

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/2066/98592>

Please be advised that this information was generated on 2019-03-23 and may be subject to change.

'MAAR DE GETALLEN STAAN GEREED'

Paul Sars

Moet een fascinatie voor hogere sferen niet eigen zijn aan de dichter? Een oorspronkelijk contact met het grensgebied van de werkelijkheid. Verwondering om wat zich toont en tegelijkertijd verbergt, omdat het terugreikt in diepere gronden, hogere sferen. Fascinatie berust niet op kennis of experiment, maar wortelt in een houding, een gemoedsgesteldheid van *passio* en *actio* tegelijk, waarin het werkelijke zich kan tonen. Martin Heidegger noemt de stemming dan ook de primaire en meestomvattende bron van menselijk inzicht. Anders dan in rationele analyse, die op mechanische samenhang is gericht, onthullen we met onze stemmingen de werkelijkheid op een betekenisvolle wijze. Betekenis is het domein van de dichter. Hij is de gefascineerde mens, in beslag genomen door de betovering die hij ondergaat. De dichter is het volwassen kind, een vreemde in de wereld van dingen en zaken, vrij van alledaagse beslommingen. De dichter is de runenmeester die de werkelijkheid bespreekt, het onweer tempert. Hij is de blinde ziener, die de *daimones*, de stemmingen, bezweert, de profeet die het goddelijke aanzegt, de mysticus die als ingewijde ogen en mond sluit om in het raadsel zelf de wijze raad te beluisteren.

Wat ons hedentendage aan deze romantische voorstellingen stoort, is niet zozeer het geïdealiseerde zelfbeeld van een select gezelschap, noch de inmiddels onhoudbaar geworden wereldbeelden, de verhoudingen van god, mens en wereld, zoals de dichters die voorspiegelen. De kosmos is immers onttoverd, opengelegd voor redelijke inzichten en wetenschappelijke beschouwingen. Alleen de psychisch zieke verlangt terug naar een tijd van illusies, waarin vallende sterren nog als vingerwijzing gods de naderende ondergang konden verkondigen. Dat we overstelpt worden met boeken over de vraag naar de zin van het bestaan onderstreept alleen maar dat de metafysische leegte vooral een psychisch probleem is. Wie de werkelijkheid van

permanente eindigheid en eenzaamheid niet meer k n ervaren, wie ongevoelig is geworden voor het alledaagse, zoekt heil in een bovenzinnelijke wereld van geheime krachten. Maar voor een verklaring van de ordening van de werkelijkheid is de zinvraag irrelevant, evenals het domein van hogere sferen. De weldenkende mens raakt dan ook niet geïrriteerd door de dichterlijke voorstellingen van goddelijke sferen; het zijn immers ficties, intertekstuele verwijzingen. Irritant is echter de tergende onzekerheid over de vraag, in hoeverre de fascinatie een authentiek moment bevat. Wordt de vervoering gespeeld, gefingeerd omwille van de verleiding van de lezer, of heeft de dichter daadwerkelijk een uitzonderlijke ervaring gehad, een ontmoeting met iets van een geheel andere orde? Is de dichter het kind dat omwille van de rilling naar akelige sprookjes haakt? Of is hij het kind dat met stomme verbijstering over een dichtgevroren sloot loopt en verwonderd toeziet hoe de vogel in het ijs vliegt?

Werelden aan gene zijde van onze werkelijkheid zijn verdwenen. Wanneer we refereren aan voorstellingen uit onze joodse, griekschristelijke en deels germaanse cultuur doen we dat bij wijze van een terugblik, met een geste die altijd ook een ‘bij wijze van spreken’ uitdrukt. Spreken we over het hemelse Jeruzalem, dan refereren we niet meer aan een stad aan gene zijde, noch aan een ‘hierboven’ of ‘hierna’ gelegen levende werkelijkheid. Jeruzalem is een literair topos geworden, een voorstelling. De ontwapenende vraag van een Nijmeegse letterenstudent - “Wie was Exodus, meneer?” - doet vermoeden dat wellicht ook Gabriël en Jezus niet meer wezenlijk verschillen van Frits van Egters of Albert Egberts. God is een bijbelpersonage en zijn rijk een literaire fictie, zoals ons spreken daarover een metaforisch spreken is, nu onze ziel reeds ter helle is en onze geest niet meer lijkt te zijn dan een biochemisch proces.

Juist in deze situatie fascineren  n irriteren ons de dichters, die zichzelf nog bijzondere vermogens en uitzonderlijke ervaringen toeschrijven. Zien zij (nog) echt iets, wat wij niet zien? Voor Rimbaud en Mallarmé stelt Arnold Heumakers (in De Volkskrant

van 2 oktober 1992) vast, dat zij zichzelf blijven opwerpen als magiërs en zieners, terwijl ze weten dat het mysterie dat ze najagen niet bestaat. Mallarmé verplaatst het niet bestaande geheim van de dingen naar de taal zelf. In en met de taal ontstaat de dichterlijke magie, de suggestie van inzicht in het geheime wezen der dingen, maar feitelijk is het 'hermetisme' overdrachtelijk van aard, een metafoor. Tegenover de botte werkelijkheid plaatst de magische dichter een zelfgeschapen werkelijkheid, een wereld van betoveringen, kosmische samenhangen en geheime krachten. Zo suggereren dichterlijke orakelspreuken temidden van de feitelijke metafysische leegte nog even een bezielend verband tussen god, kosmos en mens.

