

Lucebert (1924-1994). Een katholieke atheïst

Lucebert is wel eens de grootste moderne dichter en schilder van Nederland na de Tweede Wereldoorlog genoemd. Zijn biograaf Peter Hofman onthulde echter dat hij zich in 1947 katholiek had laten dopen. Is dat te verenigen met het feit dat Lucebert de icoon van de Nederlandse avant-garde werd? Vele paradoxen. De titel van mijn bijdrage in dit boek luidt dan ook: 'Lucebert, een katholieke atheïst'. In mijn publicatie *Een andere Lucebert* (2008) heb ik al eerder dit spoor proberen te ontwikkelen.¹

BIOGRAFISCH

Wie was deze kunstenaar?² Lucebert, geboren als Luber-tus Jacobus Swaanswijk (1924-1994), groeide op in de Amsterdamse Jordaan. Zijn vader was huisschilder, zijn moeder verliet het gezin toen hij twee was. Lucebert schijnt een lutherse achtergrond te hebben en bezocht de zondagschool, bericht Cornets de Groot, een van zijn interpre-tatoren.³ Zijn stiefmoeder was van katholieke afkomst uit Brabant. Een eenzame jeugd. Hij had tekentalent en ging in 1939 korte tijd naar het Instituut voor Kunstnijverheid, waar de met Bauhaus verwante architect Mast Stam directeur was geworden. Daar leerde Lucebert de ideeën en werken van de Bauhaus-kunstenaars, de kunstenaars van de *Blaue Reiter*, dadaïsten en de Franse avant-garde kennen. Later zal hij met name Hans Arp en Hugo Ball als zijn bronnen van inspiratie noemen, maar ook de oudere dichters als Hölderlin en Rainer Maria Rilke. Zijn vader en oudere broer zagen niets in deze kunstzinnige opleiding voor een vijftienjarige jongen uit de Jordaan.

Na korte tijd verliet hij de school. Hij was in die jaren bevriend met Johan van der Zant, alias de latere schrijver-dichter Hans Andreus, ook afkomstig uit de Jordaan. In de buurt vormden ze met enkele anderen een culturele kring. Lucebert las in die tijd met name Duitse literatuur: Heine, Goethe, Nietzsche, Rilke, Hölderlin, tamelijk ongewoon voor een arbeidersjongen met mulo. Lucebert was gegrepen door de Duitse Romantiek. Jan van der Vegt heeft in zijn biografie over Hans Andreus (1995) veel details aan het licht gebracht.⁴ Via de vriendenkring van Hans Andreus leerde Lucebert in de oorlog de theosofie kennen van een man als Gerardus Geerling (1905-1988), die van huis uit katholiek was. De jongens hoorden daar over het Goddelijk Leven dat zich in de materie manifesteert, over de zeven sferen, over karma en reïncarnatie, over licht en vuur en het Kwade.

Hier ook moet Lucebert enige elementen uit de gnostische traditie ontmoet hebben. Wellicht ligt hier ook de geboortegrond van het pseudoniem 'Lucebert' dat de dichter navijnsbaar al in 1945 gebruikt. *Luce* is Italiaans/Latijn voor licht, en *bert* verwijst naar een Germaanse stam die 'stralend' en 'glanzend' betekent – vergelijk het Engelse *bright* –, en overigens ook naar zijn eigen voornaam: lubertus/bert. *Luce* (licht) speelt een belangrijke rol in de esoterische, theosofische en later antroposofische traditie. En Lucifer, de gevallen engel uit de christelijke traditie, werd in deze kring vereerd als een 'lichtbrenger', als een soort Prometheus.

In de zomer van 1942 maakt Lucebert – hij is dan achttien jaar – met Hans Andreus en twee andere vrienden een voettocht door de Veluwe en de Achterhoek. Het is midden in de oorlog. Ze slapen bij boeren onderweg. In Didam, een klein plaatsje achter Zevenaar,⁵ zou Lucebert, aldus Jan Oegema in zijn dissertatie *Lucebert. Mysticus* (1999), een mystieke ervaring gehad hebben, met stemmen en visioenen. Oegema komt tot zijn conclusie op grond van tekstinterne aanwijzingen in een aantal vroege

‘roepingsgedichten’. De plaatsnaam Didam duikt op, verbonden met ‘stemmen van engelen’ en mysterieuze vrouwenamen: Lilith en Lieske, maar ook Azima de duif.⁶

Deze zogenaamde mystieke ervaringen kunnen ook een jaar later plaatsgevonden hebben, meent Oegema, in Duitsland. Zijn vriend Hans Andreus meldde zich voor het ‘Vrijwilligerslegioen Nederland’ (VLN), dat in mei 1943 opgenomen werd in de *Waffen-SS*. Lucebert zou meegaan, schrijft de biograaf van Andreus, maar bedacht zich op het laatste moment.⁷ Dezelfde maand nog werd Lucebert opgeroepen voor de gedwongen *Arbeitseinsatz*. De Duitsers stelden hem te werk in Apollensdorf, aan de Elbe, tussen Wittenberg en Dessau, in een springstoffenfabriek. Oegema meent dat de mystieke ervaringen misschien hier plaatsvonden.

In ieder geval zijn in zijn latere gedichten veel sporen van dit traumatische verblijf aan de Elbe te vinden. Hij las er intens Hölderlin⁸ en trok veel op met een Duitse verpleegster, aan wie hij zijn Nederlandse gedichten voorlas. Aan haar had hij zijn terugkeer naar Nederland te danken. Na de oorlog meldde Lucebert zich bij de Canadezen als vrijwilliger; hij tekende voor twee jaar en werd na een half jaar bij het Nederlandse leger ingelijfd. Hij dreigde naar Indonesië gestuurd te worden voor de koloniale oorlog aldaar. Door toeval en hulp van een arts wist hij zich aan uitzending te onttrekken. Dat Lucebert rond zijn twintigste veel politiek inzicht had, kan men niet zeggen.

