

“... Maar van niets het meest”. Muziek en poëzie bij Faverey’

G.J. Dorleijn

bron

G.J. Dorleijn, “... Maar van niets het meest”. Muziek en poëzie bij Faverey.’ In: Hans Groenewegen (red.), ... *Die zo rijk zijn aan zichzelf... Over Hans Faverey*. Historische uitgeverij, Groningen 1997, p. 150-180.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/dorl002maar01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / G.J. Dorleijn



G.J. Dorleijn

***‘... Maar van niets het meest’
Muziek en poëzie bij Faverey***

Poëzie als muziek

Het schilderij als gestolde tijd. In de lange traditie van zogenaamde beeldgedichten is deze gefixeerde beweging, het idee van ruimte geworden tijd, een bekend thema, dat vaak een poëticaal ideaal vertegenwoordigt.¹ Bij Faverey vinden we deze paradox prachtig verwoord in de regel ‘het in zijn nu verblijvend hier’, uit de reeks ‘Adriaen Coorte’. Woorden als stilstand, ingevroren en windstilte onderstrepen het stollingsmoment. Maar achter de stilte sluipt beweging naar voren:

(..)

Windstilte, het wegzijn

van iets: gestadig kloppend

1 Zie voor Nederland de bloemlezing *Ik heb het Rood van 't Joodse Bruidje lief, gedichten over beeldende kunst*, (samenst. en inl. T. van Deel), Amsterdam 1988; en *Een engel zingend achter een pilaar, gedichten over schilderijen*, (samenst. en toel. Anton Korteweg), Den Haag 1992; hierin ook verdere literatuur.

in kruisbes, framboos,
romigste asperges.²

Door de afbeelding, hier dus een stilleven van Coorte, is het afwezige (tijd, leven) zo merkbaar dat het in het afgebeelde levend wordt. De Coorte-reeks eindigt zelfs met een bewegend beeld:

(..)
Alsof in één vloeiende beweging
een gat wordt neergelegd;

en, wak na wak, huis-

waarts gebogen, neuriënd
zich de schaatsers.³

Het ideaal van een kunst die door fixatie afwezig maakt, in het bovenstaande vervat in het neerleggen van een gat en in ‘wak na wak’, is verbonden met het tegendeel: paradoxale aanwezigheid van beweging (de tocht van de schaatsers) en van een kunstvorm die anders dan de beeldende kunst niet vastlegt maar doorloopt: de muziek, terloops genoemd in neuriënd. Daarbij is neuriënd niet als onovergankelijk, maar als overgankelijk, of liever wederkerend werkwoord gebruikt. Het ‘object’ is het reflexief voornaamwoord zich: de schaatsers neuriën zich huiswaarts, of: de schaatsers neuriën zich, dat wil zeggen door te neuriën zijn zij er, conform het adagium ‘Ik neurie, dus ik besta’. Het is frappant dat juist in de gedichten die het duidelijkst op schilderkunst zijn geïnspireerd, de concurrerende kunst, de muziek, het laatste woord krijgt.

De paradox, het is moeilijk over Faverey te spreken zonder dit woord te gebruiken, is meervoudig. De afbeelding doodt de tijd en maakt dat het leven afwezig is (‘stilleven’, ‘nature morte’), maar door de geheimzinnige

2 Hans Faverey, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam 1993, 331. Verder Vg.

3 Vg, 337.

scherpte van het beeld wordt het afwezige, doordat het als afwezig ervaren wordt, toch aanwezig gesteld. Het picturale, dat het meest natuurlijk iets kan uitbeelden, afbeelden, of kortom ergens naar kan verwijzen, verwijst uiteindelijk naar iets dat er niet is. Het teken dat op de meest vanzelfsprekende manier borg staat voor een concrete referentie, is in zijn effect het meest abstract. Tenslotte, om de overpeinzingen over het paradoxale te beëindigen, het fixerende beeld roept associaties op aan de vloeiende zusterkunst, de muziek.

Muziek staat voor een ander poëtisch ideaal. En daarmee is Faverey's poëzie herhaaldelijk in verband gebracht, onder anderen door Rein Bloem, Tom van Deel en Guus Middag. 'Meer dan welke andere moderne poëzie wordt het werk van Faverey gekenmerkt door muzikale procédés'.⁴ 'Voor Faverey zijn gedichten composities van woorden en zinnen, met een begin en een eind'.⁵ 'Zijn gedichten willen geen beschrijving van iets anders zijn; ze willen van, in of op zichzelf iets zijn'.⁶ 'Dit is geen poëzie van betekenissen meer, maar van bewegingen'; net als in muziek kan men 'de schoonheid van de bewegingen zelf' waarderen.⁷

Faverey zelf heeft zijn afgunstige voorkeur voor muziek nooit verheeld: 'Zoals een heleboel dichters ben ik verschrikkelijk jaloers op die componisten. Die zitten niet aan die verwijzingen vast.' 'Ik zou tien jaar in mijn poëzie mogen worden teruggezet als ik Cabezón en Bach goed zou kunnen spelen. Wanneer ik mijn broer Robby gitaar of luit hoor spelen, denk ik: kon ik zoiets maar op mijn clavecimbel. Maar dan had ik vroeger maar beter

4 Rein Bloem, 'Hans Faverey', in: *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*, (mei 1980), 7.

5 Tom van Deel, 'Nawoord', in: Hans Faverey, *Lichtval*, Amsterdam 1985², 96.

6 Guus Middag, 'Hans Faverey', in: *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*, (mei 1991), 3.

7 Guus Middag, 'Een kortstondige huif over het zijnde', in: *Jan Campertprijzen 1990*, 's-Gravenhage 1990, 9-37, aldaar 19.

moeten oefenen, eigen schuld.⁸ Bij Faverey dus niet de *iconinvidia*, de afgunst op het beeld,⁹ maar jaloezie op de muziek.

Net als bij de schilderijgedichten oefent hier de andere kunst haar aantrekkingskracht uit vanwege de bijzondere manier waarop zij verwijst, of beter niet verwijst. Componisten zitten, zoals de dichter zegt, niet aan verwijzingen vast. Zo moet ook de taal, in poëzie, geen directe verwijzing hebben, maar een indirecte ongrijpbare betekenis. ‘Met zinnen heb ik te maken, die zijn voor mij het belangrijkste. De inhoud van die zinnen kan me niet zoveel schelen’.¹⁰ Woorden ‘hebben eigenlijk geen echte betekenis. Woorden hebben alleen betekenis in relaties’. ‘En als je er diep van doordrongen bent, dat taal per definitie abstract is (..) dan zeg ik dat ik ook niet meer het gezeur wil hebben van: waarheen verwijst dat? en: wat bedoelt de dichter nou? Want dan bedoelt die dichter gewoon wat er staat op die bladzijde, en wat de lezer ermee doet, dat is zijn verantwoordelijkheid, niet de mijne’.¹¹

Juist de autonome, niet-verwijzende functie van taal maakt dat het gedicht vergeleken kan worden met een muziekstuk: wel ordening, maar geen betekenis. Muziek is een welluidend zwijgen, zoals het in het slotgedicht van een aan een componist (Girolamo Cavazzoni) gewijde reeks luidt:

8 Arjen Schreuder, ‘Schoonheid en waarheid’, in: *NRC/Handelsblad*, 11 november 1988.

9 Al vinden we die wel in de Seghers-gedichten: *Vg*, 240 en *Vg*, 395.

10 Citaten ontleend aan T. van Deel, “‘Onthechtingsoefeningen’”, Tom van Deel in gesprek met Hans Faverey’ (1978), in: T. van Deel, *De komma bij Krol en andere essays*, Amsterdam 1986, 104-117.

