

'Hans Faverey. Een (de)constructie'

Paul Claes

bron

Paul Claes, 'Hans Faverey. Een (de)constructie.' In: Paul Claes, *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. De Bezige Bij, Amsterdam 1988, p. 82-102, 198-199.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/clae010hans01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / Paul Claes



Faverey: een constructie

Aan het begin (aan het einde) staat een tekst:

in memoriam P. van Delft

Op een hond zijn kop stak:
Argos, dezelfde als toen;
ik niet meer lijkend
op dezelfde van toen.

5 Of je nou op Cyprus
en in Pafos
of in Panormos

(bent). Het heengaan;
de vernedering;
10 de terugkeer.

Een uitgerolde bal:
zo wil ik liggen.

Onsterfelijken zijn sterfelijk;
sterfelijken zijn onsterfelijk;
15 de magneetsteen is beziëld;
vuur eet alles.

In de bundel *Chrysanten, roeiers* van Hans Faverey is dit het laatste gedicht van de cyclus 'Aangeraakt'. Het lezen van een tekst kan uitgaan van de gelijkheid of van het verschil. De meeste interpretatoren vertrekken vanuit de gelijkheid: het gaat hen erom het bekende te herkennen en

het onbekende met het bekende in overeenstemming te brengen. Dit kunnen we een constructieve lezing noemen. Maar je kunt ook proberen het onbekende au sérieux te nemen: aantonen hoe een tekst van andere teksten verschilt en hem opvatten als een transformatie, niet alleen van die andere teksten, maar ook van de leesconventies zelf. Dit is de deconstructieve lezing. Constructie/deconstructie: een poëzie als die van Faverey lijkt daar bij uitstek voor geschikt. Toen Tom van Deel hem vroeg wat hij wilde dat er in een gedicht ‘gebeurde’, kreeg hij van de dichter het laconieke antwoord: ‘Een ontstaan en een verdwijnen, waarschijnlijk.’

De intertextualiteitstheorie gaat ervan uit dat teksten met elkaar samenhangen doordat zij elementen met elkaar gemeen hebben. Die elementen kunnen van allerlei aard zijn: grafisch, fonisch, syntactisch, semantisch. Zulke gelijke elementen creëren klassen van teksten. Dit kunnen we de *generische* intertextualiteit noemen, omdat ze genera of genres definieert. Concreet gezien zijn dergelijke classificaties weinig rigoureuus. Verschillende culturen delen teksten op zeer verschillende wijzen in en steeds weer andere elementen zijn in de loop der tijden als basis voor classificatie genomen.

De bladschikking van onze tekst maakt duidelijk dat hij behoort tot het genre van de poëtische teksten, omdat hij de onregelmatige regelval en het gebruik van wit gemeen heeft met de teksten die heden in onze cultuur gedichten worden genoemd. Grafische elementen zijn hier de basis voor de classificatie.

Op analoge wijze kunnen de woorden ‘in memoriam’ (gevolgd door een eigenaam) fungeren als signaal dat de tekst ter nagedachtenis van een dode is geschreven. Het funeraire gedicht is een subklasse van poëtische teksten. Er zijn tijden geweest dat de funeraire poëzie aan strikte

compositie-eisen moest voldoen. In *Funeraire poëzie in de Nederlandse renaissance* (1969) laat S.F. Witstein zien dat een funerair renaissancegedicht - in het spoor van de antieke retoriek - een klacht (*luctus*), een lofspraak (*laus*) en een troost (*consolatio*) diende te bevatten. In onze tijd zijn de regels voor dit soort gedichten minder bepaald, maar in elk geval wekt de titel op zichzelf al bepaalde verwachtingspatronen voor wat volgen zal.

Op het eerste gezicht is het niet duidelijk dat dit een herdenkingsgedicht voor een dode is. Wel treffen we in strofe 3 het woord 'heengaan' aan, dat vaak als een eufemisme voor 'sterven' wordt gebruikt. In strofe 4 kan het woord 'liggen' eventueel ook op een dode worden toegepast; dan zou de uitdrukking 'Een uitgerolde bal' te interpreteren zijn als een metafoor voor het levenseinde. In strofe 5 is er sprake van sterfelijkheid en onsterfelijkheid. Maar het thema van de dood lijkt in strofe 1 en 2 te ontbreken en ook andere verzen (vv. 10, 15, 16) zijn moeilijk in die thematiek in te passen.

Naast de generische intertextualiteit bestaat er een *specifieke* intertextualiteit, waarbij elementen uit de tekst naar welbepaalde teksten verwijzen. Dit is de literaire techniek die als citaat en allusie bekend staat. Soms maken indicatoren (zoals aanhalingstekens) duidelijk dat er in een tekst naar een andere tekst verwezen wordt. In ons gedicht kunnen de Griekse eigennamen ons op het spoor brengen van de citaten die erin voorkomen.

De eigennaam Argos in vers 2 is bekend uit de Griekse geografie en mythologie, maar het woord 'hond' in vers 1 maakt aannemelijk dat het hier gaat om de hond van Odysseus. In het zeventiende boek van de *Odyssee* lezen we hoe Odysseus na zijn omzwervingen incognito op het eiland Ithaca aankomt. Niemand herkent hem nog, behalve de hond Argos, die hij twintig jaar daarvoor achterliet.

