

‘Hij hield mij vast, niet ik hem’

M. Vasalis, van rouwklacht tot triptychon

ANIKÓ DARÓCZI

De Vogel Phoenix (1947), de tweede bundel van Vasalis, is opgedragen aan haar overleden zoon Dicky (16 april 1942-10 oktober 1943). Onder de datum staat een citaat uit Shelley's rouwklacht, *Adonais*, over de dood van John Keats: 'He has out-soared the shadow of our night'. Het eerste gedicht is 'Phoenix I', de beschrijving van een droom over deze mythologische vogel in vijf strofen, met volle kruisrijmen; 'Phoenix II' is een sonnet (drie kwatrijnen met kruisrijmen en een couplet), de vogel wordt hierin herkend als het wezen dat pas in de titel van het derde gedicht – 'Kind' – wordt genoemd. Dit laatste bevat drie strofen, ook in gebonden vorm. De volgende pagina is leeg, die is zelfs niet genummerd. Een duidelijk zichtbare stilte. Het is alsof de bundel op bladzijde 11 opnieuw begint, of misschien zelfs hier pas wérkelijk begint.¹

Een opvallend verschil met de eerste bundel van Vasalis, de zeven jaar eerder verschenen *Parken en woestijnen* (1940), is dat ze daarin veel vrijer omging met de vormen: de rijmen en ritmes werden er losser over de gedichten verspreid. Bijna de helft van de gedichten van *De vogel Phoenix* heeft daarentegen een – meer of minder – gebonden vorm, en de eerste drie vallen zelfs bijzonder op door hun uiterst strenge bouw. Heeft deze disciplineerdheid met hun inhoud te maken?

Deze analyse is een poging om dichter bij het begrijpen van het scheppingsproces van de drie rouwgedichten te komen. Mijn onderzoek bestaat uit drie delen: in het eerste behandel ik privégeschriften van Vasalis in de (gedeeltelijk veronderstelde) volgorde van hun ontstaan: de beschrijving van het levend kind, die van de droom over de vogel Phoenix, het verslag over de dood van het kind, haar wanhoop en tot slot haar onmacht om te schrijven. In het tweede doe ik een poging om uitgaande van haar eigen uitspraken over schrijven (en leven) erachter te komen hoe uit de stroom van rouw en verdriet haar woorden hun weg konden vinden naar de vorm waarin ze in de bundel gedrukt werden. In het laatste deel analyseer ik de drie gedichten in hun relatie tot de brief- en dagboekfragmenten, daarbij steunend op mijn bevindingen over de mechaniek van het – al rouwend – schrijven.

Ik blijf de auteur Vasalis noemen ook als ik het over haar als moeder schrijf, omdat ik de dagboeken en brieven onderzoek op basis van de 'litteraire' motieven die ze later in de gedichten opneemt. Voor de brief- en dagboekfragmenten maak ik uitsluitend gebruik van de Vasalis-biografie van Maaïke Meijer.²

Beelden en bewegingen in vorming

Het is juni 1943, midden in de oorlog. Vasalis schrijft in haar dagboek over haar slapende, springlevende zoontje:

Dicky lag in zijn wieg als een mythologisch wezentje. Zijn slapend gezicht was bleek, de kleur van speksteen, de dikke dichte oogleden glansden blauw-rose, zijn mond was wat geopend als een vochtige roze grot, van grote zuiverheid. Zijn haar is zo kort en licht, recht-opstaande, dat het niets doet dan de contouren van zijn lang gerond schedeltje verzachten; hij lag opzij, zijn beide armen lagen naast zijn afgewend hoofd, soepel en ontspannen. Hij was niets dan volmaaktheid en rust, onbereikbaar als een Chinese tekening. Hij ademde als de wind.³

Het kind verschijnt hier bijna als een kunstwerk – eerst als een beeld van speksteen, dan een tekening; hij is omringd door licht, hij is de rust zelf, onbereikbaar in zijn volmaaktheid. Zowel door de vergelijking van zijn mond 'van grote zuiverheid' met een roze, vochtige grot als het ademen als de wind wordt het kind niet alleen tot mythologisch wezentje zoals hij aan het begin van de beschrijving genoemd wordt, maar ook tot een mythisch, levend landschap.

Na een zware oorlogzomer, begin september leest Vasalis het boek *Phoenix* van F. Schmidt-Degener,⁴ en het gelezene verrukt haar zo, dat ze er een droom over krijgt. Ze beschrijft het kort in een brief aan haar vriend Victor van Vriesland, die trouwens haar de tekst van Schmidt-Degener gaf:

Vannacht droomde ik van een kleine grijze vogel met een kuif en kobalt-blaauwe veren op buik & poten. Ik moest hem vasthouden voor f. 3,50 per uur, maar in werkelijkheid hield hij mij vast, zijn rechterklauwtje omklemde mijn wijsvinger, die werd ook blauw en begon zonder pen te schrijven. Toen keek hij op en ik herkende hem, het was de vogel Phoenix. Dit alles in een lange, lage tent waar gewonde dieren werden binnengebracht. Slachtoffers van een bombardement. Alleen de vogel was ongedeerd, ofschoon hij dood binnen werd gebracht.⁵

De droom laat haar niet los, en een week later beschrijft ze die meer uitgebreid in haar dagboek:

De hele week olympisch verheugd, verlost door de volgende droom. Ik stond op een groot grasveld, dichtbij was een lange, lage legertent. In de lucht naderde een groot houten vliegtuig, een Rode Kruis-vliegtuig, dat gewonden uit een bombardement aanbracht. Ze werden naar de tent gedragen. Na enige tijd werd ik geroepen, ik dacht om medische hulp te verlenen. Ik kwam binnen, Veeneklaas bracht me naar een lange tafel, waarop een kleine vogel stond, grijze kuif, grijze rug, kobalt blauwe buik & poten. Ik moest die vasthouden, voor f 3,50 per uur. Hij was dood binnengedragen, maar nu geheel ongedeerd. Ik ging naar de vogel toe. Hij omklemde met een klauwtje mijn rechterwijsvinger, stijf & onontkoombaar. Hij hield mij vast, niet ik hem. En na enige tijd zag ik, dat mijn vinger blauw werd en op de ongeverfde houten tafel begon te schrijven als een vulpen. Toen keek de vogel om. Omhelsde mij even met zijn vlerken, zei, dat hij Phoenix was. Ik werd zeer gelukkig wakker. De gewonden in de tent waren uitsluitend dieren. Lees *Phoenix* van Schmidt-Degener. Het boeit en verrukt mij.⁶

Vasalis met haar zoontje Dicky, 1942. Foto: Eva Besnyő. Collectie Erven Vasalis.



In de twee droombeschrijvingen blijft het uiterlijk van de vogel hetzelfde – klein, grijs, met een kuif, met kobalt-blauwe veren en poten. Onveranderd is ook de ruimte waarin de dromer de vogel ziet: het gebeurt in een tent, een grote ruimte, zij is er aanwezig, de binnengebrachte dieren zijn gewond. De vogel is echter als het ware méér en minder dan ‘gewond’. In beide beschrijvingen staat dat hij dood werd binnengebracht, en nu ongedeerd was. Eveneens wordt in beide beschrijvingen beklemtoond dat hoewel zij (de dromer) de vogel moest vasthouden, de rollen zich omkeren: de vogel houdt háár eigenlijk vast. De volgorde van de momenten van herkennen is dezelfde: de vastgehouden vinger wordt blauw en begint te schrijven, pas daarna kijkt de vogel op/om, en wordt herkend als de Phoenix.

