

De blinde dichter

De *Egyptische brieven* van Bertus Aafjes

INHOUD

Voorwoord	3
De brieven	4
De sleutel tot het geheim	13
Een geschiedenis van de Egyptische kunst	15
Het wetenschappelijke perspectief	16
Het probleem van de Egyptische kunst	19
De openbaring aan de dichter	21
Nawoord	23
Bibliografie	24

Voorwoord

Aan de Laan van Meerdervoort bevindt zich een reisbureau dat gespecialiseerd is in reizen naar Egypte. Wanneer ik langsfiets krijg ik het gevoel dat alle reizigers wel kennen en dat ik hier maar het verlangen naar avontuur zal noemen. De stad en mijn lessen achter mij te laten, door de woestijn te trekken en de oude tempels te bezoeken. Mijn beste vriend heeft het er soms over dat hij een reis naar Egypte wil maken. Het land oefent een bijzondere aantrekkingskracht op hem uit en hij is belezen in de oude mythologie en de verhalen van de farao's. Maar voordat we op reis gaan, willen we eerst stilstaan bij het werk van een andere reiziger, die vlak na de oorlog het zuiderland bezocht. Ik bedoel de dichter Bertus Aafjes, die in zijn *Egyptische brieven* aan Vasalis een persoonlijke sleutel biedt voor de interpretatie van de Egyptische kunst. Aafjes schrijft dat hij, toen hij in 1948 in Luxor woonde, vrijwel dagelijks met de wonderwerken van de Egyptische kunst werd geconfronteerd. Daarbij kwam hij voor een *onoplosbaar probleem* te staan. Het vinden van de sleutel voor deze kunst werd voor zijn gevoel een kwestie van leven en dood. Aan het einde van zijn zoektocht lag geen rationele oplossing, maar een *irrationele openbaring*.¹ Wat is dit onoplosbare probleem van de Egyptische kunst en welke openbaring kreeg Aafjes?

In dit essay geef ik eerst de inhoud van de zes brieven in hoofdlijnen weer. Ik zal de omzwervingen van Aafjes in Egypte volgen: zijn verblijf in Luxor en zijn bezoek aan de tempel van Karnak; zijn interpretatie van de kolossale zuilenhal en van de Egyptische reliëfs; zijn reis naar Thebe en zijn ervaring in de rotsgraven der edelen; zijn vertaling van een potscherf met liefdesgedichten; ten slotte zijn tocht naar Memphis, waar hem het geheim van de Egyptische kunst wordt geopenbaard. Vervolgens onderzoek ik de sleutel van Aafjes vanuit een wetenschappelijk perspectief en omschrijf ik het probleem van de Egyptische kunst waar Aafjes mee worstelde. Ten slotte bespreek ik het motief van de blinde dichter, dat Aafjes gebruikt om het geheim van de Egyptische kunst aan de lezer te onthullen.

Sebastiaan den Uijl

¹ Bertus Aafjes, *Egyptische Brieven* (Amsterdam: Meulenhoff, 1986), 7.

Eerste brief: De tempel van Luxor

In de eerste brief beschrijft Aafjes zijn bezoek aan de tempel van Ammon te Karnak. Hij verblijft samen met zijn vrouw Tine Wesseling in Luxor. Tijdens een avondwandeling langs de Nijl stelt hij haar voor om de grote zuilenhal in de tempel te gaan bekijken. Wanneer zij bij de tempel aankomen is het al donker. Terwijl zij uitrusten op het voetstuk van één van de zuilen komt de volle maan boven de hal op en giet haar licht naar binnen. De opklimmende maan verandert de hal in een besloten wereld. Het is alsof een bouwmeester de wereld in een vlaag van overmoed opnieuw had willen scheppen. Van de bestaande wereld had hij niets anders nodig dan de hemel met de maan en de sterren, die de tempel nog als plafond konden dienen.

De beschrijving die Aafjes van de zuilenhal geeft komt dicht bij de voorstelling die de oude Egyptenaren van hun tempels hadden. De tempel was namelijk een uitbeelding van de kosmos. De zuilenhal symboliseerde de oeroceaan (*Nu*) aan het begin van de schepping. Uit deze oceaan verrees een heuvel (*Benben*) waarop de oude god Atum zijn scheppingswerk begon. Om deze reden waren de zuilen in de tempels gedecoreerd als lotus- of papyrusstengels. Deze planten groeiden uit de modder van de oeroceaan en waren ook het symbool van Opper- en Neder-Egypte. Op de zuilen rustte het plafond van de tempel, dat de hemel voorstelde. Het nu deels ingestorte plafond van de tempel van Karnak was ooit blauw geschilderd en met sterren versierd.²

In het licht van de maan veranderen de dingen in de tempel van betekenis. Een uil met een rond kopje van zilver verschijnt op één van de architraven en lijkt wel een tot leven gekomen hiëroglief. Kolossen van farao Ramses II staan wit en heerszuchtig in de hoeken en gaten van de tempel. Achter in de ruïnes vindt Aafjes een levensgroot beeld van een man en een vrouw die naast elkaar zitten. In het maanlicht lijkt het alsof de verbrokkelde gestalten voor het eerst weer geboren worden uit de steen. Het maanlicht herinnert Aafjes aan een fragment van de dichteres Sappho: 'Zegt Sappho niet ergens dat de maan het uur verzilvert? Ja, dat doet haar licht. Zij maakt de voorbij ijpende tijd van de nacht tot iets tastbaars, zij smeedt de haastige minuten om tot zij van materieel zilver zijn, en alles wat zij belicht legt zij

² Rose-Marie Hagen en Rainer Hagen, *Egypte: Mensen – Goden – Farao's*, vert. Ingrid Hadders (Hedel: Librero, 1999), 196.

voor een moment en toch voorgoed vast op de gevoelige plaat van ons netvlies en vereeuwigd het in ons hart.³

De nachtelijke tocht eindigt bij het heilig meer van de tempel. Een briesje en het maanlicht verdelen het water in het bassin in duizenden fijne rimpeltjes. Het heilig meer was een rechthoekig bassin bij vele Egyptische tempels. De Egyptenaren dachten namelijk dat de oeroceaan onder de aarde lag en het water van het bassin voedde. De priesters reinigden zich met het water voordat zij de tempel betraden. Op feestdagen dreef de gouden bark van de god Ammon op het heilig meer van de tempel van Karnak. Ammon was de voornaamste god van de stad Thebe en werd wel voorgesteld als een jonge man of als een ram met gekromde horens. Tijdens het Nieuwe Rijk (1550 – 1070 v. C.) werd Thebe de hoofdstad. Ammon werd toen verheven tot de hoogste god van het Egyptische pantheon.⁴ De naam van deze god vinden we nog terug in het Nederlandse woord *ammoniet*. Omdat deze fossiele weekdieren door hun vorm deden denken aan een ramshoorn, noemden de Romeinen ze de horens van Ammon (*ammonis cornua*).⁵

Tweede brief: De zuilenhal van Karnak

In de tweede brief schrijft Aafjes over de kunstopvatting van de oude Egyptenaren. De zuilenhal in de tempel van Ammon is de kunst van de kolossaliteit zelf, het menselijk begrip groot omgezet in een kunstwerk. Zij doet ons verstommen door de perfectie waarmee de kunstenaars aan dat begrip gestalte gaven. Toch is dit kunstwerk eerder een tot steen geworden begrip dan een tot steen geworden gevoel. De Egyptische kunst bestaat namelijk nergens alleen omwille van zichzelf. De Egyptenaren maakten hun kunstwerken niet met het doel om schoon te zijn, maar om de goden te eren. Een tempel werd in de eerste plaats gebouwd om het huis van een god te zijn. Dat de tempel daarnaast ook mooi of groot was, was bijkomstig aan de religieuze functie van het gebouw.