Het dier kwispelstaart nog even en valt dan dood neer. Wanneer we de *Odyssee* zelf ter hand nemen, blijkt verrassenderwijs dat het eerste vers en een deel van het tweede vers bijna letterlijk uit het Grieks vertaald zijn. De verzen XVII, 291-292 luiden immers:

an de kuoon kephalèn te kai ouata keimenos eschen
Argos, Odusseos talasiphronos, hon ra pot' autos

In een letterlijke vertaling:

omhoog hief een hond die daar lag zijn kop en zijn oren
Argos, van de onverschrokken Odysseus, die hij eens zelf (had grootgebracht)

Het Grieks (*an ... eschen*) heeft dezelfde vreemde tmesis (werkwoordsplitsing) als het Nederlands: *Op ... stak*, en hetzelfde enjambement met de naam 'Argos'. Zelfs de woorden 'dezelfde als toen' hebben een zeker equivalent in de grondtekst, aangezien het Grieks 'pot' autos' slordig vertaald kan worden als 'eens dezelfde'.

Dit citaat verduidelijkt de spreek situatie in strofe 1: de ik is Odysseus, die na zijn lange afwezigheid alleen maar door zijn hond wordt herkend. Die hond is 'dezelfde' als die de held 'toen' (twintig jaar geleden) heeft achtergelaten; hijzelf is veranderd, omdat hij zich vermomd heeft, en ook omdat hij door zijn beproevingen 'a sadder and a wiser man' is geworden.

In de tweede strofe herkent een klassiek geïnteresseerde lezer wellicht het eiland Cyprus en de stad Pafos op dat eiland als cultusplaatsen van de Griekse godin Aphrodite. Na enig zoeken blijkt dat ook deze verzen een citaat zijn. Het gaat om fragment 7 (volgens de nummering van Diehl; fragment 35 volgens die van Lobel & Page) van de dichteres Sappho:

è se Kupros è Paphos è Panormos...

In vertaling:

hetzij Cyprus of Paphos of Panormos u...

Dit fragment is onvolledig. De plaatsnaam Panormos stelt de klassieke filologen voor problemen. Sommigen veronderstellen dat het zoals Paphos een aan Aphrodite gewijd oord op Cyprus was. Indien we ervan uitgaan dat dit het begin van een smeekbede is, waarin verschillende heilige plaatsen worden opgesomd, kunnen we de regel aanvullen met een woord als 'huisvest'.

Uit de vertaling van Faverey kunnen we opmaken dat hij niet de overgeleverde tekst volgt, maar zich baseert op een tekst met een conjectuur (hypothetische verbetering). De Sappho-uitgever Bergk heeft in plaats van de tweede 'è' (= of) in het Grieks 'kai' (= en) geschreven. Daarom vertaalt J.M. Edmonds in zijn editie, die de conjectuur van de Duitse filoloog overneemt: 'whether thou [art at] Cyprus *and* Paphos or at Panormus...' (mijn cursivering). Deze vertaling, die de constructie omkeert, komt goed overeen met het Nederlands. We mogen dus veronderstellen dat Faverey deze editie (of een daarop gebaseerde) in handen heeft gehad.

De ontdekking van dit citaat lijkt de samenhang tussen de eerste en de tweede strofe in gevaar te brengen: wat hebben Aphrodite en haar cultusplaatsen met Odysseus te maken? Een oplossing bestaat erin zowel Odysseus als Aphrodite als metaforen op te vatten. De ik van de eerste strofe identificeert zich met de Griekse zwerver en ziet in de jij, waarschijnlijk een geliefde vrouw, de godin van de liefde Aphrodite.

De derde strofe begint met het tussen haakjes geplaatste woord 'bent'. De haakjes wijzen erop dat het fragment van Sappho eigenmachtig is aangevuld. Ze zijn te vergelijken met de vierkante haakjes in de Engelse vertaling. De rest van de strofe bestaat uit drie substantieven. We hadden 'heengaan' oorspronkelijk als 'sterven' geïnterpre-

teerd, maar misschien moeten we deze hypothese in het licht van de eerste strofe terugnemen. Is niet Odysseus de man die heengegaan, beproefd en teruggekeerd is? De Griekse vertaling van ‘terugkeer’, nostos, is trouwens de geijkte term om de terugkeer van de Griekse helden uit Troje naar hun vaderland aan te duiden (hij komt voor het eerst voor in boek 1, vers 5, van de *Odyssee*). Zo kon dr. Jan van Gelder zijn Nederlandse vertaling van de *Odyssee* uit 1959 *De terugkeer van Odysseus* noemen.

Een vergelijking vormt de vierde strofe van het gedicht. In een interview over zijn vroegere werk (*Soma* 13, p. 30) brengt Faverey het beeld van de bal uitdrukkelijk in verband met de dood: ‘Als ik het over die bal heb bijvoorbeeld. Iemand kan gefascineerd kijken naar een bal die je opgooit. En vooral een pingpong-balletje op een stenen vloer. Tik, tik, tik, tik, tik, tik. Dat vind ik wel een beeld voor de dood, voor het afnemen in verschijnen, het minder worden.’ Eerst waren we ervan uitgegaan dat deze strofe betrekking had op de dode die in de titel herdacht wordt. Maar we hebben gezien dat de ‘ik’ in strofe 1 op Odysseus sloeg. Het lijkt dan ook veiliger de ‘ik’ van deze strofe ook op hem te betrekken. Na al zijn zwerftochten, waarbij Odysseus een speelbal was van de goden en van de elementen, verlangt hij nu alleen nog rust.

