Universiteit
Leiden
The Netherlands

Armando Brakman Mutsaers : over filosofie en literatuur

Cornelissen, N.J.A.

Citation
Cornelissen, N. J. A. (2012, January 31). *Armando Brakman Mutsaers : over filosofie en literatuur*. Klement, Zoetermeer. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/18419

Version: Not Applicable (or Unknown)
License:
Downloaded from: https://hdl.handle.net/1887/18419

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

3 Drie keer mes: Armando's Verzamelde gedichten

Het mes als historische referentie

Menke stelt dat de esthetische ervaring begint op het moment dat we een object waarnemen als een semiotische structuur, wanneer we er een betekenis aan geven. De crux van zijn negativiteitsesthetica is dat de constructie van zo'n betekenis vervolgens altijd weer afgebroken wordt in een confrontatie met het materiaal van het object. In wat volgt staat zo'n object centraal: *Verzamelde gedichten*, Armando's poëziedebuut uit 1964. Deze bundel bevat eenenvijftig relatief ondoorgrondelijke gedichten. Bijvoorbeeld '(le crime commis j'étais plus tranquille)':

het is op mijn hoofd gebeurt het wonder
het pijlsnel verschiet het trillen
op zijn keel mijn hoofd en spieren
ik overhandig mij de hand

aan de knop hangen zeven monden
er hangen zeven monden aan de knop
aan de knop hangen de gasten
hun hoofden vol met lijk
wij lachen gezamenlijk om dit mieters gif (Armando 1964: 28)

Het mag duidelijk zijn dat we om betekenis te geven aan dit gedicht meer moeten weten. Wat is 'het wonder'? Hoe verhouden de twee persoonsvormen in de eerste regel zich tot elkaar? Wat is de Franse zin die tussen haakjes als titel fungeert? Enzovoort. Het gedicht op zich geeft hier geen antwoord op.

Verder bevat de bundel drie series van readymades, geïsoleerd en geannexeerd uit ogenschijnlijk onbenullige dialogen, vulgaire tijdschriften of flarden van gesprekken. Ook hier is het lastig om betekenis toe te kennen. Bijvoorbeeld:

– wat slingert dit rijtuig, hè
– nou.
– je kan merken dat het de laatste is.
– ja.
– ja, d'r zit niets meer achter, hè. (89)

De neerlandicus Ton Anbeek schreef over deze bewuste readymade: 'een leeshouding (ergens iets achter willen zoeken) [wordt hier] gefrustreerd. Maar misschien is dat al hineininterpretieren.' (Anbeek 1990: 246) Anbeek maakt daarmee goed duidelijk waar het probleem zit: hoe vinden we betekenis in deze stoplappen en clichés? Zelfs als we aannemen dat de readymade 'het frustreren van een leeshouding' betekent, zijn we al aan het hineininterpretieren. We komen uit bij een paradox: de betekenis van de readymade is dat hij geen betekenis heeft, wat weer een betekenis is.

Vanaf het moment van verschijnen stond één historische periode centraal in de receptie van *Verzamelde gedichten*: de Tweede Wereldoorlog. De manier waarop deze periode bij de receptie van de bundel een rol speelde veranderde in de loop der jaren echter sterk. Deze verschillen lopen synchroon met de verandering van Armando het fenomeen in Armando de kunstenaar. De groei van Armando's oeuvre veranderde de manier waarop wij naar zijn werk kijken. Later gepubliceerde romans en dichtbundels maken het in retrospectief mogelijk om eerder werk anders te lezen, er nieuwe betekenissen aan toe te kennen.

Aanvankelijk diende de Tweede Wereldoorlog voor veel critici als referentiepunt om de bundel op politieke en ethische gronden af te wijzen: Armando werd zelf van nationaalsocialistische neigingen verdacht. Een in de bundel afgedrukt citaat van Ad den Besten uit het tijdschrift *Wending* is hier illustratief: 'uit dergelijke ressentimenten, ofschoon meer gericht, werd eenmaal de ss geboren'. Maar ook op dezelfde pagina afgedrukte citaten als 'Armando is geen fas-

cist (*Rotterdams Nieuwsblad*)' en 'een stank van geweld en sadisme ... schaamteloze cultus van het brute geweld [...] (Jan van der Vegt in *Trans*)' zijn hier als voorbeelden te noemen (Armando 1964: 6). De uitspraken van deze recensenten lijken vooral ingegeven door het provocerende gedrag van het fenomeen, dat er in de tijd dat de bundel verscheen genoegen in leek te scheppen zich expliciet met geweld en misdaad te associëren. Deze associaties vinden een rechtvaardiging in de ogenschijnlijke gewelddadigheid van Armando's poëzie zelf. *Verzamelde gedichten* kan met een monostichon als 'gelukkig nog duizenden slachtoffers' (50) of een passage als 'mijn troepen wisten te ontkomen' inderdaad een geweldverheerlijkende en militante indruk wekken. Iets wat men verbond met een fascistische neiging van de auteur. Ook het citaat van Ernst Jünger dat als motto aan de bundel voorafgaat versterkte deze indruk. In de jaren zestig kreeg de aanwezigheid van deze auteur gegarandeerd de politiek-correcte poppen aan het dansen. Jünger werd immers als een 'nazistische' auteur beschouwd.[1] Armando's gedrag als persoon, kennis van de nationaalsocialistische beweging, 'gewelddadige' andere gedichten in de bundel, het motto van Jünger, de meningsvorming over Armando enzovoort: dit alles vormt aanleiding om een monostichon als 'gelukkig nog duizenden slachtoffers' als geweldverheerlijkend en fascistisch te begrijpen. Het feit dat afkeurende passages uit de pers in de bundel opgenomen zijn lijkt deze leeswijze uit te lokken en tot op zekere hoogte ook te bevestigen.

Je kunt het afdrukken van de perscitaten ook als een sturende tactiek zien die de lezer naar de historische kern van het werk moet leiden. De vergelijking met de nazi's dient dan louter om de bundel in verband te brengen met de Tweede Wereldoorlog. Een dergelijke

1 R.L.K. Fokkema wijst in dit verband op een opmerking van Menno ter Braak over Jünger, die 'als theoreticus van het nationaal-socialisme en verheerlijker van het geweld [...] gezorgd heeft voor "de emancipatie van de germaanse bruut tot maat van alle dingen"'. (Fokkema 1985: 63) Ook Thomas Mann noemde hem 'ein Wegbereiter des Nazitums [...] und ein eiskalter Genießer des Barbarismus' (gecit. in Blumenberg 2007: 47). Zie voor een genuanceerdere blik bijv. Blumenberg 2007; Brakman 1985: 124-143; en Heumakers 2003: 51-70.

interpretatie van *Verzamelde gedichten* wordt echter pas in retrospectief mogelijk. De ontwikkeling van Armando's oeuvre speelt daarbij een belangrijke rol. Drie jaar na de debuutbundel publiceerde hij samen met Hans Sleutelaar *De SS'ers*, een bundel interviews met Nederlandse vrijwilligers bij de Waffen-SS. Hierin kan men nog een reden zien om Armando te vereenzelvigen met die beweging. Langzaam verandert dit beeld. In 1973 verscheen de dichtbundel *De denkende, denkende doden*, die vergezeld ging van de ondertitel *Herinneringen*, wat een meer introspectieve, persoonlijke thematiek suggereert. Weer drie jaar later kreeg een poëziebundel de volgende noot van de auteur: '*Het gevecht* is een autobiografisch gedicht. *Het gevecht* vond plaats 31 jaar geleden in de bossen rond Amersfoort; het werd voltooid op het eiland Thera in 1972.' (Armando 1999: 212) De VPRO zond in 1978 de documentaire *Geschiedenis van een plek* uit, die Armando samen met Hans Verhagen maakte over het concentratiekamp Amersfoort.[2] En eind jaren tachtig verscheen *De straat en het struikgewas* met daarin het hoofdstuk 'Met name', dat de volgende zinnen bevat:

> Ik zal het zo veel mogelijk proberen te vermijden, maar zal het niet altijd kunnen, om over *de Duitser* en *de Nederlander* te praten. Vooral over 'de Duitser'. Ik heb de bezetter, de vijand dus, af en toe 'de Duitsers' of 'de Duitser' moeten noemen. (Armando 1989: 102)

Stapsgewijs openbaart zich een serieuze verhouding tot de Tweede Wereldoorlog. Armando's heeft het over 'de vijand' en die vijand is 'de Duitser'. Hij vereenzelvigt zich dus geenszins met de nazi's. Het gaat hem eerder om herinneren, documenteren, vasthouden, en dus niet om geweldsverheerlijking, propaganda en provocatie.

2 De volgende opmerking van Hans Verhagen uit de inleiding van *Geschiedenis van een plek* is hier tevens relevant: 'Zelf verhaalde hij [Armando] zijn jeugdherinneringen buiten beeld.' De Tweede Wereldoorlog wordt hier dus nog niet binnen een expliciet autobiografisch kader geplaatst. De reportages over die periode zijn duidelijk gescheiden van de poëzie, die wel autobiografisch zou zijn.

De Tweede Wereldoorlog is nog steeds de focus, maar de rol die deze periode speelt in Armando's werk is radicaal gewijzigd. Dit heeft gevolgen voor de lezing van *Verzamelde gedichten*: we kunnen er nu een andere betekenis aan toekennen. We kunnen zijn debuutbundel op een nieuwe manier lezen.

Een van de leeswijzen die mogelijk wordt door deze verandering is de biografische. De voornaamste representant van die leeswijze is Favié: volgens haar betekent Armando's werk als geheel 'de moord op de Duitse soldaat', begaan of beleefd door Armando als kind (Favié 2006: 41-49 en 96). Om dit wat *Verzamelde gedichten* betreft overtuigend te laten zien moet zij minstens twee zaken aantonen. Ze moet in de eerste plaats laten zien dat de Tweede Wereldoorlog de betekende van de bundel is en in de tweede plaats dat de protagonist van de bundel vereenzelvigd kan worden met de biografische Armando.

Het eerste lijkt snel vastgesteld. Het gedicht '"de ster vaart over papier en eenzamen lachen' bevat expliciet het woord 'duitser' (Armando 1964: 46).[3] Ook het bruin in de regel 'we dronken samen in een bruingebrand hol' uit het gedicht 'ik kom naar de oosterse dancing' kun je met een beetje goede wil lezen als een referentie aan het fascisme (11). Favié wijst in haar interpretatie van *Verzamelde gedichten* op het woord 'natie' in 'reis met messen' (31), dat een fonetische verwantschap heeft met het woord 'nazi' (Favié 2006: 95). Verder bevat de bundel diverse betekenaars die oorlogsgeweld als betekende zouden kunnen hebben en die je, via de Duitser, het bruin en de natie (nazi), kunt herleiden tot de gezochte periode. Zonder volledigheid te pretenderen denk ik hier aan woorden als 'soldaat' in het gedicht 'gesprek' (Armando 1964: 20), aan de slachtoffers in 'gelukkig nog duizenden slachtoffers', aan de legers in ', heerser, de legers', aan de vele malen dat de woorden 'bloed' en 'etter' voorkomen en aan de diverse keren dat sprake is van messen, dolken en snijden. Deze woorden maken het op zijn minst aannemelijk dat geweld en

3 Favié merkt op dat dit de enige keer is in het poëtisch werk van Armando dat het woord 'duitser' voorkomt. Volgens haar is het een '*hapax*' die door die eenmaligheid extra aan belang wint. Ook het feit dat het woord (zo ongeveer) in het midden van de bundel *Verzamelde gedichten* voorkomt (het staat in gedicht 30 van de 64), geeft het volgens haar extra nadruk. Vgl. Favié 2006: 88.

oorlog in het algemeen en de Tweede Wereldoorlog in het bijzonder belangrijk zijn voor de betekenis van de bundel.

Een woord dat mogelijk een betekenaar zou kunnen zijn voor de biografische persoon is 'armando', dat vijf keer in de bundel voorkomt.[4] Minder expliciet is 'de moordenaar a.' in het gedicht 'ik kom naar de oosterse dancing' (11). Volgens Favié is deze 'a.' een van de belangrijkste verbindingen tussen *Verzamelde gedichten* en de biografische kern van de bundel. Het gaat daar immers om een moord en dan hebben we ook een moordenaar nodig. Een regel als 'en de moordenaar a. zal nooit bekennen' verhult en onthult volgens haar de traumatische biografische kern van Armando's werk.[5]

Favié baseert haar interpretatie vooral op één passage in het latere werk van Armando: het hoofdstuk 'Het mes' in *De straat en het struikgewas*. Het verband met dit hoofdstuk vormt de legitimatie woorden als 'armando' en 'de moordenaar a.' in retrospectief als betekenaars van de biografische Armando te lezen. In het betreffende hoofdstuk zou het namelijk expliciet gaan om een jongen die met een mes een soldaat neersteekt omdat deze hem mee wil nemen naar 'het kamp', waarschijnlijk omdat hij zich niet aan de avondklok heeft gehouden. Dit is de eerste en laatste keer in Armando's oeuvre dat er expliciet sprake is van 'de moord op de Duitse soldaat'. Het verband tussen de biografische Armando en diens werk legt Favié op grond van twee vooronderstellingen. Ze neemt ten eerste aan dat deze jongen te vereenzelvigen is met Armando en ten tweede dat alle andere protagonisten in zijn oeuvre verwijzen naar deze jongen en deze oerscène.

