

Wegen van metafoor naar symbool : T. S. Eliot en J. Slauerhoff

door

Alex WUYTS

Een studie als deze kan op twee manieren aangevat worden : enerzijds is het mogelijk uit te gaan van een theorie van de twee concepten, metafoor en symbool, en die daarna aan het werk van de in de titel vernoemde auteurs te toetsen. Anderzijds kan echter ook een analyse van de werken vooropgesteld worden om daaruit een theorie over metafoor en symbool af te leiden. Aangezien het opstellen van een algemene theorie rond metafoor en symbool niet de hoofdbedoeling was, maar wel de analyse van de problematiek van de metafoor en het symbool bij T. S. Eliot en J. Slauerhoff lijkt de tweede werkwijze mij gegronder en doelgerichter. De theorie die daarbij naar voor zal komen, mag dan op het eerste gezicht wel beperkt lijken, maar is niet noodzakelijk enkel toepasbaar op het gekozen corpus, hoewel de validiteit daarbuiten onmogelijk aangetoond kon worden in het korte bestek van deze studie. Wel leek een hypothetisch model — de metafoor zal eerst tentatief geanalyseerd worden — aangewezen als aanzet. Hierbij zal de metafoor, zoals later ook het symbool, als een semiotische eenheid beschouwd en op semantisch structuralistische basis ontleed worden.

Een typevoorbeeld van de metafoor uit Eliots gedicht *The Love Song of J. Alfred Prufrock* vormt ons uitgangspunt :

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a sudden leap,
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep¹.

Bij het zien van deze metafoor rijzen twee vragen : wat is een metafoor, welk mechanisme zit erachter, welke is de formele structuur van deze semiose en, belangrijker, waarom gebruikt de dichter het hier in zijn werk, wat is het doel van de metafoor ?

1. T. S. ELIOT, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, in *Collected Poems 1909-1962* (London : Faber and Faber, 1985), blz. 13.

De basisstructuur van de metafoor is duidelijk een verschuiving binnen een tekenstructuur. Puur formeel wil dat zeggen dat een betekenaar uit een bepaald betekenisdomein vervangen wordt door een andere betekenaar uit een ander betekenisdomein terwijl de uiteindelijke referent toch dezelfde blijft. In ons voorbeeld is dit de mist. Daarbij moet echter ook rekening gehouden worden met de mogelijkheden van de metafoor. Deze zijn te vinden in de semantische en structurele overeenkomsten tussen de twee domeinen. Umberto Eco spreekt in zijn *Semiotics and the Philosophy of Language*² vooral over de sememen uit de twee domeinen die door hun onderlinge verhouding van gelijkheid en oppositie bepalend zijn voor de mogelijkheid van betekenisoverdracht. Daarbij treden beide betekenisdomeinen even sterk op de voorgrond (in ons voorbeeld is dat erg duidelijk: het beeld van de mist kan niet meer gescheiden worden van het beeld van de kat). Bovendien blijkt het eerste betekenisdomein, het ontvangende domein in de vakliteratuur, geanalyseerd te worden in functie van de interne structuur van het donordomein. Meerdere studies van het fenomeen metafoor tonen trouwens aan dat het tweede domein steeds een basis heeft in een concrete, vaste werkelijkheid en dat dit de mogelijkheid biedt het ontvangende domein ook hierin te gronden³. Weer keren we terug naar ons voorbeeld waarin de onbepaalde, collectieve vormen en bewegingen van de mist vervangen worden door de typische, precieze en een eigen identiteit tonende vormen en bewegingen van een kat.

Zo komen we automatisch bij het antwoord op de tweede vraag: wat is het doel van de metafoor? Uit ons typevoorbeeld blijkt duidelijk dat dit in de eerste plaats het analyseren van een gegeven is, niet op objectief wetenschappelijke wijze maar op creatief beeldende. Het is dan ook een typisch menselijk iets, gericht op het vatten en begrijpen, een kracht die zowel analytisch als reductief is, voor zover ze de eigenheid van het gemetamorfeerde niet erkent maar actief herstructureert.