DE HERMETISCHE POËZIE VAN PAUL CELAN

De joodse dichter Paul Celan (1920-1970) heeft het gedicht als orakel verworpen en het beeld van de dichter als profeet, als ziener of 'vates' uitdrukkelijk afgewezen.¹ Vreemd genoeg heeft zijn poëzie wel degelijk de pretentie om de geheimen van het bestaan als samenhangen van hogere sferen te benaderen. Deze tegenspraak heeft wellicht te maken met het feit dat Celans fascinatie voor hermetisme en kabbala niet zozeer op studie berustte, maar voortkwam uit een vanzelfsprekende vertrouwdheid. Hij groeide op als zoon van duitstalige, chassidische joden, en raakte door zijn opvoeding, een dagelijks leven met rituelen, zegswijzen en vertellingen, met geschriften van Martin Buber, Franz Rosenzweig en Gershom Scholem, vertrouwd met de joodse mystiek. Deze vertrouwdheid is een wezenlijk andere verhouding dan die welke wij als lezers innemen, wanneer we in Celans werk bepaalde thema's en metaforen ontwaren, waarvan we vervolgens vaststellen dat die ontleend zijn aan hermetische en kabbalistische voorstellingen. Voor Celan waren die werelden tot op zekere hoogte levende werkelijkheid.

Een voorwerpelijke wetenschappelijke beschouwing achtcrاف mag dan ook niet suggereren dat Celan zijn toevlucht heeft genomen tot bepaalde hermetische tradities. Veeleer is het zo dat hij de hem door zijn opvoeding eigen geworden traditie heeft

geëxploreerd. Illustratief is in dit verband het feit dat Celan de literatuurwetenschappelijke kwalifikatie van zijn werk als 'hermetische poëzie' heeft afgewezen. De term werd in 1936 geïntroduceerd ter karakterisering van de poëzie van Ungaretti, als pejoratieve benaming voor een bewust duistere, non-communicatieve poëzie die een slechte nabootsing zou zijn van werk van Rimbaud en Mallarmé. En ook al had de term zijn negatieve lading verloren toen de Duitse literatuurwetenschap hem in 1952 voor Celans 'esoterische' poëzie gebruikte, de dichter stelt uitdrukkelijk dat zijn gedichten geenszins 'hermetisch' zijn, dat 'elk woord met directe realiteitszin is geschreven'. Toch is de benaming zeer goed te verdedigen, niet alleen als technische term voor een poëzie waarin de normale psychische en fysische ordeningsprincipes niet meer gelden en een eigenzinnige logica wordt ontwikkeld, maar ook met het oog op bepaalde metaforische samenhangen die sterke verwantschap vertonen met voorstellingen uit het *corpus hermeticum*.² Zo bevat de bundel *Die Niemandrose* (1963) een schat aan mystiek-kabbalistische voorstellingen rondom 'de roos', die niet vreemd zijn aan de traditie van hermetisme. Hetzelfde geldt voor alchemistische voorstellingen, zoals die bijvoorbeeld verschijnen in de bundel *Atemwende* (1967), in gedichten als *Solve* en *Coagula* waarvan de titels verwijzen naar de alchemistische formules voor respectievelijk 'oplossen' en 'stollen'.³ Ook praktijken en procédés zoals we die kennen uit de kabbala - bijvoorbeeld de *chirromantiek* (handlezen) en de *gematria* (getalsmystiek) - zijn zonder meer aanwijsbaar in Celans werk.⁴

Men kan gerust stellen dat Celan heeft geput uit een levendige wereld van mystiek en profaan occultisme, van de unio mystica tot de goudkookkunst, zoals onderzoek heeft aangetoond.⁵ Maar kenmerkend is dat het Celan-gedicht die voorstellingswerelden nooit als zodanig thematiseert. Het gedicht 'leeft' in die wereld, spreekt 'in' die wereld. De kabbalistische mystiek komt dan ook niet zozeer tot uitdrukking in bepaalde thema's en metaforen, noch in kabbalistische praktijken alleen, maar vooral in de

dichterlijke spreekwijze. Indringender dan in metaforen of (literaire) procédés is het mystiek-kabbalistische hoorbaar in de spreekwijze, waarin deze verweven zijn. In de eigenaardige 'hermetische' spreekwijze moet dan ook het moment worden gezocht dat een licht werpt op de fascinatie voor hogere sferen, in de zojuist beschreven dubbelzinnigheid van 'toegang tot' en 'hang naar'. Niet door een wetenschappelijke inventarisatie en herleiding van metaforen, maar door het beluisteren van de spreekwijze wordt wellicht iets hoorbaar van - wat Celan zelf betitelde als - de 'ongehoorde pretentie van het gedicht'.

Wanneer in het voorafgaande werd gewezen op een traditie waaruit Celan kon putten als uit een levende werkelijkheid, dan moet in dit verband ook de vernietiging van die traditie worden genoemd. De boekverbranding en de vernieling van synagogen waren de voorboden van de vernietiging van een traditie, zoals die in Auschwitz heeft plaatsgevonden. Een eeuwenoude traditie van spreken, van vertellen en aanwijzen, tonen en benoemen, een traditie van menszijn is in Auschwitz grotendeels verwoest. Paul Celan heeft de holocaust aan den lijve ondervonden. In brieven die hij kort na de oorlog aan zijn Nederlandse vriendin Diet Kloos schreef, geeft hij te kennen dat hij alle gevoel voor ruimte en tijd heeft verloren, dat zijn zintuiglijke vermogens zijn vernield.⁶ Celans vroege, kort na de oorlog geschreven gedichten staan dan ook in het teken van de poging om de zintuigen - 'het zwevende oog', 'het donderende oor' en 'de puinspugende mond' - opnieuw te ijken. Zijn herbezinning na Auschwitz is geen beschrijving van de verschrikkingen, geen beschouwing over de vernietiging van culturele tradities, maar een zintuiglijke heroriëntatie, een poging om het gevoel voor vroeger en later, hier en daar, ik en jij, te herwinnen. Deze ervaring van 'een vreselijk verstommen' en van het opnieuw leren spreken is van wezenlijk belang met het oog op Celans eigenaardige, soms magisch en mystiek klinkende dichterlijke spreekwijze.