4 Het gaat om de volgende regels: 'armando je zult met mij een dierlijke maand bloeien' (11);'de hoge maden in armando's hand' (39);', op de grens is armando' (62);', de grens is armando' (ibidem); en 'armando' (64).

5 Favié schrijft: 'De verwijzing is een dubbelzinnige vorm van verhulling. Enerzijds wordt de identiteit van de dader verborgen gehouden en is dit een realistisch element: in krantenberichten worden daders van een misdrijf slechts met hun initialen aangeduid. Anderzijds maakt de dader zich hier bekend door de relatie die men kan leggen met de naam "armando" in hetzelfde gedicht.' (Favié 2006: 92-93) Het gaat dus om een schijnbare verhulling, uiteindelijk wordt toch bekend wie 'a.' is en dient de verhulling vooral een nadere criminalisering.

De eerste aanname kun je verantwoorden vanuit de uitspraak van Armando dat je de derde persoon in zijn werk veelal als een verkapte eerste persoon kunt opvatten. Ik citeerde hem al eerder: het gebruik van de derde persoon is 'een techniek om geen gezeur aan mijn kop te krijgen' en 'een bijna noodzakelijke techniek om me achter te verschuilen' (Armando in Heymans 1992: 42; geciteerd in Favié 2006: 41). Op grond van dergelijke uitspraken is het aannemelijk dat de jongen en de hij in 'Het mes' voor de biografische Armando staan.

De tweede aanname is lastiger te adstrueren. Hoe weet je dat 'armando', 'de moordenaar a.' en wellicht nog andere betekenaars in *Verzamelde gedichten* verwijzen naar deze jongen? Favié wijst in dit verband op het wapen waarmee de jongen de Duitse soldaat neersteekt. Het gaat namelijk om een specifiek soort mes en volgens Favié zijn alle steekwapens in Armando's oeuvre betekenaars van ditzelfde mes. Als je dus kunt aantonen dat veelvuldig in *Verzamelde gedichten* voorkomende woorden als 'mes' en 'dolk' hetzelfde artefact als betekende hebben, is het al een stuk overtuigender om de protagonisten in de oudere poëzie en de latere roman gelijk te schakelen. Over het bedoelde mes lezen we in *De straat en het struikgewas* het volgende: 'zijn dolk zag er toch anders uit dan die van de anderen [...]: het mes was aan beide kanten even scherp' (Armando 1989: 138). Een probleem doet zich dan echter meteen voor: ondanks de vele messen en dolken die in de bundel genoemd worden, komt een woordcombinatie als 'tweezijdig geslepen mes' niet voor in *Verzamelde gedichten*. Je kunt je dus afvragen of je het mes uit de latere roman wel in verband mag brengen met de steekwapens in Armando's debuutbundel.

Via intertekstuele weg is het verband dat Favié suggereert wel degelijk te leggen. In het gedicht 'zo zal ik groeien' staat de volgende regel: 'sta of ik neem de wapens in mijn mond', drie regels verder gevolgd door 'zodat men bekent hem doorstoken te hebben' (Armando 1964: 48). Favié wijst op de vele allusies op de Openbaring van Johannes in Armando's debuutbundel (vgl. Favié 2006: 120). Ze had deze vondst kunnen gebruiken om haar claim over het verband tussen de twee teksten te onderbouwen. De twee geciteerde zinsneden lijken namelijk fragmenten uit genoemd Bijbelboek: 'Zie *Hij komt met de wolken*, en elk oog zal Hem *aanschouwen*, ook zij die Hem

doorstoken hebben' (Apk 1, 7, cursivering in origineel) wordt daar gevolgd door 'In zijn rechterhand had Hij zeven sterren, uit zijn mond kwam een scherp, tweesnijdend zwaard' (Apk 1, 16). Door de verwantschap tussen beide passages ('doorstoken hebben' gekoppeld aan het zowel bij Armando als in de Bijbel gelegde verband tussen mond en wapens) is het zeer goed te verdedigen dat het woord 'mes' in de bundel gekoppeld kan worden aan 'tweezijdig geslepen' en dus dat we hier met één en hetzelfde wapen van doen hebben.

Er zijn nog meer overeenkomsten te vinden tussen *De straat en het struikgewas* en *Verzamelde gedichten* waardoor aannemelijk gemaakt kan worden dat we hier met hetzelfde mes van doen hebben. Ik denk aan de volgende passage in 'Het mes':

> Het mes had een voortreffelijke reis. Dank je. Geen obstakels onderweg, geen oponthoud. Nee hoor. Het ging allemaal erg vlot. Nee, wat dat betreft: niets te klagen. (Armando 1989: 140)

De combinatie 'mes' en 'reis' komt letterlijk in *Verzamelde gedichten* voor. Het gaat om de titel van het gedicht 'reis met messen'. Ik citeer het gedicht hier in zijn geheel:

> een man reist (ogen hoofd en gelaat der knechten
> die weliswaar geen goud betalen, derhalve
> voor mij uiteengetrokken moeten worden)
> als een wonder.
> je bent het eens dus, hoor hier, aan dit land:
> een natie van gewetens en messen.
> onzeker en behulpzaam,
> voelt hij zich vernederd.
>
> spoedig vaart hij met bemanning over Lemmet.
> één ruk: de 5 vingers zijn nu los en leven zelf.
> slaap je? zing je?
> het kost toch geen moeite met de wonden,
> de 5 vingers zijn nu los!
> het leven begint nu, een ander leven: ik ben een heerser.
> (Armando 1964: 32)

We zien hier een duidelijk verband met de Tweede Wereldoorlog in het algemeen en het verhaal van 'de moord op de Duitse soldaat' in het bijzonder. Eerder wees ik al op de door Favié geobserveerde klankovereenkomst van het woord 'natie' (dat in *Verzamelde gedichten* alleen in dit gedicht voorkomt) met 'nazi'. De zinsnede 'voelt hij zich vernederd' zou dit verband kunnen versterken. Denk hierbij aan de door Duitsland in het algemeen als vernederend ervaren herstelbetalingen voortvloeiend uit het Verdrag van Versailles. Het met bemanning uitvaren van deze hij past ook goed in een dergelijke interpretatie. Afgezien van woorden als 'reis', 'messen' en 'Lemmet' is een element in dit gedicht dat het verband met de 'moord' versterkt, de tweemaal genoemde '5 vingers' die los komen en later los zijn. Deze vingers kun je namelijk lezen als een synecdoche voor 'hand', een woord dat je in Armando's werk volgens Favié kunt lezen als pars pro toto voor 'dader'.[6] In 'Het mes' staat bijvoorbeeld de volgende passage:

> Ik zag de hand van de dader. Nou denk je zeker dat ie trilde, die hand. Nee, hij trilde niet. Het was een gewone hand eigenlijk. (Armando 1989)

Op grond van een dergelijke interpretatie is het inderdaad mogelijk de moord op de Duitse soldaat te beschouwen als de betekende van het gedicht 'reis met messen'.

Het woord 'reis' komt in nog een gedicht in *Verzamelde gedichten* voor: in 'ik kom naar de oosterse dancing', het openingsgedicht van de bundel. Ook hier gaat 'reis' weer vergezeld van een steekwapen: de woorden 'dolk' en 'reis' komen in het gedicht beide tweemaal voor. Dit gedicht lijkt Faviés interpretatie opnieuw te bevestigen. Het vertelt zowel over een moord als over de verduistering van die daad. Ik citeer de eerste twee strofen:

6 Vgl. Favié 2006: 42 e.v. Favié wijst in dit verband ook nog op de klankovereenkomst tussen 'hand' en de lettergreep '-and' in 'Armando', daarmee de autobiografische waarheid van het verhaal van 'de moord' beklemtonend.

ik kom naar de oosterse dancing
4 uur later zal men haar vinden
een dolk van hollandse makelij
en een wit wolkje

toen
is het water over mijn handen gestroomd
als een gladde steen op mijn buik
en de moordenaar a. zal nooit bekennen
dat weten ze

Favié leest in deze twee strofen twee moorden: een moord op een 'zij' in de eerste strofe en de moord op de Duitse soldaat in de tweede (Favié 2006: 117). Het eerste lijkt evident. Plat geparafraseerd: het lyrisch subject komt naar 'de oosterse dancing' en even later ligt zijn slachtoffer met een dolk in haar lichaam. Het 'wit wolkje' kan daarbij als metafoor voor mannelijk zaad bovendien verwijzen naar een verkrachting. Het 'toen' in de tweede strofe is volgens Favié door de plaatsing alleen op de regel zo geladen met betekenis dat het wel moet staan voor de moord op de soldaat.[7] Het gegeven dat de tweede strofe ook de regel 'en de moordenaar a. zal nooit bekennen' bevat, versterkt het verband met de biografische persoon Armando. Dat er sprake is van water dat over handen stroomt, kan daarbij volgens haar duiden op het uitwissen van schuld, net zoals bij de bijbelse Pontius Pilatus en het 'zijn handen in onschuld wassen' (119). Eventueel kun je de steen op de buik daarbij ook nog lezen als verwijzing naar 'ermee in de maag zitten', als iets wat men niet kwijt kan raken.

Tot dusver lijkt het allemaal behoorlijk overtuigend. De passages in 'Het mes' die ik tot dusver citeerde laten echter bepaalde aspecten van dit hoofdstuk onbesproken. Het loont daarom de moeite nog eens wat preciezer naar de bewuste passages in *De straat en het struikgewas* te kijken. Bij het eerder aangehaalde citaat over de reis van het

7 Zie Favié 2006: 117: 'In latere poëzie gelden tijdsbepalingen op opvallende posities vaak als verhulde verwijzingen naar "de moord", bijvoorbeeld "vroeger" en "eens" als openingswoorden van het vijfde en zesde gedicht van de cyclus "Vorstin der machtelozen".'

mes beginnen dan de problemen. Je kunt dit namelijk op minstens drie manieren interpreteren. De passage kan in de eerste plaats de weg (de reis) die het mes aflegt door het lichaam van de soldaat als betekenis hebben. Dit is waar Favié van uit zou gaan. In de tweede plaats lezen we dat de jongen het mes na de daad 'diep in de aarde' wegsteekt (139). Het woord 'reis' zou ook dit als betekende kunnen hebben. Ook dit is nog consistent met Faviés interpretatie. In de derde plaats kan 'reis' staan voor het gegeven dat het mes 'enkele dagen later', als de jongen terugkomt om het te zoeken, verdwenen is (141). Deze laatste reis is een stuk ongewisser dan de eerste twee en onttrekt zich aan de blik van zowel de jongen als de lezer. Hij plaatst vraagtekens bij het waarheidsgehalte van de moord. Door de afwezigheid van het moordwapen kan de lezer het bewijs maar moeilijk rond krijgen. Het is de vraag of de moord wel echt heeft plaatsgevonden. Ook het lijk is na de moord immers niet meer te zien. Al hoort de jongen nog wel dat het verdonkeremaand zou zijn door een boswachter en een andere man (141).

De reis van het mes kan dus verwijzen naar de daadwerkelijke moord, het verduisteren van die moord en het fabuleren ervan. De tweede mogelijkheid kun je met Favié opvatten als een verhullingsstrategie. Als je uitgaat van de derde, kun je in de moord net zo goed een al dan niet intentionele waan zien, een hersenspinsel dat nooit echt heeft plaatsgevonden. Hoe je het ook wendt of keert, in ieder geval is duidelijk dat *De straat en het struikgewas* meerdere mogelijkheden van interpretatie toestaat. Het hoofdstuk 'Het mes' draagt een onbeslisbaarheid in zich: het bevat meerdere elkaar uitsluitende interpretatiemogelijkheden. Favié neemt in deze onbeslisbaarheid een duidelijke beslissing. Er heeft volgens haar wel degelijk een moord plaatsgevonden, de suggestie dat deze verzonnen is zou een verhullingsstrategie zijn. De omgekeerde conclusie dat de moord nooit heeft plaatsgevonden is echter net zo legitiem. Beide perspectieven zou je kunnen verenigen in een esthetisch perspectief op de tekst. Je beschouwt ze in dat geval als momenten in een komen en gaan van betekenis.