DOOPSEL 1947

Na de oorlog – zijn band met thuis was inmiddels verbroken – leeft hij van losse baantjes; slapen doet hij bij kennissen en vrienden, en soms in de buitenlucht. Later zou hij zich, romantiserend, een landloper noemen. In deze eerste jaren na de oorlog kreeg hij, misschien onder de impuls van zijn mystieke ervaringen, interesse voor het katholicisme van de ultramontaanse traditie. Haar metafysica, dogma,

liturgie en mystiek moeten bij hem een snaar geraakt hebben. Ook kan een rol gespeeld hebben dat zijn vroegere geloof in het Duitse idealisme en Romantiek een onherroepelijke knak gekregen had door de oorlog en zijn ervaringen in de *Arbeitseinsatz*. Hij had geen 'thuis' meer, noch in familiale noch in ideologische zin. Het katholicisme als *Gesamtkunstwerk* moet tijdelijk een grote aantrekkingskracht op hem hebben gehad. In 1947 maakte hij, onder de indruk van de Byzantijnse kunst, fresco's in de kapel van de paters Sint Franciscus Liefdewerk in de Amsterdamse Staatsliedenbuurt. Hij verbleef van september 1947 tot juli 1948, doordeweeks, in een bijgebouwtje van het klooster van de franciscanessen te Heemskerk. Tegen kost en inwoning schilderde hij in de hoofdgang van het klooster fresco's over het leven van Jezus en Franciscus.

De fresco's, die helaas verloren zijn gegaan, zijn een combinatie van Byzantijnse en renaissance-stijl. In de weekends verbleef Lucebert in Amsterdam, in de kring van jonge, radicale kunstenaars, een verre van katholieke omgeving. Dit vormde een groot contrast met Heemskerk, waar de zusters hem vertelden over het katholieke geloof en hem wilden bekeren. Samen met zijn toenmalige vriendin Corinne de Wit leerde hij, aldus biograaf Peter Hofman, in Amsterdam de pater jezuïet L. Levelt kennen, die verbonden was aan de Krijtberg-parochie aan de Singel. Al in 1945 bezocht Lucebert samen met Hans Andreus deze Krijtbergkerk, vanwege de betovering van de katholieke liturgie en gregoriaanse muziek. In de oorlog had de Krijtberg speciaal contact met mannen en jongens in de gedwongen *Arbeitseinsatz* of in onderduik. Of het contact met de Krijtberg uit deze achtergrond stamt, is niet bekend.⁹ Op 22 december 1947 liet hij zich samen met Corinne de Wit dopen en werd hij katholiek, zo getuigt het doopregister van de Krijtbergparochie. De overste van de zusters in Heemskerk had hem voorbereid op het doopsel en de eerste communie bij de jezuïeten in Amsterdam.¹⁰ Lucebert heeft er later nooit over willen praten

en verzweeg in zijn interviews deze stap. Vond hij het een jeugdzonde? De betrokken personen zelf zijn niet altijd de beste bron en zijn vaak niet in staat de betekenis van zo'n daad uit het eigen verleden te begrijpen. Hij stond met zijn bekering in ieder geval niet alleen. Meerdere avantgarde-kunstenaars in Europa uit de tijd voor de Tweede Wereldoorlog waren katholiek geworden of hadden interesse in het 'totaalkunstwerk' van het catholicisme. Bijvoorbeeld een van de oprichters van de dada-beweging Hugo Ball of een Nederlandse kunstenaar als Jan Toorop.

Verbazing wekt het dat deze jonge dopeling kort daarna zich onderdompelde in een ander doopwater. Hij reisde in de zomer van 1948 naar het Parijs van Sartre, Camus, Arp, Picasso en Miró. Daar voltrok zich een poëtische revolutie aan hem. Hij werd aangeraakt door de nieuwe taal van de avant-garde en door de seculiere spiritualiteit van dada en surrealisme, evenals door het expressionisme van Trakl, gevoed vanuit de oudere romantische traditie van Novalis en Hölderlin. Hij begon een nieuw soort, dadaïstische gedichten te schrijven. Hij schreef aan zijn vriendin Corinne de Wit dat het een bevrijding was. In september 1948 keerde hij terug in Amsterdam en die herfst las hij zijn eerste experimentele gedichten voor. In een van zijn favoriete voorleesgedichten, het duister-glanzende gedicht *Christuswit*, wordt een heel bijzonder soort catholicisme zichtbaar. Toen hij het aan vrienden voorlas, ging hij van opwinding spierwit op de grond liggen. De laatste regels in de gepubliceerde versie luidt:

ik wilde dat dit drinken
ik wilde lieveling dit drinken
ik wilde christus lieveling dit drinken
dat het wit was lieve wit was
ik dacht dat christus altijd maar gewoon mij wit was
[vg 32]¹¹

Volgens Gerrit Kouwenaar voegde hij er in de voorleessessie aan toe:

maar hij is rood bloedrood

Rood slaat bij Lucebert in deze tijd, naast op lijden en bloed van Christus, door het instituut vervolgd, ook op het socialisme. In zijn gedichten komen 'rode mannen' voor, socialisten die een aardse vooruitgang nastreven. Overigens verwijst 'wit' wellicht ook naar de achternaam van zijn vriendin. Opmerkelijk is dat in dit eerste dadaïstische gedicht de christelijke symboliek zo'n belangrijk voertuig is, al wordt alles op z'n kop gezet en getransformeerd in aardse beelden, inversie van een katholieke traditie.

Hij raakte steeds meer betrokken bij de jonge kunstenaars die een verandering wilden. In december 1948 trad hij toe tot de 'Experimentele Groep Holland', de Cobra-beweging, die dat jaar was opgericht en waar schilders als Karel Appel, Constant Nieuwenhuys en Corneille zich bij aansloten. Hij woonde een tijd bij Bert Schierbeek en diens vrouw Frida Koch. Met Schierbeek schreef hij in deze dagen, in een esoterisch-kabbalistische taal, de pas later uitgegeven briefwisseling *Chambre-Antichambre* (1949), waarin naast de christelijke taal de taal van gnostiek en kabbala doordringt en tegelijk radicaal getransformeerd wordt. Zijn debuut als publicerend dichter wordt gevormd door het in de nacht van 18 op 19 december 1948 geschreven politiek-mystieke gedicht *minnebrief aan onze gemartelde bruid indonesia*, dat werd geplaatst in het tweede nummer van *Reflex*, het blad van de Cobra-beweging (februari 1949). Hij werd een belangrijke vertegenwoordiger van de beweging der experimentele Vijftigers, waar ook mensen als Hans Andreus, Remco Campert, Hugo Claus, Jan Elburg, Jan Hanlo, Rudy Kousbroek, Gerrit Kouwenaar, Sybren Polet, Paul Rodenko, Bert Schierbeek en Simon Vinkenoog bij hoorden.

