

Tilburg University

Gedicht op Een Weg naar Beking

Sarot, Marcel

Published in:
Transformerende Poëzie

Publication date:
2016

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in Tilburg University Research Portal](#)

Citation for published version (APA):
Sarot, M. (2016). Gedicht op Een Weg naar Beking: W.H. Auden, Musée des Beaux Arts. In *Transformerende Poëzie: Van de Psalmen tot Lucebert* (Vol. XIX, pp. 173-188). [11] (Utrechtse Studies; Vol. XIX). Parthenon.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

GEDICHT OP EEN WEG NAAR BEKERING: W.H. AUDEN, *MUSÉE DES BEAUX ARTS*¹

Marcel Sarot

In een bekend studieboek over het probleem van het kwaad heeft Mark Larrimore een gedicht van Wystan Hugh Auden opgenomen: *Musée des Beaux Arts*. Hij zegt bij wijze van inleiding op dit gedicht niet meer dan dit: *The famous poem by the Catholic English poet W.H. Auden (1907-1973), composed as Europe headed toward war in September 1938, is one of several poems which explore the world's indifference to and unwillingness to recognize suffering.*² Dat is inderdaad een van de thema's van dit gedicht, maar al bij de eerste lezing had ik het gevoel dat er meer aan de hand is. Toen ik het boek van Larrimore op college ging gebruiken, ging ik dit gedicht met studenten analyseren. Enkele inzichten die aldus zijn ontstaan, leg ik hierbij graag voor. Bij eerste lezing is het een raadselachtig gedicht. Ik geef het hier in de originele taal en in een Nederlandse vertaling.

	Musée des Beaux Arts	Musée des Beaux Arts
1	About suffering they were never wrong,	Ze vergisten zich nooit in het lijden,
2	The Old Masters; how well they understood	De Oude Meesters: hoe goed kenden zij de
3	Its human position; how it takes place	Plaats ervan bij de mens; hoe het zich voelen doet
4	While someone else is eating or opening a window or just walking dully along;	Terwijl een ander eet of een raam openzet of domweg verder loopt;
5	How, when the aged are reverently, passionately waiting	Hoe, als de ouderen eerbiedig, hartstochtelijk wachten
6	For the miraculous birth, there always must be	Op de wonderbare geboorte, er altijd een paar
7	Children who did not specially	Kinderen moeten zijn voor wie

¹ Graag dank ik mijn studenten aan UU en aan UCU en Joh. de Weerd en Prof. Dr. Willem J. van Asselt † voor gesprekken die hebben bijgedragen aan de inzichten die zijn verwoord in deze bijdrage.

² M. LARRIMORE (ed.), *The Problem of Evil: A Reader*, Oxford (Blackwell) 2001, 327-327 (cit. 328). *Catholic* moet hier niet gelezen worden als Rooms-katholiek, maar als *katholiserend*. Auden bezocht vanaf 1940 een episcopale kerk.

8	want it to happen, skating On a pond at the edge of the wood:	het niet hoeft, Die schaatsen op de vijver aan de zoom
9	They never forgot	Van het bos: zij wisten maar al te goed
10	That even the dreadful martyr- dom must run its course	Dat zelfs het stuitend martelaar- schap zijn weg
11	Anyhow in a corner, some untidy spot	Moet gaan, hoe dan ook, in een rommelige hoek,
12	Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse	Waar de hond zijn hondenleven lijdt en het paard van de folte- raar
13	Scratches its innocent behind on a tree.	Zijn onschuldig achterste schurkt aan een boom.
14	In Breughel's Icarus, for in- stance: how everything turns away	Neem Breughels Icarus: zoals iedereen
15	Quite leisurely from the disaster; the ploughman may	Zich gemoedereerd van de ramp afkeert; de ploeger zal
16	Have heard the splash, the for- saken cry,	De plons wel hebben gehoord, de verlaten schreeuw,
17	But for him it was not an im- portant failure; the sun shone	Maar dat falen deed hem niet veel; de zon scheen,
18	As it had to on the white legs dis- appearing into the green	Zoals ze moest schijnen, op de witte benen die in het groen
19	Water; and the expensive delicate ship that must have seen	Water verdwenen; en het breek- baar, kostbaar schip dat wel
20	Something amazing, a boy fall- ing out of the sky,	Iets vreemds moet hebben ge- zien, een jongen die viel
21	Had somewhere to get to and sailed calmly on. ³	Uit de lucht, zeilde kalm voort, moest ergens heen. ⁴

Historische situering

³ E. MENDELSON (ed.), *W.H. Auden: Selected Poems*, London (Faber & Faber) 1979, 79-80. De witregels in gedicht en vertaling werden aangebracht om Engels en Nederlands parallel te laten lopen.

