

KENTERING WENDING KNIK
DYNAMIEK IN MODERN DICHTERSCHAP

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Universiteit van Amsterdam
op gezag van de Rector Magnificus
prof. dr. D.C. van den Boom
ten overstaan van een door het college voor promoties
ingestelde commissie,
in het openbaar te verdedigen in de Aula der Universiteit
op vrijdag 16 maart 2012, te 11:00 uur

door

Johan Sonnenschein

geboren te Amsterdam

Promotiecommissie

Promotor: Prof. dr. T.L. Vaessens

Overige Leden: Prof. dr. G. Buelens
Dr. Y. van Dijk
Prof. dr. G.J. Dorleijn
Prof. dr. E. Jansen
Prof. dr. E. Spinoy

Faculteit der Geesteswetenschappen

INHOUD

– Voorwoord.....	5
1. INLEIDING	
– Dynamiek in modern dichterschap.....	7
2. KENTERING	
– Dynamiek in het dichterschap van Herman Gorter (1889-1916).....	27
3. WENDING	
– Dynamiek in het dichterschap van M. Nijhoff (1916-1953).....	83
4. KNIK	
– Dynamiek in het dichterschap van Willem Jan Otten (1973-).....	143
5. CONCLUSIES & SLOTBESCHOUWING	
– Dynamiek in het moderne paradigma.....	193
LITERATUUR.....	209
APPENDICES	
1: Tabellen bij hoofdstuk 2	
2: Tabellen bij hoofdstuk 3	
3: Tabellen bij hoofdstuk 4	

Voorwoord

Een punt van fundamentele verandering: het is eerder regel dan uitzondering in het werk van moderne dichters. Het hoe en wat verschilt per geval, maar de notie van discontinuïteit, verbeeld door de metaforiek van een breuk, omslag, kentering of wending, of, nog zwieriger, van een koerswijziging, ommekeer, ommezwaai, salto of sprong, kleurt de ontwikkeling van menig modern dichterschap. Voorbeelden. In 1873 begint Paul Verlaine, in gevangenschap om zijn schot op Arthur Rimbaud, tot het crucifix in zijn cel in Mons te bidden. Het doelwit zelf stopt in 1874 plots met poëzie en gaat naar Afrika, de wapenhandel in. Land- en taalgenoot Paul Valéry valt stil na zijn Genuase nacht in 1892, om pas na een kwart eeuw weer poëzie te publiceren. In 1915 wordt de talentvolle dichter Albert Caeiro door zijn schepper Pessoa omgebracht met fictieve tbc. In 1920 schrijft Ezra Pound zijn afscheidsgedicht van de Londense salons, *Hugh Selwyn Mauberley* en gaat zich sterk verhouden tot politiek en economie. Enkele jaren na diens meesterwerk *The Waste Land* laat T.S. Eliot zich in het diepst geheim opnemen in de Church of England. In 1925 verruilt Jean Cocteau de opium voor het christendom. W.H. Auden keert in 1940 terug tot de Anglicaanse kerk. Aan het andere eind omarmt Pablo Neruda tijdens zijn Europese jaren het communisme, neemt dat mee naar Chili, waar zijn activisme hem in 1953 de Stalinprijs voor de Vrede oplevert. Wallace Stevens zou zich vlak voor zijn dood in 1955 hebben laten dopen.

Niet alleen Stevens' sterfbedbeking is omstreden en veel bediscussieerd: alle opgesomde gevallen blijven conflictstof bieden. Deze discussie is terug te voeren op de opvatting dat moderne poëzie op gespannen voet staat met religie en politiek – als ze elkaar al niet uitsluiten. Tegelijk is veel van de meest canoniek moderne poëzie geschreven door auteurs die juist een sterk engagement aangingen – religieus, politiek of anderszins. Of hun engagement met poëzie van een vergelijkbare orde is: die vraag ligt ten grondslag aan deze studie.

Voor een secuur antwoord is beperking nodig, die er hier toe leidt drie Nederlandse dichterschappen te onderzoeken waarin discontinuïteit een strijdpunt is, of juist iets om over te zwijgen. De drie dichterschappen die hier ter discussie staan, bestrijken de lange twintigste eeuw waarin moderne poëzie zich ontwikkelde van een vreemd verschijnsel tot een stevige traditie. Het is de spanne van Herman Gorters uitzinnige *Verzen* uit 1890, waarin hij een 'nieuw getijde dat is nu' uitroept, tot en met Willem Jan Ottens bedachtzame bundel *Ik zoek het hier* uit 1980. De vraag is echter wat hun affirmatie van het 'nu' en 'hier' in poëzie precies betekent. Deze twee dichters beslaan de twintigste eeuw ook door wat als hún discontinuïteit wordt gezien: Gorters bekering tot het socialisme op het Paascongres van de SDAP in april 1897, en Ottens affirmatie van het christendom tijdens Pasen 1999. Daartussen

speelt de wendbare dichter M. Nijhoff in deze studie een centrale rol. Als de Nederlandse Eliot of Van Ostaïen – kortom dé Nederlandse modernist – maar ook als de dichter in wiens kerstspel *De ster van Bethlehem*, in 1961, in het Paleis op de Dam, toekomstig koningin Beatrix de rol speelt van oermoeder Eva en de strijdleus van Arthur Rimbaud, dat men ‘absolument moderne’ moet zijn, uitspreekt als Kerstboodschap: ‘Al het oude is nu voorbij’.

Dit proefschrift onderzoekt dichterschappen die slechts voor een deel als modern te boek staan. Door de huidige beeldvorming te contrasteren met de veranderlijke visies van de dichters op hun eigen werk, wordt een perspectief gezocht dat scherper inzicht biedt in de dynamiek van modern dichterschap.

1. Dynamiek in modern dichterschap

I. Modern dichterschap

I.1 T.S. Eliot als rolmodel

Al bestaat dé moderne dichter niet, T.S. Eliot is een eind gekomen. *The Waste Land* is het meest becommentarieerde gedicht van de eeuw, zijn 'grote vakbroer' Ezra Pound noemde het vlak na verschijnen de rechtvaardiging van het 'moderne experiment, sinds 1900', de inleiding van een recente anthologie *Modernism* draait om Eliot en noemt *The Waste Land* 'the century's greatest poem' en handboeken modernisme beperken het hoofdstuk 'poëzie' nogal eens tot *The Waste Land*.¹ Eliots gedicht uit 1922 staat als mijlpaal symbool voor de prominente stroming in de twintigste-eeuwse poëzie.

Dit toegekende gewicht is tot op zekere hoogte tautologisch, aangezien Eliot zelf een cruciale rol heeft gespeeld in het ontstaan van ons moderne literatuurbegrip. Zijn essays van rond 1920, ten tijde van zijn werk aan *The Waste Land*, hebben een literair-kritisch paradigma gesticht. Het deel *Modernism and the New Criticism* van *The Cambridge History of Literary Criticism* opent met het hoofdstuk 'T.S. Eliot', de inleiders noemen hem een 'totemic figure' en '[t]he key figure in the conventional assimilation of modernism and the New Criticism'.² Het baanbrekend moderne van zijn opvattingen was dat hij literatuur 'on its own terms' beoordeelde en bestudeerde op de formele voorwaarden die zij zelf stelde.³ Door literatuur en vooral poëzie als eigen domein te beschouwen, 'poetry as poetry'⁴, zoals Louis Menand het volmaakt tautologisch samenvatte, werd ze vrijgesteld van de religieuze, filosofische of didactische functie die haar lang werd toegekend.

Het is niet verwonderlijk dat Eliot de centrale figuur werd binnen het paradigma dat hij zelf initieerde. Verwonderlijk is het feit dat hij zich zelf al vrij snel distantieerde van de opvattingen die in de beeldvorming van dit paradigma nog altijd centraal staan. De Eliot van de handboeken is gevormd naar diens poëtisch en kritisch werk tot hooguit 1923; de moderne Eliot is nog niet een kwart van de complete Eliot. De historische Eliot (1888-1965) publiceerde poëzie van 1909 tot 1942, met als laatste dichtwerken *Old Possum's Book of Practical Cats* (1939) en *Four Quartets* (1942); zijn kritisch proza verscheen tot ver in de jaren vijftig – in 1956 hield hij in het honkbalstadion van de Minneapolis Twins voor veertienduizend toeschouwers een lezing over literaire kritiek. Maar zijn latere werk heeft in de literatuurgeschiedschrijving niet de status van zijn eerdere werk, en de reden daarvoor lijkt te zijn dat Eliot wegschoof van zijn eigen invloedrijke opvattingen.

Vanaf eind jaren twintig verlegt Eliot zijn aandacht van 'poetry as poetry' naar dramatische poëzie. Tussen 1935 en 1959 publiceert hij een vijftal versdrama's die veelvuldig opgevoerd worden, de ultieme uitgave van zijn werk bij leven is *The Complete*

¹ Pound 1971:178-179; Rainey 2005a:xix; Lewis 2007; Liebrechts (in Baetens et al. 2003:80) wijdt in 'Modernisme in de Engelstalige literatuur' de paragraaf 'De poëzie' geheel aan *The Waste Land* dat hij 'zonder twijfel het meest invloedrijke Engelstalige gedicht van de twintigste eeuw' noemt. Ook Gay (2008:219-229) beperkt zich wat betreft poëzie tot 'The poet of poets' stelt: '*The Waste Land* – 'a milestone of modernism'. Zie ook Fokkema & Ibsch (1987:83): '*The Waste Land* has undoubtedly become the poem most commented upon of all poetry published during the twentieth century. It certainly occupies a central position in the discussion of literary Modernism.' Emig (1995:79): 'His poems are icons of modernism'.

² Menand & Rainey 2000:7-8.

³ Menand & Rainey 2000:10.

⁴ Zo heet het zesde hoofdstuk van Menands *Discovering Modernism*, Menand 2007:133.

Poems and Plays en bevat de twee genres die voor Eliot steeds sterker gingen samenhangen. Ook in zijn literair-kritisch werk wist Eliot de scheidslijn die hij eerder om de poëzie trok geleidelijk uit. Hij wijst steeds vaker op de 'social function of poetry' en accentueert als essayist de verhouding tussen poëzie en maatschappij en tussen poëzie en religie. In 1923 stelt hij dat 'there is something outside the artist to which he owes allegiance'; in 1927: 'I cannot see that poetry can ever be separated from something which I should call belief'; in 1928 schrijft hij dat poëzie 'certainly has something to do with morals, and with religion, and even with politics perhaps'.⁵ Zijn kritische werk vanaf 1923 wordt dan ook vaak aangehaald als orthodoxe tegenhanger van zijn eerdere werk en net zo wordt zijn poëzie vanaf 'The Hollow Men' (1925) geacht met haar eigen moderniteit te hebben gebroken. Van de dichter die voor de doorbraak van het literair modernisme heeft gezorgd is er in de recentste modernisme-anthologie geen werk opgenomen van na 1922.⁶ Binnen anderhalf decennium transformeert Eliot van een stichtend modernist tot een religieus poëet, zo stelden Fokkema & Ibsch.⁷ Zij beschouwen hem op die grond als archetypisch voor het modernistisch dichterschap: niet enkel zeldzaam maar ook 'short-lived'. Het is juist die combinatie die het geval Eliot tot een goede introductie op de probleemstelling van deze studie maakt.

I.2 Moderne discontinuïteit

In de discussie over Eliots poëzie is er duidelijk sprake van discontinuïteit: deze hoogst moderne dichter keert zich af van precies dat wat hem modern maakte. Fokkema & Ibsch gaan zo ver hem van 'verraad' aan het modernisme te betichten.⁸ Eliots toenemende religieuze en sociale betrokkenheid vormen echter pas een breuk wanneer zij wordt afgezet tegen het exclusief literaire perspectief dat hij tot 1923 innam. Zijn ontwikkeling in de jaren 1923-1927, die lijkt te zijn voltrokken met *Ash Wednesday* (1930), is vooral discontinu ten opzichte van het moderne perspectief dat Eliot zelf ontwierp en dat in de literatuurbeschouwing na hem uitgroeide tot een paradigma.

Eliot is problematisch en boeiend omdat zijn dichterlijke ontwikkeling aan een fundamenteel thema van de moderne literatuurbeschouwing raakt. De controverse betreft het vraagstuk of literatuur 'in its own terms' te beschouwen is, of dat wenselijk is of juist onaanvaardbaar reductionistisch. Illustratief daarvoor is dat Eliots twee belangrijkste biografen het op dit punt grondig oneens zijn. Peter Ackroyd spreekt in *T.S. Eliot* (1984) van een 'decisive change' in Eliots werk vanaf 1927, wanneer er een 'second phase' begint van 'more conventional, less innovative and more accesible – more "public" work' dat hij stelt tegenover de moderne "'pure" poetry' van daarvoor.⁹ Lyndall Gordon echter keert zich in *T.S. Eliot, An Imperfect Life* (1999) tegen het beeld van een 'divided career' en beschouwt Eliots leven en werk als een 'spiritual quest' waarvan zij de 'extraordinary coherence'

⁵ Eliot 1976:24; Menand 2000:40; Eliot 1950:x.

⁶ Rainey's exclusieve keuze van Eliots poëzie tot en met *The Waste Land* is betekenisvol gezien het feit dat zijn selectie van het werk van Joyce en Yeats tot 1939 loopt, dat van Stein, Stevens en Woolf tot in de jaren veertig, dat van de Pound tot en met zijn laatste werk uit 1969. Zie Rainey 2005a.

⁷ Fokkema & Ibsch 1987:90. 'Within twelve to fifteen years Eliot developed from a Modernist to a religious poet. On balance, Modernist poetry appears to be not only rare, but also short-lived.'

⁸ Fokkema & Ibsch 1987:96: 'Not only might one refuse to see great poetry in the last words of 'The Waste Land' ('Shantih shantih shantih'), or in the last stanza of 'The Hollow Men', but one may also suspect that, in resorting to the most simple forms of incantation, Eliot had betrayed the Modernist ideal.'

⁹ Ackroyd 1984:191;210;215.

benadrukt.¹⁰ De poëzie is daarbinnen een consequente ‘search for salvation’, en als er al een ‘turning-point’ moet worden aangewezen, dan in 1914, wanneer Eliot zich richt op het schrijven van poëzie als ‘spirituele autobiografie’, en martelaren- en heiligenlevens als model kiest voor zijn poëzie en leven.¹¹ Al tijdens het werk aan *The Waste Land* experimenteert Eliot met de preek en het gebed als literaire vorm en adapteert deze steeds sterker in zijn poëzie.¹²

De continuïteit van Gordons verhaal steekt af tegen de discontinuïteit van het modernistisch perspectief, dat Eliot plots ziet omslaan en afzwaaien in 1927, het jaar van zijn toetreding tot de Anglicaanse kerk en de publicatie van zijn eerste gedicht op een expliciet christelijk thema, ‘Journey of the Magi’.¹³ In beide scenario’s van zijn leven en werk krijgt de poëzie alle aandacht, beide onderschrijven het denkbeeld van de poëzie als domein waarin Eliot zich het meest laat zien.¹⁴ Bij Gordon is de poëzie uiteindelijk het door Eliot geprononceerde medium voor zijn levensbeschouwelijke zoektocht: zij analyseert zijn gedichten diachroon, waarbij haar vocabulaire doortrokken is van dat van de (spirituele of religieuze) pelgrimage, de reis, de queeste. Bij Ackroyd maakt Eliots poëzie onderdeel uit van een revolutionaire literaire beweging waarvan hij de zelfstandigheid benadrukt door middel van een driewerf ‘own’: ‘that attempted to create a body of work which was on its *own* terms self-sufficient, with its *own* order and tradition, capable of embodying and communicating its *own* values’.¹⁵ Dit perspectief is synchroon en plaatst Eliots werk midden in het modernisme met zijn ‘eigen’ waarden en termen. Door deze, mede door Eliot vormgegeven literair-historische constellatie als coherent geheel te beschouwen, wordt ze gevoelig voor beïnvloeding van ‘buiten’ – of dat nu het grote publiek is, religie, of politiek. De poging om de eigen waarde van poëzie te verdedigen, door middel van adjectieven als ‘puur’, ‘eigen’, ‘literair’, ‘autonoom’, ‘zelfstandig’ en ‘zelfvoorzienend’, heeft geleid tot een paradigma met een zekere verlatingsangst: doordat ze geleidelijk verzelfstandigde kan men met de moderne poëzie ‘breken’ of haar ‘verraden’.

De specifieke probleemstelling nu van dit onderzoek is dat dit conflict zich ook binnen de context van een enkel dichterschap kan afspelen, zelfs binnen oeuvres van auteurs die, als Eliot, de continuïteit van hun eigen dichterschap verdedigden. Op de vraag of zijn bekering betekende dat hij als dichter was gestorven, antwoordde Eliot: ‘In that I am absolutely unconverted’.¹⁶ In *Discovering Modernism* laat Menand zien dat Eliot het moderne dichterschap welbewust ontwikkelde. De datering van Eliots ‘ontdekking’ van het modernisme rond 1914 valt samen met wat Gordon het begin van Eliots ‘quest for salvation’

¹⁰ Gordons editie van 1999 is behalve een bundeling ook een revisie en uitbreiding van haar tweeluik *Eliot’s Early Years* (1977), dat tot 1922 liep, en *Eliot’s New Life* (1988). Alleen al de titels laten zien dat haar uiteindelijke boek een synthese van haar eerdere tweeluik is.

¹¹ Gordon (1999:x,1;4 resp. 87): ‘The turning-point in Eliot’s life came not at the time of his baptism in 1927, but in 1914 when he was circling, in moments of agitation, on the edge of conversion.’

¹² Gordon (1999:187) houdt Ezra Pound verantwoordelijk voor de modernistische montage die *The Waste Land* is geworden, door zijn ‘feel for the right word’. Eliots eigen versie had meer narratief: ‘Pound blocked, at several points, Eliot’s impulse to exhibit the strength as well as the sickness of a suffering soul.’

¹³ Bijval voor Gordon komt van Germer 1994:91-104. Aan de andere staat zij die ‘Journey’ en *Ash Wednesday* als breuk zien, zoals Ackroyd (1984:165): ‘“Journey of the Magi” is the poem of a convert, which takes as its theme (and, for the first time in his poetry, we can talk of ‘themes’) the painful necessity of rebirth which is itself a form of “Death”, creating weariness and suffering.’

¹⁴ Gordon 1999:4: ‘Eliot is most outspoken in his poetry, guarded by his celebrated theory of impersonality which, he once admitted, was a bluff.’

¹⁵ Ackroyd 1984:239, [cursieven js].

¹⁶ Geciteerd in Ackroyd 1984:163

noemt; hij werd niet geboren als modernist, maar koos ervoor dat te worden. Zijn moderne fase loopt van 1914 tot en met 1922, waarin hij primair voor de literatuur leeft (Eliot kiest niet voor een academische carrière maar voor het dichterschap) en zijn literair-kritische denkbeelden stellig uitdraagt. Al wordt dit traject biografisch gezien gefnuikt door een baan als bankklerk en een mislukt huwelijk, *in poeticis* komt Eliots modern dichterschap met *The Sacred Wood* en *The Waste Land* tot volle ontplooiing. Daarbij houdt Eliots ontwikkeling echter geen halt: in 1925 wordt hij literair redacteur bij uitgeverij Faber & Gwyer en in 1926 valt hij op zijn knieën voor Michelangelo's Pietà in Rome. Deze carrièristische en fysieke knikkingen kunnen symbool staan voor de discontinuïteit bij Eliot: door buiten de primair literaire kaders te treden, in zijn geval het Anglo-katholicisme, komt een einde aan zijn hoogst moderne dichterschap.

I.3 Modern smaldeel

Het geval Eliot staat niet op zichzelf. Bij vele moderne dichters is een discontinu verloop van het oeuvre vastgesteld: het zwijgen van Arthur Rimbaud, van Paul Valéry, de bekering van Paul Verlaine, van W.H. Auden, de politieke stellingname van Wyndham Lewis en Pound.¹⁷ Het verband tussen de discontinuïteit in en de 'beperkte houdbaarheid' van het moderne dichterschap, maakt dat voor moderne dichters een overeenkomstige fasering wordt gehanteerd.¹⁸ Gemodelleerd naar Eliot ziet die er zo uit: in de eerste fase verkent de moderne dichter de contemporaine literaire traditie; in een volgende fase komt hij tot zijn werk waaraan hij zijn plaats in de literatuurgeschiedenis dankt, dat daarmee het hoogste maar veelal geen eindpunt is en wordt gevolgd door een derde fase die inconsistent lijkt met eerder werk. Hervormt een dichter zijn poëzie door een invloed van buiten de literatuur, dan wordt de discontinuïteit in zijn dichterschap zichtbaar in het literair werk.

Als model zet dit onderzoek een oeuvreparcours van drie fasen, geconstrueerd rondom het werk dat als het meest moderne te boek is komen te staan. In deze studie wordt dit centrale deel het *modern smaldeel* van het oeuvre in kwestie genoemd, omdat daarnaar de meeste studieuze aandacht is uitgegaan en dichterschapen in handboeken nogal eens worden gereduceerd tot deze moderne 'hoogtepunten' of 'meesterwerken'. Het werk dat daaraan voorafgaat, de 'ontdekking' van het modern dichterschap is veelal bestudeerd als voorbereidend werk en wordt dus als continuïteit ten opzichte van het modern smaldeel gezien. Met de derde fase uit het model heet de dichter echter aan zijn eigen moderne poëzie voorbij te gaan. Deze discontinuïteit geldt als het eind van het modern dichterschap en leidt ertoe dat het werk uit deze derde fase in de meeste literatuurstudie buiten beeld blijft.

Dit onderzoek plaatst de verschillende fasen van het modern dichterschap nadrukkelijk in elkaars verlengde. Het gaat hier om juist de verhouding tussen de verschillende fasen die elkaar vanuit de huidige beeldvorming lijken uit te sluiten. Daarin is

¹⁷ De opmerking van Fokkema (1975:87): 'In 1927 Eliot became a member of the Anglican Church, shortly after Cocteau had exchanged his addiction to opium for Roman Catholicism. Pound turned to Fascism; Gide set his hopes on the Sovjet Union.', werd twintig jaar later hernomen door Van den Akker (1994:133): 'Valéry hield op met het schrijven van poëzie, Eliot bekeerde zich tot een orthodox anglicaan, Pound werd fascist, Nijhoff deed er het zwijgen toe.'

¹⁸ Fokkema & Ibsch 1987 onderscheiden drie fasen. Eerst bespreken ze het 'Early work' van Eliot, daarna *The Waste Land*. Zijn werk als 'religious poet' ten slotte laten ze buiten beschouwing.

er verwantschap met de ontwikkelingsgeschiedenis die Ricardo Quinones ontvouwde in zijn standaardwerk *Mapping Literary Modernism. Time and Development* (1985). Daarin loopt Eliots ontwikkeling parallel aan die van de gehele modernistische beweging. Quinones' model kent het werk van zijn protagonisten een beginfase, een doorbraakfase en een eindfase toe, en situeert deze ontwikkeling in de jaren 1910-1940. Is zijn model bovenpersoonlijk maar historisch bepaald, deze studie denkt het modern dichterschap los van een synchrone literaire context, met als inzet een bovenhistorisch perspectief te ontwikkelen dat oeuvres kan analyseren van dichters uit de periode die verder teruggaat en langer doorloopt dan het historisch modernisme uit de eerste helft van de twintigste eeuw. Omdat het model waarmee deze studie werkt is geconstrueerd rond het modern smaldeel, verdient de term 'modern' eerst verdere invulling.

II. Het paradigma van de moderne poëzie en haar grenzen

Literair-historisch is het modernisme van Angelsaksische afkomst: Eliot vormt, samen met Pound, het centrum ervan, met in hun directe omgeving James Joyce, Wyndham Lewis en Virginia Woolf. Een volgende ring wordt bezet door (de latere) W.B. Yeats, Gertrude Stein, D.H. Lawrence en Wallace Stevens.¹⁹ De aanvang van het modernistisch narratief wordt veelal gedateerd tussen 1910 en 1915 (Joyce's *Dubliners*, Eliots 'The Love Song of J. Alfred Prufrock') met als internationaal doorbraakjaar 1922 (*The Waste Land*, *Ulysses*, *Jacob's Room*).²⁰ Lopen in deze opsomming genres dooreen, in veel studies geldt dat ook voor het taalgebied. Quinones bijvoorbeeld bracht een modernisme in kaart waarin Stein naast Thomas Mann staat, Majorie Perloff verbond het met het Franse symbolisme van Baudelaire, Rimbaud en Mallarmé. Octavio Paz legde het verband met het Latijns-Amerikaans 'modernismo' en de recente verzamelbundel *Modernism* van Eysteinson en Liska maakte de stroming nog weer mondialer en langer gerekt.²¹ Over de doorwerking van het modernisme blijft discussie: zag Quinones zijn modernistische protagonisten hun meesterwerken schrijven in het vooroorlogse 'superb decade', waarin de in de jaren twintig ontwikkelde technieken werden ingezet voor de 'major works'. Vaak worden ook Auden en Samuel Beckett als (late) modernisten beschouwd.²²

Binnen de Nederlandstalige context is *Het modernisme in de Europese letterkunde* van Fokkema & Ibsch uit 1984 het begin- en afzetpunt geweest: naast auteurs als Valéry Larbaud en Italo Svevo namen zij daarin ook Carry van Bruggen en E. du Perron op. Hoewel (of doordat) zij poëzie buiten hun Nederlandstalige editie hielden, is hun modernismeconcept in de neerlandistiek veelvuldig toegepast op de Nederlandstalige

¹⁹ Zie Rainey 2005a en Longenbach in Levenson 1999:100-125.

²⁰ Zie Jean-Michel Rabaté's *1913: The Cradle of Modernism* (2009).

²¹ Vanuit Eliot en Pound laat Perloff (1985, 2002) tegelijk zien hoe het modernisme doorloopt in de twintigste eeuw. Deze connectie dateert minstens vanaf Edmund Wilsons *Axel's Castle* (1948), samen met Hugo Friedrichs *Die Struktur der Modernen Lyrik* (1956) een voorloper van de modernismestudie.

²² Quinones 1985:18-19. Bradbury en McFarlane lieten het modernisme van 1890 tot 1930 lopen, Eysteinson 1990 kiest voor 1910-1935, Goldman voor 1910 tot 1945. Nicholls 2009 geeft een bredere invulling en spreekt van een meervoud in *Modernisms*, net als Baetens (et al.) in het drieluik *Modernisme(n)* uit 2003, 2005 en 2008.

poëzie van de twintigste eeuw.²³ Centrale figuren zijn daarbij stevast Paul van Ostaïen en M. Nijhoff, wier debuten in 1916 als beginpunt te boek staan (gesteund door de oprichting van het tijdschrift *Het Getij*); als voorlopers worden Guido Gezelle, Herman Gorter, Karel van de Woestijne en J.H. Leopold gezien en als *annus mirabilis* kan het seizoen 1933-1934 dienst doen (*Kaas, Het land van herkomst, Nieuwe gedichten, Politicus zonder partij en Bint*).²⁴ De doorwerking ervan is groot, want Vijftig wordt beschouwd als naoorlogse inhaalbeweging waarbinnen dichters als Claus, Lucebert, Kouwenaar en Polet gelden als modernisten of avant-gardisten gelden.

De internationale context van literaire vernieuwingsbewegingen van de lange twintigste eeuw, begint dus ruwweg in de tweede helft van de negentiende eeuw, verzelfstandigt in de jaren *entre deux guerres*, maar eindigt daarna niet. Het gaat hier echter niet om de discussie over data, locaties en personele bezetting, maar om het historisch gegroeide maar niet strikt plaats-, tijd- en persoonsgebonden begrip *moderne poëzie*. Deze term wordt in wat volgt gebruikt als de context waarbinnen het onderzoek plaatsvindt. De keuze daarvoor is gemaakt naar analogie van de manier waarop de tegenstelling tussen modernisme en avant-garde is gerelativeerd. In *The Concept of Modernism* stelt Astradur Eysteinson: “Modernism” is necessarily the broader term, while the concept of the “avant-garde” has proven to enjoy a good deal of “free-play” within the overall reach of modernism. At the same time, nothing that is modernist can escape the touch of the avant-garde.²⁵ Zoals de avant-garde wordt begrepen als de radicale verschijningsvorm van het modernisme, dat er de bredere context van is, wordt in wat volgt het modernisme beschouwd als de binnenring van de bredere notie moderne poëzie.

Deze studie richt zich op dichters uit de moderne poëzie die hun positie daarbinnen ontleen aan slechts een deel van hun oeuvre. Om dat gegeven in beeld te krijgen is een concept nodig om dichterschap anders dan literair-historisch te analyseren. Daarom wordt de moderne poëzie in deze studie beschouwd als *paradigma*: een conceptueel model dat binnen een bepaalde context wordt onderschreven, daarin maatgevend is voor zowel theorie als praktijk en kan functioneren als algemeen geaccepteerd wereldbeeld. Het onderzoek naar de onderlinge receptie en verwantschap van centrale moderne auteurs heeft geleid tot enkele gemene delers die in het moderne literatuuurbegrip uitgangspunt zijn geworden. Vanuit poëticaal en institutioneel onderzoek is dit veelal gevat onder de noemer ‘autonomie’.²⁶ Een nadeel van dit concept is dat het de indruk wekt dat literatuur te isoleren

²³ Fokkema & Ibsch 1987 en 1984. De Engelstalige editie van hun studie kent een hoofdstuk over Eliot, dat ophoudt bij *The Waste Land* omdat hij erna christen werd, ook al hing zijn bekering ironisch genoeg samen met zijn naturalisatie tot Engelsman en dus zijn officiële toetreding tot de Europese letterkunde: ‘Eliot’s betrayal of the Modernist world view was confirmed by his commitment to Anglo-Catholicism.’ (1987:96). Voor recente overzichtsartikelen over het modernisme in de Nederlandse en Vlaamse literatuur zie Van den Berg & Dorleijn in Eysteinson & Lipska (red.) 2007:967-990, Bel in Baetens et al. 2003:45-67 en Goud in Baetens et al. 2005:35-48.

²⁴ Ook Vestdijks essay over *Ulysses*, Du Perrons vertaling van André Malraux’ *La condition humaine* en die van Joop Sandfort van Célines *Voyage au bout de la nuit* passen in dit rijtje. Zie Van den Braber & Gielkens 2010.

²⁵ Eysteinson 1990:150-178. De avant-garde noemt hij ‘the cutting edge’ en tegelijk het hart van het modernisme, ‘teasing out the radical element of modernism whenever it appears to be losing its edge. Vergelijk Menand & Rainey 2000:6: ‘[T]here is little ground for sustaining a programmatic distinction between the avant-garde and Modernism. The avant-garde was not located outside of or against the institution of modernism, but was firmly situated within it.’

²⁶ Het poëticaal onderzoek naar autonomie steunt op M.H. Abrams’ *The Mirror and the Lamp* uit 1953 en werd in de Nederlandse context uitgewerkt door Sötemann 1985, Van den Akker 1985 en Van den Akker & Dorleijn 1991. Het institutioneel onderzoek naar autonomie steunt op Pierre Bourdieus *Les règles de l’art* (1992) en kreeg toepassing op het Nederlandse literaire veld in Dorleijn & Van Rees 2006.

is van haar sociale context en een absoluut op zichzelf staand fenomeen is.²⁷ Deze gedachte is een radicalisering van een centraal idee binnen de moderne literatuur. 'One of the basic failures of modernism', stelt Emig in *Modernism in Poetry* naar aanleiding van Eliot, namelijk 'that to establish contact with an external reality, is transformed into one of its primary achievements.'²⁸ De literaire verzelfstandiging ten opzichte van andere, maatschappelijke en levensbeschouwelijke paradigma's, leidt dan tot een 'denial of an outside altogether.' Dat literaire auteurs, zeker ook Eliot, de opvatting hebben voorgestaan dat literatuur op haar eigen premissen dient te worden beoordeeld en beschreven, heeft dit idee van autonomie in de hand gewerkt, literatuuropvattingen, poëtica's of denkstijlen beïnvloed en institutionele consequenties gehad. In dit onderzoek wordt 'autonomie' echter vervangen door een minder absolute, meer relatieve begrip: het primaat van de poëzie. Dit moet het mogelijk maken om dichterschapen die slechts deels binnen het moderne paradigma vallen, toch als geheel te begrijpen.

II.1 Het primaat van de poëzie

Binnen het moderne paradigma staat het werk centraal van auteurs die overeenkomen op dit punt: zij legden zich (soms kortstondig) toe op de poëzie met een beroep op haar niet zelden hoog ingeschatte mogelijkheden. De moderne dichter poogt, zoals Fokkema stelt, het gebrek aan aansprekende 'preconceived concepts' en 'ready-made solutions' te compenseren door de creatie van nieuwe vormen van samenhang in taal.²⁹ Poëzie is daarmee de plaats waar de onbevredigende paradigma's uit wat Eysteinson de 'sociosymbolic order' noemt, aangevuld kunnen worden met een nog onbekend, want nog te formuleren alternatief.³⁰ Moderne poëzie vangt aan in negativiteit door zich af te zetten tegen bestaande taalvormen; fragmentatie, depersonalisatie, ambiguïteit – het bekende arsenaal moderne stijlkenmerken – zijn de consequenties van de poging een ruimte te creëren binnen de geijkte taalpatronen waarmee de verlichte westerse mens de werkelijkheid ordent en overzichtelijk maakt. De notoire complexiteit van moderne literatuur gaat gepaard met dit proces waarin, zoals Eysteinson het formuleert, 'other modes of communication [are] to be looked for, or even some other modernity [is] to be created.'³¹ Ondanks de tekortkomingen van de taal ziet een modern dichter nog mogelijkheden voor en in de poëzie – mits deze grondig wordt herontworpen. Die premisse van moderne poëzie wordt hier gedefinieerd als *het primaat van de poëzie*: het postulaat dat de poëzie als verkieslijk alternatief fungeert tussen of zelfs boven andere paradigma's.³²

²⁷ Eysteinson 1990:58,220. Jameson (2002:160) stelt terecht: 'Language, and the aesthetic itself, can never be fully autonomous without passing over into autism and schizophrenia, gobbledygook and the sheerest "inanity sonore": even nonsense rhyme (Lewis Carroll) or the autonomous superlanguage of a Khlebnikov must retain that thin final thread of reference that requires us to rephrase the characterization "autonomous" into that of semi-autonomy.'

²⁸ Emig 1995:62.

²⁹ Fokkema 1976:78, 87,

³⁰ Eysteinson 1990:239-240.

³¹ Eysteinson 1990:7. Over de fragmentatie van de vorm: 47-48.

³² Voor zover viel na te gaan gebruikte J.J. Oversteegen (1969:282) dit begrip als eerste in zijn analyse van het debat rond D.A.M. Binnendijks bloemlezing *Prisma* (1930). Ter Braak reageerde op de inleiding daaruit, waarna er een polemiek ontstond tussen de verdedigers van het magische karakter dat Binnendijk, met een beroep op Nijhoff, aan de poëzie toekende enerzijds, anderzijds die van een meer levensbeschouwelijke poëzie en poëziekritiek, waarop Ter Braak en met hem Du Perron uit waren: 'Het verzet tegen het primaat van de poëzie is

Dit postulaat kent een bondige formule in Wallace Stevens' definitie van poëzie in een gedicht uit het doorbraakjaar 1922: 'A High-Toned Old Christian Woman'.³³ Stevens stelt er de poëzie expliciet tegenover het geloof van een oude christelijke dame, die hij voorhoudt: 'Poetry is the supreme fiction, madame'. Stevens brengt het primaat van poëzie in stelling als een 'credible alternative' voor de zekerheden (in dit geval het christendom) die hebben afgedaan. Later, in zijn lange gedicht 'Notes Towards a Supreme Fiction' (1942), zal Stevens proberen in positieve termen te formuleren hoe de *supreme fiction* eruit zou moeten zien ('It must be abstract'), hoe het moet werken ('It must change') en wat het moet doen ('It must give pleasure'). Tegen die tijd blijkt Stevens 'Poetry' niet te vereenzelvigen met zijn eigen werk: zijn gedichten streeft ernaar poëzie te worden, maar hun bestemming, de 'supreme fiction', blijft buiten bereik. Dat de dichter dit echter *in* poëzie zegt, bevestigt echter dat hij het primaat geeft ten opzichte van andere paradigma's.

Poëzie die uit is op alternatieve voorstellingen van de werkelijkheid: het is een ouder fenomeen dan het kraambed van het modernisme begin twintigste eeuw. Een beslissend punt is te plaatsen in de Duitse romantiek eind achttiende eeuw, die de mens herdefinieerde als godgelijk onderdeel van de herontdekte natuur. Door zich uit te drukken geeft de mens de wereld vorm, in plaats van haar enkel te beschrijven, een ontwikkeling die de filosoof Charles Taylor in zijn mentaliteitsgeschiedenis *The Sources of the Self* 'the expressivist turn' noemt. Het 'expressivisme' verkent de orde der dingen primair door middel van de taal, met de verwachting dat zo de ware (of toch een juister) kennis van de wereld te verkrijgen is. De kunstenaar, en dan met name de dichter, zoekt naar 'subtler language' en in dat proces krijgt de poëzie het primaat toebedeeld ten opzichte van het vertoog van de rede. Daardoor neemt de druk op de precieze formulering toe: 'The poems themselves are finding the words for us.'³⁴ Gaat het literaire project van de romantiek in beginsel gepaard met optimisme, gedurende de negentiende eeuw komen haar hooggestemde aspiraties ter discussie te staan. De aanvankelijk als moreel 'goed' ingeschatte natuur wordt sterker gezien als onverschillig, en daarbij voegt zich een groeiende scepsis ten aanzien van het literair instrument. Binnen deze crisis van het optimistische romantisch expressivisme, waarin zowel de kenbaarheid van het object (de werkelijkheid) als het vermogen van het medium (de taal) aan grondige twijfel onderhevig raakt, heet de moderne poëzie aan te vangen. De paradox van dit nieuwe paradigma is dat deze verhevigde crisis toch in poëzie wordt tegengegaan.³⁵ Moderne dichters richten zich nog sterker op de taal zelf, wat de inzet van poëzie nog hoger maakt en haar kans op slagen nog kleiner. De moderne dichter maakt het zich dus moeilijk door juist in een ideologische crisissituatie het primaat aan de poëzie te blijven geven.³⁶

in feite een verzet tegen de nadruk op het esoterische element in de literatuur, en een naar voren halen van het communicatieve, en daarmee tevens het sociale, levensbeschouwelijke aspect.'

³³ Stevens 1990:59. Voor de datering op 1922 zie Bates 2007:48.

³⁴ Taylor 1990:397-418, citaat 381. Een voorbeeld van hoe dit primaat ook buiten de poëzie werkzaam is, geeft Taylor door zelf zijn hoofdstuk 'Epiphanies of Modernism' te besluiten met een citaat van Stevens en zo het laatste woord over poëzie aan de poëzie te geven. Over zijn gehele boek kwam Geldof (1997:86-96) overigens tot de conclusie dat kunst er wel het primaat op de filosofie *lijkt* te hebben ('Kunst doorbreekt de ban van vervreemding en verdinglijking en doet dit op een onvergelykbare manier: elke poging om de artistieke epifanie in een metataal te vertalen is tot mislukken gedoemd.'). Maar uiteindelijk ondergeschikt wordt aan het filosofische spreken, omdat haar epifanisch vermogen het zicht opent op een 'totaliteitsperspectief' (door Geldof getypeerd als 'metafysisch realisme') dat het domein van de filosoof Taylor is.

³⁵ 'Crisis is inevitably the central term of art in discussions of this turbulent cultural moment.' Levenson 1999:4.