Als dichter geeft Celan te kennen dat hij de macht over de werkelijkheid kwijt is. Hij is zich ervan bewust dat de poëzie geen

‘waarzeggen’, geen ‘profetie’ meer kan zijn en sluit zich aan bij Rilkes woorden, die een voorspellend karakter krijgen: ‘de grote woorden uit de tijden waarin nog zichtbaar was, wat er gebeurde, zijn niet voor ons’ en ‘Dat wat gebeurt [de werkelijkheid] heeft een zo grote voorsprong op ons waarnemen, dat we het nooit meer inhalen, en nooit zullen ervaren hoe het er werkelijk uitzag’ (uit Rilkes *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*). Celan kent die situatie van metafysische leegte uit eigen oorlogservaringen. En toch heeft zijn poëzie wel degelijk de pretentie iets te zeggen over de gronden en grenzen van het bestaan. Maar Celans vraag naar het waarvandaan (‘das Woher’) en het waarheen (‘das Wohin’) van het menselijk bestaan heeft een ander karakter gekregen. Hoewel hij niet meer kan spreken zoals Mallarmé of Hölderlin, blijft hij niet staan bij de vaststelling van metafysische leegte. Geconfronteerd met die metafysische leegte probeert hij een weg af te leggen die terugreikt tot de oudste mystieke joodse bronnen. In verband met dat dichterlijk spreken is de kabbala van belang.

VAN EEUWIGE WAARHEID NAAR VEELZINNIG SPREKEN

De kabbala is een verzameling mystieke joodse geschriften, waarvan de meeste ontstaan zijn tussen de zevende en de veertiende eeuw. Het is een serie boeken, waarin mensen de diepere samenhangen van ziel, kosmos en God beschrijven, zoals ze die ‘ervaren’ hebben. In Westeuropese termen zou men aan de klassieke metafysica kunnen denken, waarin naast algemene zijnsleer (ontologie) de specifieke zijnswetenschappen over de ziel (psychologie), de wereld (kosmologie) en God (theologie) zijn ondergebracht. Als elke vergelijking gaat ook deze mank, met name omdat de kabbala minder abstract en begripsmatig is, meer een beroep doet op ervaring en voorstellingskracht. De kabbala bevat geen goddelijke openbaring, maar menselijke inzichten in geheime kosmische krachten. In het bekendste kabbala-boek, de Zohar (veertiende eeuw) - het boek van ‘de schitteringen’ of van ‘de lichtglans’ -, is eigenlijk alle wezenlijke kennis samengebracht in voorstellingen van systemen, waarin alles met alles samenhangt.

Waar het de kabbala betreft, refereert Celan zelden of nooit aan kant en klare voorstellingen, zoals wij dat ervaren wanneer dichters in hun metaforiek verwijzen naar de ons bekende bijbelse voorstellingen. Deze vorm van refereren is een verwijzen naar elders, naar een soort van hierboven of hiernamaals, een achterwereld (een 'Hinterwelt', waarmee Nietzsche Plato's ideeënwereld betitelt) die ter plekke niet reëel aanwezig is. Die vorm van refereren is metaforisch van aard, een vergelijking. Celan keert een dergelijke verhouding van refereren om, wanneer hij stelt dat het gedicht niet naar elders verwijst, maar dat - omgekeerd - in het gedicht de momenten 'van elders' samenkomen, present gesteld worden in een hier en nu. In zijn gesprek met Hugo Huppert (zie noot 1) licht hij dan ook toe dat hij het bedrieglijke Duitse woord 'wie' (= het vergelijkende Nederlandse 'als') bewust uit zijn poëzie heeft verbannen, omdat zijn gedicht niet verbeeldt of vergelijkt, maar de waarheid tracht te zeggen van het 'hier-en-nu' te gebeuren staande. Die wijze van presentie is duister en veelzinnig, maar als zodanig niet verschillend van de reële werkelijkheid waarin elk mens zich bevindt. Evenals de werkelijkheid is het gedicht veelzinnig en in zijn 'ongemaskeerde meerzinnigheid' een waarheidsgetrouwe wijze van spreken inzake de werkelijkheid. Het gedicht is dan niet meer eenduidig en absoluut van betekenis, maar fundamenteel veelzinnig, evenals de werkelijkheid, die ondoorgrondbare gebeurtenis waarin wij mensen zijn betrokken. Het is een levend kristal: afhankelijk van het perspectief en van de lichtinval tonen zich telkens andere betekenissen.

Het bovenstaande impliceert tevens dat de dichter geen ziener of profeet is, die voor eens en voor altijd in taal vastlegt wat er gebeurt. Sterker nog: het betekent dat het gedicht nog moet gebeuren. Het gedicht is geen voorspelling, maar het moet nog gebeuren! Precies daarin onderscheidt Celan zich van dichters als Rimbaud en Mallarmé, hoewel ook hij de poëzie beschouwt als een expeditie naar de waarheid, 'in' en 'met' de taal. Had Mallarmé met zijn 'absolute gedicht' niet het gedicht willen

schrijven dat voor alle tijden en plaatsen geldig zou moeten zijn? Een gedicht waaruit zelfs de laatste ademrest van de dichter verdwenen zou zijn, absoluut, ontheven aan hier en nu, eeuwig geldig? Celan beantwoordt zijn retorische vraag - 'Moeten wij Mallarmé konsekwent ten einde denken?' - dan ook met een poëtische uiteenzetting, waarin het gedicht de ontologische karakteristiek van de mens wordt toebedeeld. Het gedicht als een sprekend, levend wezen, eenmalig en eindig, opgenomen in een veelzinnige gebeurtenis, waarin het zijn identiteit verwezenlijkt door te spreken, telkens hier en nu, even present in een zo kortstondige ontmoeting met een lezer.