De onbeslisbaarheid van de reis resoneert in het openingsgedicht van *Verzamelde gedichten*, waarvan ik eerder de eerste twee strofen citeerde. Bijvoorbeeld in de regel 'je zult met mij een reis een onvol-

tooide reis maken'. De regel kan betekenen dat het lyrisch subject nooit van zijn schuld af kan komen. Maar hij zou ook twijfel kunnen oproepen over de vraag of de moord überhaupt heeft plaatsgevonden. De vraag blijft altijd 'reizen', blijft altijd onderweg en kent geen einde. Welke keuze we ook maken: onze interpretatie is ofwel een beslissing over zo'n onbeslisbaarheid, ofwel een moment in een esthetisch proces. Uiteindelijk is zo'n keuze nooit objectief te verantwoorden. Het gaat om een subjectieve keuze. Armando's gedicht lijkt hierop te anticiperen door meerdere verwijzingen naar een gebrek aan afsluiting: 'onvoltooide rat', 'onvoltooid verleden tijd' en het twee keer voorkomende 'bodemloze fiets' (Armando 1964: 10-11). Het feit dat 'onvoltooid' hier samen met 'reis' voorkomt, bevestigt en versterkt de in *De straat en het struikgewas* gevonden ambiguïteit. De eerder aangehaalde regel 'en de moordenaar a. zal nooit bekennen' is hier een sleutelzin. Hij bekent en ontkent tegelijkertijd.

De al eerder geciteerde De Man acht de in deze laatste regel aanwezige ambiguïteit bij uitstek kenmerkend voor literatuur. Volgens hem gaat het er bij het lezen om ons hierop te richten en het niet af te doen als inconsistentie:

> A literary text simultaneously asserts and denies the authority of its own rhetorical mode, and by reading the text as we did we were only trying to come closer to being as rigorous a reader as the writer had to be in order to write the sentence in the first place. (De Man 1979: 17)

Dit is precies wat de regel 'en de moordenaar a. zal nooit bekennen' doet. Enerzijds ontkent de zin iedere betrokkenheid bij de moord, anderzijds bekent hij via het woord 'moordenaar' toch schuld. De interpretatie van de zin loopt uit op een onbeslisbaarheid. Hetzelfde geldt voor de passage over de reis van het mes in *De straat en het struikgewas*.

Woorden als 'duitser', 'mes', 'hand' hebben dus niet uitsluitend een gebeurtenis uit Armando's jeugd als betekende. De tekst die Favié gebruikt om de gedichten en readymades in *Verzamelde gedichten* een biografische betekenis toe te kennen, blijkt aan ambiguïteit onderhevig. Dit heeft gevolgen voor de eenduidigheid van genoem-

de woorden. De eraan toegekende betekenis wordt discutabel. De vraag is vervolgens in hoeverre deze ambiguïteit gevolgen heeft voor die andere grote betekende van Armando's oeuvre. Waar er in de studies over zijn werk onenigheid bestaat over de legitimiteit van de biografische interpretatie, staat het belang van de Tweede Wereldoorlog namelijk nergens ter discussie. In *Verzamelde gedichten* zijn echter ook betekenaars te vinden die aan andere historische momenten gekoppeld kunnen worden. Tot nu toe bestond voor deze aspecten van de bundel weinig systematische belangstelling.

Verzamelde gedichten is opzichtig voorzien van data: jaartallen, maand- en dagaanduidingen. De bundel is ingedeeld in twaalf delen die elk een jaartal als 'titel' hebben. Hij begint in 1951 en gaat door tot 1963. Ook de perscitaten waarmee de bundel na de motto's opent zijn gegroepeerd per jaar, beginnend in 1956 en eindigend in 1963. In beide reeksen ontbreekt steeds één jaar. Bij de gedichten is dat 1961 en bij de perscitaten 1958. Verder heet een van de readymadecycli 'September in de trein'. Onduidelijk is of deze titel naar een specifieke september verwijst of naar 'september' in het algemeen.

Dergelijke dateringen beperken zich niet tot Armando's debuutbundel. Het verschijnsel is bijvoorbeeld ook aan te treffen in zijn *Dagboek van een dader* uit 1972, dat daadwerkelijk de structuur van een dagboek volgt, noties toegeschreven aan specifieke data. Ook hier speelt september een belangrijke rol. Het eerste hoofdstuk, getiteld 'Het eerste gesprek', begint op 18 september en de hoofdstukken dateren verder tot dezelfde dag in een volgende september. Tussendoor zijn bepaalde dagen weggelaten en ook het jaartal waarin ze plaatsvonden ontbreekt. Met welke septembers we hier te maken hebben is onduidelijk. Tevens kan hier de 'Noot van de auteur' uit *Het gevecht* genoemd worden. Deze geeft ontstaan en voltooiing van de bundel nadrukkelijk een datum: 'Het gevecht vond plaats 31 jaar geleden in de bossen van Amersfoort; het werd voltooid op het eiland Thera in 1972.' (Armando 1999: 212)

Al deze dateringen zouden in de eerste plaats kunnen verwijzen naar gebeurtenissen die plaatsvonden op de met de datum aangeduide dag. Bij een dagboek neem je dit doorgaans aan, zo ook bij *Dagboek van een dader*. Het ontbreken van een jaartal maakt het bij dit boek bijzonder moeilijk de korte hoofdstukken met zekerheid

toe te schrijven aan één moment in de tijd. Hetzelfde geldt voor vele andere data bij Armando. In de tweede plaats zouden de dateringen indicaties kunnen zijn voor het moment van schrijven. *Het gevecht* stelt dit bijvoorbeeld expliciet in de 'Noot van de auteur'. Ook de jaartallen die de gedichten in *Verzamelde gedichten* groeperen zouden hieraan kunnen refereren. De volgende opmerking gaat vooraf aan de perscitaten die de bundel openen: 'De gedichten van deze bundel werden gepubliceerd in Podium, Gard Sivik' enzovoort (Armando 1964: 6). Het gegeven dat ook de persquotes voor in de bundel per jaar zijn geordend suggereert dat de receptie simultaan verliep met de publicatie van de gedichten in die tijdschriften. Armando publiceert op een bepaald moment een gedicht of readymade en een recensent reageert daarop. Bij zowel de gedichten als de persquotes ontbreekt steeds een jaar. In het ontbrekende jaar 1961 zou Armando dan geen gedichten hebben geschreven, in 1958 zou er niet over zijn werk zijn geschreven.

Hoe logisch dit alles ook klinkt, Favié heeft laten zien dat deze hypothese in ieder geval voor het schrijven van deze bundel niet vol te houden is. Ze wijst op het gedicht 'met m'n handjes' dat in de sectie '1953' valt en laat zien dat dit gedicht intertekstuele relaties onderhoudt met het gedicht 'twee handjes' van Lucebert. Als voorbeelden noemt zij onder meer de overeenkomst in de titel, maar ook gelijkenissen als het gebruik van verkleinwoorden en in kapitalen gezette slotregels (Favié 2006: 91). Volgens Favié werd Luceberts gedicht voor het eerst gepubliceerd in 1954, in het tijdschrift *Podium*, en een jaar later opgenomen in Luceberts bundel *Alfabel*. Armando's gedicht 'met m'n handjes' werd later gepubliceerd, in november 1955, ook in het tijdschrift *Podium*. Omdat er destijds 'voor zover nagegaan kan worden' geen sprake was van contact tussen de beide dichters, concludeert Favié dat Armando is beïnvloed door Lucebert (Favié 2006: 87). Ze kunnen elkaars werk immers redelijkerwijs alleen kennen via publicaties in tijdschriften en daarin werd Luceberts gedicht eerder afgedrukt. Het gegeven dat 'met m'n handjes' in *Verzamelde gedichten* in het deel '1953' staat, betekent volgens Favié dat 'Armando voor wat betreft "met m'n handjes" een andere ordening heeft gebruikt dan de genetische' (ibidem). En waarom zou dat niet ook voor de andere gedichten in de bundel gelden?

Faviés opmerkingen over de ordeningsstructuur van *Verzamelde gedichten* zaaien dus op zijn minst twijfel over de chronologische ordening van de andere gedichten in de bundel. De kans is groot dat de jaartallen vanaf 1951 tot en met 1963 een andere betekenis hebben dan de ontstaansgeschiedenis van de bundel. Welke is hier minder relevant dan het feit dat er een andere betekenis mogelijk is. De jaartallen vergroten daardoor het aantal mogelijke historische perioden die in de bundel een rol spelen. Ook de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw zijn blijkbaar van belang. En er zijn nog meer data mogelijk.

Bij Armando's *Verzamelde gedichten* vallen namelijk ook de motto's op. Ik had het eerder al over het volgende citaat van Jünger:

> Und zuletzt waren wir so an das Grausige gewohnt, dass, wenn wir hinter einer Schulterwehr oder in einem Hohlweg auf einen Toten stiessen, dieses Bild in uns nur den flüchtigen Gedanken löste: 'Eine Leiche', wie wir sonst wohl dachten: 'Ein Stein' oder: 'Ein Baum'. (gecit. in Armando 1964: 5)[8]

Jüngers citaat komt uit *Im Stahlgewittern*, een boek waarin hij naar eigen zeggen zijn herinneringen als soldaat in de Eerste Wereldoorlog heeft verwerkt. Dit motto voegt deze periode dus toe aan de historische betekenden van *Verzamelde gedichten*. Het andere motto doet dit eveneens. Het gaat om een uitspraak toegeschreven aan de revolutionair Georges Jacques Danton:

> Nous ne voulons pas condamner le roi, nous voulons le tuer. (ibidem)

8 Volgens Favié is dit citaat afkomstig uit de 1920-versie van Jüngers *In Stahlgewittern* (Favié 2006: 104). (Dit klopt niet. Jünger heeft zijn boek maar liefst zes keer herzien. Het citaat in kwestie komt alleen voor in de derde versie, uit 1924. Na de volgende herziening is het weer uit het boek verdwenen (Kiesel 2007: 194-196).) Favié benadrukt in haar interpretatie van het citaat het thematische belang van het motto en de provocerende werking die ervan uitgaat. Enerzijds is het een reflectie op het afstompende effect van blootstelling aan geweld, anderzijds werkt het door de normalisering van geweld shockerend.

Dit citaat betrekt de Franse Revolutie bij de bundel. Het refereert aan de 'Massacre de Septembre', aan de terdoodveroordeling van Lodewijk XVI in 1792 (Favié 2006: 104). Aan (de) september(s) die een rol spelen in *Dagboek van een dader* en 'september in de trein' voegt Armando dus nog een exemplaar van dezelfde maand toe. Tot slot meldt Favié nog dat Armando de bundel oorspronkelijk had willen illustreren met foto's van martelingen uit de Onafhankelijkheidsoorlog in Algerije. Deze oorlog begon in 1954 en eindigde in 1962, en valt zo binnen de jaartallen die de bundel markeren. Armando's uitgever verhinderde dit plan echter (Favié 2006: 104-105).

De Tweede Wereldoorlog gaat in de bundel dus vergezeld van (minstens) vier andere historische perioden: de Franse Revolutie, de Eerste Wereldoorlog, de Algerijnse Onafhankelijkheidsoorlog en een periode die loopt van 1951 tot en met 1964. Je zou deze historische meervoudigheid kunnen begrijpen als een historiografische strategie. Van Alphen stelt bijvoorbeeld dat Armando de kern van zijn werk nooit direct benadert, maar omcirkelt door dat wat ernaast ligt (Van Alphen 2000: 10). In de bundel is de Tweede Wereldoorlog relatief verborgen als betekende. Woorden als 'duitser', 'mes' en 'hand' werden pas in retrospectief historisch leesbaar, vanuit 'Met name' in *De straat en het struikgewas*, waar Armando de Duitsers expliciet noemt. En zelfs dan blijven ze zoals we zagen hoogst ambigu. Om in de jaartallen een referentie aan het jaar in kwestie te lezen hoef je minder extratekstuele elementen te mobiliseren. '1960' betekent dan gewoon 1960. Ook de motto's zijn vanuit algemene culturele kennis eenvoudig te herleiden tot de Eerste Wereldoorlog en de Franse Revolutie. Je zou dus kunnen zeggen dat de hoofdverwijzing inderdaad niet direct gegeven is in de bundel, waar dit bij de andere referenties wel het geval is. Met Van Alphen kunnen we hier een strategie in lezen. Zou de periode direct genoemd worden, dan zou zij een voorbeeld onder andere worden. *Verzamelde gedichten* zou daarmee bijvoorbeeld een metafoor van geweld of lijden worden. Volgens Van Alphen is dat 'ronduit schokkend', omdat 'wij [dan] nu net zo goed [kunnen] begrijpen hoezeer de slachtoffers van de Tweede Wereldoorlog geleden hebben' (ibidem). De Tweede Wereldoorlog is te uniek en mag daarom geen voorbeeld of metafoor worden van iets anders. De verwijzingen naar nabijgelegen historische perioden zijn dan onderdeel van

deze strategie. Armando gebruikt jaartallen en historische motto's die aan de gerepresenteerde periode grenzen om 'de' oorlog omcirkelend uit te drukken. De vraag is dan waarom die oorlog uiteindelijk toch 'Met name' genoemd wordt in *De straat en het struikgewas*.

