

Via ketterij tot het mysterie

Het sacrale en banale in de poëzie van Gerard Reve

Thomas van der Zwan

Bachelorpaper aangeboden binnen de opleiding
bachelor in de Taal- en Letterkunde

Promotor prof. dr. Dirk de Geest

Academiejaar 2015-2016

Abstract

This paper discusses the poetical procedures in the poetry of Gerard Reve that contribute to the paradoxical combination of the sacred and the banal, which is one of the main characteristics of his work. The first chapter gives a rough outline of Reve's transition from an implicit profession of his faith in his earlier works, towards a more explicit profession in his later works, and gives a brief summary of the worship of the Virgin Mary and the concept of 'revism', combining all these elements in an attempt to sketch a 'revian theology'. The second chapter contains the analyses of four poems by Reve, as regards form and content. The third chapter describes five significant poetical procedures used by Reve to express his theology, as described in chapter one, in the four analysed poems. The fourth chapter briefly concludes the investigation, using an article by Kris Pint to discuss how Reve's ironical combination of the sacred and the banal enables him 'to speak of the things whereof one cannot speak.'

Inhoud

Inleiding

1. Een reviaanse theologie?

1.1 Van een impliciete naar een expliciete belijdenis

1.1.1 *De avonden* en *Werther Nieland*

1.1.2 *Op weg naar het einde* en *Nader tot U*

1.1.3 *Vier pleidooien*

1.1.4 *De taal der liefde* en *Lieve jongens*

1.1.5 *Een circusjongen*

1.1.6 *Moeder en zoon*

1.2 Maria, Vierde Persoon Gods

1.3 Het revisme

1.4 Drie fundamentele kenmerken

2. Gedichtenanalyses

2.1 *Gedicht voor mijn 39^{ste} verjaardag*

2.2 *Danklied voor het Lam*

2.3 *Gezicht op Kerstmis*

2.4 *Graf te Blauwhuis*

3 Vijf poëtische procedés

4. Conclusie: 'praten over datgene waarover men niet praten kan'

Bibliografie

Lijst van afkortingen

Inleiding

In de verantwoording van zijn verhalenbundel *Vogels met zwarte poten kun je niet vreten* uit 2010, verklaart de Nederlandse auteur A.H.J. Dautzenberg dat een van de verhalen in de bundel een hommage is aan Gerard Reve, ‘de grootste Nederlandse mysticus’ (Dautzenberg, p.295). Toen ik Dautzenberg in een gesprek vroeg hoe hij die kwalificatie van Reve precies bedoelde, antwoordde hij dat mystici als Hadewijch en Jan van Ruusbroec in zekere zin de ‘makkelijke’ mystieke weg hadden gekozen, aangezien een leven in ascese en afzondering de eenwording met God als het ware in de hand werkt. Gerard Reve daarentegen had God gezocht in het volle leven – in de (homo)seksualiteit, de drank, de liefde en de literatuur. Reve was dus volgens Dautzenberg een groter mysticus dan zijn (middeleeuwse) voorgangers, omdat hij niet, zoals zij, het contemplatieve leven van een mysticus had nagestreefd, maar toch even ernstig en hartstochtelijk naar God had gezocht – en in minstens even verbluffende literatuur verslag had gedaan van zijn zoektocht.

Het kwam mij voor dat Dautzenberg daarmee een valide observatie maakte. Vrijwel het volledige oeuvre van Reve, vanaf de reisbrieven in *Op weg naar het einde* uit 1963 tot zijn laatste roman *Het hijgend hert* uit 1998, beschrijft een persoonlijk religieus wereldbeeld, dat op elke pagina als overkoepelende of achterliggende idee doorschemert. In alle romans en brievenboeken van Reve die tussen 1963 en 1998 verschenen, herkent de lezer die typische interpretaties van en omgang met christelijke dogma’s en sacramenten, die inmiddels zelfs als ‘reviaans’ bekend staan.

Hoe uit Reve’s godsbeeld zich precies in zijn werk? Welke literaire technieken gebruikte hij om, op die zo herkenbare wijze, een heel oeuvre over zijn religieuze ideeën en gevoelens te kunnen spreken, zonder ooit tot een eenduidig antwoord te komen, zonder ooit een gesloten systeem van zijn geloofsbelijdenis te maken? Hoe toont zich zijn zoektocht naar God in het volle leven, naar het verhevene in het aardse – het *sacrale* in het *banale* – in zijn werk?

Het zijn deze vragen die mij ertoe aanspoorden om in deze paper dieper in te gaan op Reve’s godsbeeld en de neerslag daarvan in zijn werk. Ik heb er om een aantal redenen voor gekozen om me zoveel mogelijk te beperken tot Reve’s poëzie: ten eerste omdat hij tijdens zijn geleidelijke bekering tot het katholieke geloof, tussen 1961 en 1966, relatief veel poëzie schreef en daarin duidelijk verslag doet van zijn religieuze belevenissen; ten tweede omdat in zijn poëzie, duidelijker dan in zijn proza, een ‘reviaanse’ poëtica naar voren komt, die, zoals deze paper zal aantonen, zeer hecht verstrengeld blijkt te zijn met zijn geloof; ten derde

omdat de gedichten van Reve, en dan met name degene die in deze paper worden behandeld, zich perfect lenen voor een grondige en compacte studie van zijn stijl.

In het eerste hoofdstuk zal ik aan de hand van primaire en secundaire literatuur kort het religieuze wereldbeeld en godsbeeld van Reve bespreken. Ik laat zien dat zijn oeuvre een gestage ontwikkeling doormaakt van een impliciete naar een expliciete geloofsbelijdenis, en toon hoe de Mariaverering, Reve's seksuele fantasieën en de ideeën van C.G. Jung en Arthur Schopenhauer tezamen zijn religieuze wereldbeeld vormen. In het tweede hoofdstuk zal ik vervolgens een viertal gedichten van Reve uitvoerig analyseren, zowel formeel als inhoudelijk. In het derde hoofdstuk behandel ik vijf literaire procedés en technieken die Reve toepaste om de vermenging van het sacrale en het banale in poëtische vorm tot uitdrukking te brengen. In de conclusie bespreek ik, aan de hand van de recensie die Kris Pint in 2002 over de *Verzamelde gedichten* schreef voor de Poëziekrant, kort hoe Reve in zijn poëzie praat over 'datgene waarover men niet praten kan' (Pint, p.30).

Graag wil ik hier professor De Geest hartelijk danken voor de mogelijkheid die hij me heeft geboden om een scriptie te schrijven over twee van mijn persoonlijke passies, te weten het geloof en het werk van Reve, en voor de mooie inzichten en interessante perspectieven die hij me meegaf gedurende het schrijfproces. Daarnaast gaat mijn diepste erkentelijkheid uit naar mijn vader en moeder, dankzij wiens onvoorwaardelijke liefde en vertrouwen ik mijn vruchtbare tijd aan de KU Leuven heb mogen beleven.

Ter afsluiting van deze inleiding wil ik graag nog het volgende mededelen: een van Reve's sterkste troeven is, zoals gezegd, zijn ongekende vermogen om het mysterie zogenoemd 'open' te laten. Reve heeft in zijn gehele oeuvre nergens geprobeerd concrete antwoorden te vinden op zijn vragen omtrent de 'Uiteindelijke Dingen', terwijl hij er op vrijwel elke pagina over spreekt. Hij heeft er altijd de voorkeur aan gegeven de grote thema's te bezingen in plaats van verklaren, en het is precies dat wat zijn werk voor liefhebbers een vrijwel onuitputtelijke bron van humor en bezinning maakt. Een paper als deze loopt al gauw het gevaar de indruk te wekken te willen verklaren of uitleggen. Bij dezen wil ik daarom nadrukkelijk aangeven dat dit geenszins het geval is. Integendeel, ik hoop met mijn bespreking van de religieuze motieven in Reve's poëzie bovenal het 'Mysterie, van Zichzelf gedragen, dat uit Zichzelf geboren wordt' (Reve, *VG*¹, p.66), te bezingen en vergroten.

¹ In de referenties achter de citaten uit de werken van Reve heb ik de titels van de geciteerde werken telkens afgekort. Bij de bibliografie achterin heb ik een verklarend lijstje toegevoegd met de volledige titel per afkorting.

1. Een reviaanse theologie?

1.1 Van een impliciete naar een expliciete belijdenis

Gerard Reve heeft in zijn romans en brieven meerdere malen benadrukt dat hij van jongs af aan een religieuze natuur heeft gehad. In de verantwoording bij zijn *Verzamelde gedichten* verwoordt hij het als volgt:

‘Wat is de grondslag van mijn werk? Van mijn vroegste jeugd af ben ik doordrongen geweest van een diep Godsbesef, en van het omringd zijn door een soms tot verrukking voerend, maar meestal als overweldigend en dreigend ervaren Mysterie’ (Reve, *VG*, p.129).

Deze passage is slechts een van de vele waarin Reve expliciet tracht te verwoorden wat zijn religieuze belevingswereld inhoudt. Ook in zijn talrijke brieven wijdt hij volledige alinea’s en pagina’s aan (vaak gewild humoristische en lichtzinnige) uiteenzettingen over zijn religieuze denkbeelden en ervaringen, waarbij hij niet zelden de indruk wekt al schrijvende zijn ideeën en gevoelens te verkennen en vorm te geven.

Dat Reve zo expliciet schreef over zijn religieuze natuur is echter geenszins altijd het geval geweest – al beweerde hij later dus deze natuur wel degelijk altijd te hebben bezeten. Er valt vanaf zijn debuut *De avonden* uit 1947 tot aan zijn romans van het midden en einde van de jaren ’70, een gestage ontwikkeling te herkennen van een alsmaar openlijkere geloofsbelijdenis – een ontwikkeling die overigens min of meer parallel liep met zijn steeds explicietere beschrijvingen van zijn (homo)seksuele relaties en fantasieën. Enigszins veralgemeniserend kunnen we stellen dat, in de 33 jaar tussen *De avonden* en *Moeder en zoon* (1980), zowel Reve’s geloof als zijn seksualiteit zich steeds sterker en explicieter manifesteerden in zijn werk.

Om de functie van zijn poëzie in de ontwikkeling van een impliciete naar een expliciete geloofsbelijdenis te bepalen, is het nuttig deze ontwikkeling hier met enkele voorbeelden chronologisch te schetsen. (Daarbij zal ik niet alle werken die Reve publiceerde in het betreffende tijdvak bespreken, maar er enkel de voor deze scriptie meest belangwekkende publicaties uitlichten.)

1.1.1 *De avonden* en *Werther Nieland*

Frits van Egters, de hoofdpersoon in Reve’s debuutroman, vertoont door heel het verhaal een neurotische aandrang tot rituele handelingen: hij houdt met dwangmatige precisie bij hoe de

tijd verstrijkt, zegt constant tegen zichzelf wat hij zal gaan doen, bestudeert zichzelf in de spiegel, praat tegen een knuffelkonijn en onderwerpt het aan denkbeeldige straffen etc. Al wijst geen enkele van deze handelingen op een specifieke vorm van religieuze praktijk, toch zouden ze gezien kunnen worden als de vroegste manifestatie in Reve's oeuvre van de seksueel-religieuze fantasierituelen die in zijn latere werk zo veelvuldig zouden worden beschreven.

Het fameuze slot van *De avonden* kent wel degelijk een duidelijk religieuze bijklank, en het vormt in een aantal opzichten zelfs een voorafschaduwning van de ironisch-humoristische stijl waarmee Reve vijftien jaar later over zijn geloof zou beginnen te schrijven. In zijn recensie van het werk in *Het Parool* noemde Simon Vestdijk het slot dan ook terecht een 'religieuze apotheose' (Maas, *Deel I*, p.265). Een enkel citaat zal hier voldoende zijn om de religieuze dimensie te karakteriseren. Wanneer protagonist Frits van Egters na een wandeling op Nieuwjaarsavond weer thuiskomt bij zijn ouders, treft hij zijn vader in een hansop aan, waarvan de achterkant openstaat, waarop Frits denkt: 'Almachtige God, (...) zie toe, zijn reet is te zien. Zie deze man. Het is mijn vader. Behoed hem. Bescherm hem. Leid hem in vrede. Hij is uw kind' (Reve, *DA*, p.221). De juxtapositie van de aanroeping van God en het platvloerse woord 'reet' is een van de vroegste voorbeelden van de vermenging van het sacrale en banale, die zo typisch is voor de toon in Reve's werk. Toch is er hier slechts sprake van een impliciete geloofsbelijdenis: ten eerste legt Reve de woorden in de mond van een personage, ten tweede beschrijft hij hier geen inhoudelijke religieuze ideeën.

