

Geen letterheren

Uit de voorgeschiedenis van de vijftigers

Jan G. Elburg

bron

Jan G. Elburg, *Geen letterheren. Uit de voorgeschiedenis van de vijftigers*. Meulenhoff, Amsterdam
1987

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/elbu001geen01_01/colofon.htm

© 2008 dbnl / erven Jan G. Elburg





Lucebert: *To Elborough John's critics* Potloodtekening, 1948

[Woord vooraf]

De bijeenkomst in de aula van het Amsterdamse Stedelijk Museum, op de avond van zaterdag 5 november 1949, bedoeld als manifestatie van dichters behorend tot de geruchtmakende Cobragroep, eindigde in een omvangrijk handgemeen. Toen ‘tout’ Amsterdam en artistieke omstreken lachend, scheldend, boksend het gebouw had verlaten via de kabinetten waar tekenares Nellie Bodenheim haar lieve kinderboekillustraties exposeerde en de dichters Lucebert (spreek uit: *Loetsjebert*, met het accent op de ‘oe’ en een duidelijke ‘t’ aan het eind), Kouwenaar en Schierbeek zich met de schilders Brands, Rooskens en Wolvecamp op een perscommuniqué betreffende de gebeurtenissen gingen beraden, was er een periode afgesloten die men als de voorhistorie van de Experimentelen of vijftigers mag beschouwen.

Een ooggetuige en deelhebber wil op de hier volgende bladzijden een aantal inlichtingen, óók berustend op gecontroleerde verklaringen door andere deelhebbenden - onomstotelijke feiten dus -, over die periode bij elkaar brengen.

Maandblad Het Woord

Het is vaker gezegd: de wortels van het literaire experimentalisme van de zogenaamde vijftigers zijn voor een belangrijk deel* te vinden in het maandblad, later kwartaalschrift *Het Woord*, een blad dat aanvankelijk werd geleid door twee uit de illegaliteit stammende medestanders van de coöperatieve uitgeverij De Bezige Bij: prozaschrijver Ferdinand Langen en dichter Koos Schuur. Het tijdschrift dat zich *Maandblad voor de nieuwe Nederlandse letterkunde* noemde, deed zulks ten onrechte: er was géén programma, men stond geen

* *'Voor een belangrijk deel'; voor zover het de inbreng van sommige door Het Woord voorgestane principes betreft, maar in beduidend mindere mate dan Siem Bakker in zijn proefschrift Het literaire tijdschrift Het woord (Nijmegen, 1986) wil doen geloven. Ook zonder de bijdrage van voormalige Woord-redacteuren als Schierbeek en Elburg zou de 'onbloedige maar radicale revolutie' door toedoen van in onder andere de pamfletten Braak en Blurb publicerende jongeren en mede door toedoen van een, de Woord-groep juist bestrijdende, Rodenko ongetwijfeld haar beslag hebben gekregen. De door Lucebert genaamde vijftigers hadden, buiten Het Woord om, al vroeg het een en ander meegekregen van literaire stromingen buiten onze landsgrenzen. Voor Lucebert is de bibliotheek van architect Aldo van Eyck van grotere betekenis geweest dan de poëzie en/of de beschouwingen van Diels en Schuur.*

ander principe voor dan de breuk met de in de oorlog gepubliceerde, vaak in Sinterklaasrijm geschreven verzetspoëzie. Dat er in de betere specimina van deze poëzie een begin was gemaakt de zeker een eeuw bestaande verwijdering tussen dichtkunst en samenleving te helen, werd door de redactie van *Het Woord** over het hoofd gezien.

Het Woord was een keurig uitgegeven vergaarbak voor letterkundige produkten van hoofdzakelijk uit de provincie naar Amsterdam gekomen jonge literatoren. Velen van die jongeren stamden uit stad en provincie Groningen, ook Langen en Schuur.

Langen was een jongeman van christelijken huize, die door een vage onderhuidse craquelure, zijn stevige kleine brilleglazen en de schildpadachtige stand van het hoofd aan een jeugdige versie van Victor van Vriesland deed denken. Hij schreef in een stijl die, wat de korte zinnnetjes betreft, ontleend scheen aan de vooroorlogse 'nieuwe zakelijkheid'. Van betrokkenheid bij het maat-

* De benaming van het tijdschrift is voor tweeërlei uitleg vatbaar. Door sommigen wordt abusievelijk aangenomen dat de naam Het Woord, in de militaire betekenis van 'wachtwoord' of in de militante zin van rondgaande 'mare', nog voortkomt uit de gedachtenwereld van de illegaliteit die namen als Het Parool en dergelijke opleverde. Dit lijkt onwaarschijnlijk. De naamgeving is van Koos Schuur, die al direct na de bevrijding - niet helemaal ten onrechte - vond dat het maar eens gedaan moest zijn met de martiale nostalgie van het verzet. Zijn overwegingen cirkelden om de begrippen 'taal', 'zin' tot hij op 'woord' besloot. Hij bedoelde te suggereren dat in zijn blad een nieuwe generatie schrijvers aan 'het woord' kwam, of liever, met culturele strijdbaarheid 'het woord nam'. Het zou ondanks de bij de buitenwacht agressie wekkende ondertiteling 'voor de nieuwe Nederlandse letterkunde' - een niet zeer gelukkig idee van de uitgever - jaren duren eer er te midden van deze nieuwe schrijvers een noemenswaardig nieuwe poëzie de kop opstak.

schappelijk gebeuren, een betrokkenheid die na vijf jaar nationaal-socialistische bezetting niet verwonderingwekkend zou zijn geweest, bleek weinig in zijn proza: de toon van zijn verhalen had iets te maken met de ironie die het werk van Henriëtte van Eyk kenmerkt en met de subtiele observaties van C.C.S. Crone, de auteur die gewend was notities op strookjes papier te maken en voor het samenstellen van een langer stuk proza deze aantekeningen ordende en zonder veel verbindende tekst aan elkaar schreef.

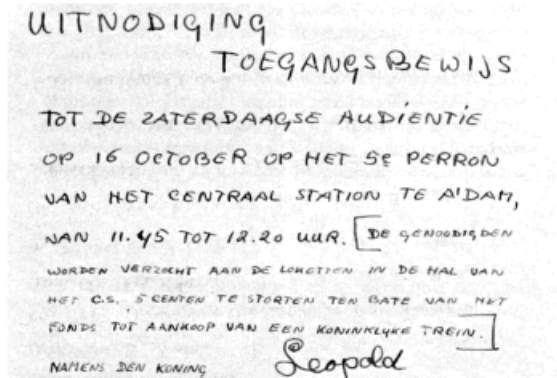
Bij Langen leken de letteren de amicaliteit wat in de verdrukking te brengen. Hij maakte de indruk het doen en laten van vrienden in zijn achterhoofd op te tekenen om er thuis achter de schrijftafel een typetje uit te fabriceren, wat een gesprek of - later - een redactievergadering zelden onbevangen deed verlopen. Daarbij kwam dat er in de toon van zijn conversatie, die hijzelf ongetwijfeld als gekscherend zal hebben willen kenschetsen, een nuance doorklonk die menigeen tegen de haren instreek. Hij is later, tot aller verwondering, in het reclamevak gegaan.

Koos Schuur was dichter van een rijmende poëzie, maar hij vermeed het sonnet dat destijds op hinderlijke wijze in de mode was. Hij bezigde vrij ingewikkelde rijmschema's terwijl de woordkeus en toon van zijn gedichten overwegend romantisch genoemd mogen worden, met een bijklank die naar A. Roland Holst zweemde. Waar het landschap van zijn geboortestreek, de Groningse veenkoloniën, onderwerp van zijn poëzie was, kwam hij tot een verrassend suggestieve beelding. Waar er, als tegenhanger van zijn 'rustieke' gedichten, in andere verzen koningen, prinses, paleizen en tovenaars optraden, vertoonde het werk een zekere ongunstige - al dacht ik daar voor het front van literair Nederland anders over - invloed van wat de Stadsgroninger Hendrik de Vries was gaan schrijven toen de invloed van diens *Forum*-vrienden op zijn oeuvre minder werd.

Tussen Koos Schuur en de latere 'Cobra-dichter' Jan

G. Elburg (dit 'Jan G.' berustte op een vooroorlogse mode: Jan H. de Groot, Jan H. Eekhout, Jan R.Th. Campert, waarschijnlijk weer naar Amerikaanse voorbeelden zoals John D. Rockefeller) was al gedurende de oorlogsjaren vriendschap ontstaan. In het café van de artiestenvriendelijke ex-Schiller-employé John Eylders waren zij aan elkaar voorgesteld door de twintig jaar oudere dichter Gerard den Brabander.

Toen Elburg na de eerste kennismaking zijn Groningse collega een eindje naar huis vergezelde en hun weg langs een achter een halsgevel gevestigd café voerde, merkte Schuur op: 'Handig dat ze hier de kroegen in



Door Koos Schuur verzonden uitnodiging voor een audiëntie bij de Verbannen Koning.

de vorm van een fles bouwen.’ Een gemeenschappelijk gevoel voor dit soort humor uit het grensgebied tussen absurditeit en werkelijkheid beklonk de kameraadschap definitief.

Koos Schuur was overigens een zwijgzame jongeman, met de hoedrand, op Angelsaksische manier, aan de achterkant en aan de voorzijde omlaaggeslagen (zie voor deze dracht de befaamde foto van schrijver Nescio), ruige overjas en wandelstok, toonbeeld van een jonge houtvester of van een vorst incognito. Koos Schuur noemde (en voelde) zich dan ook ‘De Verbannen Koning’,* doopte de stad van zijn ballingschap, Amsterdam, ‘Het Stenen Gebied’ en had een ‘adel’ om zich verzameld van voornamelijk Groningse vrienden (A. Marja: De Broer van de Koning; Eddy Evenhuis: De Prins der Zeven Meren enzovoort). Zo zou Jan Elburg naar aanleiding van twee gekruiste floretten die op zijn kamer in het ouder-

* Nog typischer VIP-incognito was de geheimzinnig aandoende combinatie van beschaafde edenhut en de in die tijd als uitsluitend sportief beschouwde zonnebril die Schuur soms tentoonspreidde wanneer hij op het terrasje van Scheltema aan de Nieuwezijds hof hield en audiëntie verleende. Voor belangstellende jongeren: onder een edenhut wordt verstaan een zwarte hoed met een overlangse deuk in de bol en waarvan de rand, hoewel iets breder en niet omhoog, ter weerszij is opgeslagen als die van een bolhoed. Kortom: soms op de markt te koop. Genoemd naar Sir Anthony Eden. Nog minder dan de montycoat (houtje-touwje, als door Montgomery gedragen) heeft de benaming de weg naar het rijtje cardigan, mackintosh, raglan, spencer, wellingtons blijvend gevonden. De door Schuur en Elburg met zwier gehanteerde wandelstokken, die in de betreffende tijd voor jongheren al in onbruik waren, hadden ze waarschijnlijk bij eerdere, dandyachtige auteurs afgekeken (A. Roland Holst vervoerde er tot in de jaren zestig een exemplaar van op zijn fiets). Het bezit van een paraplu met de correcte bamboehaak vergemakkelijkte het praaieren van door regen overvallen, ook toen echter al niet op hun mondje gevallen meisjes.

Tekst uit de mond van een straatmaker die de zich destijds (op niets af) graag bekakt voordoende Elburg, in kameelharen jas, met wandelstok, ziet voorbijflaneren: ‘Gadverdamme, zàg, James, reik me m'n rotting; d'r zit 'n vlooi in me nàk!’ (=nek)

lijk huis boven de schoorsteenmantel hingen, worden verheven tot Burggraaf van Swordsborro, later zelfs tot Graaf de la Mansarde. Koos Schuur, die zijn handtekening altijd vergezeld deed gaan van een getekend bloemetje (de blauwe bloem van de romantiek), vaardigde manifesten uit, sprak niet erg duidelijk, zat toen al dun in het hoofdhaar, werd door vrouwen ‘een schatje’ gevonden, verzamelde postzegels en zwom uitmuntend.

Café Eylders

Het café van Eylders, met wiens dochter Toos Jan Elburg de tweede driejarige hbs aan de Da Costastraat te Amsterdam had bezocht, zal in alle literaire gebeurtenissen van die tijd en die plaats een belangrijke rol spelen en daarom is een diepgaande beschrijving van het interieur gegronnd.

Het café werd, na enige aanvankelijke vertraging in de bouw door de oorlogshandelingen van mei 1940, geopend in het eerste oorlogsjaar. Het interieur zou men een ietwat romantische of rustieke interpretatie van de architectonische opvattingen van de Amsterdamse of misschien ook Delftse School kunnen noemen.

De langgerekte ruimte, ter breedte van het pand, was te betreden door een rechts in de gevel gelegen glazen deur waarachter zich een glazen tochtportaal met een tweede deur bevond. Naast de ingang de grote spiegelruit die uitzicht verleende op de smalle, altijd schemerige Korte Leidsedwardsstraat. Aan de linker lange zijde was een machtige bar van massief, lichtbruin eikehout, naar beneden achterwaarts wijkend om de aanzittenden ruimte voor hun knieën te verschaffen. Van de in hetzelfde hout uitgevoerde barkrukken met hun metalen, wielvormige voetsteunen waren de ronde zittingen bekleed met rood kunstleer. Achter de bar: spiegel, schappen, kastjes met deurtjes van glas-in-lood, stoffering van de gebruikelijke voorraad flessen. Aan het einde van

de bar een kasregister, meestal bediend door de daarbij op een barkruk gezeten vrouw des huizes, Cor Eylders.

Langs de rechter lange wand van de ruimte waren een drietal boxen, met banken tegen het ongeveer manshoge eiken beschoot, benevens eikehouten leunstoelen waarvan zitting en rug eveneens met rood kunstleer waren bekleed en ronde tafels op één, verzwaarde, poot. De boxen waren van elkaar gescheiden door bakstenen muurtjes van ongeveer een meter hoogte, met zwaar eikehouten dekplanken waartegen aan de kopse kant smeedijzeren kapstokken waren bevestigd. Tussen de bar en het grote raam, aan de linkerkant dus, nog eenmaal een box met bank, tafel, stoelen en verder nog enkele door stoelen omgeven tafels voor de spiegelruit. Aan de zoldering - vakwerk - wielvormige elektrische lichtkronen met per stuk acht kaarslampjes, omgeven door perkamentpapieren kappen. Boven de betimmering achter de drie boxen aan de rechterzijde gestileerde stads- en havengezichten van Amsterdam, geschilderd in gedempte pasteltinten, met als onderschrift de Vondeliaanse regels ‘Aan de Amstel en aan 't IJ, daar doet zich heerlijk open/Zij die als Keizerin de kroon draagt van Europe’ (van de juiste of onjuiste spelling wil ik af wezen). Deze wandschildering werd later overgewit om plaats te bieden aan de geëxposeerde schilderijen van de klanten: een voorspel tot de naoorlogse Galerie Eylders te Zandvoort.

De ruimte eindigde in, aan weerskanten, een zwaar eikehouten hekwerk, waarachter twee trapjes omlaag naar de voorraadruimten liepen. In de korte wanden boven de twee laaggelegen toegangen, aan beide zijden, gebrandschilderde roosvensters, waaronder twee ingelijste cartons voor gebrandschilderd glas van de kunstenaar Max Nauta. In later jaren zouden boven die twee toegangen tot de voorraadruimten twee plankieren met zitjes worden geconstrueerd. Tussen die twee afgangen één opgang: een trapje dat een trede of zes telde, aan weers-

kanten begrensd door alweer een bakstenen muurtje met de reeds beschreven dikke eiken belegging. Op elk van deze muurtjes een smeedijzeren lantarenpaal waarop drie witte melkglazen ballonnen: twee onder, één boven. Het trapje gaf toegang tot een portaaltje met twee deuren: links die van het keukentje, rechts die naar het damestoilet. Ook waren er twee deuren recht tegenover het trapje, de linker van de telefooncel, de rechter toegang verlenend tot het herentoilet. Door een luchtgat, groot genoeg om er een arm door te steken, vlak bij het niet zeer hoge plafond stonden de twee toiletruimtes in verbinding met elkaar. Wanneer men op de bril van de heren-WC ging staan, kon men de trekketting van het waterreservoir in de andere ruimte te pakken krijgen en de spoelinrichting in werking zetten. Hetgeen tot verschrikte kreten leidde wanneer de dames-WC bezet was. Een lievelingsvertier vooral van de nog wat kinderlijke Elburg.

Dichters en schilders

In deze omgeving had Jan Elburg al vroeg contact gekregen met de dit lokaal frequenterende dichters en schilders, die na de opening van Eylders' kroeg het vóór die tijd al even populaire café van de gezusters Reijnders, een paar huizen verderop aan het plein, in de steek hadden gelaten. Toch helemaal ontrouw werd men nooit aan Reijnders met zijn authentieke 'bruine' interieur: zand op de planken vloer en 'Wiener' caféstoelen. Vooral na de oorlog bracht een jongere generatie daar de loop weer in.

Waar gedurende de oorlogsjaren lokale schilders bij het Leidsepleinpubliek opzien hadden verwekt door bijvoorbeeld te pronken met een aanstellerige monocle, voor vallen behoed door een rafelig eindje henneptouw (Barendje Westerwoud), door regelmatig de paarden van de wachtende aapjeskoetsiers te verrassen met klapzoe-

nen (Gras Heyen), dan wel door een ‘Stilleven met bokkingen’ via het inwrijven met visafval ruikbaar ‘authentieker’, dus verkoopbaarder te maken (John van Deventer), zou een jaar of acht later een beeldend kunstenaar van sluimerend wereldformaat als Karel Appel de nieuwe cafébezoekende goegemeente schockeren door in een nog knap uitziende pet gaten te knippen en daar plukken hoofdhaar door naar buiten te laten steken.*

Maar goed, al in het jaar van de opening werd in het veel opgedirkter interieur van Eylders door Elburg vriendschap gesloten met de wel vaak zeer beschonken Den Brabander en met de ‘jongste meester’ Bertus Aafjes.

Elburg kwam hier ook regelmatig in gezelschap van zijn - met een ander verloofde - vriendin Leny (*Serenade voor Lena*), dochter van de oud-voetbalinternational en Ajax-achterspeler Heintje Delsen, en haar toenmalige aanstaande man Co Dumay, beiden ook al oud-leerlingen van de ‘tweede Drie’ en bevriend met dochter Eylders.

De Jan Elburg van die dagen was een magere jongeman met een nogal door acne geschonden gezicht: iets dat hem minder deerde dan over het algemeen werd aangenomen. Aanvankelijk deed hij het nog zonder het baardje dat later zijn gezicht zou onderstrepen. Zijn vrij lange haar was donkerblond en golfde hevig. Kenmerkend voor zijn kleding: een lavallière, de flodderige

* *Appel, kapperszoon, scheen iets te hebben met schaar en haar. Soms werden er op zijn atelier vrouwelijke kennissen aangetroffen die zich door Karel een helemaal niet zo drastisch experimenteel kapsel lieten knippen. Lotti van der Gaag, de beeldhouwster die het legendarische pakhuis aan de Parijse rue Santeuil met Corneille en Appel en hun vrouwen deelde, weet zich te herinneren hoe Karel haar lange krullen, die hij te kostschoolachtig vond, heel kort knipte. (Interview met Bibeb, Vrij Nederland, 21 februari 1987).*

strikdas naar een al wat bedaagde artistieke mode die onder invloed van de romantische tendensen tijdens de bezettingsjaren rond het Leidseplein niet ongebruikelijk was. Bertus Aafjes bijvoorbeeld droeg de ‘originele’ donkerblauwe met witte stippen (er bestaat een foto van de schrijver Antoon Coolen met een dergelijke nekversiering) die hij later weer met Jan Elburg, die een geruite, gewone zelfbinder op de artistieke manier strikte, voor diens das ruilde.

Veel van de dichters die Eylders tot stamcafé hadden verkozen, woonden binnen loopafstand van het Leidseplein. Het verst weg woonde de toenmalige jonge literator, later verslaggever bij *De Waarheid*, nóg later *Telegraaf*-journalist Jan Spierdijk: aan de Prinsengracht tegenover de Noordermarkt. Meer naar het centrum, ook aan de Prinsengracht, niet ver van de Rozengracht, was de woning van Han G. Hoekstra, een man die voor Jan Spierdijk ongeveer eenzelfde betekenis had als Gerard den Brabander voor Jan Elburg: raadgever, vriend en tot op zekere hoogte beschermheer in de Amsterdamse kunstenaarswereld.*.

Aan de oneven kant van de Prinsengracht, alweer dichterbij het Leidseplein, in het huis van mevrouw Bep van Lonkhuijzen, woonde Bertus Aafjes met zijn vrouw Poes(ke) en de eerste twee van zijn drie kinderen. Elburg, vol verering voor de toen net in de publiciteit rakende jonge poëet en tuk op contact, bezocht het echtpaar daar bij herhaling, in de meimaand soms een grote bos witte bloemen meebrengend ter plaatsing bij het Mariabeeld dat het appartement van het gezin sierde.

* *Toch was het niet Gerard den Brabander - Jan (Jofriet) voor zijn vrienden - maar de in het illegale circuit actieve Han G. Hoekstra die al in 1941 Elburgs eerste bundel *Serenade voor Lena* bij uitgeverij Salm onderbracht en, toen men er publikatie gedurende de bezetting niet aandurfde, als contactman optrad om de clandestiene uitgave ervan, in 1942, tot stand te doen komen*

Als het maar even mogelijk was, zorgde hij ervoor bij de opengeschoven ramen te gaan zitten, want de luiergeur die er de atmosfeer bezwangerde was vaak adembenemend. Hier ontmoette Elburg onder anderen de witte pater uit 's-Heerenberg Pieter Suasso de Lima de Prado met wie hij in de laatste oorlogsjaren, in het verzet, als KP'er zou samenwerken.

Maar de kennissenkring beperkte zich niet tot het roomse volksdeel. Ook de latere uitgever, ex-redacteur van *Links Richten*, Geert van Oorschot, werd er wel aangetroffen, die bemoeiziek informeerde naar de politieke inzichten van de jonge Elburg en, op weinig bewijsgrond, van Bertus Aafjes te horen kreeg dat de opvattingen van vriend Jan in de richting van het communisme tendeerden. Onmiddellijke reactie van de toen al oude rot Van Oorschot: 'Maar toch niet in Russisch opzicht, wél?' Waarop een gehoorzame ontkenning van Elburg volgde, ook al had deze zich nog maar weinig verdiept in de gebeurtenissen rond de Moskouse processen.

Overigens verhuisde het gezin Aafjes in de loop van de oorlogsjaren naar een adres in de Henri Polaklaan (nummer 25, toen nog Plantage Franselaan), een straat in de Amsterdamse Plantage met fin-de-siècle-huizen achter verwilderde voortuintjes, die regelrecht van het Wertheimplantsoen richting toegangshek Artis voerde*

* De straat kreeg pas na de bevrijding de naam van de socialistische Amsterdamse politicus en voorvechter van de diamantbewerkers dr Henri Polak. Joodse Amsterdammers als Maurits Dekker en Meyer Sluysen geven in memoires deze 'laan' diverse eervolle vermeldingen. Dekker, die vooral de nadruk legt op het 'doctor' voor Henri Polaklaan, wijdt een beschouwing aan het door Berlage ontworpen en van wandschilderingen door R.N. Roland Holst voorziene bondsgebouw der diamantbewerkers, terwijl Sluysen herinnert aan een kleine concurrent van Carré en de Plantage Schouwburg, 'het theater in de Franselaan'. Als we hierbij het feit voegen dat na Aafjes de voorman van Cobra Constant er zich zou vestigen, blijken er culturele herinneringen genoeg te kleven aan dit straatje waar men soms, bij een bezoek aan Artis, vergeefs zijn automobiel probeert te parkeren.
(Mopje uit mijn schooljaren in Amsterdam-Noord: Komt Henri Polak een school inspecteren. Spreekt-ie 'n klein jongetje in de klas aan en vraagt 'm hoe-ie heet. 'Sallie Uiekruier, meneer,' antwoordt het ventje. 'Zo, en heb je vandaag al veel uien gekruid?' informeert meneer lollig. Jongetje schudt zijn hoofd en verzucht: 'Ik vraag u toch ook niet of u al veel po's heeft gelakt.')

Uiterst pikant was het om later op dit adres, waar hij dikwijls avondenlang bij een dichterlijk glas rode wijn over mooie dichterlijke dingen had gepraat, toen het de woning van schilder Constant was geworden, in een ruige, experimentele sfeer wéér tot de vaste gasten te behoren.

De redelijk vriendschappelijke betrekkingen tussen Aafjes en Elburg en ook de groeiende waardering van de succesvolle *Criterium*-dichter voor sommige verzen van zijn jongere collega zijn er waarschijnlijk oorzaak van geweest dat Aafjes in 1953, bij zijn zich over afleveringen van *Elsevier's Weekblad* voortslepende aanval op de Experimentelen, de dichter Elburg 'te veel mensenliefde' toeschrijft, 'om tot de laatste consequentie in puin te doen'. Hoewel hij - logisch - wel geschokt is door Elburgs regel die, naar hij meent, luiden zou: *Kerkvaders slepen hun edele delen over straat...* (Er staat: *en de penisslepende kerkvaders liepen...*) Dit droeg wel bij tot een diep gevoel van beschaamdheid: Elburg was veel liever met zijn spitsbroeders over één kam geschoren. Hij ervoer dit als een jezuïtische poging een wig te drijven in de eenheid van de vijftigers.

Rond ‘Forum Lugdunum’*

Koos Schuur had in de vroegste dagen van zijn Amsterdams resideren een onderkomen gevonden op een zolderverdieping aan de Keizersgracht aan de even zijde ter hoogte van de Leliegracht, terwijl Jan Elburg al spoedig een verdieping betrok aan de Leidsestraat boven de tassenwinkel van Van Eimeren, haast recht tegenover de banketbakkerij en tearoom van Berkhoff. Deze twee kamertjes onder het mansardedak (La Mansarde près de Dieu) die zijn huisraad en zijn boekenbezit bevatten, werden door hem in hoofdzaak als werkruimte benut, hoewel een ‘empire’-inrichting met goudgeverfde lambrizingen van golfkarton en dikke zuilen van hetzelfde materiaal, opgerold, de vertrekjes ook geschikt maakten voor romantische vrijages met het meisjesbestand rond het Leidseplein.

Maar een groot deel van de dagen en nachten werd doorgebracht in wat in de ‘koningstaal’ van Koos Schuur Charlottenburg werd genoemd: de ‘flat’ van Lotte Ruting, de tekenares die Elburg ook al in het etablissement van Eylders had leren kennen. Haar woonverdieping bestond uit de voormalige mangelkamer en de dienstbodenvertrekken van het grachtenhuis Herengracht 406* waar op de lagere etages, met hun imposant met marmer belegde gangen, de kleermakerij van Neville Hart & Schoemaker was gevestigd, gespecialiseerd in buiten-

* Een door Elburg en Schuur onderling wel gebruikte aanduiding voor het Leidseplein, dit Forum Lugdunum, die erop zou kunnen duiden dat de ‘geen letterheren’ ook geen latinisten waren.

* Huidig domicilie van uitgeverij Bert Bakker. Op de bovenverdieping aan de achterzijde, met uitzicht op de destijds nog niet clandestien volgebouwde tuinen, heeft van de eerste oorlogsjaren af de schrijver/tekenaar/bioloog Jos (een broer van Lotte) Ruting gewoond.

model uniformen, rijkleding en verdere galakledij voor de bezittende klasse. Een marmeren gedenkplaat in de hal, ter gelegenheid van een jubileum ‘aangeboden aan de WelEdele Heer Henry Neville Hart door Zijn WelEdeles werklieden’ en daar in een keur van vergulde negentiende-eeuwse letters van getuigend, tekende de sfeer van het huis.

De veelheid van grachten in de binnenstad was voor de jonge dichters die dikwijls tot sluitingstijd rond het Leidseplein zaten te drinken, vooral na door alcohol opgewarmde discussies, op de thuisvaart wat bezwaarlijk uit elkaar te houden. Maar Gerard den Brabander, die zelf niet binnen de grachtengordel woonde maar juist daarbuiten, in de Bosboom-Toussaintstraat (nummer 33, driehoog, kan het fraaier?), leerde Elburg een uitstekend ezelsbruggetje. Zijn hekel aan de ‘jongste *Forum*-dichter’ Halbo (C.) Kool, een aversie waaraan de roddelverhalen over het vaderschap betreffende Den Brabanders oudste dochter Marianne niet vreemd zullen zijn geweest, uitte zich in de hulpzin: ‘Schrijft Halbo Kool Poëzie?’ Met deze gewetensvraag konden de voorletters van Singel, Herengracht, Keizersgracht en Prinsengracht in hun opeenvolging van de binnenstad naar buiten worden onthouden. Het antwoord luidde vervolgens: ‘Poep Kan Hij Schrijven!’, waarbij de voorletters in hun omgekeerde volgorde werden gememoriseerd.

Later vond Koos Schuur, na een tussentijds verblijf bij zijn ouders te Veendam, een kamer op het adres Van Miereveldstraat 3, het pand naast dat waar zich later De Bezige Bij zou vestigen, en nóg later het pand dat door De Bezige Bij eveneens werd aangekocht zodat de uitgeverij in de twee belendende percelen een ruime behuizing vond.

Een voorval dat zich in het huis Van Miereveldstraat 3 afspeelde, mag niet onvermeld blijven. Max Dendermonde (ook al Groninger, uit Winschoten) woonde daar eveneens een tijdlang, met zijn eerste vrouw Puck. Door een of andere omstandigheid had Dendermonde een



Portret van Elb door Lotte Ruting. Pentekening, 1944/'45.

Duitse militaire pet in zijn bezit gekregen. Terwijl Koos Schuur in lange kamerjas en met keppeltje op (in navolging van Hippolyte Taine) met Jan Elburg, die inmiddels door illegaal werk al wat boter op zijn hoofd had, over een vertaling uit Heinrich Heines werken van gedachten wisselde, stak Dendermonde, 'Halt, Polizei!' snauwend, zijn met moffenpet getooide hoofd om de hoek

van de opengegooide deur. Nog nooit zijn twee jonge Nederlandse schrijvers samen de dood zo nabij geweest: Elburg door hartstilstand en Dendermonde door een pistoolschot. Na dit voorval bleef het contact tussen Elburg en Dendermonde (of Hazelhoff, zoals zijn geboortenaam luidde) iets stroefs vertonen.

De tekenares en illustratrice Lotte Ruting stamde uit een burgergezin (vader verzekeringsagent) waarvan de vier kinderen maar bij uitstek broer Jos en zij, blijken gaven van zowel beeldende als literaire begaafdheid. Toen zij met de vrij wat jaren jongere dichter Jan Elburg bevriend raakte, leidde zij een leven zoals dat gebruikelijk was in de politiek progressieve Amsterdamse bohème. Uit een eerdere verbintenis in de vooroorlogse jaren met een bekend jurist uit het linkse kamp bezat ze een dochter en een zoon.* Deze twee nog jonge kinderen verbleven echter in een naar de eisen van het milieu idealistisch, maar ook écht plezierig kinderkuis in het Gooi, omdat hun moeder geen kans zag om te werken voor hun onderhoud én ze naar behoren te verzorgen in de voor een geregeld gezinsleven toch wat benepen ruimte aan de Herengracht. Voorafgaand aan de komst van Elburg had zij enige tijd de ook al Groningse jonge dichter (later literair agent) Lex Gans* gehuisvest, die vandaar via Frankrijk en een barre voettocht door de hoogste Py-

* *Dochter Lotte, in de late jaren vijftig, als eerste echtgenote, getrouwd met schilder Aad Veldhoen en moeder van het merendeel van diens kinderen, onder anderen beeldend kunstenaar/musicus David Veldhoen.*

Zoon Peter, de fotograaf.

* *Neef van schrijver/journalist Jacques Gans. Blondharig op het vlissige af en derhalve tamelijk goed beveiligd door een persoonsbewijs ten name van Sjoerd Hiddema. In zijn bezit zag ik ooit een boekje, hem geschonken door neef Jacques, met de opdracht 'Van een zwarte voor een witte gans'.*

reneeënpassen kans had gezien Spanje en vervolgens Engeland te bereiken.

Dank zij de vriendschap met Lex Gans had Lotte Ruting dus goed contact met de jonge Groningse literatoren voor wie zij soms, in de toen door coupeurs gebruikte voormalige balzaal van het grachtenpand (talloze meer dan manshoge goudomlijste spiegels en overal groen velours, zelfs op de vloer), illegale lezingen organiseerde. Mensen als Marja, Evenhuis, Schuur, maar ook bijvoorbeeld de Amsterdammer Jan Spierdijk, droegen daar voor uit eigen werk, aangehoord door een min of meer draagkrachtig semi-artistiek Amsterdams publiek (boekhandelaren bemiddelden vaak). Zij kregen de recette in zijn geheel uitgekeerd, plezierig in een tijd waarin zij door hun weigering lid te worden van de Kultuurkamer legaal geen cent konden verdienen met hun schrijverij.

Herengracht 406

Het roomkleurig bepleisterde grachtenhuis lag in de westelijke buitenbocht (De Kleine Bocht, zoals authentieke Amsterdammers hem noemen) van de gracht, tussen de Leidsegracht en de Leidsestraat. Een plek die na 1945 ten prooi zou vallen aan ongevraagd floodlight en aan het met stank gepaard gaand brullend geweld van de rondvaartboten die er hun draai moeilijk kunnen vinden. In die dagen was het een reservaat van rust, zonder geparkeerde auto's en zonder de ontsierende relinkjes die men er in de jaren vijftig ten bate van dat parkeren aanbracht.

Niet ver ervandaan, in de richting van de Leidsestraat, had je de nationaal-socialistische uitgeverij Westland, die later door een kleine knokploeg van De Bezige Bij zou worden geconfisqueerd. De naaste burens aan de noordzijde waren acteurs uit het geslacht Van Ees en anderen, die niet nalieten te irriteren door luid en toneel-

matig gebruik van hun stembanden bij het langdurig afscheidnemen van bezoekende collega's. De naaste buur aan de zuidzijde was een gerenommeerd sanitair bedrijf dat zich afficheerde met de wat onsmakelijke naam Korsten van 1886.

Behalve door boomkruinen werd het ochtendlicht op de locatie onderschept door de aan de Singel gelegen, ten hemel strevende kerk De Krijtberg. Landelijk en met regelmaat voer er op het tamelijk fris ruikende, olijfgroene grachtwater een totebel rond, een door één bemanningslid geroeid bootje met een kruisnet dat per hijs een stuk of wat niet al te bovenmaatse vorentjes omhoogbracht.

Links aan de overkant van het water bevond zich, in een pand met een bruinrood gesausde gevel, een bordeel, dat door de bewoonsters dicht werd gehouden voor Duitse militairen, tot de Wehrmacht het op een rumoerige lentenacht afdoend openramde.

Het meest tumultueuze incident dat zich echter ooit op dezelfde hoogte afspeelde, was de plundering van een bakkersbakfiets door personeel van de aan de gracht gevestigde kantoren. Keurige heertjes in grijze pakken, sommige zelfs met gleufhoeden, stormden de stoepen af en renden met gestolen broden weer naar binnen, terwijl de bakkersknecht zonder verweer, geslagen bij zijn verkreukelde voertuig stond.

Van enig literair-historisch belang is het heel hoge huis dat schuin tegenover nummer 406 op de hoek van de Beulingstraat verrijst, Herengracht 401, waarin de beeldend kunstenaar Gisèle Waterschoot van der Gracht schuilplaats verleende aan de Duitse scribent Wolfgang Frommel en zijn jonge gezellen, een gemeenschap die in de wandeling werd aangeduid als 'de Frommeliëten'. Wolfgang Frommel, zelf emigrant, had op de Quakerschool in Kasteel Eerde bij Ommen lesgegeven aan gevluchte Duits-joodse kinderen. Toen hij in 1941 het gevaar voor deportatie van zijn pupillen zag aankomen, dook hij met hen onder op het adres aan de He-

rengracht. Als ‘Schönggeist’ in de lijn van Stefan George voedde hij ze op met veel literatuur en poëzie. En zonder twijfel in de Griekse beginselen. Doordat de opgroeiende jongemannen zich een enkele keer op straat hadden te wagen, kreeg men een indruk van Frommels voorkeuren: het lichtelijk bruine type met vlos zwart haar dat in de verte aan de jeugdige Krishnamurti deed denken. Doetjes waren het waarachtig niet: in de ongemeen strenge winterse dagen waaraan de laatste oorlogsjaren zo rijk waren, zag je ze, sneeuw en ijs ruimend, door de smalle dakgoten glijden, zo'n ijzingwekkende twintig meter boven de begane grond.

Op mooie zomerdagen was er een koesterender schouwspel. De vrouw des huizes genoot dan dikwijls op het plat van haar mansardedak ongekleed van de zonneschijn, onbespied door passanten of omwonenden, behalve door haar burens schuin tegenover die er - omdat ze hetzelfde deden - begrip voor hadden.

Minder begrip toonde een ‘pompier’ (grofkleermaker) van de firma Neville Hart die op de zolder boven Lotte Rutings vertrekken zijn werkruimte had. Ook hij had vanzelfsprekend onbelemmerd uitzicht op de daken aan de overkant. De aanblik van een naakt persoon - een vrouw nog wel - was deze kledingvervaardiger te veel. Met een ver dragend ‘Hee, hep je geen textielpuntè!’ (bonnen waarop je in die tijd soms een kledingstuk of wat voddig huishoudkatoen kon kopen) probeerde hij in voorkomende gevallen de schilderes tot inkeer te brengen. De benedenburen schrokken meer van zijn gebrul dan zijn zonnende overbuurvrouw.

De appartementen die Lotte Rutings had gehuurd waren door niet meer dan een onbeklede planken vloer van het zolderatelier gescheiden. Ze omvatten een voorkamer - met een geverfde balkenzoldering - waarvan je twee maal twee lage ramen kon openduwen tot in de iepekruijen, een achterkamer van hetzelfde formaat, met twee ook alweer scharnierende vensters die uitzicht boden op een binnenplaatsje, of beter gezegd op het achter-

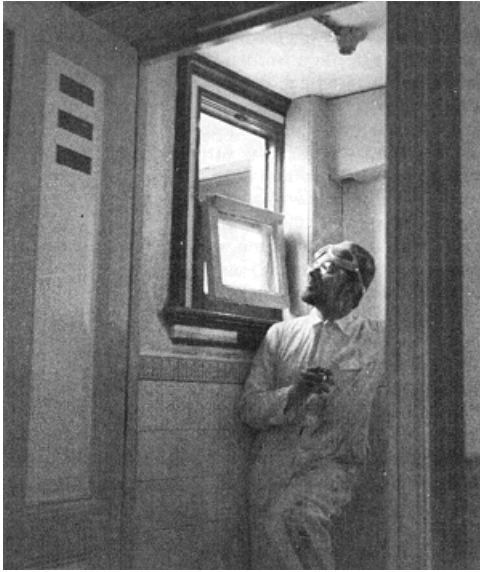
huis, waar sedert het eerste oorlogsjaar Lottes broer Jos* zijn kamers had.

De beide vertrekken stonden in verbinding met elkaar via twee achter elkaar gelegen, van hun achterwand beroofde wandkasten, onder een trapje dat naar de echte zolder van het pand ging, maar waren elk apart te betreden door deuren naar de gang. Een fonteintje in een wandkast van de voorkamer, die als huiskamer/atelier dienst deed, en een wasbak in de achterkamer, de slaap-/ eetkamer, leverden het stromend water. Een wc was er op dezelfde verdieping, op de gang, bij de trap.*

Een smal kamertje aan de voorkant naast de woonkamer met één raam aan de grachtzijde verleende onderdak aan een centrale die zorgde voor de opvang en het transport terug van neergehaalde Engelse piloten. De toneelschoolleerlinge Pauki Bigot was de rechterhand van de commandant van deze centrale en op dit adres leerde Koos Schuur haar, zijn eerste echtgenote, kennen. Heel gehorig was de ligging van de huiskamer

* Jos Ruting, *huizend tussen een overvloed aan planten en aquaria*. In een herdenkingsartikel bij zijn dood (NRC Handelsblad, 12 maart 1987) wordt gememoreerd hoe deze kunstenaar, bioloog, ecooloog zich uitsprak tegen 'het vissen als sport'. Toch heug ik mij de tijd dat wij op de Marina, onze motorboot, nog weleens gezamenlijk voorn hebben zitten hengelen, die Jos met professionele behendigheid schoonmaakte en door de pan haalde. Toegegeven, dát was geen sport. Dat was vergroting van het rantsoen in de magere jaren tussen 1945 en 1950 waarin zelfs een blik walvisvlees van de Willem Barentsz gretig naar binnen werd gewerkt. Ook door latere Greenpeace-aanhangers.

* De comfortabele ouderwetse wc werd in de jaren vijftig door dichter Elburg van een strak besneden 'abstracte', in rood en wit uitgevoerde beschrijving voorzien. Curieus waren vooral de waterleidingen waarop een dwars streepjespatroon het doorstromen leek tegen te houden.



Elburg als wc-decorateur (foto Lotte Ruting).

en het pilotenkamertje wel. Men kon natuurlijk fluisteren, maar een geluid als dat van het doorladen van een automatisch pistool was in de naastgelegen ruimte duidelijk te onderscheiden.