Een andere dichter die de historische kern van zijn werk nooit direct zou benoemen is Paul Celan. Ook hij is nooit expliciet over de autobiografische en historische horizon van zijn werk. Derrida zou deze strategie navolgen in *Schibboleth*, zijn studie over Celans werk (vgl. Van der Sijde 1998: 360-361). Zowel de dichter als de filosoof benoemen de Tweede Wereldoorlog nergens expliciet, maar lijken toch vaak toespelingen te maken. Wat dit betreft zijn ze vergelijkbaar met Armando in *Verzamelde gedichten*, waar de toespelingen ook bijzonder versleuteld zijn. Kijk bijvoorbeeld naar de volgende passage uit Derrida's *Schibboleth*, die gaat over Celans rede bij de uitreiking van de Büchner-prijs ('Der Meridian'):

> Plusieurs événements singuliers peuvent se conjoindre, s'allier, se *concentrer* dans la même date, qui devient donc la même et l'autre, toute autre comme la même, capable de parler à l'autre de l'autre, à celui qui ne peut déchiffrer telle date absolument close, une tombe, sur l'événement qu'elle marque. [...] Le mot [*Konzentration*] peut devenir un mot terrible pour la mémoire. Mais on peut l'entendre *à la fois* dans le registre où l'on parle du rassemblement de l'âme, le coeur [...] et en cet autre sens où la concentration rassemble autour du même centre d'anamnèse une multiplicité de dates [...]. (Derrida 1986: 24-25)

De toespeling verloopt hier via het door Celan in zijn rede gebruikte en door Derrida overgenomen woord 'concentratie'. Volgens Derrida kan het naar verschrikkelijke herinneringen leiden. In casu: de concentratiekampen als pars pro toto voor de Holocaust. Beiden laten deze specifieke historische betekenis echter aan de lezer en benadrukken het vermogen van woorden als concentratie om meerdere momenten tegelijk te behelzen. 'Concentratie' is daarbij zowel historisch als theoretiserend te lezen: het is een woord met een specifieke historische betekenis, maar het kan ook een houding van een persoon aanduiden, evenals het verschijnsel dat verschillende data in eenzelfde punt samenkomen.

Deze meervoudige concentratie is volgens Derrida kenmerkend voor het werk van Celan. Hij besteedt in zijn studie veel aandacht aan de datum 20 januari in Celans 'Der Meridian'. In deze datum verenigt de dichter een intertekstueel verband met gebeurtenissen uit zijn individuele biografie en een poëzietheoretisch exposé. Het gaat om de volgende zin: 'Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein "20. Jänner" eingeschrieben bleibt.' (Celan 1999: 8) Intertekstueel refereert hij hiermee aan de zin: 'Am 20. ging Lenz durch's Gebirg' in de novelle *Lenz* van Georg Büchner (Büchner 1988: 137). 20 januari heeft op biografisch niveau bovendien minstens drie betekenissen. De eerste betekenis is via de intertekst vast te stellen: het citaat van Büchner refereert via de naam van zijn auteur aan de uitreiking van de prijs die Celan ontving op 20 januari 1960 (de Büchner-prijs dus). De andere betekenissen zijn cryptischer. Derrida vermeldt ze niet, wellicht de discretie handhavend. De tweede betekenis is ook via intertekstuele weg te achterhalen. Het citaat van Büchner klinkt namelijk ook door in Celans 'Gespräch im Gebirg', een prozastuk. De zin in kwestie luidt: 'die Juden, die da kamen, wie Lenz, durchs Gebirg' (Celan 1983: 172). Volgens Stefan Müller-Doohm evoceert Celan hier een misgelopen ontmoeting tussen hemzelf en Theodor W. Adorno in het Zwitserse Sils Marie in augustus 1959 (Müller-Doohm 2003: 611). Celan herdenkt in deze twintigste januari dus zijn band met de filosoof die via één zin onlosmakelijk verbonden blijft met de mogelijkheid van poëzie na Auschwitz.[9] Nico van der Sijde identificeert de derde betekenis: 'op 20 januari 1942 had de Wannsee-conferentie plaats, alwaar werd besloten tot de "Endlösung". [...] Celan heeft toen, op die plaats en tijd, zijn oorsprong verloren: zijn ouders zouden worden vermoord, het Joodse volk zou worden weggevaagd.' (Van der Sijde 1998: 362)

In 'Der Meridian' functioneert 20 januari volgens Derrida eveneens op een poëzietheoretisch niveau. Celan schrijft dat ieder gedicht een 'twintigste januari' heeft. Het zegt iets over de conditie van poëzie als zodanig. Derrida merkt het volgende op:

9 Later zouden de twee elkaar overigens wel herhaaldelijk ontmoeten (Müller-Doohm 2003: 160).

> Voilà une généralité: à la garde de chaque poème, donc de tout poème, se confie l'inscription d'une date, de cette date-ci, par exemple un '20 janvier'. Mais malgré la généralité de la loi, l'exemple demeure irremplaçable. (Derrida 1986: 18)

Het gaat om de tegenstelling tussen het algemene van de taal en de onvervangbaarheid van de gebeurtenissen die erin moeten worden uitgedrukt. Deze onvervangbaarheid verwijst naar het absoluut unieke, het niet-herhaalbare van gebeurtenissen (vgl. Van der Sijde 1998: 39 e.v.). Taal is daarentegen bij uitstek het medium van de herhaling, van de algemeenheid, van de vervangbaarheid. Het onvervangbare zal in taal dus vervangen worden en daardoor niet meer onvervangbaar zijn. Volgens Celan en Derrida kan een gedicht zo'n onvervangbare gebeurtenis echter toch in taal uitdrukken en tegelijkertijd het onvervangbare bewaren. Daarbij stelt het zich wel bloot aan het risico 'transcrite, exportée, departée, expropriée, reappropriée, répétée' te worden, maar dit risico moet het gedicht nemen (Derrida 1986: 15). Concentratie is hier het sleutelwoord. Derrida schrijft dat de concentratie van meerdere gebeurtenissen in één datum (bijvoorbeeld 20 januari) die datum tegelijkertijd 'dezelfde en een andere' maakt (20). Een algemene talige uitdrukking als '20 januari' valt zo niet geheel meer samen met zichzelf. Zo'n betekenaar roept een bepaalde gebeurtenis op, maar ook diverse andere.

Interpretatie is hier net zo belangrijk als het gedicht op zichzelf. Ik wees er al op dat Derrida Celan volgt door één gebeurtenis nadrukkelijk niet te benoemen tot de kern van Celans poëtisch oeuvre. Deze discretie moet de uniciteit van de Tweede Wereldoorlog beschermen voor de algemene vorm van de interpretatie. Zou Derrida bijvoorbeeld zeggen dat het werk van Celan over de Tweede Wereldoorlog gaat, dan verliest hij in de taal de singulariteit van die periode. Het probleem met dit nadrukkelijke niet-noemen is dat de aandacht al snel uitgaat naar het afwezige centrum van de poëzie. Zo heeft Nico van der Sijde het (weliswaar onder het steeds benadrukte voorbehoud dat de betekende in kwestie singulier is) in zijn analyse van de discretie in *Schibboleth* veelvuldig over de Tweede Wereldoorlog (Van der Sijde 1998: 356-391). Hierdoor doet hij precies wat Derrida tracht te vermijden. Discretie lijkt dus niet voldoende, er dreigt altijd een

interpretatie te ontstaan die het onbenoembare benoemt. Meer valt te verwachten van concentratie: het laten zien dat een gedicht meerdere gebeurtenissen tegelijk memoreert in dezelfde datum of in hetzelfde woord. Op die manier wordt de eenduidigheid van het algemene medium taal verscheurd door verschillende historische verwijzingen. Bij Celan zagen we hoe dit in zijn werk kan gaan en iets vergelijkbaars hebben we ook gezien bij *Verzamelde gedichten* van Armando.

Via deze korte uiteenzetting van Celans 'Der Meridian' en Derrida's analyse kunnen de vele historische momenten die een rol spelen in Armando's debuutbundel begrepen worden als een historische strategie. Je kunt daarbij niet meer zeggen dat deze poëzie over de Tweede Wereldoorlog gaat. Dit is eerder één periode in een meervoudigheid aan historische betekenden waarbij er niet één de belangrijkste is. Het feit dat Armando in *De straat en het struikgewas* de Duitsers 'met name' noemt komt overeen met deze lezing. Het is alsof hij zich realiseert dat discretie alleen niet genoeg is. Hierin gaat hij dus verder dan Celan en Derrida. De paradox hierbij is dat het expliciet noemen van de Tweede Wereldoorlog voorkomt dat deze periode het afwezige of negatieve middelpunt vormt.

Het mes als kunsttheorie

Bij Celan bleken aan het woord 'concentratie' meerdere betekenissen toegeschreven te kunnen worden. Het kan naar een concrete historische periode verwijzen (de Tweede Wereldoorlog), maar ook een (kunst)theoretische betekenis hebben (een bepaalde houding van de beschouwer, de meervoudige datering van Celans poëzie). Iets vergelijkbaars is bij Armando mogelijk met woorden als 'mes' en 'dolk'. Ik heb al laten zien dat je 'mes' kunt opvatten als de betekenaar van een biografische oerscène. Deze betekenis wordt aannemelijk wanneer we via een bijbelse intertekst een verband leggen met *De straat en het struikgewas*. Deze laatste tekst blijkt echter dusdanig ambigu dat de gevonden betekenis tegelijkertijd ondermijnd wordt. Een soortgelijke paradox zien we bij de Tweede Wereldoorlog. Waar Armando's werk vaak wordt begrepen in verband met juist deze periode, blijkt de debuutbundel meerdere historische momenten te

evoceren. Deze waaier aan verwijzingen kan begrepen worden binnen een strategie die de specificiteit van deze oorlog uitdrukt door hem juist niet centraal te stellen. Zij drukt haar uit als singulier moment naast andere singuliere momenten. In beide gevallen zien we de structuur die De Man als bij uitstek literair betitelde: het tegelijkertijd poneren en ontkennen van de eigen retoriek. In wat volgt zal ik laten zien dat woorden als 'mes' en 'dolk' zo'n structuur via een intertekst theoretiseren. We zagen eerder al dat aannemelijk gemaakt kan worden dat het hier verwijzingen naar de Openbaring van Johannes betreft. Ik zal laten zien dat deze tekst gelezen kan worden als een allegorie van de eerder besproken negativiteitsesthetica. In de bijbeltekst gaat het enerzijds ook om het construeren en negeren van betekenis. Anderzijds blijkt God daarbij een positie in te nemen die te vergelijken is met de ontgrenzing van de esthetische ervaring in niet meer te ervaren negativiteit. Het bijbelverhaal is echter niet de enige intertekst in Armando's *Verzamelde gedichten* die op een dergelijke manier functioneert.

Ik doel op de eerder aangehaalde motto's van de bundel, de passage uit Jünger en de quote van Danton. In beide citaten keert de spanning tussen de twee vormen van waarnemen in het verhaal 'Eigenaardig' op pregnante wijze terug. Dit verhaal kon zoals we zagen prozaïsch gelezen worden als een weerslag van Armando's loopbaan en poëtisch als een continue herhaling van de stelling dat het kunstwerk een autonoom ding is. Het ging hierbij om een subjectieve betekenis tegenover een objectieve of zelf-referentiële betekenis. Iets vergelijkbaars geldt voor *Verzamelde gedichten*. Eerder stelde ik dat het motto van Jünger door de recensenten van de bundel vooral wordt opgevat als bevestiging van 'foute' neigingen bij de auteur of op zijn minst als provocatie. Jünger geldt immers als een auteur die geweld verheerlijkt. Hetzelfde gaat op voor het motto van Danton, dat lijkt op te roepen tot een koningsmoord. Beide citaten vormen in dat geval een middel bij het scheppen van het shockerende personage dat het fenomeen Armando is. Ze moeten zijn gewelddadige karakter bevestigen. Ik liet echter zien dat ze ook begrepen kunnen worden als betekenaars die het scala aan historische verwijzingen in de bundel uitbreiden. In dat geval zijn ze te begrijpen binnen een strategie van de kunstenaar Armando: de paradoxale zoektocht naar

middelen om de uniciteit van een bepaalde historische periode uit te drukken. Er is echter ook nog een andere duiding mogelijk.

