

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/98589>

Please be advised that this information was generated on 2019-03-19 and may be subject to change.

De esthetica van het hermetisme

Over de poëzie van Paul Celan

Paul Sars

Inleiding

In literatuurwetenschappelijke handboeken laat men de periode van 'Nachkriegslyrik' veelal pas beginnen rond het jaar 1952. Niet de werken van reeds bekende auteurs als Bertolt Brecht en Gottfried Benn, maar gedichtenbundels als 'Mohn und Gedächtnis' (1952) van Paul Celan en 'Die gestundete Zeit' (1953) van Ingeborg Bachmann vormen de 'Stunde Null' in de naoorlogse Duitse poëzie. Deze nieuwe generatie van dichters geeft in de jaren vijftig voor het eerst onomwonden uitdrukking aan de gebeurtenissen tijdens de duistere periode 1933-1945. Juist door aansluiting te zoeken bij de grote Duitse traditie maken hun gedichten de door het nationaalsocialisme veroorzaakte kaalslag op beklemmende wijze hoorbaar. De Duitse 'Nachkriegslyrik', die men meestal laat eindigen met de dood van Paul Celan in 1970, wordt beschouwd als een poging om na de verbijstering en verstomming om Auschwitz opnieuw te leren spreken. Het is poëzie die geschreven werd in het besef dat de taal - ondanks Goethe en Rilke - besmet en verdacht is, nog 'rostig von Blut', zoals de dichter Johannes Bobrowski het uitdrukte.

Het werk van de in 1920 in Roemenië geboren dichter Paul Celan wordt over het algemeen 'hermetische poëzie' genoemd. De term duidt vooral op het cryptische, esoterische karakter van Celans verzen, op de duistere metaforen die een eigenzinnige logica lijken te volgen. Hoewel een zekere magie eigen is aan Celans toon en stijl was het nooit de bedoeling van de dichter ontoegankelijke poëzie te creëren. De ogenschijnlijke ontoegankelijkheid is dan ook niet zozeer het resultaat van een bewuste stijlkeuze, maar veeleer de vanzelfsprekende uitdrukking van de achtergrond van de dichter. Paul Celan is niet te verbinden met één bepaalde plaats, taal of cultuur. De in Roemenië geboren, joodse Duitstalige dichter, die vanaf zijn 28ste levensjaar in Frankrijk verbleef, bewoonde vele landen en culturen, en beschreef zichzelf bij voorkeur als nomade of thuisloze. Zijn taalgebruik draagt de sporen daarvan, zoals de bittere ervaringen tijdens de Tweede Wereldoorlog overal in zijn verzen aanwezig zijn als een slagschaduw die de woorden omringt.

Paul Celan kreeg thuis een typisch joodse opvoeding, maar werd door zijn ouders niettemin naar christelijke Duitse scholen gestuurd, waar hij vertrouwd raakte met de grote Westeuropese traditie. In de landstreek van zijn jeugd, de Boekovina, leerde hij Oosteuropese volkeren en culturen kennen. Het was een gebied van minderheden, waar zigeuners, joden, Russische christenen, Roemenen en Tsjechen samenleefden. Een rijk cultureel

achterland, misschien wel een van de rijkste van het Europa aan het begin van deze eeuw, wanneer men bedenkt dat mensen als Elias Canetti en Franz Rosenzweig eveneens uit dit gebied afkomstig zijn. Ook door zijn studies Russisch en medicijnen, Romanistiek en Duits, en door zijn interesse in kristallografie en botanie kon Celan putten uit een rijke traditie van beelden en voorstellingen.

De andere zijde van Celans achterland is de bijzonder trieste geschiedenis van iemand die vanaf zijn jeugd werd geconfronteerd met antisemitisme. Onder Russische en later Duitse bezetting moest hij meer dan eens van school wisselen omdat hij als jood niet meer werd toegelaten. Zijn ouders en overige familieleden werden in concentratiekampen vermoord. Zelf wist hij - ondanks verschrikkelijke ervaringen - het werkkamp te overleven. Maar ook na de oorlog, onder Russisch en Roemeens bewind, moest hij met gevaar voor eigen leven tot tweemaal toe vluchten om aan het antisemitisme te ontkomen. In de vijftiger en zestiger jaren werd de in Frankrijk levende Celan enkele malen doelwit van boosaardige beschuldigingen, zoals plagiaat en het literair te gelde maken van de moord op zijn ouders. Dat dergelijke onterechte beschuldigingen in de Duitse media breed werden uitgemeten, heeft hem in zijn toch al ambivalente verhouding met Duitsland uiterst terughoudend gemaakt. Hoewel hij in Duitsland alle erkenning kreeg en diverse literaire onderscheidingen ontving, voelde hij zich onbegrepen. Zijn werk werd vaak overhaast met de jodenvervolgning geïdentificeerd of met het oog op de revolutionaire poëtologische vernieuwingen afgedaan als 'het einde van de poëzie, een doodlopende weg'. Paul Celan leed bij tijden aan hevige depressies en dwangneurosen en maakte in 1970 een einde aan zijn leven door verdrinking in de Seine.

De verwerking van de Tweede Wereldoorlog

Celans hermetische poëzie wordt in de Duitse literatuur als de uitdrukking bij uitstek beschouwd van de verwerking van de holocaust. Meestal gebeurt dat onder verwijzing naar gedichten als "Todesfuge", "Tenebrae" en "Lila Luft"¹ waarin direct wordt gerefereerd aan de Tweede Wereldoorlog. Zowel in het vroege als in het latere werk bevinden zich dergelijke gedichten, vaak geactualiseerd door verwijzingen naar de zo problematische Duitse 'Vergangenheitsbewältigung' of naar het opnieuw opkomend antisemitisme.