Deze tentatieve en schematische definitie van de metafoor biedt ons een goede aanzet tot de analyse van metafoor en symbool bij T. S. Eliot en J. Slauerhoff. Wat Eliot betreft lijken zijn *Four Quartets* mij ideaal als beginpunt⁴. Hierin worden twee niveaus van wer-

2. Umberto ECO, *Semiotics and the Philosophy of Language* (Macmillan, London, 1984), Hoofdstuk 3. In dit hoofdstuk geeft Eco een overzicht van de belangrijkste visies op de metafoor doorheen de geschiedenis en distilleert daaruit de constante gegevens. Het is dus uitermate geschikt als toetssteen voor deze studie.

3. LAKOFF en JOHNSON zijn in dit verband erg duidelijk in hun *Metaphors we live by* (University of Chicago Press, Chicago, 1980) waarin zij de metaforen onderzoeken die iedereen — onbewust — dagelijks gebruikt.

4. T. S. ELIOT, *Four Quartets*, in *Collected Poems 1909-1926* (London, Faber and Faber, 1985), blz. 187-223. De vier delen van dit gedicht zullen als volgt afgekort aangeduid worden: Burnt Norton als BN; East Coker als EC; The Dry Salvages als DS; Little Gidding als LG.

kelijkheid beschreven, enerzijds het niveau van het dagdagelijkse materiële bestaan en anderzijds een werkelijkheid waarin de historische en ruimtelijke bepaaldheid van dat bestaan overstegen wordt in een tijdeloos, eeuwig zijn. Een korte bespreking van de tijdsdimensie in dit werk zal dit concretiseren. Eliot spreekt in „The Dry Salvages” over drie soorten van tijd (die uiteindelijk echter tot twee herleid kunnen worden): „the time of chronometers” waarbij de mens gezien wordt als meester over de door hem geordende tijd, „time counted by anxious worried women lying awake” waarbij de mens als gevangene van, als steeds onderworpen aan de tijd begrepen wordt en tenslotte „time not our time” die blijkbaar onttrokken is aan de mens en zijn bewustzijn⁵. Dat betekent dat deze tijd op zich moet bestaan, met andere woorden een absolute entiteit vormt en aan de tijd waarmee de mens zijn leven ordent voorafgaat („a time older than the time of chronometers”). Deze tijd is dan ook geen lineaire tijd — en hier komen we reeds op het gebied van de metafoor — maar een ongestructureerde (wie zou er structureren?), chaotische en ongedifferentieerde tijd die de essentie van en de mogelijkhedenvoorwaarde voor „onze” tijd lijkt te zijn. „All is always now” zegt Eliot maar dat nu-moment is toch weer onbepaald, is terzelfder tijd altijd. In menselijke zin is dit dus helemaal geen tijd maar een tijdloosheid. Hetzelfde kan ook weer herhaald worden voor de ruimte-dimensie: „here, the intersection of the timeless moment is England and nowhere. Never and always”.

Eliot poogt nu beide werkelijkheden in beelden te vatten, in metaforen dus. Het duidelijkste voorbeeld van een metafoor voor „onze wereld” is wel die van de „underground” in BN.III.90-113, EC.III.101-122 en DS.III.124-141 waarin de oppervlakkigheid en de zinloosheid van het leven in deze wereld uitgebeeld wordt als een doelloos, steeds vooruitbewegen door de tijd. Een metafoor die ons hier echter meer interesseert is die van de zeereis die het menselijke leven voorstelt, een erg traditioneel, bijna archetypisch beeld⁶. Deze beelden geven een duidelijke structuur aan Eliots visie op het dagelijkse bestaan en de zin ervan. Zij vormen een objectief correlaat een eenduidige constructie in de objectieve werkelijkheid voor een bewustzijnstoestand die, voor zover wij kunnen nagaan, adequaat is.