⁴ Deze vertaling is van de hand van P. VERSTEGEN en verscheen in: W.H. AUDEN, *Die avond dat ik de stad inliep*, Vianen (Kwadraat) 1989, 18. Voor een viertal andere Nederlandse vertalingen zie: <http://www.chrisdenengelsman.nl/Reprocitaat/auden-brueghel.htm> (bezocht 15 mei 2016). Of zie B. DE VOLDER, *Beeldgedichten*, die ook nog een achttal andere Nederlandstalige gedichten naar aanleiding van Breughels *Val van Icarus* en veel additionele informatie geeft: www.dagvandepoezie.be/beeldgedichten.doc (bezocht 15 mei 2016).

Auden schreef *Musée des Beaux Arts* in december 1938⁵ na een bezoek aan het toen *Musée Royal des Beaux-Arts* geheten museum in Brussel. Auden was geen schilderijenliefhebber of hartstochtelijk museumbezoeker. Zijn slechte ogen maakten het hem waarschijnlijk onmogelijk om ten volle te genieten van schilderkunst.⁶ De aanleiding voor Audens museumbezoek was dan ook nogal prozaïsch. De winter van 1938 was bitter koud, en toen de verwarming van het appartement waar Auden met zijn vriend Christopher Isherwood verbleef, defect raakte, zocht hij overdag verwarmde ruimtes op, zoals die van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.⁷ Daar moet hij geraakt zijn door het schilderij *Landschap met de Val van Icarus* van Pieter Bruegel. Hij schreef er zijn enige gedicht naar aanleiding van een specifiek schilderij over.⁸

Afbeelding 1: Bruegel, Landschap met de val van Icarus

Het schilderij in kwestie wordt in het gedicht aangeduid als *Breughel's Icarus* (versregel 14). In de catalogus van het museum wordt het toegeschreven aan Pieter Bruegel de Oudere en heet het *De Val van Icarus*,⁹ maar veelal wordt het ook *Landschap met de Val van Icarus* genoemd. Waarom dit het geval is, is duidelijk zodra men het schilderij bekijkt. Op het eerste gezicht hebben wij te maken met een idyllisch landschap met een ploegende boer en op de achtergrond een herder; nog verder naar achteren zien wij de zee en diverse schepen. Het schilderij heeft niets tragisch, en als men de twee benen die rechts van het voorste schip uit het water steken al opmerkt, kan men gemakkelijk denken dat hier iemand een frisse duik neemt. Dat dit Icarus is, en dat hij binnen enkele minuten het leven zal laten, blijkt uit niets. Daarmee geeft dit schilderij het mythologische verhaal van Daedalus en Icarus anders, en minder dramatisch, weer dan gebruikelijk was. Ik vat het verhaal kort samen. Daedalus ontvlucht met zijn zoon Icarus het eiland Kreta, om zo de toorn van koning Minos te ontlopen. Hij maakt voor hen beiden vleugels uit vogelveren, waarbij hij was als lijm gebruikt. Icarus mag niet te laag vliegen, want dan worden zijn vleugels nat en zal hij neerstorten, maar ook niet te hoog, want dan zal de was smelten, zullen de veren losraken en zal hij ook neerstorten.

⁵ E. MENDELSON, *Early Auden*, New York (Viking) 1981, 346-348.362-364.

⁶ A. HECHT, *The Hidden Law: The Poetry of W.H. Auden*, Cambridge MA (Harvard University Press) 1993, 98.

⁷ DE VOLDER, *Beeldgedichten*, 4-5.

⁸ HECHT, *Hidden Law*, 98.

⁹ Zie: www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/pieter-i-bruegel-de-val-van-icarus (bezocht 16 mei 2016): inventarisnummer 4030. Zie voor goede afbeeldingen van dit schilderij (inclusief detailafbeeldingen): Ph. ROBERT-JONES, *Bruegel la Chute d'Icare*, Fribourg (Office du Livre) 1974.

Icarus is overmoedig en vliegt te hoog; het gevolg is dat hij neerstort en verdrinkt, waarna zijn vader alleen op Sicilië aankomt. Dit verhaal leent zich voor een uitermate dramatische weergave. Zo ziet men Rubens' *Val van Icarus*, in hetzelfde Brusselse museum, Icarus reddeloos neerstorten, terwijl zijn vader, schuin boven hem, hulpeloos toekijkt.¹⁰

Auden moet bij zijn bezoek aan het museum nog meer schilderijen hebben gezien, en veelal wordt er van uitgegaan dat hij op die andere schilderijen toespelingen maakt in de versregels 5-13; hier kom ik in het vervolg nog op terug, want het hoort niet bij de historische situering.