Naast deze expliciete thematisering als duidelijk zichtbaar moment van verwerking is er in Celans werk sprake van een meer impliciete vorm van literaire verwerking. Bedoeld zijn gedichten die geënt zijn op niet voor eenieder als zodanig herkenbare verwijzingen naar gebeurtenissen tijdens de nazi-periode. Dergelijke gedichten hebben niet de Tweede Wereldoorlog als thema en bevatten evenmin 'objectieve' historische gegevens. Toch kunnen ze als moment van verwerking worden beschouwd, omdat ze strikt individuele, maar

¹ Van Celan verschenen tijdens zijn leven acht gedichtenbundels. Deze zijn - met vroege gedichten en nagelaten werk - samengebracht in: Paul Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Frankfurt am Main 1983 (In het vervolg GW).

niettemin zeer reële belevenissen tijdens de oorlog impliciet verwerken in de verwoording van latere ervaringen. Men zou zelfs kunnen stellen dat alle ervaringen, evenals de angsten en depressies waaronder Celan in latere jaren bij tijden gebukt ging, als door een filter van oorlogservaringen werden gekleurd. In dit verband zijn het de meerduidige woorden, verkapte toespelingen en vluchtige associaties die sporen vertonen van de permanente worsteling met een onverwerkt verleden.

Zo bezien lijkt Celans gehele oeuvre in het teken te staan van de Tweede Wereldoorlog. Het gevaar van een dergelijke visie is echter dat Celans werk thematisch wordt gereduceerd tot 'de beschrijving van jodenvervolgning en genocide', zoals in handboeken helaas vaak te lezen staat. Men gaat dan niet alleen voorbij aan de reikwijdte van Celans thematiek en aan de revolutionaire poëtologische vernieuwing die zijn werk teweeg heeft gebracht, maar ook aan het wezen van 'verwerking'. Zo men Celans gehele werk al in het teken plaatst van de Tweede Wereldoorlog - wat in zeker opzicht terecht is - houdt het aspect van 'verwerking' meer in dan een expliciete of impliciete thematisering van feiten en ervaringen.

Beide aspecten zijn met elkaar verbonden in de eigenaardige, onverwisselbare spreekwijze van deze dichter. In Celans 'hermetische' spreekwijze komt, sterker dan in de expliciete beschrijving van historische feiten en pregnanter dan in de thematisering van angsten en identiteitscrises, de verwerking van de Tweede Wereldoorlog tot uitdrukking. Toon en woordgebruik, thema en intentie zijn met elkaar verweven in deze unieke spreekwijze, die men de 'esthetica van het hermetisme' zou mogen noemen. Juist in de karakteristieke verwoording krijgt de door bittere ervaringen van meet af aan gekleurde waarneming het accent van een indringend persoonlijk verwerkingsproces. Omdat na Auschwitz de Duitse taal en het spreken in die taal zelf in het teken staan van de verwerking klinkt in de spreekwijze op de meest subtiele manier de schaduw van het verleden door. De inzet van Celans poëzie, - een waarheidsgetrouwe verwoording van de concreet zintuiglijke ervaring - zoals hij die in zijn poëtica uiteenzet², vindt zijn uitdrukking dan ook bij uitstek in de spreekwijze. In een belichting van deze spreekwijze, in een uitleg van de 'aïsthesis' van het hermetisme, wordt tevens op contrastrijke wijze hoorbaar welke diepe wonden de Tweede Wereldoorlog heeft veroorzaakt.

"Todesfuge"

Als dichter verwierf Celan binnen enkele jaren wereldfaam toen hij in 1948 debuteerde met het gedicht "Todesfuge", dat al spoedig in diverse talen werd vertaald. Terwijl de filosoof Adorno stelde dat het onmogelijk of zelfs barbaars zou zijn om na Auschwitz gedichten te schrijven, schreef Celan begin 1945 zijn "Todesfuge", een gedicht ná en óver Auschwitz.

² Onder Celans poëtica verstaat men twee toespraken, respectievelijk de Rede ter gelegenheid van de Literatuurprijs van de vrije Hansestad Bremen 1958 (GW, III, 185-186) en Der Meridian, rede ter gelegenheid van de Georg Büchner-prijs 1960 (GW, III, 187-202).

In deze meerstemmige 'fuga', een verwijzing naar de 'Meister der Tonkunst', Johann Sebastian Bach, worden verschillende stemmen hoorbaar. Geheel volgens het fugaprincipe herhalen en variëren de stemmen beurtelings bepaalde motieven. Steeds sneller wisselen ze elkaar af, waardoor de indruk van polyfonie ontstaat en een typisch fugatische verdichting wordt bereikt die in het gedicht versterkt wordt door het achterwege laten van interpunctie.

Als in trance beschrijven de stemmen de situatie waarin de personen verkeren. Ze bezingen echter tevens - in de ondergang nog - de eigen rijke culturele traditie. In de gegeven situatie komen de talrijke impliciete verwijzingen naar de joodse en Duitse traditie evenwel in een ambivalent licht te staan. Tegenover Sulamith, de donkere joodse bruid uit het Hooglied (hier echter met askleurig haar), verschijnt de blonde Duits-christelijke Margarete, de geliefde uit Goethes "Faust", over wie kort voor haar dood vanuit de hemel de reddende zegen wordt uitgesproken. De fuga mondt uit in een vernauwend stretto, ingeleid door het enige eindreim van het gedicht ('blau' - 'genau'), dat het fatale moment van het dodelijke schot aanduidt. Daarna flitsen de gebeurtenissen nog eenmaal voorbij, voordat met de vertraging ('träumet') de dood intreedt.

Todesfuge

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine
Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor lässt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt
man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf.

