

GERARD VISSER

Gelatenheid in de kunst

Nijhoff, Braque, Kawabata
— *Van gesloten naar open vormen*

BOOM
AMSTERDAM

AFBEELDING OMSLAG

Georges Braque, De blauwe gitaar (*La guitare bleue*),
1930, olie met zand op doek, 116,8 × 88,9 cm,
Saint Louis Art Museum, Missouri, Verenigde Staten

*Het Prins Bernhard Cultuurfonds beheert ruim 400
Cultuurfondsen op Naam. Deze publicatie is tot stand gekomen
mede dankzij een bijdrage uit het Van Maarseveen Fonds.*

© Gerard Visser, Katwijk, 2018
© Boom uitgevers Amsterdam, 2018

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden veelevoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (Postbus 3060, 2130 KB, www.reprorecht.nl) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912. Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten Organisatie, Postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.stichting-pro.nl).

*No part of this book may be reproduced in any way whatsoever
without the written permission of the publisher.*

Boekverzorging & omslagontwerp
René van der Vooren

ISBN 978 90 2441 963 0 | NUR 730

www.boomfilosofie.nl
www.bua.nl

Inhoud

Inleiding 13

DEEL I

MARTINUS NIJHOFF — STILTE ALS EEN EERSTE DAG

I *Een nieuwe geest*

§ 1 De hemel boven Berlijn 27

§ 2 Een nieuw lied van hemel en aarde 30

2 *De nieuwe stad*

§ 3 Dichter en moderniteit 39

§ 4 De taak van de dichter in crisistijd 41

§ 5 De schoonheid van een boomblad 44

§ 6 Abstractie en menigte 46

§ 7 Kunst en techniek, mensheid en natuur (I) 58

3 *Het nieuwe boek — Een muzikale stilte*

§ 8 Wending naar de taal 61

§ 9 Mallarmé: het niets van het woord 64

9.1 Het niets op de bodem van het vers
— een mystieke afgrond 65

9.2 Je dis: une fleur! 67

9.3 Het tekort van een hegeliaanse uitleg 69

9.4 Een muzikale stilte — van substantie
naar resonantie 72

- 9.5 Het niets — een leegte die zijn laat 76
- 9.6 De nieuwe geest van de dichter 78
- 9.7 Resonantieruimte — een magische versus een commerciële staat van het woord 82
- § 10 Het lied der dwaze bijen 89
- § 11 Nijhoff: het lichaam van het woord 96
 - 11.1 De knutselaar dicht zijn gevoel, de dichter voelt zijn gedicht 97
 - 11.2 Het in de taal verzonken woord 101
 - 11.3 De stilte van de woorden 110
 - 11.4 Implicaties voor de metafoor 115
- § 12 Het geheim van de vorm 120
- 4 *Het veer*
 - § 13 De hemel boven Holland 131
 - § 14 Er voer een veerpont heen en weer 138
 - § 15 Stilte als een eerste dag 143
 - § 16 Het wonderbaarlijk lichaam 148
 - § 17 Gods barmhartigheid 156
- 5 *De nieuwe brug*
 - § 18 Baren als de aarde 161
 - § 19 De moeder de vrouw 166
 - § 20 Een voorgoed begonnen begin 184
- 6 *Gelatenheid*
 - § 21 De terugkeer van het motief van gelatenheid 188
 - § 22 De man die Gods woorden verstaat 191
 - § 23 Kunst en techniek, mensheid en natuur (2) 193
 - § 24 Gelatenheid in de kunst 197

DEEL II

OPEN VORMEN — DE STIJLBREUK IN DE KUNST

-
- 7 *Vorm & stijl*
- § 25 Het gangbare stijlbegrip 213
 - § 26 De teleologische introductie van het vormbegrip bij Aristoteles 217
 - § 27 De werkoorzakelijke transformatie van het vormbegrip 222
 - § 28 De revolutie in de kunst 226
- 8 *Van gesloten naar open vormen*
- § 29 De stijlbreuk bij Monet 229
 - § 30 Een oorspronkelijker stijlbegrip 236

