

Majesteit der musici

**Een lezing over taal, Toon Hermans en Pé Hawinkels.
Met een excursie naar Bertus Aafjes en een verwijzing
naar Jonathan Swift**

Wiel Kusters

bron

Wiel Kusters, *Majesteit der musici*. St. Janscollege, Hoensbroek 1997

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/kust004maje01_01/colofon.php

© 2017 dbnl / Wiel Kusters

1

Vorig jaar heeft Toon Hermans een aantal nieuwe liedjes op CD gezet, en een van de mooiste is ‘De dingen’. De CD waarover ik het heb, *Ik zing van het leven*, is helemaal opgenomen in een studio, zonder publiek. ‘Als je jarenlang voor volle zalen staat te zingen, is in je eentje zingen in een stille studio een wonderlijke beleving, een totaal nieuwe ervaring,’ zegt Toon in het tekstboekje. Hij heeft ‘moederziel alleen’ staan zingen, ‘achter glas’. ‘Ik zing... maar ik weet niet voor wie.’¹ Dat is dus heel iets anders dan wanneer een opname in het theater wordt gemaakt, waar de artiest en zijn publiek lijfelijk present zijn, en waar de betekenis van tekst en muziek dus ook duidelijk aanwezig is, niet zozeer als een object van communicatie, maar als het *product* daarvan.

Het is een ervaring die ook schrijvers kennen. In feite is ieder gedicht, elke roman, elk verhaal, elk essay, zoiets als een ongeadresseerde brief, een vorm van flessenpost. En het is juist deze eigenschap, die allereerst de *taal*, en niet de schrijver met zijn intenties, tot spreken brengt. De taal verwerft in deze situatie een zekere autonomie en vraagt, bij onstentenis van de fysieke auteur, aandacht voor haar eigen ‘lichamelijkheid’. Dat wil zeggen, voor haar ‘materialiteit’, voor de klankkant van de tekens. De woorden worden tot dingen en nemen iets over van de ‘stomheid’ waarmee de dingen om ons heen, de werkelijk stoffelijke objecten, zich aan ons voordoen. In ‘Marc groet 's morgens de dingen’, het bekende gedicht van Paul van Ostaijen, worden de dingen na een nacht van betekenisloze aanwezigheid, opnieuw tot ‘spreken’ gebracht.

Dag ventje met de fiets op de vaas met de bloem
 ploem ploem
 dag stoel naast de tafel
 dag brood op de tafel
 dag visserke-vis met de pijp
 en
 dag visserke-vis met de pet
 pet en pijp
 van het visserke-vis
 goeiendag
 Daa-ag vis
 dag lieve vis
 dag klein visselijjn mijn²

Het jongetje Marc geeft de dingen opnieuw zin, door ze te benoemen en te groeten. Ze zeggen weliswaar niets terug, maar raken als het ware opgeladen met betekenis, betekenis voor de mens. Hoe naïef en voorzichtig, hoe weinig imperialistisch en fundamenteel dichterlijk Marc hierbij te werk gaat, blijkt, denk ik, uit de wijze waarop de namen - de naam 'bloem' bijvoorbeeld - zelf toch ook iets klinkklankachtigs, iets dingachtigs bewaren: 'bloem / ploem ploem'.

In 'De dingen', het liedje van Toon Hermans, worden de dingen niet aangesproken, door een Toon die hen 's morgens groet, maar gaan de dingen zelf spreken. En de dichter luistert:

'n stoel - 'n kast - 'n ei - 'n ui
 weet je dat de dingen spreken
 'n keukenla - 'n ouwe deken
 'n poef- 'n kruk of 'n fauteuil

ik hoor ze praten allemaal
 de kurketrekker en de hamer
 en zelfs de stilte in m'n kamer
 die spreekt 'n eigen taal