11 T. van Deel, ‘Onthechtingsoefeningen’, 106.

(..)

maar van niets het meest. De toetsen
echter, steeds heviger aanwezig,
zwijgen nu welluidender.¹²

In Faverey's werk zijn genoeg aanknopingspunten voor een muzikale lezing te vinden, daarvoor hebben we de interviews niet nodig. Zo komen er namen van componisten en uitvoerende musici in zijn gedichten voor, vooral toetsenisten (Faverey speelde zelf clavecimbel en piano). Er is een 'Hommage à François Couperin',¹³ de laat zeventiende-eeuwse, vroeg achttiende-eeuwse Franse clavecinist en organist. Aan de reeks 'Girolamo Cavazzoni, verdwenen in context'¹⁴ refereerde ik al. Cavazzoni is inderdaad welhaast verdwenen in de context van de muziekgeschiedenis. Het *Handbuch der Musikgeschichte* vertelt dat hij, leerling van Adrian Willaert, een vertegenwoordiger is van de vroege klaviermuziek uit de zestiende eeuw, met De Rore, de Gabrieli's, Merulo 'und zahlreiche andere Italiener oder in Italien Ansässige' (die zijn dus echt verdwenen).¹⁵ Er blijken overigens twee Cavazzoni's, die soms door elkaar gehaald worden. Een vader, Marco Antonio, die stukken met zoveel stemmen schreef dat ze onspeelbaar zijn, hetgeen hij zich bewust was, want hij tekent de noten zo op dat alle onvolkomenheden van de uitvoering erin verwerkt zijn: een stem breekt af omdat de hand op hetzelfde moment een nieuwe inzet in een veel hogere of lagere positie moet realiseren. Een ontregeling die Faverey heeft moeten amuseren. En dan is er de zoon, Girolamo, die zich houdt aan de 'strengstfugierende' vormen die 'in ihren edlen, vornehmen Beschränkung' tot 'vollkommene' distinctie leiden.¹⁶ Girolamo's Spaanse tijdgenoot, de blin-

12 Vg, 423.

13 Vg, 293-305.

14 Vg, 417-423.

15 Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, München 1975², 3 Bde., 382-397, aldaar 388.

16 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. II, Kassel und Basel 1952, kol 935-937.

de organist Antonio de Cabezón ('el único / organista, ciego de nacimiento'¹⁷) - ook geen algemeen-bekende componist - krijgt een 'In memoriam'.¹⁸ Bekender zijn de clavecinisten Froberger¹⁹ en zeker (Domenico) Scarlatti,²⁰ de vooral als pianopedagoog overgebleven Czerny,²¹ en de alleskunner Haydn.²² De bundel *Tegen het vergeten* tenslotte, wordt aan de pianist Theo Bruins en de clavecinist/organist Gustav Leonhardt opgedragen.

Het is overigens lang niet altijd duidelijk wat we met de componistennamen in de gedichten aanmoeten. In het in memoriam Antonio de Cabezón wordt nog enigszins gebruik gemaakt van biografische informatie als zijn blindheid en het feit dat Cabezón met Philips II gereisd heeft en zo ook de Nederlanden heeft aangedaan. Maar voor het overige wordt in het gedicht leven en werk, waarop een poëtische visie wordt gegeven, niet Cabezón-specifiek ingezet. Hetzelfde geldt *mutatis mutandis* voor Cavazzoni, Couperin en Scarlatti. Zo kom je met de biografische gegevens over de laatste in het gedicht waarin hij voorkomt niets verder: 'Wat een verdriet / stond de kooi niet uit om Domenico / Scarlatti te behouden.'²³ En de twee componisten in de volgende overigens schitterende absurde zin lijken volstrekt willekeurig gebruikt: 'Czerny // heeft ook op een lasso // willen lijken. Haydn leek liever / op een fietspomp dan op een binnenband / vol gaatjes.'²⁴ Binnen het gedicht is de mededeling wel te interpreteren, maar

17 Vg, 630.

18 Vg, 608.

19 Vg, 665.

20 Vg, 599 en Vg, 642.

21 Vg, 519.

22 Vg, 519.

23 Vg, 642.

24 Vg, 519.

de namen van Czerny en Haydn zijn wederom arbitrair. Het enige waar de componistennamen misschien naar verwijzen is naar de muzikale structuur van de gedichten.

Nog een voorbeeld. Froberger in het volgende motto bij een gedicht uit de afdeling ‘Verspreide publikaties’ van de *Verzamelde gedichten*: ‘Froberger begint met een F, / Martyrium met een M’. Natuurlijk, een bekend stuk van Froberger op de dood van zijn broodheer, wiens naam ook met een F begon (keizer Ferdinand III), staat in f klein, eindigt met drie keer de toon f aan te slaan en begint ook met een f. Maar deze gegevens zijn vergezocht en zijn in de tekst niet zichtbaar. Evenmin als de componist Froberger zelf. Het motto wijst dan ook op de betrekkelijke willekeurigheid van de naam: een zelfverwijzende open deur. Een dergelijke bewering had inderdaad over welke naam dan ook gedaan kunnen worden.²⁵

Tegelijkertijd is er in al deze gevallen wel een naam gekozen. En een naam roept een welbepaalde, eigen wereld op. Faverey ontregelt steeds weer de conventie dat een naam naar een speciaal, bestaand domein verwijst, door in de tekst de encyclopedische gegevens die die naam meeslept te negeren. Hierdoor ontstaat een paradoxaal effect van vreemdheid. Het verschijnsel is te vergelijken met wat Kugel ‘strangeness’ noemt, dat ontstaat door middel van ‘allusions to nowhere’.²⁶ Met dit verschil dat de namen bij Faverey hele scherpe allusies zijn aan een specifiek domein, terwijl tegelijkertijd alle informatie binnen dat domein in de context van het gedicht onbruikbaar is. De allusie is dus niet zozeer gefrustreerd omdat de lezer de toegang tot de bron onthouden wordt, zoals in de symbolistische poëzie die Kugel bespreekt, maar doordat de bron niets oplevert dat in de tekst gebruikt kan worden. De concrete verwijzingen in Faverey's teksten onttrekken zich aan de in de bron gegeven context en situatie en ‘de

25 Het gedicht stond oorspronkelijk in een bundel met teksten verzameld ter gelegenheid van het eerste lustrum van boekhandel Martyrium. Dit feestelijke feit wordt in de tekst verder niet gememoreerd.

26 J.L. Kugel, *The techniques of strangeness in symbolist poetry*, New Haven 1971, 32.

voorgevormde betekenissen doen er in het geheel niet toe'.²⁷ Men zou kunnen zeggen dat door dit uiterst concreet en tegelijk nietszeggend gebruik van namen opnieuw het probleem van de verwijzing zichtbaar wordt gemaakt. En dit geschiedt juist met namen van componisten, die zich in de visie van Faverey met een concreet ervaarbare/maar tegelijk niet-verwijzende kunst bedienen.

Behalve de namen zijn er andere signalen voor het muzikaal karakter van de gedichten in het woordmateriaal te vinden. Zo zijn er nogal wat muzikale vaktermen: *arpeggios*, kreeftengang, timbre, stemhoogte, kwint, *rubato*, voorspel (5x) in de zin van prelude, *mit Sprechstimme*, *ex improviso*, motief, muzieken, muziek, en, uit de elektronische muziek, noise en ruis. Voorts instrumenten en annex: dingeschilde harpen, stemvork, instrument, vioolhars, piano. En verder nog woorden die wat indirecter met muziek in verband te brengen zijn: stem, zingen, neuriën, stilte, ruisen. Over werkwoorden als 'ruisen' zegt Bloem overigens dat ze een 'eigen paradigma' vormen en die hebben 'met dichten te maken, met het verbreken van zwijgen, zelfs als de communicatie uit de weg wordt gegaan'.²⁸ Ook hier belanden we dus al gauw bij een vorm van poëtische zelfreflectie.

Een ander muzikaal aspect vinden we in de reeksvorm. Voor een belangrijk deel bestaat Faverey's werk uit reeksen en niet uit afzonderlijke gedichten. De ordening van gedichten in samenhangende grotere eenheden vinden we natuurlijk bij meer dichters. Toch zijn het bij de meesten doorgaans groeperingen van teksten die op zich afzonderlijk kunnen functioneren. Het gedicht is de leeseenheid, al brengt de bijeenplaatsing in een groep wel een verband aan dat een meerwaarde toevoegt. Bij Faverey echter is herhaaldelijk de reeks de leeseenheid en kan het afzonderlijke gedicht moeilijk

27 Rein Bloem, 'Over het lezen van Hans Faverey', in: T. van Deel, R.L.K. Fokkema, J. Hoogteijling (red.), *Over gedichten gesproken*, Groningen 1982, 45-54, aldaar 54.