In de novelle *Werther Nieland* uit 1949 vertoont de ik-persoon, het elfjarige jongetje Elmer, in wezen dezelfde neurotische aandrang tot rituele handelingen die we ook bij Frits van Egters herkennen, met het verschil dat dergelijke handelingen in *Werther Nieland* al veel duidelijker doen denken aan religieuze rituelen. Een goed voorbeeld hiervan treffen we op een derde van de novelle aan, wanneer Elmer en zijn vriendje Werther een Club voor de Grafkelders oprichten. De twee jongetjes begraven op ceremoniële wijze een dode spreekw, waarna de ik-persoon de bezwerende, mantra-achtige zin 'de geheime vogel is in de aarde gegaan' zingt. Hij durft dit niet hardop te doen, maar herhaalt 'deze zin vele malen' in zichzelf (Reve, *WN*, p.75). De passage doet denken aan het voortdurende inwendige gemompel van Frits van Egters in *De avonden*, maar ook, met vooruitziende blik, aan het angstige gepieker van Hugo Treger, de hoofdpersoon in Reve's roman *Bezorgde ouders* uit 1988. Het beeld van de vogel komt daarin bijvoorbeeld terug in de passage waar Treger over een op straat gevonden en naar huis meegenomen teddybeer denkt: 'Verbranden had geen zin, want dan zoude het zich in een – nog veel gevaarlijker – vogel kunnen veranderen'

(Reve, *BO*, p.74). Ook in *Werther Nieland* is echter nog geen sprake van een expliciete geloofsbelijdenis.

1.1.2 *Op weg naar het einde en Nader tot U*

In deze twee brievenboeken, die Reve in de jaren '60 publiceerde, detecteren we een duidelijk scharnierpunt in de ontwikkeling van een impliciete naar een expliciete geloofsuiting in zijn werk. De twee boeken samengenomen vertonen een interessante beweging, die Piet Gerbrandy in zijn schitterende essay *Uit de diepten* omschrijft als een reis 'van buitenwereld naar binnenwereld, van feiten naar visioenen, van zakelijkheid naar poëzie' (Gerbrandy, p.110). Waar *Op weg naar het einde* (1963) nog brieven uit Edinburgh, Amsterdam, Camden Town en Gosfield bevat – en dus een breed en profaan decor hanteert –, zijn de brieven in *Nader tot U* (1966) onder meer 'uit het verleden', 'door tranen uitgewist' en 'in de nacht geschreven'. Daarbij sluit het boek af met een poëziegedeelte, dat gedichten bevat die 'Geestelijke liederen' worden genoemd. Het geheel dat de twee boeken samen vormen, een 'pelgrimstocht, waarin de reis, op goed middeleeuwse wijze, een allegorische karakter heeft' (Gerbrandy, p.106), komt tot een eindpunt in de geest en heeft daar de vorm aangenomen van poëzie. In datzelfde jaar 1966 bekeert Reve zich officieel tot het katholieke geloof.

Gerbrandy wijst tevens op de vele gelijkenissen tussen de brieven en gedichten van Reve enerzijds en de Bijbelse psalmen anderzijds, en weet op overtuigende wijze te beargumenteren dat de grens tussen proza en poëzie in de twee brievenboeken opzettelijk vervaagt. Zo vangt 'Op weg naar het einde' aan met een gedicht dat onder de titel 'Motto' is opgenomen in de *Verzamelde gedichten*:

Motto

Wat zegt u daarvan? Een mens hoort er van op:
 opgehouden met roken, ben ik, acht en dertig jaar oud,
 begonnen gedichten te schrijven.

Zuipen en de rest net als vroeger.

(Reve, *VG*, p.101)

Gerbrandy wijst er op dat, aangezien het boek opent met de mededeling dat de verteller gedichten schrijft, 'het vervolg [blijkbaar] als poëzie gelezen [dient] te worden' (Gerbrandy,

p.113). Wat volgt, is echter proza – volgens Gerbrandy dus een vorm van poëtisch psalmenproza, inclusief het liederlijke en tot meezingen uitnodigende karakter van de psalmen.

De aangesprokene in de eerste zin van ‘Motto’ zal overigens nog niet dezelfde ‘u’ zijn als in ‘Nader tot U’; in het gedicht is het pronomen immers met een kleine letter geschreven. Vermoedelijk wordt daarmee dus de lezer aangesproken, en niet God. Niet veel verder in *Op weg naar het einde*, op de derde bladzijde al, treffen we echter twee onmiskenbare verwijzingen naar God aan: de verteller kijkt een door hem begeerde jongen die wegloopt na, en verzucht ‘Niet mijn, Uw wil geschiede’, en even verderop spreekt hij de volgende ‘opstandige gedachte’ hardop uit: ‘Als U de mensheid hebt verlost, waarom dan mij niet – dat was toch in één moeite doorgegaan?’ (Reve, *OWNE*, p.9). Het lijkt er sterk op dat we hier met het eerste duidelijke voorbeeld te maken hebben, van de typisch reviaanse, humoristische aanroeping tot God, inclusief de vermenging van het plechtige en alledaagse taalgebruik.

Evenals in *Op weg naar het einde* treffen we in de brieven in *Nader tot U* steeds meer verwijzingen naar, aanroepingen tot en vernoemingen van God aan. Als climax van deze ontwikkeling zijn er dus de ‘Geestelijke liederen’, waar bijna elk gedicht over God lijkt te gaan of tot God is gericht.

1.1.3 Vier pleidooien

In dit dunne boekje uit 1971 werden een aantal belangrijke toespraken gebundeld, die Reve eind jaren ’60 bij verschillende gebeurtenissen uitsprak. In de uitgebreide verantwoording legt Reve uit ‘dat de opgenomen teksten de diepste motieven van zijn werk en persoon verwoordden’ (Maas, *Deel II*, p.609). Vooral het *Slotwoord voor de rechtbank* en de *Pleitrede voor het Hof* zijn hier van belang. Beide voordrachten werden gehouden in de context van het fameuze Ezelproces, de juridische aanklacht van godslastering die in 1966 tegen Reve was ingediend, naar aanleiding van een passage in *Nader tot U* waarin de verteller seksuele handelingen verricht met God in de gedaante van een ezel.

In het *Slotwoord*, dat werd uitgesproken bij het eerste proces in 1966, karakteriseert Reve het proces als ‘de plaatsing van het ene Godsbegrip, het ene Godsbeeld, tegenover het andere’ (Reve, *EH*, p.173). Voor het eerst zien we hoe Reve over zijn eigen ideeën omtrent God als een ‘begrip’ of ‘beeld’ spreekt, en hoe hij die nog in dezelfde alinea relateert, door te stellen dat ‘zijn of enig ander Godsbeeld’ waard is ‘wat een gek er voor geven wil’ (Reve, *EH*, p.175).

In de *Pleitrede voor het Hof*, die door Reve werd opgelezen bij het hoger beroep in 1967, zet hij zijn godsbegrip uitgebreid uiteen. Het volgende citaat leidt deze uiteenzetting in. Het doet sterk denken aan de verantwoording die Reve, bijna twintig jaar later, bij de *Verzamelde gedichten* zou geven (cf. supra):

‘Ik bezit geen statisch Godsbeeld, maar als ik van God een definitie zou moeten geven, dan zou die thans luiden: “God is het diepst verborgene, meest weerloze, allerwezenlijkste en onvergankelijkste in onszelf.” (...) Alles wat ik in mijn werk over God te berde breng, is op dit Godsbegrip gegrondvest.’ (Reve, *EH*, p.182)

Dit is slechts een van de vele citaten uit de *Pleitrede* waarin Reve een min of meer coherente ‘theologie’ beschrijft. Op het gebied van de religieuze aspecten van Reve’s oeuvre is de tekst een uitermate belangrijke scharnierpunt: we zullen er in een volgende paragrafen dan ook herhaaldelijk op terugkomen.

1.1.4 De taal der liefde en Lieve jongens

In deze beide romans, die net als *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* als één enkel boek beschouwd kunnen worden (en in 1980 ook in die vorm zijn uitgegeven onder de titel *De taal der liefde/Lieve jongens*), verruimt Reve de briefvorm grotendeels voor de dialoog. In breed uitgesponnen seksuele fantasieën, die de verteller in bed aan zijn partners vertelt, ontvouwt Reve zijn concept van het zogenoemde ‘revisme’ (cf. infra). Toine Moerbeek weet op overtuigende wijze aan te tonen dat daar een hoop religieuze symboliek bij komt kijken, en stelt dat ‘Reves verdichting van Maria tot liefdesgodin een (...) hoogtepunt [bereikt]’ (Moerbeek, p. 171) in deze boeken. Beide boeken worden dan ook opgedragen aan Maria, die ‘gelijkwaardig aan haar goddelijke Zoon en in mystieke zin hoger geplaatst’ is (Moerbeek, p.169). Daarnaast bevatten de brieven aan Simon Carmiggelt in *De taal der liefde* talloze passages (minstens een per brief) waarin Reve uitwijdt over religieuze thema’s.

1.1.5 Een circusjongen

Een circusjongen (1975) is misschien wel de meeste barokke roman die Reve heeft geschreven. Naast de stijl, de thematiek en de bijna 19^{de}-eeuws aandoende passages in het vierde deel, waarin de verteller een bezoek brengt aan de Vorstin, ontleent het boek zijn maniëristische karakter onder meer aan de christelijke titels van de vier delen (‘Geboorte’,

‘Dood’, ‘Hellevaart’ en ‘Verrijzenis’), met daarbij nog de citaten uit het credo als ondertitels. De roman is gecomponeerd op basis van het credo en kan daarom gelezen worden als één grote geloofsbelijdenis. Het motto, een gedicht met de titel ‘Hymne voor M.’, dat ook is opgenomen in de *Verzamelde gedichten*, maakt van het gehele boek een document van Mariaverering:

Hymne voor M.

Gij die alles weet en alles begrijpt,
ook waar Uw Zoon geen tijd voor heeft en geen geduld,
tot U, lieve Moeder, zing ik dit lied:
van U gekomen, keer ik tot U terug.
Moge het niet te lang duren voordat ik weer bij U ben.
(Reve, *VG*, p.64)

De ironische toon waarmee de Zoon in de tweede regel gekarakteriseerd wordt, relateert de christologische compositie van de roman en schuift Maria naar voren als belangrijkste object van aanbidding. De vergelijking tussen Reve en de psalmzanger, die door Piet Gerbrandy werd uitgewerkt, lijkt dus ook hier te gelden: de roman is een ‘lied’, dat gezongen wordt door de verteller en in zijn geheel gericht is aan ‘U, lieve Moeder’. Door de combinatie van het vooraan geplaatste gedicht en de compositie van het daaropvolgende verhaal lijkt het alsof, zoals de Zoon uit Maria voortkwam, het gehele boek, inclusief het levensverhaal van de verteller, voortkomt uit het verlangen om tot de ‘lieve Moeder’ te zingen – hetzelfde grondmotief van ‘onbepaaldheid op zoek naar een bestemming’ (Gerbrandy, p.109) als in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U*.

1.1.6 Moeder en zoon

Met *Moeder en zoon* (1980) bereikt de geleidelijke ontwikkeling van een impliciete naar een expliciete geloofsbelijdenis, die we hierboven hebben geschetst, een soort van eindpunt. Deze roman fungeert daarom als een belangrijke inhoudelijke mijlpaal in het oeuvre van Reve: in het derde deel van de biografie van Nop Maas krijgt het boek dan ook een volledig eigen hoofdstuk (iets wat daarnaast enkel ook voor *De avonden* geldt).

Tussen 1975 en 1979 kondigde Reve al in verschillende brieven aan dat hij het plan had opgevat om een ‘beschouwend boek’ te schrijven, waarin ‘hij vooral zijn eigen weg naar het

katholicisme wilde beschrijven' en waarin hij 'alles [wilde] ordenen en samenvatten, wat [hij] over de Uiteindelijke Dingen d[acht]' (Maas, *Deel III*, p.190). Ook al is *Moeder en zoon* uiteindelijk een roman geworden, die het (sterk gefictionaliseerde) relaas van Reve's bekering uit de doeken doet, toch bevat het boek een hoop beschouwende passages waarin de verteller, uitbundiger en ernstiger dan in welke voorgaande roman van Reve dan ook, hardop nadenkt over zijn eigen ideeën omtrent een aantal theologische en mythologische kwesties.

Zo lezen we in het vierde hoofdstuk over de Egyptische godin Isis, als heidense voorgangster van de katholieke Maria. Het zesde, zevende en achtste hoofdstuk beschrijven Reve's worstelingen met de (on)zin van de katholieke kerk. De laatste vijf hoofdstukken en de epiloog bevatten onder meer een tot Maria gerichte monoloog, en een aantal gesprekken van theologische aard die de verteller voert met rector Lambert S. en de theoloog prof. Hemelsoet. Daarnaast worden ook de meer narratieve gedeelten van de roman regelmatig gelardeerd met godsdienstige uiteenzettingen van de verteller, zoals in het vijftiende hoofdstuk, waarin de verteller, middenin een behoorlijk expliciete verkrachtingsscene, zijn seksuele driften met een theologische onderbouwing tracht te rechtvaardigen.

1.2 Maria, Vierde Persoon Gods

Wanneer Reve zich precies begon te interesseren voor Maria valt uiteraard moeilijk te achterhalen, maar Nop Maas suggereert dat Reve in 1955, bij het lezen van het boek *Psychologische Typen* van Carl Gustav Jung, wellicht voor het eerst kennismakte met de 'bovenaardse, mystieke gestalte van de Godsmoeder' (Maas, *Deel I*, p.515) waarvan Maria slechts een van de vele voorbeelden is (cf. infra).