Er valt echter veel variatie op te merken bij bepaalde elementen en gebaren in de twee beschrijvingen (waarschijnlijk eenvoudigweg te verklaren door het verschil in genre). Dit slaat vooral op het wie-houdt-wie-vast motief. In het dagboek wordt de mededeling ‘ik moest hem vasthouden’ de aanzet tot een meer uitgebreide beschrijving: het rechterklauwtje van de vogel uit de brief wordt hier de rechter wijsvinger van de dromer, die door een klauwtje ‘stijf en onontkoombaar’ wordt omringd. Hierop volgt de korte samenvattende mededeling van het veranderen van de rollen: ‘Hij hield me vast, niet ik hem’. Er is ook een verschil in de manier waarop de dromer de vogel herkent. Terwijl in de brief drie korte mededelingen binnen één zin plaatsvinden (‘toen keek hij op, ik herkende hem, het was de vogel Phoenix’), dijt zich dit moment in het dagboek uit. Vasalis gunt de vogel en haarzelf als het ware meer tijd: ‘na enige tijd zag ik dat mijn vinger blauw werd’. De scène wordt intiemer, zachter: eerst is er de sterk lichamelijke ervaring

dat de vogel met zijn klauwtje de vinger 'stijf en onontkoombaar' omringt; dan begint de vinger van de dromer te schrijven, waarna de vogel omkijkt.

Hierna zet zich het lichamelijke van de ervaring verzacht voort: de vogel omhelst haar 'met zijn vlerken', om daarna zichzelf te benoemen. Op het tactiele volgt dus een auditief beeld. De droombeschrijving in het dagboek heeft een duidelijke raamconstructie: deze begint met een mythologisch getinte mededeling dat zij de hele week 'olympisch verheugd' – in de zin van goddelijk verheugd – was, vervolgens door een quasireligieuze, namelijk dat ze door de droom 'verlost' werd, en eindigt met de constatering dat ze 'zeer gelukkig' wakker werd. De vogel Phoenix nestelt zich zeer duidelijk in het bewustzijn van Vasalis, ergens waar de opperste menselijke verrukking thuishoort.

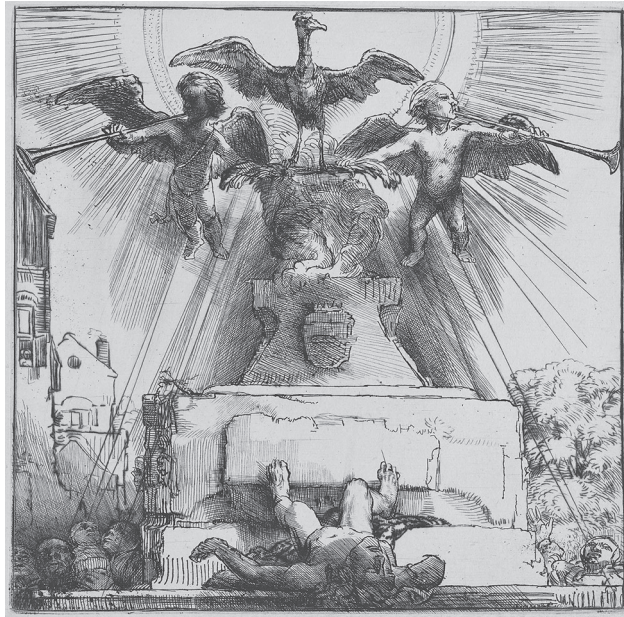
Een maand na de verlossende droom volgt de nachtmerrie: Dicky raakt besmet met polio en sterft vijf dagen later, op 10 oktober. Het eerste verslag vinden we weer in een brief aan Van Vriesland, nog maar een week na de tragische gebeurtenis:

Ik heb vijf dagen en vijf nachten zo hartstochtelijk geprobeerd mijn eigen leven en gezondheid te storten in het kostbare mannetje en toen ging hij heel alleen in een kwartiertje zijn eigen weg, terwijl we bij hem zaten en trachtten hem vast te houden [...] Er is een wanhopige leegte, of een wanhopige volte van gevoelens, waarin ik wel lijkt te proberen de tijd terug te forceren, tot voor zijn ziekte, en ik hem tracht te behoeden, dat hij niet besmet wordt en dan komt de ziekte weer en de rampzalige dood. Het zijn golven van verdriet, die onverwacht opkomen en weer afzakken, en dan lijkt het soms of ik geen verdriet meer heb. Je weet hoe hij was [...], hij was zo sterk en mooi en lief, en het was net als met dat vogeltje Phoenix waarvan ik droomde, ik moest om hem passen maar hij hield mij vast.⁷

Dit persoonlijk verslag wordt doorweven met aan elkaar tegenovergestelde motieven en de daarbij horende bewegingen: allereerst leven versus dood, gekoppeld aan het beweging-suggesterende 'storten' en 'komen' (zij wil haar leven en gezondheid in het kind 'storten' – als gieten met kracht en met een grote hoeveelheid – met een kracht terwijl de dood komt); de tegenstelling tussen samen-zijn en alleen-zijn, gekoppeld aan 'zitten' versus 'gaan' (terwijl de ouders samen zitten, gaat het kindje zijn eigen weg); de tegenstelling tussen de 'wanhopige leegte' en 'wanhopige volte' van gevoelens, en die tussen de verbeelde en werkelijke tijd – ze wil de tijd terug forceren, maar dan komt (de tijd van de) dood).

Door de reeks schelle contrasten ontstaat een ware golfbeweging vóór ze het zelf uitsprekt: de 'opkomende en neerzakkende golven van verdriet'. Na de storm van tegenstellingen schijnt voor een ogenblik een vreselijke kalmte in te treden: 'dan lijkt het soms, dat ik geen verdriet meer heb', maar alleen om plaats te maken voor een verandering in toon, waarbij zij haar vriend aanspreekt – 'Jij weet hoe hij was'. Het uitspreken van de verleden tijd van 'zijn' is het eigenlijke uitspreken van de ingetreden dood. Dit geeft dan ook een aanzet om het bestaan van het kind op te roepen, en nu niet zijn onbereikbaarheid en zuiverheid, maar zijn échtheid: 'hij was zo sterk en mooi en lief'. Dit aard-zijn, de werkelijkheid van het kind, leidt haar vervolgens naar de droom over de vogel Phoenix, die op dit moment als vanuit de verte, uit een andere, tweevoudig verwijderde werkelijkheid opdoemt: die had zij immers in de tijd vóór de dood van het kind gezien, en dan in een droom (dat dit nu ver weg is, wordt gesuggereerd doordat ze naar het vogeltje niet als 'het' maar 'dat vogeltje' Phoenix verwijst). Het belangrijkste in het

Rembrandt van Rijn, *De phoenix of het omvergeworpen standbeeld*, 1658. Collectie Rijksmuseum Amsterdam.



beeld van de vogel is nu dat zij op hem moest passen, maar dat hij haar eigenlijk vasthield. Het verband tussen kind en vogel Phoenix wordt dus gelegd door het motief van het vasthouden.

Kort na de dood van het kind (de datum is voorlopig niet vast te stellen)⁸ stuurt Vasalis het volgende gedicht aan haar goede vriendin Els van Kade. De tekst is ongepubliceerd gebleven:

Hij heeft zijn worteltjes losgemaakt
als boompjes doen wanneer zij mogen
heeft hij de aarde losgeschud en naakt
is hij in lichtheid weggevlogen.