Wat hier gebeurt, is werkelijk schitterend. De dingen die er tot dan toe zo zwijgend bij hebben gestaan, als het gekookte ei dat Toon Hermans een keer met een zwijgend gezicht in het theater imiteerde, die dingen komen in dit liedje aan het woord. Of eigenlijk niet aan het woord. Ik zou moeten zeggen: 'aan de klank'. Het 'ei' en de 'ui' spreken zichzelf uit als de diftongen [ij] en [ui] die ze zijn. En hoewel ze op die manier aan het praten slaan, vervaagt hun betekenis. De betekenis verdwijnt en er blijft een zingend klanklichaampje over: even zinloos als het ei en de ui op het aanrecht voor de eenzame dichter - die het van de dingen moet hebben - misschien wel zijn. Het complete woord, samengesteld uit klank en betekenis, maakt zich voor de helft los van het ding dat het benoemt en valt in zijn zinledigheid samen met de zinledigheid die in het ding ervaren wordt. Nu heeft dat ding geen betekenis meer, maar het zingt in en door de klank waarmee het samenvalt. Ei, ui. Paradoxaal geformuleerd: de dingen gaan 'spreken', maar zij delen ons uitsluitend hun stomheid mee. Ze

worden doorzichtig in hun ondoorzichtigheid; ze gaan klinken in klanken die een zelfde opaciteit bezitten.

Wat Toon Hermans - heel intuïtief, denk ik - in zijn liedje doet, is: de dingen scheiden van hun naam - het woord waarmee we gewoon zijn ze aan te duiden - en in deze naam vervolgens ook nog klank en betekenis scheiden. Met klank, zingende, zingbare klank als het armoedig rijke resultaat. 'De dingen' is, hoe humoristisch ook, een bijzonder weemoedig liedje. Een liedje over verlies, zoals denk ik ook de laatste strofe zichtbaar, hoorbaar maakt. In 'De dingen' klinkt het verlies van een dierbare menselijke aanwezigheid: het verlies van de liefste. Dat verlies wordt door middel van dingen, hun reductie tot namen, tot de *klank* van hun namen, tot uitdrukking gebracht.

Wat ik hier zeg, valt eigenlijk alleen maar goed re staven door te verwijzen niet naar de tekst van het liedje, maar naar de manier waarop Toon Hermans zijn liedje zingt. Het gefluit en de klinkklank ('tiedelompompom') waarmee hij begint, zijn lachje, de triller die hij produceert, de snelle opeenvolging van 'ei' en 'ui', de enigszins vervreemdende nadruk op de klinkers in 'poef' (bijna een onomatopée), 'kruk' en 'fauteuil'. En met iets als een reminiscentie aan het gregoriaans achter 'fauteuil', quasi-vrolijk geneutraliseerd door iets als 'roebedepoep'. Achter de laatste woorden van de tweede strofe, waar sprake is van de 'stilte in m'n kamer', worden we, geloof ik, nadrukkelijker nog aan gregoriaanse klanken herinnerd. En het effect is bijzonder elegisch, het klinkt als een klaagzang, als een requiem, als een bijna huilen, en het raakt mij tot op het bot. Later horen we hoe het woord 'trap' op een zuiver akoestisch 'trrrrr' uitloopt. Hoe een vallend 'blad' achter het raam tot een treurig 'blahad' wordt; en in de herhaling 'n blad 'n blad 'n blad, 'n ...' tot zoiets als '... blaten, blaten, blaten'.

Hier is iemand 'moederziel alleen', 'achter glas', als in de studio waar de liedjes moeten klinken zonder dat ze tot iemand in het bijzonder, een aanwezige ander, gericht kunnen worden. (De zuiver functionele aanwezigheid van klankregisseur en geluidstechnicus doet hier niet aan af.)

Ik zal 'De dingen' niet helemaal langslopen maar het u straks nog een keer laren horen. Wel wil ik nog even iets over de slotregels zeggen, waar het niet meer stoel, kast, ei, ui, keukenla, ouwe deken, poef, kruk, fauteuil enzovoort, zijn die praten, maar 'n fototoestel of