De invloed van Jung's gedachtegoed op het werk en wereldbeeld van Reve kan moeilijk worden overschat en verdient hier enige toelichting. C.J. Schuurman, de psychiater die Reve in 1945 of 1946 aanraade om te gaan schrijven (Maas, *Deel I*, p.209), was geschoold op jungiaanse leest. Dankzij de succesvolle therapie die Reve bij Schuurman onderging bleef hij hem zijn hele leven dankbaar (Maas, *Deel I*, p.214), en koesterde hij een levenslange voorliefde voor de jungiaanse psychologie. Hij had enkele werken van Jung grondig bestudeerd en gebruikte vaak diens begrippen om zijn eigen ideeën over de rol van mythe, geloof en dogmatiek in het menselijk leven te verhelderen (Maas, *Deel I*, p.666). Veel van Reve's religieuze denkbeelden en fantasieën, die op lezers van zijn werk als typische reviaans overkomen, worden al besproken als historische fenomenen in de werken van Jung. In *Psychologische Typen* las Reve bijvoorbeeld vermoedelijk voor het eerst de zeventiende-eeuwse mystieke poëzie van Angelus Silesius (die ook wordt genoemd in de verantwoording

bij de *Verzamelde gedichten*), waarin een godsbeeld tot uitdrukking komt dat mens en God min of meer als elkaars gelijken ziet (Maas, *Deel I*, p.515). We vinden dat denkbeeld vrijwel letterlijk terug in de *Pleitrede voor het Hof* waarin Reve beweert dat ‘God (...) evenzeer onze liefde en troost [behoeft] als wij de Zijne’ (Reve, *EH*, p.187), en ook in de vele revistische passages in zijn oeuvre herkennen we de wederzijdse afhankelijkheid tussen de gelovige enerzijds en God of de Meedogenloze Jongen (cf. infra) anderzijds.

Ook de kiem van Reve’s visie op Maria, om terug te keren naar het hoofdonderwerp van deze paragraaf, is terug te vinden in de boeken van Jung. De erotische verhouding tot Maria zoals die door Reve wordt beschreven in onder meer het gedicht ‘Sacrament’ (Reve, *VG*, p.97) en in *Moeder en zoon* (Reve, *MZ*, p.257), wordt ook al door Jung besproken in *Psychologische Typen*, waarin hij epitheta van Maria als ‘Mystieke roos’ en ‘Gouden huis’ als erotische symbolen duidt (Maas, *Deel I*, p.515). In zowel *Symbolik des Geistes* als *Psychologie en religie* bespreekt Jung de archetype van de Vereenheid en voorspelt hij de uiteindelijk opname van Maria als Vierde Persoon Gods in het credo (Maas, *Deel I*, p.665). Dat idee spoorde Reve er toe aan zelf een credo te formuleren waarin Maria haar plaats krijgt naast de Vader, de Zoon en de Heilige Geest (Maas, *Deel II*, p.97). In zijn werk zien we hier ook vele voorbeelden van, zoals in het volgende gedicht dat deel uitmaakt van de ‘Geestelijke liederen’ in *Nader tot U*:

Aan de Maagd, Vierde Persoon Gods

Gij, Die niet veel gesproken hebt,
maar alles in Uw hart bewaart –
U groet en troost ik, lieve Moeder,
Gezegende.
(Reve, *VG*, p.37)

De derde regel, waarin de ik-persoon aangeeft Maria te troosten, is wederom een uitdrukking van het hierboven besproken Godsbeeld dat stelt dat de relatie van verlossing tussen God en mens in wezen twee kanten op werkt. Deze tweerichtingsverlossing komt wellicht het sterkst tot uitdrukking in de *Pleitrede voor het Hof*, wanneer Reve tracht uit te leggen wat voor soort liefde de mens jegens God dient na te leven. Volgens hem is dat ‘de liefde, die ouders koesteren jegens hun kind. Deze liefde vraagt, indien zij echt is, niets, en geeft alles. Aldus moeten wij God liefhebben als ons Kind’ (Reve, *EH*, p.186). Ook dat denkbeeld treffen we

op meerdere plaatsen in Reve's oeuvre aan, onder meer in zijn poëzie, zoals in het gedicht 'Danklied voor het Lam' (cf. infra) waarvan de laatste regel luidt: 'Mijn Zoon, mijn Lam, ik houd zo vreselijk veel van U' (Reve, *VG*, 1965, eigen onderstreping).

Doordat Reve in feite eerder in aanraking kwam met Maria als zijnde een van de vele voorbeelden van het jungiaanse, archetypische beeld van de moeder der wereld in plaats van als de puur katholieke Moeder van God, is het niet verwonderlijk dat hij herhaaldelijk refereert aan haar voorchristelijke, mythologische verschijningsvormen. Zo bevat *Op weg naar het einde* al een passage waarin Reve een Spaanse kerk bezoekt, met daarin, 'zeilend op een zilveren maansikkel, de Moeder van God, tot voortzetting van het vennootschap onder firma Gezusters Artemis & Diana, v/h Selene, v/h Ceres, v/h Erven de Wed. Isis' (Reve, *OWNE*, p.159-160). In deze 'hiërarchische rangorde onthult Reve (...) Maria's voorchristelijke, mythische namen' (Moerbeek, p.173). Vertrekkend vanuit deze passage, wijst Toine Moerbeek er met overtuigende voorbeelden op dat ieder van deze mythologische godinnen hun weerklank vinden in verschillende (zowel mannelijke als vrouwelijke) personages in Reve's oeuvre (Moerbeek, p.173-179), wat goed illustreert dat het Mariabeeld van Reve in wezen veel breder is dan dat van de katholieke leer. Reve zelf maakt daar ook expliciet gewag van in bijvoorbeeld het vierde hoofdstuk van *Moeder en zoon*, waarin hij beschrijft hoe hij op de basisschool voor het eerst kennismakte met de Egyptische godin Isis, waarvan hij toen niet kon weten dat de katholieken 'haar nog steeds vereerden, zij het dat Zij, om redenen van veiligheid, zich voorlopig onder een andere naam had laten inschrijven...' (Reve, *MZ*, p.64).

1.3 Het revisme

Het woord 'revisme' kwam al een keer voor in deze paper. Het is de naam voor, in Reve's eigen woorden, 'die bepaalde vorm van liefdesverlangen, waarin de betrokkene aan het object van zijn liefde een derde persoon (of personen) wil geven' (Maas, *Deel II*, p.247). Het vroegste voorbeeld van een volwaardig revistische dagdroom treffen we aan in *Op weg naar het einde*, wanneer de verteller erover fantaseert het personage 'loodgietend Prijsdier M. (...) aan elke Spaanse jongen die hem zou begeren, ten gebruike [te] geven' (Reve, *OWNE*, p.154). In *Nader tot U* raakt Reve al meer op dreef, blijkens de breed uitgesponnen passage waarin de verteller aan ene Gerard N. uit de doeken doet hoe deze voor zijn vriend een jongen moet meenemen 'die helemaal voor hem is, en die voor hem moet knielen' (Reve, *NU*, p.103). Ook in latere werken van Reve komen talloze passage voor die volgens het

revistische ideaal zijn opgebouwd, met name in de fantasievolle bedverhalen die de ik-persoon aan zijn partner vertelt in *De taal der liefde* en *Lieve jongens*.

Een belangrijke figuur, die doorheen heel het oeuvre van Reve telkens weer opduikt in de revistische passages, is de Meedogenloze Jongen: een mooie, onbereikbare, prinsachtige jongen die tegelijkertijd zomaar de gedaante kan aannemen van een metselaar, zeiler of soldaat, en aan wie Reve elke jongen of elk meisje wil geven, zolang hij daarmee de lusten van deze iconische figuur kan bevredigen. In de *Pleitrede voor het Hof* noemt Reve de Meedogenloze Jongen ‘de homoseksuele pendant van *La Belle Dame sans Merci*² uit de romantische literatuur’ (Reve, EH, p.188). De Meedogenloze Jongen doemt in vele passages bij Reve op, en bezit evenzoveel titels en benoeming, die soms onderling tegenstrijdigheid vertonen, zoals in het gedicht ‘Een Nieuw Paaslied’ ‘waarin Hij, in één en dezelfde regel ‘‘Meester, Slaaf en Broeder’’ wordt genoemd’ (Reve, EH, p. 187). Die tegenstrijdigheid treffen we vaker aan wanneer het om deze mythische jongen gaat, zoals in *Nader tot U*, waar de verteller hem in een tent aantreft, ‘even weerloos als iedere jongen, die hij onderwierp en bezat’ (Reve, *NU*, p.56).

Reve heeft nooit een volledig sluitende definitie van het revisme gegeven, maar het idee heeft stevast een sterk religieuze inhoud gekend. In een interview uit 1968 noemde hij het ‘de voltooiing van een allergeheimste drievuldigheid van de Liefde,’ waarbij hij, uiteraard, de goddelijke triniteit aanhaalt als parallel, en even verderop omschrijft hij het als ‘een droom, een ideaal, een heimwee, een innerlijke ervaring, net als God’ (Maas, *Deel II*, p.248). Sjaak Hubregtse wijst er op dat, zowel in het revisme als in het christendom, een mensenoffer uit liefde plaatsvindt, maar dat er in het geval van het revisme ‘sprake is van een ingrijpende rollenwisseling: in het revisme wordt de begeerde persoon geofferd aan de (aan God gelijk te stellen) Meedogenloze Jongen, terwijl het in het christendom juist de God is die het offer brengt’ (Hubregtse, p.55).

1.4 Drie fundamentele kenmerken

De vraag is in hoeverre het mogelijk is om op basis van al het voorgaande orde en regelmaat te herkennen in het weelderige en vloeibare religieuze wereldbeeld van Reve. In hoeverre is er daadwerkelijk sprake van een reviaanse theologie? Ondanks (of dankzij?) de vele ironische en humoristische oneliners die hij gedurende zijn loopbaan herhaaldelijk inzette om de talloze vragen naar de oprechtheid van zijn geloof te ontcrachten of omzeilen, is het zeer moeilijk om een rode draad of vaste kern in Reve’s belijdenis te vinden. Sjaak Hubregtse

² Zie ondermeer het gelijknamige gedicht van John Keats uit 1819.

verklaart die complexiteit door te stellen dat ‘de kern van Reve’s religie (...) niét een onwankelbaar *Godsgeloof* [is], maar een *Godsvoorstelling* en een *Godsverlangen*’ (Hubregtse, p.47). We zullen hier een aantal fundamentele kenmerken van die voorstelling en dat verlangen op een rij zetten, die tezamen een kader vormen waarbinnen we de gedichten van Reve onder de loep zullen nemen in het volgende hoofdstuk.

(1) Een eerste fundament in Reve’s theologie is de **paradox**. Wanneer Nop Maas in de inleiding van zijn biografie over Reve schrijft dat deze ‘zoals ieder mens (...) een vat vol tegenstrijdigheden [was]’ (Maas, *Deel I*, p.12), dan geldt dat evenzeer voor Reve’s theologie. In de voorgaande paragrafen maakten we al kennis met de volkomen paradoxale voorstellingen die Reve koesterde van God, Maria, de Zoon en de Meedogenloze Jongen, en de idee van de ‘tweerichtingsverlossing’ tussen de mens en het goddelijke. God is bij Reve tegelijkertijd een almachtige, onkenbare schepper van de wereld en een volkomen antropomorfe figuur die eenzaam is, troost en liefde zoekt en bij vlagen stevig aan de kruik gaat. Maria is eeuwig en onveranderlijk Maagd, maar geeft zich ook aan een soldaat in het gedicht ‘Sacrament’, of laat zich door Reve in een droom tot tweemaal toe bezitten, zoals beschreven in hoofdstuk 22 van *Moeder en zoon*. Jezus Christus is een mystiek symbool voor de innerlijke transformatie van de christen (Maas, *Deel I*, p.587), dan weer wordt hij weggezet als ‘zenuwlijder’ (Reve, *MZ*, p.252). De Meedogenloze Jongen is dan weer een ‘verheven ruiters’ (Reve, *VG*, p.55), dan weer een eenzame en kwetsbare jongen (cf. supra).

Al deze tegenstellingen in Reve’s omgang met de katholieke symbolen (en met zijn zelfbedachte symbolen) worden enigszins begrijpelijk wanneer we er rekening mee houden dat Reve in eerste instantie een fascinatie koesterde voor het magische, occulte en mystieke in algemene zin, en pas in tweede instantie tot de conclusie kwam dat de katholieke leer naar zijn smaak genoeg magie en mystiek bevatte om zich erbij aan te sluiten en zo zijn religieuze inborst een eigen kerk te geven. Vlak voor zijn doop schreef hij nog dat hij ‘alle katholieke dogmas van ganser hart omhels[te] en onder[schreef], al [had hij zijn] eigen, bovenhistoriese (sic) & boventijdelijke interpretaatsie (sic)’ (Maas, *Deel II*, p.316). Met andere woorden, Reve heeft dankbaar en gretig gebruik gemaakt van de katholieke dogma’s en sacramenten om er zijn eigen gevoelsleven en fantasiewereld op te projecteren. Heel zijn belijdenis was in die zin paradoxaal dat hij geloofde in de kracht van de katholieke dogma’s en sacramenten, zonder te geloven in de onwrikbare historische werkelijkheid van hun inhoud, wat hem de vrijheid gaf om de historische interpretatie door een puur persoonlijke en symbolische interpretatie te vervangen. Sjaak Hubregtse concludeert dat ‘voor Reve religie

hoogstens in het dagelijkse leven een allegorische bron van zingeving, vrede en troost kan zijn' en hij noemt deze geloofsvorm 'een uiting van *romantische ironie*' (Hubregste, p.51).