In 1952 publiceert hij zijn eerste, voor Nederland ongeken- de dichtbundel *apocrief|de analphabetische naam*. Een revo- lutie. Hij schrijft dat hij aan de monding van de rivier staat die dada heet; de god van dada heeft hem aangeraakt, een tweede doopsel. Hij is geen katholiek dichter in de traditie van de vooroorlogse jongkatholieken als Jan Engelman, Anton van Duinkerken of Albert Kuyle. Hij is de ‘Keizer der Vijftigers’. Hij lokt een fel debat uit in het katholieke milieu van die dagen. De bekende katholieke dichter Ber- tus Aafjes, zeker geen orthodoxe dichter, schrijft dat de gedichten van Lucebert animaal zijn en dat de ss hier de poëzie binnenmarcheert. Aafjes heeft zijn leven lang spijt gehad van deze opmerking. De jonge katholieke dich- ter Nico Verhoeven verdedigt Lucebert in het katholieke wetenschappelijk en cultureel tijdschrift *Te Elfder Ure* en noemt de experimenten van de Vijftigers moderne ‘sacra- menten’.¹² Lucebert antwoordt met een theologisch trak- taat in *De Groene Amsterdammer*.¹³

De ‘revolutie’ in Parijs in de zomer van 1948, waar de wonderdieren van Miró weer de ‘kooien van de poëzie’ gingen bewonen, zoals Lucebert later schreef, betekende het afscheid van de institutionele, katholieke behuizing en het begin van zijn dichterschap. Een explosie van nieuwe, dadaïstische en surrealistische gedichten, hermetisch, duister, met een nieuwe ‘lichamelijke taal’, vol mystieke verwijzingen, vaak in hun tegendeel gekeerd, en tegelijk aards en revolutionair: in korte tijd verschijnen *apocrief|de analphabetische naam* (1952), *triangel in de jungle|de dieren der democratie* (1951), *de amsterdamse school* (1952), *van de afgrond en de luchtmens* (1953). In 1953 maakt hij een crisis- ervaring door. Hij noemt zich een ‘verjaard profeet’ en vindt dat hij eigenlijk moet zwijgen. Maar daarna begint de periode van Lucebert II (1955-1965) en verschijnen *al- fabel* (1955), *amulet* (1957), *val voor vliegendgod* (1959), *mooi uitzicht & andere kurioziteiten* (1965). Het is een fase van

felle religiekritiek én van een magische visie op het gedicht als ‘amulet’.

ET HOMO FACTUS EST

Mijn stelling is dat in het hart van de vroegste gedichten van Lucebert een confrontatie met de dogmatische traditie van het christendom staat, met name met de vraag naar schepping, zondeval, incarnatie en verlossing. Lucebert nam deze zaken serieus, maar tegelijk transformeerde hij het oude idioom grondig, vanuit de ervaring van het kwaad dat in zijn dagen zichtbaar was geworden en vanuit de ervaring die hij later in een klein gedicht onder woorden zou brengen: *mijn god is gestorven/wie zal mij verlossen*. Lucebert hield zich in deze dagen niet alleen met schepping en zondeval bezig, maar ook met het oude christelijke beeld dat de Logos zich geïncarneerd had: het Woord is vlees geworden. Zijn eerste verzameling gedichten *apocrief*, gepubliceerd in 1952, gaf hij als opdracht mee: ‘et homo factus est/en is mens geworden’. Het is een regel uit het christelijke Credo van Nicea (325), dat nog steeds wordt gebeden tijdens de katholieke misviering. Het betreft de kern van de incarnatieleer, dat wil zeggen de leer dat God/Logos mens geworden is. Dat Lucebert zijn bundel *apocrief* noemde, duidt er tegelijk op dat hij met zijn visie op incarnatie buiten de officiële canon van de christelijke traditie wilde staan, zoals apocriefe boeken doen.

Deze eerste groep gedichten in *apocrief* kent op verschillende plaatsen sterke verwijzingen naar inhoud en ritueel van de christelijke traditie. In het gedicht *ballade van de goede gang* voert hij bijvoorbeeld Jezus ten tonele, maar dan een Jezus anders dan we gewend zijn. Jezus leest in een urinoir de graffiti van *wat wens en waar is en rijst uit de urine* als een *welriekend embryo*. Het traditionele beeld van verlossing en verrijzenis is hier treffend op zijn kop gezet. Niet de hemel is de focus, maar de zelfkant van de samenleving.

Een sleutelgedicht in deze eerste bundel is *het vlees is woord geworden*. Het was eerder in *Braak* gepubliceerd, gedateerd december 1948.¹⁴ Daarmee is het een zeer vroeg gedicht, daterend van een jaar na Luceberts doop. In de eerste versie ontbreekt overigens de dogmatische titel *het vlees is woord geworden*; die werd pas toegevoegd voor de publicatie in de bundel *apocrief/de analphabetische naam*.¹⁵

het vlees is woord geworden

nu komen ook de kooien van de poëzie
weer open voor het gedierte van miró
een vlo een lekkerkerker en een julikever
raken met hun tentakels in de taal

oh droomkadaster gevoelig vatikaan
nu dwalen de devoten veel in uw terrarium
en kikkerstar ademend op avondmis
een aeralang – duister als bankgebouwen
onder de onweerlucht – ruisend van inflatiegerucht

maar snachts ontwaken de kanonnen hunner tongen
en kwakend gaan de granaten van hun kreten
over het ijsskoude woud
kinderen op hun ogen koud
en schamel hurken om de stulpen van hun lippen
daar knettert het geraamte van de kerststal al
er is een heiland in met door zijn lijf
vijf kogeltrechters voor een nagelval

de tranen van de dood
de maden van kristal [vg 24]

Kees Fens heeft dit gedicht besproken in zijn boek *De tweede stem* (1984). Fens, die toen een leerstoel moderne letterkunde aan de Katholieke Universiteit Nijmegen bekleedde, was ervan overtuigd dat het een ‘anti-kerstvers’

is, 'met in de eerste strofe een uithaal naar al die dichters die met hun kerstverzen in de poëzie willen doordringen'. Aanleiding voor Fens om dat te denken was het feit dat in het gedicht over een kerststal wordt gesproken. Fens verwijst naar het genre van kerstgedichten, 'verzoeknummers met ingebouwde vroomheid', gangbaar in het katholieke milieu van die dagen. Hij beschouwt het gedicht van Lucebert als een frontale aanval op de corruptie van de katholieke kerk als zodanig. Zo bedoelt Lucebert volgens hem met het gedierte van Miró het 'ongedierte' van de katholieke falangisten in de Spaanse burgeroorlog vlak voor de oorlog. Met *oh droomkadaster gevoelig vatikaan*, een andere regel, wordt aldus Fens een cynische visie op het Vaticaan gepresenteerd. En in de kanonnen en granaten die de 'heiland' reeds in de kerststal doden, vermoedt hij opnieuw een verwijzing naar de rol van de katholieke kerk in de Spaanse burgeroorlog. Fens eindigt zijn tekst met: 'De kerstnacht ligt in stukken'.

