

CARL DE STRYCKER

‘lees van Celan Sommerbericht’

Paul Celan in het werk van C.O. Jellema

Abstract – This paper investigates the influence of the German poet Paul Celan on the works of the Dutch poet C.O. Jellema. The starting point is the reference in Jellema’s poem ‘Brief over schrijven’ from the collection *Een eng cocon* (1975) in which the author explicitly refers to Celan’s ‘Sommerbericht’. This poem appears to be crucial for defining Jellema’s poetical position which in the end resulted in Jellema’s rejection of Celan’s poetics.

‘Ach, verwantschap, daar denk je
als dichter niet zo over na. Dat
doen anderen.’
(Jellema in Ekkers 1999: 12)

1 Jellema’s Duitse referenties

Wanneer men C.O. Jellema in een ruimer literair-historisch kader tracht te plaatsen, worden telkens opnieuw ‘vooral namen genoemd van Duitse dichters uit de laatste twee eeuwen die hun sporen in Jellema’s werk hebben achtergelaten’ (Ligtvoet 2000: 9). Jellema’s gerichtheid op de Duitse traditie valt te verklaren vanuit zijn professionele achtergrond – hij was tussen 1967 en 1988 docent Duitse letterkunde aan de Rijksuniversiteit Groningen – en blijkt duidelijk uit het grote aantal vertalingen dat hij maakte van Duitse dichters,¹ maar ook uit de talrijke verwijzingen naar Duitse literatuur in zijn eigen poëzie. Anneke Reitsma noemt bijvoorbeeld ‘Meister Eckhart en Rilke, [...] Hölderlin en Büchner, [...] Heidegger en Nietzsche, [...] Thomas Mann en Robert Musil [als] figuren die via motto’s, vertalingen, verwijzingen of bewerkingen allemaal terugkeren in Jellema’s latere werk’ (2001: 405).² Met deze kleine catalogus grote namen legt Reitsma niet enkel een aanzienlijk bestanddeel van Jellema’s referentiekader bloot, ze geeft ook de manier aan waarop hij intertekstueel omgaat met de genoemde voorgangers: de link is telkens redelijk nadrukkelijk.

1 Zie daarvoor de afdeling ‘Hetzelfde anders. C.O. Jellema vertaalt’ in Jellema’s *Verzameld werk*, waarin vertalingen van gedichten van de volgende dichters te vinden zijn: Leopold Andrian, Gottfried Benn, Johannes Bobrowski, Bertolt Brecht, Paul Celan, Annette von Droste-Hülshoff, Stefan George, Friedrich Hölderlin, Gregor Laschen, Christine Lavant, Eduard Mörike, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl en Richard Wilbur (2005: 501-570).

2 Rilke bijvoorbeeld in ‘Rilkes graf in Raron’ uit *De toren van Snelson* (Jellema 2005: 155), Hölderlin in de cyclus ‘Aangaande Hölderlin’ uit dezelfde bundel (idem: 135-138), Büchner in de bewerking van diens novelle *Lenz* in ‘Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg’, eveneens in *De toren van Snelson* (idem: 125-133). Mann en Musil leveren de motto’s bij de reeks ‘Oogopslag’ in *Door eenen spiegel* (idem: 167).

Dat soort expliciete verwijzingen vormt natuurlijk het intertekstuele web waarin Jellema’s poëzie functioneert, maar ze zijn te mager om van invloed te spreken, zoals Frank Ligtvoet dat bijvoorbeeld doet met betrekking tot de werking van Paul Celan in Jellema’s vroege oeuvre. Wanneer hij de technische evolutie in het werk van Jellema beschrijft, noteert hij:

Tijdverblijf is veel vrijer van vorm en lijkt niet alleen in de vormgeving, maar ook inhoudelijk beïnvloed door dichters als Trakl en Celan: korte regels die vaak niet meer dan een of twee woorden bevatten. Vanaf *Een eng cocon* ontwikkelt de vorm van Jellema’s vers zich weer meer en meer in de richting van de traditie. (2000: 8)

De stilistische parallel die de criticus opmerkt – ‘korte regels die vaak niet meer dan een of twee woorden bevatten’ – lijkt me noch een typische stijltruc van Trakl, noch kenmerkend voor Celan en de geponeerde inhoudelijke beïnvloeding verantwoordt of illustreert Ligtvoet niet. Vreemd is ook dat hij de werking van Celan eerder in *Tijdverblijf* (1971) dan in *Een eng cocon* (1975) meent te kunnen aanwijzen. In die laatste bundel verwijst Jellema immers tot tweemaal toe uitdrukkelijk naar Celan, met name in het poëtische gedicht ‘Brief over schrijven’ (Jellema 1975: 8) en in het drieluik ‘In memoriam Paul Celan 1970’ (idem: 33–35), terwijl in *Tijdverblijf*, ondanks het feit dat deze bundel een aantal celaneske kenmerken vertoont,³ de Rilke-referenties opzichtiger zijn. ‘Misschien / een huis bouwen’ (Jellema 1971: 14) is bijvoorbeeld een allusie op de bekende slotverzen uit ‘Herbsttag’: ‘Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr’ (Rilke 1986: 344) en ‘je moet je leven / veranderen’ (Jellema 1971: 17) een vertaling van ‘Du mußt dein Leben ändern’ uit ‘Archaischer Torso Apolos’ (Rilke 1986: 503). Het lijkt dus logischer om eerst en vooral in *Een eng cocon* naar Jellema’s omgang met Celan te speuren.

2 Lezen of schrijven, de clash tussen twee poëzieopvattingen

Na drie gedichten waarin de familie van de dichter centraal staat, volgt in *Een eng cocon* deze metapoëtische reflectie:

Brief over schrijven
aan Theo van Woerkom

Schrijven, zei je, fijn. Nu eerst,
te laat om het te zeggen: lezen wel.
Ik moet het je dus schrijven. Maar schrijven?
Want lezen wel. Bijvoorbeeld
lees van Celan Sommerbericht:
der nicht mehr beschrittene, der
umgangene Thymiantepich. Thijm.
Het staat er: thijm; een geur
van bodem, lui en lichaamloos.

³ Verzen als ‘het woord alleen / is al ontbinding’ (Jellema 1971: 35) roepen Celans ‘Ein Wort – du weißt: / eine Leiche’ (GW 1, 125) op, en de verzen ‘kom, / kom nu / kom nu maar / slapen’ (Jellema 1971: 37) zouden een (stilistische) echo van de volgende verzen kunnen zijn: ‘Du / du lehrst / du lehrst deine Hände / du lehrst deine Hände du lehrst / du lehrst deine Hände / schlafen’ (GW 1, 172).

Wat was, voorbij, bevrijdt zich uit dit woord,
 een zwerm van vlinders. Thijm.
 Je leest, je loopt er zelf en ziet ze vliegen.

Maar schrijven is een wreed bedrijf
 van vlinders vangen en precies
 vastprikken met de koele speld
 van juistheid, in de taalvitrine (: thijm)
 bijzetten met hun onderschrift morsdood.
 En nooit die ene vlinder kunnen vangen,
 die niemand vliegen zag.

Als

Prikkebeen (wie iets in woorden vangt,
 bezit niet wat hij ving), je weet wel. Dag. (Jellema 1975: 8)

Het gedicht wordt gepresenteerd als een brief die ingaat op een gesprek dat het lyrische ik eerder voerde en dat voor hem bij nader inzien onbevredigend blijkt. Deze brief wil een aanvulling zijn, een correctie op wat toen werd gezegd. Discussiepunt is het verschil tussen schrijven en lezen, waarbij de gesprekspartner van de ik schrijven als een aangename bezigheid begreep. De dichter blijkt het daar niet mee eens en zal dat, paradoxaal genoeg, met dit briefgedicht duidelijk maken. Voor hem is de receptieve kant van literatuur (lezen) wel prettig, de productieve (schrijven) veel minder. In de eerste strofe beschrijft hij het leesplezier (vs. 4-12), na de witregel plaatst hij daar de schrijfarbeid tegenover.