DEEL III

GEORGES BRAQUE — SCHILDER VOOR DICHTERS

-
- 9 *Plaatsbepaling*
- § 31 Late erkenning 245
 - § 32 Dag en nacht 251
 - § 33 Spiritualiteit contra idealiteit 264
- 10 *De nacht van het kubisme*
- § 34 Het voorbeeld van Cézanne 291
 - § 35 Vroegkubistische landschappen 310
 - § 36 De muzikale ruimte van het stilleven 340
 - § 37 Diagram, resonantie en ritme 354
 - § 38 Hermetisch kubisme 369
 - § 39 De papiercollages 382

II *Oefening in gelatenheid*

- § 40 Het oeuvre van Braque 399
- § 41 Ponge: gelatenheid jegens de dingen 424
- § 42 Openheid voor het geheim 441

DEEL IV

DEAR MR. KAWABATA

12 *Beleving en gelatenheid — De signatuur van de roman*

- § 43 Beleving 463
- § 44 De weg van de roman — toegelicht aan de hand van Flaubert 468
- § 45 Experiment en exploitatie 475
- § 46 Yasunari Kawabata 478
- § 47 Gelatenheid en amor fati 483

13 *Het spirituele in het werk van Kawabata*

- § 48 De levenden en de doden 486
- § 49 Vertrouwd met de dood 490
- § 50 Een kinderhart 492
- § 51 Onvergankelijk 494
- § 52 Lyrisch poëma 499

14 *Duizend kraanvogels*

- § 53 Oost-West 504
- § 54 Trauma en intimiteit 510
- § 55 Eeuwenoud aardewerk 519
- § 56 Onvergelijkbaar absoluut 529

Literatuur	543
Register van personen	555
Register van zaken	561
Over de auteur	571

Voor Riet, Noor & Giel

Inleiding

I

Na de afronding in 1998 van *De druk van de beleving. Filosofie en kunst in een domein van overgang en ondergang* zette ik mij aan een vervolgonderzoek, dat de werktitel kreeg: *Het veer. Studies over gelatenheid*. Mijn *De druk van de beleving* onderzoekt aan de hand van de levensfilosofieën van Nietzsche en Dilthey en het impressionisme van Claude Monet de revolutionaire herbezinning die aan het einde van de negentiende eeuw aanvangt in filosofie en kunst. In plaats van het intellect of rationele academische maatstaven wordt de volte van de beleving, de onmiddellijke levende ervaring, tot vertrekpunt genomen. Het boek gaat de implicaties van deze revolutie na voor ons zelfbegrip en de manifestatie van de werkelijkheid.

Intussen heeft het element van de beleving zich in ons bestaan genesteld en breed gemaakt. Sociologisch wordt de moderne samenleving wel aangemerkt als een belevenismaatschappij. Maar zoals ik in *De druk van de beleving* aantoon, houdt het element van de beleving twee tendensen in. Terwijl het zich in de maatschappij ontplooit als een *exploitatie* van het leven, manifesteert het zich bij filosofen en kunstenaars, die het als eersten tot leidraad namen, nog als *ontzag* en *achting* voor het raadsel van het leven. Deze divergerende tendensen, die elkaars keerzijde vormen, maken de geestelijke constellatie uit van onze tijd.

Het project *Het veer* sluit hier direct bij aan door ernst te maken met de bevinding dat beide tendensen in feite aandringen op een houding van *gelatenheid*. Kunnen wij tegenwoordig nog wel iets met rust laten? De drang tot exploitatie wordt gevoed door een teneur van maakbaarheid die heerst, en het verlangen naar discre-

tie door een spirituele onrust of zelfs ademnood. Maar van beide gaat een eendere oproep uit, waarbij ik meteen aanteken dat we gelatenheid dan moeten verstaan zoals Meister Eckhart dit deed toen hij als eerste van *gelâzenheit* sprak: niet als lijdzaamheid of berusting, maar als het tegendeel van afdwingen of forceren, namelijk een *kunnen laten gebeuren*.