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends

wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen
Er ruft spielt süsser den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus
Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

"Todesfuge" heeft tot een controverse geleid tussen Adorno en Celan. Volgens Adorno zou het gedicht - hoe ondubbelzinnig wrang de fuga van de dood ook is - door zijn esthetische stilering een schijn van zinvolheid kunnen verlenen aan Auschwitz. Alsof Celan de gruwelen van de Tweede Wereldoorlog had weten te verwerken in een harmonieuze samenzang van beul en slachtoffer, in een compositie die impliciet een zinvol verband suggereert. Maar elke schijn van zinvolheid of betekenisvolle samenhang doet volgens Adorno onrecht aan het joodse noodlot, aan de vermoorden en hun nabestaanden. Adorno's opmerkingen wijzen zowel op de morele als op de esthetische problematiek die verbonden is met de literaire verwerking van de Tweede Wereldoorlog. Het laatste wordt duidelijk wanneer men argeloze lezers confronteert met "Todesfuge" en hen vervolgens vraagt of ze het gedicht al dan niet 'mooi' of 'goed' vinden. Zo werden middelbare scholieren tijdens de literatuurles danig in verlegenheid gebracht door deze overigens nogal dubieuze vraag³. Hun impliciete definitie van poëzie ("poëzie is mooi, is ritmisch en rijmt") bood hen geen mogelijkheid de strikvraag genuanceerd te beantwoorden. De tweeslachtigheid van het gedicht, een welluidende verwoording van het meest gruwelijke gebeuren, kan worden afgelezen aan de extreme reacties van de scholieren. Evenzo weerspiegelt zich in hun antwoorden de morele implicatie, bijvoorbeeld in de uitspraak "ik vind het een erg gedicht", een poging om uit te wijken voor de predicaten 'mooi' of 'goed' die als vanzelf belandt in termen van morele verontwaardiging ("erg"). Een van de leerlingen

³ In dit verband put ik uit berichten van leraren Duits, werkzaam in het middelbaar onderwijs, als ook uit eigen ervaring tijdens enkele literatuurlessen.

bracht de verlegenheid treffend onder woorden: "Ik vind het een vreemd gedicht, mooi én lelijk. Je gaat toch ook niet zingen wanneer er iemand dood is." Hoewel het laatste met het oog op begrafenisrituelen onjuist is, geven de opmerkingen van de leerlingen een helder beeld van de vooroordelen ten aanzien van poëzie. De vanzelfsprekende identificatie van poëzie met 'lyrische', idyllische en arcadische voorstellingen, met schoonheid en waarheid in de zin van een harmonie der sferen - geënt op een primitieve idee van kalokagatie (het schone is het goede en ware tegelijk) - moet blijkbaar nog overwonnen worden met het oog op de poëzie die na Auschwitz werd geschreven.

Op vergelijkbare wijze reageerde Celan op Adorno's uitspraak over poëzie na Auschwitz. Volgens Celan kan de stelling uiteindelijk noch betrekking hebben op de rechtmatigheid van een literaire verwerking, noch op de poëzie als zodanig. Problematisch is enkel de spreekwijze, de aard van de esthetische stilering. Ten aanzien van "Todesfuge" erkende Celan dan ook Adorno's kritiek voor zover die betrekking had op "de neiging tot poëtiseren" die eigen zou zijn aan zijn vroege werk. Onder 'poëtiseren' verstond Celan echter niet zozeer 'Beschönigung' (verbloeming) als wel het traditionele procédé van metaforisch beschrijven, het beeldend weergeven van de werkelijkheid. Bedoeld is een poëzie die de werkelijkheid in beelden meent te kunnen gieten, een poëzie die de gebeurtenissen uit het verleden - al dan niet op persoonlijk gekleurde wijze - zou kunnen reconstrueren in dichterlijke beelden. Deze "neiging tot poëtiseren" kwalificeerde Celan als 'traditioneel' in negatieve zin, als een dichterlijk spreken dat na Auschwitz onmogelijk is geworden. In latere geschriften lijkt Adorno met Celan in te stemmen, bijvoorbeeld wanneer hij in "Negative Dialektik" zijn inmiddels beroemd geworden uitspraak corrigeert en de rechtmatigheid van het dichterlijk spreken erkent: "Het aanhoudende leed heeft er net zoveel recht op geuit te worden als de gemartelde heeft om te schreeuwen; daarom was de these dat na Auschwitz geen gedicht meer geschreven zou kunnen worden, wellicht onjuist"⁴. Wat de spreekwijze betreft is "Todesfuge" een traditioneel gedicht dat een uitzonderingspositie inneemt in Celans oeuvre. Sinds eind jaren vijftig heeft Celan dan ook categorisch geweigerd het gedicht voor te dragen of toestemming te verlenen voor publicatie in bloemlezingen. Hoewel in de woorden "Schwarze Milch der Frühe" al iets hoorbaar wordt van de voor Celan kenmerkende spreekwijze - voor zover het geen beschrijving van een voorwerp of historisch gebeurtenis betreft - vindt Celan pas in het na 1950 geschreven werk de toon en de stijl die de literatuurwetenschap kwalificeert als 'hermetische poëzie'.

Hermetische poëzie

De term 'hermetisch' verwijst naar de tradities van het hermetisme als een geheime leer. Daarbij kan men allereerst denken aan de mythologie rond de god Hermes, de vertaler van de wijzingen der goden, die met de uitvinding van het

⁴ Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main 1966, Band 3, blz. 353.

schrift in verband wordt gebracht. De associatie met magie ligt voor de hand wanneer men bedenkt dat schrijven en lezen eeuwenlang als magische en slechts aan ingewijden voorbehouden vermogens werden beschouwd. Daarnaast verwijst het 'hermetisme' naar de expliciete geheime leer, zoals die beschreven staat in het Corpus Hermeticum, een aantal esoterisch-filosofische boeken die worden toegeschreven aan de mythologische figuur Hermes Trismegistos (driewerf de grootste). Het Corpus Hermeticum zou een inzicht bevatten in het ware wezen van de wereld, in de geheime krachten en verhoudingen tussen God, mens en kosmos⁵.