Tevens wil ik ter historische situering nog twee andere ontwikkelingen uit de biografie van Auden aanstippen: Audens bezoek aan de Chinees-Japanse oorlog in de eerste helft van 1938 en zijn verhouding tot het christendom. De bekende Amerikaanse kunsthistoricus Alexander Nemerov heeft de aandacht gevestigd op het belang van Audens bezoek aan China. Over dit bezoek schreef Auden een boek waarin hij poëzie combineert met journalistiek.¹¹ Nemerov maakt op grond van een aantal parallellen plausibel dat de Amerikaanse schilder John Singer Sargent (1856-1925) zijn schilderij van een tijdens de Eerste Wereldoorlog uit de lucht geschoten vliegtuig heeft gemodelleerd op Bruegels schilderij.¹² De associatie van Bruegels schilderij met een luchtgevecht is dus aan Auden voorgegeven, zo laat Nemerov zien. Dat Auden gefascineerd was door luchtgevechten, blijkt uit zijn beschrijvingen en foto's in *Journey to a War*. In China zag Auden daadwerkelijk jonge mannen uit de lucht dwarrelen, omdat hun vliegtuigen neergeschoten waren; gelukkig werd hun val gebroken door parachutes. Het zouden wel eens deze ervaringen kunnen zijn geweest, zo suggereert Nemerov, die Auden bij Bruegels Icarus hebben doen stilstaan en hem ertoe hebben aangezet de verborgen dramatiek van deze afbeelding in woorden te vangen.¹³

Wat Audens verhouding tot het christendom betreft: Auden verloor zijn geloof aan het begin van de jaren twintig als kostschooljongen.¹⁴ In 1933 had hij echter een mystieke ervaring die hem de betekenis van de christelijke aansporing om je naaste lief te hebben als jezelf deed inzien.¹⁵ In

¹⁰ Zie: www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/peter-paul-rubens-de-val-van-icarus (bezocht 16 mei 2016): inventarisnummer 4017.

¹¹ W.H. AUDEN, *Journey to a War*, New York (Random House) 1939.

¹² A. NEMEROV, The Flight of Form: Auden, Bruegel, and the Turn to Abstraction in the 1940s, *Critical Inquiry* 31 (2005) 780-810, in het bijzonder 789-791. Het schilderij van Sargent waarop hij doelt, is *Crashed Aeroplane* (1918).

¹³ NEMEROV, *Flight of Form*, 784-789.

¹⁴ A. KIRSCH, *Auden and Christianity*, New Haven (Yale University Press) 2005, xiii.6-7; R. DAVENPORT-HINES, Auden's Life and Character, in: S. SMITH (ed.), *The Cambridge Companion to W.H. Auden*, Cambridge (Cambridge University Press) 2004, 15-24, in het bijzonder 16.

¹⁵ KIRSCH, *Auden and Christianity*, 10-14; DAVENPORT-HINES, *Auden's Life and*

oktober 1940 – inmiddels woonde hij in New York – begon hij een episcopale kerk te bezoeken, en van dat moment af aan werd hij een christelijk dichter,¹⁶ hoewel zijn christendom altijd een enigszins onorthodox karakter hield, geïnspireerd door Charles Williams,¹⁷ Sören Kierkegaard, Reinhold Niebuhr¹⁸ en Dietrich Bonhoeffer.¹⁹ Onorthodox misschien, maar daarom niet minder centraal in zijn denken en dichten. In 1941 gispt hij in een recensie de grachtengordeltypes voor wie theologische begrippen veel aanstootgevender zijn dan welke krachtterm ook,²⁰ en in zijn eigen werk zullen christelijk geloof en de theologische reflectie daarop van dan af aan drijvende krachten zijn.²¹ Hoewel *Musée des Beaux Arts* voortgaat aan Audens formele terugkeer tot het christendom in 1940, wordt het wel vaak gelezen als behorend tot een proces van geleidelijke toenaadering tot het christendom.²² Gareth Reeves noemt het daarom een *proleptically Christian poem*,²³ een gedicht dat vooruitgrijpt op zijn bekering tot het christendom.

Gelaagde verwijzingen: intertekstuele analyse

In het geval van *Musée des Beaux Arts* ontkomen wij niet aan een intertekstuele analyse. Intertekstualiteit – een term gevormd naar analogie van het woord ‘intersubjectiviteit’ – is het verschijnsel dat iedere tekst in verhouding staat tot andere ‘teksten’, door te citeren, te verwijzen, thema’s te hernemen, enzovoort. In die zin zijn teksten mozaïeken, die dialogeren

Character, 18.

¹⁶ DAVENPORT-HINES, *Auden’s Life and Character*, 20; N. JENKINS, Auden in America, in: SMITH, *Cambridge Companion*, 39-54, in het bijzonder 47; KIRSCH, *Auden and Christianity*, xiii.

¹⁷ Over Charles Williams schreef ik in: Perichorese als ecclesiologisch begrip?, in: Th. BOER (ed.), *Van God gesproken: Over relationele taal en relationele theologie*, Zoetermeer (Boekencentrum) 2011, 80-91.

¹⁸ S. SMITH, Introduction, in: SMITH, *Cambridge Companion*, 1-14, in het bijzonder 8.

¹⁹ E. MENDELSON, The European Auden, in: SMITH, *Cambridge Companion*, 55-67, in het bijzonder 62.