Om zijn punt te maken, verwijst hij naar Celans gedicht 'Sommerbericht' (GW 1, 192) en citeert hij uit dat vers de eerste twee regels letterlijk. Celan roept in die verzen een idyllisch natuurfereel op – een ongerept thijmtapijt – en slaagt er daarmee in om de lezende ik-figuur uit Jellema's gedicht een andere werkelijkheid binnen te voeren. Tijdens de lectuur worden de woorden uit het gedicht verwerkelijkt, zoals blijkt uit de dubbelzinnige formulering 'Het staat er: thijm'. Enerzijds wordt daarmee bedoeld op het door Celan gebruikte woord, anderzijds is het de uitdrukking van het feit dat voor de lezer in Jellema's gedicht het kruid letterlijk aanwezig wordt. Tijdens de lezing van het gedicht wordt het tekstuele landschap getransformeerd tot een reële omgeving. Op die manier wordt het ook mogelijk dat het woord 'thijm' de geur oproept van de plant waarnaar dit teken verwijst, met alle fysieke sensaties die daarbij horen tot gevolg. Lezen wordt hier begrepen als een lichamelijke activiteit zoals Roland Barthes die in *Le plaisir du texte* beschrijft.

Dat ene woord roept behalve fysieke gewaarwordingen ook herinneringen op en al lezend krijg je blijkbaar toegang tot het verleden. De tekst maakt het mogelijk om een andere of voorbije wereld te beleven, zoals het laatste vers van de eerste strofe duidelijk maakt. De leesact wordt gelijkgesteld met lichamelijke presentie in het door de tekst opgeroepen landschap. Het laatste deel van het vers, 'en ziet ze vliegen', is echter dubbelzinnig. In eerste instantie verwijst dit naar de 'zwerm van vlinders' uit het vorige vers en onderstreept het zo het werkelijkheidsgehalte van de leeservaring, maar het is natuurlijk ook een uitdrukking die betekent 'hij is niet goed wijs' of 'zijn verbeelding werkt te sterk', waarmee aangeduid wordt dat een dergelijke leeservaring toch een illusie is. Het is de kracht van literatuur dat ze een dergelijke illusie weet op te roepen.

De tweede strofe wordt ingeleid door het tegenstellend voegwoord ‘maar’, wat meteen duidelijk maakt dat het om een antithese gaat. Tegenover het bucolische landschap waarin de lezende ik de vlinders ziet rondfladderen, wordt nu de figuur van de schrijver gekarakteriseerd als een vlindervanger, iemand die de ongerepteheid verstoort. Het schrijven blijkt een erg rationele aangelegenheid: gevoelens en sensaties moeten in taal gevat – gevangen – worden, maar verliezen door de verwoording hun levendigheid. In het gedicht worden ze ‘in de taalvitrine’ gezet: door middel van woorden te kijk gezet, te koop aangeboden, verworpen ze tot handelswaar. Dat wordt nog een keer onderstreept door die semantiek te visualiseren: ‘(: thijm)’. Zo wordt het woord waarmee de leeservaring in de eerste strofe een aanvang nam ook vormelijk in de etalage geplaatst. De haakjes en de dubbele punt leggen de nadruk op het talige karakter⁴ en markeren de afstand tussen woord en werkelijkheid. Bovendien blijkt de schrijver steeds te kort te schieten. Voor het verwoorden van metafysische gewaarwordingen of mystieke ervaringen⁵ (‘die ene vlinder [...] die niemand ooit vliegen zag’) is de taal ontoereikend, die zijn niet in woorden uit te drukken (‘nooit [...] kunnen vangen’). Ten slotte blijkt ook het juist geformuleerde gevoel (‘wie iets in woorden vangt’) de werkelijke beleving niet te kunnen vatten: ‘bezit niet wat hij ving’. Woorden zijn slechts een afspiegeling, nooit de realiteit zelf.

De vraag is hoe de intertekstuele verwijzing naar Celan in dit gedicht functioneert. ‘Sommerbericht’ doet hier op het eerste gezicht dienst als een voorbeeld van een vers dat de volmaakte leeservaring weet op te roepen. Jellema spoort zijn correspondent aan om dat gedicht te lezen: dat moet je ’ns lezen, dan pas merk je wat literatuur vermag. Tegelijk fungeert zijn aansporing echter ook als een oproep aan de lezer, ook die neemt er het best Celans vers bij en dan blijkt het niet toevallig te zijn dat Jellema slechts de eerste twee verzen citeert. In ‘Sommerbericht’ wordt het arcadische tafereeltje namelijk in het derde vers meteen ‘durch eine eindringende *écriture* beschädigt’ (Hirano 2008: 275). Op de openingsverzen volgen namelijk deze regels:

Eine Leerzeile, quer
durch die Glockenheide gelegt.
Nichts in den Windbruch getragen. (GW I, 192)

Joachim Seng merkt daarover op: ‘Durch die so beschriebene Landschaft wird eine “Leerzeile” – also ein Hilfsmittel zur Gliederung von Texten – “quergelegt”’ (1997: 401). Daarmee doorbreekt Celan de werkelijkheidsillusie die hij in de lyrische openingsverzen met de natuurevocatie heeft opgebouwd en benadrukt hij dat het hier niet om een reëel landschap, maar om een ‘Textlandschaft’ gaat zoals Szondi dat definieert: ‘Die Szenerie ist eine Landschaft, aber eine, die beschrieben wird als eine geschriebene’ (1996: 347).⁶ Dan volgt in Celans gedicht effectief een

4 Deze schrijfwijze doet zelfs denken aan het fonetisch notatiesysteem, waardoor de nadruk op het technische karakter van het geschreven woord en de breuk tussen signifié en signifiant nog sterker benadrukt wordt.

5 Jellema’s latere interesse voor de mystiek, later geuit in de vorm van vertalingen van en essays over Meister Eckhart, blijkt in deze vroege bundel reeds aanwezig te zijn.

6 Het is een begrip dat Szondi invoert tijdens zijn lectuur van Celans ‘Engführung’ om het vers ‘Gras, auseinandergeschrieben.’ te kunnen interpreteren. Dit lange gedicht vormt de zesde afdeling in *Sprachgitter* en volgt op de reeks waaruit ‘Sommerbericht’ stamt.

‘Leerzeile’, een witregel, en vervolgt hij: ‘Wieder Begegnungen mit / vereinzelt Worten wie: / Steinschlag, Hartgräser, Zeit.’ (GW I, 192). Klaus Voswinkel daarover: ‘Was in ihm begegnet, sind nicht mehr Dinge, reale Erscheinungen, sondern Worte’ (1974: 178). Het gedicht is niet langer in staat om de lezer in een parallelle wereld mee te voeren, maar richt de aandacht op het materiaal waaruit het is opgebouwd: de woorden zelf. De werkelijkheid die het gedicht oproept, is geen bestaande wereld, maar een louter tekstueel universum.

Die Dichtung ist nicht Mimesis, keine Repräsentation mehr: sie wird Realität. Poetische Realität freilich, Text, der keiner Wirklichkeit mehr folgt, sondern sich selbst als Realität entwirft und begründet. (Szondi 1996: 348-349)

Op die manier is ‘Sommerbericht’ de uitdrukking van de breuk die er tussen de taal en de werkelijkheid is ontstaan en het verslag van het verlies van het geloof in de mimetische kracht van de taal: het gedicht is niet langer in staat om een wereld op te roepen waarin de lezer kan wegdromen. Celan blijkt daarover echter niet weemoedig, want hij komt nu tot ontmoetingen – het ultieme doel van het schrijven volgens Celan⁷ – met de woorden zelf. Door de expressieve plaatsing aan het begin van de strofe van ‘Wieder’ legt Celan er de nadruk op dat daarmee een logische orde hersteld is. De woorden worden niet langer geapprecieerd vanwege hun doorverwijzend of beeldend karakter, maar de lezer krijgt nu, zoals het ooit geweest moet zijn, opnieuw toegang tot de taal zelf.