'n brief / 'n lieve naam op 'n kalender' en 'de foto's op de schouw' zijn die spreken: 'hallo ik ben d'r / heb je mij nog altijd l-i-e-f?' en 'ik hou van jou'. Het is duidelijk dat de hier genoemde dingen niet zomaar zinledige dingen zijn, die hun zinledigheid uiten in niet meer dan de klank van hun naam, de klank van de woorden. In een brief, in de daar gestolde woorden, is hoe dan ook de afzender aanwezig, en deze blijkt zich, over de grens van leven en dood heen, te richten tot een concreet iemand, de ander, de in het leven achtergebleven liefste. Het is geen flessenpost! En voor 'n lieve naam op 'n kalender' geldt iets dergelijks; het gaat hier denk ik over een verjaardagskalender, een kalender die in tegenstelling tot een gewone jaarkalender het cyclische karakter van de tijd visualiseert. Degene van wie de naam hier genoteerd staat, is hoe dan ook ieder jaar weer jarig. En foto's, ja foto's zijn als ding al heel dubbelzinnig: zij evoceren iemand aanwezigheid en afwezigheid op een en hetzelfde moment. In ieder geval hebben zij, anders dan de kurketrekker, hamer, thermometer, bordje pap, hoedje, onderbroekje, rolmops, bitterkoekje enzovoort, een intrinsieke betekenis. Het zijn tekens. Ze verwijzen naar iets - als het een portret betreft: naar iemand buiten zichzelf - en ze komen de kijker tegemoet op het moment dat hij betekenis wil geven aan de afbeelding die zij zijn. Dat besef - een troostend besef - is er des te sterker wanneer men zich daaraan voorafgaand heeft beziggehouden met het luisteren naar een schoen, een tulp, een banaan, of, summum van melancholie, de knopen van zijn gulp.

Eindnoten:

- 1 Toon Hermans, *Ik zing van het leven*, Polydor 533 280-2.
- 2 Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Poëzie [2]*. Den Haag 1974, p. 199.

2

In 1947, het jaar waarin uw school voor het eerst haar deuren openzette en ik het levenslicht aanschouwde, schreef Bertus Aafjes, de latere (sinds 1952) bewoner van kasteel Hoensbroek, in Egypte een reeks van meer dan honderd sonnetten, *Het koningsgraf*, door de psychiater Anton Kroft getypeerd als de ‘dichterlijke weergave van het komen en weer verdwijnen van een depressie’.³

De bundel zet in met lyrische klachten over het gemis van de geliefde.

De tijd is heen

De tijd is heen waarin ik, licht van toon
En snel van geest, de dingen dezer aarde
Loofde en prees of in mijn hart bewaarde
Als de Madonna elk woord van haar Zoon.

Een graazge wei, een wulpse rozengarde,
Een vlindertje, een vlieg, een anemoon,
Elk kreeg zijn aureool van zichtbaar schoon
Als ik het in mijn liederen verklaarde.

Die tijd is heen, wat gij zijt ver vanhier,
Mijn pareltje, mijn duifje, mijn saffier,
En zonder u gaat al mijn liefde dood;
Waartoe der dingen schoonheid nog geprezen,
Die slechts bestond bij gratie van uw wezen,
Als bij de zon 't ochtend- en avondrood.⁴

Nu de geliefde haar schoonheid niet meer doet afstralen op de de ‘dingen dezer aarde’, nu haar afwezigheid de dichter zijn levenslust benomen heeft, is zijn liefde tot de dingen stervende. Hij is niet langer in staat de dingen te prijzen en ze in zijn liederen te ‘verklaren’, te verhelderen, ze zodanig doorzichtig te maken dat hij zijn liefste in en achter hen kon zien. Nu zijn zij betekenisloos, opaak.⁵

Ik hoef u niet te zeggen wie hier - wanneer we niet verder kijken dan ‘De dingen’ of ‘De tijd is heen’ - de grotere dichter is, Toon Hermans of Bertus Aafjes (bij alle respect die ik de laatste, een

van mijn eerste dichters, toedraag). Aafjes' gedicht is vooral toch beschrijvend; het maakt voor mij althans helemaal niets zichtbaar of voelbaar van de 'zonsverduistering' die heeft plaatsgevonden. De geliefde is er niet, en nochtans wordt zij volstrekt ongecompliceerd aangesproken met 'mijn pareltje, mijn duifje, mijn saffier': volmaakte clichés, aureoolwoorden, niets 'verklarend' en niets verduisterend, doorzichtig noch ondoorzichtig.

