

NIEUW

ERIK BORGMAN

ALLEDINGEN

**EEN THEOLOGISCHE
VISIE VOOR
DE 21STE EEUW**

- Inleiding
- Invocatio

ERIK BORGMAN

Alle dingen nieuw

EEN THEOLOGISCHE VISIE
VOOR DE 21STE EEUW

Inleiding en Invocatio

KokBoekencentrum Uitgevers • Utrecht

INHOUDSOPGAVE

INLEIDING 9

‘Daarom is mijn grammatica Christus’

Naar een theologische stijl

1. *Onuitsprekelijke verzuchtingen* 11
2. *Het geweld van de aanklacht* 13
3. *Christus als grammatica* 16
4. *Overgave aan de liefde* 20
5. *De weerbarstige genade van leven en schoonheid* 24
6. *De liefde die aan alles voorafgaat* 28
7. *Structuur van Alle dingen nieuw* 31

INVOCATIO 35

1. *Geloof als waarde in zichzelf* 37
2. *Geloof als gave van betekenis* 40
3. *De ruimte en de tijd van Gods verborgenheid* 42
4. *Structuur van dit deel* 48

HOOFDSTUK 1 55

‘Als ik niet ... mijn vinger in de plaats van de spijkers kan steken en mijn hand in zijn zijde leggen, zal ik niet geloven’ (Joh. 20,25)

Waarom theologie ontspringt

- A. De wijsheid roept, buiten op straat** 56
1. *Waarachtige thuisloosheid* 57
 2. *Bedelaar* 59

B. Het gebed als ruimte van wat zich afwezig aankondigt	63
1. <i>Gebed als respons</i>	63
2. <i>Aanwezig in het gewekte verlangen</i>	66
3. <i>Aanwezig in afwezigheid</i>	69
4. <i>Nergens thuis?</i>	72
C. Bidden als toewijding aan het onmogelijke	76
1. <i>Het koninkrijk van het onmogelijke</i>	76
2. <i>Dagelijks leven als genade</i>	79
3. <i>Eenvoudig hier zijn</i>	82
4. <i>Streken en vegen en kleuren</i>	86
D. God als voortdurende zelftranscendentie?	87
1. <i>God als antwoord op de menselijke bestaansangst</i>	87
2. <i>Concentratie op het eeuwig nieuwe</i>	90
3. <i>Onvoorwaardelijke verbondenheid</i>	94
E. In de ruimte van Gods nabijheid	98
1. <i>De in het lijden verborgen Christus</i>	98
2. <i>Op de overgang van ongevormd en gevormd geloof</i>	101
3. <i>Ontferming en ontheemding omhelzen elkaar</i>	105
Besluit	111

HOOFDSTUK 2 113

'Ik ken slechts één verlangen: wonen in het huis van de Ene, alle dagen van mijn leven' (Ps. 27,4)

Hoe theologie gaat

A. Theologie als inzicht vanuit de marge	115
1. <i>Theologie denkt wat geloof leeft</i>	115
2. <i>Licht breekt binnen door de barsten</i>	119
3. <i>Afhankelijkheid als plaats van waarheid</i>	121
4. <i>Dubbelzinnigheid van religie aan het begin van deze eeuw</i>	124
5. <i>Open voor de werkelijkheid als gave van God</i>	128
6. <i>Breuk met het moderne wereldbeeld</i>	133
B. Theologie als bouwen aan een heiligdom	140
1. <i>Gods humanisme</i>	141
2. <i>Theologie als bouwen aan een tempel</i>	145
3. <i>Een tempel middenin en open naar de wereld</i>	149
C. Laten we hem zijn gang laten gaan	153
1. <i>Tekenen van de tijd in het licht van het evangelie</i>	154
2. <i>God zijn gang laten gaan</i>	158
3. <i>Armoede en verlangen als afhankelijkheid van God</i>	162
4. <i>Armoede en verlangen als gaven van God</i>	166

- D. Ondergang als ruimte voor opstanding** 170
 - 1. *Solidariteit van de geschokten* 171
 - 2. *Een lucht die geladen is met hemel?* 176
 - 3. *Het sterven dragen met het oog op het leven* 181
- E. Een vuur dat brandt maar niet verteert** 183
 - 1. *Terwijl de dwaze wereld doordraait* 185
 - 2. *Zelf een soort waanzin of zothed* 189
 - 3. *Van voor de grondlegging tot het einde van de wereld* 192
- Besluit** 198

HOOFDSTUK 3 201

‘Zoals Jona ... een teken is geweest, zo zal de Mensenzoon dat zijn voor deze generatie’ (Lc. 11,30)

Wat theologie bewerkt

- A. Esthetiek als openbaring** 202
 - 1. *Verborgene tempels van heilige Geest* 203
 - 2. *Uitsluitend met betrekking tot de hemel patriot* 207
- B. Openbaring als esthetiek** 212
 - 1. *De poëzie van de openbaring* 214
 - 2. *Het bittere aanzien van de wereld* 217
 - 3. *Waarachtig waken* 221
 - 4. *‘Ziel van Christus, heilig mij’* 224
 - 5. *Het blijvende mysterie van de geschiedenis* 227
- C. De wereld opnieuw openen door de poëzie van de openbaring** 232
 - 1. *Wedergeboorte van betekenis* 233
 - 2. *Opdat de geschriften worden vervuld* 236
 - 3. *Op zoek naar de poëzie van het heden* 238
 - 4. *Herschepping van het leven terwijl het wordt geleefd* 241
 - 5. *Openbaring als concentratie en verheldering* 245
 - 6. *Land van belofte* 249
 - 7. *Het teken van Jona* 252
- D. De geloofsbelijdenis van de aarde die tevoorschijn komt** 256
 - 1. *De kracht van het sentiment* 259
 - 2. *Een smerige slons die gemeen en spottend lacht* 263
 - 3. *Jezus Christus die wordt verjaagd* 267
 - 4. *‘Het meest accurate beeld van mijzelf is dat van een herberg’* 272
 - 5. *Open voor het bezoek van de Vreemdeling* 277
- Besluit** 281

OVERGANG 285

'Een kooi ging op zoek naar een vogel'

De binding van de vrijheid

1. Een vorm voor steeds nieuwe inhoud 289
2. De omgekeerde wereld opnieuw op zijn voeten 291
3. In de ruimte van goddelijke liefde en zorgzaamheid 293
4. 'Jezus kwam ons lijden delen, zodat wij vol vreugde zouden zijn' 296
5. Als licht in de wereld gekomen 299
6. God in het kwaad 303
7. Nee, we hebben het niet gehoord en geweten 306
8. Voortgaande overgangen 313

NAWOORD 317

Over Alle dingen nieuw

Inzet, opzet en woorden van dank

AANGEHAALDE LITERATUUR 327

REGISTER VAN BIJBELPLAATSEN 367

REGISTER VAN PERSOONSNAMEN 373

INLEIDING

‘Daarom is mijn grammatica Christus’

Naar een theologische stijl

De Poolse jeugdboekenschrijfster en dichteres Anna Kamieńska (1920-1986) werd vroom katholiek na de plotselinge dood van haar echtgenoot, de dichter Jan Śpiewak (1908-1967). Onder de titel ‘Een gebed dat verhoord zal worden’ schreef zij het volgende gedicht:

Heer laat me veel lijden
en dan sterven.

Laat mij door stilte lopen
en niets achterlaten zelfs geen vrees.

Laat de wereld voortbestaan
laat de oceaan het zand blijven kussen

Laat het gras groen blijven
zodat de kikkers zich er kunnen verstoppen
zodat iemand zijn gezicht erin kan begraven
en zijn liefde uitsnikken

Laat de dag stralend beginnen
alsof er geen pijn meer was

En laat mijn gedicht helder zijn als een raam
waartegen een hommel zijn kop stoot.¹

De Amerikaanse dichter en poëziecriticus Christian Wiman ziet in dit gedicht een hernemen van wat hij het mooiste en verschrikkelijkste gebed noemt dat iemand kan bidden. Jezus die in de tuin van Getsemane bidt: Niet mijn wil, maar uw wil (Mt. 26,39; Mc. 14,36; Lc. 22,42). Hierdoor is het gedicht doordrenkt ‘met een oeroude en afschuwelijke macht’. Wiman stelt:

¹ Deze Nederlandse vertaling is te vinden in *Een boek van wondere dingen*, 2018.

Het is al moeilijk genoeg om een dergelijk gebed te bidden als je nadenkt over het nemen van enkele fundamentele beslissingen in het leven. Maar het is vrijwel onmogelijk als je leven echt op het spel staat, of het leven van je geliefde, en alles wat je zou willen bidden is: *help, help, help*. Niet mijn wil, Heer, maar de uwe.²

Wiman weet waar hij over schrijft. Kort nadat hij in 2005 getrouwd was met de dichteres Danielle Chapman werd bij hem kanker geconstateerd. Over de worsteling met zijn ziekte in relatie met zijn hernieuwde verbinding met de christelijke traditie waarvan hij in zijn jeugd afscheid had genomen, schreef hij *Mijn donkere afgrond*, dat kort na verschijnen in 2013 al een spirituele klassieker is genoemd.³ In het vervolg hierop, dat in 2018 verschijnt, schrijft Wiman:

Het is een vreemde toestand (één die, niettemin, door antieke theologen herkend zou zijn): je kunt spreken over wat je niet kunt bevatten, je beschikt over kennis die je op geen enkele betekenisvolle manier kunt kennen.⁴

10 Ik denk dat Wiman gelijk heeft, zowel over de toestand als over de erkenning ervan door sommige grote theologen uit de traditie. Maar hoe is deze toestand mogelijk? Wiman stelt dat een ‘gedicht toereikend is, omdat het zijn eigen ontoereikendheid vertolkt en erkent.’⁵ Dat geldt voor geloof en theologie evenzeer. Ze zijn toereikend omdat zij hun eigen ontoereikendheid inzien en erkennen. Dan kunnen zij ‘helder zijn als een raam | waartegen een hommel zijn kop stoot’. Zij trekken de blik niet naar zich toe, zij maken zichtbaar.