(2) Met de **ironie** zijn we meteen bij het tweede fundament van Reve's belijdenis aanbeland, en deze staat dus in direct verband met de paradox als eerste kenmerk. Zoals gezegd bleef Reve heel zijn leven de letterlijke interpretatie van de christelijke leer hekelen. In een interview voor het maandblad *Ratio* uit 1964, dus nog voor zijn toetreding tot de katholieke kerk, geeft Reve al aan dat het katholieke geloof wel het ware geloof is, 'maar misschien toch niet voor [hem], omdat [hij] er bezwaar tegen [heeft] dat zij als historische werkelijkheid verkopen, wat in werkelijkheid een mythe is' (Luyendijk, p.70). Ook binnen zijn oeuvre speelde Reve vaak met de vele vormen die het geloof kan aannemen in verschillende mensenlevens, zoals bijvoorbeeld in het gedicht 'Dagsluiting' uit 1965:

Dagsluiting

Eigenlijk geloof ik niets,
 en twijfel ik aan alles, zelfs aan U.
 Maar soms, wanneer ik denk dat Gij waarachtig leeft,
 dan denk ik, dat Gij Liefde zijt, en eenzaam,
 en dat, in zelfde wanhoop, Gij mij zoekt
 zoals ik U.
 (Reve, *VG*, p.56)

De eerste regel lijkt een toegeving van Reve aan de vele kritische stemmen die hem na zijn doop betichtten van goedkoop effectbejag, maar in de tweede regel spreekt hij God toch weer aan in de tweede persoon, waardoor het gedicht weer in een soort psalm verandert en heel subtiel maar des te krachtiger duidelijk maakt hoe oprekbaar het begrip 'geloof' voor Reve is. Reve was zich dus als geen ander bewust van het schijnbaar oneindig aantal mogelijke interpretaties van de christelijke dogma's en sacramenten, die in wezen stuk voor stuk evenveel geldigheid bezaten als zijn eigen belijdenis. Daarom behoedde hij zich ervoor zich ooit een prekerige of belerende toon aan te meten op dat gebied. Een onwankelbaar geloof is bij Reve wellicht ook niet denkbaar, aangezien ieder intelligent mens die de leerstellingen van zijn religie op geheel persoonlijk wijze interpreteert onvermijdelijk ook wel eens aan zijn eigen interpretaties zal twijfelen. De sarcastische humor heeft in de chaos van een dergelijke dieppersoonlijke belijdenis een bevrijdende functie en

‘maakt het allemaal dieper. Het tast het heilige niet aan, maakt het niet werkelijk stuk. Mijn sarcasme hoort bij mijn (...) religieus bewustzijn. Dat bewustzijn is bezeten van een totaliteitsbesef. Het wil de eenheid van tegendelen. Ik zeg: alles moet bijeengevoegd worden. Ik eis een ruime plaats op voor het demonische. De satan (het kwade) is gewoon het andere gezicht van God’ (Bos, p.30).

In dit citaat zien we duidelijk hoe hecht bij Reve de ‘eenheid van tegendelen’, dat wil zeggen de paradox, vervlochten is met de ironie. Zoals we aan het begin van dit hoofdstuk zagen, omschreef hij in de verantwoording bij zijn *Verzamelde gedichten* zijn religieuze gevoelsleven als een ‘omringd zijn door een soms tot verrukking voerend, maar meestal als overweldigend en dreigend ervaren Mysterie’ (Reve, *VG*, p.129). Voor Reve maakt de hele wereld deel uit van dat ‘Mysterie’ en daarom moet er in het (religieus) bewustzijn daarvan ruimte zijn voor zowel het goddelijke als het demonische – voor zowel het sacrale als het banale. Reve gebruikte de ‘romantische ironie’ om deze paradoxale visie in zijn werk tot uitdrukking te brengen. Daarbij gaat het dus niet om een op gezette tijden toegepaste methode of kunstgreep, maar om een onderliggende of omarmende ironische stemming. In Reve’s eigen woorden: ‘Dat geweldige gevoel voor humor zit er in, maar die is er niet uit te halen. Die zit in het *geheel*. Die kun je niet *optillen*. Dat is het geheim’ (Rooduijn, p.130).

(3) Een derde en minder in het oog springend fundament van Reve’s geloofsbelijdenis is de **filosofie**. Naast Carl Gustav Jung was Arthur Schopenhauer de denker met de grootste invloed op Reve (Maas, *Deel I*, p.12). Met name Schopenhauer’s opstel *Über das Geistersehen* was voor Reve van groot belang (Maas, *Deel II*, p.765), maar ook *Über Religion*, met daarin de dialoog over religie tussen Demopheles en Philalethes, bevat ideeën die een sterk reviaans karakter hebben (Hubregtse, p.51). Vooral in de jaren 1974 en 1975 verdiepte Reve zich in het werk van Schopenhauer, die volgens hem ‘een bewustwordingsleer’ verkondigde, en wiens godsbeeld ‘erg parallel’ liep met ‘het christelijke dogma van de menswording van God (of de Godswording van de mens)’. Voor Reve was Schopenhauer een van de weinige filosofen die de moeite waard was, omdat zijn filosofie ‘dicht bij de grote verlossingsgodsdiensten stond’. Zelfs de ‘omgekeerde verlossingsleer [...], waarin de Mens Godt verlost’ trof Reve min of meer tot zijn eigen verbazing ook aan bij Schopenhauer. (Maas, *Deel II*, p.775.)

De invloed van de filosofie van Schopenhauer en de psychologie van Jung op Reve is dus cruciaal. Doordat zijn omgang met de katholieke dogma's onorthodox en open van natuur was, kon Reve moeiteloos de voor hem cruciale inzichten van deze en andere denkers incorporeren in zijn geloofsbelijdenis en in zijn werk. Ook dat verklaart de bonte verscheidenheid aan religieuze ideeën waarmee zijn oeuvre bezaaid is.

Wat zeggen de paradox, de ironie en de filosofie als fundamentele kenmerken nu wezenlijk over het religieuze wereldbeeld van Gerard Reve? Die vraag blijft verbazingwekkend moeilijk te beantwoorden. Aan de andere kant is dat zo verbazingwekkend niet,

‘want met al zijn vasthoudendheid en aplomb, met al zijn generaliseringen en banvloeken bleef [Reve] een zoeker, die het eigenlijk ook niet wist, maar die zich vastklampte aan enkele denkers (...) en aan de katholieke dogma's om niet geheel in de chaos ten onder te gaan' (Maas, *Deel I*, p.12).

Reve heeft vaak gezegd dat hij moest schrijven omdat hij anders gek werd. Zijn schrijverschap was dan ook bovenal een vorm van bezwering van de chaos van zijn innerlijke leven. Iedere religieuze, filosofische, esoterische of literaire gedachte die zijns inziens genoeg diepte en betekenis bevatte om bij te dragen aan een symbolische ordening in de chaos, was voor Reve een zeer welkome bron van geestelijke rust en bezinning en kon daarom een vertrekpunt vormen binnen zijn werk. De reviaanse theologie is daarom een syncretische theologie, een amalgaam van christelijke, mythologische, esoterische, psychologische en filosofische ideeën, met een uitzonderlijk open en ontvankelijk karakter. De paradox, de ironie en de filosofische houding dienen bij Reve als denkvormen, waar om het even welk vruchtbaar en diepzinnig idee in gegoten kan worden, zonder dat het geheel ooit hoeft te stollen tot een rigide stelsel. Dat Reve uitgerekend de katholieke kerk als ‘huis’ koos om zijn geloof in onder te brengen, hoeft ons eigenlijk niet te verbazen, wanneer we het paradoxale karakter van christelijke dogma's als de Geboorte uit de Maagd, de mens geworden God en de Drie-eenheid (die stuk voor stuk hun oorsprong hebben in prechristelijke mythologieën en mysterieculten) in acht nemen.

2. Gedichtenanalyses

In dit hoofdstuk zullen we tot de eigenlijke analyse van een viertal gedichten van Reve overgaan, om te onderzoeken welke literaire procedés hij gebruikte om zijn religieuze wereldbeeld, zoals we dat hierboven hebben beschreven, in zijn poëtische werk tot uitdrukking te brengen.

De gedichten die we zullen analyseren, zijn alle afkomstig uit *Nader tot U* en behoren tot de ‘Geestelijke liederen’ achterin dat boek. Ik heb voor deze gedichten gekozen, omdat ze zijn geschreven tussen 1963 en 1965, en dus tot stand kwamen gedurende de innerlijke verandering die Reve in die tijd onderging en die leidde tot het besluit van zijn katholieke doop in 1966. De volgorde waarin ze in het boek en in de *Verzamelde gedichten* zijn opgenomen, is hier aangehouden. De typografische vorm van de gedichten is die van de *Verzamelde gedichten*; deze wijkt enigszins af van de vorm in *Nader tot U*.

2.1 Gedicht voor mijn 39^{ste} verjaardag

Gedicht voor mijn 39^{ste} verjaardag

| | |
|----|---|
| 1 | Soms zijn er dagen dat ik uren lang |
| 2 | niet hoeft te denken aan de Dood, |
| 3 | maar bij mijn opstaan al |
| 4 | was ik vanmorgen aan de Dood gedachtig. |
| 5 | De lampen brandden nog – of het al avond was: |
| 6 | zo vroeg reeds dacht ik aan de Doden. |
| 7 | Des middags verscheen Michael. Ik maakte brood voor hem. |
| 8 | Ik keek naar hem terwijl hij at, en zag zijn jeugd. |
| 9 | Toen hij weer weg was, dronk ik uit zijn glas, |
| 10 | en trok mij hijgend af. |
| 11 | Hoor dan mijn stem, o Eeuwige. Gedenk U toch aan mij, |
| 12 | die voortschrijdt tussen Dood en Dood, in een begoocheling, |
| 13 | en in Uw tijdloos Graf reeds rust. |

(Reve, *VG*, p.45)

Qua **vorm** bestaat het gedicht uit dertien regels en bevat het geen witregels. Het gedicht is opgebouwd uit acht grammaticaal correcte volzinnen, waardoor het qua **ritme** en toon het karakter van proza heeft. De **vertelinstantie** is de eerste persoon enkelvoud. Vanaf regel 11 richt de verteller zich tot een tweede persoon (enkelvoud). In het gedicht is geen **eindrijm** te vinden. Daarentegen zien we in het hele gedicht een duidelijk patroon van binnenrijm: de klinkers ‘a’, ‘aa’, ‘o’ en ‘oo’ komen veelvuldig voor (dagen, lang, Dood, opstaan, al, vanmorgen, gedachtig, avond, brood, dronk, trok, voort, tijdloos, Graf). Buiten deze klinkers

om valt er geen consequent gebruik van binnenrijm te bespeuren, wat kan wijzen op een bewuste dichotomie in het gedicht (cf. infra).

In de **titel** valt direct het voorzetsel ‘voor’ op: blijkbaar is het gedicht geschreven in de geest van, of ter ere van, de 39^{ste} verjaardag van de verteller. Of het daadwerkelijk op de verjaardag zelf geschreven is, en of het beschrevene zich op de dag zelf heeft afgespeeld, is niet duidelijk. Met het voornaamwoord ‘mijn’ wordt direct de vertelinstantie geïntroduceerd. De ‘39^{ste} verjaardag’ heeft een sterke connotatie van de vliedende tijd: in het woord ‘verjaardag’ treffen we ‘jaar’ en ‘dag’ aan, en de leeftijd van 39 impliceert wellicht vooral dat de schrijver bijna 40 is.

De eerste volzin (**regel 1-4**) vangt aan met het woord ‘soms’, dat herhaling impliceert en contrasteert met de eenmaligheid van de 39^{ste} verjaardag. (We zullen verderop zien dat de tegenstelling tussen herhaling en eenmaligheid vaker een belangrijke rol spelen bij Reve.) In de eerste regel wordt de lijn van tijdsindicaties verder gevolgd, met ‘dagen’, ‘uren’ en ‘lang’, en ook verderop in ‘al’, ‘vanmorgen’, ‘nog’, ‘al avond’ en ‘zo vroeg reeds’ resoneert een sterk temporele dimensie. Dwars door deze vele tijdsindicaties heen, treffen we in het begin (inclusief **regel 5-6**) maar liefst tweemaal het woord ‘Dood’ en eenmaal ‘Doden’ aan, telkens met een hoofdletter geschreven. Tijd en dood zijn hecht met elkaar vervlochten, wat bevestigd wordt door de verteller, die aangeeft met grote regelmaat (want slechts ‘soms (...) niet’) ‘aan de Dood gedachtig’ te zijn. Het beeld van de brandende lampen in de vroege ochtend (‘of het al avond was’) roept een diffuse sfeer van duisternis en tijdsverwarring op.