Fens' lezing is op zichzelf niet onjuist, maar wel oppervlakkig. Hij hecht geen betekenis aan het feit dat Lucebert het gedicht nadrukkelijk betreft op een tweeduizend jaar oude dogmatische discussie over incarnatie, beginnend bij het begin van het evangelie van Johannes: *en het Woord is vlees geworden*. Dat wordt radicaal omgekeerd in de titel die Lucebert zijn gedicht meegeeft: *het vlees is woord geworden*. Ook zijn mededeling dat de 'heiland' reeds in de kerststal gestorven is, impliceert een transformatie van de klassieke opvatting dat de mens verlost is door het lijden en de dood van Christus aan het kruis, 33 jaar later, niet in de kerststal. Fens had al op dit spoor gezet kunnen zijn door het feit dat het gedicht opgenomen is in een bundel met als opdracht: *et homo factus est*. Zijn oppervlakkige lezing doet tekort aan de dogmatische gelaagdheid.

Ik keer terug naar de tekst van het gedicht en probeer de dogmatische confrontatie te reconstrueren binnen de associatievelden van Lucebert. In de eerste regels van het gedicht lezen we dat de 'kooien van de poëzie' weer open zijn

voor de dieren van Miró. In dezelfde tijd heeft Lucebert ook een schilderij gemaakt met een open kooi, waarop de droomvogel der poëzie zit en gevoed wordt door de dichter: *De dichter voedt de poëzie* (1952). De kooi van de nieuwe poëzie – poëzie is altijd een kooi, een inperkende vorm – kan weer onderdak bieden aan de dieren van Miró, een beroemd surrealistisch schilder, de dieren van Dada en surrealisme. Dat de dieren van Miró het ‘ongedierte’ van de katholieke falangisten in de Spaanse burgeroorlog zouden zijn en dus een negatieve lading hebben, zoals Kees Fens meent,¹⁶ past niet in de lezing van het gedicht die ik hier verdedig. In mijn ogen duiden deze eerste versregels op een revolutie in de Nederlandse poëzie: de doorbraak van dada en surrealisme.

In de eerste strofe gaat het nog niet over incarnatie en dogma. De dromen van Dada en Miró kunnen weer vrij hun leven leiden, al is het binnen de kooi der poëzie. Maar dan introduceert Lucebert een andere associatie. Deze dromen van Miró zijn verwant met de dromen die de katholieke kerk bewaart en waarnaar de devoten vol aandacht staren. Blijkbaar sluit het surrealisme, dat juist veel met dromen en het onderbewuste werkte, aan bij een veel oudere traditie van spirituele dromen van de Europese mensen. In de volgende strofe, beginnend met *oh droomkadaster gevoelig vatikaan*, is het Vaticaan een kadaster, een register van de overheid waarin eigendom van onroerende goederen vastgelegd wordt. Het Vaticaan bewaart volgens Lucebert een speciaal soort onroerende goederen, namelijk de dromen van de mensheid. Daarom heet het Vaticaan ook: ‘gevoelig’.

Deze kerk bezit ook een ‘terrarium’, dat wil zeggen een glazen bak voor reptielen en insecten, – een verwijzing naar de dieren van de nieuwe poëzie, de dieren van Miró? Een doorzichtige bewaarplaats waar de mensen met verbazing kunnen kijken naar deze wondere dieren.

In deze kerk kwamen veel ‘devoten’, zo gaat het verder. Devoten zijn de dichters en dromers, maar wellicht mo-

gen we hier ook een verwijzing in lezen naar de Moderne Devotie aan het einde van de middeleeuwen, een beweging van de 'broeders van het gemene leven' die wilden terugkeren naar een zuiver, spiritueel en mystiek leven. Wat zoeken deze devoten, ook de moderne devoten, in de kerk? Dromen natuurlijk, en de dieren der poëzie. Lucebert spreekt van 'kikkerstar'. Mogelijke associaties: ster, star en staren. Een kikker is een dier uit het terrarium dat een gedaanteverwisseling ondergaat, bovendien een dier dat in sprookjes verandert in een schone prins. Misschien zit in de impliciete verwijzing naar 'ster' ook een toespeeling verscholen op de naam Lucebert/Lucifer. Lucifer is immers de aanduiding van de morgenster, zoals Christus, over wie verderop in het gedicht gesproken wordt, ook de morgenster genoemd wordt. De 'devoten' ademen op de avondmis. Wat is de avondmis? De letterkundige Rudy Cornets de Groot wijst op de associatie met 'nachtmis' en 'avondmist'.¹⁷ Ik pleit voor de letterlijke betekenis: ademen op avondmis. Ademen verwijst naar de christelijke traditie van adem, geest, roeach, schepping, spiritualiteit, deelhebben aan Gods adem/geest.

Avondmis verwijst naar het laatste Avondmaal van Christus (eucharistie). De vroege christenen hadden de gewoonte om dit maal inderdaad 's avonds te vieren, in de gestalte van een liefdesmaaltijd van broeders en zusters (*agapè*-viering). Het gebruik om de eucharistie 's ochtends te vieren, als herinnering aan de verrijzenis die in de morgen plaatsgevonden zou hebben, kwam pas later in zwang en in 1566 verbood paus Pius v alle eucharistievieringen in de middag of avond. In de Tweede Wereldoorlog en daarna, onder andere in de constitutie *Christus dominus* (1953), werd de avondmis weer toegestaan. Misschien dat Lucebert niet alleen vanwege de alliteratie voor avondmis kiest, maar ook vanwege de verwijzing naar het lijden van Christus en zijn afscheid, naar broederschap en liefdesgemeenschap, in plaats van naar verrijzenis.

Van dit gedicht bestaat overigens een afwijkende versie,

opgenomen in een unicum voor Bert Schierbeek en Frida Koch. Hierin wordt, anders dan in de later gepubliceerde versie, niet gesproken over ‘devoten’, maar over ‘vrouwen’; niet over avondmis, maar avondmos, niet over kikkerstar, maar over kikkersterren.¹⁸

nu komen vrouwen veel in uw terrarium
als kikkersterren ademend op avondmos

Wellicht duidt ‘vrouwen’ op de kloosterzusters in Heemskerk, waar Lucebert in die tijd fresco’s maakte. Hij heeft vaak gezien hoe zij naar hun koorgebed gingen. In de versie uit *Braak*, die identiek is aan de in *apocrief*]de *alphabetische naam* gepubliceerde versie, minus de titel, is de tekst polemisch en gelaagd geworden. Het woord ‘devoten’ in plaats van ‘vrouwen’ verbindt de tekst met een langere traditie. Bovendien wordt daarmee nadrukkelijker een verbinding gelegd met de strijd van dichters, zieners en radicalen in het algemeen, aangeduid als ‘devoten’. De toevoeging in 1952 van de titel *het vlees is woord geworden* versterkt dit brede, polemische karakter, door een kernzin van de christelijke traditie als thema toe te voegen, al is het een omkering.