Beide beschrijvingen zijn van toepassing op het werk van Celan. Zijn gedichten bevatten talloze magisch ogende neologismen en chiffreren, en ontlene metaforen aan de voorstellingswereld van de Kaballa, de Gnosis en de Talmud. Bovendien stelt Celan in zijn poëtica onomwonden dat zijn poëzie de pretentie heeft een inzicht in de waarheid van het menselijke bestaan te openbaren. Wat dat betreft zoekt hij aansluiting bij de oudste tradities, waarin dichters worden beschreven als blinde zieners, mystici en profeten. Hun taal is geen communicatiemiddel, het gedicht geen 'transmittor' of 'kopiëerapparaat' van de werkelijkheid, maar zélf een gebeurtenis, een moment van waarheid. Dit mystiek dichterlijk spreken is een vorm van 'aanspreken', 'aanzeggen' of 'bespreken' van werkelijkheid, zoals magische spreuken gebeurtenissen bezweren. Het ligt voor de hand dat een dergelijke wijze van spreken voorbijgaat aan taalconventies, gangbare retoriek en geijkte literaire procédés. Bij een vluchtige kennismaking met Celans poëzie wordt al duidelijk dat de gedichten niet beantwoorden aan de gangbare opvatting van poëzie, dat ze ongewoon zijn vergeleken met 'traditionele' poëzie. De gedichten vertonen geen eindrijm, geen regelmatig metrum, en zijn niet gelijkmatig in strofen ingedeeld. De syntactische structuren zijn gecompliceerd, de beelden op het eerste gezicht cryptisch en meerduidig. Metaforen als "Zonnen van draad" of een versregel als "Een knarsen van ijzeren schoenen is in de kersenboom"⁶ zijn amper voorstelbaar of vertaalbaar in concrete voorstellingen. Wanneer bovendien nog bepaalde termen en voorstellingen ontleend blijken te zijn aan mystieke teksten of alchemistische formules, mogen dergelijke gedichten terecht 'hermetische poëzie' worden genoemd.

De term werd echter geïntroduceerd als negatieve benaming, toen de Italiaanse literatuurwetenschapper F. Flora hem in 1936 voor het eerst gebruikte ter karakterisering van de poëzie van Giuseppe Ungaretti. Flora bestempelde deze duistere en ondoordringbare poëzie als 'hermetische poëzie' in negatieve zin, als oncommunicatieve 'geheimzinnigdoenerij'. Het was Adorno die een wending gaf aan de pejoratieve lading, toen hij in "Noten zur Literatur"⁷ juist pleitte voor een 'hermetisch' kunstwerk. Bedoeld is een kunstwerk dat de door

⁵ Het Corpus Hermeticum is in Nederlandse vertaling uitgegeven door de Bibliotheca Philosophica Hermetica in Amsterdam, Baarn 1991.

⁶ De voorbeelden komen uit de gedichten "Fadensonnen" (1967; GW, II, 26) en "Ein Knirschen" (1952; GW, I, 24).

⁷ Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur III. Frankfurt am Main 1965.

de oorlog veroorzaakte verbrokkeling van het wereldbeeld en het failliet van de ratio tot uitdrukking zou moeten brengen. Hermetische poëzie is in dit verband een dichterlijk spreken dat in zijn eigen immanente logica verstrikt raakt en daarmee de eigentijdse, aan verstomming lijdende subjectiviteit ten toon spreidt. Autonome poëzie dus, die niet eenvoudigweg te consumeren is en evenmin misbruikt kan worden voor politieke ideologie.

Celan heeft de kwalificatie van zijn werk als 'hermetische poëzie' altijd bestreden. Hij stelde categorisch dat zijn poëzie 'in het geheel niet hermetisch' is en dat 'elk woord met directe betrekking tot de concrete werkelijkheid is geschreven'. Daarentegen beaamde hij de duisterheid en veelzinnigheid van zijn poëzie, een "Mehreutigkeit ohne Maske" die hij echter beschouwde als de enig mogelijke, waarheidsgetrouwe wijze van spreken. Bedoeld is een ongemaskeerde veelzinnigheid die recht doet aan de concrete zintuiglijke waarneming van het verschijnende. Wanneer dat laatste in de term 'hermetische poëzie' verdisconteerd wordt, zou Celan de benaming wellicht hebben geaccepteerd. Dan namelijk betekent 'hermetisch' in eerste instantie 'veelzinnig' of -gemeten aan de positie van de lezer - 'niet conventioneel geordend'. In dit verband omschrijft Joop Maassen Celans hermetisme treffend als een dichterlijk spreken waarin de voor ons gangbare fysische en psychische ordeningsprincipes niet meer gelden⁸. Zo wordt de fysische ruimte niet beschreven als een driedimensionaal uitspansel waarin voorwerpen geplaatst zijn ('een uitstalkast met dingen'), maar waargenomen en beleefd als een dimensie waarin verschijnselen 'plaats-vinden'. De wijze waarop een verschijnsel zich concreet zintuiglijk manifesteert, bepaalt in de dichterlijke verwoording de ruimtelijke ordening. Evenzo is de tijd niet als lineair verloop of als kloktijd geordend. Anders dan in traditionele voorstellingen, waarin de tijd wordt weergegeven als een keten van seconden of als opeenvolging van causaal samenhangende momenten, is de tijd in Celans poëzie gekoppeld aan het verschijnende zelf. Gebeurtenissen in verleden, heden en toekomst kunnen in Celans gedichten derhalve gelijktijdig plaatsvinden, of schijnbaar willekeurig van tijd, plaats en volgorde verwisselen. Daardoor ontstaat in de verwoording een typische veelzinnigheid die allerminst een fantastische creatie is, maar de uitdrukking van de fundamentele wijze van menselijke waarneming. De eenduidigheid van betekenis die wij normaliter verwachten, komt pas 'achteraf' tot stand door conventies, door een rationaliteit die ons verbiedt dat een en hetzelfde verschijnsel op één moment meerdere gedaanten en betekenissen heeft. Wie hermetische poëzie vereenzelvig met 'geheimzinnigdoenerij' doet derhalve onrecht aan de intentie van het geschrevene, die Celan zelf als "unerhörter Anspruch" (ongehoorde pretentie) kwalificeerde. Bedoeld is Celans poging de ervaring van de werkelijkheid waarheidsgetrouw te verwoorden, overeenkomstig de zintuiglijke waarneming. In die pretentie ligt echter besloten dat elke waarneming en verwoording sporen draagt van de persoonlijke ervaring, de slagschaduw van het verleden.