Het is diezelfde spanning tussen een mimetische literatuuropvatting en een autonome poëtica die ook Jellema’s gedicht beheerst. In ‘Brief over schrijven’ constateert hij een botsing tussen enerzijds zijn naïef escapistisch verlangen als lezer en anderzijds de praktijk van het schrijven waarin hij voornamelijk geconfronteerd wordt met de materialiteit van de taal (signifiant) eerder dan met de ervaring waarnaar hij met woorden wil verwijzen (signifié). De breuk tussen woord en werkelijkheid onderstreept hij bovendien op dezelfde manier als Celan in ‘Sommerbericht’, namelijk door ook tekstueel een kloof te creëren met het invoegen van een witregel.⁸ En ook de titels van de respectievelijke gedichten zijn vergelijkbaar. Celans ‘-bericht’ (verslag, rapport) wijst op een zekere nuchterheid⁹ en dat doet ook Jellema door zijn gedicht een ‘brief’, doorgaans de aanduiding voor een veel functioneler genre dan het lyrische, te noemen. Zowel voor de beschreven problematiek als voor de technische uitwerking ervan, blijkt Celans ‘Sommerbericht’ dus een model geweest te zijn voor Jellema’s gedicht.

7 ‘Folgerichtig gelangt das Gedicht nach dem Hindurchgehen durch die Leerzeile zu “Begegnungen”, einem zentralen Begriff der Poetologie Celans’ (Seng 1997: 402), zoals ook duidelijk wordt uit de *Meridian*-Rede: ‘Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.’ (GW III, 198).

8 Dit gebruik van het wit zou in de catalogus van Yra van Dijk (2006: 383-387) binnen verschillende categorieën kunnen passen. Dit is ‘semantisch’ wit, want de lege regel onderstreept de inhoud van wat er met woorden wordt uitgedrukt, maar het is ook ‘liminaal’ wit, want het duidt hier de grens tussen spreken en zwijgen aan. Het zou ook ‘zelfreflexief’ wit genoemd kunnen worden omdat Celan met zijn ‘Leerzeile’ uitbeeldt wat er beschreven wordt en ten slotte kan dit wit, wanneer het begrepen wordt als het ‘Nichts in den Windbruch getragen’ ook vallen onder Van Dijks tiende categorie: ‘het wit als leegte, als afwezigheid van betekenis’ (idem: 386).

9 Vgl. ‘Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem “Schönen”’ (GW III, 167).

Over hoe de nieuwe staat van de poëzie geïnterpreteerd dient te worden, verschilt Jellema echter van mening met Celan. Ziet de Duitse dichter een voordeel in het directe contact met het woord, bij Jellema overheerst de treurnis om de teloorgang van de mogelijkheid van de literatuur om buitentalige werkelijkheden op te roepen. Dat blijkt niet enkel uit de voorkeur die hij uitspreekt voor het lezen, maar ook uit het feit dat hij slechts die regels van Celan aanhaalt die de romantische of mimetische lyriek imiteren, en niet de verzen die dit soort poëzie kritiseren. Door dat selectief citeren wordt Celans eigenlijke boodschap bij Jellema omgekeerd en zelfs teniet gedaan. Celans gedicht wordt van zijn strekking ontdaan en ingepast in het eigen betoog. De woorden van een voorstander van de autonomisering van de poëzie worden hier schijnbaar ingezet in een discours dat een veel romantischer literatuuropvatting propageert.

Jellema bevindt zich in ‘Brief over schrijven’ voor een poëtische tweesprong. De vraag is welke richting hij als auteur uit moet: aansluiten bij een taalgerichte poëtica die het geloof in de kracht van de taal om een realiteit te scheppen failliet verklaart of toegeven aan een meer romantische poëtica die de literatuur wel nog steeds dit vermogen toekent. Aan die twijfel wordt, telkens in meer of mindere mate in dialoog met ‘Sommerbericht’, uitdrukking gegeven in de andere poëtische gedichten in *Een eng cocon*. Nu eens onderkent Jellema de consequenties van Celans gedicht, dan weer tendeeft hij naar een afwijzing daarvan in zijn eigen poëzie.

3 Poëtische tweespalt

In het gedicht dat op ‘Brief over schrijven’ volgt, ruilt Jellema het thijmveld in voor een ‘taalveld’, waardoor het meteen duidelijk wordt dat het hier om een ‘Textlandschaft’ gaat. Het gedicht heet ‘Dammen’ (1975: 9) en het schrijfproces wordt er vergeleken met het spelen van dat gezelschapspel. De taal is het spelbord, de woorden de schijven, de grammatica de spelregels: ‘Op het taalveld / binnen de regels / woorden verschuiven’. Doel van dat (woord)spel is dat de woorden ‘elkaar / van betekenis / slaan’. Deze formulering is paradoxaal. In een eerste lezing zou dat kunnen betekenen dat woorden in het gedicht elkaar zo sterk opladen dat ze een concentratie aan betekenissen doen ontstaan, maar wanneer ‘slaan’ begrepen wordt binnen de context van het damspel, betekent het ‘door een bepaalde zet van het bord verwijderen’. In die lectuur beschrijft deze strofe het werk van de dichter als taalreductie. Die interpretatie sluit ook aan bij de volgende strofe:

Dichten om niets:
er ontstaat
ruimte, is leegte,
je laat iets verdwijnen
spoorloos
wat was.

Deze verzen zouden gelezen kunnen worden als een parafrase van wat er in ‘Sommerbericht’ gebeurt. Het ‘niets’ verwijst dan naar Celans vijfde vers: ‘Nichts in den Windbruch getragen.’ (GW I, 192). Een windbreuk is een soort open plaats in het bos (‘Lichtung’) die ontstaat doordat de wind takken en hout afrukt. Bij Ce-

lan wordt daar ‘niets’ naartoe gedragen. Dat kan in de zin van een niet-activiteit opgevat worden, maar ‘niets’ kan ook het element zijn dat weldegelijk daar geplaatst wordt. Op die manier ontstaat er een opening, iconisch verbeeld in de witregel uit ‘Sommerbericht’, die een zuiverend effect blijkt te hebben zoals blijkt uit wat er ‘nach dem Hindurchgehen durch die Leerzeile’ (Seng 1997: 402) gebeurt. Het gedicht gaat verder, de poëzie hervat zich, zij het in een andere vorm. Met een nuchtere, factische poëzie¹⁰ wordt de totale verstomming overwonnen.¹¹ Het is die cruciale plek uit Celans gedicht, namelijk het vijfde vers en de daaropvolgende witregel, die Jellema beschrijft in de drie eerste verzen van de tweede strofe. De volgende drie verzen zijn een interpretatie daarvan. In het wit dat Celan creëert, ontstaat niet enkel een nieuwe kans voor de poëzie (ruimte), maar er wordt ook een ‘leegte’ gecreëerd waarin iets verdwijnt, namelijk ‘wat was’, het verleden. Die woorden zijn niet enkel een citaat uit ‘Brief over schrijven’, maar verwijzen ook naar de uitdrukking waarmee Celan de Holocaust aanduidde, namelijk ‘das, was geschah’ (GW III, 186). Door die intertekstuele link wordt Jellema’s interpretatie ook een kritiek: de taalverschraling en concentratie op het woord zijn misschien een soort verdringing van een beladen verleden.

In de derde strofe wordt de tweede strofe van ‘Sommerbericht’ becommentarieerd, waarin de dichter na de witregel opnieuw woorden vindt, zowel letterlijk als figuurlijk, en het gedicht ondanks de geconstateerde impasse toch verder gaat: ‘Wieder Begegnungen mit / vereinzelt Worten wie: Steinschlag, Hartgräser, Zeit.’ Jellema beschrijft dat proces als volgt: ‘Maar er is / geen verliezer, / weer zet je op, / je begint.’ Het doen verdwijnen van het verleden en de talige reductie blijken geen verlies, maar net de voorwaarde voor de overwinning van de sprakeloosheid die gesymboliseerd werd in de witregel uit Celans gedicht. De aangesproken ‘jij’ kan als Celan geïdentificeerd worden die in de tweede strofe van zijn gedicht opnieuw begint te schrijven.¹² In ‘Dammen’ onderschrijft Jellema dus Celans taalgerichte poëtica.