²⁰ W.H. AUDEN, The Means of Grace: Review of *The Nature and Destiny of Man* by Reinhold Niebuhr, *The New Republic*, 2 June 1941; reprinted in: *The Complete Works of W. H. Auden: Prose*, Vol. 2 1939-1948, Princeton (Princeton University Press) 2002, 131-134: *Cultured people, to whom, until recently, theological terms were far more shocking than any of the four-letter words, are now in such danger and have seen so many of their absolute assumptions destroyed, that they may even overcome this final prudery.* (cit. 131).

²¹ KIRSCH, *Auden and Christianity*, xiii-xiv *et passim*.

²² KIRSCH, *Auden and Christianity*, xiii.18-20.

²³ G. REEVES, Auden and Religion, in: SMITH, *Cambridge Companion*, 188-199, in het bijzonder 194.

met andere ‘teksten’. Ik plaats het woord ‘teksten’ hier tussen aanhalings-tekens, omdat intertekstualiteit niet alleen plaatsvindt tussen teksten, maar ook tussen teksten en andere kunstvormen.²⁴

Wij ontkomen niet aan een intertekstuele analyse van Audens gedicht, omdat wij hier te maken hebben met *sterke intertekstualiteit*: een expliciete dialoog met schilderijen die van direct belang is voor de interpretatie van Audens gedicht, en waarin de betekenis van die schilderijen wordt omgevormd. Een van die schilderijen wordt expliciet genoemd en het museum waarin Auden de schilderijen zag eveneens, in de titel van het gedicht. Wij hebben al gezien dat het goed mogelijk is dat andere schilderijen mee resoneren in het gedicht, zoals Sargents *Crashed Aeroplane*. Ik voeg hier aan toe dat een intertekstuele analyse van een gedicht als dat van Auden in principe een onbegrensd project is; men komt als het ware vanzelf van het ene citaat op de andere toespeling, en uiteindelijk is heel de culturele context van belang. In die zin is dit gedicht zo breed als heel de werkelijkheid. Ik zal mij daarom moeten beperken tot die interacties met andere ‘teksten’ die het meest relevant zijn voor de betekenis van het gedicht.

Het schilderij dat expliciet wordt genoemd is Bruegels *Landschap met de val van Icarus*. Als wij er van uit mogen gaan dat dit schilderij inderdaad van de hand van Breugel is, dan hangt een kopie, wel op hout geschilderd, maar op hout dat werd gekapt na de dood van Bruegel, in het Museum van Buuren, eveneens in Brussel. Auden lijkt vooral getroffen door het feit dat op dit schilderij niets in de omgeving van de verdrinkende jongeman zich iets van deze tragedie lijkt aan te trekken. De boer ploegt voort, het schip vaart verder, de herder kijkt een andere kant uit. Deze weergave van de val van Icarus is zó atypisch, dat men zich af kan vragen of dit inderdaad het onderwerp van het schilderij is. Die vraag wordt nog versterkt, doordat de zon op het schilderij niet hoog aan de hemel staat, maar laag aan de horizon: hij rijst op uit het water. Dat is in strijd met de mythe van Icarus, die neerstortte omdat hij te *hoog*, en daarom te dicht bij de zon vloog.

Toch zijn er aanwijzingen op het schilderij die er op wijzen dat het hier wel degelijk om een afbeelding van de val van Icarus gaat. Die aanwijzingen verkrijgen wij allereerst door een vergelijking van Bruegels schilderij met de tekst van Ovidius waarin het verhaal van Daedalus en Icarus wordt verhaald.²⁵ Ovidius noemt als toeschouwers van het drama een visser met een hengel, een herder met een stok en een ploegende boer. Alle drie treffen wij aan op het schilderij van Bruegel. Dat kan geen toeval zijn, hoezeer de herder ook de verkeerde kant opkijkt, de boer helemaal niet opziet en ook de visser niets lijkt op te merken, al zou hij Icarus toch moeten kunnen

²⁴ Over intertekstualiteit, zie A. JACK, *The Bible and Literature*, London (SCM Press), 2012, 52-71; kort en goed is ook cf.hum.uva.nl/benaderingenlk/lw/intert/lw-intert-index.htm (bezoekt 30 mei 2016).