Op het tweede werkelijkheidsniveau blijken echter plots alle metaforen in oxymorons verstrikt te geraken. Als we stellen dat het primaire doel van metaforen is, dingen te verklaren, te structureren, te concretiseren, en dat is hier zeker het geval, dan zullen zij ook alles wat niet bekend is, trachten terug te brengen tot de dimensies waar-

5. T. S. ELIOT, *Four Quartets*, blz. 206 (DS.I.35-45).

6. T. S. ELIOT, *Four Quartets*, blz. 207 (DS.II.49-68) en blz. 210 (DS.III.142-146).

op de menselijke geest — want die bedient zich uiteindelijk van de metaforen — gestructureerd is, namelijk de dimensies van tijd en ruimte, van het zintuigelijke. Wanneer we dan echter geconfronteerd worden met iets wat die dimensies daadwerkelijk overstijgt, is het aangeraden voorzichtig te zijn met het 'normaliseren van die overstijgende werkelijkheid. Onze categorieën zijn hierop namelijk niet meer toepasbaar zodat, zodra het tijdeloze nu-moment als een „stillness” voorgesteld wordt, dit beeld helemaal niet accuraat is, omdat ook juist het tegendeel beweerd kan worden : dit moment is én de „stillness” én de „dance”, „light” én „darkness” en toch ook weer geen van deze. Telkens deze werkelijkheid in een metafoor gevat wordt, wordt ze gerelativeerd, d.w.z. relatief gemaakt t.o.v. een subject maar daar ze principieel absoluut en onbewust is, moet de metafoor als ongeldig aanzien worden. „Words strain, crack, sometimes break under the tension ” zegt Eliot : ofwel breekt het tijdeloze nu-moment, ofwel breken de metaforen”⁷.

Het articuleren van een zo onwerkelijke werkelijkheid die elk menselijk begrijpen overstijgt, is trouwens een onmogelijke opgave indien men dit op een volmaakte wijze wenst te doen. Eliot zegt echter in een passage waarin hij schrijft over het schrijven : „For us, there is only the trying”⁸, en zo moeten we ook de *Four Quartets* opvatten. Een geldige uitdrukking is onmogelijk maar toch willen ze iets communiceren, iets verstaanbaar uitdrukken en dat kan enkel in beelden.

We cannot think of a time that is oceanless
Or of an ocean not littered with wastage⁹

Zo spreekt Eliot over zijn eigen metaforiek en relateert die ook meteen. De tijd die hij bedoelt is wél „oceanloos”, hij heeft niet de dimensies van een oceaan en is daarom ook „inarticulate”. Toch poogt hij herhaaldelijk de metafoor van de zee te gebruiken als beeld van de eeuwigheid, o.a. in het beeld van het land als onze werkelijkheid dat omringd wordt door de oceaan die steeds dat land bedreigt en omgekeerd¹⁰, in het beeld van de rivier als metafoor voor de tijd die overal aanwezig is en uiteindelijk moet uitmonden en sterven in de zee als teken van oneindigheid¹¹, in het beeld tenslotte van de schippers omringd door, maar zich onbewust van die oneindigheid¹². De zee doordringt dan ook de ganse *Four Quartets*.

7. T. S. ELIOT, *Four Quartets*, blz. 194 (BN.V.149-153).

8. T. S. ELIOT, *Four Quartets*, blz. 203 (EC.V.189).

9. T. S. ELIOT, *Four Quartets*, blz. 207 (DS.II.70-71).

10. T. S. ELIOT, *Four Quartets*, blz. 205 (DS.I.15-18).

11. T. S. ELIOT, *Four Quartets*, blz. 209 (DS.II.115-116).

12. T. S. ELIOT, *Four Quartets*, blz. 207-208 (DS.II.66-78).

De passage die de „oceanloosheid” van het tijdloze moment het dichtst benadert, is wel *The Dry Salvages* III.142-162. Hier doet Eliot als het ware een ultieme poging de metaforen van al het „wrak-hout”, het bepalende, het concretiserende te ontdoen. De lijn van de tijd „widens behind you”, opent zich in de breedte en bindt niet meer. Het element van het duister versterkt nog de onbepaaldheid van plaats en, metaforisch, tijd. Het subject stelt zich als het ware in een vacuüm, in een haast totale openheid wanneer de oceaan als beeld praktisch verdwijnt. En toch is ook dit beeld, want dat blijft het tenslotte, onvoldoende: reeds eerder werd gevonden dat ook de categorieën van licht en duister geen bepalingen van het tijdloze moment konden zijn, net zo min als een totale uitgestrektheid. Steeds loopt de metafoor uit op een oxymoron en toch heeft men het gevoel dat Eliot hier dicht bij het eindpunt is. Wanneer de metafoor haar bepalend en structurerend karakter verliest, past zij zich steeds meer aan de uit te beelden werkelijkheid aan, maar aangezien de metafoor juist essentieel een bepalende en structurerende entiteit is, een concrete, in categorieën geklede structuur blijft, kan dit nooit helemaal gebeuren.