Hij was zo licht, hij zong maar even
hoe zeer veel lichter was zijn leven
dan zijn voor mij te zware dood
hoe zwaar is nu mijn lege schoot.

Tot het laatste toe verwonderlijk
ook toen hij zo afzonderlijk
zijn handje terugnam uit mijn hand
zijn bootje afstiet van de kant
licht ademende als de wind
mijn kostbaar ongeschonden kind.⁹

De vogel verschijnt hier alleen in het beeld van de beweging, het vliegen – ‘hij’ is ‘in lichtheid weggevlogen’. Verder zien wij, door het motief van lichtheid en het ademen ‘als de wind’ de band met haar beschrijving van het levende, slapende kind uit juni 1943. Op-

merkelijk is de gedisciplineerdheid van de vorm gekoppeld aan de vrijheid die karakteristiek is voor Vasalis in het behandelen van traditionele vormen: we hebben met een sonnet te maken, een variant op de Petrarkstische grondvorm. Vasalis bewaart alleen de indeling in octaaf en sextet, maar niet het rijmpatroon. De beweeglijke kruisrijmen *abab* in het eerste kwatrijn maken plaats voor de meer statische paarrijmen in de tweede – *ccdd* –, waarbij de vrouwelijke rijmen 'even-leven' in dramatisch contrast staan met de mannelijke 'dood-schoot'. De tragiek wordt beklemtoond door de centrale tegenstelling 'licht-lichter' en 'zware-zwaar' in de derde en vierde regel van de strofe. In het sextet zet de reeks paarrijmen voort. Een tweede manier van weggaan wordt hier afgebeeld: de boom die tot een in lichtheid weggevoegen wezen verandert, maakt plaats voor een beeld waarin de mythologische boot en de Styx opdoemt. Pas de laatste regel, rijmend op het reeds benoemde 'licht ademende als de wind' die de laatste zin is van haar beschrijving van haar levende kind enkele maanden daarvoor, spreekt zij uit over wie het gaat: 'mijn kostbaar ongeschonden kind'.

De samensmelting van kind en Phoenix volgt in de komende tijd van rouw. Vier maanden na de dood van haar zoontje worstelt de moeder met de onzegbaarheid van de pijn:

Mijn lieve kleine Phoenix, waar ik voor zorgen moest en die voor mij zorgde is weggegaan. Ik kan niet meer schrijven, ik kan niet meer over die stille witte drempel stappen waarvoor zelfs de tijd is blijven staan. Klein mannetje, ik kan je niet loslaten uit mijn armen, je was zo licht toen je leefde en je bent nu zo zwaar zo zwaar in mijn hart. Ik weet niet meer hoe ik je benaderen kan, hoe ik aan je denken moet, hoe ik je strelen kan en met mijn ogen beminnen. Soms haat ik iedereen die leeft en ontken dat je er niet bent. Ik ontken het, het is niet gebeurd, ik ben met je op reis gegaan om de ziekte te ontvluchten. Ik kan het niet volhouden, iedere keer sterft hij opnieuw, laat ik hem weer opnieuw los; onmacht om hem terug te houden, onmacht om hem te begeleiden. Krachteloos vlindertje, uitgeput en stil, volmaakt mooi en gaaf en nooit zal ik zijn zuivere adem meer horen.¹⁰

De eenwording van kind en Phoenix gebeurt in een uitspraak die aandoet als directe aanspreking: 'mijn lieve kleine Phoenix', gevolgd door de al bijna tot een uitgedijd *epithon ornans* geworden 'waar ik voor zorgen moest en die voor mij zorgde' – deze tussenzin is een overgang naar de bevestiging van de persoonsvorm: 'is weggegaan'. Géén aanspreking dus. Het 'weggaan' betekent hier niet alleen de dood zelf, maar het feit dat het kind binnen haarzélfbereikbaar geworden is. Het uitspreken van haar onmacht om te schrijven, de onmogelijkheid om over 'de witte drempel' te stappen gebeurt met de twee keer herhaalde 'ik kan niet meer' die een paradox vormt: het niet kunnen loslaten en tegelijkertijd niet kunnen benaderen van het kind. Het tweevoudige 'niet kunnen' geeft de structuur aan van de hierop volgende pogingen om het kind aan te roepen. De tegenstelling 'lich-zwaar'/'toen-nu' wordt tot drijfkracht. Ze probeert met al haar vermogens en zintuigen dicht bij het onbereikbare te komen: met (niet kunnen) denken, strelen, kijken. Daarop volgt het ontkennen van de dood, en de afstand slaat weer toe. Het 'ik kan niet' wordt doorgezet met werkwoorden in de derde persoon 'ik kan het niet volhouden' – noch het aanspreken, noch het ontkennen – want 'iedere keer sterft hij opnieuw, laat ik hem weer opnieuw los'. De paradox die deze rouwklacht in beweging bracht, wordt versterkt door het uitspreken van de onmacht: 'onmacht om hem terug te houden, onmacht om hem te begeleiden'. De onmacht mondt ten slotte uit in vertedering en stilte. De vo-

gel verandert in een uitgeput, krachteloos vlindertje, en de zachtheid van de beschrijving van het kind toen hij nog leefde, het benoemen van zijn volmaaktheid, keert terug: het slapende kind, meer dan een half jaar daarvoor, was 'niets dan volmaaktheid en rust, onbereikbaar als een Chinese tekening. Hij ademde als de wind'; het dode kind is nu 'volmaakt mooi en gaaf en nooit zal ik zijn zuivere adem meer horen'. Door dit 'nooit meer' treedt de stilte in. De witte drempel wordt tot een ruimte.

Rouwklacht en vaste vormen

Vasalis beseft al vroeg – zelfs in de eerste jaren dat ze poëzie schreef – dat er ergens in haar een geprevel of gefluister aanwezig was dat zich niet tot woorden kon vormen, en soms niet eens te verstaan was. Een analyse van haar prille, in een schrift bewaarde, ongepubliceerde gedichten uit eind jaren twintig en begin jaren dertig zou hiervoor wel als sterk bewijsmateriaal kunnen dienen, maar nu volstaat het ons te verlaten op haar gepubliceerde mededelingen en enkele fragmenten uit het materiaal dat in haar biografie is opgenomen.

In 1984, bij de uitreiking van de P.C. Hoofdprijs, deelt ze haar visie op de poëzie door te vertellen over haar band met de taal: 'Het enige arsenaal van de schrijver is de taal en ik begin met het woord, het middel waardoor een schrijver zijn innerlijke wereld zichtbaar kan maken'. Tegelijkertijd zijn de woorden ook 'de nooit helemaal passende klederen voor de belevenissen, beelden, vormen, klanken in ons, die zelf geen spraak hebben'.¹¹ In ieders leven hebben ze aanvankelijk een magische uitwerking, ze komen uit 'een zee van klanken en ritmen' ineens voor, nog niet los van de dingen die zij aanduiden. Ze worden 'toegejuicht en herhaald'.¹² Na de woorden komen de zinnen én versregels die zich in het geheugen prenten, niet (alleen) als losse beelden, maar als structuren die zich tot nieuwe lenen. Het krachtenveld dat 'de volgorde, de klank, het ritme en de woorden en zinnen in een gedicht', en de duur ervan bepaalt, is altijd een gemoedstoestand, zegt ze.¹³

De 'gemoedstoestand' die de inhoud en vorm van eerst de primaire rouwklacht in de privégeschriften én daarna de eerste drie gedichten van *De vogel Phoenix* bepaalt, is een toestand van ondraaglijke rouw. Een structuur heeft zich blijkbaar reeds in de eerste periode van rouw laten lenen om het onzegbare zegbaar te maken, woordcombinaties, het pulseren van ritmen, de hartslag van de (poëtische) traditie die ze in zich droeg – woorden konden zich toen al vastklemmen aan een sonnetvorm, die ze dankzij haar vroege band met de poëzie van de Tachtigers en Gorter als een oervorm in zich droeg.