De vraag naar de juiste vorm voor de christelijke theologie is – zo zou je kunnen zeggen – zo oud als Paulus’ zorg dat een al te grote welsprekendheid het kruis van Christus zou kunnen ontdoen van zijn zeggingskracht (1 Kor. 1,17). Maar ik word ook zelf al langer door deze vraag bespookt. Dat is de laatste jaren niet minder geworden. *Alle dingen nieuw* is naast andere dingen ook mijn voorlopige antwoord op deze vraag. Ter inleiding presenteer ik de scherpste die de vraag naar de vorm voor mij inmiddels heeft (1), signaleer ik het gevaar van een retoriek van grootse gebaren (2) en ontwikkel de contouren van een grammatica die – met een inderdaad raadselach-

2 C. Wiman, ‘I Will Love You in the Summertime’, 2016.

3 C. Wiman, *My Bright Abyss*, 2013 (Ned. vert.: *Mijn heldere afgrond*).

4 C. Wiman, *He Held Radical Light*, 2018, 108 (Ned. vert.: *Radicaal licht*, 131).

5 Wiman, *He Held Radical Light*, 101 (*Radicaal licht*, 124).

tige uitdrukking – ‘Christus’ is (3). Het gaat hierbij, zoals duidelijk zal worden, om een grammatica van liefde die de aanstaande doorbraak van het nog ongekende aan het licht brengt (4), een grammatica van het leven dat steeds opnieuw als genade gegeven wordt en van de schoonheid die zich ongevraagd aandient in de buik van het kwaad (5). Deze schoonheid blijkt een vorm te zijn van de aanwezigheid van het licht der wereld dat elke manifestatie van licht of duisternis mogelijk maakt en eraan voorafgaat (6). Ten slotte presenteer ik de structuur van *Alle dingen nieuw* in zijn geheel (7).

1. *Onuitsprekelijke verzuchtingen* – Zo’n kwart eeuw geleden schreef ik, relatief aan het begin van mijn loopbaan als theoloog, een boek dat draait om de vraag naar een adequate stijl voor de theologie als reflectief spreken over God. Om duidelijk te maken waar het in mijn visie in het christelijk geloof om gaat, herinnerde ik in de inleiding aan het mythologische verhaal van Midas, koning van Frigië.⁶ Midas is vooral bekend vanwege het verhaal dat hij, toen hij een wens mocht doen, wenste dat alles wat hij aanraakte in goud zou veranderen. Het werd hem bijna fataal, want ook voedsel veranderde in goud op het moment dat hij het aanraakte en zo dreigde hij om te komen van de honger. Goud bezitten is mooi, maar werkelijk rijk ben je door datgene waartoe het goud je toegang geeft, is de moraal. Waar, natuurlijk. Mij ging het echter om het verhaal waarin Midas, jurerend tijdens een wedstrijd tussen beiden, als enige de schelle tonen die de fluit van de wildernis-god Pan voorbrengt mooier vindt dan de verfijnde en harmonische klanken van de ivoren lier van de god Apollo. Apollo, die staat voor de hoogste waarden van de klassieke beschaving, bestraft Midas’ *faux pas* door hem ezelsoren te geven.

Ik bracht dit verhaal uit de Griekse mythologie in verband met de zogenoemde spotcrucifix van de Palatijn. Dat is een onbeholpen tekeningetje, gekrast in een muur van de Romeinse pageschool, van een gekruisigde ezel. Er staat een mannetje voor met geheven handen: de antieke gebedshouding. Het is *graffiti* uit de eerste of tweede eeuw van onze jaartelling. Ter toelichting staat erbij gekrast: ‘Alexamenos aanbidt zijn god’, *Alexamanos sebete theōn*. De ezel, met duidelijk zichtbare ezelsoren, verwijst naar de gekruisigde Jezus Christus. In het verlengde hiervan, zo beweerde ik, is Midas’ manier van luisteren, die in ongepolijste klanken een muziek hoort die te prefereren valt boven hetgeen past in het heersende schoonheidsideaal, typerend voor de christelijke houding tegenover de wereld zoals zij is en de daar als hoogste geldende waarden en normen. Het christelijk geloof vangt in wat de

6 Zie mijn *Alexamenos aanbidt zijn God*, 1994, 7-11: ‘Alexamenos aanbidt zijn God’. Het verhaal van Midas is te vinden in Publius Ovidius Naso, *Metamorfosen*, boek XI, 90-193.

aandacht niet waard gevonden wordt signalen op van een verborgen en ongekende schoonheid, goedheid en waarheid en wendt zich daarnaartoe. Met deze beweging keert het zich af van de gebruikelijke standaarden van mooi, waar en goed. Het kan geen verbazing wekken dat dit veelvuldig aanleiding is tot spot bij degenen die zelfbewust aan deze standaarden vasthouden.

Pas veel later ontdekte ik dat in een andere versie van dit verhaal Midas niet jureert in een strijd van Apollo met Pan, maar met de satyr Marsyas.⁷ Volgens de mythe van Marsyas is deze met Apollo overeengekomen dat de winnaar van de wedstrijd met de verliezer mag doen wat hem goedgeeft. Als straf voor zijn euvele moed hem uit te dagen wordt Marsyas door Apollo aan een boom gebonden en onder luid kermen levend gevild. In de nog altijd sprekende zeventiende-eeuwse vertaling van Joost van den Vondel (1587-1679):

En onder 't kermen wert het vel vast afgestroopt,
Al 't lyf, een enkle wonde, in 't roode bloet gedoopt.
Het bloet droop af alom. men zag de taeie zeenen
Bloot leggen. d'ader lilt. men kon'er onder 't steenen
Het hart zien kloppen, en de vezels over al
Den boezem tellen.⁸

12

Of, iets prozaïscher:

Maar hoe hij roept en schreeuwt, hij wordt van top tot teen gestroopt,
wat overblijft is niets dan wond, één klomp van stromend bloed,
de spieren liggen onbedekt, trillende aderen
kloppen wel hard, maar zonder vel; je kunt ook in de romp
harts slag en ritme van de transparante longen tellen.⁹

De suggestie is dat de klanken uit Marsyas' fluit gelijken op diens gegil tijdens zijn marteling. Het is daarmee absoluut ondenkbaar dat zij deel zou-

7 In het mythologisch handboek dat uit het begin van de derde eeuw stamt en dat bekend staat als de *Fabulae* van Hyginus, no. 191; zie: *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae*, 2007, 95-182, hier 165.

8 J. van den Vondel, 'Publius Ovidius Nazoos Herscheppinge', 1671, 603. Het gaat hier om Vondels vertaling van Ovidius, *Metamorfosen* en de passage over Marsyas is te vinden in boek VI, 382-400, m.n. 187-191.

9 Aldus de prozavertaling van M. d'Hane-Scheltema: Ovidius, *Metamorphosen*, 1993, 152. Vgl. ook Hyginus, *Fabulae*, no. 165; *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae*, 152.

den kunnen uitmaken van een ware, harmonische en geordende beschaving: zij zijn het vruchteloze protest tegen de noodzaak zich eraan te onderwerpen. Op de fora van veel steden in het Romeinse Rijk herinnerde een beeld van een aan een boom gebonden Marsyas aan het lot van degenen die zouden menen de heersende indeling in hoog en laag, in met en zonder belang, in betekenisvol en betekenisloos in vraag te kunnen stellen. Het verbindt Marsyas met de gekruisigde Jezus. De kruisdood als vorm van openbare executie diende evenzeer ter waarschuwing: waag het niet om zelfs maar te denken dat verzet tegen de heersende verhoudingen mogelijk zou kunnen zijn. Dat christenen zichzelf plaatsen in het spoor van een gekruisigde en diens leven verkondigen als goede boodschap, wordt zo zichtbaar als onwaarschijnlijk schandaal.

Over Jezus wordt getuigd dat Hij met een luide schreeuw stierf (Mc. 15,37). Hij geeft hiermee de Geest (*ekpneoo*; vers 37 en 39), terwijl bij het begin van zijn optreden verteld wordt dat de Geest (*ho pneuma*) als een duif naar hem afdaalde (Mc. 1,10). Toen Hij de Geest kreeg, klonk een goddelijke stem uit de hemel die hem tot 'mijn zoon, mijn meestgeliefde' uitroept. Toen Hij de Geest gaf, zei een Romeinse officier die toekeek: 'Waarlijk, deze mens was een zoon van God' (Mc. 15,49). Jezus' verbondenheid met God neemt de gestalte aan van een schreeuw die tegelijkertijd verlorenheid uitdrukt en protest tegen deze verlorenheid. Als de fluitklanken van Marsyas deze schreeuw zouden verbeelden, dan luisterde Midas zoals de Romeinse centurio keek. Ik ben ervan overtuigd dat de theologie met hernieuwde inzet in hun spoor moet treden. Zij nemen Gods Geest waar die, zo schrijft de apostel Paulus, een onuitsprekelijk zuchten en kreunen wekt en er getuigenis van aflegt dat degenen die zuchten en kreunen kinderen zijn van God (Rom. 8,26 en 16). God zij dank: steeds weer nieuwe Marsyasen, wat de handlangers van Apollo ook doen.