Er zijn echter nog andere beelden te vinden in de *Four Quartets* die vanuit hun essentie niet van structurerende aard zijn, die de werkelijkheid niet pogen te analyseren in functie van enige eigen structuur of concreetheid. We spreken hier dan over het *symbool*. Dit symbool biedt ons echter nog wel een beeld aan en is dus op zich ook onvoldoende in het licht van het tijdeloze moment dat Eliot bedoelt. Het symbool, dat hij op het einde van de *Four Quartets* geeft, moet dan ook slechts als „a symbol perfected in death”¹³ begrepen worden. Welk is nu dat symbool?

When the tongues of flame are in-folded
 Into the crowned knot of fire
 And the fire and the rose are one¹⁴.

Dit beeld is totaal ondoorzichtig, juist doordat deze verzen niet pogen het transcendente gegeven waarnaar zij verwijzen te analyseren, doch dit gegeven juist in één „knoop” proberen te vatten, een knoop die zelf niet rationeel ontwarbaar is. In tegenstelling tot de metafoor heeft het symbool geen echte, eigen structuur en is het praktisch even ondoorzichtig als het gesymboliseerde. Het enige vaste gegeven in deze verzen is dat er een eenheid aangeduid wordt, een eenheid die echter niet bepaald wordt, in ieder geval niet rationeel, door de constituerende elementen, „the fire” of „the rose”. Eco

13. T. S. ELIOT, *Four Quartets*, blz. 220 (LG.III.195).

14. T. S. ELIOT, *Four Quartets*, blz. 223 (LG.V.257-259).

stelt in dit verband o.a. dat „any symbol is an enigma” en verder : „They (symbols) express the inexpressible, since their content exceeds the capability of our reason”¹⁵.

De elementen vuur en roos vinden we in verschillende passages van de *Four Quartets* terug, doch ze vormen geen duidelijk omlijnde betekenisstructuur. Men zou kunnen stellen dat de laatste regels van de *Four Quartets* alle echo's uit het gedicht opvangen en juist daardoor opgevuld worden tot een zinvol geheel, hoewel het symbool in zichzelf toch onbepaald blijft en een soort leegte vertoont die slechts van buiten af opgevuld kan worden door de lezing van het ganse gedicht steeds weer te herhalen. Dat wil zeggen dat het symbool het gedicht nooit kan opheffen maar het in de kiem toch in zich draagt. Het schijnt nu juist die openheid te zijn die de kracht van het symbool lijkt te vormen : het geeft daardoor het gesymboliseerde alle kansen in zijn eigenheid naar voor te treden zonder vervormd te worden.

Indien we dan de structuur van de metafoor en het symbool vergelijken, zien we dat de twee entiteiten op het puur formele vlak gelijk zijn : er vindt een verschuiving plaats tussen twee betekenaars terwijl de verwijzing dezelfde blijft. Van herstructurering van het ontvangende betekenisdomein door het donordomein is bij het symbool echter geen sprake, hoewel de concreetheid van dit domein als kenmerk blijft. Integendeel, het donordomein neemt de „structuur” van het gesymboliseerde domein over. Daardoor is het symbool aan de ene kant onderbepaald en aan de andere kant overbezet met betekenis. Daartegenover verrijkt de metafoor juist de betekenis­­samenhang vanuit de eigen betekenisstructuur van het donordomein. Daaruit kan men besluiten dat de metafoor een analytische en het symbool een synthetische kracht vormen die vanuit hetzelfde formeel structurele principe opgebouwd worden. De metafoor geeft betekenis en het symbool vraagt voortdurende interpretatie, opvulling. Eco zegt daarover : „the genuine instances of a symbolic mode seem to be those where neither sender, nor the addressee really wants, or is able to outline a definite interpretation”¹⁶.