³ Aafjes, *Egyptische Brieven*, 14. Vermoedelijk citeert Aafjes vrij naar Sappho, Fr. 34: De sterren rond de schone maan / verbergen weer hun stralende gezicht / wanneer zij vol van glans / zilver op aarde [schijnt].

⁴ Margaret Bunson, ed., *Encyclopedia of Ancient Egypt* (New York: Facts on File, 2002), 35.

⁵ Plinius de Oudere, *Naturalis Historia*, 37.60: De hoorn van Ammon wordt gerekend tot de heiligste edelstenen van Ethiopië. Hij heeft een gouden kleur en de vorm van een ramshoorn en men zegt dat hij profetische dromen brengt.

Deze redenering leidt Aafjes tot de conclusie dat de Egyptenaren in de zuilenhal van Karnak haast onopzettelijk de begrippen groot en schoon op volmaakte wijze met elkaar hebben verbonden: 'Juist omdat geen van beide tendensen het einddoel was van het bouwwerk, reikten zij als het ware over iedere bedoeling heen elkander de hand en verenigden zich voor alle eeuwen.'⁶ Door zijn ervaring in de zuilenhal van Karnak is hem duidelijk geworden dat een kunstwerk niet slechts de schoonheid tot doel kan hebben. De tempel van Ammon had als doel om een woning voor de god te zijn en de schoonheid en grootheid van de tempel waren ondergeschikt aan dat doel.

Aafjes neemt op deze wijze stelling tegen de moderne opvatting van de 'kunst om de kunst' (*l'art pour l'art*). Volgens deze formulering is de kunst er enkel omwille van zichzelf en diende zij geen ander doel van de schoonheid. Deze kunstopvatting komt voort uit de Duitse romantiek en werd rond het midden van de negentiende eeuw invloedrijk in Europa. In Nederland werd zij door de Tachtigers aangehangen. Zo schreef de dichter Jacques Perk in één van zijn sonnetten de volgende regels: 'Schoonheid, o, Gij, Wier naam geheiligd zij, / Uw wil geschiede; kóme Uw heerschappij; / Naast u aanbidde de aard geen andren god!'.⁷ Volgens deze romantische opvatting was de kunstenaar slechts een dienaar van de schoonheid en was het kunstwerk de belichaming daarvan.

Het gevaar bestaat nu dat een moderne toeschouwer de zuilenhal betreedt en enkel oog heeft voor de schoonheid of grootheid ervan. Onder invloed van een romantische kunstopvatting verwacht hij vooral een mooie ervaring van dit 'kunstwerk' en staat er niet langer bij stil dat het eeuwen geleden werd gebouwd met het doel een godshuis te zijn. Maar zelfs als hij zich bewust is van de betekenis van de tempel voor de oude Egyptenaren, kan de moderne toeschouwer de tempel niet langer ervaren als het huis van Ammon. Hij leeft immers in een geheel andere tijd en heeft een totaal ander wereldbeeld. Het verloop van de eeuwen heeft de tempel beroofd van zijn oorspronkelijke betekenis. We zullen nog zien hoe Aafjes weerstand biedt aan de romantisering van de ervaring en probeert door te dringen tot de eigenlijke betekenis van de Egyptische kunst.

⁶ Aafjes, *Egyptische brieven*, 17.

⁷ Jacques Perk, *Gedichten*, ed. Willem Kloos (Amsterdam: Van Looy, 1914), 143.

Derde brief: De Egyptische reliëfs

In de derde brief beschrijft Aafjes twee soorten Egyptische reliëfs. Bij de eerste soort is een laag steen rond de contour van de voorstellingen weggebeiteld, zodat het beeld op het materiaal komt te liggen. Bij de tweede soort zijn de voorstellingen daarentegen uit de steen gebeiteld, zodat ze iets dieper liggen dan het materiaal. Dit valt wel te vergelijken met het verschil tussen de camee en de intaglio bij het graveren van edelstenen. In beide gevallen wordt de voorstelling gekaderd door een schaduw, die afhankelijk is van het zonlicht. Ook het licht zelf speelt een scheppende rol, zodat de reliëfs atmosferische kunstwerken worden, onderhevig aan het uur van de dag en de nacht. In het licht van de middagzon zijn de reliëfs verblindend wit en staan de figuren verstijfd in een loden band van schaduw, maar in het zilveren licht van de maan komen ze tot leven en worden ze beweeglijk en ontwijkend.

De Egyptische kunstenaars zullen zich waarschijnlijk wel bewust zijn geweest van de invloed van het licht van de zon en de maan op hun reliëfs. Een afbeelding van Ramses II staat overdag verstijfd op de tempelmuur, maar verandert in het boetserende licht van de maan in een springend hert. Maar net als bij de zuilenhal van Karnak denkt Aafjes dat dit esthetische effect van de reliëfs ondergeschikt was aan het doel ervan, bijvoorbeeld het verheerlijken van de farao: 'Een alleen reeds oppervlakkige beschouwing van de Egyptische kunst geeft ons de zekerheid dat wij in het oude Egypte niet van doen hebben met kunstenaars in de zin die wij eronder verstaan. De Egyptische kunstenaars waren vaklieden die niet op de allereerste plaats een esthetisch object zochten te creëren, maar een doel-object.'⁸

Om het contrast te laten uitkomen maakt Aafjes een vergelijking met de klassieke Griekse reliëfkunst. Voor de Griekse kunstenaars waren de schoonheid en de natuurlijke weergave het belangrijkste doel. Zij lieten dan ook niet meer medewerking toe aan het licht dan noodzakelijk was om een scène op een schone en realistische manier uit te beelden. Maar de Egyptische kunstenaars zagen de obelisk, reliëfs en kolossen als onderdelen van het heelal. Daarom konden zij ook toestaan dat de zon en de maan medescheppers werden van het kunstwerk.

⁸ Aafjes, *Egyptische brieven*, 25-26.