Er staan overigens wel aangrijpende gedichten in *Het koningsgraf*, die de pijn van gemis zeker voelbaar maken. Het is een van de eerste gedichtenbundels die ik kocht, op 28 augustus 1965 bij Schunck in Heerlen, voor vier gulden vijftig. Ik was achttien jaar en volgde de lessen aan het Zuidlimburgs Avondlyceum, waar de toentertijd aan uw school verbonden heer Dirkx Engels en Engelse literatuur doceerde. Het jaar daarvoor, in 1964, toen Bertus Aafjes vijftig werd, was ik met bus en trein vanuit Spekholzerheide naar Hoensbroek gereisd, naar het kasteel, waar de dichter gehuldigd werd. Vermoedelijk had ik in de krant gelezen dat dit ging gebeuren. Met het gevoel hier onwettig aanwezig te zijn, stond ik er tussen de toehoorders. Ik had heel veel van Aafjes gelezen, ook zijn reisverhalen. Bij die stem op papier hoorde een door lezers nauwelijks te betrappen, reizende gestalte en die wilde ik wel eens in levenden lijve zien. En die stem, die met behulp van een pen gezegd had 'Ik ben een kleine stem uit de Natuur, / Door haar geschapen om zichzelf te loven' en 'Ik werd enkel poëzie, altijd', wilde ik wel eens horen.⁶ Later, tijdens mijn werk, overdag, in het Heerlense Sint Joseph Ziekenhuis zag ik zelfs zijn bloed in een buisje. (Misschien komt het doot de lectuur van Leo Vroman, dichter en onderzoeker van bloed, dat ik dit gegeven memorabel acht. Het is daarom niet minder een feit.)

Eindnoten:

- 3 Anton Kroft / Wiel Kusters, *Over de dichter Bertus Aafjes* [twee toespraken n.a.v. diens 75e verjaardag], Venray 1989, p. 10.
- 4 Bertus Aafjes, *Het koningsgraf. Honderd en een sonnetten*. Amsterdam 1965, p. 11.
- 5 Interessant is de vergelijking in regel vier van het gedicht. Er is hier sprake van een toespeling op Petrarca. Maar in Petrarca's sonnetten, die Aafjes zeker (mede) tot voorbeeld hebben gediend, wordt met Madonna de geliefde vrouw aangeduid. Men ontkomt er haast niet aan, deze betekenis in tweede instantie ook aan Aafjes' Madonna toe te kennen, waardoor de dichter tot 'zoon' van zijn geliefde wordt. Nu zij er niet is, kan zij ook niet de dichterlijke woorden van haar 'zoon' in liefde overdenken. Zonder haar bestaat hij niet als dichter; in die zin is zij zijn 'moeder'. (Als dichter is hij overigens ook verwant aan de Zoon met hoofdletter, de Logos, de Schepper, van wie de woorden dingen werden.)
- 6 *Het koningsgraf* p. 21, 78.

3

Hoe de stem van Bertus Aafjes klonk, kan ik mij niet herinneren, ook al heb ik hem veel later, toen ik zelf ook gedichten publiceerde, enkele keren ontmoet en gesproken. Wel kan ik de stem van Pé Hawinkels nog een beetje terughoren, een stem die ik toch maar twee keer *live* gehoord heb, een keer in november 1967, toen wij beiden voorlazen in de Maastrichtse stadsschouwburg - hij was vijf jaar ouder en veel verder dan ik, vond ik, hoorde ik - en een keer door de telefoon.

Pé Hawinkels had wat je een sonoor stemgeluid noemt, in overeenstemming met zijn donkere uiterlijk. In zijn *Autobiografische flitsen en fratsen* (1969) heeft hij verteld hoe hij op de lagere school met die stem probeerde te zingen.