In het daarop volgende gedicht, ‘Gras ... en voorbij het grazen?’ (Jellema 1975: 10), slaat de twijfel echter toe. Jellema gaat in dit vers de confrontatie aan met Achterberg. De titel van zijn gedicht is het openingsvers van Achterbergs bekende ‘De dichter is een koe’ (2005: 90) dat door het vraagteken dat Jellema eraan toevoegt meteen ter discussie wordt gesteld. Achterbergs gedicht wordt meestal geïnterpreteerd als ‘een nogal doorzichtig gedicht over het dichterschap: de dichter als herkauwer, die put uit het onderbewuste en ten slotte zijn gedichten als voedzame melk aan de lezers meedeelt’ (Brems 1991: 61). In ‘Gras... en voorbij het grazen?’ probeert Jellema zich in de rol als herkauwer in te leven en dan blijkt Achterbergs vergelijking helemaal niet op te gaan. De dichter/koe eet gras volgens Achterberg, maar, zo stelt de dichter in Jellema’s openingsvers vast, ‘[m]ijn tong krult nochtans om de leegte’. Daarmee verwijst Jellema naar ‘Dammen’ waarin hij de leegte die tijdens het schrijfproces gecreëerd wordt als noodzakelijke voorwaarde voor

10 Zie voetnoot 9.

11 In die zin kan ook dit gedicht van Celan opgevat worden als een kritiek op Adorno’s bekende these ‘nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch’ (1996: 30).

12 Volgens Celan stond de taal sprakeloos tegenover de Shoah, maar wist ze het verstommen te overwinnen: ‘aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, “angereichert” von all dem.’ (GW III, 1986).

poëzie beschouwde. Anders dan de dichter bij Achterberg, die zijn gevoelens herkauwt en er gedichten uit weet te maken, blijkt dat voor Jellema’s dichter onmogelijk en kan die enkel met de leegte aan de slag. Dat leidt tot een heel ander resultaat. Ligt Achterbergs koe verzaligd en verzadigd te genieten, Jellema’s conclusie luidt, na de witregel: ‘Nochtans mij voedt het niet’. Deze witregel heeft, zoals in ‘Brief over schrijven’, opnieuw dezelfde functie als die uit ‘Sommerbericht’: hij drukt een moment van twijfel uit en duidt aan dat er een tegengestelde visie volgt. De dichter wiens ‘tong krult [...] om de leegte’, blijkt op z’n honger te blijven. In ‘Gras ... en voorbij het grazen?’ wordt Celans visie op poëzie daarmee opnieuw in twijfel getrokken.

Het volgende gedicht, ‘Zomerdag’, verwijst al in de titel naar ‘Sommerbericht’ en opnieuw is dat gedicht van Celan zowel inhoudelijk als structureel de mal voor Jellema’s gedicht. Net als Celan in zijn verzen doet, doorprijkt ook de Nederlandse dichter, door te wijzen op het talige karakter van het gedicht, de werkelijkheidsillusie die zou kunnen ontstaan. En evenals Celan maakt hij gebruik van een witregel om die breuk tussen de in het gedicht gebruikte beelden en de realiteit te markeren:

Zomerdag

Azuur heet deze hemel.
Hoe weet ik wie je bent?

Doorzichtige woordvorming:
hemel, azuur.
Maar wat je denkt
wordt geen wolk. (Jellema 1975: 11)

Net zoals voor ‘Sommerbericht’ geldt voor ‘Zomerdag’ dat hier ‘ein nüchterner Tatsachenbericht evoziert [wird], kein poetischer Text’ (Seng 1997: 398). Er wordt nog wel een hemelsblauwe lucht opgeroepen, maar meteen wordt er gewezen op het feit dat dit niet de realiteit is, maar een formulering die op talige conventie berust: ‘Azuur *heet* deze hemel’ [mijn cursivering, CDs]. Azuurblauwe hemels zijn immers niet meer dan een gemeenplaats in poëzie en de omgeving die hier wordt geëvoceerd mag nooit verward worden met een reëel landschap. Het is enkel en alleen een ‘Textlandschaft’.

Met de apostrofe in het tweede vers wordt de hemel aangesproken. De problematiek die schuilt in de vraag die gesteld wordt, is dan dezelfde als die in ‘Brief over schrijven’: het woord dekt niet de lading, met taal dring je niet tot de werkelijkheid door. Ook wanneer in de ‘jij’ een personage herkend wordt, drukt het vers dezelfde spanning uit. Als de talige versie van de hemel slechts op afspraken en clichés berust, hoe kan je dan ooit een mens vatten? Daarop volgt de witregel, waarna, zoals in ‘Sommerbericht’, de nadruk wordt gelegd op de materialiteit van het woord: ‘Doorzichtige woordvorming: / hemel, azuur’. Net zoals in ‘Sommerbericht’ worden na de dubbele punt de woorden, gescheiden door een komma en zonder duidelijk verband, enkel nog naast elkaar geplaatst. In ‘Zomerdag’ worden ze zo opgesomd dat er met het eerste vers een chiasmatische constructie ontstaat waardoor de gemeenplaats uit het openingsvers in zijn onderdelen uiteen valt en de onwerkelijkheid en gekunsteldheid ervan duidelijk wordt. De twee slotverzen

benadrukken nog een keer dat je met woorden geen realiteit kan scheppen. De dichter heeft dan wel inzicht in de manier waarop hij met woorden als 'hemel' en 'azuur' dient om te gaan, het blijven altijd abstracta en hij slaagt er nooit in om er een 'wolk' mee te maken.

'Zomerbericht' blijkt dus, net zoals 'Brief over schrijven', zowel structureel als inhoudelijk naar Celans 'Sommerbericht' gemodelleerd te zijn. Hetzelfde geldt voor twee wintergedichten in *Een eng cocon*. Ook die blijken inhoudelijk en vormelijk aan te leunen bij dit gedicht van Celan. In 'November' (Jellema 1975: 14) onderneemt de dichter in de eerste twee strofen opnieuw een poging om met zijn woorden een werkelijkheid op te roepen:

Wind, ganzenroep hoog
 's nachts boven
 ons huis, zo
 ingebed, in-
 slapen.

Verpleegsterlicht knikt,
 toont tanden,
 lacht [...]

Voor de lezer is dit een scène die hij zich perfect kan voorstellen, maar dan wordt de werkelijkheidssuggestie opnieuw stuk gemaakt:

van alles over
 blijft dit
 winterwoord:
 wit

 wit

Dit is geen realiteit, maar een gedicht, een tekst die uit louter woorden bestaat. De ervaring van de winternacht kan niet langer in een beschrijving worden gevat, maar wordt geabstraheerd en gereduceerd tot taal. Van de wintergevoelens die de dichter hier opnieuw tracht op te roepen, rest slechts een 'winterwoord: wit // wit'. Dat kan opnieuw als een structureel citaat van 'Sommerbericht' beschouwd worden, namelijk van de passage 'Worten wie: / Steinschlag, Hartgräser, Zeit.' Ook bij Jellema wordt het woord aangekondigd, volgt een dubbele punt en verschijnt dan het woord in kwestie. De witregel tussen 'wit // wit' versterkt iconisch de genoemde kleur en onderstreept opnieuw de breuk tussen de realiteit en de talige afspiegeling daarvan.

In 'Oldamt' (Jellema 1975: 15), dat met 'November' een tweeluik vormt, is de evocatie van de winter al heel wat abstracter. Het gedicht tracht het seizoen niet langer met behulp van beelden voor het geestesoog op te roepen, maar maakt er, zoals in een bericht, zakelijk en direct melding van: 'Winter -'. Daarop volgt een beschrijving van een verlaten landschap, maar na de witregel wordt er opnieuw de nadruk op gelegd dat wat je ziet geen afspiegeling van de realiteit is, maar een 'Textlandschaft': 'Winter - wen aan dat woord.' Wie poëzie leest, moet het met woorden doen, abstracta die met de werkelijkheid niet veel meer te maken hebben.