Aafjes komt nu tot de grondstelling van de brieven: 'Een kunstwerk ontleent zijn bestaansgrond niet op de allereerste plaats aan de schoonheid ervan.'⁹ Om deze stelling te onderbouwen stelt Aafjes een analogie op tussen de erotische en de esthetische drift. Zoals de minnaar namelijk aangetrokken wordt door de schoonheid van de geliefde, zo wordt de toeschouwer aangetrokken door de schoonheid van het kunstwerk. Maar daarmee vergeten beiden dat hun handelen eigenlijk de voortplanting tot doel heeft: 'Zoals de diepste zin der erotische drift de voortplanting van levende wezens is, zo is de diepste zin der esthetische drift de voortplanting van de levensintensiteit.'¹⁰ De schoonheid dient met andere woorden een verborgen doel, namelijk dat de levensintensiteit die het kunstwerk uitbeeldt zichzelf in de toeschouwer reproduceert. Het leven van eeuwen geleden kan weer gaan stromen wanneer de toeschouwer het kunstwerk aanschouwt. In de volgende brief zal Aafjes een voorbeeld geven bij deze stelling.

Vierde brief: De graven der edelen

In de vierde brief vertelt Aafjes over zijn bezoek aan de rotsgraven van de Thebaanse edelen. Hij schrijft hoe hij drie maanden tevoren Caïro heeft verlaten en op reis is gegaan naar Thebe. Eenmaal in Thebe zit hij wekenlang elke avond aan de Nijloever, verlangend om de rivier over te steken en de graven in de bergen te bezoeken. Maar hij durft de overtocht niet te wagen uit angst dat hem dit zijn laatste beetje geld zal kosten. Op een morgen in april echter gaat hij scheep in één van de snelle Nijlboten, die hem als een reusachtige vogel over de snelle stroom draagt. Aan de andere kant staat een wit muilezeltje gereed, dat hem naar de rotsgraven in het gebergte achter het Ramesseum brengt.

De korenaren staan op de akkers als gematerialiseerde zonnestrallen. De beide Kolossen van Memnon zitten almachtig tussen de zwarte oogstvelden. Aafjes nadert langzaam de rotswand, die voor zijn ogen verandert in een reusachtige honingraat, waarin als donkere cellen de ingangen van de graven zichtbaar zijn. Wanneer hij door een opening in het gebergte het graf van Nakht betreedt, aanschouwt hij 'een wereld zo fris, zo reëel, zo

⁹ Ibid, 26.

¹⁰ Ibid, 27.

toverachtig van kleur als ik een minuut tevoren nog niet voor mogelijk gehouden zou hebben. De wanden van dit graf waren beschilderd met zulke levendige taferelen, dat men in de verzoeking kwam om de realiteit van de zojuist nog aanschouwde wereld in twijfel te trekken.’¹¹

Op de wanden staan scènes afgebeeld van het Mooie Feest van de Vallei. Tijdens dit jaarlijkse feest werd het beeld van de god Ammon in een processie vanuit Karnak naar het heiligdom in Deir el-Bahri gedragen. De processie begon in de grote zuilenhal van de tempel, waar de rituele bark van Ammon stond opgesteld. De priesters namen de bark met het beeld van de god op de schouders en brachten het naar de oever van Nijl. Daar maakte de god in zijn eigen boot (*Oeserhat*) de overtocht en bezocht hij de dodentempels van de farao’s op de westelijke oever van de Nijl. De bevolking van Thebe volgde de god in processie en bezocht bij die gelegenheid de graven van hun familieleden. Wanneer Ammon ’s nachts te ruste ging in één van de dodentempels, hielden de Thebanen een feestelijke dodenmaaltijd in de rotsgraven. Op deze maaltijden waren zangers, muzikanten en danseressen aanwezig. De gasten droegen bloemkransen en er werd veel gedronken om de hereniging van de levenden met de doden te vieren.¹²

Op één van de wanden ziet Aafjes drie musicerende meisjes. Zij bespelen de fluit, de luit en de harp. De luitspeelster heeft alleen een heupgordeltje aan en danst. Boven de drie meisjes is een harpspeler afgebeeld in kleermakerszit en met gesloten ogen. Achter de harpspeler zitten drie deftige dames met haarbanden en sieraden. Aafjes noemt deze scène het machtige overschot van een levensvreugde van veertig eeuwen geleden, die nog naglanst op de muren van het graf. In de dichtbundel *Het koningsgraf* (1948) is een sonnet op de drie muzikanten te vinden, dat eindigt met de volgende regels: ‘en zij temmen met hun kleine stoet / Tijd en Dood en Ondergang voorgoed.’¹³

Aafjes deelt in zijn brief de geestelijke ervaring waarmee de bezichtiging van de wandschilderingen hem verrijkte: ‘dat kunst iets geheel anders is dan wat ik zo lang dacht, het schone omwille van het schone. Kunst is integendeel het schone omwille van het leven.

¹¹ Ibid, 32.

¹² H. te Velde, *De Goede Dag der Oude Egyptenaren* (Leiden: E.J. Brill, 1971), 11-13.

¹³ Bertus Aafjes, *Verzamelde gedichten* (Amsterdam: Meulenhoff, 1990), 270.

Met onmiskenbare duidelijkheid drong het tot mij door bij het bezichtigen van deze wand schilderijen waarvan men niet weet wat meer te roemen, hun mate van schoonheid of hun mate van levenswerkelijkheid: dat kunst in diepste wezen een middel is om het leven te intensifiëren, een middel tot voortplanting der levensintensiteit.¹⁴ Het leven van veertig eeuwen geleden wordt weer werkelijk wanneer de toeschouwer het kunstwerk aanschouwt. Daarom concludeert Aafjes dat het leven zichzelf eeuwig in stand houdt door middel van de kunst: ‘Kunstwerken als deze zijn graankorrels des eeuwigen levens, en de boom des Levens die wij verloren waanden sinds het Paradijs gesloten werd, bestaat. Het is alleen dat wij haar bladeren zijn die afvallen en vergaan. Maar de krachten zelf zijn eeuwig.’¹⁵ De grondstelling van de *Brieven* is dan ook dat de schoonheid van de kunst geen doel op zichzelf is, maar de eeuwige voortzetting van het leven dient.

Vijfde brief: Het geheim van de potscherf

In de vijfde brief schrijft Aafjes over een potscherf die zich in het Egyptisch Museum te Caïro bevindt. Op deze kruik uit de dertiende eeuw vóór Christus heeft een Egyptenaar een kleine bloemlezing van liefdesgedichten geschreven. In het eerste gedicht toont een badend meisje zich aan haar minnaar; in het tweede zwemt de minnaar de Nijl over om zijn geliefde aan de overkant te bereiken; in het derde bezingt de minnaar zijn vreugde wanneer hij zijn geliefde omhelst en kust; in het laatste wenst hij dat hij de slavin van zijn geliefde was of haar linnen kleding mocht wassen, zodat hij voortdurend bij haar in de buurt zou zijn. Aafjes vertaalt de gedichten in het Nederlands met behulp van moderne vertalingen, die hij heeft gevonden in het *Chicago House*, de vestiging van het *Oriental Institute* in Luxor.

Voorafgaand aan de vertaling denkt hij terug aan de minnaar die naar zijn geliefde hunkerde – en die nu misschien wel als een verschrompelde mummie in het museum van Caïro ligt. Dergelijke zaken vergeet men echter wanneer men de gedichten leest. Het is niet helemaal duidelijk of er sprake is van één gedicht of van meerdere. Het is namelijk mogelijk

¹⁴ Aafjes, *Egyptische brieven*, 34-35.