Met **regel 7** zijn we in de middag aanbeland: de vroege, donkere morgen heeft plaatsgemaakt voor het licht. Deze transitie lijkt extra benadrukt te worden door de verschijning van ‘Michael.’ Het werkwoord ‘verscheen’ doet denken aan een visioen. (De naam ‘Michael’ verwijst mogelijk naar de aartsengel die het leger van Satan versloeg, zoals beschreven staat in het boek Openbaringen (12:7-9), maar wellicht is dat een wat vergezochte associatie.) Het lijkt erop dat, tegelijkertijd met het licht van de middag, er een engel aan de verteller verschijnt. De lichtere klank van de klinker ‘ai’ in de naam Michael creëert enig contrast met de klinkers in de eerste zes regels, wat de overgang van donker naar licht extra accentueert. Het woord ‘brood’ vertoont dan weer binnenrijm met ‘Dood’, in regel 2 en 4: visueel ligt ‘brood’ ook in het verlengde daarvan. Het beeld van het brood verwijst wellicht ook naar de eucharistie.

In **regel 8** kijkt de verteller toe hoe Michael het brood eet. Hij ziet ‘zijn jeugd’ (wederom wordt er een nieuwe, lichtere klankkleur, ‘eu’ geïntroduceerd), wat sterk contrasteert met de genoemde leeftijd van de verteller in de titel van het gedicht. Tussen enerzijds de ‘39^{ste}

verjaardag’ en anderzijds ‘de middag’, ‘Michael’ en ‘zijn jeugd’ in, staan nu de eerste zes regels, met de vele temporele indicaties en de drievoudige vernoemingen van de Dood/Doden.

In **regel 9 en 10** blijkt dat Michael alweer verdwenen is. Direct daarop keren de donkere, ronkende klinkers uit de eerste zes regels terug, in ‘dronk’, ‘glas’, ‘trok’ en ‘af’. De spanningsboog die met de verschijning van Michael een aanvang nam, culmineert in een (anti)climax, waarin de verteller alleen achterblijft, en alsnog dichterbij Michael tracht te geraken, door een object dat hij kort tevoren beroerd heeft aan te raken en zichzelf daarbij te bevredigen. (Het drinken uit een glas sluit aan bij het ‘brood’, indien we dat opvatten als een verwijzing naar de eucharistie, maar ook dat kan een al te gezochte interpretatie zijn.) De onverbloemde voorstelling van het ‘hijgend’ aftrekken vertoont een sterk contrast met het voorgaande: de neutrale vertelling eindigt nogal onverwachts met een banale scene, en de archaisch aandoende taal wordt plotseling verruild voor een platvloers idioom.

Tussen **regel 10 en 11** ligt een duidelijke ‘volta’: het gedicht verandert van een vertelling in de verleden tijd die eindigt met de masturbatiescene, in een aanroeping van het sacrale in de tegenwoordige tijd. Het gedicht wordt een lied of gebed, dat de verteller tot ‘U’, ‘o Eeuwige’ richt, en deze overgang voltrekt zich precies waar het contrast maximaal is, op het moment dat de verteller weer alleen is achtergebleven en zichzelf heeft bevredigd. Het werkwoord ‘hoor’ bevat weer een donkere klinker, evenals de ‘o’ waarmee de Eeuwige wordt aangesproken en ‘toch’, dat tevens een dramatiserend effect heeft. De dubbele gebiedende wijs in regel 11 heeft an sich een dramatisch effect (wat versterkt wordt door de lompe voorstelling van zaken in de voorgaande regel), en doet onmiskenbaar denken aan een psalm. Evenals vaak bij de psalmen het geval is, valt hier de paradoxale houding op van de roepende stem: deze stelt zich tegelijkertijd nederig én dwingend op tegenover God. Het verlangen naar erbarmen en bescherming wordt geuit middels imperatieven, die de aanroeping een ongeduldige en wanhopige toon geven. De verhouding tussen de ik-persoon en God is dus niet geheel duidelijk en enigszins asymmetrisch. Verder contrasteert de ‘stem’ met regel 1-10, waarin de verteller noch Michael iets tegen elkaar lijken te hebben gezegd.

De tweemaal genoemde ‘Dood’ komt, wederom tweemaal, terug in **regel 12**, met de verteller die daartussen ‘voortschrijdt’: dat verwijst terug naar het ‘opstaan’ in regel 3, dat zich immers tussen ‘de Dood’ in regel 2 en regel 4 bevindt. Het ‘opstaan’ en ‘voortschrijden’ gebeurt dus, als het ware, in een omarming van de dood. De ‘begoocheling’ wijst op de verteller die ‘aan de Dood gedachtig’ is. Met ‘voort’, tweemaal ‘Dood’ en ‘begoocheling’ keren wederom de klinkers terug waarmee het gedicht opende, wat we zouden kunnen

interpreteren als een indicatie van het tanende licht, bij de overgang van de middag naar de avond.³

In **regel 13**, ten slotte, lijkt het hele gedicht, met de ondertoon van ontoereikendheid, zinloosheid en onbereikbaarheid, samengevat te worden in de conclusie dat de verteller ‘in Uw tijdloos Graf reeds rust.’ De vermenging van de temporele indicaties met de dood in de eerste zes regels, en het onbevredigende contact tussen de verteller en Michael dat daarop volgt, lijkt hier als soort eindeloze, zinloze en daarom ‘tijdloze’ herhaling weergegeven te worden – waardoor de verteller zich in een ‘Graf’ waant. Daartegenover staat dat ‘Graf’ met een hoofdletter is geschreven, wat toch weer op een vorm van verhevenheid lijkt te wijzen. Dat het gedicht afsluit met het woord ‘rust’ verwijst naar het einde van de dag die het gedicht beschrijft.

Samenvattend kunnen we stellen dat dit vers de structuur heeft van een lichtstijgende lijn, die vanaf het midden (regel 7-8) plotseling steiler klimt, en in regel 11 een hoogtepunt bereikt, om vervolgens weer te dalen. Met andere woorden: de eerste zes regels beschrijven een donkere, aardse sfeer, die in regel 7-8 verlicht wordt, in regel 8-10 opbouwt naar een climax, in regel 11 overgaat in een lichte, bovenaardse sfeer, om tot slot weer naar de profane sfeer terug te keren.

We zien in dit gedicht dus heel duidelijk welk poëtisch effect Reve tracht te bewerkstelligen door het sacrale met het banale te vermengen, namelijk het effect van de climax. Het banale (de masturbatiescene) leidt, bijna wetmatig, naar het sacrale (de wending naar de Eeuwige). De hierboven al aangestipte tegenstelling tussen herhaling en eenmaligheid speelt daarin ook een rol: de beschrijving van de unieke 39^{ste} verjaardag, verschijning van Michael en zelfbevrediging gaat gepaard met herhaaldelijk denken aan de dood en ouderdom, en het diepe besef dat die unieke gebeurtenissen tegelijkertijd ook volkomen banaal zijn. Het gedicht voert deze tegenstelling maximaal op in de overgang van regel 10 naar 11: juist wanneer het banale *op z'n banaalst* is (zowel qua woordkeuze als inhoud), keert de ik-persoon zich naar het transcendente, verandert het gedicht in een lied, en gaat de vertelling over in een aanroeping.

³ Het is interessant om hier op te merken dat een soortgelijk spel met de klankkleuren van klinkers te herkennen valt in het gedicht ‘Wandrer's Nachtlid (II)’ van Goethe. Er zijn een aantal redenen om aan te nemen dat de gelijkenis geen toeval is: ten eerste noemt Reve in de verantwoording bij zijn *Verzamelde gedichten* Goethe als inspiratie; ten tweede citeert hij ‘Wandrer's Nachtlid’ kort op de eerste bladzijde van ‘Brief door tranen uitgewist’ in *Nader tot U*. Een sterk verband tussen beide gedichten werd overigens al opgemerkt door Johan Polak, maar juist het klinkerspel lijkt hem niet te zijn opgevallen. (Polak, p.46)

2.2 Danklied voor het Lam

Danklied voor het Lam

1 Met zijn foto in mijn vrije hand
 2 schiet ik mijn Zaad in de richting van de eeuwigheid,
 3 waar Stu Sutcliffe, zo jong tot heerlijkheid bevorderd,
 4 door God, van geilheid door het dolle heen,
 5 in ploegenstelsel wordt genaaid.
 6 Hoezeer schiet ik tekort: Gij hebt Uw lichtjaar,
 7 ik mijn centimeter.
 8 Met achttien haal je de twee meter wel, of meer,
 9 maar ieder volgend jaar neemt dat zelfs af.
 10
 11 Gij ziet mij, maar lacht mij niet uit.
 12 Omdat Gij Liefde zijt, hebt Gij het weer eens goedgeemaakt,
 13 en ditmaal eerlijk toegegeven dat het niet mijn schuld was.
 14 Mijn Zoon, mijn Lam, ik houd zo vreselijk veel van U.
 (Reve, *VG*, p.57)

Wat betreft de **vorm** valt direct op dat het gedicht uit veertien regels bestaat, maar dat het geen sonnet is. (De witregels in de gedichten van Reve tel ik mee, aangezien ze, zoals ik zal aantonen, telkens een duidelijke functie hebben.) Toch lijkt het gedicht op het eerste oog een sonnetachtige opbouw te hebben, met het eerste kwatrijn in regel 1-5, het tweede kwatrijn van regel 6-9, de volta in de witregel en de ‘terzinen’ in regel 11-14. (We zullen later uitvoeriger terugkomen op de rol van de sonnetvorm in de poëzie van Reve.) Het gedicht bestaat uit zes grammaticaal correcte volzinnen en heeft daarom een proza-achtig **ritme**, net als het vorige gedicht. De **vertelinstantie** is de eerste persoon enkelvoud in de tegenwoordige tijd. Het gedicht bevat verder weinig noemenswaardige instanties van eind- of binnenrijm.

De **titel** bevat direct een aantal belangrijke implicaties. Het gaat hier om een ‘danklied’, wat direct aan de psalmen doet denken. Het lied en de dankbetuiging zijn gericht aan het ‘Lam’, dat wil zeggen Jezus Christus. Het is dus meteen duidelijk dat het hier om religieuze poëzie gaat. De alliteratie van ‘lied’ en ‘Lam’ wordt deels opgeheven door ‘dank’, dat echter wel weer binnenrijm vertoont met ‘Lam’. Verder bevat de titel direct een impliciete verhouding: er wordt immers een lied aangeheven tot een hogere instantie aan wie de verteller zijn dankbaarheid wil tonen.

Regel 1-5 bestaat uit een enkele meanderende volzin, die gelijk een flink aantal beelden oproept en stampvol betekenis lijkt te zitten. De zin behelst de beschrijving van een orgasme – dit gedicht begint zogezegd met het vuurwerk, in tegenstelling tot het vorige dat daar

naartoe opbouwde. Er is in de eerste zin sprake van ‘zijn foto’ en ‘mijn vrije hand’, wat direct de vertelinstantie bepaalt en een tweede personage naast de ik-persoon introduceert. Het ‘Zaad’ dat de verteller in regel 2 ‘in de richting van de eeuwigheid’ lanceert, wordt met een hoofdletter geschreven en verwijst daarmee terug naar het ‘Lam’ in de titel en vooruit naar ‘Stu Sutcliffe’ en ‘God’ in regel 3 en 4. Het ‘Zaad’ wordt richting ‘de eeuwigheid’ geschoten en daar, in de eeuwigheid dus, bevinden zich Stu Sutcliffe – een dode jongen, zoals de rest van de regel ons vertelt – en God. Zinsbouwtechnisch en typografisch gezien staan ten eerste ‘Zaad’ en ‘eeuwigheid’, ten tweede ‘Stu Sutcliffe’ en ‘heerlijkheid’ en ten derde ‘God’ en ‘geilheid’ telkens in dezelfde regel, en telkens in een soortgelijke semantische volgorde. De eerste zin bevat als het ware drie verheven (want met een hoofdletter en onder elkaar geschreven) concepten die in de richting van een eveneens transcendent domein van eeuwigheid, heerlijkheid en geilheid bewegen. Die hele beweging lijkt mogelijk te worden gemaakt door de beschreven handeling van de ik-persoon. De lezer stapt vanaf de eerste regel een ritueel binnen, dat door de ik-persoon met behulp van een foto van een dode jongen wordt uitgevoerd. Door de passieve zinsconstructie wordt ook de nadruk gelegd op Stu Sutcliffe’s onderworpenheid aan God, die hem bezit ‘in ploegenstelsel’ (een verwijzing naar de triniteit?) De ik-persoon erkent dus in de titel zijn onderworpenheid aan God, maar fantaseert daarbij over hoe een overleden jongen eveneens seksueel onderworpen aan God is.

In **regel 6 en 7** wordt de verhouding die in de titel al geïmpliceerd werd verder uitgewerkt. God wordt niet langer in de derde persoon maar vanaf nu in de tweede persoon aangesproken, waarmee de verhouding tussen de ik-persoon en God zich nog scherper aftekent. De ik-persoon acht zich minderwaardig: hij ‘schiet’ danig tekort, wat verwijst naar het ‘schiet’ in regel 2 en verder wordt uitgewerkt in regel 8-9. De parallelle syntaxis van ‘Gij’ en ‘lichtjaar’ enerzijds en ‘ik’ en ‘centimeter’ anderzijds, verwijst terug naar de parallelle bouw van regel 2, 3 en 4 (cf. supra). Het enjambement tussen regel 6 en 7 is een verdere uitvergroting van het idee van de nietigheid van de ik-persoon tegenover God.