Wat de meubilering van het huis Ruting/Elburg betreft: het meest opvallend was de tegenover de schoorsteenmantel, naast de toegangsdeur gesitueerde meer dan twee meter hoge spiegel, een van de vele die de ‘balzaal’ van het huis opluisterden, met zijn rand van verguld romantisch stucwerk. Voorts stonden er een stuk of wat stoelen, de rug en de zitting bekleed met goud-

kleurig pluche, de rugleuningen aan weerszijden eindigend in gebeeldhouwde leeuwekoppen in wier muil een brandende sigaret kon worden gestoken voor het sorteren van een bizar effect. Een naar type bij deze stoelen behorende tafel, met aan weerskanten laden, was voor het rechterraam geschoven en fungeerde als werktafel. Aan de wand ernaast een uit afvalhout getimmerd schappenkastje, afgesloten door een met roestige punaises daarvoor geprikt fraaie antieke gebatikte sarong met daarachter verftubes en ander materiaal. Op de sarong zelf grote vochtvlekken, van het regelmatig begieten van de rij bloempotten met planten die op het kastje stonden.

Het meest bezienswaardige stuk in de achterkamer was een afgetrapt maar erg kostbaar antiek Afghaans tapijt, waarop een ronde antieke tafel stond. Een paar bedden, een roe met kleren eraan, achter een gordijn, en een elektrisch kookplaatje op een verhuiskist dat later in de oorlog zijn diensten moest overdoen aan een 'opzet'-noodkacheltje van het bekende hogehoedenmodel, completeerden het geheel.

De op de vloer met bruin linoleum belegde, beide van een grote, niet meer te verzadigen kolenkachel* voorziene, kamers moesten later ook nog tijdelijk onderdak verschaffen aan onderduikers. Onder anderen aan Ludwig Kunz, een Duits-joodse fabrikantenzoon uit Görlitz, die een tijdlang een rol had gespeeld in de Dada-

* Een van de twee groen geëmailleerde kachels, die in de voorkamer, stond niet precies in het midden voor de schoorsteenmantel omdat ooit de hiermee corresponderende schoorsteen was dichtgemetseld en er dus noodzakelijkerwijs een gat naar het naastgelegen rookkanaal was geslagen. In het jaar 1947 viel een van de zwarte marmeren platen, aan de linker voorzijde van de schoorsteenmantel, aan gruijzels. Zomaar: De grillige vorm van het zichtbaar geworden mortel beschilderde Melle dusdanig dat je er een blozend jongetje met een rood mutsje en een gestreepte zeemansbroek in kon zien.

beweging en die na de oorlog met het door hem uitgegeven pamflet *De Kim* (naamgeving Jan Elburg) onder andere aandacht zocht voor Cobra-schilders en -dichters (in Duitse vertaling) bij een Duits publiek.

Een andere tijdelijke gast was de architect Hein Salomonson en, korte tijd, ook de witte pater en KP-man Pieter Suasso de Lima de Prado - nu zonder zijn brede baard en fez en indrukwekkende boernoos - die wij al, met Jan Elburg, ten huize van Aafjes hebben ontmoet.

Zolang er onderduikers huisden in de achterkamer, hoofdzakelijk in het laatste en voorlaatste oorlogsjaar, fungeerde een divanbed van twijfelaarafmetingen haaks op de zuidwand van de voorkamer, tussen de al beschreven spiegel en de toegangsdeur, als slaapplek voor de vrouw des huizes en haar partner.

De beschrijving van Lotte Rutings kamers maakt misschien een wat al te wijldropige indruk maar ze is van wezenlijk belang omdat zich hier, onder meer, een belangrijk deel van de activiteiten van Cobra's dichtersfractie voltrok.

Tijdens de bezettingsjaren kwamen er echter nog pas de latere *Woord*-literatoren bijeen en vierden er feesten die door het verbod zich 's nachts op straat te bevinden, hele nachten voortduurden. Een van de in het oog springende voordelen voor het aanrichten van deze bacchanaalachtige festiviteiten was dat Jan Elburg, in die jaren nog werkend bij het Shell-laboratorium in Amsterdam-Noord, 'uitgeleend' was geweest aan het researchlab van Organon te Oss. Via de daar in die tijd nog steeds in dienst zijnde jonge dichter Bob le Roy (één bundeltje, *Het Stille Woord*, in de clandestiene Schildpadreeks) kon hij aan een overvloed van zesennegentig procents accijnsalcohol komen. Bovendien waren er bij Organon tot ver in de oorlogsjaren nog aanzienlijke hoeveelheden sherry en malagawijn voor de bereiding van Orgatonicum beschikbaar, waar laboranten als Le Roy zonder veel moeite uit wisten te putten. Ook Elburg zelf kon, via het Shell-laboratorium, alcohol organiseren, die

door de twee H.H. dieftachtige dichterlijke laboranten met glycerine werd gezoet en soepel gemaakt en met essences op smaak gebracht en na drievoudige verdunning tot een smakelijke slok werd omgetoverd.

Nog een andere omstandigheid is, van onze huidige tijd uit bekeken, onbegrijpelijk: in het Américain Hotel kon men, als men met behulp van wat bijeengegreaide voedselbonnen een karig dineetje gebruikte, zoveel wijn bij de maaltijd bestellen als men verkoos. Tegen belachelijk lage, vooroorlogse prijzen, óók toen de aankoopbedragen voor alcoholica daarbuiten door de zwarte handel al buitensporig waren opgedreven. Daar kwamen dus ook de consumpties op de Herengrachtfeesten vandaan. Een derde bron werd gevormd door de wijnkelders van welgestelde vaderlanders, vaders van vrouwelijke feestgenoten. Tegen het einde van de oorlog organiseerde de Nederlandse kledingindustrie, op het Amsterdamse Instituut voor Kunstnijverheids Onderwijs, cursussen in modeontwerpen. Deze school - de latere Rietveld Academie - waar in die tijd de sterk pro-Russische architect en meubelontwerper van internationale reputatie Mart Stam directeur was, werd een vergaarbak van jonge vrouwen die vanwege illegale activiteiten een alibi konden gebruiken of van meisjes uit welgestelde families die iets om handen wilden hebben. Soms ook kwamen beide karakteristieken in één jonge vrouw samen. In ieder geval was er een puike verstandhouding tussen jonge dochters en jonge dichters, waardoor veel aankomende ontwerpsters, met één of meer flessen uit vaders hamstervoorraad, de feestnachten luister kwamen bijzetten.

Deze oorlogsfeesten vestigden een traditie van wat oudere Nederlanders zouden noemen 'een huisje-vanloopaan' (waar altijd wel een slok werd geschonken), die zich gedurende de eerste naoorlogse vijftien jaren voortzette. Vandaar dat het huis aan de Herengracht, met zijn middelpuntige ligging, een knooppunt in het literaire leven van na de tweede wereldoorlog was. Naast andere

huizen, dient eerlijkheidshalve te worden gezegd. Want ook de woning aan de Kloveniersburgwal 49 van Bert en Marga Voeten en later ook van Gerrit en Tientje Kouwenaar (weer later door Remco Campert en zijn vrouw bewoond) behoorde tot de vaste ontmoetingspunten voor jonge literatoren in de hoofdstad.

Symbolisme, surrealisme

Als uitwijkmogelijkheid bleef Elburg, gedurende zijn verblijf aan de Herengracht, voor zijn literaire werkzaamheden de zolderverdieping aan de Leidsestraat aanhouden. Het voornaamste raam daarvan, op het zuidoosten gelegen, deed al bijtijds het zonlicht over de schrijftafel schijnen en opende uitzicht, over een landschap van daken, op de renaissancistische architectuur van het Rijksmuseum. In de werkruimte, met enige ironie ‘La Mansarde près de Dieu’ genoemd, ontstonden de meeste van de neo-symbolistische sonnetten die later in de bundel *Door de nacht* zouden worden gepubliceerd.

Naast dit katholiserend aandoende ‘près de Dieu’, dat ook in een van de verstitels voorkomt, is er in de sonnetten sprake van een ‘blauwe moedermaagd’, een zó rooms symbool - zou men zeggen - dat het de dichter Ed. Hoornik na lezing ervan, in de eerste naoorlogse jaren, tegen de eveneens van roomse oorsprong zijnde Leo Boekraad deed opmerken: ‘Zo erg hebben zelfs wij het nooit durven maken!’

Het is de vraag of hier echt van een hang naar religie kan worden gesproken. Het ‘près de Dieu’ van de mansarde zal veel eerder gelezen dienen te worden als ‘presque Dieu’, indachtig de l'art-pour-l'art-grootspraak van Willem Kloos ‘Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten’. Want ook een moedermaagd is, als bekend, niet het monopolie van de Moederkerk alleen.

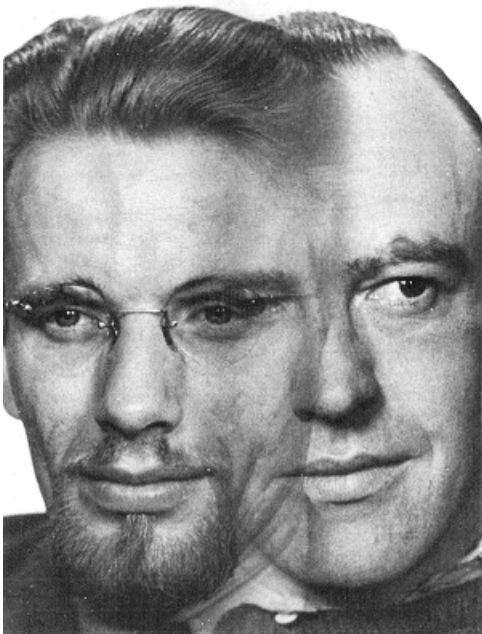
De richting die Elburgs poëzie hier uitging, was een resultaat van de nachtenlange gesprekken met spits-

broeder Koos Schuur en van het samen met hem vertalen van Franse symbolistische gedichten. De voorkeur voor Frankrijk van beiden mag geen verwondering wekken: Frankrijk van zowel vóór, tijdens als na de Duitse bezetting, met speciaal zijn hoofdstad Parijs, was vanzelfsprekend een soort Heilig Land waarop elke zichzelf respecterende kunstenaar zich oriënteerde.

Dat de twee jongeren hun belangstelling niet direct richtten (getuige althans het werk dat zij publiek achtten) op de laatstbekende ontwikkeling binnen de Franse kunstbeoefening, het surrealisme, moet volledig op rekening worden geschreven van de macht der traditie in de Nederlandse poëzie. Rilke en Valéry, daar kon over worden gesproken; Benjamin Péret en Philippe Soupault, dat was een voorbijgaand modeverschijnsel geweest, leuk om even aan te snuffelen zoals het periodiekje *De schone zakdoek** dat had gedaan, maar voor het overige warhoofderij en wartaal, apoëtisch.

Achteraf gezien blijft het vreemd dat de overal, ondanks de bezetting nog vrij te koop liggende afleveringen van *Transition, An International Workshop for*

* Hoewel Elburg de dichter Louis Lehmann, medewerker aan het periodiekje-in-één-exemplaar, al een enkele keer in de oorlogsjaren had ontmoet, was hij destijds niet op de hoogte van deze door Theo van Baaren en zijn vrouw Gertrude Pape beheerde publikatie. Pas na de oorlog, toen de vriendschap met Lehmann en ook met een andere medewerker aan *De schone zakdoek*, Kees Buddingh', een feit werd, vernam Elburg méér bijzonderheden over deze unieke onderneming. In 1986 schreef hij Van Baaren een brief waarin hij betreurde al niet tijdens de bezettingsjaren van het bestaan van zijn blaadje op de hoogte te zijn geweest. Toen hij er in diezelfde brief zijn spijt over uitsprak dat het nu te laat was om mee te werken, onthulde Van Baaren het geheim van zijn, ook nog in onze tijd, in een oplage van twintig à dertig exemplaren door Clean Kerchief Incorporated uitgegeven gefotokopieerde katernijes. Hieraan zal Elburg - graag - alsnog zijn bijdrage leveren.



Dubbelfoto Elb/Schuur door Emile van Moerkerken.

Orphic Creation, deels in 1932 bij de Servirepers in Den Haag uitgegeven, een blad dat de meest provocerende bijdragen bevatte van Hugo Ball, Kurt Schwitters, Queneau, Joyce en noem maar op, door de jeugdige Nederlandse schrijvers wel werden aangeschaft maar niet met een dusdanige gretigheid werden bestudeerd dat ze merkbare invloed op de poëtische praktijk van de jongeren uitoefenden. Een soort blindheid, veroorzaakt door een leesbril waarin Roland Holst en Nijhoff geëtt stonden, lijkt het.

Toch had Elburg al in de laatste maanden van 1941 en later, in 1943, onder invloed van de ooit door hem in 1937 bezochte surrealistische expositie in Amsterdam, en wel voornamelijk naar herinneringen aan de beeldende werken daar, teksten geschreven die duidelijk naar surrealisme en dadaïsme neigden, al beschouwde hij ze toen zelf als een poging tot kolderpoëzie. Hij had zo weinig vertrouwen in het kunstzinnige gehalte van deze ‘gedichten’ dat hij er zijn vriend Schuur niet eens mee onder ogen durfde komen. Pas in de dagen van *Het Woord* kwam hij ermee voor de dag, en toen zelfs nog bij wijze van aardigheidje.

Een bewijs dat er in de *Woord*-groep, ondanks de daar nog voortsmeulende verknochtheid aan kunsttradities, al veel mogelijk was: in een van de uit 1943 stammende, handgeschreven teksten is er sprake van een figuur ‘Kaasperhoofd’, een naam ontstaan uit de tijdens de bezetting gebruikelijke formulering met betrekking tot rantsoenbonnen - bon zoveel geeft recht op zoveel gram kaas per hoofd. De dichter (Chef d'École) Gerard Diels, die het handschrift van Elburg niet helemaal kan ontcijferen vraagt deze bij het lezen van het gedicht bevreemd: ‘Wat staat daar? Haasperhoofd?’ ‘Nee,’ zegt Elburg, ‘Káasperhoofd.’ ‘O, Káasperhoofd,’ stelt Diels gerustgesteld vast.

Een ander van deze uit 1943 daterende gedichten, het beginvers van de reeks die ‘De Zevensnaar’ tot titel heeft, namelijk *Nachtmuziek uit gaatjeskaas...* werd

ER KEEK TOCH EEN KONINGIN
 UIT DIE LOKKEND VERLICHTE POSTZEGEL?
 ZIJ TUKTE EN WENKTE MIJ BINNEN
 IN HAAR WARMGEVOERDE BRIEF,
 KNIPDOEGDE, FLUKVLOODE EN LIKTE,
 WIKKELDE MIJ VAN TOP TOT TEEN
 IN DE ONHEILSPELLEND E BOODSCHAP:
 WAARDE GEACHTTE,
 VIJF RODE WONDEN,
 ZES WITTE LIJVEN,
 ZEVEN BLAUWE BONEN,
 VOOR ELKE KRIJGER
 GOEDKOOP TE KRYGEN OM DE HOEK.

 IK KRONKEL MIJN LIJF TOT VRAAGTEKEN,
 KEEK OM OVER MIJN ONWETENDE STAART:
 GEEN VROUW, GEEN CENT, GEEN UDERLAND
 TUSSEN DE SLECHTE TANDEN
 VAN DE ORANJEGEZINDE POSTZEGEL,
 VAN DE BRIEF MET DE VIJF LAKZEGELS
 ALS DE BEHULDE KIJKERS VAN DE
 DOBBELSTEEN.

Gedicht uit de 'gecalligrafeerde' bundel *Kwikzilveren sokophouders en hikkende geheelonthouders*.

door Elburg, als tegenwicht voor het al sedert 1944 daarin voorkomende, neo-symbolistische verzetssonnet, in het beroemde 'Gastenboek-van-Eylders' geschreven, met wat gekleurde figuratie eromheen. Elburgs voormalige beschermheer - wanneer 'heer' al van toepassing zou mogen zijn op deze 'laatste bohémien' - Den Brabander,

sinds jaar en dag groot promotor van de gedichten van zijn beschermeling, was met déze kant van diens schrijverschap zo weinig ingenomen dat wie het ook maar in het café waagde hardop *Nachtmuziek uit gaatjeskaas* te citeren op molestatie door de vaak zeer volgegoten ‘Holle Man’ kon rekenen.

De eerste afwijkende, in 1941 en begin 1942 geschreven teksten raakten al spoedig verloren tussen de van nieuw woonadres naar nieuw woonadres mee verhuisde en nooit uitgezochte papieren en ze kwamen pas weer te voorschijn na een brand, met daaraan gepaard gaande rook- en waterschade, die Elburgs werkverdieping in zijn woning te Haarlem teisterde in februari 1981. Zij bestaan uit een twaalfstal op kunstdrukpapier van oorlogskwaliteit, met Oostindische inkt ‘gekalligrafeerde’ gedichten onder de verzameltitel *Kwikzilveren sokophouders en hikkende geheelonthouders* en acht slordig getypte teksten op vergeelde gelinieerde velletjes, alle gedateerd 12-1941. Drie bijbehorende gedichten konden met moeite worden gereconstrueerd van even zoveel zeer zwaar door vuur en water gehavende schriftblaadjes. Een van de gekalligrafeerde verzen werd daarop onder de titel *Cylindrisch gedicht* gepubliceerd in Jessica Voetens gedichtenrubriek in *NRC Handelsblad* (19 maart 1982). De vorm van de hier bedoelde vroege teksten is vrijer en de toon is ‘surrealistischer’ dan de metrisch gebouwde en soms zelfs rijmende *Zevensnaar*-gedichten uit 1943.

Klein t(er)reurspel

Een andere literaire activiteit waarvan de produkten pas na de oorlog aan het licht kwamen, was een briefwisseling in dichtvorm die Schuur en Elburg onderhielden door bemiddeling van hun vrouwen Lotte en Pauki tussen Herengracht en het adres van tweepersoonsgezin Schuur aan een van de Amsterdamse burgwallen, ik meen in het huis van de toenmalige schrijver,

later reclameman Ton van Pelt. Deze koeriersdienst van de beide vriendinnen viel in het midden van de hongerwinter, een tijd waarop het voor jonge mannen weinig raadzaam was zich op straat te vertonen, gezien het gevaar bij een of andere razzia te worden opgepakt en gedeporteerd voor slavenarbeid.*

Elburg meldde zijn vriend dat hij zijn baard had afgeschoren, in de trant van: *uit (tátatá) geboren,/bevloog mij an'dre pijn:/ik heb mijn baard geschoren/en moet een melkmuil zijn*. Wat hij er - verstandig - niet bijschreef, was dat hij zijn sikje had verwijderd om aan een 'klus' te kunnen deelnemen in samenwerking met enkele andere knokploegleden. Later groeide uit deze mededeling toch nog het bij verschijnen als tragikomisch gekenschetste berijmde verhaal *Klein t(er)reurspel* dat hem in 1948 de (eerste) Jan Campertprijs opleverde.

Maar vooral het tijdens de oorlogsjaren omhelsde neo-

* *In deze laatste oorlogswinter, de hongerwinter, was zelfs de met sneeuw en vuilnishopen gestoffeerde Leidsestraat zo onherbergzaam geworden dat vrouwen die voor zichzelf en hun ondergedoken verwanten op de schaarse broodbonnen een half 'regeringsgrijs' - met bonenmeel - hadden gehaald, daarvan ter plaatse werden beroofd. Elburgs vader, oud-zeeman, knoopte van scheepstouw en een paar metalen kogels een ploertendoder voor Lotte Ruting, waarmee zij, als haar polsen hadden meegewerkt, een mogelijke belager in één klap zou hebben gedood. Het moordtuig hangt nog als een memento ergens aan een muur in Elburgs Haarlemse woning. Wel metterdaad, maar achteraf gezien nogal lichtvaardig, hanteerde Lotte Ruting een vervalst Sicherheitsdienst-Ausweis waarmee ze het met prikkeldraad afgezette en zwaarbewaakte Museumplein overstak, langs de Ortskommandantur op weg naar het Instituut voor Kunstnijverheids Onderwijs, bijvoorbeeld om zich met het drukken van Elburgs clandestiene bundel De distelbloem bezig te houden. Dit vond zijn beslag omstreeks Dolle Dinsdag, terwijl de bezetters uiterst kribbig waren, ook al door de drommen NSB'ers die om bijstand kwamen smeken.*

symbolisme zou nog geruime tijd kenmerkend blijven voor de poëzie van zowel Schuur als Elburg, eigenlijk tot aan het einde van de *Woord*-periode toe.

Gerard Diels

Tegen het begin van 1948 tekent zich een omslag af in vooral de theoretische opvattingen die Elburg erop na houdt. In welk opzicht die dwars kwamen te liggen op de inzichten van Koos Schuur maar vooral op die van de tijdschriftleider Gerard Diels, is bijvoorbeeld in Siem Bakkers studie *Het Woord en Gerard Diels* (Bzztôh, 1980) diepgaand uiteengezet.* Vooral over de literaire persoonlijkheid van Diels wordt daarin veel uit de doeken gedaan, minder omtrent de zowel cynische als sentimenteel-romantische particulier. Door de vele verhalen over de nadagen van *Het Woord* zou de indruk kunnen ontstaan dat de vriendschapsbanden tussen Diels en Elburg minder stevig waren dan tussen deze laatste en Koos Schuur, maar die gevolgtrekking zou onjuist zijn.

Op de motorboot die Elburg en Lotte Ruting van vader Elburg hele zomers te leen hadden en waarmee zij een groot deel van het jaar op de Kortenhoefse plassen verbleven, waren ook Gerard Diels met zijn ‘compagne’ Freddy Holzhaus te gast, zoals na hem de schilder Melle, de schrijver Ludwig Kunz,* de *Woord*-dichter Nico Verhoeven en, een jaar later, Gerrit Kouwenaar en Tientje Louw, zijn vrouw. Of, weer later, Remco Campert met zijn Freddy Rutgers.

De haardracht van Gerard Diels, die de kaalheid van zijn schedel poogde te verbergen door het haar aan de linkerkant van het hoofd heel lang te laten groeien en dit, door pommade in bedwang gehouden, over de bovenkant te borstelen, leende zich niet zozeer voor deelneming aan de watersport. Weliswaar bedekte hij zijn kapsel tegen weer en wind aan dek met een geruite sportpet maar na blootstelling aan een bolle bries raakte de pet al gauw te water en hing hem het haar tot ver over de linker schouder. Dit kleine malheur nam niet weg dat hij het verblijf op het water een van de memorabele gebeurtenissen in zijn bestaan is blijven vinden. Het

* Zie ook Het literaire tijdschrift *Het woord* 1945-1949 (De Bezige Bij, 1987), handelseditie van Siem Bakkers proefschrift waaraan Elburg informatie en illustratiemateriaal bijdroeg.

* De in een noot bij bladzijde 86 behandelde brief van Gerrit Kouwenaar aan ‘Beste Jan Elburg’ eindigt met een soort versje waarin deze een ‘goede capitain’ wordt genoemd. Deze kwalificatie wijst terug naar een door de Kouwenaaars van Luku (Loekoe dus, zoals Ludwig Kunz werd genoemd) ontvangen prentbriefkaart tijdens diens logeerpartij aan boord van de *Marina*, de motorboot van de familie Elburg. In zijn avontuurlijke *Nederlands* schrijft de culturele immigrant, die weleens de uitdrukking ‘moordgriet’ als aanduiding van grote klasse heeft opgevangen: ‘Het is moord aan boord. Jan is een goede capitain.’ De grotestadsmens Kunz genoot inderdaad bovenmatig van zijn kennismaking met de watersport. Op de dag dat hij in Kortenhoef aan boord zou komen, bleek de afgesproken plaats aan lager wal te liggen zodat men op enige afstand van de oever voor anker ging. Op een gegeven moment hoorde Elburg Lotje, de dochter van Lotte Ruting zonder stemverheffing zeggen: ‘Daar is meneer Luku; dag meneer Luku.’ De bemanning dacht: dat hoort-ie toch helemaal niet, als-ie op de Lambertskade staat. Maar Luku stond niet op de kant. Zijn stem reikte niet ver en omdat hij de *Marina* niet kon praaïen, had hij zich van zijn pantalon ontdaan en was, met de broek op het hoofd en de stadse molières aan de veters om zijn nek, naar de boot toe gewaad. Elburg keek overboord en daar stond Kunz. Het heldere water was iets dieper gebleken dan hij had geschat en de panden van zijn geklede colbertje dobberden op de golfjes. Onverstoorbaar liet hij zich binnen de reling halen, waar hij de week van zijn leven doorbracht. Zelfs toen zijn gastheer een keer bij het dekwabberen uitgleed en volledig gekleed overboord ging, zag hij het vergenoegd knikkend aan, in de mening dat dit er normaal bij hoorde. Een waardig dadaïst.

weer was tijdens zijn verblijf aan boord namelijk uitzonderlijk mooi en op de eerste avond waagde het gezelschap zich, na het gebruiken van een ontspannende hoeveelheid alcohol, ook omdat de badkleding overdag al nat was geworden, naakt te water. Het spiegelgladde, glasheldere water boven de zandbodem, de waterlelies en de blote lijven in het maanlicht moeten op de toch wel steile beursman van katholieke afkomst een onvergetelijke indruk hebben achtergelaten. Nog jaren later, na de opheffing van *Het Woord*, kon hij Elburg aan de bar van sociëteit De Kring soms opeens om de schouders vatten en met zijn snerpande stem ontroerd roepen: ‘Het was een Griekse avond, Jan! Het was een Griekse avond!’

Zo was hij voor de vrienden die hem nastonden: aardig maar heel luid en nogal hardhandig. Wanneer Elburg hem in zijn latere jaren wat beschonken zag zitten in zijn vaste hoek aan de bar, vergewiste hij zich ervan of hij wel stevige kleren aan had alvorens hij naast hem op een kruk klom. Want tien tegen één dat Diels dan, aan Elburgs jas trekkend en draaiend, zou roepen, een van Elburgs gedichten citerend waarmee hij bijzonder was ingenomen: ‘*Het is de verte en oooo booooot het doooit... zeg jij en dan zeg ik...*’ Volgde een regel uit een van zijn melodieuze vertalingen naar Lorca of Quevedo.

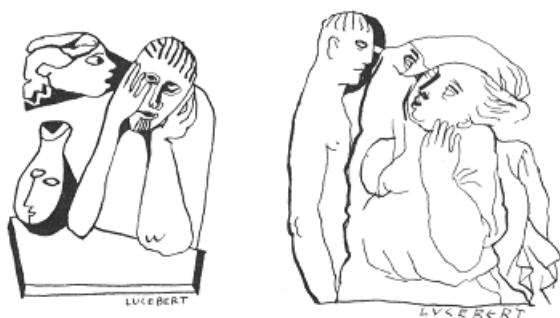
Voor wie hij niet kende, was Gerard veel minder aardig. Dán kwam zijn autoritaire aard onbewimpeld boven en, in de geëigende gevallen, ook wel zijn misogynie.

Ik herinner mij hoe de in die dagen zeer gefêteerde olympisch hardlooper Fanny Blankers-Koen op De Kring was geïntroduceerd, zich daar dol vermaakte en daarbij haar stem nogal verhief. Gerard liep op haar toe, boog zich naar haar over en voegde haar toe: 'Al kan jij nou zo hard lopen, daarom hoef jij nog niet zo hard te praten!' Dit met die doordringend krakende stem van hem, zeker zo hard als de arme sportvrouw zich had laten horen.

Het viel voor de jongere literatoren uit zijn omgeving en binnen de 'werkgroep' van *Het Woord* niet mee zich, tegen zijn luidheid, cynische gevatheid en overwicht aan jaren in, te doen gelden. Een treffend voorbeeld daarvan is een van de laatste redactievergaderingen die wij aan de leestafel van de sociëteit hielden. Autoritair baasje als Elburg zelf was, verweet hij Diels autoritair optreden en manipulatie. Volgens Elburg had Diels een bijdrage van de Limburger Robert Franquinet 'onder tafel gewerkt'. Diels reageerde quasi-verbaasd, vertelde dat 'we' die inzending toch al hadden afgestemd, maar hij wilde Franquinet's gedichten, voor Elburgs plezier, nóg wel een keer in stemming brengen. Het resultaat was dat ze inderdaad met drie tegen twee werden afgewezen. Nog niet tevreden drong Elburg nu aan op een geheime, schriftelijke stemming. Diels toonde zich - natuurlijk terecht - stomverbaasd, verontwaardigd, geschokt in zijn gevoelens van kameraadschap. Maar hij aanvaardde de uitdaging. Helaas voor hem - en uiteindelijk voor de redactie in haar totaal - bleek er na die geheime stemming maar één in de groep te zijn die zijn stem tegen de desbetreffende inzending uitbracht. Dit was een ontzettende klap voor Gerard en ik had, in weerwil van mijn triomf, erg met hem te doen.* Ik vermoed dat wij op datzelfde ogenblik hetzelfde dachten van het karakter waarmee een paar onzer mederedacteuren begiftigd bleken te zijn.

Diels' bazigheid uitte zich ook in de pertinente weigering gedichten van Lucebert in *Het Woord* op te ne-

* Dit waarheidsgetrouwe verslag wordt kennelijk door sommige betrokkenen als zo schokkend ervaren dat toen Elburg in 1986, na een periode van tientallen jaren, zijn voormalige mederedacteur Ferdinand Langen ontmoette, deze hem, zonder er regelrecht uitsluitel over te geven of hij al dan niet de voorpublicatie van dit geschrift in De Gids onder ogen had gehad, voorhiel dat men nooit zijn memoires te boek moet stellen omdat die altijd 'véél te persoonlijk gekleurd' zijn.



men en uit de blijken van vooringenomenheid die hij binnen de redactie wist op te poken, viel af te leiden dat zelfs een geheime stemming hier geen remedie zou betekenen. De bereidheid Lucebert tegen een beschamend laag bedrag vignetten te laten maken kreeg ik als een soort troostprijs toegeschoven.

Ook het minieme beetje geld dat de redactie van een noodlijdend tijdschrift in die dagen voor illustraties kon uitgeven betekende voor de gesjochten jongen Lucebert een fortuin waarvoor hij gretig aan het werk ging. En in het vuur van zijn creatieve ambitie raakte, zoals vaker, de commerciële aanleiding volledig zoek.

‘We hebben niet meer dan zes vignetten nodig,’ polste ik mijn makker, ‘maar als je er nou bijvoorbeeld acht zou maken, dan kunnen ze uitzoeken.’ De volgende dag schudde hij uit een oude envelop maar liefst veertig, op crèmekleurig briefpapier gemaakte, kleine pentekeningen op mijn tafel. Aan één ruk door op de avond van de bestelling gemaakt. Weliswaar in een verscheidenheid van stijlen (‘Voor het uitzoeken’), maar stuk voor stuk het bekijken dubbel en dwars waard. Voor het eerst van mijn leven was ik erachter hoe ik me zo ongeveer een



Enkele van de vignetten van Lucebert voor *Het Woord*, 1948.

hoorn des overvloeds moest voorstellen, terwijl mijn mederedacteuren zich redelijk tevreden toonden over de geboden keus. In plaats van de beoogde zes werden het tien vignetten die het allerlaatste nummer van het kwartaalschrift opluisterden. In diezelfde slotaflevering stond ook het, als ik me niet vergis, enige artikel dat men in *Het Woord* ooit aan de schilderkunst spendeerde. Over de werken van... Jongkind (1819-1891)! De redacteuren schenen in hun hart de mening te koesteren dat beeldende kunst alleen als onderstreping van hun 'nieuwe Nederlandse letterkunde' interessant was.

Hoewel ik zijn reserves ten opzichte van Luceberts persoon en werk min of meer kon plaatsen, heb ik er tegenover Koos Schuur later toch wel mijn verwondering over uitgesproken dat Gerard Diels (in tegenstelling tot Elburg en Kouwenaar, en zelfs tot op zekere hoogte tot Schuur en Nico Verhoeven) zo klaarblijkelijk niet van bewondering was vervuld voor verzen die duidelijk alles belichaamden wat hijzelf in zijn theoretische geschriften steeds voorstond. Ik schreef Schuur dat Diels, had het even meegezeten, de Chlebnikov van de experimentelen had kunnen zijn.

Schuur schreef mij (in een brief gedateerd 7 februari 1981, uit het ziekenhuis waar hij een ingrijpende operatie had ondergaan):

Dat Gerard Diels destijds zich op zichzelf terugtrok, heeft me ook heel erg verbaasd. Hij moet toch uitnodigingen genoeg hebben gehad. Wanneer ik het probeer na te vorsen, denk ik dat Gerard eigenlijk een tijdschrift had met Koos Schuur. Jan Elburg lag hem niet helemaal, evenals Hans Redeker. Bert Schierbeek was niet datgene dat hij wilde en verwachtte. Dat jij van hem een Chlebnikov verwachtte - nee dat zat er bij Gerard niet in. Poëtisch vermogen genoeg en ook intelligentie, maar geen hartstocht in die richting, geloof ik. Gerard was een vreemde heer. Er moest bij hem altijd een

bepaald theater, een bepaalde vorm zijn - niet door zijn katholieke opvoeding, maar door zijn eigen opvoeding (zou ik bijna zeggen), het cachet. Tenslotte bleef Gerard ergens een ouder en respectabel geworden Macky Messer die beslist niets te maken wilde hebben met rumoerigheid, onvolwassenheid en zelfs haveloosheid.

Men ziet het: ‘rumoerigheid, onvolwassenheid en zelfs haveloosheid,’ karakteristieken waarvan de dagbladartikelen, gericht tegen de ‘experimentele’ dichters en hun schilderende vrienden, in de jaren 1948 tot en met 1953 bol stonden.



Portret van Gerard Diels (gestorven in 1956). Op 18 oktober 1972 in café Eylders uit de herinnering geschetst door Eppo Doeve: ‘Ik zie, hoe heet-ie ook weer niet. Die dichter, ik bedoel, hij zag er zó uit.’

Men vraagt zich intussen wel af welke waarde aan de verwijten van ‘rumoerigheid’ en ‘onvolwassenheid’ moet worden gehecht, het gedrag van de inderdaad altijd correct geklede Diels zélf in ogenschouw genomen. Hij kon huilen als een kind bij Jo Staffords sentimentele gezang in het nummer *Allentown Jail*, zijn grote voorkeur boven alles wat de jukebox op De Kring, sociëteit voor kunstenaars en intellectuelen, placht af te scheiden. ‘They locked up my darlin in Allentown jail, oohoo oohoo!’

Hij vond het noodzakelijk om tijdens een lezing van de experimentelen, ook al op De Kring, Gerrit Kouwenaars opzettelijke ‘rhinocéros’ luidkeels te verbeteren tot ‘rhinóceros’ (een van de toehoorders: ‘Hou je bek toch es een keer, verrekte schoolmeester!’). En toen tijdens de inleiding tot deze voorlezing de naam *Het Woord* viel, vond hij het gepast om, zich letterlijk op de borst slaande, de aanwezigen op hoge toon mee te delen: ‘Ze spreken over Mij!’

Een terloopse opmerking van zijn vriendin Freddy Holzhaus dat zij ‘baby’s leuk’ vond, hoorde men hem snel en snerpnd aanvullen met ‘om met het schedeltje tegen de muur te slaan’.

Ietwat goedaardiger maar toch ook weer niet van boosaardigheid gespeend was zijn gedrag op een avondlijke bijeenkomst van de *Woord*-redactie ten huize van de Voetens, bij welke gelegenheid Marga Minco zich ertoe liet overhalen een paar door haar, zonder enige pretentie gemaakte gedichten voor te lezen. Een van de beginregels luidde: *Ik wil een man met pikzwart haar*, een wens die Gerard Diels bij het vorderen van de avond en van zijn beschonkenheid steeds frequenter deed declameren: *Ik wil een man met zwart pikhaar*.

Voor de duidelijkheid: zijn rumoerigheid en onvolwassenheid doen niets af aan de grootsheid van zijn gedichten en de scherpzinnigheid van zijn opstellen. Het was uit hoofde van die begaafdheid dat wij een groot stuk van onze weg op poëtisch gebied samen gingen.

Blijft de verwondering om het feit dat Gerard Diels niets van Lucebert en zijn werk moest hebben. Soms denk ik weleens: zou er jaloezie in het spel zijn geweest?

Bert Schierbeek

Een van de goede vrienden, naast Schuur en Diels, uit de werkgroep rond *Het Woord* was prozaschrijver Bert Schierbeek. Met hem en zijn vrouw Fried werd de eerste naoorlogse tocht naar Parijs gemaakt: logeren in de ijskoude, hoge kamers van het filiaal van de Volkshogeschool, Château de Méridon. Pakje boterhammen mee en dat nuttigen bij de surrogaatkoffie met een scheut zoetstof erin die de Parijse cafeetjes verstrekten...*

Gelijk op met dat van Elburg ging Schierbeeks verlangen naar vormvernieuwing. Over de kwestie 'en inhoud' verschilden de meningen nogal. In die dagen zwoegde Bert aan zijn omvangrijke *Boek Lecocq*, een manuscript dat al doende tot een omvang van meer dan zeshonderd pagina's aanwies. Hij probeerde hierin de verbinding te leggen tussen zijn stijl in *Gebroken horizon* (1946) en de hem erg aansprekende werkwijze van James Joyce. Hoewel zijn debuutroman *Terreur tegen terreur* er een over het verzet was geweest, toonde hij, ook

* 'Oui, nous sommes dez-héros!' kreet Bert Schierbeek, in een café geprezen om zijn trotseren van de vrieskoude storm bij het bezichtigen van het paleis van Versailles en aanpalende bezienswaardigheden. De andere schrijver, die lafhartig het moeilijke Frans-spreken aan zijn ongeremd gebekte makker overliet, kromp - als een van de zéros - gewond ineens bij het Gallische geginnegap dat op Berts exclamatie volgde: Jan G. Elburg, voor het eerst vrijwillig in het buitenland. Nu wasie niet thuisgebleven maar had-ie, als zwijger, óók ongelijk, om het even of hij nou voor een nul of voor een held werd aangezien. Bert communiceerde, en hoe. Een voorschot op zijn eerste experimentele geschriften: geamuseerd begreep zijn publiek hem.

al onder de niet-onbedenkelijke invloed van de *Woord*-theorieën, een groeiende neiging het maatschappelijk gebeuren minder ruimte in zijn werk te geven dan het persoonlijke, vooral geestelijke avontuur. Een mixtuur van esthetische hooghartigheid en Gronings-provinciaal wantrouwen deed hem al wat politiek was, al wat hij als bemoeizucht van wereldverbeteraars ervoer, van de hand wijzen.

Schierbeek kenmerkte zich door een zekere luchthartigheid ten opzichte van het métier die Elburg mogelijk in beginsel niet vreemd was, maar die deze in zichzelf en nog heviger in anderen verfoeide. De woorddrunkenheid die de experimentelen later van alle kanten zou worden verweten, werd al vroeg in Schierbeeks werk merkbaar. Zo zelfs dat hij soms blunderde waar het woordkeus betrof.

Zo liet hij - een voorbeeld uit tientallen - eens een fragment uit het *Boek Lecocq* lezen waarin een oudere joodse man zijn ontsteltenis moest uitspreken over de omstandigheid dat zijn zoon het met een christenmeisje aanlegt. Schierbeeks oude jid roept uit: 'Mijn zoon met de golem!' Navraag brengt aan het licht dat de auteur eigenlijk 'gojim' had bedoeld, maar met enige kennis van zaken wat het meisje betreft vanzelfsprekend over een 'sjikse' had dienen te schrijven. Elburg vatte zoiets op als gebrek aan verantwoordelijkheid tegenover het ambacht, een standpunt dat - niet alleen achteraf bekeken - danig naar pennewipperij riekt. Het moet duidelijk zijn dat je geen zeshonderd bladzijden schrijft binnen een kort tijdsbestek als je al van meet af aan op elke slak zout legt. Dat komt bij de afwerking wel. Bovendien: waar strijken editors anders hun salaris voor op?

Daarbij komt dat Elburg zelf geen zier beter was. In zijn vertaling van Robert Penn Warrens *All the King's Men* vertaalde hij, uit louter balorigheid, het Amerikaanse 'blokehead' met 'blokhoofd', een rang uit de burgerlijke luchtbescherming tijdens de oorlog. Omdat de redactionele controle op De Bezige Bij in die dagen nog

verre van volmaakt was, en omdat Elburg zelf zijn ‘grap’ verder ook vergat, kwam dit ‘blokhoofd’ uiteindelijk ongewijzigd in de uitgave *Zij gaven hem macht* terecht.

Maar, zoals gezegd, Schierbeeks onbekommerde ‘ach wat geeft dat nou’, naast het gemis aan betrokkenheid inzake het maatschappelijk gebeuren, ergerde de in die dagen wel hinderlijk beginselvaste ‘aartsexperimenteel’ bovenmatig.

Bij alle kameraadschap ging hij Schierbeek beschouwen als voorbeeld wat een schrijver níet mocht zijn. Vooral toen Bert, na Schuur en Elburg, aan de beurt was om in *Het Woord* een manifest in dichtvorm te fabriceren, en zich daar met een paar regels van afmaakte, zich bovendien in een naschrift voor die beknoptheid verontschuldigend met de opmerking dat hij het woord ‘parelen’ in het vers had gebruikt en dat parelen héél duur waren zodat niemand zich bekocht hoefde te voelen. Deze boertigheid gaf alweer aanleiding tot ongenoegen. Een ‘grapje dat mag’ maar niet in het stadium waarin vernieuwers ‘Poëzie’ nog met een hoofdletter schrijven, blijkbaar.