Op die manier lijkt Jellema in zijn wintergedichten te kiezen voor de door Celan in 'Sommerbericht' gepropageerde visie op poëzie. Door de confrontatie in dat

gedicht van natuurelementen uit de realiteit (‘Thymianteppeich’, ‘Glockenheide’, ‘Windbruch’) met tekstuele elementen (‘Leerzeile’, ‘vereinzelten Worten’) maakt Celan de onmogelijkheid duidelijk om aan de taal te kunnen ontsnappen en via de woorden in het gedicht toegang te hebben tot een (andere) werkelijkheid. Het enige waarmee je in een gedicht geconfronteerd wordt, zijn de woorden zelf, die niet langer doorverwijzen naar de realiteit, enkel nog naar elkaar. Celans ‘Sommerbericht’ blijkt voor Jellema meer te zijn dan het uitgangspunt voor een mijmering over de stand van de poëzie en de taak van de dichter, het gedicht is in een aantal poëtische gedichten uit *Een eng cocon* ook het model, zowel op structureel als op inhoudelijk vlak.

4 I.M.=in memoriam

Een eng cocon opent met een gedicht getiteld ‘Vader’ waarin het zieltogen van de vader wordt beschreven. Dan volgen twee familiegedichten en het poëtische ‘Brief over schrijven’ waarin Celan voor het eerst expliciet opduikt. Sluiten doet de bundel met een tweeluik ‘In memoriam patris’, waardoor de bundel een cyclische structuur krijgt. Opvallend is daarbij dat de verzen ter nagedachtenis van de vader voorafgegaan worden door een reeks van drie gedichten onder de titel ‘In memoriam Paul Celan 1970’. Ook op poëtisch gebied wordt zo de cirkel gesloten. Onder de buitenste schil (de vader-gedichten) van de cocon die deze bundel is,¹³ zit een poëtische laag waarin Celan duidelijk een belangrijke rol speelt. Door die opbouw wordt deze dichter tot dichterlijke vader geproclameerd. Dat Celan weldegelijk een voorbeeldfiguur voor Jellema geweest is, blijkt uit de gedichten die door zijn ‘Sommerbericht’ werden beïnvloed. Een kleine ode aan deze voorganger die constitutief is geweest voor deze bundel mag dan ook niet ontbreken, maar het in memoriam zal tegelijk ook een afscheid blijken.

In het drieluik dat hij aan Celan opdraagt, imiteert Jellema stilistisch de gedichten van de vijfde afdeling van *Sprachgitter*, de cyclus waarin ook ‘Sommerbericht’ is opgenomen. Het opvallendst zijn de gelijkenissen in de aanvangsregels. Het eerste vers van elk van Jellema’s drie gedichten heeft dezelfde structuur: substantief, komma, appositie:

‘Kometentijd, / even, dat is / hoeveel dagen’ (Jellema 1975: 33)

‘Oog, sneeuwbeiwimperd’ (idem: 34)

‘Taal, handgeweven textiel’ (idem: 35).

Dat is een techniek die ook Celan in de meeste van de zeven gedichten uit de genoemde reeks in *Sprachgitter* toepast:¹⁴

13 De titel van de bundel is ontleend aan het openingsgedicht waarin het levenseinde van de vader, die steeds meer afgesloten raakt van de wereld, door het lyrische ik als volgt geobserveerd wordt: ‘Hij zat, terwijl ik naar hem keek, / zich te verwijderen tot vreemdeling, / een ding, een eng cocon’ (Jellema 1975: 5), maar kan ook poëtisch geïnterpreteerd worden. Door de bundel de titel *Een eng cocon* mee te geven, wordt het ook een metafoor voor het boekje zelf.

14 Ook elders in de bundel is het een geliefd stijlprocédé, zoals in ‘Schneebett’: ‘Augen, weltblind’ (GW 1, 168) of ‘Windgericht’: ‘Tafelwand, grau’ (idem: 169), maar in de vijfde cyclus is een hogere concentratie van deze stijlfiguur waar te nemen.

- ‘EIN AUGE, OFFEN’ (GW I, 187)
 ‘OBEN, GERÄUSCHLOS’ (idem: 188),
 ‘DIE WELT, ZU UNS / in die leere Stunde getreten’ (idem: 190)
 ‘EIN HOLZSTERN, blau’ (idem: 191)
 ‘Lichtgewinn, meßbar’ (idem: 194).

Ook het gebruik van gezochte samenstellingen, een stijltruc die Jellema in de rest van zijn bundel niet of uiterst zelden gebruikt, kan begrepen worden als imitatie van Celan, in wiens werk dit een vaak voorkomend procédé is: ‘Im Verzeichnis der in Celans Lyrik vorkommenden Wörter fällt die große Zahl ungewöhnlicher Komposita auf’ (Neumann 1968: 8). Bij Celan zijn verschillende categorieën nieuwgevormde samenstellingen te onderscheiden, Jellema bootst de meest markante na. Hij gebruikt met ‘Kometentijd’ een substantivisch compositum – bij Celan het meest voorkomende type – en met ‘sneeuwbewimperd’ een adjectief-metafoor gevormd uit een voltooid deelwoord met een substantief als prefix, wat blijkens het onderzoek van Neumann vooral in *Sprachgitter* een geliefde werkwijze is.¹⁵ ‘Zonnewind’ is dan weer een bestaande samenstelling die echter door veel lezers niet als zodanig erkend zal worden en als taalnieuwigheid opgevat zal worden. Ook dat is een typische Celan-truc.

Ten slotte valt Jellema’s woordbestand in deze drie gedichten op; ook dat is gebaseerd op dat van Celan. Een aantal van de door Celan meest gebruikte woorden, door Neumann ‘Schlüsselworte Celans’ (1968: 15) genoemd, duikt ook in de Celan-gedichten van Jellema als sleutelwoord op: ijs, oog, sneeuw, steen en woord.

Door deze stijlцитaten wordt Jellema’s schrijftuur bijzonder celanesk. Op die manier onderkent Jellema de invloed die Celan op hem heeft gehad en die ik in het voorgaande heb trachten aan te tonen. De ‘In memoriam’-gedichten voor Celan, die een beschrijving en interpretatie van het leven en het werk van deze dichter bieden, blijken echter meer dan een ode een positiebepaling van Jellema tegenover Celan.

Het eerste gedicht (Jellema 1975: 33) wijst op de uitzonderlijkheid van Celans dichterschap:

Kometentijd,
 even, dat is
 hoeveel dagen, zichtbaar
 de haast van een andere
 orde dan aarde.

Het neologisme ‘kometentijd’ is een leenvertaling uit het Duits, waar het de periode aanduidt waarin staartsterren opduiken. Celan verschijnt in een dergelijke tijd en wordt dus bijgevolg als een komeet beschouwd (zoals ook uit de laatste strofe blijkt waarin hij uitdrukkelijk met die term wordt aangesproken: ‘vreemd werd, komeet, / ons woord wereld’). Met het woord ‘komeet’ kan iemand aangeduid worden die een bliksemcarrière maakt, wat voor de dichter Celan opgaat: in de achttien jaar dat hij publiceerde, groeide hij uit tot de belangrijkste Duitse dichter.

15 De meeste voorbeelden van samenstellingen van deze vorm haalt hij uit *Sprachgitter*: ‘atemgefleckt’, ‘giftgestillt’, ‘meerdurchstäubt’, ‘nachtsdurchwachsen’, ‘rabenuberschwärmt’, ‘seelenbeschriften’, ‘seelenverfinstert’, ‘weltherzdurchglüht’ (zie Neumann 1968: 12).

Aan 'komeet' is echter ook een negatieve connotatie verbonden. In het volksgeloof kondigden staartsterren rampen aan. Met het eerste woord van Jellema's gedicht wordt dus zowel Celans glanzende dichterlijke loopbaan als zijn vroege einde opgeroepen. De rest van de strofe is een uitwerking van de uitdrukking 'als een komeet'. Voor Celan, die in de omschrijving 'de haast van een andere / orde dan aarde' wordt aangeduid als een onaards, uitzonderlijk fenomeen, geldt dat zowel zijn dichterlijke carrière als zijn leven kort, maar hevig waren.