³⁶ Eysteinnsson (1990:230) noemde het modernisme een '*search for meaning, a search caught between an enlightened response to the crisis of language and an anarchic abandonment amid the "ruins" of that language.*'

Tegen deze achtergrond betekent het moment waarop moderne dichters zich aansluiten op een buiten de literatuur gelegen paradigma en de daarbij behorende taal, een ondermijning van de basispremissie van de moderne poëzie. Niet langer is de poëtische taal 'supreem', ze wordt ondergeschikt gemaakt aan die van de paradigma's waarvan de moderne dichter zich eerder juist distantieerde. Zo verving Eliot zijn opvatting van een intrinsiek bewegelijke, met elk werk zich vernieuwende 'tradition', door een op eeuwige waarheden over de mens aanspraak makende 'orthodoxy'. In hoeverre *Ash Wednesday* en *Four Quartets* nog moderne poëzie zijn of poëtische orthodoxie, daarover plegen literatuurbeschouwers te discussiëren in een dispuut dat gaat over de brede vragen of literatuur ideologisch onafhankelijk is, wat de ideologische inzet van die moderne literatuur 'zelf' is en hoe die zich dan verhoudt tot andere, politieke en religieuze paradigma's.³⁷ Voor deze discussie doet de term van het 'primaat' een goede dienst omdat het, anders dan autonomie, een relatief concept is: het gaat om het primaat *ten opzichte van* bestaande paradigma's, en nooit een volledig losstaan daarvan. Zie ook Eliot: in 1955 verdedigt hij in *The Three Voices of Poetry* de duistere dichter als volgt: 'Als u betreurt dat een dichter duister is en u blijkbaar miskent als lezer, of zich enkel tot een beperkte kring van ingewijden richt – bedenk dan dat hij wellicht iets onder woorden heeft willen brengen dat niet anders te zeggen viel en dat in een taal die misschien het leren waard is.'³⁸ Eliot kent de poëzie hier nog steeds een eigen ruimte toe. En omgekeerd blijkt Eliots standpunt van rond 1920 relatiever dan wel wordt voorgesteld. Het door Menand geïsoleerde citaat uit het voorwoord bij *The Sacred Wood* heeft als zinsverband een voorbehoud: 'when we are considering poetry we must consider it *primarily* as poetry and not another thing'.³⁹ Ook in de inleiding bij een kerntekst van het moderne paradigma, behoudt Eliot zijn zin voor relativiteit: het primaat dat hij de literatuur toekende, is niet absoluut.

II.2 Dynamiek in modern dichterschap

Het oeuvremodel van deze studie kan na het voorafgaande verscherpt worden geformuleerd ten opzichte van het moderne smaldeel, en wel als *affirmatie* en *negatie* van het primaat van de poëzie. In zijn werk dat als meest modern wordt gezien, affirmeert de moderne dichter het primaat van de poëzie. De vraag met welke inzet de dichter het primaat van de poëzie affirmeert, wordt veelal beantwoord vanuit het moderne paradigma en daarom beter begrepen dan de negatie van het primaat van de poëzie. Vanuit het moderne paradigma is dit immers een discontinuïteit, en de poëzie van daarna wordt daarom veelal onderzocht vanuit een ander dan primair literair paradigma. Zo is er bij Eliot vanaf *Ash Wednesday* weinig discussie over de vraag in welke traditie hij werkt: zijn biografische bekering uit 1927

³⁷ Calinescu 1986, Lukács 2007:102-113. Om een discussie over de discours Theorie te vermijden, wordt poëzie onder verwijzing naar Easthope hier begrepen als discours te midden van andere discourses waarmee ze in verbinding blijft staan, affirmatief of negatief. Easthope (1983:22) betoogt: 'Poetry, as an element of social formation, is subject both to the laws of its own material nature AND is a term in social relations. In other words, what makes poetry poetry is what makes poetry ideological.'

³⁸ Eliot 1962:355. Vertaling van Hans Edinga.

³⁹ Eliot 1950:viii [cursieven js]. De zin komt uit de 'Preface of the 1928 edition' en luidt voluit: 'It is an artificial simplification, and to be taken only with caution, when I say that the problem appearing in these essays, which gives them what coherence they have, is the problem of the integrity of poetry, with the repeated assertion that when we are considering poetry we must consider it primarily as poetry and not another thing.'

krijgt in 1930 ook literair haar beslag doordat het gebed en de taal van de liturgie de structuur en de taal van zijn poëzie gaat bepalen.

Onderzoek naar discontinuïteit in dichterschappen steunt veelal op een dergelijk biografisch gegeven. Vanaf de jaren negentig van de twintigste eeuw heeft de bestudering van bekeringen met name vanuit psychologische en sociologische disciplines een hoge vlucht genomen, en voor de literatuur heeft dit geresulteerd in studies als *La conversion des intellectuels au catholicisme en France* (1998) van Frédéric Gugelot en *Literary Converts* (1999) van Joseph Pearce, waarin bekeerlingen als Charles Péguy, Jean Maritain en C.K. Chesterton, Evelyn Waugh en Eliot worden ingebed in een traditie van schrijvers die zich tot Rome keren.⁴⁰ Deze studies zoeken de verklaring voor de bekering veelal in de historische context: onvrede met de moderniteit doet literaire auteurs zich weer aansluiten op een breder maatschappelijk paradigma. Paul Luykx verdedigt in *‘Daar is nog poëzie, nog kleur, nog warmte’*. *Katholieke bekeerlingen en moderniteit in Nederland, 1880-1960* (2007) dezelfde these voor de Nederlandse context, maar in zijn historisch onderzoek spelen literaire werken een minieme rol.⁴¹ Dat geldt in veel mindere mate voor de theologische dissertatie van Hans van Stralen *Gehoor geven. Een discursieve analyse van de religieuze bekering* (2009). Op basis van Paulus en Augustinus en denkers als Pascal en Descartes, komt hij tot een fenomenologie van het bekeringsverhaal in de twintigste eeuw, die hij toetst aan de autobiografische geschriften van Gabriel Marcel en Gerard Reve.⁴² Hij beschouwt het fenomeen bekering – dat hij met Wittgenstein definieert als de ‘transitie’ naar een nieuwe taalfamilie – als exclusief toegankelijk via het persoonlijk verslag ervan, dat bovendien altijd achteraf is opgesteld en vaak varieert op de verslagen van voorgangers. De terminologie waartoe hij komt ligt soms dicht bij dat van deze studie, maar een belangrijk verschil met Van Stralens onderzoek en de bekeringsstudies *tout court* is dat het hier niet gaat om gelijksoortige religieuze bekeringen, maar om moderne dichterschappen waarin een discontinuïteit is vastgesteld. Het paradigma waartoe de dichter na zijn modern smaldeel toenadering zoekt, is binnen het hier ontvouwde model van ondergeschikt belang aan het feit dat zijn werk buiten het moderne paradigma komt te vallen.

Een auteur zal zijn eigen oeuvre op verschillende momenten zeer verschillend begrijpen en evalueren. Daarom is er een gedifferentieerd perspectief nodig dat het volle zicht houdt op de literaire gevolgen en oorzaken van biografische feiten – bijvoorbeeld een bekering – die door zowel auteurs als oeuvrebeschouwers nogal eens probleemloos worden gepromoveerd tot tekstuele feiten. In het essay ‘Keerpunten in een leven’ (2003) zette biograaf Jan Fontijn terecht aan tot scepsis ten aanzien van de wijze waarop auteurs dergelijke ervaringen achteraf vormgeven in hun literair of autobiografisch werk.⁴³ Zijn uitgangspunt is daarbij is Valéry’s ‘nacht van Genua’ van 4 op 5 oktober 1892. Als *Blitzkonversion* – een plotselinge levensveranderende gebeurtenis die gepaard gaat met bliksems of anderszins flitsende lichternissen – staat die tegenover de bekering als ‘eindstation van een langdurige queeste’.⁴⁴ De cultivering van die abrupte breuk heeft in het moderne paradigma betere papieren dan de geleidelijke zoektocht. Discontinuïteit wordt ook in de bestudering van moderne literatuur meer aandacht gegeven dan continuïteit.

⁴⁰ Pearce 1999. Zie voor een overzicht: Bremmer et al. (red.): 2006 en Van Stralen 2009.

⁴¹ Luykx 2007. Voor commentaar zie Kieft 2009.

⁴² Van Stralen 2007 en 2009.

⁴³ Fontijn 2003:148-166.

⁴⁴ Luykx 2007:20-21.

De literatuurstudie geeft daarmee op haar manier gevolg aan de imperatief van Rimbaud uit *Une Saison en Enfer* (1873), die aan het begin van het moderne paradigma staat: 'Il faut être absolument moderne'.⁴⁵ Het 'moderne', betoogde Antoine Compagnon in *Les Cinq Paradoxes de la Modernité*, toont zich als een voortdurend heden en kent geen voortgang naar een eindpunt: 'elle dénonce son aporie, ou son impasse logique.'⁴⁶ De breuk is voor hem hét kenmerk van literaire moderniteit, die zich voordoet als een serie breuken of zelfs als een 'traditie van de breuk', zoals Paz het in een befaamde paradox vatte.⁴⁷ Diachrone ontwikkeling binnen de moderne poëzie wijst Compagnon van de hand als al te historistisch, resulterend in een 'orthodox narratief' van het moderne: 'La tradition moderne va d'une impasse à l'autre, elle se trahit elle-même et elle trahit la véritable modernité' – 'ware moderniteit' negeert alles wat voorbij gaat aan 'het moment'.⁴⁸ 'Mijn werk is een impasse', zei Mallarmé; van Eliots *The Waste Land* is hetzelfde gezegd, en Eliot zelf was deze mening toegedaan over *Ulysses*.⁴⁹ Compagnon noemt dit 'l'essentiel d'une modernité, à savoir ce qui n'aboutit à rien'.⁵⁰ Vergelijkbaar stelde William Marx in *L'adieu à la littérature* (2005) dat moderne literatuur continu afscheid neemt van zichzelf, wat hij als een onmachtig antwoord op Rimbauts 'Adieu' uit 1873 beschouwt. De 'impasse' van Valéry noemt hij een 'symptoom van een poëzie die alleen maar kan bewijzen dat ze wel degelijk leeft door regelmatig in het openbaar zelfmoord te willen plegen'.⁵¹ Nam Rimbaud nog afscheid zonder sporen na te laten, na hem werd het literair afscheid een 'modieus thema' en de (poëtische) 'zwanenzang welhaast een genre'.⁵² Marx hanteert dus een diachroon perspectief, maar ziet het moderne paradigma als intrinsiek gestagneerd.

Om dat statische perspectief op moderne poëzie in beweging te krijgen, hanteert dit onderzoek een conceptueel kader waarin discontinuïteit en continuïteit worden samengedacht onder het begrip *dynamiek*. De geijkte opvatting dat de moderne poëzie in een toestand van onvermijdelijke *stagnatie* verkeert, wordt aangevochten door de hypothese dat het werk moderne dichter ook na hun modern smaldeel in verhouding staat tot het moderne paradigma. Het werk van dichter dat buiten het moderne paradigma valt, wordt in wat volgt niet benaderd als het gevolg van een plotselinge bekering, maar als de negatie van het primaat van de poëzie.

II.3 Poëzie van het echec < stagnatie van het paradigma

De stelling hier is dat dynamiek in modern dichterschap samenhangt met affirmatie en negatie van het primaat van de poëzie. De moderne dichter probeert een levensbeschouwelijke crisis, het gebrek aan een affirmabel paradigma, op te lossen door een beroep te doen op de mogelijkheden van de literaire taal. Daarmee beproeft hij wat Taylor

⁴⁵ Rimbaud 2006:252. De zin levert de titel van de conclusie van Frederic Jamesons *An Singular Modernity* (2002:215-216), die net als Compagnon strijdt tegen de 'sterile attempts to reinvent a discourse of modernity' en pleit voor een 'ontology of the present'.

⁴⁶ Compagnon 1990:xiv.

⁴⁷ Naar Paz 1976:10-29, zie ook Vaessens 2006:15-27.

⁴⁸ Compagnon 1990:12.

⁴⁹ Menand (2000:91) noemde *The Waste Land* 'a kind of deliberately dead end, an explosion of the nineteenth-century metaphysics of style leaving nothing in its place'.

⁵⁰ Compagnon 1990:78.

⁵¹ Marx 2008:42.

⁵² Marx 2008:44.

en in zijn spoor J.D.F. van Halsema samenvatte als het ‘epifanisch vermogen’ van het gedicht: hervorming van de taal kan een doorbraak forceren uit de sleetse kaders en een ongekende werkelijkheid blootleggen die wel het affirmeren waard is.⁵³ Eerder al noemde Perloff dit in navolging van Harold Bloom het romantische ‘crisisgedicht’: daarin wordt een dergelijke doorbraak daadwerkelijk tot stand gebracht en daarmee de status van poëzie als supereem instrument bevestigd.⁵⁴ In moderne poëzie wordt dit romantisch optimisme echter steeds sterker doorkruist door het haperen van de poëzie als epifanische generator van kennis en ervaring van de werkelijkheid: de ‘aporie’ of ‘bad epiphany’ wint terrein en ondermijnt de hoog ingeschatte vermogens van het gedicht en betreft zo ook het poëtisch instrument – het gedicht – in de crisis.⁵⁵

Binnen de Nederlandse context kreeg dit kernprobleem van de moderne poëzie al in 1957 een invloedrijke benaming van Paul Rodenko. Onder verwijzing naar zijn essay in *Met twee maten* wordt moderne poëzie vaak begrepen als ‘poëzie van het echech’.⁵⁶ De moderne dichter onderneemt in deze visie het onmogelijke: een geloofwaardige of bevredigende samenhang te formuleren door middel van het principiële tekortschietende instrument van de poëtische taal. Dat de scepsis ten aanzien van het medium hem er niet van weerhoudt telkens nieuwe pogingen te wagen, maakt de moderne poëzie tot het resultaat van de tot mislukken gedoemde pogingen haar eigen beperkingen te doorbreken. Het maximale dat moderne poëzie daarom kan bereiken is deze onmogelijkheid zelf zichtbaar te maken. Rodenko ontleende zijn metafoer aan dichters als Mallarmé en noemde dit uiterste bereik het ‘vlies’ dat de dichter scheidt van wat zich ophoudt voorbij de taal: ‘Dit vlies, dit raakvlak met het Andere is het *echech* van de moderne dichter; verder, voorbij dit vlies kan hij niet. Maar het vlies tastbaar gemaakt te hebben [...] dat is tevens de uiterste *trionf* van de dichter van het echech.’⁵⁷ Bij dat ‘echech’, het niet kunnen raken aan het met woorden gezochte fenomeen moet de moderne poëzie stilhouden omdat dat punt niet kan worden overschreden. De paradox dat deze ‘mislukking’ niet als onkunde geldt en zelfs als ‘trionf’ wordt gevierd, karakteriseert de moderne poëzie.

Een exemplarisch gedicht bij deze paradox is Mallarmés sonnet ‘*Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui*’ (1885). Het beeld dat het geeft van een vastgevroren zwaan, is vaak gelezen als symbool voor de dichter van het echech.⁵⁸ Wiel Kusters parafraseerde in *Pooltochten*: ‘Het echech is niet beslissend voor de betekenis van zijn situatie: de zwaan is een beeld van pure schittering, de *onmacht* is op dialectische wijze in een *overwinning* verkeerd.’⁵⁹ Emig stelt aan de hand van Gerard Manley Hopkins dat dit gegeven aan de basis ligt van het moderne paradigma: ‘Poems which acknowledge their *failure* as a paradoxical *success* point towards a new aesthetics, the self-referential and self-destructive aesthetics of modernism.’⁶⁰ Het is opnieuw Stevens geweest die deze paradox in een puntige oneliner

⁵³ Taylor 1990:456-493. Voor de uitwerking in de context van de Nederlandse literatuur: Van Halsema 2006.

⁵⁴ Zoals Perloff (1985:156-157) het voorstelde: ‘The dominant poetic mode of early modernism remains the lyric – what Goethe calls “die Ich-Erzählung” – in which the isolated speaker (whether or not the poet himself), located in a specific landscape, meditates or ruminates on some aspect of his or her relationship to the external world, coming finally to some sort of epiphany, a moment of insight or vision with which the poem closes.’

⁵⁵ Van Halsema (2006:92) noemt deze ‘negatieve epifanieën’ van ‘moderner makelij dan de positieve’.

⁵⁶ In *Met twee maten* (1956), Rodenko 1991:225-261. Heynders 1998:11-12 en Van Dijk 2005:94-97.

⁵⁷ Rodenko 1991:253 [cursieven js].

⁵⁸ Zie Mallarmé 1986:72

⁵⁹ Kusters (1989:15,30,N18) baseert zich op Richards opmerking over het gedicht: ‘Certitude d’une *impuissance* dépassée par l’acte qui l’assume, d’un *échech* pensé, et donc mué en une sorte de *victoire*.’ [cursieven js].

⁶⁰ Emig 1995:33 [cursieven js]: ‘Adequate expression is the paramount aim of the texts, yet all they ever arrive at is the demonstration of the instability of the relation between signifier and signified.’

goot: 'A fantastic effort has failed', hooguit overtroffen door Beckett (door Hugh Kenner de 'comedian of the impasse' genoemd), in de zinnen die als wapenspreuk van het moderne paradigma kunnen dienen: 'Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.'⁶¹ De citaten zijn afkomstig uit respectievelijk *The Rock* (1954) en *Worstward Ho* (1983) en behoren tot het laatste werk van deze twee modernisten wier gehele oeuvre binnen het moderne paradigma valt, juist omdat ze in telkens nieuw literair werk de beperkingen van de literaire taal bleven bestrijden.

De paradox van Rodenko – 'echec' en 'triomf' sluiten elkaar niet uit – typeert het modern paradigma. Dat de moderne dichter de beperkingen van de poëzie op voorhand ook aanvaardt, spreekt echter niet voor zich. Moderne poëzie komt tot stand door de erkenning van een crisis, maar heeft tegelijk de pretentie daaraan te ontkomen door middel van steeds geavanceerder taalvormingen. De moderne dichter affirmeert het primaat van de poëzie, in weerwil van de erkenning van haar onvermogens. Wanneer hij de poëzie echter gaat beschouwen als intrinsiek ontoereikend, en het echec van de poëzie dus niet wil accepteren of cultiveren, raakt de basispremissie van zijn modern dichterschap ondermijnd. De negatie van de eerder geaffirmeerde vermogens van de poëzie staat dan gelijk aan een negatie van het primaat van de poëzie. De consequentie daarvan is de stagnatie van zijn werk binnen het modern paradigma. Dit wordt in wat volgt de *paradigmatische stagnatie* genoemd: het echec van de poëzie wordt gezien als het echec van het paradigma waarbinnen die poëzie tot stand kwam.

De moderne dichter die doorschrijft na de poëzie uitputtend op haar mogelijkheden te hebben beproefd, kan uitkomen bij een ander paradigma. De precieze aard daarvan is geen selectief criterium voor dit onderzoek, maar de dichterschapen worden hier wel gevolgd tot na hun modern smaldeel. De metaforen voor discontinuïteit die de beschouwingen over modern dichterschap vaak beheersen (breuk, afscheid, impasse, echec), hebben hun affirmatieve tegenhangers. Een moderne dichter die buiten het moderne paradigma komt te vallen, kan uitkomen bij wat te formuleren is als 'poëzie van het succes', waarin continuïteit de centrale notie is. De manier waarop dichters én literatuurbeschouwers deze polaire metaforen van discontinuïteit en continuïteit inzetten, zal in wat volgt veel aandacht krijgen. Ze maken deel uit van de metaforiek waarmee gestreden wordt om de beeldvorming van moderne dichterschapen. Door de overkoepelende noties van dynamiek en stagnatie probeert deze studie de vaak tegengestelde perspectieven van continuïteit en discontinuïteit te denken als functie van elkaar.

III. Dynamiek in drie moderne Nederlandse dichterschapen

Deze studie richt zich op dichters over wie op twee punten een consensus bestaat: de plaats die ze innemen in de moderne Nederlandse poëzie en de discontinuïteit binnen hun dichterschap.

⁶¹ Stevens 1990:502; Beckett 1996:89. Kenner 1964:67.

III.1 Drie deels moderne dichters

Centraal in het corpus staat de dichter die geldt als de Nederlandse Eliot: M. Nijhoff (1894-1953). Het werk van Eliot en Nijhoff is veelvuldig met elkaar in verband gebracht en heeft een vergelijkbare status: was Eliot binnen de Angelsaksische context de 'first non-academic critic who sounds like an academic critic', Nijhoff is dat voor Nederland.⁶² Zijn werk is van invloed geweest op zowel poëzie als poëziekritiek en hij kreeg in de studie van de moderne Nederlandse poëzie een centrale positie toebedeeld die is hij nog niet kwijtgeraakt. Literair-historisch heeft zijn werk lang de status van onplaatsbaarheid gehad, maar sinds de ontwikkeling van het concept 'modernisme' is het binnen de neerlandistiek geduid als de prominente Nederlandse bijdrage aan de Europese moderne poëzie.

Nijhoffs zelfverklaarde 'ommekeer' tot het 'schrijven zelf' als 'avontuur of match' in *De pen op papier* (1926) markeert daarbij zijn entree in de moderne poëzie. Deze geeft hij gevolg met kritieken die het primaat van de poëzie krachtig affirmeren. Zijn modern smaldeel vanaf *Vormen* (1924) culmineert in wat als de Nederlandse tegenhanger van *The Waste Land* wordt gezien: het lange gedicht 'Awater' dat *Nieuwe gedichten* (1934) besluit. Dat zijn werk van daarna wel als 'wending' is begrepen die hem buiten het moderne paradigma plaatst, maakt dat zijn dichterschap een centrale positie in deze studie verdient. Met name het toneelwerk dat in de jaren dertig Nijhoffs literaire productie gaan domineren, blijft de stof leveren voor conflicten tussen literatuurbeschouwers van modernistische en christelijke signatuur. Dat Nederlands meest moderne dichter zich met zijn lekenspielen en psalmberijmingen een dienstbaar en liturgisch dichterschap aanmat, wordt in dit onderzoek niet op voorhand als 'opdroging' of 'feitelijk zwijgen' begrepen, noch als blijk van de fundamenteel christelijke inslag van zijn gehele oeuvre, maar als mogelijke reactie op de 'impasse' die hij in zijn modern smaldeel veelvuldig thematiseerde.⁶³ Het feit dat hij zijn poëzie in de laatste decennia in dienst stelde van verschillende gemeenschappen, wordt vanuit de ontvouwde hypothese mogelijk verklaarbaar als een herziening van zijn eerdere affirmatie van het primaat van de poëzie.

Als Nijhoff in december 1916 debuteert met *De wandelaar*, is net de 'tweede, zeer veel vermeerderde druk' van het epos *Pan* verschenen: de laatste poëziepublicatie van de dichter die te boek staat als de eerste en meest radicale poëzievernieuwer uit de moderne Nederlandse poëzie: Herman Gorter (1864-1927). Schreef hij met *Mei* (1889) de tekst die de inzet van de Beweging van Tachtig verwezenlijkte en het jaar daarna met *Verzen* (1890) de bundel waarmee de moderne poëzie binnen Nederland goed heet aan te vangen, ten tijde van *Pan* liggen Gorter en de moderne poëzie echter ver uit elkaar.

Ook Gorters dichterschap bevat de twee centrale elementen van dit onderzoek. Zijn werk vervult een stichtende rol binnen de moderne Nederlandse poëzie, maar deze rol is uiterst 'short-lived': een jaar na *Verzen* 1890 publiceert hij de reeks 'Kenteringssonnnetten'. Dat deze benaming postuum, veertig jaar na eerste publicatie in *De Nieuwe Gids* is gemunt door zijn voormalige partijgenote Henriëtte Roland Holst, doet de vraag rijzen of de

⁶² Menand & Rainey 2000:2. Voor een vergelijkende lezing van beide gedichten: zie D'Haen 2009, Van den Akker 1994 en Van Halsema 1991. Eszenyi 2000 legt juist het verband tussen 'Awater' en 'The Love Song of J. Alfred Prufrock'.

⁶³ Dorleijn 1991 en Van der Akker 1994:133.

sonnetten Gorters overgang naar een nieuw paradigma vormden. In de neerlandistiek van afgelopen decennia is er vooral aandacht geweest voor Gorters vroegste werk, zijn positie binnen de context van Tachtig en de jaren direct na *Mei*. Dat zijn spinozistische en socialistische poëzie – verreweg het omvangrijkste deel van zijn dichtwerk – weinig aandacht kreeg, wijst op een moeizame verhouding van dit werk tot het moderne paradigma. Dit onderzoek stelt de vraag of Gorter het primaat van de poëzie even stevig ging negeren als hij het eerder affineerde.

Wordt Gorter beschouwd als de eerste moderne Nederlandse dichter en Nijhoff als de centrale, de lange twintigste eeuw (1889-heden) wordt in dit onderzoek bestreken door een contemporain oeuvre dat net zo min is afgesloten als het paradigma van de moderne poëzie. In het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw integreerde Willem Jan Otten (1951-) zijn toetreding tot de katholieke kerk in zijn oeuvre: met essays, romans en vooral toneel en poëzie probeert hij de verhouding tussen literatuur en geloof te actualiseren in het Nederlands literair debat en keert zich uitdrukkelijk tegen het moderne paradigma waar een deel van zijn eerder werk binnen valt.

In jaren tachtig citeerde Otten herhaaldelijk en met instemming Stevens' notie van poëzie als 'supreme fiction'. Alleen al blijkens de titel affineerde hij het primaat van de poëzie met de poëziebundel *Ik zoek het hier* (1980). Hij blijft dat doen tot *De letterpiloot* (1994), waarin een lezing over Stevens staat. Voor en na dit modern smaldeel is er sprake van dynamiek in Ottens dichterschap: zijn vroege werk schreef Otten in navolging van Chr. J. van Geel, wiens invloed hij afschudt met *De eend* (1975). Op basis daarvan noemde Guus Middag hem in 1996 'knikdichter': een bondige samenvatting van het object van deze studie. Deze is nog beter toepasbaar op Ottens dichterschap vanaf de bundel *Eindaugustuswind* (1998), als Otten het christelijk geloof gaat affirmeren en zijn werk verbindt met dat van literaire bekeerlingen, onder wie Eliot – Otten schreef herhaaldelijk over 'The Journey of the Magi'. Dat maakt Ottens nog lopende oeuvre tot een relevante casus voor de vraag naar de onverminderde aantrekkingskracht én beperkingen van het modern paradigma. De analyse van dynamiek in zijn dichterschap (hoofdstuk 4) volgt op dat van de centrale modernist Nijhoff (hoofdstuk 3) en dat van Gorter, waarmee de moderne poëzie in Nederland heet te beginnen (hoofdstuk 2). Deze studie onderzoekt zo een drietal dichtersschappen uit de gehele van de moderne Nederlandse poëzie. De slotbeschouwing (hoofdstuk 5) herneemt de onderzoeksresultaten om te beproeven of deze zijn te extrapoleren naar een perspectief op modern dichterschap.

III.2 Drie deelanalyses naar dynamiek

De consistentie tussen de hoofdstukken over Gorter, Nijhoff en Otten ligt naast de bovengenoemde twee selectiecriteria in de benaderingswijze van de dynamiek van hun dichterschap. Ieder hoofdstuk vangt aan (§I) met de stand van het onderzoek naar het werk van de dichter in kwestie, met speciale aandacht voor de manier waarop daarin de dynamiek in het oeuvre wordt begrepen. De dominante metaforen daarvoor zijn gekozen tot hoofdstuktitel: 'kentering' (Gorter), 'wending' (Nijhoff), 'knik' (Otten). Op basis van de bestaande secundaire literatuur worden de oeuvres in kwestie ingepast in het hierboven ontvouwde model. De status binnen het moderne paradigma is daarbij bepalend: het moderne smaldeel (§II) vormt telkens het uitgangspunt van elke analyse. Vandaaruit vindt

de analyse van dynamiek plaats. Eerst (§III) wordt gezien in hoeverre het begin van het modern smaldeel kan worden gezien als de affirmatie van het primaat van de poëzie. Daarna (§IV) is de vraag of het einde van het moderne smaldeel bij de dichter in kwestie gelijkstaat aan de negatie van het primaat van de poëzie. Het instrumentarium om te peilen in hoeverre de dichter in kwestie per fase het primaat van de poëzie affirmeert of juist niet, bestaat in elke subparagraaf uit deze drie parameters: formele, intertekstuele en paradigmatische analyse.

Ten eerste wordt door *formele* analyse gezocht naar vormkenmerken waarmee de dichter in zijn werk het primaat van de poëzie affirmeert of negeert. De premisse is dat een moderne dichter de bestaande vormen vernieuwt omdat deze niet voldoen. De formele consequentie van het primaat van de poëzie is het voortdurend avanceren van het taalinstrument. Andersom kan een moderne dichter weer afzien van dit formeel primaat. Om Eliot opnieuw als voorbeeld te nemen: tussen *The Waste Land* en *Ash Wednesday* een stilistische ontwikkeling vastgesteld die hem van complexe syntaxis naar eenduidige zinsbouw leidt, van onregelmatige ritmiek naar een kalme, vloeiende regelval, van polysemische woordkeus naar semantische helderheid, van discontinue compositie naar compositorische samenhang.⁶⁴ Dergelijke formele dynamiek zal worden geanalyseerd in verhouding tot het voor de moderne poëzie paradigmatische vrije vers. De bevrijding van de traditionele patronen van rijm, metrum en regellengte gaf in de tweede helft van de negentiende eeuw in zowel het Angelsaksisch (Walt Whitman) als het Franse (Jules Laforgue, Rimbaud) taalgebied vorm aan de modernisering van de poëzie.⁶⁵ De versvorm wordt sindsdien door moderne dichter zelf bepaald, in plaats van door de traditie. Paradoxaal genoeg werd in de eeuw die volgde het vrije vers zelf de norm: Chris Beyers noemt het in *A History of Free Verse* (2001) 'the form that dominated the century'.⁶⁶ Door de verhouding van de dichter tot deze moderne formele norm per fase te analyseren, kan een keuze voor het verslibrisme worden begrepen als affirmatie van het primaat van de poëzie, de keuze voor vaste versvormen als het sonnet (Gorter, Nijhoff) of de epiek als negatie daarvan.

Ten tweede zijn de teksten waartoe een dichter zich in zijn werk impliciet of expliciet verhoudt, het object van de *intertekstuele* analyse van dit onderzoek. Het primaat van poëzie heeft als intertekstuele consequentie dat het werk van de moderne dichter zijn betekenis niet primair ontleent aan reeds bestaande tekst. Integendeel: het moderne dichtwerk werpt zich op als eind- of fenotekst, die in creatieve wedijver verschillende bron- of architeksten opneemt in een nieuwe samenhang. De notie 'emulatie' is voor het moderne intertekstualiteitsbegrip daarom een centraal begrip. Zo stelt Claes in zijn handboek *Echo's echo*: 'Ook al is de nagevolgde een meester, de navolger mag zich tegenover hem niet slaafs opstellen, maar, zodra de leerperiode voorbij is, als een vrij, zelfstandig man.'⁶⁷ Deze strijdmetafoor wordt in de twintigste eeuw afgelost door die van het cultuurproduct 'tekst' (James' 'Figure in the Carpet', Nijhoffs 'Perzisch tapijt'), en met deze textielmetafoor, stelt

⁶⁴ Zie: Kenner 1960 en Emig 1995:80: 'If 'Gerontion' marks Eliot's move from ironically relativistic characters to dislocated voices or "areas of consciousness", [...] and thus an important transition from metaphor to metonymy in his poems which eventually culminates in *The Waste Land*, then 'The Hollow Men' and *Ash-Wednesday* can be regarded as stages in the development from metonymic fragmentation to a new symbolic unity.'

⁶⁵ Clive 1990: 102: 'The crucial change that takes place as one shifts from regular verse to free verse: that while in regular verse accent confirms the rhythmic probabilities of fixed sequences of syllables and is thus in some ways subservient to those syllabic sequences, accent in free verse creates rhythm and makes the number of syllables in each of the measures it articulates the result of, and thus subservient to, its own need to irrupt.'

⁶⁶ Beyers 2001:1.

⁶⁷ Claes 2011:31.

Claes, verdwijnt de maker uit zicht en staat de tekst zelf centraal en verglijdt 'de aandacht dus van grondtekst naar eindtekst, van traditie naar originaliteit'.⁶⁸ In het geval van Eliot is *The Waste Land* in verband gebracht met de Indische filosofie, met de filosofie van Bradley, met het christendom en met het idealistisch failliet na de Eerste Wereldoorlog, maar deze interteksten staan naast elkaar: het gedicht maakt zich niet ondergeschikt aan de kernteksten uit de paradigma's van religie, ratio en politiek, blijft daardoor ontvankelijk voor eindeloze interpretatie, en kan zo zelf tot brontekst worden. Vanaf *Ash Wednesday* zijn de kerkelijke liturgie en Dante echter bepalend voor de opbouw van Eliots poëzie.⁶⁹ Voor Nijhoff is het de vraag of citaten uit het christendom in zijn late werk anders functioneren dan als onderdeel van 'Awater'; voor Gorter of Marx in *Pan* een andere intertekstuele functie heeft dan Van Deysse in *Verzen* 1890. Over de gehele lengte peilt deze studie ook in hoeverre de moderne poëzie zélf een intertekst wordt in de loop van de twintigste eeuw. Werkte Gorter in 1890 nog zonder veel kennis van moderne poëzie, Nijhoff kan in de jaren twintig in zijn kritieken, vertalingen en poëzie al terugkijken op een nationale en internationale moderne traditie. Dat Otten zich op centrale moderne dichters als Stevens en Eliot verlaat, doet vermoeden dat de moderne poëzie zelf steeds sterker functioneert als brontekst.

Deze eerste twee deelanalyses zijn het onmisbare voorwerk voor de analyse naar *paradigmatische* dynamiek waarmee elke paragraaf besluit. Daarin wordt onderzocht hoe het dichterschap in de onderscheiden delen van het oeuvre zich verhoudt tot het moderne paradigma. In het moderne smaldeel zal die verhouding impliciet en/of expliciet worden gekenmerkt door affirmatie van het moderne paradigma. Hoewel het primaat van de poëzie in kritieken en programmatische teksten beleden kan worden, moet de affirmatie in de eerste plaats uit de gedichten opgemaakt worden, omdat moderne poëzie haar eigen context schept, ideologisch onbepaald lijkt en zich onttrekt aan definitieve duiding en plaatsing – juist omdat de taal voor definitieve duiding en plaatsing (vooralsnog) ontbreekt. De analyse contrasteert daarom aan het werk dat centraal is komen te staan binnen het moderne paradigma, met het werk dat niet als nog niet of niet langer modern wordt beschouwd. Teksten die op creatieve stagnatie (echec, impasse) duiden, spelen daarbij een belangrijke rol, omdat ze kunnen aangeven hoe de dichter strijdt met de grenzen van het moderne paradigma. Door verder te kijken dan het werk waarin de dichter deze stagnatie tematiseert, wordt gezien hoe hij zijn dichterschap aansluit op bredere cultuurhistorische constellaties, hoe hij daarmee de grenzen van het paradigma van de moderne poëzie oprekt, of eventueel overschrijdt.

III.3 Dynamiek in dichterschap

De literaire ruimte waarbinnen deze formele, intertekstuele, paradigmatische dynamiek wordt onderzocht is die van het dichterschap. De in principe oneindige reeks tekstuele sporen die een schrijver achterlaat, wordt hier pragmatisch afgebakend tot de bij leven gepubliceerde teksten van een auteur. Wanneer ongepubliceerd materiaal wordt gebruikt, gebeurt dat met opgave van reden. Analyse van het integrale dichterschap is echter niet het doel, het gaat om de dynamiek daarbinnen: de verhouding tussen continuïteit en

⁶⁸ Claes 2011:35.

⁶⁹ Zie: Longenbach 1994:176-188, Kenner 1961:210 en Gordon 1999:350.

discontinuïteit. Indicatoren van deze dynamiek bevinden zich op verschillende niveaus. De externe beeldvorming van het oeuvre, vooral in de academische studies, is telkens uitgangspunt. Deze wordt echter stevast afgezet tegen wat de dichter, in poëzie en daarbuiten, zelf heeft meegedeeld over zijn afgelegde of nog af te leggen parcours. Meer dan deze expliciete reflectie is de impliciete indicator van dynamiek van belang: dat wat de dichter aan handelingen verricht om zijn ontwikkeling te illumineren of juist te verduisteren. Belangrijk daarbij zijn de momenten waarop een dichter (een deel van) zijn werk samenbrengt: bundeling, wijziging in herdrukken, bloemlezingen, verzameluitgaven, kortom de wijze waarop een dichter de balans opmaakt van het eigen werk door selectie en ordening. Zo suggereerde Eliots uitgave van *Poems 1909-1925* dat hij het eindpunt van zijn dichterschap bereikt had, en is in *Four Quartets*, met name het slot 'Little Gidding' een 'deliberately retrospective summary' van zijn dichterschap gezien.⁷⁰ Een dergelijke terminale of cumulatieve functie van bundeling speelt een belangrijke rol in het beeld dat een dichter van zijn oeuvre geeft: het kan de opvattingen die dichters al bij leven over hun oeuvre vormen prijsgeven.

Onvermijdelijk ontwikkelt een dichter een beeld van het eigen oeuvre: de voorstelling van het eigen werk als continuüm of juist als discontinu parcours. Betekenisvol is hoe hij zijn eigen werk in retrospectief indeelt, welke fasering hierdoor ontstaat en welke poëzie hierdoor als overgangswerk wordt geprononceerd. De slotparagraaf van elk hoofdstuk (§V) laat aan de hand van edities zien hoe de dichter in zijn oeuvrevoorstelling zijn moderne werk positioneerde en begreep. Dit wordt gecontrasteerd met de edities na zijn dood, door te zien hoe het moderne paradigma geleid heeft tot een andere oeuvrevoorstelling. Dit institutionele aspect speelt in de analyses een ondersteunende rol wanneer de keuze voor nieuwe publicatieplaatsen de dynamiek in zijn dichterschap kan verhelderen. Deze benadering blijft van secundair belang, en beperkt zich vooral tot het signaleren van de tijdschriften waar de dichters hun werk onderbrengen; analyse van publicatiegedrag fungeert als hulpinstrument.⁷¹

Deze studie gaat om dynamiek in dichterschapen en richt zich daarom primair op poëzie. Een argument daarvoor is het feit dat zowel Gorter, Nijhoff, als Otten debuteerde met een bundel poëzie, allen op jeugdige leeftijd. *Mei* is het debuut van een vijftwintigjarige, *De wandelaar* van een tweeëntwintigjarige en Otten was ten tijde van zijn debuutbundel *Een zwaluw vol zaagsel* eenentwintig. Alle drie de dichters hebben andere genres dan poëzie beoefend, van politieke propaganda tot toneelvertalingen, van operakritiek tot romans, maar zijn door de literatuurgeschiedschrijving vooral als dichter geboekstaafd en bestudeerd. Door de poëzie als uitgangspunt te nemen van het onderzoek naar overige werkzaamheden, kan de verhouding tussen de lyriek als 'Paradigma der Moderne'⁷² en de andere dan poëtische genres geanalyseerd worden in termen van oeuvreversmalling of oeuvreverbreding. Dat houdt de mogelijkheid open dat moderne dichters in de loop van hun oeuvres hun definitie van poëzie oprekken tot buiten de grenzen

⁷⁰ Kenner (1961:208): '*Poems 1909-1925* seemed likely to slip ineluctably into the past as the complete poetical works of T.S. Eliot.' Ackroyd (1984:156) herneemt: 'It was conceivable that he would never write poetry again.' Hij stelde zelfs dat Eliot vanaf 'The Hollow Men', het laatste gedicht uit die bundel, ging werken aan een oeuvre waarin de teksten elkaar spiegelde (1961:129): 'It was at about that time that he appears to have begun contemplating his own poetic enterprise as a single work'. Emig (1995:84): 'It [*Four Quartets*] is a deliberately retrospective summary of Eliot's poetic career, an evaluation of the influences that have shaped his poetic voice.'

⁷¹ Dorleijn 2009:15 suggereerde de mogelijkheid om de institutionele context data te laten leveren in een tekstgericht interpretatief onderzoek, bijvoorbeeld door openingsgedichten extra gewicht te geven.

⁷² Zoals de titel luidt van een congresbundel onder redactie van Wolfgang Iser uit 1966.

van het moderne paradigma. In de slotbeschouwing van deze studie worden de onderzoeksresultaten van de afzonderlijke auteurshoofdstukken met elkaar in verband gebracht per analyse naar formele, intertekstuele en paradigmatische dynamiek. De vraag is daar in hoeverre de deelconclusies kunnen aanzetten tot een bredere visie op dynamiek in modern dichterschap dan dat van de drie dichters over wie het hier gaat.

2. Kentering

Dynamiek in het dichterschap van Herman Gorter (1889-1916)

I. De huidige Gorter – Status quaestionis

Als in september 1952 het achtste en laatste deel van de *Verzamelde werken* van Herman Gorter verschijnt, typeert *Vrij Nederland* hem als volgt: 'Hij staat aan een begin, aan een eeuwig beginnend begin. En daarvan is hij de dichter.'⁷³ De dichter van het begin te zijn – daarop mikte Gorter al met de eerste regel van zijn debuut. En het lukte: want hoewel hij met zijn eerste werk aan het einde staat van de eerste moderniseringsbeweging van de Nederlandse poëzie – die van Tachtig – werd Gorter in de twintigste eeuw vooral de dichter met wie de moderne poëzie in Nederland pas goed begint.