Hoensbroek, ja voor mij is die plaatsnaam verbonden met Aafjes en Hawinkels. Hawinkels heeft Aafjes ter sprake gebracht in zijn mythologiserende, eerder fratsende dan flitsende, want bewust zeer omslachtig vertelde jeugd-herinneringen, waarvan ik u de titel zojuist al genoemd heb. Bertus Aafjes heet daarin ‘een stuk dichter’, dat gehuisvest was ‘in een daartoe door de gemeente en een het dorp overschaduwende en met een punctueel laagje fijn, scherp roetstof bedekkende industriële onderneming beschikbaar gestelde torenkamer’ in het kasteel. Dit stuk dichter nu placht ‘als tegenprestatie de schoonheid van het naar de Maagd Maria en wilde prei geurende, bloeiende Limburgse landschap en de harmonische, organische geïntegreerdheid daarin van de desbetreffende industriële instelling bij geregelde tussenpozen in geoliede verzen [...] te bezingen’, een bijzonderheid, aldus nog steeds Hawinkels, ‘welke mijn broer Jan nooit naliet op uiterst laatdunkende toon bij ons in de herinnering terug te roepen, aldus op geheimzinnig indirecte wijze onze strijd lust aanmerkelijk versterkend. “Die is lek,” zo sprak hij in zo'n geval, “die zit de hele dag in zijn broek te zeiken.”’⁷

Het klinkt op het eerste (en ook wel tweede) gehoor wat cru en onkunstbroederlijk: de oudere dichter als zeikerd, van wie men de werken niet dan met ‘zuinig opgetrokken reukorgaan’⁸ openslaat. Maar misschien valt het bij nader inzien toch wel mee voor wie zowel jegens Aafjes als de jong gestorven (in 1977, vierendertig jaar oud) Hawinkels sympathie en piëteit gevoelt. Hawinkels flitsen en fratsen beginnen met de uitroep: ‘Hazewinkel, lig niet te etteren!’, een verkettering hem toegevoegd door de onderwijzer ‘meester’ Koppes

naar aanleiding van Pés pogingen middels een eigen toonsysteem mee te zingen in het koor.⁹ Verder mijmerend over zijn stem en zijn kinderlijke zingen, informeert Hawinkels ons iets verderop over de wijze waarop twee van zijn zusjes met hun ‘kristalheldere stemmetjes’ zijn zachte zingen plachten te typeren: ‘Mama, Pé zit weer in de stront te roeren’.¹⁰

Waar de ene dichter, in de woorden van Pés broer, zit te zeiken, daar ettert hij zelf of roert hij in de stront. Zie, de schrijver spaart zichzelf waarachtig niet.

Mocht dit alles u nu een bijkomstigheid lijken in mijn verhaal, dan moet ik u teleurstellen. Die *kristalheldere* stemmetjes van de zusjes zijn gemakkelijk met ‘gezeik’ te associëren,¹¹ en langs die lijn ook met de dichter Aafjes, die in 1953 in *Elsevier* over de Vijftigers had geoordeeld dat zij ‘poëzie van het schuifgat’ schreven. Gedichten uit de onderbuik, faecaliënpoezie, daar kwam het voor de hoogculturele Aafjes wel op neer. ‘De subtropen beneden het middenrif hebben volledig getriomfeerd.’¹² Welnu, etter of stront, smeuijge materie, dat is, extreem geformuleerd, waar de schrijver en dichter Hawinkels zijn werk, de producten van zijn geschreven stem, eerder mee in verband gebracht wilde zien dan met gezeik, verwaterde taal, verwaten gezwatel. (Waaruit men overigens niet de conclusie moet trekken dat hij zich in zijn werk in obsceniteiten wentelt. Dat was ook bij de Vijftigers niet het geval.)

Een metafoor dus. Taal als ondoordringbare, ondoorzichtige, kneedbare materie. Het tegendeel dus van een helder venster op de wereld. Een oerwoud eerder, met zinnen als lianen, dan een keurig aangelegd rozenperk als dat van het sonnet. Hoezeer het een schrijver als Hawinkels gaat om de klankkant van de woorden, eerder dan om hun naar een veronderstelde buitenwereld verwijzende betekenis, blijkt behalve uit de praktijk van zijn schrijven in de *Autobiografische flitsen en fratsen* ook uit een opmerking als deze. In een van zijn ellenlange, kronkelende zinnen heeft hij zojuist het woord ‘hieuwen’ gebruikt, waarna hij daar onmiddellijk en in één adem aan toevoegt: ‘t is jammer, dat ik het woord “kieuwen” hier nergens kwijt kan’.¹³