Faverey verklapte mij in een brief dat ook de vierde strofe een citaat is. In de al geciteerde *Lyra Graeca*, waarin hij het citaat van Sappho vond, trof hij ook het volgende fragment van Alcman aan (p. 127):

tausia palla keo

Dit is een van de vele fantasierijke lezingen die Edmonds van Griekse lyrici heeft gegeven. Hij vertaalt het als:

I will lie an idle ball

Dit is een inauthentiek, maar met zijn vier l's mooi langouereus vers. De versie van Faverey reproduceert het klankeffect prachtig:

Een uitgerolde bal:
zo wil ik liggen.

De vijfde strofe bestaat uit twee parallelle paradoxen over het doodsthema en twee niet meer met ons huidig wetenschapsbeeld strokende beweringen. De toon en de strekking van deze zinnen lijken ook weer naar de oudheid te verwijzen. Rein Bloem wijst er in het *Kritisch Literatuur Lexicon* op dat Faverey wel eens meer fragmenten van Presocratische filosofen in zijn teksten binnensmokkelt. Dat is ook hier het geval. De eerste twee verzen zijn de gedeeltelijke vertaling van een fragment van Heraclitus (22B62 Diels-Kranz):

athanatoi thnètoi, thnètoi athanatoi

onsterfelijken sterfelijk, sterfelijken onsterfelijk

Dit is een typisch voorbeeld van Heraclitus' dialectiek, gezien als eenheid van de tegendelen: tegengestelden bestaan slechts bij gratie van elkaar.

Dergelijke paradoxen botsen met de gewone logica. Je kunt ze alleen door logische trucs oplossen: bij voorbeeld door woorden de ene keer letterlijk en de andere keer figuurlijk op te vatten, of door de beweringen onder een ander aspect te beschouwen. Dit kunnen we in ons gedicht doen, door de algemene uitspraken te verbinden met de concrete dode waarover het handelt. In strofe 2 heette de dode een godin te zijn, dus-volgens Griekse denkbelden-een onsterfelijke (Sappho heeft het in haar Eerste Ode over de 'onsterfelijke Aphrodite'). En toch blijkt ook deze 'godin' te kunnen sterven: 'Onsterfelijken zijn sterfelijk'. Al is ook het omgekeerde waar. In zoverre de dode in de herinnering van de overlevende blijft voortleven is zij onsterfelijk: 'Sterfelijken zijn onsterfelijk'. Deze redenering-strikt logisch gezien een drogreden-levert toch een aanvaardbare zin op.

Vers 15 'de magneetsteen is beziel'd' is een citaat van de

eerste Griekse wijsgeer, Thales van Milete. Aristoteles haalt het aan in zijn traktaat over de ziel: ‘Het schijnt dat Thales (...) de ziel als iets bewegends beschouwde, aangezien hij zei dat de magneetsteen een ziel heeft daar hij ijzer beweegt’ (11 A22 Diels-Kranz). Hoe kunnen we deze aanhaling in verband brengen met het algemene thema van het gedicht? Volgens de traditionele christelijke opvattingen is een dode ontzield. De dichter stelt daartegenover dat zelfs ‘dode’ stof een bezielde karakter heeft.

Het slotvers ‘vuur eet alles’ zal iedereen die Heraclitus' filosofie kent, vertrouwd voorkomen. Het grondprincipe (archè) van die filosofie is het vuur. Volgens Heraclitus' cyclische tijdsopvatting zou de gehele kosmos op geregelde tijdstippen door het vuur verwoest worden en daaruit weer ontstaan. Deze vernieling door het vuur (*ekpurosis*) wordt door huidige commentatoren meestal als een Stoïsche Hineininterpretation van de wijsgeer beschouwd. Fragment 22B62 (Diels-Kranz) staat het dichtst bij onze tekst: ‘alles immers (...) zal het vuur, wanneer het naderbijkomt oordelen en overheersen’. Favereys vers is plastischer en korter. Misschien heeft de dichter zich laten inspireren door minder letterlijke versies, waarin het woord ‘katalèpsetai’ (zal overheersen) als ‘zal verslinden’ is weergegeven. Zie bij voorbeeld Jean Voilquin, *Les penseurs grecs avant Socrate*, die als vertaling heeft: ‘Tout sera jugé et dévoré par le feu qui surviendra’ (mijn cursivering).

De slotregel leent zich tot een dubbele interpretatie: een pessimistische en een optimistische. In het eerste geval heeft het vers een bittere ondertoon: alles moet ten onder gaan, het vernietigende vuur heeft het laatste woord. Een apocalyptische visie, die in het licht van de kernbepaling weer erg actueel is. In een cyclische interpretatie kan het vers optimistischer klinken. Het vuur is bij Heraclitus

een zich steeds vernieuwende kracht, die vernietigt om weer op te bouwen. Het 'eten' van het vuur is dan een levengevend proces, een omzetting van energie. In zo'n kosmische visie bestaat de dood niet, alleen een oneindige vormverandering.