De geciteerde criticus van *Vrij Nederland* was M. Nijhoff. Hij overleed een paar maanden later en is in de tweede helft van de twintigste eeuw nauwelijks tegengesproken. Weer een jaar later bevestigde Paul Rodenko met zijn invloedrijke bloemlezing *Nieuwe griffels, schone leien* (1954) Gorters statuus als voorloper van de moderne Nederlandse poëzie: samen met Gezelle staat hij aan het begin van de moderne Nederlandstalige poëzie, die met Van Ostaijen en Nijhoff poëticaal verzelfstandigde en die op dat moment loopt tot Lucebert en Claus. Als vlak na de Tweede Wereldoorlog een tweede vernieuwingsgolf doorbreekt, noemen haar spreekstalmeesters vooral Gorter als voorloper.⁷⁴ Avant-garde en academie trekken hierin één lijn; Gorter ontbreekt in geen anthologie en neemt in het gevestigde narratief van de moderne Nederlandse literatuur na 1880 een cruciale positie in. *Mei* (1889) bekroonde de Beweging van Tachtig, *Verzen* (1890) loste Van Deysse's literair programma in, ontlokte Kloos de typering die het adagium van de lyriek van en na Tachtig zou worden, gaf het dichterschap van Leopold een beslissende impuls, beïnvloedde Henriëtte Roland-Holst, Boutens en daarna nog vele moderne dichters, van Marsman tot Lucebert en verder.

Werd *Mei* al snel gecanoniseerd, *Verzen* is pas lang na Gorters dood naar voren geschoven als 'hoogtepunt, een eindpunt en een beginpunt', zoals Anbeek het in zijn handboek formuleerde: 'Hoogtepunt en eind van de zintuiglijke overgave van Tachtig; beginpunt van het symbolisme, om het eens op de wijze van Stuiveling te zeggen.' De referentie aan Stuiveling (mogelijk aan zijn verantwoording van het *Verzamelde werk* uit 1952: 'dit hoogtepunt van lyrische poëzie [betekende] tevens een eindpunt', of aan diens proefschrift uit 1934: 'wiens *Mei* het hoogste en wiens *Verzen* het uiterste punt der Nieuwe Gids-poëzie vormen')⁷⁵ vat de naoorlogse consensus over Gorters vroegste werk samen.

Lang is *Verzen* literair-historisch een onplaatsbare bundel gebleven en in verband gebracht met symbolisme, decadentisme, impressionisme, naturalisme en expressionisme, maar het oudste etiket blijkt toch het stevigst. Het 'sensitivisme', de stroming die Lodewijk van Deysel zelf voor Nederland ontwierp in 'Over literatuur' (1886) en door Gorter gerealiseerd zag, werd nog een eeuw later door Kemperink als literair-historisch concept uitgewerkt.⁷⁶ In recent onderzoek is Gorter ingeschaald als 'wegbereider van het modernisme', zoals Goud hem noemde en in de meest recente literatuurgeschiedenis eindigt de paragraaf over Gorter met de plaatsing van *Verzen* in een 'bredere, internationale

⁷³ Nijhoff 1982,2:1055.

⁷⁴ Heynders (2006:47) houdt Rodenko verantwoordelijk voor dit allitererend beginpunt Gezelle-Gorter.

⁷⁵ Anbeek 1990:68; Stuiveling 1952:18-19; Stuiveling 1934:185.

⁷⁶ Kemperink 1988:125-137. Over het symbolisme van Gorter zie Van den Bergh 1986; Endt typeert hem als laatromantisch (1986:156-158 en 96-105). Over expressionisme zie Stuiveling 1934:196; Van Halsema 1994 spreekt over 'decadence' in Gorters poëzie rond 1890.

context'.⁷⁷ Door die verbinding met de internationale context wordt Gorter als de eerste moderne dichter van Nederland gezien. Zijn werk heet te breken met de dan geldende conventies en een literair-historisch nulpunt te creëren waarvan Nijhoffs 'eeuwig beginnend begin' een kernachtige typering is.

Deze proto-moderne Gorter is gebaseerd op een klein deel van zijn oeuvre: het werk dat hij voor zijn zesentwintigste levensjaar schreef. Zijn snelle ontwikkeling van *Mei* naar *Verzen* is een schoolvoorbeeld van hoe een dichter met bestaande tradities breekt, inclusief zijn eigen werk tot dan toe. Ondanks zijn succes koos Gorter na *Mei* voor een nieuw experiment, en juist dat bracht hem tot 'het onbegrijpelijke hoogtepunt' of 'mijlpaal'⁷⁸ binnen de nationale poëzie van die tijd en erna. De ontwikkeling die Gorter de jaren ná *Verzen* doormaakt is echter minstens even radicaal als die na *Mei*, maar nam meer tijd in beslag. Hoe meer Gorter begindichter afraakt, hoe meer hij uit het zicht van de literatuurbeschouwing verdwijnt. Dat de recente literatuurgeschiedenis *Alles is taal geworden* wat betreft Gorter direct stopt na *Verzen*, kan komen doordat het deel tot 1900 loopt en Gorters dichtwerk van daarna overlaat aan het nog te verschijnen deel dat 1900-1945 bestrijkt. Maar ook vóór het begin van de twintigste eeuw is al sprake van discontinuïteit in Gorters werk. *De school der poëzie*, de bundel waarin Gorter *Verzen* opnam en die hij levenslang bleef herordenen, verscheen voor het eerst in 1897 en bevatte de gedichtengroepen die nog in *De Nieuwe Gids* verschenen maar van een grondige heroriëntatie blijk gaven. Van Halsema vatte deze discontinuïteit samen als 'tot op grote hoogte een afscheid van de radicale moderniteit die Gorters experimenten tussen 1889 en 1892 uniek maakt in onze letterkunde en deze verbindt met veel twintigste-eeuwse dichterlijke experimenten waarin de directe ervaring het uitgangspunt vormt.'⁷⁹ Hoewel Gorter allerm minst stilvalt na *Verzen*, is de metaforiek waarmee dat werk wordt getypeerd die van stagnatie: Gorter neemt 'afschied', loopt tegen een 'grens', belandt in een 'impasse' en moet leven en werk veranderen door een 'koerswijziging'.⁸⁰ De groep van tweeëndertig sonnetten uit *De Nieuwe Gids* van augustus 1891, door Henriëtte Roland-Holst 'kenteringssonetten' genoemd, is een eerste manifestatie van die 'sprong terug' of 'terugkeer'.⁸¹ Gorters werk rond 1890 laat twee momenten van discontinuïteit zien binnen enkele jaren. In de woorden van Endt wordt 'zijn eerste keerpunt: van *Mei* (1889) naar de sensitieve *Verzen* (1890)' rap gevolgd door een 'tweede wending: via de kenteringssonetten naar het spinozisme (1892)'.⁸²

Afgaand op de bestaande secundaire literatuur is Gorters dichterschap dus in drie fasen te verdelen: het moderne smaldeel is *Verzen*, met *Mei* daarvoor en daarna alles na 1890. Het grootste deel van zijn oeuvre wordt in de literatuurstudie van de laatste decennia aangeduid met de namen van de denkers die Gorters werk beïnvloedden. De titel van Anbeeks Gorterparagraaf, 'Van *Mei* naar Marx', is daarvoor illustratief.⁸³ Schreef Gorter eerst nog zelf dichtwerk, erna werd hij spreekbuis van de denkers op wie hij studeerde: eerst

⁷⁷ Goud (in Baetens 2005:42-44) volgt de lijn terug van Nijhoff naar Leopold, naar Gorters *Verzen* 1890. Over Boutens' modernisme twijfelt hij. Van den Berg & Couttenier (610) ontlene hun kennis aan Van Halsema 2006.

⁷⁸ Respectievelijk Van Halsema 2008:8; en Knuvelde 1979:175.

⁷⁹ Van Halsema 2006:21-22 verwijst door naar De Jong 1985:154, voor wie deze poëzie 'mede de artistieke ontwikkeling van de twintigste eeuw' aankondigt en die op zijn beurt verwijst naar Stuiveling 1964:7.

⁸⁰ Respectievelijk De Schutter 2000:61 en Endt 1977:153.

⁸¹ Respectievelijk Anbeek:70 en Knuvelde 1979:175-176.

⁸² Endt 1998:96.

⁸³ Een echo vindt deze formulering in Van Halsema 2006:9, die spreekt over *De school der poëzie* 1897 als 'Gorters poëzie na *Mei* en vòòr Marx, tussen 1889 en 1897'.

Benedictus de Spinoza, die hij tussen 1892 en 1895 las en vertaalde; vanaf 1896 tot zijn dood kreeg Karl Marx het voor het zeggen. In deze voorstelling verruimt Gorter na een korte periode dus het primaat van de poëzie volledig voor dat van filosofie en politiek. Wanneer Gorters poëtisch oeuvre als geheel wordt beschouwd, gebeurt dat vaak in termen van steeds grotere afstand tot de moderne poëzie. Gorter volgt een ander parcours en staat als hij in 1916 met *Pan* zijn laatste dichtwerk publiceert ver af van het moderne paradigma.

Dit levert de vraag op of Gorter met *Verzen* het primaat van de poëzie even radicaal affirmeerde, als hij het erna ging negeren. Dit hoofdstuk onderzoekt zijn dichterschap door de ontwikkeling van *Mei* naar *Verzen* te analyseren op de formele, intertekstuele en paradigmatische dynamiek (§III). De meeste ruimte zal de analyse innemen van dynamiek in zijn oeuvre na *Verzen* (§IV). Aan de hand van edities contrasteert de slotparagraaf (§V) Gorters visie op zijn werk met dat van de huidige beeldvorming. Eerst echter volgt een beschouwing van Gorters moderne smaldeel vanuit de vraag wat het tot beginpunt van de moderne Nederlandse poëzie maakt.

II. De moderne Gorter

De stevige reputatie van *Verzen* als de eerste Nederlandse bundel met moderne lyriek steunt op vaste typering en ervan als ‘onmiddellijk’, ‘direct’ en ‘nieuw’.⁸⁴ Vooral dat laatste adjectief hoort bij Gorter sinds zijn debuutregel, maar in het openingsgedicht van *Verzen* deed hij een poging *Mei* op noviteit te overtroeven.⁸⁵ Verbond *Mei* de vernieuwing al in de derde regel aan het verleden (‘ik wil dat dit lied klinkt als het geluid / dat ik eens hoorde op een zomernacht’), het eerste gedicht uit *Verzen* begint in het verleden (‘Toen de tijden bladstil waren, lang geleen’) maar eindigt in het heden: ‘o nieuw getijde dat is nu’. Van ‘Toen’ naar ‘nu’: de bundel neemt meteen afscheid van een tijdperk, mogelijk van de negentiende eeuw, die passief en bloedeloos was maar ‘nu’ – met Tachtig als vitaliserende kracht – ‘bloedrood’ wordt gekleurd. Evengoed kan de dichter hier terugblikken op zijn eigen voorgeschiedenis: het bleke meisje uit het openingsgedicht zou het meisje uit Gorters debuutepiek kunnen zijn.⁸⁶ Het precieze afzetpunt van *Verzen* komt in §III uitgebreider ter sprake. Hier is het vernieuwingsmotief als zodanig van belang. Door het ‘toen’ direct te onderschikken aan het ‘nu’, maakt *Verzen* een moderne manoeuvre bij uitstek. De radicale breuk met het verleden noemde Compagnon een fundamentele waarde van de moderniteit, die leidt tot een ‘conscience du présent comme présent’.⁸⁷ Het heden primeert op het verleden en wordt in het kunstwerk onderzocht.

⁸⁴ Stuiveling (1952:18-19) stelde dat Gorter al expressionisme bedreef en dat ‘het onmogelijk was een nog grotere directheid te bereiken’; Endt (1977:137) noemde de ‘onmiddellijkheid’ van deze poëzie ‘experimenteel’ en vooruitlopen op de ‘vele -ismen in de vormverbrijzelende twintigste-eeuwse kunst’; voor De Jong (1984:154) kondigde hij ‘de artistieke ontwikkeling van de twintigste eeuw aan’; Van Halsema (2006:21-22) noemde Gorters ‘directheid’ van ‘moderne makelij’.

⁸⁵ In *De Nieuwe Gids* van augustus 1889 volgt het gedicht op ‘Een meisje’ (‘‘S morgens op het witten laken’). Het is in de bundel dus welbewust voorop geplaatst. Zie ook Endt 1964:408-409.

⁸⁶ Endt 1977:169.

⁸⁷ Compagnon 1990:31.

De consequenties die dit voor Gorters poëzie heeft gehad, worden zichtbaar in het verloop van de bundel *Verzen*. In de regel worden er twee groepen gedichten onderscheiden: de eerste blikt vooral terug en is in voorstelling en vormgeving sterk verwant aan Gorters debuut; de tweede neemt het 'nu' als uitgangspunt en krijgt in de bundel geleidelijk de overhand.⁸⁸ Deze tweede groep is als modernste aangemerkt omdat zij nauwelijks nog vastzit aan de conventies waarvan de eerste zich nog bedient. Het is met die tweede groep dat Gorter kwam tot een poëzie die door tijdgenoten, latere dichters en literatuurgeschiedschrijvers als het begin is gezien van de Nederlandse moderne poëzie. Daarbij wordt Gorter benaderd als wat Compagnon een 'premier moderne' noemde: 'Comme Baudelaire on Manet, ou encore Cézanne, les premiers modernes, on [...] le furent malgré eux ou à leur insu.'⁸⁹ Jameson noemde dit type kunstenaar: 'the classical modernists [which] came into a world without models'.⁹⁰ Zonder het nog te weten stonden deze kunstenaars aan het begin van wat in de eeuw erna het moderne paradigma werd. De bundel wordt op die eigenschappen achtereenvolgens formeel (§II.1), intertekstueel (§II.2) en paradigmatisch (§II.3) doorgelicht.

II.1 Formeel modern – Nieuwe taal

Formeel dankt *Verzen* zijn status als modern beginpunt van de moderne Nederlandse poëzie aan zijn ontdekking van het verslibrisme. Anbeek ziet 'Gorter door de dan heersende poëzieconventies heenbreken', Bronzwaer noemde de bundel in *Lessen in lyriek* 'de doorbraak van het vrije vers in onze literatuur'.⁹¹ Op allerlei niveaus laat Gorter de vaste vormen achter die tot en met de Beweging van Tachtig het uiterlijk van de poëzie bepaalden. Van regellengte tot woordvorming, van versvorm tot interpunctie, van rijmkeus tot syntaxis: Gorter ontwikkelt binnen de bundel een poëzie die formeel zonder Nederlandse precedënten was.

Gorters versvorm in *Verzen* loopt niet strikt van vast naar vrij maar er zijn tendensen aan te wijzen. Ten eerste in de strofering. In het verloop van de bundel neemt de strofische vorm af: in de laatste twintig gedichten staan nog slechts veertien witregels, tegen vierenzestig in de eerste twintig. De laatste vijf gedichten zijn witregelloos en kennen lange regels van soms twintig of meer lettergrepen. Deze vorm wordt door Beyers in zijn *History of Free Verse* eenvoudigweg 'the long line' genoemd, een subgenre van het vrije vers dat halverwege de negentiende eeuw opkwam en waarvan het ontstaan wordt toegeschreven aan Walt Whitman met zijn *Leaves of Grass*.⁹² Het vaste aantal versvoeten maakt plaats voor een ritme dat als expressionistische 'cadans' het metrum vervangt. Die verandering voltrekt zich ook bij Gorter: bestaat het openingsgedicht van *Verzen* nog uit tien vijfvoeters van tien of elf syllaben, het slotgedicht bestaat uit tien regels van elf tot achttien lettergrepen. Deze vrijheid in regellengte geldt ook voor de strofelengte: Gorter laat de vaste strofering ook binnen het gedicht los. Zo kent het langste gedicht '*Mijn liefste was dood*' tweeëndertig

⁸⁸ Van Eyck 1930:142-3; Van Halsema 2006:14-15: 'een ontwikkeling in de bundel [...] waarin het verhalende element [...] afneemt en de registratie van het geconcentreerde enkele moment op de voorgrond komt te staan.'

⁸⁹ Compagnon 1990:79.

⁹⁰ Jameson 2002:199.

⁹¹ Anbeek 1990:68; Bronzwaer 1993:101. De laatste dateert Gorters *Verzen* in abusievelijk op 1892.

⁹² Beyers (2001:42) laat zien dat Whitman niet de ontdekker van deze vorm, maar er niettemin als grondlegger van wordt gezien.

strofes, waaronder zeventien kwatrijnen maar ook drie strofes van tien regels en een van twintig regels; 'Zacht kwam ze als jonge sneeuw' begint met twee kwatrijnen maar vervolgt met strofes van negen en vierendertig regels. De gedichten als geheel verschillen eveneens sterk in lengte: na drie gedichten van twee regels volgt er een van 67; het langste telt er 187.

Beyers stelt dat het vrije vers vaak parasiteert op de vaste patronen die het doorbreekt. Een belangrijke getuige daarbij is T.S. Eliot, die in 1919 het bestaan van absoluut *free verse* ontkende ('There is no such thing as free verse'), omdat vrijheid altijd tot stand komt in relatie tot vastheid. Een modern dichter beweegt zich dientengevolge bewust tussen 'fixity and flux'.⁹³ Bij de 'premier moderne' Gorter is dit echter nog niet het geval omdat hij in *Verzen* vertrekt vanuit de vaste vormen en zich tijdens de bundel naar een toentertijd ongekende vormvrijheid toewerkt. De beweging van zijn vormen is die van *fixity* náár *flux*.

Verzen als geheel is zeker niet zonder vaste vormen, zo laten enkele cijfers zien (zie Tabel 2.1. in Appendix 1). Meer dan de helft van de strofes is een kwatrijn. Meer dan een kwart (24) van de (86) gedichten bestaat uit kwatrijnen, meer dan de helft (46) kent er minstens één. De helft (43) van de gedichten begint of eindigt met een kwatrijn en het gegeven dat een derde (28) van de gedichten uit *Verzen* 1890 begint én eindigt met een kwatrijn, maakt die vorm de 'fixed form' die Gorter geleidelijk doorbreekt. Hij laat de regelmatige strofering ontsporen gedurende het gedicht; maar omgekeerd keren veel lange, onregelmatig gestrofeerde gedichten op het einde terug naar een kwatrijn.⁹⁴ Als er een representatief gedicht uit *Verzen* moeten worden gedistilleerd, valt meestal een van de vrije verzen die eer te beurt, maar afgaande op de cijfers bestaat dat uit twee of drie kwatrijnen (zie tabel 2.2). Het openingsgedicht is met zijn opbouw (4-4-2) ook formeel een programmatisch gedicht: na twee kwatrijnen zorgt het slotwoord 'nu' ervoor dat het derde kwatrijn onvoltooid blijft.

Behalve de strofering toont ook Gorters omgang met het rijm wel vernieuwing maar geen absolute breuk met het vaste patroon. Het enige gedicht dat geen eindrijm kent, 'Wij zilveren wezen, nevellichten, gewassen', zet het woord 'licht' in veertien regels zestien keer in, waardoor het de structurerende functie van het rijm overneemt.⁹⁵ Binnen *Verzen* blijft dit een uitzondering, want Gorter handhaaft het eindrijm. Wel varieert hij in rijmschema en hanteert het *rime riche* veelvuldig.⁹⁶ Dat hij rijmwezen toestaat, en geregeld gebruik maakt van regelrijm ('in het zware *daglicht* met haar eigen *lachlicht*'), laat zien dat de versregel een eenheid op zich wordt. Deze verschuiving van het gedicht naar de versregel ziet Beyers als cruciaal voor het verslibrisme: meer dan het gedicht wordt het *vers* de belangrijkste formele eenheid.⁹⁷

In het verslibrisme is de vormkeuze geheel aan de dichter. In plaats van conventies geeft hij zelf de vorm en betekenisgevende functie, zelfs als hij voor vaste vormen kiest. In *Verzen* maakt Gorter daarmee een begin, binnen de normen: als 'premier moderne' doorbreekt hij patronen. Een goed voorbeeld daarvan is het bekende gedicht 'In de zwarte nacht is een mensch aangetreden', dat hij schreef naar aanleiding van de zelfmoord van

⁹³ Beyers 2001:44.

⁹⁴ Zoals 'Voel je den nacht' (2,8,10,12,4,6,4), 'De lente komt van ver, ik hoor hem komen' (5,10,11,10,8,9,4), 'Ik had zoo lang rondgelopen' (9,4,14,4,3,4) en 'Samen te loopen tusschen breede zeeën' (11,20,4,6,12,8,4).

⁹⁵ *Verzamelde lyriek tot 1905* (voortaan 'VL'):85.

⁹⁶ In slechts vier gedichten ontbreekt het rijk rijm, in 'Zacht kwam ze als jonge sneeuw' eindigen vier opeenvolgende regels op 'hooren'; in 'Toen zag ik je-' staan er acht rijkrijmparen achtereen. Resp. VL:133,102.

⁹⁷ Beyers 2001:136.

Anna Witsen. Het is een vormvast, verhalend gedicht dat bestaat uit zestien kwatrijnen, maar een vijfde regel in de tweede strofe doorbreekt de regelmaat. Het rijmschema is instabiel en de regellengte evenzeer, zo laten de negende en de tiende regel zien:⁹⁸

Met de wind, met de boomen en met al de wolken
is ze gekomen.

De vrije versregellengte – kenmerk van het verslibrisme – maakt het de dichter mogelijk de natuurlijke elementen die de ‘mensch’ omgeven (wind, bomen, hemel) als één geheel te plaatsen tegenover de eenzame ‘ze’ die eigenlijk niet op de beschreven plaats – haar zelfmoorddoord – hoort te zijn. De spreiding van vier heffingen over dertien lettergrepen krijgt een functie doordat ze contrasteert met de kortaffe regel erna.

Gorter laat in *Verzen* de geijkte patronen dus niet los, maar creëert erbinnen ruimte voor semantisch surplus. Versvorm, strofe- en regellengte worden daartoe per gedicht herijkt. Neologisme, het ontwerp van nieuwe woorden – een beproefd Tachtigersprocedé – past Gorter toe, maar krijgt binnen zijn verslibrisme ook een nieuwe functie als hij ze een hele versregel laat vullen.⁹⁹ Betekenisvol wordt deze *Wortsatz* als ze moet uitdrukken wat onbenoembaar blijft, zoals in ‘*Toen zag ik je—*’:¹⁰⁰

O kon ik maar vinden
het uitvlietend gezwinde
woordenriviersterrelsel
waarin ik het alles vertel

De spateloze derde versregel bevat de poging om het ‘alles’ te zeggen in één woord.¹⁰¹ Gedichten uit de verdere bundel passen een vergelijkbaar procedé toe door de stapeling van woorden die hetzelfde fenomeen steeds herbenoemen. Een naar vorm en inhoud klassiek gedicht als ‘*Toen bliezen de poortwachters op gouden horens*’ eindigt.¹⁰²

lachende laagt ge, over het veld, handblanke, blanktande, trantele koningin.

De regel culmineert in neologistische adjectieven, maar steekt ook als enige de linker marge in. De formele consequentie van het primaat van de poëzie (de taal moet aangepast worden zodat de dichter kan zeggen wat hij moet zeggen) doet de regel niet binnen de beschikbare ruimte passen.¹⁰³ Een vergelijkbare functie heeft de verlenging van de zinnen; in veertien gedichten vult één zin het hele gedicht. Dat deze gedichten de overhand krijgen in het laatste deel van de bundel, laat zien dat de *flux* het in *Verzen* overneemt van de *fixity*. Het grote arsenaal aan vormvernieuwingen geeft aan dat Gorter het bereik van de beschikbare taal als te beperkt beschouwt, maar de mogelijkheden van poëzie toch positief inschat. Niet

⁹⁸ VL:91; rijmschema eerste drie strofes: abba ccddc efef.

⁹⁹ VL:102;134;165.

¹⁰⁰ VL:103.

¹⁰¹ Endt 1977:180: ‘Zo kan men ook in de machteloosheid van *woordenriviersterrelsel* een demonstratie zien van de onuitspreekbaarheid, die immers beseft wordt.’ Zijn parafrase: ‘massaal geschitter in een woordenstroom.’ Dorleijn noemt dit een voorbeeld van iconiciteit op lexicaal niveau en vergelijkt het met Leopolds ‘millioenenmenigvuldigheid’.

¹⁰² VL:141.

¹⁰³ Dit procedé wordt in *Verzen* 1890 driemaal herhaald, is in de editie Stuiveling & Endt ongedaan gemaakt (VL:143;150;178), maar wel gerespecteerd in Endts editie (1977:73;80;107).

de taal is voor de dichter van *Verzen* ontoereikend; de bestaande vormen zijn dat en dienen daarom vergaand opgerekt te worden.

II.2 Intertekstueel modern – Het begin van een traditie

Formeel trekt Gorter met *Verzen* de consequentie van het primaat van de poëzie door de bestaande vormen te negeren. Wat de bundel intertekstueel uiterst modern maakt, is dat hij een even stevige negatie van de traditie krijgt toegekend. Ook in zijn verhouding tot andere auteurs legt Gorter het primaat radicaal bij zijn eigen werk. Zijn eigen, vaak geciteerde typering daarvan dateert van vijftien jaar na 1890: in de 'Voorrede' van *De school der poëzie* 1905 schrijft hij dat hij na *Mei* 'uitging met het voornemen om met alle traditie van poëzie te breken'.¹⁰⁴ In plaats van het voetspoor van bewonderde voorbeelden te volgen, probeerde hij 'poëzie te maken van de onmiddellijke realiteit – zonder de traditie van vroegere tijden.' Juist het gebrek aan intertekst ziet Gorter achteraf als de tekortkoming die hem in *Verzen* 'niets dan mijzelf' deed vinden. Dit afzien van voorbeelden is voor zijn statuut binnen de moderne poëzie echter bevorderlijk geweest.¹⁰⁵ Gorters vroege avant-gardisme – een zelfbewuste ontkenning van de traditie om tot radicaal nieuwe vormen te komen die fel moeten ingrijpen op de maatschappelijke realiteit – maakt Gorters werk uit deze korte tijdspanne modern *avant la lettre* en bevestigt zijn status als 'naïef' of 'klassiek' modernist.

Met de robuuste bepaling 'zonder traditie' heeft Gorter zijn verleden licht geretoucheerd. Van Halsema heeft laten zien dat er één auteur was op wie Gorter na *Mei* steunde. Tijdens zijn gretige lectuur, direct na voltooiing van *Mei*, van het werk van Van Deyssel, brengt Gorter de literaire traditie terug tot dat wat in zijn directe omgeving sinds een paar jaar tot stand aan het komen was.¹⁰⁶ Het door Van Deyssel in *Over literatuur* ontworpen 'sensitivisme' zou het Nederlandse antwoord op het Franse naturalisme van Zola moeten worden; het moest een nog een 'dieper schoonheid' opleveren dan de naturalisten in proza hadden bereikt. Als Gorter in zijn (geweigerde) dissertatie tussen *Mei* en *Verzen* een erepodium vult met de auteurs uit de wereldliteratuur, staat Zola op de bovenste tree tussen Shakespeare en Homerus: een schoolvoorbeeld van hoe het moderne op de traditie primeert.¹⁰⁷ Dat Gorter Van Deyssel niet noemt, kan als typisch moderne wedijver worden beschouwd (echte invloed dient te worden verzwegen), maar ook betekenen dat Van Deyssel voor Gorter nog geen traditie was maar moderne actualiteit. Gorters inzet om Van Deyssels nieuwe literaire project direct te realiseren, moest hemzelf de aanvoerder maken van de allernieuwste literatuur. Dat dat nieuwe werk wel 'schoonheid' moest opleveren, maakt het echter nog verwant aan Tachtig en snijden *Verzen* intertekstueel niet geheel los van de ideeën die Kloos formuleerde, die Van Deyssel voorzag van een toekomstvisioen én van het eerste literair proza.¹⁰⁸ Dat Gorter zijn programma met *Verzen* buitengewoon snel realiseerde, dat vond Van Deyssel meteen al en later ook Gorter zelf, toen hij ze in *De school der poëzie* 1905 'Sensitieve verzen' noemde. De Nederlandse literatuurgeschiedschrijving ná

¹⁰⁴ HGD 1905:609.

¹⁰⁵ Endt (in Gorter 1977:137) schrijft over Gorters retrospectief: "'Zonder traditie'... die overmoed zou nog door vele -ismen in de vormverbrijzelende twintigste-eeuwse kunst beleden worden.'

¹⁰⁶ Zie Van Halsema 2010:34-42.

¹⁰⁷ HGD, 1888:33:178-183, citaat 182.

¹⁰⁸ Kemperink 2005:15; Voor het kruisgenre van het prozagedicht zie Van der Weij 1997.

hen nam dit oordeel over: de bundel heeft de status te verwezenlijken wat maar net aan de gang was, en dat maakt *Verzen* minder een navolging dan een *creatio (quasi) ex nihilo*.¹⁰⁹

Gorter zette zijn modernisering niet lang door en besloot na een ruim jaar zijn werk te bundelen. De eigenhandige lyrische vernieuwing verklaarde hij in het najaar van 1890 voor gesloten. Het vervolg dat hij aan *Verzen* in *De Nieuwe Gids* gaf, de reeks 'De dagen', was herkenbaarder een voortzetting van Van Deysse's proza. Die verkleining van de afstand tot zijn leermeester bleek ook al uit de laatste gedichten van de bundel. Het intertekstuele vacuüm waarin *Verzen* tot stand heet te zijn gekomen, gold dus ook tijdelijk voor de enige auteur met wie de poëzie uit de bundel in verband is gebracht. Gorter liet zich wel aansporen door Van Deysse, maar zette wat hij deed om in poëzie: hij gaf poëzie het primaat om wat in proza aan de gang was te overtreffen. Zodra de gedichten meer op Van Deysse's proza gaan lijken (dat zelf al op poëzie was gaan lijken¹¹⁰), rondt Gorter zijn 'sensitieve jaar' af door bundeling.

Intertekstueel affineerde Gorter het primaat van de poëzie zolang hij op eigen kracht zocht naar poëzie die Van Deysse's proza moest overtreffen. Binnen de Nederlandse literatuur vormt Gorter samen met Van Deysse een synchroon beginpunt; maar binnen de diachrone context van de moderne Nederlandse poëzie betekent Gorters *Verzen* een zelfstandig beginpunt: een 'premier moderne' die een wereld betrad 'without [poetic] models'. De intertekstuele verbinding van *Verzen* vond vooral achteraf plaats, doordat het de architectuur van de moderne Nederlandse poëzie werd.

II.3 Paradigmatisch modern – De grenzen van het gedicht

Gorters affirmatie van het formeel en intertekstueel primaat van de poëzie heeft een paradigmatische component. Endt stelt in zijn essay bij de heruitgave van Gorters *Verzen* in 1977 al dat Gorters vormvernieuwing voortkwam uit de kunstopvatting erachter ('de dichter als profeet van die individueel beleefde waarheden'), die op haar beurt voortkwam uit onvrede met het paradigma van Gorters afkomst.¹¹¹ Deze verbinding is door Van Halsema uitgewerkt en van cultuurhistorische context voorzien in *Epifanie* (2006). Daarin beschrijft hij de levensbeschouwelijke crisis als een 'verwachtingsvol, tijdelijk nihilisme', waarmee Van Deysse en Gorter in de literatuur op zoek gingen naar nieuwe taal- en levensvormen die braken met 'de grote concepten die in Nederland van [die] tijd de dienst uitmaakten'.¹¹² Dat maakt dat het einde van het openingsgedicht van *Verzen* ('O nieuw getijde dat is nu'), ook te lezen is als een affirmatie van de paradigmatische consequentie van het primaat van de poëzie. Doordat Gorter de invulling van 'nu' afhankelijk maakt van het schrijfproces, wordt het de vraag wat voor werkelijkheid hij in zijn poëzie te zien krijgt.

Ogenschijnlijk is Gorters poëzie niet erg zelfreflectief: het schrijfproces bepaalt de gedichten in *Verzen* nooit expliciet, begrippen als 'schrijven' of 'poëzie' behoren niet tot zijn vocabulaire. Dat het wel gaat om 'woorden' en 'zeggen', maakt Gorter een exponent van wat Taylor het 'romantisch expressivisme' noemde.¹¹³ Door zich 'direct' uit te drukken,

¹⁰⁹ Van Halsema (2006:12,63) gebruikt hiervoor de metaforen 'ground zero' en 'tabula rasa'.

¹¹⁰ Zie Van der Weij 1997:143-196.

¹¹¹ Endt 1977:135.

¹¹² Van Halsema 2006:12.

¹¹³ Zie Inleiding §II.2.

meent de dichter dat hij niet zozeer zijn eigen visie op de werkelijkheid geeft, maar dat zijn poëzie zelf werkelijkheid is. Dit optimisme raakt in de loop van de bundel *Verzen* aan twijfel onderhevig. In *'Ik wilde ik kon u iets geven'* stelt het lyrisch ik vast: 'ik heb woorden alleen, / namen, en dingen geen.' In *'Zie je ik hou van je'* eindigt het portret van de geliefde in de zinnen 'ik wil het heelemaal zeggen—/ Maar ik kan het toch niet zeggen'.¹¹⁴ Het zijn heldere formuleringen van de manier waarop het expressivisme in een crisis terechtkomt, omdat het instrument (taal, poëzie) niet blijkt te kunnen wat de dichter ervan verwacht. Die crisis werd in de Inleiding het begin van het moderne paradigma genoemd. Wat Rodenko typeerde als de 'poëzie van het ehech', laat *Verzen* al zien op een kwart van de bundel: 'En ik weet niet wat 't is wat / ik u zeggen wil—'t was toch wat.' Erna leidt het gebrek aan kennis ('ik weet niet wat 't is') tot een spraakgebrek ('ik kan het toch niet zeggen') dat het lyrisch subject primair op zichzelf betreft: hij kan het niet zeggen. De thematisering daarvan maakt het mogelijk om door te schrijven, maar als het falen van de poging 'het alles vertel[en]' of 'het heelemaal zeggen' minder aan de dichter blijkt te liggen dan aan de poëzie, dient zich ook de stagnatie van het paradigma aan. Het aanvankelijke optimisme van de onderneming valt weg door de onderkenning van haar onhaalbaarheid. Dit besef kan de affirmatie van het primaat van de poëzie doen stagneren, en dat is wat in *Verzen* gebeurt.

Gorter blijft dat primaat in *Verzen* niettemin lang affirmeren. Zijn verschillende pogingen het poëtisch ehech te doorbreken (taalvernieuwing, thematisering van taalcrisis) komen samen in het gedicht *'Toen zag ik je—'*, dat daarom nadere aandacht verdient.¹¹⁵ Net als het openingsgedicht van *Verzen* vangt het aan met de herinnering aan het moment (het 'Toen') waarop het lyrisch subject de 'je' zag: 'Er was toen veel licht.' Een evocatie van dat licht wordt gevolgd door die van de kamer waarin de scène plaatsvond. In vier regels vallen de woorden 'open' en 'wijd' zeven keer:

mijn hoofd is wijd opengewaaid,
 zoals 's zomers opengelaaid
 boven op een wijd, wijd land
 in een wijd wereldsch open land—
 zoo was ik eens in die kamer

Nadat de gedachtestreep een einde maakt aan de herhaalde benoeming van de open- en wijdheid, 'waait' de strofe zelf uit: er volgt een zinsdeel van achttien versregels dat probeert te benoemen wat er precies voorviel tijdens het openwaaien van de waarneming. Zeven van de negen rijmparen rijmen rijk – een herhalingsfiguur die volgens Beyers het onvermogen iconiseert om tot de juiste formulering te komen.¹¹⁶ De herinnering ('eens', 'toen') gaat vanaf de derde en laatste gedachtestreep (na regel 18) over in de tegenwoordige tijd: 'hoor hoor hoor o ik hoor het'. Vanaf dat moment komt het schrijfproces het gedicht binnen. Na de eerder aangehaalde verzuchting 'o kon ik maar vinden / het [...] / woordenriviersterrelsel' waarin de dichter 'alles vertel[t]', raakt het 'nu' van het schrijven gescheiden van de 'toen' beleefde ervaring. Juist die reflectieve passage levert inzicht in de beperkingen die Gorter tegenkomt bij zijn nagestreefde 'directheid' of 'onmiddellijkheid'. Het 'consciense du présent comme présent' (Compagnon) blijkt literair onmogelijk omdat er temporele afstand zit

¹¹⁴ VL:106,170.

¹¹⁵ Bloem 1977:501 noemde het gedicht 'de eerste keer, na al heel veel wisselende kansen, de onmacht beleden wordt'. Rodenko nam het op in *Nieuwe griffels schone leien*.

¹¹⁶ Beyers 2001:90 beschouwt rijk rijm als een indicator van de onmogelijkheid om tot 'closure' te komen.

tussen de te evoceren ervaring en het schrijfproces. Daarmee is het poëtisch echec verklaard dat in de verdere bundel enkel verdwijnt om vergroot terug te keren. De taal blijkt een barrière tussen de dichter en de werkelijkheid die hij in poëzie wil opnemen. In de slotstrofe van *'Toen zag ik je—'* wordt hiervoor een uitweg geboden. Na een strofe van vierenvestig regels vol rijk rijm, herhalingen en verzuchtingen, keert het gedicht terug naar het kwatrijn – de basisvorm van de bundel:

Want laat ik maar bibbren
en maar heel wèg sidderen
in woorden opdat niets meer is
dan hare lichternis.

Waar de dichter met zijn woorden naar streeft, blijft onbereikbaar, over zijn taal behoudt hij evenwel de beheersing. Het resigneren ('wèg') uit de wereld en in de taal, wordt als logische oplossing ('want', 'maar', 'opdat') aangedragen. De dichter stelt zelf voor de werkelijkheid over te laten aan hoe ze 'nu eenmaal' is. Deze aankondiging op een vijfde van de bundel wordt tegengegaan door de gedichten die volgen. Die laten een dichter zien die zich niet neerlegt bij de onbereikbaarheid van zijn object en de ontoereikendheid van zijn taal. Zijn taalhervorming blijkt een middel om de 'zij' – de 'lichtluchte maagd' die een hoofdrol speelt in de bundel, en bij uitbreiding de werkelijkheid waarin zij beweegt en waarmee ze vaak samenvalt – alsnog te benoemen en dus met poëzie te bereiken. Maar het onvermogen daartoe wordt door de dichter van *Verzen* geleidelijk beseft en erkend. Het doel samen te vallen met het begeerde object is al vroeg geformuleerd ('ik wou / dat ik eens even u kon zijn') en hoewel de dichter stelt dat deze inzet niet te realiseren is (''t kan niet, ik blijf van mijn'), blijft de poging staan tot de mogelijkheden van de taal zijn uitgeput.

In de tweede helft van *Verzen* is het aanvankelijke optimisme verdwenen. Het 'bibberen' en 'sidderen' slaat om in 'gillen', het geaffirmeerde 'nu' wordt het 'jammerlied van het oogenblik' en de dichter dreigt stil te vallen: 'mijn stem is schor'. Ook de zintuigen van het gehoor en het zicht 'zwichten' of worden afgesloten ('mijn ogen dor', 'o, 's avonds de oogen te dichten!'), de dood wordt aangeroepen te komen, ademen verandert in 'stikken' en het lachen slaat om in zijn tegendeel: 'O lachen, weenen, weenen – / Weenen, weenen.'¹¹⁷ Dit soort ervaringen lijkt niet te leiden tot inzichten die bij aanvang van de bundel werden verwacht. Van Halsema noemde dergelijke aporieën of 'negatieve epifanieën' echter van 'moderner makelij' dan de positieve uit het begin van de bundel.¹¹⁸ Voor Gorter geldt daarmee wat Emig over Hopkins schreef: 'Poems which acknowledge their failure as a paradoxical success point towards a new aesthetics, the self-referential and self-destructive aesthetics of modernism.'¹¹⁹ Voor Gorter blijkt dit binnen het moderne paradigma gecultiveerd echec echter geen duurzaam materiaal voor poëzie. Hij trekt zich in *Verzen* juist niet terug in de woorden, hij weigert de beperkingen van zijn dichterschap te accepteren. Als zijn aanvankelijke expressieve optimisme stagneert, is het primaat van de poëzie, dat hij met *Verzen* in alle facetten affineerde, in zijn geheel aan revisie toe.