13

2. *Het geweld van de aanklacht* – Voor de Amerikaanse dichter en essayist Tom Sleigh laat het verhaal van Apollo, Marsyas en Midas een fundamenteel dilemma zien voor ieder die in de hedendaagse wereld betekenis zoekt. Het communiceren van betekenis heeft vorm nodig, maar elke vorm is geweld tegenover hetgeen er niet in past. Vormloos gegil echter, wie kan daarnaar luisteren zonder de vraag te laten opkomen wat hier nu toch in hemelsnaam de zin van is, al is het maar als afweer tegen de dreiging te bezwijken onder het gewicht van de klaarblijkelijke willekeur? Sleigh is erop uit aan het licht te brengen wat in onze dagen plaatsvindt tussen de Eufraat en de Tigris, dat wil zeggen in het gebied waar de Bijbelse Hof van Eden geacht wordt te hebben gelegen, het Paradijs. Het situeert zich in het huidige Irak. Om de situatie aan te duiden geeft Sleigh aan zijn lezers bijvoorbeeld het

verhaal door dat een meisje inleverde tijdens een schrijfworkshop die hij in het gebied gaf.¹⁰ Deze Mirjam vertelt in haar opstel hoe haar broer haar kustte terwijl zij nog sliep, zorgzaam vroeg of ze nog iets speciaals van de markt wilde, en haar, terwijl zij te slaperig was om het echt tot zich te laten door-dringen, toefluisterde dat zij hem na vandaag niet meer zou zien. Zij hoort hem, teruggekeerd van de markt, nog in de keuken ontbijten, maar enige tijd later vertelt een buurman over een auto-ongeluk. Langzaam maar onontkoombaar werd haar en wordt haar lezers duidelijk dat haar broer zich in een zelfmoordaanslag heeft opgeblazen. Lieve broer en meedogenloze terrorist: het is niet bij elkaar te krijgen maar het zijn in het huidige Twee-stromenland twee kanten van dezelfde realiteit.

In een ander essay herkent Sleigh Marsyas' fluit in de lange, van closet-rollen geïmproviseerde blaaspijpen die te zien zijn in de Kresty-gevangenis in het centrum van Sint-Petersburg. Vladimir Putin stelde deze gevangenis, die tijdens het tsarisme en het stalinisme berucht was, open voor het publiek. De gevangenen gebruikten de blaaspijpen om er papiertjes mee uit de anders onbereikbare getraliede vensters te blazen met boodschappen voor hun familieleden buiten. Sleigh is ontroerd door de inventiviteit van de onstiltbare menselijke honger naar communicatie.¹¹ Overal klinkt in zijn visie het gegil op van mensen die zich niet kunnen schikken in de plaats die hen wordt toegewezen door wat doorgaat voor orde en beschaving. Hun geschreeuw is echter niet zelden onhoorbaar en geeft zijn betekenis niet vanzelf prijs. Soms bereiken de klanken echter onze oren of vallen er briefjes voor onze voeten, en dat laat zich wat Sleigh betreft niet negeren. Getuigenissen dwingen tot getuigen. Maar welke vorm is daarvoor gepast?

Om een antwoord te vinden op deze vraag wendt Sleigh zich allereerst tot de gedichtencyclus 'Requiem' van de Russische dichteres Anna Achmatova (1889-1966). Achmatova beschrijft hoe zij tijdens de verschrikkelijke jaren 1937/1938 van Stalins Grote Terreur 'zeventien maanden' doorbracht 'in de rij bij de gevangenis van Leningrad', zoals Sint-Petersburg toen heette. Zij wachtte op nieuws van haar zoon, Lev Goemiljov (1912-1992), die er gevangen werd gehouden.¹²

Achmatova had een hoge opvatting van haar dichterschap en presenteert

10 T. Sleigh, *The Land between Two Rivers*, 2018, 53-84: 'The Land between Two Rivers'.

11 Sleigh, *The Land between Two Rivers*, 147-170: 'How to Make a Toilet-Paper-Roll Blowgun'.

12 Voor het leven van Achmatova, zie E. Feinstein, *Anna of All the Russians*, 2006; voor de omstandigheden van 'Requiem', zie 165-185: 'The Lamb'. Achmatova schreef ook zelf memoires: zie A. Achmatova, *De echte twintigste eeuw*, 2006.

zichzelf als de ‘gepijnigde mond [...] | Waar het honderdmiljoenvoudige volk zich mee roert.’¹³ Haar gedichtencyclus ‘Requiem’, die in 1963 voor het eerst in Duitsland werd gepubliceerd, opent met de constatering van de aristocratische Achmatova dat zij ‘destijds bij mijn volk gebleven’ is, ‘[d]aar waar mijn volk zich, helaas, bevond.’¹⁴ In ‘In plaats van een voorwoord’ vertelt zij vervolgens in proza hoe zij in de rij bij de gevangenis door een andere vrouw werd herkend:

Een vrouw met blauwe lippen, die achter mij stond en die mijn naam daar natuurlijk nog nooit had gehoord, ontwaakte op dat moment uit de verstar- ring waarin we allemaal verkeerden en fluisterde in mijn oor (iedereen fluis- terde daar):

– Kunt u dit beschrijven?

En ik zei:

– Ja, dat kan ik.

Toen gleed er een spoor van een glimlach over wat ooit haar gezicht was ge- weest.¹⁵

De verschrikkingen als de plaats waar de dichter haar volk vindt, en het volk haar dichter. De dichter als de mond die de titanenstrijd van het volk woor- den geeft, zijn lijden een gezicht en zo zijn verborgen grootsheid aan het licht brengt – en die daarin haar eigen grootsheid toont. Hier protesteert Sleigh met grote klem tegen. Hij heeft onoverkomelijke moeite met passa- ges als:

Bergen buigen voor dit leed, de grote
stromende rivieren zijn verstard,
maar het gevang heeft nog zijn zware sloten,
En daarachter zijn de “kerkerholen”
en de dodelijke smart.¹⁶

Wat Achmatova hier doet, karakteriseert Sleigh treffend als een poging tege- lijkertijd Marsyas en Apollo te zijn. Vernedering en pijniging worden gepre- senteerd als in waarheid verhevenheid, hoewel zij binnen de realiteit van de

13 Ik citeer ‘Requiem’ in de vertaling van Margriet Berg en Marja Wiebes, te vinden in A. Ach- matova, *Werken*, 2007, 478-499. De geciteerde zin is uit het tweede gedicht onder ‘Epiloog’, 499.

14 Achmatova, *Werken*, 481.

15 Achmatova, *Werken*, 483.

16 Achmatova, *Werken*, 485, begin van het gedicht ‘Opdracht’.

terreur als vanzelfsprekend en alledaags verschijnen. De natuur toont echter in de buigende bergen en verstarde rivieren haar eerbied en schrik. De dichteres maakt op deze manier duidelijk dat zij de ware kracht van het volk aan het licht brengt, die scherp contrasteert met de uiteindelijk oppervlakkige grootsheid die de communistische propaganda het toeschrijft. Aan het slot van 'Requiem' schrijft Achmatova:

Magdalena jammerde en schreide.
De geliefde leerling stond verstarde.
Niemand dorst zijn blik te laten glijden
Naar zijn Moeder, zwijgend in haar smart.¹⁷

Zonder terughoudendheid of ironie vereenzelvigd de dichteres zich hier met Maria, en daarmee haar zoon – die daar overigens niets van moest hebben – met de gekruisigde Jezus.

Wat Sleigh betreft wordt hier het lijden verdrongen door retoriek en worden de lijdenden tot een gezichtloos collectief gemaakt. Hun geschiedenis verdwijnt achter de aanklacht en de gebeurtenissen van hun leven gaan op in de epische strijd zoals de dichter deze ensceneert. Hun concrete lot verdwijnt uit beeld en gaat schuil achter de mythe, in dit geval die van de Mensenzoon die in zijn lijden de goddelijke Messias is, en van diens Moeder die zowel in dit lijden als in de verlossing deelt.

16

3. *Christus als grammatica* – 'Opdat het kruis van Christus niet van zijn zegingskracht wordt ontdaan', schrijft de apostel Paulus haast bezwerend, *hina mē kenōsē ho staurou to Christou* (1 Kor. 1,17). In een van zijn eigen gedichten vat Sleigh zijn dichterschap in het beeld van een spin die 'de draden van al het zijnde [door zich heen voelde] trillen' en daarmee ook 'de angst van een vlieg die | geen andere richting uit kan dan het web in dat zich uitstrekt | in elke richting waarheen de vlieg zich wendt'. Sleigh evocert de aanwezigheid van deze spin in de tuin van Getsémané en hoe deze, 'omdat een man naast hem knielde' en hij de doodangst hoorde in zijn gebed, 'zwoer het antwoord te zijn | voor de man die zijn vader bad | de beker aan hem voorbij te laten gaan'. Om te vervolgen:

17 Tweede helft van het gedicht 'Kruisiging', het laatste van de twee gedichten onder 'Epi-loog'; Achmatova, *Werken*, 495. – Lev Goemiljov zou in zijn latere leven een hoogst omstreden theorie van de geschiedenis ontwikkelen die gebaseerd is op de kracht van volken en hun natuurlijke drift tot expansie en verovering.

Maar op het kruis, toen de man het uitschreeuwde
tegen zijn vader om hem niet in de steek te laten, liet zijn vader

hem in de steek. Dus zwoer de spin
de vader in zo'n strak web in te spinnen dat hoe harder
hij zou vechten hoe meer hij gevangen zou raken.¹⁸

Hier is de inzet niet om lijdensgeschiedenissen te presenteren als varianten van de passie van de Zoon van God die op verborgen wijze de grondslag is van de verlossing. Sleighs inzet is God onlosmakelijk te binden aan concrete geschiedenissen, in alle hopeloosheid en uitzichtloosheid. Sleigh noteert in het gedicht dat fungeert als inleiding van de bundel waarin dat over de spin in de Hof van Olijven is opgenomen, alsof hij een verlanglijstje maakt:

Eerste wens: het weghouden van de Vernietiger.

Tweede wens: de taal te spreken van de wond.