Wanneer we ons opnieuw naar de *Four Quartets* richten dan zien we dat de metaforen van het gedicht rond het uiteindelijke symbool cirkelen als rond datgene wat zij zelf niet konden uitzeggen en vullen het tegelijkertijd ook op met hun eigen bepaaldheid. Indien dit niet zo was, zouden de referentiële mogelijkheden van het symbool natuurlijk nog veel opener en groter geweest zijn in functie van de gesymboliseerde werkelijkheid, maar dan zou het ook onverstaanbaar geworden zijn voor de lezer. Immers — en dit werd eerder reeds

15. U. ECO, *Semiotics and the Philosophy of Language*, blz. 144 en 142.

16. U. ECO, *Semiotics and the Philosophy of Language*, blz. 137.

opgemerkt — de eigenlijke bedoeling van het gedicht is zeker niet enkel een poging „the inarticulate” toch te articuleren, wat overigens in stilte geëindigd zou zijn, maar het overbrengen van een betekenisgeheel in de best daartoe geëigende vorm. Een volledig open symbool dat volledig adequaat wil zijn, vinden we wel in *The Love Song of J. Alfred Prufrock* waarin Eliot ook weer twee werelden aanduidt: de wereld van „toast and tea” en de wereld achter „the overwhelming question”, de vraag naar de zin van die eerste wereld. Deze vraag wordt opgelost in enkele totaal onvoorbereide beelden zoals:

I have heard the mermaids singing, each to each.
 I do not think that they will sing to me.
 I have seen them riding seaward on the waves
 Combing the white hair of the waves blown back
 When the wind blows the water white and black
 We have lingered in the chambers of the sea
 By sea-girls wreathed with seaweed red and brown¹⁷

Prufrock — of is het ook Eliot — is zich hier blijkbaar nog onbewust van het symbolische gehalte van deze beelden en ziet en gebruikt ze nog als metaforen tussen andere metaforen. Daardoor lijken ze nog te leeg en te onbegrijpelijk in functie van die tweede wereld.

Het symbool op het einde van de *Four Quartets* daarentegen wordt dus door de voorafgaande metaforen opgevuld, al blijft het toch steeds even onbepaald in zichzelf. De lezer wordt daardoor verplicht steeds opnieuw het ganse proces van de *Four Quartets* te herhalen terwijl de oplossing toch eigenlijk reeds — voor zover het mogelijk is — gevangen is in het symbool dat één niet te analyseren beeld vormt en daarom ook niet herhaald moet worden, maar een statische, onveranderlijke, direct aanschouwbare entiteit is.

Daaruit blijkt dan weer dat het symbool geen inherente literaire waarde heeft omdat het precies alle aandacht op de betekenis richt en niet op de vorm waardoor die betekenis naar voor komt. Ook hierin staan metafoor en symbool tegenover elkaar.

Dan blijft er nog één vraag te beantwoorden: waarom kiest Eliot het vuur en de roos als symbolen voor het tijdeloze moment? Het zijn duidelijk elementen die reeds een lange traditie achter zich hebben en zelfs archetypes genoemd kunnen worden. Deze zogenaamde archetypische symbolen zijn echter open symbolen: zij worden niet door hun archetypisch karakter beperkt maar moeten juist verder geïnterpreteerd worden in functie van een bepaalde situatie. Tot dat besluit komt ook Eco, zij het dan langs een andere weg: „They (ar-

17. T. S. ELIOT, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, blz. 17.

chetypes) are genuine symbols precisely because they are ambiguous, full of half glimpsed meanings and in the last resort inexhaustible''¹⁸. Eliot kan dus met zijn beelden terugrijpen op een lange en rijke traditie die ze overbepaald heeft en die hijzelf en de lezer gedeeltelijk kunnen aannemen of weigeren. Ze geeft kracht aan het symbool zonder dat eigenlijk duidelijk te bepalen. Niet-archetypische beelden zouden alles uit de context moeten halen en daardoor het gevaar lopen als metafoor beschouwd te gaan worden zoals ook de zee een archetypisch symbool kan zijn maar bij Eliot als metafoor opgevat moet worden vanwege de uitwerking ervan.