Bekijken we het gedicht nu opnieuw in zijn geheel, dan lijkt het toch mogelijk een funeraire samenhang te construeren. Zelfs de antieke driedeling klacht - lof - troost heeft hier haar equivalent. De vierde strofe bevat een klacht van de ik; nu zijn geliefde dood is, heeft het leven ook voor hem geen zin meer. De tweede strofe is een lof op de overledene, doordat de dichter haar met de mooiste godin uit de Griekse mythologie vergelijkt. De vijfde strofe bestaat uit een aantal wijsgerige overpeinzingen waaruit troost kan worden geput: de dode is niet echt dood, omdat hij in de herinnering of in de materie voortleeft. De eerste en de derde strofe lijken de verhouding van de ik tot de overledene te verduidelijken: zoals Odysseus is hij teruggekeerd, maar in tegenstelling met de held vindt hij zijn Penelope niet levend terug.

Er is met wat fantasie zelfs een hele romantische geschiedenis uit deze verzen te distilleren. De wegen van twee geliefden hebben zich gescheiden. Nu de ik na een bewogen bestaan naar zijn geliefde terugkeert, is het slechts om haar dood aan te treffen. Alleen hun oude hond herkent hem nog. Hoewel de liefde weer in hem opleeft, beschouwt hij in zijn verdriet zijn eigen leven als afgelopen. Alleen rationalisering houden hem nog staande. Maar aan het einde staat het vuur, dat alles in zich opneemt: haar veraste lijk evengoed als het zijne, wanneer het eens gecremeerd zal zijn.

Faverey: een deconstructie

Wat te denken over de constructieve lezing van Favereys gedicht? Deze geschiedenis, hoe suggestief ook, is te mooi om waar te zijn. Ik heb te veel onbewezen veronderstellingen gemaakt. De fictie heeft de tekst vervangen. Om te beginnen: een titel als ‘in memoriam X’ hoeft niet per se een gedicht in te leiden dat over X zelf gaat; het kan een algemenere tekst zijn, die op de een of andere wijze met het leven of de dood van X samenhangt. Ten tweede: door ons de voornaam van de overledene te verzwijgen, laat Faverey ons opzettelijk in het ongewisse over het geslacht van die persoon; wat geeft ons dan het recht daarover veronderstellingen te maken? ook wanneer biografische onderzoeken zouden bevestigen dat P. een vrouwennaam verbergt, blijft daar de tekst, die ons tot een ‘open’ lezing dwingt. Ten derde: kun je zomaar heterogene fragmenten uit de oudheid met elkaar verbinden door ze als biografische metaforen op te vatten? zit de eenheid in het gedicht zelf of in de constructie/reconstructie ervan?

Een unificerend-constructieve lezing gaat van vele onuitgesproken vooronderstellingen uit. De belangrijkste daarvan is wellicht dat we vanuit de persoonlijke voornaamwoorden ik en jij een communicatiekader voor het gedicht hebben geconstrueerd en dit een reëel-biografisch karakter hebben gegeven: de ik-dichter spreekt tot de dode jij-geliefde. Maar in een literaire tekst zijn ik en jij geen reële personen, maar personae (maskers) of personages. Tot een dode spreken is op zichzelf al een fictie, en niets garandeert ons dat dit geen in memoriam voor een fictief personage is. In literatuur is niets zeker.

Zelfs indien P. van Delft een mens van vlees en bloed

is geweest, houdt dit niet in dat de 'ik' de dichter en de 'jij' de dode is. De rollen kunnen ook omgekeerd zijn. Dat is zelfs een veel voorkomende conventie in antieke grafgedichten. 'Hodie mihi, cras tibi' (Vandaag ik, morgen jij) was daarin een van de gebruikelijkste formules. In deze interpretatie zegt de ik in de eerste strofe: toen jij, Odysseus, terugkwam, wachtte de hond je op, dezelfde als voordien, in tegenstelling met mij, die nu, als 'lijk', niet meer lijk op degene die ik ben geweest. In de vierde strofe kan de ik-figuur haar dood vergelijken met een spel dat afgelopen is. De je van vers 5 is dan de op alle plaatsen rondzwervende jij: de dode gebruikt de oorspronkelijk op Aphrodite van toepassing zijnde formule voor Odysseus. (Je kunt de zaak nog ingewikkelder maken door te veronderstellen dat 'ik' in vers 3 een andere 'ik' is dan in vers 12, of door de 'je' van vers 5 op de eerste persoon te laten slaan. De onzekerheid is totaal.)

Met deze tegenhypothesen wilde ik alleen aantonen hoe willekeurig een biografische lezing van deze verzen altijd moet blijven. Dat blijkt nog meer in de derde en de vijfde strofe, waar de persoonlijke voornaamwoorden helemaal ontbreken. Niets in de tekst zegt dat men de substantieven in de derde strofe op een 'ik' of een 'je' moet betrekken. Zij kunnen algemene uitspraken zijn over het bestaan, of, als je de onderliggende werkwoordsvormen lichtjes metaforisch leest, over een cyclisch gebeuren. De laatste strofe is duidelijk algemeen. Een biografische lezing is slechts met veel kunst- en vliegwerk door te voeren. Bij de constructieve lezing had ik verondersteld dat de ik-dichter deze gedachten voor zichzelf als troostwoorden formuleert. Maar ik had evengoed kunnen aannemen dat de dode zelf ze uitspreekt. In 'Kinder-lyck', het vergelijkbare doodsgedicht van Joost van den Vondel, wordt het slotwoord 'Eeuwig gaat voor oogenblik' uitgesproken door

de dode, het zwevende engeltje, zelf. In feite is er geen enkele aanwijzing dat de slotwoorden bij Faverey iemand in de mond worden gelegd. Dit geldt voor alle andere aanhalingen: zij blijven vreemde teksten, *Fremdkörper*, in het gedicht. (In een brief schreef Faverey me dat P. van Delft zijn oude leraar Grieks was, met wie hij onder meer presocratische fragmenten las. Dit ondergraaft onze biografische constructie helemaal. Toch mag dit extratextueel gegeven ons niet verleiden een andere biografische interpretatie op te bouwen, die opnieuw de tekst als montage van citaten zou miskennen.)