Derde wens: het teruglokken van de geest in de lamp.¹⁹

De strijd tegen de Vernietiger wordt niet gewonnen door hem te overtreffen, maar door te luisteren naar en te spreken vanuit de wonden die hij slaat, en door de geest van verzet niet om te zetten in geweld, maar in licht dat zichtbaar maakt wat hij uit alle macht onzichtbaar wil houden. 'Wat jullie in het oor gefluisterd krijgen, verkondig het van de daken', zegt Jezus in het evangelie (Mt. 10,27). 'Want iets is alleen geheim om aan het licht gebracht te worden en het werd alleen verborgen om aan het licht te komen' (Mc. 4,22; vgl. Mt. 10,26; Lc. 8,17).

Sleigh suggereert dat hij met zijn benadering tegen de strekking van de

18 T. Sleigh, *House of Fact, House of Ruin: Poems*, 2018, 98. De volledige tekst van dit gedicht, getiteld 'The Other Garden', het zevende van de acht gedichten in de cyclus met dezelfde titel als de hele bundel luidt: 'In the Garden there was a spider. | And because the man knelt beside him, the spider | overheard him, the agony of his prayer | like the fear of a fly who can't steer || any other direction than into the web stretching out | no matter which way the fly veers. The spider | felt the threads of all being vibrate | through him — and so it vowed to be the answer | to the prayer of the man praying to his father | to let this cup pass. But on the cross, when the man cried out | to his father not to abandon him, his father || did abandon him. And so the spider | vowed to weave a web so tightly around the father that the harder | he'd struggle the more he'd be caught.'

19 Sleigh, *House of Fact, House of Ruin*, 5. De passage uit het gedicht 'Three Wishes', dat is gedagtekend 'Basra, Bagdad, 2016', luidt in het origineel: 'First wish: to keep away the Annihilator. | Second wish: to speak the language of the wound. | Third wish: to trick the genie back into the lamp.'

Bijbelse getuigenis ingaat. In het gedicht dat aan dat over de spin in de Hof van Olijven vooraf gaat, heet het in een tegelijkertijd woedende en ironische diatribe tegenover 'O Mijn God':

... als je als mens geboren was

vandaag dan zou je weten je te gedragen als God.

Maar in je altijd overal uitbundige gefeest met volmaaktheid

voel je niets van de pijn van je schepping.

En dus zijn wij het, de arme klootzakken die lijden, die god moeten zijn.

De Bijbelse geschriften verhalen echter hoe God zich in onlosmakelijke trouw verbindt aan de lotgevallen van mensen, in Jezus als mens wordt geboren en bloedt uit een 'wond woelend in zijn zijde' – waarvan Sleigh aan O Mijn God vraagt waar deze bij hem toch is. Sleigh kan zelfs bij uitstek als spreekbuis van de Bijbelse inzet worden gezien in zijn protest tegen de absurditeit van een aarde die 'een enkele dobbelsteen' is waarvan de hoeken rond geworden zijn omdat het al teveel eons door de verpulverende hemel rolt en die 'niemand meer kan stoppen totdat het in het gat rolt' dat het hart is 'van een enkele molecuul'.²⁰ De scheppingstheologie die deze bewering adstrueert, wil ik in deel II van *Alle dingen nieuw* ontwikkelen.

18

Maar vooraf aan alle speculaties en hallucinaties gaat Sleighs constatering: 'Ik vind het verschrikkelijk om toe te geven, maar zelfs het huis van feiten is een huis in puin.'²¹ Waar valt dan nog te wonen – of zelfs maar te verblijven? Waar kun je nog schuilen?

20 Sleigh, *House of Fact, House of Ruin*, 97: 'The Eternal Dice'. De fragmenten waarop bovenstaande parafrase is gebaseerd luiden: 'Oh sure, you claimed you raised me from the dust, | but where's the wound fermenting in your side? || [...] OMG, if you'd been born a human being || today you'd know how to behave like God. | But in your always everywhere hard partying with perfection || you feel nothing of the pain of your creation. | And so it's us, the poor fuckers who suffer, who must be god. || ... the poor Earth itself | is just a single die whose edges have grown rounded | by rolling too many eons through the battering sky || and nobody now can stop it until it rolls into a hole, | the vast hole, OMG, inside a single molecule.'

21 Sleigh, *House of Fact, House of Ruin*, 91. Het gaat hier om de laatste zin van 'Homilies from home', het openingsgedicht van de cyclus waar 'The Other Garden' en 'The Eternal Dice' eveneens deel van uitmaken. In het origineel: 'I hate to admit it, but even the house of fact is a house of ruin.'

De inzet waarvan de Bijbelse geschriften getuigen, laat zich gemakkelijk misverstaan. Er is een zee aan theologische literatuur waarin wordt nagedacht over de onmogelijke mogelijkheid een goddelijk perspectief in menselijke taal uit te drukken. Tegelijkertijd is deze inzet in zijn zwakte blijkbaar toch krachtig genoeg om niet verstandelijk doorgrond te hoeven worden teneinde hem sprekend en schrijvend in dienst te nemen. Zoals de profeet Jesaja van Godswege in de mond gelegd krijgt:

Ik leid blinden langs wegen die zij niet kennen,
langs onbekende paden leid ik hen.
Voor hen uit verander Ik het duister in licht
en maak Ik ruwe plekken vlak (Jes. 42,16).

Zo toont God zich een levende, vrij gevende en vrijgevege realiteit: geen levenloos en zelfgeproduceerd gietstuk, geen geconstrueerd beeld (vers 17). Dit is de hoop van de theoloog – wat mij betreft uiteindelijk haar of zijn enige hoop.²² Alles in dit boek is hiervan afhankelijk: dat wij te zeggen krijgen wat wij zelf niet begrijpen, maar dat zich aan ons te kennen geeft en ons langs wegen leidt die wij niet kennen, en die aldus onze liefde wekt – en vandaaruit ons geloof en onze hoop. Immers, zoals paus Gregorius de Grote (ca. 540-602) al schreef: liefde is een eigen vorm van begrijpen, *amor ipse notitia est*. Dit is Gregorius' verklaring voor Jezus' gebod aan zijn leerlingen om elkaar lief te hebben zoals Hij hen heeft liefgehad, opdat zij aldus zijn vrienden zullen blijken (Joh. 15,12-16).²³ Liefde is zijn vorm van begrijpen.

19

Het is in deze liefde dat Jezus zijn leerlingen de wereld in zendt. Volgens het evangelie zoveel mogelijk zonder bagage, want alleen dan kan aan het licht komen dat anders dan Sleigh suggereert, de Vernietiger ondanks de schijn van het tegendeel al wordt weggehouden:

Neem geen goud-, zilver- of kopergeld mee in je beurs, neem geen reistas mee voor onderweg, geen twee stel kleren, geen sandalen en geen stok.
Want de arbeider is zijn levensonderhoud waard. Als je een stad of dorp binnenkomt, onderzoek dan wie het waard is jullie daar te ontvangen. Blijf daar tot je verder reist (Mt. 10,9-11; vgl. Mc. 6,8-10; Lc. 9,3-4 en 10,4-9).

Zo zullen zij ontdekken wat zij te doen en te zeggen hebben als de Vernietiger zich manifesteert – en dat wat zij dan zeggen ertegen is opgewassen. 'Be-

22 Het is betekenisvol dat volgens het rooms-katholieke getijdengebed Jes. 42,10-16 elke vierde week op maandag onderdeel is van het ochtendgebed, de lauden.

23 Gregorius Magnus, 'Homiliarium in Evangelia', liber II, homilia 27, 1207.

denk wel: Ik stuur jullie als schapen tussen de wolven', zegt Jezus (Mt. 10,16; vgl. Lc. 10,3). Juist waar te midden van het gevaar de slachtoffers vallen, wordt de taal van de wond gesproken en verstaan waar Sleigh zijn kaarten op zet. Dat zal uiteindelijk blijken overal te zijn: boven de kosmos troont volgens een Bijbels visioen 'een lam, als geslacht' (Op. 5,6) en met een wond woelend in zijn zijde 'van voor de grondlegging van de wereld' (Op. 13,8). In een ruimte die hierdoor getekend is, redt niet een geest die poogt de revolutie te ontketenen, maar een Geest die teruggetrokken in de lamp het duister in licht verandert en de revolutie in liefde zichtbaar maakt die gaande is. 'Zelfs de demonen onderwerpen zich aan ons', rapporteerden Jezus' leerlingen vol verbijstering achteraf. 'Ik zag de satan als een bliksemschicht uit de hemel vallen', beaamt Jezus (Lc. 10,17-18).

20

De elfde-eeuwse monnik en hervormer van het religieuze leven Petrus Damiani (1107-1172) droeg militant uit dat hij zich in stijl en retoriek niet zou laten bepalen door de geplogenheden van wat gold als goede smaak. Hij drukte dit uit door te schrijven dat zijn grammatica Christus is. In Christus is God immers 'mens geworden voor de mensen', zo legde hij uit, en daarom is niet wat in de cultuur zoal wordt ingezet om mensen tot verandering te brengen, maar is bij uitstek Hij in staat mensen vooruit te helpen. 'Daarom is mijn grammatica Christus', is zijn conclusie, *mea igitur grammatica Christus est*.²⁴ Bij de mensen die tot verandering gebracht moeten worden, gaat het met name om degenen die net als Hij onder de bestaande omstandigheden, en binnen de visie op de wereld waarvan deze omstandigheden getuigen en die ze schragen, nergens op terug kunnen vallen: 'de Mensenzoon heeft geen plaats om zijn hoofd neer te leggen' (Mt. 8,20; Lc. 9,58). Opnieuw, dit betreft uiteindelijk alle mensen. Wie Jezus volgt neemt deze situatie expliciet op zich. In een adem met het beeld van de schapen tussen de wolven waarschuwt Jezus zijn leerlingen dat hen zal overkomen wat hem overkomt, en dat dit ook zo moet zijn. 'Voor de leerling is het voldoende dat hij wordt als zijn meester, en voor de slaaf dat hij wordt als zijn heer' (Mt. 10,24-25; vgl. Lc. 6,40; Joh. 13,16-17). Dat wil zeggen: levend en sprekend in liefdevolle overgave, met gereede kans op marginalisering, uitsluiting en een voortijdige en hardhandige confrontatie met de dood in een van zijn vele gestalten.