Bij Jünger is het instructief eens verder te kijken dan zijn politiek-incorrecte imago. Deze auteur munt namelijk de term 'stereoscopische waarneming'. In de tweede versie van *Das Abenteurliche Herz* omschrijft hij deze als volgt:

> Stereoskopisch Wahrnehmen heißt, ein und demselben Tone gleichzeitig zwei Sinnesqualitäten abgewinnen, und zwar durch ein einziges Sinnesorgan. [...] Jede stereoskopische Wahrnehmung ruft uns ein Gefühl des Schwindels hervor, indem wir einen sinnlichen Eindruck, der sich uns zunächst in seiner Fläche bot, in der Tiefe auskosten. Zwischen dem Erstaunen und dem Entzücken liegt, wie von einem köstlichen Sturz, eine Erschütterung, in der sich zugleich eine Bestätigung verbirgt – wir fühlen wie das sinnliche Spiel sich als ein geheimnisvoller Schleier, als ein Vorhang des Wunderbaren leise bewegt. (Jünger 1979: 30-33)

Deze stereoscopische waarneming is om twee redenen van belang voor het werk van Armando. In de eerste plaats verwijst zij naar een meervoudige waarneming. Een subject neemt een object op een dubbele manier waar. We zagen al dat hetzelfde gedicht bij Armando op meerdere manieren begrepen kan worden. Een voorbeeld is de zin 'en de moordenaar a. zal nooit bekennen', die zijn eigen inhoud tegelijkertijd bevestigt en ontkent. Je weet niet welke van de twee de belangrijkste is. Iets dergelijks lijkt het citaat van Jünger uit te drukken, dat in Armando's *Verzamelde gedichten* als motto fungeert. Ik citeer het hier nog een keer:

> Und zuletzt waren wir so an das Grausige gewohnt, dass, wenn wir hinter einer Schulterwehr oder in einem Hohlweg auf einen Toten stiessen, dieses Bild in uns nur den flüchtigen Gedanken löste: 'Eine Leiche', wie wir sonst wohl dachten: 'Ein Stein' oder: 'Ein Baum'. (gecit. in Armando 1964: 5)

Normaal gesproken heeft een lijk een ander belang, een andere betekenis dan een steen of een boom. Het is op dit normale niveau

mogelijk een verschil te maken tussen belangrijke en minder belangrijke betekenissen. We kennen een lijk meer belang toe dan een steen of een boom. Zie je een schilderij met een landschap waarin een lijk ligt, dan trekt dat lijk de meeste aandacht. Proberen we het schilderij te interpreteren, dan zullen we vaak aan het lijk een belangrijkere betekenis toekennen. Deze manier van lezen lijkt in het citaat van Jünger onmogelijk geworden. Een betekenisvol onderscheid tussen een lijk, een boom en een steen is niet meer te maken. Dit kun je op twee manieren uitleggen. Het kan een onbeslisbaarheid uitdrukken. De verteller ziet allerlei betekenissen (een lijk, een boom, een steen), maar kan niet beslissen welke de belangrijkste is. Ze zijn *flüchtig* en hebben slechts een momentane status. Het woord *flüchtig* kan in radicalere zin echter ook verwijzen naar het etherisch worden van die betekenissen. In dat geval lijkt het een benadering te zijn van een fluxachtige toestand waarin alles zijn contouren verliest, vergelijkbaar met een bergsoniaanse virtualiteit.

Jünger suggereert dat de twee niveaus van de stereoscopische waarneming kwalitatief gescheiden zijn. Het gaat hem om een waarneming 'aan de oppervlakte' tegenover een waarneming 'in de diepte'. Op grond van het motto van *Verzamelde gedichten* zouden we in het eerste een onbeslisbaarheid tussen verschillende betekenissen kunnen lezen en in het tweede een niet meer te ervaren negativiteit. Hans Blumenberg introduceert in een essay over Jünger een derde factor. Hij vergelijkt Jüngers stereoscopie met Plato's mythe van de grot: 'die Gestalt war nicht die Idee, also das deskriptive Lemma kein normatives. Das unterirdische Feuer kann allerdings auch fungieren als das des platonischen Höhlenmythos, das die Schatten wirft.' (Blumenberg 2007: 61) Hij introduceert hier een derde factor naast de twee niveaus van oppervlakte en diepte: het vuur dat de schaduwen werpt. Het is de kracht die tussen de schaduwen aan de oppervlakte en de realiteit in de diepte staat. Enerzijds laat hij verschijningen ontstaan en weer verdwijnen. Anderzijds sluit die kracht de entiteiten waarvan het de schaduwen zijn af van de waarneming. Blumenberg introduceert hier dus een operatief niveau dat de tweedeling tussen een onbeslisbaarheid aan de oppervlakte installeert en een niet meer te ervaren diepte mogelijk maakt.

In de citaten van Jünger die Armando aanhaalt lijken we een dergelijk operatief niveau vaak terug te zien. Bijvoorbeeld in het motto van *Tucht*:

> Doch wenn wir aufeinanderprallen im Gewölk von Feuer und Qualm, dann werden wir eins, dann sind wir zwei Teile von einer Kraft, zu einem Körper verschmolzen. Zu einem Körper – das ist ein Gleichnis besonderer Art. Wer es versteht, der bejaht sich selbst und den Feind, der lebt im Ganzen und in den Teilen zugleich. Der kann sich eine Gottheit denken, die diese bunten Fäden sich durch die Hände gleiten lässt – mit lächelndem Gesicht. (262)[10]

Jünger schrijft dat de soldaten deel van één lichaam worden. Er ontstaan dus weer twee niveaus: de normale, individuele soldaten en het geheel dat zij gezamenlijk in de strijd vormen. Hierdoor kunnen vriend en vijand 'bejaht' worden: ze zijn even belangrijk. De keuze voor de een of de ander doet er in het gevecht eigenlijk niet toe. De individuele verschillen verdwijnen. Trekken we de parallel met de grotallegorie door, dan valt een omkering van oorzaak en gevolg op: de schaduwen zijn bij Plato afhankelijk van de ontoegankelijke entiteit(en) achter het vuur. Ze zijn er de weergave van. Bij Jünger ontstaat het gevoel van eenheid echter vanuit het 'aufeinanderprallen' van de individuele soldaten op het slagveld. Hun 'aufeinanderprallen' maakt het mogelijk een godheid te denken die bij dit alles 'mit lächelndem Gesicht' de touwtjes in handen heeft. Dit 'denkbare' suggereert dat deze godheid een zuiver theoretische status heeft. Deze theoretische status moet je dan onderscheiden van een zintuiglijk ervaarbare status. Het denken van de god wordt mogelijk door het gevecht en niet andersom. Ook hier zien we naast deze twee niveaus weer een operatief aspect: het lichaam waar de soldaten in veranderen maakt deel uit van een kracht. Deze kracht lijkt tussen de confrontatie van de inwisselbare soldaten en de denkbare godheid te staan.

10 Alle citaten zijn afkomstig uit Jüngers *Der Kampf als inneres Erlebnis* (Favié 2006: 132 en 178).

Het tweede motto, het citaat van de Franse revolutionair Danton, roept ook twee niveaus op. Volgens Favié wijst het op een 'in de bundel gethematiseerd primair, niet rationeel (meer) te benaderen en haast sadistisch verlangen om te doden' (Favié 2006: 104). Ook hier denk ik dat er andere mogelijkheden tot interpretatie zijn. Een van de verdiensten van Faviés studie is dat zij de bijbelse context van Armando's poëtische werk blootlegt. Op overtuigende wijze laat zij keer op keer zien hoe belangrijk het Oude en het Nieuwe Testament zijn als intertekst. Het is dan ook opmerkelijk dat zij de uitspraak van Danton slechts beschouwt als uitdrukking van een 'complexe dader-slachtofferthematiek en het type heerser dat [Armando] in de bundel thematiseert' (Favié 2006: 104). Binnen haar analyse ligt het echter net zo voor de hand deze te verbinden met de kruisiging van Jezus. In alle vier de evangeliën wordt deze door Pilatus 'koning van de Joden' genoemd op het moment dat hij de verzamelde Joden vraagt of hij hem moet kruisigen (Matteüs 27, 11; Marcus 15, 9; Lucas 23, 3; Johannes 19, 3). Gezien de door Favié blootgelegde verwijzingen naar Christus in de bundel is het aannemelijk dat deze bijbelse scène resoneert in de uitspraak van Danton. We zien hier weer een tweedeling, geïncorporeerd door de zoon van God: enerzijds beweegt hij zich op een menselijk niveau, anderzijds heeft hij direct deel aan een goddelijke waarheid. Ook hier hebben we dus weer een oppervlakte (de mens Jezus) en een diepte (Christus als zoon van God). Dit lijkt dichter in de buurt te liggen van Blumenbergs verwijzing naar Plato.

Laten we wat preciezer kijken naar de bijbelse verwijzingen in *Verzamelde gedichten*. In de eerder geciteerde twee openingsstrofen van het gedicht 'ik kom naar de oosterse dancing' zijn diverse verwijzingen naar de nieuwtestamentische messias te vinden. Ik wees al op de regel 'is het water over mijn handen gestroomd' als referentie aan 'de handen in onschuld wassen'. Zoals bekend gaat deze uitdrukking terug op de 'balkonscène' waar Jezus de 'koning van de Joden' genoemd wordt. Ook zagen we al eerder dat het 'uit zijn mond kwam een scherp, tweesnijdende zwaard' uit de Apokalyps of Openbaring van Johannes een intertekst kan vormen voor de woorden 'dolk' en 'mes' in de bundel. De uitdrukking 'wit wolkje' is via dit bijbelboek ook te lezen als een referentie aan Christus (vgl. Favié 2006: 120).

Vergelijk de volgende zin: 'Ik keek toe, en ik zag een witte wolk; op die wolk zat iemand, een mensenzoon gelijk, met een gouden kroon op zijn hoofd en een scherpe sikkel in zijn hand.' (Apk 14, 14) Hier wordt de figuur Jezus Christus via de gouden kroon dus weer in verband gebracht met het koningschap.[11] De scherpe sikkel is een andere reden de dolk uit de beginstrofe van het gedicht op te vatten als referentie aan het tweesnijdende zwaard waarmee de messias volgens Johannes naar de aarde terugkeert.

Met een opsomming van betekenaars die kunnen verwijzen naar het Oude en het Nieuwe Testament in 'ik kom naar de oosterse dancing' is nog geen duiding gegeven van deze interteksten in de bundel.[12] Je kunt de preoccupatie met Christus en de kruisiging op een productieve manier lezen binnen het onderscheid tussen oppervlakte en diepte. Nu bestaan er in de theologie zeer diverse ideeën over de relatie tussen God en Jezus, maar wat het werk van Armando aangaat zal ik laten zien dat het productief is deze te begrijpen in het kader van de zogenaamde dialectische theologie. Deze vorm van godgeleerdheid beschouwt God als de radicale ander van de mensen, die daarbij dus niet het evenbeeld van God zijn en ook geen relatie met hem kunnen aangaan. Christus speelt hierbij een specifieke rol. Een belangrijke denker is hier de theoloog Karl Barth. Ik citeer uit zijn *Der Römerbrief* een passage over de relatie tussen God en Jezus:

> Die Offenbarung in Jesus ist ja, eben indem sie Offenbarung der Gerechtigkeit Gottes ist, zugleich die denkbar stärkste Verhüllung und Unkenntlichmachung Gottes. In Jesus wird Gott

11 Favié legt het verband met de koning uit het motto waarschijnlijk niet omdat zij bij haar analyse van de bijbelse intertekst geen gebruik maakt van de Willibrordvertaling. Bij haar luidt het citaat: 'Toen zag ik dit: een witte wolk; en daarop zat iemand die eruitzag als een mens. Hij had een gouden krans op zijn hoofd en een scherpe sikkel in zijn hand.' (Favié 2006: 120)

12 Voor een uitgebreide behandeling van vele referenties – de ene overtuigender dan de andere – verwijs ik naar Favié 2006. Het is gezien de grondigheid waarmee Favié deze referenties inventariseert bevreemdend dat ze toch nog steeds de biografische lezing van Armando's werk laat prevaleren boven andere interpretatiemogelijkheden.