De min of meer spontane en veralgemeniserende gedachte in **regel 8-9** beschrijft het verstrijken van de tijd en het verlies van de jeugd, en contrasteert sterkt met de ‘zo jong tot heerlijkheid bevorderd[e]’ jongen in regel 3. Net als in ‘Gedicht voor mijn 39^{ste} verjaardag’ wordt de ik-persoon in dit gedicht geconfronteerd met zijn ouder worden, doordat hij zichzelf vergelijkt met een jonger persoon. In beide gedichten maakt de verteller deze vergelijking in seksueel opzicht.

Zoals gezegd vervult **regel 10** de functie van een volta. Het is in de leegte van deze witregel dat het gedicht een aanloop neemt naar het transcendente, alsof de verteller hier

even diep ademhaalt alvorens hij het werkelijke ‘danklied’ zal aanheffen. In het vorige gedicht zagen we een soortgelijke wending, al werd daar de overgang naar het transcendente expres niet aangegeven met een witregel maar volgde deze juist abrupt op het meest banale.

In **regel 11-14** sluimeren een aantal grote emoties op de achtergrond. Zo klinkt in regel 11 de schaamte van de verteller door, biedt regel 12 ruimte aan zijn erkentelijkheid voor Gods vergevingsgezindheid, maakt regel 13 gewag van de schuld van de verteller en expliciteert regel 14 de liefde en dankbaarheid van de verteller voor het ‘Lam’ uit de titel. De verteller weet dat hij wordt gezien maar dat er niet over hem wordt geoordeeld. Het ‘Gij ziet mij’ verwijst eveneens terug naar de verteller die in de eerste regel een foto beziet. De ik-persoon bekleedt tegelijkertijd zowel de rol van observant en geobserveerde, van overheerser en overheerste, en die paradoxale verhoudingen spelen ook mee in het beschreven ritueel (regel 1-5) en de daaruit voortvloeiende gedachten (regel 6-9). De ik-persoon voelt zich bekeken door ‘Gij’ die ‘Liefde zijt’, en weet daarom dat het ‘weer eens’ is goedge maakt en dat hij ‘ditmaal’ bevrijd is van zijn schuld.⁴ De bezittelijke voornaamwoorden in ‘Mijn Zoon, Mijn Lam’ verwijzen terug naar ‘mijn vrije hand’, ‘mijn Zaad’ en ‘mijn centimeter’. Daarnaast speelt het gedicht ook hier met de verhouding tussen de verteller en de aangesprokene, omdat uit deze twee bezittelijke voornaamwoorden blijkt dat ‘God, door geilheid van het dolle heen’ die Stu Sutcliffe in regel 4-5 bezat en tegenover wie de verteller tekortschiet, tegelijkertijd door de verteller wordt bezeten. We zien in dit gedicht dus dezelfde asymmetrische relatie als in het vorige gedicht, al wordt dat paradoxale effect hier niet uitgedrukt in de tegenstelling tussen nederigheid en de gebiedende wijs, maar in een alsmaar verschuivende rollenverdeling tussen meester en slaaf, observant en geobserveerde.

Tot slot is het belangrijk om ‘weer eens’ en ‘ditmaal’ in regel 12 en 13 nog even kort onder de loep te nemen. Net als in het vorige gedicht verwerkt Reve daarmee tegelijkertijd een sensatie van herhaling en eenmaligheid in zijn gedicht. ‘Weer eens’ impliceert dat het voorgaande zich al vele malen heeft voorgedaan; ‘ditmaal’ wijst daarentegen op de eenmaligheid van de beschreven situatie. Wederom ligt de tegenstelling tussen het sacrale en banale niet alleen in de beschreven handelingen, woordkeuze of opbouw van het gedicht,

⁴ De bijzin ‘dat het niet mijn schuld was’ roept automatisch de vraag op over welke schuld het hier precies gaat. Vermoedelijk verwijst ‘schuld’ hier terug naar het vroegtijdig overlijden van Stu Sutcliffe (een van de vroege leden van The Beatles). Reve heeft immers talloze malen, zowel buiten als binnen zijn oeuvre, gewag gemaakt van hoe hij van jongs af aan het gevoel had dat, wanneer er iets noodlottigs was gebeurd met een door hem begeerde jongen, zijn begeerte daar in wezen de diepste oorzaak van was en dat hij in die zin schuldig was. De ondertitel van de biografie van Nop Maas, *Kroniek van een schuldig leven*, verwijst onder meer naar dit psychologische fenomeen in het leven van Reve.

maar tevens in het onderliggende paradoxale gevoel van gelijktijdige zeldzaamheid en trivialiteit van een belevenis.

2.3 *Gezicht op Kerstmis*

Gezicht op Kerstmis

1 Herfstnevels. De nutteloze geilheid der herfstnamiddagen.
 2 De getuchtigde kapper. De geknielde pianist.
 3 Een opbeurend woord hier, een kwinkslag daar,
 4 zo gaat het tenslotte, het leven stelt zijn eisen.
 5 En dan, tussen twee invallen van de politie, de dichter
 6 of schrijver, of allebei, of geen van beide, S.V.
 7 die mij verzoekt, hem te vereeuwigen in een geschrift.
 8
 9 Ik wil een gedicht schrijven op God Zijn verjaardag:
 10 wanhopig drinkend onder keukenlicht
 11 zie ik U buiten, Zegevierende,
 12 Zoon, Die de Dood zijt, Troost, Vergetelheid.
 (Reve, *VG*, p.58)

De **vorm** van het gedicht doet denken aan de vorige twee gedichten en bestaat uit twaalf regels, waarvan één witregel. Het gedicht bevat zeven volzinnen en heeft het **ritme** van proza. De **vertelinstantie** is de eerste persoon tegenwoordige tijd, al wordt dat pas duidelijk in de zevende regel. Strikt genomen bevat het gedicht geen **rijm**, maar zoals we zullen zien bevat het wel alliteratie en rijm op langere afstand (cf. infra).

De **titel** bevat direct een aantal dubbelzinnigheden. ‘Gezicht’ kan immers de betekenis hebben van ‘visioen’, maar ook van ‘uitzicht’ of ‘gelaat’. Het betreft dus een visioen dat tijdens kerstmis plaatsvindt, een vooruitziende blik naar kerstmis of de verschijning van een (menselijk) gelaat op kerstmis. In acht nemend dat ‘Kerstmis’ het feest is van de geboorte van God, kunnen we dus stellen dat dit gedicht een visioen beschrijft van de geboorte van God, of dat de verteller vooruitziet naar deze gebeurtenis. De hierboven beschreven tegenstelling tussen het wederkerende en eenmalige in de twee vorige gedichten (cf. supra) resoneert hier wederom in het woord ‘Kerstmis’, dat immers ieder jaar opnieuw de eenmalige geboorte van God celebreert.

In **regel 1-4** treffen we een opsomming van beelden aan in een staccato ritme. De eerste zin van het gedicht bestaat slechts uit het woord ‘herfstnevels’, wat tegelijkertijd een aanduiding van tijd is in het verlengde van ‘kerstmis’ in de titel, en de connotatie heeft van mysterie en geheimenis, als in ‘in nevelen gehuld zijn’. De opsomming wordt voortgezet met

‘de nutteloze geilheid der herfstnamiddagen’, waarbij de ‘nutteloze geilheid’ terugverwijst naar de ‘nevels’, in die zin dat de zin van de geilheid onbekend lijkt te zijn. Dat kan mogelijk verwijzen naar homoseksualiteit, een seksualiteit die immers geen voortplanting maar slechts (‘nutteloze’) lustbevrediging najaagt. De ‘herfstnamiddagen’ verwijzen terug naar de ‘herfstnevels’ en roepen een sfeer op van alledaagsheid en vroege donkerte, en lijken een metafoor voor het ouder worden te zijn. In regel 2 worden twee personages geïntroduceerd, een ‘getuchtigde kapper’ en een ‘geknielde pianist’, waarbij de adjectieven een seksuele connotatie hebben die terug verwijst naar ‘geilheid’. De sensatie van nutteloosheid wordt in regel 3 versterkt door de veralgemeniserende toon van ‘opbeurend woord hier’ en ‘kwinkslag daar’, waarbij de aanwijzende voornaamwoorden tegelijkertijd een temporele/ruimtelijke dimensie en een soort van willekeur impliceren, alsof zowel het opbeurende woord en de kwinkslag dusdanig herhaaldelijk voorkomen dat ze in wezen arbitrair zijn. Deze toon klinkt duidelijk door in regel 4, waarin de twee gemeenplaatsen ‘zo gaat het tenslotte’ en ‘het leven stelt zijn eisen’ de sfeer van alledaagsheid, nutteloosheid en ook dwangmatigheid nog eens benadrukken.

Regel 5-7 bestaat uit een enkele lange volzin, wat een sterk contrast vertoont met het staccato ritme van de eerste vier regels. De zin vangt aan met ‘en dan’, wat een plotselinge breuk met het voorgaande impliceert, alsof de alledaagse en uitzichtloze sfeer onderbroken wordt door een onalledaags en daardoor noemenswaardig voorval. Het rumoerige beeld van de ‘twee invallen van de politie’, waartussen de aangekondigde gebeurtenis plaatsvindt, contrasteert ook met het voorgaande. Tegelijkertijd wordt dat rumoer terloops en in een bijzin vermeld, wat er ook op kan duiden dat de twee invallen voor de verteller evengoed tot de alledaagse sfeer van het voorafgaande behoren. In regel 5 en 6 schemert weer de willekeurigheid van regel 3 door, met ‘de dichter of schrijver, of allebei, of geen beide, S.V.’ Het lijkt de verteller niets uit te maken hoe de persoon S.V. genoemd dient te worden. In regel 7 wordt met ‘mij’ de vertelinstantie expliciet gemaakt. Vooralsnog vervult de ik-persoon een passieve rol in het gedicht: hem wordt door S.V. verzocht om ‘hem te vereeuwigen in een geschrift’, maar de ik-persoon geeft niet aan wat hij verder met dat verzoek zal doen (maar geeft er dus wel gehoor aan middels dit gedicht). In de algehele sfeer van willekeurigheid krijgt het verzoek echter een arbitrair en haast stompzinnig karakter. Het ‘geschrift’ verwijst door de rijm terug naar ‘gezicht’ in de titel (en vooruit naar ‘gedicht’ in regel 9).

Regel 8 is een witregel. Net als in ‘Danklied voor het Lam’ vervult deze lege regel de functie van een volta en markeert hij een transitie. In de ruimte die hier wordt vrijgelaten

creëert de verteller een plaats binnen het gedicht voor verinnerlijking en transcendentie, wat in zekere zin al werd aangekondigd door het ‘vereeuwigen’ in regel 7. Evenals in ‘Danklied voor het Lam’ krijgt de ik-persoon, en met hem de lezer, hier de mogelijkheid om te reflecteren op het voorafgaande.

Regel 9-12 bevatten als het ware de conclusies die voortkomen uit deze reflectie. Die worden weergegeven in een lange en vloeiende volzin. Regel 9 begint met ‘ik wil’, wat de nadruk op de verinnerlijkende wending van het gedicht legt. ‘Gedicht’ verwijst terug naar ‘geschrift’ in regel 7 en ‘gezicht’ in de titel, bijna alsof de drie woorden onderling inwisselbaar zijn. ‘God Zijn verjaardag’ verwijst ook terug naar de titel. In regel 10-12 wordt een verantwoording gegeven voor de in regel 9 uitgedrukte wens. De dubbele punt achteraan regel 9 vormt het schakelpunt tussen deze wens en de verantwoording. De verteller drinkt ‘wanhopig’, wat lijkt te verwijzen naar de uitzichtloze sfeer van de eerste zeven regels van het gedicht. ‘Keukenlicht’ rijmt op ‘geschrift’ in regel 7, en verwijst tevens naar de donkere sfeer van ‘herfstnamiddagen’ in de eerste regel. In regel 11 wordt God in de tweede persoon aangesproken, waarna hem, in een opsomming die doet denken aan het staccato ritme van de eerste regels, een aantal epitheta worden toegekend: ‘Zegevierende, Zoon, Die de Dood zijt, Troost, Vergetelheid.’ De komma’s tussen deze titels geven het geheel echter een vloeiender ritme dan de openingsregels. De verteller drinkt ‘onder keukenlicht’, wat impliceert dat hij zich in een binnenruimte bevindt, terwijl hij God ‘buiten’ ziet, wat kan wijzen op het gevoel dat God buiten de verteller of de verteller buiten God is gesloten. Dat de verteller ‘wanhopig’ drinkt, kan daarmee te maken hebben. Het ‘zien’ verwijst dan nog naar het ‘gezicht’ in de titel. ‘Zege(vierende)’ en ‘verge(telheid)’ vertonen, tot slot, binnenrijm, evenals ‘Zoon’, ‘Dood’ en ‘Troost’.

Samenvattend kunnen we stellen dat het gedicht een soortgelijke structuur als de twee voorgaande gedichten kent, waarbij het vertelde vanuit een profane sfeer vertrekt en een geleidelijke (of juist abrupte) overgang maakt naar een verheven sfeer. Ook hier is deze dichotomie niet geheel zwart-wit, maar lijken het sacrale en banale vervlochten te zijn.

2.4 Graf te Blauwhuis

Graf te Blauwhuis
 (voor buurvrouw H., te G.)

