliefden aan als een kosmisch gebeuren. Vooral de ervaring van vuur en licht stellen hem in staat de kosmos te horen. Hier is de synesthesie van zien en horen geen stijltruukje, maar wezenlijke verbinding.

Andreus keert niet terug naar Kloos die als negentienjarige George Berkeley las. Diens portret hing op zijn kamer. Kloos leest diens *Treatise concerning the principles of human knowledge*; over de ontkenning van het

bestaan van de stof. Voor Andreus is het lichaam, de aarde, plant, dier en vrouw de enige doorgang naar de kosmos, naar de oorsprong. Kloos las ook Hartmanns *Philosophie des Unbewussten*, over het binnenvloeien van het ondoorgrondelijk, hoger beginsel in het subject achter de wisselende verschijnselen, een stameling in het afgesloten bewustzijn.

Andreus is anders, is experimenteel: het is het haast onuitspreekbaar aftasten, onderwoords aftasten van deze kosmische eenheid, deze pre-reflexieve verbondenheid of intentionaliteit. De experimentelen lezen wel Heidegger, maar wijzen hem af. Zoals Alphonse de Waelhens al opmerkte: over perceptie vind je in *Sein und Zeit* geen dertig regels en over het probleem van het lichaam geen tien (7). In sonnet 33 lezen we bij Andreus: "Ik ga nu terug, wil weer leren stromen,/en plezier hebben van ruimtelijkheid". De poëzie van deze dichters, elk met hun eigen taal, streeft naar een primitief Da-sein. Geen Dasein als Verstehen, maar Da-sein als Sein. In sonnet 7 spreekt de kosmos door de mond van de dichter en wordt op het lichtmoment van het gedicht het dualisme voorbijgestreefd: "Ik geloof de god niet die ons verdeeld heeft." De zintuiglijkheid is een integrale act. Woorden zijn dan geen tekens meer, geen accidentia in de zin van Aristoteles, maar ze doen het subject-object esthetisch tevoorschijn komen. Hanlo gebruikt de term 'tussending'. Het gedicht is een lichaam dat doorgang verleent. In deze zin is het gedicht een lichtschok, een geboorte: een eierschaal die op het gunstige taalogenblik wordt doorbroken: de eierschaal van het ronde uur. Vandaar de voorkeur voor alles wat rond is: de zon, de maan, het sonnet. Het landschap bij Andreus is geen *mimèsis*, geen beschrijving. Je kan er ook het landschap niet in ervaren dat het verleden moet bewaren zoals in de romantische, conservatieve traditie van het Vlaams-nationalistische dichterschap. Het heeft ook niets te maken met de fascistische traditie van *Blut und Erde*, een soort versmelting van agressiviteit en kosmos. Bij Andreus wordt de agressiviteit ervaren als een vermindering van het landschap, een hindernis voor wie meditatief wil verzinken en versmelten in het taallandschap. Evenmin als in *Mei* van Gorter wordt een derde persoon ingevoerd, maar is de versmelting een verhouding van ik en jij.

Ongetwijfeld is dit streven ook mislukking en échec, vooral in de eerste helft van de cyclus, vooral sonnet 1-18. Licht heeft schaduw. De versmelting stoot op een muur, maar ze is toch ook als een Chinese muur waar je in en uit kan. Het woord is zin en waanzin. Later schrijft Merleau-Ponty in het posthuum gepubliceerde *Le visible et l'invisible*: "De dichtheid van het lichaam, verre van dat het zou ingaan tegen de dichtheid van de wereld, is integendeel het enig middel dat ik heb om door te gaan tot het hart van de dingen, door me wereld te maken en door de dingen vlees te doen worden." (8) Of zoals Lucebert zegt: Het vlees is woord geworden. Bij Andreus is het sonnet lichaam geworden.

Typisch is dat Gaston Bachelard, die de sympathie van deze dichters had,

later in 1960 in het 5e kapittel van zijn *La poétique de la rêverie* schrijft : "De kosmische dromerij doet ons in een toestand leven die we wel degelijk anteperceptief moeten noemen". (9) Vandaar bij Andreus zijn voorkeur voor het niet-weten van dieren en vrouwen, het licht-zinnige van planten. In sonnet 32 overweegt hij dat ook de dood leven is, opgaan in de kosmos : "er zijn werelden te zien waar de dood leeft. Men weet niet wat men ziet."