De hier gesignaleerde ergernissen zouden gevolgen hebben tijdens Schierbeeks aandeel in het latere Cobragebeuren. Elburg waardeerde Schierbeeks ronde goedlachsheid, zijn gastvrijheid, luisterde geamuseerd wanneer Schierbeek, ter ere van zijn bezoekers, achter een muziekstandaard klassiek op een viool begon te strijken (Elburg had zelf altijd jazzgitaar gespeeld), maar hij zag in deze vriend geen medestander. Het zou tientallen jaren duren eer hij voldoende gelatenheid had opgedaan om op dit standpunt terug te komen.

Bert Voeten

De rol van de dichter Bert Voeten in de aanloop tot de ‘revolutie der vijftigers’ was een geheel andere dan die van Schierbeek. Bert Voeten, van wie Elburg het eerste

werk leerde kennen in dezelfde aflevering van *Criterium* waarin hij met zijn sonnet *Evenwicht* debuteerde, dook in 1945 op met een omvangrijke hoeveelheid succesvol werk. Zijn in 1946 uitgegeven oorlogsdagboek *Doortocht* had hem direct al de Van der Hoogtprijs opgeleverd, maar daarnaast publiceerde hij als aan de lopende band bundels gedichten: *Babylon herhaald* (1944), *Sonnetten voor Solaria* (1945), *De blinde passagier* (1946), *Twee werelden* (1946) en *Odysseus' terugkeer* (1946). Dit laatste bundeltje werd opgeluisterd door een titelvignet van de jonge tekenares Tientje Louw, een huisgenote van het gezin Voeten en niet zo heel veel later de wettige echtgenote van Gerrit Kouwenaar.

Hoewel niemand, nu Voetens toenmalig dichtwerk doorbladerend, hem (of wie ook van zijn tijdgenoten) van schokkend of waaghalzerig taalgebruik zal kunnen betichten, vond zijn schrijverij bij de gevestigde generatie naast waardering ook kritiek. Commentaar van Bertus Aafjes' vrouw Poes op Voetens poëzie: 'Wat is dat nou, hij schrijft: *Er zit vogelpoep op het raam.*' Alsof wij hier te maken hadden met een notoire vuilschrijver, terwijl Bert, dichterlijk, in zijn cyclus *Amsterdamse kwatrijnen* had gerept van *het met vogeldrek besterde raam*. Maar ja, men hoorde Poes ook eens haar Bertus vertellen dat hij in een gedicht *met mijn twee handen* diende te verbeteren tot *met mijne handen* omdat zoiets stukken fraaier klonk. Je bleef lachen in die dagen en achteraf nog veel harder.

Bert Voeten, door vrienden en verwanten ook wel Bill genoemd, in 1918 te Breda geboren, had met zijn vrouw Marga Minco de jaren van de bezetting overleefd in het pand Kloveniersburgwal 49, in de wandeling aangeduid met 'de Kloof'. De aard van dit adres valt enigszins te vergelijken met die van Herengracht 406, domicilie van Jan Elburg en Lotte Ruting. Maar wat zich aan de Herengracht op één, hooguit twee verdiepingen afspeelde, gebeurde aan de Kloof door het hele pand: onderduikerschap, illegaliteit en alles wat daarbij hoorde. Terzijde:

saillant punt was dat het enige watergespoelde toilet van al die etages zich op de verdieping van de Voetens bevond.

De titel van de bundel *De blinde passagier* verwijst naar Voetens onderduikerschap. Het prestige dat hij had opgebouwd bij de oudere generatie, gepaard aan zijn vliegende start in de letterkunde, maakte hem tot een gezochte figuur voor redacteurschappen. Bovendien zorgden zijn door een licht Westbrabants accent onderstreepte bespraaktheid en zijn Zuidnederlandse gastvrijheid ervoor dat zijn huis een middelpunt werd van de literaire bedrijvigheid.

Het huis, zoals Elburg het in de jaren vlak na de bevrijding leerde kennen, vertoonde naast de links in de gevel gelegen toegangsdeur een brede garage-ingang; op de eerste verdieping zetelde een uitgeverij van prentbriefkaarten en kalenders. Hierboven lagen de appartementen van de Voetens - al spoedig waren er twee dochters: Jessica en Beer - en daar weer boven huisde een zeer bedaard gezin, Zuidweg geheten, een naam die Elburg nooit zou hebben onthouden ware dit ook niet de familienaam van zijn moeder. Op de bovenste verdieping had Tientje Louw haar werk- en woonruimte. Toch was er boven de zoldering van haar flat nog een optrekje, een vlieringkamertje gelegen achter de kroonlijst van het pand, waar later Lucebert zou logeren.

Al ten tijde van het bestaan van *Het Woord* waren de Voetens naar het zuiden van Frankrijk gereisd, naar Roussillon, in die tijd een vrijwel onbezocht, exotisch gebied, en Tientje Louw had hen daarbij vergezeld.

Ik herinner me dat ik Tientje, een rijzige meid, met een figuur zoals men zich bij voorkeur een Germaanse vorstin voorstelt, op een avond met de Voetens op De Kring zag. Ze was gedurfd gekleed in - onder meer - een van de lichtblauw geblokte bakkersbroeken waarvoor zij een zwak had - echte bedrijfskleding en toen nog 'gek'. Ze was rozig bruin verbrand onder het zongebleekte haar dat ze, op Franse manier, in twee kleine

vlechtjes droeg. Ze had bruine ogen, opvallend bij haar blonde uiterlijk. Bij latere kennismaking bleek dat haar huid een bijzondere gevoeligheid had. Men kon, als grapje, met zijn nagel tekeningen of teksten op haar blote bovenarm maken, bijvoorbeeld, en even later stonden die daar in verdikte lijnen duidelijk zichtbaar op, wel een kwartier lang: ‘the illustrated woman’.

Tientje kwam oorspronkelijk uit Den Haag, was een bedreven illustratrice en reclametekenares. Af en toe vertoonde zij zich met een van haar twee broers, voor die dagen een ware reus van een man. Een van de verhalen over de andere broer, ook al een uitzonderlijk lang type, heeft niets met de literatuur ‘in engere zin’ te maken, maar is te mooi om hier onvermeld te laten.

De broer had ondanks een zekere, in de handel opgedane, welvarendheid uit eenvoudiger dagen de gewoonte bewaard zware shag van Van Nelle te roken. Op een avond bezocht hij met een zakenrelatie een nachtclub waar een striptiseuse er een gewoonte van maakte bij de heren op de knie te gaan zitten, ze de sigaret uit de mond te nemen en zelf daar de rook van te inhaleren, daarbij haar ‘prooi’ diep in de ogen starend. Broer Louw is te verdiept in zijn gesprek om het meisje te waarschuwen wanneer zij, op zijn knie plaatsnemend, een diepe teug van zijn sigaret neemt. Resultaat van de zware-van-de-weduwe: een fraai met kralen en glitter opgetuigde naaktdanseres klapt hoestend dubbel en verdwijnt, braakgeluiden uitstotend, naar haar kleedvertrek om zich de rest van de avond niet meer te vertonen.

Dit moet zich echter een paar jaar na 1947 hebben afgespeeld want in de dagen waar wij nu over spreken was er nog geen zware shag te krijgen: alleen de sigaretten van de geallieerde bevrijders en de inferieure inheemse merken, waarvan de peuken, naar een gewoonte van jaren, zorgvuldig werden opgeslagen in de zakken van de colberts die dan ook een weeë stank van bedaagde sigaretteëindjes afscheidden.*

Getuigenis van de uitstap van de Kloof-commune naar Banyuls/Collioure is nog het gedicht *Aan een Flamencodanseres* van Berts hand in *Het Woord* terwijl ook het hiervoor gesignaleerde vers van Marga *Ik wil een man met pikzwart haar* uit die periode moet stammen.

Overigens had Marga nog niet de moed verzameld om het proza te publiceren dat haar vanaf het eind van de jaren vijftig tot een van Nederlands succesrijkste auteurs zou maken.

Het huis van de Voetens, tussen Nieuwmarkt en Munt, lag net buiten de grenzen van de Amsterdamse hoerenbuurt, in die tijd een kwartier dat blaakte van tolerantie en gezelligheid, vergeleken bij nu. Wat de ‘bikkers’ ook aan inbraken of overvallen mochten beramen in hun cafés, wanneer men zich bij zijn eigen biertje en saffie hield, kon men daar komen zonder de minste overlast te ondervinden. Ook de meisjes hadden nog iets gemoedelijks. Ik herinner mij hoe ik, onderweg van het huis van mijn ouders aan de havens waar ik had gegeten, met een soort biedermeierboeketje - duizendschoon, gevat in een krans van papieren taartrand, bijeengehouden door een omvangrijke blauwe strik - bestemd voor Marga langs de walletjes liep. Van heel wat stoepen werd ik aangeroepen met: ‘Hé, Moppie, kom je die mooie bloemen bij mij brengen?’

Gezelligheid troef dus, in de omgeving van de Voetens. Eén groot nadeel vertoonde op den duur de verdieping die zij bewoonden. Waarschijnlijk waren zij hier slachtoffer geworden van hun hartstocht voor leuke an-

* De eerste aan deze zware Van Nelle verwante shag waarvan ik na jaren iets te roken kon rollen, werd aangeboden op de voorleesavond die op pagina 138 wordt beschreven. Het effect als gevolg van de ontwenning was bij mij niet zo hevig als bij de naaktdanseres. Maar van de grote, wijd opengeschoven glaswanden die van vloer tot zoldering aan de grachtzijde toegang boden tot een vrije val van drie verdiepingen hield ik me, lichtelijk zweverig, verre.

tieke spullen, die je destijds echt nog voor een krats op de markt kon kopen... Op een zomeravond zitten we met een gezelschap pratend, drinkend bij elkaar. Een meisje zegt over een insect dat naar beneden, op haar rok, is komen tuimelen: 'Kijk eens wat een raar beestje.' Marga springt op, grist het beestje weg en eer het merendeel van de aanwezigen er een blik op heeft kunnen slaan gooit ze het door het opgeschoven venster, het donker in.

Later, aan de Herengracht, zegt Lotte Ruting tegen Elburg: 'Weet je dat ik sterk de indruk had dat het een wandluis was, dat beestje?' Voor nette, niet eens erg burgerlijke mensen was dat toch een vervelende zaak in die tijd. Wandluizen, dat bleef kenmerkend voor vieze, haveloze paupers: je praatte er bij voorkeur niet over. Bovendien kon je er weinig tegen ondernemen. Het was natuurlijk mogelijk de Gemeentelijke Gezondheidsdienst te vragen je woning te komen blauwgassen, maar als je de auto van de 'luizenpiepers' voor je deur had staan, wist elke omwonende meteen van je schande en liet niet na daar duchtig ruchtbaarheid aan te geven.

Ja hoor, het bleken inderdaad 'punaises'. De dochttertjes Voeten vertoonden al gauw de sporen op hun armpjes en hoewel niemand er echt mee zat, sprak geen mens erover en Marga en Bert deden hun uiterste best om de plaag met aardoliepreparaten en DDT uit te roeien. Op den duur scheen dat inderdaad de verschijning van de parasieten minder frequent te maken.

Toch was Elburg er huiverig voor dat hij na een bezoek aan de Voetens het ongedierte mee naar zijn eigen woning aan de Herengracht zou brengen. Bij aankomst thuis na zo'n bezoek voltrok zich dan ook stevast achter de deur van Elburgs grachtenpand een volstrekt zotte ceremonie. Een prachtige, met wit marmer beklede hal, waarin een wankelende, beschonken dichter zijn kleren stuk voor stuk uitdoet om ze na ze aandachtig te hebben uitgeschud op een stapel te leggen. Daarna, poedelnaakt, met zijn plunje over zijn arm de lange marme-

ren gang af, vier trappen naar boven, om op de eigen verdieping in bed te kruipen. Een wonder dat hij in de loop van deze lange reeks vertoningen nooit een gezinslid van de huisbewaarder tegen het lijf is gelopen.

Gerrit Kouwenaar zou deze bolgezogen bloeddorstige plaag er later echt helemaal onder krijgen toen hij, na het vertrek van de Voetens naar het Witsenhuis, met Tientje de bewuste verdieping betrok. ‘Ik ging naar de drogist,’ vertelt hij, ‘en ik kocht er DDT. Het was, denk ik, niet de tijd van het jaar waarin je last van motten hoorde te hebben want de drogist zei: “Zo meneer, nu al last van motten?” “Jaja,” antwoordde ik. Thuis ben ik erbij geklommen en vlak tegen het plafond zag je in de muur inderdaad een soort gangen zitten. Ik heb de zaak wat uitgepeuterd en een papje van DDT gemaakt en erin geperst en de hele zaak met gips dichtgesmeerd. Nooit meer last gehad. Tenzij Lou van Gasteren later...’ (Lou van Gasteren, de filmer, zou het huis later aankopen en in zijn geheel als woon- en werkruimten benutten; hij betrok alvast de vierde verdieping toen de Kouwenaars naar de tweede zakten.)

Kouwenaar

Waar zou ik Gerrit Kouwenaar anders hebben leren kennen dan bij Eylders, in die feestelijke periode na afloop van de oorlog. Het caféleven floreerde al was de drank nog schaars. Eén borrel per klant na vijf uur. Maar dan wel in alle cafés. En dat waren er nogal wat in de omtrek van het Leidseplein, waar goede vaderlanders als ex-Eylders-barkeeper Dick van Dijk, of zelfs ook Tonia, de vrouw van schilder Henk Henriët, beslag hadden mogen leggen op de drankvoorraden van NSB'ers. Het was dus een rusteloze tocht op al onvaster benen langs de etablissementen in de omgeving. Zogenaamde zwarte borrels waren ook wel te koop, maar alleen betaalbaar voor de zwartehandelaars die gelukkig ook weleens voor arm

artiestenvolk de bink wilden spelen. Verwachtingen daaromtrent liepen soms ook mis.

Ik herinner me een borreluur waarop we met een stuk of wat heel behoedzaam en met lange tussenpozen aan onze ene legale borrel tippend aan de bar bij Eylders zaten. Een vrolijke man in een poenig nieuw pak komt binnen en roept ons toe: 'Drink 's uit, jonges!' Tuk op een aan te bieden consumptie slaan we snel ons jonkie achterover maar de man biedt ons helemaal niets aan, bestelt één enkéle voor zichzelf. De ruzie werd slaande maar verliep toen John Eylders ons persoonlijk, tot troost, allemaal een drankje van de zaak aanbod.

Ter zake: Gerrit Kouwenaar. Nieuwe aanvang.

De drukke omgang met de schrijvers van de *Woord*-groep en met die rond *Criterium* - Hoornik, Aafjes, Hoekstra, Van Hattem en bovenal Den Brabander, oude zuipmakker - weerhield Elburg er niet van ook kennis aan te knopen met jongere, tot dusverre vrijwel onbekende dichters. Een van die allerjongsten, voortkomend uit de kringen rond het illegale tijdschrift *Parade der Profeten*, het bibliothele blad *De Rode Lantaren* en het tijdschrift *Columbus*, was Gerrit Kouwenaar.

Dat klinkt nogal exclusief literair, maar er dient op gewezen dat Kouwenaar zich tijdens oorlog en verzet óók had beziggehouden met publikaties van een veel minder uitsluitend letterkundig karakter. Hij werkte onder meer mee aan het illegale Utrechtse studentenblad *Lichting*, een periodiek waarin zowel de door de Duitse bezetters omgebrachte verzetsstrijder Leo Frijda schreef als de huidige VVD-politicus Joekes. Gerrit Kouwenaar had zijn bijdragen aan *Lichting* bekocht met ruim een half jaar gevangenisstraf onder de meest penibele omstandigheden: van mei 1943 tot in november van datzelfde jaar. Hij had de nationaal-socialistische represailles ondergaan in de Utrechtse gevangenis aan het Wolvenplein, een bouwval die al voor mei 1940 was afgekeurd maar door de bezetter opnieuw in gebruik werd genomen voor het opbergen van tegenstanders. Daarna



Het interieur van café Eylders te Amsterdam.

was hij overgebracht naar het Amsterdamse Huis van Bewaring aan de Amstelveenseweg. Het contact tussen Kouwenaar en de Utrechtse verzetsmensen werd gelegd door de uit deze stad stammende schilder Hans Engelman, dezelfde die de dichter korte tijd daarna zou voorstellen aan diens toekomstige wettige echtgenote Tientje.

Sedert zomer 1945 werkte Gerrit Kouwenaar als redacteur kunst en letteren, opvolger van de latere Frankrijk-propagandist Jan Brusse, bij het communistische dagblad *De Waarheid*. Hij leefde in die dagen van vlak na de oorlog op een zolderkamertje aan de Lange Leidsedwardsstraat, nóg dichterbij de tabaksrook van Eylders dan Elburgs onderkomen aan de Herengracht, en waar zouden twee linksgezinde dichters elkaar anders ontmoeten dan in dit café? De band zat hem al meteen in de gedeelde bewondering voor Den Brabanders werk, maar ook de gezamenlijke marxistische opvattingen schiepen een band. De gesprekken over de naoorlogse letterkunde verliepen daardoor in een sfeer van

wederzijds begrip die Elburg bij zijn vrienden van *Het Woord* miste. Kouwenaar, die in zijn krant de ambitieuze serie artikelen ‘De dichter en zijn tijd’ had opgezet, mengde in zijn beschouwingen marxistisch-leninistische theorieën van velerlei herkomst met eigen inzichten tot een essayistiek die Elburg, al bleef een bepaalde oppervlakkige toon altijd eigen aan de dagbladjournalistiek, beschouwde als een gezond tegenwicht voor het esthetistische geschrijf in *Het Woord*.

Groot schandaal had Kouwenaar, die ook film en schilderkunst in *De Waarheid* behandelde, in 1947 gewekt met zijn aanval op het modieuze wassenbeeldentheater van schilder Carel Willink, idool van Hoornik c.s. en zelfs in 1950 nog van W.F. Hermans, die hem ten voorbeeld stelde aan de Cobra-schilders. Nu is het, tussen haakjes, de vraag of Hermans ooit veel van schilders heeft begrepen: Melle vertelde me een keer hoe Willem Frederik had geprobeerd hem ertoe te krijgen een schilderij tegen een oude zwartmarmeren pendule te ruilen. Goed: schrijvend Amsterdam, kroegbaas Eylders inclus, vond het te gek dat een broekje dergelijke onaangename dingen zomaar over een achtbaar man als Willink durfde zeggen. Nu mocht Kouwenaar jong zijn, hij oordeelde met kennis van zaken, opgevoed als hij was, na zijn Amsterdamse schooljaren, in het kunstenaarsdorp Bergen waar zijn broer David tot de jongeren van de schilderskolonie behoorde. Niet alleen Gerrit Kouwenaar had iets op het gekunstelde werk van Willink tegen, de meeste beeldend kunstenaars die het ‘echte’ schilderen beleden, zagen weinig in de Spengleriaanse tafereeltjes van Willink, Koch of Hynckes. Utlating bijvoorbeeld van de aristocratische oude schilder Ten Holt, toen iemand hem erop wees hoe fraai de pullover op Willinks portret van A. Roland Holst was meegeportretteerd: ‘Ja, je kan het goed zien, hij is helemaal gebreid... maar breien doen ouwe wijven, schilders niet.’

Gerrit Kouwenaar kende de bovenbuurvrouw van het gezin Voeten aan de Kloof gedurende de laatste oorlogs-

jaren door ontmoetingen op het atelier van een wederzijdse relatie, de schilderende leeftijdgenoot Hans Engelman (oomzegger van de dichter Jan). Toen hij haar ook nog regelmatig ging ontmoeten rond het Leidseplein en vooral in hét eethuis van de jongere kunstenaarsgeneratie Het Vette Hapje (bij de Magere Brug), geëxploiteerd door een goedmoedige, uit Wenen afkomstige emigrant, die trots de schildersnaam Kirchner voerde, klikte het al spoedig tussen de lange magere dichter en de lange, royaal bemeten tekenares en verruilde Kouwenaar zijn zolderkamertje voor een plekje op de ruimere zolderverdieping aan Kloveniersburgwal nummer 49.

Zo geviel het dat dichter/tekenares Kouwenaar/Louw bezoeken aflegden bij dichter/tekenares Elburg/Ruting, vooral in begin 1947, toen Kouwenaar een korte periode bij zijn krant weg was om zich helemaal aan de eigen schrijverij te kunnen wijden*. Het bezoeken en tegenbezoeken liep al spoedig uit op een verknochte vriendschap: wederzijds werd werk gelezen, bekeken, gesprekken zetten zich voort tot diep in de nacht bij koffie en uiteindelijk koffie van koffieprut, sigaretjes paffend en uit de peuken van deze sigaretjes gerolde shagjes paffend. Geld was schaars, rookwaren en voedsel nog gedeeltelijk op de bon, maar stof tot theoretiseren was er genoeg, zowel op het gebied van de kunsten als in maatschappelijk opzicht, omdat er in Nederland een sluipende restauratie van vooroorlogse verhoudingen aan de gang was. Daarenboven bevonden we ons midden in de koude oorlog en in de zomer van dat jaar 1947 woedde de eerste politionele actie in wat men hardnekkig De Oost bleef noemen.

* Zie over de aarzelende terughoudendheid die er op de grens van kennismaking en kameraadschap bleek te bestaan, de aantekening over de teruggevonden brief in de noot bij pagina 86.

Spelletjes

Ernst of niet, ook toen al werden door het kleine gezelschap de spelletjes gespeeld waarover de geschiedenisboekjes van Vijftig en Cobra wel melding maken: het *cadavre exquis*, zowel in taal als in tekening. Ook het vraag- en antwoordspel: de vraag werd op een blaadje papier geschreven en weggevouwen aan de tegenspeler overhandigd die er het antwoord onder schreef zonder de vraag te hebben gelezen. Zo ontstonden teksten in de trant van: *Wat is een boek? Dat duivenest in de iep voor het raam.* En: *Wie ben ik? Klap met een hamer op een rozemond.*

Maar ook minder literaire spelletjes werden uitgevonden. Het mimisch uitbeelden van een aardrijkskundige naam bijvoorbeeld, die dan door de rest van het gezelschap moest worden geraden. Ik herinner me dat ik bij dit plaatsnamenraden Dodewaard (ja, ook toen al) probeerde duidelijk te maken, waarop Tientje Louw, mijn tap- en drinkgebaren juist interpreterend maar mijn doodsstrijd aanzien voor kronkelingen van erotische extase, in een ommezien de oplossing Sexbierum had gevonden. Curieus was dat namen als Loon op Zand voor ons Randstedelingen steevast het gebaar opriepen van ‘strandzand uit de schoenen schudden’.

Vaak spelletjes dus. Wat ook bezoekers aan zogenaamde kunstenaarscafés altijd danig teleurstelt: kunstenaars spreken niet voortdurend over kunst. Men vermaakt zich. Zo ook wij, aan de Kloof en op de Herengracht. Zonder radio, waarvoor aanvankelijk het geld ontbrak, zonder televisie die nog een jaartje of twintig op zich zou laten wachten. De soms inspirerende hennep en de ontremmende alcohol zouden pas in de loop van de jaren vijftig hun belangrijke invloed doen gelden. Thuis drinken was er maar heel zelden bij en marihuana kwam pas aan de orde toen Amsterdam een paar jaar langer ‘leave centre’ voor de in Duitsland gelegeerde G.I.'s was. Hoewel: ik had de werking van de kif al gedurende

de bezetting ondervonden, in het huis van de schilder Gras Heyen aan de Grimburgwal. Gras had voor 1940 een zwerftocht in Noord-Afrika gemaakt en tijdens een nachtelijk gesprek haalde hij, om zijn verhalen te illustreren, een kifpijp uit de kast die nog ten dele gestopt bleek. Dat tripte goed weg, op je wel niet totaal lege maar toch niet best gevulde maag.

In het tijdvak 1947-1948 schreef Kouwenaar zijn cyclus *De faun in de stad*, waarvan het een en ander nog in *Het Woord* kon worden gepubliceerd.

Door alle discussies heen over het aandeel van wereldbeschouwing en politiek engagement in een nieuw te schrijven poëzie speelde in die dagen ook nog altijd de uit de *Woord*-theorieën geërfde kwestie van 'het duistere vers'. In de woonruimte van Tientje en Gerrit was een houten beeldje aanwezig van een gehurkte figuur, waarschijnlijk een idool of een voorouderbeeldje uit het Zuidzeegebied. Daar zagen wij het tenminste voor aan. Om dit figuurtje gedrapeerd hing op een gegeven ogenblik een door Tientje op straat gevonden rozenkrans. In een van de gedichten die Gerrit daar en toen schreef, kwam tussen regels die Amsterdam en het huis van de dichter oproepen de zin voor: *De zuidzeeman met het kruis op de knieën*. Een dichterlijk bezien fraai beeld, maar volstrekt onbegrijpelijk zonder toelichting, iets dat een latere Kouwenaar zonder pardon zou hebben geschrappt, als hij het al ooit in een dolle bui zou hebben neergetypt. In die dagen moesten wij echter nog langdurig over het voor en tegen van zo'n beeld discussiëren.

Gerrit vertoonde in die tijd vaker de neiging om het reëel geziene op een dusdanige manier in zijn teksten te verwerken dat zij een merkwaardig raadselachtig karakter kregen. Zijn niet veel later dan tijdens de hier beschreven periode gemaakte en in *Braak*, 6 gepubliceerde gedicht met de aanvangsregel *Tewoja terneuzen ioka adam* is daar een voorbeeld van. Het gaat hier naar mijn vaste overtuiging om langs de Kloveniersburgwal of - na de verhuizing anderhalf jaar later - langs de Jacob

Catskade voorbijvarende binnenschepen: het schip Tewoja uit Terneuzen, het schip Ioka uit Amsterdam.

Deze manier een gedicht beginnen (zie ook Elburg met bijvoorbeeld *livorno hannesshagen**) is te vergelijken met het zogenaamde jingletje voor de eigenlijke boodschap, bekend uit de radioreclame. Een soort afstemsein is het. Van het Reve beschrijft iets dergelijks in zijn roman *De Avonden* (ook al 1948), waar de zoon eerst een paar klanken uitstoot om zijn hardhorende vader te laten vragen: ‘Wat zeg je jongen?’ Niet toevallig een van Kouwenaars lievelingspassages uit Reves boek. De poëzieliefhebber werd door Elburg, Kouwenaar en maar weinig later door hun bentgenoot Lucebert als min of meer hardhorend of, nauwkeuriger uitgedrukt, hardlezend beschouwd.

Een verwante techniek vinden wij een anderhalf jaar later toegepast in bijvoorbeeld de gedichten van Elburgs hand in *Cobra*, 4: *harenverschieter* en *uiverpioenpas* worden er, met andere fantasiewoorden, opgesomd om voor een soort dommel te zorgen die direct daarop de onverbloemd politieke mededeling des te harder moest doen aankomen. Maar het zuiver ‘lettristische’ vers dat door de Fransman Isidore Isou in 1947 werd gelanceerd, het klankgedicht geschreven in een met fantasieletters aangevuld alfabet, werd door de geëngageerde jonge Nederlanders als leuk maar onvruchtbaar van de hand gewezen. Enige bijval van deze kant, later, voor het *Oote* van Hanlo is uitgebleven.*

Eind 1948 trouwden Tientje Louw en Gerrit Kouwenaar te Amsterdam, een evenement waarvan ik mij al-

* Zie Satie, in *Gedichten 1950-1975* (blz. 88). Overigens is *Livorno* in het Engels vertaald Leghorn ook de aanduiding van een goed leggend kipperas. *Livorno* was in die dagen de naam van een eigeel soort slasaus, een produkt dat Elburg blijkbaar fascineerde. Zie in dit verband ook het gedicht *Laag Tibet* in bovenvermelde bundel (blz. 21) waarin een verwijzing staat naar slasaus en melasse.

* *Apropos de poëtië van de drie experimentele dichters: er zou een interessante studie zijn te schrijven - en als niemand het doet zal ik het zelf bij leven en welzijn nog weleens moeten doen - over de wijze waarop de beelding van de Cobra-schilders zijn equivalent heeft in de poëtische beeldvorming bij Kouwenaar, Lucebert en Elburg. Bedoeld zijn hier niet de haast fotografische tekstbeelden in Kouwenaars Galerij-cyclus of de surrealistische bui/van wasdoeken meetlinten in Elburgs allervroegste experimenten, maar bijvoorbeeld: Kouwenaar: bladeren als vertrapte handen, of ik word weer duivel opgenomen/in een jas van pantervel of toe sluit de ogen ogenblikkelijk rood/de groene rand of de gedeformeerde figuratie die hij in zijn cyclus in het wit opvoert. Lucebert: vieze vlek die best een net gezicht kan zijn als één uit bijkans ontelbare voorbeelden.*

Elburg: de maan die als een hagedis in de wolken kruipt en de kraai met de wandelstok, die aan Cobra's voorkeur voor de kindertekening herinneren.

Beter dan van beïnvloeding door de schilderkunst kan je hier spreken van een diepgewortelde verwantschap met de mentaliteit van Cobra. Het gaat om de visuele kracht van zogenaamd moeilijk duidbare beelden waarvan in latere instantie zowel de reflexieve als de talige oorsprong valt te bespeuren.

leen nog maar de viering in Bergen, in het huis van Gerrits broer David en diens beeldhouwende vrouw Jeanne herinner. Klapstuk van het feest was een ‘samenspraak voor twee manspersonen’, te weten David Kouwenaar en de schilder Jaap Mooy (later een verknochte vriend van Lucebert). Zij zagen er, gehuld in oude lappen, een beetje uit als Vader Tijd in tweevoud; de een droeg, ter ere van Gerrits politieke overtuiging, een sikkel, de ander, om dezelfde reden, een hamer, welke twee stukken gereedschap zij tijdens het uitspreken van de tekst af en toe betekenisvol kruisten.

De avond van die dag heb ik voor het eerst in het huis van Gerrits ouders gelogeed en er het mooie naaldwerk kunnen bewonderen dat mevrouw Kouwenaar maakte.

Vader was een bekend journalist, moeder was beeldend heel talentvol: de jongens Kouwenaar hadden hun uitzonderlijke aanleg niet van vreemden. In de loop van de komende jaren zou ik nog wel vaker in het ouderlijk huis van de Kouwenaars logeren, gesprekken met ouderwets joviale, witharige David sr voeren tussen de aardbeienplanten in de tuin en wakker worden door het oorverdovend vogelgekrakeel in de boom voor mijn slaapkamerraam. Ook: naar zee heen en terug met blaren op de voeten, het graf van Du Perron bezoeken, zich ongans drinken op vele ateliers; kortom, dolle pret. Ik herinner me een nacht waarin Gerrit en ik vrolijk van een feestje naar huis wandelden langs de donkere Bergense lanen en de nog donkerder villa's. Plotseling ging er in een van die huizen licht op en een poedelnaakte mevrouw vertoonde zich achter een raam. Het bijzondere was niet zozeer de dame, maar het gebaar van de bijziende brildrager dat zowel Gerrit als ik tegelijkertijd maakten: bril onder een andere hoek op de neus zetten om een nóg scherper beeld te krijgen.

Langdurige wandelingen werden er ook overdag in die omgeving gemaakt waarbij Elburg, kort van stuk, altijd wat moeite had om het tempo van de uit de kluiten gewassen Kouwenaars bij te benen.

Lucebert

Nog voor er sprake was van een zelfs maar terloopse relatie tot Elburg, waarschijnlijk al in het jaar 1946, had Gerrit Kouwenaar kennisgemaakt met de zich later Lucebert noemende Bert Swaanswijk* Redelijk goed in het pak vergeleken bij een paar jaren nadien, voor de za-

* *De eerste versie van dit verslag, als ingediend bij WVC, plaatst Luceberts Frankrijkreis vóór zijn eerste ontmoeting met Kouwenaar. Na overleg met de betrokkenen volgt hier de qua tijdsorde waarschijnlijk nauwkeuriger versie.*

Volgens mijn tijdrekening moet L mij op De Waarheid hebben opgezocht vóór zijn franse reis, dwz najaar '46. Ik weet dat zo precies omdat ik toen nog op de Lange Leidse huisde en L daar in aansluiting op onze kennismaking een paar keer op bezoek is geweest. Ik heb hem in die tijd ook nog wel eens bij Eylders ontmoet. Daarna verdween hij een tijd uit mijn gezichtsveld. Ik zag hem pas opnieuw toen ik inmiddels op de Kloofwoonde, najaar '47/begin '48. Hij had toen net zijn tocht naar Frankrijk achter de rug.

Het was zeker niet zo dat De Waarheid geen werk van L wilde plaatsen omdat het niet strookte met een socialistisch-realistische beleidslijn ter redactie. Zo dogmatisch lag het toen nog niet. Er was domweg geen plaats voor: de krant was piepklein, had weinig geld en buiten de vaste tekenaars (oa Lex Metz en Brouwer) was er geen emplot. De tekeningen die L mij liet zien hadden trouwens (nog) niet het extreme en barokke van zijn latere werk. Het waren nog van die ietwat linkshandig getekende classicistisch preciesheden met hooguit een Grossdan wel Picasso-tik.

Ik gaf L introductiebriefjes mee aan Pegasus en DRdL niet zozeer omdat die links waren, maar omdat ik daar mensen kende. Om dezelfde reden gaf ik hem ook zo'n briefje mee voor Crone, die ik inderdaad door Hans E had leren kennen. Verder reikten mijn relaties met uitgeversland gewoon niet.

Gerrit Kouwenaar (brief 23 maart 1987)

kelijke show een leren aktentasje met zich meevoerend, presenteerde de jeugdige kunstenaar zich bij krantedirecties om er, dingend naar opdrachten, een keus van zijn illustratief gerichte tekenwerk te laten zien. Op zijn rondgang langs de Nieuwezijds Voorburgwal, destijds de Amsterdamse Fleet Street, kwam hij ook terecht bij de redacteur kunsten van *De Waarheid*, dichter Gerrit Kouwenaar.

De jonge kranteman was gefraspeerd door de virtuositeit die uit de pentekeningen sprak maar had er in het

stalinistische, dus op socialistisch-realisme gespitste dagblad geen plaats voor. Wel gaf hij zijn bezoeker een introductiebriefje mee voor linkse uitgeverijen als Pegasus en de Republiek der Letteren, maar ook daar was voor Luceberts werk geen toepassing. Dit laatste is op zichzelf alweer een bewijs voor de verschraling die de koude oorlog niet alleen in het denken van anticommunisten maar ook in de opvattingen van bolsjewieken teweeg had gebracht. Vóór de oorlog was het nog mogelijk geweest dat een toch volstrekt niet naturalistisch tekenende kunstenaar als Ben Shan in de Verenigde Staten linkse publikaties met houtsneden en verwante grafiek illustreerde; na de oorlog beschouwde men in het stalinistische kamp ook de meest zinvolle deformatie als een uiting van burgerlijk formalisme.

Afgezien van deze ideologische scherpslijperij moeten we natuurlijk ook simpelweg onder ogen zien dat de naoorlogse kranten en met name *De Waarheid* als gevolg van papierschaarste en gebrek aan financiën broodmagere dingen waren en dat derhalve plaatjes door de nieuwsgaarder als een noodzakelijk kwaad werden beschouwd. Vooral het communistische dagblad had bitter weinig geld te besteden (hoewel een niet zeer snuggere BVD meende dat de sovjets hier wel gul zouden bijspringen) en het diende wat opdrachten betreft van die armoede in de eerste plaats zijn verplichtingen na te komen tegenover de een of twee vast meewerkende tekenaars die, zoals vanzelf sprak, zelden elders terecht konden met hun werk.

Beter dan in het even berooide als leerstellige linkse kamp verging het Lucebert bij de redacteur van Uitgeverij Strengtholt, prozaïst C.C.S. Crone, in die functie opvolger van de dichter Han G. Hoekstra. Crone, die volgens Kouwenaar 'als ik mij goed herinner ergens aan de Weesperzijde' woonde, neef van Gerrits oude vriend Hans Engelman, was een man van redelijke cultuur en heeft na Kouwenaars introductie voor eigen plezier wat van Luceberts tekeningen gekocht, waarvan de prijzen,

zelfs voor de toenmalige verhoudingen, onvoorstelbaar laag waren: tussen één en tien gulden. In Luceberts ogen was dat echter al heel wat; opgegroeid in de crisisjaren die aan de ontberingen van de oorlog voorafgingen, was hij het van huis uit, als volkskind, niet bijster royaal gewend.

Een authentieke Amsterdammer, Lubertus Jacobus Swaanswijk, al was dat aan zijn accent nooit te horen, ook toen het in recenter tijden weer mode werd om plat te praten. Volgens de ambtelijke gegevens geboren op 15 september 1924 - hijzelf gelooft, zomaar, op 14 september - aan de Lauriergracht te Amsterdam, hartje Jordaan dus,* Moeder? Mijn welgemeende verontschuldigingen. Mij niet bekend. Vader: zingende kelner, naar de mode van de jaren twintig, waarover tekenaar-publicist-acteur Wam Heskes ooit nog een prijzend artikel in het *Handelsblad* heeft geschreven; later, na ontslag in de crisisjaren, letterschilder en rijmelaar in dienst van de middenstand (de slagzin voor het juweliersbedrijf Kan 'Wat Kan kan, kan Kan alleen' schijnt aan zijn brein te zijn ontsprongen). Weer later huisschilder en behanger. Een talentvolle man dus, vader Swaanswijk, die zijn zoon Lubertus, twee echte broers, een halfbroer en een stiefbroer verzorgde. Merkwaardig genoeg heeft een van deze jongemannen later, toen halverwege de jaren vijftig de scooter als vervoermiddel in de mode kwam, als rijinstructeur Jan Elburg nog voor het examen opgeleid. Deze jongeman, die niet thuis, gelijk met de anderen was opgevoed, was volkomen onbekend met het feit dat zijn broertje Bertus intussen een beroemd dichter was geworden.

Had hij het opgroeien van zijn broer van dichterbij meegemaakt, dan zou hij minder verrast zijn geweest.

* *Hij maakte daar, in de brandhaard van het conflict, en nóg jonger dan zijn latere makker Elburg dat in die andere arbeidersbuurt over het IJ deed, de rauwe Steun-opstand midden jaren dertig mee; doden, gewonden, gewelddadigheid als bekroning van sociaal onrecht waarvan in de poëzie van de latere Cobra-dichters sporen zijn aan te wijzen.*

Al tijdens diens doorlopen van het zogeheten Uitgebreid Lager Onderwijs - een prestigieuzer opleiding zat er gezien milieu en financiële omstandigheden niet in - wist een leraar Duits de pientere Jordaanse jongen zo voor de Duitse literatuur te interesseren dat deze op de gekste manieren aan boeken trachtte te komen om zich vol te zuigen met het werk van vooral de klassieke dichters en filosofen. Maar ook de tekenleraar, die een goed oog had voor de beeldende talenten van deze wat uitzonderlijke puber, stimuleerde hem: in de richting van de beeldende kunst. Na drie jaar ulo volgde Lucebert dan ook, in 1938, een half jaar lang lessen aan het Instituut voor Kunstnijverheids Onderwijs (de latere Rietveld Academie) als protégé van Mart Stam, de directeur. Van vader en oudste broer moest hij echter een kantoorbaan nemen en werd daar, bij de Java Sumatra Handelsmij op de Vijgendam, ontslagen omdat hij op een dag alle schrijfmachines met paperclips had geladen. Nauwkeuriger gezegd: de kunstzinnige jongste bediende had paperclips onder een zodanige hoek op de letterarmpjes van de machines geduwd dat ze bij een tik op de toets door het kantoor moesten vliegen. Dit blijk van ludieke inventiviteit werd niet gewaardeerd. Niet de paperclips vlogen eruit, maar Lucebert.

Tijdens de bezetting werd hij opgepakt en in Duitsland te werk gesteld bij de Westfälisch-Anhaltische Sprengstoff AG, zag zich daar op verdenking van sabotage door de SD gearresteerd en op wonderbaarlijke wijze - naar eigen formulering - gered van de ondergang in een Arbeitserziehungslager. Deze periode heeft veel met zijn *Werdegang* te maken, vertelt hij. En wie zijn oudste gedichten kent, zal daarin op verscheidene plaatsen sporen van deze oorlogsperiode zijn tegengekomen.

Hans Andreus, de later ook al bekende vijftiger, was een van zijn buurtvrienden, die hij al vanaf zijn elfde jaar kende. Opgroeïend, en vooral in de middelbare-schooltijd, wedijverden zij met elkaar op beeldend en schrijvend gebied. Maar gitaarspelen, wat ik Andreus

wel heb zien en horen doen, deed Lucebert niet.

Omstreeks 1947 begon Luceberts befaamde zwerversperiode, het slapen op parkbanken, onder dekzeilen aan de havens en tegen de warme pijp van de IJ-pont. In het al eerder genoemde Vette Hapje bij de Magere Brug, van de Oostenrijks-joodse Kirchner, die zelf alles wist van zwerven en zwervers, ontmoette Lucebert de piepjonge schilders Jan Sierhuis en Martineau, *‘toen ook treurige mussen’*. Met hen trok hij naar Parijs, sliep - klassiek - onder de Seinebruggen en in de schuitjes van een kinderdraaimolen in de buurt van het Trocadéro en haalde in de tuintjes van de banlieue appels van de bomen en worteltjes uit de grond. In een vervallen tuinhuis te Pavillon-sur-Bois heeft het drietal zo maandenlang gebivakkeerd waarbij zij, via een geletterde slager, opdracht ontvingen portretten van de burgemeester te tekenen en enkele muren van de gemeenteschool te verfraaien.*

Op den duur bleek Frankrijk echter voor een ontheemde, een vreemdeling nog wel, met een tongval die aan het gehate Duits deed denken, onherbergzamer dan de samenleving in Nederland. Teruggekeerd had Lucebert nog even het fortuin een uitgebreide wandschildering te mogen maken in een franciscanessenklooster in Kennemerland. Ook deze tientallen meters lange schildering trof al rap het lot van al Luceberts vroege decoratieve opdrachten: nu was het meneer pastoor die het maar niets vond, en het witblok ging eroverheen. Of de uitvoering van zijn opdracht de kunstenaar veel meer gewin bracht dan kost en inwoning en gratis geloofsvoorlichting is twijfelachtig. En even berooid als voorheen kwam hij naar Amsterdam terug waar hij - alweer in Het Vette Hapje - de kennisma-

* In de brief gedateerd 81, III, 16, uit Jávea (Spanje) waaraan een aantal van deze bijzonderheden zijn ontleend, schrijft Lucebert dat, bij zijn weten, de later in Parijs woonachtige Rudy Kousbroek van deze wandschildering nog foto's heeft gemaakt.