⁸ Joop Maassen: Zur Interpretierbarkeit hermetischer Lyrik. In: Duitse Kroniek (3) 1972, 128 e.v.

De esthetiek (aisthesis) van het hermetisme

De kern van het hermetisme is gelegen in de zintuiglijke waarneming, in de wijze waarop het gedicht de werkelijkheid waarneemt. Die laatste formulering klinkt minder vreemd wanneer men bedenkt dat Celan meestal over zijn gedichten sprak alsof het bezielde, zintuiglijk begaafde wezens betrof, zoals blijkt uit formuleringen als "het gedicht beweegt zich..., het zoekt... het spreekt"⁹. In de vraag naar de wijze van waarneming komt ook het oorspronkelijke moment van 'esthetiek' in de betekenis van 'aisthesis' (waarneming) naar voren. Tegenwoordig duiden we met 'esthetica' de leer van het schone in de kunst aan, of meer specifiek de stijlmiddelen die 'schoonheid' bewerkstelligen. Oorspronkelijk stond esthetiek evenwel niet voor schoonheid in kunst of natuur maar voor de aard en kwaliteit van de fysische verschijnselen, zoals die zintuiglijk worden waargenomen.

Naar die oorsprong verwijst Celan wanneer hij esthetiek eenvoudigweg opvat als de wijze van waarneming van de werkelijkheid en uitlegt dat het hem in zijn poëzie niet om schoonheid maar om werkelijkheid gaat, om een zuivere waarneming. In concreto betekent dat een waarheidsgetrouwe uitdrukking van wat er 'hier en nu' gebeurt. In de verbinding van een eenmalige en momentane verwoording (dat eigen is aan elk spreken) met de waarneming van een werkelijkheid die zich voordoet als veelzinnig betekenisvol verschijnen ligt precies de esthetiek van het hermetisme. Het gedicht als zodanig houdt de veelzinnigheid open, maar telkens wanneer het gelezen wordt - wanneer de lezer het gedicht 'laat gebeuren' - kan het slechts één coherent betekenisgeheel presenteren. De lezer kan immers niet 'dispers' lezen en op één ogenblik dezelfde woorden op verschillende wijzen recipiëren. Het gedicht toont zich dan ook telkens wanneer het gelezen wordt op een andere wijze, in een andere hoedanigheid, met andere accenten. Dat ligt niet alleen aan de lezer die nooit tweemaal hetzelfde kan lezen omdat hij zelf verandert en voorschrijdt in de tijd, maar ook aan het fundamenteel veelzinnige gedicht. Het gedicht zelf initieert de telkens andere, momentane en unieke contractie van betekenis: het is een pulserend weefsel van betekenissen dat bij elke hartslag een andere gedaante aanneemt. Maar deze door Celan aan het gedicht toegeschreven wijze van leven en verschijnen verschilt niet wezenlijk van de menselijke wijze van waarnemen en verstaan van werkelijkheid. Elke waarneming is een tijd- en plaatsgebonden contractie van veelzinnigheid tot een eenduidige relatie en betekenis.

Celans ambitie gedichten te schrijven die 'vleesgeworden existentie van het individu' zouden zijn is derhalve allerminst een illusie. Terugblikkend op de geleidelijke wending van 'poëtisering' naar een 'hermetische' spreekwijze stelde Celan in 1966: 'Toentertijd (...) experimenteerde ik nog met de geestelijke middelen van de mededeling. Ik speelde nog verstoppertje achter de metaforen. Nu, na twintig jaar ervaring met de tegenstellingen tussen binnen

⁹ GW III, 190 e.v.

en buiten, heb ik het woordje 'als' uit mijn atelier verbannen¹⁰. Bedoeld is dat de gedichten geen symbolische afbeelding of metaforisch vervormde weergave van de werkelijkheid zijn, en evenmin een vergelijking of gelijkenis ('als'), maar een vorm van aanspreken of aanzeggen.