Waarom bevredigt een constructieve lezing niet bij een gedicht als dit? Eigenlijk is elke tekst een aaneenschakeling van citaten: elk woord ontleent zijn betekenis aan de vroegere contexten waarin het al gebruikt is. Toch hebben wij meestal niet de indruk dat wij een 'vreemde' tekst lezen. Het vanouds bekende is immers telkens ingepast in een nieuwe eenheid, die ons verschijnt als de boodschap van een spreker, een 'stem'. Ook in de traditionele literatuur wordt deze eenheidsfictie staande gehouden: daarom heeft de roman vaak de vorm van een door een verteller verhaald gebeuren, lijkt het gedicht de uiting van een 'lyrische ik'. Avant-gardeteksten stellen zulke samenhang ter discussie. Zo legt de tekst van Faverey speciaal de nadruk op zijn aanhalend karakter, door specifieke citaten te vermenigvuldigen. De unificerende spreekinstantie wordt aan het wankelen gebracht, zodat men uit de tekst niet kan aflezen wie de spreker is en tot wie hij/zij zich richt. Beide praktijken - het citeren en het dessubjectiveren - zijn complementair. Door te citeren verliest de auteur, de meesterstem bij uitstek, het meesterschap over zijn eigen tekst. Er is geen spreker meer en de lezer krijgt de volle verantwoordelijkheid voor zijn interpretatie.

Bij de constructieve lezing is het aanhalend karakter

van de tekst wel opgemerkt, maar tegelijkertijd miskend. Hoe is dat gebeurd? Ik heb de afzonderlijke citaten geïdentificeerd en ze daarna in overeenstemming proberen te brengen met een gepostuleerd communicatiekader. Dit is geen onschuldige strategie, omdat ze uitgaat van wat aangetoond moet worden: de eenheid van de tekst. De intertextualiteit werd geneutraliseerd, omdat we van de aanhalingen metaforen hebben gemaakt: beelden van een boodschap, inkleding van een verhaal. Maar in feite bestaat dit verhaal niet onafhankelijk van de citaten: het is alleen een constructie, een bepaalde, reducerende lezing van die citaten. Paradoxaal uitgedrukt: *de tekst is niet identiek aan zichzelf*. Uitgaande van die stelling uit het deconstructionisme wil ik een andere lezing voorstellen. In plaats van de antieke citaten te naturaliseren en te annexeren wil ik ze in hun volle vreemdheid, in hun verschil tonen. Deze archeologische zoektocht staat niet in het teken van de metafoor (de gelijkheid), maar in dat van de metonymie (het spoor).

Laat ik dus de tekst van Faverey anders proberen te lezen: niet als een verhaal met een masker van metaforen, maar als een reeks antieke relictten in een modern Nederlands gedicht. Een eerste constatering is dan dat de oude citaten vrij heterogeen zijn: zij stammen uit het werk van Homerus (8ste eeuw v.C.), Alcman (7de eeuw), Sappho (7de-6de eeuw), Heraclitus (6de-5de eeuw) en Thales van Milete (7de-6de eeuw). Het zijn preklassieke, archaische citaten uit drie verschillende genres: de epiek, de lyriek en de (filosofische) didactiek. Die genres zijn in de oudheid ontstaan. Hun kenmerken zijn in de fragmenten na te gaan. De epiek is een gestileerd vertellen: de typerende derde persoon en verleden tijd verschijnen in het Homerusfragment. De lyriek is een gestileerde monoloog: de typerende eerste en tweede persoon verschijnen in het

Sappho- en Alcmanfragment. De didactiek is een gestileerde verklaring: de typerende derde persoon en tegenwoordige tijd verschijnen in de Heraclitus- en Thalesfragmenten. In plaats van een samenhangende tekst krijg je dus een aantal citaten van heel diverse tekstgenres. De tekstgedeelten die geen citaten zijn, verschillen daar nog van: verzen 3 en 4 hebben de eerste persoon (met een participium praesens zonder onafhankelijke tijdbetekenis); verzen 8 en 10 vormen een elliptische zin zonder werkwoord en bijgevolg zonder aanwijsbare spreekinstantie. Het blijkt dat de constructieve lezing al deze verschillen gewoon heeft gladgestreken.

Laat ik nu de eerste strofe bekijken. De passage bij Homerus haalt haar pathetiek uit een paradoxale situatie: alleen een hond herkent de vermomde Odysseus. Drie tegenstellingen bepalen die paradox: de tegenstellingen mens/dier, wezen/schijn, dynamisch/statisch. Anders dan de mens herkent het dier het wezen onder de veranderde schijn. Verzen 3 en 4 variëren de onderliggende structuur: de tegenstelling mens/dier komt voor in de tegenstelling: ik/Argos; wezen/schijn in: dezelfde als/lijkend op; dynamisch/statisch in: niet meer/als toen.