Veelzeggend is in dit verband ook de litanie die op een ander moment plotseling kan voortvloeien uit de zelfreflexieve constatering

met betrekking tot een zojuist vastgelopen zin: ‘heerlijk wat een zin’. Hawinkels, de bekende katholieke litanieën parodiërend, raakt nu bijna in trance: ‘lintwormzin, inktviszin, onmogelijke zin, lezers kruis, schrik der letter-slikkers, wanorde der analfabeten, deegzin, bosje zeewier, vliegenvanger, bord macaroni, vertellerssliert, majesteit der musici, knoop van critici, groot boeket, stijf wambuis, lange knapperd, uren knel, grote goden, bittere boekweit, kluwen wol, hoogspanningskabel, wanhoop der calvinisten, mep op tafel, laat ons los.’ Een ‘calvinistische’ litanie zou kunnen zijn: ‘Korte zin, goeie zin, zuinige zin, keurige zin, zin voor lezers, zin voor Klaasje, sta ons bij.’¹⁴ We zien hoe het woord ‘zin’ hier ook naar betekenis verwijst: naar de zin die een zin volgens velen moet hebben, eerder dan een soort stoffelijke presentie.

Lichamelijke, onplatonische taal, waarin de fonische kant van de woorden op de voorgrond staat, contra de illusie van doorschijnende woorden, doorzichtige zinnen en een zich daarachter en daardoorheen manifesterende werkelijkheid. Contra de idee van een in en door de taal *kenbare* werkelijkheid.

Het is in dit verband interessant te zien, hoe Hawinkels in zijn *Autobiografische flitsen en fratsen* over het lichaam, over lichamelijkheid spreekt. In zijn ‘lichamelijke’, materiële taal vertelt hij uiterst humoristisch over het ‘vieste woord van allemaal, *lichaam*’, dat thuis niet straffeloos uitgesproken werd. Het is een zo ‘vies’ woord dat wie het gebruikt, dat *woord* als het ware meteen ook ‘beroert’, zoals men onkuiselijk ‘verboden regionen’ kan beroeren.¹⁵ In direct verband hiermee staat, denk ik, de liefdesverklaring tot het varken in het op een na laatste hoofdstuk van de flitsen en fratsen. ‘Was mijn vader een man van paarden, ik persoonlijk ben eigenlijk meer een man van varkens.’¹⁶ Het hierop na een uitweiding over honden en katten volgende verhaal van een slacht behoort, samen met dat van de dood van zijn grootmoeder, tot de aangrijpendste pagina's van het boek. ‘Varkens behouden hun majesteit tot in hun sterven en tot na hun dood.’

Eindnoten:

7 Pé Hawinkels, *Autobiografische flitsen en fratsen*, Amsterdam 1980, p. 74-75.

8 Ibidem.

9 *Autobiografische flitsen en fratsen*, p. 11, 13.

10 *Autobiografische flitsen en fratsen*, p. 14.

11 ‘Vgl. Pierre Kemp in zijn gedicht ‘De la musique avant toute chose’: ‘Toen ik die boog daar had geürineerd / en ik het zonlicht er in ving, prees ik intens, / ver van de wijsheid, die mij was geleerd: / Wat schoon kristal is er toch in de mens!’ (*Verzierneld werk I*, Amsterdam 197e, p. 261).

12 Bertus Aafjes, *Drie essays over experimentele poëzie*. Amsterdam 1953, p. 12. Aafjes zinspeelt hier op een regel van Jan G. Elburg: ‘Ik wou mijzelf zijn beneden mijn middenrif.’

13 *Autobiografische flitsen en fratsen*, p. 79.

14 *Autobiografische flitsen en fratsen*, p. 80-81.