De tweede strofe beschrijft Celan als een voorganger. De sprekende instantie wordt hier opgevoerd en duidelijk als laatkomer beschreven. De reis van de komeet die Celan was (door homofonie wordt ook het rijzen van Celans ster gesuggererd), 'begon voor wij stenen slepen', wat een poëtische metafoor is voor het schrijven zoals Celan dat begrijpt. Daartegenover wordt een hele andere, een romantische poëzieopvatting geplaatst: 'ons oor, aan een boomstam geleund, / van hoeven de nadering opving / van achter de kim, van hoever'. De dichter wordt hier voorgesteld als een natuurlyricus die uitkijkt naar het dichterspaard Pegasos. Dat is een visie op het dichterschap die mijlenver afligt van die van Celan.

In de derde strofe maakt Jellema een allusie op het verhaal over Gods menswording, waarbij de ster in Betlehem precies boven het stalletje bleef staan waar Jezus geboren werd. In de verzen 'Geen ster meer boven een stal, / die stil staat en spreekt' is de ster opnieuw een metafoor voor Celan die een poëzie schrijft waaruit God of metafysica verdwenen is. De mens dient zelf het heft in handen te nemen, zoals blijkt uit het vervolg van de strofe: 'wij / spreken het woord / zonnwind, het bestaat'. Het zijn de dichters die nu het woord nemen en met hun woorden nieuwe werkelijkheden kunnen scheppen. De formulering die Jellema gebruikt, lijkt op die uit Genesis: 'Toen zei God: er moet [...] zijn en er was [...]' (Genesis 1, 3). Hier is het de 'wij' die met behulp van een woord 'zonnwind' creëert: 'het bestaat'. Doordat de samenstelling 'zonnwind' niet als een bestaand compositum wordt herkend, maar als een neologisme opgevat wordt, lijkt de dichter zijn uitspraak waar te maken: hij laat een nieuw woord geboren worden. Aangezien dit echter een reeds bestaand woord is, verschuift de betekenis. De formulering geeft duidelijk aan dat het hier niet om een nieuwvorming gaat (het woord 'zonnwind'? 'het bestaat') waardoor de interpretatie waarin de dichter enkel woorden creëert bijgesteld moet worden. Niet het woord wordt geschapen, dat stond al in het woordenboek, maar in het gedicht wordt de realiteit gecreëerd waarnaar dit woord verwijst.¹⁶

De twee laatste strofes worden samen behandeld, omdat pas in het voorlaatste vers van het gedicht duidelijk wordt tot wie de imperatief in de eerste regel van de vierde strofe gericht is:

Doel ons voorbij
en intussen
wat mens werd,
wat mens werd?

16 Vgl. 'Het staat er: thijm' uit 'Brief over schrijven' waarbij op een soortgelijke manier onderstreept werd dat het niet enkel gaat om een bestaan op papier, maar om aanwezigheid in de werkelijkheid.

wat mens werd:
vreemd werd, komeet,
ons woord wereld.

‘Komeet’, het hemellichaam waarmee Celan wordt bedoeld, wordt via een apostrofe aangesproken en aangespoord ‘Doel ons voorbij’, waarbij het intransitieve werkwoord ‘doelen’ overgankelijk gemaakt wordt en daardoor een negatieve connotatie krijgt. Celan wordt beschouwd als een onheilbrengende staartster en wordt afgesmeekt: val niet op ons, breng ons geen rampspoed. Poëticaal geïnterpreteerd: heb geen invloed op ons dichterschap, want die is nefast. Immers, met het opduiken van de staartster Celan, bleek het hele wereldbeeld van de sprekende instantie in dit gedicht door elkaar geschud.

De slotverzen blijken echter twee interpretaties toe te laten die radicaal met elkaar in tegenspraak zijn. De zin ‘vreemd werd, komeet, / ons woord wereld.’ kan in een eerste lezing begrepen worden als ‘ons woord wereld werd vreemd’. Door Celans komst, met zijn visie op poëzie, ontstond er bij de dichter van deze verzen een breuk tussen taal en werkelijkheid. Zijn woorden hadden geen directe band meer met de wereld, zijn poëzie raakte van de realiteit vervreemd. In een andere lectuur van deze regels drukken ze net de werkelijkheidsscheppende kracht van de dichter uit. Dan kunnen ze geparafraseerd worden als: ‘moet je horen, Celan, op een vreemde manier wordt in poëzie het woord werkelijkheid’. In deze paradoxale slotverzen roept Jellema dus opnieuw de spanning op tussen de poëtica van Celan en de literatuuropvatting die hij, blijkens ‘Brief over schrijven’, meer genegen is en waaraan hij ook hier, via de afwijzing van Celans invloed, de voorkeur geeft.

In het tweede Celan-gedicht (Jellema 1975: 34) is het niet meteen duidelijk wie er aangesproken wordt: ‘Oog, sneeuwbewimperd, een ster / smelt in je haar, een druppel / geluk, wat weet je ervan.’ In eerste instantie lijkt ‘je’ in het tweede vers terug te verwijzen naar het openingswoord ‘oog’. Het kan echter ook dat de sprekende instantie zichzelf aanspreekt in dit gedicht en het zinsdeel ‘Oog, sneeuwbewimperd’ een bepaalde verschijningsvorm van de toegesprokene uitdrukt. Alleszins wordt hier een hoofd beschreven dat onder de sneeuw zit. De ster in het haar is dan een metafoer voor een vlok. De ster kan echter ook terugslaan op het vorige gedicht waarin Celan telkens als een dergelijk hemellichaam begrepen werd. Het gedicht kan dan opgevat worden als de beschrijving van de leeservaring van de sprekende instantie bij het lezen van poëzie van Celan. Dat lijkt in eerste instantie een geluk, maar dat wordt in het derde vers ter discussie gesteld: ‘geluk, wat weet je ervan.’

De tweede strofe werkt die twijfel uit: de mens weet niet hoe z’n leven zal verlopen:

Wat weet je, wat kwam
door de tijd, de verschrikkelijke
sneeuwman, met ogen verblind
en handen van ijs, komt
onafwendbaar, jouw tijd,
wat weet je ervan.

De tijd wordt als een verschrikkelijke sneeuwman voorgesteld die uiteindelijk dood brengt (‘ogen verblind / en handen van ijs’), maar niet tegen te houden is (‘onafwendbaar’).

In de volgende verzen wordt de activiteit van het oog beschreven: het 'staart op een ster / die het smeltpunt bereikt heeft'. Het kijkt naar de sneeuwvlok in het haar uit de eerste strofe en ziet hoe die smelt. Wanneer echter in de ster opnieuw Celan herkend wordt (een identificatie die door de allusie in dit vers op 'staartster', een synoniem voor komeet, extra in de hand wordt gewerkt), dan blijkt de fixatie ('staren' betekent niet enkel kijken, maar ook 'te veel op een zaak letten') op Celan te verdwijnen. Wat in eerste instantie tot geluk leidde, een leeservaring die de adem afsneed, blijkt te vervloeien en net een verdriet te worden ('een heldere traan in je haar'). Opnieuw wordt hier de tegenstelling die het onderwerp was van 'Brief over schrijven' behandeld. In dat gedicht bleek Celan in de eerste strofe het voorbeeld van de perfecte lectuursensatie, in de tweede wordt zijn manier van schrijven afgewezen. De fascinatie voor de gedichten van Celan slaat om in een afkeer, zoals in dit gedicht het initiële geluk tot ongeluk verwordt.¹⁷ De ster, de sneeuwvlok, Celan wordt: 'niets / als sneeuw', van geen groter belang voor de eigen poëzie als sneeuw, maar door het enjambement ook: 'niets', zoals sneeuw ook helemaal niets betekent, waardoor het belang van Celan tot nul wordt herleid, al is de dichter zich ervan bewust dat hij de invloed niet volledig zal kunnen uitbannen:

niets,
als sneeuw,
 maar
– onder wiens voeten, hij komt –
hoorbaar
als sneeuw.