¹⁵ *Ibid*, 35.

dat de twee geliefden beurtelings hun liefde voor elkaar bezingen. Een dergelijke beurtzang komt bijvoorbeeld ook in het Hooglied voor. Ook in het vurige verlangen van de geliefden naar elkaar doen de Egyptische gedichten aan dit Bijbelboek denken.

Aafjes vindt het arcadische karakter van de liefdespoëzie opvallend. Hij doelt daarmee op het onschuldige en idyllische van de gedichten. Het is net alsof de jongen en het meisje voor het eerst de liefde ontdekken. Het arcadische genre veronderstelt echter dat de lezer zich bewust is van de idylle en neemt er daardoor ook afstand van: 'Deze poëzie komt al niet helemaal direct meer uit de natuur voort, er zit al heel eventjes doorhebben in van het landelijke van de situatie'.¹⁶ Net als in de hellenistische herdersroman *Daphnis en Chloë* bevalt de idyllische liefde van de jongen en het meisje juist omdat de lezer weet dat het in werkelijkheid zó niet gaat.

Vervolgens stelt Aafjes dat de kunst in het algemeen een afstand nemen van de natuur is om haar inniger te kunnen omhelzen: 'In deze vroege Egyptische liefdespoëzie laat de liefde zich niet extatischer beleven dan in de lucht van kruiden en balsems die de natuurlijke geur van de liefste verjagen en het is of de poëzie zelf, krachtens haar wezen, iets is wat balsem en welriekende olie probeert uit te gieten over alles wat zij bezingt, om op deze wijze het normale te exalteren.'¹⁷ De Egyptische liefdespoëzie neemt met andere woorden afstand van een alledaagse gebeurtenis – een jongen en meisje zijn verliefd op elkaar – en beschrijft deze op prachtige wijze om zo het normale te verheffen.

Aafjes vergelijkt de Egyptische poëzie impliciet met het mummificeren van de doden, waar hij aan het begin van deze brief over sprak. De Egyptenaren waren van mening dat het behoud van het lichaam na de dood noodzakelijk was voor het voortbestaan van de persoon. Om deze reden balsemden zij het lichaam van de dode en behandelde het met specerijen en geurige hars. De Egyptische poëzie doet hetzelfde: de minnaar overgiet zijn geliefde met een taal van balsem en olie teneinde haar voor de eeuwigheid te behouden. Het is opnieuw een voorbeeld bij Aafjes' stelling dat de schoonheid van de kunst eigenlijk de voortzetting van het leven ten doel heeft. Dat geldt voor de wandschilderingen in de rotsgraven en voor de balsemende liefdespoëzie.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid, 43.

Zesde brief: Memphis onthult het geheim

In de zesde brief beschrijft Aafjes hoe tijdens een reis naar Memphis het geheim van de Egyptische kunst aan hem wordt geopenbaard. Toen hij een jaar eerder in Caïro aankwam maakte deze kunst een verpletterende indruk op hem. Zijn bezoeken aan het Egyptisch museum gaven hem het gevoel dat hij in zijn bestaan bedreigd werd. In die dagen bezocht hij ook de piramides van Gizeh voor het eerst. De avond scheen vredig en er was zojuist een ster boven de top van de grootste piramide verschenen. Aafjes probeerde echter niet weg te vluchten in een romantische ervaring, maar zichzelf over te geven aan de diepere inhoud van de bouwwerken: 'wel, die indruk was verpletterend.'¹⁸ Aafjes verklaart deze ervaring op drie niveaus.

Eerst denkt hij dat vooral de grootheid en de kolossaliteit van de Egyptische kunst deze indruk op hem maakt. Kort daarop reist hij naar Thebe. Tijdens zijn bezoek aan het tempelcomplex van Karnak overkomt hem iets dat in de psychoanalyse *projectie* wordt genoemd. Dolend langs de buitenmuren van het complex komt hij bij een reliëf van lotusplukkende vrouwen. Wanneer hij achteruit stapt om het reliëf beter te kunnen bekijken, verliest hij zijn evenwicht en verdwijnt in de diepte. Voor zijn gevoel valt hij lange tijd, maar wanneer hij de bodem raakt is hij ongedeerd en blijkt hij van een afgraving van slechts twee meter diep te zijn gevallen: 'De hersenschimmige diepte van die val was van binnenuit geprojecteerd, niet door angst, maar door overtuiging. Van binnen had ik dan ook een bodemloze val doorgemaakt en toen ik mij oprichtte waren al mijn oude zekerheden stuk...'¹⁹

Toen hij Thebe verliet kon hij opnieuw zeggen dat de indruk verpletterend was geweest. Hij had iedere innerlijke zekerheid verloren. Aafjes verklaart zijn ervaring nu door het levendige gevoel dat hij had van het mislukken van de eeuwigheidsgedachte van de oude Egyptenaren. Zij hadden talloze kunstwerken geschapen om de eeuwigheid te bereiken. Maar de moderne toeschouwer heeft helemaal geen toegang meer tot deze betekenis van de kunstwerken. Hij prijst de schoonheid van de Egyptische kunst, maar de inhoud ervan is

¹⁸ Aafjes, *Egyptische brieven*, 46.

¹⁹ *Ibid*, 47.

voor hem van geen enkele waarde. In de loop van de tijd heeft de Egyptische kunst haar betekenis verloren en is slechts de esthetische ervaring overgebleven.

Deze mislukking in het kunstwerk zelf schijnt Aafjes nu de oorzaak toe van zijn innerlijke nederlaag. Hij keert terug naar Caïro en werkt er aan de dichtbundel *Het koningsgraf*.²⁰ Deze bundel bevat honderd en één sonnetten, die Aafjes in ijltempo op zijn hotelkamer schreef. De leidende gedachte is dat de schoonheid, hoewel zij de eeuwige voortzetting van het leven ten doel heeft, het uiteindelijk moet afleggen tegen de tijd. Dat geldt zowel voor de schoonheid van de geliefde als de schoonheid van de kunst. Zo bevat het sonnet "In het koningsdal" de volgende regels: "En wat ons rest na 't lachen en na 't lijden / het is een leeggeplunderde spelonk, / een gat geslagen in de wand der tijden / vol duisternis, waar eens een goudzee blonk." In het algemeen is het een donkere bundel, met als boodschap dat er voor de mens geen uiteindelijke verlossing is van de dood. Slechts in enkele gedichten spreekt Aafjes nog de hoop uit dat de liefde en de kunst over de tijd kunnen zegevieren.

De sleutel tot het geheim

Na een maand is de dichtbundel af en moet Aafjes zijn hotelkamer verruilen voor een ziekenzaal. Terwijl de eentonige dagen voorbijgaan, beseft hij dat hij waanzinnig is geweest om de Egyptische kunst in één keer te willen doorgronden. De betekenis van deze kunst is immers niet langer ervaarbaar voor de moderne mens: 'Kunst? Geheimenis. Samengebalde geheimenis die het verdragen kan dat de toerist jubelend op de oppervlakkige laag schmink van haar esthetiek stuit, maar die zich kolossaal opricht als men het waagt erachter te zien, en verplettert. Eén ding was duidelijk: ik had het moeten afleggen tegen iets wat ik niet kende, wat mij verpletterd had, maar wat zich niet aan mij had geopenbaard.'²¹ In het ziekenhuis komt Aafjes tot het besef dat hij eigenlijk niet weet wat de betekenis van de Egyptische kunst is.