¹¹⁷ Resp. VL:97;57;80;79;80;110;78;120;109. Van Halsema 2006:92 kent de toename van deze 'bad epiphanies' een 'moderner makelij' toe dan de positieve aan het begin van de bundel.

¹¹⁸ Van Halsema 2006:92.

¹¹⁹ Emig 1995:33: 'Adequate expression is the paramount aim of the texts, yet all they ever arrive at is the demonstration of the instability of the relation between signifier and signified.'

III. Dynamiek in Gorters dichterschap tot *Verzen* 1890

Als grootste discontinuïteit in Gorters oeuvre geldt het afscheid van de Beweging van Tachtig en *De Nieuwe Gids*, gemarkeerd door de aankomst in het socialisme en het politieke tijdschrift *De Nieuwe Tijd*. De blijvende aandacht voor Tachtig heeft echter ook geleid tot een opdeling binnen het werk dat Gorter tussen 1889 en 1893 publiceerde in *De Nieuwe Gids*. Het werk uit deze jaren wordt gezien als toenadering tot, bekroning en afscheid van de Beweging van Tachtig. Al werd Gorter nooit redacteur van het tijdschrift, schreef hij geen kritisch proza en hield hij zich betrekkelijk afzijdig, toch stond hij met zijn poëzie in het centrum van de vernieuwingsbeweging. Staat in het hedendaagse beeld van Tachtig *Verzen* in het middelpunt, indertijd werd er nog strijd geleverd tussen voorstanders van *Mei* en die van Gorters eerste bundel lyriek. Met name Van Deysel had reserves bij het grote gedicht en was pas werkelijk overtuigd van de dichter Gorter toen *Verzen* verscheen. In 1891, toen hij de bundel besprak, benoemde hij het verschil tussen Gorters eerste twee boeken zo:¹²⁰

Toen *Mei* kwam, nu ja, ja zeker, o, zéker, heel, heel mooi, maar... maar Gorter is van letterkundige richting veranderd, hij is van richting veranderd, het is om met wijde stappen heen en weêr te gaan lopen, wat een nieuws, wat een gebeurtenis, wat een bijzonderheid. Het is om te lachen, heel hoog opgewonden te lachen van trillende, koortsende verheuging. Hij is niet zoo zeer van richting veranderd, als wel heeft hij er de andere richting bijgenomen.

Al ijsberend zet Van Deysel de tweespalt uiteen die de receptie van Gorters oeuvre in de loop van de twintigste eeuw bleef kenmerken: enerzijds de voorstelling van discontinuïteit, waarin Gorter telkens van richting verandert en breekt met het voorafgaande, anderzijds een idee van continuïteit, waarin Gorter er telkens een richting 'bij neemt' en het bereik van zijn poëzie telkens vergroot. Deze twee visies komen in §IV nog uitgebreid ter sprake als Gorters hele oeuvre in het blikveld komt; hier ligt eerst de verhouding voor tussen de twee boeken waaruit Gorter tussen 1888 en 1890 voorpubliceert in *De Nieuwe Gids*.

Het eerste is *Mei*, het tweede is *Verzen* in de editie zoals die maar een keer bij leven van Gorter is verschenen. Pas achtenzeventig jaar later bezorgde Endt een tweede afzonderlijke druk, waarna de bundel een tweede leven begon. Endts essay uit die herdruk en de reacties daarop van met name Van Halsema, hebben, samen met de *Herman Gorter Documentatie* die Endt in 1986 afrondde, het zicht op deze korte periode van Gorters dichterschap vergroot. De studie van Kemperink in 1988 over de literaire stroming die Van Deysel met de bundel gerealiseerd zag, bevestigde het literair-historisch belang ervan. De verwantschap tussen *Mei* en *Verzen* is door de specialistische aandacht voor Gorters rol binnen Tachtig minder aangezet dan de verschillen. In de handboeken overstijgt de aandacht voor de dynamiek in Gorters dichterschap tussen *Mei* en *Verzen* verre die van na *Verzen*.¹²¹

Wat maakt Gorters tweede werk zoveel moderner dan zijn eerste dat er gesproken kan worden van een 'razendsnelle *volte face*', zoals Rein Bloem het noemde in zijn

¹²⁰ HGD, 1891:10:385 (februari 1891).

¹²¹ Bij *Anbeek* krijgt *Mei* drie en *Verzen* vier van de acht pagina's, bij Van der Berg krijgen beide er vijf van de tien.

bespreking van *Verzen. De editie van 1890*?¹²² Endt sprak zelf van een ‘scherpe wending’, anderen spraken van een ‘wending naar de realiteit’ of een ‘wending naar de werkelijkheid, naar het leven toe’.¹²³ In wat volgt wordt deze kwestie hernomen door analyse van de formele, intertekstuele en paradigmatische dynamiek in Gorters werk van die tijd. De vragen daarbij zijn wat Gorter voor het verslibrisme deed kiezen, waarom hij van zijn eerdere voorbeelden afzag en waarom hij *Mei* al zo snel na afronding als iets uit het verleden begon te zien. Een belangrijke rol is daarbij weggelegd voor het langere gedicht ‘Een dag in ‘t jaar’, dat Gorter in 1889 schrijft maar buiten zijn bundel *Verzen* houdt.

III.1 Formele dynamiek – De vrije versregel

De formele verschillen tussen *Mei* en *Verzen* springen in het oog. Aan de ene kant een 4381 regels en drie zangen tellend lyrische epos dat op enkele liederen na in jambische vijfvoeters staat (die stevast paarsgewijs eindrijmen), aan de andere kant de 86 titelloze verzen van 2 tot 187 regels, opgebouwd uit strofes van twee tot vierenveertig regels van 2 tot 22 versvoeten. Zoals betoogd vervangt *Verzen* de regelmaat door afwisseling, beweegt het van *fixity* naar *flux*. Het verhalende element ruilt hij nog tijdens de bundel in voor woordstapelingen, woorden worden afgebroken en opnieuw opgebouwd, morfologische en grammaticale regels rekt hij op.¹²⁴

Hoewel Gorter het kwatrijn er als uitgangspunt neemt, is *Verzen* ver verwijderd van de vooropgezette, traditionele versvorm die hij voor *Mei* had gekozen. Zijn debuut structureerde hij naar het voorbeeld van John Keats’ *Endymion* (1818), waaraan ook de vorm van de enige afwijking van de jambische vijfvoeters, de liederen van Balder, zijn ontleend.¹²⁵ Niettemin veroorloofde Gorter zich in de lopende tekst al wel vrijheden. Marsman schreef in zijn monografie (1937) over Gorter dat deze ten opzichte van zijn Engelse voorbeeld ‘verder [ging] in de behandeling van zijn vers, hij was vrijer, onklassieker, moderner’.¹²⁶ Stuiveling had in zijn proefschrift (1934) al gesteld dat Gorter zich aan ‘vrijheden [had] gewaagd, die de toen reeds gebruikelijke verre overschreden’,¹²⁷ waarmee hij vooral Verweys ‘Persephone’ (1883) bedoelde. Verwey schreef later als hoogleraar zelf dat de ritmische vrijheden van *Mei* zich nog altijd aan het metrum hielden: ‘Alleen, bij hem werd de afwijking haast regel.’¹²⁸ Vergelijkbaar zei Slauerhoff dat in *Mei* ‘de ‘dammen der versmaten reeds bedreigd maar nog niet doorbroken zijn. [...] De syllabentelling [is] angstvallig gehandhaafd. Dus geen vrij vers [...] nog geen vrij vers, bevrijd, traditie-verbrekend vers wel.’¹²⁹ In deze metaforiek, die vrijheid en watersnood combineert, barst *Mei* al bijna uit zijn vormvaste voegen en kondigt het *Verzen* aan, maar forceert zijn tweede publicatie pas de dijkdoorbraak. *Verzen* is moderner dan omdat het een discontinuïteit in de versvorm bewerkstelligt.

¹²² Bloem 1977:501, in *De Gids*, opgenomen in Bloem 2010:79.

¹²³ Gorter 2002:189-190; Van Halsema 2010:34; Kemperink 1988:125.

¹²⁴ Donker 1929:176-178: ‘Het grammatisch systeem werd verbroken [...] gewelddadige taalvernieuwing [...] Gorter deed afstand van den zin [...] wartaal [...] geen taal meer, geen zin, geen gedicht [...] alleen een leegte [...] de taal bezweek’. Van Halsema 2006:14-15: ‘Waar *Mei* nog een omvangrijk en doorgestructureerd geheel is, naderen veel gedichten uit *Verzen 1890* de onafgewerktheid van de schets.’

¹²⁵ Endt & Kempering in Gorter 2002:209-210.

¹²⁶ Marsman 1979:651.

¹²⁷ Stuiveling 1934:193.

¹²⁸ Verwey 1931:36.

¹²⁹ Slauerhoff 1958:22-23.

In hun editie van *Mei* uit 2002 benadrukken Kemperink en Endt dat de vormvastheid in metrum en rijm tegenwicht krijgt van Gorters vrije omgang met het rijm en de vele enjambementen.¹³⁰ Telde Stuiveling al dat meer dan de helft van de regels enjambeert, Kemperink en Endt voegen toe dat in een enkel geval het enjambement de handeling illustreert, zoals in het geval ‘af- / Gesprongen van de rotsen’. Met soort iconiciteit werkt Gorter in *Mei* op kleine schaal, maar door de strofering en regellengte in *Verzen* los te laten, geeft hij zich veel meer ruimte om de betekenis ook van de vormgeving afhankelijk te maken. De stelling dat moderne poëzie veel van haar effect ontleent aan de omgang met het paginawit, zoals verdedigd door Van Dijk, maakt *Mei* een minder modern dichtwerk dan *Verzen*.¹³¹ Toch kan de conclusie van Van Halsema en Schenkeveld, dat de eerste discontinuïteit in Gorters dichterschap al inzet in de derde zang van *Mei*, tekstueel ondersteund worden met Van Dijks analysetechniek.¹³²

Een voorbeeld is de strofelenkte in *Mei*. Die neemt geleidelijk af, van bijna zevenentwintig regels in de eerste zang tot iets meer dan vijftien in de laatste (zie tabel 2.3). Het aantal witregels verdubbelt dus dat is een vooruitwijzing naar de gefragmenteerde vorm die in *Verzen* tot de nieuwe norm wordt. Een ander voorbeeld van Gorters formele modernisering al tijdens *Mei*, is de toename van rijmparen die gescheiden zijn door een witregel. Dat de derde zang hierin een verdubbeling ten opzichte van de eerste en tweede laat zien, bevestigt dat Gorter al tijdens *Mei* de interpretatieruimte vergroot door een andere omgang met het paginawit. Dit is de eerste witregel in een rijmpaar:¹³³

[...] Zie hoe blank en blond ze staan,
In 'n ring van blond haar, één is heengegaan,
De liefste, blondste, ja de kleine Mei.

Niets in de ruime wereld is zoo blij
Als deze aarde [...]

De witregel na ‘Mei’ kan gelezen worden als de verandering van Mei’s leefomgeving. Ze springt hier uit de rij van haar seizoenszusters naar de mensenwereld, en het ‘Niets’ van het paginawit verbeeldt die discontinuïteit. Door het rijmwoord ‘blij’ geeft de dichter dit gegeven vervolgens een positieve connotatie: ze nadert het domein van de dichter. Anders is het in het eerste vergelijkbare geval uit de derde zang, wanneer Mei opnieuw van omgeving verandert. Nadat haar ontmoeting met Balder in hogere sferen is geëindigd in een afwijzing, zinkt ze uit de hemel naar de aarde terug. Dat is het domein van de dichter die zich juist afvraagt: ‘waar zou ze zijn?’ In deze regels ziet hij haar:

Met de armen vliegende vergeefs en toen 'n
Lelieëbleeke, weenend, mijne Mei.

Haar bleeke voeten trillende tot mij
Kwam ze en zat met mij te zamen aan
Den stroom [...]

¹³⁰ Gorter 2002:197.

¹³¹ Van Dijk 2006.

¹³² Van Halsema 2010:43-55.

¹³³ Gorter 2002:26, *Mei* I, 180-181.

De 'lelieëbleeke' titelheldin krijgt hier opnieuw een witregel achter haar naam. Deze pauze zet haar rentree kracht bij, maar laat ook de afstand zien tussen 'mij' en de begeerde 'Mei' na de afwijzing van Balder. Het rijk rijm (op klank) suggereert verbondenheid, maar de typografie preludeert op de definitieve scheiding tussen de 'ik' en Mei waarin de slotzang uitloopt.¹³⁴

Dit moderne procedé wordt in *Verzen* vele malen productiever doordat Gorter de vaste versvorm loslaat. Het zesde, zevende en achtste gedicht uit de bundel gaan daarin meteen erg ver. De gedichten van twee regels creëren een uiterst witte bladspiegel waarin een 'leliemeid' wordt aangesproken in haar 'stille', 'witte', 'blinke', 'wijde' en 'opene' verschijning die op 'blinkesnieuw' lijkt.¹³⁵ Het 'lelieëbleeke' van de verschijning van Mei wordt nu ook typografisch verbeeld. In de vrij gestroefde gedichten is deze iconiciteit voortdurend actief, maar ook in vaster vormgegeven gedichten als het eerder genoemde '*In de zwarte nacht is een mensch aangetreden*' is het gemakkelijk om te wijzen op de betekenisondersteunende slotregel: 'alles zonk, het laatst de hand.'¹³⁶ Dat het gedicht dateert van voorjaar 1889, wijst erop dat Gorter al meteen na het voltooiën van *Mei* de versvorm aangreep om de betekenis van zijn poëzie te vergroten. Geregeld leidt dat tot voorlopers van visuele poëzie, zoals in het gedicht over de afnemende kans de begeerde vrouwenfiguur te vinden:¹³⁷

Ergens moeten toch zijn de lichte watren van haar oogen –

Mijn handen zijn zoo heete en drooge –
en het lichte water van haar stem –
mijn keel is in dorre klem.

Het kan toch zoo altijd niet duren
met de brandende uren –
mijn stem is schor,
mijn oogen dor.

In zijn vorm verbeeldt de dichter zijn dichtgeknepen keel, die zich na de witregel nog eens opent door een nieuwe algemene overweging ('toch'), om in de krimpzinnen uit de tweede strofe echter enkel verder dichtgeklemd te worden. Een vergelijkbaar voorbeeld dient zich al eerder in de bundel aan, midden in het gedicht '*Ik was toen een arme jongen*'. Het gedicht leidt de blik eerst naar weerspiegeling van de wolken in de 'glansplekken' op de grond, om deze na de vergelijking met 'kemels' te verplaatsen naar 'hoog' in de lucht. De regellengte neemt weer toe maar de 'voorbij'-trekkende beweging kan niet worden gestopt. De steeds kortere regels verbeelden de kleinheid van de ik.¹³⁸

En lentenen kwamen met ademen,

¹³⁴ Eenzelfde procedé is aan te wijzen op twee andere plaatsen uit de derde zang: '...ook de klare woorden / Der bladen boven wij niet meer verstonden. // De stille middag: òpblafden wachthonden / Toen boeren uit het veld kwamen te schaften.' (r. 97-100), waarbij de witregel het taalprobleem kan verbeelden, net als in r.712-713: '...ze maken 't heel ver stil. // En in zich voelde zij het laatste: wil'.

¹³⁵ Stuiveling en Endt (in Gorter 1966) houden Gorters hercompositie van het gedicht vanaf 1897 aan, waar de drie gedichten één gedicht werden. In Endts editie van *Verzen* uit 1977 zijn ze weer gescheiden: 12-14.

¹³⁶ VL:93. Het zelfde geldt voor het gedicht *erna*, dat eindigt met het woord 'beneden' op de slotpositie. Zie voor de 'iconiciteit van het slot' bij Leopold en anderen Dorleijn 1991:127-129 en 2004.

¹³⁷ VL:150.

¹³⁸ VL:123.

sleepluchten in sleeplichte wademen,
en lichte groen groenblondende schroomen
licht lichtelijk straalvingerend om boomen
en glansplekkende wateren
en uitgestrekt klateren
des eeuwigen hemels
en ernstige kemels
van wolken, onderwijl hoog over de lucht –
mijn jeugd, mijn jeugd, vlucht, vlucht,
vlucht niet te gauw voorbij,
maar blijf bij mij.

Of Gorter deze beslissingen per geval nu bewust in zijn tekst heeft ingewerkt of niet, het vrijgeven van de versvormen creëert de ruimte voor semantisch surplus. Als hij in *Mei* dezelfde vergelijking tussen wolken en kamelen maakt als in het zojuist geciteerde gedicht uit *Verzen*, toont zich formele dynamiek tussen zijn eerste twee werken. In de derde zang, vlak voor de betekenisvolle witregel tussen het rijm Mei–mij, worden de wolken precies zo bekeken en vergeleken:¹³⁹

En toen ik toen de oogen opwaarts sloeg,
Denkende, waar zou ze zijn? en ondervroeg
Elk van de wolken voor de hemelen,
– Ze leken op de groote kemelen
Zooals ze door Sahara dravend gaan –

De vergelijking kamelen–wolken (blijkbaar een favoriete van de jonge Gorter) is in *Mei* ingebed in een uitgeschreven vergelijking: ‘ze leken op’, gevolgd door nog het syndeton ‘Zooals’.¹⁴⁰ Ook in *Verzen* stapelt Gorter vergelijkingen maar haalt er de indicatoren tussenuit. Het daar gebruikte genitief ‘des hemels’ is grammaticaal niet moderner dan de ‘kemelen’ uit *Mei*, en lijkt voort te komen uit de rijmdwang die Gorter zich ook in *Verzen* blijft opleggen. De associatie kamelen–wolken voltrekt zich door de afbreking ‘kemels / van wolken’ echter veel sneller. Eerst wordt het beeld gegeven, daarna pas de realia waaraan het wordt verbonden. Doordat Gorter in *Verzen* de retorische indicatoren schrapt, onderscheidt de poëzie zich meer dan in *Mei* van discursieve tekst. Op die manier ontwikkelt Gorter na *Mei* formele technieken die het primaat van de poëzie affirmeren.

III.2 Intertekstuele dynamiek – Afstand tot eigen werk

Van de Klassieken, Shelley, Keats en Verwey naar Van Deysse en verder niets – dat is, in het kort, wat het onderzoek naar de intertekstualiteit van Gorter tot en met 1890 heeft laten zien.¹⁴¹ Gorter kiest zijn voorbeelden steeds dichterbij in tijd en plaats. Een hoofdrol is daarbij echter weggelegd voor zijn eigen werk: na zijn debuut is *Mei* lang Gorters belangrijkste intertekst. De werkelijkheid waaraan Gorter zijn beelden ontleende, vormt

¹³⁹ Gorter 2002:136, regels 28-32.

¹⁴⁰ Van Halsema 2010:52 laat zien dat deze ‘bescherming van een vergelijking met als’ ook het verschil uitmaakte tussen *Mei* en Van Deysse's prozatechnieken, die in derde zang van *Mei* binnensijpelden.

¹⁴¹ vgl. Van Halsema 2010:31: ‘Van systematische verwijzing naar welke mythologie dan ook is in *Verzen* geen sprake meer, en niemand heeft bij mijn weten ooit Milton, Keats of Shelley opgedolven uit *Verzen*.’

daarbij niet het grote verschil tussen *Mei* en *Verzen*, maar laat eerder continuïteit zien. De laatste zang van *Mei* speelt zich al af in de stad, de dichter is er prominent in aanwezig en er is al sprake van ‘nieuwe zinnen’ die in hem ‘bewogen’.¹⁴² Die ‘nieuwe zinnen’ zijn te verbinden aan Van Deyssel, wiens proza Gorter zich ontzegde zolang hij aan *Mei* schreef, omdat hij bang was dat hij zijn ‘werk niet eindigen zou’. Deze onthouding hing samen met de planmatige opzet van *Mei*, de vaste vorm en verhaallijn legden de dichter tot het eind toe vast. Aan *Mei* was Gorter al in 1886 begonnen en wilde hij als dichter bestaan, dan waren afronding en publicatie daarvoor de voorwaarde. De ontwikkeling tussen *Mei* en *Verzen* voltrekt zich niet zozeer plotseling en binnen enkele maanden, maar tussen 1886 en 1889. De op voorhand gekozen, epische opzet van *Mei* verbood Gorter veel, maar na voltooiing bood het hem wel de mogelijkheid zich met zijn nieuwe project af te zetten tegen zijn debuut. Vooral in brieven laat Gorter zich na afronding laatdunkend uit over *Mei*, als was het divertissement met ‘niets dan schittering en zonschijn’ (eind 1888 aan Kloos) en ‘iets met veel licht en met een mooie klank, verder niets’ (maart 1889 aan een oom). *Mei* presenteert hij kortom als het werk van een beginner: ‘Ik kon in de tijd waarin ik het maakte niet beter’ en aan Van Deyssel schrijft hij na publicatie van *Verzen*: ‘Het was iets, omdat er nog niets was.’¹⁴³ Hoewel het gedicht allerm minst in een vacuüm werd verwekt (Gorter werkte naar Engels voorbeeld en betrok zijn metaforiek uit de klassieke literatuur), zet Gorter *Mei* dus bewust neer als beginpunt van zijn eigen oeuvre dat zich los van de literaire traditie moest gaan ontwikkelen. Afronding bood de mogelijkheid zijn dichterschap opnieuw uit te vinden. De breuk met de traditie die aan *Verzen* wordt toegekend (ook door Gorter zelf) is er ook vooral een met zijn eigen kleine oeuvre tot dan toe.

Dit kan de intertekstuele verwijzingen verklaren die Gorter na afronding blijft maken naar de wereld van *Mei*. Ettelijke van de gedichten in de eerste helft van *Verzen* zijn in verband te brengen met Gorters grondige vereenzelviging met zijn debuutgedicht. Het leidde Endt naar de these dat Gorter met *Verzen* afscheid nam ‘van een bepaald soort dichten, offside the world.’¹⁴⁴ Daarbij moest vooral wat Gorter in een brief aan Diepenbrock (september 1890) ‘een soort van mij gemakkelijke volmaaktheid’ noemde het ontgelden. Ertegenover zet Gorter dan het gevecht dat hij inmiddels voert in zijn poëzie ‘om iets te grijpen waarin ik haast stik’, en aan zijn vriend Jaap Koenen schrijft hij: ‘Ik weet haast niets dan ieder oogenblik’ (juli 1890).¹⁴⁵ Deze briefpassages uit de zomer van 1890 vormen de context van de tweede groep gedichten in *Verzen*, waarin de wereld van *Mei* is verdwenen. Dat deze gedichten exemplarisch voor de bundel zijn geworden, laat onverlet dat een groot deel ook juist de losmaking van *Mei* laat zien. Doordat Gorter die gedichten vooral voorin de bundel plaatst, is de verhouding tussen *Mei* en *Verzen* er ook een van continuïteit. De bundel toont het traject van zijn jaren na *Mei*, en precies daarin is *Verzen* op structuurniveau vergelijkbaar met *Mei*. Gorter maakte zijn debuut in hoge productiviteit af, terwijl hij al wist waarop hij zich daarna zou storten. Liet de via-via-kennismaking met Van Deyssels proza ál sporen na *Mei* achter, in *Verzen* zijn er nòg sporen van *Mei*. Dit maakt aannemelijk dat Gorter pas over boekpublicatie ging denken als een nieuwe schrijfwijze zich aan begon te

¹⁴² Van Halsema 2010:20,46; Kemperink 1988:131-133, Koppenol in Zuiderent (et al.) 2004:68-70.

¹⁴³ HGD resp. 1888:25:174; 1889:23:194, 1890:81:338-339.

¹⁴⁴ Endt (1986:58) ziet ‘*In de zwarte nacht is een mensch aangetreden*’ minder een in memoriam Anna Witsen dan een in memoriam de dichter van *Mei*. Van Halsema (2010:46) besteedt eveneens aandacht aan dit gedicht als ‘proto-sensitivistisch’ en nemen hierin ook het gedicht ‘Een dag in ‘t jaar’ mee.

¹⁴⁵ HGD 1890:54:304.

dienen. Zijn motivatie om tot een bundeling over te gaan, hangt zo gezien samen met de dynamiek in zijn oeuvre: een publicatie is afronding met zicht op een nieuw begin.

Een belangrijk gegeven uit de tijd tussen Gorters eerste twee boekpublicaties is dat Gorter een lang gedicht wel voltooide maar niet publiceerde. Sinds het postuum opdook uit het Diepenbrockarchief staat het gedicht van 800 regels dat Gorter schreef in de lente van 1889 bekend als 'Een dag in 't jaar'.¹⁴⁶ In eerste persoon enkelvoud verhaalt het van een dichter die 'heel hoog op mijn toren' zegt te zitten en vervolgens afdaalt naar de stad, waar het verlangen circuleert en hij een morgen (I.1), een middag (I.2), een avond (II.1) en een nacht (II.2) doorbrengt.¹⁴⁷ Het geheel kent een proloog en beide delen hebben een 'Intermezzo'. Het eerste intermezzo reflecteert op de voorbije 'eeuw', het tweede blikt terug op de tijd waarin de ik binnenskamers met zijn geliefde leefde.¹⁴⁸ Net als *Mei* is het gedicht opgebouwd rond één tijdseenheid. De verkleining daarvan (van een maand naar een dag), wijst al op een fragmentatie van de tijdsbeleving die Gorter in *Verzen* verder doorvoert tot het 'nu'.

Net als in *Verzen* corresponderen motieven uit het begin van 'Een dag in 't jaar' met stukken uit de derde zang van *Mei*. De reflectie op het schrijven is er echter veel sterker aanwezig dan in *Verzen*. In het tweede intermezzo valt de volgende passage te duiden als een terugverwijzing naar de tijd dat de dichter in 'diep geheim' aan zijn mooie, rijmende gedicht schreef:¹⁴⁹

Haar vel was als de watervijveren,
mijn toppen waren daar schrijveren,
die 's Heeren woorden schrijven, diep geheim,
ik schreef er woorden in een klinkklaar rijm.

We hebben beide zoo zitten lachen
de stilte wou het wel dragen
uw lachgezing
uw rinkelklank.

De erotische connotatie van de slaapkamer is hier vermengd met de literaire van een schrijfkamer: het 'vel' van de geliefde is tegelijk schrijfblad. In de derde zang van *Mei* zaten de dichter en Mei in een kamer, maar daar werd niet geschreven, die ontmoeting stond voortdurend in het teken van het naderende afscheid.¹⁵⁰ Het 'lachgezing' en de 'rinkelklank' zijn synoniemen voor de primair muzikale typering die Gorter ook elders op zijn debuut toepaste. Aan Kloos benadrukte hij de 'mooie klank' van *Mei*, aan Van Deysel schreef hij over de bundelcompositie van *Verzen*: 'Gij zult gemakkelijk zien dat er een paar van vroeger tijd bij zijn. Ik zette ze er in om den goeden klank.'¹⁵¹ Eind zomer 1890 liet Gorter zijn nieuwe lange gedicht buiten zijn bundel en motiveerde dit tegenover Diepenbrock door het 'half en

¹⁴⁶ HGD 1889:15+41.

¹⁴⁷ VL:542. De Romeinse nummering is de toevoeging van de editeurs.

¹⁴⁸ De zin 'ik voel me van het nieuwe bewogen / ik voel me als een nieuw kind' herneemt de vernieuwingstopos die de derde zang van *Mei* al inzette: VL:52, zie Van Halsema 2010:46. Direct na deze regel volgt een blanke regel die als enige opgelaten is door Gorter.

¹⁴⁹ VL:72. Het handschrift geeft 'klinkklaar', de editie zette dit om tot 'klinkklaar'.

¹⁵⁰ In Gorters werk na *Mei* is de kamer de plaats waar al schrijvend een vereniging kan plaatsvinden – zoals in 'Toen zag ik je-', juist middels het schrijven.

¹⁵¹ d.d. 06-10-1890, HGD:339 1890:81.

half' te noemen, te verwant nog aan zijn 'vroegere manier van schrijven.'¹⁵² Dit citaat kan gelden als Gorters affirmatie van de intertekstuele consequentie van het primaat van de poëzie: een modern werk is niet ondergeschikt aan andermans werk maar kan op zichzelf staan. Aangezien *Mei* stevig wortelde in die van Klassieke, Engelse en Nederlandse voorbeelden, kon Gorter dit primaat affirmeren door zich negatief te gaan verhouden tot zijn eigen debuut.¹⁵³

III.3 Paradigmatische dynamiek – Fragmentatie als uitstel

Gorter passeerde 'Een dag in 't jaar' in 1890 bij bundeling van de poëtische resultaten van zijn moderne experiment, omdat hij daarmee in zijn eigen ogen formeel en intertekstueel nog niet genoeg loskwam van *Mei*. Er kan echter nog een reden zijn voor het ongebundeld blijven van 'Een dag in 't jaar', en die betreft de paradigmatische dynamiek van Gorter uit deze tijd. In *Mei* laat Gorter zijn hoofdpersonage de aarde ontstijgen. De vereniging met Balder in de bovenaardse sferen waarin 'ziel' en 'muziek' kerngegevens zijn, loopt echter uit op een afwijzing. 'Een dag 't jaar' zet in met een omgekeerde beweging: Gorters lyrisch ik daalt van zijn 'toren' naar de stad, en geeft dus gevolg aan het metafysisch echec van *Mei*. Het is een bij uitstek moderne beweging: *Mei* verklaart Gorter tot het verleden door in *Verzen* te kiezen voor het 'nu', de poging daaruit de aarde te ontstijgen laat hij achter voor de affirmatie van een permanent 'hier'. Ook in deze paradigmatische dynamiek neemt 'Een dag in 't jaar' een tussenpositie in.

In de langste strofe van het gedicht, net na het begin van het tweede deel, wordt de wereldbeschouwelijke achtergrond van het gedicht vrij helder uiteengezet in een apostrofe aan een 'Gij'. Zij wordt de 'stille alles begeerende' wordt genoemd, een 'koelen, niets zijnden winter' en vergeleken met de 'mond' en 'wel' van de wereld, een 'rivier', die aldoor 'even snel' stroomt en niet te stuiten is. De dichter wil daarin als volgt opgaan:¹⁵⁴

O mag ik in u nog
koele, brandende gapende mond,
of ik in witheid vond,
uw grooten koelen, niets zijnden winter,
die nevel, dat scheem'rende ginder
die wijdhangende haren,
dat golvende ooglicht in baren,
de stroom van adem te voelen
de stille vrouwen koele
de altijd blijvende even snel –
Dat is een rivier: een wel
bronnende met gelijke slagen.
Dat is een jaar van dagen
dat is een winter voluit gesneeuwd –
daar heb ik om geschreeuwd
in mijn roode zomernachten
van mijn roodzijden vachten

¹⁵² d.d. 25-09-1890, HGD 1890:74:327.

¹⁵³ Voor 'Een dag in 't jaar' wees Van Halsema (2010:120-123) op invloeden van *décadence*.

¹⁵⁴ VL:66.

De onstilbare en onbereikbare *flux* ('rivier', 'wel'), de figuur die Gorter in 'Een dag in 't jaar' aanroept maar buiten bereik blijft, is in verband te brengen met Schopenhauers *Wille*, iets wat voor vergelijkbare passages uit *Mei* al is gedaan.¹⁵⁵ Het verschil is dat Gorter in *Mei* zijn titelpersonage wel dicht in de buurt laat komen van de muziekgod Balder, terwijl zijn lyrisch ik uit 'Een dag in 't jaar' op de grond blijft. Het 'ginder' wordt gesymboliseerd als een vrouwengestalte waarnaar de dichter 'heeft geschreeuwd' om vereniging met haar af te dwingen. Belangrijk is ook dat Gorter deze metafysische schreeuw in de voltooid verleden tijd zet: het is iets uit 'roode zomernachten'. De 'roodzijden vachten' kunnen verwijzen naar de (rode) kaften van *Mei*, dat hij afschreef in de zomer van 1888 – temeer daar deze strofe eindigt met het resumerende 'wij wilden tezamen gaan, we konden niet.' De overtuiging is hier dat vereniging enkel in de dood kan plaatsvinden. *Mei* eindigt alsnog in een vereniging tussen het lyrisch ik dat zijn geliefde wezen begraaft in de slotregels. 'Een dag in 't jaar' stelt dat ook in het stase, aardse leven het verlangen naar 'samengaan' niet in te lossen is. Het gedicht eindigt met deze constatering 'verlangend tot den dood'. Aangezien dat bewustzijn nooit afwezig is gedurende 'Een dag in 't jaar', contrasteert het sterk met de optimistische inzet van zowel *Mei* als *Verzen*. De tegenstelling tussen dood (wit) en leven (rood) wordt opgevoerd als een tegenstelling tussen de ik van 'Een dag in 't jaar' enerzijds, en anderzijds de 'Gij' die daar getuige bovenstaand citaat tegenover staat als 'een jaar van dagen'.¹⁵⁶ De toegang tot de 'bron' blijft versperd in het besef er slechts een fragment van te zijn.

Dit besef bepaalt het grote geheel dat 'Een dag in 't jaar' toch nog is. De existentiële vraagstelling hoe het subject zijn verhouding bepaalt tot het geheel van de werkelijkheid, laat zich in een groot dichtwerk door Gorter blijkbaar niet wegdenken. Korte, op het 'nu' gerichte gedichten zijn daarvoor een meer geschikte vorm. Daaruit valt zijn keuze te begrijpen om 'Een dag in 't jaar' niet mee te bundelen. In *Verzen* wordt de gedachtegang ondergeschikt aan de momentane ervaring van een hier en nu dat elk tekort moet doen vergeten.

IV. Dynamiek in Gorters dichterschap vanaf 1890

De dynamiek van Gorters dichterschap na *Verzen* wordt begrepen als discontinuïteit. De literatuurgeschiedschrijving van de moderne Nederlandse poëzie ziet Gorter het primaat van de poëzie verruilen voor het primaat van de ideologie, zo werd duidelijk geïllustreerd aan Anbeeks samenvatting 'Van *Mei* naar Marx'. De metafoor daarbij is echter afkomstig van Gorters socialistische partijgenote vanaf 1897: Gorters 'kentering' is ontleend aan Henriëtte Roland Holsts monografie *Herman Gorter* (1933). Daarin noemt ze Gorters tijd na 1890 'kenteringsjaren', de poëzie eruit 'kenterings-verzen' en de sonnetten die Gorter in 1891 in *De Nieuwe Gids* publiceerde 'kenterings-sonnetten'.¹⁵⁷ Deze laatste term werd canoniek toen Stuiveling de groep onder die benaming in 1945 in boekvorm publiceerde en eens te

¹⁵⁵ Voor de verhouding *Mei* en Schopenhauer zie Brandt Corstius 1961:142-143 en Gorter 2002:205-206.

¹⁵⁶ VL:66. Naast het geciteerde fragment (r. 460-476) komt de titel terug in r. 625.

¹⁵⁷ Roland Holst 1973:104-108.

meer toen biograaf Böhl het hoofdstuk over Gorters ontwikkeling vlak na *Verzen* '1890-1895: de kenterjaren' noemde. Deze ingesleten metafoor verdient daarom eerst enige context.

De 'kentering' van Gorter legt Roland Holst uit als de dynamische fase waarin hij ruim baan gaf aan de 'aandriften', om vervolgens de 'hoogere krachten van ontroering, verbeelding en rede weer in zijn werk' in te schakelen. Dit scenario sluit nauw aan op het gebruik van de metafoor in haar eigen bundels *De nieuwe geboort* (1902) en *De vrouw in het woud* (1912). De eerste stelt dat het 'geen geluk [is] te komen / in een kentering van den tijd / en een vrouw te zijn geboren - -', de laatste opent met de regels "t Is nu de kentertijd / dat de vrouw naar nieuw levenswater glijdt'. En even verder: 'Het is nu ook de tijd / dat het vrouwe-gemoed kentering lijdt: / uit de vloeibare lusten /en aandriften, verhardt zich daarin 't vast-bewuste'.¹⁵⁸

Los van haar politieke betekenis heeft 'kentering' betrekking op de getijden die wisselen.¹⁵⁹ Roland Holst werkt dat beeld zelf uit in haar poëzie door een 'dubbel trekken' te beschrijven tussen een buitenwereld die haar mee wil sleuren en een innerlijke 'worsteling die haar verscheurt'.¹⁶⁰ Eenzelfde 'innerlijke worsteling' schrijft ze Gorter in de jaren na *Verzen* toe. Aan zijn ontwikkeling verklaart ze zich in 1933 verwant, maar eerder noemde ze die al exemplarisch voor de gehele 'moderne lyriek'. In haar beschouwing over Dante Gabriël Rossetti uit 1898 valt de term 'kentering' voor het eerst als zij in abstracte termen schrijft over de toekomst van de moderne lyriek: 'De poëzie, zich slechts bekommerend om het allervluchtigste, aller-persoonlijkste: de aandoening, die een bepaald lichaam een oogenblik lang ondergaat, werd van den maker, vóór den maker alleen; zij vond de wereld dicht en keerde weer naar haar uitgangspunt. Hier volgde kentering of de dood.'¹⁶¹ Het is aannemelijk dat Roland Holst hier Gorter rond 1890 presenteert als de Nederlandse dependance van de Europese *décadence littéraire*, zoals Van Halsema heeft betoogd.¹⁶² Alleen al de echo van Kloos' typering van Gorters werk als 'aller-persoonlijkst' wijst daarop. Belangrijker hier is dat de benaming 'kentering' de betekenis krijgt van de reactie op stagnatie: na een uiterst punt te hebben bereikt kan men niet meer verder, en 'kentering' is het alternatief voor de dood.

Deze stagnatie is een kenmerk in de metaforiek voor Gorters positie in 1890. Endt sprak van een 'koerswijziging' aan het eind van *Verzen* 1890; De Jong ziet Gorter met 'De dagen' een 'stap' (terug) nemen en Stuiveling noemde de sonnetten een 'moedige sprong terug'.¹⁶³ Deze metaforen voeren Gorter niet op als passieve entiteit die meedrijft op de het tij, maar als wandelend, zeevarend of pelgrimerend subject dat via sprongen, stappen of koerswijzigingen zijn queeste naar een goed einde moet leiden. Veronderstelt deze metaforiek toch continuïteit, de metaforiek van discontinuïteit is moderner en het meest gehanteerd. Daarin past de voorstelling dat Gorters werk 'doodliep' (Romein, Böhl) en na

¹⁵⁸ Roland Holst 1902:x; Roland Holst 1912:1.

¹⁵⁹ 'Kentering' heeft deze politieke, met name socialistische kleur behouden. Willem Drees stelde zijn politieke visie tijdens de oorlog op papier onder de titel *Op de kentering* (1945), de politicoloog Arend Lijphart noemde zijn standaardwerk over de democratisering in de jaren zestig *Verzuiling, pacificatie en kentering in de Nederlandse politiek* (1968). Toen socialiste Hilda Verwey-Jonkers haar mémoires *Er moet een vrouw in. Herinneringen in een kentering van de tijd* (1988) noemde, verwees ze zelfs direct naar Roland Holst.

¹⁶⁰ Roland Holst 1912:2: 'Daarom voelt nu de vrouw een dubbel trekken: / buiten, van d' oude zede en 't nieuwe wekken; / en in zich, worsteling die haar verscheurt, / het instinkt, dat zich tot bewustheid beurt.'

¹⁶¹ Geciteerd bij Van Halsema 2010:115. In 1933:103 herhaalt Roland Holst haar argument: 'Die schoonheid is ziek en de weg waarop zij ontbloeit, voert tot den waanzin. De dichter voelde het gevaar en keerde terug.'

¹⁶² Van Halsema 2010:111-115.

¹⁶³ Endt 1977:153; De Jong 1985:138; Stuiveling 1934:197.

Verzen eindigde in een 'slop' (Mussche) – het Nederlandse equivalent voor 'impasse'.¹⁶⁴ Hierbij is Van Deyssel een vaste referentie, die de gedichten uit *Verzen* al 'de uiterste grens van het denkbare' zag markeren.¹⁶⁵ In zijn eenmansliteratuurgeschiedenis mixte Freddy de Schutter deze metaforiek tot een weinig subtiele cocktail, die goed laat zien hoe *Verzen* 1890 dienstdoen als begin- én eindpunt van Gorters werk binnen het moderne paradigma.¹⁶⁶

Met *Verzen* had Gorter zichzelf ongewild in een *impasse* gebracht. Hij had de *grens* van het onzegbare *overschreden*. De volgende stap moest *onherroepelijk* het *absolute* zwijgen zijn. De *aller*individueelste expressie van de *aller*individueelste emotie bleek, tot in de *uiterste* consequenties doorgevoerd, in een *dood spoor* te *eindigen*.