28 Rein Bloem, 'Over het lezen', 50-51.

los gelezen worden. Zo sorteert de ‘Man & dolphin’-serie²⁹ alleen zijn effect bij een lectuur van het totaal. Ook al betreft niet elke reeks alle onderdelen even sterk op elkaar, toch is Faverey een echte reeksdichter, en hij toont zich ook daarin een dichter die gebruik maakt van de herhalingsprocédés die we muzikaal kunnen noemen. De reeks is het geheel van secties van een *ricercare* of *toccata*, de opeenvolging van een clavecimbelsuite, de delen van een sonate, de verschillende variaties op een thema (of misschien wel zonder thema). Poëzie als muziek dus.

Autonomie

De banden tussen poëzie, of beter lyriek, en muziek zijn van oudsher nauw. Lyriek, het woord zegt het al, werd doorgaans onder lierbegeleiding gezongen.³⁰ Maar deze traditie is in de westerse cultuur op den duur gezonken. De gezongen lyriek vinden we nu nog slechts in wat wordt aangeduid als het lichte genre: cabaret, musical, jazz, pop. De serieus genaamde poëzie wil niet meer gezongen worden. In andere culturen zijn lyrische tekst en muziek nauw verbonden gebleven. Maar in de westerse literatuur is de lyrische tekst op zichzelf komen te staan.

De tekst mag zich aan de muziek ontworsteld hebben, toch is er contact gebleven. Of anders gezegd, hoe groter de afstand tot de muziek werd, hoe sterker de poëzie zich op de muziek oriënteerde.³¹ Niet als praktisch vanzelfsprekend gegeven, maar als abstract, filosofisch ideaal: de muziek met

29 Vg, 141-147.

30 Dat juist in een Seghers-gedicht de lier aan de wilgen wordt gehangen is weer zo'n veelzeggend grapje: ‘zilver- of / amandelwilgen, daaraan al / zo lang zijn hangende / de harpen; de gewurgden.’, Vg, 241.

31 Vgl. Lawrence Kramer, *Music and poetry: the nineteenth century and after*, Berkeley 1984, 3: ‘In the beginning was the song. Is it fair to add that, once separated, music and poetry tend to become nostalgic for each other?’

een eigen wereld, een pure betekenis, een vervoerende beweging, een directe impact.

Wanneer muziek als poëtisch ideaal wordt nagestreefd, gaat het niet om klank- en ritme-aspecten van het gedicht (of in ieder geval niet alleen), maar om het feit dat er frasen zijn, wendingen, een structuur, een compositie van woorden en hun betekenissen die in combinatie alleen nog naar elkaar verwijzen maar niet naar iets anders. Betekenis doet dus wel mee, maar slechts als structurelement. En juist doordat er geen directe verwijzende betekenis is, heeft de muzikale tekst, net als de muziek zelf, door een speciale orde een direct, geheimzinnig effect. De betekenissen vertegenwoordigen ten opzichte van elkaar dus bepaalde waarden en hun geordende aanwezigheid brengt structuur aan: door herhaling, contrast, dat evenals omzetting ook een vorm van herhaling is, en toevoeging, zoals in het volgende gedicht.

Iemand - is hij er

al? - slaat dat ding het eerst.

Hij zegt: 'dag luipaard, dag
zeedier'. Een 2e - is hij er

nog? - slaat dat blinkende ding ook,
zegt: 'dag zeepaard, dag lui dier'.

Van wie is dat ding nu eigenlijk?³²

Betekenisherhaling, al dan niet contrasterend, vinden we in de volgende paren:

Iemand - Een 2e
slaat - slaat
dat ding - dat ding
het eerst - ook

32 Vg, 84.

is hij er al? - is hij er nog?

zegt - zegt

dag (..)paard, dag (..)dier - dag (..)paard, dag (..)dier

Toevoeging zien we in ‘blinkende’ bij het tweede ‘ding’. Omzetting in luipaard/zeedier - zeepaard/luipaard. De referentie is minimaal (Iemand, ding). Bovendien wordt nog eens de aanwezigheid van de handelende personen gemarginaliseerd - van de een wordt gevraagd of die er al is, van de tweede wordt gesuggereerd dat die wel eens weg kan zijn. Ook het object dat beiden slaan wordt weinig concreet gemaakt: ‘dat ding’. Wel spreken beide personen vergelijkbare woorden, wellicht tot het ding dat ze slaan, dat dan misschien wel een wezen is - maar een wezen is toch geen ding? -; de weinige zekerheid die we hadden over de mogelijke identiteit van het toegesprokene verdwijnt door de logische ongerijmdheid in de eerste toespraak: een luipaard is geen zeedier. In de tweede toespraak wordt de onzekerheid weer compleet, door de omzetting. De overeenkomst van datgene waarover de twee het hebben, bestaat alleen in hun manier van spreken, en dan nog maar gedeeltelijk (vanwege de omzetting).

We hebben als lezers dus geen enkel aanknopingspunt, behalve de structuur van de in taal uitgedrukte handeling: a slaat x en zegt iets + b slaat y (= x?) en zegt iets vergelijkbaars, maar tegelijk heel anders. De laatste regel bevat een ironische vraag die reageert op de verwachte irritatie van de lezer. De klemmende vraag van de lezer is natuurlijk in de eerste plaats: wat is dat ding nu? is het een dier? maar is het dan een zeepaard of een luipaard? en hoe kan een luipaard een zeedier zijn? Maar hier wordt die voor de hand liggende vraag niet gesteld, maar een minder ter zake doende, namelijk van wie dat ding nu is? Van persoon a? of persoon b? of nog iemand anders?

Terzijde gezegd, we kunnen dit gedicht, waarvan de betekenisstructuur transparant is, maar de betekenis duister, of beter wellicht: onoplosbaar blijft, wel interpreteren. De slotvraag is op te vatten als de vraag naar wie macht heeft over het ding. Kennelijk heeft diegene macht over het ding die het niet alleen slaat, maar het ook een naam geeft. Er is een hele taal filosofische traditie met theologische wortels en poëtische uitlopers die dit gedach-

tengoed koestert. Wie de dingen benoemt heeft ze in zijn macht. Wie noemt stelt aanwezig. Het probleem in dit gedicht is dat er twee personen zijn die de macht opeisen. De slotvraag is dus eigenlijk heel relevant. Als we kunnen uitmaken van wie het ding is, wie de macht heeft, dan weten we ook welke uitspraak over het ding geldig is en kunnen we eindelijk uit onze eerdere impasse raken. Tegelijk, juist nu er alternatieve uitspraken over het ding (de dingen, de werkelijkheid) voorhanden zijn, worden we ons bewust van de fundamentele frictie die er bestaat tussen uitspraken en de dingen, taal en werkelijkheid. De woorden slaan niet op de dingen, omdat ze - excuses voor de woordspeling - natuurlijk nergens op slaan. En mocht bij eerdere dichters deze taalskepsis met een zekere droefheid zijn verwoord, Faverey wrijft het ons telkens weer met een zeker vilein genoegen in.