²⁵ OVIDIUS, *Metamorfosen* VIII 183-253.

zien. Bovendien bevindt zich rechtsonder op het schilderij, op een tak links boven de visser, een patrijs. Ook die komt voor bij Ovidius: Daedalus heeft uit jaloezie de zoon van zijn zus vermoord. De goden hebben hem getransformeerd in een patrijs, zodat Daedalus' slachtoffer nu getuige is van de wraak der goden bij de val van Daedalus' zoon Icarus.²⁶

Afbeelding 2: Bruegel, Landschap met de val van Icarus (versie Museum Van Buuren)

Een tweede reeks aanwijzingen dat Bruegel wel degelijk de val van Icarus verbeeldde, krijgen wij wanneer wij de kopie van Bruegels schilderij uit het Museum Van Buuren in onze overwegingen betrekken. In deze kopie staat de zon wel hoog aan de hemel, en bovendien treffen wij daar ook Daedalus, en wel in zo'n positie dat nu duidelijk wordt waar de herder naar kijkt: naar de overvliegende Daedalus. Vanwege de problemen met de bekendere versie van het schilderij²⁷ valt er veel voor te zeggen dat de versie in het Museum Van Buuren de meer authentieke afbeelding heeft – net als de meer authentieke kleuren, overigens, want de gouden kleuren van de bekendere versie worden veroorzaakt door verkleuring van het vernis.²⁸ Hoe verklaren wij echter dat een kopie de meer authentieke afbeelding zou hebben? Welnu, als de meer bekende afbeelding inderdaad het origineel is – dat is nog steeds omstreden –, dan is de geschiedenis zeer complex. Technisch onderzoek heeft uitgewezen dat het schilderij waarschijnlijk oorspronkelijk op hout is geschilderd en later op doek is overgebracht. Daarbij – of op een ander moment – is de oorspronkelijke verflaag ernstig beschadigd geraakt, wat overschilderen van delen van het schilderij nodig heeft gemaakt.²⁹ Een restaurateur die de afbeelding niet heeft begrepen, zou dan zowel wat er nog over was van Daedalus (donkere vlekken) hebben weg geschilderd, als de zon op de verkeerde plaats hebben teruggezet. De ironie van de geschiedenis wil, dat de verminkte afbeelding zonder Daedalus zowel moderner als mysterieuzer oogt, en dat deze Auden heeft getroffen. En Audens interpretatie heeft vervolgens sterke invloed gehad op de interpretatie van het schilderij, zozeer zelfs dat

²⁶ Confer: L. VAN ROY, *Icarus of de bewegingen van een geest*, ludovanroy.tripod.com/icarus.htm (bezoekt 30 mei 2016).

²⁷ Er zijn er nog meer dan ik boven genoemd heb, bijvoorbeeld: als de zon laag aan de hemel staat, zouden de schaduwen van de ploegende boer veel langer moeten zijn. Zie: P. MCCOUAT, *Bruegel's Icarus and the perils of flight*, *Journal of Art in Society*, 2015, www.artinsociety.com (bezoekt 22 mei 2016).

²⁸ MCCOUAT, *Bruegel's Icarus*.

²⁹ Een goed overzicht van het onderzoek naar het schilderij wordt gegeven op en.wikipedia.org/wiki/Landscape_with_the_Fall_of_Icarus (bezoekt 30 mei 2016).

zij de beantwoording van de vraag naar de originele voorstelling heeft beïnvloed.³⁰

In deze intertekstuele analyse ontkomen wij er niet aan, ook aandacht te besteden aan de eerste dertien versregels van Auden's gedicht. Bruegel's *Landschap met de val van Icarus* hing in de tijd dat Auden het museum bezocht, in een speciale Bruegel-alkoof.³¹ Sinds het klassieke artikel van Arthur Kinney uit 1963 wordt er meestal van uitgegaan dat de versregels 5-13 verwijzingen bevatten naar twee van de drie andere schilderijen uit deze alkoof. *De volkstelling te Bethlehem* zou verantwoordelijk zijn voor de *Children who did not specially want it to happen, skating / On a pond at the edge of the wood*. Een moeilijkheid is echter dat op dit schilderij weliswaar kinderen op een vijver schaatsen, maar die vijver bevindt zich niet aan de rand van het bos.³² Als dit schilderij inderdaad de bron is van dit beeld, dan vallen enkele andere frasen uit het gedicht ook op hun plaats. Centraal op schilderij staan Jozef en de hoogzwangere Maria, die in Bethlehem aankomen voor de volkstelling van keizer Augustus. De wonderbare geboorte uit het gedicht is dan de geboorte van Jezus. De identificatie van *the aged [who] are reverently, passionately waiting / For the miraculous birth* is nu ook geen probleem meer: dat moeten Hanna en Simeon zijn (Lc 2:22-40). Tevens is dan duidelijk waarom Auden schrijft dat de geboorte van Jezus voor de schaatsende kinderen niet zo nodig hoefde: zelfs als zij ouder dan twee jaar waren en zelf geen slachtoffer zouden worden van de kindermoord te Bethlehem (Mt 2:16), dan ging het toch om hun kleine broertjes. Precies deze gebeurtenis is afgebeeld op het tweede schilderij waarop Auden zou zinspelen: *De kindermoord te Bethlehem*. Dit schilderij zou de frasen *That even the dreadful martyrdom must run its course / Anyhow in a corner, some untidy spot / Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse / Scratches its innocent behind on a tree* moeten verklaren. Hier gaat het inderdaad om stuitend martelaarschap, en honden die van alles doen, zijn er ook in het schilderij. Zelfs paarden ontbreken niet, hoewel er geen paard is dat zijn achterste schurkt aan een boom.³³

Kinney en anderen gaan er van uit dat Auden alleen naar schilderijen van Bruegel verwijst,³⁴ maar ik zie eigenlijk niet in waarom dat het geval zou

³⁰ MCCOUAT, *Bruegel's Icarus*.