Aan het einde van de tweede strofe wordt het Vaticaan in verband gebracht met bankgebouwen, symbolen van de moderne macht, die dan ook ‘duister’ genoemd worden en ‘onder onweerlucht’, ruisend van inflatiegerucht. Een verwijzing naar de crisis van de jaren dertig en naar de geperverteerde macht van het bankkapitaal. Het Vaticaan heeft zijn oude taak om de dromen te bewaren blijkbaar omgezet in een negatieve daad. Het is nog dramatischer: de devoten, de zoekers in de kerk, blijken in de derde strofe ’s nachts te veranderen in soldaten en beulen. Hun tongen worden kanonnen, hun kreten worden granaten, die de kinderen van deze wereld dreigen te vernietigen. Lucebert roept het beeld van ijs, koude en winter op. Kinderen zijn hier de echte zoekers, de echte dichters, die het schamele

stulpje van taal en beeld bewonen, – droom van Cobra. Hij verbindt deze strijd met een religieuze strijd en vergelijkt deze dichter-kinderen met het kindje Jezus in de kerststal, de plek waar het Woord/Logos mens werd, het begin van de incarnatie. De kerk en haar devoten hebben een oorlog gevoerd tegen het ‘echte kind van het woord’, Christus. De granaten uit de monden van de devoten schieten de kerststal in vuur en het kind, de heiland sterft. Dat is een opmerkelijke transformatie van de oude theologie. De kerststal was ooit het begin van de menswording van God. Pas na 33 jaar, na een leven van profetie en lijden, sterft Christus aan het kruis om na drie dagen te verrijzen. Nu sterft hij reeds in de kerststal, voordat hij aan zijn verlossing van de mensheid kan beginnen. Waar blijft de verlossing?

De devotie voor de kerststal is volgens de traditie pas in de dertiende eeuw begonnen met Sint Franciscus. Franciscus bouwde een kerststal om de menselijkheid van Christus en van zijn lijden te beklemtonen tegenover een al te metafysische religie. Franciscus was ook de eerste in het westers christendom die in zijn eigen lichaam de wonden van Christus (stigmata) kreeg in een fysieke navolging van de lichamelijke van Jezus. Lucebert was uit zijn Heemskerkse tijd bekend met het leven van Franciscus. De kerststal zal hem aangesproken hebben, maar hij gaat nog verder dan Franciscus. Hij laat de ‘heiland’ al sterven in de kerststal. Het kind in de kribbe toont ‘vijf kogeltrechters’, verwijzing naar de vijf wonden van Christus aan het kruis: zijn doorboorde handen en voeten en de zijde-wond. Zo verwijst ‘nagelval’ naar de nagels waarmee Jezus aan het kruis geslagen is en naar de ‘zondeval’, waarvan Jezus de verlossing zou zijn. De boodschap is duidelijk: de devoten in de kerk en in de kerk der kunst hebben het kind, Christus, de heiland, al in de kerststal gekruisigd.

De in 1952 toegevoegde titel *het vlees is woord geworden* is onmiskenbaar een verwijzing naar het begin van het evangelie van Johannes. Bij Johannes is er geen sprake van verhaal over de kerststal en de geboorte van Jezus in

Bethlehem, maar van een filosofisch begin dat aansluit bij de logofilosofie van het neoplatonisme en van Philo van Alexandrië. In de Statenvertaling klinkt het zo:

En het Woord is vleesch geworden,
En heeft onder ons gewoond
(en wij hebben zijn heerlijkheid aanschouwd,
eene heerlijkheid als des Eeniggeborenen van den Vader)
vol van genade en waarheid. (Joh. 1, 14)

In een nieuwe bijbelvertaling uit 2004 is de verwijzing van Lucebert minder goed te traceren. Daar staat: *En het Woord is mens geworden.*

De dogmatische titel *het vlees is woord geworden* past bij de opdracht die de bundel als geheel meekrijgt: *et homo factus est*. Oud idioom bepaalt de toon. Maar beslissend is dat Lucebert hier, zoals gezegd, een radicale bewerking van dit oude dogmatische idioom doorvoert. De incarnatie gaat niet van de hemel naar de aarde, zoals in het neoplatoonse dualisme, maar is volledig aards. Het vlees, de mens, is de 'Logos'. Cornets de Groot meent dat dit vroege gedicht zijn these over Lucebert als antidualist en antimetafysicus bevestigt. Hij spreekt terecht van een 'neerstrevend idealisme' van Lucebert.¹⁹ Het is een afscheid van het oude dualisme van een dogmatische religie, maar binnen het idioom van diezelfde religie. Auteurs als Kees Fens en de biograaf Peter Hofman stellen dat Lucebert met dit gedicht 'volop afstand had genomen van de katholieke kerk'.²⁰

Fens duidt de achteraf toegevoegde titel *het vlees is woord geworden* in deze lijn: het levende vlees, de aardse werkelijkheid, is verstard tot het dode woord van de kerk. Dit lijkt me een te platte duiding. Men kan deze regel ook als een nieuw, getransformeerd programma lezen, als een nieuwe 'geloofsbelijdenis': de aardse werkelijkheid moet tot W/woord worden, de lichamelijke taal van de dichter is het nieuwe waaien van de geest. Het vlees is de aarde

en het lichaam, de dieren van Miró, die gaan zingen in de nieuwe poëzie, als een soort ‘maden van kristal’ die uit de tranen van de dood nieuw leven aankondigen, als een nieuw, aards sacrament. Geen verlossing vanuit de hemel, hoe menselijk Christus ook is. Lucebert laat hem sterven, voordat Hij zijn openbare leven kan beginnen en via lijden en dood de mensheid kan verlossen.