Het gedicht is dus tot op zekere hoogte interpretabel, maar in dit verband gaat het mij erom het gedicht waar te nemen als muzikale compositie, met de woorden en hun betekenissen als de muzikale motieven (groepen noten/ tonen) die door middel van formele procédés (herhaling, contrast, permutatie, omkering) patronen opleveren. Dit poëtische ideaal (dat nooit geheel werkelijkheid kàn worden, woorden houden nu altijd enigermate hun referentie, of zetten de lezer er steeds weer toe aan betekenis toe te kennen) kent een traditie die in de moderne poëzie in ieder geval is aan te treffen bij Mallarmé en Valéry, om twee grote poëzietheoretici met wereldwijde invloed te noemen, en is, om me tot het Nederlands te beperken, in de praktijk gebracht door dichters als J.H. Leopold en Paul van Ostaijen.³³

Om het belang van het muzikale ideaal te illustreren geef ik een beknopte parafrase van de opvattingen hierover van Paul Valéry. Valéry heeft

33 Zie voor de westerse traditie James Anderson Winn, *Unsuspected eloquence; a history of the relations between poetry and music*, New Haven 1981. De late negentiende eeuw en vroege twintigste eeuw worden behandeld in het hoofdstuk 'The condition of music', 287-346. Zie voor Leopold, G.J. Dorleijn, "'Een lustig spel dat verder gaat'; over het muzikale in J.H. Leopolds gedichten", in: P.M.Th. Everard, H. Hartsuiker, *Ontroering door het woord; over J.H. Leopold*, Groningen 1991, 70-96. Voor Van Ostaijen zie de bijdrage van Erik Spinoy, hierna, 181-213.

zelfs opgemerkt dat we niets van de moderne poëzie (voor Valéry vanaf 1840/1850 tot het nu van 1931) kunnen begrijpen als we de fundamentele rol die de muziek daarin heeft gespeeld buiten beschouwing laten.³⁴ Door de oriëntatie op de muziek van dichters als Baudelaire en Mallarmé is de poëzie op het spoor gezet naar een zuiverder bestemming en is het gedicht zelf gezuiverd van de impure elementen die het proza kenmerkt.³⁵ Muziek zet dus aan tot het gebruik van taal in haar autonome functie. Behalve de zuiverheid in de zin van autonomie is de muziek aantrekkelijk door haar mathematische architectuur, zegt Valéry. De muziek wordt gekenmerkt door direct waarneembare maar tegelijkertijd uiterst subtiele interrelaties van vormgevingsmiddelen en vooral ook door de meest intieme verhouding die denkbaar is tussen vorm en materiaal.³⁶ Belangrijk middel is de almachtige herhaling, die een direct overweldigend en intens fysiek effect heeft op de toehoorder. Er is een overdaad aan mogelijkheden tot combinatie en geordende ontwikkeling. En het essentiële is natuurlijk de *compositie* (Valéry onderstreept het woord), waaronder verstaan moet worden het verband tussen het geheel en de onderdelen (tot aan de miniemste details toe) dat in de muziek ten volle kan worden uitgebuit.³⁷ Valéry's visie op muziek als leidster voor de poëzie kort samengevat: zij is geordende constructie (met de mogelijkheid tot ontwikkeling, dus geen statische maar een dynamische structuur), gekenmerkt door zuiverheid en abstractie (in de zin van autonomie, zonder directe verwijskracht) en gericht op een maximaal en onmiddellijk effect op de waarnemer. De paradox is dan dat het medium van abstracte puurheid een concreet, fysiek ervaarbare wer-

34 Paul Valéry, *Oeuvres II*, (ed. Jean Hytier), Parijs 1984, 1273.

35 *Oeuvres II*, 1273.

36 *Oeuvres II*, 1279.

37 *Oeuvres II*, 1279 en Paul Valéry, *Cahiers II*, (ed. Judith Robinson-Valéry), Parijs 1988, 938.

king heeft. Muziek is de meest lichamelijke kunst, maar aan de andere kant de meest structurele.³⁸

Zoals Faverey jaloers was op de uitvoerend musicus Robby Faverey, zo was Mallarmé jaloers op de componisten en ook Valéry geeft in zijn poëtische geschriften en notities herhaaldelijk blijk van zijn afgunst op de meest veelzeggende-nietszeggende kunst. In zijn poëziepraktijk heeft Valéry evenzeer bewust gebruik gemaakt van de ‘condition musicale’.³⁹ Het gedicht als recitatief, als ‘chant’, klank- en ritmische aspecten, harmonieën, subtiele voortgang via klankmatige en inhoudelijke modulatie, muzikale frasering, herhaling - woordelijk, maar ook in de frequentie van betekenisnoties - de beweging van betekenissen, het zijn termen waarin hijzelf en anderen over zijn produktie spreken.⁴⁰

In het Nederlands taalgebied is Paul van Ostaijen natuurlijk de kroongetuige als het erom gaat het belang van de muziek als metafoor voor het poëtische te demonstreren. Ik beperk me er toe⁴¹ eraan te herinneren dat de dichter van *Het eerste boek van Schmoll* (zoals bekend, vingeroefeningen voor pianoleerlingen) in een lezing het ontstaan van zijn ‘Melopee’ bespreekt in termen van het werken aan een muzikale compositie; ‘poésie à thème’ noemt hij dit soort gedichten, waarbij we ‘thème’ als muzikaal thema kunnen opvatten. We zijn niet ver van Verlaines axioma ‘De la

38 *Cahiers II*, 928: ‘vraie abstraction - excitation directe’. Zie ook *Cahiers II*, 973.

39 *Oeuvres II*, 1688.

40 Zie bijvoorbeeld Lloyd James Austin, ‘Modulation and movement in Valéry's verse’, in: Harold Bloom (ed.), *Paul Valéry*, New York/ Philadelphia 1989, 61-74, 63: ‘the specific musical device which meant the most to Valéry was precisely that of modulation.’ Verder zeer uitvoerig Brian Simpson, *Paul Valéry and music; a study of the techniques of composition in Valéry's poetry*, Cambridge 1984.

41 Zie over Van Ostaijen en Hans Faverey, Erik Spinoy, ‘De sneeuwuil en de sjimpansee’, hierna, 181-213.

musique avant toute chose', merkt Van Ostaijen dan ook op.⁴² Dat Faverey Van Ostaijen hoog had, is overigens bekend en er zijn verschillende gedichten die een Van Ostaijenachtige factuur hebben. Guus Middag noemt uit de laatste bundel 'Rozenmond ligt languit in haar bad',⁴³ en uit een vroege bundel is er bijvoorbeeld 'Los! daar gaan ze'.⁴⁴

In Faverey's (weinige) poëtische uitspraken klinkt als gezegd de parallel muziek-poëzie herhaaldelijk op. We kunnen die gevoeglijk interpreteren binnen de autonome traditie van de moderne poëzie, met als kern de visie op de zelfstandigheid van de taal, die niet of problematisch verwijst, en daaraan gekoppeld de instrumenten die een dichter ter beschikking staan: de combinatie van elementen die leidt tot de poëtische compositie. Voor de lezer van dit soort poëzie is het goed zich bewust te zijn van deze visie en de procédés. Hij kan bij zijn lectuur zich meer gaan richten op de schikking van de bewegingen in het vers, zonder naar direct samenhangende totaalbetekenissen te zoeken.

Muziek als metafoor

Nu heb ik steeds in het algemeen over muziek gesproken, maar er zijn natuurlijk verschillende muzieksoorten. Wanneer hij Faverey's werk met muziek vergelijkt, zegt Bernlef dat het om een bepaald type muziek gaat: 'het soort dat probeert een van de meest kenmerkende karakteristieken van muziek: dynamiek, ontwikkeling, te elimineren'. Hij denkt daarbij aan de *Danses gothiques* van Satie, maar van hem mag je er ook de 'minimal music' bijhalen. Bij Satie, zegt Bernlef, is er sprake van 'enkele eenvoudige melodische fragmenten die in minimale variaties steeds terugkomen om zich tenslotte te verzelfstandigen, ingeklemd tussen steeds

42 Paul van Ostaijen, 'Le renouveau lyrique en Belgique', in: Paul van Ostaijen, *Verzameld werk; proza; besprekingen en beschouwingen*, (ed. Gerrit Borgers), Amsterdam 1979³, 286-290, aldaar 289.

43 Vg, 652.

44 Vg, 215.

langer aanhoudende stiltes. Bij deze muziek kun je je niets voorstellen.⁴⁵ Het ‘minimale’ karakter van Satie, of de ‘minimal music’, zit hem dus in de herhaling en in de (kleine) veranderingen van elementen.