15 *Autobiografische flitsen en fratsen*, p. 60. Vgl. op dezelfde pagina het relaas van een door de verteller ondernomen experiment. Tijdens een souper probeert hij vast te stellen of niet het woord ‘geslachtsdelen’ nog viezer is dan ‘lichaam’. Na de crabcocktail tikt hij daartoe even met zijn mes tegen zijn glas, en spreekt ‘met als begeleiding de aangenaam doorzin de ren de toon van het *kostelijke kristal* [curs. van mij] welgearticuleerd alsof ik Godfried Bomans zelfwas: “*Geslachtsdelen*”. Her kristal, het gezeik, wint: het ‘lichamelijke’ woord blijft volkomen in de

lucht hangen. 'Kristal' behoort tot de karakteristieke motiefwoorden van symbolistische poëzie (Mallarmé, Valéry e.a.).
16 *Autobiografische flitsen en fatsen*, p. 93.

4

Wat ik hier over Pé Hawinkels' proza heb gezegd, geldt ook voor zijn gedichten. Maar wat daar een enkele keer ook duidelijk wordt, is de keerzijde van de bijna als een vorm van tragiek aanvaarde, tot melancholie stemmende ondoorzichtigheid van de taal. De bundel *Het uiterlijk van de Rolling Stones* (1969)¹⁷ opent met een motto ontleend aan Bob Dylan: 'I wish I could write you a melody so plain, that could hold you, dear lady, from going insane, that could ease you and cool you and cease the pain of your useless and pointless knowledge'. *Plainness* als remedie tegen *pointless knowledge*. Vooral het woord 'pointless' lijkt mij hier relevant: *pointless knowledge, pointless language?*

In het gedicht 'Het is een droom', dat ik Hawinkels in 1967 in Maastricht heb horen voorlezen, en dat een variatie lijkt op het aloude thema van het leven als droom, herkennen we de expliciete aandacht voor het woekeren van de taalklank die we ook in de *Autobiografische flitsen en fratsen* zijn tegengekomen. De personages uit het gedicht stromen vanaf het strand het binnenland in. Zij worstelen, zo staat er, 'zwijgend en zwetend, en, / Dit voor de liefhebbers van stafrijm, ook zwoegend, / Dieper de jungle in'.¹⁸ Ik herinner aan het terzijde over 'hieuwen' en 'kieuwen' in de flitsen en fratsen.

Binnen de beschreven droom doet zich even later een tweede droom voor, die met zijn onwerkelijkheid de onwerkelijkheid van droom nummer één 'niet dieper maakt, maar opheft'. En in die droom is er dan een bloem, die hier

Stil & zeker in zijn eigen geuren drijft.
 Het is jasmijn, en mèt
 Dat dit zo is, vervliegt de naam
 En blijft het witte, frisse, stevige; [...]
 Het is een droom, die bloem,
 Die niets meer bindt aan de oorsprong in de taal.

De hier voor ons opgeroepen bloem van taal, gedroomd binnen een droom van taal, het gedicht, verliest haar droomkarakter en daarmee haar taligheid. Tenminste, als zodanig, als iets zonder naam, roept *het gedicht* haar op, en dat is paradoxaal. Wat hieruit spreekt, is, denk ik, het verlangen naar een taallose werkelijkheid, ook al is die uiteindelijk

niet anders te realiseren dan door middel van taal. Naar dingen die zichtbaar worden, los van het woord dat diezelfde dingen oproept. Los van dat woord, niet erdoorheen. Het tegendeel dus, en eerder nog het complement, van de humoristisch-melancholieke of zelfs tragische aanvaarding van de ondoorzichtigheid van taal.

Eindnoten:

- 17 Een titel overigens die het zichtbare, onmiddellijk inzichtelijke, boven het primair lichamelijk-raiige plaatst!
- 18 *Het uiterlijk van de Rolling Stones*, Utrecht 1969, p. 7.