Precies op dat moment van spreken - een moment dat Emmanuel Levinas als de transcendentie van Celans poëzie lijkt aan te wijzen - wordt de fundamenteel veelzinnige werkelijkheid één ogenblik lang betekenisvol eenduidig, lucide en toegankelijk. Op dat moment van transcendentie bij uitstek kan zich een inzicht in de gronden en grenzen van het bestaan openbaren, een inzicht dat gevoed werd van verre, van elders (van wat men - in oneigenlijke omkering - hogere sferen of de andere wereld noemt), maar dat juist en alleen nu present is. De mogelijkheid van een dergelijke ontmoeting is gelegen in de dichterlijke spreekwijze, in een fundamentele veelzinnigheid die zich evenwel onderscheidt van een magische of profetische wijze van spreken. Om het verschil te leren horen, zou men naast Celans poëzie de spreuken van de profeten, de fluisterend in steen gereten formules van de runenmeesters, de visioenen van de (vaak blinde) zieners of de dagdromen van de mystici moeten beluisteren. Het gaat daarbij om de wijze van spreken, niet om de voorspellende kracht, zo men die al kan aantonen:

Van de cijnsbare stad gelegen aan de zee
neemt het geschoren hoofd de satrapie weg,
verjaagt de smerigen,
die hem tegenstreven; veertien jaar bezit hij de tyrannie

Deze woorden van Nostradamus (geschreven in 1555) hebben

Jean Francois Pasteur en D. de Fontbrune uitgelegd als de voorspelling van Napoleons heerschappij. De cijnsbare stad zou Toulon zijn, destijds schatplichtig aan de Engelsen (de satrapie is dan de Engelse overheersing). Napoleon regeerde van 9 november 1799 tot 11 april 1814, veertien jaar dus, zoals Nostradamus driehonderd jaar tevoren zou hebben voorspeld.

Zo deze omschrijving - ontleend aan Nostradamus-interpreten - al hetzelfde zou inhouden als de oorspronkelijke verzen van Nostradamus (hier in een vertaling uit 1940), moge duidelijk zijn dat de verzen van de Franse ziener zich van een zeer ongebruikelijke *wijze* van zeggen bedienen. Het is - ook los van de inhoud - een profetische manier van spreken, waarzeggerij. Nostradamus ziet het voor zijn geestesoog gebeuren. Hij zegt of voorzegt een gebeurtenis aan de hand van de tekenen. Hij spreekt, zoals de bijbelse profeten, in beelden, noemt niet Napoleon, maar 'het geschoren hoofd', noemt niet Toulon maar 'de cijnsbare stad'. Zo spreekt ook de bijbel, en de heer in de bijbel. Wij moeten die profetie in al zijn tekenen en metaforen leren beluisteren om de situatie hier en nu - de afgronden langs ons eigen bestaan, zoals ik hier zit te schrijven en u daar (= ik hier) zit te lezen - te begrijpen.

Op vergelijkbare profetische wijze spreken de grote dichters, de dichterprofeten. Het is een manier van spreken die ons in de oren klinkt als 'spreuken' of 'wijsheden', eeuwige waarheden. Voor de filosoof Heidegger en voor Celan - die met Heidegger bevriend was - geldt de dichter Hölderlin als dichterprofeet bij uitstek. Hölderlin, die wereldvreemde man, die meer dan dertig jaar lang in een toren aan de Neckar heeft gewoond, aan de waanzin ten prooi. Volgens Heidegger zegt Hölderlins gedicht de waarheid van het zijn. In Hölderlins woorden werd - aldus Heidegger - voor eens en voor altijd de waarheid van zijn tijd openbaar; in hem sprak de stem van het zijn. Wie Hölderlin beluistert, hoort een manier van spreken die doet denken aan spreuken, aan wijsheden:⁷

Maar wijs is het niet, voor het lot
 zijn eigen wens te koestren.
 De blindsten evenwel
 zijn godenzonen. De mens immers kent
 zijn huis en het dier vindt ook
 een plaats om te bouwen, maar hun is de feil
 dat zij niet weten waarheen
 in de onervaren ziel gegeven.

Een raadsel is 't reinontsprongene. Zelfs
 het gezang mag het nauwlijks onthullen. Want
 zo gij aanvangt, zult gij blijven,
 hoeveel ook de nood en de tucht
 bewerken, - het meeste naamlijk
 vermag de geboort'
 en de lichtstraal die
 de pasgeborene treft.

De mens 'kent' zijn huis en het dier 'gewordt' (Duits: 'wardt') waar het zijn nest moet bouwen, maar hun, de dichters, de blinde zieners, treft het lot, dat zij niet weten 'waarheen'. De dichters leven, zoals ook Marsman suggereert, 'in het schaduwloos zenituur' (*Tempel en Kruis*), in het permanente hier en nu, een smalle strook, waarlangs de afgronden van toekomst en verleden gapen. Een vergelijkbaar beeld gebruikt Celan: 'Waarheen nu, van schaduw beroofde, waarheen?' (uit: *Sprich auch du*). Maar terwijl Hölderlin nog voor eens en voor altijd de geheime krachten (de geboorte en de lichtstraal) kan aanzingen - al kan zijn gezang ze niet onthullen -, bevindt Celan zich in een situatie, waarin door de verwonde zintuigen zelfs het aanzingen niet meer mogelijk is.