- | | |
|---|--|
| 1 | Hij rende weg, maar ontkwam niet, |
| 2 | en werd getroffen, en stierf, achttien jaar oud. |
| 3 | Een strijdbaar opschrift roept van alles, |

4 maar uit het bruin geëmailleerd portret
 5 kijkt een bedrukt en stil gezicht.
 6 Een kind nog. Dag lieve jongen.
 7
 8 Gij, Die Koning zijt, dit en dat, wat niet al,
 9 ja ja, kom er eens om,
 10 Gij weet waarom het is, ik niet.
 11 Dat Koninkrijk van U, weet U wel, wordt dat nog wat?
 (Reve, *VG*, p.59)

Dit gedicht bestaat qua **vorm** uit elf regels (waarvan één witregel) en zes volzinnen. Het **ritme** doet wederom proza-achtig aan. Het **vertelperspectief** is aanvankelijk onduidelijk, maar in regel 10 wordt duidelijk dat het in de eerste persoon enkelvoud geschreven is. Het gedicht bevat verder geen **rijm**.

De sobere **titel** roept door het ontbreken van een lidwoord het beeld op van een graf tussen andere graven. Anders gezegd zorgt het ontbrekende lidwoord ervoor dat de titel een terloops karakter heeft, alsof hij in de gauwigheid genoteerd is. De plaatsnaam ‘Blauwhuis’ en de opdracht aan de anonieme ‘buurvrouw H., te G.’ geven de titel de toon van een ‘uit het leven gegrepen’ realisme.

Regel 1-2 bestaat uit een volzin waarin veel dynamiek omsloten ligt. Met ‘hij’ wordt een personage geïntroduceerd, die ‘rende’ maar niet ‘ontkwam’: het personage beweegt als het ware direct van de lezer weg maar blijft niet veel verder steken omdat hij ‘getroffen’ werd ‘en stierf’. De beweging die met ‘rende’ in regel 1 begint, komt in de tweede regel alweer tot stilstand. Op het moment van stilstand is de jongen ‘achttien jaar oud’. (Reve heeft hier, zoals we verderop zullen zien, opzettelijk niet voor ‘achttien jaar jong’ gekozen.) De beschreven gebeurtenis van het gewelddadige overlijden van de jongen heeft een sterke connotatie van eenmaligheid, wat contrasteert met het meer anonieme en universelere ‘graf’ in de titel.

In **regel 3-5** wordt in één prachtige volzin de portretfoto op het graf beschreven, waarmee de anonimiteit van het ‘graf’ in de titel wordt opgeheven en het beschreven sterfproces in regel 1-2 als het ware een uniek ‘gezicht’ krijgt. Het ‘strijdbare opschrift’ verwijst terug naar het geweld in de eerste twee regels, maar met ‘roept van alles’ wordt direct de vergeefsheid van zowel de strijdbaarheid als het opschrift benadrukt. ‘Strijdbaar’ en ‘opschrift’ contrasteren dan ook met ‘bedrukt’ en ‘stil’, waardoor regel 3-5 een chiasmische structuur krijgt (strijdbaar/bedrukt en roept/stil, of strijdbaar/stil en bedrukt/roept). De formulering in de tegenwoordige tijd van het ‘gezicht’ dat ‘uit’ het portret ‘kijkt’, kondigt al een sfeer van tijdloosheid aan.

De jongen in de foto is eigenlijk nog ‘een kind’, en die verbazing bij de verteller in **regel 6** wordt dus versterkt door de woordkeuze in regel 2, waar ‘oud’ staat in plaats van ‘jong’. De verteller begrijpt in regel 6 pas goed hoe jong de jongen eigenlijk nog was toen hij overleed, en daaruit volgt het tijdloze gevoel dat de jongen voor eeuwig jong is gebleven. Dit wordt zoals gezegd al aangekondigd in regel 5, doordat de jongen in de tegenwoordige tijd nog steeds ‘kijkt’, en in regel 6, waar hij ‘nog’ een kind is. Door dat gevoel van tijdloosheid komt de verteller ertoe de jongen vertederd te groeten, alsof hij werkelijk nog in leven is – ‘dag lieve jongen’.

Op die ontroerende groet volgt de stilte van de witregel (**regel 7**). In die stilte kijkt de lezer pas écht met de verteller mee, en zien we het ‘bedrukt en stil gezicht’ van een lang geleden gestorven jongen ons aankijken vanuit het portret. De witregel biedt ruimte om stil te staan bij de onoplosbare tegenstelling tussen de volstrekte anonimiteit van een willekeurig graf in een Fries dorp en de ongrijpbare uniekheid van een mensenleven. Ook de portretfoto an sich draagt deze paradox in zich, vanwege het contrast tussen het ondeelbare moment waarin de foto werd genomen en de foto zelf, die ‘buiten de tijd om’ de beeltenis van het gezicht levend houdt.

Evenals in de vorige twee gedichten dient de witregel hier als springplank naar het transcendente. In **regel 8-9** wordt direct ‘Gij, Die Koning zijt’ aangeropen, maar nog in dezelfde zin wordt deze majestueuze betiteling gerelativeerd met het alledaagse taalgebruik van ‘dit en dat, wat niet al, ja ja, kom er eens om’, als betreft het een praatje met de buurman. De onvermijdelijke wending naar het sacrale wordt direct gevolgd door een ironische distantiëring middels een paar banale verzuchtingen waarin bijgevolg een diep wantrouwen resoneert. Ondanks dat wantrouwen blijft de ik-persoon als het ware geheel afhankelijk van de goddelijke genade, want blijkens **regel 10** weet God ‘waarom het is’ en de ik-persoon niet. ‘Het’ verwijst hier terug naar de paradox die in de witregel omsloten ligt.

In **regel 11** wordt deze tegenstelling nogmaals benadrukt in het beeld van ‘dat Koninkrijk van U’. De aanvang van het Koninkrijk Gods zou immers de opstanding der doden betekenen, en in de eerste zes regels en de witregel werd precies de grens tussen leven en dood vervaagd. Het informele ‘weet u wel’ is wederom een vorm van ironische distantie en uiting van twijfel bij de ik-persoon. Dat wantrouwen wordt nog eens extra benadrukt met de (op retorische toon gestelde) vraag waarmee het gedicht afsluit. Die vraag verwijst ten slotte terug naar regel 10, waar de verteller al aangaf volstrekt onwetend te zijn.

3. Vijf poëtische procedés

Wanneer we de vier geanalyseerde gedichten met elkaar vergelijken vallen een aantal overeenkomsten op. We zullen die gemeenschappelijke procedés hier op een rij zetten en bij elk van hen tonen hoe ze het paradoxale en ironische karakter van Reve's geloofsbelijdenis, en de vermenging van het banale en sacrale, in deze gedichten realiseren.

(1) Een eerste procedé dat Reve veelvuldig toepast, is een formeel procedé: alle vier de gedichten hebben in grove lijnen **de vorm van het sonnet**, de ene wat duidelijker dan de ander. Dit is geen opzienbarende ontdekking, aangezien Reve er zelf al eens op heeft gewezen dat zijn gedichten 'in oorsprong de structuur, de gedachte van een sonnet' hebben, met 'de probleemstelling aan het begin, dan de uiteenzetting en de oplossing aan het eind' (Rooduijn, p.142). We herkennen die 'gedachte' van het sonnet inderdaad terug in deze vier gedichten. Concreet: de probleemstelling zien we bij '39^{ste} verjaardag' in regel 1-6, bij 'Danklied' in regel 1-5, bij 'Gezicht' in regel 1-4 en bij 'Graf' in regel 1-2. De uiteenzetting treffen we bij '39^{ste} verjaardag' aan in regel 7-10, bij 'Danklied' in regel 6-9, bij 'Gezicht' in regel 5-7 en bij 'Graf' in regel 3-6. De oplossing aan het eind zien we bij '39^{ste} verjaardag' in regel 11-13, bij 'Danklied' in regel 11-14, bij 'Gezicht' in regel 9-12 en bij 'Graf' in regel 8-11. (De witregels in de laatste drie gedichten heb ik niet meegenomen in deze opdelingen, omdat ik ze verderop apart zal behandelen.)

Bij Reve is het probleem het aardse lijden, het *banale*, dat per gedicht verschillende vormen aanneemt: de dood, de ouderdom, de nietigheid van de mens, de zinloosheid van lust of verzet. Na deze probleemstelling en de uiteenzetting ervan beweegt het gedicht naar een oplossing. Die beweging is bij Reve 'verticaal': de oplossing is stevast gelegen in het transcendente, het *sacrale*, in de vorm van de Eeuwige, die 'Liefde', 'Zegevierende', 'Dood' en 'Koning' is, die ons aanhoort en beziet zonder over ons te oordelen en die alwetend is en troost biedt.

(2) Een tweede opvallende gelijkheid tussen de vier gedichten is de **vertelinstantie**, de eerste persoon en de tegenwoordige tijd. Deze poëzie heeft daardoor een sterk subjectieve toon. Het persoonlijke karakter van de beschreven handelingen en de gedachten van de verteller die direct worden weergegeven dragen hier nog aan bij. In een aantal gedichten wordt de vertelinstantie echter pas aan het einde expliciet gemaakt, wat het voor de lezer in eerste instantie gemakkelijker maakt zelf een houding aan te nemen tegenover de tekst.

Het is hier tevens van belang om op te merken dat ieder gedicht naast de ik-persoon nog andere personages bevat, en dat de relatie tussen de ik-persoon en deze personages vaak van vergelijkbare aard is. In '39^{ste} verjaardag' is er de jongeman Michael. Hij verschijnt, eet

brood en gaat weer weg, meer niet. Toch vervult hij, zoals we hebben gezien, een scharnierfunctie binnen het gedicht: zijn verschijning, op het exacte middelpunt van het gedicht, leidt de overgang in van de ‘donkere’ probleemstelling naar de ‘lichtere’ oplossing van het gedicht. Ook al is zijn concrete rol in het vertelde niet meer dan dat van lustobject, toch is zijn functie binnen het gedicht cruciaal. In ‘Danklied’ zien we een soortgelijke verhouding tussen de personages: de ik-persoon begeert een (inmiddels gestorven) jongeman op een foto en vanuit die begeerte ontstaan de gedachten over de eigen nietigheid en de afhankelijkheid van de goddelijke genade. In ‘Gezicht’ treffen we meer personages aan: ‘een kapper’, ‘een pianist’, ‘de politie’ en ‘de dichter (of schrijver etc.) S.V.’, maar geen van hen vervult een werkelijk actieve rol binnen het gedicht. Net als de twee jongemannen in de vorige gedichten zijn ze in het gedicht aanwezig bij de gratie van de innerlijke leefwereld van de ik-persoon. In ‘Graf’ zien we iets soortgelijks als in ‘Danklied’, al blijft de erotische connotatie hier afwezig. De foto van de overleden jongen zet de fantasie van de ik-persoon in werking en roept bij hem gedachten op aan de tijd, de dood en de betrouwbaarheid van God. Ook het goddelijke vervult in ieder gedicht de rol van een personage, die in de meeste gevallen aan het slot van het gedicht, dus in de oplossing, wordt aangeroepen in zijn alwetendheid of juist aangesproken op zijn geloofwaardigheid.

De verhoudingen tussen de ik-persoon en de personages waarmee hij verkeert in de gedichten, zijn dus niet altijd helder of eenzijdig. De begeerde jongemannen zijn tegelijkertijd onbereikbaar (te jong of dood), maar worden in de fantasieën van de ik-persoon onderworpen, door hemzelf of door God. Het goddelijke biedt tegelijkertijd een uitvlucht uit het aardse lijden, maar wordt ook ter verantwoording geroepen door de ik-persoon, of in diens fantasie gedegradeerd tot een antropomorf figuur die ‘van geilheid door het dolle heen’ is. We zien dus het paradoxale godsbeeld van Reve heel duidelijk terug in de vertelinstantie en de ambigue verhoudingen tussen de ik-persoon en de andere personages, die tegelijkertijd een banale en sacrale rol lijken te spelen.

(3) Een derde procedé dat in ieder gedicht terugkeert, is het gemengde gebruik van **verschillende taalregisters**, met name plechtige en platvloerse taal. In zijn *Verzamelde gedichten* noemt Reve zijn stijl die van het ‘elegisch-epigrammatische’ (Reve, *VG*, p.128), waarbij de verheven sfeer en taal van de treurzang en de boertige sfeer en taal van het punt dicht worden vermengd. In ‘39^{ste} verjaardag’ wordt de daad der onanie onverbloemd beschreven als ‘hijgend aftrekken’, maar daartegenover staan de statige (en veelvuldige) hoofdletters voor grote termen als ‘Dood’, ‘Doden’, ‘Eeuwige’ en ‘Graf’. In ‘Danklied’ zien we iets vergelijkbaars, wanneer de verteller zijn ‘Zaad schiet’ – waarbij dus in één platvloers

maar met hoofdletter geschreven woord het banale en sacrale wordt omvat – en ‘God van geilheid door het dollen heen’ is. Het sacrale thema van de nietigheid van de mens tegenover het goddelijke wordt in dit gedicht op banale wijze besproken aan de hand van de afnemende afstand die het geschoten zaad aflegt en hoe deze bij de mens afneemt naarmate de leeftijd toeneemt, terwijl God nog altijd een ‘lichtjaar’ haalt. In ‘Gezicht’ is er sprake van ‘nutteloze geilheid’, een ‘getuchtigde kapper’ en een ‘geknielde pianist’, en wordt een volkse gemeenplaats als ‘het leven stelt zijn eisen’ moeiteloos afgewisseld met een christologische titel als ‘Zegevierende, Zoon, Die de Dood zijt’, en in ‘Graf te Blauwhuis’ zagen we al dat de verteller God aanspreekt op een toon alsof hij het tegen de buurman heeft. Kris Pint wijst er op dat Reve hierin wel degelijk voorgangers bezit, namelijk in de beoefenaars van het middeleeuwse genre van de *‘parodia sacra*, waarbij Latijnse heilige teksten op hun kop werden gezet en vermengd met andere registers en elementen uit de volkstaal’ (Pint, p.30).