Een overkoepelende categorie voor deze tegenstellingen is de tegenstelling gelijkheid/verschil (identiteit/alteriteit). Dit is een tegenstelling die het gehele presocratische denken heeft beheerst. De Eleatische school met Xenophanes, Parmenides en Zeno ging uit van de Identiteit. Volgens hen was het Zijn één, ondeelbaar, onveranderlijk, eeuwig en onbeweeglijk; beweging en veranderlijkheid zijn een indruk van onze falende zintuigen. Daartegenover stelde Heraclitus dat de werkelijkheid veelvormig, dialectisch, beweeglijk en veranderlijk was. Een van de paradoxen waarmee hij die stelling illustreerde, herinnert aan verzen 3 en 4: 'In dezelfde stromen waden wij en

waden wij niet, wij zijn en wij zijn niet' (fr. 22B49a Diels-Kranz). Al even paradoxaal is het te zeggen dat je niet meer lijkt 'op dezelfde van toen', want hoe kan je terzelfder tijd dezelfde zijn en niet meer lijken op wat je bent? De subtiele variatie 'dezelfde als toen' en 'dezelfde van toen' duidt in woorden alleen al het verschil aan. Vergelijk hiermee Favereys bekende versregels: 'De chrysanten,/ die in de vaas op de tafel/ bij het raam staan: dat/ zijn niet de chrysanten/ die bij het raam/ op de tafel/ in de vaas staan.'

De tweede strofe is een prachtig voorbeeld van wat Jacques Derrida, de vader van het deconstructionisme, de iterabiliteit (*itérabilité*, uit het Latijn 'iterum', opnieuw; een vertaling zou 'opnieuwigheid' kunnen zijn) noemt: het vermogen van tekens om in altijd nieuwe contexten geciteerd te worden. Zoals gezegd is deze strofe een Nederlandse weergave van een Grieks Sapphofragment. Als tussentekst heeft waarschijnlijk een Engelse uitgave met vertaling gediend. De Engelse uitgever baseerde zich op een Duitse uitgave, waarin een conjectuur werd ingevoerd om de 'oorspronkelijke' tekst te herstellen. Sappho's fragment is tot ons gekomen door een citaat bij de Griekse geograaf Strabo. Die had niet de bedoeling een mooi stuk poëzie te citeren, maar wel een voorbeeld te geven van de stijlfiguur waarbij men eerst het geheel en dan de delen noemt (hier: eerst Cyprus en dan twee plaatsen op dat eiland). Strabo leefde in de eerste eeuw v.C., Sappho zes eeuwen vroeger. Tussen de tekst die hij kende en haar handschrift zitten opnieuw een aantal kopieën. Het handschrift is verloren gegaan, het bestaat als aanwezige afwezigheid alleen in citaten voort. Zou het manuscript van Sappho, als wij het door een onwaarschijnlijke samenloop van omstandigheden terugvonden, het 'origineel' zijn? Niet als wij ook in haar tekst opnieuw de iterabiliteit

herkenden. De regels die wij hier lezen zijn immers geschreven in de stijl van de epikletische hymne: de aanroeping van de godheid via verschillende epitheta. De oorsprong van dit procédé gaat verloren in de mist der tijden. Het origineel is dus nergens: het enige wat blijft zijn half uitgewiste sporen.

De antieke mens roept de godheid onder diverse namen aan, om er zeker van te zijn hem te kunnen bereiken. De godheid manifesteert zich immers op diverse wijzen, onder verschillende gedaanten, in diverse godenbeelden en op vele heilige plaatsen. De categorie waarop een godenaanroeping berust, is die van veelheid tegenover eenheid. De godheid is veelvuldig èn enkelvoudig. Dit paradoxale karakter strookt niet met de zijnsleer van de Eleatische school, die niet alleen de verandering maar ook de veelheid van het Zijn ontkende. Daarom postuleerde Xenophanes in plaats van het polytheïsme een unieke god.

De eerste strofen van het gedicht hangen op anekdotisch niveau niet samen, maar zij bevatten in hun categoriale dieptestructuur een presocratische problematiek. Tweemaal worden identiteit en alteriteit tegenover elkaar gesteld: de eerste keer wordt de alteriteit temporeel, de tweede keer spatieel voorgesteld. Tweemaal doorbreekt de tekst de Aristoteliaanse logica, door te stellen dat iets tegelijk is en niet is.

De derde strofe bestaat uit drie genominaliseerde werkwoorden. De dieptestructuur van dergelijke nominalisering bestaat uit zinnen als 'X gaat heen', 'X vernedert (of wordt vernederd)', 'X keert terug'. Maar in de oppervlaktestructuur ontbreekt de X, het onderwerp van het handelen, en deze ongrammaticaliteit botst met onze gevestigde manier van denken. Geheel onze cultuur (recht, politiek, moraal, economie) gaat uit van de veronderstelling dat handelingen en subjecten met elkaar verbonden

zijn. De homonymie van subject als onderwerp van de zin en subject als maatschappelijk handelend wezen is in die visie geen toeval: zoals het onderwerp over de zin 'regeert', is de mens heerser over zichzelf en zijn handelen. Die stelling is evenwel in het licht van Marx, Freud en het 'decentrerend' structuralisme betwifelbaar.