4. *Overgave aan de liefde* – De grammatica die Christus is, is dus een grammatica van overgave aan de liefde, in het spoor van hem die zowel die liefde

24 Petrus Damiani, 'Epistula VIII', 476. Dat dit niet simpelweg een ascetische afkeer van elke vorm van cultuur betekent, is al uitvoerig aangetoond door J. Leclercq, *L'Amour des lettres et le désir de Dieu*, 1957.

als die overgave belichaamde en vanuit zijn dodelijke verwonding leeft en spreekt. Meestal in eerste instantie incognito.

Als tegenbeeld voor Achmatova's mythologisering van het lijden en het strijden om te overleven, presenteert Sleigh het werk van de Zweedse dichter Tomas Tranströmer (1931-2015), aan wie in 2011 de Nobelprijs voor de literatuur werd toegekend.²⁵ Tranströmers gedicht 'Codex' is gewijd – niet aan de helden, zelfs niet aan de verborgen helden van de geschiedenis, maar – aan de 'mannen van de voetnoten, niet van de koppen': de kunstenaars wier werk nauwelijks nog beluisterd, gelezen of bekeken wordt, 'de onsterfelijk onbekenden'. Hun stugge, van elke glamour gespeende toewijding leeft verborgen voort en draagt ons. Al schrijvend, zo suggereert Tranströmer in een evocatie van wat een droom lijkt, schijnt 'zijn rechterhand... als een zaklantaarn'. In het licht van het schrijven komen hun namen langzaam tevoorschijn, alsof zij al op de muren van een lange gang geschreven staan waar de dichter doorheen loopt. Dan, in dezelfde bijna dromerige sfeer:

Eén ogenblik is het alsof zij allen tegelijk hun namen fluisteren
fluistering op fluistering gestapeld tot een vloedgolf die door de gang stort
zonder dat iemand omver wordt geworpen.
Het is trouwens niet langer een gang.
Begraafplaats noch marktplein met iets van beide.
Het is ook een broeikas.
Hier is volop zuurstof.
De doden van de voetnoten kunnen diep ademen [...]
Zij worden gerehabiliteerd.
En zij die niet langer kunnen nemen
zijn niet opgehouden te geven.²⁶

21

'De herinneringen zien mij', is de titel van een gedicht van Tranströmer dat uit dezelfde tijd stamt. Herinneringen vormen de ruimte waarin de dichter zijn leven leidt. Juist ook als ze geen scherpe contouren hebben.²⁷

'Iets wil gezegd worden, maar de woorden gaan niet akkoord', schrijft Tranströmer in 'Oostzeeën', een lang, episch gedicht uit 1974 vol fragmenten uit sociale, politieke en Tranströmers persoonlijke geschiedenis. De hiermee aangeduide dubbele ervaring van drang en onmogelijkheid maakt het hart uit van Tranströmers poëzie – wat mij betreft het theologische hart. In

25 Sleigh, 'How to Make a Toilet-Paper-Roll Blowgun'.

26 'Codex' is opgenomen in de bundel *Het wilde plein* uit 1983. Nederlandse vertaling van J. Bernlef in T. Tranströmer, *Het wilde plein*, 1992, 168-170.

27 'De herinneringen zien mij' in: Tranströmer, *Het wilde plein*, 159.

‘Oostzeeën’ komt een passage voor over de Russische componist Vissarion Sjebalin (1902-1962), waarin de combinatie van drang en onmogelijkheid tot het uiterste wordt aangescherpt. Sjebalin viel, op weg naar wat zich leek te ontwikkelen tot een glanzende carrière, in 1948 bij de stalinistische machthebbers in ongenade vanwege vermeend ‘formalisme’. Dit lot deelde hij met aanzienlijk beroemdere tijdgenoten als Nikolaj Mjaskovski (1881-1950), Sergej Prokofjev (1891-1953), Aram Chatsjatoerjan (1903-1978), Dmitri Sjostakovitsj (1906-1975) en Gavriil Popov (1904-1972). In 1953 kreeg Sjebalin een hersenbloeding en in 1959 een tweede, waarna hij niet meer kon spreken. Hij bleef echter componeren. Voor Tranströmer weerspiegelt zijn conditie bij uitstek de situatie die uiteindelijk voor ons allemaal geldt:

Hij schreef muziek op teksten die hij niet langer begreep –
op dezelfde manier
drukken wij iets met onze levens uit
in het neuriënde koor van versprekingen.²⁸

Tranströmer, die een groot muziekliefhebber was – de enige van de ‘mannen van de voetnoten’ die hij in ‘Codex’ met naam en toenaam noemt, is Adam Ileborgh, een vijftiende-eeuwse componist van wie de geboorte- en sterfdatum onzeker zijn en die er in de formulering van het gedicht in geslaagd is ‘het orgel zijn logge vleugels [te doen] spreiden en stijgen’ – zou zelf in november 1990 eveneens door een hersenbloeding getroffen worden. En hoewel hij zich daarna vooral aan de muziek wijdde, betekende dit tegen alle verwachtingen in niet het einde van zijn dichterschap. Maar het leek alsof hij teksten schreef die hij niet langer begreep.

In 1987 had Tranströmer in een interview dichten vergeleken met het overslaan van een vonk:

Het is vooral een bepaald soort ontsteking wanneer een sterke druk van buitenaf plotseling een sterke druk van binnenuit ontmoet. Dan springt er een vonk tussen de twee polen over, en dan is er een gedicht op komst.²⁹

De vonk zelf laat zich echter niet vastleggen of doorgronden: ‘er zijn geen woorden, maar misschien een stijl’, schreef hij in 1974 in ‘Oostzeeën’. Enkele jaren daarvoor had Tranströmer in een gedicht genoteerd:

28 ‘Oostzeeën’ is in 1974 afzonderlijk gepubliceerd en in Nederlandse vertaling opgenomen in Tranströmer, *Het wilde plein*, 119-132. hier 128-129.

29 H. Kloos, “Ik heb geprobeerd heel discreet te zijn”.

Twee waarheden naderen elkaar. Eén komt van binnenuit, één van buitenaf en waar zij elkaar ontmoeten bestaat een kans jezelf te zien. [...]
En er is een boot die aan wil leggen – dat precies hier probeert – hij zal het duizendmalen proberen.³⁰

Zo is het contact zowel onmogelijk als onontkoombaar: steeds een nieuwe poging, steeds een nieuwe mislukking. Dit contact constitueerde voor Tranströmer de poëzie, die dus zowel het onontkoombare als het onmogelijke thematiseert. Na zijn herseninfarct publiceerde hij haiku's die in hun onmogelijke onontkoombaarheid volkomen hermetisch lijken:

De openbaring.
De stokoude appelboom.
De zee is vlakbij.³¹

In welke zin is de appelboom in zijn hoge ouderdom, al dan niet in combinatie met de nabijheid van de zee, 'de openbaring'? Het gedicht geeft geen enkele aanwijzing voor een antwoord, maar getuigt slechts. Wat zich erin uitdrukt, onttrekt zich niet alleen aan de lezer, maar naar het schijnt ook aan de schrijver. Zo is de openbaring voor beide een ongrijpbare belofte.

Dat lijkt het essentiële punt voor Tranströmer. Al in de jaren vijftig van de vorige eeuw schreef hij over de aanblik van een stad die in de hete middagzon siësta houdt als over een 'Pinksteren van de stenen. En met vonkende tongen ...' Het 'ziedende licht' doet alles opvlammen in de stralende zichtbaarheid van zijn uniciteit, en dat is een aankondiging. Tranströmer spreekt van een echoën in de tijd '– als in Lazarus' doods-kist –' van 'de bonkende vuisten van de opgesloten eeuwigheid'.³² De eeuwigheid geeft te kennen ongeduldig te wachten om naar buiten geroepen te worden, te worden losgemaakt uit de windselen van de doodslaap, en vrij te zijn en te gaan (vgl. Joh. 11,44). De grammatica die Christus is, is de grammatica van de noch te funderen, noch te hanteren, maar alles dragende en alles vernieuwende kracht van de liefde die reikt tot over de grenzen van de dood. Zoals er geschreven staat en te lezen valt: 'Jezus zei: "De tijd is rijp en het koninkrijk van God is ophanden; bekeert u en geloof in de goede boodschap"' (Mc. 1,15). Of in een ander register, maar met dezelfde grammatica: 'Hij die op de

30 'Prelude I-III', in: Tranströmer, *Het wilde plein*, 100-101; onderdeel van de bundel *Nachtzucht* uit 1970.

31 Vgl. J. Bernlef, 'Haikus van Tomas Tranströmer', 2004.

32 Uit het gedicht 'Siësta', opgenomen in de bundel *Geheimen onderweg* uit 1958; de Nederlandse vertaling is te vinden in Tranströmer, *Het wilde plein*, 36.

troon is gezeten' – en dat is 'het lam dat geslacht is van voor de grondlegging van de wereld' met de wond woelend in zijn zijde (vgl. Op. 13,8) – 'sprak: "Zie, Ik maak alle dingen nieuw"' (Op. 21,5).