HET ZWIJGEN VAN LUCEBERT

En dan wordt het een tijdlang stil. Lucebert publiceert geen dichtbundels meer. Waarom zwijgt hij in de jaren zestig en zeventig als dichter, terwijl hij juist dan als schilder zijn eigen stijl vindt en veel produceert? En waarom verschijnt er vanaf 1981 weer een aantal nieuwe, programmatische dichtbundels, parallel aan zijn beeldend werk? Dat het publiceren van gedichten langzaam maar zeker ophoudt, heeft volgens mij te maken met de impasse die zich in 1953 al openbaarde. Hij voelde zich een verjaard profeet die geen toeverlaat vond in het ‘ijzeren ei van de leegte’.

Het woord was aangeraakt door ruis van alledag. Zijn beeldend vermogen werd ook geraakt door deze crisis, maar vond een uitweg in een geheel eigen stijl, die ik aanduid als kritisch realisme: zichtbaar maken en ontmaskeren van het kwade in de moderne mens en de moderne wereld. Het beeld kon wat het woord (nog) niet kon. Daarom zweeg hij een tijdlang. Maar de ervaring als schilder heeft hem met enige vertraging ook ‘geleerd’ om als dichter in de jaren tachtig een nieuwe stijl en een nieuwe boodschap te scheppen: *oogsten in de dwaaltuin* (1981), *moerasruiter uit het paradijs* (1982), *troost de hysterische robot* (1989), *van de roerloze woelgeest* (1993), *van de maltentige losbol* (1994).

De literatuurwetenschapper Jan Oegema is negatief over de latere gedichten van Lucebert, die volgens hem aantoonbaar aan kwaliteit hebben ingeboet.²¹ Hij noemt de Lucebert van na 1981 een bangige lakei, die ineenskrimpt van schaamte voor zijn vroegere dwaasheden, voor zijn

profetische aspiraties, zijn utopische dromerijen, zijn Christus-met-Zwaardfantasieën, zijn ijdelheden als mysticus. Dat oordeel is voor Oegema's eigen rekening, – over kwaliteit valt te twisten. In mijn benadering zijn de dichtbundels vanaf 1981 eerder een oplossing van een dilemma, een antwoord op de verzuchting van Hölderlin: *Wozu Dichter in dürftiger Zeit?* Zoals ze ook een antwoord zijn op de uitdaging van Adorno: waarom nog dichten na Auschwitz?

Mijn stelling is dat Lucebert in de jaren tachtig een uitweg ontdekte. Hij aanvaardt de gespletenheid van de wereld en van de taal, ook van zijn eigen taal die vroeger de dieren van Miró liet spreken. Hij aanvaardt dat elke taal en elk engagement in zichzelf beduimeld is, in het 'moeras van deze tijd' ronddwaalt. Hij aanvaardt dat het 'woord' altijd, sterker dan het beeld, de onbedwingbare neiging heeft 'representatie' te zijn, van de waarheid, van de werkelijkheid. Afbeelding te zijn die onthult, maar ook verhult. Hij aanvaardt dat er voor de mens, wil hij mens blijven en geen engel, maar één uitweg is: de gespletenheid te aanvaarden en toch de mens te blijven die hij wil worden. Opnieuw wordt deze weg in sterk religieuze taal aangeduid. Erkennen dat *het laatste uur* geslagen heeft, dat *het laatste oordeel* voltrokken wordt, en toch geloven dat overal de huid op een kier staat en de mens 'onveranderd niet met verlossing als poetslap' toch het uiteenvallen van de tijd en het lichaam uithoudt. '(...) is de leegte toeverlaat' is een sleutelzin. Deze dubbelheid: er is niet langer sprake van een metafysisch wereldbeeld, maar van een op zijn voeten gezette verlossingsleer die geen Verlossing met hoofdletter erkent. En dat noemt hij *incarnatie*.

Lucebert kwam tot deze nieuwe aanvaarding van het beduimelde woord als 'geborchte', als 'toeverlaat' voor de hysterische robot die we allen zijn, zo is als gezegd mijn hypothese, door zijn experimenten met die andere menselijke vorm van symbolische omgang met de werkelijkheid, dat wil zeggen door de schilderijen die hij sinds de jaren

zestig gemaakt heeft. Zijn verlegenheid met de taal betekende immers geen verlegenheid met het beeld. Integendeel, het beeld opende een omgang met de chaos die op nieuwe wijze zijn oude roeping als 'profeet' gestalte gaf. Zijn duistere, kritisch-realistische schilderijen maken de demonen van de moderne wereld zichtbaar, de demonen diep in ons allen, de demonen diep in de structuren van macht en ideologie. Vanaf 1981 werkt het beeldend procedé ook voor de woorden.

LUCEBERTS WORSTELING MET HET KATHOLICISME

Lucebert is wel vaker een religieus dichter genoemd. Bert Schierbeek, vriend en strijdgenoot in de experimentele beweging van de Vijftigers, brengt in *De tuinen van Zen* (1959) Lucebert in verband met de filosofie van het zenboeddhisme.²² Ook andere auteurs hebben andere religieuze sporen bij Lucebert aangewezen. In 1979 publiceert Cornets de Groot zijn boek *Met de gnostische lamp. Krimi-essays over de dichtkunst van Lucebert*.²³ Hij meent op het spoor gekomen te zijn van de grote invloed van de gnosis bij Lucebert. Jan Oegema noemt hem 'met Hadewijch misschien wel de meest religieuze dichter van het Nederlands taalgebied'. Maar dan wel een religieus dichter van ongewoon soort: 'de mysticus-profeet die de verschijning van het goddelijke niet kan verenigen met de ontheiliging van het menselijke en desondanks geroepen is middelaar te zijn tussen het heilige en de gemeenschap'.²⁴ Hij noemt Lucebert ook een religieuze dadaïst en een mysticus volgens het klassieke patroon van de christelijke mystici.²⁵ Anja de Feijter maakt een joodse, kabbalistische invloed bij Lucebert zichtbaar.²⁶

Opmerkelijk is dat er weinig aandacht geweest is voor de worsteling van de avant-garde-kunstenaar Lucebert met de katholieke traditie en haar grote woorden over openbaring, incarnatie, verbond, lijden, dood, verlossing en verrijzenis. Lucebert was per slot van rekening in 1947

katholiek geworden. Naast gnosis, kabbala en zen moeten ook deze katholieke visies invloed gehad hebben op het experiment van Lucebert in zijn eerste fase begin jaren vijftig. Lucebert was zoals gezegd geen katholieke dichter in de traditie van de jongkatholieken. Hij was een ketter, stond aan de monding van dada, hij was niet *ultra montes*, hij was een criticus van kerkelijke en maatschappelijke machthebbers, van het dode gewicht van dogma's en Grote Woorden. Maar toch. Hij nam de oorspronkelijke vraag van het christendom ter harte: wie zal ons verlossen? Hij moderniseerde die vraag door Nietzsche aan het woord te laten en door een existentialistische levenservaring in het spel te brengen. Zijn vraag luidde: *mijn god is gestorven / wie zal mij verlossen?*