Voor het door de heersende filosofie beïnvloede denken blijft het vreemd dat in de derde strofe wel handelingen aanwezig zijn, maar geen daarvoor verantwoordelijk subject. Zoals men heeft gemerkt, heeft de constructieve lezing deze anomalie uit de weg geruimd, door Odysseus als onderwerp aan te nemen. Dit is een ongegronde veronderstelling. De derde strofe bestaat gewoon uit drie subjectloze handelingen, die samen een cyclische beweging vormen. Zoals bij Nietzsche de theorie van de Eeuwige Wederkeer een kritiek vormde op de teleologische geschiedenisopvatting, wordt ook hier een doelgerichtheid ontkend. In een teleologie zit vaak - men hoeft slechts te denken aan Hegel, Marx en Teilhard de Chardin - een optimistisch-progressieve eschatologie. Daartegenover suggereert het woord 'vernedering' een neergang. Het handelen is hier een proces zonder subject, zonder doel en zonder vooruitgang. De 'terugkeer' verwijst naar de identiteit, het 'heengaan' en de 'vernedering' naar de alteriteit. Dit is dus geen drietrapsdialectiek in Hegeliaanse zin.

De vierde strofe heeft wel een expliciet onderwerp, maar de handeling die met dat subject verbonden wordt, heeft een ongewoon karakter. In de traditionele Westerse filosofie zijn subject, wil en handelen met elkaar verbonden in het postulaat, van de vrijheid: het ik heeft de vrije wil om actief op te treden. In dat perspectief lijkt de in deze verzen uitgesproken wens vreemd, omdat hij een verlangen naar *passiviteit* is. De passiviteit komt zowel voor in het beeld van de bal (als speeltuig een bij uitstek passief

voorwerp) als in de betekenis van de werkwoorden ‘uitrollen’ (zijn dynamiek verliezen) en ‘liggen’ (passief ondergaan). Faverey zinspeelt in zijn gedichten vaak op Zenboeddhistische opvattingen, die het loslaten van de wil als levenshouding propageren (vergelijk het ‘woe-wei’, het niet-handelen, in het Taoïsme). Zulke onwesterse kijk correspondeert met het wegcijferen van het subject in de vorige strofe. De identiteit die het ‘zo wil ik’ veronderstelt, wordt ondermijnd door de alteriteit van het niet-handelen.

De eerste twee zinnen van de vijfde strofe zijn typevoorbeelden van paradoxen: aan een subject met een bepaalde eigenschap wordt een hiermee tegenstrijdige eigenschap toegeschreven. Zo wordt de wet van de niet-contradictie doorbroken, die stelt dat iets niet tegelijk zo en niet zo kan zijn. De laatste twee zinnen stroken niet met ons wereldbeeld. Thales vatte de magneetsteen als bezielde op omdat die voorwerpen kan doen bewegen. Dit is voor ons een vreemde bewering. En toch was dit voor de antieke filosoof geen metafoor. Hetzelfde geldt voor de slotzin. De antieke mens vatte ‘vuur’ op als iets levends, ja misschien zelfs als iets goddelijks, zodat ‘eten’ gemakkelijk daarmee te verbinden was.

Door de deconstructieve lezing ontstaat een andere tekst. Het is daarbij niet meer mogelijk deze collage van vertaalde citaten en ‘eigen’ (hoe eigen?) zinnen als een verhaal te lezen. Het fragmentaire is een onreducerbare eigenschap van de tekst. In al deze brokstukken wordt de gewone werkelijkheidsbenadering geproblematiseerd: het homogene wordt aangetast door het heterogene, de identiteit omspeeld door alteriteit.

Omdat ons wereldbeeld voor een groot deel door onze taalstructuur bepaald wordt, hoeft het ons niet te verwonderen dat deze tekst zelf ook een deconstructie van de

grammatica is. Tot de hoofdfuncties van de grammatica behoort het alles met alles in verband te brengen, tegenstellingen weg te werken of te stroomlijnen, hiërarchieën in te stellen, de norm hoog te houden. Een denker als Nietzsche geloofde dan ook dat er een medeplichtigheid bestaat tussen de grammatica en een geordend wereldbeeld: ‘Wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben’ (*Fröhliche Wissenschaft*). De deconstructieve beweging is in dit gedicht al te zien in het omgooien van de woordvolgorde in het allereerste vers. Dat werkt desautomatiserend, omdat je ‘Op’ automatisch als een voorzetsel leest, terwijl het een voorvoegsel van een werkwoord blijkt te zijn. Faverey breekt met de grammaticale hiërarchisering in zijn behandeling van samengestelde zinnen: in de eerste strofe vormen verzen 3 en 4 een absolute constructie en in de tweede strofe krijgen we een bijzin zonder hoofdzin.

Volgens de Transformationeel Generatieve Grammatica is elke zin te herschrijven als een combinatie van een Nominale Constituent en een Predikaatsconstituent. Indien dat waar is, vormt de derde strofe geen zin, want er is geen predikaat in te bespeuren. (Ietwat treiterig heeft Faverey aan het begin van die strofe een werkwoord tussen haakjes gezet, maar dat hoort bij de vorige zin.)