5

De doorzichtigheid, al dan niet, van onze woorden: dat is een interessante problematiek. Toen in de tweede helft van de zeventiende eeuw de Royal Society of London werd opgericht, ‘for the Improving of Natural Knowledge’, gold, met de woorden van haar secretaris Thomas Sprat, ‘eloquence’, welsprekendheid, tot de uit alle ‘civil Societies’ te verbannen zaken, ‘as a thing fatal to Peace and Good Manners’.¹⁹ Helder en doorzichtig taalgebruik werd de norm, zeker in de natuurwetenschap, waardoor de beschreven experimenten als het ware *zichtbaar* en daardoor controleerbaar konden worden achter de taal van het verslag, was daarmee ook een vrolijke mogelijkheid tot satire gegeven. In deel drie van *Gulliver's Travels* laat Jonathan Swift zijn held in Balnibarbi arriveren en daar de academie van Lagado bezoeken. Daar zijn drie professoren bezig met het ontwikkelen van plannen voor de verbetering van de taal van hun land. ‘Het eerste plan was, gesprekken te bekorten door de meerlettergrepige woorden tot eenlettergrepige te besnoeien en de werkwoorden en voorzetsels weg te laten, want in werkelijkheid kunnen wij ons geen ding voorstellen dat geen naamwoord is.’ ‘Het andere was een project om alle woorden zonder onderscheid af te schaffen. [...] [Het zou] praktischer [...] zijn als iedereen die *dingen* bij zich droeg, die nodig zijn om zich duidelijk uit te drukken nopens de speciale aangelegenheid waarover men praten wil. [...] Vele van de grootste geleerden en wijsgeren [volgen] de nieuwe methode, zich door *dingen* verstaanbaar te maken, waaraan maar één ongerief verbonden is: als iemand zeer vele en velerlei zaken om handen heeft, is hij wel gedwongen een daaraan evenredig groter pak dingen op zijn rug mee te dragen als hij zich niet de luxe van een of twee sterke bedienden veroorloven kan die hem vergezellen. Menigmaal heb ik twee van die wijzen bijna zien bezwijken onder hun last, zoals marskramers bij ons. Wanneer zij elkaar op straat ontmoetten, plachten zij die last neer te leggen, hun rugzakken uit te pakken en wel een uurlang met elkaar te converseren; dan pakten zij hun benodigdheden weer in, hielpen elkaar weer opladen, en namen afscheid.’²⁰

Zo parodieert Swift het even wetenschappelijke als puriteinse streven naar een zuivere, doorzichtige taal: door dat streven *ad absurdum* te voeren en zodoende de taal in feite op te heffen. Hawinkels confronteert zijn lezer met het tegenovergestelde: zijn rugzakken zitten vol zinnen, en zij worden ons, de een na de ander, in hun volle

lengte en klankdichtheid getoond. Al is er soms ook, heel even, het verlangen naar een naamloze, dat wil zeggen woordloze realiteit. Naar, bij wijze van spreken, de ‘foto's op de schouw’ in het liedje van Toon Hermans. Naar dingen die spreken in en door hun zichtbaarheid.

Eindnoten:

- 19 Thomas Sprat, *History of the Royal Society*. Edited with critical apparatus by Jackson I. Cope and Harold Whitmore Jones. Saint Louis, Missouri, 1958, p. 111. Nog een citaat: ‘And, in few words, I dare say; that of all the Studies of men, nothing may be sooner obtain'd, than the vicious abundance of *Phrase*, this trick of *Metaphors*, this volubility of *Tongue*, which makes so great a noise in the World.’ (ibidem, p. 112).
- 20 Jonathan Swift, *Gullivers reizen. Een avonturenboek voor grote mensen*. Vert. S. Davids. Amsterdam / Brussel 1971, p. 201.

Verantwoording

Majesteit der musici bevat de tekst van de voordracht die Wiel Kusters op 5 september 1997 in Hoensbroek heeft gehouden ter gelegenheid van het vijftigjarig bestaan van het St.-Janscollege.

Wiel Kusters (Kerkrade 1947) is dichter, essayist en hoogleraar algemene letterkunde aan de Faculteit der Cultuurwetenschappen van de Universiteit Maastricht. Een overzicht van zijn literaire en literair-wetenschappelijke werk is te vinden in: Jo Peters, *De onderste steen. Een bibliografie van Wiel Kusters* (Landgraaf, Herik, 1988) en *De onderste steen 2. Een bibliografie van het werk van Wiel Kusters* (Landgraaf, Herik, 1997).