Vaste vormen, woorden of structuren uit vroeg in het bewustzijn geprente gedichten, psalmen of gebeden kunnen zich in momenten van crisis lenen om onzegbare pijn uit te spreken. Iets vergelijkbaars doet zich voor in levende orale tradities van nog bestaande klaagliederen over verlies, eenzaamheid en heimwee.¹⁴ De thema's worden gekoppeld aan een repertoire van woorden, woordcombinaties, beelden in het geheugen van de leden van de gemeenschap, en in het bijzonder in het geheugen van degenen die als goede zangers – vaak 'zangspreekers' genoemd – worden beschouwd. De liederen worden in eerste persoon enkelvoud gezongen, de 'ik' is exemplarisch, maar wordt als individueel beleefd door de zangers tijdens het zingen, het zijn hun eigen gemoedstoestanden die

de woorden en strofen in een bepaalde volgorde ordenen. De liederen hebben hun specifieke cadans, ook een specifieke melodie, een dalende melodielijns – als ze opgeschreven worden, dan krijgen ze de vorm van twee- of vierregelige strofen, met of zonder rijm. Een (min of meer) vaste structuur dus, die zich dient om een volgend lied te creëren, en dit is mogelijk omdat de structuren door het geheugen gedragen worden dat niet alleen in het hoofd zit maar in het gehele lichaam. In crisismomenten zoals verlies en rouw, zijn (vooral) vrouwen in staat om hun eigen wanhoop uit te zingen, hun woorden automatisch, met de daarbij behorende lichaamsgebaren, in een vorm te gieten die ze vanaf hun jeugd in zich dragen – klaaglied wordt dan tot rouwzang.

Rouwzangen hebben ook hun eigen formules, maar ze putten ruim uit woordcombinaties en beelden van klaagliederen. Boven de min of meer vrij stromende prozaregels van rouwzangen zweeft het idee van een gesloten melodie, vaak die van klaagliederen. Ze kunnen eigenlijk niet buiten hun natuurlijke omgeving bestaan, ze worden werkelijk in de tijd van rouw op zangerige, verheven toon uitgesproken. Buiten die gelegenheden kunnen echter klaagliederen de zanger in een intensieve emotionele toestand brengen, en als ze dan gevraagd worden om over een dierbare overledene te spreken, mondt het klaaglied uit in een geïndividualiseerde rouwzang. De gebondenheid van de vorm die klaar staat in het hele lichaam is geen beperking, maar zorgt voor bevrijding – geeft een houvast om gevoelens vrij uit te drukken met behulp van ingeprente structuren en melodiebewegingen.

Bij Vasalis waren we getuige van de vorming van een heel repertoire van beelden die vanuit twee richtingen in een bedding binnenstroomden: aan de ene kant de beelden waarin ze haar levende zoontje beschrijft – licht, mythologisch, onbereikbaar, ademend als de wind – en aan de andere kant de beelden van de droom: de ongedeerde vogel Phoenix, het gebaar van het vasthouden en van opkijken, het moment van herkennen. Deze beelden beginnen hun eigen leven te leiden al vóór de dood van het kind, daarna worden ze met elkaar vermengd, eerst voorzichtig, dan steeds sterker, en ze komen in dezelfde stroom terecht na de tragische gebeurtenis. Een paar maanden later worden ze niet alleen meegesleurd door dezelfde stroom van rouw, maar ze worden ook naar elkaar getrokken, ze weven zich door elkaar heen, genereren elkaar steeds opnieuw en ordenen zich ergens, klaar om verder te stromen. Op een gegeven moment stollen enkele beelden tot een sonnet, maar de vorm wordt nu nog door de golven van rouw uit elkaar gerukt, en de beelden komen terecht in een draaikolk, bewogen door grote, aan elkaar tegenovergestelde krachten. In de loop van enkele maanden – of jaren? – verworden ze tot een uit meerdere varianten bestaande woorden- en beeldenschat in het bewustzijn van de dichter. Tegelijkertijd doemt een macht op, die van de stilte en het zwijgen, de witte drempel die naar twee richtingen toe verlamdend werkt: 'hij is niet meer hoorbaar' en 'ik kan niet schrijven'. De verlamming veroorzaakt door het niet meer horen (zien, aanraken, benaderen) en niet kunnen schrijven.

En niet kunnen leven. Want voor Vasalis was schrijven – dat zijn 'wortel in het geheim'¹⁵ heeft – de toegang tot het leven zelf. Ze schrijft hierover in een periode dat ze worstelt met dichten. In haar dagboek uit 1965 ontkent zij dat schrijven voor haar een 'poging tot communicatie' zou zijn, in de zin dat ze zichzelf aan wie dan ook verstaanbaar zou willen maken. Wél een poging om met 'het zogenaamde leven' te communiceren.¹⁶ Uit dezelfde paragraaf blijkt ook hoe lichamelijk voor haar het schrijven was: als

kind het opgewonden zijn dat ze iets kón – ‘zoals op één been staan’, later was het ‘een soort bewegen geworden van een hand, die zichzelf niet verder dan zijn pols kent maar toch voelt dat hij aan een lichaam vast zit en uitsteekt in de lucht. Hij wil zijn plaats bepalen ten opzichte van de omgeving en van het lichaam ...’¹⁷ Bij het schrijven is ze in contact met wat ze is, als ze verlangt om te schrijven, is het een ‘hardnekkig [...] verlangen naar schrijven en niet naar denken over schrijven’, schrijft ze, ‘als het liefde-leven’ – ‘het echte schrijven moet een vorm van leven zijn en niet alleen commentaar’.¹⁸ Voor degenen die haar al schrijvend zagen, was deze lichamelijke dimensie ook duidelijk ‘vanwege het stilzitten, de beweging van de hand en de lijfelijke concentratie’.¹⁹ En voor degenen die haar dichtkunst helemaal vanaf het begin volgden, viel dit één-zijn van schrijven en waarnemen ook op. Victor van Vriesland, die zo veel te maken had met het ontstaan van Vasalis’ repertoire van beelden over de vogel Phoenix en de primaire woorden van rouw, sprak al jaren daarvoor over de manier waarop bij Vasalis ‘in ongekende mate de verschijning van het gedicht in het woord, onscheidbaar samenvalt met het wezen van het gedicht zelf, d.w.z. met de impuls waarvan het de uitdrukking is’ en het natuurlijke proces ‘waarin de uitstroming tot gedicht precies hetzelfde is als het aanboren van de psychische bron’.²⁰

Deze lichamelijke concentratie, het één-zijn van het aanboren van de psychische bron en het schrijven is van bijzonder belang ook als we aan het ontstaan van haar privégeschriften denken – Vasalis had een hartstochtelijke band met haar dagboek, met het schrijvend alléén-zijn, in lichaam én in ziel, want die twee waren ook één: ze schrijft in haar late jaren dat voor haar dat wat ze haar ziel noemde, altijd het dichtst bij haar lichaam was, ‘als het ware als een samenvatting daarvan’.²¹ We zien haar, zittend, met al wat ze op dat moment is en wat ze ondergaat. Het beeld van de schrijvende hand zoals wij het hierboven zagen, heeft een bijzondere betekenis in het licht van de droom over de vogel Phoenix. Het lijflijk één zijn met het schrijven komt hier duidelijk tot uitdrukking: de vinger zélf is pen en inkt. Al schrijvende luistert ze, wachtend voor de ‘stille witte drempel’, waar ze nog niet over kan stappen, naar de zee van klanken en ritmen die zij in haar geheugen en haar hele lichaam draagt, en ze ziet beelden die al tijden lang in haar bewustzijn en ziel – de samenvatting van haar lichaam – kolken en golven. Die hechten zich aan de structuren die uit de cadans van de poëzie stammen die in haar werden geprent al vóór ze zich bewust met poëzie begon bezig te houden – ze ademde ze in vanaf het begin – de vormen komen vanzelf, in een duidelijk pulseren, eerst in een stroom van verzen in volle kruisrijmen, dan in paarrijmen en strofen met omarmend rijm – en ze helpen haar over de drempel te stappen.