²⁰ Bertus Aafjes, *Het koningsgraf* (Amsterdam: Meulenhoff, 1948).

²¹ Aafjes, *Egyptische brieven*, 48.

Aafjes moet drie maanden in het ziekenhuis blijven. Op een morgen vraagt de verpleegster of hij haar wil chaperonneren op een autotocht naar Sakkara. Een jonge Armeniër, die uit het hospitaal ontslagen was, had haar uitgenodigd om de ruïnes van het oude Memphis te bezoeken. Terwijl de auto door het landschap suist en de blauwe palmen in de ochtendnevel staan, komt de trappenpiramide van Djoser in zicht. Aafjes kent de necropolis van Sakkara van eerdere bezoeken en herinnert zich de vele graven, waaronder de mastaba van de ambtenaar Ti met het reliëf van de nijlpaardenjacht. Het luchtige gesprek tussen de drie jonge mensen en het beginnend herstel van zijn gezondheid maken dat de dodencultuur hem minder angstaanjagend toeschijnt. In de aangename warmte van het najaar lijken de piramiden en graven harmonieus te verzinken in de woestijn.

Aafjes stelt voor om een andere weg terug naar Caïro te nemen, die hen over het grondgebied van het oude Memphis zal voeren. Ergens langs die weg moesten zich twee liggende kolossen van Ramses II bevinden. Na enige minuten komt een groot palmwoud in zicht. Links van de weg ligt één van de Ramses-beelden in de schaduw van de palmbomen. Terwijl de Armeniër de maten uit zijn reisgids voorleest, krijgt Aafjes zin om op het kolossale beeld te klimmen: 'Een plotselinge drift en weerstand om mij langer te laten uithollen door een fenomeen dat ik vruchteloos had trachten te benaderen; ik klom op de ter aarde liggende kolos, kroop als een mier naar de borst en richtte mij daar op in de zegevierende houding van een overwinnaar die staat op zijn gevallen vijand.'²²

Dan ziet Aafjes onder zijn voeten de sleutel tot het geheim. Hij ervaart dat hij niet op een beeld staat, maar op een kracht die zich in een verschrikkelijke toestand bevindt. De Ramses-kolos verraadt zijn geheim alleen omdat hij op de grond ligt en zijn gebiedende houding heeft verloren. Zijn krampachtige armen en tegen het lichaam gebalde vuisten verraden een wezen dat hongert naar bestaan en dat tot het uiterste gaat om deze honger te stillen. Het beeld tracht het bestaan van de farao voort te zetten door zich te voeden met de levenskracht van de toeschouwer. Alleen omdat deze kolos op de grond ligt en zijn macht verloren heeft, kan Aafjes hem betrappen op het geheim van de Egyptische kunst.

Aafjes geeft nu zijn uiteindelijke verklaring voor de verpletterende indruk die de Egyptische kunst op hem maakte. Omdat de Egyptische kunst zich voedt met de levenskracht

²² Ibid, 50.

van de toeschouwer is zij kannibalistisch van aard: 'Maar de sleutel was mij gegeven door een ontwortelde kolos, die hem in de bittere ellende zijner misplaatstheid niet langer in zijn omsloten vuist verborgen had kunnen houden: Een Egyptisch beeld is niet bedoeld als een esthetische schepping, maar als een direct medium om aan degene die het afbeeldt levenselixer te geven. Het tracht dit te bereiken door levensintensiteit van de beschouwer te absorberen. Egyptische kunst is dus geciviliseerd kannibalisme in steen.'²³

Een geschiedenis van de Egyptische kunst

Met de door hem gevonden sleutel schetst Aafjes aan het einde van de brieven een geschiedenis van de Egyptische kunst. De menselijke cultuur ontstaat uit het besef van de mens dat hij zal sterven. De kannibaal tracht zijn levenskracht op directe wijze te vermeerderen door het lichaam van zijn verslagen vijand op te eten. Het ontstaan van de kunst biedt een nieuwe mogelijkheid om het leven voort te zetten. De heerser laat nu een beeld maken dat zijn gelijkenis draagt. Het stenen beeld wordt na het overlijden een toevluchtsoord voor de levenskracht van de dode. De nabestaanden zullen voor het voortbestaan van de overledene zorgen door voedsel naar het beeld te brengen: 'Zo is een farao-kolos een reëel medium om de voorgestelde farao te vermeerderen met de levende eerbied van de toeschouwer. Een eerbied die in principe het offer van het leven van de toeschouwer inhield.'²⁴

Ook de piramiden zijn ontstaan vanuit deze mediale functie van de kunst. Het zijn geen primitieve architectuurvormen, maar enorme hoeveelheden beheerste steen waarin zich de wil tot voortzetting van het leven uitdrukt. De piramide en het koningsgraf zijn bedoeld als een eeuwig huis voor de overleden farao. Deze zal zijn bestaan kunnen voortzetten door zich te voeden met de levengevende eerbied van de toeschouwer. De muurschilderingen en reliëfs aan de wanden zijn geen esthetische objecten, maar even mediaal als het beeld en de piramide: 'Het zijn voorstellingen die ieder ogenblik door het

²³ Ibid, 51-52.

²⁴ Ibid, 52.

contact met een levende tot leven kunnen geraken en realiter doen wat zij in de voorstelling doen. De boeren die oogsten zullen weer oogsten voor hun heer, de slaven die offers brengen zullen weer offers brengen.²⁵

Zo verschijnt de Egyptische kunst als de realisatie van alles waar de dode na zijn dood gebrek aan heeft. Zijn lichaam wordt gemummificeerd en door een standbeeld vervangen. De grafkamer of de piramide worden als een eeuwig huis voor de overledene gebouwd. De nabestaanden en de priesters blijven hem voedsel en drank brengen. Meubels, sieraden en slaven worden hem in het graf meegegeven of afgebeeld om door de aanblik van de toeschouwer weer tot leven te komen: 'Heel de Egyptische kunst is middel om de existentie te continueren. Kannibalisme via de steen is de wortel van dit alles. Maar de wortel van deze kunst zendt een stam omhoog die blad schiet en bloesem in de prachtigste zuilen, de fijnzinnigste reliëfs, zonder dat nochtans de tederste beitelslag de aard van het diepste wezen dier kunst verloochenen kan.'²⁶

Het wetenschappelijke perspectief

De lezer zal zich wellicht afvragen hoe deze sleutel van Aafjes zich verhoudt tot wetenschappelijke inzichten. Eenvoudige graftombes die al tijdens de eerste dynastie (c. 3000 v. C.) werden gebouwd in de necropolis van Tarkhan werpen licht op het denken van de Egyptenaren over de dood. In deze tombes werd het lichaam van de dode in foetushouding begraven met sieraden, een schminkpalet – zowel mannen als vrouwen gebruikten oogschmink – en voorraadkruiken. In de grotere mastaba's werden ook resten van linnen kleding en kleimodellen van graanschuren gevonden. De vondsten tonen aan dat de Egyptenaren het belangrijk vonden dat de dode kon blijven beschikken over alle zaken waar hij tijdens zijn leven gebruik van had gemaakt.