In de eerste fase van zijn leven als dichter koerste hij min of meer op de oude droom van de avant-garde: experiment als nieuw sacrament en de dichter als profeet. In een tweede fase vanaf 1953 beseft hij dat er in het moderne 'Niets', ook wel aangeduid als 'Leegte' of 'Ronde', geen verlossing is, enkel een bezwering: kunst/experiment niet als sacrament, maar als amulet. Dan zwijgt hij, terwijl hij als schilder in de jaren zestig en zeventig zeer productief is. In zijn derde fase gedurende de jaren tachtig en begin jaren negentig ontwikkelt hij als dichter een nieuw antwoord: kunst/experiment als troost voor de hysterische robot. In de leegte toeverlaat, zo schrijft hij. Hij gebruikt het oude idioom van christendom en kettters, van incarnatie tot verlossing, verbond en 'geloof, hoop en liefde', hij giet de oude woorden in de maalstroom van de moderne tijd en houdt enkel dit over: geen verlossing als poetslap, maar wel verlossing als 'de afgrond baart het hoogland'. Met de woord-stenen van de oude kerken en kapellen bouwt Lucebert, met uitzicht op een koud heelal, nieuwe aardse huizen voor beschutting van de mens die een kruimel is op de rok van het universum, zoals hij eens dichtte. Lucebert is een katholieke atheïst die troost biedt in een god-loze tijd.

Waar de dadaïst Hugo Ball uiteindelijk in zijn terugkeer naar het katholicisme ‘een vlucht voor de tijd’ en uit de kunst realiseert, daar blijft Lucebert geloven in de worsteling met, eerder nog in het experiment met het woord als menselijke omgang met de gebrokenheid van het bestaan, met de leegte, de afgrond, de eenzaamheid, met het gegeven dat de mens slechts een kruimel is op de rok van het universum, kortom met het Kwade en de zondeval. Niet de ascese van het lichaam, noch het totaalkunstwerk van de katholieke kerk, maar de ascese van het woord is voor Lucebert een ‘weg’ naar zinvol bestaan, een *pelgrimage naar het verloren paradijs*. Dat is zijn antwoord na de dichterlijke crisis van bijna twintig jaar in de jaren zestig en zeventig. De verwondering dat het woord – dat vermogen van een mens om de werkelijkheid in zelfverzonnen tekens (letters) voor te stellen en te verbeelden – de verwondering dat dit woord een ‘geborchte’ kan scheppen, een geborgenheid in het eenzame, koude heelal, dat vormt de kern van zijn dichterlijk bestaan.

Als dit mystiek is, dan is Lucebert een mysticus. Als dit religieus is, dan is Lucebert een religieuze dichter. Als dit katholiek is, dan is Lucebert katholiek. Maar met evenveel recht kan men zeggen dat Lucebert geen mysticus is, niet religieus, geen katholiek. Zijn vertrouwen dat ‘de afgrond het hoogland baart’, en niet andersom, zijn afwijzen van verlossing als poetslap, zijn omkering van de klassieke leer over de incarnatie, zijn geloof in de troost van het fragiele weefsel van woorden, dat alles kan evenzeer uitgelegd worden als aards, autonoom, goddeloos, zelfverlossend. Kortom: een dialectiek van aardse verlossing.

Maar één ding is zeker: dit geloof in een zelfverlossing door het woord lijkt in niets op het geloof in zelfverlossing van de moderne burger, in niets op het vooruitgangsgeloof van de bourgeoisie, noch dat van de ‘reële socialisten’ in Oost-Europa en van de revolutionaire marxisten. Het heeft weet van de afgrond van het kwaad en de kwetsbaarheid van het kleine woord. Het is eerder geboren uit de on-

macht na de Grote Brand, dan uit de macht na de Grote Revolutie.

SACRAMENTEN

In mijn boek *Een andere Lucebert* noem ook ik, in navolging van Nico Verhoeven, de gedichten en schilderijen van Lucebert 'sacramenten'. Wat betekent het om de gedichten en schilderijen van Lucebert, de antimetafysicus bij uitstek, 'sacramenten' te noemen? Sacrament wijst op een mechanisme van transsubstantiatie en transfiguratie. De alledaagse werkelijkheid wordt omgevormd in een geestelijke werkelijkheid, die heil, troost, verlossing geeft. In het katholicisme wordt tijdens de eucharistieviering brood en wijn, eenvoudig voedsel van alledag, veranderd in het lichaam van Christus door de woorden van de priester. In de historische avant-garde heeft onder anderen Kandinsky de metafoor van eucharistisch brood gebruikt om de nieuwe functie van de moderne kunst aan te duiden: 'spiritueel brood' in een materialistische wereld, 'verheerlijkt brood/verklärtes Brot'.

De sacramentele transformatie wordt nog scherper zichtbaar bij kunstenaars als Kurt Schwitters of Marcel Duchamp, als zij afval van de moderne industriële samenleving gebruiken om nieuwe beelden te scheppen, nieuwe schoonheid in en uit het afval. Vuilnis wordt schoonheid. Zij verzamelen afval, buskaartjes, conservenblikjes, touw, oud hout en geven er vorm en kleur en ritme aan en zeggen: dit is kunst die zin geeft aan een wereld in chaos. Het meest extreem en controversieel gebeurt dit in een beroemd en berucht kunstobject, de ready-made *Fountain* (1917) van Marcel Duchamp. Hij neemt een vulgaire pisbak, plaatst die in een museum en zegt: dit is kunst. Ineens verandert de betekenis door verandering van plaats, het oproepen van een mentale context en het uitspreken van woorden. Of neem de ready-made *Roue de Bicyclette* (1913), wiel van een fiets op een barkruk, ook van Duchamp. Hier ontstaat

uit vulgair materiaal een nieuwe mentale vorm, een nieuwe betekenis die voor mensen ‘verlossend’ zou zijn. Wat een bijzondere pretentie. De analogie met het sacrament van de eucharistie, hoe provocerend ook, is gelegen in de verandering van alledaagse voorwerpen in een andere, geestelijke werkelijkheid. Brood en wijn worden veranderd als de priester zegt: dit is het lichaam en bloed van Christus.