Voor wie de gedichten van Jellema leest, klinkt Celan er, erg zacht weliswaar, nog steeds in door. De slotstrofe onderstreept dat nog een keer: 'Niets, / het is hoorbaar.' Ondanks de poging om Celan uit het eigen werk te verdrijven, zal hij er steeds in aanwezig blijven. Dat dit het geval is, blijkt ook uit het feit dat er nog een tweede interpretatie van deze slotverzen mogelijk is. Pas nu is het 'niets', waar rond in 'Dammen' de dichtkunst draaide ('Dichten om niets'), ook werkelijk poëzie geworden. Als dat waar is, dan wordt Celans literatuuropvatting uit 'Sommerbericht' verwerkelijk.

In het derde gedicht (Jellema 1975: 35) wordt Celans poëtica behandeld. De nadruk die daarin ligt op de stoffelijkheid van de taal en het ambachtelijke karakter van het dichterschap tegenover een meer romantische opvatting van het schrijverschap (Celan schrijft: 'Handwerk ist [...] Voraussetzung aller Dichtung' (GW III, 177)), wordt in het eerste vers samengevat: 'Taal, handgeweven textiel'. Het doel van dergelijke poëzie is het 'om schamel te bedekken / dit: / schoonheid en schuld, / en schijn.' Daarmee verwijst Jellema naar Celans 'Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker' uit 1958 waarin hij mooischrijverij verbiedt: de taal 'mißtraut dem "Schönen", sie versucht wahr zu sein' (GW III, 167). De strofe eindigt met de vaststelling 'Hij heeft het afgelegd.' 'Het' wijst terug naar 'handgeweven textiel' uit het eerste vers en dus naar 'taal' waarbij dat versdeel een appositie is. 'Stoffen

17 In 1999 expliciteert Jellema met betrekking tot de door hemzelf aangeduide invloed van Achterberg op zijn werk dit fenomeen als volgt: 'Als je heel erg intensief met een dichter bent bezig geweest, dan ontgroeit je dat op een gegeven moment. Het zegt niets over de kwaliteit. Je hebt de fascinatie verbruikt en misschien wel verwerkt in je eigen werk' (Ekkers 1999: 12).

afleggen' is een uitdrukking voor verslijten, waardoor de interpretatie ontstaat dat Celan de taal stuk gemaakt heeft met zijn dichterschap.

De tweede strofe opent met dezelfde versregel, die echter door wat er op volgt een andere betekenis krijgt. 'Hij heeft het woord ontvleesd', hij zocht naar de essentie met de bedoeling om zijn sprakeloosheid te overwinnen ('om woorden te hervinden'), maar ontzield op die manier het dichterlijke woord ook, waardoor 'Hij heeft het afgelegd' dan betekent: hij heeft de taal laten sterven. Resultaat van die werkwijze als dichter: 'Hij vond steen, / hardgras en tijd', een vertaald citaat uit 'Sommerbericht': 'Begegnungen mit [...] Stein[...], Hartgräser, Zeit'. Het zijn de nuchtere woorden die voor Celan een nieuwe aanzet voor de poëzie betekenen en een weg bieden uit de verstomming. Dat Jellema de mogelijkheid van een nieuwe dichtkunst gebaseerd op een dergelijk factisch vocabularium betwijfelt, ja zelfs afwijst, blijkt niet enkel uit het feit dat hij suggereert dat zo'n poëzie niets menselijks meer heeft ('ontvleesd'), maar ook uit wat hij toevoegt aan het Celan-citaat: 'en pijn.' Dat is blijkbaar de uiterste consequentie van Celans nieuwe poëzieopvatting.

Ook het volgende vers is opnieuw een verwijzing naar 'Sommerbericht'. Met 'Hij stond er middenin' beschrijft Jellema hier het tegengestelde van wat er in de openingsverzen van Celans gedicht te lezen valt: 'Der nicht mehr beschrittene, der / umgangene Thymiantepich'. Door dit natuurafereel in de volgende regel te doorkruisen met verzen die op het gemaakte karakter van de poëzie wijzen ('Eine Leerzeile, quer / durch die Glockenheide gelegt.') gaat Celan er letterlijk instaan en maakt hij het kapot. Het oxymoron 'zweeg onverhuld' is een typering van de gedichten die dat oplevert: een vorm van poëtisch zwijgen. En ook in de laatste strofe zinspeelt Jellema op 'Sommerbericht' wanneer hij Celans dood door verdrinking als volgt beschrijft: 'Van niets vervuld ging hij / voorgoed het water in.' Niet enkel wijst dit op het gebrek aan voldoening dat Celans poëzie oplevert, het is ook een allusie op het vers 'Nichts in den Windbruch getragen.' De dichter die met niets aan de slag gaat, kan enkel door 'niets' vervuld worden en dus onvervuld achterblijven,¹⁸ met als pijnlijk resultaat van een dergelijke poëtische houding: zelfmoord. Uit dit biografische gegeven trekt Jellema een poëtische consequentie. In het wit dat op het slotvers volgt en dat Celans definitieve verdwijnen nog een keer onderstreept, laat hij Celan ook letterlijk uit zijn poëzie verdwijnen.

5 I.M.=in margine

Niet enkel duikt Celan niet langer op via expliciete verwijzingen in Jellema's latere oeuvre, de dichter tracht ook op andere manieren aan de invloed van Celan te ontsnappen. De bundel die op *Een eng cocon* volgt, *De schaar van het vergeten* (1981), is veel klassieker qua vormgeving dan zijn voorganger. Jellema tendeeft nu naar gebonden vormen (sonnetten, het genre waarin hij in nog latere publicaties zal excelleren, duiken hier bijvoorbeeld voor het eerst op) en stilistische eigenaar-

18 Vgl. 'Gras... en voorbij het grazen?' (Jellema 1975: 10) waarin Jellema's dichter-koe onverzadigd bleef nadat ze in plaats van gras, zoals bij Achterberg, 'de leegte' geproefd had: 'mij voedt het niet'.

digheden zoals die in *Tijdverblijf* en *Een eng cocon* konden worden aangewezen en die op Celan zouden kunnen worden teruggevoerd laat hij achterwege.

Een andere poging om Celan uit het eigen werk te schrappen is het actief verwijderen van gedichten die sporen van de invloed van deze dichter bevatten. Wanneer Jellema in 1992 zijn poëzie verzamelt in *Gedichten, oden, sonnetten* blijkt hij precies die gedichten waarin ik hierboven invloed van Celan aanwees niet langer te willen opnemen.¹⁹ Wel voor herdruk geschikt acht hij de gedichten met de expliciete Celan-referenties: ‘Brief over schrijven’ en de cyclus ‘In memoriam Paul Celan 1970’. Dat betekent dus dat de verzen waarin getwijfeld wordt aan Celans poëtica en die waarin zijn literatuuropvatting wordt afgewezen, behouden blijven, terwijl de gedichten waarin zijn ideeën over poëzie en zijn technieken impliciet doorwerkten, geschrapt worden. Op die manier is Celan niet langer de centrale figuur die hij was ten tijde van *Een eng cocon*, maar wordt hij naar de marge van Jellema’s dichterschap verwezen als een antivoorbeeld.

Door die ingrepen – de keuze voor een klassieker dichterschap aan de ene kant en de eliminatie van Celan-sporen aan de andere – hakt Jellema de poëtische knoop door waarmee hij in *Een eng cocon* worstelde: de celaneske, modernistische literatuuropvatting wordt afgewezen ten voordele van een klassiekere, romantischere visie. Terugblikkend op die fase in zijn carrière onderkent de dichter dat ook:

Ik ben gaan publiceren in een tijd waarin taalreductie en hermetische poëzie de bovenaan voerden. Zo moest het, dacht ik, en ik probeerde ook zo te schrijven. Later werd het klimaat gunstiger voor degenen die bijvoorbeeld liever sonnetten schreven. (Jellema in Peters 1991: 40)

In 1975 probeert Jellema in *Een eng cocon* voor zichzelf een taalgerichte, op Celan gebaseerde poëzie uit, maar dat blijkt eerder het resultaat van een op dat moment in het literaire veld vigerende modegril dan de uiting van zijn eigen diepste poëtische ambitie.