> wahrhaft Geheimnis, macht er sich bekannt als der Unbekannte, redet er als der ewig Schweigende. (Barth 1999: 80)

Barth stelt dus dat de figuur Jezus, doorgaans opgevat als God die mens geworden is, paradoxaal genoeg juist een radicale scheiding impliceert tussen God en de mensen. Hij installeert als middenpositie juist het absolute verschil. Waar we in het Oude Testament nog een antropogene, gedomesticeerde God zagen, met alle nukkige humeurigheid van dien, is de paradox van de Zoon dat hij enerzijds menselijk is, maar daardoor anderzijds God onmenselijk of niet-menselijk maakt. De God van het Nieuwe Testament is volgens Barth een crisis, het andere, een radicale negativiteit: 'einer umfassenden und unwiderstehlichen Aufhebung der Welt der Zeit, der Dinge und der Menschen, [...] einer Aufrollung alles Seins durch sein Überlegendes Nicht-Sein' (72). God en de wereld van de mensen verschillen bij Barth absoluut. Toch is Jezus zowel mens als God. Dit lijkt op de structuur van 'en de moordenaar a. zal nooit bekennen': Jezus 'simultaneously asserts and denies the authority of its own [...] mode', zou je met De Man kunnen stellen (De Man 1979: 17). Waar de bevestiging en ontkenning van dezelfde zin beide op het niveau van betekenis liggen, is de negativiteit van God daarvan kwalitatief onderscheiden. Christus incorporeert dit verschil: zowel mens als niet-mens, zowel God als niet-God, zowel zijn als niet-zijn, zowel positiviteit als negativiteit. De negativiteit die Barth aan God toeschrijft lijkt in Armando's *Verzamelde gedichten* verbeeld in 'vader, de lust tot wezen en inkeer, de ver- / nietiging' (Armando 1964: 13). Het enjambement 'ver- / nietiging' drukt hier dan de negativiteit van de 'vader' uit, het benadrukt tegelijk afstand ('ver-'[13]) en voert de vernietiging uit op het woord zelf (door dat door te snijden).

De referenties aan Christus in Armando's werk verwijzen op die manier naar een structuur die zichzelf zowel ontkent als bevestigt. Als we de objectiviteit van God hier met Barth begrijpen als nega-

13 Het 'ver-' wint aan betekenis omdat het de enige vorm is waarin enjambementen op woordniveau in de bundel voorkomen. Het is twee keer terug te vinden: als 'ver- / nietiging' en als 'ver- / trappend' (Armando 1964: 13 en 48), beide keren zowel afstand als destructie implicerend.

tiviteit, wordt het verband met de negativiteitsesthetica duidelijk. De negativiteit in de laatste neemt een vergelijkbare structurele positie in als God in de dialectische theologie: een radicale negativiteit, een opheffen van 'der Welt der Zeit, der Dinge und der Menschen' (Barth 1999: 72), kortom, van betekenis en menselijke ervaring. De wereld van tijd, de dingen en de mensen zou dan een wereld zijn waarin betekenissen ontstaan en vergaan. Een wereld waarin tijd verbonden is met dingen en mensen en niet zuiver op zichzelf in het spel is. Het wordt zo mogelijk de bijbelse referenties ook te begrijpen als allegorie voor de negativiteitsesthetica. De rol van Christus blijft in deze analogie onopgehelderd. Het is de vraag wat de betekenis is van de simultane bevestiging en ontkenning van Christus als middenpositie tussen mens en God, tussen negativiteit en betekenis en de nog steeds daaraan gerelateerde esthetische ervaring. Deze vraag is te beantwoorden door nog eens nader te kijken naar de betekenaars 'mes' en 'dolk' in *Verzamelde gedichten*. Eerder liet ik al zien hoe de woorden voor steekwapens 'de moord op de Duitse soldaat' kunnen betekenen, maar tegelijkertijd de ontkenning van deze gebeurtenis kunnen impliceren. Zoals gezegd zou je ze kunnen lezen als verwijzing naar het tweesnijdende zwaard uit de Apokalyps. Deze zwaarden staan in deze bijbeltekst tussen de mensen en God, zoals ook Christus bij Barth tussen de mensen en God staat. Niet voor niets identificeert men bijvoorbeeld de ruiter die dit zwaard op zeker moment voert vaak met Christus. Het is door deze structurele overeenkomst mogelijk om de tweesnijdende zwaarden kunsttheoretisch te lezen binnen een reflectie op de verhouding tussen negativiteit, het komen en gaan van betekenis in die esthetische ervaring en het operatieve niveau dat we eerder al bij Jünger zagen. Hiervoor moeten we wat preciezer kijken naar de functie van dit artefact in de bijbeltekst.

Op diverse plaatsen in de Apokalyps komen zwaarden voor. Vaak komen ze uit een mond, vaak heten ze tweesnijdend te zijn. Zo'n zwaard wordt in de eerste plaats gebruikt om 'de niet-getekenden' af te slachten. Het gaat hier om 'de lafhartigen, de trouwelozen, de verdorvenen, de moordenaars, de hoerenlopers, de tovenaars, de afgodendienaars en alle leugenaars, hun deel is de poel die brandt van vuur en zwavel' (Apk 21, 8). Kijk bijvoorbeeld naar de ruiter die komt afrekenen met het beest en zijn profeten. Nadat zij 'levend in

de vuurpoel met kokende zwavel [werden] gegooid, [werd de] rest [...] gedood door het zwaard dat uit de mond van de ruiter op het paard kwam, en alle vogels aten zich vol aan hun vlees' (Apk 19, 21). Er is hier dus sprake van een zuiverende geste, een kritiek op zondige sujetten: de ruiter vernietigt wat zondig is. Hij zaait echter niet alleen dood en verderf: 'Uit zijn mond komt een scherp zwaard waarmee hij de volken zal slaan, en hij zal hen met een ijzeren herdersstaf hoeden.' (Apk 19, 14) Het zwaard wordt hier tevens verbonden met de vorming van een gemeenschap. De volken worden als het ware de gerechtigheid in geslagen, waarna de staf hen zal hoeden.

Het zwaard snijdt tweeledig. Het is het werktuig van zowel een zuivering als de vorming van een nieuwe gemeenschap. Deze twee momenten zijn in de Apokalyps terug te vinden in het verhaal van twee steden: 'het nieuwe Jeruzalem' en 'Babylon, de grote stad'. De laatste stad verbeeldt de gecorrumpeerde orde, die tot twee keer toe valt onder de toorn Gods (Apk 14, 8; 18, 2). Na het laatste oordeel ontstaat er een tweedeling: de 'getekenden' (Apk 7, 4) gaan naar het nieuwe Jeruzalem, 'zij schitterde als het kostbaarste gesteente, als kristalhelder jaspis' (Apk 21, 11), en de niet-getekenden worden vernietigd. Beide steden keren terug in Armando's *Verzamelde gedichten*. Vergelijk de regels 'blank verrees de stad' (Armando 1964: 14) en 'niet viert de stad zijn feesten op de oren' (29) bijvoorbeeld met 'ik zie zijn stad in haar verwoesting' (40). Deze zinnen kunnen verwijzen naar de twee bijbelse steden. In het eerste en tweede geval gaat het om het nieuwe Jeruzalem: de stad die géén feest viert, maar verrijst vanuit de verwoesting van het niet-zuivere; in het laatste geval lijkt Armando te verwijzen naar de ondergang van Babylon. Hier zien we dus de twee operaties van het zwaard samenkomen: vernietiging en constructie. Nu blijkt deels hoe het tweesnijdende zwaard kan functioneren als een metafoor voor het poneren en negeren van betekenissen in de esthetische ervaring. Het vernietigen en stichten van gemeenschappen is hier analoog aan.

Het bijbelboek onderstreept nog een derde operatie van het zwaard. Dit heeft te maken met het radicale anders-zijn van de ruiter met het zwaard. 'Zijn ogen vlammen als vuur; op zijn hoofd draagt Hij vele diademen met daarin een naam gegrift die niemand kent behalve Hij.' (Apk 19, 12) Voor mensen is het niet mogelijk de naam van de ruiter te kennen, wat duidt op zijn absolute negativiteit. De

ruiter staat in absolute zin buiten de menselijke orde. Tegelijkertijd functioneert hij in die orde, de zin gaat daarom vooraf aan een poging tot naamgeving: hij 'heet Getrouw en Waarachtig' (Apk 19, 11). Twee zinnen verder staat: 'Zijn naam luidde "Woord van God"' en even later: 'Op zijn mantel en op zijn dij staat een naam geschreven: Koning der koningen en Heer der heren.' (Apk 19, 13 en 16) Ook hier hebben we weer te maken met een structuur die zichzelf zowel poneert als negeert. Enerzijds kunnen we de naam van de ruiter niet lezen, anderzijds worden er meerdere namen gegeven. Hier lijkt de bijbeltekst over de verhouding tussen negativiteit en de esthetische ervaring te gaan. Aan de ene kant lokt een bepaald object (de ruiter) verschillende concrete namen of betekenissen uit, aan de andere kant kan geen van die namen of betekenissen de juiste zijn.

Tussen de claim dat men de naam van de ruiter niet kan kennen en de diverse pogingen tot naamgeving staat de volgende zin: 'Uit zijn mond komt een scherp zwaard.' Hier voegt het bijbelboek de derde functie van het zwaard toe: het is niet alleen een in de wereld van de mensen handelend instrument (een metafoor voor het Woord van God dat de ene mens vernietigt en de andere tot zich roept in het laatste oordeel), maar ook het middel dat de onkenbaarheid van de ruiter waarborgt. Het lijkt alles wat over de ruiter gezegd kan worden aan stukken te hakken en garandeert daarmee de onkenbaarheid van zijn boodschap. Je kunt het opvatten als een verdedigingslinie: het slaat alle hypothesen over de aard of de betekenis van de ruiter steeds weer kapot. Het bijbelboek symboliseert dit gefrustreerde naamgevingsproces in de ontoereikendheid van de verschillende namen, die slechts eindige benaderingen zijn van de oneindigheid van God. Net als Christus staat de ruiter uit de Apokalyps dus tussen de mensen en God. Enerzijds heeft zijn handelen concrete effecten in de wereld van de mensen (een komen en gaan van gemeenschappen, van betekenissen); anderzijds heeft hij deel aan God, wiens Woord hij zou verkondigen. Deze God is voor de mens als zodanig niet toegankelijk, slechts momentaan en noodzakelijk foutief denkbaar, wat gegarandeerd wordt door het tweesnijdende zwaard dat uit zijn mond komt en naamgevingen en betekenistoekenningen vernietigt.

Uit de drievoudige werking van het zwaard in de Apokalyps wordt duidelijk dat de negativiteit van God ontstaat in een welbepaalde

operatie. Het zwaard installeert de absolute negativiteit van de ruiter en maakt deze tegelijk ontoegankelijk. Het enige wat ervaarbaar is, zijn de hypothesen over zijn aard en de weerlegging ervan. God is als zodanig niet ervaarbaar. Je kunt het bestaan van God slechts theoretisch veronderstellen als radicale negativiteit. De operatie van het zwaard legt bovendien een expliciet verband met de wereld buiten God. Enerzijds heeft die operatie concrete effecten in de wereld van de mensen (het vernietigen van de ene stad en het opbouwen van de andere), anderzijds suggereert zij een totaliteit achter die effecten die zij tegelijkertijd verborgen houdt (het kapotslaan van iedere invulling van Gods naam suggereert het bestaan van een radicaal ander wezen). Je kunt het bijbelboek zoals gezegd lezen als een allegorie voor de negativiteitsesthetica. Aan de ene kant staan de eerste twee operaties van het zwaard, het zwaard dat gemeenschappen smeedt en het zwaard dat zuivert, voor concrete betekenissen en hun weerleggingen, aan de andere kant staat de derde operatie, het zwaard dat alle pogingen God een naam te geven aan stukken slaat, voor de strategieën die dit proces in gang zetten en houden. Deze laatste operatie maakt de ware interpretatie van God onmogelijk en roept een radicale negativiteit op, die niet via een ervaring toegankelijk is. Deze laatste negativiteit is vanuit de mens slechts te veronderstellen als het einde van de ervaring. God neemt in het bijbelboek een vergelijkbare structurele positie in als negativiteit of duur in de negativiteitsesthetica.

De drie operaties keren terug in de tweede strofe van Armando's gedicht 'zo zal ik groeien':

> zo zal ik groeien.
> een beest met honderd honderd poten
> een oog twee monden en een ster vol afschuw
> hij voelt dit als dwang. een bevel:
> sta of ik neem de wapens in mijn mond. (Armando 1964: 48)

Deze strofe verenigt de eerder beschreven operaties van het zwaard uit de Apokalyps. Het lyrisch subject vereenzelvigt zich met het beest, het zal uitgroeien tot een reusachtig monster, daarmee de hij provocerend tot het bevel 'sta of ik neem de wapens in mijn mond'. Je kunt in deze strofe het lyrisch subject ook omgekeerd als de beve-

lende figuur identificeren en de hij als het beest. 'Beest' is te lezen als een allusie op het beest dat verslagen wordt door de 'rijder met het zwaard' (Apk 19: 19). De hij zou dan kunnen staan voor deze rijder of een vergelijkbare figuur uit de Apokalyps. De ambivalentie maakt duidelijk dat het hier niet zozeer gaat om de morele objectiviteit van de een of de ander, maar eerder om de oscillatie tussen beide posities, tussen destructie en constructie. Het 'sta of ik'-bevel is net zo ambigu. Het kan slaan op een bedreiging om de ander te vernietigen met de wapens in de mond, maar het kan net zo goed een suïcidaal gebaar impliceren. Het maakt in dat geval hoe dan ook een einde aan een subject, met al zijn ervaringen. Deze zelfmoord kan daarmee staan voor een vorm van zelfreferentieel geweld, vergelijkbaar met het zwaard dat alle hypothesen over degene die het zwaard voert aan stukken slaat. Ook hier keren de drie operaties dus weer terug. Armando voert de ambiguïteit tussen de drie zelfs op, daarmee implicerend dat je ze nooit los van elkaar kunt beschouwen.