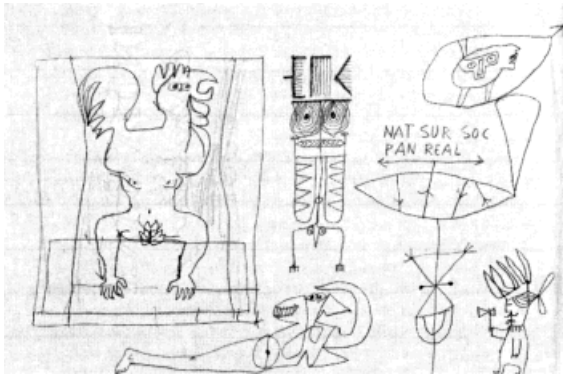
king met Gerrit Kouwenaar vernieuwde, die hem uitnodigde eens langs te komen aan de Kloveniersburgwal waar hij inmiddels was ingetrokken.

De gevolgen van deze invitatie zijn in vele verhandelingen over de vijftigers en hun geschiedenis na te lezen. Aardig in dit verband is dat Kouwenaar, op goede gronden, volhoudt dat de dichtende zwerver niet op zijn vliering logeerde in de tijd dat hij deze aan Elburg voorstelde. Kouwenaar huldigt (blijkens een vraaggesprek, geluidsband 28 januari 1981) de mening dat Lucebert omstreeks de tijd waarin aan het licht kwam dat de vagebond-tekenaar ook al een begenadigd dichter was, logeerde in het ouderlijk huis van diens toenmalige vriendin Carina, een klein, goedlachs meisje. Lucebert zelf daarentegen schrijft hierover:

maar met dat al was ik toen nog steeds vagebond en ik heb stiekum op gerrits zolderkamer, wat overigens een piepklein rommelhokje was, geslapen, ik verschaft me savonds laat, als de kouwenaars en de voetens op een oor lagen, en dat was eigenlijk heel laat in de nacht, toegang tot het huis en sloop de trappen op naar het onderkomen. ik heb het nooit aan gerrit verteld. kijk, voor een dakloze is nachtverblijf, het slapen, niet zo een probleem, dat wat hard aankomt, dat wat je uit het lood slaat en je werkelijk terneerdukt is het dagbeginnen, het ontwaken van een stad, het gekonfronteerd worden met al heel in de vroege honderden arbeiders op weg naar hun dagtaak, dat haast wezenloos aanzien en aanvoelen van een rythme waarin je niet thuishoort en waarin je, zo vrees je, nooit en te nimmer meer opgenomen zult worden. het is het outsider-idee dat de zwerver nekt. vanuit die situatie is het begrijpelijk dat, ik kom er op terug, jullie zelf niet zo zeer indruk op mij maakten, jawel, wel als nieuwe vrienden, maar dat jullie gevulde boekenkasten voor mij zo overweldigend waren als triomfbogen.*

* 'Een levensecht verhaal,' zei Gerrit Kouwenaar waarderend toen hij de voorpublicatie met Luceberts brieffragment in *De Gids* had gelezen. 'Er is maar één ding dat logeren buiten mijn voorkennis, destijds, weinig aannemelijk maakt: op de buitendeur beneden aan de Kloof zat een degelijk Yale-slot, en als er voor ons werd gebeld, gooiden we altijd de sleutel naar beneden. Weet je nog, Jan?'

Ik moet toegeven dat ik het tot op dat moment vergeten was, maar zodra hij die aanmerking maakte wist ik dat hij gelijk had. Kijken wie er belde en de sleutel uit het raam gooien, zo deden we dat allemaal, voor zover we op de bovenverdiepingen van grachtenhuizen onder dak waren. Liever dan trap af, trap af, trap af, een tocht van een minuut of vijf naar beneden en daarna terug te ondernemen. Voor bezoekers was het vangen van de sleutel een niet-onbedenkelijke zaak. Vandaar dat wij, aan de Herengracht, hem in een oude sok stopten en hem ergens op een gepaste afstand van onze visite op straat deden belanden. Niet iedereen nam die voorzorg. Door Gerrits kanttekening schoot mij een bezoek aan Lucebert in de herinnering uit de tijd waarin hij aan de Prinsengracht, op het stuk bezuiden bioscoop De Uitkijk, woonde. Als antwoord op mijn bellen liet Luceberts kortstondige echtgenote Sylvia Sluiter de sleutel van het pand in mijn richting vallen. Omdat ik in de schemering nog net had waargenomen dat er geen sok omheen zat en de sleutel derhalve beschadigd naar een of andere onvindbare plek kon stuiteren, deed ik een roekeloze poging tot vangen die - tot behoud van mijn vingers, weliswaar - mislukte. Het stuk metaal versplinterde welgemikt mijn rechter brilleglas, wat enig, de volgende dag klinisch te behandelen, oogletsel opleverde. Om echter geen paniek te zaaien moffelde ik mijn kapotte bril in mijn jaszak. Bovengekomen was ik nog redelijk goed in staat Karel Appel, zwager van Sylvia, te ontwaren, die ik trots mijn in zuidelijk Frankrijk



Ontwerp voor een tijdschrift door Lucebert.

Bij de voorlezing die Lucebert hield op de speciaal door Kouwenaar voor een heel kleine kring georganiseerde avond, was overigens Luceberts kleine vriendin Carina wel aanwezig, al woonde hij niet bij haar. De gedichten die Lucebert die avond liet horen, voordat hij even, op van de zenuwen, een kwartier lang een blokje om moest, zijn bij mijn weten nooit ergens gepubliceerd. Er staat zowel Kouwenaar als mij, ondanks de diepe indruk die ze op ons maakten, niet zo erg veel meer van bij. Kouwenaar meent zich regels te herinneren als *O waarom gaat het nooit meer over/nadat je het had meegenomen/en waarom hangt van ieder hek/een zakdoek die werd drooggewimpeld* (een beeld dat vaag aan de in toenmalige bloemlezingen voorkomende regel van dichter Gerard van Klinkenberg doet denken, die schrijft: *een afscheid wuift van 't hek*).

Een zinsnede die Elburg is bijgebleven, luidde: *...ze zullen mij wel aanpissen...*, niet zozeer vanwege het vieze-woordeneffect maar omdat ze binnen de context

aangeschafte Patougas toonde, schoeisel van rubber en canvas, iets tussen een berg- en een basketbalschoen. Perfecte dracht toen voor de eigentijdse experimenteel. Maar Karel, die nog een jaar tevoren de burgers shockeerde met zijn gaatjespet, had in Parijs een paar fraaie Italiaanse stappers aangeschaft en bezag de mijne met mededogen. De eerste schreden op de weg naar succes... Sleutel, ouwe sok... Memoirs!

een minimum aan opzettelijkheid suggereerde, zo rustig was ze met de rest van de tekst verweven.

De gedichten waren, voor zover ik ze ooit onder ogen kreeg, in het bekende, Duits aandoende handschrift van Lucebert, vaak met zwarte tekeninkt, op kleine blaadjes geschreven. Duidelijk viel eraan te ontdekken dat de jonge kunstenaar in die dagen niet ongeroerd was gebleven door het lezen van Van Deyssel en consorten: pretentieuze schrijfwijzen als ‘mooy’ en ‘fraay’ wekten voor Elburg, die zich net hardhandig aan het bevrijden was uit het esthetisme van de *Woord*-groep, een bevreemdende indruk. De hier vermelde kleine blaadjes waren nog maar een voorstadium voor het ‘net’ van het gedicht. Wanneer de teksten af en goed genoeg waren bevonden, dan werden ze ingeschreven in een glanzend groen poëziealbum, verguld op snee met een slotje, dat de jonge Lucebert van zijn gastvrouw Tientje Louw cadeau had gekregen en dat hij waar dan ook met zich meedroeg. Het valt echter te vrezen dat het op den duur toch ergens op een vliering of in een droog onderstuk verloren is geraakt. Een minieme mogelijkheid bestaat dat het nog in bezit is van Luceberts eerste vrouw, Sylvia Sluiter, maar zekerheid daaromtrent heb ik tot dusverre niet kunnen krijgen.

Nog diezelfde avond realiseerde ik mij, ook nog door een ander voorval, een beetje geschokt dat het bewonderenswaardige dichterschap van deze nieuwe vriend wel degelijk wortelde in het soort romantiek waaraan ik me net probeerde te onttrekken.

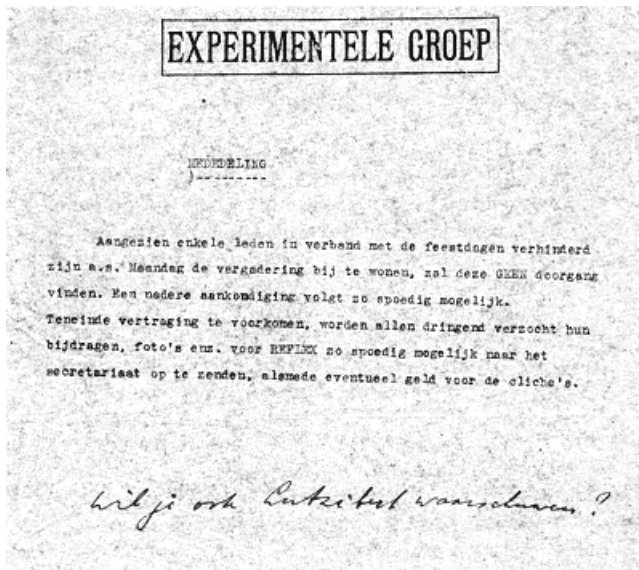
Op een gegeven moment zaten wij te bladeren in de catalogus van een fototentoonstelling ergens in Zwitserland en terwijl mijn voorkeur uitging naar een ‘scherp gestoken’ stilleven van chemisch glaswerk, in de trant van de Bauhaus-fotografen, gaf Lucebert er blijk van te vallen op een vage afbeelding van een vrouwenhoofd onder lappen zwarte tule, een werkje in de sfeer van zijn later dikwijls aangekondigde maar onder die titel nooit verschenen bundel *Der schwarze Erotiker*. Bij mij wek-

ten zulke ervaringen het gevoel dat je overvalt wanneer je in een doolhof een heel stuk van de weg weer terug moet afleggen om écht in het hart te komen. Achteraf gezien had ik bij een rechttoe, rechtaan ontwikkeling, zonder de Cobra-mythologie en zonder de fascinaties van Luceberts vaak barokke strapatsen, een eindweegs in de richting kunnen komen van wat de latere Zerogroep voorstond. Maar dat is natuurlijk een bewering waarop, naar de dorpse wijsheid van mijn overleden moeder, 'de lommerd geen geld geeft'. Bij trouwens dat noch Cobra, noch - vooral - Lucebert aan mij voorbij is gegaan: mijn leven zou er aanmerkelijk armoediger door zijn geweest.

In diezelfde dagen, niet lang na de terugkeer van Sierhuis, Martineau en Lucebert, hielden de twee laatsten in het vergaderlokaal van de Vereniging voor Drankbestrijding aan het Oosteinde te Amsterdam een tentoonstelling. 'Hoe we aan het adres kwamen? Bacchus mag het weten!' (Lucebert) De mogelijkheid lijkt mij niet uitgesloten dat Luceberts latere 'schoonvader', de schilder Gerard Sluiter, die ook op het Oosteinde woonde, er iets mee te maken heeft.

Ik vertelde al dat de prijzen van Luceberts tekeningen laag waren. De prijzen die Martineau bedong lagen in eenzelfde klasse. Natuurlijk ging ik kijken naar het uitgestalde werk van de nieuwe kameraad en, omdat ik bij Lucebert vergeleken tot de welgestelden behoorde, schafte ik me de duurste tekening aan die hij had hangen, een 'Boosaardige tuinman', een Picasso-achtige zittende figuur met hark, voor de somma van 6 gulden 95 cents. Op Luceberts verzoek liet ik mijn aankoop voor de duur van de expositie hangen en na anderhalve week kwam hij hem bij mij thuisbezorgen. Maar omdat ik zo duur was uit geweest, kreeg ik er nog de tekening 'Houthakkertjes' (ad f 1,69) bij als toegift.

Er kleefde één nadeel aan de kleinere tekeningen. Zij waren, virtuoos, met zwarte inkt getekend op de achterkanten van bladen stencilpapier die aan de ommezijde



Interne mededeling van de Experimentele Groep, waarop Lucebert fonetisch is geschreven als 'Lutzibert'.

een zwaar geïnkte tekst droegen: de tekst van een Frans toneelstukje, waarschijnlijk ooit opgevoerd in die school nabij Parijs waar Lucebert kort tevoren met zijn kornuiten de wanden had versierd. De zwarte letters schemerden vaag door de tekening heen. De enige manier om deze toch wel storende beïnvloeding uit de voorstelling weg te halen bestond uit het monteren van het werk tegen een zwart achtergrondkarton dat het doorschijnende zwart van de letters als het ware opslorpte.

Ik was dolblij met mijn aanwinsten maar tegelijkertijd een beetje gegeneerd dat een betrekkelijke nietbezitter als ik me de kunstwerken door de kunstenaar

thuis in mijn ‘herenhuis’ liet bezorgen. Lucebert blijkt gelukkig, omgekeerd, van deze verhouding geen last te hebben gehad. Hij schrijft Elburg zo'n kleine vijfendertig jaar later op een vraag dienaangaand:

...nou, dat jullie letterheren waren, die indruk hebben jullie mij niet gegeven, en jullie waren het toch ook niet? wel maakte op mij de entourage indruk, zoveel boeken, rijen begerenswaardige boeken, een schrijfmachine, interessante foto's en prenten aan de muur... vergeet niet dat ik als dakloze deze heilige hallen betrad...

... toen ik schuchter, maar niet zonder enig zelfvertrouwen, mijn poëtische erupties begon voor te dragen kreeg ik bijval zonder voorbehoud en in - die geest hebben wij elkaar steeds aangemoedigd. ik herinner mij dat wij gedrieën langs nachtelijke grachten lopend, het plan smeedden een Majakovski-cel te vormen en dat daarbij haast revolutionaire gezangen op onze lippen lagen, een schwärmerische episode...

De Cel Majakovski, inderdaad een plan van de drie waarschijnlijk in die periode enige dichters in Nederland om poëzie en politiek een huwelijk te laten aangaan, maar wel onder patronage van de futurist die het na de consolidatie van de Russische omwenteling ook niet lang levend had kunnen bolwerken.

(Kanttekening uit 1986: Er wordt hier bedoeld: avant-gardistische dichters. *Links Richten* en na de tweede wereldoorlog het poëtisch werk van Theun de Vries en anderen vertoonden traditioneler arbeideristische trekken. De enige uitzondering daarop vormde van meet af aan de dichteres Sonja Prins, die tóch in een gedicht een waarschuwend geluid deed horen aan de ‘Gorterianen’ van Cobra.)

Nogal in tegenspraak met dit radicalisme lijkt het opvallende zilveren breedarmige kruis dat Lucebert op

sommige oude foto's het aanschijn van een sombere pope verleent. Daar hoeft verder geen religieuze betekenis aan te worden toegekend: hij had het cadeau gekregen, het was zijn enige kostbaarheid en hij vond bovendien dat het goed paste op het plechtige zwart waarin hij gekleed ging. Op enkele andere foto's zien wij ook de overige leden van de Cel Majakovski kettinkjes met amuletten dragen: een wereldse vorm van de vrome hangertjes op behaarde mannenborsten die zij regelmatig op de Franse stranden om zich heen zagen. Gerrit Kouwenaar droeg, meestal onder zijn overhemd maar soms erboven, een zilveren 'nijlsleutel', Jan Elburg een zilveren skeletje, gewoonlijk als Heintje aangeduid.*

In de eerste dagen van het bestaan van de Cel valt het

* *Het sinistere symbooltje harmonieerde perfect met een in dezelfde op een Parijse markt aangeschaft overhemd in apache-stijl: glanzend geel en zwart gestreept. Deze outfit bracht de Bezige Bij-auteur dikwijls een opmerking te binnen, ooit vernomen uit de mond van de in uitgaande kringen roemruchte Joekie, baron van Pallandt: 'Ik ben niet zo bij, ik ben meer wesp.'*

Cel Majakovski. Voor een goed begrip is het misschien toch wel zinvol om aan te stippen dat die term (aan jouw brein ontsproten, als ik het wel heb) door ons niet zonder ironie gebezigd werd. Zoals het er nu staat komt het wel als heel erg bloedserieus over. Hoe 'schwärmerisch' en radicaal wij ook waren, een spelelement is er toch altijd bij geweest. Dat geldt ook voor het dragen van die amuletten, dacht ik. Mijn 'nijlsleutel' is trouwens nog steeds onder mijn overhemd te vinden en wordt alleen met tegenzin door mij afgelegd als ik weer eens onder het mes moet. (Toen Simon Veens onze Parijse hotelkamer binnenviel, waar Tientje en ik nog te bed lagen, en op mijn jongelingsborst dit Croix d'Agàdez ontwaarde, kraaide hij: 'Handig zeg, dat je altijd een blikopener bij je hebt.')
 Gerrit Kouwenaar (brief 23 maart 1987)

contact dat Gerrit Kouwenaar legde met de schilders van de pasgevormde Experimentele Groep in Holland (zoals de naam met alweer Randstedelijk chauvinisme luidde).

Constant

Dit contact ontstond via de gangmaker van deze groep, de schilder Constant Nieuwenhuys.

Constant, zoals hij zich als beeldend kunstenaar kortweg zou noemen, geboren in 1920 te Amsterdam, had in 1939 en 1940 lessen gevolgd aan de Amsterdamse Rijksacademie en zat, met de uit een Bergense schildersfamilie stammende Friso ten Holt, op dit instituut één klas lager dan Gerrit Kouwenaars schilderende broer David (door intimi Vlasje genoemd, vanwege zijn witblonde haren). Constant kwam tot mei 1941, het jaar waarin Gerrit Kouwenaars ouders naar Bergen verhuisden wegens het - in september - bereiken van de pensioengerechtigde leeftijd door *NRC*-journalist David Kouwenaar senior, in Amsterdam regelmatig bij de familie thuis. Ook in latere oorlogsjaren bezocht hij, samen met zijn studiegenoot Ten Holt, het Bergense huis van de Kouwenaars. Door zijn huwelijk met Matie van Domselaer, dochter van de Bergense componist,* raakte Constant geheel verweven met de Bergense kunste-

* *Jacob van Domselaer, de enige componist die zich door de 'horizontale' en 'verticale' Stijl-ideeën liet inspireren. De pianiste Nelly van Doesburg, vrouw van Theo, speelde op Stijlavonden en Dada-bijeenkomsten zijn Proeven van stijlkunst, gecomponeerd tussen 1913 en 1916. Zie ook K. Schippers, Holland Dada (Querido, 1974). 'Had in de jaren voor en tijdens de eerste wereldoorlog intensief contact met Mondriaan. In de huiskamer van de Van Domselaers hing trouwens een schitterende vroege Mondriaan,' weet Gerrit Kouwenaar.*

naarskringen. Zijn zwager, een van de twee broers van Matie, Jaap - Jacob jr - van Domselaer, was gedurende een jaar bij hem ondergedoken toen hij halverwege de oorlog een atelier bewoonde aan het, toen Bollandpark genaamde, Amsterdamse Sarphatipark. Het is deze Jaap van Domselaer, volgens Gerrit Kouwenaar een heel begaafd en ongewoon dichter, die Constant vertrouwd heeft gemaakt met de Nederlandse literatuur. Kouwenaar spreekt met veel achting over deze poëet Van Domselaer en sluit de mogelijkheid niet uit dat hij een van de literaten van de *Reflex*-groep had kunnen zijn, wanneer hij niet in 1945, bij een poging bevrijd zuidelijk Nederland te bereiken, door een kogel zou zijn omgekomen.*

Tragisch is het dat het niet een Duitse kogel schijnt te zijn geweest die hem doodde, maar een Engelse, afge-

* *Uit brief van Kouwenaar (23 maart 1987):*

Jaap van Domselaer, officieel Jacob, geboren 1 okt '23, omgekomen 23 dec '44. Er bestaat een in 1952 in eigen beheer uitgegeven bundel 'Gedichten' van hem, 113 pagina's dik, en blijktens het colofon 'gezet en gedrukt door de leerlingen der School voor de Grafische Vakken te Utrecht in 125 exemplaren. In een voorbericht wordt dank uitgesproken aan de heren J. Engelman en A. Roland Holst wegens hun medewerking. Vic van Vriesland nam er ooit één gedicht uit over in zijn Spiegel.'

Omdat het boekwerk op een grafische school werd uitgevoerd, konden zonder buitensporige kosten moeilijkheden met verspringende tekstregels van soms twintig tot dertig centimeter breed door middel van uitklapbare bladzijden worden opgelost. Een modernistische uiterlijkheid die nieuwsgierig maakt. De vroegste daarin gepubliceerde verzen verraden, volgens Gerrit Kouwenaar, de invloed van J.H. Leopold. Dit kan, naar Elburgs bevindingen, kloppen: Cobra-theoreticus Constant, door zwager Jaap ooit met de poëzie vertrouwd gemaakt, toont tot op heden een bijzondere bewondering voor de grote, maar toch beslist niet experimenteel te noemen Leopold.

vuurd door een geallieerd soldaat die de in zijn bootje de rivier overstekende vluchteling voor een spion of een vijandelijk commando moet hebben aangezien. Pas geruime tijd na de bevrijding van ook Noord-Nederland werd voor de door onzekerheid gekwelde Van Domselaers in Bergen de dood van hun getalenteerde zoon een feit.

Gerrit Kouwenaar is trouwens in meerdere opzichten de mening toegedaan dat een deel van de invloeden die tot het ontstaan van de Experimentele Groep in Holland hebben geleid - en speciaal tot Constants theorievorming - weleens uit het Bergense kunstenaarsmilieu afkomstig kan zijn. De jonge kunstenaars met wie zowel Constant als de gebroeders Kouwenaar daar omgingen, waren grotendeels tweede- of derde-generatie artiestenkroost, grotendeels ontsproten aan de leden van het omstreeks 1923 uiteengevallen esoterisch-filosofisch gezelschap De Nieuwe Kring, waartoe onder anderen Henri ten Holt en Jacob van Domselaer sr behoorden. Het merkwaardig mengsel van onwerelds 'socialisme', theosofie, pantheïsme dat daar werd beleden, het denken in de lijn van de Rus Berdjajev, dat ook uit de brieven van de Bergense schilder Charley Toorop is bekend geworden, opende uitzichten op een communistische wereldbeschouwing maar stond een kunst voor die niets gemeen had met het in de Stalinperiode (en later) vanuit de Sovjetunie gedecreteerde socialistisch-realisme*

* *Ik dacht dat de ideeën uit de hoek van Schopenhauer stamden met flinke scheuten indische en vroeg-christelijk mystiek.*

DNK was een afscheiding van De Moderne Kunstkring met figuren als Berlage, Verwey, Derkinderen, Jan Toorop, Raedeker; ook Léger en Gromaire als ik het wel heb. Gezien dat rijtje valt aan te nemen dat de scheiding der geesten zich heeft voltrokken juist wegens uiteenlopende opvattingen over maatschappelijke zaken.

Aantekening Gerrit Kouwenaar.

Een andere omstandigheid waaruit het merkwaardige Bergense verleden van het latere Experimentalisme mag blijken: Gerrit Kouwenaar herinnert zich dat een toenmalige collega van zijn vader, buitenlands dagbladcorrespondent en later professor P.N. van Eyck (ook al lid van De Nieuwe Kring) zijn vakanties soms in Bergen doorbracht. Hij kwam dan Kouwenaar senior wel in het voorbijgaan de hand schudden en had een keer een van zijn zoontjes bij zich: ‘een nerveuze jongen met een verwarde krullebol en interessante buitenlandse sandalen’. Later, in de jaren dertig, leerde Gerrit deze zoon, waarschijnlijk ten huize van de familie Ten Holt, beter kennen. Dat is dan de latere architect - ook hoogleraar - Aldo van Eyck, die in de jaren na de tweede wereldoorlog de grote voorvechter van de Amsterdamse experimentelen zou worden.

Vlak na de oorlog vinden wij Constant, heel kort, alwéér gevestigd in Bergen. Maar nu wordt zijn verlangen naar Amsterdam - waar ook in die tijd ‘alles gebeurde’ - te overstelpend. Via de filmer Theo van Haaren Noman, die in de Henri Polaklaan woonde, verneemt hij dat de ook al in die straat gevestigde dichter Bertus Aafjes graag de stad wil verlaten. Het Aafjeshuis heeft de door Matie van Domselaer als vereiste voor verhuizing gestelde badkamer en tuin en Constant weet, met de Bergense schilder Jaap Mooy als derde, een driehoeksruil tot stand te brengen. In het voorjaar van 1946 komt zodoende Aafjes in de ruime villa De Grote Beer in Bergen aan Zee terecht (vlak voor Aafjes' vertrek naar Egypte) en de familie Nieuwenhuys-Van Domselaer in de Henri Polaklaan op nummer 25. Het was een pand dat omstreeks 1880 was gebouwd voor de beeldhouwer Texeira de Mattos,* hetgeen dank zij de bewoning door

* *In het blad Amsterdamse Monumenten, 2 (juli 1983), uitgave van het Gemeentelijk Bureau Monumentenzorg, zijn onder de titel ‘Wonen in de Plantage’ bijzonderheden over het pand te vinden, tot plattegronden toe.*

deze bewonderenswaardige Portugees-joodse kunstenaar, het verblijf van ‘jongste meester’ Aafjes en het feit dat het de bakermat van de nieuwe naoorlogse schilderkunst mag worden genoemd, het huis een unieke cultuurhistorische glans verleent.

Tijdens een kortstondig verblijf in de Franse hoofdstad gedurende datzelfde jaar 1946 leert Constant daar - nog voor zijn ontmoeting met Appel en Corneille - de Deense schilder Asger Jorn kennen,* een van de latere gangmakers binnen de Cobra-beweging en waarschijnlijk de interessantste schilder en de meest begaafde theoreticus die Cobra heeft opgeleverd. Intussen werkt Constant, tussen het schilderen door, aan een geschrift dat de grondgedachte van zijn werk zal moeten weergeven. Al tijdens de bezettingsjaren is hij de toen nog illegale *De Waarheid* gaan lezen en na de bevrijding behoort hij tot de inmiddels opgerichte Vereniging van Vrienden van De Waarheid, de voorloper van de naoorlogse Communistische Partij van Nederland, waarvan noch Constant, noch de dichters Kouwenaar, Lucebert en Elburg, ondanks hun linkse gezindheid, ooit lid hebben willen worden. De verbintenis tussen linksgerichte politiek en kunst-in-al-haar-disciplines is wat Constant in zijn geschrift bezighoudt en in 1947 voltooit hij het manifest dat later onder zijn naam in *Reflex*, 1 (1948) zal worden openbaar gemaakt. Als werkruimte fungeert een van de diverse ‘muziekhuisjes’ die het terrein van de familie Van Domselaer rijk is.

Door zijn wel heel direct gericht zijn op een praktisch communisme staat Constant in de Bergense kringen aan hevige kritiek bloot. Maar de spreekbuis die *Reflex*

* Asger Jorn is op 3 mei 1973 te Kopenhagen overleden. Leerling van Léger en Le Corbusier. Na invloeden van Klee en Miró ontwikkelde hij een heel eigen abstracte stijl, die op de keper beschouwd afweek van de mede door hem ontwikkelde Cobra-doctrine. In kunstzinnig maar wellicht ook in theoretisch opzicht is hij de grote inspirator van deze beweging.

wat later zal vormen, bestaat nog niet en Constant ziet geen kans zijn ideeën in wijdere kring dan die van zijn Bergense verwanten bekend te maken.

We mogen aannemen dat de in Constants beginselverklaring vervatte denkbeelden mede hun vorm hebben gekregen onder invloed van de gelijkgestemde, maar wel zes jaar oudere Jorn, die op zijn thuisreis uit Parijs enige tijd in Constants Amsterdamse woning doorbrengt. De in 1914 geboren Jorn was al vóór de oorlog in Parijs leerling van onder anderen de zeer links georiënteerde Fernand Léger. Hoewel de strenge discipline van Légers lessen Jorn tegen de borst stuitte, was hij niet ongevoelig voor de onverbiddelijke maatschappelijke denkbeelden van de Fransman.

Feit om even bij stil te staan: Asger Jorn, die zelf ook zo nu en dan een vers schreef, had een dichtende broer en de twee broers hebben op verschillende manieren hun taalkunstige en beeldende activiteiten in gezamenlijke werkstukken samengebracht. Soortgelijke experimenten zouden, vooral op aandrang van Constant, ook vanaf 1948 in Nederland worden uitgevoerd.

Nadat Constant met Corneille en Appel heeft kennisgemaakt, volgt een driemanstentoonstelling bij Kunstzaal Santé Landweer, destijds onder leiding van een baron Van der Feltz. Deze expositie wordt geopend door de enige Nederlandse dichter met wie het drietal op dat moment bekend is: Louis Tiessen, een oude vriend van Corneille.

Louis Tiessen

In de samenwerking tussen dichters en beeldende kunstenaars die de geschiedenis van Cobra kenmerkt, steekt er iets onbegrijpelijk halfslachtigs in de verhouding van Tiessen tot de experimentele kunst. Tiessen was geen onbekende in de kringen rond het tijdschrift *Het Woord*: hij publiceerde daarin gedichten die

volledig in de lijn van de wat verdroomde esthetiek der andere medewerkers lagen. Naast zijn literaire aspiraties had hij een heel duidelijke broodwinning. Hij was modeontwerper in dienst van de Amsterdamse textielfirma Konersmann aan de Keizersgracht. Er bestaat zelfs een foto, gemaakt tijdens een kunstevenement - misschien de opening van de tentoonstelling bij Santé Landweer -, waarop de tekenares Lotte Ruting een van zijn creaties, een jas met bijbehorend hoedje, draagt, voor een vriendenprijs verkregen.

Al in 1943 was Louis Tiessen bevriend met Corneille en nog in 1947 was hij intiem genoeg met hem dat deze de dichter nauwkeurig verslag doet van zijn belevenissen op buitenlandse reizen: het Cobra-boek van Willemijn Stokvis maakt daar melding van. In 1948, op de groepstentoonstelling bij Santé Landweer, is het Tiessen die een in gespierde taal gestelde aanval lanceert op het peil en op de intenties van de tot dusver gebruikelijke Nederlandse schilderkunst. Van hem is ook de karakteristiek 'reflexisme' afkomstig, waarmee het streven van het driemanschap Appel, Corneille en Constant wordt aangeduid, een aanduiding die kort daarop het periodiek van de Experimentele Groep aan zijn naam helpt. Hij ontving regelmatig de nogal ongelikte schildersbent in zijn keurig katholieke huishouding in Amsterdam Nieuw-Zuid en kocht hun voor die dagen schokkende verfuitbarstingen. Niet van de Nederlanders alleen kocht hij, ook tekeningen van Jorn schafte hij aan, toen deze bij Constant in Amsterdam logeerde. Tegenover deze onbevangen houding ten opzichte van de beeldende kunst blijft de verdroomde, op het 'mooie' gerichte toon van zijn gedichten die hem als schrijver mijlenver af deed staan van de mentaliteit van zijn schilderende vrienden, onbegrijpelijk. Zijn in 1948 bij Balkema te Amsterdam verschenen bundel *Afstand* bevat een gedicht xxx, 'voor Corneille B.', dat stijf staat van de naoorlogse 'dichterlijke' gebruikelijkheden. *Mijn dromen, vogels op de Place de la Concorde,/Zijn als ver-*

laatnen hulpeloos en droef geworden enzovoort, tot, elders in het boekje, gedragen saffische strofen toe. Hij heeft dan ook nooit, als medeschrijver van het drietal dat de Cel Majakovski vormde, geholpen bij het veroveren van een nieuwe, andere poëzie. Wat veelzeggend lijkt - hoewel de Experimentele Groep Tiessen duidelijk als hun zakelijk adviseur beschouwde - is dat hij aan geen enkele bijeenkomst van de groep heeft deelgenomen. Men had, lijkt het, mogen verwachten dat hij zich mengde in de discussies, gehoord zijn woorden bij de opening van de tentoonstelling.*

De eerste vergadering van de Experimentele Groep in Holland, bestaande uit het al genoemde driemanschap, aangevuld met een viertal bevriende vakgenoten, vond plaats op 16 juli 1948. Op deze bijeenkomst komt al direct het in 1947 door Constant opgestelde manifest ter sprake. En verder, onder meer, de plannen om een propagandablad te laten verschijnen dat *Reflex* zal gaan heten.

Neiging om de schildersgroep uit te breiden met vertegenwoordigers uit andere kunstdisciplines wordt pas uitgesproken op latere bijeenkomsten, zoals die van 6 augustus 1948, waarop alweer Constants manifest ter sprake komt, zo ook een onsamenhangend tegenmanifest dat Appel heeft opgesteld, terwijl Corneille, de literair meest begaafde van het gezelschap, komt met wat hij een brouillon, een ruwe opzet noemt. Corneille (Beverloo), die in Luik in 1922 uit Nederlandse ouders was geboren, spreekt zijn moedertaal uitstekend, maar als het op schrijven aankomt doet hij dit bij voorkeur in het Frans; zijn kennis van de Franse dichtkunst is ook aanzienlijk groter dan die van de Nederlandse. Bij Corneilles geschrift gaat het om een aaneenrijgsel van afo-

* *Het lijkt erop dat hij als gevolg van de sociale druk, die zich in de beschreven jaren sterker deed gelden dan nu, een soort dubbelleven leidde: enerzijds kunstliefhebber, dichter en gemankeerd bohémien, anderzijds zakenman en oppassend gelovig huisvader.*

rismen in de trant van de bijschriften die hij het Nederlandse - vierde - *Cobra*-nummer, dat verschijnt ter gelegenheid van de Cobra-tentoonstelling in het Amsterdamse Stedelijk Museum, zal meegeven.

Gedichten 'Reflex', 1

Constant krijgt op die vergadering van het collectief de opdracht gehoor te geven aan zijn eigen voorstel, namelijk om voeling te zoeken met jonge, gelijkgestemde Nederlandse schrijvers. Hij benadert zijn oude kennis Gerrit Kouwenaar, die op zijn beurt vriend Elburg erin kent.*

Elburg heeft er oren naar. Na wat Constant en Kouwenaar hem uitleggen en vooral na het lezen van Constants manifest ziet hij hier een gelegenheid zijn eigen poëzie, maar wellicht ook die van anderen, een opening te verschaffen in de richting die hij, discussiërend met zijn mederedacteuren van *Het Woord*, is gaan voorstaan. Hij heeft gepleit voor een soort provocerende poëzie waarin het tijdsgebeuren meeklinkt maar waarin

* *In de voorpublicatie van dit fragment in De Gids is sprake van na Elburg óók Lucebert. Pas voor het tweede nummer van Reflex wordt Lucebert erbij betrokken en worden de dichters bij de groep ingelijfd. In een inmiddels teruggevonden brief van Kouwenaar aan Elburg, gedateerd 29 december 1948 - vier maanden dus na het uitkomen van Reflex, 1 - wordt Lucebert inderdaad genoemd. Uit de brief blijkt bovendien dat de door Elburg zonder meer als 'vriendschappelijk' gekarakteriseerde verhouding in een betrekkelijk pril stadium verkeerde, ondanks een herhaaldelijk gezellig samenzijn van de families Kouwenaar en Elburg. De aanhef van de brief toont een voor die tijd op formele gronden gebruikelijke afstandelijkheid. Niet plompverloren 'Beste Jan' maar 'Beste Jan Elburg'. Hier wordt niet de makker, maar de iets oudere bevriende literator aangeschreven.*

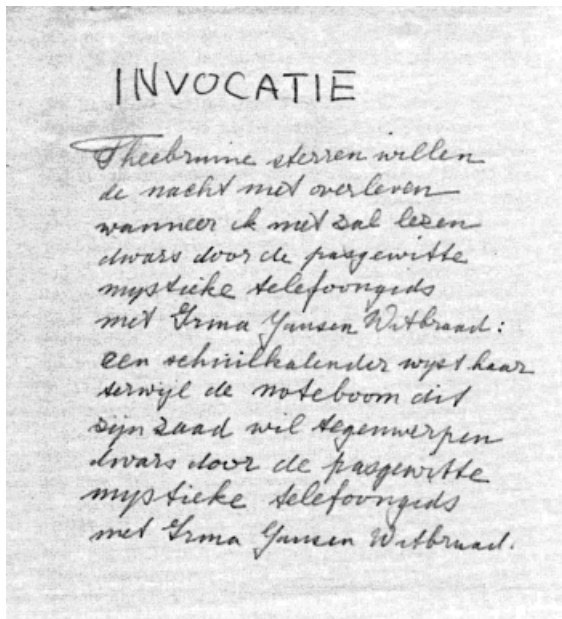
vooral ook de gevoelsmatige kant die in *Het Woord* gepropageerd werd, behouden bleef. Het bestaan van *Het Woord* was in die dagen een aflopende zaak* en hoewel hij er niet aan twijfelde dat hij zonder moeite gedichten zou kunnen publiceren in de bestaande literaire periodieken, lag hier de kans - dacht Elburg - om niet alleen in druk te blijven verschijnen, maar daarenboven zichzelf, met bijstand van de experimentelen, het beoogde nieuwe soort gedichten te leren schrijven. Maar vooralsnog had hij die nieuwe poëzie niet: wat als *Woord*-poëzie geleidelijk aan het veranderen was, was niet geschikt voor het experimentelenblad zoals hij dat zag. Omdat zijn later gebleken bedrevenheid als copywriter niet reikte tot in zijn dichterlijke vermogens, zag hij geen kans op korte termijn de benodigde *Reflex*-poëzie te leveren. Hij viel derhalve terug op wat hij vóór zijn officiële poëziedebuut, de bundel *Serenade voor Lena*, had geschreven, in de laatste maanden van 1942 en de eerste van 1943. Uit de al op bladzijde 34 vermelde cyclus *De Zevensnaar* koos hij het gedicht *Theebruine sterren* ter publikatie in *Reflex*. Hoewel er van enige linkspolitieke notie in dit versje niets te bespeuren viel, leek het Elburg tenminste naar de vorm voldoende provocerend om te kunnen dienen.*

* *Het blad bereikte inderdaad slechts een beperkte 'incrowd', maar aan de exploitatie ervan door de destijds betrekkelijk onervaren uitgeverij mankeerde ook wel het een en ander. Lotte Ruting herinnert Elburg er in een telefoongesprek (eind februari 1987) aan dat zij tijdens het bestaan van Het Woord ooit binnen een week maar liefst negen abonnees voor het tijdschrift wist te werven. Hoewel de namen en adressen schriftelijk aan De Bezige Bij werden doorgegeven, ontving niemand van het negental ooit een aflevering. Zoals vaker werd artisticeit verward met onachtzaamheid.*

* *Chroniqueur 'Adam' schrijft in Het Vrije Volk (11 mei 1949) over het rondeelachtige Theebruine sterren: 'Nee, de zetter heeft niet de regels door elkaar gesmeten. Het hóórt zo. Een titel staat er ook niet boven, dus dat helpt ons ook al niet veel verder. Het is een experimenteel gedicht. En [voor Adam] net zo mystiek als de pasgewitte telefoongids.' Hij schrijft het vers toe aan 'Karel Appels vriend en mede-experimentator Jan Elburg, een dichter met een baard'. Het eerste deel van zijn veronderstelling was juist (het stond er dan ook onder). Wat het tweede betreft: de foto's in de boekjes laten zien dat deze baard er - een jaar of zo - niet was. Overigens had het gedicht oorspronkelijk wel een titel, namelijk Invocatie, een al te deftig woord dat voor de gelegenheid werd weggelaten.*

Ook Kouwenaar, die inzag dat de toon van zijn werk op zijn hoogst het ‘modernisme’ van *Het Woord* achter zich liet als het om een andere poëzie ging, achtte niets geschikt, en moest wat het schrijven van nieuwe verzen betreft enkele maanden wennen aan de volledige vrijheid die de medewerking aan het blad van de Experimentele Groep hem bood. Hoewel in beginsel enthousiast liet hij zijn beurt deze keer voorbijgaan. Hij zou zijn schade later ruimschoots inhalen.

Elburg probeerde ook zijn oude en naaste kameraad binnen *Het Woord*, Koos Schuur, geestdriftig te maken voor wat een jong dichter toch dient te boeien: meewerken aan een avant-gardetijdschrift met een politiek vooruitstrevende signatuur. Hij schetst Koos Schuur de aard van het werk van de uitnodigende schilders en spreekt over een dichtkunst waarin dadaïsme, surrealisme, expressionisme, vermaatschappelijkt door de ervaringen in de tweede wereldoorlog, een synthese zullen beleven. Niet een restauratie van het decadente symbolisme is gewenst, maar een voortzetting van de ontwikkelingen in kunst en schrijverij die door de Duitse bezetting van West-Europa zijn onderbroken. Grote woorden, die door Koos Schuur niet helemaal worden begrepen, al komt hun klank, uit zijn vriends mond, hem bekend voor. Maar hij gaat wel achter zijn schrijfmachine zitten.