Bij Paul Celan horen we dan ook een geheel andere wijze van spreken. Nu de goden en het goddelijke onzichtbaar zijn geworden, is de dichter geen zicner meer, geen zegger van de waarheid van het zijn. De werkelijkheid is fundamenteel veelzinnig geworden, chaos en dispersie. Maar - en dat is het revolutionaire

in Celans poëzie - het gedicht is in staat om 'nog steeds'⁸ te spreken *in die situatie* waarin we *hier* en *nu* verkeren. Sterker nog, het 'hermetische', veelzinnige gedicht is in staat om telkens weer, maar telkens anders die situatie ter plekke te belichten.

Het hier en nu van het gedicht is precies het moment van contractie, het ogenblik waarop de fundamentele veelzinnigheid wordt samengetrokken tot een kortstondige revelatie van betekenis. Zoals de werkelijkheid waarin we leven geen uitstalkast met dingen is (sterren, aardbol, bomen en wegen, huizen en mensen), maar een veelzinnige gebeurtenis, zo is ook het gedicht een veelzinnig gebeuren. Maar door een telkens specifieke wijze van spreken openbaart zich die gebeurtenis als een betekenisvolle samenhang van tijden en plaatsen, van wie *ik* is en wie *jij* is. De spreekwijze die dat mogelijk maakt is mystisch-kabbalistisch van oorsprong. In kabbalistische voorstellingen is 'God' zelf die eenheid van betekenis: de werkelijkheid is een pulserend weefsel, waarin door de samentrekking van God betekenis wordt gearticuleerd. In de hartslag van God wordt de wereld elk moment opnieuw uit de chaos gecreëerd als een betekenisvolle werkelijkheid: dit hier en dit nu. De schepping is volgens de joodse wijsheid de samentrekking van God, de permanent plaatsvindende contractie van betekenisvolle verschijning van de werkelijkheid. De wijze waarop die contractie plaatsvindt wordt geleid door goddelijke krachten, waarvan het geheim openbaar wordt in de (mystieke) contractie zelf.

Celan pretendeert dat zijn gedicht zich telkens hier en nu als betekenisvol present kan stellen, omdat het telkens 'nog steeds' kan spreken. Het gedicht kan actueel spreken, van jou tot mij, een gesprek met de lezer. Pas in dat gesprek ontstaat de betekenis, pas in dat gesprek gebeurt het gedicht. Het mystieke en tevens macabere van Celans poëzie is gelegen in de mogelijkheid dat het gedicht over de tijd heen kan spreken. Niet als een bericht uit een andere tijd, niet als een bericht over iets anders, maar als iets of iemand die hier en nu tot mij spreekt. Wat Celan ambieert is geen 'waarzeggen' maar authentiek spreken. Bedoeld is een wijze van

spreken, die concreet zintuiglijk van aard is en bovendien niet naar elders verwijst, maar naar het onderhavige ogenblik zelf. Het gedicht is dus niet - zoals Mallarmé ambieerde - een voor alle tijden en plaatsen geldige 'eeuwige uitspraak', maar een spreken ter plekke. Dat deze pretentie wezenlijk samenhangt met het kabbalistische in zijn poëzie, moge het volgende, relatief eenvoudige voorbeeld aantonen, voorzover daaruit blijkt dat de kabbalistische getalsmystiek naadloos verweven is met een spreekwijze, die zintuiglijk en concreet blijft, terwijl er tegelijkertijd allerlei geheimzinnige procédés plaatsvinden. De gedichten mogen ook het verschil in spreekwijze hoorbaar maken tussen verzen van Nostradamus, Hölderlin en Celan.

GETALLEN ONDER GEDICHTEN: 'ZEVEN ROZEN LATER'

Nadat Celan zijn debuut *Der Sand aus den Urnen* (1948) had teruggetrokken omdat de bundel tal van drukfouten bevatte, verscheen in 1952 zijn eerste officiële bundel *Mohn und Gedächtnis*. In deze bundel staat het gedicht *Kristall*, een belangrijk gedicht, wanneer men bedenkt dat Celan zijn gedichten vergeleek met kristallen, waarbij de vergelijking zowel betrekking heeft op het feit dat kristallen 'leven' en 'ademen', als op de omstandigheid dat kristal als zodanig een gecompriëerde structuur is, maar tegelijkertijd duizendvoudige spiegelingen mogelijk maakt, afhankelijk van de lichtinval, de brekingshoek etc. In de drieëndertig gedichten, die aan het gedicht *Kristall* voorafgaan, wordt zorgvuldig voorbereid op hetgeen hier te lezen staat:

Kristall

Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund,
nicht vorm Tor den Fremdling,
nicht im Aug die Träne.

Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot,
sieben Herzen tiefer pocht die Hand ans Tor,
sieben Rosen später rauscht der Brunnen.

Het gedicht *Kristall* lijkt een metafoor voor Celans opvatting van

werkelijkheid als een fundamenteel veelzinnig gebeuren. Pas afhankelijk van de lichtinval toont zich temidden van mogelijke duizendvoudige schittering telkens één mogelijke betekenisvolle samenhang. In het gedicht spelen verschillende vormen van spiegeling een rol. Zoals de eerste strofe een spiegelbeeld is van de tweede, zo spiegelen ook de versregels elkaar. Ze bevatten de kernmetaforen van Celans poëzie, die in andere gedichten uitwaaiëren in een breed spectrum van alle mogelijke samenhangen. Omgekeerd kan men stellen dat al die uitwaaieringen in dit ene, zo pregnante gedicht samenkomen. Wanneer we ons in dit verband - omwille van een eenvoudig voorbeeld - beperken tot de slotregel, dan zou de bewering of de belofte 'zeven rozen later ruist de bron' een soort van transformatie kunnen zijn van de derde versregel '[zoek] niet in het oog de traan'. Het gedicht suggereert op zijn minst dat de traan pas 'zeven rozen later' in het oog kan zijn.