In verband met dit laatste punt moeten we echter voorzichtig zijn: niet altijd gaat een archetype of zelfs een niet-archetypisch beeld dat doorheen het werk van een dichter uitgewerkt wordt in de richting van een metafoor. Een voorbeeld daarvan vinden we bij J. Slauerhoff die van het begin tot het einde vasthoudt aan het beeld van de zee. Toch condenseert dit zich niet in een metafoor of een metaforisch geheel zoals dat in deze studie bepaald werd, namelijk in een vaste en bepalende structuur. Wanneer men het werk van Slauerhoff doorleest en poogt te bepalen welke nu precies de betekenis van de zee bij hem is, staat men voor een zo complexe betekenisstructuur — die weliswaar op bepaalde plaatsen min of meer doorzichtig is, maar deze doorzichtigheid wordt toch steeds door de omringende passages doorbroken — en wordt het beeld van de zee zo omvattend dat het op zich onvoldoende lijkt te zijn om die last te dragen. We hoeven daarbij enkel te denken aan gedichten zoals *Het boegbeeld; de ziel* of aan romans zoals *Het verboden rijk*¹⁹. Ook hierin bespeuren we weer die leegte die slechts door het materiaal waarmee en waarrond het opgebouwd is — en dit dan nog slechts gedeeltelijk — opgevuld kan worden. Weer krijgen we het fenomeen van de onvermijdelijke en voortdurende herhaling om het symbool, want dat is het tenslotte, in al zijn vormen te reconstitueren. De zee krijgt bij Slauerhoff als het ware haar archetypische volheid terug. Een finale interpretatie is er niet, niet voor Slauerhoff en niet voor de lezer, doordat de spanning die het leven en het werk van deze dichter beheerst niet werkelijk opgeheven kan worden. Bij Eliot was dit ogenschijnlijk wel het geval maar toch betekent ook zijn symbool geen oplossing omdat het toch steeds weer naar die spanningen van het ganse werk en leven verwijst en zelf niet voldoende is om die spanningen op te heffen.

18. U. ECO, *Semiotics and the Philosophy of Language*, blz. 145.

19. J. SLAUERHOFF, *Het verboden Rijk*, in *Verzameld Proza* ('s Gravenhage-Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1975), blz. 441 en „Het Boegbeeld: de Ziel”, in *Verzamelde Gedichten* ('s Gravenhage-Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1963), blz. 45.

Tot slot zouden we hier nog een woord van Hölderlin kunnen bij aansluiten waarin het symbool rechtstreeks tegenover en toch als één van de hoofdmomenten van het kunstwerk gesteld wordt :

Der tragische *Transport* ist nämlich eigentlich leer, und der ungebundenste. Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worin der *Transport* sich darstellt, *das, was man im Silbenmasse Zäsur beisst*, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung notwendig, um nämlich dem reissenden Wechsel der Vorstellungen, auf seinem Summum, so zu begegnen, dass alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die Vorstellung selber erscheint²⁰.

Dit citaat fixeert „die Vorstellung selber”, het symbool wel binnen het kunstwerk maar stelt ze toch slechts als „Zäsur”, „Unterbrechung”, terwijl „der Transport”, het geheel der niet-symbolische voorstellingen, die voorstelling overal en toch nergens dan in het geheel plaatst. In functie van T. S. Eliot en J. Slauerhoff kunnen we stellen dat bij deze laatste die „voorstelling” inderdaad nergens en toch overal aanwezig is, maar de „gegenrhythmische Unterbrechung” ontbreekt daardoor. De „reissende Wechsel” krijgt geen tegengewicht, blijkt te sterk en misschien ook te onbevredigend. Eliots *Four Quartets* hebben wel die cesuur, in de vorm van het uiteindelijke symbool maar misschien is hier de „Transport” dan weer niet „leeg” en „ongebonden” genoeg door de metaforische structuur van het werk. Deze laatste bemerkingen zijn echter slechts tentatieve pogingen een en ander met elkaar te verbinden en vragen dan ook verdere uitdieping.

20. F. HÖLDERLIN, „Anmerkungen zum Oedipus”, in *Hölderlin, Werke und Briefe* (Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1969), blz. 370.