Maar in plaats van twintigste-eeuwse muziek is het heel goed mogelijk een ouder model te nemen, namelijk de klaviermuziek uit de zestiende en vroege zeventiende eeuw, waarmee Faverey zelf vertrouwd was. Die muziek kent twee hoofdtypen: 1 de *ricercare* (*fantasia, capriccio, toccata, prelude*), gebaseerd op imiterende meerstemmigheid, al dan niet afgewisseld door adembenemend passagewerk; 2 de variatie: hetzelfde thema wordt omspelend en versierend gevarieerd. Het is muziek waarvan men kan zeggen dat ‘de kern zich ledigt, / zich uitspreekt / in zijn varianten’.⁴⁶ Beide typen kunnen natuurlijk gemengd voorkomen. De twee basisprincipes - herhaling en verandering - vinden we in beide terug. En daarbij kan herhaling veranderend zijn en de verandering herhalend. Over sommige vroege klaviermuziek is ook wel gezegd dat het net ‘minimal music’ is. Die muziek kent evenmin de crescendo-diminuendo-dynamiek van de klassicistische en romantische muziek, waarop Bernlef kennelijk doelt en die bijvoorbeeld Valéry's ideaal vertegenwoordigen. August Willemsen noemt in zijn *in memoriam* nog een andere, overigens wel klassicistisch-romantische componist, ‘de oude Beethoven’ van diens late pianosonates en strijkkwartetten. Maar ook hier is een hoge mate aan herhaling de kwaliteit die in het oog springt en niet de romantische ontwikkeling: ‘Van grote verpletterende kracht waren de ritmische stompemde, herhaalde figuren, zoals in opus 127’, waarbij Faverey in bewondering verzuchtte: ‘Moet je horen, *honderdveertien* keer herhaalt ie dat, die ouwe.’⁴⁷

Muziek is geordend geluid, zoals we weten, en die ordening wordt voor een belangrijk deel door herhalingsprocédés bepaald. Het bekendste ordeningsprincipe wordt gevormd door de tonen (toonhoogten) die in ver-

45 J. Bernlef, *Het ontplofte gedicht; over poëzie*, Amsterdam 1978, 115.

46 Vg, 335.

47 August Willemsen, ‘De herinnering die Hans Faverey heet’, in: *NRC/Handelsblad*, 13 juli 1990.

houdingen met elkaar verbonden zijn, een en ander afhankelijk van de gebruikte tonale (of atonale) systematiek. Groepering van tonen wordt, bij herhaling, een motief. De herhaling kan exact zijn of gevarieerd, zoals in de omkering van een motief, of de kreeftegang; of er is de gevarieerde herhaling met versierende toevoegingen. Het is goed om hierbij vast te stellen dat muziek in deze voorstelling van zaken eenstemmig is. Bij tonale muziek ligt de ordening dan in de melodievorming, de frasering en dergelijke. Er zijn echter ook andere ordeningsniveaus. Behalve het niveau van toonhoogte, de intervallen, en de herhalingen daarin, is er onder meer het niveau van de dynamiek, van de agogiek en ritmiek, van de kleuring. In muziek wordt doorgaans van deze ordeningsniveaus tegelijk gebruik gemaakt. Behalve de eenstemmige, zich in de tijd ontplooiende vorm, kent muziek, althans de westerse muziek, die daarin bijna uniek is, ook de gelijktijdigheid: in harmonie en polyfonie. Een melodie wordt begeleid door akkoorden, of verschillende motieven klinken simultaan.

Poëzie is net als muziek een tijdkunst en kan dan ook de meeste van deze muzikale eigenschappen nabootsen. Ook hier kan het herhalingsniveau verschillend zijn: klankherhaling (inclusief klankverhoudingen), herhaling van woorden, van woordklassen, van betekenissen, van syntactische schema's. Als er over muzikale poëzie gesproken wordt, is er altijd op ten minste een van die talige niveaus een herhalingsdichtheid. Gedichten van Jan Hanlo (niet alleen 'Oote oote boe') en Van Ostaijen zijn bekende voorbeelden waarin klank- en woordherhaling aan het muzikale effect bijdragen. Ook syntactische patronen blijken aan de ordening van herhaling deel te hebben, zoals dat in Gezelles "t Er viel 'ne keer een bladtjen op het water' het geval is.⁴⁸ Bij Leopold blijkt het muzikale karakter onder meer te bestaan uit een dynamische ontwikkeling in de betekenissen-

48 Zie Jan J.M. Westenbroek, "T er viel 'ne keer..."; in het grensgebied van het verwoordbare', in: Jan J.M. Westenbroek, *Gezelle de dichter; studies*, Antwerpen 1995, 69-92.

merken die leidt tot een soort crescendo en decrescendo in betekenisintensiteit.⁴⁹

De manier waarop de taal geordend is, ligt in deze en dergelijke gevallen dicht bij de in geordende lineaire opvolging zich ontvouwende muziek. Muziek is slechts een metafoor voor taal of poëzie, maar het punt van overeenkomst ligt in beider eigenheid verankerd. In deze metafoor is muziek dus opgevat als eenstemmig en niet als meerstemmig. Verschillende taaluitingen kunnen nu eenmaal niet of nauwelijks gelijktijdig worden geproduceerd of gepercipieerd, zoals dat bij muziek bij uitstek wel kan: ‘actual polyphonic simultaneity is impossible in poetry’.⁵⁰ Aanduidingen als polyfoon, contrapuntisch, fugatisch, die we herhaaldelijk kunnen aantreffen als de verhouding poëzie en muziek aan de orde is, ook die van Faverey, zijn minder precieze analogieën, metaforen in de tweede graad, voor iets wat zich slechts na elkaar afspeelt.

Natuurlijk, men mag een metafoor opladen zoals men wil. En het valt niet te ontkennen dat behalve critici ook dichters de meerstemmigheid als een van de na te streven muzikale idealen zagen, ‘(some poets) have seen in the musical possibilities for simultaneity, density, and design attractive models for poetry’.⁵¹ Deze simultaneïteit werd dan in de praktijk nagestreefd door intertekstualiteit - door de intertekstuele verwijzing ontstaat een gelijktijdig werkende meervoudige betekenis -; door heterogeniteit - verschillende ‘thema’s’ worden zonder aanduiding achter elkaar gepresenteerd waardoor een meerstemmig effect zou ontstaan - of door ambiguïteit - een woord heeft meer betekenissen, en functioneert zo in verschillende betekenislagen van het gedicht.

Niettemin zou ik de metafoor poëzie als muziek beperkt willen houden tot het (eenstemmige) herhalings- en variatieprocédé en er daarbij nogmaals op willen wijzen dat die herhalingsprocédés direct te verbinden zijn met dat andere ideaal waarvoor muziek staat: de verwijzingsloze verwij-

49 Zie Dorleijn, ‘Een lustig spel’.

50 Winn, *Unsuspected eloquence*, 297.

51 Winn, *Unsuspected eloquence*, 297.

zing. Door de aandacht voor herhaling, voor procédés die zich dus formeel aandienen, raakt de (referentiële) semantiek uit beeld.⁵² Zoals muziek niets betekent, nergens naar verwijst (althans, in bepaalde opvattingen van muziek), gaat taal ook nergens naar verwijzen. Het is de autonome functie van taal en van poëzie, waarover ik boven al sprak, en die is een hoofdthema van de moderne poëzie.

Nog een kanttekening. Dit streven naar autonomie wordt door de taal zelf moeilijk gemaakt. Taalelementen laten zich muzikaal herhalen, maar de woorden en zinnen blijven de neiging behouden te refereren. Of zoals Winn het uitdrukt: ‘Words, as we have repeatedly seen, resist attempts to empty them of their ordinary morphemic content. I may write a poem in which the word “swan” comes to function as a symbol for some larger abstraction, but even a reader who understands my method will find it hard to read that word without some notion, however fleeting, of a large white bird with a curved neck.’⁵³

Toch kan een dichter wel proberen de zwaan zijn nek om te draaien, dus de referentie om zeep te helpen. Verschillende middelen staan hem hier bij ten dienste. Ik noem er drie die we bij Faverey vinden. De dichter kan ongrammaticale zinnen gebruiken die van een vanzelfsprekende betekenistoekenning afleiden. Of hij kan zinnen gebruiken die grammaticaal correct zijn, maar semantisch problematisch, zoals in ‘dezelfde vek blaft in groene dromen, / woedend.’⁵⁴ En dan is er de mogelijkheid zinnen op elkaar

52 Winn, *Unsuspected eloquence*, 296: ‘For the Symbolists, the poem becomes a closed system, whose elements derive their meaning as much as possible from their place in that single formal structure, as little as possible from their everyday functions as names of things’.

53 *Unsuspected eloquence*, 291.