Het onderhavige boek is het tweede deel van een trilogie, maar het kan los van het eerste worden gelezen. Hoe is de idee van een trilogie voor *Het veer* ontstaan? Onder de titel *Gelatenheid* wijdde ik in het studiejaar 1999–2000 in Leiden een eerste doctoraalcollege aan Eckhart, in de vorm van een gesprek tussen zijn denken en dat van Nietzsche, met speciale aandacht voor beider zielsbegrip. De denker die expliciet op het motief van gelatenheid teruggrijpt is Heidegger. Het wordt nog nauwelijks onderkend, maar al in *Sein und Zeit* legt hij alle bestaansverhoudingen uit in termen van *laten*. Ik wijdde meerdere colleges aan Heidegger en Eckhart. Er ontstond een plan waar vanaf het begin ook dichtkunst en beeldende kunst integraal onderdeel van waren. De muziek ontbreekt, omdat ik daar de benodigde expertise voor mis, maar wel zal zij optimaal resoneren in het oerfenomeen van resonantie, waar gelatenheid in de kunst op afstemt.

Na enkele jaren leek de tijd rijp om te beginnen aan het boek. In januari 2006 startte ik met het tweede hoofdstuk, dat volgend op een inleidend hoofdstuk uitleg zou geven van de zin van gelatenheid bij Eckhart. Maar in mei stond ik voor een dilemma: Eckharts begrip van het lege gemoed, *ledic gemüete*, bleek om een nog veel grondiger herbezinning te vragen op het wezen van het affectieve dan ik had gedacht. Ik had al meer dan honderd pagina's geschreven en het eind was nog lang niet in zicht; dit zou de maat van een hoofdstuk te buiten gaan. Eckhart weghalen uit het project was geen optie, want dan zou het zijn boegbeeld verliezen. Na dankbaar overleg met wijlen Henk Hoeks van Uitgeverij SUN bracht de idee van een trilogie de oplossing. In overeenstemming met de sferen van religie, kunst en filosofie, de zin voor het goede, het schone en het ware, zou de studie over Eckhart het eerste, spirituele deel vormen, gevolgd door studies over de terugkeer van het motief van gelatenheid in ons tijdsgewricht in respectievelijk kunst en filosofie.

Gelatenheid. Gemoed en hart bij Meister Eckhart. Beschouwd in het licht van Aristoteles' leer van het affectieve verscheen in 2008. Uitgeverij SUN is opgegaan in Boom uitgevers Amsterdam. Vandaar dat een tweede oplage van het boek nu verschijnt bij Boom, gelijktijdig met de publicatie van dit tweede deel van het project: *Gelatenheid in de kunst. Nijhoff, Braque, Kawabata — Van gesloten naar open vormen*. Vanwaar deze drie kunstenaars? Hun namen stonden van meet af aan vast. Het beste gedicht in een tijd van verdriet is niet het beste gedicht over verdriet, maar het gedicht dat overblijft in een tijd van verdriet. Dat gold voor Martinus Nijhoff, die ik in een zware periode in de jaren negentig dagelijks bij me droeg. Van het werk van Georges Braque ging voor mij al medio jaren tachtig een grote inspiratie uit. Voor de verhaal-kunst van Yasunari Kawabata geldt hetzelfde. Maar waarom een Japanse verteller, naast een Europese dichter en schilder?

2

Er zijn in het Westen slechts enkele grondige studies over Kawabata verschenen. Vandaar dat ik in 2005 bij het ontdekken van de titel *Dear Mr. Kawabata* hoopte op een dergelijke studie. Maar toen ik het boek onder ogen kreeg, bleek het tot mijn verbazing een verhaal, dat de auteur in de vorm van een brief aan Kawabata richt. Rashid Al-Daif heeft als lid van de maronitische gemeenschap de Libanese burgeroorlog meegemaakt en meent voor zijn verslag van het doorstane leed bij Kawabata een ultiem klankbord te hebben gevonden, hoewel die op het moment van schrijven, 1995, al niet meer leeft. 'Ik ben er zeker van dat u — anders dan de meeste andere mensen — niets vreemds ziet in dingen die alleen incidenteel gebeuren. In feite is dat de reden dat ik u heb gekozen.'¹ Al-Daif ervaart Kawabata vanuit zijn werk en leven als iemand die de wijdstes kring trekt.