Wie een doodlopende steeg inloopt, moet terug. De sonnetten die op *Verzen* volgden noemt De Schutter met een wetenschapshistorische beeldspraak een 'copernicaanse ommezwaai'. Daarna bood het spinozisme een 'uitweg' en loopt er met *De school der poëzie* 1897 opnieuw 'een duidelijke demarcatielijn' door Gorters oeuvre.¹⁶⁷

De Schutter hyperboliseert, maar wel de huidige situatie: Gorters dichterschap na 1890 wordt sterk gedacht als discontinuïteit ten opzichte van zijn werk tot dan toe. Dit beeld krijgt steun als men afgaat op Gorter boekpublicaties, want nadat hij zich met twee boeken in anderhalf jaar tijd zijn naam had gevestigd, verschijnt pas in 1897 een nieuwe bundel. Die is echter een, zij het zeer veel vermeerderde, herdruk. Daarmee zet Gorter na een lange tijd van stilte toch ook de continuïteit van zijn werk aan en blijft dat doen in zijn werk hierna: na *Verzen* 1890 publiceert hij vier bundels lyriek waarvan alleen *Verzen* 1903 enkel nieuw werk bevat (zie tabel 2.4). Hij bundelt zijn poëzie cumulatief en onder dezelfde twee titels; *Verzen* 1890 neemt Gorter (grotendeels) op in *De school der poëzie* 1897, *Verzen* 1903 (integraal) in *De school der poëzie* 1905. Dat hij met *Verzen* 1916 zijn lyriek voor het eerst uitdunt en slechts één nieuw gedicht toevoegt, wijst erop dat Gorter zijn 'schoolgang' door de lyriek met zijn meest omvangrijke verzameling in 1905 heeft willen afronden. Buiten drie gedichten die hij in 1913 in *De Nieuwe Tijd* publiceert, laat hij de lyriek die hij na 1905 nog schrijft in portefeuille of neemt haar op in zijn epiek. Vanaf 1905 publiceert Gorter vooral epiek, en ook die geeft Gorters cumulatieve titels: in 1906 publiceert hij *Een klein heldendicht*, in 1912 het gevolgd door het 'grote' heldendicht *Pan*, waarvan de 'zeer veel vermeerderde druk' van 1916 nog weer drie keer zo groot is.

1916 kan gelden als culminatie- en eindpunt van Gorters publieke dichterschap – §V komt daarop terug. In wat volgt gaat de aandacht vooral uit naar de dynamiek van Gorters dichterschap in zijn lyrisch oeuvre na 1890. Zijn poëzie wordt onderzocht op formele, intertekstuele en paradigmatische dynamiek: §IV.3 onderzoekt hoe hij de stagnatie van zijn moderne poëzie uit *Verzen* 1890 tien jaar later zegt te hebben opgeheven. § IV.2 analyseert hoe hij na 1890 zijn werk intertekstueel verbindt met Spinoza en Marx, waarbij *Pan* ook een rol zal spelen. Eerst laat §IV.1 zien hoe Gorter zijn lyriek al snel na *Verzen* formeel disciplineert.

¹⁶⁴ Romein & Romein 1971:870; Böhl 1996:152; Mussche 1946:38.

¹⁶⁵ Van Deyssel in *De Nieuwe Gids*, jg. 6, nr. 3 (februari 1891):418-428; geciteerd in HGD:388.

¹⁶⁶ De Schutter 2000:60, mijn cursieven.

¹⁶⁷ De Schutter 2000:61,60,69.

IV. 1. Formele dynamiek – Gorters weg door lyriek

Deze paragraaf onderzoekt Gorters lyrische werk tot en met 1905 vanuit de veronderstelling dat het epitheton 'kentering-' niet enkel op de sonnettenreeks uit 1891 van toepassing is. De reeks markeert weliswaar Gorters keuze tegen het vrije vers, maar is onderdeel van een langer traject waarin Gorters lyriek formeel veel transformaties ondergaat. Op formele gronden kunnen drie corpora onderscheiden worden, die samen de formele dynamiek tussen Gorters verslibrisme in 1890 en zijn herneming van de epiek in 1906 bestrijken: een vijftal reeksen sonnetten (§IV.1b) is daarvan het grootste corpus en beslaat de jaren 1891-1903. Daarna worden Gorters gedichten in blank vers uit *Verzen* 1903 (§IV.1c) gezien in hun verhouding tot zijn latere epiek. Eerst gaan we terug naar het jaar 1890, wanneer Gorter *Verzen* afrondt en meteen een nieuw project begint dat daarvan zowel de voortzetting als het einde is.

IV.1a *Stagnatie van de flux – 'De dagen' (1890)*

Dat Gorter *Verzen* 1890 vormbewust afrondde, laten de parallellen met het programmatische openingsgedicht zien.¹⁶⁸ Beide kennen tien paarsgewijs rijmende regels waarin een mens wordt omgegeven door somber stemmende regen. Stelt de opening een dromerig meisje met 'lichte oogen' centraal, het slotgedicht '*Leven, zoele omsomberde even inschitterde*' brengt de mens terug tot zijn waarneming door het 'nimmer dromende oogenbewegen'.¹⁶⁹ Werd in het eerste gedicht het 'nieuw getijde dat is nu' aangeroepen om het meisje tot leven te wekken en haar 'bloedrood' te maken, in het slotgedicht wordt het 'soms even roode' leven ondergeschikt aan wat het 'durend omsombert'.¹⁷⁰ Gorter rondt de bundel met deze conclusie ('durend') over het 'Leven' af, nadat in de gedichten zijn exploraties van het 'nu' zijn taal grondig van aanzien hebben doen veranderen. Een opzichtig verschil tussen begin en eind van *Verzen* 1890 is de uitdijing. De woorden worden meer samengesteld en de zinnen bestrijken in de laatste vijf verzen uit de bundel het hele gedicht. Deze formaliteiten hangen samen met de verdwijning van het bepaalde object (een meisje, het licht) in een doorgaande waarnemingsbeweging die zonder eind blijft. Met de poëzie die Gorter direct na publicatie van *Verzen* schrijft, 'De dagen', zet de dit door in reeksverband.

De reeks 'De dagen' staat te boek als vormeloos: 'haché' (Tideman), 'woordenkramp' (Romein), 'onbegrijpelijk gestamel' (Knuvelde) en voor Gorters ontwikkeling een eindpunt: een 'slop' (Mussche), een 'nederlaag' en 'impasse' door het 'gebrek aan compositie' (Böhl).¹⁷¹ Toch heeft zelfs 'De dagen' vorm en compositie: 431 regels in acht delen van wisselende lengte, opgebouwd uit paarsgewijs rijmende zinnen van wisselende lengte, en van die zinnen begint bijna de helft met het nevenschikkende

¹⁶⁸ Endt wees erop dat het slotgedicht bij tijdschriftpublicatie het tweede van de reeks was, en bij bundeling door Gorter bewust op de slotpositie is gezet.

¹⁶⁹ Vergelijk 'regenen doen de wolken om haar om' ook met 'de luchten, de regene'; 'Ze stond bleeklicht midden in somberheid' met 'zoele omsomberde' en 'durend omsomberde'. VL:81,196.

¹⁷⁰ Het bundelverloop van *Verzen* 1890 verschilt daarmee niet veel van *Mei*. Daarvoor stelde Stuiveling (1934:194, n2) al vast dat het thematisch verloop de vorm beïnvloedt. De verhouding tussen staand en slepend eindrijm is de eerste zang 17:1, in de tweede 7:1 en in de derde 2:1, wat hij interpreteerde als een 'bewijs, hoe ook voor Gorter het slepende rijm een weemoedige klank had'. Voor *Verzen* 1890 blijkt hetzelfde te gelden: het openingsgedicht heeft vijf staande, het slotgedicht vijf slepende rijmparen en laat zien dat vorm en thematiek bij Gorter zijn verweven.

¹⁷¹ Böhl 1996:162; Knuvelde 1979:175; Romein & Romein 1971:870; Mussche 1946:38; Tideman 1894:430-431.

voegwoord 'En' (zie tabel 2.5). De delen spelen zich af aan zee (I & VI), in de duinen (IV, VII) en in een hotel met eetzaal en eigen kamer (II, III, V, VIII). Dit narratief wordt echter niet geaccentueerd in de tekst; hij speelt zich af in een continu 'nu'. Anders dan in *Mei*, 'Een dag in 't jaar' of ook *Verzen*, ontbreekt het 'De dagen' aan herinnering of commentaar; er is alleen wat wordt gezien en gehoord. De zee heet er 'zoo zelf' genoemd, het zicht op zee wordt beschreven als 'niets is er meer tusschende' en 'het samennuwezen'. Alle woordsoorten worden geadjectiveerd en gesubstantiveerd waardoor de syntaxis niet meer hiërarchiseert. Gorter zet daarbij het onzijdig lidwoord in om fenomenen grammaticaal te egaliseren.¹⁷² Is in de kamer de zee te horen, dan staat er:¹⁷³

— Er soms de zee beukerig hoorig,
ver weg, o ver ver, in het kamer, duidelijk warm veilig hoorig.
En al dat witte getafelte wèg.

De constructie 'er [...] hoorig' vervangt hier 'er was te horen', 'het kamer' is een indikking van wat in het slotgedicht van *Verzen* 1890 nog 'het inzwepend kameren' heette. Deze syntactische gelijkschakeling treft ook het lyrisch subject zelf: een 'ik' blijft afwezig en duidt Gorter aan met 'den ander' of 'het wezen zelf'.¹⁷⁴ Hij wist zo grens uit tussen ik en omgeving, en tussen omgevingselementen onderling. Het kan gelden als zijn laatste poging om de al in 'Een dag in 't jaar' aangesproken 'bron' of 'rivier' waaruit de *flux* van de wereld opkomt toch te vatten in taal. Zette Gorter het daar nog filosofisch uiteen, 'De dagen' doet enkel aan commentaarloze nevenschikking. Hij blijft regels afbreken en handhaaft het eindrijm, maar komt tot ook voor zijn doen ongekende formele vrijheden. Desondanks gaat hij met 'De dagen' de fragmentatie van *Verzen* 1890 ook tegen. Hij ontwerpt het als een reeks die het 'klaar, nimmer dromend oogenbewegen' waarmee hij *Verzen* besloot als uitgangspunt neemt, maar ook tegenwicht geeft. Zo geeft hij de tegenstelling binnen/buiten formeel gevolg: aanvankelijk worden beide even beweeglijk waargenomen, uiteindelijk blijkt er een kalmerend effect uit te gaan van het 'thuis zijn'.¹⁷⁵ Deel V speelt zich af in de dinerzaal en is syntactisch de rustigste: het is het kortste fragment met de kortste zinnen waarvan er slechts één zin begint met 'En'. De twee volgende delen spelen buiten en kennen de langste zinnen; van VII beginnen alle zinnen nevenschikkend. Begon de reeks waar *Verzen* eindigde, aan de grijze bewegelijke zee, hij eindigt met de terugkeer in de binnenruimte van de kamer. Dat maakt 'De dagen' formeel gezien een ambivalent specimen: de vrijheden die hij in *Verzen* creëerde, breidt Gorter met 'De dagen' uit binnen een grotere structuur. Maar de structuur blijft onvoltooid, na publicatie in *De Nieuwe Gids* in 1890 keert hij zich af van het vrije vers.

IV.1b Sonnetten 1891-1903

Na het verhalende gedicht *Mei*, het verslibrisme van *Verzen* 1890 en de vormen daartussen van 'Een dag in 't jaar', 'De dagen' wordt de poëzie van Gorter ruim een decennium lang gedomineerd door het sonnet. *De school der poëzie* 1897 bestaat voor een derde uit

¹⁷² dit kouwe wind'; 't zee'; 'het zon'; 'het dag'; 'het lucht'; 'het klaarprale golf'; 'het lucht'; 'het kamer', VL:199,201,206,209(4x),214.

¹⁷³ VL:214.

¹⁷⁴ VL:209,212. Op 213 wordt het ik 'zelf' genoemd.

¹⁷⁵ VL:202.

sonnetten; deel twee en drie zelfs voor de helft (zie tabel 2.6). Na de uitgedunde herdruk van *Verzen* 1890 in de eerste afdeling, de getrimde versie van 'De dagen' en de kortere gedichten uit 1890-1891 aan het begin van de tweede afdeling, hebben de overige gedichten voor liefst driekwart de sonnetvorm. In *Verzen* 1903 is dat gedaald tot minder dan een kwart, waarvan de meeste in de tweede afdeling staan (zie tabel 2.7). Doordat Gorter deze in 1905 opneemt in de middelste bundel 'Overgang van individualisme naar socialisme', komt ruim negentig procent zijn behouden sonnetten terecht in het deel van zijn oeuvre dat hij in 1905 als 'overgang' bestempelt (zie tabel 2.8). Zijn toe- en weer afnemende voorkeur voor het sonnet maakt aannemelijk dat het sonnet voor Gorter de overgangsvorm is geweest tussen vrije lyriek en epiek. De naam 'kenteringssonetten' is daarmee van toepassing op alle sonnetten die Gorter tussen *Verzen* 1890 en *Verzen* 1903 schrijft, waarmee de naam een pleonasme wordt.

Gezien het numerieke overwicht van de vorm binnen Gorters werk na 1890, analyseert deze subparagraaf zijn sonnetten van 1891 tot 1903 op twee van zijn kenmerken: de plaats van het lyrisch subject in het sonnet en de rol daarbinnen van de volta of wending. Er worden daarbij vijf sonnettengroepen onderscheiden van minimaal zes opeenvolgende, gebundelde sonnetten: 1) tweeëndertig sonnetten uit *De Nieuwe Gids* van augustus 1891, op één na gebundeld in de tweede afdeling van *De school der poëzie* 1897; 2) dertien sonnetten uit het begin van de derde afdeling van *De school der poëzie* 1897; 3) zes sonnetten waarmee *De school der poëzie* 1897 besluit; 4) tien sonnetten in het midden van de tweede afdeling van *Verzen* 1903; 5) zeven Romeins genummerde sonnetten aan het eind van de tweede afdeling van *Verzen* 1903. Gevijven beslaan ze bijna negentig procent van de sonnetten die Gorter bundelde.¹⁷⁶

Het eerste subcorpus tooide Roland Holst met de benaming 'kenteringssonetten' omdat ze 'in dubbel opzicht bewegen op een grensgebied: dat tusschen het lichamenlijk gevoel en het bewuste geestelijke leven, én dat tusschen de uiterlijke en de innerlijke wereld.'¹⁷⁷ Stuiveling wees in een beschouwing bij de aparte heruitgave in 1945 op de thematische ambivalentie die volgens hem de keuze voor de sonnetvorm motiveert.¹⁷⁸ Gorter richt zich geleidelijk weer op een vast punt, maar komt niet verder dan een vermoeden van een onbekende wereld buiten de directe waarneming. Het slotterzet uit het zesde sonnet is van deze onbestemde heroriëntatie een voorbeeld:¹⁷⁹

En uit de stilte voel ik 't nieuw verrijzen
 waarom zich mijne oogen slingeren,
 een liefdevol en mij liefhebbend wat.

In plaats van een sterke tegenstelling of vergelijking zet de volta in met een nevenschikkend voegwoord 'En'. De invulling van het 'nieuw verrijzen' blijft open: het slotwoord is een substantivering van het onbepaald voornaamwoord, voorafgegaan door het onbepaald lidwoord ('een wat'). Het suggereert een wending, maar zicht op wat zich buiten het hier en

¹⁷⁶ Namelijk 68 van Gorters 77 gepubliceerde sonnetten tot en met *De school der poëzie* 1905. Een zesde reeks, vier sonnetten in *De Nieuwe Gids* van juni 1893, bundelde hij nooit.

¹⁷⁷ Roland Holst 1973:109.

¹⁷⁸ Stuiveling 1945:40-2. Zijn studie leunt op Roland Holst, die in haar monografie over Gorters schreef: 'Het zou een dankbare opgave zijn, om aan deze dertig sonnetten een afzonderlijke studie te wijden.' Vgl. Dresden 1980:112.

¹⁷⁹ VL:249.

nu van het gedicht bevindt, is er niet. De volta ligt dus buiten het sonnet, of beter: de volta staat gelijk aan het vermoeden van iets buiten de eigen waarneming van het lyrisch sonnet. Het slotdistichon uit het achttiende sonnet eindigt met eenzelfde vermoeden van wat zich ‘achter’ de eigen waarneming bevindt:¹⁸⁰

En achter zijn misschien: duizenden,
dicht op elkaar, ver van elkaar huizenden.

Opnieuw zwakt het nevenschikkende voegwoord de volta af (die in een Shakespeare-sonnet als dit normaliter in het distichon valt), het ‘misschien’ ondersteunt de reserves van het lyrisch subject bij een werkelijke verandering. De vraag van de openingsregels van het openingssonnet: ‘*Is dit het roepen van den morgen?*’ herhaalt het achtste gedicht als: ‘*Zou er niet iets voor mij uit dat alles komen?*’¹⁸¹ Blijft een antwoord in de sonnetten zelf uit, Gorter forceert wel een doorbraak aan het eind van de reeks. Het slotsonnet geeft abrupt een toekomstvisioen van een ‘dromenland’ waarin ‘kindren spelen in rondgaande menigte’. Als enige draagt het sonnet een titel: ‘Aan zee’. Daarmee laat Gorter de reeks net als *Verzen* 1890 aan zee eindigen, maar de ‘durend omsomberde’ blik verruilt hij voor een utopisch uitzicht waar ‘helderheid’ het trefwoord is.

De tweede reeks plaatst Gorter in *De school der poëzie* 1897 na het gedicht ‘Spinoza’s leer’. Deze dertien sonnetten (te dateren tussen 1892 en 1895) staan tussen aanhalingstekens en zetten de filosofie van Spinoza uiteen. Het eerstvolgende gedicht zonder sonnetvorm begint met de verklarende regel ‘Deze woorden hoorde ik als in een droom’.¹⁸² De reeks wordt enkel onderbroken door een achtregelig gedicht met het rijmschema ABBAABBA: een sonnet zonder sextet.¹⁸³ Dit subcorpus laat zien hoe Gorter de sonnetvorm aangrijpt om een vaste gedachte in een vaste vorm te houden. Het is ver verwijderd van het klassieke sonnet doordat de dualistische volta is vervangen door een logische volta: de wendingen binnen het sonnet zijn geen tegenstellingen maar bevestigende stappen in een redenering. De taal komt uit het logische register: sextetten beginnen met een conclusie van de redenering uit het octaaf, door middel van zinsneden als ‘Hieruit zien wij dus’ en ‘En die gedachte sluit dus’.¹⁸⁴ Dit sextet (uit het zesde sonnet) kent als conclusie:¹⁸⁵

*Dus ook de geest kent zich zelve niet anders
dan door de ideeën van de aandoeningen
des lichaams, dat hij ook slechts daardoor kende.
Zoo zien wij dus, dat wie waarheid ontkende
te kunnen vinden over geest en dingen,
het werktuig brak, dan welk hij heeft geen ander.’*

¹⁸⁰ VL:260.

¹⁸¹ VL:244, 250.

¹⁸² VL:316.

¹⁸³ VL:307. Ter ondersteuning: al Gorters sonnetten tot dan hebben een octaaf met omarmend eindrijm.

¹⁸⁴ VL:303,304 en verder: ‘Dus ook de geest kent zich zelve niet anders’ (308), ‘En dus ook de gedachte, of de geest’ (310), ‘Want door de aandoening van het lichaam’ (311), ‘Er zijn dus eenige gedachten’ (312).

¹⁸⁵ VL:308, cursief js.

Deze sonnetten hernemen een rationeel betoog en beginnen met onderschikkende voegwoorden als 'Opdat' en 'Maar'.¹⁸⁶ Als de sonnetten beginnen met het nevenschikkende 'En' is dat, anders dan Gorters werk uit 1890-1891, om de doorlopende redenering voort te zetten.¹⁸⁷ Gorters sonnetten ontleen hun betekenis aan de overkoepelende structuur, ditmaal ingegeven door de stem die de leer van Spinoza meedeelt. De sonnetvorm is daarmee geen domein voor de subjectieve stemmingsdichter: Gorter geeft zijn stem aan een ander, waarbij de vaste vorm het vaste betoog ondersteunt.¹⁸⁸ Middels het onvaste eindrijm toont Gorter de moeite (zie het geciteerde sextet) die zijn Spinoza heeft om de sonnetvorm te hanteren als filosofisch instrument.

Het derde corpus binnen Gorters sonnettenoeuvre is het zestal dat de *De school der poëzie* 1897 besluit (te dateren tussen 1895 en 1897). Er is weer een lyrisch subject aan het woord en net als de sonnetten uit 1891 zegt dat aan te voelen dat er iets nieuws op til is, maar nog niet duidelijk kan aangeven wat dat zal zijn. Deze zes zijn letterlijker 'kenteringssonetten' dan die uit 1891, omdat ze zich afspelen in de overgang van winter naar lente. Het eerste beschrijft een sneeuwdag waarop een 'zuidenwindje' doet voelen 'dat 't was of 't zomer was'; het tweede stelt dat 'de winter ons voor goed gescheiden' is, maar 'de lente ergens ver, aadmende, wacht'; het derde stelt dat 'de lente komt, helder en zeker', het laatste opent: 'De zon is nog niet uit den nacht geboren'.¹⁸⁹ Het lyrisch subject is ambivalent over de verandering die zich aan het voltrekken is: de naderende lente is 'twijfelloos', 'wikt of zwicht' niet, terwijl de lyrische positie wordt getypeerd als 'wreeden tweedracht' tussen het oude en het nieuwe (seizoen).¹⁹⁰ Zelf is hij niet zonder twijfel, maar ten opzichte van de sonnetten uit 1891 is dat hij tegenover deze twijfel een 'weten' zet dat 'kennis' nieuwe vrucht' heet en 'een zekerheid'.¹⁹¹ Deze nieuwe kennis wordt stevast in het sextet geplaatst, waardoor er voor het eerst bij Gorter duidelijke volta's zijn aan te wijzen: de wisselende seizoenen staat symbool voor de overgang van onwetendheid naar kennis.¹⁹² Vijf van de zes sonnetten publiceert Gorter voor in *De Nieuwe Tijd*, en in die sociaaldemocratische context ligt het voor de hand de lente die op komst is (en de kennis die hij brengt) socialistisch te interpreteren. Aan het eind van *De school der poëzie* 1897 wijzen de sonnetten echter terug. Daarmee is ook hun positie dynamisch: Gorter rondt *De school der poëzie* af als hij zicht heeft op een poëzie die de twijfel achterlaat.

De laatste twee reeksen sonnetten staan in de tweede afdeling van *Verzen* 1903. In de eerste daarvan hanteert Gorter het sonnet op weer andere wijze: het deelt de nieuwe kennis zonder aanhalingstekens mee, waarbij de wending tussen octaaf en sextet zijn ontwikkeling van twijfel naar zekerheid verbeeldt. Gorters zet de volta nog scherper aan dan

¹⁸⁶ VL:306,308,309. Verder ook: 'Wanneer' (312) en 'Daar' (314) en 'Hieruit volgt' (311).

¹⁸⁷ VL:302,310,315.

¹⁸⁸ Jan Kuijper (1989:130) schrijft: 'De sonnetten uit de spinozatiid vormen wel het dieptepunt: van tevoren vaststaande gedachten die in een van te voren vaststaande vorm zijn gegoten – wanneer ergens vorm en inhoud twee zijn, dan is het wel daar.' Door het herhaalde 'vaststaande' laat hij echter al zien dat vorm en inhoud op een ander niveau hier juist wel één zijn.

¹⁸⁹ VL:347-350, voorgepubliceerd in: *De nieuwe tijd*, jg. 2:42-45.

¹⁹⁰ Zie hierover ook Heynders 2002:344.

¹⁹¹ VL:342;347.

¹⁹² Tussen subcorpus twee en drie bevinden zich vijf losse sonnetten en vier gedichten die aan hun rijmschema en strofobouw als onvoltooide sonnetten zijn te herkennen: één gedicht (VL:340) telt twee kwatrijnen en een losse negende regel, drie gedichten (VL:333;337;339) bestaan uit een octaaf. Hierbij kan ook het gedicht (VL:335) worden genoemd dat veertien regels telt zonder witregels, maar het rijmschema heeft van een omgekeerd sonnet laat zien: abcabcdeedeed.

in zijn sonnetten aan het slot van *De school der poëzie 1897*. Een voorbeeld daarvan is het sonnet '*De dag gaat open als een gouden roos*'. Het sextet roept het zijn gevonden uit geluk:

Ik heb 't gevonden, het menschengeluk,
al moest ik worden vier en dertig jaar
eer ik het vond, en ging veel trachten stuk
in spannend worstlen en ijdel gebaar.
Maar zoo zeker als daarbuiten de zon de
wereld befloerst, heb ik 't geluk gevonden.

De volta krijgt hier invulling door de eigen voorgeschiedenis van worsteling en 'trachten' te stellen tegenover een heden waarin het lyrisch subject zich 'zeker' zegt te voelen. De tegenstellingen vroeger/nu en binnen/buiten worden gesynthetiseerd in de twee slotregels. Dat onderscheidt deze sonnetten van Gorters eerdere, waarin het nog om een vooruitzicht ging. Het sonnet '*Zoals een meisje, o wonder zoo zoet*' werkt in de eerste twaalf regels een beeld uit van een vrouw die zich aan haar minnaar overgeeft, om in het slotdistichon te worden gelijkgesteld aan de ontwikkeling van het lyrisch subject: 'Zoo mocht ik maken mijn zuiver genie – / en zij voor mij! – onzer democratie.'¹⁹³ De volta van het sonnet valt samen met die in het lyrisch subject.

In deze eerste reeks sonnetten uit *Verzen 1903* resulteert de ontwikkeling die de dichter heeft doorgemaakt in een heldere ideologische positie. In het vijfde en laatste subcorpus sluit Gorter deze persoonlijke ontwikkelingsgeschiedenis aan op de wereld buiten het lyrisch subject.¹⁹⁴ Het geciteerde sonnet eindigde al met de 'democratie', in zijn laatste gepubliceerde sonnetten valt Gorters lyrisch subject volledig samen met zijn maatschappelijke omgeving. Ze geven de eigen stemming weer als een onderdeel van de tijd waarin de dichter leeft en zijn daarmee socialistisch. Het 'ik' is er vervangen door een 'men', en de seizoensmetaforiek door die van een historisch 'getijde':¹⁹⁵

O te leven in dezen schoonsten tijd,
Nu men zich ieder oogenblik kan geven
Aan de mensheid, en ieder uur van 't leven
Zich zelf hebben en zich zelf raken kwijt.

Dit is het wat de menschen te allen tijd
Hoopten en zochten, om zich weg te geven
Aan elkaar liefdevol, en toch daarneven
Zich te houden: de hoogste zaligheid.

En dit kan nu. Men kan in vollen trots
Oprijzen als eenzaam individu,
En toch zich geven vol aan anderen.

Het socialisme groeit. Breed wordt zijn rots!
O zoetste tijden die veranderen!
O zoete tijden die zijn nu.

¹⁹³ VL:389.

¹⁹⁴ VL:407-413.

¹⁹⁵ VL:410.

Dit sonnet maakt, net als de spinozistische sonnetten, gebruik van het logische register dat algemene geldigheid pretendeert ('ieder oogenblik', 'ieder uur', 'te allen tijd'). De tegenstelling tussen verwachting ('hoopten') en inlossing ('dit kan nu') bereikt een ultieme synthese. De volta tussen octaaf naar sextet bevestigt die synthese door het nevenschikkende voegwoord 'en'. De uitroepetekens overstemmen daarna de twijfel die Gorter in zijn eerdere sonnetten vormgaf. Dat in de slotstrofe de regels korter worden, toont de formele vrijheid die Gorter zich inmiddels veroorlooft ten opzichte van de vaste vorm. Bovendien verwijst de slotzin naar die van het openingsgedicht uit *Verzen* 1890: 'o nieuw getijde dat is nu'. Het 'getijde' dat komt en gaat, vervangt Gorter door een meervoudig en abstract 'tijden'. Met deze expliciete affirmatie van het socialisme sluit Gorter zijn 'kentering' metaforisch en thematisch af, en daarmee ook de versvorm waarin hij zijn poëzie ruim een decennium dwong. Het sonnet wendt Gorters oeuvre kortom aan om achtereenvolgens zijn verslibrisme te bedwingen (1), de vorm waarin hij zijn studie van Spinoza ook in gedichten verwerkt (2). Vervolgens reflecteert de vorm alle tussenstadia die hem vaste grond onder zijn dichterschap geven: van uitzicht op (3), via kennismaking met (4) met tot affirmatie van (5) het socialisme. Als Gorter het socialisme gaat presenteren als de oplossing van de geïsoleerde positie waarin hij zijn lyrisch subject na 1890 plaatste, is de rol van het sonnet binnen de formele dynamiek van zijn dichterschap uitgespeeld.

IV.1c *Van lyriek naar epiek*

Gorters keuze voor sonnetvorm wordt in de regel begrepen als negatie van het verslibrisme uit de jaren 1889-1890.¹⁹⁶ Dit is terecht, maar wanneer men zich daarbij beperkt tot de reeks uit 1891, ziet men, zo bleek uit bovenstaande diachrone analyse, de positieve rol ervan over het hoofd. Gorter geeft het sonnet de functie van overgangsvorm. De formele dynamiek van zijn dichterschap laat zien dat hij het sonnet vanaf 1897 niet als eindpunt ziet, maar als voorwerk voor de vorm waaraan hij zich daarna weer op richt: epiek. Voordat wordt geanalyseerd hoe Gorter zijn lyriek in *Verzen* 1903 weer begint af te stellen op epiek, is het inzichtelijk om kort stil te staan bij zijn eerste poging na 1890 om de vorm waarin hij *Mei* schreef te hernemen. Dat betreft de onvoltooide, en nooit gebundelde reeks 'Balder (fragmenten)'. In 1893 is dat zijn laatste publicatie in *De Nieuwe Gids*.

Veel letterlijker dan de sonnetten markeert Gorter met 'Balder (fragmenten)' zijn terugkeer naar de versvorm van voor zijn ontwikkeling van het vrije vers. In vorm en decor herneemt Gorter zijn debuutgedicht door in regelmatige, vijfvoetige, gepaard rijmende jamben een hoofdpersonage uit *Mei* te laten terugkeren. De keuze voor *Mei*'s antagonist Balder toont dat Gorter inmiddels niet de zintuiglijkheid als uitgangspunt neemt. Het narratief van zijn debuut is omgekeerd: keert *Mei* in *Mei* het aardse leven de rug toe om Balder te zoeken in metafysische regionen, in 'Balder' daalt Balder af naar de aarde. Hij leert er de schoonheid van de natuur in te zien en Gorter geeft hem daarbij de trekken van een zintuigelijk dichter.¹⁹⁷ Maar net als in *Mei* loopt deze verplaatsing uit op een echech. De

¹⁹⁶ De Schutter (2000:61) is ook hier hyperbolisch: 'Over zijn copernicaanse ommezwaai bericht Gorter in een reeks sonnetten, die een duidelijke terugkeer naar de klassieke vormgeving inluiden. Het was uit met het wilde experimenteren van *Verzen*'. Zie ook: Kemperink 1988:125; Knuvelde 1979:176; Mussche 1946:43; Stuiveling 1934:197.

¹⁹⁷ VL:287;288;289;292.

sensivist die Balder op de aarde wordt steekt Gorter af tegen 'andre lieden' die hij 'ziet gaan naar aller dingen harmonie'. Het gedicht eindigt met een droompassage:¹⁹⁸

Hij droomde, en zag in droom verklaard het werk,
waartoe dit zijn zal, als tot park een perk.

Met het visioen van een 'park', een groter werk dan het 'perk' van het gedicht, sluit Gorter zijn lyrische publicaties in *De Nieuwe Gids* af. De suggestie van afscheid wordt nog versterkt doordat met de metafoor voor het lyrische gedicht, de 'perk', subtiel verwezen wordt naar de naam van de voorloper van Tachtig, (Jacques) Perk. Na dit afscheid stagneert zijn publieke dichterschap vier jaar lang en komt Gorter pas in 1897 naar buiten met nieuw werk in *De Nieuwe Tijd*.

Gorters volgende uitgave na de verzamelbundel *De school der poëzie*, geeft hij dezelfde titel als zijn eerste bundel lyriek. Anders dan *Verzen* 1890 richt Gorter zich in *Verzen* 1903 niet op het 'nu', maar op de toekomst. De bundel thematiseert groei, zowel die van de dichter als van het socialisme, en formeel geeft Gorter deze dynamiek gevolg door zijn gedichten in lengte te laten toenemen. Op de tien sonnetten (subcorpus 4) laat hij een gedicht volgen dat opent met twee kwatrijnen, maar dat na het eerste, rijmloze terzet plotseling stopt.¹⁹⁹ Dat dit onvoltooide sonnet fungeert als de afronding van een fase, blijkt ook uit het gedicht dat er direct opvolgt. Gorter blikt erin terug op de ontwikkeling die hij heeft doorgemaakt en stelt deze voor als een succesvolle zoektocht. In de slotstrofe verbindt hij het geluk *dat* met het *wat* dat hij onderweg heeft gevonden:²⁰⁰

Eindelijk heb ik het, het langverlangde;
als jongen zocht ik dat: die essentie
aller dingen, om en liefde en wil en daad
en wete 'er aan te geven. Wat een nachten
heb ik doorgebracht, wat een gloeiende dagen
om het te zoeken! 'k heb 't: 't socialisme.
De eenheid, eenheid, eenheid aller mensen.

Het gedicht is als terugblik geschreven, maar vanuit de positie waarin de dichter 'gevonden' heeft. Het woord 'zoeken' krijgt een uitroepteken en het eureka krijgt hier zijn kortst mogelijke Nederlandse equivalent: "'k heb 't'. Na die monosyllabe wordt het gevonden voorwerp met vijf lettergrepen uitgebreid gepresenteerd: de twijfel die Gorters sonnetten thematiseerden is ten einde door de affirmatie van een denkbeeld dat buiten zijn poëzie ligt. Volgens werkt hij deze kennis in in zijn poëzie. Eerst doet hij dat nog in zijn laatste reeks sonnetten (subcorpus 5), erna in wisselende versvormen. Een noviteit voor Gorter is dat hij vervolgens voor het eerst in zijn poëzie het eindrijm laat vallen.²⁰¹ Alleen wat dat betreft zijn de *Verzen* 1903 vrijer dan die uit 1890.

¹⁹⁸ VL:295.

¹⁹⁹ VL:393.

²⁰⁰ Gorter 1903:61; VL:395. De apostrofe uit 'wete 'er', de elisie van 'weten', is aan het volgende woord gaan kleven; een schrijffoutje in de bundel die Gorter tot viermaal liet proefdrukken om volgorde en samenstelling te wijzigen, zie VL:535.

²⁰¹ Een van de laatste gedichten uit *Verzen* 1903 (VL:487) '*O vrij te zijn! Met geene vaste banden*' lijkt dit te iconiseren. Het bestaat uit drie strofes van vijftien regels: de eerste strofe rijmt gepaard, de tweede laat het rijm los, op de slotregel na, die rijmt op de slotregel van de eerste strofe. De derde strofe rijmt gedeeltelijk (het rijmschema is AABCCDDEEFFGGH IJKLMNQRSTUVH WXHHWXYQZZQA2A2H).

Voor de compositie van de bundel *Verzen 1890* hield Gorter zich grotendeels aan de onstaansvolgorde van de afzonderlijke gedichten. Daarin affineerde de bundelstructuur het primaat van de poëzie: wat hij tijdens het schrijven ontdekte was het narratief van de bundel. Voor *De school der poëzie 1897* gold hetzelfde, al bracht Gorter ook een fasering in zijn dichterschap tot dan toe aan, door drie afdelingen te onderscheiden. Het voorwoord dat hij erbij schreef was een nog sterker signaal dat de dichter boven zijn eigen poëzie stond, en de dynamiek van zijn dichterschap ook buiten zijn poëzie kon duiden. In *Verzen 1903* gaat Gorter nog weer verder daarmee, doordat hij niet met de oudste gedichten begint. De tweede van de vier afdelingen, moet namelijk het vroegst worden gedateerd. Hierin presenteert de dichter zich nog als 'zoeker' (zie bovenstaand gedicht). Na gedichten in kwatrijnen en de twee genoemde reeksen sonnetten, eindigt het echter in langere, blanke versvorm die ook het merendeel van de overige drie afdelingen bepaalt. Dat Gorter niet met deze afdeling wilde openen omdat hij ideologisch krachtiger wilde beginnen, zoals Endt en Stuiveling stelden, is aannemelijk.²⁰² Het strookt ook met het socialisme van de bundel: niet de ontwikkeling van de dichter zelf staat voorop, maar die van de maatschappelijke beweging waarvan hij deel uitmaakt. Gorter presenteert zijn individuele groei daarmee als een gevolg van de groei van het socialisme. Niet zijn poëzie maar het socialisme heeft het primaat.

Van de achttien gedichten uit de eerste afdeling hebben twee de 'arbeidersklasse' in de eerste regel, twee 'de arbeiders' en vier 'het socialisme'. Gorter geeft in deze reeks een groot aantal metaforen voor de groei van het proletariaat: de arbeiders zijn afwisselend 'kindren', 'mieren', 'één zwerm van vallende sterren', 'klompjes van parels op den grond' en 'bergen van schelpen aan het zeestrand'; het socialisme wordt verbeeld als 'een eikeltje', 'een wordend kind', 'het jonge eikeltje in de hand van een kind', 'de teere schat van vader en van moeder gedragen in haar buik', 'deesem, ziet ge, 't is zuurdesem', 'een erwt of boon', 'het eerste zaadje van een kind'.²⁰³ In hoog tempo stapelt Gorter organische metaforen, die hij zelf duidt als metafoor voor de groei van het socialisme. Gorters beeld voor dat groeiend socialisme staat in *Verzen 1903* nog niet vast, vast staat wel dat het onderwerp van Gorters poëzie vanaf 1903 verschuift van zijn persoonlijke ontwikkeling naar dat van het socialisme waarvan hij als dichter deel wil zijn. Zijn poëzie volgt niet langer zijn persoonlijke dynamiek, maar de maatschappelijke beweging waarbinnen hij zichzelf en zijn dichterschap begrijpt.

In 1903 is Gorter goed in staat ook buiten zijn poëzie de richtlijnen te formuleren waarlangs hij zich zal moeten bewegen om aan zijn socialistische taak als dichter te voldoen. In het zelfde jaar als zijn tweede bundel *Verzen* publiceert hij in *De Nieuwe Tijd* het opstel 'Over poëzie'. Daarin zet hij uiteen dat een socialistische dichter een beeld van zijn tijd moet zien te geven: 'De poëzie maakt uit de waargenomen werkelijkheid algemeene beelden van schoonheid.'²⁰⁴ De formuleringen leunen op Tachtig maar voegen daaraan toe dat de dichter 'niet alleen uit zich' put. De dichter moet voor Gorter in 1903 zijn kunst afstellen op het proletariaat dat (meer dan zijn lezerspubliek) zijn inspiratie is: 'Hij gevoelt sympathie voor de duizenden. De poëzie wordt in den dichter, maar uit het volk geboren.' De dichter spreekt

²⁰² De meest recente editoren van Gorters lyriek hebben aan de hand van diverse inhoudsopgaven laten zien 'hoe zeer Gorter in 1903 een welbewuste structuur heeft nagestreefd, los van de chronologie.' De eerste afdeling bevat volgens hen opzettelijk geen 'individuele' maar 'programmatische' gedichten, waarna in de tweede 'de meer persoonlijke uitingen van zijn eigen groei naar een socialistische gezindheid.' VL:532.

²⁰³ VL:421-442.

²⁰⁴ Gorter VW3:103-108, gepubliceerd in *De nieuwe tijd* jg. 8:33-37.

niet alleen namens zichzelf, maar namens het volk waaruit hij voortkomt. Als zijn opdracht ziet Gorter het verbeelden van dit proces, dat hij als volgt samenvat:²⁰⁵

De poëzie moet zijn *verbeelde* hartstocht, en moet zijn waarheid *onder den vorm van leugen*.