54 Vg, 472. De zin is een combinatie van twee voorbeelden die de linguïstiek gebruikte om de problematiek van grammaticaliteit enerzijds en (referentiële) betekenis anderzijds te illustreren. Ten eerste Reichlings ‘De vek blakt de mukken’. De zin is betekenisloos, want ze kent geen enkele referentie (wat is een vek? wat is blakken? wat zijn mukken?), maar tegelijk is er een betekenisstructuur die toch iets zegt over de verhoudingen waarin de onbekende grootheden ten opzichte van elkaar staan. Er is de ordening van de structuur en tegelijk de afwezigheid van aanwijsbare betekenis of referentie. Ten tweede Chomsky’s ‘Colorless green ideas sleep furiously’. Taaluitingen kunnen in bepaalde opzichten welgevormd zijn en zelfs functioneren, dat wil zeggen geïnterpreteerd worden, terwijl het hen tegelijkertijd aan verwijskracht of heldere semantiek ontbreekt. Er is een (syntactische) structuur maar de (referentiële) betekenis is afwezig of troebel. Zie Dorleijn, ‘Een lustig spel’, 70, noot 2 en Redbad Fokkema, ‘Precaire ontregelingen; over de ontologische poëtica van Hans Faverey’, in: *De gids*, 157 (juli 1994) 7, 549-560, aldaar 554.

te laten volgen die niet op elkaar aansluiten, waardoor een samenhangende lezing wordt gefrustreerd. Deze oninterpreteerbaarheid kan worden versterkt door via verwijswaarden als ‘dezelfde’ en ‘deze’ formeel een verband aan te brengen, dat semantisch dan niet blijkt te kunnen worden ingevuld. En bij dat alles komt dan de herhaling. Wanneer een element, een woord bijvoorbeeld, vaker voorkomt, kan de indruk ontstaan dat het er niet staat omdat het een betekenis moet overdragen, maar omdat het door het formele schema dat de herhaling dicteert, wordt opgelegd.

Dichtheid, rimpeling, het ruisen

Tot slot wil ik pogen een reeks ‘muzikaal’ te lezen door in de eerste plaats op herhaling te letten en terzijde wijzen op andere mechanismen die de directe betekenisoverdracht blokkeren. Ik kies daarvoor de reeks ‘Dichtheid, rimpeling, het ruisen’, bestaande uit vijf gedichten.⁵⁵

55 Vg, 383-389. Ik verwijs er in het volgende naar via het door mij aangebrachte nummer plus regel: I,2 = gedicht I, r. 2.

I

Zich aan de golfslag onttrokken;

door een brandende hoepel verdreven;
terwijl, als om een stokroos,
ofschoon nauwelijks: ruisend,

5 zoals het kon zijn -

teruggelegd door de branding;
gestaan hier voor stokroos;
noch een hoepel noch brandend,
wat er toe gedaan; zo ruisend

10 als het zijn kon,

zo ruisend als het moest zijn.

II

Zulke tronk, zulke roos;

aan het licht onttrokken, haperend;
de weg versperd nog door een zwaan,
mits niet van de tafel gerold

5 het ei; ofschoon, nauwelijks -

de zwaan door een steen geraakt
voor slang in zijn staart beet; niette-
min, alle scheuten zijn geen rozen:
dezelfde tafel immers, verdampend al,

10 wat er toe doende, nauwelijks

er iets toe gedaan.

III

Maar waarom geen winde -

ofschoon door de nu dovende hoepel,
al smeulend om zichzelf, zwaan of
geen zwaan, een roos zich ontdeed,

5 nog nauwelijks aan het licht

onttrokken, te niets en te nimmer
ten dinge gekeerd; wat er toe doende,
zo dwingend als het moest zijn:
of was het een winde die niet

10 met zich deed wat zich wiste,

ten blinde gekeerd.

IV

Branding noch stokroos;

Ferne Geliebte, zich vergewissend;
het witte paard zo spoorlags daaraan
onttrokken, als zelden een tafel

5 hapert om ei, hoepel, of winde;

ofschoon, nauwelijks vlam gevat
en ten dinge gekeerd, hetzelfde,
afnemend, zich inhield: alsof,
tussen verslagen gesteente, haperend

10 aan het licht gekomen, een herfst-

tijloos zich herinnerde, herinnerde.

V

Dagelijks een brandende stokroos,
 ingeademd door de branding;
 de zwaan door de hoepel verworpen;
 door slagroos onderbroken steen-

5 slag, nauwelijks - ofschoon:

wat een geblaas, wat een gehinnik;
 haperend aan het licht gekomen ik;
 teruggedoemd door de branding;
 opdoeming, opgedoemd; die Ferne

10 Geliebte, vrijwel zichzelf,

ruisend, wissend, een winde.

Wanneer we een muziekstuk willen beschrijven maken we opmerkingen als: eerst komt het eerste thema, dan volgt thema twee, vervolgens worden delen van beide thema's omgekeerd en met elkaar gecombineerd. We beschrijven dus wat er formeel en materieel in muziek gebeurt. Een muzikale analyse bevat dan ook veel muziekvoorbeelden om het betoog te illustreren. Een muzikale analyse van een talige tekst werkt hetzelfde. Het zou overigens te ver voeren alle herhalingsverschijnselen in de reeks op te sommen, voorzover dat al mogelijk is. Ik moet me dus beperken tot een beknopte vermelding van enkele gegevens.

Ten eerste het typografisch uiterlijk. Elk gedicht is in dit opzicht identiek. Het heeft hetzelfde aantal regels met op dezelfde plaatsen de witregels: 1 // 3 // 1 // 5 // 1.⁵⁶

Voorts moge het duidelijk zijn dat de gedichten veel dezelfde woorden

56 Van de 56 afdelingen in de bundels uit Vg (drie afdelingen die slechts een gedicht tellen meegerekend) zijn er acht die qua regelverdeling uit identieke gedichten bestaan.

bevatten, zoals hoepel, stokroos, winde, branding, ruisend en onttrokken. Deze woorden zijn min of meer gelijkmatig over de gedichten gespreid: elk gedicht heeft woorden met elk ander gemeen. Er is geen gedicht dat in dit opzicht uit de toon valt, doordat het geen of heel weinig ‘herhaalde’ woorden kent. Een woord kan in I en V voorkomen (teruggelegd), of in II en IV (tafel), of in IV en V (Ferne Geliebte), om de dubbele woorden te nemen. Hetzelfde geldt *mutatis mutandis* voor de woorden die driemaal voorkomen (zwaan: II, III, V; winde: III, IV, V), enzovoort. Eén opvallend frequent woord vermeld ik nog: ruisend. Dit woord vinden we viermaal, waarvan driemaal in gedicht I en eenmaal in gedicht V. Behalve gelijkmatige spreiding, zijn er dus ook plaatselijke concentraties. Dat deze woordherhalingen een muzikaal patroon aanbrengen mag vanzelf spreken.

Over het woordmateriaal meld ik nog dat de reeks 268 woorden telt en dat er daarvan, afgezien van de lidwoorden, ruim 180 zijn die twee keer of meer voorkomen. De lidwoorden niet meegerekend is dat zo'n 75 procent. Driekwart van het woordmateriaal bestaat dus uit herhaalde woorden, en daaronder zitten ook woorden die driemaal, viermaal, vijfmaal en zelfs zevenmaal voorkomen. Dat is veel hoger dan we doorgaans elders, ook in een doorsneereeks van Faverey aantreffen.⁵⁷ Herhaling is dus inderdaad troef in deze reeks.

Dan de woordsoorten. Ik telde 56 zelfstandige naamwoorden. Opvallend is dat deze bijna alle concreet zijn, zoals hoepel, stokroos, zwaan. De enige duidelijke uitzondering is het abstractum: opdoeming uit V,9. Tegenover 56 zelfstandige naamwoorden staan 47 werkwoorden, of beter werkwoordachtigen, want ik tel de deelwoorden mee. Inderdaad een ‘gevecht tussen stilstaande substantieven en beweeglijke werkwoorden’, zoals Rein Bloem het, in een iets ander verband aanduidde.⁵⁸

De deelwoorden - zowel onvoltooid: ruisend (16 gevallen), als voltooid: onttrokken (23 keer) - zijn in de meerderheid.⁵⁹ Dit gegeven ondersteunt

57 Een reeks als ‘Man & dolphin’ natuurlijk uitgezonderd.

58 Bloem, ‘Over het lezen van Hans Faverey’, 54.

59 39 deelwoorden, tegenover 10 persoonsvormen van het hele werkwoord, 4 hulpwerkwoorden en 4 hele werkwoorden.

een observatie over de syntaxis. Er treden relatief veel deelwoorden zonder hulpwerkwoord op, er zijn met andere woorden veel elliptische zinnen.