Achter ‘de stille witte drempel’: de ruimte van de gedichten

Phoenix I

Ik droomde in den oorlog, dat het oorlog was:
een houten vliegtuig daalde uit de lucht
en wankelend reed het door het hoge gras
en stopte; kreunen, zingen en gezucht.

Als uit een zieke ark kwamen gewonde dieren,
 van elk soort een, sleepten zich naar een tent
 en die was ik, als waar 't een hemel, aan 't versieren
 met gras en boomen en een fonklend firmament.

Toen zag ik plotsling op een lange witte
 tafel, een grijze vogel met een blauwe kop,
 als een blauw vuur, dat in een rechte hitte
 brandt op een avondlijke heuveltop.

Was hij gewond en moest ik voor hem zorgen?
 Hij klemde droge klauwtjes om mijn vinger heen.
 Zoo werd het nacht, verbleekend tot den morgen
 roerlooze ochtend en de zon verscheen.

En toen ik neerzag op mijn eigen handen
 toen was de vinger, die hij klemde, blauw
 en schreef een vers, terwijl de vogel brandde ...
 Toen keek hij om, of hij mij zeegnen wou.

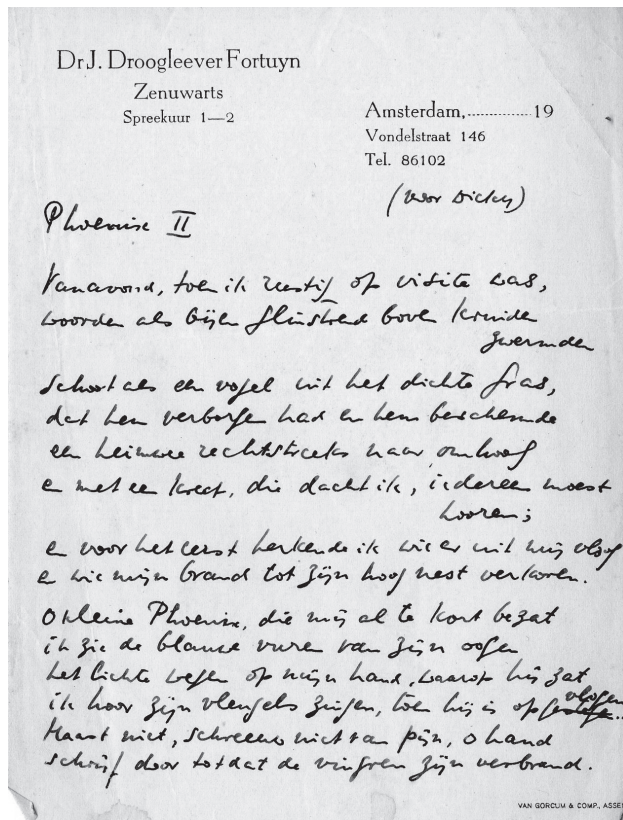
'Phoenix I' kan inhoudelijk teruggevoerd worden naar de droombeschrijving van vóór de dood van het kind: het is de droom in dichtvorm, met dezelfde reeks basismomenten, door enkele essentiële elementen en veranderingen in perspectief aangevuld. Vijf strofen met kruisrijm en een natuurlijk pulserend ritme.

De ruimte om haar heen uit het dagboek – de lucht en het grote grasveld – is aanwezig in het gedicht, maar op het moment dat uit het vliegtuig – de 'zieke ark' – de gewonde dieren komen en zich naar de tent slepen, wordt de tent, de ruimte die de zieke dieren moet opvangen, de 'ik' zelf. Deze 'ik' verruimt zich plotseling en wordt tot de tent zelf, en de tent 'als' een hemel: haar aanwezigheid wordt als het ware vergoddelijkt. Het beeld van hemel, fonklend firmament, gras en bomen roept middeleeuwse afbeeldingen van de schepping op. Het is in deze goddelijke gedaante dat de 'ik' de vogel ziet – en omdat het gaat om een in zichzelf opgenomen ruimte, kunnen we zeggen dat ze de vogel binnen haarzelf ziet.

Het beeld van de vogel op de lange witte tafel verschijnt onverwacht. 'Toen zag ik plotsling': hemel, gras, bomen en fonklend firmament worden eerst wit, dan zien we niets anders dan het intense blauw fonkelend op het grijze lichaam van de vogel. Het beeld wordt verder versterkt door de vergelijking van de blauwe kop met het blauwe vuur: de blik wordt omhoog, naar een heuveltop gericht. Het is een soort visioen binnen de droom, het hoogste punt van het innerlijke landschap – en ook formeel gezien het hoogtepunt van het gedicht: het bevindt zich in de derde van de vijf strofen, helemaal in het middelpunt. Hier, in dit letterlijke brandpunt verandert de vogel tot de mythologische Phoenix – stil, zonder benoemd te worden.

Door de vraag waarmee de vierde strofe begint – 'Was hij gewond en moest ik voor hem zorgen?' – krijgt de almachtige 'ik' weer menselijke dimensies, de vraag verzacht het mythologisch-mystiek geladen oppervlak en maakt het gebaar mogelijk: de schijnbaar hulp zoekende vogel klemt zijn droge klauwtjes om de vingers van de 'ik'. De tijdspanne die in het dagboek al was aangeduid ('na enige tijd') wordt verlengd: het wordt

Handschrift van Vasalis' gedicht
'Phoenix 2'. Collectie Literatuur-
museum, Den Haag.



nacht, en in een roerloze ochtend verschijnt de zon. Het perspectief heeft zich weer geopend, het beeld dat we krijgen is dat van de blauw brandende vogel en de vrouw die niet meer naar de vogel maar naar de verblekende morgen en de roerloosheid van de ochtend kijkt. Dan wordt de blik weer onverwacht naar de vogel gericht ('En toen ik neerzag'), het brandende blauw van de vogel op de heuveltop verandert in een blauwe vinger die een vers schrijft, op de ongeverfde tafel, 'terwijl de vogel brandde' – het beeld van branden/vuur uit de derde strofe wordt verplaatst naar het lichaam van de 'ik' – het landschap wordt weer tot lichaam. De volgorde van de droom wordt bewaard: pas op dat moment kijkt de vogel om. Hij zegt niet wie hij is, zoals dat in het dagboek werd opgeschreven, maar met zijn omkijken geeft hij de indruk alsof hij de 'ik' wou zegenen.