Dus wij moeten *dezen* hartstocht niet geven zoo maar, in ruwe en onsamenhangende kreten bijvoorbeeld. Maar *verbeeld*, dat wil zeggen tot beeld gemaakt, tot een begrijpelijk, zichtbaar, harmonisch beeld. Tot iets schoons, dat schoon is, omdat wie het ziet, het nut en het gebruik er van voelt. Hartstocht moet er in, de grootste hartstocht, maar beheerscht, maar bedwongen, maar met de vingers gevormd, door de rede bedacht, door de keel gemoduleerd, door al de bewuste krachten van ons hoogste zijn tot plastiek gemaakt.

Gorter verwijst hier terug naar zijn tijd als Tachtiger en Kloos' idee van de oermens waarmee hij de dichter van *Verzen* beschreef: 'ruwe en onsamenhangende kreten'.²⁰⁶ Behalve kritiek geeft hij ook een toekomstbeeld van de poëzie in dienst van de socialistische strijd. De voorheen zoekende dichter Gorter formuleert in 1903 helder wat hem voor ogen staat, en kan zich vervolgens zelf aan die taak zetten. In zijn epiek van na 1905 werkt Gorter dat overkoepelende beeld uit. *Verzen* 1903 is daarmee het voorbereidend werk waarin Gorter een groot aantal 'beelden' op hun bruikbaarheid beproeft. In de derde afdeling beschrijft hij in verhalende blanke verzen momenten uit de levens van arbeiders, waarmee er voor het eerst sinds *Mei* en 'Balder' personages terugkeren in Gorters poëzie – dat wil zeggen: andere personages dan een lyrisch ik.

Nadat hij in *De school der poëzie* 1905 al zijn lyriek tot dan toe bundelt, herneemt Gorter de epische vorm. Het werk waaraan hij zich dan zet, *Een klein heldendicht*, bestaat in zijn langste versie uit 1660 blanke verzen, waarin Gorter de bewustwording van twee arbeiders als socialisten beschrijft. Tot het overkoepelende beeld van de klassenstrijd komt hij in *Pan* 1912: de natuurgod Pan verenigt zich in de derde en laatste zang met het Gouden Meisje dat de mensheid symboliseert. Narratief is het, net als Balder, een omkering van *Mei*: Pan daalt af uit zijn godenwereld om zich tussen de arbeiders te scharen. Formeel is het wel een herneming van *Mei*: drie zangen waarvan de tweede de meest omvangrijke is (zie tabel 2.9). De eerste en derde zang staan net als *Mei* in rijmende jambische vijfvoeters, maar de tweede zang staat in de blanke verzen staat die Gorter in *Verzen* 1903 ontwikkelde.²⁰⁷ Dat de tweede zang de fase van strijd voorafgaand aan de overwinning van de arbeid op het kapitaal verbeeldt, laat zien dat Gorter met *Verzen* 1903 niet een nieuw vrij vers beoogde, maar voorwerk deed voor de epiek die deze socialistische strijd kan vormgeven in poëzie. Gorter past zijn dichterschap formeel af op zijn taakstelling, en die taakstelling stelt hij af op zijn socialisme. Formeel legt Gorter het primaat niet bij de poëzie maar daarbuiten: hij ontwikkelt vormen waarmee zijn poëzie zijn socialistische doelen kan vervullen. Zijn werk als lyrisch dichter, van *Verzen* 1890 tot *De school der poëzie* 1905, liet de formele dynamiek zien voordat hij daartoe kwam.

²⁰⁵ VW3:107. Ook in *Verzen* 1903 voert hij dit op in het gedicht "'Poëzie is hartstocht, maar in de verbeelding,'" (VL:361). Vgl. ook *Pan* 1912, zang III, 555-562 en 730-733.

²⁰⁶ Kloos (HG 1890:77:332): 'De lyrische dichter, die zóó zijne ziel uitzegt, nadert weer den oermensch, die zijn verbazing, zijn verrukking of zijn droefenis uitgalmdde of versmoorde in een spontaan door de werkelijkheid opgewekt geluid.'

²⁰⁷ Enkel twee droompassages in de tweede zang zet Gorter op rijm (*Pan* 1912, zang II, r. 685-696 en 706-750).

IV.2 Intertekstuele dynamiek – Socialistische emulatie

Van *Mei* naar Marx: dat was de bondigste samenvatting van het standaardbeeld van de dynamiek in Gorters dichterschap. In de terminologie van deze studie gesteld: aanvankelijk legt Gorter het primaat bij zijn eigen werk, om daarna zijn poëzie volledig te baseren op dat van anderen (Marx). Uit het voorafgaande bleek dat Gorter tussen *Mei* en *Verzen* het primaat van de poëzie intertekstueel affirmeerde door in *Verzen* te breken met zijn eigen debuut en de daarin actieve interteksten. Deze paragraaf onderzoekt of en hoe Gorter na 1890 van deze affirmatie terugkomt: voordat aan bod komt (in §IV.2b) hoe Gorters zich tussen 1890 en 1897 gaat verhouden tot interteksten van binnen (Tachtig) en buiten de poëzie (Spinoza), wordt eerst gezien hoe hij het socialisme in zijn dichterschap van na 1897 integreert. Daarbij zal zijn socialistische herschrijving van *Mei* in 1912 een voorname rol spelen.

IV.2a Omwenteling – De revolutie in poëzie

Na zijn metaforiek tot en met *De school der poëzie* vooral in de natuur te hebben gezocht, met de wisseling van de seizoenen en getijden als voornaamste beeld voor zijn eigen ontwikkeling, stelt Gorter vanaf *Verzen* 1903 zijn poëzie ook af op data uit de socialistische kalender. *Mei* wordt 'Één Mei', zoals Gorters enige prozagedicht heet, en verwijst nu naar de dag voor het arbeidersprotest zoals besloten op de Tweede Internationale van 1889. De inzet komt terug in Gorters tekst: 'Een zei er: ik zal spreken over den 8-uren dag.'²⁰⁸ Als Gorter twee gedichten verder '30 januari 1903' de spoorwegstaking in Nederland bezingt, is dat de eerste keer dat hij expliciet een historische datum in zijn werk opneemt. In dezelfde afdeling staan de gedichten 'Aan Henriette Roland Holst' en 'Marx'. Aan de laatste draagt Gorter in 1906 *Een klein heldendicht* op, en hij laat diens werk ook binnen zijn tekst een cruciale rol spelen. Willem, het hoofdpersonage van *Een klein heldendicht*, leest na een werkdag steevast in het 't wonderboek', dat later 'het gouden boek' wordt genoemd. Dit boek kan als *Das Kapital* worden herkend, aangezien er passages uit worden geciteerd over de arbeid die aan de arbeiders wordt 'ontstolen' door 'de Rijkdom'.²⁰⁹ In de vergaderruimtes die Willem bezoekt worden toespraken gehouden over de noodzaak van de achturedag en over het idee 'meerwaarde'. De oprichter van de Duitse S.D.A.P. August Bebel (1840-1913) houdt als personage in het vijfde deel een toespraak tot de Nederlandse arbeidersvergadering. De ideeën van Marx beschrijft hij als de 'weg voor allen', bijvoorbeeld in de volgende passage:²¹⁰

En in 't verbond
van wetenschap en arbeid vond hij het,
de magneet, die ons aan elkaar voor goed
kon trekken, 't gansche proletariaat.
En hij schreef het uit in een gulden boek,
en in stalen boekjes: die leus voor ons:
Proletariaat aller landen, wees Eén'.

²⁰⁸ VL:453.

²⁰⁹ VW4:35-41.

²¹⁰ VW4:48-49.

Is het 'gulden boek' opnieuw een verwijzing naar *Das Kapital*, de 'stalen boekjes' zullen de vele brochures zijn die Marx schreef. De laatste zin is te herkennen als de slotoproep van de bekendste daarvan, *Das Manifest der Kommunistischen Partei*, dat Marx samen met Friedrich Engels in 1848 publiceerde. Gorter vertaalde het in 1904, en in zijn vertaling luidt de slotzin: 'Proletariërs aller landen, verenigt u!'²¹¹ De slotzin van *Verzen* 1903 was daarvan al een bewerking: 'Weest één met elkander. Dan brengt ge de Menschen-Eenheid'.²¹² In *Een klein heldendicht* werkt Gorter de oproep van Marx en Engels via Bebel om tot dichtregel. Dat het om ritmische redenen het 'proletaarjaat' wordt, toont op microniveau hoe Gorter na 1900 politieke intertekst omzet in poëzie. Formeel neemt de dichter zijn vrijheden ten opzichte van zijn intertekst, maar intertekstueel heeft Marx het primaat.

Dat politiek en poëzie in Gorters epiek zich niettemin dynamisch tot elkaar verhouden, valt te laten zien uit een passage uit *Pan* waarin Gorter ze tegen elkaar uitspeelt. Het gaat om Shelley, de dichter met wie Gorter vaak in verband is gebracht, maar meestal in het licht van *Mei*.²¹³ Recentelijk bracht Heynders *Pan* al in verband bracht met Shelley (en Walt Whitman), maar ze hield het bij een globale comparatieve lectuur. Juist een passage die aanwijsbaar met Shelley correspondeert, laat zij onvermeld.²¹⁴ De passage bevindt zich aan het begin van de tweede zang, waarin de god Pan afdaalt naar de aarde om kennis te nemen van de strijd die het proletariaat daar tegen het kapitaal te voeren heeft. Het eerste wat Pan op aarde doet is het bezoeken van een fabriek. Deze fabriek wordt vergeleken met 'de lente / 's Morgens [...] in April' en gezien als 'een enkel stuk Natuur'. De beelden volgen elkaar snel op, tot de metafoor blijft rusten op een overtreffende vergelijking met 'een berg met wouden'; de fabriek is 'meer dan gij, schoon bezongen Mont-Blanc!'²¹⁵ Na een witregel volgt dan een vertaling in blanke verzen van het Shelleys gedicht 'Mont Blanc' (1816). In Gorters *Verzamelde werken* annotateerde Stuiveling dat het hier de eerste elf regels van Shelleys gedicht betrof, maar vermeldt niet dat het na elf regels die synchroon lopen met het origineel, nog niet is afgelopen en eigenlijk pas interessant wordt.²¹⁶ Gorter verandert op dat punt namelijk van vertaler in bewerker. Shelleys openingsregels beschreven, in de vertaling van Gorter, de manier waarop het 'eeuwig durend Universum vloeit / Door den geest heen'. Het tweede deel opent bij Shelley vergelijkbaar, namelijk met de wijze waarop de rivier de Arve zich door het ravijn beweegt. Ook Gorter zet de vergelijking in, maar bij hem wordt de rivier vervangen door 'Arbeid' en de 'Ravine of Arve' wordt het 'arbeidsdal':²¹⁷

II
 Thus thou, Ravine of Arve—dark, deep Ravine—
 Thou many-coloured, many-voicèd vale,
 Over whose pines, and crags, and caverns sail
 Fast cloud-shadows and sunbeams: awful scene,
 Where Power in likeness of the Arve comes down

Zoo Gij, Ravijn der Arbeid, diep ravijn,
 In het heelal, dat arbeidt, arbeidsdal
 Gij menigkleurig, menigstemmig dal,
 Over welks zuilen, spitse' en holen zeilen
 Schaduwwolke' en zonstralen, vreeslijk dal,
 Waar Macht in honderdvoudige gestalt komt neer.

²¹¹ Marx en Engels 2001:70.

²¹² VL:491.

²¹³ Van Halsema 2010:237-242; Dekker 1926:223 besteedt in de laatste pagina's nog een voetnoot aan *Pan*.

²¹⁴ Heynders 2006:47-82.

²¹⁵ VW4:146.

²¹⁶ VW4:441.

²¹⁷ Shelley 2004:532, Gorter 1951:146. In een korte verantwoording die aan *Pan* 1912 voorafgaat, schrijft Gorter: 'In dit gedicht komen voor een twintigtal verzen aan SHELLEY, en, eveneens in het tweede deel, een zestiental aan FRIELGRATH ontleend.' In *Pan* 1916 heeft hij dit geanonimiseerd tot: 'Ook zal men er eenige regels in vinden aan enkele der grootste dichters ter wereld ontleend.'

Gorter verruult de natuurvergelijking voor de allegorische verbeelding van het lot van de arbeiders die Pan in de fabriek ontmoet. Hij vervangt de Arve door Arbeid en de 'Power' van de natuurmacht door een abstracte 'Macht'. Bij Shelley is het ravijn een symbool voor de verhouding tussen de menselijke geest en de natuur: zoals de rivier door het ravijn stroomt, stroomt het universum door de menselijke geest.²¹⁸ Bij hem gaat er een 'Power' uit van natuurlijke fenomenen waarvan de Mont Blanc een krachtig symbool is, en daarmee is Shelleys gedicht een schoolvoorbeeld van het romantisch sublieme. Een ravijn naast een bergpartij is bij uitstek zo'n locus die de mens op zijn plaats wijst, waarna deze zich, door te beseffen dat hij onderdeel is van de natuur maar daarvan ook gescheiden is, tot een ervaring kan komen die 'subliem' wordt genoemd. Shelleys typering van de 'scene' als 'awful' geeft daarbij een van de meest gebruikte sublieme adjectieven.

In de studie *Shelley and the Revolutionary Sublime* staat Cian Duffy lang stil bij 'Mont Blanc', en laat zien dat juist dit gedicht een commentaar is op de manier waarop de natuur door schrijvers en dichters in de vroege Romantiek werd aangewend om de mens zijn plaats te wijzen binnen een goddelijke bestel. In wat Duffy noemt 'the discours of the natural sublime' werden bergen en met name de Mont Blanc geantropomorfiseerd. Niet zelden werd vervolgens de overweldigende 'Power' die van dergelijke natuurfenomenen uitgaat begrepen als afkomstig van God. Shelley daarentegen weigert deze theïstische manoeuvre en laat de berg een kracht vertegenwoordigen die breekt met alle bestaande conventies. Bij hem heeft, schrijft Duffy, 'the natural sublime [...] politically potent lessons to teach', en zet de ervaring ervan aan tot een 'politically progressive alternative'.²¹⁹ Deze zal Shelley in *Laon and Cythna* (1817) en *Prometheus Unbound* (1819) verder uitwerken.²²⁰

Bij Shelley blijft de 'progressief politieke les' die de Mont Blanc te leren heeft slechts suggestief, bij Gorter wordt deze expliciet. Na twaalf regels onderbreekt hij zijn rijmloze maar getrouwe vertaling al door de rivier te vervangen door 'Arbeid' en van het ravijn het 'arbeidsdal' te maken. Shelleys metafoor herformuleert Gorter in *Pan* dus als volgt: de Arbeid stroomt door het arbeidsdal, zoals het Universum door de menselijke geest stroomt. Daarna verlaat hij Shelleys natuurmetafoor voor die van de fabriek: 'Zoo gij Werkplaats, de machten der Natuur / Dalen in u in wilde schemering.' Binnen de stapelmetafoor wordt de fabriek, de 'Werkplaats', gelijkgesteld aan de menselijke geest, en wat Gorter 'Arbeid' noemt gelijkgesteld aan de 'Macht' van het 'Universum'. Bij hem levert dit echter niet zozeer een sublieme voorstelling op, maar een direct politieke. Doordat Gorter de woordgroep 'awful scene' vertaalt met 'vreeslijk dal', verruult hij de zich aan het oordeelsvermogen onttrekkende, sublieme ervaring voor een heldere veroordeling van de kapitalistische tewerkstelling van de arbeiders in de fabriek.

In de volgende regels laat Gorter het gedicht van Shelley rusten, en ontvouwt een ontwikkelingsgeschiedenis van de menselijke geest en het ontstaan van de arbeid. In tweehonderd regels geeft hij niets minder dan een scheppingsmythe vanuit historisch-materialistisch perspectief, van het eerste werktuig tot het ontstaan van de arbeidersklasse, met als kwade genius 'Die Gouden slang, het is het Kapitaal.'²²¹ Na dit mythisch intermezzo

²¹⁸ Duffy 2005: 115: 'The ravine represents the 'mind', and the river – which shapes and determines the ravine – the sensory input from the 'universe of things'.

²¹⁹ Duffy 2005:117.

²²⁰ In zijn postuum verschenen studie *De groote dichters* (VW7:417) zal Gorter 'Mont Blanc' rekenen tot Shelleys 'individualistische poëzie': 'Dit [genoemde werken na 1816] zijn Shelleys voornaamste revolutionaire gedichten. Daarnaast staat nu een reeks van individualistische, waarin hij het alleenstaand individu verheerlijkt.'

²²¹ VW4:147-150.

keert de tekst terug naar de fabriek, die opnieuw vergeleken wordt met een berg: ‘Zooals een berg lag daar de open fabriek!’ In de daarop volgende passage leert Pan inzien dat de Natuur – die zichzelf in het epos personifieert – niet ten gronde gescheiden is van de arbeid die in de fabriek plaatsvindt. Mens en arbeid zijn door de grootindustrie slechts van elkaar vervreemd geraakt, en de bewustwording daarvan kan leiden tot een opheffing van die vervreemding: dat is de nieuwe vrijheid die Marx de mensheid in het vooruitzicht stelde.²²² Op dit moment in de tekst keert Gorter geleidelijk terug tot de intertekst van Shelley. Eerst slechts in enkele woordgroepen, maar vanaf regel 219 volgt de tweede zang van *Pan* ‘Mont Blanc’ weer enkele regels nauwgezet.²²³ Shelleys ravijn is nog altijd vervangen door ‘Arbeid’ en Gorter staat zich na het historisch-materialistische scheppingsverhaal meer vrijheden ten opzichte van Shelley toe dan ervoor. Shelleys poëzie is nu geïntegreerd in Gorters eigen vertelling, Shelleys lyrisch subject is nu Gorters personage Pan:²²⁴

Dizzy Ravine! and when I gaze on thee
I seem as in a trance sublime and strange
To muse on my own separate fantasy,
My own, my human mind, which passively
Now renders and receives fast influencings
Holding an unremitting interchange
With the clear universe of things around;

O Arbeid, toen Pan daar naar u opstaarde,
Scheen hij, als in een droom, subliem en vreemd,
Terug te peinzen zijn verre verbeelding,
Zijn eigen godengeest, die, lijdelijk,
Eenmaal in de oertijd, en door alle tijden,
Nu gaf, dan ontving sterke invloeden,
Brandend in onophoudelijke wiss’ling
Met ‘t helder universum in de rondte.

De letterlijk ‘sublime’ genoemde blik in het duizelingwekkende ravijn, levert bij Shelley de kernpassage op waarin hij de ‘trance’ van de sublieme ervaring benoemt. De tijdelijke opheffing van de scheiding tussen subject en Natuur toont zich doordat Shelley het ravijn zélf ‘dizzy’ noemt. Shelleys ‘human mind’ is er overgeleverd aan de *flux* van de natuur die hij gadeslaat en waar hij weerloos tegenover staat. Gorters protagonist Pan overkomt iets soortgelijks als deze opstaart naar de ‘Arbeid’. Bij hem is de fabriek – niet anders dan het ravijn bij Shelley – onderdeel van de natuur en de aanblik daarvan doet hem evenzeer duizelen. Cruciaal voor Pan is echter dat deze ‘subliem[e] en vreemd[e]’ ervaring hem bewust maakt van de verstrengeling van natuur en arbeid, en dus een opheffing van de vervreemding tussen natuur en menselijke geest betekent. Ten opzichte van de brontekst plaatst Gorter een tussenzinnetje, en dat zinnetje maakt de verbinding tussen deze ervaring en de tijd vóór het ontstaan van de arbeid met het eerste menselijke werktuig. De regel ‘Eenmaal in de oertijd, en door alle tijden’ voegt andermaal iets toe aan het gedicht van Shelley: eens maakte de menselijke geest deel uit van ‘t helder universum’, maar hij is daarvan door het ontstaan van de techniek langzaam vervreemd geraakt. Pan valt met zijn ‘godengeest’ terug in die oertijd. Door het besef dat de arbeid niet fundamenteel losstaat van de natuur maar er ook uit voortkomt, ontdekt Pan hier het revolutionair potentieel van de situatie waarin hij zich bevindt. Door middel van de sublieme aanblik van de ‘Arbeid’

²²² Zie Singer 1981:52-54.

²²³ ‘Kindren van oude geslachten’ (r. 205 van de tweede zang van *Pan* 1912) correspondeert met ‘children of elder time’ uit Shelleys ‘Mont Blanc’, r. 21); ‘bergbosch’ (r. 207) met ‘brood of pines’ (r. 20); ‘Waterval’ (r. 207) met ‘waterfall’ (r. 26); ‘donkren grond’ (r. 209) met ‘dark mountains’ (r. 18); ‘regenboog’ (r. 201) met ‘rainbows’ (r. 25); ‘diepe eeuwigheid’ (r. 227) met ‘deep eternity’ (r. 29).

²²⁴ Shelley 2004:532-533, r.34-39; VW4:151, r. 218-225. In de herziene versie van zijn ‘Kritiek op de litteraire Beweging van Tachtig in Holland’ (VW3:171) citeert Gorter ook de eerste vier regels van dit gedicht, maar weidt er niet over uit.

breekt bij Pan het inzicht door dat arbeid en natuur niet gescheiden zijn maar uit dezelfde bron voortkomen, en dus kunnen samengaan om het 'vreeslijk dal' van de arbeiders te veranderen in een utopische vrijplaats. Daartoe moeten de arbeiders het 'Kwaad' van het kapitaal, de 'Meesters [...] van hun fabriek', onteigenen en die situatie kantelen waarin zij nog 'slaven / Waren van 't Kapitaal.'²²⁵

Deze lange passage waarmee de tweede zang van *Pan* 1912 opent, loopt uit op de definitieve bewustwording van Pan als revolutionair marxist, en eindigt met Pans vereniging met de arbeidersklasse. In de slotregels van deze passage ziet de natuurgod wat bij Shelley de 'Power' heette; en voor het eerst en laatst in zijn epos zet Gorter hiervoor kapitalen in. Aan het einde van Pans sublieme ervaring blijft hij niet duizelig achter, maar herkent hij wat Gorter eerder al met een hoofdletter als 'Macht' vertaalde:²²⁶

Zoo zag Pan, wijl hij staarde, wèl DE MACHT,
Op 't punt van uit te breken uit hun lijf,
Zooals het licht der sterren uit den avond,
Als uit de fijne schil der lucht het licht.
Want daar, want daar:

Na dit beslissende inzicht van Pan maakt de allegorische stijl plaats voor sociaal-realistische beschrijvingen. Na Pans herkenning van de 'Arbeid' als deel van natuur komt de 'MACHT' ook over de arbeiders in de fabriek en stoppen zij abrupt met werken. Na het 'groot Teeken / Der Staking' begint de strijd die in de rest van de tweede zang zal worden uitgewerkt en waarin de Arbeid daadwerkelijk het Kapitaal verslaat. Door Pans sublieme ervaring te laten leiden tot het begin van de revolutie, de staking, activeert Gorter het revolutionair elan dat Duffy aanwees in Shelleys gedicht.²²⁷ Anders dan Shelley vult Gorter de ervaring van het sublieme wel in, niet conservatief theïstisch zoals degenen tegen wie Shelley zich verzette, maar integendeel revolutionair-socialistisch. De passage waarin Gorter dit uitwerkt opent in *Pan* 1912 de tweede zang, in de tweede versie van *Pan* uit 1916 opent het de vierde zang, die Gorter dan de titel 'De omwenteling' geeft.

Gorters intertekstuele praktijk in het laatste grote gedicht uit zijn oeuvre is daarmee van een andere orde dan zijn navolging van Keats *Endymion* in zijn debuutepos. Waar hij in *Mei* enkele gezangen van Balder letterlijk ontleende aan Keats, integreert hij de poëzie van Shelley in de structuur van zijn socialistisch epos. Hij past het inhoudelijk aan op Marx' overtuiging dat de revolutie die het proletariaat moet bewerkstelligen de mensheid helpt te bevrijden. Door deze vaste ideologische basis onder zijn latere werk blijkt Gorter in staat zijn vroegere voorbeeld te incorporeren in de in zijn ogen onweerlegbare loop van de geschiedenis. De teksten van zijn voornaamste ideoloog Marx komen inhoudelijk onaangetast in zijn werk terecht, ze worden slechts formeel herwerkt tot regels poëzie. De literaire tekst van Shelley wordt echter aangepast aan Gorters ideologische inzichten. Stelt hij zich ten opzichte van Marx op als vertaler, ten opzichte van zijn literaire voorganger Shelley staat hij zich emulatie toe.²²⁸

²²⁵ VW4:156, r. 394-396. In regel 392 van de tweede zang herhaalt Gorter het woord waarmee hij 'awful' vertaalde door te stellen dat 'één ding / Vreeselijk nog en diep afschuwelijk' is; ook hier hevelt Gorter het bij Shelley nog natuurlijke sublieme over op de onderdrukte positie van de arbeiders.

²²⁶ VW4:157.

²²⁷ Duffy staat daarin niet alleen: zie bijvoorbeeld ook Ferguson 1996.

²²⁸ Anders gesteld is het met de opname van fragmenten van Tachtigers Erens, Hofker, Van Looy en Van Deyssel in *Pan* 1912, en de toevoeging van een fragment van J.H. Leopold in *Pan* 1916. Die werken hetzelfde als Shelley,

Dit uitgebreide voorbeeld moet volstaan om te stellen dat Gorter vanaf *Verzen* 1903 zijn poëzie in dienst stelt van de bevrijdende werking die hij het socialisme toekent en de overtuiging dat de bewustwording daarvan daadwerkelijk leidt tot de eenheid van de mensheid. Deze overtuiging is in zijn werk voor 1900 afwezig. Wat volgt zal gaan om de tijd dat Gorters poëzie nog een conflict uitvecht tussen het primaat van de poëzie en dat van paradigma's daarbuiten.

IV.2b *Afstand tot Tachtig – Gorter in de jaren negentig*

De intertekstuele consequenties van Gorters affirmatie van een paradigma buiten de poëzie, tonen zich goed in de periode rond de publicatie van zijn *De school der poëzie*, in november 1897. Gorter is op Pasen van dat jaar lid geworden van de SDAP en publiceert zijn poëzie inmiddels in wat de komende jaren zijn lijfblad zal blijven: *De Nieuwe Tijd*.²²⁹ In de tussenbalans van zijn dichterschap die hij in 'Voorrede' bij zijn derde boek opmaakt, noemt hij de poëzie als datgene wat hem aan inzichten heeft geholpen, waarmee hij dus publiekelijk het primaat van de poëzie affirmeert. Zijn ontwikkeling als dichter beschrijft hij als individuele 'schoolgang' en houdt Marx er nog buiten.²³⁰ Dat Gorter de bundel laat beginnen met (een selectie uit) zijn werk uit *Verzen* 1890, en daarna veel van zijn poëzie opneemt die nog in *De Nieuwe Gids* verscheen, maakt de bundel tot zijn eerste poging de continuïteit van zijn dichterschap aan te zetten. Juist deze voorstelling van continuïteit komt hem op kritiek te staan van met name Kloos en Verwey, die juist de discontinuïteit van zijn dichterschap zien en hem daarvan ook proberen te overtuigen.

Eerst Kloos: die maakt in zijn recensie van *De school der poëzie* in *De Nieuwe Gids* van november 1897 een scherpe opdeling binnen de auteursfiguur Gorter. Hij richt zijn pijlen op de voorrede waarin Gorter Tachtig 'burgerlijke poëzie' noemt en 'voor een deel valsch'. Kloos schrijft dit 'bondig en kordaat' inleidend proza toe aan de wetenschapper in Gorter die hij als 'de heer Dr. Gorter' scheidt van 'Herman Gorter, de groote, onsterfelijke Hollandsche dichter'.²³¹ Met die laatste typering continueert Kloos zijn bespreking van *Verzen* 1890, die eindigde met de oproep voor Gorter de hoed af te nemen 'iederem keer, dat zijn onsterfelijken naam wordt genoemd'.²³² Kloos blijft in wezen bij zijn oordeel uit 1890: Gorter is inderdaad onsterfelijk als dichter, aangezien hij ook na 1890 is doorgegaan met 'het maken van hier en daar wat bizarre, maar over het geheel zeer schoone verzen'. Na *Mei* is Kloos' ambivalent maar uiteindelijk positief geweest over Gorters poëzie. Dat liep hoog op medio 1890, met de laatste gedichten van *Verzen* (waaronder 'Leven, zoele omsomberde even inschitterde') die Gorter naar Kloos stuurde. Kloos wilde ze aanvankelijk weigeren omdat hij ze niet begreep. Aan Van Eeden schrijft hij op 31 juni 1890: 'Ik ben een beetje ontstemd, want ik sta voor een dilemma "Ben ik zoo stom en ouderwetsch òf is Gorter van de wijs". En geen der beide oplossingen is mij erg aangenaam'.²³³ Met 'De dagen', de

al laat hij de fragmenten intact. Door de plaats die hij ze geeft zet hij ze op hun plaats: de vier prozaïsten worden 'onbewuste' 'zusters' (VW4:191), Leopold wordt geciteerd als *Pan* een "Man [...] in lompen" ziet. (VW5:107) Zie ook Endt 1985:32-37.

²²⁹ Zie Leijnse 1993:562-568; Böhl 1996:218.

²³⁰ In de 'Voorrede van *De school der poëzie* 1905 noemt het lezen van zijn werk de bevrijding: 'En dáár, in de boeken van Karl Marx, vond ik wat ik gezocht had: den weg naar de algemeene schoonheid onzer onmiddellijke wereld, onzer maatschappij.' VL:521.

²³¹ Kloos 1905:29-34.

²³² Kloos 1904:155-167.

²³³ HGD, 1890:61:312-313.

formele radicalisering van Gorters slotgedichten uit *Verzen* 1890, moet deze verwijdering tussen Gorters poëzie en de leidende figuur van Tachtig nog groter zijn geworden. In september 1890 schrijft Gorter bij thuiskomst van zijn huwelijksreis vanuit Frankrijk de opgestuurde reeks dan maar te zullen komen voorlezen. Hij verzekert Kloos dat hij diens 'ouwe geboden' niet vergeten is en affirmeert zijn loyaliteit.²³⁴ Die loyaliteit is dan nog wederzijds: in 1890 ging Kloos beide keren overstag, maar Gorters werk roept verzet op. Ook Tachtiger Van Eeden schrijft aan Van Deyszel dat hij 'De dagen' geen verbetering vindt: 'Die verzen vind ik zijn beste niet. Niet omdat ik 'Menschen en bergen' een slecht voorbeeld vind, maar omdat het minder origineel Gorter is.'²³⁵ Van Eeden zet hier helder de intertekstuele consequentie van het primaat van de poëzie uiteen: de eis om 'origineel' te zijn en niet in navolging te werken. De kritiek op Gorters negatie van dat primaat, bepaalt in heviger mate nog Kloos' bespreking van *De school der poëzie* in 1897. Hij eist het primaat van de poëzie als hij zich keert tegen Gorters begeleidend proza en hem maant zich bij zijn leest te houden: dichter te zijn. Als hij iets anders wil, raadt hij Gorter aan 'een filosofisch-historisch betoog' te ontwikkelen 'waarin hij met feiten en logica voor ieder duidelijk maakte, dat hij het grootste gelijk had'.²³⁶ Wellicht heeft Gorter zich hierdoor aangemoedigd gevoeld, want met zijn artikelenreeks 'Kritiek op de litteraire beweging van 1880 in Holland' (1898-1899) werkt zijn inleiding terdege uit. Na 1897 maakt Gorters studie van het historisch-materialisme het hem mogelijk de poëzie die hij schreef en blijft schrijven op te nemen in een discursief verhoog. Het inleidend proza van *De school der poëzie* getuigt daarvan nog niet, maar het feit dat Gorter zich niet beperkt tot uitsluitend poëzie, brengt hem wel in conflict met de context waarbinnen zijn dichterschap begon.

Met Kloos onderhield Gorter zich niet meer persoonlijk sinds diens scheldgedichten uit 1893. Met zijn laatste publicatie in *De Nieuwe Gids*, 'Balder', werd het afscheid een feit. Met een andere voorman van Tachtig die zich eveneens ver verwijderde van Kloos, Albert Verwey, leeft Gorters briefcontact midden 1897 een laatste keer op. In de eerste jaren na 1890 waren de betrekkingen tussen beiden hecht. Dat had ermee te maken dat ook Verweys dichterschap stagneerde en 'op een dood spoor' stond, zoals De Keizer het noemt.²³⁷ Ook Verwey brak met *De Nieuwe Gids*: in 1894 richt Verwey samen met Van Deyszel het *Tweemaandelijksch Tijdschrift* op, dat zich sterk politiek en levensbeschouwelijk profileert.²³⁸ In mei 1896 vraagt Verwey aan Gorter daarvoor poëzie in te sturen, wat Gorter pas na lang aandringen voor het septembernummer van 1897 zal doen.²³⁹ Dat is nadat hij zijn publicatiestop van vier jaar heeft beëindigd door in juli nieuw werk in *De Nieuwe Tijd* te plaatsen. Verwey noemt de bijdrage aan zijn eigen tijdschrift 'heel goed', maar zijn tevredenheid eindelijk iets van Gorter te hebben losgekregen wordt ondermijnd door de wetenschap door *De Nieuwe Tijd* gepasseerd te zijn. Hij schrijft Gorter de concurrentie te betreuren, maar uit zijn argumentatie blijkt hij het ook ideologisch met Gorters keuze voor *De Nieuwe Tijd* oneens te zijn. Volgens Verwey ademt Gorters werk nog altijd Spinoza en

²³⁴ Gorter op 25-09-1890: 'Hoor eens ouwe kerel, jij die er mee begonnen bent, oude geluidgod, je moet niet denken dat ik de ouwe geboden vergeet. Voor ik schrijf, wacht ik tot het klinkt in mijn ooren, en als ik ophou is het omdat mijn ooren òp zijn. Geloof dat maar al zie je me rare dingen doen. Ik doe nooit anders. Verder kan ik er niets aan doen, dat weet je.' In: HGD 1890:74:327.

²³⁵ Van Eeden aan Van Deyszel 13-10-1890, in HGD 1890:85:341.

²³⁶ Kloos 1905:29-34.

²³⁷ De Keizer 2009.

²³⁸ Ruiter & Smulders 1996:175-182.

²³⁹ Zie HGD 1896:40,42,43,46; 1897:14,29,33.

past het dus niet in een *sociaaldemocratisch maandschrift*.²⁴⁰ Aan Frank van de Goes, die redacteur is van *De Nieuwe Tijd*, schrijft Verwey over de poëzie die Gorter daar publiceert: 'het is niet sociaal-democratisch, al schijnt het zoo. Het is door hemzelf niet zoo bedoeld.'²⁴¹ Van vijandelijkheid jegens Verweys tijdschrift wil Gorter echter niet weten en het lage sociaaldemocratische gehalte van zijn poëzie relativeert hij: 'Dat mijn verzen op sommigen den indruk zouden maken geschreven te zijn op de soc[iaal] dem[ocratie], had ik wel vermoed; maar het kon mij niet beletten ze in de N.T. te plaatsen. Ze geven het gevoel van welbehagen weer, dat ik bij het leeren van vele nieuwe gedachten ondervonden heb.'²⁴² In 1897 gaat het Gorter dus minder om de precieze ideologie van zijn werk, dan om zijn 'welbehagen' dat zijn studiejaren sinds 1892 hem hebben opgeleverd. Het tijdschrift dat voor hem de meeste toekomst heeft, krijgt zijn voorzichtige geluksgedichten toegespeeld.

De gedichten waarom het hierbij gaat, zijn intertekstueel expliciet spinozistisch noch socialistisch. Ze horen bij de poëzie die *De school der poëzie* verwachtingsvol afsluit en stellen inmiddels 'iets' te kennen van de wereld. Het sextet van het sonnet dat Verwey 'misschien het beste' noemt, verklaart de dichter nieuwe kennis te bezitten die zijn plaats binnen de 'wereld en het licht' verheldert. De 'blijdschap' om 'zekerheid' geldt die vaste basis, maar zonder deze te benoemen:²⁴³

En door de blijdschap die op mijn hart ligt,
zwelt, evenals een nevel van de aarde
des morgens, in mij op een zekerheid.

En 't is mij, of ik nu eindelijk ontwaarde,
wie ik ben in de wereld en het licht,
voor het eerst ooit, of na een langen tijd.

Met het sonnet waarvan dit het sextet is, passeerde Gorter het *Tweemaandelijksch Tijdschrift* voor het sociaal-democratische *De Nieuwe Tijd*. Verwey krijgt ouder werk toegestuurd van Gorter waar hij zelf niet erg enthousiast over is: 'Het is zeker wel niet heel goed, ik voel het zelf, maar al wat ik van het najaar 92 tot in 96 gemaakt heb, berust op die leer of staat er mee in verband.'²⁴⁴ De 'leer' is die van Spinoza, maar Gorter geeft Verwey geen gelijk dat zijn spinozistisch werk niet onder socialistische vlag zou mogen varen. Hij is erg duidelijk als hij afweegt in welk tijdschrift zijn poëzie nu thuishoort: 'Nu voel ik voor de N.T. veel sympathie, meer dan voor het Tweem. Tijdschr. Ik geloof dus dat ik goed doe met in de N.T. verzen te plaatsen; het lijkt mij eenvoudig en natuurlijk. Van concurrentie is hierbij bij mij geen sprake.' Verwey blijft erbij dat Gorter zijn dichterschap forceert, en hij betoont zich ideologisch consistentere dan Gorter in deze periode.²⁴⁵ Gorter lijkt vooral uit te zijn op een literaire context waarin hij nog een tijdlang vooruit kan. In 1897 gaat Verwey als voormalig Tachtiger voor Gorter tot het verleden behoren dat hij met *De school der poëzie* hoopt af te sluiten.

²⁴⁰ Het gaat om 'Het zoete licht des middags giet op mij', VL:342, dat Verwey 'misschien het beste' noemt.

²⁴¹ Verwey aan F. van de Goes 19.07.1897: HGD 1897:43A:597.

²⁴² Gorter aan Verwey 19.07.1897: HGD 1897:44:597.

²⁴³ VL:342, gepubliceerd in *De nieuwe tijd*, jg. 2:15.

²⁴⁴ Gorter aan Verwey, z.d., HGD:1897:42:596.

²⁴⁵ Aan Van der Goes schrijft hij: 'Over Gorters verzen weet je om dezen tijd misschien al dat ze niet zijn vreugde over de Soc. dem. maar over Spinoza uitdrukken, en in geen verband staan met zijn (latere) Soc. dem. evaringen. Dit was de reden waarom ik – en jij nu ook – vond dat ze niet in de N.T. thuis hooren.' Voor de omgang van Verwey met Gorters dichterschap zie Custers 1995:301-328 en Endt in Stuiveling 1978:163-211.

Door in 1897 nog-niet-socialistisch, of althans nog niet expliciet socialistisch werk in *De Nieuwe Tijd* te publiceren, neemt Gorter zijn poëzie mee in een intertekstuele vlucht naar voren. Het voor hem nieuwe ‘welbehagen’ (brief aan Verwey) en de ‘blijdschap’ (geciteerd sonnet), corresponderen met het begrip ‘laetitiae’ uit het filosofisch stelsel van Spinoza’s *Ethica*. Stelling 11 uit het derde deel vertaalde Gorter zelf in 1895 als volgt: ‘Onder *Vreugde* derhalve zal ik in het volgende verstaan de passie, waarmede de geest tot grootere volmaaktheid overgaat’.²⁴⁶ In zijn eigen vertaling van de *Ethica* koos Gorter dus voor ‘Vreugde’, in zijn poëzie uit het slot van *De school der poëzie* gebruikt hij naast ‘vreugde’ ook ‘geluk’ en ‘blijdschap’.²⁴⁷ Als Gorter het spinozistische begrip ‘Vreugde’ laat vallen in een gedicht dat hij in *De Nieuwe Tijd* publiceert, neemt hij Spinoza mee naar een socialistische context. Gorter denkt zijn ontwikkeling dus als continuïteit.