Het mes als strategie

Woorden als mes en dolk blijken in *Verzamelde gedichten* op twee manieren te functioneren. Ze staan aan de ene kant een biografische interpretatie toe en verwijzen naar het mes waarmee de Duitse soldaat in *De straat en het struikgewas* doodgestoken werd. In dat geval kennen we ze een historische betekenis toe, ze staan voor een welbepaald moment en een welbepaalde plaats. Aan de andere kant zijn ze intertekstueel leesbaar, als verwijzingen naar het tweesnijdende zwaard in het bijbelboek Apokalyps. Dan functioneren ze via de Bijbelse allusies eerder kunsttheoretisch en wijzen ze op een dubbele structuur waarin de wereld van de mensen gekoppeld wordt aan de wereld van God. We kunnen in deze bijbelse structuur een verbeelding lezen van de relatie tussen het komen en gaan van betekenissen in de esthetische ervaring en de radicale negativiteit die deze als niet-ervaarbare schaduw oproept. In het geval van de historische interpretatie ontstaat er een semiotische ambiguïteit: de verschillende mogelijke betekenissen van 'reis met messen' kunnen enerzijds naar een historische gebeurtenis verwijzen, maar zaaien anderzijds twijfel over het waarheidsgehalte

ervan. De juiste betekenis van 'mes' is hierbij niet achterhaalbaar. Er ontstaat een onbeslisbaarheid: de vraag welke van deze mogelijkheden de aannemelijkste is, valt niet te beantwoorden. De historische interpretatie van woorden als 'mes' in *Verzamelde gedichten* en *De straat en het struikgewas* leidt dus vrijwel vanzelf tot een configuratieve discontinuïteit. We zien hetzelfde bij de kunsttheoretische interpretatie. Ook hier bestaat er een onbeslisbaarheid tussen de in de Apokalyps gegeven namen van de ruiter. Het tweezijdig geslepen zwaard in die tekst doet echter ook nog iets anders: het legt een relatie tot een radicale negativiteit. De ruiter die de diverse naamgevingen inspireert blijkt structureel niet invulbaar door de aan hem toegekende namen, maar wordt wel gemist, wat een (in dit geval onmogelijke) relatie impliceert.

Het gelegde verband tussen *Verzamelde gedichten* en het tweesnijdende zwaard uit de Apokalyps maakt het mogelijk niet alleen de in de bundel voorkomende zelfstandige naamwoorden als 'mes' en 'dolk', maar ook werkwoorden als 'snijden', 'splijten' en 'scheuren' te lezen als metaforen voor een strategie in Armando's debuutbundel zelf. In wat volgt is deze gehele reeks geïmpliceerd als ik het over 'snijden' heb. Met het werkwoord 'snijden' duid ik een literaire strategie aan die zich op verschillende manieren in de bundel openbaart en die nadrukkelijk onderscheiden is van de betekenissen die erdoor worden opgeroepen. Het duidelijkst komt deze strategie naar voren in de drie cycli readymades waarmee de bundel eindigt: cyclus 'boksers', cyclus 'fighters' en cyclus 'september in de trein'. De eerste twee lijken fragmenten afkomstig uit de bokswereld. Het kunnen passages zijn uit een sporttijdschrift, maar ook zinsneden die Armando heeft gehoord tijdens een bokswedstrijd. De laatste cyclus lijkt stukken uit gesprekjes te verzamelen, door Armando opgetekend in de trein. Ik gebruik 'lijken' omdat – in tegenstelling tot de Karl May-cyclus – bij de readymades in *Verzamelde gedichten* niet na te gaan is waar Armando de fragmenten heeft opgedaan. Neem de volgende:

> 'I always wanted to be a boxer,' said Joey
> 'It's an art to me.'
>
> But like most artists he was dull to watch:
> he'd only scored 20 knockouts in 97 pro fights. (Armando 1964: 79)

Armando stelt zelf dat zijn readymades ontstaan vanuit de principes van isolatie en annexatie (Armando in Van Faassen 1989: 18-22; zie ook Van Alphen 2000: 13). Een bepaald object wordt uit zijn oorspronkelijke context geïsoleerd, waarna het in een andere wordt geannexeerd. In dit geval is het eerste dan een krant of een bokstijdschrift en het tweede de bundel *Verzamelde gedichten*. Uit mijn eerdere analyse van de readymades bleek dat zij niet eenduidig annexeerbaar zijn in een nieuwe context. Ze kunnen op meerdere manieren gelezen worden. 'Snijden' is daarom een adequatere omschrijving: een bepaald object wordt uit zijn omgeving gesneden en verandert daardoor in een readymade. Een lezer probeert zo'n object weliswaar interpretatief te duiden, maar kan dit uitgesneden-zijn niet reduceren, het valt niet eens en voor al te annexeren in een stabiele nieuwe context. Ook de processen van betekenistoekenning kun je overigens vaak begrijpen vanuit een dergelijke snijstrategie. We zagen bijvoorbeeld bij Favié dat zij de haar onwelgevallige delen in het hoofdstuk 'Het mes' wegsnijdt om de overtuigingskracht van haar interpretatie te versterken.

Opvallend is dat de woorden die naar zo'n snijstrategie kunnen verwijzen niet voorkomen in de readymades in *Verzamelde gedichten*, maar uitsluitend in de gedichten. Waar je eerder een typologische en methodische breuk tussen beide genres zou veronderstellen, lijkt de exclusieve aanwezigheid van deze woorden in het deel met de gedichten op een continuïteit te wijzen. Het suggereert dat aan de readymades en de gedichten een vergelijkbare literaire strategie ten grondslag ligt. De bundel bevestigt dit door het afwezige jaartal '1961' niet tussen de gedichten en de readymades te plaatsen, maar tussen de eerste readymadecyclus en de laatste twee cycli. Hiermee wordt gesuggereerd dat er tussen de gedichten en de readymades geen radicaal onderscheid bestaat. En kijk bijvoorbeeld naar het volgende gedicht:

, heersers. de legers
eenzaam, vertwijfeld.
duizend zonnen dovend
, levenslag als wond.

een mes, zijstraten, een feest aan de oren
, zuchtend
naar links stotend, naar rechts stotend, (Armando 1964: 37)

Hier is niet alleen op woordniveau sprake van een mes. Het gedicht lijkt op meerdere punten uitgesneden te zijn uit een groter geheel dat niet te vinden is. Neem de eerste regel: de witte ruimte suggereert dat daar iets ontbreekt, dat er iets vóór hoort. Het gegeven dat deze regel begint met een komma versterkt deze indruk. Dit komt nog op twee andere plaatsen voor: de komma's in de regels vier en zes plaatsen vraagtekens bij de continuïteit van het grammaticale deel van het enjambement. Nu is er bij een enjambement weliswaar altijd sprake van een zekere breuk, maar doorgaans neemt men aan dat het de grammaticale zin slechts tijdelijk onderbreekt. Het lezen schokt even doordat grammaticale zin en poëtische regel niet samenvallen, daarna vindt het weer de weg terug naar een grammaticale continuïteit (Van Alphen e.a. 1996: 86). Bij dit gedicht kan de lezer zich naar aanleiding van het schriftbeeld afvragen of de regels überhaupt een grammaticaal geheel vormen. Het is eerder alsof ze uitgesneden zijn uit grammaticale eenheden en volgens een andere logica aan elkaar zijn geplakt. De laatst geciteerde strofe benadrukt dit door het feit dat het gedicht ook eindigt met een komma, waardoor het de suggestie wekt dat ook aan het eind iets ontbreekt, dat het gedicht nog verder zou moeten gaan.

Het gedicht ', heersers. de legers' is het enige in de bundel dat eindigt met een komma. Regels die beginnen met komma's komen in de bundel daarentegen in veertien van de eenenvijftig gedichten voor. De eerste keer in het volgende gedicht:

Zweven. de laatste rug uitkotsend, moederlijk
, van fluweel (snijden! snijden!)
, de lengte van een arm (huid open), in slijk hikkend
histeries pus met poten
, hijgend
, slechts zijn tanden zichtbaar, donker (donker),
melaatsen strelend, plotseling vertrokken (één oog)
de liefste splijtend (de benen en buik).
festijn? orgie? nee slechts sterven

Hoegenaamd geen adem, geen vrees
, die honger hoeden (de woorden)
een stil mesje groeiend naar de keeltjes
, pantsers vol vlees.
vol genade bloeden. vorken veinzend
nee lepels in de borsten (roder)
, samen. nee laat mij zijn,
laat mij zijn en snijden. (34)

Voor dit gedicht geldt hetzelfde als wat ik stelde over het eerdere gedicht: met komma's beginnende poëtische regels onderbreken en doorsnijden de grammaticale verbanden. Tevens is te zien dat het gedicht speelt met zinnen die beginnen met kapitalen en zinnen die beginnen in onderkast. Het begint bijvoorbeeld met 'Zweven.', kapitaal en punt suggereren dat dit een eenheid is. De regel gaat verder met een lange zin die begint met 'de laatste rug uitkotsend, moederlijk' en eindigt met 'de liefste splijtend (de benen en buik)'. In contrast met de twee beginkapitalen in dit gedicht, suggereert de afwezigheid daarvan een open begin, het is alsof er iets ontbreekt. Het effect ervan is vergelijkbaar met dat van de regels die beginnen met een komma. Opvallend is verder de afwezigheid van onderwerp en persoonsvorm: de 'zin' bestaat uit een serie bijvoeglijke bepalingen zonder dat uit te maken is waar ze bepalingen van zijn. Het lijkt een beschrijving zonder centrum. Zoals gezegd, het gedicht eindigt in de laatste regel met een lyrisch subject ('laat mij zijn en snijden'). Onduidelijk is of dit personage ook de referent is van de eerste acht regels. Om toch nog een zekere betekenis in het gedicht te lezen: de laatste twee regels suggereren een existentieel verband tussen zijn en snijden. Het geheel van een 'samen' wordt ontkend ('nee'), het lyrisch subject verkiest een snijdend bestaan.

Opvallend zijn ook de vele lichaamsdelen in het gedicht: 'rug', 'arm', 'huid', 'tanden', 'oog', 'benen' en 'buik' (eventueel uit te breiden met 'poten'). Favié noemt dit een lichamelijke isotopie: 'Ketens van equivalente semantische elementen vormen isotopieën. [...] Elementen uit de lichamelijke isotopie nemen in het gedicht de plaats in van het lyrisch subject en vormen zo een essentieel onderdeel van de verhullingsstrategie.' (Favié 2006: 39) Faviés claim volgend zou je dus kunnen zeggen dat de aanwezigheid van de lichamelijke isotopie de

identificatie van het lyrisch subject als de betekende van de zin in kwestie legitimeert. Er zijn in het onderhavige gedicht nog andere isotopieën te identificeren. Bijvoorbeeld gevormd door woorden als 'snijden' en 'splijtend'. Ook zien we woorden die verwijzen naar betekenisloos geluid: 'uitkotsend', 'hikkend' en 'hijgend', en een serie onsmakelijke vloeistoffen: '[...]kots[...]', 'slijk' en 'pus'. In al deze gevallen kun je omgekeerd stellen dat deze isotopieën disarticulatie kunnen betekenen. In het verlengde hiervan kun je dus ook een 'gefragmenteerd lichaam' in het gedicht lezen. Het is helemaal niet zo zeker dat de in het gedicht genoemde lichaamsdelen deel zijn van één organisch lichaam.