De vogel wordt slechts in de titel benoemd. De gedisciplineerde, volle klank stukt één keer, door het enjambement in de derde strofe, bij de beschrijving van de vogel als in een visioen: de evenwichtige verzen breken even, de prosodie van de zin dempt de rijmen, het gedicht wordt even bijna proza. Daarna keren de ritmische bogen van de eerste twee strofen met de duidelijk hoorbare rijmen terug.

Phoenix II

Vanavond, toen ik rustig op visite was,
woorden, als bijen glinstrend over kruiden, zwermden,

schoot als een vogel uit het dichte gras,
dat hem verborgen had en hem beschermde,

een heimwee rechtstreeks naar omhoog
en met een kreet, die, dacht ik, iedereen kon horen.
En voor het eerst herkende ik wie er uit mij vloog
en wie mijn brand tot zijn hoog nest verkoren.

O kleine phoenix, die mij al te kort bezat,
ik zie de blauwe vuren van zijn ogen,
het lichte wegen op mijn hand, waarop hij zat
ik hoor zijn vleugels zingen, toen hij is opgevlogen.

Haast niet, schreeuw niet van pijn, o hand,
Schrijf door totdat de vingren zijn verbrand.

De kruisruimen van 'Phoenix I' klinken door in 'Phoenix II', bijna tot het einde toe. Het gedicht begint met een schijnbaar neutrale tijd- of plaatsaanduiding: 'Vanavond toen ik rustig op visite was'. De 'ik' wordt meteen aan het alledaagse ontruikt, de zwermemde woorden sturen haar naar een andere dimensie toe, het geluid doet het beeld ontstaan van over kruiden glinsterende bijen – een zich horizontaal golvend gedruis. Daaruit ontspringt de verticale beweging: de naar omhoog schietende vogel uit het hem tot dan toe verbergende en beschermende 'dichte gras'. De kracht van de beweging doorbreekt de grens tussen de eerste twee strofen ('... schoot ... rechtstreeks naar omhoog') en wordt meteen aan het begin van de tweede strofe als heimwee geïdentificeerd. Door de kreet waarmee de heimwee omhoogschiet raken de twee werkelijkheden – die van het gezwerm van woorden en die van het ondergaan van de kreet van de omhoogschietende heimwee elkaar bijna. Het 'die, dacht ik, iedereen kon horen' verwijst terug naar het begin van het gedicht. Dit alles speelt zich af binnen één grammaticale zin, in zes regels.

Het tweede deel van de tweede strofe is geometrisch gezien het centrum van het gedicht, voorafgegaan én gevolgd door zes regels. Dit centrum is het moment van het herkennen, en het dichte gras – de 'ik' zelf – dat de vogel had beschermd, wordt tot brand.

In de derde strofe lijkt het even alsof de 'ik' de vogel direct aanspreekt: 'O kleine phoenix, die mij al te kort bezat'. We verwachten dan ook dat de directe aanspreking voort zou duren. Maar het gedicht gaat in de derde persoon door – een moment dat we herkennen uit het dagboekfragment waarin de moeder 'mijn kleine Phoenix' lijkt aan te spreken. Hetgeen Vasalis zich in haar dagboek wel permitteerde, namelijk de wanhopige directe aansprekingen om haar dode kind weer tot werkelijkheid te maken, *mág* hier echter niet gebeuren. Maar, net als in het dagboekfragment, waar zij schrijft over de onmogelijkheid om over de witte drempel te stappen, volgen er verzachtende zintuigelijke beelden: zij ziet – het blauw van de veren en poten van de vogel worden tot het blauw van de ogen – zij ondergaat zijn aanwezigheid – de 'ik' voelt 'het lichte wegen' op haar hand – en zij hoort de vleugels van de opvliegende vogel zingen. In het beeld van de zingende vleugels bij het opvliegen weerkaatst en weerklinkt de kreet van de opschietende vogel. De heimwee naar de opgeroepen fysieke aanwezigheid en het besef van zijn afwezigheid worden hier één.

Wat wel aangesproken wordt in de twee laatste, met elkaar rijmende regels, die onverwachts opklinken, is de schrijvende hand die ooit 'het lichte wegen' van de vogel kon voe-



Het graf van Vasalis, haar man en zoon Dickie op begraafplaats Zorgvliet. Foto's: Pauline Wesselink.

len. 'Haast niet, schreeuw niet van pijn, o hand' –alsof de 'ik' zichzelf verbiedt om door te gaan op de verzachtende toon die zij zich even had toegestaan. Er zweeft boven deze twee regels onzekerheid wat de aanspreking betreft: is het de 'ik' die de hand beveelt om niet te haasten en te schreeuwen? Of zijn het de woorden van de vogel? Is dit bevel misschien de zegen waar Vasalis het over heeft in 'Phoenix I'?

Door de toevoeging van de twee laatste regels wordt het gedicht tot een sonnet, bestaande uit drie kwatrijnen en een couplet. In tegenstelling tot het in handschrift gebleven gedicht dat een zachtere, eerder petrarkisitsche wending heeft, hebben we hier met een meer dramatisch omslaan te maken. De woorden kunnen hier in een Shakespearijse sonnetvorm uitgesproken worden, die vroeger nooit te vinden was in het oeuvre van Vasalis.²²

Kind

Er was een lichte warmte boven zijn gezicht,
als van de aarde 's avonds, als de zon verdween.
En als de wind in een gordijn, ging licht
zijn adem in en uit zijn lippen heen ...

Hij was het leven, zichtbaar bijna zonder schaal
en niets dan leven, tot de rand geschonken

en zonder smet of schaduw neergezonken
en opgestegen in de broze bokaal.

Hoe wijd was nog de doorgang tot het leven
en hoe toegankelijk voor zijn eb en vloed ...
Hoe licht en stil en schoon is met den dood
hij op het lege strand alleen gebleven.

Pas hier, na herkend te hebben wie de Phoenix is, mag blijkbaar het woord 'kind' vallen – en dan alleen in de titel, zoals de naam van de vogel in 'Phoenix I' ook alleen in de titel verschijnt.

De verleden tijd die Vasalis in 'Phoenix II' gebruikt bij de beelden die opkomen na het uitspreken van 'O kleine phoenix' – 'hij zat', 'is opgevlogen' – wordt voortgezet in de eerste strofe. Deze zou nog bijna een in dichtvorm geformuleerde beschrijving van het slapende kind kunnen zijn, zoals wij die in haar dagboek lezen uit juni 1943. Hier, in het gedicht ontbreekt de mythologische lading die wij daar voelden – wel wordt ook hier, door de vergelijking van de warmte van het gezicht met de aarde 's avonds een landschap zichtbaar. Vasalis gebruikt in deze eerste strofe kruisrijmen, net zoals in het gehele 'Phoenix I' en de drie kwatrijnen van 'Phoenix II', waardoor we een voortzetting in de toon voelen – we zijn in dezelfde muzikale stroom waar we vóór het stollen tot sonnet van 'Phoenix II' waren.