²⁵ Ibid, 53.

²⁶ Ibid.

Maar we kunnen niet zomaar concluderen – zoals Aafjes lijkt te doen – dat de Egyptenaren het leven na de dood uitsluitend begrepen als een voortzetting van het leven op aarde. De Egyptenaren hadden namelijk meerdere opvattingen over het hiernamaals. Deze opvattingen hangen samen met hun geloof dat de mens verschillende spirituele delen bezat: zijn levenskracht (*ka*), verschijning (*ba*) en geest (*akh*). Deze delen gingen na de dood hun eigen weg, maar hadden wel het lichaam nodig om voort te kunnen bestaan. Dit geloof verklaart dan ook de zorg waarmee de Egyptenaren het lichaam na de dood omgaven. De poging om het lichaam te behouden zou leiden tot het gebruik van mummificatie en de ontwikkeling van de funeraire kunst.²⁷

Het voedsel in de tombe was bestemd voor de levenskracht (*ka*) van de mens. De nabestaanden van de dode bezochten de tombe regelmatig om offers te brengen aan diens *ka*. Op feestdagen kwamen zij samen bij de tombe om er een maaltijd te nuttigen, waar ook de dode aan deelhad. Vanaf de derde dynastie (c. 2700 v. C.) werd een schijndeur in de mastaba aangebracht: een voorstelling van een deur die in de wand werd gegraveerd of daarop geschilderd. Achter de schijndeur bevond zich de ondergrondse kamer met de sarcofaag van de dode. De *ka* van de dode kon door een nauwe gleuf in het midden van de deur naar buiten treden om het voedsel tot zich te nemen. Ook de voorstellingen van het dagelijks leven op de wanden van de tombe dienden om de *ka* van de dode op magische wijze te voorzien van alles wat hij nodig had.

De dode kon ook buiten de tombe aan de levenden verschijnen. Deze verschijning (*ba*) van de dode had de gedaante van een vogel. De *ba* kon het lichaam overdag verlaten om bijvoorbeeld als valk of zwaluw voedsel en water te zoeken. 's Avonds moest de *ba* echter weer terugkeren naar de tombe. Op grafschilderingen wordt de *ba* uitgebeeld als een vogel met een mensenhoofd, die op de wilde vijgenboog naast het graf zit of door de schacht van de tombe terugkeert naar het lichaam. Op sommige afbeeldingen krijgt deze vogel ook

²⁷ Henri Frankfort, *Ancient Egyptian Religion: An Interpretation* (New York: Harper & Row, 1961), 93: Man without a body seemed incomplete and ineffectual. He required his body in perpetuity, as if it were the concrete basis of his individuality. Hence the development of mummification and the elaborate measures against tomb robbers who might be attracted by ornaments and other valuables with which the dead were equipped. Hence, also, the marvelous development of Egyptian sculpture; for a statue, properly identified with the dead man by an inscription and magically animated by the "opening of the mouth" ceremony, could replace the body if it should be damaged by decay or violence.

mensenhanden, bijvoorbeeld om water te putten uit een bron bij het graf. Ook in het Oude Testament wordt de ziel vergeleken met een vogel.²⁸

Maar er was ook een meer verheven bestaan voor de dode weggelegd. Door middel van het begrafenisritueel werd hij veranderd in een onsterfelijke geest (*akh*) en verrees hij als een ster aan de hemel. Bij zonsopgang at de hemelgodin Nut in de gedaante van een koe de sterren op en bewaarde ze in haar maag. In de avondschemer baarde ze de sterren en liet ze in haar hemelse woning verblijven. De circumpolaire sterren aan de noordelijke hemel waren van de doden die de grootste zaligheid hadden bereikt. Deze sterren gingen immers nooit onder en waren daarom duidelijk onsterfelijk. In tombes uit het Oude Rijk – wellicht ook in de Pyramide van Cheops – zijn schachten gevonden die naar het noorden wijzen, zodat de *akh* de circumpolaire sterren kon bereiken. De dode kon op deze manier deelnemen aan de eeuwige omgang van de sterren rond de hemelpool.²⁹

Samenvattend kunnen we zeggen dat de sleutel van Aafjes — dat de Egyptische kunst een middel is om de existentie te continueren — ten dele door de wetenschap wordt bevestigd. Het beeld van de dode en de wandschilderingen in het graf hadden inderdaad een mediale functie: zij dienden om op magische wijze de dode van voedsel en drank te blijven voorzien. De interpretatie van Aafjes sluit vooral aan bij de voorstelling van de levenskracht (*ka*) van de dode. De *ka* huisde immers in het lichaam of het beeld van de dode en voedde zich met de offers die de nabestaanden of de priesters naar de tombe brachten. Maar er zijn geen aanwijzingen dat *ka* volgens de Egyptenaren op kannibalistische wijze de levenskracht van de toeschouwer zelf verslond.

Het leven na de dood was voor de Egyptenaren niet slechts een voortzetting van het leven op aarde, maar de overgang naar een nieuw soort bestaan. Aan gene zijde kreeg de dode toegang tot nieuwe bereiken van de werkelijkheid. Zijn tombe moest inderdaad als ‘eeuwige woning’ op aarde onderhouden worden en zijn levenskracht (*ka*) moest worden gevoed. Maar als vogel (*ba*) kon hij overdag op aarde terugkeren en als ster (*akh*) verrees hij elke nacht aan de hemel. Ook kon hij ’s nachts op de bark van de zonnegod de reis door de

²⁸ Ps. 124.7: Onze ziel is ontkomen, als een vogel uit den strik der vogelvangens; de strik is gebroken, en wij zijn ontkomen.

²⁹ Ibid, 100.

onderwereld maken. Zo zagen de Egyptenaren de dood als een overgang naar een nieuwe en omvattender vorm van leven, in overeenstemming met de eeuwige wetten van de kosmos.³⁰

Het probleem van de Egyptische kunst

Aan het begin van de *Brieven* schreef Aafjes dat de Egyptische kunst hem voor een onoplosbaar probleem stelde. Aan het einde van zijn zoektocht lag geen rationele oplossing, maar een irrationele openbaring. Om deze reden schreef hij zijn brieven ook aan de dichteres Vasalis. In haar poëzie openbaart zij immers gebieden die aan de menselijke rede ontsnappen.³¹ In dit essay heb ik mij afgevraagd wat dit onoplosbare probleem van de Egyptische kunst is en welke openbaring Aafjes kreeg.