Dat is de ene kant van het verhaal. Er is echter ook een groot verschil tussen het katholiek sacrament en Luceberts experimentele sacrament. Het catholicisme in de eerste helft van de twintigste eeuw kende een sterke scheiding tussen ‘hemels vaderland’ en ‘aards tranendal’, een op het neoplatonisme teruggaande scheiding tussen ziel en lichaam, tussen natuur en bovennatuur en een van de burgerlijke wereld overgenomen onchristelijke preutsheid met betrekking tot het lichaam, de eros en het genot, een rigide opvatting over mannen en vrouwen. In verzet tegen de moderne wereld had het zich ingegraven in een geestelijk fort, overigens vormgegeven naar het model van een moderne natiestaat: centraal georganiseerd, hiërarchisch, via een codex juridisch verstevigd en via het leergezag en dogma metafysisch verankerd. Deze historische behuizing van het catholicisme stond haaks op de nieuwe avant-garde en op Lucebert, ook al was hij in 1947 katholiek geworden. De moderne kunstenaars onttoverden de hemelse wereld van God, ontluisterden de aardse wereld van de burger en verwierpen de lichaamsvijandigheid van de oude metafysica. Ze waren atheïsten, antimetafysici. Ze vierden het aardse, het lichamelijke leven. In dat opzicht waren ze allen aangeraakt door Nietzsche en zijn verhaal over de uitzinnige man op de markt, die God zoekt en verkondigt dat wij God zelf gedood hebben.

Lucebert is een kritische omvormer. Hij volgt niet zonder meer de oude spirituele droom van de avant-garde in haar utopische gestalte, hij neemt niet het grote woord van Kandinsky in de mond dat moderne kunst ‘geestelijk en verheerlijkt brood’ voor de mensheid is. Hij gelooft niet

in een blauwe ruit, maar in een moerasruit. Als hij al een verwijzing naar Kandinsky's *Über das Geistige in der Kunst* geeft, dan zegt hij met een eigen beeld uit vroeger jaren dat de kunstenaar een 'kruimel brood' uit zijn knapzak geeft, geen klassiek 'geestelijk brood/sacrament'. Hij scheidt seculiere, experimentele sacramenten, die men 'geborchten van woord en beeld' kan noemen, schuilplaatsen voor troost, waar het oude verlangen – het vuur door de vaders in metafysische tijden in de hemel gestookt, dat een lichte gevoeligheid op de lippen heeft van de later geboren heeft nagelaten, zo dicht hij – kan overleven en tegelijk troost kan geven. Het gedicht en het schilderij verwijzen niet naar externe troost, zijn geen representatie van een externe troost, een externe verlossing, maar zijn aardse troost, voortgebracht door het mentale vermogen van mensen om woorden en beelden te scheppen. De afgrond baart het hoogland, aldus Lucebert.

NOTEN

- 1 Th. Salemink, *Een andere Lucebert. Op het snijvlak van avant-garde en katholicisme*, Valkhof Pers, Nijmegen 2008.
- 2 P. Hofman, 'Ik heb met de poëzie gezeuld', in: H. Groenewegen (red.), *Licht is de wind der duisternis. Over Lucebert*, Historische Uitgeverij, Utrecht 1999, p. 101-142; idem, *Lichtschikkend en zingend. De jonge Lucebert*, De Bezige Bij Amsterdam 2004.
- 3 R. Cornets de Groot, *Met de gnostische lamp. Krimi-essay over de dichtkunst van Lucebert*, BZZTôH, 's-Gravenhage 1979, p. 185 noot 82.
- 4 J. van der Vegt, *Hans Andreus. Biografie*, De Prom, Baarn 1995.
- 5 Ibidem, p. 74.
- 6 J. Oegema, *Lucebert, mysticus*, Vantilt, Nijmegen 1999, p. 286; Hofman, 'Ik heb met de poëzie gezeuld', p. 85; Hofman, *Lichtschikkend en zingend*, p. 128-151.
- 7 Van der Vegt, *Hans Andreus*, 85.

- 8 Lucebert, *Verzamelde gedichten*, De Bezige Bij, Amsterdam 2002, p. 172. Afgekort als: vg.
- 9 *100 Jaar De 'nieuwe Krijtberg'*. Verleden en heden van de jubilerende Sint Franciscus Xaveriuskerk, Amsterdam 1993, p. 60.
- 10 Het opmerkelijke gegeven van zijn doop werd in 1993 al door de columnist Ed Schilders van *de Volkskrant* voor een breed publiek bekend gemaakt (*de Volkskrant*, 21 augustus 1993). Hij baseert zich op een avontuurlijk teruggevonden brief van een zuster uit Heemskerk uit 1959 aan een pater kapucijn in Tilburg, waarin zij namens moeder-overste bericht over de doop van Lucebert. In 2004 uitvoeriger informatie in de biografie van Hofman, *Lichtschikkend en zingend*.
- 11 vg 32.
- 12 N. Verhoeven, 'Experiment en sacrament', in: *Te Elfder Ure* 1954, p. 216-220.
- 13 Lucebert, 'Open brief aan Bertus Aafjes', in: *De Groene Amsterdammer*, 4 juli 1953.
- 14 H. Renders, *Braak. Een kleine mooie revolutie tussen Cobra en Atonaal*, De Bezige Bij, Amsterdam 2000, p. 187.
- 15 Zie de discussie over de interpretatie van dit gedicht in: A. de Feijter, 'apocrief]de analphabetische naam'. *Het historisch debuut van Lucebert*, De Bezige Bij, Amsterdam 1994, p. 360vv.
- 16 K. Fens, *De tweede stem. Over poëzie*, Querido, Amsterdam 1984, p. 112-115.
- 17 Cornets de Groot, *Met de gnostische lamp*, p. 163.
- 18 H. Groenewegen (red.), *Licht is de wind der duisternis. Over Lucebert*, Historische Uitgeverij, Utrecht 1999, p. 152.
- 19 Cornets de Groot, *Met de gnostische lamp*, p. 157.
- 20 Hofman, *Lichtschikkend en zingend*, p. 211.
- 21 J. Oegema, *Een vreemd geluk. De publieke religie rond Auschwitz*, Balans, Amsterdam 2003, p. 299.
- 22 B. Schierbeek, *De tuinen van Zen*, De Bezige Bij, Amsterdam 1959.
- 23 Cornets de Groot, *Met de gnostische lamp*.

- 24 J. Oegema, 'Lucebert/Christus/God. 30 notities voor een nieuw verraad', in: *Bzzlletin* 1992-196/197, p. 14.
- 25 Oegema, *Lucebert, mysticus*.
- 26 De Feijter, 'apocrief/de analphabetische naam'. Zie ook de positieve recensie van Kees Fens in *de Volkskrant*, 28 november 1994.