Het gedicht gaat niet alleen via deze isotopieën over disarticulatie, het voert fragmentatie ook op een formele manier uit. Zoals gezegd, het is het eerste in de bundel waar een regel begint met een komma. Het 'snijden! snijden!' in de tweede regel lijkt tussen haakjes te becommentariëren wat daar zojuist is gebeurd: het verband met de vorige regel is doorgesneden. Vergelijkbare regels komen op nog twee punten in de bundel voor. De eerste keer als volgt (ik citeer de regel en de voorgaande en erop volgende regels):

> een knecht met zeven monden
> een mondkoorts van fluweel (snijden! snijden!)
> er is de hoevelen pijn (24)

En de tweede keer staat de regel in het volgende poëtische verband:

> linkervoet uitglijdend, op de plaats van de staart staren.
> grote dikke man achter fluwelen tafel (snijden! snijden!)
>
> ik beveel. (47)

Op deze twee plaatsen in de bundel komt '(snijden! snijden!)' niet voor in een regel die begint met een komma. Ook de omringende regels vertonen onderling weinig gelijkenis. Wel is duidelijk dat snijden steeds voorkomt in combinatie met 'fluweel' of 'fluwelen'. De eerder aangehaalde regel 'van fluweel (snijden! snijden!)' lijkt daarmee letterlijk uitgesneden te zijn uit de regel 'een mondkoorts van fluweel (snijden! snijden!)'. Nu is fluweel een stof die enerzijds geas-

socieerd wordt met gladheid en zachtheid, en daarmee diametraal tegenover de scherpe randen van gebroken gehelen lijkt te staan. Het is anderzijds een stof die dubbel geweven wordt (men maakt twee stoffen tegelijkertijd) en die men na het weven in twee delen snijdt. Ook deze stof verwijst dus als zodanig naar snijden. Uit het diverse malen voorkomen van de combinatie '(snijden! snijden!)' en 'fluweel' blijkt dat Armando de snijstrategie ook toepast op zijn eigen gedichten. Een fragment wordt uit een eerder gedicht gesneden en (licht aangepast, maar duidelijk herkenbaar) opgenomen in een fragmentarisch nieuw gedicht.

Armando gebruikt deze strategie niet alleen waar het zijn eigen werk betreft. In 'Zweven. de laatste rug uitkotsend, moederlijk' is bijvoorbeeld een intertekstuele verwijzing terug te vinden die zich lijkt te beperken tot één regel. Het gaat om de zevende regel: 'melaatsen strelend, plotseling vertrokken (één oog)'. Deze is heel goed te lezen als een verwijzing naar het Nieuwe Testament. Op meerdere plaatsen in die tekst zet Jezus zich expliciet in voor melaatsen (bijv. Matteüs 11, 5; Lucas 5, 12-16). Waar de meeste mensen deze zieken negeren, heeft de bijbelse messias wel aandacht voor hen door hen te reinigen of te genezen. Zeker gezien de vele andere verwijzingen naar Christus in *Verzamelde gedichten* is het aannemelijk de woorden 'melaatsen strelend' te interpreteren als een verwijzing naar deze messiaanse aandacht. Ik denk hier wat de rest van de regel betreft in het bijzonder aan de tien melaatsen uit het evangelie volgens Lucas. Jezus reinigt tien melaatsen, van wie er echter slechts één terugkeert om God te verheerlijken en zijn Zoon te danken (Lucas 17, 11-16). Het 'plotseling vertrokken' zou kunnen refereren aan die negen niet-terugkerende melaatsen, het enkelvoud van 'één oog' op hun dankbare lotgenoot. Het punt is dat deze referentie zich beperkt tot één regel. Nergens in het gedicht is verder sprake van verwijzingen naar deze (korte) passage in het evangelie volgens Lucas. Ook hier zou je kunnen zeggen dat Armando een bepaalde gebeurtenis uit het Nieuwe Testament heeft gesneden en opgenomen in zijn eigen gedicht. De snijstrategie creëert vervolgens twijfel over de rol van de verwijzing. Wanneer het gedicht geen eenheid vormt, maar is samengesteld uit allerlei uitgesneden fragmenten, is het twijfelachtig of de brokstukken in een organisch thematisch verband staan. Met andere woor-

den: het is de vraag of de referentie aan Lucas zich naadloos invoegt in een eventuele betekenis die je in het gedicht kunt lezen.

De snijstrategie zet zo mijn eerdere interpretatie van de bijbelse intertekst op losse schroeven. Bij Armando kan de lezer zich naar aanleiding van het gefragmenteerde karakter van de verwijzingen afvragen hoe 'totaal' een dergelijke interpretatie kan zijn. Nu verwijzen fragmenten altijd op de een of andere manier naar een geheel: ze zijn bijvoorbeeld afgebroken van een geheel zoals bij een overgeleverd borstbeeld uit het oude Griekenland, of ze lijken te verwijzen naar een nooit te bereiken geheel, zoals bij een kunstmatig gemaakte ruïne of een onvoltooid meesterwerk uit de romantiek (vgl. Ostermann 1991). Aan de vroege poëzie van Armando lijkt echter eerder een poëtica van de onbepaaldheid ten grondslag te liggen – om een term van de literatuurwetenschapper Marjorie Perloff te gebruiken. Zij schrijft hierover:

> For what happens [...] is that the symbolic evocations generated by words on the page are no longer grounded in a coherent discourse, so that it becomes impossible to decide which of these associations are relevant and which is not. This is the 'undecidability' of which I spoke earlier. (Perloff 1981: 18)

Zij stelt hier dat bepaalde teksten (zoals de gedichten in Armando's *Verzamelde gedichten*) weliswaar symbolische evocaties genereren, dus bepaalde betekenisvolle beelden oproepen, maar dat geen van die beelden per definitie de grondende moet zijn. Het is weliswaar mogelijk om vanuit het gedicht 'Zweven. de laatste rug uitkotsend, moederlijk' een betekenisvolle relatie te leggen met een bepaalde gebeurtenis in het evangelie volgens Lucas. Uit niets blijkt echter dat dit daadwerkelijk een intertekstuele referentie is: het is wel aannemelijk, maar niet zeker. Het is al even onzeker dat het gedicht vanuit die relatie betekenis krijgt, bijvoorbeeld dat het een samenspel tussen een menselijk en een goddelijk moment uitdrukt, tussen betekenis en negativiteit. Hetzelfde geldt voor eventuele verbanden die je kunt leggen met andere gedichten waarin 'fluweel' samen met '(snijden! snijden!)' voorkomt.

Perloff gebruikt de termen 'onbepaaldheid' en 'onbeslisbaarheid' door elkaar. Zo schrijft ze na het citaat dat ik net aanhaalde '*undeci-*

dability or indeterminacy' (idem, cursivering in origineel) en er zijn andere voorbeelden te geven. Ik denk echter dat Derrida gelijk heeft als hij juist een scherp onderscheid maakt tussen beide. Hij schrijft in de al eerder geciteerde tekst het volgende:

> Je crois n'avoir jamais parlé de '*indeterminacy*', qu'il s'agisse de '*meaning*' ou d'autre chose. L'indécidabilité, c'est autre chose. [...] je rappele que l'indécidabilité est toujours une oscillation *déterminée* entre des possibilités [...]. Ces possibilités sont elles-mêmes très *déterminées* dans des situations strictement *définies* (par exemple, discursives – syntaxe ou rhétorique – mais aussi politiques, éthiques). (Derrida 1990: 273-274)

Volgens Derrida heeft onbeslisbaarheid dus te maken met welbepaalde mogelijkheden, geworteld in definieerbare situaties. Deze bepaaldheid is terug te zien in de verschillende interpretaties die ik gegeven heb van *Verzamelde gedichten*. Ook hier kun je de situatie definiëren waarin ze bepaald worden. Met oscillatie doelt Derrida niet op een radicale negativiteit, maar op de gelijkwaardigheid van de diverse interpretatieve mogelijkheden. Het is dus wat anders dan onbepaaldheid. Perloff lijkt met deze term woorden of vormen te bedoelen zonder 'definable meaning', waarvan de waarde compositioneel is en niet referentieel (Perloff 1981: 23). Het gaat dus eerder om wat je strategieën kunt noemen. Deze zijn in *Verzamelde gedichten* wel degelijk te analyseren en ook in Perloffs studie kennen haar analyses van de zogenaamd onbepaalde composities een hoge mate van definitie. Zo onbepaald zijn ze dus niet. De term 'onbepaaldheid' kan wel gebruikt worden als een synoniem voor de niet-ervaarbare negativiteit die de esthetische ervaring begeleidt en tegelijkertijd ontgrenst. Deze negativiteit is vanuit het subject gezien onbepaald, in de zin dat zij niet ervaarbaar is. De voor het subject onbepaalbare negativiteit ontstaat in het literaire werk echter wel op een bepaalde manier, uit bepaalde strategieën die een komen en gaan van bepaalde betekenissen installeren.

Perloffs werk vormt echter een waardevolle aanvulling op dat van Menke. De laatste stelt namelijk dat ieder object zich in principe leent voor een esthetische ervaring (265), Perloff stelt dat dit slechts

voor sommige geldt en niet eens voor alle kunstwerken (Perloff 1981: 17, noot 19). Volgens haar bestaat onbepaaldheid 'in the very fabric of the discourse' (23). Met andere woorden: waar Menke stelt dat een esthetische ervaring uiteindelijk gebaseerd is op een bepaalde instelling van de lezer of de toeschouwer, is het volgens Perloff mogelijk te beschrijven op welke manier een specifiek object een esthetische ervaring en een ontgrenzing daarvan oproept. Beide posities zijn te verenigen wanneer we uitgaan van een context van de negativiteitsesthetica, van de regels en conventies waardoor we bij een bepaald object gaan letten op een komen en gaan van betekenistoekenningen en op de ontgrenzing van de esthetische ervaring die daarbij in theoretische zin moet optreden. Perloff vestigt de aandacht op de strategieën die dit bewerkstelligen. In het gedicht van Armando zien we bijvoorbeeld dat een van de manieren waarop hij het genoemde bewerkstelligt het niet samenvallen van de poëtische regel met de grammaticale regel is. Een andere manier is het gebruik van bepaalde woorden die in meerdere registers te lezen zijn. Bijvoorbeeld de reeks woorden die samenhangen met snijden. De woorden in deze reeks kun je historisch en kunsttheoretisch lezen, maar ook als een metafoor voor de strategieën die interpretaties uitlokken en weerleggen.

Uit de analyse van het bijbelboek Apokalyps blijkt dat de negativiteit die de esthetische ervaring structureel blijft ontgrenzen overeenkomsten vertoont met een bepaalde voorstelling van de positie van God. Net zoals God in de dialectische theologie is deze negativiteit noodzakelijk ontoegankelijk voor de ervaring. Beide zijn door de mens onbepaalbaar en daardoor als zodanig ontoegankelijk. Je kunt ze slechts veronderstellen of als iets onbepaalds denken, maar ook dat is eigenlijk al te bepaald. In *Verzamelde gedichten* kun je het idee van die negativiteit – net zoals de interpretaties langs historische en kunsttheoretische lijnen – beschrijven als een effect van het snijden. Het is het ontoegankelijke centrum van de interpretatie, in de esthetische ervaring opgeroepen door de constructies en weerleggingen van niet-esthetische interpretaties. Als zodanig is de esthetische ervaring tegelijk wel een ervaring en roept zij iets op wat dat niet meer is.

Keer op keer beeldt het werk van Armando de negativiteit die gepaard gaat met de esthetische ervaring op allegorische wijze uit. In veel van zijn werk blijven we een niet-ervaarbaar centrum vermoe-

den. In het verhaal 'Eigenaardig' duidt de continue herhaling van de stelling 'het kunstwerk is een autonoom ding' op de structurele ontoegankelijkheid van zo'n object voor het menselijk begrijpen. De scheiding tussen Armando als fenomeen en Armando als kunstenaar roept tevens steeds een onbepaaldheid op. Bij de eerste was dat het hermetische werk, waarvan ik heb laten zien dat het zich kenmerkt door een strategie die de aanwezigheid van een ontoegankelijk centrum suggereert. Bij de tweede was het Armando de kunstenaar zelf, die fungeert als een personage dat het onbepaalde contrapunt vormt van het overwegend langs historische lijnen begrepen werk.

Ook de uitspraak 'schoonheid is niet pluis' kun je in deze samenhang begrijpen. Armando levert hiermee niet alleen kritiek op de ethische en morele onverschilligheid van het esthetische. 'Schoonheid is niet pluis' wil ook zeggen dat het esthetische in zijn autonomie al probematisch is. Het esthetische slaat als menselijke ervaring maar wat gemakkelijk om in ethiek, politiek enzovoort. Ik liet al zien dat een esthetische ervaring ingezet kan worden met een morele agenda. Zo kan een lezing van Armando's werk een esthetische onbeslisbaarheid aan het licht brengen die tegelijk de uniciteit van historische gebeurtenissen bewaart. We zagen het bij de meervoudige datering van *Verzamelde gedichten*. In die zin loopt een esthetische ervaring over in ethiek. Zij wordt tot wat De Man esthetische ideologie noemt: 'a way of emphasizing, of revalorizing the aesthetic, a way of setting up the aesthetic as exemplary, as an exemplary category, as a unifying category, as a model for education, as a model even for the state' (De Man 1996: 130). Ook verwijst de esthetische ervaring naar het omgekeerde hiervan. Zij verdwijnt als ervaring omdat zij altijd vergezeld moet gaan door iets wat iedere binding met het subject doorsnijdt. We zagen dit in de negativiteit die Armando's werk keer op keer blijft oproepen. Schoonheid is niet pluis. Ze staat onverschillig tegenover het niet-esthetische, maar dreigt daar net zo gemakkelijk in om te slaan of te verdwijnen in niet-ervaarbare negativiteit.