³¹ A.F. KINNEY, Auden, Bruegel, and "Musée des Beaux Arts", *College English* 24/7 (April 1963) 529-531, in het bijzonder 529.

³² Dit merkt Kinney niet op. Deze moeilijkheid is echter overkomelijk als wij ons realiseren dat het menselijk geheugen afbeeldingen anders bewaart dan computers; wij bewaren geen kopieën. Zie R. EPSTEIN, *The Empty Brain*, in: *Aeon Essays*, [Your brain does not process information and it is not a computer](#) | (bezoekt 22 mei 2016).

³³ KINNEY, *Auden, Bruegel*. Ook hier zou men kunnen verwijzen naar de werking van het menselijk geheugen; zie: EPSTEIN, *The Empty Brain*.

³⁴ Sommigen nemen in hun bespreking van *Musée des Beaux Arts* zelfs schilderijen

moeten zijn. Als hij inderdaad langere tijd in het museum doorbracht wegens de uitgevallen verwarming thuis, zou hij dan echt alleen naar schilderijen van Bruegel hebben bekeken? En als dat niet zo was, waarom zou hij dan alleen naar schilderijen van Bruegel verwijzen? *The Old masters* is meervoud, en ik denk dat er goede reden is om Auden hier op zijn woord te nemen. Hij zou dan bijvoorbeeld ook hebben kunnen denken aan Philippe de Champaigne, *De opdracht in de tempel* (1648), dat Hanna en Simeon centraal stelt.³⁵ En met een beetje goede wil zou men kunnen zeggen dat in Rubens' *Marteling van de heilige Livinus* een paard zijn achterste schurkt aan een boom.³⁶

Kortom, bij een intertekstuele analyse blijkt, welke transformaties de mythe van Daedalus en Icarus heeft ondergaan, van het verhaal bij Ovidius via Bruegel via de door restauratie gewijzigde voorstelling van Bruegel, en eventueel ook nog via het schilderij van John Singer Sargent, naar het gedicht van Auden.

Er blijkt ook nog iets anders: *Landschap met de val van Icarus* is een mythische voorstelling, maar bij Auden interfereert deze met een aantal christelijke voorstellingen en/of verhalen: de volkstelling, de kindermoord, de opdracht in de tempel. Al deze invloeden op Audens gedicht zijn echter onvoldoende om stellige uitspraken te doen over de betekenis ervan. Hoewel het een illusie is om te denken dat Audens versregel 1 een ondubbelzinnige betekenis heeft, die wij door onderzoek met zekerheid kunnen achterhalen, kunnen wij nog wel een stap dichterbij komen, en wel door een analyse van structuur en vorm.

Structuur en vorm

Musée des Beaux Arts is een vrij vers, een vers dat aan geen enkele bestaande versvorm voldoet. Het heeft wel iets van een sonnet, maar waar de twee delen van een sonnet acht en zes regels bevatten, zijn het er hier dertien en acht. In het sonnet is er vaak een contrast tussen octaaf en sextet: het ene deel biedt een concrete gebeurtenis of observatie die in het andere deel in een bredere context wordt geïnterpreteerd en betekenis krijgt; de volgorde waarin dit gebeurt kan wisselen.³⁷ Ook in ons gedicht treffen wij

mee die niet in het Brusselse Museum voor de Schone Kunsten hingen. Mijns inziens geeft het gedicht daar geen enkele aanleiding toe.

³⁵ Zie: www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/philippe-de-champaigne-de-opdracht-in-de-tempel (bezoekt 22 mei 2016): inventarisnummer 25. Voor een uitleg van dit schilderij, zie: J. DE GEEST, *500 Chefs-d'œuvre de l'art Belge*, Brussel (Racine) 2006, 112.

³⁶ Zie: <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/peter-paul-rubens-en-atelier-de-marteling-van-de-heilige-livinus> (bezoekt 22 mei 2016): inventarisnummer 161.