Mijn eigen liefde voor Kawabata kent dezelfde grond. In *Gelatenheid. Gemoed en hart bij Meister Eckhart* openbaarde zich als

1 R. Al-Daif, *Dear Mr. Kawabata*, p. 1.

de zin van gelatenheid voor Eckhart: het loslaten van eigenwil-
ligheid en het zich verlaten op een leegte die God zijn laat. Het
woord ‘God’ staat bij Eckhart voor de onvatbare oorsprong van
het vleugje zuivere *ontvangstruimte* waar een bevrijd gemoed
in transformeert. ‘De wijdeste kring’ of ‘het ultieme klankbord’
zijn uitdrukkingen voor ditzelfde. Zo proeft de dichter René
Char in het werk van Braque de gronding van ‘het grootste hart
dat is’.²

Maar waarom een Japanse schrijver? Waarom heb ik mij wel
met een Europese dichter en schilder kunnen verbinden, maar
niet met een literator? Is dat omdat poëzie en beeldende kunst,
net als muziek, krachtiger in staat zijn *onzelf uit het centrum weg
te halen, ten faveure van een verborgenheid die zijn laat*, dan literair
proza? Dat zijn proza dit wel vermag, trof mij al jaren geleden in
het vertaalde werk van Kawabata, die bij zijn aanvaarding van de
Nobelprijs in 1968 opmerkte dat hij een harmonie heeft nage-
streefd tussen mens, natuur en leegte, en getracht heeft zelfs aan
de grens van de dood schoonheid te verlenen.

In ons Europese zelfbegrip zijn er voor het centrum drie ge-
gadigden: God, natuur en mens. Sinds de doodverklaring van
God reteren natuur en mens, waar de moderne wetenschap, de
opsteller van die verklaring, de vrijgekomen plaats — *in plaats van
haar open te laten* — blindelings opnieuw mee heeft bezet. De spa-
gaat die zij daarmee creëert verontrust haar nauwelijks, vanwege
de vanzelfsprekendheid van het oppositionele denken in termen
van subject en object, idee en materie, vorm en stof: alles is een
product van ofwel de inventief rekenende mens of machine of-
wel de berekenbare, causale werkingssamenhang van de natuur.
De belangrijkste hypothese van mijn onderzoek luidt: *laat in dit
licht de revolutie in de kunst zich niet verstaan als een radicale herbezin-
ning, waarin zij autonoom, vanuit het eigen artistieke medium, zowel
de confrontatie aangaat met de teneur van de maakbaarheid als het
contact hoopt te herstellen met het geheim van het leven?*

In de eerste van zijn tussen 1912 en 1922 geschreven *Duineser
Elegien* schrijft Rainer Maria Rilke regels die zowel een hand rei-

2 R. Char, *Recherche de la base et du sommet*, p. 57.

ken aan de ervaring van de leegte in het Oosten als aan de enigmatische vogels in het late werk van Braque:

Weet je het nu *nog* niet? Werp vanuit je armen de leegte
de ruimten in die wij ademen; misschien dat de vogels
de verruimde lucht dan voelen met inniger wiekslag.³

Wij hebben van oudsher *niets met de leegte*, geconcentreerd als we zijn op *iets*, op dingen, entiteiten, substanties, terwijl in het Oosten het niets als een *bevrijdende leegte* wordt ervaren. Het mystieke denken van Eckhart vormt een uitzondering. Maar diens zin voor het bevrijdende van de leegte keert terug in de revolutie in de kunst, die zich in mijn onderzoek van Nijhoff en Braque te kennen geeft als een overgang *van gesloten naar open vormen* of *van substantie naar resonantie*.

3

Ook voor de delen van dit boek geldt uitdrukkelijk dat ze los van elkaar kunnen worden gelezen. Maar ze vormen eveneens een eenheid. De omvangrijke studies over Nijhoff en Braque zijn in aansluiting op elkaar geschreven, de kleine studie 'Open vormen. De stijlbreuk in de kunst' is er tussengevoegd teneinde het begrip van de revolutie in de kunst filosofisch te verfijnen en als opmaat voor de studie over Braque. Maar in die laatste versterkt zich de grondfiguur die zich in de gedichten van Nijhoff aftekent.