Het probleem waar Aafjes mee worstelde was de betekenis van de Egyptische kunst. Deze betekenis verbergt zich achter de esthetische ervaring, die de toerist bij de tempels en piramides heeft. Deze ervaring ontstaat door de romantische gedachte van de kunst voor de kunst (*l'art pour l'art*). Een kunstwerk zou alleen omwille van zichzelf bestaan en slechts ten doel hebben om mooi te zijn. Deze moderne gedachte was echter volledig vreemd aan de oude Egyptenaren, die hun 'kunstwerken' juist niet zagen als een esthetisch object, maar als middel tot een bepaald doel. De tempel was het huis van de godheid, het reliëf diende om de farao te verheerlijken. De esthetische ervaring verhindert daarom dat de moderne toeschouwer toegang krijgt tot de eigenlijke betekenis van de Egyptische kunst.

De omgang met de Egyptische kunst leert Aafjes dat een kunstwerk zijn bestaansgrond niet aan de schoonheid ontleent. De eigenlijke zin van het kunstwerk is de voortplanting van de levensintensiteit. De toeschouwer wordt aangetrokken door de schoonheid van het kunstwerk. Maar het eigenlijke doel van die aantrekkingskracht is dat de levensintensiteit van het kunstwerk zich kan voortzetten in de blik van de toeschouwer. De

³⁰ Herman te Velde, "Over wereldbeeld en ruimtebegrip der oude Egyptenaren," *Groniek. Historisch Tijdschrift* 112–113 (1991), 9: De oude Egyptenaren hebben niet alleen de aarde, maar ook hemel en onderwereld een werkelijkheid toegekend, die ruimtelijk geordend was. De mens verblijft in de aardse ruimte, bij voorkeur in de bewoonde wereld in Egypte. Het leven na of uit de dood heeft nieuwe en wijdere dimensies, krijgt toegang tot hemel en onderwereld en omspant de gehele kosmos.

³¹ Aafjes, *Egyptische brieven*, 7: Aan het einde lag geen rationele oplossing, maar veeleer een irrationele openbaring. Had het wel anders kunnen zijn, waar ik mij immers in deze brieven richt tot de dichteres Vasalis, wier verzen even zovele openbaringen zijn van gebieden die aan de menselijke ratio ontsnappen?

esthetische ervaring lijkt daarin op de erotische: in beide gevallen is het de schoonheid die aantrekt, maar de eigenlijke zin is de voortzetting van het leven. Aafjes zelf ervaart in het graf van Nakht hoe het leven van eeuwen geleden dat op de grafschilderingen is uitgebeeld weer gaat stromen en zich in hem voortplant.

Door op deze wijze weerstand te bieden aan het romantiseren van de ervaring, krijgt Aafjes werkelijk toegang tot de objecten. Hij ervaart dan dat de Egyptische kunst een verpletterende indruk op hem maakt.³² Eerst verklaart hij deze indruk nog door de kolossaliteit van de Egyptische bouwwerken. Maar na zijn bezoek aan Thebe lijkt de verklaring hem zijn gevoel voor het mislukken van de eeuwigheidsgedachte van de Egyptenaren. De religieuze inhoud van deze bouwwerken heeft voor de moderne toeschouwer geen enkele betekenis meer. Het verloop van de tijd heeft een kloof doen ontstaan tussen de manier waarop de Egyptenaren de wereld ervoeren en de wijze waarop de moderne mens dat doet. Onder de esthetische oppervlakte heeft het Egyptische kunstwerk zijn betekenis verloren. Het leven van vroeger kan zich daarom niet langer voortplanten.

Het inzicht van Aafjes dat de kunst – ook die van hem – het moet afleggen tegen de tijd luidt een moment van crisis in. Hij keert terug naar Caïro en schrijft op zijn hotelkamer de sonnetten die hij later zal bundelen in *Het koningsgraf* (1948). De boodschap van deze bundel is dat de tijd uiteindelijk zegeviert over het eeuwigheidsverlangen van de mens. Zowel de liefde als de kunst kunnen de mens niet verlossen van de dood. Na het in ijltempo schrijven van de sonnetten belandt Aafjes in het ziekenhuis. In de drie maanden van zijn herstel komt hij tot het besef dat hij geen weet heeft van de betekenis van de Egyptische kunst. Deze kunst blijft een geheim van veertig eeuwen, die het kan verdragen dat de moderne mens alleen haar schoonheid prijst, maar die zich opricht om degene te verpletteren die daarachter waagt te zien.

³² Ibid, 46: De werkelijke indruk – de indruk die men krijgt als men niet meer vlucht in de romantiek van een bijvoeglijke ster en als men zichzelf onbarmhartig weet prijs te geven aan de diepere inhoud dier objecten – wel, die inhoud was verpletterend.

We kunnen ons op dit punt de volgende vraag stellen: als de betekenis van de Egyptische kunst werkelijk een geheim is dat voor de moderne mens niet langer ervaarbaar is, hoe komt Aafjes dan tot de openbaring dat de Egyptische kunst een vorm van kannibalisme is, die tot doel heeft de levenskracht van de toeschouwer te roven? We hebben al gezien dat het wetenschappelijk perspectief deze openbaring ten dele bevestigt. De oude Egyptenaren geloofden dat de levenskracht (*ka*) na het overlijden in de mummie of het beeld van de doden bleef huizen om zich te voeden met de offergaven van de familie of de priesters. Aafjes noemt het Egyptische beeld van de dode daarom niet onterecht een asiel: 'Vandaaruit zal hij, als hij zelf aan de wet der sterfelijkheid ten prooi is gevallen, opereren om zich in stand te houden.'³³

In de inleiding tot de *Brieven* geeft Aafjes een antwoord op deze vraag. Nadat hij heeft uitgelegd dat hij aan de dichteres Vasalis schrijft omdat haar verzen even zovele openbaringen zijn van gebieden die aan de menselijke rede ontsnappen, geeft hij een beschrijving van het intuïtieve inzicht van de dichter. Dit inzicht schakelt voor een ogenblik de normale logische gedachtegang uit en slaat deze met blindheid. Daarom wordt Homerus in de traditie voorgesteld als een blinde dichter. Ook de harpspeler die op de wandschildering in het graf van Nakht met gesloten ogen is afgebeeld, wordt door Aafjes omschreven als een blinde harpenaar. Deze harpspeler zou later overigens de titel geven aan een bundel verzen met bewerkingen van Egyptische poëzie.³⁴

Reeds in de oudheid was de gedachte verspreid dat zowel dichters als profeten een bijzondere gave hebben, die zij verkregen nadat zij door een misstap met blindheid waren geslagen. Over Homerus werd verteld dat hij het graf van Achilles bezocht en bad of hij de held mocht aanschouwen op het moment dat hij in volle wapenrusting de strijd in ging. Zijn gebed werd verhoord en Achilles verscheen, maar de glans van de wapens maakte Homerus blind. De muzen schonken hem toen uit medelijden de gave van de dichtkunst.³⁵ Over de

³³ Ibid, 52.

³⁴ Bertus Aafjes, *De blinde harpenaar. De liefde, het leven, het geloof, de dood in de poëzie der oude Egyptenaren* (Amsterdam: Meulenhoff, 1955).