Tegenover de soms pretentieuze klinkende poëtologische overwegingen staat een poëzie die in wezen niet 'moeilijk' is, hooguit anders van aard en toon dan de gangbare wijze van dichtelijk spreken. Dat laatste heeft alles te maken met de verwerking van de Tweede Wereldoorlog, met een onuitputtelijk verlangen de eigen identiteit te achterhalen, doordrongen van de kwetsbaarheid van het bestaan en opgejaagd door het besef van de eenmaligheid en onherhaalbaarheid van elk ogenblik. In plaatsen als Auschwitz hebben niet alleen een bestiale genocide en de vernietiging van een rijke cultuur plaatsgevonden, maar is ook een aanslag gepleegd op de meest kwetsbare menselijke vermogens. De zintuigen lijken voorgoed beschadigd, hetgeen betekent dat ook waarneming en verwoording anders gekleurd zijn, zoals Celan in het gedicht "Mit wechselndem Schlüssel" (1955) tot uitdrukking brengt:

Mit wechselndem Schlüssel

Mit wechselndem Schlüssel
schliesst du das Haus auf, darin
der Schnee des Verschwiegenen treibt.
Je nach dem Blut, das dir quillt
aus Aug oder Mund oder Ohr,
wechselt dein Schlüssel.

Wechselt dein Schlüssel, wechselt das Wort,
das treiben darf mit den Flocken.
Je nach dem Wind, der dich fortstösst,
ballt um das Wort sich der Schnee.

Men zou het gedicht als volgt kunnen parafraseren: het huis, het veilige gebied waaraan de mens zijn identiteit ontleent, kan enkel met wisselende sleutel worden ontsloten. In dat huis dwarrelt de sneeuw van het verzwegene. Wat nochtans niet gezegd kan worden, het onuitsprekelijke leed dat niet in taal te vatten is, wordt bedekt door en ligt vervat in uitsdrukkingsloze witte sneeuw. Waarom moet het huis met telkens andere sleutels worden geopend en welke zijn die sleutels? Blijkbaar wisselen de sleutels al naar gelang het bloed uit de verwonde zintuigen stroomt. Maar met de sleutel wisselt ook het woord dat iets met die sneeuw van het verzwegene van doen heeft. Bedoeld is misschien het woord dat juist 'het verzwegene' (het afwezig-aanwezige) tot uitdrukking

¹⁰ Geciteerd uit: Ton Naaijens: In de leidfels. Over Paul Celan. In: De Revisor 5 (1990), 60.

zou kunnen brengen. Dat schijnt onmogelijk te zijn zolang de sneeuw zich op verschillende manieren om de woorden balt, afhankelijk van de wind.

Dit rode bloed en de witte sneeuw lijken de verwoording van de poging om opnieuw te leren waarnemen, ná Auschwitz en op een wijze die recht doet aan wat er in Auschwitz heeft plaatsgevonden. Celan zoekt een uitgangspunt, een herstel van de zintuiglijke waarneming omwille van een oriëntatie op het eigen bestaan, om te achterhalen "wo ich mich befand und wohin es mit mir wollte"¹¹. Hoe ingrijpend en hoe opvallend zintuiglijk van aard deze periode van herbezinning geweest moet zijn, is niet alleen in de gedichten herkenbaar maar ook in de brieven die Celan in de jaren 1949 en 1950 schreef aan zijn Nederlandse vriendin, Diet Kloos-Barendregt¹². Celan schreef de brieven kort na zijn vlucht uit het Oostblok, in een periode en situatie waarin hij zich in veiligheid zou mogen weten. Opmerkelijk genoeg geven de brieven, ondanks de hoopvolle toon, het beeld van een man die na de verschrikkingen van de nazi-periode bij tijden des te heviger getroffen wordt door angsten en desoriëntatie. Zo schrijft hij dat hij zich bevindt op een punt waar zijn levenslijn voor de tweede maal afbreekt, een moment waarop hij 'subject' en 'object' tegelijk is. In zijn poëtica licht Celan dergelijke ervaringen toe aan de hand van het Heideggeriaanse idee van menselijk bestaan ('Dasein'). Het van identiteit beroofde Ik is onbestendig: het ervaart zichzelf als 'Binnen' en 'Buiten' tegelijk. Het Ik bestaat immers enkel voorzover het door spiegeling aan een 'Buiten' wordt geconstitueerd. Wanneer echter de middelaar tussen 'Binnen en Buiten', de zintuiglijke waarneming, is verstoord, resteert slechts een fluctuerende identiteit, een soort flits-bewustzijn van aan- en uitspringende verschijnselen.

De met de oorlogservaringen verbonden identiteitscrisis en verwonde zintuiglijkheid gaan tevens gepaard met een ander tijdsbewustzijn, zoals Celan eveneens in de brieven aan Diet Kloos-Barendregt te kennen geeft. De concrete ervaring doet zich voor als 'imperfekt', in de onvoltooid verleden tijd, een tijdsdimensie die de voltooiing nooit kan bereiken. Aan elk waargenomen verschijnsel openbaart zich het moment van 'zojuist voorbij' (afwezig én aanwezig), zoals elke toekomstverwachting een soort van notariëel 'in minuut verleden' met zich meedraagt. Celan beleeft, zoals hij schrijft, sterker dan ooit tevoren de ogenblikkelijkheid van het bestaan en zoekt met een zekere obsessie de vertraging. Met het oog op zijn poëzie zou men kunnen zeggen dat hij zoekt naar de mogelijkheid om de veelzinnigheid aan te raken, de gelijktijdigheid van verleden, heden en toekomst, zoals die zich aan hem voordoet. Het is de poging een spreekwijze te creëren die uitgaat boven 'een telkens déze en enkel maar déze betekenis hier en nu', een spreekwijze die ruimte schept voor veelzinnigheid, voor de talloze gelijktijdig aanwezige, extreem verschillende betekenissen.

¹¹ GW III, 186.

¹² De brieven van Paul Celan aan Diet Kloos-Barendrecht zijn mij door mevrouw Kloos in beheer gegeven voor wetenschappelijk onderzoek. Momenteel wordt gewerkt aan een diplomatische editie van deze brieven.