Het in potlood geschreven gedicht dat in *Reflex*, 1 zal worden gepubliceerd. Het 'schuine handschrift' van Jan Elburg dateert uit de oorlogsjaren. Het 'handschrift rechtop' is van later.

Een week later overhandigt hij Elburg een tweetal gedichten, ondertekend met de schuilnaam 'barbuul', in een haast negentiende-eeuws aandoend 'fantasmagorisme', waarin woordspelig *het hartvolk ruit*, waarin een *donkere bruid* wordt toegesproken en een *ver roepen* klinkt. Jan Elburg legt ze, teleurgesteld, niet aan het plenum van de nieuwe groep voor, maar aan Constant, die er ook al geen affiniteit voor kan opbrengen. 'Zo

Toorop-achtig,' luidt Constants karakteristiek, een kenschetsing die bepaald steekhoudend kan worden genoemd.

Toch waren die twee gedichten van het heden uit bezien niet eens zo verwerpelijk: ze passen in een neoromantische stroming waar nú de dichter Komrij bijvoorbeeld - handiger, wreder, maar dan ook dertig jaar later - toe hoort.*

Deze misduiding door Schuur van de aard van het nog te verschijnen blad *Reflex*, gepaard aan de eigen aard van de aangeboden gedichten, valt te verklaren. Eerste plaats: voor Schuur betekende dadaïsme 'alles mag', en waar alles geoorloofd is kan ook een spelletje met de gedragenheid van A. Roland Holst en met het romantisch formalisme door de beugel. Schuur h  d al eens (net als Elburg trouwens) een gedicht voor een schilder geschreven: *Alfagebed voor Melle*. De onderhavige versjes van 'barbuul' hebben iets van dat *Alfagebed*. Maar bij Melle ging het niet om een nieuwe 'fauve', zoals je, grofweg, de *Reflex*-mensen zou kunnen aanduiden. Melle was een zorgvuldig fijnschilder, een fascinerend verbeelder van aan dromen verwante taferelen. Het is - dit tussen haakjes - verbijsterend dat zijn werk nooit de goedkeuring van André Breton heeft kunnen wegdragen, wiens trotskistische ideeën Melle tot op zekere hoogte deelde. Maar paus Breton vond dat Melle al te onverbloemd zijn seksuele obsessies op het doek bracht. Een wonderlijk standpunt voor iemand die wél met lieden als de duidelijk sadomasochistische Belmer en anderen kon optrekken. De Utrechtse schilder Moesman, wiens geschilderde combinatie van een volle vrouwenborst en een

* *Dat Koos Schuur niet lang daarna het taaleigen van de vijftigers uitstekend beheerste en dat hun mentaliteit hem niet vreemd was, bleek uit zijn gedicht Om wat ik van de liefde weet, dat bij zijn jongere collega's ongeveer de bijval vond. Het was op grond van deze verwantschap dat Vinkenoog Schuurs werk opnam in de vijftigers-bloemlezing Atonaal.*

broodmes er waarachtig ook niet om loog, vond wel genade in Bretons ogen, Melle niet. Hoe dan ook, Melle was een precieze penseelvoerder, eerder verwant aan de literaire schilders uit de surrealistische beweging dan aan de ‘schilderachtige’ figuren daaruit, als André Masson of Miró, die wel door de *Reflex*-mensen als voorouders werden erkend.

Wat Koos Schuur, gezien de twee ‘barbuul’-gedichten, lijkt te missen, is het vermogen tot onmiddellijk ‘lezen’ van schilderijen, het afleiden van mentaliteit uit schilderwijze en de mogelijkheid om de geschilderde beelding in literaire zin te vertalen. Iets dat Gerrit Kouwenaar door zijn Bergense achtergronden, Lucebert en in bescheidener mate Elburg door hun én beeldende én literaire begaafdheid, wel bezaten. Toch blijft dit verschijnsel wonderlijk, omdat de Groningse literatoren nauw contact hadden onderhouden met drukkerschilder H.N. Werkman, die zelfs de illegale publikatie van Schuurs *De 7 vloeken* heeft vormgegeven.

Ach, Koos Schuur zelf zal aan dit alles niet zo zwaar hebben getild; eigenlijk had hij volstrekt geen boodschap aan die *Reflex*-schilders, wat hij wel had aan Melles voorstellingswereld. Zijn twee ‘barbuul’-gedichten waren een - wat gechargeerde - voortzetting van de lijn die hij tot dan toe in zijn poëzie had gevolgd.

Schuur zelf verklaart over deze periode (brief aan Elburg van 7 februari 1981):

Die periode tussen *Het Woord*, *Reflex* en *Cobra* is voor mij zo vaag als nevel alsof ik er niet bij ben geweest. Waarschijnlijk heb ik me, toen *Het Woord* ophield, volkomen afgewend van de literatuur en wat daar mee samenhang. *Het Woord* was voor mij de commandogroep waartoe ik behoorde. Toen dat wegviel was ik een vereenzaamde mercenary geworden die zich liefst zo diep mogelijk in de bush verborg. [...] Eigenlijk keek ik ook vreemd op tegen jouw meningsverschil met Gerard Diels - maar ik

wilde het ook niet begrijpen, ik weigerde. Bovendien had ik onmogelijke moeite met het schrijven. Ik zat juist in die windstilte tussen het oude dat ik niet meer wilde en het nieuwe dat niet wilde lukken. [...] Ik wilde weg. Ik wilde cowboy worden of zoiets [...] Ik wilde net als Paul Eluard in Marseille op de boot stappen en dan ergens [...].

Ik moet daaraan toevoegen: die wereldreis, dat was de enige manier waarop hij Eluards voorbeeld wilde volgen. Eluard was als een partijgetrouw communist uit de strijd tussen links en rechts te voorschijn gekomen. Dat Koos Schuur weg wilde, cowboy worden of zoiets, komt zonder meer voor rekening van het zogenaamde rode gevaar, schrikbeeld dat in die dagen van koude oorlog ook velen uit de vaderlandse intelligentsia voor ogen stond. Schuurs vrouw Pauki, een fervente anticomuniste, zal weinig moeite hebben gehad hem tot emigratie naar Australië over te halen. Om daar bij hem weg te lopen, maar dat valt buiten het bestek van wat ik hier behandel. *Ik bleef/om te leven*, zo staat het in een vers dat ik omstreeks 1950 schreef.

Verschil in broodwinning

Het feit dat Koos Schuur, zoals hij in bovengeciteerde brief meldt, vreemd opkeek tegen het meningsverschil tussen Gerard Diels en Jan Elburg, zal ook wel toe te schrijven zijn aan het volgende. Schuur leidde, evenals mederedacteuren Langen, Schierbeek en Voeten, een leven dat volledig aan de literatuur was gewijd. Gerard Diels en Jan Elburg daarentegen verdienden hun brood op gebieden ver buiten de letterkundige bedrijvigheid. Diels manipuleerde als uiterst bedreven valutamakelaar op de Amsterdamse beurs, terwijl Elburg gedurende de eerste tijd na de bevrijding nog als laborant in dienst van de Shell werkte. Direct al na de beëindiging van de vij-

andelijkheden was er tussen Elburg en afdeling personeelszaken van de BPM een conflict ontstaan toen Elburg de partij had gekozen van propagandisten voor de (communistische) Eenheidsvakcentrale, die door portiers bij het toegangshek van het BPM-complex aan de Badhuisweg in Amsterdam-Noord dreigden verwijderd te worden. Het had Elburg een comfortabele plaats op een belangwekkende wetenschappelijk gerichte laboratoriumafdeling gekost. Hij was als laborant in ploegendienst (ook 's nachts) naar de proeffabrieken verplaatst. Dit bracht hem daadwerkelijk dagelijks en nachtelijks in contact met klassebewuste arbeiders, niet alleen op zijn werk, maar ook aan de IJkaden en op de Tolhuispont die hem, voor zijn baan, overzette naar datzelfde Amsterdam-Noord waar hij ook zijn jonge jaren tussen arbeiderskinderen had doorgebracht. Dat er op den duur een verschil aan opvattingen binnen de *Woord*-redactie aan de oppervlakte zou komen is dan ook niet verwonderlijk. Elburg voelde zich, als gevolg van het onbegrip dat zijn afwijkende mening bij de 'literatoren' van de *Woord*-groep ondervond, derhalve sterk aangetrokken tot de omgang met de *Waarheid*-journalist Kouwenaar en de kunstzinnige vagebond Lucebert.

Maar de redelijke staat van eensgezindheid op politiek gebied binnen wat zich - toch óók ironisch - Cel Majakovski noemde, nam niet weg dat de wezenlijke aard van 'de nieuwe dichtkunst' de *Reflex*-dichters nog niet terstond duidelijk was. De schaarste aan beschikbare kopij voor het eerste *Reflex*-nummer is daarvan het bewijs. Er was dan ook in het Nederlandse taalgebied nauwelijks een voorbeeld waarbij de nieuwbakken avantgardisten konden aanknopen. De wel bewonderde Paul van Ostayen leek toch wat te speels, met zijn ongeëngageerde chimpansee die niet meer meedoet, met Marc en met Hindrix en Windrix de hoedemakers. Naar vorm hadden misschien de vroege expressionistische gedichten van Marsman hun invloed kunnen doen gelden, maar jonge dichters konden zich toch bezwaarlijk aan-

sluiten bij voortbrengselen uit de jeugdperiode van een in het Nederland van na 1945 - ook door de behoudenden - gecanoniseerde dichter. Wanneer daar al niet die verdachte Uebermensch-toon van de jeugdige vitalist geweest was, bovendien. En de 'gedichten' van Van Doesburg, aantrekkelijk door hun recalcitrantie, ademden toch in laatste instantie een sfeer van dilettantistisch quasi-modernisme met hun rekwisieten als wandelstok en monocle.

Ook Gerard Diels heeft, afgezien van zijn inzet voor de vrijmaking van het beeld binnen het gedicht, door zijn sterk retorische inslag en zijn besliste afwijzing van het engagement, niet kunnen bijdragen. Diels' opvatting dat een vers 'vormgeving van het gevoel' diende te zijn, werd door het driemanschap onderschreven, alleen hadden hun gevoelens weinig gemeen met die van Diels en zijn volgelingen, en hun vormgeving moest derhalve ook wel van de zijne afwijken.

Toch stak er achter Diels' formele gebondenheid wel degelijk een neiging om zich, in het verborgene, aan bepaalde proefnemingen over te geven. Ik heb daarvan het bewijs ooit aangetroffen in een schrijfmachine die hij bij mij had geleend omdat de zijne tijdelijk in reparatie was. Toen ik het toestel terugkreeg stak er een heel kwartovel in, gevuld met op gedachteninvallen en klankassociaties gebaseerde tekst. Schoolvoorbeeld van wat er onder 'écriture automatique' wordt verstaan. Ik betreur het nog steeds dat ik dit stuk papier aan hem heb teruggegeven - hij had er, voor zijn doen, verbazingwekkend weinig commentaar op - want het zou nu, na al die jaren, van waarde zijn geweest bij een studie over de literatuur van na 1945. Niet alleen inzicht in Gerard Diels' werkwijze had het kunnen verschaffen, ook in wat er destijds leefde aan drang tot vernieuwing. Toch heb ik uit het weinige dat hij omtrent dit experiment losliet begrepen dat hij deze kant van de literatuur beschouwde als iets dat zich bij voorkeur maar binnenskamers moest afspelen. Ik neem dan ook aan dat hij dáárom de gedich-

ten van Lucebert die ik voor het laatste *Het Woord*-nummer ter tafel bracht niet publiekabel vond: te veel klad, aanzet, laboratorium of wat dan ook. (Een visie die ook later Ida Gerhardt, getuige haar schimpregel *Onan spilde zijn zaad*, bleek aan te hangen. In verband met de gebruikte vergelijking zou hierbij zijn op te merken: Waar maakte zij zich, als lesbienne, in godsnaam druk over!)

Reflex, 1

Goed, één gedicht(je) bracht de driehoofdige dichtersfractie uiteindelijk in voor de eerste aflevering van *Reflex*, die in het laatst van augustus 1948, in een oplage van maar liefst duizend exemplaren werd gedrukt bij A. Reiman Jr, Jodenbreestraat 103, een handelsdrukkerij. De beeldende bijdragen werden door de leden van de groep eigenhandig op een reusachtige lithografische steen gezet bij Steendrukkerij Dieperink op het Prinseneiland. De verkoop van een paar honderd exemplaren voor 75 cent per stuk aan vrienden, kennissen, familieleden dekte de kosten van de totale oplage al, blijkens een paar bewaard gebleven nota's daterend van 16 en 18 oktober 1948.

Dat de dichters nog geen enkele bemoeienis hadden met het totstandkomen van *Reflex*, 1 moge blijken uit het feit dat hun toetreden tot de groep nergens wordt vermeld.

Over de dichterlijke bijdrage van Corneille, *Le Port*, nog dit: het *Olievos*, een raadselachtig woord, staat wel heel ongelukkig in de Franse tekst van het gedicht. Het betreft hier een van de kleine tankscheepjes die in de Amsterdamse haven de binnenschippers bedienden. Zij waren voornamelijk blauw geschilderd, vervoerden olie en behoorden waarschijnlijk toe aan een Rederij Vos. Dat ze *bleu bleu bleu* waren is dus een feit, maar ook zag je toen al dat dit *bleus bleus, bleus bleus* enzovoort,

gepaard dus en met een ‘s’ erachter, functioneler was in het bekende gedicht van Aragon waarin hij over de ogen van Russische kinderen spreekt.

Ook van Constant* was er, op de tweede - ongenummerde - tekstpagina een elfregelig gedicht afgedrukt met wat woorden Frans tussen het Nederlands, tegenhanger dus van Corneilles poëtische bijdrage. Het vers eindigde met de regel *ondanks mijn meisjesdromen* en het vereiste een persoonlijke uitleg van de auteur om duidelijk te maken dat Constant niet droomde als een meisje maar droomde van meisjes. Constant heeft in die dagen nog wat van dit soort gedichten geschreven, die verloren gingen, maar dit speciale, niet erg belangrijke vers schijnt zelfs, mét zijn theoretische verhandelingen mee, later in het Frans te zijn vertaald.

Dat was dan ook inderdaad het belangrijkste in dit eerste (en voorlaatste) *Reflex*-nummer, deze beginselverklaring van Constant Nieuwenhuys, ondertekend met voor- en achternaam. Tot op het laatste ogenblik was er tussen de schilders onenigheid gebleven over de strekking daarvan (té politiek, té enzovoort) en men kon er niet toe overgaan om de hierin ontwikkelde gedachtengang als een gezamenlijke belijdenis van de Experimentele Groep in Nederland naar voren te brengen.

Voor de dichters was het een uitgangspunt waar zij zich zonder te veel bedenkingen achter konden plaatsen: tégen formalisme, voor de onscheidbaarheid van vorm en inhoud, kunstenaar en gemeenschap. Dat de vlag waaronder zij op weg gingen op de keper be-

* *Hoewel Constants activiteit als serieus dichter incidenteel is geweest, op een meer amateuristisch vlak was hij regelmatig doende. Voor een Academiefeest in 1940 schreef hij de persiflage Eva in Ballingschap, een toneelspel in alexandrijnen met de omvang van een dik schoolscript waaraan zowaar de broer van zijn studiegenoot David Kouwenaar, de dichter Gerrit Kouwenaar, nog een aantal regels bijdroeg (telefoongesprek, 19 februari 1987).*

29 - XII - '48

Brieven aan Elburg, is het goed dat wij
 morgen (= donderdag) - avond aan Elburg komen?
 We wilden in een driigend spekers in verband met
 Reflex (waaraan is wellicht al van Quackbad)
 honden, de Fensma om nog even redelijk te zijn
 ten aanzien van ons "manifesto" - is het te
 goed als uitsen morgen, naar in loop.

Bovendien heeft Tienke honden, dat al
 dus zelfs hantelrijgers zijn ionen van onze
 a.s. gemeenschapsreizen (had regene de
 preep). Dit morgen dus? niet heren, vda vda
 Lusa van Tienke,
 in
 Gerrit.

P.S. wie is een uitstekende capitain?
 het is moord met brand,
 met al die andere dingen.
 Sal (, met vda) had
 Sal (met is chris)
 Sal, hoe het is die tas?

Brief van Gerrit Kouwenaar; Sal Tas was een links politicus.

schouwd een beetje amateuristisch in elkaar was gelapt, deerde niet.

De essayist Fokke Sierksma zal over deze beginselverklaring en over Constants in *Reflex*, 2 verschenen artikel ‘Cultuur en contracultuur’ later in *Podium*, 5 (1949) nog wel een aantal smalende opmerkingen plaatsen: hij beweert dat wie dualisme wil opruimen, ‘de’ mens dient op te ruimen en wie weigert Griekenland als bakermat van Europa's cultuur te zien, de hele Europese cultuur dient af te breken, ‘waarom zij [de kunstenaars - Elburg] dan niet beginnen met zichzelf af te breken is niet geheel duidelijk’.

‘Zo gaat dat,’ zei ik tegen Constant. ‘Als jij je niet neer wil leggen bij de hegemonie van een zootje slaven- en geitenhoudende vrouwenhaters die heel lang geleden mekaar op een groep stoffige eilanden de hersens insloegen, dan moet je maar eens beginnen jezelf af te breken, begrijp je?’ ‘J-ja, d-dat, schijnt zo,’ zei Constant. Hij stotterde meestal als hij geëmotioneerd was. ‘D-dat is m'n straf omdat er n-nooit vogels aan de druiven op mijn schilderijen zullen k-komen pikken.’

Aan het eind van zijn stuk generaliseert Sierksma dan nog: ‘Wij zijn alleen maar berooide repetitoren. Wij repeteren alles, zelfs de revoluties van onze voorgangers.’

Kijk naar je eige, was het antwoord van de *Reflex*-mensen daarop. Maar zij vergisten zich, theoloog Sierksma bezat zelf niet eens de ‘guts’ het nog eens met de onbevangenheid van geuzen te proberen. Het is ook later, toen de vijftigers *Podium* hadden overgenomen, nooit goed gegaan tussen oude medewerker Sierksma en jonge medewerker Elburg.

Tussen het verschijnen van *Reflex*, 1 en *Reflex*, 2 liggen een herfst en een jaarwisseling. Gerrit Kouwenaar weet in die periode, eind november, begin december, wat inkomen uit zijn poëtische gaven te persen door als ‘sneldichter’ in Magazijn De Bijenkorf doende te zijn, ‘hofdichter van de goedheiligman’ dus. Ieder die voor meer dan een bepaald bedrag aan sinterklaasinkopen

doet, kan zich bij Kouwenaar vervoegen om met betrekking tot een van de cadeaus een persoonlijk gedicht aangemeten te krijgen. Niet zomaar een vierregelig kreupelrijmpje maar een heus vers van enige omvang. Natuurlijk had de dichtvirtuoos zich tevoren al voorzien van een aantal standaardregels en -rijmen betreffende vader, moeder, oom en tante en aangaande zelfbinder, pantoffels, handschoenen en parfum. Maar gevallen als *groene theemuts voor mijn gymnastieklerares* vereisten toch enig denkwerk dat vooral frustreert als de trappelende rij klanten aangroeit.

Geen wonder dat op de langverbeide pakjesavond de hofdichter zelf weinig behoefte had aan roezige festiviteiten. Omdat Elburg door omstandigheden de betreffende avond ook vrij had, zocht hij de Kouwenaars op, maar zij werden uit hun rustig isolement gehaald door beeldhouwer (Van Goghmonument) André Schaller* en zijn toenmalige vrouw Josje. Wij moesten het dáár komen vieren, en of wij al tegenwierpen dat we niks te vergeven hadden, dat deed er niet toe. Gerrit had voor André, die inderdaad het geschenk aan zijn vrouw in De Bijenkorf was komen kopen, daar ter plaatse een extra lang gedicht gemaakt, beginnend *Van achter wárenhuistoonbanken...*, waarvan Josje, toen het op voorlezen aankwam, niets anders kon maken dan *van áchter warenhuistoonbanken*, met steeds tot ieders vertwijfeling, de nadruk op dat *áchter*, waardoor men zich ging afvragen wat er dan wel *van vóren* zat. Klap op de vuurpijl was de aanbieding van een paar pantoffels aan huisvader Schaller zelf, zonder gedicht, want niet in De Bijenkorf aangeschaft. André toonde zich na het uitpakken heel verheugd, maar offerde tijdens het aanpassen wat benepen: 'Heel fijn, Josje, maar ze zijn wel nogal heel erg aan de kleine kant.' 'Klopt,' sprak Josje, 'ze had-

* André Schaller overleed te Amsterdam op 16 februari 1981 en werd op 20 februari gecremeerd op Westgaarde in Amsterdam-Osdorp.

den wel grotere maar die hadden geen leren zolen...’

Later op de avond demonstreerde Gerrit Kouwenaar, zittend op zijn onder zich weggevouwen onderbenen, en de nieuwe sloffen van André Schaller op zijn kniestompen gedrukt hoe Toulouse-Lautrec dit samenzijn zou hebben beleefd. En Tientje Louw deelde mee hoe Karel Appel snotterend uit de filmvertoning van *Moulin Rouge*, het geromantiseerde levensverhaal van Lautrec, was gekomen, gesmoord uitbrengend: ‘Wat kunne wijve een man toch andoen.’*

Ondertussen bracht december 1948 op Java en Sumatra een heel wat minder knusse verrassing: de moord en brand van de tweede politionele actie. De dag waarop het Nederlands gewapend ingrijpen bekend werd, kwam ik wat achterstallig honorarium halen op De Bezige Bij en dikke Wim Schouten liep mij overal na om uit te leggen dat onze regering niet anders had gekund.* ‘Ik zeg toch niks,’ probeerde ik hem te bedaren. ‘Ja maar ik zie

* Tijdens het feest ter gelegenheid van Luceberts tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam, 23 januari 1987, was het een dusdanig gedrang dat Lucebert en Elburg, die een borrel op hun weerzien wilden drinken, niet tot de consumpties konden doordringen. De een zegt tegen de ander: ‘We moesten zo’n wandelstok hebben...’ en de ander vult aan: ‘... als Toulouse-Lautrec had.’ De kleine mismaakte schilder dronk in de film *Moulin Rouge* namelijk cognac uit de knop van een wandelstok die een uiterst slanke flacon verborgen houdt. Toevallig had Lucebert de film op de Spaanse televisie gezien, de dag voor hij uit zijn atelier in Jávea naar Amsterdam vertrok. Ook op Elburg had deze wandelstok met zijn geheime inhoud een dusdanige indruk gemaakt dat het beeld ervan een van de weinige is die hij zich na veertig jaar uit de rolprent herinnert. Wat meer zegt: hij heeft in de tijd daarna voortdurend moeite gedaan een dergelijke curiositeit te verwerven, maar verder dan de aanschaf van een onschuldig ogende wandelstok met een uiterst geniepige stootkling erin heeft hij het nooit gebracht.

* In deze zinsneden komt niet bevredigend tot uiting dat Willem Schouten die vanwege zijn uitgeversbevoegdheid al vroeg een van de oorspronkelijke directeuren, Charles van Blommestein, verving, een uiterst gastvrije en joviale omgang had met zijn auteurs. Ook met Elburg. Na lezing van dit fragment in voorpublicatie gaf hij te kennen dat hij ‘Dikke’ Wim Schouten wat te dik vond en hij bezwoer Elburg dat hij helemaal niet zo dol was geweest op het dagblad *Het Parool*. Dat hij zelfs in de betreffende tijd vanwege zijn opvattingen over de Indonesische kwestie wel voor communist werd uitgekreten. Wat weer bewijst dat toen evenals nu iedereen voortdurend zijn eigen boemannen fabriceert.

je wel kijken,’ riep hij uit. Ze vonden me eigenlijk uitermate hinderlijk, de *Parool*-verknochte jongens van De Bezige Bij. Maar tegelijkertijd was ik, wat de koude oorlog betreft, tot op zekere hoogte hun alibi: Kravtsjenko napraten, Koestler uitgeven (in de vertaling van Koos Schuur), maar ze hadden toch ook een ‘communist’ tussen hun auteurs.

De ex-*Woord*-redacteur Schierbeek had intussen eveneens persoonlijk kennisgemaakt met de nieuwe dichter Lucebert en had deze royaal aangeboden zo lang als hij wilde te bivakkeren in het huis aan de Van Eeghenstraat, bij het Vondelpark, dat hij bewoonde met zijn vrouw, de pottenbakster Fried Koch. Lucebert maakte graag gebruik van de uitnodiging en was daar vaak te vinden. Vooral ook na beëindiging van de Cobra-periode hield hij daar, in een tweede verblijfsperiode, domicilie.

Niet alleen de woningen van bevriende schrijvers stonden trouwens open als logeeradresses voor de dakloze poëet. Die deed sympathisanten genoeg op in het kunstzinnige koffiehuisccircuit van de Amsterdamse binnenstad. Een alternatief onderkomen werd hem onder andere verschaft bij de familie Pelgrom, waarvan Elburg de zoon Rinus, die zich vast had voorgenomen kunstschilder te worden, weleens op het atelier van de surrealist Melle was tegengekomen. De Pelgroms vorm-

den een in artistiek, en links-politiek, en eigenlijk in ieder opzicht vrijgevochten gemeenschapje, dat niet ver van de Kouwenaars, een stuk of zeven huizen verder, naar de Amstel toe, aan dezelfde kant van de Kloveniers-burgwal woonde. In dit kroostrijke gezin, waaruit inderdaad in de tweede generatie verscheidene kunstzinnige creatieve figuren zijn voortgekomen, vond Luceberts dichterschap alle begrip. Hij schreef daar, in één doorwaakte nacht, zijn *Minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia*, gedateerd 19 december 1948.*

Het vers begint, naar Cobra-hebbelijkheid, kwansuis onschadelijk: met zijn *oe's* en *ee's* en *à's* is het bijna als een 'cantilene' (in de betekenis die Engelman aan die term gaf), zeg, gemakshalve, een klankgedicht. Allengs

* In een eerste versie van dit verslag beweerde ik - op gezag van Bert Schierbeek zelf (geluidsband, 2 februari 1981) - dat Lucebert zijn Minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia bij de Schierbeken thuis zou hebben geschreven. Een waarschijnlijker gang van zaken blijkt uit een op 18 maart 1987 met Gerrit Kouwenaar gevoerd telefoongesprek: voor het overtypen op een schrijfmachine had de dichter na voltooiing van het vers bij Schierbeek thuis niet de straat op hoeven te gaan.

Na dubbele verifiëring het volgende: 'Ja, da's waar, op de zolder bij ons sliep-ie toen een tijdje. En hij zat er ook veel te werken. Ik was bevriend geraakt met dat clubje van Martineau en Jantje Sierhuis en Lucebert, vandaar. Jawel, volgens mij heeft-ie dat gedicht bij ons boven geschreven, maar het is natuurlijk best mogelijk dat hij er ook bij Bert Schierbeek aan heeft zitten werken, eerst. Ons huis was Kloveniersburgwal 91, vlak bij De Werkende Stand,' bevestigt in een telefonisch onderhoud op 22 maart 1987 de in het verre westen van Amsterdam wonende Rinus (broer van beeldhouwer Karl, schoonbroer van schrijfster Els) Pelgrom. De Werkende Stand, met zijn passende naam voor het buurpand van een links gezin, was een groot feestgebouw waar aan de kleine luiden toneelen vergaderzalen werden verhuurd. Later was er, bij mijn weten, een jeugdherberg in gevestigd, weer later een theater.

geeft het, in toenemende heftigheid, dwars door beelden en klinkervariaties, die sfeerscheppend uiterst functioneel blijken, nauwkeurig te kennen waar het op staat: een koloniale oorlog, naar bekend model aangezwengeld door profiteurs. ‘Ingrijpen tot herstel en handhaving van orde en veiligheid op Republikeins gebied’ heet dat nog steeds in onze naslagwerken.

Het lijkt aannemelijk dat naast de linksgerichte noties van de Cel Majakovski ook de radicale politieke beginselen van het gastgezin waarin de dichter verkeerde, hebben bijgedragen tot de militante toon van dit werk. Zeker is het dat daags na voltooiing van de tekst - het was tamelijk vroeg op zondagmorgen, herinnert Kouwenaar zich - Lucebert naar de Kloof kwam om het gedicht er op zijn vriends schrijfmachine in het net te typen met het oog op publikatie. Hij verkeerde in een overmoedige euforie en smeedde de tot proppen verfrommelde kladblaadjes links en rechts door de kamer. Kouwenaar was ondanks het vroege uur zo alert de geschreven versies bij elkaar te rapen, glad te strijken en op te bergen. Hij deed ze een paar jaar later, via een nieuw verworven vriend, hoofdconservator Gerrit Borghers, cadeau aan het Nederlands Letterkundig Museum.*

Kopij voor Reflex, 2

Intussen schreef Gerrit Kouwenaar aan de Kloveniersburgwal een uitgebreid artikel dat onder de titel ‘Poëzie is realiteit’ zou worden afgedrukt in het volgende nummer van *Reflex*; helemaal in de toon die hij ook voor zijn stukken in *De Waarheid* bezigde. Gorter wordt geci-

* ‘Niet zozeer cadeau gedaan,’ wil Kouwenaar nadien wel kwijt, ‘maar in bruikleen gegeven. Een paar jaar later stond het eigendomsstempel van het museum erop en toen heb ik het maar zo gelaten.’ Een gang van zaken die Elburg bekend voorkomt... Maar ach, het is ons aller museum en bepaalde relieken moeten er toch ééns terecht komen.

teerd en Louis Aragon. George Formby (een Engelse komiek met een ukelele), Peter Kreuder (een Duitse verstrooiingspianist) en Sartre (een modieus Frans filosoof) worden naast elkaar op de strafbank gezet wegens het vergiftigen en onderdrukken van ‘de klankbodem’, een koene beeldspraak die men h.h. experimentelen anno negentien-nu niet zou durven voor te leggen. Ironie terzijde, zulke stukken, gelijkelijk gericht tegen het ‘kleine geluk’ én sonnetten met rode vlaggen erin, met instemming George Thomsons *Marxism and Poetry* aanhalend, trof je nergens aan in de bladen voor kunst en cultuur van die dagen.

De dichter A. Roland Holst stuurde een badinerend stukje voor de tweede aflevering van het experimentelenblad, getiteld ‘Borrelpraat’ waarin hij ‘Godzelf’ opvoert die de jonge wereldbestormers best aardig vindt. En Kouwenaar componeert daar, samen met Constant, een kort naschrift op, onder het motto ‘Bitterbal’ óók al lichtelijk ironisch, maar even welwillend als Roland Holsts bijdrage in wezen is. Welke scribenten al kwade dingen geschreven mogen hebben in de roodvrezende kranten, een paar oude rotten als Janie Roland Holst en de schilder Jan Sluyters reageerden veel minder afwijzend op de ‘kliederders’ en ‘cultuurbarbaren’ dan menigeen van de buitenwacht lief was.

De band tussen het driemanschap dichters bleek intussen nauw aangehaald. Jaarwisseling 1948-1949 werd gezamenlijk gevierd aan de Kloveniersburgwal. Ik herinner mij hoe Kouwenaars radiootje op een gegeven moment aanstond en ‘Groeten van Zeevarenden’ aan hun familieleden in het thuisland liet horen. Maar de uitzending werd uiteindelijk door de omroep afgekapt omdat ze te veel uitliep. ‘Achod,’ deed Lotte Ruting meewarig, ‘en die arme ouwe mensjes thuis hebben de hele familie uitgenodigd om te komen luisteren naar Piet in Amerika en nou mag-ie niet.’

Lucebert die, ironie of niet, al te gauw werd geplaagd door meegevoel, liet zich zijdelings van zijn stoel op de

grond vallen en schaterde, met zijn benen in de lucht maaiend: ‘Jaha, hihoe, hahoe en ze hadden hun pijpen gestopt met Buffalo Bill-tabak!’ Hij had inderdaad iets heel uitmiddelpuntigs in zijn debuutjaren: aanvallen van ‘fou rire’ maar ook huilbuien die in hun hevigheid de verschijnselen van een toeval benaderden; uitingen die mogelijk aan een staat van lichte ondervoeding zijn toe te schrijven. Ook het uitvoeren van een soort rituele handelingen was kenmerkend voor zijn optreden, tot nog jaren later. Het woord nemen in een cafégesprek betekende veelal dat hij vooraf een bierviltje op zijn hoofd legde of een elastiekje om zijn haar deed.

Later bedreef hij zulke dingen veel minder uit innerlijke noodzaak dan wel om er anderen mee in verwarring te brengen. Toen hij de Constantijn Huygensprijs kreeg uitgereikt, in Den Haag, kwam ik tijdens het feest in de zak van mijn ‘prijzenpak’ een loodkleurig plastic speelgoedgrenadiertje tegen, waarmee ik thuis, spelend met mijn kinderen, in handen had gestaan voor ik naar de plechtigheid vertrok. Ik bood Lucebert dit poppetje, als een soort Oscar, aan en hij droeg het de rest van de avond in zijn knoopsgat of half uit zijn borstzak stekend, als een onderscheiding. Ook deze excentriciteit haalde de krantekolommen.

Foto's

Een foto van de handeling met het elastiekje vinden wij in het schrijversprentenboek *De beweging van vijftig* (blz. 74), een foto die een paar jaar na de hier behandelde periode is gemaakt door Jan Elburg op diens verjaardagsfeestje van 30 november 1951. Lucebert gaat op de kiek, derhalve: elastiekje om het haar. Nu doen ook de andere geportretteerden vrij buitenissig: Gerrit Kouwenaar die van Freddie Campert een stuk boomschors te eten krijgt en Remco Campert die manipuleert met een zakschaartje, kennelijk bereid om straks Lucebert bij te

staan in zijn optreden met enkele vruchtjes van de plataan. Maar die fratsen van de overige aanwezigen zijn incidenteel, het elastiekje om Luceberts haar behoorde tot de regelmatig terugkerende rituelen.*

Over foto's gesproken. De in alle literaire geschiedenisboekjes afgedrukte foto van de Experimentele Groep, eind 1948 of begin 1949 gemaakt op het atelier van Karel Appel, met de schildersleden plus Elburg en Kouwenaar (de dichters redelijk netjes in het pak met een das om), heeft een tegenhanger in het potsierlijke genre. Deze tweede versie van het groepsportret toont de leden van de groep, vermomd met een aantal pruiken en voddige kledingstukken uit de voorraadmand van een eveneens op dat adres wonend variétéartiest. In het midden, zittend op de grond, Elburg, iets klaarstomend in een aluminium pannetje op een eenpitspetroleumstelletje, een mand als hoofddeksel dragend. Daarnaast zijn collega Kouwenaar, met een breedgerande strooien hoed op, die Elburg een tekst in de palm van de hand schrijft. De derde variant toont een Elburg die het mandje met de open kant naar boven op het hoofd balanceert. De onderliggende gedachte was dat een afbeelding van de die zondagmorgen ontbrekende Lucebert in dat

* Over Luceberts aanvankelijke buitenissigheid valt nog op te merken dat het vertoon van verlegenheid met het jaar plaats inruimde voor een groeiende zelfverzekerdheid en bonhomie - een ontwikkeling die we zich bij heel wat generatiegenoten in tegengestelde richting zien voltrekken.

Maar de bizarre humor blijft. Op zijn tentoonstelling in het Amsterdamse Stedelijk in 1987 spreekt hem een aardige maar niet zo slimme jongen aan, die de in twee talen (OI-inkt/Indian ink) gestelde techniekvermeldingen niet goed heeft begrepen. 'Ik zag bij een tekening genoteerd staan: Indiase inkt, meneer Lucebert, wat is dat, Indiase inkt' Lucebert: 'Dat is Oostindische inkt met een beetje bloed erdoorheen.' Grapjas in het gezelschap: 'Zoals uit de sik van een Sikh druip't' Lucebert: 'Ja, jawel, en met zo'n sik kan je mooi schilderen.'

mandje zou worden gemonteerd; helaas is dat er nooit van gekomen.

Hoewel Constant meent zich nu zeker te herinneren dat de foto's zijn gemaakt door een oude kennis van Karel Appel uit de Dapperbuurt, waar Karels vader kapper was, meen ik mij stellig te herinneren dat de foto is gemaakt door Henk Melchers. Een in 1964 uitgegeven catalogus voor Anton Rooskens vermeldt de naam Melchers bij de tweede versie van de kiek en geeft een citaat uit het *Museum-Journaal* (1962/7-8) van de hand van Gerrit Kouwenaar als onderschrift, luidend: '... het blijft kenmerkend voor de situatie, dat toen, in 1948, vrijwel geen enkele vertegenwoordiger van de officiële nederlandse kunstwereld, laat staan van de kritiek, geroken heeft dat hier een belangwekkend potje op het vuur stond.' Jan Elburg die kookt en Gerrit Kouwenaar die het recept schrijft: een aardige gedachte.

Niet alleen op kunstzinnig gebied is de Experimentele Groep in die dagen actief. Een ongedateerde mededeling, waarin echter sprake is van de voorbereidingen van *Reflex* nummer 2, getekend (w.g.) Corneille, Kouwenaar, Constant laat het volgende weten:

- I. Heden ontving het secretariaat een oproep van een groep progressieve intellectuelen en kunstenaars om zich aan te sluiten bij een vredesactie op basis van het wereldcongres van kunstenaars te Wroclaw (Polen), en gezamenlijk de strijd aan te binden tegen de huidige oorlogszucht en de resten van fascisme die de kop weer opsteken. De oproep was ondertekend door kunstenaars van diverse gezindheid, o.a. door: Braat, Binnendijk, Hammacher, Hoornik, Sandberg, Nijhoff, Roland Holst, v. Suchtelen, Theun de Vries, Victor van Vriesland. Omdat de Experimentele Groep steeds een afkeer heeft gehad van ieder sectarisme, en belang heeft bij zo breed mogelijk contact en samenwerking, dringen wij er bij de leden op aan, aanwezig te zijn

bij de bijeenkomst die de initiatiefnemers beleggen op Vrijdag 17 Dec. a.s. 's avonds om 8 uur in het Parkhotel (Hobbemastraat).

De vergadering van de Experimentele Groep zal in verband hiermede verlaat worden tot na afloop van de bijeenkomst.

- II. Om enerzijds het tweede nummer van REFLEX zo rijk mogelijk te kunnen illustreren en anderzijds geen der leden te hoeven passeren stellen ondertekenaars voor dat ieder zelf de onkosten van zijn cliché zal dragen, evenals dat tot dusverre met de foto's het geval was. (kosten circa 7 à 8 gulden)
- III. Nogmaals herinneren wij eraan, dat zo spoedig mogelijk minstens twee goede tekeningen moeten worden ingeleverd voor het archief, alsmede zo mogelijk een kleine tekening voor de samenstelling van een geschenkportefeuille voor de heer Melchers.

Tot zover de MEDEDELING. Van de bijeenkomst in het Parkhotel herinner ik mij niet veel meer dan verwarring en protesten van intellectuelen wier naam, volgens hun zeggen, zonder hun toestemming in het comité van aanbeveling zou zijn gebruikt. De verwarring op de vergadering van de groep, daarna, was niet veel geringer.

De Cel Majakovski was als aanwezig op bovenbeschreven staatsgevaarlijke bijeenkomst genoteerd, dát zou later uit persbesprekingen van hun werk blijken.

Reflex, 2

In februari 1949 komt dan de tweede aflevering van *Reflex* uit, waarin de dichters wel degelijk medezeggenschap hebben gehad. Legergroen omslag, naar een

houtsnede van de Fransman Doucet. Prijs 95 (cent was vanzelfsprekend). Nu waarschijnlijk guldens. Op de achterkant, tussen advertenties voor onder andere Foto Studio Melchers, Prinsengracht 845 en drukkerij A. Reiman Jr: 'Gevraagd voor het secretariaat van de Experimentele Groep, een schrijfmachine (verouderd type geen bezwaar) in ruil voor een schilderij van één der schildersleden (naar keuze).'

Degene die in ruil voor een wrakke Remington, die zelfs in onze van nostalgie vervulde dagen zoveel jaar later niet meer dan een tweehonderd gulden opbrengt, nu een Appel van ettelijke tienduizenden aan zijn wand heeft, bestaat niet. Niemand ging op het voorstel in.

De vraag rijst: Moesten de schilders dan opdraaien voor de aanschaf van die machine en de dichters niet? Goede vraag waarop het antwoord moet luiden: De schilders genoten stuk voor stuk (op Rooskens* met zijn baan na) maatschappelijke steun, weinig, maar het was er. Voor dichters bestond niets van dien aard. Lucebert moest op de schobberdebonk leven, Kouwenaar tikte, na zijn afscheid van *De Waarheid* waar hij vijftientig harde gulden per week had verdiend, zijn vingers blauw aan slecht gehonoreerde vertalingen, waar tussendoor hij ook nog eens zijn eerste roman schreef en zijn novelle *Valbom*, die hem eveneens weinig kapitaal zal hebben opgeleverd. En Elburg was net begonnen met werk voor een digest, *Wereldspiegel* ge-

* Anton Rooskens (geboren 1909) was docent aan een lagere technische school, een ambachtsschool dus. Eén opmerking van de schilder nopens zijn baan en zijn leerlingen staat me bij: 'Toen ze vroeger vervelend waren, trok ik me dat zo aan dat ik er maagzweren van kreeg. Maar toen heeft mijn dokter gezegd: "je mag je vooral niet druk maken," en nou geef ik ze gewoon een flèr om hun kop.' Dit alles smakelijk lachend, trouw aan het devies van de Experimentele Groep: 'we zijn optimisten.' Voor wie Rooskens meemaakte, was dat een geloofwaardig devies.

heten, onder leiding van Jan Vrijman - een jaar later zou hun beider naam op het omslag staan maar dat betekende wel dat zij het maandsalaris van f 450, - gelijk-op moesten delen.