³⁷ S. VESTDIJK, *De glanzende Kiemcel: Beschouwingen over poëzie*, Amsterdam (De

een dergelijk contrast. Het begint met een algemene stelling – *About suffering they were never wrong, the Old Masters* – en eindigt met de observatie van een concreet schilderij, Bruegels Icarus. Het gedicht leunt sterk tegen het gesproken woord aan; je kunt je haast voorstellen hoe een gids je rondleidt door het museum en begint te spreken: *About suffering they were never wrong, the Old Masters*. Maar bij nadere beschouwing vindt hier al een subtiele omkering (inversie) plaats. Gewoonlijk zouden wij zeggen *The Old Masters were never wrong about suffering*. Maar het gedicht gaat niet over de oude meesters, en zoals in pauselijke encyclieken de eerste woorden steeds het onderwerp aangeven (*Fides et ratio, Populorum progressio*) en de eerste zin zo is vormgegeven dat de belangrijkste woorden vooropstaan, zo gaat ook Auden te werk: dit is een gedicht *about suffering*.⁷

Een sonnet heeft een tamelijk strikt rijmschema, waarbij het octaaf twee rijmklanken heeft en het sextet twee andere, bijvoorbeeld ABBA ABBA CDC DCD of ABAB ABAB CCD CCD. Maar er zijn veel meer varianten, bijvoorbeeld met vier rijmklanken in het octaaf en drie in het sextet.³⁸ Ook Audens gedicht heeft eindrijm, en wel in het volgende schema: ABCAEDBDFGFG EHHIJKKIJ. Van de eenentwintig regels hebben er twintig paarsgewijs eindrijm, waarbij de paren echter ongelijk over het gedicht verdeeld zijn, met als gevolg dat het rijm minder opvalt. Dit effect wordt versterkt, omdat Auden rijmverdoezeling toepast. Hij gebruikt hierbij twee technieken. Allereerst enjambement: hij laat versregels zonder onderbreking overlopen in de volgende, waardoor het rijmwoord veel minder klemtoon krijgt. Een voorbeeld is: *how well they understood / Its human position*. Omdat je bij *understood* dóórleest, krijgt *-stood* minder klemtoon. Vervolgens accentverschuiving: in sommige gevallen plaatst Auden direct vóór het rijmwoord een woord dat de klemtoon krijgt. Ook hierdoor valt het rijmwoord minder op. Ik geef opnieuw een voorbeeld: *They never forgot / That even the dreadful martyrdom must run its course*. Hier krijgt *never* een zodanige klemtoon dat de aandacht van *forgot* wordt afgeleid.³⁹ De enige eindklank in het gedicht van Auden die niet rijmt, is C (*place*): *how it takes place / While someone else is eating*.

Betekenis

Volgens Larrimore gaat Audens *Musée des Beaux Arts* over het lijden,

Driehoek) 1969⁴ (1950¹), 153-154. Volgens HECHT, *Hidden Law*, 99 is de gebruikelijke volgorde die van specifiek naar algemeen en keert Auden die hier om.

³⁸ Zie: VESTDIJK, *Glanzende Kiemcel*, 147-148.

³⁹ Hier maak ik gebruik van VESTDIJK, *Glanzende Kiemcel*, 90-100, van wie ook de woorden ‘rijmverdoezeling’ en ‘accentverschuiving’ afkomstig zijn.

over hoe heel de wereld gewoon doorgaat, ook wanneer de verschrikkelijkste tragedies plaatsvinden. De wereld is onverschillig en reageert niet, of keert zich af zoals de herder in *Landschap met de val van Icarus*. Auden moet hierdoor getroffen zijn geweest, anders had hij er geen gedicht over geschreven. Waaróm hij zo getroffen was, weten wij niet zeker, maar zoals Nemerov suggereerde, kunnen zijn ervaringen tijdens de Chinees-Japanse oorlog heel goed hebben meegespeeld. Intussen *beschrijft* Auden deze situatie niet alleen, maar beeldt haar als het ware ook uit door de alledaagsheid van zijn taalgebruik. De oude meesters hebben dit goed begrepen, aldus Auden, zozeer zelfs dat *About suffering they were never wrong*.

Toch suggereert Auden reeds in versregel 3 dat er meer te zeggen is over het lijden: wat de oude meesters begrepen van het lijden was *its human position*. Uit de schilderijen van Bruegel wordt dat méér niet ogenblikkelijk duidelijk, zo suggereert Auden: daar schaatsen de kinderen en varen de schepen gewoon door. En hij verklaart ook waarom: voor wie niet lijden, is het lijden van degenen die wel lijden irrelevant. Voor de boer geldt: de zon blijft gewoon schijnen. Voor het schip geldt: het moet nog steeds ergens naartoe, en de verdrinking van Icarus maakt daar geen verschil in. Maar er is méér dan de ‘*human position*’: een wonderbaarlijke geboorte, waarop oude mensen eerbiedig, ja hartstochtelijk hebben gewacht. Die geboorte lijkt ons iets te zeggen over de plaats van het lijden niet bij de mensen, maar *bij God*. En voor God geldt niet, dat menselijk lijden geen verschil maakt. God heeft, in de persoon van zijn Zoon, naar de aarde gekomen in een wonderbaarlijke geboorte, dat lijden gedeeld en daarmee ook tot het Zijne gemaakt. Die suggestie wordt versterkt, omdat vervolgens martelaarschap wordt genoemd. Martelaarschap is niet hetzelfde als marteling: martelaarschap is *zinvol lijden*, lijden als getuige van⁴⁰ en in gemeenschap met Christus.