In de tweede strofe breekt de pijn door in de invocatie van het levende kind. 'Hij was het leven [...] en niets dan leven' – dat hier het leven-zijn in de verleden tijd gebruikt wordt, is als de kreet uit 'Phoenix II', die wordt aan de ene kant gedempt, aan de andere kant beklemtoond door het beeld dat de hele strofe in beslag neemt: de broze bokaal waar het leven – als zuiver drank – in geschonken wordt. Ook in deze strofe zien we beweging, de basisbewegingen van het leven: in de eerste strofe was het het lichte in-en-uitademen, de beweging van de lucht, hier die van water, het inschenken, neerzinken en opstijgen van het leven in de bokaal is. Dit inschenken van het leven doet ons denken aan de brief van Vasalis waarin ze schrijft over het leven in haar kind te hebben willen storten – schenken dus, maar dan met woeste wanhoop en kracht, vechtend tegen de dood.²³ Het beeld van de bokaal wordt versterkt door de vorm van de strofe. Het omarmend rijm *cddc* met de lange, beklemtoonde, volle (mannelijke) rijmwoorden '(zonder) schaal' - '(broze) bokaal' geven als het ware de onzichtbare ('bijna zonder schaal') contouren aan van de bokaal, ze maken die zichtbaar op het niveau van klanken, terwijl de beweeglijke, met elkaar inhoudelijk verbonden 'geschonken-neergezonken' (vrouwelijke) *d*-rijmen voor het leven zelf staan. Het 'zonder smet of schaduw' is een tere verwijzing naar de volmaaktheid – dus het mythologische – van het kind zoals we hem uit het dagboek kennen.

In de laatste strofe vindt er een verruiming plaats: het in-en-uit bewegen van de adem uit de eerste strofe en het neerzinken en opstijgen uit de tweede worden hier een grotere, eeuwige beweging, een 'eb en vloed', waarin het beeld van de zee opgeroepen wordt. De toon – aangegeven door de twee keer herhaalde woord 'hoe' – is een van verwondering, een blik geworpen op 'de doorgang tot het leven', het toegankelijk-zijn van het kind voor het eb en vloed ervan – of van het eb en vloed van het leven voor het kind. Het werkwoord 'was' heeft dan ook, door de aangegeven modus, eerder de tint van 'had kun-

nen zijn' dan van 'is niet meer'. Deze opening naar het mogelijke wordt echter dichtgedaan in de laatste zin die eveneens met 'hoe' begint, dus. 'Hoe licht en stil en schoon' verwijst – door 'licht' – terug naar de eerste strofe, naar het beeld van het levende kind. Maar hierop volgt het woord 'dood', in de voorlaatste regel van het gedicht. Het wordt nu voor de eerste keer uitgesproken, en slaat hierom met een onverwachte kracht neer. De klemtoon binnen de zin is niet op de dood zelf, maar op het alleen blijven van het kind op het lege strand – met hem. 'Dood' wordt in de strofenbouw wél beklemtoond. Het woord staat in rijmpositie binnen het omarmend, in de tweede strofe reeds aangegeven rijmschema, dat hier met de inhoudelijk en wat betreft de vorm gezien sterke, bewegelijke, vrouwelijke 'leven-gebeven' tot stand wordt gebracht. En 'dood' rijmt op niets. In de schoot van de strofe, op de plaats waar in de vorige het leven ingeschonken werd, is 'vloed-dood' een kreet waarin die uit 'Phoenix II' weerklinkt.

Besluit

Alles wat waar is, moet in vers geschreven zijn
in een geheimtaal, zelfs waarschijnlijk nog op rijm
wat waar is kan alleen worden bewaard
op gestileerde wijze, uitgespaard.²⁴

Dit schrijft Vasalis in een ongepubliceerd gedicht dat het motto is geworden van de inleiding van Maaïke Meijer tot haar biografie. Niets was meer waar, niets was werkelijker voor Vasalis dan de dood van haar zoon. De werkelijkheid ervan blijft omringd en afgeschermd door stilte, ook al heeft ze er een drietal gedichten over geschreven die bewaard mochten worden van haar. Een weerkaatsing van 'de witte drempel' en de lege pagina volgend op de rouw-gedichten uit *De vogel Phoenix* zien we in het woord 'stil' in haar dagboek uit juni 1965, wanneer zij zich afvraagt in hoe verre zij de pijn van anderen en die van haarzelf kan verdragen:

Het is de dood van Dicky waarbij ik niet ben dood gegaan. – Stil. Er is geen plaatsvervangend lijden. Ik ben nooit over de dood van Dicky heen gekomen. Ik heb sindsdien nooit meer aan geluk geloofd. Dat is het. Als een potscherf heb ik doorgeleefd. Alleen grote liefde en belang ziet in die scherf de pot. En die liefde heb ik voor mezelf niet.²⁵

Het waar-zijn van de dood van Dicky stortte zich oorspronkelijk uit in rouwklachten die de moeder uitsprak – al schrijvend (in haar dagboek en aan vrienden), in een medium dat voor haar het leven en lichaam zélf betekende medium. De beelden werden nog bewogen door elementaire krachten, de pijn stuurde de golvende tegenstellingen, en één keer werden ze gedragen door een vaste vorm, door de in haar bestaande ritmen en rijmen. Pas nadat de beelden van het kind zich konden mengen met die verbonden aan de vogel Phoenix, werden ze sterk genoeg om in de vorm van gedichten uitgesproken te worden. De eenwording heeft het mogelijk gemaakt om boven de stroom van primaire rouwklacht uit te stijgen, en de werkelijkheid van de dood in geheime, zich slechts geleidelijk en gedeeltelijk ontsluitende taal, op rijm, op gestileerde wijze, uitgespaard uit te spreken en te bewaren.

De rouwklacht krijgt in dit later stadium andere contouren, de hevige golven worden

geabstraheerd, beelden gaan op in structuur. Tegenstellingen en paradoxen worden in een andere dimensie zichtbaar. Zelfs het motief van het vasthouden, dat blijkbaar zo sterk was dat het de kracht had om de droom met de rouw te verbinden, verandert van inhoud en vorm tegen de tijd dat Vasalis over de 'stille witte drempel' kan stappen. Het vasthouden uit de droombeschrijvingen ('ik moest hem vasthouden ... maar in werkelijkheid hield hij mij vast', 'hij hield mij vast, niet ik hem') die in de tijd van rouw verzacht (eerst wordt het 'oppassen', daarna 'zorgen voor') verhardt in 'Phoenix II' tot 'bezitten'. De wederzijdigheid van het motief wordt echter uit elkaar gerukt en over 'Phoenix I' en 'Phoenix II' verspreid: een vraag in 'Phoenix I': 'Was hij gewond en moest ik voor hem zorgen?' – en een (schijnbare) aanspreking in 'Phoenix II': 'O kleine phoenix, die mij al te kort bezat'. Het is alsof de drijfkracht van het eerste gedicht het 'ik moest hem vasthouden' is, en die van de tweede het 'maar hij hield mij vast'. Ook het beeld van de zich aan de vinger vastklemmende vogel, de schrijvende vinger en de omkijkende Phoenix stroomt over van het eerste naar het tweede gedicht. De vinger uit het eerste wordt tot hand in het tweede, en de zegen tot bevel. De brand die in het eerste wordt gestoken in het beeld van de heuveltop, wordt de brand van de 'ik' als 'hoog nest', in 'Phoenix I' brandt de vogel, in 'Phoenix II' 'de vingren'. Door het bevel – 'Haast niet, schreeuw niet van pijn, o hand. / Schrijf door totdat de vingren zijn verbrand' – waarbij we niet zeker weten of de 'ik' of de Phoenix het uitspreekt, wordt de volgende stap toegestaan: het doorschrijven. Tot er uit de brand het derde gedicht geboren kan worden, het 'Kind'. Hier mag pas ook het woord 'dood' worden uitgesproken. Het uitspreken van 'Kind' en 'dood' binnen een gedicht maakt de stilte noodzakelijk die op de volgende pagina in-treedt.