Ooglandschappen

De gebeurtenissen tijdens de Tweede Wereldoorlog hebben zintuigen en taal aangetast en het geobsedeerde zoeken naar een nieuwe waarneming en verwoording moet derhalve zeer letterlijk, concreet zintuiglijk worden genomen. In Celans oeuvre maken de zintuigen (mond, oor en oog) dan ook ongewone ontwikkelingen door, waarbij ze van gebruikelijke functies veranderen. Het oog speelt in die ontwikkeling een centrale rol, omdat het anders dan andere zintuigen zelf als spreekbuis kan fungeren. In de eerste gedichten na "Todesfuge" beschrijft Celan de rokende puinhopen na Auschwitz. Die gedichten zijn als het ware landschappen, waar de thuisloze, de van zichzelf vervreemde dichter doorheentrekt, op zoek naar de eigen identiteit. Het zijn landschappen die bezaaid liggen met as, met lege urnen en smeulend puin. Er heerst doodse stilte. In het waargenomene spiegelt zich de waarnemer: diens oor en mond zijn met stomheid geslagen. Maar de puinhopen worden gezien, al naar gelang het oog bloedt ("Mit wechselndem Schlüssel").

In toenemende mate wordt duidelijk dat die landschapsgedichten die op het eerste gezicht beschrijvingen van de puinhopen van Auschwitz gelijken, in oorsprong beelden van het binnenleven zijn. Wat voor de lezer aandoeft als de beschrijving van een landschap ('daarbuiten') is dus tevens een reflectie of een spiegeling van een binnenleven. Door een naadloze verbinding van beide posities ontstaat de centrale constellatie van Celans poëzie: de landschappen zijn ooglandschappen, die 'plaats-vinden' in het oog. In het oog immers komen binnen- en buitenwereld samen. Het oog neemt niet alleen de buitenwereld waar, maar projecteert tevens - als spiegel van de ziel - het binnenleven. In de ziel, die Celan als "kristal van de binnenwereld" betitelt, ligt alles opgeslagen wat ooit werd waargenomen. Vandaar dat in elke visuele waarneming tegelijkertijd het diepste binnenste aanwezig is in de buitenwereld. Zodoende kan men stellen dat alles wat ooit werd gezien en nog waargenomen zal worden zich afspeelt op het netvlies en tegelijkertijd 'binnen' en 'buiten' plaatsvindt. Zelfs het meest veraf gelegen object weerspiegelt zich in het oog: de ster, de "kristal" van de buitenwereld, die vanzelfsprekend geassocieerd wordt met de Davidsster, met de jodenvervolging maar ook met de Bijbelse belofte dat God zijn volk van Israel zo talrijk zal maken als de sterren aan het firmament.

Het gebied waarop Celan zich ter oriëntatie zijn leven lang zal concentreren is het menselijke oog. Als topografie van het netvlies zijn de gedichten tegelijkertijd de verwoording van geschiedenis én actualiteit. Het zal dan ook niet verbazen dat Celan het in tijd en ruimte meest verafgelegene en extreme tracht te verbinden met het meest nabije, hier en nu presente. Het is de concreet zintuiglijke poging een open verbinding te creëren tussen binnen en buiten: de verstoorde, bijna onwaarneembaar geworden buitenwereld moet naar binnen, en de binnenwereld, het opgekropte, onuitsprekelijke leed moet naar buiten. Dit jarenlange proces van gelijktijdige verinnerlijking en veruitwendiging is een proces van verwerking van de Tweede Wereldoorlog. Wanneer de open verbinding tussen binnen- en buitenwereld eenmaal is gecreëerd, wordt in het oog een wederzijdse spiegeling mogelijk van de ziel en de ster. Op dat moment zullen, zoals Celan herhaaldelijk hoopvol tot

uitdrukking brengt, de kristallen gaan schitteren, en zal in het brandpunt niet alleen de ware uitdrukking van Auschwitz maar ook het teken van menselijkheid na Auschwitz te lezen staan. Men kan deze metaforische constellatie als volgt weergeven:

De Ster	(De kristal van de buitenwereld)
Het Oog	(Het sterretje in het brandpunt: de traan)
De Ziel	(De kristal van de binnenwereld)

In deze voorstelling van waarneming is het oog geen onbevooroordeelde instantie en evenmin louter waarnemend. Veelmeer is het bezielde bloedende oog, de plaats geworden, waar gebeurtenissen in heden en verleden, dichtbij en veraf, zich gelijktijdig in een veelzinnige schittering tonen. Celan vergeleek zijn gedichten dan ook met kristallen: afhankelijk van de lichtinval verandert de brekingshoek en vertoont zich temidden van veelzinnige schittering telkens één momentane, 'hier en nu' afleesbare betekenis. De gedichten zelf verschijnen als ooglandschappen, als gelijktijdige presentie van 'binnen' en 'buiten': een gebeurtenis die als identiteit wordt beleefd.

Thuiskomst

Sneeuwval, hoe langer hoe dichter,
duifkleurig, als gisteren,
sneeuwval, als sliep je ook nu nog.

Tot in de verte neergedaald wit.
Er doorheen, onafzienbaar,
het sleespoor van het verlorene.

Eronder, geborgen,
stulpt zich omhoog
wat de ogen zo'n pijn doet,
heuvel na heuvel,
onzichtbaar.