6 ‘Als ik dat zou kunnen’

Wanneer hem elf jaar na het verschijnen van *Een eng cocon* gevraagd wordt om mee te werken aan een nummer van *De gids* over Celan, stuurt Jellema de tekst ‘Bericht van Celan’ in, waarin hij ‘Sommerbericht’ vertaalt²⁰ en becommentarieert. Wat dit gedicht voor Jellema betekent, blijkt meteen uit de opening van het essay:

Regels, nooit hele gedichten van Celan kan ik onthouden. [...] Maar er is één dat ik moeiteloos uit het hoofd ken, sinds twintig jaar. (Jellema 1986: 229)

¹⁹ Hetzelfde geldt uiteraard voor *Verzameld werk. Gedichten*, dat weliswaar niet meer door de dichter zelf werd samengesteld, maar waar voor de keuze uit de vroege periode van zijn dichterschap een beroep werd gedaan op *Gedichten, oden, sonnetten*.

²⁰ Het is het eerste gedicht dat hij van Celan vertaalt; later zal hij voor de uitgave ‘*Alles is te zwaar, omdat alles te licht is*’. *De brieven van Paul Celan aan Diet Kloos-Barendregt* niet enkel de daar gepubliceerde briefwisseling vertalen, maar ook de gedichten ‘Chanson einer Dame im Schatten’, ‘Rau-chtopas’ en ‘Todesfuge’. (In Celan 1999 respectievelijk op p. 61, p. 78 en p. 119-120. Vgl. ook Jellema 2005: 523-527).

Met deze uitspraak wijst de dichter op het belang van dit gedicht voor zijn eigen dichterschap en hij interpreteert het kort. Het gaat volgens hem over ‘De doodverklaring van de natuur, de proclamatie van de taal als materie’ (ibidem) en is daarmee ‘een programmatisch gedicht’ (idem: 230). Om de poëtica van dit gedicht te expliciteren, maakt Jellema echter een omweg via een ander gedicht van Celan. Als hij schrijft:

Verenkelde woorden, de hardste, onschone: die niets verbergen, en daarom komen. [...] En zo, enkel met woorden, zien uit te komen in een Iets dat is, dat “ihtet” en niet “nihatet”: Celan’ (ibidem)

verwijst hij naar de verzen ‘Eins und Unendlich, / vernichtet, / ichten.’ uit ‘EINMAL’ (GW II, 107).²¹ Door het inzetten van dat gedicht als bemiddelende instantie bij de interpretatie weet Jellema de poëtica uit ‘Sommerbericht’ te verzoenen met zijn eigen verlangen om met poëzie werkelijkheid te stichten:

Uit te komen in het blijvende, het zijn, door middel van het gedicht. Met zo weinig woorden. In zo’n stilte. Als ik dat zou kunnen. (Jellema 1986: 230)

De negatieve gevoelens ten opzichte van Celan ten tijde van *Een eng cocon* lijken in dit artikel daarmee blijkbaar verdwenen en Jellema, ondertussen zelf een gewaardeerd sonnettenschrijver, durft nu opnieuw de grootheid van Celan te erkennen, zoals blijkt uit een notitie in zijn dagboek die hij maakte voor hij deze tekst schreef:

Sommerbericht. Natuur, taal, uitgespaard ik. Het heeft niets aan kracht ingeboet, dat gedicht.²²

‘Sommerbericht’ blijkt voor Jellema duidelijk een centrale (inter)tekst. In de terminologie van Riffaterre: nu eens is het de matrix (1978: 13), de verzwegen tekst waar alles rond draait (dat geldt bijvoorbeeld voor ‘Dammen’, ‘Gras... en voorbij het grazen?’, ‘Zomerdag’ en de hier geïnterpreteerde wintergedichten uit *Een eng cocon*), dan weer is het de interpretant, ‘fragment of that text actually quoted in the poem it serves to interpret’ (idem: 109), zoals in ‘Brief over schrijven’ en ‘In memoriam Paul Celan 1970 III’. Ten tijde van *Een eng cocon* is dit gedicht voor Jellema ‘tremendum et fascinosum’ en biedt het het uitgangspunt voor een poëtische stellingname die diametraal tegenover Celans poëzieopvatting staat, een decennium later, in ‘Bericht van Celan’ blijkt het een vers dat Jellema, die ondertussen in zijn eigen werk afscheid van Celan genomen heeft, nog steeds fascineert, maar niet langer zijn angst opwekt.

Bibliografie

- Achterberg 2005 – G. Achterberg: *Alle gedichten 1. Verzamelde gedichten*. Bezorgd door Peter de Bruijn e.a. Amsterdam, 2005.
 Adorno 1996 – Th.W. Adorno: *Gesammelte Schriften. Bd. 10.1. Kulturkritik und Gesellschaft 1*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main, 1996.

21 Zelf een verwijzing naar Heidegger natuurlijk.

22 Notitie d.d. 15/1/1986. Ik kreeg inzage in Jellema’s dagboek en toestemming tot het citeren eruit van de heer Gerben Wynia, die ik hiervoor hartelijk wil danken.

- Brems 1991 – H. Brems: *De dichter is een koe. Over poëzie*. Amsterdam, 1991.
- Celan 1999 – Paul Celan: 'Alles is te zwaar, omdat alles te licht is'. *De brieven van Paul Celan aan Diet Kloos-Barendregt*. Bezorgd door Paul Sars en vertaald door C.O. Jellema. Amsterdam, 1999.
- Van Dijk 2006 – Yra van Dijk: *Leegte, leegte die ademt. Het typografisch wit in de moderne poëzie*. Nijmegen, 2006.
- Ekkers 1999 – Remco Ekkers: 'C.O. Jellema. Dichten om het nu te ervaren'. In: *Poëziekrant* 23 (1999), p. 12-15.
- gw – Paul Celan: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Beda Alleman und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Suhrkamp, 2000.
- Hirano 2008 – Yoshihiko Hirano: 'Botanik und Zoologie'. In: Markus May, Peter Gofkens und Jürgen Lehmann (Hrsg.). *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, 2008, S. 275-277.
- Jellema 1971 – C.O. Jellema: *Tijdverblijf*. Utrecht, 1971.
- Jellema 1975 – C.O. Jellema: *Een eng cocon*. Baarn, 1975.
- Jellema 1986 – C.O. Jellema: 'Bericht van Celan'. In: *De Gids* 149 (1986), p. 229-230.
- Jellema 1992 – C.O. Jellema: *Gedichten, oden, sonnetten*. Amsterdam, 1992.
- Jellema 2005 – C.O. Jellema: *Verzameld werk. Gedichten*. Amsterdam, 2005.
- Ligtvoet 2000 – F. Ligtvoet, met een aanvulling van G. Wynia: 'C.O. Jellema'. In: Hugo Brems, Tom van Deel & Ad Zuiderent (red.). *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*. Groningen, 2000.
- Neumann 1968 – Peter Horst Neumann: *Zur Lyrik Paul Celans*. Göttingen, 1968.
- Peters 1991 – Arjan Peters: 'C.O. Jellema. "Waarom ik niet meer spontaan reageer op de dingen?"' In: *Poëziekrant* 15 (1991), p. 39-42.
- Reitsma 2001 – Anneke Reitsma: 'De persoonlijke mythe van C.O. Jellema'. In: *Ons Erfdeel* 44 (2001), p. 400-418.
- Riffaterre 1978 – Michael Riffaterre: *Semiotics of Poetry*. Bloomington/London, 1978.
- Rilke 1986 – Rainer Maria Rilke: *Die Gedichte*. Frankfurt am Main, 1986.
- Seng 1997 – Joachim Seng: 'Sommerbericht'. In: Jürgen Lehmann u.a. (Hrsg.). *Kommentar zu Paul Celans Sprachgitter*. Heidelberg, 1997, S. 398-405.
- Szondi 1996 – Peter Szondi: *Schriften II. Essays: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen. Celan-Studien*. Hrsg. von Jean Bollack u.a. Frankfurt am Main, 1996, S. 345-389.
- Voswinkel 1974 – Klaus Voswinkel: *Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung*. Heidelberg, 1974.

Adres van de auteur

Vakgroep Nederlandse Literatuur
 Universiteit Gent
 Blandijnberg 2
 B-9000 Gent
 carl.destrycker@ugent.be