³⁵ Ps.-Plutarchus, *De vita Homeri*, 6.46-50.

Thebaanse profeet Tiresias werd verteld dat hij de godin Athene naakt had zien baden en door haar met blindheid werd gestraft. Op verzoek van zijn moeder Chariclo schonk Athene hem echter het vermogen om vogeltekens te lezen en om orakels te geven.³⁶

Ook Aafjes doet een beroep op de blindheid van de dichter om het geheim van de Egyptische kunst aan de lezer te openbaren: ‘Wanneer ik het dan ook waag de lezer mijn persoonlijke sleutel op de Egyptische kunst aan te bieden, dan is het enige waarop ik mij beroepen wil die blindheid welke onvoorwaardelijk eigen is aan het schouwen des dichters.’³⁷ Deze blindheid is er voor Aafjes één van het normale logische denken. Het intuïtieve inzicht van de dichter schakelt het logische denken uit en slaat het een moment met blindheid. Op die manier kan aan de dichter een geheim worden geopenbaard uit een gebied dat ontoegankelijk is voor de menselijke rede. De dichter is daarin gelijk aan de antieke ziener, die zijn boodschap van de goden ontvangt. Aafjes schrijft dan ook in één van de sonnetten van *Het koningsgraf*: ‘Blinden zijn de zieners en de dichters’.³⁸

In de *Egyptische brieven* ontvangt Aafjes de openbaring wanneer hij in Memphis op het liggende beeld van Ramses II is geklommen. De misplaatste houding van het beeld en de dichterlijke intuïtie van Aafjes maken het mogelijk dat hij de sleutel tot de Egyptische kunst vindt. Deze sleutel bevindt zich symbolisch in de omsloten vuist van het beeld: ‘Maar de sleutel was mij gegeven door een ontwortelde kolos, die hem in de bittere ellende zijner misplaatstheid niet langer in zijn omsloten vuist verborgen had weten te houden: een Egyptisch beeld is niet bedoeld als een esthetische schepping, maar als een direct medium om degene die het afbeeldt levenselixer te geven.’³⁹ Zoals we hebben gezien komt deze dichterlijke intuïtie van Aafjes tot op zekere hoogte overeen met de Egyptische ervaring van de wereld. Een wereld waarvan de betekenis voor de moderne mens verborgen blijft, maar die de dichter op zijn reis door Egypte aan den lijve heeft ondervonden.

³⁶ Callimachus, *Hymnen*, 5.121-130.

³⁷ Aafjes, *Egyptische brieven*, 8.

³⁸ Aafjes, *Verzamelde gedichten*, 275.

³⁹ Aafjes, *Egyptische brieven*, 51.

Nawoord

Vanochtend fietste ik weer langs het reisbureau aan de Laan van Meerdervoort. Niet langer voelde ik een sterk verlangen om de reis naar Egypte te maken. Want door de lectuur van Aafjes herkende ik het verlangen naar avontuur in mijzelf als een uiting van het romantische levensgevoel, dat aan de burgerlijke maatschappij wil ontsnappen om ergens ver weg een ervaring van schoonheid op te doen. Maar het is juist deze esthetische ervaring die een werkelijke toegang tot de wereld van de oude Egyptenaren in de weg staat. Het werk van Aafjes heeft mij geleerd dat de eerste stap naar een werkelijke ervaring bestaat in het weerstand bieden aan het romantische verlangen.

Ik blijf daarom nog even in Den Haag om na te denken over wat ik gelezen heb. Het proza en de poëzie van Aafjes over het oude Egypte staan namelijk niet op zichzelf. Niet alleen schreef de dichteres Vasalis in haar bundel *De vogel Phoenix* (1947) een gedicht over de zonnegod Ra, maar een hele generatie dichters van vóór de Tweede Wereldoorlog maakte het oude Egypte tot thema van haar poëzie.⁴⁰ Wanneer ik hun gedichten doorlees vraag ik mij af: welke dichters bezingen in onze tijd de wereld van de oude Egyptenaren? De hedendaagse Nederlandse literatuur interesseert zich voor geheel andere onderwerpen, zoals sociale problematiek of de omgang met de digitale wereld.

Deze verandering in het literaire klimaat heeft alles te maken met de grondige herstructurering van de Nederlandse maatschappij die ná de Tweede Wereldoorlog plaatsvond. Onder de generatie jongeren die met de oorlog was opgevoed leefde het gevoel dat de vooroorlogse waarden niet meer voldeden en dat men zowel in de maatschappij als in de kunst op een nieuwe basis moest beginnen. Dit gevoel leidde aan het einde van de jaren '40 tot de opkomst van nieuwe bewegingen in de schilderkunst (Cobra) en de literatuur (Vijftigers). Aafjes heeft na zijn terugkeer uit Egypte een belangrijke rol gespeeld in de uiteenzetting met de nieuwe experimentele poëzie. Dit thema hoop ik in een volgend essay te kunnen behandelen.

⁴⁰ Ik noem hier slechts het epische gedicht *Cheops* (1916) van J. H. Leopold; twee gedichten met de titel "Ichnaton" van Jan Engelman en Hendrik Marsman in het tijdschrift *De Gemeenschap* (1926); drie gedichten over Egypte in de bundel *Saturnus* (1930) van J. Slauerhoff.

Bibliografie

Aafjes, Bertus. *Het koningsgraf. Honderd en een sonnetten*. Amsterdam: Meulenhoff, 1948.

---. *Egyptische brieven*. Vierde druk. Amsterdam: Meulenhoff, 1986. Eerste druk 1949.

---. *De blinde harpenaar. De liefde, het leven, het geloof, de dood in de poëzie der oude Egyptenaren*. Amsterdam: Meulenhoff, 1955.

---. *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Meulenhoff, 1990.

Bunson, Margaret, ed. *Encyclopedia of Ancient Egypt*. New York: Facts on File, 2002.

Engelman, Jan. "Ichnaton." *De Gemeenschap 2* (1926): 179.

Frankfort, Henri. *Ancient Egyptian Religion: An Interpretation*. New York: Harper & Row, 1961. Eerste druk 1948.

Hagen, Rose-Marie, en Rainer Hagen. *Egypte: Mensen – Goden – Farao's*. Vertaald door Ingrid Hadders. Hedel: Librero, 1999.

Leopold, J. H. *Cheops*. 's-Gravenhage: De Zilverdistel, 1916.

Marsman, Hendrik. "Ichnaton." *De Gemeenschap 2* (1926): 271.

Perk, Jacques. *Gedichten*. Geredigeerd door Willem Kloos. Twaalfde druk. Amsterdam: Van Looy, 1914. Eerste druk 1882.

Slauerhoff, J. *Saturnus*. Arnhem: Hijman, 1930.

Vasalis. *De vogel Phoenix*. 's-Gravenhage: Stols, 1947.

Velde, Herman te. *De Goede Dag der Oude Egyptenaren*. Leiden: Brill, 1971.

Velde, Herman te. "Over wereldbeeld en ruimtebegrip der oude Egyptenaren." *Groniek. Historisch Tijdschrift* 112–113 (1991): 9-22.