De *Nominale Constituent* is volgens de TGG voorzien van subcategorisatiekenmerken (zoals ABSTRACT, BEZIELD, MENSELIJK), zodat bij het vormen van zinnen geen selectiefouten kunnen ontstaan. Zo is een zin als ‘De steen blaft’ niet welgevormd, omdat de Nominale Constituent - BEZIELD is. Klaarblijkelijk is de vierde strofe ongrammaticaal, want ze verbindt een + BEZIELD subject (‘ik’) met een - BEZIELD predikaat (‘bal’). Een metaforische lezing lijkt een uitweg te bieden. Daardoor kunnen de selectieregels tijdelijk opgeheven worden. Maar wat als

die ‘ik’ nu eens werkelijk, en niet figuurlijk een bal wil zijn? Er zijn al meer mensen voor dergelijke ‘ongrammaticale’ uitspraken in het gekkenhuis beland.

Maatschappelijke normen en grammaticale regels lijken soms akelig op elkaar.

De subcategorisatiekenmerken vormen hiërarchieën.

Zo kun je substantieven opdelen in abstracta en concreta. Concreta kunnen stofnamen, verzamelingen of objecten zijn. Objecten kunnen bezielde of niet bezielde zijn; bezielde objecten menselijk of niet menselijk. Zo krijg je uiteindelijk drie klassen van objecten: dingen, mensen en dieren. Een blik op de laatste strofe toont aan dat deze categorisering uiterst wankel zijn. Waar horen de onsterfelijken (goden) thuis? Bij de dingen, de mensen of de dieren? Is de magneetsteen géén ding omdat het de specificatie + BEZIELD heeft? Is het vuur een + BEZIELD of - BEZIELD object? Het predikaat ‘eten’ lijkt op het eerste te wijzen, onze naïeve intuïtie op het tweede (al vatten de meer wetenschappelijk onderlegden onder ons het wellicht als een proces op). De categorisering van substantieven is blijkbaar niet iets zuiver grammaticals, maar ze heeft te maken met de gehele ontologie van een bepaalde cultuur. Die ontologische en misschien zelfs metafysische dimensie is mooi af te lezen uit de categorie BEZIELD (animate), die Chomsky onbekommerd in een grammaticale beschrijving gebruikt. Favereys gedicht laat de historische relativiteit van dergelijke categorieën zien.

Ook de *Predikaatsconstituenten* in dit gedicht laten zich niet gewillig in het dwangbuis van een Universele Grammatica stoppen. Echte werkwoorden tref je alleen aan in het begin en op het einde van de tekst: ‘stak’ in vers 1, ‘eet’ in vers 16. Overal elders zijn koppelwerkwoorden gebruikt of geïmpliceerd: ‘dezelfde als toen’ (zijnde); ‘lijken op’; ‘(bent)’; ‘liggen’ (± zijn); ‘zijn’; ‘zijn’, ‘is’. Koppel-

werkwoorden duiden aan dat een predikaat aan een subject moet worden toegekend. De eenheid van het subject komt in gevaar als het tegengestelde eigenschappen krijgt toebedeeld. Dat gebeurt hier doorlopend; in de eerste strofe is de 'ik' dezelfde en toch verschillend; in de tweede strofe is de 'jij' identiek en toch veelvormig; in de derde strofe ontbreekt het predikaat ten enenmale; in de vierde strofe wil de 'ik' handelen, maar dat handelen is een niet-willen-handelen; in de vijfde strofe zijn goden en mensen tegelijk sterfelijk en niet-sterfelijk, materie tegelijk bezielde en onbezielde, levend en niet-levend. De categorieën kraken aan alle kanten, en met de categorieën ook de subjecten die de dragers van deze categorieën zijn/niet zijn.

Hier zou dus een besluit moeten komen. Maar wat kan het besluit zijn van een deconstructie? Een constructie? Terug naar het gedicht dus. Een gedicht ter herinnering. Herinnering aan wat aan-/afwezig is. Een gedicht ter herinnering aan een herinnering. Een gedicht ter herinnering aan een mens. Een mens die sterfelijk en onsterfelijk is/ was. Een gedicht ter herinnering aan een mens die niet is en is. Dood. Da capo.

[Literatuur]

Faverey: een constructie

H. Faverey, *Chrysanten, roeiers*, Amsterdam: De Bezige Bij, 1977.

Toen Tom van Deel hem vroeg: in: *De Revisor*, v, 6, dec. 1978.

S.F. Witstein: Funeraire poëzie in de Nederlandse Renaissance, Assen: Van Gorcum, J. Prakke & H.M.G. Prakke, 1969.

J.M. Edmonds in zijn editie: Lyra Graeca, London: Heinemann; Cambridge, Mass.; Harvard U.P., 1963²,

p. 189. Ofschoon deze editie in het Engels taalgebied een van de meest populaire is geweest, is zij totaal onbetrouwbaar; Edmonds heeft gehele stukken Griekse poëzie gewoon verzonnen.

Diels-Kranz: Die Fragmente der Vorsokratiker, Zürich/Hildesheim: Weidmann, 1951.

Jean Voilquin: Les penseurs grecs avant Socrate, Paris: Garnier-Flammarion, 1964, p. 78.

Faverey: een deconstructie

In een brief: (24.1.85) Het gedicht dat uw aandacht heeft getrokken is een in memoriam voor P. van Delft, indertijd mijn leraar Grieks aan het Amsterdams Lyceum. Hij was mijn lievelingsleraar: hij wist wat hij deed en deed wat hij bedoelde. (...) Bovendien zette hij door, ondanks onverschilligheid en gemor onder het voetvolk: fragmenten van de voor-Socratici waarvoor hem eeuwige dankbaarheid.

de iterabiliteit: J. Derrida, *Positions*, Paris: Minuit, 1972.