Door de reeks ‘Spinoza’s leer’ ter publicatie aan Verwey te sturen, doet Gorter het tegenovergestelde: het is een intertekstuele vlucht naar achteren. Het spinozisme is op dat moment voor Gorter stellig niet meer de enige ‘leer’, maar de poëzie die hij Verwey stuurt is intertekstueel ondubbelzinnig Spinoza. In de vijf gedichten voltrekt zich een proces van ziekte naar beterschap. Binnen de filosofie van de *Ethica* is dit het stadium dat aan blijdschap voorafgaat: de afstelling van het eigen gemoed op de ‘Deus sive natura’. Om de afstand tot dat proces te vergroten geeft Gorter het eerste gedicht van de reeks als enige in zijn oeuvre een datering mee: ‘Dec. ’92’ – op dat moment vijf jaar geleden. Dit is de eerste strofe van ‘Spinoza’s leer’:

*“Substantia infinita extensa et cogitans
is God, et infinita ex eo sequuntur.
Hoc dico, eum adorans et amans,
omnia abjiciens quæ a me coluntur.
Per omnes mundos est et cogitat,
et nihil omnium quæ inveniuntur,
quin eius est. Et vivit, et amat,
si quid vivere est. Eius amorem,
est sola ratio nostra, quæ æquat,
quæ, sicut Deus, non sentit dolorem.
Per matutina tempora expergiscens,
ratio nostra Deo cantat honorem,
et felix vivit cor, non defetiscens. 1)*

Het gedicht is een flagrante ontkenning van het primaat van de poëzie. Het is gecursiveerd en staat in het Latijn (de enige keer dat Gorter anderstalige poëzie schreef). Uniek in zijn oeuvre is ook dat het gedicht een voetnoot kent, als betrof het een wetenschappelijke verhandeling. Die geeft een Nederlandse, rijmloze vertaling. De regels zijn strikt redenerend van aard en gemakkelijk herkenbaar als een parafraze van de filosofie uit de *Ethica* – de aanhalingstekens openen geven het citaatkarakter al aan. Toch is het geen volgzaam vertaling van de *Ethica*, maar een samenvatting ervan in rijmende poëzie. Het rijmschema is strak en bevat een intertekst op zichzelf: het blijkt het terza rima dat door Dante Alighieri

²⁴⁶ Spinoza 1895:115. Het origineel luidt: ‘Per *Lætitiam* itaque in sequentibus intelligam *passionem, qua Mens ad majorem perfectionem transit.*’ In zijn bespreking van Gorters *Ethica*-vertaling vatte Verwey (1901:45) al samen: ‘Vreugde noemt Spinoza de passie waarmede de geest dus tot grootere, Droefheid die waarmee hij tot mindere volmaaktheid overgaat.’

²⁴⁷ ‘vreugde’ (VL:348); ‘geluk’ (VL:341,344,351); ‘blijdschap’ (VL:340,342).

werd ontwikkeld voor zijn *Commedia*. De vijf Nederlandse strofen die op de Latijnse volgen houden dit rijmschema bijna zonder afwijking aan, waarna de volgende vier gedichten erop variëren.²⁴⁸ Gorters poëzie is op dit moment van zijn dichterschap dus uiterst intertekstueel: Spinoza's filosofie uit de *Ethica* berijmt hij op de versvorm van Dantes *Commedia*. Dat maakt het gedicht de tegenpool van Gorters intertekstloze, normdoorbreekende vrije verzen uit 1890, die volgens hemzelf juist braken met 'alle herinnering' aan onder meer de 'vroegere of latere renaissance'. De opening van 'Spinoza's leer' brengt die afstand tot zijn vorige poëzie in de praktijk. Het intertekstuele primaat van de poëzie – het streven naar een eindtekst die primeert op de bronteksten – is op dat moment geheel afwezig: anderen hebben het er letterlijk voor het zeggen.

Uitzonderlijk voor Gorters poëzie is ook dat bovengeciteerde strofe slechts één enjambement kent. Dat is niettemin erg functioneel: de twee enige Nederlandse woorden ('is God' r.2) springen uit het Latijn naar voren. Aangezien Gorter voor de publicatie in Verweys tijdschrift de ontstaansdatum van het gedicht, 'Dec '92' toevoegt, lijkt hij tot doel te hebben om een oude discussie op te rakelen. Vanaf 1892 vervreemdden beiden van Kloos en *De Nieuwe Gids* en oriënteerden zich op filosofie. Verwey kiest de kantiaanse twijfel aan de kenbaarheid van de wereld buiten de eigen rede,²⁴⁹ Gorter sluit zich aan op het denken van Spinoza en diens 'Deus sive natura', de allesomvattend macht waarop de mens zich door middel van de rede heeft aan te sluiten om zijn plaats in het geheel van de natuur te leren kennen.²⁵⁰ Uit de correspondentie uit deze tijd valt op te maken dat Verwey zich ergerde aan Gorters klakkeloos gebruik van het woord 'God'. Dit probleem kwam op scherp te staan door het laatste sonnet van Gorter in *De Nieuwe Gids* in juni 1893, waarvan het octaaf luidt:²⁵¹

God kleedt de lente aan in witte kleren,
 God maakt het begrip in mijn hoofd zoo helder,
 God maakt de wereld schoon en wil het wel der
 menschen, die dralen om 't gebruik te leeren
 der Rede, waarmee zij hun geluk vermeeren,
 totdat het wordt als hemel, zonder tel der
 wolken, want elk ding is de vermelder
 van God, die is eindloos aantal keeren.

Het gedicht is Gorters eerste publieke indicatie van de intertekst die hij enkele jaren het primaat geeft boven zijn eigen poëzie. De 'God, die is eindloos aantal keeren' is de 'Substantia infinita' uit het gedicht dat hij nog in 1897 publiceert. Zijn rechtstreekse benoeming in 1893 van 'God', komt Gorter direct te staan op kritiek van Verwey. Als reactie stuurt Verwey hem het sonnet 'Aan wie God zeggen', begeleid door de regel 'Daar God-

²⁴⁸ In de tweede strofe van het eerste gedicht is het rijmschema ABABABACDCDCD, de derde en vijfde zijn vlekkeloze terza rima's, het vierde telt als enige geen dertien maar elf regels met het rijmschema ABABCDCDEDE, en is dus geen officieel terzine rima. Het tweede gedicht kent het iets onregelmatiger ABCBCDDCEAE, het derde ABCCBADEFEDF GHIGHIJKJJ. Het vierde kent drie strofes van twaalf regels met het rijmschema ABCDAECFDEBF. Het vijfde gedicht ten slotte kent elf regels met het schema ABCABCDEEDFF.

Uit meer gedichten die Gorter voor het eerst publiceert in *De school der poëzie* 1897 blijkt zijn enting op de Italiaanse renaissancepoëzie. 'Terwijl ik op een morgen nederlag' (VL:317) en 'Nadat ik jong en teer geboren was' (318) bestaan uit twee strofes van elf regels met een vast rijmschema dat deels terza rima's is. 'Als een moeder die alles in zich sluit,' (322) is tien regels terza rima. VL:333-335 variëren hierop.

²⁴⁹ De Keizer 2009:126

²⁵⁰ Zie Thissen 2000:169-191,184-189.

²⁵¹ VL:280.

zegger, dat is voor jou'.²⁵² In dit sonnet verdedigt Verwey de onbenoembaarheid van het 'Leven' en hij adviseert Gorter deze nooit op te heffen door een enkel woord: "t Leven, ai mij, al 't zijnde [...] – o vriend wie zal het // Noemen met eénen naam, met eenen dooden / Naam 't levens-vele?' Verwey laakt niet de zoektocht naar een fundament voor de poëzie, maar het feit dat Gorter daarvoor het woord 'God' inzet, een woord uit een paradigma waarmee Tachtig had gebroken.²⁵³ Gorter komt deels aan Verweys kritiek tegemoet, maar antwoordt dat het hem te doen is om God als 'geheel' waarvan 'wij zijn zijne deelen', zoals de eerste zin van het sextet uit zijn sonnet luidt.²⁵⁴ Het is zijn oplossing van de fragmentatie die vanaf 'Een dag in 't jaar' de aansluiting op de 'wel / bronnende met gelijke slagen' verhinderde. Gorter verweert zich tegen Verweys kritiek met de filosofie van Spinoza, waarop deze geen zin heeft in verdere discussie – Verwey kent zijn Spinoza zelf al wel.

Gorter hernieuwt het conflict als hij na lang aandringen van Verwey in 1897 een bijdrage stuurt die opent met een geciteerde, Latijnse, filosofische uiteenzetting, waarin het eerder door Verwey gewraakte woord 'God' in staande letters is gezet. Het markeert na Gorters breuk met *De Nieuwe Gids* ook zijn afstandname tot Verwey. In 1892 liepen ze nog samen op, op zoek naar een nieuw 'fondament van weten [...] met de hulp van de groote mannen die het bereikt hebben,'²⁵⁵ zoals hij toen schreef aan Henriëtte Roland Holst. Aan Diepenbrock in november 1893 schrijft Gorter: 'Ik zag Homerus en ik zag Dante en die twee bleven mij voor oogen als twee mannen die een *zeer vasten grondslag* aan hun verzen hadden gegeven. Wat dat was en waarin die school kon ik niet begrijpen maar ik zag toch dat ze door hun moed en door hun vastheid verschilden van hen die mij zoo voorgehouden werden: Shelley, enz, en van de Holl. dichters Kloos, Perk enz.'²⁵⁶ In de jaren dat hij zwijgt als dichter maakt Gorter zijn dichterschap verregaand ondergeschikt aan zijn filosofische studie. Na 1897 zal hij de denkbeelden van Marx inwerken in de epische traditie van Homerus, Dante en Shelley. Nadat hij in 1898 toetreedt tot de redactie van *De Nieuwe Tijd*, begint hij zijn 'Kritiek op Tachtig' naar aanleiding van het opstel *Toen De Nieuwe Gids werd opgericht* door Verwey. Affirmatie van het historisch-materialisme geeft Gorter gevolg door zijn eigen poëzie tot en met *Verzen* 1890 te duiden als eveneens tot stand gekomen binnen een paradigma – dat van de bourgeoisie. De stagnatie van zijn poëzie na 1890 geeft hij zo een functie binnen een dichterschap dat hij zelf als continuïteit wil denken.

IV.3 Paradigmatische dynamiek rond 1900 – Echec, levensgeluk, menschengeluk

In 1897 markeert Gorter de continuïteit van zijn dichterschap sinds 1890 publiekelijk door zijn lyriek tot dan toe te laten eindigen met het uitzicht op een wat hij eerder een 'zeer vasten grondslag' noemde. Hij distantieert zich van Tachtig en zijn eigen rol daarbinnen, maar ziet deze wel als beginpunt van zijn eigen dichterlijke ontwikkeling. Anders dan in 1890 echter, hoeft zijn poëzie niet langer zelf een alternatief te formuleren voor de bestaande paradigma's, het primaat ligt niet meer bij de poëzie. Deze slotparagraaf naar de

²⁵² HGD 1983:74:489.

²⁵³ Zie voor de verhouding tussen Verwey en Gorter: Endt 1978:190-195.

²⁵⁴ Hij noemt 'de uitstekende regels die door jou en Kloos in de NG zijn gegeven: n.l. geen woord te spreken waarvan de betekenis niet goed is gevoeld.' HGD 1893:75:490, zie ook: Endt 1978:193.

²⁵⁵ Brief aan Henriëtte van der Schalk op 5 maart 1893, HGD 1893:16:465.

²⁵⁶ HGD, 1893:103.

paradigmatische dynamiek na zijn modern smaldeel toont hoe Gorter de stagnatie van zijn dichterschap dat het primaat wel radicaal bij de poëzie legde, omdenkt.

Dat Gorter de continuïteit en discontinuïteit van zijn dichterschap tot prominent thema van zijn poëzie maakt, is te illustreren aan de hand van een eerder aangehaald sonnet. Bij de eerste publicatie in *De Nieuwe Tijd*, onder de titel 'Vreugde', neemt het de laatste positie in van een reeks 'Verzen van H. Gorter'. In de eerste mei van de nieuwe eeuw is het zijn eerste poëziepublicatie sinds zowel *De school der poëzie* als zijn 'Kritiek op Tachtig'.²⁵⁷ Dat hij als redacteur van het blad het mei-nummer kiest, lijkt daarbij betekenisvol: het markeert het nieuwe begin van zijn dichterschap na de fase die in het teken stond van de jaren tachtig van de negentiende eeuw, waarin hij dus terugkeek in plaats van vooruit. Deze reeks bevat namelijk de eerste gedichten die terechtkomen in zijn eerste bundel van de twintigste eeuw, een bundel die door de titel *Verzen* nog eens het herbegin van zijn dichterschap accentueert. In *Verzen* 1903 heeft Gorter de titel van het sonnet geschrapt en enkele wijzigingen aangebracht. Het loont het om deze nader te bekijken en daarbij ook het handschrift te betrekken, dat eveneens enkele varianten vertoont. Hier volgt het gedicht zoals het in *De Nieuwe Tijd* verscheen:

VREUGDE

De dag gaat open als een gouden roos;
ik sta aan 't raam en zend mijn adem uit,
het veld is stil, en nauwelijks één geluid
breekt naar het koepelblauw bij tusschenpoos.

En in mijn kamer, als een donkre doos,
waarvoor de parels hangen aan de ruit,
ga 'k heen en weer, tot waar mijn wandling stuit,
en ik bij donkren wand diep peinzend poos.

Heb ik 't gevonden, het menschengeluk,
al moest ik worden vier en dertig jaar
eer ik het vond, en ging veel trachten stuk
in spannend worst'len en ijdel gebaar?
O zoo zeker als daarbuiten de zon de
Wereld befloerst, heb ik 't geluk gevonden.

Los van de publicatiecontext en de titel, in de versie die een eigen leven is gaan leiden in de Nederlandse poëziecanon (en zijn bekendheid ontleent aan de ooievaar-pocketbloemlezing die Stuiveling in 1956 naar de openingsregel vernoemde) is het een op zichzelf staand geluksgedicht. De reden van het geluk is ondergeschikt aan het geluksgevoel op zich: het 'gevonden' hebben heeft zelf het geluk veroorzaakt. De autobiografische elementen uit het gedicht wijzen evenzeer op persoonsgebonden geluk. Gorter werd geboren op 26 november 1864 en was dus tot eind 1899 'vier en dertig' jaar. Bij eerste publicatie krijgt het sonnet echter een andere lading. Het eureka dat Gorter in 'Vreugde' uitroept, ontleent binnen de reeks in *De Nieuwe Tijd* zijn betekenis aan de socialistische context. Het bewaard gebleven

²⁵⁷ Het is ook de eerste keer dat Gorter bij het plaatsen van zijn gedichten niet zijn volledige voornaam 'Herman' gebruikt. Deze ingreep kan een verkapt verweer zijn op de kritiek van Kloos op *De school der poëzie*, die 'dr. H. Gorter' wenste te scheiden van de dichter 'Herman Gorter'. Als dat zo is, geeft Gorter aan dat hij zichzelf beschouwt als politieke ideoloog én dichter.

handschrift van het sonnet laat echter zien dat Gorters poëzie rond 1900 zich nog beweegt tussen verschillende paradigma's. Het manuscript is waarschijnlijk te dateren op de laatste maanden van 1899.²⁵⁸ Ten opzichte van de versie in *De Nieuwe Tijd* vertoont het vele kleine afwijkingen. De titel 'Vreugde' is pas bij de tijdschriftpublicatie toegevoegd. Ook schrapt Gorter de witregel na 'gebaar', waardoor het niet langer te herkennen is als een voor Gorter zeldzaam Shakespearesonnet.²⁵⁹ In die handschriftversie begint het sextet veel stilliger: 'Ik heb 't gevonden'. Voor de tijdschriftversie maakt Gorter daar een vraag van: de laatste twee regels beantwoorden de negende regel, 'Heb ik het gevonden?', wordt bevestigd door 'O zoo zeker'. In het handschrift begon de dertiende regel: 'Maar zoo zeker'. De volta viel daardoor pas in het slotdistichon. Voor *De Nieuwe Tijd* zwakte Gorter die volta dus af door van 'maar' een bevestiging te maken: de 'zekerheid' volgt direct op het 'spannend worstlen en ijdel gebaar'. Door de behaalde 'vreugde' een gevolg van het 'worstlen' te maken, zet hij de continuïteit aan tussen 'trachten' en 'geluk'.

De hier meest belangwekkende wijziging betreft het woord 'menschengeluk'. In het handschrift stond daarvoor in de plaats 'levensgeluk'. Gorter maakt het gedicht daarmee minder particulier, en ook minder spinozistisch. Uit de vorige paragraaf bleek dat Gorter door Verwey in 1897 werd verweten spinozistische poëzie te publiceren in een socialistische context. Ook voor dit sonnet geldt dat Gorter de invulling van het paradigma waarop hij zijn poëzie aansluit, op dat moment ondergeschikt maakt aan het geluk van het gevonden hebben op zich. Het is tekenend dat Henny Buiting in zijn studie over *De Nieuwe Tijd* opmerkt dat de 'spinozistische kleuring' 'frappeert': deze is herkenbaar in het alomvattende 'koepelblauw' waarnaar het lyrisch subject zijn 'adem' laat uitgaan, en zich zo onderdeel weet van de buiten de kamer bestaande natuur.²⁶⁰ Als vertaling van Spinoza's 'Deus sive natura' gebruikte Verwey al in 1892 het alternatief 'Leven'. Dat Gorter juist het 'levensgeluk' veranderde in 'menschengeluk', laat zien dat hij zijn gevonden geluk plooid naar het paradigma waarin hij bewoog. In het handschrift bestaat dit geluk uit de aansluiting van de geïsoleerde zoeker op de buitenwereld, in het tijdschrift omvat die buitenwereld behalve (goddelijke) natuur ook de maatschappij. Deze wijziging tilt het gedicht verder uit boven de persoonlijke triomf en verbindt het ook inhoudelijk met de socialistische omgeving van *De Nieuwe Tijd*.

Dat Gorter er in *De Nieuwe Tijd* de titel 'Vreugde' boven plaatste, maakt het gedicht nog sterker tot een overgangsgedicht. Het woord is, als eerder gezegd, Gorters vertaling van het begrip dat Spinoza in zijn *Ethica* muntte als 'de passie, waarmede de geest tot grootere volmaaktheid overgaat'.²⁶¹ Gorter past daarmee Spinoza's filosofie in in zijn nieuwe paradigma, het socialisme, en emuleert zo zijn voormalige leermeester. Het verwijt van Verwey is zo bezien vanuit Gorters perspectief niet steekhoudend; waar voor Verwey spinozisme en socialisme elkaar uitsluiten, komt in Gorters particuliere logica het een uit het ander voort – althans, zo presenteert hij zijn verschillende fasen in de poëzie die hij naar buiten brengt. Zijn gepubliceerde poëzie maakt hij daarmee tot een continuïteit. De slotzin uit de 'Voorrede' bij *De school der poëzie* 1897, waarin hij stelde dat het hem 'dikwijls voorkwam, of het de Poëzie was, die mij leerde, hoe ik misschien tot beter inzicht en geluk

²⁵⁸ Gorter 1964:58-59;75-76. Voor de ontstaansdatum van het sonnet stelde Stuiveling aan de hand van het manuscript het najaar 1899 als *terminus post quem*. Dat hij 26-11-1899 neemt als *terminus ante quem*, omdat Gorter dan vijfendertig jaar wordt, noemde Van Kempen (2006:47) terecht 'minder hard te maken'.

²⁵⁹ Van de 66 sonnetten die Gorter tot dan toe publiceerde waren er twee (VL:260,261) shakespeariaans.

²⁶⁰ Buiting 2003:113.

²⁶¹ Spinoza 1895:115 (vertaling Herman Gorter).

komen kon', is dus geformuleerd vanuit een dichterschap dat elk voorgaand stadium van zijn ontwikkeling wil opnemen in poëzie. Gorter neemt er in zijn eigen opvatting vanaf 1897 'een richting bij' – om zijn andere leermeester Van Deyssel te citeren.

Rond 1900 is Gorters poëzie echter niet langer een uitsluitend dichterlijke queeste – hij heeft het immers 'gevonden' – maar een poging om zijn poëzie gelijke tred te laten houden met het door hem gevonden en geaffirmeerde paradigma. De vraag wat 'menschengeluk' voor Gorter rond 1900 precies betekende, is goed te beantwoorden aan de hand van enkele teksten rond de publicatie van het sonnet. Op dit punt van zijn dichterschap zijn er voor het eerst ook teksten die Gorter buiten zijn poëzie publiceert. Het begrip 'menschengeluk' munt hij in het derde deel van 'Kritiek op Tachtig' in een passage waarin hij de overgang van de 'klein-burgerlijke' naar de 'groot-kapitalistische' uittekent. Het is op precies die overgang dat hij de kunst van Tachtig plaatst, en deze overgang naar grootkapitalisme gaat in het historisch-materialistische scenario gepaard met het ontstaan van het proletariaat. Dat scheidt, legt Gorter uit, 'de mogelijkheid tot omgang met mensen, tot vrij verkeer naar alle hoeken der aarde, tot omgang met mannen en vrouwen in liefde of vriendschap, tot welvaart zóó groot, zóó vrij en heerlijk dat het klein-burgerlijk gemoed, dat voor het eerst die mogelijkheid ziet, of beter, voelt, er van duizelt.'²⁶² Deze beschrijving loopt al vooruit op de geciteerde scène in *Pan* waarin het Pan oog in oog met 'de Arbeid' zal duizelen, waarvoor hij Shelleys 'dizzy ravine' uit 'Mont Blanc' zal emuleren. Hier heeft Gorter vooral de blik gericht op het recente verleden, de context waarin hij zijn dichterschap begon en dat hij historisch-materialistisch wil begrijpen. Zijn kritiek op de Beweging van Tachtig is dat zij de duizelingen wel voelde, maar het revolutionaire potentieel ervan niet helder zag en niet kon zien, omdat zij burgerlijk was. Hij baseert zich bij zijn herinterpretatie zonder omhaal op de klassenmoraal van Marx: 'Het ligt daaraan, zoals Marx ons uitlegt, dat nieuwe krachten de oude productie-vormen willen verbreken, maar het nog niet kunnen. – Al die mogelijkheid tot menschengeluk zagen wij, niet bewust maar onbewust, vaag, schemerachtig.'²⁶³ Gorter spreekt in deze tekst (1898) vanuit een 'wij' dat zowel bij Tachtig hoort als bij Marx. De eerste persoon meervoud kan dus begrepen worden als de Tachtiger die Gorter op dat moment nog, en de marxist die hij dan al is. In zijn analyse van het werk van Tachtig laat Gorter doorklinken dat hij de beperkingen die hij in zijn poëzie van 1890 zelf ondervond, nu ronduit begrijpt als echec van een paradigma. Gorter heeft het niet meer over de grenzen van de poëtische taal, maar over het onvermogen om voorbij de eigen klasse te kijken.

De afstand tot Tachtig vergroot Gorter tijdens de reeks. In het vierde deel van zijn Kritiek zet Gorter preciezer uiteen waar het bij Kloos en Van Deyssel misging. De afsluiting van 'het verband met maatschappij', leidde enkel tot 'burgerlijk individueel geluk', zoals bij Kloos. De onhoudbaarheid van de burgerlijke klasse door de opkomst van het proletariaat zorgde vervolgens voor de teloorgang van de beweging: 'De oorzaak van den ondergang van de burgerlijk-idealistische kunst ligt in de werkelijkheid, in de verandering der maatschappij, in de verandering van burgerlijk geluk tot ongeluk.' Dit ongeluk werd door Van Deyssel wel gezien, en leidde tot diens op Zola geïnspireerde naturalisme. Dat erkende de realiteit wel, maar bezat geen ideaal meer. Zo verscheurde de Beweging van Tachtig volgens Gorter zichzelf:²⁶⁴

²⁶² VW3:52.

²⁶³ VW3:52.

²⁶⁴ VW3:93.

Het kritisch naturalisme is naakt en waar, maar het is koud, het mist geluk. Het geluk werd door de waarheid omgebracht, maar de waarheid door het geluk. Het geluk werd bewezen valsch te zijn, maar de waarheid niet gelukkig.

Schoone kunst is waarheid èn geluk. Het burgerlijk idealisme bleek het eene, het burgerlijk naturalisme het andere te missen. [...] Het geluk van Kloos ging onder door honger naar waarheid, naar idealisme dat in de werkelijkheid haar beeld vindt. De waarheid van Van Deyssel ging onder door honger naar geluk, naar realiteit waarvan een idealistisch beeld kan bestaan.

Gorter ziet in zijn *Kritiek* de begrippen 'waarheid' en 'geluk' als complementair. 'Waarheid' is kennis van de evolutie die de maatschappij doormaakt, 'geluk' is het 'gevoel voor anderen', dat aangeboren is of moeizaam gewonnen moet worden.²⁶⁵ Beide zijn nodig om inhoud te geven aan de kunst en voorwaarde voor 'schoonheid', die het doel moet zijn van sociaaldemocratische kunst. Zij hoeft het 'beeld' niet langer in de werkelijkheid te zoeken, maar zelf weten te creëren. Gorter gaat in de jaren die volgen in zijn poëzie op zoek naar een beeld dat niet direct uit de werkelijkheid afkomstig is, maar haar ideaalbeeld geeft. In de opening van *Verzen* 1903 probeert Gorter daarvoor een grote hoeveelheid mogelijkheden uit. In 'Over poëzie' uit 1903 vat hij dat samen als 'waarheid onder schoone leugen'. Het theoretisch proza gaat dus aan de poëzie vooraf en Gorter formuleert zijn kritiek met zijn eigen afkomst als afzetpunt. In het vijfde en laatste deel van zijn *Kritiek* proclameert Gorter de onwankelbaarheid van zijn nieuwe literatuuropvatting, en schetst het toekomstperspectief van de sociaaldemocratische kunst en de strijd die daartoe geleverd moet worden. Het beeld daarvan moet komen van de socialistische dichter – dat is voortaan zijn taak. Als een wetenschappelijk gefundeerd dichter stelt Gorter:²⁶⁶

Zoo zeker als de zon aan den hemel staat, is de kunst die zich grondt op de wording der communistische maatschappij, niet voorbijgaand, niet de bloem van één dag.

De vierde en vijfde afleveringen van 'Kritiek op Tachtig' staan in *De Nieuwe Tijd* van mei en oktober 1899. De beeldspraak die hij hier inzet is nauw verwant aan die van het eureka-sonnet dat uit dezelfde periode dateert: 'zoo zeker als daarbuiten de zon / de wereld befloerst heb ik 't geluk gevonden'. De 'dag' die daarin 'als een gouden roos' openbloeit, is niet 'de bloem van één dag' maar een ideaalbeeld. Net zo is het 'geluk' dat hij in de kritieken munt meer dan een momentaan geluk. Hij zet zich af tegen het noodzakelijk kortstondige geluk van zijn werk uit *Verzen* 1890, zijn moderne poëzie waarin hij voor het 'nu' koos. Gorter affirmeerde daarin het primaat van de poëzie, rekte de grenzen van de poëzie verregaand op, maar accepteerde de inherente beperkingen van de moderne poëzie en. Dat leidde tot de stagnatie van zijn dichterschap. In 1897 vindt hij daarop een afdoende remedie in een ideaal dat zich op de toekomst richt. Het echec van zijn moderne poëzie geeft hij een functie als afzetpunt van zijn, althans in zijn eigen ogen, succesvolle dichterschap in de twintigste eeuw.

²⁶⁵ Zie: ook Mertens en Prior:65-66.

²⁶⁶ *Kritiek op Tachtig*, VW3:97.

V. De moderne Gorter in edities

Benadrukt men de continuïteit van zijn dichterschap, dan schreef Gorter zijn leven lang aan drie literaire werken. Ten eerste een epos dat met *Mei* zijn eerste vorm kreeg, in 'Balder' zijn onvoltooide tegenhanger heeft, met *Pan* in 1912 op socialistisch leest werd herschreven en in 1916 nog eens sterk uitgebreid. Dan is er Gorters lyriek, die vier uitgaven kende: in 1890 en 1903 verscheen zij onder de titel *Verzen*, in 1897 en 1905 selecteerde en verzamelde Gorter haar als *De school der poëzie* om in 1916 met zijn definitieve bundeling in twee delen te komen. Het derde levenswerk is Gorters literair-kritisch proza: zijn 'Voorrede' uit *De school der poëzie* werkte hij met 'Kritiek op Tachtig' uit in 1898-99, in 1908-1909 breidde hij deze sterk uit voor opnieuw *De Nieuwe Tijd*, uit zijn nalatenschap werd het boek *De groote dichters* gepubliceerd, waarin Gorter zijn eerdere kritieken herwerkt tot een historisch-materialistische studie van de burgerlijke poëzie vanaf Aeschylus en hij de contouren schetst voor een communistische poëzie. Tachtig ontbreekt daarin, en Shelley blijkt er de laatste burgerlijke dichter die nog niet schrijft binnen het wereldbeeld dat Gorter voor zijn eigen tijd als de vaste basis zag.

De groote dichters is het laatste van zes postume publicaties, die Gorters oeuvre in omvang bijna deden verdubbelen: *Verzen* (2 delen, 1928), *In memoriam* (1928), *Liedjes* (3 delen, 1930), *De arbeidersraad* (1931) en *Sonnetten* (1934). De bundels bevatten lyrisch werk uit de laatste twintig jaar van zijn leven. Hoewel deze nog nauwelijks onderzochte bundels ook buiten het bereik van dit onderzoek vielen, valt op basis van de van de voorgaande analyse wel een antwoord te zoeken op de vraag waarom Gorter zoveel van zijn werk in portefeuille hield. Daarbij is het jaar 1916 van belang omdat Gorter zijn publieke dichterschap dan afrondt. Op dat moment staat hij ver af van de moderne poëzie die dan in Nederland heet door te breken. Deze slotparagraaf laat in kort bestek zien dat het verschil tussen Gorters perspectief en dat van het moderne paradigma resulteerde in ver uitlopende uitgaven van zijn poëzie.

V.1 Gorters finale editie – Verzameld werk 1916

In 1916 sluit Gorter zijn publieke dichterschap af op het moment dat hij een nieuwe, 'zeer veel vermeerderde' versie van *Pan* heeft voltooid. Tegelijkertijd wordt *Mei* voor de vierde keer herdrukt, omdat de vorige druk uit 1905 bijna is uitverkocht.²⁶⁷ Hoewel van zijn *De school der poëzie* uit datzelfde jaar slechts een kwart is verkocht, besluit Gorter ook zijn lyriek opnieuw uit te geven. In 1916 maakt hij met twee delen *Verzen* een strenge selectie. Terwijl *Mei* in omvang gelijk blijft en *Pan* ten opzichte van 1912 is verdrievoudigd, brengt hij zijn lyriek met de helft terug. Van de 265 gedichten uit 1905 handhaaft hij in 1916 nipt de helft. *Een klein heldendicht* wordt, eveneens fiks ingekort, opgenomen in het tweede deel *Verzen*. De tweede bundel sluit af met de datering '1895-1906', de eerste bundel *Verzen* krijgt op de laatste pagina de tijdsaanduiding '1890-1894' mee; achter *Mei* staat '1886-1889', achter *Pan* '1907-1916'. Op de ruggen van de boekbanden staan vergelijkbare

²⁶⁷ Voor de boeken van uitgever Versluys zie Endt 1986:42.

indicaties: *Mei* krijgt één gouden sterretje, *Verzen* twee en drie en *Pan* vier: de uitgave heeft zo het karakter van een niet als zodanig Verzameld werk.²⁶⁸ In 1916 maakt Gorter een heldere indeling in zijn dan dertigjarig dichterschap, hij geeft zijn oeuvre een continu en symmetrisch ontwerp: twee epen worden in de presentatie onderbroken door zestien jaar lyriek. Door *Pan* te laten uitdijen en *Verzen* te laten slinken, presenteert hij *Pan* als het eindpunt van zijn oeuvre, een overtreffende trap van *Mei*, waartoe de dichter pas na vele jaren lyriek in staat was. De twee uitgedunde bundels lyriek representeren tegen die tijd een ontwikkeling weg van, en weer terug naar de epiek.

Er zijn verschillende redenen om aan te nemen dat Gorter zijn tijd als lyrisch dichter in 1916 definitief tot verleden heeft willen verklaren en de lyriek in haar geheel tot overgangsgenre heeft willen rekenen. Het is door Endt aannemelijk gemaakt dat Gorter in 1916 de resterende driekwart van zijn *De school der poëzie* 1905 heeft laten vernietigen.²⁶⁹ Die drie banden deelde Gorter in als 'Sensitieve verzen', 'Overgang van individualisme naar socialisme' en 'Socialistische verzen'. Het afsluitende karakter van het laatste deel in die uitgave, moet in het decennium erna voor de sterk teleologisch denkende Gorter achterhaald zijn geraakt. In 1916 was het eindpunt van zijn werk de herschreven versie van *Pan*. De tussen *Mei* en *Pan* geschreven lyriek – waartoe Gorter dan ook *Een klein heldendicht* rekt – presenteert Gorter als een overwonnen stadium binnen zijn dichterschap. Dit geldt dus ook voor zijn 'socialistische verzen'. Een aantal daarvan is deels of in hun geheel opgenomen binnen de epische structuur van *Pan*, dat behalve narratief ook wat betreft versvormen een eindpunt van Gorters oeuvre is.²⁷⁰

Ook in de volgorde zet Gorter in de uitgave van 1916 het overgangskarakter van zijn lyriek sterk aan. Het eerste deel, met de lyriek van 1890 tot 1894, sluit met het enig nieuwe gedicht uit de uitgave. Het is een commentaar van de dichter als bezorger van zijn werk van voor het socialisme, in poëzie:²⁷¹

O God! ik sta aan den verkeerden kant.
Ik ga te gronde.
Mijn liefde gaat verloren.

Achteraf ingevoegd sluit het gedicht Gorters tijd als Tachtiger nog eens af als 'verkeerd'.²⁷² De aanroep 'O God!' maakt verbinding met 'Spinoza's leer' op de pagina ervoor, waarvan Gorter in 1916 enkel de openingsstrofe in het Latijn behoudt, zonder voetnoot met

²⁶⁸ Böhl 1996 noemt het zo; Endt 1986:44 noemde het 'een soort Verzameld Werk'. Aangezien *Mei* ook in 1905 werd herdrukt (4^e druk), moet 1905 ook zo'n moment van afronding voor Gorter zijn geweest.

²⁶⁹ Endt 1986:47: Volgens dezelfde argumentatie (ontbrekende cijfers in de boeken van Versluys, moeilijke verkrijgbaarheid van het boek), kan worden aangenomen dat Gorter bij het verschijnen van *Pan* 1916 de eerste editie uit 1912 heeft laten vernietigen.

²⁷⁰ Het tweelinggedicht uit *Verzen* 1903 'Van uit een nieuwe wereld treedt' keert licht gewijzigd terug (VW5:34,315), net als 'O, vrij te zijn! Met geene vaste banden' (VW5:361-2). Licht gewijzigd en ingekort is de opening van *Verzen* 1903: 'D'Arbeiders dansen een groote reidans' (VW5:318). Drie van de sonnetten uit de tweede afdeling van *Verzen* 1903 (nr. V, VI en VII) worden in *Pan* opgenomen (VW5:171-172), van sonnet VI enkel de eerste twee regels. De vele lyrische passages die postuum als onderdeel van *Liedjes* werden uitgeven, zijn geïntegreerd binnen de epische structuur, als zangpartijen van de personages. In 1917 en 1924 heeft Gorter gewerkt aan een aparte uitgave ervan, maar liet die enkel in drievoud drukken.

²⁷¹ Gorter 1916,1:139, VL:352.

²⁷² Deze ingreep heeft gewerkt, het gedicht is aangehaald als bewijs voor het doodlopen van Gorters dichterschap na 1890 door De Kadt 1947:29; Romein & Romein 1971:870; Verplancke 2003:11, en Oosterhuis 2011:124. In alle gevallen zonder de vermelding dat het hier om een postscriptumgedicht handelt.

vertaling.²⁷³ Dat het gedicht nog enkel aanhalingstekens openen kent (zonder te sluiten) zal een drukfout zijn, maar dan wel een met betekenis: Spinoza bleef meepraten in Gorters socialisme.

In 1916 is Gorter vooral streng voor zijn werk tussen 1891 en 1897. 'De dagen' blijft in ingekorte versie behouden, maar van de honderd gedichten erna behoudt hij er twee: naast 'Spinoza's leer' ook 'Aan zee', het laatste sonnet uit 1891 dat als enige een titel en een vast toekomstbeeld bevatte. Stak het sonnet in de reeks uit 1891 af tegen de voorafgaande sonnetten, in 1916 spiegelt het het openingsgedicht van het tweede deel *Verzen*: 'De arbeidersklasse danst een groote reidans / aan de oceaan der wereld'. De 'rondgaande menigte' uit 'Aan zee' is er geconcretiseerd als de arbeidersklasse, waardoor Gorter zijn lyriek presenteert als een ideologische bewustwording.²⁷⁴ In het korte voorwoord waarmee hij in 1916 beide bundels lyriek opent, stelt hij dat hij 'in twee delen, alle verzen verzameld [heeft] die tusschen 1890 en 1906 door mij werden geschreven, en die, als pogingen, tot een zekere hoogte van volkomenheid reikten.'²⁷⁵ In 1916 presenteert Gorter zijn lyriek als 'pogingen', wat strookt met zijn benaming van de jaren van 'trachten' en 'spannend worst'len' voor hij het 'menschengeluk' vond, zoals hij in het sonnet uit 1900 schreef. Dat *Verzen* 1890 hiervan de grootleverancier is, kan laten zien dat hij ook zelf positieve waardering kon opbrengen voor de resultaten van dat pogen. Mogelijk is ook dat Gorter ze handhaafde om het contrast te vergroten met de poëzie, die van de 'goeden kant' in *Verzen* deel twee. Hoe dan ook behoudt Gorter zijn hele gang door de lyriek tot aan zijn laatste uitgave. In 1916 laat hij het ene sonnet uit 1891 en de ene strofe uit 'Spinoza's leer' de tijd tussen 1890 en 1897 representeren.

Voor de lyriek uit de jaren 1896-1905 is Gorter eveneens streng. Van de gedichten die hij schreef vanaf zijn toetreding tot de SDAP behoudt hij een derde. Ook deze poëzie hoort voor Gorter in 1916 blijkbaar bij de overgangsjaren die hij met de epiek uit *Pan* achterlaat. Deze scheiding tussen lyriek en epiek blijkt ook uit het gedicht waarmee hij zijn tweede deel *Verzen* afsluit. In *Verzen* deel 1 schrapt hij de slotstrofe over het poëtisch echech uit 'Zie je ik hou van je' ('ik wou het heelemaal zeggen – / Maar ik kan het toch niet zeggen.');

maar het tweede deel sluit hij toch af met een verklaring van dichterslijk onvermogen. De slotregels van het gedicht 'De Menschheid, Het proletariaat en de vrijheid', waarin de Vrijheid als 'Kind' wordt aangekondigd, luiden:²⁷⁶

Maar ik kan niet vermogen
hem nog te zeggen.
Daarom zal ik nog zijn schoonheid zwijgen.

Gorter publiceerde dit gedicht voor in *De Nieuwe Tijd* in 1905 en nam het op in *De school der poëzie* van datzelfde jaar. Zijn eerste epiek is dan al in zicht: in 1906 wordt uit *Een klein heldendicht* voorgepubliceerd in *De Nieuwe Tijd* en verschijnt datzelfde jaar in boekvorm. Op dat moment stagneert niet zijn dichterschap maar zijn lyriek: haar onvermogen zet Gorter pas aan als er een groter dichtwerk binnen bereik ligt. In 1916 brengt Gorter *Een klein heldendicht* echter onder in de tweede bundel met socialistische lyriek. Het (ingekorte) epos beslaat de tweede afdeling van de tweede bundel *Verzen*, waarna de derde afdeling besluit

²⁷³ Gorter 1916,1:138.

²⁷⁴ Gorter 1916,1:137 en II:1.

²⁷⁵ Gorter 1916, voorafgaand aan de paginatelling, VL:523.

²⁷⁶ Gorter 1916,2:115, VL:469.

met het geciteerde gedicht. Het 'nog [...] zwijgen' verwijst dan opnieuw vooruit binnen Gorters eigen oeuvre, dit keer naar het *groot* heldendicht dat zijn vierdelig verzameld werk afsluit en daarmee zijn publieke dichterschap.