Ogenschijnlijk is er door de wonderbaarlijke geboorte niet veel veranderd: de wereld draait door en het gedicht gaat verder. Maar intussen is in de structuur van het gedicht een *verborgen orde* aanwezig: een orde die schuilgaat onder het grillige rijmschema en de rijmverdoezeling. Een verborgen wet, zo zou ik het met de titel van een ander gedicht van Auden willen noemen:

The Hidden Law	De Stille Wet
The Hidden Law does not deny Our laws of probability,	De Stille Wet voert nimmer strijd

⁴⁰ Het Griekse woord waarvan ons *martelaar* is afgeleid, *μάρτυς*, betekent eigenlijk *getuige*.

<p>But takes the atom and the star And human beings as they are, And answers nothing when we lie.</p> <p>It is the only reason why No government can codify, And verbal definitions mar The Hidden Law.</p> <p>Its utter patience will not try</p> <p>To stop us if we want to die; If we escape it in a car, If we forget It in a bar, These are the ways we're punished by The Hidden Law.</p>	<p>Met wetten van waarschijnlijk- heid, Maar laat atoom en ster hun baan, Ziet mensen in hun wezen aan, Geeft onze leugens geen bescheid.</p> <p>Zo komt het dat geen overheid Haar code in de vingers krijgt; Formules doen slechts afbreuk aan De Stille Wet.</p> <p>Nooit maakte haar lankmoedig- heid Aan wie de dood zoekt een verwijt: Wie haar per auto wil verslaan, Wie haar in drank zoekt te ontgaan, Wordt zo gewaar hoe zij kastijdt,</p> <p>De Stille Wet.⁴¹</p>
--	---

In dit gedicht uit 1940 gaat het over een verborgen wet, een wet die de natuurwetten in hun waarde laat en die onze dood niet tegen zal houden. Die wet heeft bepaalde eigenschappen met God gemeen: zij kastijdt, maar vanuit een grondhouding van lankmoedigheid, en tenminste soms wordt zij met een hoofdletter aangeduid. Volgens Anthony Hecht verwerkte Auden onbewust christelijke motieven *at a period of his life when he was at least unconscious of any Christian belief, so that the Hidden Law was, as far as we can, or he could, judge, truly hidden from him.*⁴² Zou dat ook niet de sleutel kunnen zijn tot een aantal dingen die wij in *Musée des Beaux Arts* hebben opgemerkt? Wij weten dat Auden in deze periode bezig was met het christelijk geloof, en dat hij uiteindelijk is bekeerd. Is het niet waarschijnlijk dat Auden niet alleen werd gefraspeerd door de plaats van het lijden bij de mensen, maar ook werd gefascineerd door de plaats van het lijden bij God, waarnaar hij in de schilderijen van de Oude Meesters verwijzingen vond? Een plaats die hij tastend probeert weer te geven door te verwijzen naar de christelijke motieven in die schilderijen, en te verbeelden door onder de alledaagsheid van zijn taal een strakke orde te verbergen?

⁴¹ Oorspronkelijk verschenen in: W.H. AUDEN, *The Double Man*, New York (Random House) 1941, 113-114; vertaling van A. SONNEVELD, thehiddenlaw.wordpress.com/tag/the-hidden-law/ (bezoekt 22 mei 2016).

⁴² HECHT, *Hidden Law*, 463.

Beschrijft Auden hier niet een stap in zijn bekeringsproces? De schilderijen die hij in het Museum voor Schone Kunsten zag, hebben hem niet onberoerd gelaten; zij deden hem een werkelijkheid vermoeden, die hij niet ten volle kon vatten, maar waarnaar hij in de woorden van zijn poëzie wel kon reiken: een verborgen Wet.

Zo is dit een gedicht van veel transformaties: een antieke mythe die door Bruegel werd getransformeerd in een schilderij, werd door een onhandige restauratie opnieuw van betekenis veranderd, een betekenis die door Auden wordt opgenomen en onderstreept, maar gelijk in een nieuw, christelijke perspectief wordt geplaatst, waarin de menselijke plaats van het lijden wordt gecontrasteerd met de stille Wet. Uiteindelijk verandert zo niet alleen de betekenis van de val van Icarus, maar verandert ook Auden zelf. Dit gedicht is een gedicht op een weg naar bekering.

Voor de systematische theoloog is het een lesje in bescheidenheid. Auden beschrijft in dit gedicht niet hoe uitgewerkte theologische theorieën hem beïnvloedden, maar hoe hij werd getroffen door artistieke verbeeldingen van christelijk geloof. Als tweede-orde reflectie op wat er gebeurt in een bekeringstraject kan theologie haar waarde hebben, maar uiteindelijk zijn de eerste-orde uitingen – waaronder die van kunstenaars – van groter belang. Dat leert ons niet alleen bescheidenheid, maar geeft ook rust: het hangt niet allemaal van ons af. Ook dat is een belangrijk transformatief inzicht.