5. *De weerbarstige genade van leven en schoonheid* – De grammatica die Christus is, is uiteindelijk de grammatica van het leven. Van alle leven, maar allereerst van de kracht die het leven tot leven maakt te midden van, en vaak in hoge mate onzichtbaar dankzij een van de vele gestalten van de dood die de Vernietiger zo effectief als wapens weet te hanteren, zo onoverwinnelijkheid suggererend: minachting en uitsluiting, pijniging en uitbuiting, onverschilligheid en verwaarlozing, annihilatie van de kracht die in de dood die het leven telkens opnieuw overheerst en wegdrukt, steeds weer de geboorte opwekt van het waarachtige leven. Deze levengevende en -herschepende bron wordt in de theologische traditie aangeduid met het woord 'genade'. Volgens Thomas van Aquino (ca. 1225-1274) schept Gods genade in de mens diens gerichtheid op wat waarachtig en ten volle doet leven, zonder voorwaarden vooraf. Wie in Christus is, is daardoor een nieuwe schepping, zegt hij Paulus na (2 Kor. 5,17; Gal. 6,15) opdat zij of hij in staat is in vrijheid het goede te doen dat aan deze nieuwe status beantwoordt (Ef. 2,10). De gelovige heeft daarmee deel aan Gods eigen wezen (vgl. 2 Ptr. 1,4).³³ Deze levengevende genade wordt echter nooit een hanteerbaar bezit, maar is en blijft een gave die steeds opnieuw gegeven moet – en vanwege Gods trouw mogen wij vertrouwen: zal – worden.³⁴ De grammatica die Christus is, is uitdrukking van deze genade.

24

Wat kan dat betekenen? Herman Dirk van Dodeweerd (1929-2018) was een artistiek multitalent. Onder de naam Armando heeft hij zich na de Tweede Wereldoorlog ontwikkeld tot een eigenzinnig beeldhouwer, dichter, violist, acteur, journalist, film-, televisie- en theatermaker, maar uiteindelijk vooral kunstschilder en schrijver.³⁵ De website van Museum Oud-Amelisweerd, dat een belangrijke collectie van zijn werken bezat, noemde hem met maar weinig overdrijving een hedendaagse *uomo universale*.³⁶ Armando beproefde echter niet zomaar uiteenlopende disciplines. Zijn oeuvre vormt een *Gesamtkunstwerk*³⁷. Als kind verhuisde hij van Amsterdam naar Amersfoort, waar de bossen zijn paradijslijk speelterrein waren tot daar de aanleg

33 Thomas van Aquino, *Summa Theologiae*, I-II, Q. 110, art. 1-3.

34 *Summa Theologiae*, Q. 111, art. 2.

35 Over de veelzijdige persoon van Armando, zie J. Heymans, *Een boom*, 1999.

36 De Armando-collectie is op verzoek van de kunstenaar op 1 maart 2018 verwijderd uit het museum. Het museum werd failliet verklaard en de teksten op de website zijn verdwenen.

37 Vgl. A. van den Berg, 'Het Gesamtkunstwerk als ideaal', 1993.

begon van wat uiteindelijk Kamp Amersfoort zou worden. Tussen 1941 en 1945 zaten tijdens de Duitse bezetting in dit doorgangs- en strafkamp onder direct bevel van de SS zo'n 37.000 veelal politieke gevangenen. De omstandigheden waren erbarmelijk en de kampleiding was sadistisch. Armando zou in 1994 een monument maken voor het kamp in de vorm van een ladder die wat hem betreft zowel de ladders van de wachttorens symboliseert, als de hoop van de gevangenen op hulp van boven, en hun vrije gedachten, waardoor ze althans enigszins aan de situatie konden ontsnappen.³⁸ De ervaringen met de bouw, het functioneren en het weer verdwijnen van dit kamp in een voor hem hierdoor voorgoed schuldig geworden landschap, dragen Armando's oeuvre en zijn er de samenhang van.³⁹

Dit betekent geenszins dat dit werk een eendimensionale morele of politieke boodschap zou hebben. In tegendeel, zijn schilderijen hebben een aura van ondoorgrondelijkheid en voor zover het nog nodig mocht zijn, verweert Armando zich in zijn proza expliciet tegen de mogelijkheid tot eenduidige interpretatie.⁴⁰ 'Kunstenaars brengen producten voort waaraan vooreerst niemand behoefte heeft', schrijft hij. Het is in deze overbodigheid dat volgens hem tegelijkertijd het belang van de kunst gelegen is.⁴¹ Kunst moet in zijn visie even ongenaakbaar zijn als de rest van de werkelijkheid:

Mijn schilderijen geven geen antwoord. Natuurlijk niet. [...] Ze moeten zich gedragen als een boom of als de zee. Die geven toch ook geen antwoord, maar hun onherroepelijkheid maakt het bestaan dragelijk, brengt zelfs enige troost.⁴²

25

Het bieden van troost is dus niet de bedoeling van de kunstenaar. Ook voor hem of haar beantwoordt de kunst niet aan een behoefte, welke dan ook. Kunst is naar de ervaring van Armando uiteindelijk een moeizaam, maar onontkoombaar dienstwerk. In de rede die hij onder de titel 'Over de schoonheid' uitsprak toen hij in 1987 van de Koninklijke Nederlandse Uitgevers-

38 Vgl. Armando, *De ladder*, 1994, m.n. 17-18: 'De ladder van het kamp'. Informatie over het kamp is te vinden op Nationaal Monument Kamp Amersfoort <<https://www.kampamersfoort.nl/>>.

39 Zie Armando, *De straat en het struikgewas*, 1988. Zie ook de drie uur durende documentaire van Armando en Hans Verhagen over Kamp Amersfoort uit 1978, onder de titel 'De geschiedenis van een Plek'. Deze is later uitgelopen op een boek: *Geschiedenis van een plek*, 1980.

40 Zie resp. A. Hervol, "Als je bang bent kun je maar beter niet meer kijken", 2015; N. Cornelissen, "Ja, d'r zit niks meer achter, hè", 2015.

41 Armando, *Machthebbers*, 1983, 39-44: 'De parabel van de zee en de knopendoos', hier 39.

42 Armando, *Voorvallen in de wildernis*, 1994, 22: 'Geen antwoord'.

bond de Gouden Ganzenveer ontving, maakt hij de inzet van zijn werk duidelijk zonder ook maar iets van het raadsel ervan op te lossen. Sterker, hij vergroot dit raadsel nog door onomwonden te spreken van de ‘schoonheid van het kwaad’.

Om aan te geven wat hij daarmee bedoelt, geeft Armando, aansluitend bij eerdere beschrijvingen, een schets van wat hij in alle dubbelzinnigheid aanduidt als ‘een schuldig landschap’:

... ik denk aan een bepaalde plek, waar enkele lanen elkaar kruisen. Het is er door de week nooit druk. Er staat struikgewas onder de bomen. Het geurt en gonst. [...] Voorwaar, de *idylle*. Maar inmiddels heeft de plek een andere gedaante aangenomen. Hetzelfde struikgewas, dezelfde bomen. Het is er nog steeds stil maar er is onraad. Er vonden gevechtshandelingen plaats, gevechtshandelingen. De kilte. De schraalheid. De prooi. De doffe paden vol afval. De resten van de macht. Dit was een en dezelfde plek, maar in de herinnering is de plek van het geweld haast nog mooier dan toen hij de *idylle* was.⁴³

26

Het is – Armando laat er geen twijfel over bestaan – een buitengewoon ongemakkelijke constatering. Het zou veel eenvoudiger zijn als kwaad zou leiden tot herkenbare schendingen van een schoonheid die daarvoor ongerept was. Maar de verschrikkingen van de geschiedenis voegen voor Armando onontkoombaar schoonheid toe:

Het is om uit je vel te springen. Want de schoonheid heeft zich ter plekke genesteld, de schoonheid heeft zich van de plek meester gemaakt, en juist deze schoonheid heeft zich ooit aan mij getoond, heeft zich aan mij geopenbaard. Het is de schoonheid van het kwaad, die *Schönheit des Bösen*, het is de schoonheid die zich in de buik van het kwaad bevindt, die in het kielzog van het kwaad een plek zoekt om zich aan mij te vertonen, ofschoon ik daar helemaal niet van gediend ben.

In Armando’s visie streeft de kunstenaar niet naar schoonheid en kan zij of hij zich zelfs spontaan tegen haar weerbarstige onvermijdelijkheid verzetten. Maar er blijkt niets aan te doen, de schoonheid openbaart zich – Armando gebruikt nadrukkelijk dit religieus geladen woord – en wat zich aandient laat zich wat hem betreft niet negeren.⁴⁴ Hier blijkt Armando’s

43 Zie voor dit citaat en voor hetgeen volgt *Armando: Tussen weten en begrijpen*, 2015, 258-259: ‘Over de schoonheid’.

44 Vgl. A. van Veelen, “‘Het dient zich aan’”, 2009.

verwantschap met de laat-romantische kunstopvatting en het hiervoor karakteristieke verlangen zich over te geven aan de manifestatie van *das Erhabene*, het verhevene.⁴⁵ Als kunstenaar meent Armando niet anders te kunnen doen dan zich door de onontkoombare *Schönheit des Bösen* te laten gezeggen:

Deze schoonheid noopt mij het 'kwaad' naar het schuldeloze, want amorele domein van de kunst over te hevelen. En zie: het kwaad is geen kwaad meer, het is kunst. Het klinkt ongeloofwaardig, maar het is waar.

En dan, alsof het hem nog altijd zelf verbaast, maar hij er ook niets aan kan veranderen:

Juist aan deze schoonheid heb ik mijn hart verpand. Ik heb tot nu toe mijn leven aan deze schoonheid gewijd. Er is geen twijfel aan: ik dien haar. Denk niet dat het een onverdeeld genoegen is.