In zijn reeds geciteerd boek, meer bepaald in het kapittel 'Perception et Imagination', stelt Dufrenne een interessant onderscheid vast tussen verbeelding en perceptie. Het onderscheid is niet dat tussen irreëel en reëel, maar dat tussen 'mogelijk en gegeven' (le possible et le donné). In die zin, vooral in het esthetische, constitueert het mogelijke een pre-realiteit (10). Die pre-realiteit wordt geïmagineerd bij Andreus. Het échec is nog het besef, de triomf het Onzegbare toch een ogenblik gezegd te hebben. Gedicht is oer-sprong uit het Onnoemlijke. Niet zoals bij een paranoïde die het ik en het jij vervangt door het glijden van object naar object, een soort spiegelbeeld van een subject in de derde persoon, is het beeld van de spiegel in sonnet 34 juist de affirmatie van de negativiteit van de haat. De spiegel is het achterland van de geest die niet dood kan : "geen oorlog kan hem aan". Daarom komt de poëzie van Andreus niet terecht in een stelsel, maar ook niet in een anti-stelsel. Het verbaast ons niet te weten dat hij de zes sonnetten van de jezuïet-dichter Hopkins zeer goede, zeer moderne sonnetten noemde als we de relatie kennen van Hopkins tot het landschap.

Ten slotte wil ik erop wijzen dat voor wie in kosmische poëzie gehinderd wordt door de typische herhalingen, er misschien iets westers meespeelt. Zo blijkt bijvoorbeeld dat westerlingen in hun vertaling van poëzie van natuurvolken de interjecties en de ritmische herhalingen weglaten.

Na al deze aspecten belicht te hebben, is het duidelijk geworden dat de poëzie van Hans Andreus de essentiële visie van de moderne experimentele poëzie belichaamt en dat een filosofisch analogon mogelijk is. De vorm van het sonnet is geen reden om aan deze stelling iets af te doen. De verwijzing naar Hopkins' kosmische poëzie, met zijn nog heel andere sonnetvorm en speciaal ritme, moge de lezer herinneren aan ons uitgangspunt dat de lectuur zelf de eigen persoonlijke esthetische ervaring alleen op gang kan brengen, en dit artikel besluit dan ook met een sonnet, de climax van deze cyclus : sonnet 39

Herinner mij. Ik heb mij neergeschreven
op de rand van nu en daarna en toen,
omdat ik niet anders kon, wilde doen
en ik leven moest, het uitriep van leven.

Vergeet mij – want die het schrijft is het niet
en wat hij schrijft laat niet los van zijn vingers

dan ondanks hemzelf. Er is niets geringers
dan een mens en iets beters is er niet.

Dubbele tong. En daarin de waanzin
en de zin, het haast onuitspreekbaar tasten,
onderwoords aftasten van een begin-

nend geluk, geluk waar? Overal waar ik
doodga aan ik, leef door mij niet meer vast te
houden, — hier : in het aards en ruimtelijk

vuur. — hier : in het vogelvrij ogenblik.

Noten

¹Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Parijs, P.U.F., 1967(2), blz. 177.

²We verwijzen hier naar het *Verzameld Werk*. Amsterdam, Bert Bakker, 1983, blz. 305 e.v.

³Zie Dufrennes commentaar en presentatie van Ingarden in : *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, blz. 266–267.

⁴*Revisor*, jrg. 3, nr. 3, 1976, blz. 28–34.

⁵Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations*. Parijs, Le Seuil, 1969, blz. 232 e.v., 256–257.

⁶in : *De Beweging van Vijftig, Schrijvers Prentenboek 10*, uitgave van het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum. Den Haag, De Bezige Bij (Amsterdam), 1972 (2), blz. 95.

⁷Alphonse de Waelhens, *Une philosophie de l'ambiguïté. L'existentialisme de Maurice Merleau-Ponty*, Leuven, Nauwelaerts, 1951, blz. 2.

⁸Maurice Merleau-Ponty, *La visible et l'invisible*, Parijs, Gallimard, 1964, blz. 178.

⁹Gaston Bachelard, *Le poétique de la rêverie*. Parijs, P.U.F., blz. 149.

¹⁰Mikel Dufrenne, o.c., blz. 446–447.