In nauw verband hiermee staat tevens de proza-achtige toon van de gedichten. Deze komt vooral naar voren door het gebruik van grammaticale volzinnen. De afwezigheid van een duidelijk rijmschema, een vast ritme en een streng gebruik van de versvorm geeft ieder gedicht, en het poëtische werk van Reve als geheel, het karakter van het gesproken woord of alledaags taalgebruik. Pas op de momenten dat de gedichten met de volta de wending naar de oplossing maken, zoals hierboven beschreven, krijgen ze iets van een lied, en doen dan sterk denken aan de psalmliederen.

(4) Met de **witregel** belanden we bij het vierde procedé. In de gedichtenanalyses heb ik al een aantal maal het woord ‘volta’ laten vallen. Deze term verwijst rechtstreeks naar de sonnetvorm, waarin de volta de functie van een gedachte- of gevoelswending vervult, die op elke willekeurige plek in het sonnet kan plaatsvinden maar meestal in de witregel ligt tussen de kwatrijnen en de terzinen. Drie van de vier geanalyseerde gedichten bevatten zo’n witregel. (Enkel in ‘39^{ste} verjaardag’ wordt de volta niet expliciet weergegeven middels een witregel, maar dat bleek volgens onze analyse een bewuste keuze te zijn: Reve voert daar de tegenstelling tussen het banale en sacrale maximaal op, zozeer dat ze vervlochten lijken te raken.) De witregel dient telkens een gelijkaardige functie: hij markeert binnen de dichtvorm stevast de overgang van het probleem en de uiteenzetting naar de oplossing. De leegte van de witregel biedt de lezer ruimte om binnen de grenzen van het gedicht stil te staan bij het voorafgaande. De volta is bij Reve dus niet alleen een moment van bezinning, verinnerlijking of transcendentie voor de ik-persoon, maar ook voor de lezer. Dit komt vooral mooi tot uiting in ‘Graf te Blauwhuis’, waar de vertederde groet aan de dode jongen wordt beantwoord door de stille witregel, en vervolgens ‘verandert in een aanroeping van God, waarbij de toon van

teder naar spottend gaat' (Pint, p.30). De witregel vormt hier dus heel duidelijk het scharnierpunt tussen het banale en het sacrale.

Reve weet dus heel behendig de complexe irrationaliteit van zijn religieuze wereldbeeld weer te geven in zijn poëzie en gebruikt de witregel om de lezer middenin die warrigheid zelf over het onzegbare te laten nadenken. Enigszins kort door de bocht geformuleerd: Reve praat in zijn witregels over datgene waarover men niet praten kan – door te zwijgen. (In de conclusie zullen we hier uitgebreider op terugkomen.)

(5) Het vijfde significante procedé is de tot eenheid gesmede tegenstelling tussen het herhaaldelijke en het eenmalige, of het tijdloze en tijdelijke. Ik zal deze 'eenheid van tegendelen' hier het **rituele** noemen.

De gedichten bevatten veel indicaties van tijd/tijdelijkheid (verjaardag, soms, al, middag, jeugd, jong, achttien, jaar, weer eens, ditmaal, tussendoor, herfst, oud, nog) en evenzoveel indicaties van het tijdloze (Dood, Eeuwige, tijdloos, Graf, eeuwigheid, vereeuwigen, vergetelheid, koninkrijk van U). Enerzijds ademen de gedichten een sfeer van herhaling en van de banaliteit van altijd maar weer wederkerende fenomenen zoals een verjaardag, middag, herfst, lust en masturbatie, anderzijds zijn ze doorwasemt met een diep gevoel voor het tijdloze, dat vreemd genoeg juist lijkt schuil te gaan in al die wederkerende fenomenen. Die vreemde paradox doet denken aan het ritueel, waarvan ik hier de communie als voorbeeld zal nemen. Sinds honderden jaren gaan katholieke kinderen voor het eerst ter communie. Toch voelt het voor ieder kind als een unieke gebeurtenis wanneer het zelf aan de beurt is. Wanneer we terugdenken aan de neurotische ritueeltjes van Frits van Egters in *De avonden*, Elmer in *Werther Nieland* en de revistische rituelen in *De taal der liefde* en *Lieve jongens*, en daar Reve's fascinatie voor het magische en mystieke bijnemen, begrijpen we hoe ook Reve's poëzie een soort rituele bezwering van het Mysterie vormt, door het eeuwig wederkerende in de beschrijving van een (schijnbaar) unieke instantie daarvan te vieren. Wanneer Reve beschrijft hoe hij bezoek krijgt van een jongen, hoe zich aftrekt bij een foto, hoe hij dronken een gedicht probeert te schrijven of een graf in een Fries dorp bezoekt, dan hebben al die belevenissen stuk voor stuk die sfeer van het ritueel om zich heen hangen, alsof het zich allemaal al talloze keren precies zo voltrokken heeft en toch iedere keer weer volkomen uniek en eenmalig is.

4. Conclusie: ‘praten waarover men niet praten kan’

We hebben in het eerste hoofdstuk gezien hoe de paradox, de ironie en de filosofische houding bij Gerard Reve als ordenende principes functioneren binnen diens veelkleurige religieuze wereldbeeld. In het tweede en derde hoofdstuk hebben we vervolgens aangetoond dat de sonnetgedachte, het vertelperspectief, het dubbele taalgebruik, het gebruik van witregels en de rituele sfeer vijf vaste procedés zijn die Reve in zijn poëzie toepast, als poëtische varianten van de ordenende principes die we in het eerste hoofdstuk beschreven. Reve’s poëtische denkvormen liggen dus in het verlengde van zijn religieuze denkvormen, of vallen daar zelfs mee samen, en liggen als geheel aan de basis van zijn open en buigzame religieuze ideeën, en de belijdenis daarvan in zijn gedichten. Zo kan het dat de tegenwoordigheid van het sacrale bij Reve geen uitsluiting van het banale betekent. Integendeel, juist door de ondoordringbaarheid van het aardse en alledaagse ervaart Reve de wereld en zijn eigen leven daarin als een goddelijk mysterie.

In de inleiding kaartte ik al aan dat Reve nooit heeft gepoogd dit mysterie te verklaren, en dat die openheid mede ten grondslag ligt aan de kracht van zijn werk. In de recensie van de *Verzamelde gedichten* die hij in 2002 voor de *Poëziekrant* schreef, verwoordt Kris Pint het als volgt:

‘[Reves] paradoxale werkwijze is bij uitstek geschikt om te praten over datgene waarover men niet praten kan, in Reves geval de katholieke God in wie hij sinds 1966 officieel gelooft. Net zoals in de negatieve theologie, waar men enkel over God kan spreken in negaties omdat Hij de beperktheid van predikaten overstijgt, is de reviaanse theologie gebaseerd op de ironische ontkenning, die elk credo meteen fataal dubbelzinnig maakt en verandert in een soort van devote spot. Het is alsof hij enkel maar via ketterij tot het mysterie van het geloof kan komen’ (Pint, p.30).

De door Pint gebruikte uitdrukking ‘praten over datgene waarover men niet praten kan’ doet sterk denken aan de beruchte zevende stelling van de *Tractatus logico-philosophicus* van Ludwig Wittgenstein: ‘Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen’ (Wittgenstein, p.152). De allusie legt een interessant verband tussen Reve’s theologie van het ‘Mysterie’ en Wittgenstein’s ideeën over de onuitsprekelijke waarheden van de ethiek/aesthetica, die zich niet laten uitdrukken in een propositie maar zich slechts *tonen*. Reve las de *Tractatus* in de herfst van 1970 (Maas, *Deel II*, p.553) en verwijst er kort naar in het

vierde hoofdstuk van *Moeder en zoon* (Reve, *MZ*, p.60). De invloed van Wittgenstein op Reve is niet reusachtig geweest, maar in de *Tractatus* vond Reve, vermoedelijk tot zijn genoegen, een strikt logisch-filosofische onderbouwing van zijn eigen diepersoonlijke overtuiging dat er nu eenmaal onbeantwoorbare vragen zijn – dat er dus wel degelijk een onuitspreekbaar ‘Mysterie’ in de wereld is.

Kris Pint wijst er terecht op dat Reve, naar analogie met de *via negativa*, de problematiek van het onuitspreekbare omzeilt met zijn ‘paradoxe werkwijze’. Zoals de waarheden van de ethiek en de esthetica zich volgens Wittgenstein enkel kunnen *tonen* in de werkelijkheid, kan de waarheid van het Mysterie bij Reve zich eveneens enkel tonen in de ‘ironische ontkenning’. In bredere zin kunnen we aan de hand van onze analyses stellen, dat (1) de ‘opwaartse’ beweging in de sonnetvorm, (2) de dubbelzinnige verhoudingen tussen de verteller en andere personages, (3) het ‘elegisch-epigrammatische’ taalgebruik, (4) de toepassing van witregels als transitie markeringen of denkruimten binnen het gedicht, en (5) de rituele sfeer van herhaling en eenmaligheid, gezamenlijk Reve ertoe in staat stellen om het Mysterie te *tonen* in zijn poëzie, in plaats van er direct over te praten.

De ‘devote spot’, de vermenging van het sacrale en het banale, maken de gedichten op meerdere niveaus ‘fataal dubbelzinnig’, maar juist in die dubbelzinnigheid toont zich Reve’s belijdenis. Er zullen nu eenmaal altijd vragen overblijven waarop geen enkelzinnig antwoord mogelijk is. Het enige dat de zoekende ziel kan doen is het mysterie van binnenuit uitvergroot en bezingen, desnoods via ketterij. Dat is wat Gerard Reve, godlof, tot aan zijn dood is blijven doen.

Bibliografie

Bos, Ben. *G.K. van het Reve: 'Voor mij is het offer het belangrijkste.'* In: De Nieuwe Linie, 16 november 1963, p.5-6. *Gerard Reve in gesprek: interviews*. Baarn: De Prom, 1983.

Dautzenberg, A.H.J. *Vogels met zwarte poten kun je niet vreten*. Amsterdam: Uitgeverij Contact, 2010.

Gerbrandy, Piet. *De jacht op het sublieme: zin, lust en poëzie*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2014.

Hubregtse, Sjaak. *Over Op weg naar het einde en Nader tot U van Gerard Reve*. Amsterdam: Wetenschappelijke Uitgeverij b.v., 1980.

Luyendijk, G. *Gerard Kornelis van het Reve: 'Geloofd zij Jezus Christus!'* In: Ratio 1, nr. 7/8 juli/augustus 1964, p.36-43. *Gerard Reve in gesprek: interviews*. Baarn: De Prom, 1983.

Maas, Nop. *Gerard Reve, Kroniek van een schuldig leven: Deel I De vroege jaren 1923-1962*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorscot, 2009.

Maas, Nop. *Gerard Reve, Kroniek van een schuldig leven: Deel II De 'rampjaren' 1962-1975*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorscot, 2010.

Maas, Nop. *Gerard Reve, Kroniek van een schuldig leven: Deel III De late jaren 1975-2006*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorscot, 2012.

Moerbeek, Toine. *Reve tot de vierde macht: een leesverslag*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2004.

Pint, Kris. *Poëzie is eigenlijk onzin: over de gedichten van Gerard Reve*. In: Poëziekrant, nr. 3 mei-juni 2002, p.29-32.

Polak, Johan. *Het numen in het werk van Gerard Reve*. In: *Eigenlijk geloof ik niets: essays over het werk van Gerard Reve*. Nijmegen: Uitgeverij Cadans, 1990.

Reve, Gerard. *De avonden*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1997.

Reve, Gerard. *Bezorgde ouders*. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij L.J. Veen, 1993.

Reve, Gerard. *Een eigen huis*. Amsterdam/Brussel: Elsevier Manteau, 1979.

Reve, Gerard. *Moeder en zoon*. Amsterdam/Antwerpen: Manteau, 1982.

(van het) Reve, Gerard Kornelis. *Nader tot U*. Amsterdam: G.A. van Oorscot, 1969.

Reve, Gerard. *Op weg naar het einde*. Amsterdam: G.A. van Oorscot, 1987.

Reve, Gerard. *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2007.

(van het) Reve, Gerard Kornelis. *Werther Nieland*. Amsterdam: G.A. van Oorscot, 1969.

Rooduijn, Tom. *Revelaties: Gerard Reve over zijn Werk & Leven*. Schoorl: Uitgeverij Conserve, 2002.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus* (vert. W.F. Hermans). Amsterdam: Athenaeum–Polak & Van Genneep, 2015.

Lijst van afkortingen

BO = *Bezorgde ouders*

DA = *De avonden*

EH = *Een eigen huis*

MZ = *Moeder en zoon*

NU = *Nader tot U*

OWNE = *Op weg naar het einde*

VG = *Verzamelde gedichten*

WN = *Werther Nieland*