Het gaat, zo maakt hij duidelijk, Armando niet om de fascinatie voor het verschrikkelijke. Het gaat hem om – aldus citeert hij Friedrich Nietzsche (1844-1900) – ‘het sublieme als het artistieke temmen van het verschrikkelijke’, *das Erhabene als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen*. Alleen de kunst is volgens Nietzsche in staat het verschrikkelijke of het absurde van het bestaan om te buigen tot voorstellingen waarmee te leven valt.⁴⁶

Dit heeft zij voor Armando zelf naar diens eigen overtuiging ook heel concreet gedaan. In een interview vertelt hij: ‘Ik ben zo langzamerhand op een leeftijd gekomen dat ik wel mag zeggen dat het schilderen voor mij ... een manier van overleven was. Als ik de kunst niet had gehad ...’ In grote woede schilderde hij in zijn jonge jaren de verschrikkingen van de oorlog, en het nihilisme dat zich daarin openbaart, van zich af. Maar onder meer door de confrontatie met de kruisiging van Christus op het zogenoemde *Isenheimer Altar* (1512-1515) van Matthias Grünewald in het Noord-Franse Colmar gaat hij zich erop richten het ‘geraas van de mens en de natuur tot rust te laten komen in een kunstwerk’, zoals hij het in ‘Over de schoonheid’ formuleert.⁴⁷

45 Armando spreekt hier zelf over in J. Heymans, ‘De onvoltooid verleden tijd’, 1989, 70-72. Voor een kritische bespreking van zijn relatie met de *Spätromantik*, zie T. Favié, ‘Armando in de kritiek’, 1996. – Jaap Goedegebuure heeft gesuggereerd dat het bij Armando zou gaan om een oorlogsverheerlijking in de lijn van Ernst Jünger (1895-1998), maar dat lijkt mij ten onrechte; zie J. Goedegebuure, ‘Het verschrikkelijke wonder’, 2002, 74.

46 F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1872, 53.

47 Zie J. Heymans, ‘Een tot rust gekomen strijd’, 1992, 145-146.

Armando meent dat de schoonheid die zich aandient ‘in de buik van het kwaad’, de kunstenaar in haar dienst roept, ook als deze daar niet van ge-diend is. Hierbij gaat het nooit om wat onschuldig en ongebroken mooi is. ‘Schoonheid, schoonheid?’, schrijft Armando elders schamper. ‘Als je even om de schoonheid heenloopt, zie je het begin van een lange gil. Dat mag ik niet verzwijgen.’⁴⁸ Met deze gil zijn wij terug bij Marsyas. Armando hoort zijn gillen blijkbaar zoals Midas het hoort en legt daarvan, aangestoken door Grünewald, getuigenis af in zijn kunst. Maar met ‘de schoonheid die zich in de buik van het kwaad bevindt’, zijn we ook terug bij de geschriften van Thomas van Aquino en de brieven van Paulus en Petrus, bij de inzet van de Bijbelse geschriften en bij Gods genade die het ware leven in pijnlijke barensweeën uit ons bestaan ten dode geboren doet worden (vgl. Joh. 16,21). Met andere woorden, we zijn terug bij Christus en diens herschepende liefde voor en te midden van het breekbare en steeds weer gebroken leven. We zijn terug bij de grammatica die Christus is.

6. *De liefde die aan alles vooraf gaat* – Armando eindigde zijn rede ‘Over de schoonheid’ met wat hij klaarblijkelijk beschouwt als een bekentenis:

28

Als ik dagen en nachten, weken en maanden achtereen heilloze pogingen onderneem om het geraas van de mens en de natuur tot rust te laten komen in een kunstwerk, kan ik na gedane arbeid slechts verpozing vinden door hevig te bladeren in een boek vol afbeeldingen in kleur van schilderijen van bijvoorbeeld Bonnard.

Naast de qua schilderijstijl moeilijk in te delen Franse schilder Pierre Bonnard (1867-1947) noemt Armando later in een interview in hetzelfde verband ook nog onder meer de Franse fauvist Henri Matisse (1869-1954) en de Duitse impressionisten Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) en Max Beckmann (1884-1950). Wat hij in hun werk waardeert, is precies wat hem eerder afkeer inboezemde: hun aandacht voor ‘de schoonheid van alledag’ die zich niet laat verstoren door ‘het gestamp van de schepping’. Vroeger keek hij hierop neer, geeft hij toe, maar ‘[z]ij hebben groot gelijk, denk ik nu, ik bewonder ze en benijd ze, want ik kan niet wat zij kunnen, ik ben niet argeloos genoeg.’⁴⁹

De vraag is echter wat het betekent dat Armando in dit verband van argeloosheid spreekt. Het zou kunnen zijn dat hij het heeft over de argeloosheid die Jezus volgens sommige vertalingen in het Matteüsevangelie toeschrijft

48 Armando, ‘De parabel van de zee en de knopendoos’, 40.

49 Heymans, ‘Een tot rust gekomen strijd’, 147-148.

aan de duiven en zijn volgelingen voorhoudt als een deugd (Mt. 10,16). Argeloos betekent dan eenvoudig, in de zin van onaangetast en ongebroken. Het lijkt er echter eerder op dat de kwalificatie 'argeloos' een laatste rest verdraagt van Armando's eerdere afkeer van schilders die geen problemen lijken te hebben of te zien. De verpozing en vertroosting die hij ervaart, hadden hem echter juist wat dit betreft op een spoor kunnen zetten die hun blik weet te verbinden met zijn eigen dienst aan de 'schoonheid in de buik van het kwaad'.

Het zou in mijn visie een in ultieme zin theologisch spoor geweest zijn. Het door Armando bewonderde *Isenheimer Altar* geldt met name sinds de Eerste Wereldoorlog als een exemplarische verbeelding van het lijden van de wereld en de mensheid.⁵⁰ Het altaar, waarvan dankzij een gecompliceerde constructie de zichtbare voorstellingen kunnen wisselen, was echter oorspronkelijk bedoeld voor het Sint-Antoniusklooster van de Reguliere Kanunniken van Sint Antonius in Isenheim, waar pestlijders werden verpleegd.⁵¹ De door Armando en vele anderen zo gewaardeerde kruisiging van een met builen en zweren bedekte en in doodstrijd verkrampte Christus, was het grootste deel van het jaar zichtbaar en was bedoeld de patiënten letterlijk voor ogen te brengen dat hun lijden door hem gedeeld en begrepen werd, en aldus meegedragen. Maar als deze afbeelding op hoogfeesten werd opengeklapt, verschenen op het middenpaneel de geboorte van Christus, op het linkerzijpaneel de aankondiging van deze geboorte door de engel aan Maria en op het rechterzijpaneel Christus' verrijzenis. Het zijn voorstellingen van hoop en perspectief. In de schildering van de verrijzenis toont Christus de vier kruiswonden in zijn handen en zijn voeten en de wond van de lans die zijn zijde doorboorde. Ze zijn alle vijf voorzien van een klein lichtgevend aureooltje: het lijden is door de goddelijke liefde en solidariteit die erin wordt uitgedrukt tot glorie omgevormd.

Op Grünewalds schildering staat Jezus niet alleen op uit de sarcofaag die zijn graf verbeeldt, waarbij de bewakers machteloos worden neergeworpen. Hij vaart direct ten hemel. Hij wordt hierbij stralend verlicht door de opgaande zon, waarmee Hij in zijn gang naar de hemel lijkt samen te vallen. Dit werkt twee kanten op. De verrezen Christus is de zon der gerechtigheid die volgens de profeet Maleachi (3,20) genezing brengt. Evenzeer echter is andersom de zon die 's morgens opkomt als een held die stralend zijn over-

50 Zie A. Stieglitz, 'The Reproduction of Agony', 1989.

51 Voor nadere achtergronden, zie M. Schubert, *Der Isenheimer Altar*, 2007; Grünewald, door F.-R. Martin e.a., 2013.

winningstocht begint en alles in zijn gloed zet (vgl. Psalm 19,6-7) een zinnebeeld van Christus in zijn overwinning en van de ‘liefde die beweegt de zon en de andere sterren’, zoals de Italiaanse dichter Dante Alighieri (1265-1321) het in zijn *Divina commedia* formuleert.⁵² Al in de oudste hymnen van de kerk staat de opgaande zon voor Christus’ voortgaande overwinning op en de zich steeds hernieuwende verlossing uit de macht van het kwaad. In dit licht getuigen aandacht voor het opgaan van de zon, en in het verlengde hiervan voor de continuïteit van de dingen en de dagen, voor de trouw waarmee zij voedsel, kleding en beschutting geven, voor de alledaagse vreugden en het gewone plezier, voor de liefde en de betrokkenheid die te midden van alles voortgaan, voor de geboorte van kinderen en de zorg voor ouderen, niet van argeloosheid of naïviteit. Het zijn gestalten van vertrouwen op en geloof in wat de Tsjechische theoloog Tomáš Halík ‘voortgaande opstanding’ heeft genoemd, *resurrectio continua*.⁵³ ‘Want wat is de betekenis van het leven tenslotte anders’, schrijft de Amerikaanse zwarte dichter Elizabeth Alexander naar aanleiding van haar huwelijk met haar uit Eritrea gevluchte en vroegtijdig aan een hartstilstand overleden echtgenoot, de kunstenaar Ficre Ghebreyesus (1962-2012), ‘dan koffie en thee en gesprek met geliefden?’ Alexander schreef over de schoonheid van het dagelijks leven samen met haar man een boek onder de titel *Het licht van de wereld*.⁵⁴ Het getuigt ervan hoe zijn kunst, die onontkombaar de uitdrukking was van de trauma’s van zijn herkomst en zijn vlucht, en van degene tot wie die hem gemaakt hadden, het leven als eindeloos veel mooier lieten verschijnen dan wanneer het een idylle zou zijn geweest. Het is om uit je vel te springen, en het is de ultieme troost.