Voorts stip ik aan dat onder de persoonlijke voornaamwoorden het onzijdige ‘het’ viermaal voorkomt en het reflexief ‘zich(zelf)’ liefst achtmaal. Bij de voegwoorden (22) verdienen de vergelijkende voegwoorden aandacht;⁶⁰ door deze wordt inderdaad een vergelijkingsmoment geïntroduceerd, dat ook door de aankondigende voornaamwoorden zulke en de/hetzelfde wordt gerealiseerd. Tenslotte: het concessieve ofschoon vinden we vijfmaal; het komt samen met het bijwoord nauwelijks, dat zelfs zesmaal optreedt, in elk gedicht voor. Daarmee zijn nauwelijks en ofschoon de kernwoorden van de reeks.

Met de variërende combinatie van ofschoon en nauwelijks, zijn we aangeland bij formele verschijnselen op zins- en woordgroepniveau, namelijk de min of meer identieke zinswendingen of woordgroepen. Ik noem er nog drie. ‘aan... onttrokken’.⁶¹ De formule ‘wat er toe gedaan’ ‘wat er toe doende’ en varianten. De quasi-idiomatische uitdrukkingen ‘ten dinge gekeerd’ en ‘ten blinde gekeerd’. Kortom, opnieuw herhaling die structuur aanbrengt.

Dan de betekenis. Ook hier beperk ik me tot een droge opsomming van hoofdzaken en noem slechts enkele van de betekenisvelden die te onderscheiden zijn. Vaststelling van een betekenisveld is uiteraard een interpretatieve handeling. De interpretator bedenkt de noemer waaronder delen van de tekst kunnen worden ondergebracht. Natuurlijk is er discussie mogelijk over de juistheid of precisie van de noemer, over welke elementen

60 ‘Als’ in I,3; ‘zoals’ in I,5, ‘zo (...) als’ in I,9-10,11, III,8, IV,3-4, ‘alsof’ in IV,8.

61 Deze wending komt viermaal voor. Het zelfstandig naamwoord is eerst de golfslag (I,1), dan tweemaal het licht (II,2 en III,5-6) en tenslotte is het substantief geïmpliceerd in het voornamelijk bijwoord ‘daaraan’, dat overigens een verwijfswoord is, dat hier niet ondubbelzinnig verwijst (IV,3-4).

daaronder thuishoren, over het aantal noemers en over verhouding van de abstracte noemers ten opzichte van elkaar. Aan de andere kant liggen de noemers, sommige nochtans, erg voor de hand, omdat ze aansluiten bij de woordbetekenis die men in een woordenboek kan vinden. De semantische categorieën hebben dan ook, ondanks het interpretatieve moment, een formeel aspect. De elementen uit een categorie kunnen ook weer worden waargenomen als herhalingen van elkaar.

Ik bespreek de categorie die ik 'zee/branding' doop. In I vinden we golfslag. In het zinsverband blijkt dat iets zich aan de golfslag heeft onttrokken. Hiermee is de situatie opgeroepen van een beweging uit zee, weg van de branding, naar en op het strand. Het woord ruisend in regel 4 kan slaan op het ruisen van de zee. Regel 6 is een semantische herhaling van het begin. 'Teruggelegd door de branding' betekent weer dat iets uit zee op het land is gekomen.⁶² Gedicht II en III leveren geen bijdrage aan het 'zee/branding'-veld, maar in IV vinden we het woord 'Branding', zij het dat het in een negatieve context staat, zodat de situatie aan de rand van de zee vrijwel buiten beeld blijft. In V echter vinden we de situatie weer terug: niet erg duidelijk in 'ingeademd door de branding', maar wel in de ook letterlijke herhaling 'teruggelegd door de branding'. Ook 'ruisend' keert weer terug. Over de vraag of 'wissend' erbij hoort, is discussie mogelijk. Maar misschien is de associatie van de golfslag van de branding die de sporen op het strand uitwist, niet te ver gezocht. In ieder geval kunnen en zullen de meeste van de hier vermelde tekstelementen als herhalingen van het 'zee/branding'-motief waargenomen worden.

De volgende categorieën doe ik korter af. Er is het veld 'rond', met woorden als hoepel, het ei dat van tafel is gerold en de slang die in zijn staart beet (en die daardoor een cirkel vormt).⁶³ Er is een verzameling 'vuur'-

62 Er is natuurlijk ook verschil. In I,1 is iets op eigen kracht van zee naar land gegaan; in I,6 is het door de zee op land gelegd, of zelfs teruggelegd - dat iets kwam dus eerst van land in zee en daarna van zee weer op land. Dit soort nuances laat ik verder liggen. Ik concentreer me op de verbanden.

63 Een verwijzing naar de ouroboros: het gnostische symbool voor cyclische regeneratie, eeuwigheid, 'tegelijktijd zelfvernietiging en zelfverwekking', 'dood en wedergeboorte', 'das Werden im Vergehen'. Zie het titelessay in Piet Meeuse, *De slang die in zijn staart bijt*, Amsterdam 1987, 193-216, die ook de poëtische aspecten van het symbool overdenkt.

woorden. Hiertoe reken ik in ieder geval brandende, verdampend, dovende, smeulend en vlam (gevat). Ook het antoniem dovende betrek ik dus bij het veld, evenals verdampend, dat een effect van vuur (op water) uitdrukt. Tenslotte wordt ook de stokroos brandend genoemd en is te overwegen die in het ‘vuur’-paradigma op te nemen (de stokroos als toorts (?)). En dan is er nog de klankovereenkomst tussen branden en branding, woorden die overigens ook etymologisch verwant zijn.

Met stokroos zijn we bij de vierde categorie, die van de ‘planten’: stokroos, roos, rozen, winde, herfsttijloos en slagroos. De scheuten uit II kunnen erbij gerekend worden, evenals de tronk waaruit de scheuten voortkomen. Een volgende categorie geef ik de noemer ‘beweging ergens vandaan of ergens naartoe’, zoals in onttrokken, verdreven en teruggelegd. We vinden gevallen in alle gedichten.⁶⁴

Dan is er een categorie ‘symbool’ te maken, waarin traditionele romantische of symbolistische elementen als zwaan, witte paard, *Ferne Geliebte* en ook roos en wellicht de hele categorie ‘rond’ zijn onder te brengen. Er is een groep ‘geluid’ (ruisend, wissend, geblaas, gehinnik). En zo zijn er andere betekenisvelden te onderscheiden en andere noemers, vooral meer abstractere, te formuleren om het betekenis materiaal te ordenen.

Al deze woordvelden dragen bij tot het muzikale herhalingskarakter van de reeks. De patronen worden versterkt door elementen, die ik deels hierboven al heb genoemd die een intern verwijzend verband aanbrengen,

64 Ik noem uit I: onttrokken (aan), verdreven (door), teruggelegd (door). Uit II: onttrokken (aan), gerold (van), geraakt (door). Uit III: ontdeed (door), onttrokken (aan), (ten dinge) gekeerd, (ten blinde) gekeerd. Uit IV: onttrokken (aan (spoorlags)), (ten dinge) gekeerd, afnemend, inhield, gekomen (aan). Uit V: ingeademd (door), verworpen (door), gekomen (aan), teruggelegd (door), opdoeming, opgedoemd.

zoals bepaling-aankondigende voornaamwoorden, negatieve conjuncties als noch en andere interne verwijzingen. In I,7 wordt door ‘noch een hoepel noch brandend’ de brandende hoepel uit I,2 opgeheven, maar tegelijkertijd nogmaals herhalend gegeven. In III roept de dovende hoepel de hoepel op die in I nog brandde - en inderdaad na twee gedichten zal een brandende hoepel wel zo ongeveer gedooft zijn. In II verwijst dezelfde tafel naar de tafel in het begin van het gedicht. De generaliserende bewering ‘alle scheuten zijn geen rozen’ uit II,7 ontkent de evenzeer logische klinkende redenering uit II,1: ‘Zulke tronk, zulke roos’. Het begin van IV, ‘Branding noch stokroos’ ontkent de in I opgeroepen zee/strand- en stokroosscènes.