Gelukkig tekende Tientje Louw zo nu en dan voor het *Algemeen Handelsblad* en werkte Lotte Ruting mee aan het communistische weekblad *Uylenspiegel** waaraan Jan Elburg ook af en toe een reportage of een vertaling kwijt kon. Maar noch de liberalen, noch de roden verwendden hun medewerkers waar het de honorering betrof. De goede woorden waren trouwens ook schaars.

Reflex, 2 bewijst echter op z'n minst één ding: wat er ook schamel en onzeker aan Lucebert mocht zijn, diens poëzie niet. Op (ongenummerde) bladzijde 3, onder de afbeelding van 'Vechtende vogels' door Anton Rooskens, begint *Minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia*, dat bij publikatie als een bom insloeg en Luceberts reputatie, althans in literair Nederland, meteen en voorgoed vestigde. Het *Woord*-achtige gedicht *Zwerfs** dat Elburg bijdraagt, is daarnaast van een haast hinderlijke gezapigheid, al begint er in de vorm vernieuwing bespeurbaar te worden. De bijdrage van Gerrit Kouwenaar heeft, ondanks al zijn retoriek en zijn teveel aan opsomming, net iets meer van het protest dat het werk van een experimenteel behoorde te bevatten. Bestudering brengt wel aan het licht hoe dicht Kouwenaars en Elburgs gedichten (ook buiten de hier gepubliceerde) in die dagen bij elkaar lagen. Een wederzijdse opvoeding die pas in de tweede helft van de jaren vijftig zou eindigen.

De brave Eugène Brands spreekt in zijn artikel 'Au-

* Hoofdredacteur van *Uylenspiegel* was in die magere jaren een jonge roodharige Zeeuw, Engel Verkerke, later de uiterst welvarende, aan het hoofd van een internationaal bedrijf met miljoenenomzet staande poster-koning. Als redacteur had hij soms wat oubollige 'goede ideeën': bijvoorbeeld Elburg de jubilerende stadsomroeper van Elburg te laten interviewen.

* *Zwerfs*, een gedicht dat ondanks de huidige reserves van de maker destijds indruk op schilder Constant blijkt te hebben gemaakt. In een telefoongesprek op 20 februari 1987 herinnert hij Elburg eraan dat hij na lezing ervan onmiddellijk een van zijn voltooide werken dezelfde titel meegaf, aldus voor het eerst de door hem gepropageerde wisselwerking tussen beeldende en dichtkunst in praktijk brengend. Nog een première, samenhangend met het vers: Elburg begint met zijn door hemzelf genoemde 'optische rijm'. Hij laat op de werkwoordvervoeging 'regent' het zelfstandig naamwoord 'regent' rijmen. Het gedicht werd onder de titel *Hoe in Elburgs Gedichten 1950-1975 opgenomen*.

thentieke Volksmuziek' in verband met de dichters over 'de oude muze die eeuwig jong blijft'. Dit, plus 'Godzelf' van Roland Holst, plus de bewoordingen waarin wordt meegedeeld dat de dichter Jan G. Elburg 'kortelings ... het genoeg heeft gesmaakt' van de Jan Campertprijs, met 'heugelijk feit' en 'de gelegenheid grijpen', geeft het blad, ondanks de progressieve bedoelingen, een gedateerd en oubollig karakter.

Wonderlijk blijft het dat, hoewel in deze aflevering een gedicht voorkomt van de stuwende kracht achter Cobra, de Belg Dotremont, alsmede verslagen over tentoonstellingen in samenwerking met de buitenlandse zustergroepen, met geen woord wordt gerept over Cobra, het verbond dat al in november 1948 was opgericht.

Jan Campertprijs

Wat *Reflex* meldt over die Campertprijs (de allereerste) voor Elburg, is waar. Vijfhonderd gulden bedroeg hij: een ongehoord fortuin voor een armoedig type als de fulltime dichter destijds was. Toch bleef armoede in die dagen altijd fatsoenlijk. Je liep er niet mee te koop, en zeker pretendeerde je haar niet, zoals later gebruikelijk zou worden. Elburgs moeilijkheid lag in het feit dat de

kleren die er op een foto nog wel mee door konden, in natura hun schamelheid bij de eerste aanblik prijs gaven. Zij stamden nog uit de oorlogsjaren, hetgeen de kwaliteit ook al niet ten goede kwam. Maar zelfs voor baar geld was er die paar jaar na Nederlands bevrijding nog niet altijd iets nieuws te koop op kledinggebied.

Doch kijk, een paar weken voor de prijsuitreiking in Den Haag moest plaatsvinden, had de modezaak Forty Four in de Leidsestraat opeens een aanzienlijke hoeveelheid herenconfectie aangekregen, met als gevolg een queue van zeker veertig kooplustigen voor de deur. Geld ontbrak in het gezin Elburg-Ruting, maar de kans moest benut en terwijl Elburg alvast bij de rij aansloot, haastte Lotte zich de hele weg van de Leidsestraat naar de Van Miereveldstraat om op De Bezige Bij een voorschot te versieren.

Nu had ik, staand in die betrekkelijk snel kortende rij, niet veel vertrouwen in het welslagen van de expeditie. Ik had namelijk kort tevoren, na een van die rijkelijk met drank besproeide ledenvergaderingen van De Bij, het pak van directeur Wim ernstig beschadigd. Nadat de twee directieleden Lubberhuizen en Schouten eindelijk de joelende auteurs goed en wel de straat op hadden gewerkt, bleek dat de hoed van mijn kameraad Koos Schuur nog ergens in de lokaliteiten boven lag. Na het genot van zoveel drank neemt men het altijd voor zijn makkers op. En omdat Geert en Wim zich zij aan zij in de deuropening hadden geperst om ons de toegang tot het pand te beletten, dook ik, op traditionele straatvechtersmanier, tussen de twee door, en scheurde bij het bedrijven van deze ruwe daad het colbert van Wim Schoutens toch ook al niet gloednieuwe grijze kostuum, tot midden op de rug, horizontaal doormidden.

Gelukkig bleek Lotte Ruting aanmerkelijk meer krediet aan genegenheid op de uitgeverij te bezitten dan dichter Elburg daar ooit van zijn leven heeft gehad: zij kon best een bankverwijzing voor een anderhalf honderd gulden meekrijgen. Maar tijd om ook nog naar de



Jan Campertprijzen 1949. Van links naar rechts: Bordewijk, prozaïste Jo Boer, dichter Jan G. Elburg, burgemeester Visser van Den Haag.

bank te gaan wás er niet en wegens het ontbreken van voldoende contanten in de kas van de uitgeverij werd er een geldinzameling gehouden bij het voltallige personeel; Lotte arriveerde net op tijd om mij, terwijl ik een donkerblauw pinstripe-pak stond te passen, een grote, van de meest uiteenlopende coupures puilende envelop in de hand te drukken. Dit was de aankoop van het eerste prijzenpak.

In later jaren zou elke dichter zo'n pak bezitten, want wat de contraprestatie voor de schilders was, werd het instituut literaire prijzen voor de poëten. Bij op handen zijnde festiviteiten of plechtigheden informeerde je 'Wat trekken we aan?' en tien tegen een dat het weerwoord luidde: 'Het prijzenpak.' Wéér later bezat elk van die echt nog niet erg kapitaalkrachtige dichters een eigen smoking, voor het Boekenbal. Op sommige sigarenad-

vertenties uit eind jaren vijftig is dat te zien, maar daarmee gaan we buiten ons bestek.

Toen ik mijn prijzenpak voor de eerste maal aan had, op de plechtige uitreiking te Den Haag, voelde ik me knap bespottelijk. Het was, als gezegd, de eerste keer dat de Jan Campertprijs werd vergeven en alles was nog niet zo tot in de puntjes geregeld als vandaag de dag. Burgemeester, wethouders, gemeenteraadsleden waren er, wat journalisten, maar geen bevriende auteurs of verdere ‘claque’. Ik kende er geen mens behalve Lotte Ruting die was meegekomen om mijn hand vast te houden. Doodeng allemaal. Jo Boer, de eveneens - vanwege haar roman *Kruis of munt* - bekroonde, bleek een grote, goedlachse, royaal in het vlees zittende vrouw van veertig te zijn. Zij had voor de feestelijke gelegenheid een kolossale bos oerburgerlijke dubbele witte anjers gekregen en stond erop dat ik daar één van in mijn knoopsgat zou doen. Mijn zwakke verweer dat ik prins Bernhard niet was, werd weggewuifd en toen wij - zij met hoed en bloemen, en ik met donker pak en anjer in het knoopsgat - tegenover de Haagse burgemeester zaten - zij machtig en extravert, ik dun en timide - leken wij het meest van al op een bruidspaar uit een moppenblaadje.

Toch was het een belevenis voor me: kunstenaars als Martinus Nijhoff en Bordewijk van aangezicht tot aangezicht te ontmoeten...! Alleen bleek Nijhoff al bij zijn welkomstspeech folterende kiespijn in zijn aangezicht te hebben en was hij al gauw verdwenen. Bovendien had hij, denk ik, geen enkele boodschap aan het stuk ‘tragikomische’ epiek dat in mijn manuscript was bekroond. Bordewijk, met zijn beruchte onberekenbare smaak, had dat wél. Hij sprak mij, in zijn ouderwetse hoffelijke Nederlands, uitgebreid toe: op en top de heer die ik mij altijd had voorgesteld. Hij vergeleek mij - oh, het moest mij niet froisseren - met Jacob Cats. Het froisseerde mij helemaal niet want Bordewijk kon al jarenlang geen kwaad bij mij doen en ik ben er nog altijd blij

mee dat ik hem bij die gelegenheid, en op de bescheiden viering met een borrel daarna, van zo dichtbij mocht meemaken.

Toch wist ik niet hoe snel ik uit de mij benauwende sfeer moest wegkomen om 's avonds in mijn woonplaats, rond het Leidseplein (weer allemans praats) mijn triomf te vieren.

Jo Boer bleek te logeren in het huis waar mijn schildervriend Melle zijn atelier had, aan de Amsteldijk, bij Martha Bruin. De irritante kant van die logeerpartij kwam op rekening van de hond van Jo's vriendin Joffer. Een grote pekinees was het, in tegenstelling tot zijn kleinere rasgenoten de toeschietelijkheid zelf, en het doordringend klingelende belletje aan zijn halsband dreef Martha's katten tot razernij: hij bleef ze nalopen en ging storend mooi-zitten wanneer hij ze in een hoek gedreven dacht te hebben.

Vergaderingen

Het jaar 1949 was er een van ontelbare activiteiten. Onder andere veel vergaderingen. Meestal ten huize van Constant, in zijn voorkamer met de ronde mahoniehouten tafel en het overige van deze en gene gekregen grootmoedersantiek, alles op de kale houten vloerplanken die nogal armoedig contrasteerden met de felkleurige wandschilderingen van maskers en fabeldieren, door de hele woning heen. Op die plek zouden dichters Kouwenaar en Lucebert respectievelijk *De strandjutter* en *Oosterse liefde* hebben voorgedragen, maar ik herinner mij daar minder van dan van de opgewonden kreten van schilderszijde wanneer de gedachtenwisseling de onderlinge concurrentie betrof. Constant placht roodgloeiend en wanhopig te worden omdat Karel Appel hem, wat motieven betreft, schaamteloos hinderlijk bleef volgen. 'Je schildert me na!' foeterde hij stotterend. 'Toen ik een paar maanden geleden

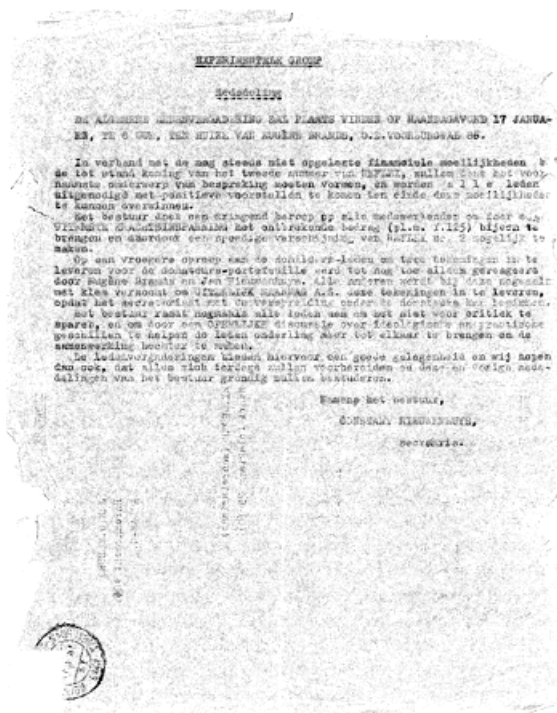
EXPERIMENTELE GROEP	
SECRETARIAAT: HEBET FOMALAN 25	
ABSTRAKT (C)	
Ondergetekende:	(Naam).....
	(Adres).....
geeft zich hierbij op als donateur van de "EXPERIMENTELE GROEP" met een halfjaarlijkse bijdrage van:	
	f.,.....
Handtekening:	
H.B. minimum bijdrage f.5,- per half jaar. Een donateur heeft recht op één tekening of grafisch werk per jaar.	
Stortingen op postgiro nr. 444970 ten name van A. Rooskens, Laplacestraat 1, A'dam (O), of per postwissel aan het secretariaat.	

Reproductie van verenigingstypewerk van de Experimentele Groep in Holland. Origineel op uiterst dun doorslagpapier.

vogelpootjes en -bekkies schilderde moest jij ook opeens vogelpootjes en -bekkies schilderen; en nou ik met wieletjes ben begonnen, kom jij óók opeens met wieletjes! Kan je toch zien dat je me naschildert!' En Corneille, die voortreffelijk Nederlands sprak, maar soms wel van een uitzonderlijke snit, vond dat wij, ter propagering van ons streven 'een duif (moesten) oplaten met een boodschap aan de poten'. Dit, terwijl een van de andere leden, bleek, nerveus oogknippend en naar woorden happend, nog eens benadrukte dat wij optimisten waren.

De meest indrukwekkende bijdrage aan de vergaderingen was echter eigenlijk de stilte die uitging van de altijd aanwezige Theo Wolvecamp¹ (in alle notulen met k gespeld in plaats van met de c van Cobra), de jongste van het gezelschap. Theophile De Bok noemde ik hem in gedachten, omdat zijn zwijgzaamheid aanvankelijk wat bakkig op me overkwam. Hoewel het niet aan een gebrek aan experimentele geaardheid kan worden gewe-

1 Zie ook een zeer informatief artikel over Theo Wolvecamp door Betty van Garrel, NRC Handelsblad (7 december 1984).



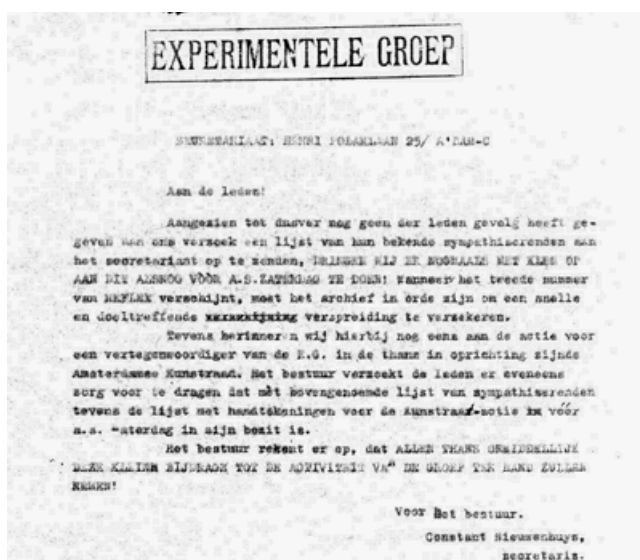
Convocatie voor vergadering. Origineel op heel dun doorslagpapier.

ten - het geavanceerde werk van de jeugdige Wolvecamp was al vroeg een stimulans voor zijn clubgenoten geweest - wekte hij niet de indruk veel boodschap aan de discussies te hebben. Hij deelde na zijn komst uit het oosten des lands het atelier met Karel Appel en kwam met deze mee omdat hij het waarschijnlijk gezelliger

vond tussen vrienden te zitten zwijgen dan in z'n eentje achter de schildersezal.

Aan zijn terughoudendheid paarde hij ook nog zo'n mate van destructieve zelfkritiek dat ateliergenoot Appel regelmatig hele pakken van Wolvecamps voortreffelijkste gouaches en tekeningen uit de vuilnisbak moest redden. Lukte het echt niet meer de maker zijn verstoten produkten weer in genade te doen aannemen, dan gebruikte Appel ze als ondergrond voor eigen kunstwerken, met behoud van sommige door Wolvecamp geschilderde fragmenten. Dit lot van Theo's beeldend werk toont treffende gelijkenis met wat er gebeurde met zijn verbale bijdrage aan de bijeenkomsten, wanneer hij eens een keer iets in het midden probeerde te brengen. Er drongen slechts minieme zinsdelen van zijn betoog door het opgewonden beterweten van zijn makker heen. Bij wie hij - net als Brands - bovendien nogal eens kritiek te verduren had vanwege zijn neiging tot abstract schilderen, in zijn geval via goed verwerkte invloeden van Miró. Het uiteenvallen van Cobra in het begin van de jaren vijftig, en daarmee het uiteenraken van zijn oorspronkelijke vriendenclub waaraan hij met een soort 'germaanse trouw' scheen te hechten, moet uiteindelijk voor Wolvecamps zelfstandigheid als kunstenaar een zegen zijn geweest. Hoewel zijn neiging om nu en dan een auto-da-fe aan te richten zijn produktie in verhouding tot die van anderen tamelijk klein heeft gehouden.

Een vergadering ten huize van Eugène Brands (de convocatie kwam mij onlangs toevallig weer in handen) was belegd aan de vooravond van het laten verschijnen van het Nederlandse *Cobra*-nummer, namelijk op maandagavond 17 januari 1949 te acht uur. In de oproep wordt aangedrongen te zorgen om 'door een UITERSTE KRACHTSINSPANNING' de resterende f 125,- bijeen te brengen die nodig waren voor het drukken. En de twee tekeningen per lid voor de donateurs-portefeuille (vrij uitzoeken) waren alleen nog maar door brave kerels als Brands en Constants, in 1986 overleden, broer Jan ingele-



Bevel tot actie aan de leden van de Experimentele Groep.

verd. En het bestuur spoort de leden aan om het vooral niet voor kritiek te sparen en om door een OPENLIJKE discussie over ideologische en praktische geschillen te helpen de leden onderling meer tot elkaar te brengen en de samenwerking hechter te maken...

Eugène Brands woonde met zijn vrouw Toos en hun dochtertje aan de Oudezijdsvoorburgwal, nummer 86. Vergeleken bij de behuizingen van de andere schilders was zijn woning echt een hoogtepunt van interieurkunst. Hij had overal het behang en de betengeling van de muren verwijderd en het te voorschijn gekomen ruwe metselwerk wit gesausd, in onze dagen niet ongewoon maar destijds iets sensationeels. Als liefhebber van het draaien van grammofoonplaten met volksmuziek had hij een voor die dagen redelijk goede geluidsinstallatie en hij hield zijn schellakplaten in conditie door ze af te spelen met uit bamboe gemaakte naalden

die hij regelmatig met een soort puntelijper aanscherpte. Op een gegeven moment besloot hij dat het de weergave ten goede kwam wanneer hij achter zijn draaitafel, midden in de huiskamer, zijn grote zinken badkuip rechtop zette, een opstelling die het meest aan een metalen ouderwetse strandstoel deed denken. Om het geheel iets op te fleuren had hij het grauwe metaal voorzien van een horizontale baan citroengeel. De badkuip beïnvloedde inderdaad de reflectie van het geluid maar toen Toos het bezwaarlijk begon te vinden dat het gezin zich ten behoeve van een betere geluidskwaliteit alleen maar in de gootsteen kon afpoedelen verdween de badkuip weer naar zijn meer gebruikelijke plaats. De later in zwang geraakte 'barkruk' met een metalen tractorzadel op een gerekt Z-vormige metalen poot is een uitvinding van Eugène Brands.*

Hij had ook al eens zijn vloer helemaal zwart gemaakt met Oostindische inkt, wat een fraai contrast opleverde met de witte wanden, maar omdat zijn op de vloer spelende dochttertje er ontoonbaar door werd, heeft hij met een eindeloos geduld de zwarte laag weer van zijn linoleum moeten afhalen.

Toen wij op die 17de januari bij hem vergaderden, bleek hij weer een inval te hebben gehad. Hij huldigde nu de opvatting dat de mensen over het algemeen te hoog boven de vloer leven en had de poten van alle meubelstukken drastisch ingekort.

Voor één stoel - een doorgaand, als een 'ruimtelijke davidster' uit stafmetaal gebogen en gepuntlast frame, waartussen een canvas 'huid' als zitting hing - had de ingreep lachwekkende consequenties: wat voorheen elkaar kruisende lussen waren geweest, vertoonde zich nu als iele sint-andrieskruisjes. De indruk werd gewekt dat het frame met kracht in de grond was gedrukt, zodat de benedenburen aan de metalen beugels die uit hun

* Dit prototype van de kruk met het tractorzadel is te zien op een foto van Brands' atelier in Cobra, 4 (blz. 23).

plafond staken gymnastische toeren konden verrichten.

Die zinsnede over de ideologische en praktische geschillen was niet ten onrechte uit Constants pen gevloeid, want hoe voortreffelijk het ook tussen de dichters mocht boteren, bij de schildersfractie was er altijd wel wat. Bovendien: Constant, die zowel Gerrit Kouwenaar als Jan Elburg wel mocht, lag niet erg uitgesproken maar zeer kennelijk met de persoon en het werk van Lucebert overhoop. En de gevoelens waren wederkerig, naar mijn stellige indruk. Lucebert herinnert mij in een brief van januari 1981 tenminste aan een incident dat zich óók al tijdens een vergadering bij Brands thuis moet hebben afgespeeld:

Een vergadering ten huize van eugène brands staat mij nog heel goed bij. constant vroeg de verzamelde leden anton rooskens te royeren omdat hij katholiek zijnde en nog steeds ter kerke gaande niet revolutionair was. brave anton was natuurlijk afwezig, die peesde zich af die middag als leraar op een ambachtsschool, dat ging mij en gelukkig ook iedereen van de aanwezigen te ver, maar het was voor mij ook wel een les.*

Kijk, dat is een incident dat ik kennelijk onder de mantel der liefde heb weggedrongen (om met O.B. Bommel te schrijven) of mét de andere, royaal als stalinistisch te karakteriseren hebbelijkheden mijnerzijds in de loop van later jaren liever kwijt was. Hoe dan ook, Luceberts

* *Dat het voorval niet uit mijn geheugen bovenkwam, zou te wijten kunnen zijn aan de mogelijkheid dat Constant er niet een punt van heeft gemaakt met dezelfde nadruk die Lucebert er in zijn brief op legt. Mogelijk heeft hij een terloopse opmerking geplaatst in de zin van 'nog belijdend gelovig, dat kan eigenlijk niet voor een experimenteel'. Afgezien van meer of minder tolerant gedram dan wel een verschil aan effect op de oorgetuigen: vanzelfsprekend moest er wél vrijheid van godsdienst binnen deze vrijheidslievende schildersclub zijn.*

messcherpe herinneringsbeelden vertellen tevens iets over de verstandhouding tussen hem en Constant. Voor wie behoefte heeft aan psychologiseren: Constant kwam zelf uit een katholiek milieu voort.*

Reis van Lucebert

Lucebert vond dat hij niet aldoor op de gastvrijheid van Fried en Bert Schierbeek kon teren en trok al vroeg dat jaar - het ijs lag 's morgens nog in de sloten - naar Zuid-Frankrijk, waar de schilderende tandarts Max Reneman, die een villa in Monte-Carlo had gehuurd, hem had uitgenodigd.

Hij reisde met zijn oude, nog altijd even berooide makker Martineau, overnachtend in berijpte greppels. In zuidelijker streken beliepen ze, met kapotte voeten, de lange stijgende weg over de Col du Grand Bois (reusachtige sparren als in sprookjes, rotsblokken en watervalletjes: ik ken de omgeving van scootertochten, een paar jaar nadien) om, afgedaald, opeens in de zoele briesjes tussen de bloeiende mimosa te staan. De romantische jonge dichter voor het eerst in de Provence. In Roquebrune ontmoette Lucebert de schrijfster Margje Toonder, vrouw van auteur Jan Gerhard Toonder die

* *Katholiek inderdaad. Maar van een kwezel had Rooskens niets. Hij begon zijn experimentele carrière met schilderijen die waren geïnspireerd door heidense voorouderbeelden. En zijn crematie, na een ontijdige dood in 1976, leverde het toen zeer ongebruikelijke schouwspel op van een katholiek priester die zijn rituelen volvoerde als inleiding tot een 'progressieve' lijkverbranding.*

En, als dat ertoe doet - maar voor sommige leden van de Experimentele Groep scheen het er destijds inderdaad toe te doen - Rooskens was als een van de weinigen autodidact en van echte arbeidersafstamming: vader machinist in de veenderijen van de Peel, moeder kind uit een weversgezin.

voor langere tijd afwezig bleek, en het klikte op slag tussen de vrijgevochten Margje en de zwervende poëet. Samen reisden zij naar Rome en dat werd, dank zij Margjes zakelijke talenten, geen voettocht: zij pretendeerde een boek te schrijven over restaurants en hotels, bestemd voor het betere publiek in Nederland. Dit leverde legio uitstekende maaltijden op en even zovele gerieflijke overnachtingen. Lucebert had heel wat smakelijke verhalen te vertellen na zijn terugkeer. Ik herinner mij er een met betrekking tot een grote verzilverde stulp waaronder het gebraad werd opgediend: de aanblik zou hem hebben doen uitroepen dat hij geen permanent behoefde, ondanks alle deftigheid, zó deed het stuk tafelgerief hem aan een nikkelen droogkap bij dameskappers denken.

In Rome schreef Lucebert zijn *Romeinse Elehymnen: wit en licht ligt mijn geest op de maan/als mijn lijf op de goudschaal der zon...* Maar de datering die hij deze gedichten meegaf, jan-feb 1949, moet, wanneer men alle gegevens naast elkaar zet, op een vergissing of op een poging tot mystificatie berusten.

‘... het is niet aardig van mij,’ verklaart hij later, ‘dat ik die niet aan haar heb opgedragen. de ondankbare dichter...’ Nu, jaren later, spreekt hij nog steeds met groot respect over deze vriendin van één voorjaar: ‘een fantastische vrouw, een amazone ontstegen aan elk christendoopsel’. Men zou iedere aankomende dichter zo'n beschermvrouwe gunnen en elke vrouw een minnaar die, op Luceberts manier, na vijfendertig jaar tot zó grondig gemeente lof in staat is.

Je bent van harte geneigd Luceberts karakteristiek ‘amazone’ te onderschrijven wanneer je (bandopname 1981 van gesprek tussen Elburg en Schierbeek) het volgende verhaal uit Bert Schierbeeks mond hoort:

We waren, Margje en Lucebert en ik, bij Jan Peeters [een schilder, een in dronkenschap bijzonder luidruchtig en hardhandig man - Elburg] op bezoek geweest en Lucebert en ik pisten beneden ge-

komen buiten tegen een boom. Toen riep Margje: 'Ik kan net zo goed tegen een boom pissen als een man,' en zij tilde haar rok omhoog en piste tegen een boom.

Een scène voor in een heel goeie film.

Watersport

Zoals vorige zomers logeerpartijen van schilder Melle (Oldeboerrigter) en Gerard Diels aan boord van Elburgs boot Marina hadden opgeleverd, zag de Kortenhoeftse plas nu Tientje Louw en Gerrit Kouwenaar verschijnen. Tientje, roodbruin van het zonnebaden op het dak van haar woning in Amsterdam, in haar uiterst summiere bikini, die in die dagen nog verre van algemeen was. Het valt zelfs te betwijfelen of er al badpakken van dit soort in Nederland te koop waren, hoewel de gedoemde atol natuurlijk al sedert 1946 in het nieuws was geweest. Maar Tientje, die een zeldzaam talent bezat om zonder patroon, op het oog, met een schaar en een lap stof wonderen van couture te verrichten, zal ook deze plunje wel weer zelf hebben gemaakt.

Jarenlang heb ik in de veronderstelling verkeerd dat Gerrit Kouwenaars regel in *Goede morgen haan over de meisjes met linten aan* sloeg op de betrekkelijke smalheid van zowel broekje als bustehouder van Tientjes pakje, maar onlangs hielp de auteur mij uit de droom: Tientje bezat ook een zomerrok, door haar samengestikt uit een voorraad kleurige stukken lint, cadeau gekregen of voor een paar kwartjes gekocht in een van de handeltjes in textielrestanten die de voormalige joodse buurt nog altijd rijk was.

Hoe dan ook, Tientje voelde zich volmaakt op haar gemak met water en zon. Gerrit iets minder. Niet dat hij het niet dolgezellig in de roef en aan dek vond, maar de eigenlijke zin van de watersport ging aan hem voorbij. Wij charterden een in ons basishaventje gelegen open



Lotte Ruting, Tientje Louw en Gerrit Kouwenaar aan boord van de *Marina*.

schouw en bezeilden een middag lang de plas, vóór de wind, of eindeloos laverend. En het voortdurende geborrel van de golfjes tegen de platte bodem en de vierkante boeg van het schip en het gedoe met schoten en zwaarden en giek begonnen Gerrit zo te verdrieten dat hij wanhopig in zijn broekzakken zocht om in godsnaam toch maar iets te lezen te vinden. Het enige dat hij te voorschijn bracht was een tramkaart waarvan hij de teksten op voor- en achterkant gevoelig voordroeg. Nee, al had hij vroeger in zijn middelbare-schooltijd een korte periode gehockeyd, het sportieve had niet zijn echte liefde.

Met enige moeite liet hij zich door zijn vrouw overhalen een korte broek aan te trekken. Maar toen de twee dichters na een stevige mars voor inkopen langs de plassen in Oud-Loosdrecht liepen, merkte een ook al met benen in stadskleur behepte watersporter op tegen zijn fokkemaatje: 'Kijk, die meneer heeft nog blekere benen



Gerrit Kouwenaar en Jan Elburg op de *Marina*.

dan ik.' Gerrit gaf geen blijk het te hebben gehoord, maar direct toen wij terug aan boord waren, trok hij zijn stadse pantalon weer aan en was daar alleen voor een zwempartij of voor het ter kooi gaan uit te krijgen.

Niet ongebruikelijk dat een jongeman op die leeftijd gevoeligheden koestert waar het zijn uiterlijk betreft. Omdat in diezelfde periode om een of andere reden hem de vorm van zijn bovenlip niet beviel - iets waar geen van zijn vriendinnen of kompanen wat storends aan konden ontdekken - begon hij zijn smalle orkestleiderssnorretje geleidelijk te laten groeien tot de imposante moustache die heden ten dage kenmerkend is voor de man aan wie oude mensen als 'de Prins onzer Dichters' zouden kunnen refereren. Deze wat snel geprikkelde bekommernis om zijn uiterlijk heeft de dichter Kouwenaar in volwassenheid gesublimeerd tot de aandacht voor zijn kledij die hem, eigenlijk méér nog dan Harry Mulisch, naar mijn smaak tot de 'bestgeklede schrijver van Nederland' maakt.

Kouwenaar stond in die tijd niet alleen in zijn kritische houding tegenover het eigen uiterlijk. Een kort geleden teruggevonden gedichtje, gedateerd 17 december 1949 - vlak na het einde van de Cobra-geschiedenis dus - van Jan Elburg, getiteld *Zelfportret 1949*:

*Mond kwijlt rancune en laatlunkendheid
een groot hoofd vol met dromen in een huid
waarin de scherven van de wereld steken
het haar: als water na de lont in 't kruut*

*kin als de basis van een vrouwenbuik
de oren zetten naar de wind hun huik
de ogen zijn op niets nog uitgekeken
een neus die regen en carbolzeep ruikt*

*en dan de hals waarop 't geheel ontluikt
een stilleven met appel en met fluit
't moet hem aan eetlust of gevoel ontbreken
men liet of strot of ruggestreng er uit*

Een versje dat nog wel een keer door de machine gehaald mag worden, eer het ooit een plaats in het verzameld werk van de maker waard is. Wel getuigen zulke regels van een beetje zelfkennis ten aanzien van niet onverdeeld gunstige karaktertrekken. Zijn heftig golvende haar zit hem kennelijk niet lekker en zijn nek vindt hij ook te schriel ten opzichte van zijn grote hoofd met flaporen terwijl hij de gleuf in zijn - toen kaalgeschoren - kin maar kut vindt, zoals de straatmeidentaal van de vrouwenbeweging dat zo prachtig zelfdiscriminerend wil verwoord zien.

Overduidelijk: de bovenlip van Kouwenaar is de pokdalige huid van Elburg, eind jaren veertig. Na je zestigste zou je maar wat graag de zorgen van deze twee jonge dichters de jouwe mogen noemen.

Ook Lucebert bleek met zijn verschijningsvorm bezig te zijn geweest toen hij met een klein cadeautje (goed

burgerlijk gebruik) voor elk van zijn kameraads van zijn Italiaanse reis thuiskwam. Hij zag er gesoigneerd uit. Haren gekapt op geciviliseerde lengte, snor en baardje verzorgd als bij een mediterrane edelman, kort overjasje met bontkraag. En ook de bedremmeldheid, die hem voorheen vaak deed zwijgen op bijeenkomsten van de groep, was hij kwijt. Hij vond er een groeiend plezier in Constant tegen te spreken. Op een hautaine manier waarmee deze geen raad wist. Nee, Constant leek het beter te hebben getroffen met zijn oude vriend Gerrit Kouwenaar. Tussen die twee ontstond een unieke samenwerking.

Samenwerking Kouwenaar-Constant

Het was begonnen toen de schilders besloten dat de dichtersfractie titels voor hun schilderijen behoorde te verzinnen. Een van de bekendste, *Maskertjes ongehoorzaamheid*, werd - ironie - verzonnen door Lucebert voor het schilderij van Constant dat de Parijse verzamelaar Lazar nog steeds, tussen andere kunstschaten, in een bankkluis bewaart.

Maar de coöperatie zou nog intensiever worden aangepakt. Het eerste gemeenschappelijke werkstuk van Kouwenaar en Constant was gedicht/waskrijttekening *Elba: Ik draag een waarschuwing bloedjas...* enzovoort. Tot in het jaar 1968 bleef dit blad in bezit van Tientje Louw; toen werd het verkocht aan Cees Nooteboom, een der jongste vrienden uit de latere kring van de vijftigers.

Een andere onderneming was het boekje *Goedemorgen haan*, waarvan zo'n dertig jaar later een facsimileherdruk verscheen. De 'kracht', het schrift en de zwarte lijnen van de tekeningen, werden in lichtdruk gereproduceerd en later met de hand ingekleurd. Tekst en contouren werden op twee grote vellen in achten gevouwen transparantpapier ('boterhampapier' noemt Kouwenaar het) met Oostindische inkt aangebracht, nadat eerst een

kleine dummy was gemaakt om te kijken hoe de bladzijden tegenover elkaar zouden komen en wat-naast-wat op zijn kop moest. Soms begon de tekenaar en schreef de dichter bij diens krabbels, soms bracht Constant zijn wezentjes tussen en grillig over het blad verspreide tekst van Kouwenaar aan. In twee dagen was de creatie gereed. Kouwenaar meent zich absoluut te herinneren dat er gedrukt werd bij een keurig, zakelijk lichtdrukbedrijfje op de Weteringschans ‘ter hoogte van de Boemerang’ (een café, dat spreekt vanzelf). Maar Constant weet al even pertinent: het gebeurde achter de Muiderpoort. Op het Alexanderplein woonden - trapje op, bovenkamer - twee oudere katholieke juffrouwen die een lichtdrukapparaat exploiteerden voor het vermenigvuldigen van partituren en andere muziekpaperassen. Toen zij de tekeningen onder ogen kregen, die voor hen nauwelijks iets herkenbaars moeten hebben gehad - rare poppetjes bij een tekst die over een vredespijp en Indianen ging - informeerden ze bedremmeld: ‘Het is toch niet communistisch, hè?’, iets dat je bijna zou kunnen aanmerken als een bewijs voor het bestaan van wat wel vrouwelijke intuïtie wordt genoemd. Toen ze door de twee aardige jongemannen waren gerustgesteld, gingen ze aan het werk en drukten een héél klein oplaagje van wat nu tot de felst gezochte boekjes in ons land behoort.

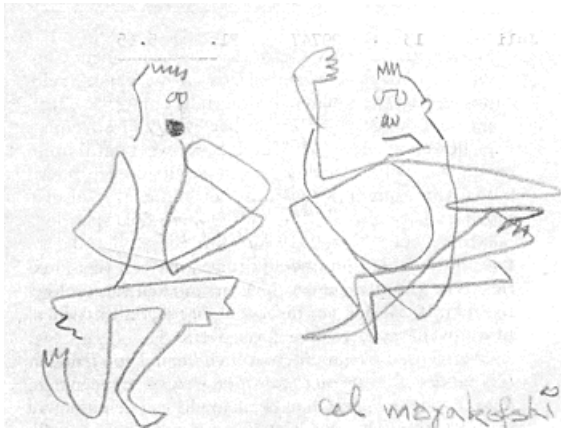
Voor de omslag van het bundeltje stapten Constant en Gerrit Kouwenaar naar *Reflex*-drukkerij Reiman in de Jodenbreestraat. Daar bleek, alweer zo'n merkwaardige coïncidentie, juist ook de auteur-reclameman Ton van Pelt - al eerder voorgesteld als huisheer van het gezin Schuur - voor een bespreking aanwezig. Samen met hem werd overlegd inzake de typografie van het voorplat, en de juiste plaats van de dansende letters zal voor een belangrijk deel te danken zijn aan Van Pelts adviezen. Huisvester van een *Woord*-dichter, vijf jaar later raadgever van Cobra-kunstenaars. De ‘petite histoire’ van de letterkunde herhaalt zich met ook al kleine verschuivingen!

Merkwaardig: noch Gerrit Kouwenaar, noch Constant bezit meer een exemplaar van die eerste, zeldzame, dertig exemplaren bedragende oplage. Kwijtgeraakt op de tentoonstelling in het Stedelijk, november 1949, beweren beiden. Terwijl ik zeker weet dat ik mijn exemplaar van het boekje daar in de vitrine heb gelegd omdat Constant en Kouwenaar het hunne al kwijt waren. Dat het mijne bij die gelegenheid óók spoorloos raakte, spreekt vanzelf. Ik kan mij voorstellen dat de twee auteurs dan uiteindelijk maar met een reproductie, als bewijsstuk, genoeg nemen; ik kan dat, mokkerig, niet. Ik zal het dan maar met de tekst alleen doen, in Kouwenaars later uitgegeven werk.

Overigens, de fragmenten over de *huisjesboten* en het *rooddakdorp* en de *riethaan met stevige roede wil in het vooronder slapen gaan* zijn aanwijsbaar geïnspireerd op het verblijf van Gerrit en Tientje op de boot van Elburg in Kortenhoef, dagen van water en zon en 's avonds oorlam op oorlam.

Vreemd genoeg ging de kameraadschap tussen de Cobra-schilders en hun dichtende bondgenoten niet zover dat er noemenswaardig veel beeldende kunst bij de literatoren terechtkwam. Ja, *Elba* bij Gerrit Kouwenaar. En ikzelf kreeg van Corneille, bij een bezoek op zijn atelier (op de Nieuwe Prinsengracht: een bergzoldertje op de derde verdieping) een dessin/poème van zijn hand.

Corneille, wiens werken toen zoals nu praktisch zonder uitzondering iets idyllisch en elegants hadden, bedacht Elburg met een pentekening resulterend uit een incidenteel anti-esthetisch experiment. Geslaagd experiment, valt tot onze spijt te constateren, al staat Corneille met zijn signatuur voor de kwaliteit garant: een ronduit lelijk met een kroontjespen op ruig stencilpapier getekende vrouwenkop. Interessant achtte de



Tekening van Tientje Louw: 'Cel Mayakofski'.

ook literair redelijk begaafde schilder het werkje waarschijnlijk vooral om de macaronische, of, als we het meer in de mode van de tijd willen plaatsen, 'lettristische' tekst die de voorstelling gedeeltelijk omlijst.

Het naar Cobra-ideaal 'gesamt' beeldend/letterkunstig werk moet welhaast zijn geconcipieerd vóór het plenum van de groep ooit, op aandringen van Constant en Elburg ongetwijfeld, besloot dat de lettristen dwaalwegen bewandelden.

Door Elburg hier, naar poëtische fractuur in strofen onder elkaar gezet, gaat het enig bestaande klankgedicht* uit de Cobra-beweging als volgt:

MITROPO REGA NO LATERAL
LASSO VANI MESSOS

LOGO TEDI MI SAGON
NORI BI
LATERAL

* Zie ook het commentaar bij een Schwitters-achtig poëziefragment uit een cyclus die Elburg mede voor publikatie in Cobra, 4 schreef.