Afgezien van de rijke symboliek rondom de metaforen 'zeven' en 'rozen', zoals die zich in Celans verdere poëzie op velerlei wijze ontvouwt, doet zich in de gedichten na *Kristall* het opmerkelijke feit voor, dat de rozen daadwerkelijk verschijnen. Op het meest simpele niveau bezien: Na *Kristall* verschijnt in de bundels *Mohn und Gedächtnis* (1952) en in *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) zesmaal het woord 'Rose', voordat in het gedicht *Auch heute abend* de zevende en 'laatste roos' verschijnt, in een bestek van precies veertien tussensliggende gedichten:

Auch heute abend
 [...]
 denn die letzte
 Rose daheim
 will auch heut abend gespeist sein
 aus rieselnder Stunde.

Hoewel met deze zevende en 'laatste roos' de in het gedicht *Kristall* genoemde voorwaarden vervuld lijken te zijn ('zeven rozen later'), is van een 'ruisende bron' geen sprake, evenmin

van 'de traan in het oog'. De met behulp van getallen (een kabbalistisch procédé van gematria) bezworen belofte lijkt geen werkelijkheid te zijn geworden. In de zevenenzeventig gedichten verschijnt weliswaar zevenmaal een 'roos', maar de zo veelbelovende 'bron' begint niet te ruisen. Celans derde bundel, *Sprachgitter* (1959), rept met geen woord over 'de zeven rozen', al wordt herhaaldelijk gezinspeeld op een 'bloem' die nog tot wasdom moet komen.

Opmerkelijk genoeg verschijnt in zijn vierde bundel, *Die Niemandsrose* (1963) - en wel precies zevenenzeventig gedichten na 'de laatste roos' uit het gedicht *Auch heute abend* - een gedicht dat in zekere zin de voltooiing lijkt te zijn van de poëtische belofte uit het gedicht *Kristall* ('zeven rozen later ruist de bron'):

... rauscht der Brunnen

Ihr gebet-, ihr lästerungs-, ihr
gebetscharfen Messer
meines
Schweigens.

Ihr meine mit mir ver-
krüppelnden Worte, ihr
meine geraden.

Und du:
du, du, du
mein täglich wahr- und wahrer-
geschundenes Später
der Rosen -:

Wieviel, o wieviel
Welt. Wieviel
Wege.
[...]

Met de titel *... rauscht der Brunnen* voltooit dit gedicht de poëtische belofte ('zeven rozen later ruist de bron') door middel van een

zelfcitaat, dat wil zeggen, op een louter talige wijze door de precieze herhaling van de woorden. De poëtische belofte wordt bovendien ontmaskerd als een 'waargeschonden en nog-meer-waargeschonden later van rozen'. Het lijkt dan ook geen toeval meer wanneer men vaststelt dat dit gedicht ... *rauscht der Brunnen*, afhankelijk van de wijze waarop men de samengestelde woorden telt, (wèl en niet) uit precies zevenenzeventig woorden bestaat. Evenzo zal het niet toevallig zijn, dat dit gedicht precies zevenenzeventig gedichten na 'de laatste roos' verschijnt. Waar het in dit verband op aankomt, is niet het tellen van gedichten en woorden, noch het domme feit van toeval of bewuste constructie van deze samenhangen. Van belang is de betekenis van dergelijke samenhangen. Niet alleen de lezer wordt, zonder het te beseffen, betrokken in magische en rituele handelingen, maar ook het gedicht raakt verstrikt in samenhangen, waardoor het gestuurd en beheerst wordt.

DE ACHTSTE, 'DE NIETS-, DE NIEMANDSROOS'

Dat het niet op de getallen en aantallen als zodanig aankomt, maar op hun betekenisvolle werking, moge het gedicht *Psalm* verduidelijken dat - het zal niet verbazen - zeven gedichten vóór ...*rauscht der Brunnen* staat. In dit gedicht verschijnt een mystieke roos, die men wèl en niet als 'achtste roos' kan opvatten: het is de 'niets-, de niemandsroos'. Met deze 'achtste' roos, de 'niets-roos', komt het door getallen bezworen inzicht in de *condition humaine*:

Psalm

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.

Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.

Dir zulieb wollen

wir blühn.

Dir

entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswüst,
der Krone rot
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn.

Met de woorden 'die Nichts-, die Niemandrose' is dit veelbesproken gedicht *Psalm* het titelgedicht van de bundel. De benaming psalm (Grieks voor harpspel of lofzang) staat op gespannen voet met de elegische toon van het gedicht, voor zover de klaagzang impliciet een provocerende, bijna spottende aanklacht inhoudt. In plaats van een voor de Psalmen gebruikelijke aanhef, een smeekbede als 'Hoor, God, mijn kreet in nood' (64;1) of een lofprijzing als 'Loven wil ik de Heer te allen tijde' (34;1) zinspelen de eerste versregels in negatieve zin op het scheppingsverhaal.

De versregels kunnen echter niet alleen als negatie ('Niemand kneedt ons'), maar ook - gelet op de transformatie van het pronomen 'niemand' tot nomen agentis - als handeling worden gelezen: Niemand, een benaming voor de God der mystiek of de afwezige God 'kneedt ons nogmaals'. Terwijl het scheppingsverhaal geparodieerd en ten dele ontkracht wordt, is er tevens van een herschepping sprake. Vanuit de aanvankelijke negatie wordt in de tweede strofe de overgang van pronomen naar nomen voltrokken: 'Niemand' verschijnt als een aanspreekbaar persoon en er weerklinkt dan ook een voor de psalmen gebruikelijke lofprijzing (regel 4). In de derde strofe wordt de verhouding tussen 'niemand' en 'niets' vergeleken met de relatie tussen

schepper en schepsel. In deze vergelijking vervalt echter de kenmerkende, ontologische differentie tussen God (het zijn) en de mens (het geschapen zijnde), voor zover 'niemand' en 'niets' overeenkomen in hun nietigheid of niet-zijn. De blasfemische vergelijking - God is een Niemand, zijn schepping een niets - kan ook positief worden geduid. In kabbalistische en christelijke, mystieke teksten staat beschreven dat God zich aan de mens openbaart als een niets, in leegte of afwezigheid. Analoog daaraan verschijnen de joden in *Psalm* als 'die Nichts-, die Niemandrose'. In dit verband kan men ook denken aan de Psalmen (39;12 en 144;4) en joodse gebeden, waarin de mens een 'adem', een 'niets' of 'een vluchtige schaduw' wordt genoemd.