Deze keten van interne verwijzingen wordt langer als we alle herhalingen op alle tekstuele niveaus erbij betrekken, waarvan ik er hierboven enkele heb aangeduid, maar die ad libitum zijn uit te breiden. Zoals we hebben gezien stoten in de tekst totaal verschillende domeinen op elkaar (‘branding’, ‘hoepel’, ‘stokroos’ enzovoort), analoog aan muzikale motieven die scherp contrasteren. Tegelijk worden ze gaandeweg de reeks nader op elkaar betrokken. In III worden de roos en de hoepel in één syntactisch verband geplaatst, zonder dat daarmee semantisch de domeinen samensmelten, en in V vinden we roos en branding bijeen. Soms wordt zo'n combinatie zelfs in een woord uitgedrukt. Het domein ‘steen’, onder meer aanwezig in ‘steenslag’ en ‘roos’ wordt in V in een fraaie nieuwvorming, slagroos, samengebracht: ‘door slagroos onderbroken steen- // slag’; het afbrekende enjambement onderstreept de afbraak.

Hiermee heb ik de herhalingsprocédés natuurlijk verre van uitputtend behandeld, ook al zal de lezer het na bovenstaande wat droge opsomming wel genoeg vinden. Klank en ritme, bij Faverey zeer belangrijk, heb ik buiten beschouwing gelaten. Ook allerlei referenties aan elementen, die in de rest van zijn werk voorkomen (ruisen, stokroos, witte, zwaan, hoepel), heb ik niet besproken, evenals verwijzingen naar andere bronnen; ik noemde slechts even de ouroboros, de Mallarmé-achtigheden (zwaan, ‘afwezige bloemen’) bijvoorbeeld heb ik genegeerd.

Doordat ik slechts gelezen heb op muzikaal te interpreteren herhalingspatronen, is een thematisch-inhoudelijke lezing bewust achterwege ge-

bleven. In algemene zin zou zo'n interpretatie overigens heel goed kunnen geschieden in de termen waarin de laatste jaren over het werk van Faverey wordt gesproken. De tekst gaat over iets dat moeizaam verschijnt en dan weer verdwijnt en beweegt zich ook zelf tussen ruisen en wissen. Omdat de namen voor het verschijnende en verdwijnende wisselen of open zijn, is het mogelijk het opgeroepen proces verschillende invullingen te geven: leven - dood, maar ook, en ik zeg daarmee natuurlijk helemaal niks nieuws, de mogelijkheden en onmogelijkheden van taal en poëzie. En die zijn scherp aangeduid door de elkaar hypothetisch bepalende twijfelende kernwoorden nauwelijks en ofschoon. Is het leven van de poëzie mogelijk? Nauwelijks, ofschoon toch wel een beetje, maar dat dan weer nauwelijks.

Deze globale interpretatie kan direct verbonden worden met het taal materiaal en de herhalingspatronen daarbinnen. Er is immers een groot aantal elementen dat onder de brede en abstracte noemer valt die men zou kunnen omschrijven als 'terugname', 'gefrustreerde handeling' of 'modificatie'. Het gaat dan niet alleen om ontkenkende of afzwakkende woorden, bijvoorbeeld noch, geen, niettemin, maar ook om woorden als haperend, versperd, verworpen en wissen. Het 'gestaan hier voor stokroos' is een variatie op 'voor paal gestaan', die eveneens blijkt geeft van enige frustratie, net als de halfvragende verzuchting 'wat er toe gedaan' en 'wat er toe doende'.⁶⁵

65 Meer precies zouden we deze categorie in drieën kunnen verdelen. Er is in de eerste plaats de ontkenning in de min of meer expliciete negaties noch (...) noch (I), niet, niettemin, geen (II), geen, geen, te niets, te nimmer, niet (III), noch. Ten tweede zijn er de bijwoorden en voegwoorden met een negatieve bijmaak of die op een of andere manier een voorgestelde gang van zaken afzwakken: nauwelijks (I-V), ofschoon (I-V) en wellicht ook zelden (IV). En ten derde is er een groep woorden die eveneens qua betekenis of qua woordvorm (woorden met het voorvoegsel ont-, of het achtervoegsel -loos) iets hebben dat een gegeven stand van zaken of handeling afzwakt, ontkent of op een andere manier in het negatieve bepaalt: onttrokken, verdreven (I), onttrokken, haperend, versperd (II), dovend, ontdeed, onttrokken, wiste, ten blinde gekeerd (III), onttrokken, hapert, afnemend, inhield, verslagen, haperend, herfstijloos (IV), verworpen, onderbroken, haperend, vrijwel, wissend (V).

Met het laatste paar zien we weer een voorbeeld van het eerder vermelde syntactisch verschijnsel van de vele elliptische zinnen met een voltooid of onvoltooid deelwoord. Zinnen met een voltooid deelwoord, zoals de openingszin ‘Zich aan de golfslag onttrokken’, leggen het accent op het resultaat van de handeling. Door zinnen met een onvoltooid deelwoord, bijvoorbeeld in ‘die Ferne / Geliebte, vrijwel zichzelf, // ruisend, wissend, een winde’, wordt juist de handeling of het gebeuren beklemtoond: het proces is nog aan de gang. Het ‘voltooide’ en ‘onvoltooide’ principe bepalen in wisselende verhoudingen de hele reeks en realiseren dus mede de herhaling en daarmee het muzikale karakter van de teksten. Zoals we van een muziekstuk kunnen zeggen dat het gaat over twee thema's die in variërende orde elkaar afwisselen, zo kunnen we van de reeks zeggen dat het in zekere zin gaat over de relatie tussen het naar voren gebrachte (tot leven gebrachte, aan het licht gebrachte) aan de ene kant - er is iets ontstaan, of juist er is iets ongedaan gemaakt - en het proces van gedaan of ongedaan maken aan de andere kant. Of, met de woorden uit V ‘opdoeming, opgedoemd’, maar dan in omgekeerde volgorde. En zoals in een muziekstuk het ene thema kan winnen van het andere, zo wint in de reeks het onvoltooide proces: ruisend, wissend. Met als paradox dat het proces dat overwint het alles afwezig makende ‘wissend’ is.

Thematisch oppert de reeks een aantal hypothesen over ontstaan, en die zijn van wetenschappelijke, mythische of poëtische aard. Het leven op aarde dat evolutionair geredeneerd uit zee afkomstig is, in het begin van I. Even later krijgen we al een andere visie op deze evolutie. We zijn slechts wrakstukken die de zee heeft achtergelaten. Want wie leeft, sterft. Vanuit de mythologie gedacht kunnen we bij het begin denken aan de geboorte van Aphrodite. Bijbels-mythisch bezien is er het mensenpaar dat door een vlammend zwaard uit het paradijs is verdreven en daarmee, als kunstmakende beesten in een circus, door een truc, de sprong door de hoepel, het aardse leven en sterven deelachtig wordt. En zo kunnen we verder gaan. In de dichtheid van de materie ontstaat een rimpeling, leven, een teken van

poëzie en daarna krijgen we het ruisen. Het ruisen zelf is dubbelzinnig, het is het ruisen van de zee waaruit wij voorkomen, het is het geluid (‘wat een geblaas’) dat we maken, ook in taal (‘wat een gehinnik’ wordt er over het witte paard Pegasus gezegd), en het is het geluid waarin we weer opgaan als we na onze opdoeming, opgedoemd zijn. We zijn als een winde, die zich ergens omheen moet slingeren om te kunnen bestaan.⁶⁶ En als er niets is, moet de slingerplant het daarmee doen. Maar de muzikale herhaling, de adem en de hartslag, zijn misschien voldoende niets om zich even aan vast te klampen. De beweging van de muzikale taal zet de tijd toch even stil:

(..)

In de herhaling

toont zich de vergeefsheid,
woelt zich stilstand bloot.⁶⁷

66 In de slingerend blindelings even het leven bepalende winde kan misschien zelfs een verwijzing naar het DNA worden gezien.

67 Vg, 268.