In dit door Peter Nijmeijer vertaalde gedicht is van een gebruikelijke 'thuiskomst' geen sprake. Het gedicht is eerder de beschrijving van een oneindig uitgestrekt sneeuwlandschap. Een enkel eenzaam sleespoor en een aantal door sneeuw aan het oog onttrokken heuvels vormen de enig waarneembare variatie in dit onherbergzame gebied. Het onderliggende landschap ligt bedolven

onder onafzienbaar, uitdrukkeloos wit. Maar het gedicht is tevens de uitdrukking van de ziel, van sprakeloosheid en onuitsprekelijke pijn. Onder dit letterlijk op het netvlies gelegen landschap 'stulpt' zich iets omhoog 'wat de ogen zo'n pijn doet'. Het doet pijn omdat het naar buiten en naar boven wil, maar daar niet toe in staat is. De nochtans onzichtbare, maar zich omhoogstulpende heuvels gelijken aanzwellende tranen, als teken van opgeknopt leed dat niet kan worden geuit.

In het gedicht "Thuiskomst" (1959) is het ooglandschap nog bedekt met sneeuw. Pas jaren later, nadat Celans poëzie verschillende ontwikkelingsstadia heeft doorgemaakt, is die sneeuw van het 'verzwegene' verdwenen. Het landschap dat zich dan toont is weliswaar dor als de woestijn, maar het gezochte lijkt dichterbij te komen, zoals in de volgende door Frans Roumen vertaalde strofen van het gedicht "Op het oog gepropt" wordt gesuggereerd:

Hemelwijd welft zich het lid voor dit voorjaar.
Lidwijd strekt zich de hemel uit,
waaronder, beschermd door de knop,
de Eeuwige ploegt,
de Heer.

Luister naar de ploegschaar, luister.
Luister: zij knarst
over de harde, de heldere,
de onheuglijke traan.

Ook in deze strofen speelt het landschap zich af in het menselijke oog. Binnen- en buitenwereld worden evenals de verbinding tussen verleden, heden en toekomst in één doorgaande beweging verwoord. De ster en de ziel zijn onzichtbaar, evenals de traan. Maar hoorbaar is reeds de knarsende ploegschaar ten teken van de hoop dat het ooit mogelijk zal zijn het onuitsprekelijke tot uitdrukking te brengen. In een schrijfproces van meer dan twintig jaar vecht Celan om het herstel van een oorspronkelijke zintuiglijkheid, het meest elementaire aangrijpende aspect van het verwerkingsproces. Evenzo pijnlijk als hoopvol klinken de door Frans Roumen vertaalde strofen uit het gedicht "Een oog, open":

Kwellende oogappeldiepte:
het lid
staat niet in de weg, de wimper
telt niet, wat intreedt.

De traan, half,
de scherpere lens, beweegbaar,
zoekt je de beelden.

Aan het beeld van de halve traan, die als 'scherpere' lens fungeert, valt af te lezen wat het proces van verwerking inhoudt. Wanneer de sneeuw eenmaal is geweken, wanneer het versteende dorre landschap tot in de verste uithoeken en diepten is doorleefd, zal een onverhulde spiegeling van de ster en de ziel mogelijk worden. Op dat moment zal er een lichtflits plaatsvinden die het nochtans doffe sterretje in het oog zal doen schitteren. Die schittering in het oog zal zich manifesteren als een 'bloeiende traan'. Een traan als enig gepaste verwoording van wat er in Auschwitz is gebeurd. Het is tegelijkertijd het enig hoopvolle teken van menselijkheid ná Auschwitz.

Teneinde die traan van leed en van (zelf)inzicht gestalte te geven roept Celan in het late gedicht "Pau, später" zelfs Spinoza aan, de in Nederland levende joodse filosoof die na zijn verbanning uit de joodse gemeenschap de kost verdiende met het slijpen van lenzen. De vervolging van de Albigenzen indachtig, spreekt hij de hoop uit dat Baruch de Spinoza, wiens filosofie lijden en droefheid door helder inzicht meent te kunnen overwinnen, alsnog de voor de kristallen geëigende 'hoekige' traan zal kunnen slijpen¹³ :

In je oog-
hoeken, vreemde,
de Albigenzenschaduw -
(...)

dat Baruch, de nooit
hulende
rond om je de
hoekige,
onbegrepen, ziende
traan op maat
moge slijpen.

Deze historische traan zou helder zijn als de kristal en als meest scherpe lens kunnen fungeren voor een oorspronkelijke, menselijke waarneming. In de uiteindelijk beoogde spiegeling van de kristallen, in een uitdrukking van de condition humaine bij uitstek (door het prisma van de traan) zal de werkelijkheid zich tevens tonen in haar ware gedaante, als oneindige veelzinnig betekenisvolle schittering. Op dat moment zijn de tranen van onuitsprekelijk leed tegelijkertijd een 'ruisende bron', tranen van vreugde om het heldere en ware inzicht dat zich openbaart. Naar dat moment, zo stelde Celan, zijn de gedichten onderweg. Zij sturen aan op de ontmoeting met de lezer, in de hoop dat in de telkens momentane contractie van betekenis

¹³ Voor een uitvoerig commentaar bij het door Frans Roumen vertaalde gedicht en bij de hier in het kort geschetste ontwikkeling van Celans poëzie verwijs ik naar drie Nederlandse publicaties bij het werk van Celan, resp. Paul Celan: *Gedichten*. Baarn (Ambo) 1988; Ineke van der Burg en Pieter Jan Gijsberts: *Aandenken. Bij Paul Celan en 'Pau, später'*. Amsterdam (Picaron) 1988; Rik Gadella, Ton Naaijkens en Paul Sars (red.): *Meridianen. Bij Paul Celan en 'De niemandsroos'*. Amsterdam (Picaron) 1991.

getuigenis wordt afgelegd van het menselijke bestaan in zijn veelzinnige betekenisvolheid. Het hermetisme is de uitdrukking daarvan: een spreekwijze die het vermoorde en afwezige indachtig is, die recht doet aan de ervaring en de hoop heeft gevestigd op tekenen van menselijkheid na Auschwitz.