De roos is niet alleen een bijbels beeld voor het joodse volk en voor Christus, maar verschijnt in de kabbalistische mystiek ook als symbool voor de hoogste hypostase van Gods aanwezigheid, die tot uitdrukking komt in de Knesseth Jisrael, de gemeenschap van Israël. In de kabbala wordt de *sjekina* (het wonen van God) onderscheiden van diens *en-sof* (de godheid in zijn verborgenheid) en van de *sefiroot*, de tien scheppingswoorden (*logoi*) als stadia van Gods openbaring. Het laatste stadium, de tiende emanatie is 'een overstelpend niets' of 'een geheimzinnige lichtglans' (*zohar*), gesymboliseerd door de roos of de kroon. Deze hoogste hypostase is tevens de bron van alle leven en staat in het teken van de aan de schepping inherente verlossing. De mystieke vereniging van God en mens (*unio mystica*), zoals die beschreven staat in de *Zohar*, het hoofdwerk van de kabbala, vereist een actieve openheid of ontvankelijkheid van de mens, die wordt verbeeldt in de bevruchting van de roos. De met de kabbalistische gedachtenwereld verbonden seksuele metaforiek komt met name in de laatste strofe tot uitdrukking. De bevruchting van de roos wordt geëvoceerd door de vrouwelijke stijl, die de door God bevruchte ziel vertegenwoordigt, en de mannelijke meeldraad, die bevruchtend binnendringt.

In deze *unio mystica*, 'die Nichts-, die Niemandrose', wordt de

gemeenschap van Israël positief geïdentificeerd met de lijdende Christus. Aangezien de identificatie van de zingenden met de ‘Niemandrose’ opgevat kan worden als een polemische parafrase van de aan Jesaja (11;1) ontleende voorstelling van Christus als roos (‘Er is een roos ontsprongen’), zou het ‘Purpurwort’ het woord kunnen zijn dat boven Jezus doornenkroon geschreven stond: ‘Dit is Jezus, de koning der Joden’ (Mat. 27;37). Het wordt in de traditie niet alleen opgevat als een woord van leed, maar ook van glorie (purper is de koningskleur). Het is een woord dat in de rode, bloedende en bloeiende bloemkroon van deze anastatica, ‘de niets-, de niemandsroos’, wordt gezongen.

‘MAAR DE GETALLEN STAAN GEREED’

Wanneer we nu terugkeren naar de belofte van ‘zeven rozen’ uit het gedicht *Kristall* kunnen we vaststellen dat er in een bestek van tweemaal zevenenzeventig gedichten, verdeeld over vier gedichtenbundels uit de periode 1952-1963, niet zevenmaal het woord ‘roos’ verschijnt, maar achtmaal, voordat de belofte in het gedicht ... *rauscht der Brunnen* wordt ontmaskerd als een waargeschonden getalsmystiek, een procédé. Markant is in dit verband dat in Celans poëzie alle getallen tussen 1 en 20 voorkomen, behalve het getal 8, dat in de kabbalistische getalsmystiek de voltooiing, het goddelijke zelf, symboliseert. De ‘achtste’ roos is evenwel de ‘niets-, de niemandsroos’, waarin de bovenomschreven unio mystica plaatsvindt die, zoals het gedicht *Psalm* suggereert, de metafysische leegte alleen maar bevestigt.

Na de openbaring van de mens-godsverhouding als ‘niets-, niemandsroos’ en de ontmaskering van het gematrische procédé als een waargelogen spel van getallen zou men verwachten dat Celan de met getalsmystiek verbonden zoektocht naar ‘de traan in het oog’ zou opgeven, of op geheel andere wijze zou voortzetten. Niets is minder waar. Met het inzicht dat de getallen zich onttrekken aan de wil van de dichter, begint pas het eigenlijke krachtenspel van mystieke getallen, dat aan Celans latere poëzie die enorme lading en spanning geeft. Die geheime krachten kunnen niet, zoals in het bovenstaande eenvoudige voorbeeld,

worden weergegeven door middel van 'wetenschappelijke' berekeningen van aantallen woorden en gedichten. Om de betekenis van de getallen enigszins te bevroeden, behoeft men slechts een gedicht uit Celans late werk te citeren, bijvoorbeeld het gedicht *Auch mich* uit Celans voorlaatste, zevende bundel *Lichtzwang* (1970):

Auch mich, den wie du Geborenen, hält keine Hand,
[...]
doch stehen die Zahlen bereit, der Träne zu leuchten
[...]

De traan, de enige rechtvaardige uitdrukking van wat er in Auschwitz is gebeurd, de enige voor de huidige mens hoopvolle uiting na Auschwitz, is nog niet 'in het oog', zoals Celan in deze kort voor zijn zelfmoord gepubliceerde bundel te kennen geeft. Maar de getallen staan gereed om de traan bij te lichten op haar weg naar het oog, naar de bron. Juist in deze minder zelfverzekerde wijze van spreken houdt het gedicht de belofte van de openbaring levend, de hoop op de ontmoeting met de lezer, waarin fundamentele veelzinnigheid en dispersie kunnen worden samgetrokken in een ogenblik van verlossing. De spreekwijze van het gedicht zegt die mogelijkheden aan, houdt ze open.