XANOLITE

reinemorgan
mé
militon

LOSANGU REINVOLTAN
BARSAX

Buitenstaanders spreken vaak hun bevreemding uit over het ontbreken van Appels en Constanten en Corneilles in de huizen van de voormalige leden van de Cel Majakovski, maar niemand aasde daar dan ook op. Dat de schilders ooit internationaal zo beroemd zouden worden dat er kapitalen met hun werk gemoeid zouden zijn, daaraan dacht eenvoudigweg niemand van de club. ‘We worden beroemd’ is wel een vaak gehoorde kreet binnen de Experimentele Groep, maar dat was niet een belang van de eerste orde. Alle leden wilden vóór alles ongeremd bezig zijn, ánders bezig zijn dan anderen ooit tevoren waren geweest. Schilderijen of tekeningen bedelen, wie dacht daaraan, als je al dat beeldende werk toch iedere dag bij elkaar kon bekijken, er je zegje over kon doen, veranderingen mocht opperen of zelfs zonder al te veel bezwaar er een paar penseelstreken aan kon toevoegen?

Met de tekeningen van Lucebert was het wat anders. Hij logeerde vaak bij zijn mededichters en de potlood- en pentekeningen die hij tijdens de gesprekken in een haast onafgebroken stroom produceerde, bleven achter in de huizen van de vrienden. Verscheidene keren heb ik hem wat er aan werk bij mij op de vloer lag weer meegegeven, maar dan werd het ergens anders op een van zijn tijdelijke onderkomens, onder het dakgebint of in een kelder, achtergelaten. Je had zelfs scharrelaars die wat zij daar van hem aantreffen, probeerden te verkwanselen in de cafés rond het Leidseplein.*

* *Geen letterdames of letterheren: vrouwen, mannen, zonder deftigdoenerij. ‘Aan vrouw R en man J van cel M,’ schrijft Lucebert dan ook op een gelinieerd blocnoteblaadje over een pak tekeningen en manuscripten die hij na een korte logeerpartij bij Jan Elburg en Lotte Ruting aan de Herengracht heeft achtergelaten. ‘Ik kom morgen deze afschuwlijke papierbaal wegnemen. Kan dit nu niet doen daar ik nu direct naar zakenlieden in zuid moet gaan om zaken met mij te laten doen.’ Was ondertekend met ‘Man L van cel M’. Gastvrouw en gastman waren, zoals we hebben begrepen, niet overdadig ruim gehuisvest, maar Luceberts spullen lagen, tussen al hun eigen papieren en tekengerief, niet in de weg! Zelfs uit dit summière briefje valt iets over 's dichters vormopvattingen te leren: ‘vrouw L’ (met de initiaal van de voornaam dus) zou een doublure hebben opgeleverd met ‘man L’, en derhalve krijgt zij de initiaal van haar achternaam toebedeeld.*

aan vrouw R
 en man J
 van cel M

Ik kom morgen deze afschrijfwijze
 papierbaar wegnemen
 Kan dit nu niet doen daar ik nu
 direct naar Lakenlieden in
 Zuids moet gaan om zaken met
 mij te laten doen

man R
 van cel M

Briefje van Lucebert.

Nazi's volgens Henri Knap

Intussen had de Experimentele Groep zich ook en bloc achter het streven van de in grote trekken communistisch geïnspireerde vredesbeweging geplaatst, die optrad onder het embleem van Picasso's vredesduifje. En dit betekende dat de toon van de Nederlandse burgerlijke pers - en in het bijzonder *Het Parool* - jegens die klodderende nieuwlichters na schimpend in het begin, allengs dodelijk giftig werd.

Wie mocht menen dat Aafjes de eerste was die, in zijn *Elsevier*-artikelen in 1953,* Lucebert en consorten met de ss vergeleek, die zit ernaast. Het was *Parool*-journalist H.A.A.R. Knap - ondanks een niet geheel collaboratiefrij verleden bij de Hilversumse omroep toch een van de getapte auteurs van *De Bezige Bij*, destijds - die in een onfris artikeltje in het tijdschrift *Mandril*, schrijvend over het boekje *Goede morgen haan* en de regel *De zilverbuks schiet de vredespijp aan stukken* (een duidelijk tegen het kapitalisme gerichte beeldspraak), woorden bezigt in de trant van 'jaja, de heer Adolf Hitler vond de boeken van Karl May ook al zo mooi'. Fascisten, communisten, het stak niet zo nauw voor wie toentertijd onze kranten volschreef. Dat odium van gevaarlijke landverraders is ook na het afnemen van de koude oorlog nog geruime tijd aan de drie oer-experimentelen blijven kleven.

Toegegeven, de leden van de Cel Majakovski maakten het er ook naar. Elburg droeg zelfs - vervaarlijk - een pét. Weliswaar gekocht bij de firma Meuwssen op de hoek van de Leidsestraat, in plaats van op de Westerstraat waar Jan met de Pet zijn hoofddeksel

* Bertus Aafjes in *Elsevier's Weekblad*: de artikelen 'Poëzie van het schuifgat' (zaterdag 6 juni 1953), 'De god van Kloos is dood' (zaterdag 13 juni 1953) en 'Poëzie uit liefdeloosheid' (zaterdag 20 juni 1953). Herdrukt in Corvey/Model voor de uitgever (oktober 1963).

placht aan te schaffen, en met een in zijde geweven merk van een Engelse hofleverancier erin, maar dat zag je niet aan de buitenkant, en een proletarische dracht, die de dichter niet sierde, blééf het. Ook Lucebert, die schoon genoeg kreeg van zijn rol van jeugdige aristocraat, had het jasje met de pelskraag en de onberispelijke broek allang weer bij Margje Toonder ingeleverd en liep als vanouds met zijn zwarte plunje en zijn aanstootgevende werkmansschoenen. Waar hij deze stappers destijds vandaan had, zou ik niet weten, maar toen ik hem een paar jaar later bezocht in Bergen, zag ik hem in een hoek van zijn atelier grote propfen watten in alweer zo'n paar - nu kennelijk nieuwe - kistjes duwen. Op mijn vraag naar het waarom legde hij uit: 'Ik heb er een hekel aan om in kleren- of schoenenwinkels te passen. Deze schoenen heeft Froufrou [zijn vrouw Tony - Elburg] voor me meegebracht en nou merk ik dat ze 'n paar maten te groot zijn, maar je kan er iemand toch ook niet mee terugsturen als je zelf te lullig bent om ze te gaan kopen...'

Verkoop Reflex

Intussen was het de Nederlandse experimentelen wel duidelijk geworden dat sedert de onderschikking van de groep in het internationale geheel van Cobra, het verschijnen van het blad *Reflex* weinig zin meer had. Als door een wonder bracht het besluit om *Reflex* dan maar op te heffen een voor die dagen aanzienlijke som gelds op. De in Haarlem gevestigde uitgeverij De Spaarnestad had, naar de mode van die dagen, vergevorderde plannen voor het opzetten van een periodiek naar de snit van *Reader's Digest*. Als naam voor deze Nederlandse digest was men op *Reflex* gekomen, onbekend met het feit dat er al een obscuur tijdschriftje onder die naam bestond, uitgegeven door een rumoerig groepje kunstenaars. Nu zou het voor het toen al machtige uitgeversconcern een

koud kunstje zijn geweest gewoon met zijn blad te beginnen en elke van de schildersclub uitgaande aanspraak op de titel naast zich neer te leggen. Maar de kans dat het kleine *Reflex* door schandaal en politiek gedoe de reputatie van het grote *Reflex* zou schaden, was niet denkbeeldig en dus wilden de Haarlemse heren wel met het Mokums artiestenvolk onderhandelen. Derhalve deed de groep maar weer eens een beroep op de zakelijke talenten van ontwerper Louis Tiessen. Deze verkocht, na een onderhoud met Spaarnestad-vertegenwoordigers ten kantore van zijn werkgever Konersmann, het alleenrecht op de naam *Reflex* aan dit uitgeversbedrijf voor het ronde bedrag van f 500, -. Het is met deze vijfhonderd gulden dat enkele maanden later, in november, het vierde, Nederlandse nummer van *Cobra* zou worden gefinancierd, dat verscheen ter gelegenheid van de Cobra-tentoonstelling in het Amsterdamse Stedelijk Museum.

19-nu

Terwijl Gerrit Kouwenaar beurtelings aan zijn gedichten en zijn eerste roman, *19-nu*, (een titel die sedertdien tot een staande uitdrukking in de journalistieke taal is geworden), schreef en terwijl Jan Elburg zijn tijd verdeelde tussen journalistiek vertaalwerk en een lange cyclus waarin hij eindelijk de Cobra-opvattingen in de praktijk hoopte te brengen, bleef Lucebert; zonder eigen onderkomen, heen en weer trekken tussen de woningen van Schierbeek, Elburg, Kouwenaar en wie al niet. De nauwe vriendschapsband die Lucebert met Schierbeek bond, was er oorzaak van dat deze vrij regelmatig optrok met de dichtersfractie van Cobra, zonder dat hij daarin vooralsnog als vierde man werd opgenomen.

Het was vooral Elburg die in dit opzicht de boot afhield. Hij had, vond hij, in de periode van *Het Woord*, 'slechte ervaringen' opgedaan met wat te omschrijven

zou zijn als Schierbeeks 'onpolitieke ongezindheid', een instelling die stellig niet met de revolutionaire oogmerken van Cobra overeenkwam. En dan woog ook Schierbeeks bewondering voor de Ierse schrijver James Joyce zwaar: Cobra had tenslotte besloten dat deze auteur een doodlopende zijweg van de burgerlijke literatuur had ingeslagen. Of daaromtrent.

Ook Schierbeeks lichtvaardige opvattingen omtrent wat een houtsnijdend manifest diende te zijn, lag nog vers in het geheugen. Dat wil zeggen: in het geheugen van de aartsexperimenteel. Lucebert die, als ook later, zwaarder aan vriendschap dan aan bigotte beginselvastheid tilde, maar die op kameraad Elburg niet minder was gesteld dan op Bert Schierbeek, liet het voorlopig maar zo.

Achteraf mag worden vastgesteld dat Schierbeeks manier van schrijven in feite méér beantwoordde aan de door de Cobra-dichters in navolging van de 'spontane' scheppende schilders nagestreefde onmiddellijkheid dan de werkwijze van zijn drie collega's. Het streven naar de later druk omstreden spontaneïteit was bespeurbaar maar de verspraktijk leek er zelfs toen niet helemaal mee in overeenstemming.

Zèg het woord, dat je dagelijks zegt/met de mond die staat naar aardappels proppen,/naar tandpijn en bloedspuug en shag-sigaretten... Zo begint het manifest-gedicht van Gerrit Kouwenaar in *Reflex*, 2 en inderdaad, Bert Schierbeek dééd dat: hij flapte het woord er schrijvend uit; ongeremde creativiteit was hem in dit stadium van zijn schrijverschap liever dan wikken en wegen. Daarnaast weet ik zeker dat zelfs voor bijvoorbeeld Schierbeeks soms wat rustieke optreden het *aardappels proppen* niet karakteristiek was. Juist deze arbeideristische wending in Kouwenaars vers zweemt, afgezien van de poëtische kwaliteiten, naar een wat elitaire opvatting inzake het Nederlandse volkseigen.

Een van Schierbeeks goede kennissen was de latere glasontweper Sybren (Iep) Valkema, die ook al tot het

groepje had behoord waarmee Schierbeek en Elburg in winter 1947-1948 naar Parijs waren vertrokken. Valkema woonde en werkte in een voormalig industrie pand aan de Amsterdamse Kromboomssloot, hartje voormalige joodse wijk, op een van de bovenste verdiepingen, waar de zwiep in het gebouw bij harde wind duidelijk te bespeuren was. Op een feestje in dat atelier (echt een feestje: er deed een omvangrijke buidel apehaarachtige shag de ronde, verwant aan de zware Van Nelle) was de Cel Majakovski voltallig aanwezig, Tientje Louw, Lotte Ruting, Bert Schierbeek, en ook de man die jarenlang aan de Rietveld Academie kunstgeschiedenis heeft gedoceerd: Piet Zimmerman (onder de naam P. Peterin schreef hij ook wel kunstkritieken in het onafhankelijk linkse weekblad *De Vrije Katheder*). Jan Elburg las er voor de eerste maal voor uit de cyclus waarvan *Fragmenten* in het vierde nummer van *Cobra* zouden worden opgenomen. Het was een omvangrijk stuk heel moedwillige poëzie, bol van grofheden, van toespelingen op de traditionele dichtkunst, bol ook op sommige plaatsen van *kameraden* en *rood*. Voor tachtig procent niet meer dan curieus, met hier en daar een geslaagde passage. Een cyclus die, naar de door de proto-vijftigers gehuldigde opvattingen, weer met het soort reclamejingletje begint waarover we al schreven:

hela
komma joh, luistrop
ik hebbut niet uit de
qwertyuiop
asdfghjkl
zxcvbnm
nietuitte dodo, de dodevogel
maaruitte volheid, de veelheid
het hamervlak dat de hemel kaatst
de voeten die beesten zijn omlaag
en de handen die hakken in vandaag

*dit is de handen in de taal
heeee kommen luister*

Deze eerste strofe is een schreeuw om aandacht, een gegoochel met het oponthoud van een *komma* en de drang tot *komen*, een spel met *luister* en *lazer op* en *zet oren op* en de suggestie, via het afratelen van de schrijfmachinetotsen, die ook ligt in Luceberts 'letter'-dames en -heren. De uitgestorven *dodo* zal het verleden wel karakteriseren en dan volgt een stukje arbeideristisch pathos.

Curieus was ook een fragment, een paar bladzijden verder, waarin het klankgedicht, denk aan Schwitters' *soonate in uurlauten* en later Hanlo's *oote boe*, op de hak wordt genomen:

*underwa krapahan
underwa krapahan
ponze scha
ununderwa*

Zo opent het gedicht, om na vijf coupletten te eindigen in:

*kankook dazieje
kankook ziejewel
kankook dazieje
kankook ziejewel*

Flauwe satire, poëtische waarde praktisch gelijk nul en vandaar ook nooit - behalve twee *Fragmenten* in *Cobra*, 4 - ergens gepubliceerd. Toch vond het werk vooral onder de dichters grote bijval. Gerrit Kouwenaar griste de papieren na voorlezing uit Elburgs handen en ging er, opgetogen uitroepen slakend en instemmend grinnikend, in zitten lezen. 'Moet je zien,' merkte Tientje op, 'het is net of-ie aan een lekkere lange reep zit te smikkelen.' Nog jaren later kon Kouwenaar eruit cite-

ren: *tata tata ik neem u op de korrel/tata tata en uw bedeesd gescharrel/tata tata in Bergen of in Schoorl...** Zelfs in de jaren tachtig nog vindt hij het jammer dat gedichten uit deze cyclus nooit in Elburgs verzameld werk zijn opgenomen. Maar het valt te betwijfelen of ze mogelijk, op het in *Cobra* afgedrukte paar na, meer dan nostalgische waarde vertegenwoordigen.

Terugkijkend op de dichterlijke produktie van de experimentelen in die dagen, en vergelijking trekkend met later werk, wordt het duidelijk dat Gerrit Kouwenaar gelijk heeft wanneer hij later zegt dat de anderen eerder rijp waren, in die periode, dan hijzelf. Voor Elburg geldt: Lucebert was eerder rijp dan zijn oudere bentgenoot, dat wil zeggen, schreef een gaver poëzie-naar-Cobraopvattingen dan een van de anderen. Later werk toont ook aan dat Lucebert het dichtst bij het oorspronkelijke uitgangspunt is gebleven.* Gerrit Kouwenaar heeft, met behoud van technische verworvenheden naar Cobramodel, inhoudelijk een grote ontwikkeling doorgemaakt, terwijl Elburg een tussenpositie inneemt.

Wat de schilders aangaat: het jaar 1949 was vooral voor 'De Kop van Cobra' - het driemanschap Appel, Corneille en Constant - een periode van intensieve activiteit. Schilderen, experimenten met ceramiek, reizen, nieuwe contacten opdoen, gemeenschappelijk werk maken met de Scandinavische collega's... Het

* Zie reproductie van dit fragment op pagina 141.

* Vooropgesteld natuurlijk dat het in een poëtische tekst nagenoeg onmogelijk is om op een soortgelijke manier 'spontaan' te werken als in de schilder- of tekenkunst; daarin moet men C.W. van de Watering goeddeels gelijk geven. Zie onder andere diens *Met de ogen dicht*, (Coutinho 1979), maar in het bijzonder zijn artikel 'Bedenkingen bij spontaneïteit' in *De Revisor* van december 1979 en zijn weerwoord op tegenwerpingen door Erik Slagter in het volgende nummer van datzelfde tijdschrift.

tata tata ik neem u op de korrel
 tata tata een parel of een merel
 kunnen uw nachten en uw vroege morgenstond
 niet meer vervullen uw bedeesd gescharrel
 met golfgeruis in Bergen of in Schoorl
 staat mij als smaak uraten aan de mond

ik ken uw schip ge hebt de koers berekend
 ik ken uw schip de masten zijn welriekend
 en ruik de roos van uw gepoetst kompas
 gij hebt uzelf een kwalijk lied berokkend
 ik zie uw oude dag en hoe gij bukkend
 uw graf bezichtigt en 't koftstondig gras.

werd Constants broer Jan Nieuwenhuys* allemaal te druk: hij verliet de groep. Ook de rest van 'De Staart van Cobra' keek er een beetje zuinig tegenaan: er heerste een zweem van ontevredenheid over het feit dat het oorspronkelijke driemanschap met een dusdanige voortvarendheid aan de eigen publiciteit werkte dat de thuisblijvende leden van de club op de achtergrond dreigden te raken.

* Jan Nieuwenhuys, volgens eigen zeggen voortgekomen uit een gezin dat niets artistieks had: 'vader was chef de bureau op een kantoor.' 'Helaas moet ik constateren dat vele experimentelen van toen ook estheten zijn geworden. Alles wat officieel is is niet meer strijdbaar. Ik vind dat het werk van sommigen er weer aardig ingeslapen uitziet,' citeert Hans van Straten het kennelijk wél uitgeslapen ex-Cobra-lid. ('Cobra dat was ik ook', Het Vrije Volk, 18 april 1964)
 Constant, op 18 maart 1987 nog eens telefonisch ondervraagd waarom uit een niet-artistiek gezin maar liefst twee zoons kunstenaars worden, geeft toe het zelf ook niet goed te begrijpen. Hij heeft thuis hevige tegenstand te overwinnen gehad toen hij na een vlot doorlopen hbs naar de academie wilde. Bij broer Jan lag het eenvoudiger: de oudste had al een deel van de weerstand gebroken en bovendien bezat Jan geen studiehooft, zodat hij op de rijksnormaalschool werd gedaan om zijn brood althans als tekenleraar te kunnen verdienen.

Toch verliep ook in de kopgroep niet alles gelukkig. Na een periode van samenwerking tussen Constant en Asger Jorn in Denemarken keerde Constant, slechts vergezeld van zijn kleine zoon Victor, naar Nederland terug. Zijn vrouw Matie had voor het samenleven met Jorn gekozen en bleef met haar twee dochters in het noorden. Van dat moment af werd de ongeveer zesjarige Victor ('Totor' voor de Franse vrienden) een soort mascotte van de groep. Overal waar Constant kwam, was Victor erbij, of het nu vergaderingen, vernissages dan wel persconferenties betrof.

Vorbereidingen Cobra-tentoonstelling

Constants particuliere strubbelingen hadden tot gevolg dat hij zich minder gemotiveerd voelde voor het redactiewerk aan de Nederlandse *Cobra*-aflevering. Wel bleef hij als gangmaker in nauw contact met architect Aldo van Eyck wat betreft de inrichting van de zalen in het Stedelijk Museum waar de tentoonstelling zou plaatsvinden. Ook bleef hij, naast Corneille, de correspondentie verzorgen met de buitenlandse kameraden. En intussen schilderde hij fanatiek aan het grote doek 'Barricade', dat een paar reusachtige koppen liet zien en een opgestoken vuist in het gebaar van de revolutionaire groet, waarachter een maansikkel (vuist = hamer, maan = sikkel) waarmee het boeren-en-arbeidersembleem van de volksdemocratieën werd gesuggereerd.

Door de driehoofdige dichtersgroep werd er ook ijverig gewerkt aan de voorbereidingen van de novembermanifestatie. Van Eyck had zijn plannen betreffende de zwarte 'Dichterkoor' aan Cel Majakovski voorgelegd en de schrijvers besloten in deze constructie - onder meer - een reeks voorouderportretten te laten zien. Lucebert, kameraad met de meeste beeldende kwaliteiten binnen het trio, begon een serie pentekeningen op groot

formaat te maken, beeltenissen van schrijvers die door de experimentelen als voorlopers of medestanders werden erkend: Rimbaud, Gorter, Jarry, Majakovski, Tzara, Van Ostayen, Eluard, Arp...

Omdat het hem elders aan ruimte ontbrak, woonde en werkte hij bij de Kouwenaars, waar hij meteen de beschikking had over afbeeldingen van zijn sujetten. Enkele van deze in Oostindische inkt uitgevoerde portretten staan me nog duidelijk voor de geest: papierformaat 50 × 65, gestileerd, maar met een treffende gelijkenis, de schaduwpartijen fors gearceerd.

Uitblazend tussen het tekenwerk door was hij met zijn gedichten bezig* en, of al die creativiteit niet genoeg was: ik zie hem nog de roze ballon onder handen nemen die Tientje Louw had gekocht voor de kinderen van de ook al uit Bergen stammende Amsterdamse componist Nico Schuyt en diens vrouw Nellie Burgdorffer. Hechtpleisters uit een toevallig bij de hand liggend pakje werden aangewend als ondergrond voor ogen, neus en mond met tanden, vervolgens bracht een penseel met

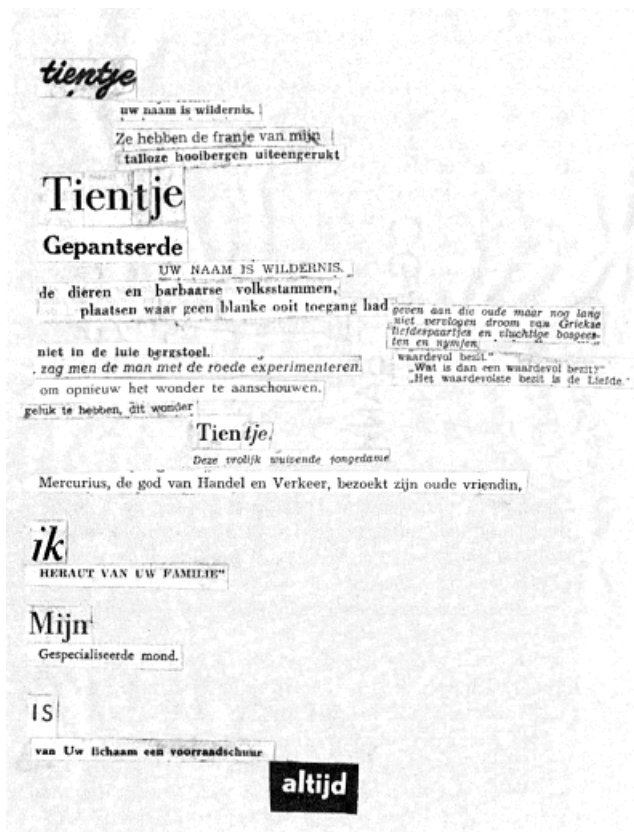
* In Het Vrije Volk van 22 februari 1964 doet Anton Rooskens, wanneer we zijn interviewer Hans van Straten mogen geloven, een averechts verslag van Luceberts kunstzinnige activiteiten: ('dichters... Elburg... Kouwenaar... ik vond Lucebert wel de belangrijkste...'). 'Pas veel later is hij gaan fotograferen en daarna [sic - Elburg] gaan schilderen. Op een keer belde mijn vrouw mij op: "Bertus wil gaan schilderen, maar hoe doe je dat." Of in deze tekst 'mijn vrouw' niet 'zijn vrouw' had moeten zijn, wordt niet duidelijk. Maar afgezien daarvan: in Lotte Rutings bezit waren nog in 1987 een drietal kleine olieverven op papier, ongesigneerd maar duidelijk van Luceberts hand, haar al in 1949 cadeau gedaan omdat zij haar logé een kleine hoeveelheid studie-olieverf en penselen had toebedeeld die ze zelf 'al in geen eeuwigheden' had 'aangeraakt'. 'Bertus' is een niet algemeen gebruikelijke benaming door intimi die waarschijnlijk door schilder Jaap Mooy is gelanceerd, na Luceberts vestiging in Bergen (Noord-Holland).

zwarte inkt er de fijne trekjes op aan. De Kouwenaars hadden het gebruikelijke van Amsterdams commentaar vergezeld gaande bekijks op straat en in de tram naar het gezin Schuyt. Deze fröbelpartijen tussen de verplichte werkzaamheden door kenmerkten de sfeer bij de experimentelen thuis. Letterlijk tot tranen geroerd was bijvoorbeeld ontwerper Berend Kemper, door zijn werkgever Salm uitgestuurd om eens te kijken waar een door Elburg aan de uitgeverij beloofde vertaling bleef. Toen hij vastberaden de kamers aan de Herengracht binnenstapte, trof hij daar Lotte Ruting en de dichter aan hun - late - ontbijt. Elburg had van alle puntbroodjes, door toevoeging van papieren oren en staarten, muizen geknutseld. De toch al niet hoog lopende strengheid stroomde op slag weg uit de vermaner, zodat de vertaling nog weken op zich heeft laten wachten.

Ook Tientje Louw bezat in ruime mate de mentaliteit die men zo'n twintig jaar later 'ludiek' zou dopen. Bij de geringste aanleiding zette ze montages in elkaar van uitgeknipste kranteteksten of maakte zij toepasselijke tekeningetjes: Gerrit Kouwenaar aan het strand, zijn (wazig getekende) bril zoekend of Jan Elburg en Kouwenaar met 'en brosse' geknipte haren (een schoonheidsbehandeling die nog te gebeuren stond).*

Tegen het einde van zijn werk aan de reeks schrijversportretten kreeg Lucebert een overvloed aan armslag toen Gerrit Kouwenaar, vergezeld door Tientje, een trip naar Parijs ondernam, onder andere ter voorbereiding van de grote tentoonstelling in het Stedelijk.

* *Het potloodtekeningetje (zie blz. 131) van de twee dichters staat op de achterkant van een rekening, gedateerd 11 augustus 1948, van clichéfabriek Pax-Holland voor Mevr. L. Ruting. Het verschuldigde bedrag van f 5,60 doet vermoeden dat het hier gaat om een klein cliché, bijvoorbeeld voor een geboortekaartje. Kruimpjes waren vooral toen brood. Overigens krijgt Lotte Ruting al gauw daarop een serie kinderpostzegels te ontwerpen.*



Tekstcollage van Tientje Louw.

Het droeg bij tot de gezelligheid dat Lucebert de hele, door de bewoners geruimde verdieping niet alleen als werkruimte kon benutten maar ook om er als het ware de wittebroodsweken te vieren met een nieuwe vriendin: Sylvia, dochter van kunstschilder Gerard Sluiter. Toch geen verloren periode dus, toen bleek dat de vervaardigde portrettengalerij nooit een plaats in de Dichterkooi zou vinden: in overleg met schilders en architect liet de dichtersfractie zich ervan overtuigen dat de naar gelijkenis neigende afbeeldingen een inbreuk zouden vormen op de eenheid van stijl van de ‘experimentele’ tentoonstelling en onverdroten - leek het - borg Lucebert zijn werkstukken ergens op vanwaar ze in de vergetelheid zijn verdwenen.

Nederlandse Cobra-aflevering

Intussen vorderden ook de werkzaamheden aan het Nederlandse *Cobra*-nummer, te bekostigen met het van De Spaarnestad ontvangen geld. De zich gewoonlijk overal in mengende gangmaker Constant hield zich deze maal afzijdig van de redactionele werkzaamheden. De beslommeringen van zijn scheiding eisten, naast zijn beeldend werk, al genoeg van hem.

Derhalve hielden schilder Corneille en dichter Kouwenaar zich met de samenstelling van het nummer bezig. De binnenkant van het omslag afficheert hen dan ook als ‘*rédaction générale*’ en ‘*rédacteur littéraire*’. Corneille draagt een door het hele nummer verspreide verzameling aforismen bij in de geest van ‘*l’esthétique est un tic de la civilisation*’. Best leuk. Van elk van de dichters wordt werk opgenomen. Elburg draagt twee verzen bij uit zijn nieuwe cyclus, onder de titel *Fragmenten*. Van Gerrit Kouwenaar is er het lange gedicht *Bessie Smith (trombone trom-pèt pèt pèt)* en van Lucebert, wat de aanduiding van de jaargang betreft een paar maanden te vroeg, zijn *Verdediging van de 50-ers*, waarvan de titel

de naam zal geven aan een veel bredere literaire stroming dan toen nog was te voorzien. Naar toon - *ik en mijn kameraden* - sluit Lucebert hier aan bij de manifest-gedichten van Schuur en Elburg in *Het Woord* - een vergelijking is de moeite waard - maar de intensiteit van de agressie overtreft die van de oudere dichters aanmerkelijk*

Ook wordt, op bladzijde 8, onder de door Corneille verzonden titel *La putain de classe* een door Elburg vervaardigde montage opgenomen, waarin een foto van Titiaans 'Venus van Urbino', door transplantatie met het hoofd van een bejaarde dame en toevoeging van een drietal met petten en klompen toegeruste manspersonen, tot een nieuw kunstwerk wordt. Het is deze 'obscene verminking' die de Amsterdamse wethouder van kunstzaken zal doen besluiten de verkoop van deze *Cobra*-aflevering in het Stedelijk Museum te verbieden. De ooit al eens door Gerrit Kouwenaar op de korrel genomen magisch realist A.C. Willink zal in het dagblad *Het Vrije Volk* als zijn mening geven: 'Waar moet het heen, wanneer men een fotomontage bekijkt, waar een reproductie van één van Titiaans mooiste schilderijen, met opplaatsels tot een, de goede zeden kwetsende voorstelling van een publieke vrouw met enige souteneurs is vervormd.' Op een toon alsof Elburg metterdaad naar Italië is gereisd om het originele schilderij onherstelbaar te beschadigen. 'Want,' gaat Willink verder, 'het lugube-

* Luceberts Verdediging van de 50-ers heeft, ook veertig jaar na de eerste inslag, geen toelichting nodig, op één passage in strofe 7 na. De daar genoemde raadselachtige dronken tine refereert aan een dikwijls erg beschonken jonge vrouw met wat darte seksuele relaties die in de betreffende dagen de cafés rond het Leidseplein en in het bijzonder Eylders placht te bezoeken. Ze scheen geabonneerd te zijn op een religieus getint dagblad want ze complimenteerde, ook in nuchtere toestand, Jan Elburg herhaaldelijk met mooie stukken die Jan Engelman daarin had geschreven.

re is, dat deze demonstratie officiële sanctie geniet. Eerstdaags kan men er nog getuige van zijn, dat de portretten en naakten van traditionele schilders in het Museum rode neuzen en groene oogbeschermers opgeschilderd krijgen.’ De ‘souteneurs’ die Willink meent te zien, zijn overigens uit het christelijke geïllustreerde weekblad *De Spiegel* geknipte Boskoopse tuinders.

Een gedicht van de Franse ‘revolutionair surrealistische’ dichter Edouard Jaguer vormt een waardevolle aanvulling op de arbeid van de Nederlandse poëten met wie Jaguer tot in lengte van dagen een - afstandelijke - binding zal blijven onderhouden.

Maar op pagina 21 vindt men een bijdrage waarvan het verschijnen de homogeniteit binnen de Cel Majakovski een knauw zal toebrengen: het prozafragment *Ochtendgrauen* van Bert Schierbeek. Al verscheidene malen had Lucebert, die ongeacht zijn persoonlijke linkse gezindheid vriendschap het hoogst schatte als platform voor samenwerking, een balletje opgegooid over het toelaten van Bert Schierbeek tot de Cobra-groep. Ook Kouwenaar, die Cobra's maatschappelijk-beschouwelijke doelstellingen onderschreef, herinnerde aan het duidelijke gebrek aan politiek engagement van de schilders Appel, Brands en Rooskens en was de opvatting toegedaan dat de beweging steun had te zoeken bij alle ‘naar mentaliteit vooruitstrevende’ schrijvers. In de praktijk betekende dit dat modernistische schrijvers mee zouden mogen doen wanneer zij maar geen uitgesproken rechtse noties in hun werk tentoonspreidden. Voor Lucebert en Gerrit Kouwenaar was Bert Schierbeek dus als clubgenoot acceptabel. Elburg, die meende in deze aangelegenheid ideologie boven vriendschap te moeten stellen, bleef daar anders over denken. Hij had van Bert Schierbeek tijdens hun beider lidmaatschap van de werkgroep rond *Het Woord*, ondanks een voortreffelijke persoonlijke verhouding, nooit bijval ondervonden voor zijn afwijkende maatschappelijke denkbeelden. Integendeel, Schierbeek (nog eens bevestigd in bandopname, 2 febru-

ari 1981) was een tegenstander geweest van Elburgs ijveren, omdat de publikatiemogelijkheid die bij opheffing van *Het Woord* verloren zou gaan, hem boven alles ging.

Hoewel Elburg de mening van zijn mededichters deelde dat er binnen het typisch Nederlandse realisme van Hermans en Van het Reve enerzijds en de wat oubollige calvinistische 'lichtvoetigheid' van J.J. Klant anderzijds geen proza in de geest van Cobra te vinden was, leken hem de Joyce-pastiches waarmee Schierbeek zich in die dagen bezighield, evenmin een bijdrage tot een literaire ontwikkeling in de lijn van de experimentele opvattingen.

Dit lijkt allemaal inmiddels verjaard doctrinair gekissebis tussen kunstartiesten, maar in wezen ligt hier een keerpunt in de weg die de naoorlogse literatuur nam. Niet het politiek engagement maar een meer modieus 'eigentijds levensgevoel' zou het bindende element tussen de enige tijd later optredende vijftigers worden, wat de beginselvastheid niet, maar de gezelligheid zeer ten goede kwam.

Door het zonder verdere ruggespraak opnemen van Bert Schierbeeks romanfragment, dus door Elburg voor een voldongen feit te stellen, hoopte Gerrit Kouwenaar diens aversie te overwinnen. Dat lukte min of meer, aanvankelijk. Elburg, die een paar dagen tevoren al met toenemende verwondering had toegekeken hoe Bert Schierbeek met een schilderij in de hand, ten gerieve van de fotograaf, als enige vóór een groep Cobrakunstenaars de belhamel uithing, toonde zich aanvankelijk wat bitter over de gang van zaken maar berustte erin dat het oorspronkelijke driemanschap nu als kwartet de Dichterkooi ging inrichten.

Deze werkzaamheden gebeurden wel onder bepaalde spanningen. Niet alleen in de literaire fractie was er wrijving, bij de schilders heerste die zelfs ernstiger. Men misgunde elkaar, zonneklaar, de plaatsen aan de wanden, probeerde de beste plek voor het eigen werk te reserveren en verplaatste andermans schilderijen wanneer

de maker even de rug keerde. Bovendien deed Aldo van Eyck, architecten eigen, overal zijn invloed gelden op een manier die haast dictatoriaal te noemen was. Zijn bemoeienissen betroffen ook de inrichting van de Dichterkooi. Op het grote, bijna vierkante, zwartgeschilderde achtervlak van de verder door latwerk omgeven ruimte werden door de dichters een aantal traditionele dicht- en essaybundeltjes genageld - onder andere het in 1948 uitgekomen boekje *Schoonheid als eigenbelang* van de theoloog Fokke Sierksma, die een verbeten tegenstander van de experimentele ideeën zou blijken. Deze aan de kaak gestelde boekwerkjes vormden het grondsoep van wat Elburg bij *Het Woord* als recensie-exemplaren had toegeschoven gekregen. Hun diversiteit bewijst dat de Cobra-dichters niet alleen bepaalde soorten poëzie afwezen - zoals hun strijdkreet wilde - maar dat zij ook niets moesten hebben van de in de Nederlandse literatuur destijds gebruikelijke theorieën.

Boven op de stapel drukwerk prijkte een in pasteltinten uitgevoerd plaatje van een bloemzoete jongedame, ook al uit Elburgs archief. Lucebert had daar - tegen Elburgs bedenkingen in, die, het spelletje met de Mona Lisa indachtig, dit nou echt 'schon Dadagewesen' vond - een zwart snorretje op getekend. In een groot corps schilderde Tientje Louw, die virtuoos uit de vrije hand kon beletteren, er een paar regels uit een gedicht van Gerrit Kouwenaar boven: *er is een lyriek die wij afschaffen*, met daaronder: *een zieke lyriek*.

Toen de Cel Majakovski de volgende dag verder wilde gaan met het inrichten van haar expositieruimte, vond zij, op de klodder boekjes en het plaatje na, de wand weer zwart. Op deze manier had Aldo van Eyck zijn bezwaren wensen kenbaar te maken: a. het lettertype deugde niet, b. de strekking van de tekst was verkeerd.

Het door de experimentelen gewoonlijk gehanteerde scheldwoord estheet ('Ah, jonge, je bent gewoon een gewone estheet!') bewees goede diensten tijdens het verschil van mening. Van Eyck bond wat in en met hem

Constant, die de architect als ‘tentoonstellingscommissie’ terzijde stond.

Na heen en weer praten tussen dichters en inrichter daagde bij de eersten inderdaad het inzicht dat *ziek* een naar nationaal-socialistische opvattingen riekend epitheton was. Wat betreft de eerste regel en het soort letter hielden zij echter voet bij stuk en Tientje kon derhalve het gedane werk nóg eens ter hand nemen.

Over de huiverigheid om op welke manier ook iets te doen dat naar fascisme zweemde, nog dit: zich baserend op van Corneille afkomstige informatie vermeldt Willemijn Stokvis in haar overigens voortreffelijke Cobraboek dat in de Dichterkooi een stopfles met verscheurd werk van Gide te zien zou zijn geweest. Corneille vergist zich. Deze stopfles, een ‘objet’ van de hand van Christian Dotremont, was enkele maanden tevoren op een andere Cobra-tentoonstelling neergezet, zéér tegen de zin van de Nederlandse fractie, die hierin ‘een negatieve, aan de nazistische boekenverbrandingen herinnerende, manifestatie’ zag. Dit nog eens, ten overvloede, ter vergelijking met de meningen van de scribenten Henri Knap en Bertus Aafjes die, respectievelijk in 1949 in *Het Parool* en in 1953 in *Elsevier*, de experimentelen met Hitler en met diens ss vergeleken.

Vooraf Lucebert weerde zich bij het inrichten van de kooi geducht. Een stuk of vier, vijf tekst/peintures van zijn hand hingen tegen de tralies. Een ervan had de provocerende aanvangsregel: *mijn hanen zijn vol kakkende rozen...* Een andere tekst, die hij ook zo fascinerend zingzeggend kon voordragen, luidde:

*Molukken in RUK, RUK, ruk, ele-va-átor
DRAF en drom er stijgt daar
HAAN een zon
een oeverbraan.
Maar te morgen dan de doop de regenvinnen neer.
DaUw is weer de ogenappels gras.*

En een Lucebertse reprise van een bladzijde uit Kouwenaar-Constants *Goede morgen haan*:

*Snel! een vredespijp
vóór het te laat is*

Een tekst van Bert Schierbeek die Lucebert in letters en beeld neerschildeerde, kon alweer - ons verhaal wordt eentonig - Jan Elburgs goedkeuring niet wegdragen:

*Het prozamimosa leproza
Amorosa
Om niet te Amorphoos te morosa
Een hoos en dan bra-ea-kun.*

Allereerst omdat 'Amorosa' de titel van juist een bundel gedichten, niet van proza, van Han Hoekstra was. Ten tweede omdat hier het nog kort geleden door Lucebert in zijn *Bruid Indonesia* gebezigde woord 'leproos' nóg eens, epigoon-achtig, werd gebruikt. Ten derde omdat het 'een banale flauwekultekst' was. Maar de anderen lieten Elburg sputteren en gingen gewoon hun gang.*

Wij mogen Schierbeeks tekst in elk geval nageven dat dit *bra-ea-kun* jaren vooruitloopt op het voor duur geld aan de zuivelindustrie verkochte 'verrukkulluk' van Remco Campert. Tegenover al deze door Lucebert ver-

* Van Luceberts panelen in de Dichterkooi zijn (als ze niet ergens in de kelders van het Stedelijk Museum beschimmelen) voor zover ik weet geen originele en zelfs geen hoogwaardige foto's overgebleven, alleen enkele ontoereikende reproducties in kranten (grof hoogdrukruister) en geïllustreerde weekbladen (koperdiepdruk), waarschijnlijk het al eerder genoemde christelijk blad *De Spiegel*. Het feit dat op de Luceberttentoonstelling in januari/maart 1987 in het Stedelijk Museum te Amsterdam in een vitrine zo'n weekbladreproductie wordt getoond met een bijschrift in de zin van 'slechts in deze vorm behouden gebleven,' versterkt mijn mening.



Een van de tekstpanelen van de Dichterkooi op de Cobratentoonstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam, november 1949.

vaardigde paneeltjes hingen een paar montages, door Elburg samengesteld met behulp van kleurreproducties uit tijdschriften. Een van de meest provocerende was - naar bleek - een portret van de Belgische kardinaal Mercier, monkelend gezeten tussen dikdijge revuedanseressen.