De titel *Gelatenheid in de kunst* duidt niet slechts op de terugkeer van de houding van gelatenheid of het zich voordoen ervan in de kunst. Hij heeft eveneens betrekking op het verband dat zich openbaart als de dichter zichzelf, in termen van Nijhoff, als een monnik eindeloos vermindert. Ik opende de inleiding van het boek over Eckhart met de elementaire raad van de vroege

3 R. M. Rilke, *Duineser Elegien/Die Sonette an Orpheus*, p. II. 'Weisst du's *noch* nicht? Wirf aus den Armen die Leere/zu den Räumen hinzu,

die wir atmen; vielleicht dass die Vögel/die erweiterte Luft fühlen mit innigerem Flug.'

Griekse dichter Archilochus: ‘Leer inzien welk ritmisch verband (*rhythmos*) de mens draagt.’ Dit dragende verband ligt bij het dier min of meer vast. De mens moet er zich als gemeenschap op gezette tijden en als individu blijvend van vergewissen. En komt die taak niet allereerst toe aan kunst, filosofie en religie? Ons denken in termen van idee en materie, vorm en stof, is een dergelijk verband, ontwikkeld door Plato en Aristoteles. Wij zijn ofwel idealist ofwel materialist. Nijhoff echter dicht een nieuw lied van hemel en aarde; een lied dat voorbij de oppositie van hemel en aarde, van idee en materie of van mens en natuur, een derde standpunt betreft.

Een Nederlandse dichter mag een verrassing heten, maar had Joseph Brodsky geen Nederlands willen leren om Nijhoff in het origineel te kunnen lezen? Ik sloot *De druk van de beleving* af met een strofe uit het grote gedicht ‘Het veer’ en nam me voor dit ooit grondig te interpreteren. De wijsgerige toegang tot Nijhoffs dichtkunst dank ik vooral aan twee ontdekkingen. De eerste betrof zijn boekbesprekingen en essays, bijeengebracht in deel II van het *Verzameld Werk* uit 1982. Aanleiding om die al in de jaren negentig een keer integraal door te nemen was mijn interesse in het ontstaan van het substantief ‘beleving’ in het Nederlands. Ik kwam dit bij Nijhoff inderdaad pas in een recensie uit 1941 tegen.⁴ Maar ik werd toen meteen ook getroffen door zijn gedachten over taal en vorm.

De revolutie in de beeldende kunst vangt in Frankrijk aan met het impressionisme, en die in de dichtkunst met het symbolisme. Vandaar dat aan mijn uitleg van Nijhoffs poëtische opvattingen een studie voorafgaat over de herbezinning op het woord bij Mallarmé. Als Nijhoff het woord als een *levend lichaam* opvat, sluit dat aan bij Stéphane Mallarmés ervaring van de essentie van een woord als een *muzikale stilte*, die zich openbaart als zijn conventionele betekenis of de algemene voorstelling die het wekt wordt tenietgedaan. Het woord is daarmee niet langer primair een ordenend begrip, maar een resonantieruimte.

4 Zie deel I, noot 89.

Nijhoff ontwikkelt daarnaast een *receptief* begrip van de vorm. Ware kunst is meer dan de vormgeving van een subjectieve beleving of idee; beslissend is veeleer of de vorm een onvatbare inhoud van buiten weet aan te trekken. Of hij dit vermag, hangt af van de kracht van zijn 'toestralingsomtrek'. Deze tweede inhoud betreft het gezochte ritmisch verband, een constellatie van leven en transcendentie die bij de dichter aanklopt. Aan zijn nieuwe lied van hemel en aarde heeft Nijhoff in *Nieuwe gedichten* uit 1934 indrukwekkend gestalte gegeven. Ik concentreer mij in 'Martinus Nijhoff. Stilte als een eerste dag' op deze bundel, en op drie gedichten in het bijzonder: 'Het lied der dwaze bijen', 'Het veer' en 'De moeder de vrouw'.