Het is duidelijk dat de drie gedichten niet alleen thematisch, maar ook organisch met elkaar samenhangen. Als we afstand nemen van het drieluik, zien we hoe sterk ze ook in hun opbouw samenhangen. Alle drie hebben ze een – in het geval van de eerste twee gedichten als het ware letterlijke – brandpunt, een visueel midden, dat ook formeel het midden is, en in alle drie is er een moment van (auditieve?) verscheuring, van even loskomen van de zangerige stroom. Nooit zonder reden, dus: 'gestileerd en uitgespaard', op het juiste moment.

'Phoenix I' heeft in zijn brandpunt het beeld van de vogel Phoenix, een visioen binnen de droom. Een statisch beeld dat ook de stroom van rijmen en ritme remt. In 'Phoenix II' is het herkennen van de vogel in zijn opvliegen uit het brandende nest, bijna het beeld van de metamorfose gekoppeld aan het Phoenix-verhaal, een moment dat het herborren worden mogelijk zou kunnen maken. In het midden van 'Kind', als in een nest of schoot, de bokaal met het ingeschonken leven, in een avondlandschap met de (onuitgesproken) zee en de dood.

Drie afbeeldingen die in hun samenhang gezien moeten worden. Een triptychon bestaande uit drie schilderijen. Met 'Phoenix II' als middenpaneel, en 'Phoenix I' en 'Kind' als zijvleugels. Afgeschermd door stilte.

Het middenpaneel, waarin de vogel Phoenix herkend wordt, zondert zich af van de andere twee, niet alleen omdat daar het moment van het herkennen plaatsvindt, maar ook omdat de stroom van woorden verandert daar waar het bevel uitgesproken wordt en het gedicht met een schelle wending, onverwacht tot sonnet stolt. De brand in deze twee regels werpt nieuw licht op alles wat daaraan voorafgaat en wat daarop volgt. De son-

netvorm leent zich eerder tot meditatie en stilte dan tot zang, we moeten weer naar de linker zijvleugel kijken, naar het schilderij waarin de vogel voor het eerst verschijnt, om zijn 'geheimtaal' te herlezen. De tot icoon veranderende Phoenix in het midden met de daarbij klinkende stem die de hand beveelt om al brandend door te schrijven, verandert de modus van de melodie in de afsluitende drie strofen, waarop niets dan stilte kan volgen, de stilte waaruit de drie gedichten geboren werden.

Literatuur

- Meijer, Maaïke, *Vasalis. Een biografie*. Amsterdam 1911.
 Schmidt-Degener F., *Phoenix. Vier Essays*. Amsterdam 1942.
 Vasalis, M., *De vogel Phoenix. Gedichten*. 's-Gravenhage 1947.
 Vasalis, M., *Dankwoord bij de aanvaarding van de P.C. Hooftprijs*. Amsterdam 1984.
 Vriesland, Viktor van, *Onderzoek en vertoog*. Amsterdam 1958.

Noten

- 1 Vasalis 1947.
- 2 Meijer 2011.
- 3 Dagboek, 21 juni 1943, in: Meijer 2011, 323.
- 4 Degener 1942.
- 5 Brief aan Victor van Vriesland, 5 september 1943, in: Meijer 2011, 318-319.
- 6 Dagboek, 12 oktober 1943, in: Meijer 2011, 319.
- 7 Brief aan Victor van Vriesland, 17 oktober 1943, in: Meijer 2011, 321.
- 8 Hier is verder onderzoek voor nodig, we weten niet wanneer precies het gedicht geschreven werd. Volgens Maaïke Meijer ontstond het kort na de dood van het kind (brief van Maaïke Meijer, oktober 2017).
- 9 Los blaadje bij een Brief aan Els Verkade (familiearchief), in: Meijer 2011, 324-325.
- 10 Dagboek, 4 februari 1944, in: Meijer 2011, 324.
- 11 Vasalis 1984, 5.
- 12 Vasalis 1984, 6.
- 13 Vasalis 1984, 8.
- 14 Ik steun hier op bevindingen uit Midden- en Oost-Europa, waar deze oude tradities voortleefden tot in de tweede helft van de twintigste eeuw en universele trekken en mechanismen vertonen. Ik bestudeerde hierbij Hongaarse bronnen, o.a. het werk van (ethno)musicologen en filologen zoals Zoltán Kodály (*A magyar népzene*, Budapest, 1960) en Bálint Sárosi ('Sirató és keserves', in: *Ethnografia* 1963/1, p. 117-122), die klaagliederen en gezongen rouwklachten verzamelden aan het begin en rond het midden van de 20ste eeuw. Een uitgebreide collectie is die van Ilona Szenik (*Erdélyi és moldvai siratók, siratóparódiák és halottas énekek*, Kriterion, Kolozsvár-Bukarest, 1996).
- 15 Dagboek 11 juli 1965, in: Meijer 2011, 78.
- 16 Dagboek 20 juli 1965, in: Meijer 2011, 73.
- 17 Dagboek 20 juli 1965, in: Meijer 2011, 73.
- 18 Dagboek, 21 juli 1965, in: Meijer 2011, 74.
- 19 Gesprek met Lous Droogleever Fortuyn, 18 mei 2008, in: Meijer 2011, 74.
- 20 Van Vriesland: 'Der naturen bloeme', in: Van Vriesland 1958, 462-463. Ik citeer hier hier nog enkele zinnen uit zijn tekst die verhelderend kunnen werken: 'de bewustzijnsinhoud van Vasalis, is getransformeerd tot algemener en blijvender geldigheid dan hij individueel zou hebben, doordat zijn bewustwording identiek was met het uitstromen van het gedicht. Klanken, beelden, woorden, de ganse gestalte van het vers, zij waren de bezwerende oproeping, de scherpzinnige, maar ongezochte formulering van hetgeen uit dit zieleleven in den lichtkring van het bewustzijn wilde treden'. En verder: 'Het bijzondere van Vasalis nu is, dat bij. De gemoedstoestand zou zonder deze verwoording niet bestaan, de verwoording niet zonder dezen gemoedstoe-

stand. Zij roepen elkander op, zijn elkaars spiegelbeeld, twee aspecten van hetzelfde. Er zijn gevoelens, ervaringen, waarnemingen, gedachten, stemmingen, aandoeningen, gewaarwordingen, die zeer belangwekkend zijn maar die men, in bepaalde poëzie, moet raden, invoelen, onderkennen aan zekere signalen uit de verte, aftekeningen uit de diepte van het bewustzijn. Bij Vasalis gebeurt de omzetting van bewustzijn tot woord veel onmiddellijker: zij gebeurt als omzetting van woord tot gedicht' (462-463).

- 21 Dagboek, 8 oktober 1985, in: Meijer 2011, 80.
- 22 Er is wel een gedicht in *De vogel Phoenix*, 'Ra', dat een 'overlopen' Shakespeariaans sonnet is (de laatste regel is te lang). De mythologische Ra is verwant aan de vogel Phoenix, en het gedicht heeft onbereikbaarheid als thema: 'Eenzaam, buiten bereik van elk erbarmen / maar in uiteindelijke onkwetsbaarheid.' In de laatste regel, waarin de vorm even breekt, wordt de samenhang met de Phoenix duidelijk: 'hij was een vogel en een god, nachtelijks gestorven, dagelijks herrezen'. In: Vasalis 1947, 18.
- 23 Met dank aan Machteld Löwensteyn voor de associatie en verwoording.
- 24 Ongepubliceerd gedicht (familiearchief), in: Meijer 2011, 7.
- 25 Dagboek, 27 juni 1965, in: Meijer 2011, 650.