HET GEDICHT MOET NOG GEBEUREN

De Frans-joodse filosoof Emmanuel Levinas zegt treffend over Celans gedicht dat het kort vóór de onthulling staat.⁹ Het gedicht is geen voorspelling in de geest van Nostradamus, maar toch moet het nog gebeuren. En in de wijze waarop dat mogelijk is, de wijze waarop het gedicht telkens opnieuw, en telkens anders hier en nu vorm moet krijgen, toont zich het mystisch-kabbalistische van de poëzie. Het gedicht is een openbaar geheim, een domein waarin ongekeerde krachten samenkomen. Hogere sferen zijn niet elders, maar werken hier en nu in het gedicht. Tot zijn eigen schrik en verwondering roept Celan in zijn poëtica dan ook uit: 'Maar het gedicht spreekt toch, warempel, het spreekt!' Het gedicht is een levend wezen

geworden, een wezen zoals u en ik, een sprekend wezen, dat existeert, ademt en beweegt. Vandaar dat Celan ook altijd spreekt in termen van 'het gedicht wil', 'het gedicht zoekt', alsof het een persoon is. Het gedicht heeft, zoals u en ik, geen voor eens en voor altijd vastgelegde betekenis, maar het is opgenomen in een gebeurtenis, waarin het plaatsvindt en identiteit aanneemt. Het heeft wel een naam, maar het verschijnt telkens anders, telkens hier en nu, als een concreet spreken, als 'ik spreek tot jou'. Levinas merkt terecht op dat over Celans poëzie de poging ligt de transcendentie te realiseren. Celans gedicht is geen absoluut gedicht en zegt niet de waarheid van het zijn, maar het gedicht spreekt op een wijze die de onthulling van de werkelijkheid hier en nu pas mogelijk maakt. In het verschijnen van het gedicht, in het gelezen worden door de lezer, wordt het voor één ogenblik samengetrokken in een zinvol verband tussen lezer en gedicht. Het is één moment van contractie van betekenis, hier en nu. Direct daarop ontstaat weer een 'deining van dwalende woorden'. Het gedicht vervolgt zijn weg, blijft onderweg naar een nieuwe ontmoeting met een lezer. Waar en wanneer? We weten het niet. Het gedicht trekt verder, ademt en beweegt, als een chaos van dwalende woorden, met oneindig veel mogelijke betekenissen, duizendvoudige schitteringen en samenhangen, die telkens opnieuw - wanneer het gedicht de lezer ontmoet - in een contractie, een moment van schepping, tot een eenheid komen. Deze mystieke zienswijze bevat niet alleen een voorheen ongekende ontologie van het gedicht, maar tevens een zijnsleer van de mens. Want in deze typisch joodse idee van 'spreken' worden gronden en grenzen van het menselijke bestaan zichtbaar, wordt erfahrbaar wat 'hier' is, wat 'nu' is, wat 'voorgoed voorbij' en 'elders' is, waar de werkelijkheid 'vandaan komt' en hoe ze 'heengaat'.

NOTEN

1. Aldus in een gesprek met Huppert, zie: Hugo Huppert: 'Spirituell'. *Ein Gespräch mit Paul Celan*. In: Werner Hamacher (u.a. Hrsg.): *Paul Celan*. Frankfurt am Main 1988, p. 319 e.v.
2. Voor een uitvoeriger toelichting verwijs ik naar: Paul Celan: *Gedichten. Keuze uit zijn poëzie, met commentaren door Paul Sars en vertalingen door Frans Roumen*. Baarn 1988, p. 16 e.v.
3. Zie: Ton Naaijkens: *Aantekeningen bij 'Ademkeer'*. In: Rik Gadella (e.a., red.): *Meridianen 2. Bij Paul Celan en 'Ademkeer'*. Amsterdam 1992, p. 103.
4. Een voorbeeld van gematria wordt verderop gegeven. Voor de betekenis van het handlezen (chiromantiek) in Celans poëzie verwijs ik naar: Paul Sars: *Nietigheid en oneindigheid. Paul Celan voorbij Heidegger en Levinas?* In: Koen Boey (e.a., red.): *Om de waarheid te zeggen. Opstellen over filosofie en literatuur*. Kampen 1992, p. 109 e.v.
5. O.a. Joachim Schulze: *Celan und die Mystiker*. Bonn 1976. Klaus Voswinkel: *Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt*. Heidelberg 1974.
6. Over Paul Celans brieven aan Diet Kloos heb ik uitvoerig bericht in het artikel: "Ein solcher Ausgangspunkt wären meine Gedichte". *Zu den Briefen von Paul Celan an Diet Kloos-Barendregt*. In: Otto Pöggeler (u.a. Hrsg.): *Der glühende Leertext. Annäherungen an Paul Celans Dichtung*. München 1993, p. 15-39.
7. Het citaat is ontleend aan Hölderlins hymne *Der Rhein*, afgedrukt in de vertaling door Ad den Besten (Friedrich Hölderlin: *Gedichten. Vertaald, ingeleid en toegelicht door Ad den Besten*. Baarn 1988).
8. De ontologie van het gedicht, waarin het 'nog steeds' een centrale rol speelt, komt uitvoerig aan de orde in: Paul Sars: "Ich bin es noch immer". *Zur Konsistenz in der Lyrik Paul Celans*. Nijmegen 1993, met name p. 21-24.
9. Emmanuel Levinas: *Van het zijn naar de ander*. In: Rik Gadella (e.a., red.): *Meridianen 2. Bij Paul Celan en 'Ademkeer'*. Amsterdam 1992, p. 21-27.