Een tweede ontdekking van belang voor de wijsgerige uitleg betrof een raadselachtige uitspraak van Nijhoff. In een lezing uit 1935 noemt hij *abstractie* en *menigte* zijn twee enige bronnen van vreugde. Maar hij bekent ook zich het hoofd te breken over de betekenis ervan, en vooral over de verbinding tussen beide. Elders in de lezing gebruikt hij het beeld van de golf en de zee. Het antwoord dat ik op zijn vragen heb proberen te vinden, laat zich onder meer aan de hand van dit beeld als volgt samenvatten: 'abstractie' staat in laatste instantie voor het oneindig wijde van de zee, dat de oppositie van idee en materie, vorm en stof, aan de kant van de idee doorbreekt, en 'menigte' staat voor het oneindig kleine golfje, dat dit aan de kant van de materie doet. Zo trekt het oneindige in Nijhoffs nieuwe lied van hemel en aarde het midden enerzijds van twee kanten wijd open, om zich anderzijds te concentreren in het oneindig kleine, dat nog als enige het centrum mag bezetten.

Nijhoff gebruikt nergens het woord 'gelatenheid', maar wel beantwoorden zijn *spirituele* verhouding tot de constellatie van leven en transcendentie en zijn *artistieke* verhouding tot taal en vorm aan de drievoudige structuur van loslaten (van de idee), zich verlaten op (het oneindig wijde) en zijn laten (van het oneindig kleine). Het afsluitende hoofdstuk van de studie is gewijd aan twee voor het onderzoek centrale vraagstukken. Wat maakt dat gelatenheid in onze tijd ook een aangelegenheid moest worden van kunst en poëzie? En wat betekent deze uitbreiding voor dit van origine religieuze concept? Een belangrijke vraag die ik in

het kader van dit laatste zal overdenken — een van de eerste die Eckharts leer van gelatenheid wekt —, is de vraag naar de verhouding tussen onthechting en binding.

In een essay uit 1931 noemt Nijhoff het dichten, daar waar het zich haast buiten de dichter om voltrekt, een ‘wedergeboorte in het oneindig-kleine’. De notie van geboorte verwijst bij hem naar moederschap en dichterschap, maar ook naar het religieuze leerstuk van de incarnatie, de menswording Gods in Christus, het Woord dat vlees wordt. Interpreten blijken doorgaans van oordeel dat Nijhoff elementen uit het christelijk geloof in geseculariseerde vorm heeft overgenomen. Mijn bevinding is een andere: heeft hij niet veeleer geprobeerd dit geloof te *herbronnen*, vanuit de overtuiging dat het goddelijke, als het bestaat, alleen in de realiteit gevonden kan worden? Ik sprak van ‘een derde standpunt’, maar ook Nijhoff zelf wist zich bewogen door wat hij in een klein gedicht in *Vormen* ‘het derde land’ noemt.

4

In deel II verplaatst het onderzoek zich naar de beeldende kunst. De studie ‘Open vormen. De stijlbreuk in de kunst’ analyseert de revolutie in de kunst als een breuk met het overgeleverde stijlbegrip. Dit laatste gaat terug op Aristoteles’ leer van de vier oorzaken. Die had echter betrekking op het ambachtelijk tot stand komen van een gebruiksvoorwerp. Valt de vorm van een kunstwerk samen met zijn doelmatigheid? Moest dit laatste in een tijd die overal inzet op functionaliteit, niet eindelijk worden opengedoken? Ik licht dit hier toe aan de hand van Monet op basis van mijn eerdere studie van diens werk in *De druk van de beleving*. Dat ik mijn onderzoek voortzette met Braque lag voor de hand. De revolutie in de schilderkunst vangt immers aan met het impressionisme en voltooit zich in het kubisme. Nu worden beide in de kunsthistorie doorgaans aan elkaar geopponeerd: omdat in de sensaties van de impressionist de vormen vervaagden, moest in het kubisme het intellect opnieuw voorrang geven aan de vorm. Mijn hypothese is echter dat in impressionisme en kubisme hetzelfde aan de hand is, namelijk de zoektocht naar een *levende*