Een merkwaardig object was ook een breiwoolhouder, toebehorend aan moeder Elburg: een groen gespoten metalen bakje waarop een, een halve bol beschrijvende, spi-

raal scharnierde; de kluwen breiwool kon onder die spiraal worden geplaatst met het uiteinde van de woldraad door het oogje waarin de spiraal, de navel van de halve bol, uitliep. (Het is welhaast onmogelijk het in wezen eenvoudige voorwerp natuurgetrouw te beschrijven.) Voor deze gelegenheid was het uit *Reflex* geknipte gedicht *Theebruine sterren* op de bodem van het bakje geplakt en de kluwenhouder met de onderkant tegen het traliwerk van de kooimuur vastgemaakt: het gedicht, gevangen binnen de bolvormige spiraal, op de korrel te nemen door het oogje daarvan.

Een paar meer dan manshoog uitgeschreven *Fragmenten*, die ook al in *Cobra* waren afgedrukt, werden op een andere plaats aan de muur gespijkerd, namelijk in de ruimte die werd beheerst door Constants 'Barricade'*, boven vitrines waarin Cobra-drukwerk te kijk lag - onder andere *Goede morgen haan*.

'De gedichten,' schrijft een verontruste recensent in *De Spiegel*, 'gepenseeld of met inkt getekend op grote vellen [hij is kennelijk vóór de opening wezen kijken - Elburg] en uitdagend opgehangen als "linge sale", zijn van zulk een barbaarsheid, dat men op het eerste gezicht verkeerd denkt te lezen. En misschien hebben wij dit ook wel gedaan. Misschien moet men wel... áchter deze gedichten lezen om er de zin van te begrijpen. Tenzij - en ook dat is mogelijk - de "dichter" hierin slechts de zijns inziens volkomen zinloosheid van al het aardse streven tot uitdrukking heeft willen brengen, maar dan

* Constants schilderij 'Barricade' raakte weg - net als de van de tentoonstelling verwijderde collages en manshoge teksten van Elburgs hand -, werd in 1964 in de kelders van het Stedelijk Museum teruggevonden en als bezit van het museum ingeschreven. Na een door Constant gewonnen proces over de eigendomsrechten schonk hij het aan het Stedelijk. De spullen van Elburg zijn nooit terechtgekomen, net zo min als Luceberts op boardpaneeltjes geschilderde tekst/peintures uit de Dichterkooi.

volkomen mislukt.’ En vervolgens behandelt hij (‘de zetter heeft zich hierbij geen ongepast grapje veroorloofd’) Elburgs *Fragment Ik wou nou koud water branden* uit *Cobra*, 4.

Karl-Otto Götz

Het was in dit stadium van het inrichten dat de bekende foto's van de wijzende Cobra-dichters, vergezeld door de Duitse schilder Karl-Otto Götz, werden genomen, die zowel literatuurplatenatlassen als het boek van Willemijn Stokvis sieren.

Het contact met Karl-Otto, graficus, redacteur van het Duitse avant-garde pamflet *Meta* en echtgenoot van dichteres Annelise Hager, was het eerste naoorlogse contact van de Nederlandse schrijvers met een Duitser. Naar zij al spoedig uit zijn verhalen begrepen, een goede Duitser, die weliswaar bij de Wehrmacht ingelijfd was geweest tijdens de tweede wereldoorlog, maar als Joyce en surrealist lezende officier zóveel achterdocht bij zijn superieuren had gewekt dat hij met een kleine eenheid gedurende de hele oorlogstijd als bezetter van een Noors eilandje had moeten fungeren en zorgvuldig buiten de eigenlijke oorlogshandelingen was gehouden. Achteraf bezien een niet erg aannemelijk verhaal want de Duitse legerleiding stuurde dit soort verdachten meestal de Russische modder in. Goed, nou ja, dat van Noorwegen kon ook. Bovendien was hij bevriend met iemand als Willi Baumeister, een erkend maker van ‘entartete Kunst’, wat een aanbeveling betekende. De Nederlandse dichters mochten hem wel en hij zette zich dan ook direct aan het vertalen van verzen van zijn nieuwe vrienden Lucebert en Elburg, vertalingen die hij later in *Meta* zou publiceren.

Alles leek gladjes te verlopen tot hij, opgewekt door de Hollandse Schnaps op een avond bij Elburg thuis, begon te vertellen: ‘Und da hadden wij op een Weihnachts-

avond zo'n trek in Schlagsahne, maar wij hatten niks, als Deutsche soldaten. Und toen wisten wij zo een altes Weib in een boerderij te wohnen en toen zijn wij da binnegefallen en hebben het pistool op haar gericht en we hebben gerufen: Sahne of we schiessen je tot... Und, Mensch noch mal, da haben wir Schlagsahne gefressen!'

Tajiri

Een ontmoeting met ook op de langen duur vriendelijker perspectieven bleek die met de beeldhouwer Shinkischi Tajiri. Eveneens soldaat geweest: behorend tot een geheel uit tweede-generatie Japanse Amerikanen samengesteld onderdeel van de US Forces dat in het laatste oorlogsjaar de verbijsterde Duitsers in Italië op de nek was gesprongen. Hij was een er zéér Japans uitziende (Mischa de Vreede, die als kind in een Japans kamp had gezeten, moest later erg aan zijn uiterlijk wennen) afstammeling uit een samoerai-geslacht, krijgsman inderdaad, die wanneer hij getergd werd, de haren van snor en hoofd als een boze kater omhoogzette. Maar meestal was hij heel bescheiden, heel rustig en voor zijn vrienden een engel van een man.

Hij was voor de tentoonstelling uit Parijs, waar hij na zijn afzwaaien als militair aanvankelijk van een beurs had geleefd, naar Amsterdam gekomen met een stuk of wat mooie gouaches en een groot gipsen beeld van - ja hoor - een 'Warrior', dat zwaar beschadigd in het Stedelijk Museum aankwam en dat hij met oosters geduld, zoals men dat noemt, en met een klein troffeltje perfect restaureerde.

Tussen Tajiri en de dichters klikte het onmiddellijk: hij vond hier, onverwacht, groter vriendschap dan hij ooit in de Franse hoofdstad had mogen ondervinden. Ook ná 1949 bleef hij, in Parijs, op intieme voet omgaan met de daar gevestigde Nederlandse auteurs uit de vijftigersgroep. Hij trouwde er met de Nederlandse

kunstenares Ferdi - maakster van ijzeren sieraden en later van zeer erotische textiele objecten - en zou regelmatig Amsterdam bezoeken. Vaak stoven zij samen, kleine mensjes op een gigantische motorfiets, in één nachtelijke ruk van hun Parijse atelier naar de Amsterdamse sociëteit De Kring om, na hun voorraad vriendschappelijke warmte te hebben bijgetankt, terug te scheuren. Uiteindelijk zagen zij in dat het eenvoudiger was zich metterwoon in Holland te vestigen.

Op dezelfde dag als de kiek in en nabij de Dichterkooi wordt ook de foto gemaakt van Schierbeek, Kouwenaar, Elburg, Lucebert op een rijtje. Op de versie ten-handenuit die bijvoorbeeld is afgedrukt op bladzijde 195 van de platenatlas *Ik probeer mijn pen...* houden Kouwenaar en Elburg het Nederlandse *Cobra*-nummer vast. Een merkwaardige foto waar je een verhaal bij zou kunnen verzinnen is het wel. Schierbeek als een ter-doodveroordeelde, Kouwenaar zijn jonge advocaat, Elburg als een soort journalist aanwezig en Lucebert, als gebruikelijk in somber zwart, de geestelijke die het slachtoffer in zijn laatste ogenblikken zal bijstaan...

Veelbetekenend trekje in dit groepsportret: terwijl de drie anderen eensgezind in de lens kijken, is de blik van Elburg gericht op iets buiten het beeld, buiten deze tentoonstelling misschien. Hij wekt de indruk er lichtelijk genoeg van te hebben. En dat heeft hij. Eigenlijk wil hij er niet meer bij horen.

De naijver tussen de schilders, de houding van de architect tegenover het schrijverscollectief, de onduidelijke gang van zaken bij de redactie van het tijdschrift... En het meest verdriet hem eigenlijk de stilzwijgendheid waarmee het wegcensureren van zijn teksten en het verwijderen van zijn antiklerikale collages uit de Dichterkooi door de collega's wordt geaccepteerd. Hij heeft voldoende politieke ervaring om te beseffen dat het belang van de groep boven dat van de eenling gaat en hij is zelfs niet echt ziedend veront-

waardigd, maar hij had waarschijnlijk graag wat gesputter van zijn makkers gehoord. Poëten, zelfs avantgardistische poëten zijn een beetje overgevoelige types als ze jong zijn.

En nu heeft hij zich, sensibel als hij is, net ook nog laten vertellen dat aan de opening van deze tentoonstelling zal worden meegewerkt door de ‘existentialistische kunstfilosoof’ Hans Redeker. Een oude bekende met wie hij eveneens al de redactie heeft gedeeld van *Het Woord*, dat blad waarvan hij de mentaliteit hier gehoopt had te ontlopen. Hij is ervan overtuigd dat Redeker (die nog jarenlang vrijblijvende kunstkritieken in de burgerlijke pers zal schrijven), die al vreemd staat tegenover het schildersmétier en de creatieve praktijk, ook niet zal overlopen van begrip voor de wereldbeschouwing die Cobra pretendeert aan te hangen.

Zo is het wel mooi geweest, vindt Elburg, voor hem wordt het tijd om op te stappen. Wel beluistert hij de opening de volgende dag thuis op zijn krakende radiootje: hoort het geroffel van de Watoesie-trommels uit Brands' discotheek, hoort enkele zinnen van Dotremont, Redeker, hoort een spontane verbale uitbarsting van Lucebert die Aldo van Eyck aanduidt als ‘binnenhuisarchi-

teet' en na enig protestgeroep op de achtergrond zich herneemt met: 'Nee, pardon, hij is een echte architect, een architect van buitenhuizen...'

De rel

De geruchtmakende voorvallen op de dichterafavond van 5 november in wat toen nog de gehoorzaal was, een ruimte achteraan, links van de ingang, straatzijde,* maakte Elburg als toehoorder en toeschouwer mee. Die voorvallen zijn bekend. Tussen alle desbetreffende, onsamenhangende verhalen geeft alleen het Cobra-boek van Willemijn Stokvis er de juiste toedracht van weer.

Lucebert poneert in een opgewekte, niet erg diepgravende inleiding dat de Cobra-dichters de eerste naaktlopers in de literatuur zijn; en ik meende Gerrit Kouwenaar daarbij een tersluikse blik op zijn broekspijpen te zien slaan. De bewering lijkt wél in tegenspraak tot Luceberts befaamde kenschetsing van de eigen persoonlijkheid: 'dichter die zich dik kleedt opdat het zweet der vervoering niet uitbreekt'... maar grote dichters kunnen zich grote vrijheden veroorloven. Vooral wanneer ze nog hartverwarmend jong zijn.

Christian Dotremont, die onder andere gedichten van de Parijse makker Jaguer zou lezen, hield zich - als bekend - niet aan zijn afspraak. Met de hautaine minachting van de francophone wereldburger voor dit zootje boerenkaaskoppen begon hij een lange, saaie uiteenzetting.* 'Zoals archeologen in de Sovjetunie in het heetst

* *Een ruimte die, meen ik me te herinneren, naar de eisen van de tijd was betimmerd met berkehouten multiplexplaten (het kan ook zijn dat de naam van de betrokken binnenhuisarchitect Berkovitch heeft geluid), waarvan de rechter benedenhoeken iets naar voren waren gebracht en daarna weer afgevlakt, zodat er een 'uit het materiaal voortkomende' decoratieve factuur was verkregen. Ook viel er, denk ik, boven de uitgangsdeur een twaalfstal in een cirkel opgestelde lichtjes waar te nemen, waarbinnen twee wijzers met een lampje in top de tijd probeerden aan te geven. Nostalgie.*

Een aantal jaren later zouden de Cobraïsten Constant, nu als spatiaalcolorist, en Appel, als wandschilder en glazenier, op het interieur van het Stedelijk Museum worden losgelaten.

* *Tientje Louw, door Lambiek Berends in de Volkskrant (17 december 1982) opgevoerd als 'T., getrouwd met een van de randfiguren van de beweging' (bedoeld zijn Gerrit Kouwenaar en Cobra), noemt jaren later secretaris Dotremont, alias Monsieur Cobra, 'een Belg die zich schrijver waant, een heel vervelende man, die van de Cobra-beweging een sterfhuis van bolle theorieën zou hebben gemaakt als de anderen niet gewoon waren blijven schilderen'. Dit alles in 'Geen goed schilderij zonder grote pret', bespreking van een Cobra-tentoonstelling in het Musée d'Art Moderne te Parijs.*

Lambiek Berends voegt aan Tientjes mening toe: '... het waren wél de schilders die na dertig jaar kwamen bovendien. De rest, de dichters [...], de schrijvers [...], heeft de gang van zaken niet wezenlijk beïnvloed.' Afgezien van de wat kurkige beeldspraak: de Nederlandse dichtkunst hebben ze toch wél een beetje beïnvloed, lijkt het.

Christian Dotremont stierf op 20 augustus 1979 aan de tuberculose waaraan hij sedert 1951 leed en die hem vooral in de laatste jaren van zijn leven het werken bemoeilijkte. In 1978 had hij de Parijse uitgever Jean-Michel Place, die de herdruk van de ooit verschenen afleveringen van Cobra voor zijn rekening nam, opdracht gegeven elke 'collaborateur et ami' een exemplaar van het boek toe te sturen. In de begeleidende brief van de uitgever - 17 maart 1981 - wordt Dotremont 'l'inventeur de Cobra' genoemd. Deze eretitel kunnen we de voor het overige op creatief gebied niet verbluffend inventieve scribe en kalligraaf Dotremont gunnen. Zijn woordspelen zijn, bij mijn weten, in tegenstelling tot heel wat andere Franstalige teksten, niet van invloed geweest op het werk van de schrijvende Nederlandse groepsgeenoten.

van de koude oorlog doorgaan met het opgraven van onbekende oude beschavingen in de Russische bodem, zo moeten ook wij...' Nijhoff die roepend de bekende weg wilde weten en Lucebert die in naam van 'de communistische partijdiscipline' dacht in te grijpen, wat al helemaal nergens op sloeg. En meerdere kreten, vooral in de nabijheid van Elburg waar de links-radicalen draaikont en gereputeerde mythomaan Leo Klatser (die ik door boze tongen in later jaren weleens 'de dorpsidioot van de vijftigers' heb horen noemen omdat hij zich zonder zelf met aanwijsbare talenten te zijn begiftigd bij voorkeur in hun kring ophield) in een dik Amsterdams Frans riep dat dit geen manier was omdat er massa's eenvoudige arbeiders aanwezig waren die geen Frans verstonden. Alweer een van zijn onmiddellijk falsifieerbare beweringen, want de artistieke beau-monde was aanwezig, maar de drempels van een kunsttempel waren tot op dat tijdstip zelfs in het rode Mokum meters te hoog voor Jan - de echte - met de Pet. Misschien - achteraf bekeken - heeft datzelfde nieuwsgierigmakende Cobraschandaal daar een begin van verandering in veroorzaakt.

Toch scheen het dat vooral Klatser's agitatorisch bebulkte verwijten enige indruk op Dotremont's progressieve geweten sorteerden, want hij schakelde over op een oorverscheurend Vlaams. Hetgeen de Franse schilder Doucet, die 'en brosse' gekapt en knokbereid schuins achter de redenaar stond opgesteld, schamper deed uitroepen: 'Oui, en allemand!' Waarmee hij toonde bij benadering niet te beseffen in welk of wat voor land hij zijn schilderijen aan de wand had gehangen. Het handgemeen dat na nog enkele interrupties ontstond, zou onder elke andere omstandigheid koren op de molen van de steeds bokslustige Elburg zijn geweest, maar net niet op deze avond.* Wiens tegenstander was hij, bovendien, wiens medestander? Hij baande zich een weg door het gedoe en ging naar huis.

Over Dotremont's talenten wordt in het eigen land niet gering gedacht. In het Cobra-hoofdstuk van de catalogus bij de tentoonstelling België-Nederland in Brussel (zomer 1980) beweert kunsthistorica Danielle Gillemont dat het aan de Belgen Alechinsky en Dotremont is te danken dat de beweging tot in onze tijd weerklank wekt. 'Noch Corneille, noch Appel,' vaart ze uit, 'komt deze eer toe, verward als ze zijn in hun oude grimassen, gekluisterd aan figuratie die hun niet toebehoort, zij die onder hun onbenullige laag schmink en met een postcobraanse schijnheiligheid het recht niet hebben ons te herinneren aan het kortstondige maar zo verfrissende avontuur...' Een wat belligerente toon die mevrouw Gillemont klaarblijkelijk vindt passen bij de aanleiding van de betreffende tentoonstelling: honderdvijftig jaar Belgische onafhankelijkheid. Deze tirade wordt geciteerd door Lily van Ginneken in de Volkskrant van 21 mei 1980.

* Een fraai beeld van de verwarring geeft Eugène Brands, geciteerd door Hans van Straten in *Het Vrije Volk* van 1 februari 1964. 'We zaten naast Jan Elburg, die was opeens weg. Hij was nogal driftig en zijn vrouw begon ook al te roepen van "Niet vechten Jan!" Maar Jan was al evenmin aan het vechten, hij had zich alleen gebukt om zijn veter vast te maken.' Dit is een gebeurtenis die zich niet precies zo afspeelde en óók niet op de poëzieavond maar in de gespannen sfeer van de expositievoorbereidingen.

De algehele chaos was zonder precedent in het toch niet zeer makke hoofdstedelijke kunstleven. Omdat Sandberg, de grote promotor van Cobra, toevallig die avond eventjes niet aanwezig was, mochten de zachtaardige conservator Jaffé en Sandbergs pleegdochter Paula Augustin de zaak zien te redden. Nadat Constant Lucebert (volgens diens brief, 81-111-16) nog had toegesist: ‘en nu zal je nooit meer ergens mee mogen doen,’ gingen de overgeschoten Nederlandse experimentele auteurs ook maar naar huis om in gemeenschappelijk overleg het bedorven optreden te evalueren. Samen met een drietal van de schilders dat danig van Dotremonts ‘soviétique’ overstuur was geraakt, zonden zij een communiqué aan de pers dat alleen door *De Telegraaf* werd overgenomen. Zij verklaarden zich (niet tegen de tendens van het door Dotremont voorgelezen stuk, zoals Willemijn Stokvis het interpreteert) ‘tegen het voorlezen van een stuk met deze tendens in een welwillend afgestaan openbaar gebouw’. Een prima machiavellistische draai waaraan de journalistieke training van Gerrit Kouwenaar niet vreemd zal zijn geweest.

De berichtgeving over het gebeurde in de dagbladen van maandag 7 november vormde een vuurwerk van schamperheid, verontwaardiging, verdachtmaking. De kroon spant voor mij *De Waarheid* die, om zich in te dekken tegen de kop ‘Communistische rel’ in *de Volkskrant*, onder het vette bovenschrift ‘Trotskistische rel in Stedelijk Museum’ schrijft over ‘een onverkwikkelij-



Stalinistische reactie op de rel in het Stedelijk Museum en verklaring van de uit Cobra getreden dichters en schilders.

ke ruzie kennelijk geprovoceerd door als Trotskistisch en aanhangers van De Vlam bekend staande lieden,* bijgestaan door andere reactionaire elementen, waaronder de dichter Nijhof'. En: 'Onder de herrieschoppers werden verschillende Vlam-aanhangers opgemerkt w.o. een zekere Leo Klatser.' De verslaggever van de *De Waarheid* moet beslist door een dronkemansbril hebben gekeken want die 'verschillende aanhangers' bestond uit die ene. Nee, de 'meerdere' kwamen de dinsdag daarop bij Elburg aan de Herengracht aan de deur: de schrijver Jef Last met, als gediensstige schaduw, voornoemde Leo Klatser, om bijval te vinden voor het stuk dat Last in weekblad *De Vlam* van 12 november zou plaatsen: 'Communisten EXPERIMENTEREN ten koste van jonge kunstenaars.' Ik kan niet bevroeden welke smakelijke inside-informatie de slippendrager de meester in het vooruitzicht had gesteld, maar deze schrok danig toen Elburg hem, om van het gezeur af te zijn, te verstaan gaf dat hij het leugenachtige verslag in *De Waarheid* als een waarheidsgetrouwe visie op de gebeurtenissen beschouwde. Met een gezichtsuitdrukking alsof hij elk moment een liquiderende dolkstoot te verwachten had,

* *Het links-progressieve, door de Communistische Partij als trotskistisch gedoodverfde weekblad De Vlam, voortzetting van het illegaal verschenen De Vonk (opgericht 1940). Redacteuren waren onder meer Henriëtte Roland Holst, Jef Last, P.J. Meertens en Lies van Weezel. Curieus is een helaas ongedateerd knipsel - ik schat het, gezien aan de achterzijde vermelde politieke feiten, op stammend uit eind februari 1950 - van een artikel uit De Vlam naar aanleiding van het op handen zijnde Schrijversbal in de Amsterdamse Stadsschouwburg. Het is geschreven door Bert Schierbeek, met een tweetal illustraties van L.B. (= Lucebert). Een krappe vier maanden na Luceberts kreet over 'de communistische partijdiscipline' en Schierbeeks nog eens beklemtoonde afkeer van politiek. Jef Last had elders bij de experimentelen met méér succes gelobbyd.*

Experiment en politiek

Er is nogal wat deining ontstaan rond de tentoonstelling van dusgenaamde experimentele kunst in het Stedelijk Museum te Amsterdam.

De jongelingen Constant en Cornelle en uiteraard ook de onvermijdelijke heer Appel zijn in de gelegenheid gesteld hun gekloddere te exposeren in een thans stedelijk museum, dat eertijds Suasso-museum heette. Gelukkig voor de nagedachtenis van wijlen Suasso is dat thans niet meer het geval: zijn naam wordt althans niet ont-eerd.

Wel is ter gelegenheid van het klodder-schandaal de naam van de heer Sandberg, de huidige directeur, in het geding gekomen. Dat spijt ons voor de man, wiens prijszwaardige streven het immer was, zijn museum tot een levend kunstcentrum te maken.

Door onderdak aan de meergenoemde klodderaars te verschaffen, heeft hij dat loffelijk doel echter voorbijgeschoten. En daarbij tevens voet gegeven aan het minder aangename ge-

rucht, als zou hij zich bij het verlenen der betrokken gastvrijheid minder door artistieke dan wel door bepaalde overwegingen van politieke sympathie hebben doen leiden.

Wat het artistieke aspect van de zaak betreft, kan men zich slechts afvragen, waarom de onderhavige jongelingen zo hardnekkig aan dat laatste restje „burgerlijkheid” vasthouden, dat aan hun gedoe met alle geweld „kunst”-karakter moet worden gegeven.

En wat het politiek aspect der zaak betreft, de communisten onder de exposanten mogen wel oppassen; zij leven geestelijk nog in de aera van wijlen Loenatsjarski, die eveneens tuchteloos individualisme met revolutionaire gezindheid verwisselde; sindsdien heeft de Sowjet-schilder zo te schilderen dat zijn volk hem begrijpt.

Een staatsbemoeienis, waar men na de aanschouwing van meergenoemde voorstellingen zo waar iets sympathieks aan gaat vinden.

Zij „bestaan” niet

Stedelijke Arena

* * Wij hebben er onlangs op gewezen, dat de heer Sandberg — naar eigen zeggen overtuigd Marxist — niet de aange-
wezen directeur van het Amsterdams Stedelijk Museum is. Uit overmaat van progressiviteit nodigt deze directeur bij voorkeur uiterst extreme en bij voorkeur links ge-
oriënteerde groepen in zijn gebouw. Men is er nu onlangs op zulk een bijeenkomst tot een handgemeen gekomen.

Dezelfde heer Sandberg heeft ons gehele land geblameerd door op onbesuisde wijze een Van Gogh in Amerikaans bezit voor vals te verklaren.

Het lijdt geen twijfel, of de heer Sandberg zal ons nog menige blamage bezorgen, maar laat niemand denken, dat dit geheel onopzettelijk is. Al deze blamages en al dit gekrakeel vormen een onderdeel van een campagne om de rust, de orde en de zekerheid in West-Europa te ondermijnen.

Anticommunistische en anti-sovjethetze in de pers naar aanleiding van de Cobra-tentoonstelling in het Amsterdamse Stedelijk Museum.

begaf de linkse romancier zich, achteruitlopend, naar de kamerdeur en was in een ommezien de gang uit en de trappen af. Verder nooit Last gehad, uit deze hoek. Wel van *Handelsblad* en *Parool*; die hadden zo hun eigen methodes.*

- * *Niet alleen de publiciteit van de schilders was met het schandaal gediend, ook de namen van voorheen alleen in beperkte kring bekende jonge dichters werden via de pers gemeengoed. Zelfs de legendarische 'Kleine Krant', de satirische achterzijde van De Groene Amsterdammer, weet op 19 november 1949 te melden dat het maandblad Mandril en het weekblad Pin up tot een tweewekelijks te verschijnen fusie zijn gekomen onder de naam Pindril. 'De heer Kouwenaar van de Experimentele Groep is voor het hoofdredacteurschap aangezocht.' Een magazine met foto's van schaarsgeklede apen dus. Zwakke naklank van Luceberts karakteristiek van de experimentelen als naaktlopers? Ook heel mooi maakt H.L. (Harry) Prenen het in Elsevier van 19 november 1949 met een rijmkritiek op de Cobramanifestatie waarin hij citaten uit Elburgs Fragmenten en woorden uit Kouwenaars gedicht Bessie Smith met zinsneden van eigen vinding samenhuisselt en aan Lucebert toeschrijft. Dat gaat aldus:*

... Een heer kwam op mij toe
 En sprak: 'Ik zoek nog steeds het waar is wat en hoe,
 Ik wou ik zijn en hij. Ik zak wat op mijn doedel
 En dans een wals met mij, uiverpioenpaspoedel,
 Die door de melkweg springt tot in de kinderbox
 Dwars door het waterwoud, de neger-niger-nox.
 Trombone met een pet proest in het priemgetal,
 Een kreukelhoofd van goud is morgen het heelal.' -
 Dit is de taal van 't bos. Zo huppelt hot en her
 Tak-uit, tak-in, tak-om: de dichter Lucebert.

Waarbij opgemerkt mag worden dat, getuige het slotrijm, de naam Loetjsebert door vreemdelingen in het experimenteel Jeruzalem toen al met een 'èr' op het einde werd uitgesproken.

En Klatser, maar vooral zijn gastvrije vrouw Gientje, was tot op zekere hoogte hebbelijk, als je zijn politieke meningen en zijn volstrekt leugenachtige verhalen langs je koude kleren liet afglijden.

Na alle publiciteit vond wat er restte aan schilders binnen de Experimentele Groep het óók nodig om met een verklaring te komen. Constant zal de schrijfmachine wel hebben bespeeld want het was alweer Lucebert die het allemaal fout had gedaan. ‘En,’ verklaarden zij met de meeste nadruk: ‘Bert Schierbeek had nooit tot de Groep behoord maar was louter als gast opgetreden.’ Nou moe, dacht Jan Elburg, toen hij het las.*

* *Hoewel Wolvecamp aanvankelijk bij de door Dotremont ontstelde weglopers behoort, keert hij terug en wordt in het persbericht van de groep genoemd: ‘De heer Wolvekamp [let op de “k” - Elburg] die verkeerd was ingelicht en inmiddels op zijn besluit is teruggekomen.’ Inderdaad blijft hij tot het einde toe lid van de voortaan vierkoppige, geen schrijvers meer tellende Experimentele Groep in Holland. Hoewel Karel Levisson in een catalogus, Theo Wolvecamp, De Kunstzaal, Hengelo, 1984/85, vijfendertig jaar later nog eens extra onderstreept dat de ‘op marxistische maatschappijanalyse steunende verwachtingen, vooral verwoord door Constant Nieuwenhuys, ten aanzien van de fundamentele maatschappelijke veranderingen waartoe de nieuwe kunst zou bijdragen voor Wolvecamp nooit zozeer als oriëntatiepunten hebben gediend’. Deze bekentenis lezend mag men constateren dat Wolvecamp, naar de door Constant aangevoerde groep terugkerend, opnieuw aan het foute adres was en we blijven gissen naar de aard van de ‘verkeerde inlichtingen’ die in het groepscommuniqué van november 1949 worden gesignaleerd. Sedert de tweedeling lijkt de Experimentele Groep in Holland inderdaad niet meer dan een belangenclub van de meest publicitair gerichte schilders geworden, waarin geen adequate plaats meer is voor de voormalige schrijvers-leden. Toch blijft de samenwerking tussen schilders en schrijvers die eenmaal ‘de beet van Cobra’ hebben gevoeld ook in de direct daaropvolgende jaren doorgaan.*

Ter compensatie traden Lucebert en Schierbeek in hetzelfde zaaltje in het Stedelijk nog een keer op, zaterdagavond 19 november. *Parool*-journalist H.A. Gomperts, de latere hoogleraar, vond het in een piepklein berichtje ‘overjarig avantgardisme’ en schreef geringschattend over ‘de dadaïstische versjes’ van Lucebert. Een paar jaar later zou hij in zijn artikelen Lucebert als het enige grote talent van de vijftigers opvoeren.

Maar de vijftigers - niks politiek: vriendschap, mentaliteit, belangengemeenschap gedurende een krap tiental onvergetelijke, feestelijke jaren - dat is een andere geschiedenis.

‘Die hele experimentele groep had toch iets van pietje bel en de rebellenklup,’ vindt Lucebert, dik dertig jaren later, en zijn vrienden-dichters zijn het daarmee eens. Maar ook dit Pietje Bel-verhaal moest eenmaal opgeschreven worden.

Rechtzetting

Rechtzetting van onjuistheden tijdens het werk aan *Geen letterheren* in enkele werken van literairhistorische aard aangetroffen. Op volledigheid wordt geen aanspraak gemaakt.

Haarlem, april 1987

Jan G. Elburg

Bakker, Siem, *Het literaire tijdschrift Het woord, proefschrift*. (Nijmegen, 1986)

blz. 34 *Serenade voor Lena, de eerste dichtbundel van Jan Elburg [...] al in 1937 geschreven*. Elburg schreef zijn eerste, níet in deze bundel opgenomen gedichten omstreeks dat jaar.

In 1943 verscheen dan toch de clandestiene bundel Serenade voor Lena: In de ter gelegenheid van de reizende tentoonstelling van Elburgs beeldend werk in de zomer van 1986 door Wil Heins samengestelde biobibliografie wordt als verschijningsjaar van de clandestien gepubliceerde eerste druk van *Serenade voor Lena* 1942 vermeld. Siem Bakkers proefschrift noemt, op gezag van Dirk de Jong (*Het vrije boek in onvrije tijd*), het jaar 1943.

In Elburgs bezit is een door hem in scherts-middelnederlands gestelde brief aan Koos Schuur - 'aenden Verbanne Coninc' - waarin hij deze, die wil weten

waarom hem nog geen exemplaar van het betreffende uitgaafje is toegestuurd, uitlegt dat hij zelfs Leny Delsen, naamgeefster van de bundel, nog geen exemplaar heeft overhandigd. De brief is in de aanhef gedateerd 'opten XII November van 't III krygsjaere' en aan het eind nog eens 'XII van November van 't III oorlogsjaere'. Het derde oorlogsjaar kan niet anders betekenen dan 1942. De hier vermelde datum van 12 november van dat jaar maakt aannemelijk dat De Jong zijn *Serenade* pas aanvang 1943 heeft gekregen.

Om de verwarring te vergroten: een ongedateerd knipsel, maar zéker van voor Dirk de Jongs publikatie in 1958, bespreking in *Het Parool* door M.N. (= Max Nord) van de dan legaal verschenen *Serenade voor Lena*, noemt een derde jaartal van eerste uitgave. Nord, uit het kunstenaarsverzet voortgekomen scribent, spreekt over een clandestiene 'editio princeps' in de *Astra Nigrareeks* in... 1941. Hij vermaant daarbij streng: 'waarom vermeldt de colophon dit niet?'

Bernlef (J.), *Ga jij de klas maar uit!* (Wolters-Noordhoff bv Groningen, 1969)

blz. 81 Pas in 1949 werd hij [Lucebert] door Gerrit Kouwenaar en Jan G. Elburg ontdekt. Moet zijn: 1948.

Borgers (G.) en overige redactie, *Schrijversprentenboek De beweging van Vijftig*. (Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum 's-Gravenhage, 1965)

blz. 10 1948. Winter: Gerrit Kouwenaar en Elburg ontdekken Lucebert als dichter. Al in de zomer van dat jaar ontdekte Kouwenaar Lucebert als dichter en stelde hij Elburg op de hoogte van zijn ontdekking.

blz. 17 1949. Februari: Ook Gerrit Kouwenaar en Lucebert maken nu deel uit van de Experimentele Groep. Gerrit Kouwenaar behoorde al in de zomer van 1948 tot die groep; hij had er eerder contact mee dan een van de andere dichters.

binnenzijde achterplat Foto: Henny Corneille. On-

duidelijk. Moet zijn: Henny Riemens (vriendin van Corneille).

Campert (R.) en anderen, *Boekje open*. (De Boekerij, Baarn, 1963)

blz. 58 de Zeeuwse schipperszoon Jan Gommert Elburg. Onjuist: Elburg werd te Wemeldinge (Zeeland), aan wal, geboren uit Maria Martina Zuidweg en sluiswachter Rengert Johannes Elburg. Zijn grootvader van vaderskant was sluismeester (elders), zijn grootvader van moederszijde, inderdaad, (mossel)schipper. Schipperskleinzoon dus.

Fokkema (R.L.K.), *Het komplot der Vijftigers*. (De Bezige Bij, Amsterdam, 1979)

blz. 28 Hij [Sierksma] vat Reflex' opvattingen als volgt helder samen. Niet helemaal juist: het waren de opvattingen van Constant Nieuwenhuys, die het manifest in *Reflex*, 1 als enige en voluit ondertekent.

blz. 76 ... onder het pseudoniem Han Rengertsz ... Moet zijn Jan Rengertsz. Rengert is de voornaam van Elburgs vader.

blz. 90 Kouwenaar laat in 1941 het sonnettenbundeltje 'Vroege Voorjaarsdag' ... Onjuist: het bundeltje bevatte geen sonnetten. Kouwenaar heeft, voor zover mij bekend, tot nog toe één sonnet geschreven dat begint met *Vervloekt sonnet, hangmat voor luie zielen*.

blz. 91 Eind 1948 sluit Kouwenaar zich met Elburg en Lucebert aan bij de Experimentele Groep. In deze kring ontmoet het experimenteel dichterstrio Bert Schierbeek weer [...] Onjuist: Schierbeek publiceerde pas een jaar later 'als gast' in *Cobra*, 4. Hij nam aan geen enkele bijeenkomst van de Experimentele Groep deel.

diverse plaatsen Experimentele Groep Holland. De naam luidt: Experimentele Groep in Holland.

Kreytz (E.), *Lezer-kijker. De samenwerking van schilders en dichters in de beweging van 50 (bibliografie)*.

(Directeurscursus Openbare Bibliotheken, 's-Gravenhage, 1966-1967)

blz. IV Op 16 juli 1948 wordt de Nederlandse Experimentele Groep opgericht [...]
Een maand later voegen Eugène Brands en de dichter Jan Elburg zich bij hen [...]
Eind 1948-begin '49 worden de dichters Lucebert en Gerrit Kouwenaar ingeschreven [...]
 Moet zijn: Experimentele Groep in Holland. Kouwenaar legde het eerste contact met de Experimentele Groep in de zomer van 1948. Inschrijven werd niet gedaan.

Lodewick (H.J.M.F.), De Moor (W.A.M.) (fotobijschriften:) Bernlef (J.), *Ik probeer mijn pen ... Atlas van de Nederlandse letterkunde*. (Bert Bakker, Amsterdam, 1979¹)

blz. 194 Bijschrift foto 43: *Op 16 juli 1948 werd de Experimentele Groep opgericht*. De foto dateert niet uit de oprichtingstijd. Schilder/barkeeper Tjako Hansma, al spoedig uitgetreden, behoorde tot de oorspronkelijke groep. De hier aanwezige dichters traden later toe. Hoewel Lucebert ontbreekt, behoorde hij ook tot de groep.

idem *In februari 1949 debuteerde Lucebert als dichter met zijn 'Minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia'*. Aanvulling: in de tweede (laatste) aflevering van *Reflex*, orgaan van de Experimentele Groep in Holland.

Bijschrift foto 45 (zie blz. 195): *... voor de ingang, in zwarte jas, Lucebert...*
 Aanvulling: links, door de knieën gezakt, met een schilderij in de hand, Bert Schierbeek. Achter Lucebert, met sigaret, Jan Elburg. Rechtsboven, Gerrit Kouwenaar.

blz. 196 Bijschrift foto 54: *In 1949 zetten Constant, Kouwenaar, Lucebert, Schierbeek en Elburg een streep door de toenmalige lyriek*. De man in het gezelschap van de Nederlandse schrijvers is niet Constant maar de Duitse graficus Karl-Otto Götz.

Stokvis (W.), *Cobra. Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog*. (De Bezige Bij, Amsterdam, 1980²)

blz. 47 In de agenda van de conferentie valt nog te lezen dat 31 oktober 'L'exposition d'art contemporain avec participation des surréalistes révolutionnaires' werd geopend. (Noot 1 hierbij, blz. 342:) Over deze tentoonstelling is mij verder niets bekend. Het valt aan te nemen dat op deze tentoonstelling de 'Stopfles met het verknipte werk van André Gide' te zien is geweest waarvan ook sprake is op blz. 68 en op de bladzijden I en J van het aanhangsel.

blz. 58 (bijschrift foto) *Corneille in zijn atelier aan de Prinsengracht. Amsterdam 1949*. Moet zijn: Nieuwe Prinsengracht (vergelijk het redactieadres in *Cobra*, 4).

blz. 87 Ook is er een brief[...] die hij waarschijnlijk februari 1949 aan de journalist Jan Vrijman schreef in reactie op diens artikeltje over *Reflex* in het Nederlandse communistische blad *De Waarheid* van 23 oktober 1948. De journalist Jan Hulsebos ging zich - bij mijn weten - pas Vrijman noemen - als romanschrijver en cineast - ná zijn afscheid van *De Waarheid*. Constant meent dan ook - vraaggesprek 1981 - dat zijn brief een antwoord is op een particulier schrijven van Vrijman.

blz. 114 Ook een vreemdsoortig 'objet' van Corneille kreeg daarin een plaats, terwijl daarnaast een fles moet hebben gestaan met in snippers geknipt werk van André Gide. (Noot 9 hierbij, op blz. 350:) *Mededeling Corneille*. Corneille vergist zich; een foto van de Dichterkooi op blz. 116 laat duidelijk het vreemdsoortige 'objet' zien maar géén fles. Al een half jaar voordien had de Experimentele Groep zich tégen dit ('negatieve') kunstwerk, van de hand van Dotremont, uitgesproken. Wat Corneilles 'objet' zo 'vreemdsoortig' maakt tussen de andere toch ook nogal schokkende kunstwerken, is waarschijnlijk de non-figuratieve aard van het ding. Eugène Brands' non-figuratieve olieverven stonden, op deze tentoonstelling, aan hevige kritiek van de zijde van de overige exposanten bloot.

blz. 115 Ontbreekt de vermelding dat ook de filosoofcriticus Hans Redeker en de dichter Lucebert bij de opening het woord voerden.

blz. 123 Zij verklaarden tevens dat zij het met de tendens van het door Dotremont voorgelezen stuk niet eens waren. Onjuist: zij verklaarden - met een voorzichtige slag om de arm - (zie stukje uit *De Telegraaf*, Aanhangsel, blz. X) dat het zó niet in een welwillend afgestane openbare ruimte had moeten worden gezegd.

passim Op verscheidene plaatsen wordt gerefereerd aan papieren die zich in Constants archief (kast) zouden bevinden. De meeste van deze papieren werden daar in 1981 door mij niet meer aangetroffen. Er hebben in de loop van de jaren méér belangstellenden dan Stokvis en Elburg inzage in het oude Cobra-archief gekregen, en het valt te vrezen dat Constant, die zulke bezoeken aan zijn atelier best genoeglijk vindt en de gewoonte heeft al vroeg een fles Luxemburgse wijn open te trekken, als gevolg van de gezelligheid minder scherp toeziet op de aard van de papieren die bezoekers bij het afscheid in hun tassen bergen.

Stokvis, Willemijn, *Lucebert, reeks literaire leesbundels*, Uniepers, Amsterdam, 1984

blz. 12 [...] de grote tentoonselling van de Cobrabeweging [...] in november 1948 [...] Moet zijn: 1949.

blz. 14 [...] een grote kooi [...] daarin [...] losse kreten van de Nederlandse experimentele dichters en enkele buitenlandse collega's [...] ook een citaat van Lenin. Er was geen citaat van Lenin in deze Dichter-kooi, noch enige losse kreet van een buitenlandse schrijver.

blz. 24 Jan C. Elburg. Moet zijn: Jan G. Elburg.

blz. 35[...] de bekende Trotskistische familie Pelchrom. Moet zijn: Pelgrom.

blz. 37 Kouwenaar [...] bracht hem onmiddellijk in contact met Jan Elburg, Bert Schierbeek en Koos Schuur. De kennismaking met Bert Schierbeek was later en ging buiten Kouwenaar om, terwijl van een kennismaking met Schuur niets bekend is.

[...] ‘*dit is de keizer der dichters*’. Nooit door Kouwenaar gezegd; de naam ‘Keizer der Vijftigers’ ontstond later.

blz. 58 Jan C. Elburg. Moet zijn: Jan G. Elburg.