‘Ik ben het licht van de wereld’, zegt Jezus volgens het Johannesevangelie. ‘Wie Mij volgt, dwaalt niet rond in de duisternis, maar zal het licht van het leven bezitten’ (Joh. 8,12), een leven dat is als koffie en thee en brood en wijn en gesprek met geliefden, te midden van trauma en dood. Het Johannesevangelie noemt dit licht van het leven ‘het Woord’, de Logos: God die zich vanaf ‘het begin’ uitdrukt als communicatie en verbondenheid en zo

52 Dante Alighieri *Divina commedia*, Paradiso, canto 33.

53 T. Halík, *Geduld met God*, 2007, 133.

54 Zie E. Alexander, *The Light of the World*, 2016. De titel is niet ontleent aan Joh. 8,12, maar aan een zin in een gedicht met dezelfde titel van de Saint Luciaanse dichter en toneelschrijver Derek Wilcott (1930-2017), aan wie in 1992 de Nobelprijs voor de literatuur werd toegekend. Het is te vinden in D. Wilcott, *The Arkansas Testament*, 1987, 48-51; op p. 48 komt de zin voor ‘O Beauty, you are the light of the world’, die Alexander als opdracht in haar boek citeert. De zin ‘For what is the meaning of life, after all, than coffee and tea and talk with loved ones?’, staat in een artikel van de hand van Alexander in de internationale editie van de *New York Times*: ‘How to make a life from scratch’.

alles tot bestaan heeft doen komen. Steeds opnieuw manifesteert het duister van de Vernietiger zich, maar steeds opnieuw blijkt die vóór deze manifestatie al overwonnen. Vanuit dit gedurig nieuwe begin en in de ruimte die het scheidt – een ruimte die elke morgen tijdens de lauden, het ochtendgebed volgens de kerkelijke getijden, opnieuw gevierd en betreden wordt – kunnen wij leven. Blijkbaar. Met alles en ondanks alles. Wij worden niet alleen vanuit, maar in ‘de buik van het kwaad’ geroepen en zijn tegelijkertijd altijd al voorafgaand aan deze positie en aan al het andere, aangesproken in een grammatica die Christus is. Op basis daarvan drukt alles wat is zich in deze grammatica uit, inclusief wij mensen. ‘Wij hebben lief, omdat (God) ons het eerst heeft liefgehad’ (1 Joh. 4,19) – steeds weer het eerst blijkt te hebben liefgehad en steeds weer het eerste liefheeft. Opdat en zodat wij liefhebben en leven.

7. *Structuur van* Alle dingen nieuw – Wij zijn geworteld in het dagelijkse, aardse leven, met al zijn weerbarstigheid en moeizaamheid. Maar deze verworteling is niet de grondslag van dit leven in zijn gemeenschappelijkheid. Het is het resultaat. Met aforistische scherpte schreef de Franse mystica Simone Weil (1909-1943):

Alleen het licht dat voortdurend uit de hemel valt geeft een boom de energie om sterke wortels diep de aarde in te duwen. De waarheid is dat de boom in de hemel wortelt. Slechts dat wat uit de hemel komt, is in staat werkelijk zijn stempel op de aarde te drukken.⁵⁵

31

De Britse filosofe Gillian Rose (1947-1995) heeft terecht vastgesteld dat dit wortelen in de hemel bij Weil geen beroep impliceert op een mystiek van het vage onnoembare. In Weils visie vindt een actieve verbinding met de hemel zijn uitdrukking en gestalte in een concrete verworteling in de aarde. Maar het zijn niet de wortels die het mogelijk maken naar de hemel te reiken en er vervolgens iets van te ontvangen. Het is door de hemel dat voortdurend het licht gegeven wordt dat de wortels doet ontstaan en groeien en verankering laat zoeken. Het is daarom de bereidheid om de onzekerheid te accepteren die de openheid naar de hemel en de ontvankelijkheid voor het licht met zich meebrengen, die de grondslag vormt van de verbondenheid met de aarde, met de materie en met de geschiedenis. Deze bereidheid en deze openheid zijn volgens Rose meer dan ooit noodzakelijk om, zoals zij het formuleert, ‘ons eindeloze vermogen te herontdekken onszelf te scheppen en ons te openen voor onze mede-zelf-

55 S. Weil, *Écrits de Londres et dernières lettres*, 1957, 11-44: ‘La personne et le sacré’, 29-30.

scheppers'.⁵⁶ Deze mede-zelfscheppers kunnen eveneens alleen zichzelf scheppen als zij openstaan naar de hemel. Vanuit dat waarop alles op een eigen en unieke manier gericht is, ontvangen wij de gemeenschap waartoe we geroepen zijn te behoren. De hemel leert alles in en tot gemeenschap te scheppen en te herscheppen. 'Dezelfde God', schrijft de apostel Paulus, 'die gezegd heeft: "Licht moet schijnen uit het duister," is als een licht in onze harten opgegaan, om de kennis te doen stralen van zijn heerlijkheid, die ligt over het gelaat van Christus' (2 Kor. 4,6). En die afstraalt op alles wat is en aldus tot verbondenheid uitnodigt. – Maar hierover later veel meer.

32

Na deze inleiding opent *Alle dingen nieuw* met wat ik noem een *invocatio*, een in- en aanroepen van de liefde die het mogelijk maakt te spreken in een taal met de grammatica die Christus is. Dan volgt, als tweede deel, *creatio*, dat ingaat op het scheppen en het ontvangen van de ruimte waarin wij tezamen met alle anderen en al het andere 'leven en bewegen en zijn' (vgl. Hnd. 17,28) en het vermogen ontvangen onszelf en elkaar te scheppen. Deze ruimte opent zich, maar wordt ook steeds opnieuw gesloten en deze geslotenheid moet steeds opnieuw worden doorbroken. Het derde deel, *redemptio*, gaat in op de manier waarop wij tezamen met alles en allen zijn en gedurig worden bevrijd uit de gevangenschap in deze steeds dreigende geslotenheid, inclusief onze taaie neiging zelf substantieel aan deze gevangenschap bij te dragen. In de Gezalfde Jezus gaat Gods barmhartigheid als een altijd nieuwe dag op over allen die leven in de schaduw van de dood, zegt het evangelie volgens Lucas (vgl. Lc. 1,78-79). Hoe kunnen we dat begrijpen? *Alle dingen nieuw* loopt uit op *renovatio*, een deel dat spreekt over het nieuw worden van alle dingen (vgl. Op. 21,5). Het gaat hierbij niet om herstel van het oude, noch om het nieuwe dat morgen of overmorgen oud zal zijn. God is de altijd nieuwe en de daarom altijd vernieuwende die, met de verbijsterende formulering van Paulus, steeds weer uitverkiest wat niet is om teniet te doen wat is (1 Kor. 1,18). Deze radicale en onstuitbare vernieuwing in de liefde is taal waarvan Christus de grammatica vormt.

Hiermee is tevens aangegeven dat de orde van *Alle dingen nieuw* geenszins lineair is. Het is mijn inzet dat Christus de grammatica is van de hele tekst en dat deze van voor tot achter getuigt van het ontvangen van wat geschapen, verlost en vernieuwd wordt, en daarin van Degene die alle dingen

⁵⁶ G. Rose, *Paradiso*, 1999, 68-69. Eerder (G Rose, *Judaism and Modernity*, 1993, 221) had zij Weil bekritiseerd vanwege haar onvermogen het sublieme in het alledaagse te vertalen, waardoor zij de wereld gescheiden houdt van het bovennatuurlijke. Dit lijkt ze hier impliciet terug te nemen. Vgl. K. Schick, "The Tree is Really Rooted in the Sky", 2018, 102-103.

nieuw maakt. Het scheppen gebeurt door de God die de Gezalfde Jezus als Zoon zendt en in hun Geest, in het verlossen is Jezus als Zoon werkzaam in de Geest en de Vader, en in de Geest stellen Vader en Zoon zich vernieuwend present. Het is van deze vernieuwing dat Christus als grammatica getuigt en waar de reflectie erop in deze inleiding deel van uitmaakt. *Creatio* verkent in welke zin wij deel zijn van Gods wereld, *redemptio* stelt de bevrijdende betekenis aan de orde van het handelen van en het spreken over God als Vader, Zoon en Geest, en *renovatio* belicht hoe God in onze geschiedenis actief aanwezig komt. Dit laatste zal onder meer blijken te gebeuren in het verlangen naar en roepen om Gods aanwezigheid waar zijn afwezigheid wordt ervaren. Zo blijkt dat wij, zoals ik het elders heb uitgedrukt, leven van wat komt.

Dat wij deel uitmaken van een leven dat komende is, wordt in *invocatio* besproken als de situatie waar wij deel van uitmaken, waarin wij wortelen met alles wat wij zijn en van waaruit dus ook dit boek geschreven is. Deze dynamiek wordt in *creatio* besproken als weerschijn van God als schepper en in *redemptio* belicht als inzet van het spreken en handelen, het verzet en de overgave die in Jezus van Nazaret gestalte kreeg als de Gezalfde van God. Met andere woorden, evenals het geloof begint dit boek steeds opnieuw en bevindt lezer zich tevens altijd al *in medias res*. Ook wat dit kan betekenen, wordt in het vervolg hopelijk duidelijk.

EEN NIEUWE KATHOLIEKE THEOLOGIE

In *Alle dingen nieuw* ontwikkelt Erik Borgman een katholieke theologie die in het hart van de hedendaagse cultuur het christelijk geloof presenteert dat God liefde is. Daarvoor gaat hij in gesprek met een brede waaier aan denkers en wetenschappers, kunstenaars en mystici uit heden en verleden. Dit eerste deel onderzoekt waaruit de theologie voortkomt, hoe theologie in haar werk gaat en waarop theologie is gericht. Theologie opent de wereld als plaats van verlangen naar God, die in dit verlangen zijn aanwezigheid toont en zo alle dingen nieuw maakt.

Over Leven van wat komt (2017):

‘Borgman deelt een schat aan christelijke wijsheid en koppelt die aan uiterst urgente vraagstukken. Diepgravend en actueel.’

– *Nederlands Dagblad*

‘Erik Borgman leest als een trein.’

– *Trouw*



KokBoekencentrum.nl
UITGEVERS | UTRECHT