Na 1916 publiceert Gorter nog twee teksten die in direct verband staan met zijn poëtische oeuvre, beide in proza. In 1917 verschijnt in *De Nieuwe Tijd* een 'Leiddraad bij het lezen van *Pan*'.²⁷⁷ In vijf pagina's zet Gorter puntsgewijs de structuur en de inhoud van het epos uit 1916 uiteen, wellicht als tegenwerping op de kritiek dat het epos vorm- en structuurloos zou zijn.²⁷⁸ Als postscriptum is het een nieuw specimen van het begeleidend proza dat Gorter vanaf *De school der poëzie* 1897 aan zijn literair werk vooraf liet gaan.²⁷⁹ De poëzie wordt vanaf dat moment niet aan zichzelf overgelaten, maar geduid door de dichter. Zijn laatste begeleidend proza dateert van 1925. Gorter laat hij zijn twee bundels *Verzen* 1916 herdrukken, hoewel een derde van de oplage nog niet verkocht was.²⁸⁰ De keuze en volgorde laat hij voor het eerst in zijn leven ongemoeid en hij wijzigt enkel de titel. In een toevoeging aan het voorwoord uit 1916 verklaart Gorter dat als volgt.²⁸¹

Nu ik op den weg naar de Communistische Poëzie iets meer gevorderd ben, heb ik aan deze beide bundels, waarvan de eerste het einde en den ondergang der burgerlijk-individualistische, de tweede der proletarisch-communistische, vertegenwoordigt, den naam der eerste uitgave van 1897 hergeven.

Want welke naam zou voor dien overgang beter kunnen zijn?

De herdruk van zijn lyriek in 1925 heet weer *De school der poëzie* en maakt het finale van zijn totaaluitgave uit 1916 ongedaan. De restanten van *Pan* 1916 worden in hetzelfde jaar als tweede druk op de markt gebracht, met de 'Leiddraad' als apart katern erin.²⁸² Vanaf 1924 zette Gorter zich na acht jaar weer aan poëzie, maar de resultaten daarvan worden pas postuum gepubliceerd. Niet bekend is of en in hoeverre hij hiervoor zijn toestemming verleende, wel dat hij al snel na 1916 besepte ook met *Pan* niet zijn definitieve dichtwerk te hebben geschreven. In 1925 begint hij aan een nieuw socialistisch epos waarvan slechts enkele fragmenten zijn overgeleverd. De herwerking van zijn literair-kritisch proza verschijnt pas postuum als *De groote dichters*, maar het voorwoord laat zien dat Gorter het plan heeft gehad het aan zijn heruitgave van 1925 te doen voorafgaan.²⁸³

Omdat de kapitalistische maatschappij ten einde gaat, en met haar haar poëzie, en omdat dit boekje, deze School der Poëzie, het eerste is waarin, zij het op onvoldoende wijze nog, de overgang van de burgerlijk-kapitalistische naar de proletarisch-communistische dichtkunst door een marxistisch geschoold dichter wordt ondernomen, leek het mij passend, aan haar een overzicht van de burgerlijke poëzie in haar grootste vertegenwoordigers te doen voorafgaan.

Gorter verwijst met 'dit boekje' naar *De school der poëzie* 1925, dat echter los is verschenen. Enkel het korte verantwoordingsproza daaruit gaf een miniem publiek signaal af van de voortgang van Gorters dichterschap na 1916.

²⁷⁷ *De nieuwe tijd*, jg. 22 (1917):169-174.

²⁷⁸ Zie voor een overzicht van de receptie Ton Brouwers 2009, in *Lexicon van literaire werken* 82:11-14

²⁷⁹ Uitzondering hierop vormt *Verzen* 1903, dat geen inleidend proza kent, en daarmee *Verzen* 1890 spiegelgt.

²⁸⁰ Endt 1986:42.

²⁸¹ VL:524.

²⁸² Brouwers 2009:2.

²⁸³ VW7:8.

V.2 Moderne edities – Van *School der poëzie* naar *Verzen 1890*

In het voorwoord bij zijn verzamelde lyriek uit 1916 spreekt Gorter de lezer erop aan dat 'indien ooit verzen van mij uit deze jaren worden herdrukt, zij alleen aan deze uitgave van 1916 zullen worden ontnomen.'²⁸⁴ Uit deze 'ernstigen dringenden wensch' blijkt de zelfde hang naar regie over zijn eigen lyrisch oeuvre als uit de selectie en ordening van zijn verschillende bundelingen. Ondanks de herhaling van de wens in de uitgave van 1925, gebeurt kort na zijn dood in 1927 het tegenovergestelde: de uitgave van acht nieuwe bundels in zeven jaar vermeerderd zijn lyrisch oeuvre zeer veel.²⁸⁵ De uitgaven van de lyriek die Gorter na 1905 wel schreef, maar enkel publiceerde binnen de grote structuur van *Pan*, worden zonder verantwoording uitgegeven en zorgen voor een nieuwe opleving van het 'trouwtrekken aan Gorter', zoals Ter Braak het in 1934 noemt.²⁸⁶ De stellingen voor en tegen de reductie van Gorters oeuvre tot het moderne smaldeel worden weer ingenomen. In 1934 eindigt Van Duinkerken zijn bespreking van *Sonnetten* met de conclusie: 'na 1890 was het dichterschap van Gorter niet dood' en Stuiveling stelt dat 'de mening, dat Gorter's latere leven voor de poëzie verloren zou zijn geweest, [...] een flagrante miskennis van de waarheid' is.²⁸⁷ Die 'waarheid' kiest voor de continuïteit van Gorters dichterschap, als reactie op de 'waarheid' die de discontinuïteit benadrukt. Slauerhoff deed dat in 1931 na lezing van *De arbeidersraad* als volgt:²⁸⁸

De waarheid is deze: Er was eens een dichter die heerlijke verzen schreef, *Mei* en de 'Sensitieve'. Toen is hij verdwaald. Soms hoorde men hem nog roepen, maar men kon zijn stem niet duidelijk onderscheiden, want allerlei andere stemmen mengden zich in de zijne. En uiteindelijk hoorde men die andere stemmen alleen nog maar. Wat er eigenlijk is gebeurd, weten wij niet. Men zegt dat hij opperhoofd was bij een vreemde stam, die hem ten slotte toch weer heeft afgezet en weggejaagd, al vocht hij nog zo goed voor hun belangen. Daarna is hij alleen langs zee en door duin gaan dwalen, kleine liederen zingend, alleen voor hem zelf. Want *ons* had hij *Mei* en de 'Sensitieve' gegeven, dat was toch mooi genoeg. Toen is hij dood gegaan.

Slauerhoffs sprookje ('Er was eens') is een goede samenvatting van het binnen het moderne paradigma centrale postulaat van het primaat van de poëzie. Doordat Gorter zijn eigen werk onderschikte aan 'andere stemmen', verliet of verried hij zijn modern dichterschap. Voordat deze opvatting in de literatuurgeschiedenissen zou worden overgenomen, wordt er in de jaren dertig nog volop strijd geleverd om Gorters oeuvre. Kort na zijn dood publiceert de socialist Van Ravensteijn in 1928 de studie *Herman Gorter, de dichter van Pan*, en stelt Gorters laatste werk op de eerste plaats. Dat hij er niettemin kritiek op levert, komt hem op

²⁸⁴ VL:523-524.

²⁸⁵ Bij Van Dishoeck verschenen *In memoriam* en twee nieuwe bundels *Verzen* in 1928, drie bundels *Liedjes aan de geest der muziek der nieuwe menscheid* in 1930, *De arbeidersraad* in 1931 en tot slot *Sonnetten* in 1934. *De groote dichters* volgde in 1935.

²⁸⁶ Ter Braak 1950:477. In deze bespreking van Marsmans essay *Herman Gorter 1937* prijst hij de auteur die 'de zijmel der linksche en rechtsche touwtrekkers overbodig maakt' en verklaart hij 'den onwezenlijk geworden sectariërsstrijd over dit thema' voor gesloten.

²⁸⁷ Van Duinkerken 1934; Stuiveling 1934b.

²⁸⁸ Slauerhoff 1931.

repliek te staan van Brandt Corstius, die in zijn proefschrift uit 1934 *Pan* verdedigt als eind- én hoogtepunt van Gorters oeuvre. In hetzelfde jaar verschijnt het proefschrift van Langeveldt-Bakker, die Gorters ontwikkeling tot en met zijn eerste sonnetten beschrijft. Haar promotor is Verwey en zijn invloed is merkbaar: na de breuk tussen beiden in 1897 kon Verwey nauwelijks nog aandacht opbrengen voor alles wat Gorter na *Mei* schreef: in zijn *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst* (1905) reduceert hij Gorter tot *Mei*.²⁸⁹ In de loop van de twintigste eeuw zal *Mei* Gorters meest gedrukte en bestudeerde werk blijven, maar geleidelijk wint de visie van Slauerhoff terrein. De consequenties daarvan voor edities van Gorters poëzie, zijn te laten zien aan een korte gang langs de jubileumdata van Gorters sterfjaar.

In 1952, vijftig jaar na zijn dood, wordt Gorters *Verzamelde werken* gecompliceerd, uitgegeven door Van Dishoeck en Querido, geëditeerd door Stuiveling. Het bevat al Gorters poëzie, inclusief de twee versies van *Pan* en de ongepubliceerde lyriek, en daarnaast zijn literair-kritisch proza. Het tweede deel heet *De school der poëzie*, maar naast Gorters gepubliceerde lyriek tot 1916, bevat het ook lyriek die Gorter bij leven ongepubliceerd en ongebundeld liet. De gedichten die Gorter in 1916 schrapt worden van een asterix voorzien. Jenne Clinge Doorenbos, beheerdster van Gorters nalatenschap, legt binnen de editie verantwoording af voor het negeren van Gorters wens, editeur Stuiveling doet dit in een aparte verhandeling die overtuigd besluit: 'Met dit door de uitgevers monumentaal verzorgde werk in mijn handen, weet ik met bevrijdende zekerheid: dit is Gorter, dit alleen is Gorter, hijzelf zou het zó hebben erkend.'²⁹⁰ Dat Stuiveling niettemin een eigen visie op het oeuvre van Gorter heeft, bleek al in 1945 met zijn editie van *Kenteringssonnetten*, een bundel lyriek die bij Gorters leven nooit als zodanig was verschenen.

Dat de omgang met Gorters eigen perspectief steeds vrijer wordt, wordt vijftig jaar na Gorters dood duidelijk zichtbaar. In 1977 verschijnt de tweede druk van Gorters *Verzamelde lyriek tot 1905* uit 1966, een preciezer en vollediger editie dan het tweede deel uit de *Verzamelde werken*. De afdeling 'De school der poëzie' neemt het grootste deel in beslag maar wordt voorafgegaan door ongepubliceerd 'Jeugdwerk' en gevolgd door een 'Nalezing' met gedichten die opdoken uit de nalatenschap. Het middeldeel kent de structuur en afdelingstitels die Gorter in 1905 zelf gaf aan zijn meest omvangrijke uitgave van zijn lyriek. Opnieuw geeft de editie afdelingen onder de gedichten die Gorter in 1916 verwierp. In de verantwoording herhalen de editoren zijn wens door te verzoeken dat 'men in de toekomst het door hem verworpen of in portefeuille gehouden werk alleen te berde brengt, wanneer men daarmee de literatuurwetenschap wil dienen.'²⁹¹ Ook stellen ze een tweede deel verzamelde lyriek in het vooruitzicht, dus met Gorters lyriek *vanaf 1905*. Hoewel de interesse voor het eerste deel blijkens een derde druk in 1978 groot is, verschijnt dat vervolgdeel niet. De aandacht voor Gorter richt zich op het werk van rond 1890. Spilfiguur daarvan is Endt, Stuivelings co-editeur uit 1966, die in 1964 de eerste editie van de *Herman*

²⁸⁹ Verwey 1916. In weerwil van de titel doet Verwey dat opnieuw in zijn artikel 'Van *Mei* naar *Pan*' uit 1916.

²⁹⁰ Stuiveling 1952:23. Na voltooiing van de *Verzamelde werken* bloemleest hij Gorters poëzie in 1956: samen met *Mei* verschijnt *De dag gaat open als een gouden roos* in grote oplagen als Ooievaarpocket bij Bert Bakker. Herdrukt in 1977 en nog eens in 2007 onder de titel *De mooiste gedichten van Herman Gorter* in de reeks 'Wereldpoëzie' van *Het Parool*, onverantwoord.

²⁹¹ VL:538.

Gorter Documentatie publiceert.²⁹² In 1977 bezorgt hij bij Athenaeum–Polak & Van Genneep een zelfstandige druk van *Verzen*, voorzien van een uitgebreide beschouwing en verklarend commentaar. De technische ondertitel *De editie van 1890* is geen overbodige luxe, aangezien het de eerste herdruk van de bundel uit 1890 is en nadien vijf andere boeken van Gorter verschenen onder dezelfde titel. Vanaf 1977 begint Gorters eerste lyriekbundel een tweede leven onder de subtiel andere naam *Verzen 1890*. In zijn verantwoording verhoudt Endt zich niet meer tot de wens van Gorter zijn gedichten alleen te ontleen aan de editie 1916.

Rond 1977 gaat de aandacht voor Gorters werk rond 1890 nog vergezeld van belangstelling voor de Gorter vanaf 1897. In 1973 is het proefschrift van De Liagre Böhl verschenen over de politicus Gorter vanaf 1909, in hetzelfde jaar verschijnt de bundel *Materialistische literatuurtheorie*, waarin Gorters poëtica wordt geanalyseerd naast die van Roland Holst, Benjamin, Adorno en Brecht. De bundel *Acht over Gorter* (1978), bevat zowel stukken over Gorter en Tachtig als over Gorter en Spinoza, Marx en Troelstra. Deze brede aandacht resulteert ook in de laatste edities van zijn socialistische poëzie: in 1977 brengt uitgeverij Pegasus een goedkope herdruk van *Een klein heldendicht* (de editie van 1916), in 1979 gevolgd door de eerste herdruk van *Pan* (de editie van 1912). In 1981 volgt een editie van *Liedjes* in één bundel, bezorgt door dichter Jacob Groot. Deze Gorter kan op minder algemene instemming kan rekenen. Was Slauerhoff nog expliciet in het afwijzen van Gorters latere poëzie, in de vroege jaren tachtig wordt de afwijzing omzichtiger geformuleerd, zoals blijkt uit het oordeel van Hans Warren:²⁹³

De socialistische overtuiging krijgt een griezelig-absoluut karakter. Het is de vraag – kennelijk liggen die zaken voor Jacob Groot anders, want hij geeft voor in staat te zijn *Liedjes* als poëzie-op-zichzelf te bewonderen – of zulke eenzijdige gedichten wel met gewone literatuurkritische maatstaven te meten zijn. Eenzelfde verschijnsel doet zich soms voor bij godsdienstige poëzie. Er is een bijklank in dergelijke gedichten die men van harte kan omhelzen of verwerpen, maar van een objectief te beredeneren kritiek kan nauwelijks sprake zijn.

Dit citaat van een dichter-criticus die zijn leven in de tweede helft van de twintigste eeuw aan poëzie besteedde, stelt helder het probleem waarvoor Gorters oeuvre zijn lezers is blijven plaatsen. Warren spreekt over ‘gewone literatuurkritische maatstaven’ waarmee literair werk ‘objectief’ beoordeeld wordt. Bij Gorters vroege poëzie lukt hem dat wel maar bij zijn latere, socialistische werk, niet. Het voldoet niet aan de eis van ‘poëzie-op-zichzelf’. Een halve eeuw later lijkt Slauerhoffs sprookje inderdaad tot ‘waarheid’ ingesleten: een literair-kritisch paradigma dat Warren, bewust of onbewust, helder affirmeert.

In 2002 is Gorter vijfenzeventig jaar dood. Er verschijnt enkel een herdruk van *Mei* in een wetenschappelijke editie. Gorters debuut werd in de twintigste eeuw al snel klassiek: Nijhoff nam het in 1935 in het rijtje *Van den vos Reynaerde*, het Wilhelmus, de Statenvertaling en het werk van Vondel.²⁹⁴ Gorters lyriek van vlak erna komt daarentegen te

²⁹² Endt *Herman Gorter documentatie*, die hij in 1986 voltooit, loopt tot 1897, ‘dus tot hij het menschen-geluk vond’, zoals Endt (1986:499) schrijft. In zijn documentaire reconstructie *Het festijn van Tachtig. De vervulling van heel groote dingen scheen nabij* (1990) populariseert Endt de geschiedenis waarvan Gorters *Verzen* in 1890 het eindpunt vormen: Gorter is het laatste hoofdstuk van het feest van Tachtig.

²⁹³ Warren 1981.

²⁹⁴ Nijhoff 1982,2:834: ‘Vondel is klassiek, en alleen de Reinaert, Marnix’ Wilhelmus en de Statenvertaling zijn, als een comparatief hier toelaatbaar is, klassieker dan hij. En misschien, nu reeds, Gorters “Mei”.’

boek te staan als modern. Krijgt *Mei* aan het begin van de eenentwintigste eeuw een uitgebreide uitleiding en verantwoording. De bundel *Verzen. De editie van 1890* verschijnt in 2004 voor het eerst sinds 1890 zónder verklarend apparaat. Ook dit beginpunt van de moderne poëzie gaat niettemin als klassieker gaat gelden. In 2010 wordt het opgenomen in de Perpetua-reeks van Athenaeum–Polak & Van Gennep, die de honderd meest vooraanstaande werken uit de wereldliteratuur bijeenbrengt. Tachtig daarvan worden door een commissie gekozen, de overige door het lezerspubliek. In die publieksbarrage haalt Gorter het met zijn *Verzen* uit 1890.

3. Wending

Dynamiek in het dichterschap van M. Nijhoff (1916-1953)

I. De huidige Nijhoff – Status quaestionis

Van alle Nederlandse dichters voldoet M. Nijhoff het meest aan de typering van de moderne dichter uit de Inleiding. De neerlandistiek heeft zijn werk in de afgelopen decennia met vereende kracht vooruitgeschoven als Neerlands prominente post in de moderne West-Europese poëzietraditie. In de recentste literatuurgeschiedenissen staat Nijhoff te boek als een dichter die debuteerde in de trant van Baudelaire, in de jaren twintig een poëtica ontwikkelde die in direct verband staat met die van Van Ostaijen, Eliot en Valéry, en in de jaren dertig de poëzie schreef waarmee hij in dit rijtje thuishoort. In zowel *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis* als *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1885-1985* krijgt Nijhoff als enige auteur een eigen hoofdstuk.²⁹⁵ Anbeek plaatst hem zelfs precies in het midden van zijn boek en de poëtica die Nijhoff uiteenzette in zijn kritieken vanaf 1924 en in het verhaal *De pen op papier* (1926) staat dan weer in het midden van dat middenhoofdstuk. Aan het begin en het eind ervan valt de naam van Sötemann, wiens artikel over Nijhoff als ‘non-spectacular modernist’ uit 1976 de weg heeft bereid voor het beeld van Nijhoff als de meest moderne dichter van Nederland. Het voedde het onderzoek naar Nijhoffs poëtica door Van den Akker (1985), waarbij de convergerende opvattingen van Eliot en Valéry de referentiepunten waren. Bij de afronding van zijn Nijhoffvorsing in 1994 noemde Van den Akker hem ‘de Nederlandse bijdrage aan de stroming die tussen de twee wereldoorlogen zoveel meesterwerken heeft voortgebracht’.²⁹⁶

Vingen Sötemann en Anbeek hun beschouwingen over Nijhoff nog aan met diens literair-historische onplaatsbaarheid, sinds de jaren tachtig is dit probleem opgelost door hem als modernist te beschouwen.²⁹⁷ Met dit internationaal modernisme – dat is uiteraard de stroming waar Van den Akker op doelde – bracht Fokkema Nijhoffs poëtica al in 1975 in verband. Na Fokkema’s standaardstudie (in samenwerking met Ibsch) uit 1984 hebben Van Halsema en vooral Van den Akker deze verhouding verder uitgewerkt voor de poëzie; in recente overzichtsartikelen bevestigen Bel, Goud en Van den Berg & Dorleijn Nijhoffs reputatie als dé Nederlandse representant van het internationale modernisme.²⁹⁸ Ook onderzoek met een andere dan poëtische invalshoek zoals dat van Vaessens, Van Dijk en Sanders ontkrachtte deze typering niet.²⁹⁹ De plaats van Nijhoff is bepaald en er bestaat consensus over zijn werk.

De consequentie van deze overeenstemming is dat slechts een deel van zijn oeuvre telkens object van studie is. Buiten het programmatische openingsgedicht van Nijhoffs debuut *De wandelaar* (1916), gaat de aandacht vooral uit naar *Nieuwe gedichten* (1934) met

²⁹⁵ Bork & Van der Laan 1997:203-205, Anbeek:134-148. Zie ook Van Boven & Kemperink 2006, die Nijhoffs modernisme en autonomisme maar licht relativeren.

²⁹⁶ Van den Akker 1994:41.

²⁹⁷ De onplaatsbaarheids-topos wordt in eerste herhaald door Van Boven & Kemperink (2006:192-194): ‘De positie van M. Nijhoff (1894-1953) is moeilijk te benoemen’, waarna hij moeiteloos met het modernisme wordt verbonden.

²⁹⁸ Bel (in Baetens et al. 2003:61-63) beperkt zich tot ‘Awater’, in navolging van Van den Akker (1994) en Van Halsema (1990). De laatste baseerde zich op Fokkema & Ibsch. Goud (in Baetens et al. 2005:36-38) beperkt zich tot het gedicht ‘De wandelaar’ en volgt daarmee Bronzwaer (1991), die dit gedicht bekeek vanuit Fokkema & Ibsch. Van den Berg & Dorleijn (in Eysteinsson & Lipska 2007:976) resumeren het modernismebegrip in Nederland, Nijhoff, stellen zij, ‘can be regarded as one of the major representatives, if not *the* Dutch representative of modernism and not as the traditional odd man out of the historical avant-garde.’

²⁹⁹ Vaessens 1998; Van Dijk 2006; Sanders 2006a&b. Bulhof 1995 ziet het modernismedebat met Van den Akker 1994 een ‘synthese’ bereiken tussen Fokkema & Ibsch’ en Sötemanns artikelen uit de jaren zeventig.

het slotgedicht 'Awater' als 'onbetwist hoogtepunt' van Nijhoffs meest moderne periode.³⁰⁰ Dit smaldeel vangt aan vlak na publicatie van *Vormen* in 1924, met 'Het lied der dwaze bijen' (1925) als Nijhoffs afronding van de metafysische ambities van zijn poëzie en zijn kritieken uit deze jaren als modernistisch manifest. In Nijhoffs kritisch proza en in zijn gedichten worden vanaf dat moment 'alle kaarten op de poëzie gezet', zoals Dorleijn het noemde, een heldere formulering dat Nijhoff vanaf dat moment het primaat van de poëzie affirmeert.³⁰¹ De meest gebruikte metafoer hierbij is dat Nijhoffs 'wending tot het aardse' beslag krijgt en zijn entree in de moderne poëzie bekrachtigt.

Het moderne smaldeel van Nijhoffs oeuvre bestrijkt zo het decennium van *Vormen* tot en met *Nieuwe gedichten*. Ingepast in het oeuvremodel uit de Inleiding vormt dit decennium het midden van een driedelig dichterschap. Dorleijn suggereerde een triptiek toen hij *Vormen* het 'scharnierpunt in Nijhoffs totale oeuvre' noemde:³⁰² ter linkerzijde van het middenpaneel staat het werk uit de jaren tussen zijn debuut *De wandelaar* en *Vormen*, vaak gezien als het 'vroeg' werk van de 'jonge' Nijhoff;³⁰³ ter rechterzijde staat al het werk van na *Nieuwe gedichten*. Over Nijhoffs werk van 1935 tot zijn dood in 1953 is er de meeste discussie. De vraag of het sonnetoctet 'Voor dag en dauw' (1936) en het lange gedicht 'Het uur u' (1937) nog tot Nijhoffs moderne werk moeten worden gerekend is het enige punt waarover de modernistisch georiënteerde neerlandistiek het in de afgelopen jaren oneens kon worden. Dit maakt dat ook hier van een 'scharnierpunt' gesproken kan worden, namelijk tussen Nijhoffs moderne smaldeel en het werk dat hij na *Nieuwe gedichten* in dienst van verschillende gemeenschappen maakt. Met een discontinuïteitsmetafoer noemt Van den Akker 'Voor dag en dauw' een grensgeval op de 'drempel' tussen Nijhoffs moderne, 'fundamenteel ambivalente' en zijn meer eenduidige en maatschappelijk betrokken werk. 'Het uur u' is in zijn visie de stap 'eroverheen'.³⁰⁴ Hoewel hij daarmee licht afwijkt van Sötemann, die 'Het uur u' de 'voortzetting en voltooiing' noemde 'van de met *Nieuwe gedichten* ingezette ontwikkeling', ziet ook Van den Akker Nijhoff in de jaren na *Nieuwe gedichten* zijn dichterschap afsluiten.³⁰⁵ Nijhoffs werk van erna is vanuit modernistisch perspectief niet meer van belang: 'Eliot bekeerde zich tot een orthodox anglicaan, Pound werd fascist, Nijhoff deed er het zwijgen toe.'³⁰⁶ Dorleijn beweerde al in 1990 hetzelfde: 'Na 'Het uur u', na ruim twintig jaar dichterlijke arbeid, is de dichter M. Nijhoff in feite gaan zwijgen'.³⁰⁷ Deze uitspraak vat de communis opinio goed samen. Ook Vaessens stelt in zijn onderzoek naar het modern dichterschap van Van Ostaijen en Nijhoff dat de laatste in 1936 'stopt met het schrijven van poëzie'.³⁰⁸ Van Dijk laat Nijhoffs laatste fase tot 1937 lopen en de reden daarvan is dat haar studie zich richt op 'het typografisch wit in de *moderne poëzie*'.³⁰⁹

³⁰⁰ Van den Akker 1994:20.

³⁰¹ Dorleijn 1995:19.

³⁰² Dorleijn 1995:20.

³⁰³ Bijv. Vis 1987 en Spillebeen 1977, die in zijn monografie van 'De jonge Nijhoff (1916-1924)' spreekt.

³⁰⁴ Van den Akker 1994:133; Dorleijn & Van den Akker 1991:523: 'met al zijn ambiguiteit, is *Het uur u* in ideologisch opzicht een veel eenduidiger tekst dan bijvoorbeeld "Awater".'

³⁰⁵ Sötemann 1991:14.

³⁰⁶ Van den Akker 1994:133.

³⁰⁷ Dorleijn 1990.

³⁰⁸ Vaessens 1998:177

³⁰⁹ Van Dijk 2006:234-235 [cursieven js]. Zij deelt Nijhoffs werk binnen zijn modern smaldeel nog op tussen 1923-1930 en 1930-1937 en stelt: 'In deze laatste periode schreef Nijhoff zijn belangrijkste werk'. Dorleijn & Van den Akker (1994:7) noemen *Nieuwe gedichten* Nijhoffs 'derde in zekere zin laatste bundel'.

Wat Nijhoff na 1937 nog schrijft en bundelt, wordt in de regel niet meer tot zijn moderne poëzie gerekend en daarom buiten beschouwing gelaten. Zijn bundel *Het uur U, gevolgd door Een idylle: twee gedichten* (1942) diskwalificeerde Sötemann als volwaardige bundel door zich in zijn laatste artikel over Nijhoff voor het *Kritisch lexicon van literaire werken* te beperken tot 'Het uur u' en 'Een idylle' te negeren.³¹⁰ *A fortiori* treft dit de toneelpoëzie die Nijhoff bundelt in *Het heilige hout* (1950). In de huidige Nijhoffbeschuwing plegen die teksten niet ter sprake te komen. In wat volgt is dat echter wel het geval. Dit hoofdstuk laat zien dat met het uitsluiten van Nijhoffs werk van na *Nieuwe gedichten* en 'Het uur u' niet alleen een substantieel deel van zijn dichterschap onderbelicht blijft, maar ook dat de analyse van dit latere werk een ander licht werpt op dat deel van zijn werk dat als modernistisch wordt beschouwd. Omdat het werk uit de jaren 1924-1934 van Nijhoffs oeuvre daarbij als referentiepunt dient, zal in §II eerst worden gezien op welke gronden dit werk centraal is komen te staan binnen het moderne paradigma. §III gaat vervolgens in op de dynamiek van Nijhoffs werk voorafgaand aan zijn modernisme en analyseert hoe hij in de jaren rond 1924 het primaat van de poëzie affirmeert. In §IV wordt de dynamiek van Nijhoffs werk van na 1936 in de analyse betrokken vanuit de vraag of Nijhoff in zijn latere werk het primaat van de poëzie gaat negeren. Tot slot reconstrueert §V Nijhoffs oeuvreopvatting op basis van wat hij in kritieken over het dichterschap van geestverwante dichters schreef. Dit wordt gecontrasteerd met de manier waarop zijn werk na zijn dood is geëditeerd. Daarbij zal blijken dat Nijhoffs oeuvre in de huidige literatuurbeschuwing beperkt wordt tot de periode waarin zijn werk innig samenhangt met het internationaal modernisme.

II. De moderne Nijhoff

Nijhoffs *Nieuwe gedichten* is stevig verbonden aan het internationale modernisme. De bundel uit 1934 is veelvuldig gekarakteriseerd als een coherent geheel van uiterst ambigue poëzie, die structureel overgangssituaties oproept waarin de dichter en zijn personages een doorslaggevend inzicht opdoen waarvan de precieze betekenis zich niet buiten het gedicht om laat verwoorden.³¹¹ Nijhoff cultiveert er de liminale positie, de drempelzone, het grensgebied 'tussen hemel en aarde', tussen het 'alledaagse en het andere'.³¹² Tot in de typografische vormgeving van de tekst heerst er een onbeslisbaarheid die het gedicht een betekenisoverschot geeft dat niet zonder verlies is op te nemen in een ander taaleigen dan poëzie. De enige plaats waar aan deze poëzie verwante gedachten worden geformuleerd, is in het kritisch proza van Nijhoff zelf, dat in de neerlandistiek van de afgelopen decennia veelvuldig werd geciteerd en bestudeerd.

In zijn kritieken vanaf 1924 ontvouwt Nijhoff zijn ideeën over de zelfstandigheid van het gedicht en de uitzonderlijke status ervan voor het kenbaar maken van de

³¹⁰ Sötemann 1991:14: 'nadien heeft Nijhoff geen oorspronkelijk werk van vergelijkbare allure en kwaliteit meer gepubliceerd, hoe charmant 'Een idylle' ook moge zijn.'

³¹¹ Van den Akker 1994:18, Dorleijn & Van den Akker 1991:520.

³¹² Van den Akker 1994:68, Dorleijn & Van den Akker 1991:81, Van Dijk 2006:256.

werkelijkheid.³¹³ Het gedicht is, of moet zijn, schrijft hij naar aanleiding van de poëzie van Albert Verwey, ‘een ding, dat, al is het maar één centimeter, onze grenzen overschrijdt; een vrucht, die, al is het maar met één aanwijzing, los van ons geraakt, zelf een wil krijgt, een organisme wordt, en, al is het maar voor één ogenblik, buiten ons getreden een eigen leven vervolgt, iets meer uitsprekend dan wij het konden meegeven.’³¹⁴ Het wordt uiterst voorzichtig geformuleerd (‘één centimeter’, ‘met één aanwijzing’, ‘voor één ogenblik’), maar Nijhoff kent hier het gedicht het vermogen toe om zelf (‘eigen’) een betekenisruimte (‘iets meer’) te bereiken. Het is zijn formulering van het primaat van de poëzie.³¹⁵ Deze paragraaf laat zien hoe Nijhoff formeel, intertekstueel en paradigmatisch gevolg geeft aan dit primaat.

II.1 Formeel modern – Tussenvormen

Nijhoff noteert de geciteerde zinnen in *De Gids* van juni 1931. Het merendeel van zijn poëzie van *Nieuwe gedichten* moet dan nog ontstaan, maar een belangrijk gedicht is al bijna af. In het julinumnummer 1931 van *De Gids* publiceert hij met ‘Het veer’ voor het eerst sinds 1924 poëzie in het tijdschrift waarvan hij al sinds 1926 redacteur is, en het markeert het begin van een voor zijn doen productieve periode.³¹⁶ Thematische eerdere gedichten die in *Nieuwe gedichten* terecht komen (‘Het lied der dwaze bijen’ en ‘Aan een graf’ verschenen in *Erts* 1926 en 1930) het afscheid, met ‘Het veer’ legt hij de basis voor zijn bundel die hij met ‘Awater’, geschreven vlak voor bundelpublicatie eind 1934, afrondt.³¹⁷ Bij bundeling plaatst Nijhoff ‘Het veer’ direct na het programmatische openingsgedicht ‘De twee nablijvers’.

Met bijna honderd regels is ‘Het veer’ in 1931 verreweg het langste gedicht van Nijhoff tot dan toe.³¹⁸ Voor het eerst laat hij de gelijkmatige strofing en het eindrijm los – voor Nijhoffs doen is dat verslibrisme. ‘Awater’ en ‘Het uur u’ variëren op deze vorm en juist dit drietal gedichten is cruciaal voor de waardering van Nijhoff als modern dichter. Nijhoff ging hiermee voorbij aan zijn gestroefde lyriek, meestal in de sonnetvorm. Ed. Hoornik, een dichter die het langere gedicht in de jaren dertig ging beoefenen, typeerde deze vorm als ‘epo-lyrisch mengsel’.³¹⁹ Nijhoffs keuze voor een formeel tussengenre is karakteristiek voor zijn poëzie uit deze periode. In ‘Het veer’ plaatst hij de Romeins-christelijke martelaar Sebastiaan in een hedendaags Hollands landschap tussen zee en stad, in de schemering tussen dag en nacht, en deze tijdloze figuur bevindt zich tussen leven en dood. Al deze elementen dragen bij aan de ambiguïteit die ook de andere gedichten uit *Nieuwe gedichten* beheerst. Het raam, de muur, de drempel, de kuststrook, de brug – dit zijn de grensgebieden waarin Nijhoffs personages én zijn gedichten zich ophouden. Van den Akker spreekt van een ‘obsessie’ met overgangsmomenten: ‘De breuk, de verandering, de overgang, de drempelervaring, de liminale fase of hoe men deze situatie ook wil aanduiden, blijkt een dominante in Nijhoffs werk te zijn.’³²⁰ Deze ambivalentie streeft Nijhoff na in stofkeuze, in

³¹³ Dorleijn & Van den Akker 1991:521.

³¹⁴ Nijhoff 1982,2:666-667.

³¹⁵ Zie voor een bespreking van dit fragment in modernistisch licht: Van Halsema 1991:101-132.

³¹⁶ Van den Akker 1989, Dorleijn & Van den Akker 1992, Vaessens 1998 en Van Dijk 2006 stellen ‘Het veer’ centraal in deze periode.

³¹⁷ Tot juli 1932 publiceert hij vier gedichten die *Nieuwe gedichten* halen, acht gedichten publiceert hij niet voor.

³¹⁸ Tot dan was dat het driedelige ‘Kleine prelude van Ravel’ uit *Vormen*, dat 68 regels telt.

³¹⁹ Hoornik 1978:147; Dorleijn & Van den Akker 1992:66: “‘Cheops’ geldt hier als het prototype van het lange gedicht in de twintigste eeuw’.

³²⁰ Van den Akker 1994:68-72.

motieven en ook in de compositie van zijn poëzie. 'Het veer' is het gedicht aan de hand waarvan Van Dijk liet zien dat Nijhoff deze tussenpositie niet enkel tracht te evoceren en te thematiseren, maar ook met de vormgeving poogt een 'tussenruimte tussen het hemelse en het aardse te creëren'.³²¹ Betekenisvolle afbrekingen en witregels spreken het vermogen van de poëtische taal aan, het spel met het paginawit maakt parafrase in proza onmogelijk zonder verlies. Van Dijk verbindt dit met de centrale noties van Rodenko's visie op moderne poëzie als de 'poëzie van het ehec', een tekstvorm die het vlies tussen het verwoordbare en het onverwoordbare 'Andere', tussen het kenbare en onkenbare probeert te formuleren. Zij beschouwt Nijhoffs poëzie uit deze periode als een poging een dergelijk vlies te *zijn*, 'een ruimte tussen de alledaagse werkelijkheid en het Andere'.³²²

Om Nijhoffs werk te beschrijven neemt de literatuurbeschouwing zijn metaforiek van de tussenpositie (vlies, drempel, grens) over. Van den Akker en Dorleijn concluderen vergelijkbaar dat Nijhoff het dualisme tussen metafysica en immanentie, dat zijn eerdere werk beheerste, oplost in 'Het veer'. Nijhoff creëert er een nieuwe mythe die het 'wonderbaarlijk lichaam' verkiest boven de geestelijke gerichtheid die Sebastiaan tot zijn martelaarsdood dreef. Deze keuze is echter, geheel in lijn met de ambiguïteit, tijdelijk van aard en komt in het dubbelzinnige slot weer op losse schroeven te staan.³²³ In het slot van 'Het veer', dat twee mogelijkheden openlaat voor waar de dan verdwenen Sebastiaan is heengegaan, wordt een sluitende interpretatie onmogelijk gemaakt. Beter gezegd: interpretaties worden aangemoedigd. Dat het gedicht zo zelf het laatste woord heeft, leest Vaessens als een bewuste en typisch moderne strategie om de lezer aan zijn eigen interpreterend brein over te laten. Het gedicht is 'zichzelf', een onvertaalbare evocatie van 'mogelijkheid', geen boodschap.³²⁴ De meerduidigheid van de poëzie krijgt voorrang op een transponeerbare uitspraak over de werkelijkheid, de motieven worden gepoëticaliseerd, het wit wordt opgeladen met dubbelzinnigheid. De eenvoudige woordkeuze, die afwijkt van het geijkte poëtische taalgebruik, suggereert een helderheid die schijnbaar is. Deze poëzie is fundamenteel onbeslisbaar, ze blijft hypothetisch, het 'fundamenteel ambigue karakter' ervan maakt haar modern.³²⁵ In 'Het veer' spreekt Nijhoff kortom de mogelijkheden van moderne poëzie aan op alle niveaus, en in 'Awater' voert Nijhoff deze werkwijze tot een hoogtepunt. De tekst is bewust geschreven om discussie los te maken onder interpretatoren, en is daarin moeilijk mislukt te noemen.³²⁶ Deze kenmerkende – 'essentiële' – eigenschappen van Nijhoffs werk vanaf *De pen op papier*, vormgegeven in de poëzie van de jaren 1930-1934, binden Nijhoffs werk uit die jaren stevig aan het modernisme.

³²¹ Van Dijk 2006:250.

³²² Van Dijk 2006:256.

³²³ Dorleijn & Van den Akker 1992:70: 'Nijhoff laat de mens uiteindelijk aan zijn lot over, net als in de slotstrofe van 'Awater'.'

³²⁴ Vaessens 1998:188.

³²⁵ Immers: 'een van de essentiële en tegelijk fascinerende aspecten van modernistische poëzie is het ambigue, ambivalente karakter ervan, de poly-interpretabiliteit.' Van den Akker 1994:18,31.

³²⁶ Van den Akker 1994:34,20. Hij geeft 'Awater' de 'prijs van [sic] het meest becommentarieerde gedicht in de Nederlandse letterkunde van – laat ik voorzichtig zijn – de twintigste eeuw'. De overige podiumplaatsen gaan naar 'Cheops' van J.H. Leopold en 'Het uur u' van opnieuw Nijhoff.

II.2 Intertekstueel modern – De moderne poëzie als intertekst

Ook in intertekstueel opzicht kan dit deel van Nijhoffs werk goed worden begrepen binnen het moderne paradigma. De literair-historische classificatie van Nijhoff is, sinds de verkenning van zijn poëtica in modernistisch perspectief halverwege jaren zeventig, vastgesteld op 'gematigd modernist'. Hij wordt verwant geacht aan de prozaïsten Woolf, Joyce, Gide, en vooral aan de dichters Valéry en Eliot.³²⁷ Deze laatsten worden veelal getypeerd als classicistisch-modernistisch, net als de muziek van Stravinsky, die nauwe banden onderhield met Eliot en van wiens libretti, geschreven door Ramuz, Nijhoff er in 1926 en 1930 twee vertaalde.³²⁸ Dat Nijhoff ook werk van Gide en Eliot vertaalde, versterkt zijn plaats binnen het modernisme. Die plaats is beklonken sinds Nijhoffs allusies zijn nagetrokken op twee centrale teksten uit het modernistisch doorbraakjaar: *Ulysses* en *The Waste Land*. Vooral 'Awater' is rijkelijk met deze canonieke teksten in verband gebracht.³²⁹ Het lange gedicht beschrijft één dag in de moderne grootstad, opent een enorme interpretatieruimte door de expliciete en uitbundige intertekstualiteit, en zet in zijn structurele ambiguïteit aan tot een interpretatieve queeste naar een finale lezing – dat alles maakt Nijhoffs lange gedicht aan de modernistische canon verwant. Van den Akker lanceerde zelfs de hypothese dat de figuur Awater is geïnspireerd op T.S. Eliot. Dat op Nijhoffs tekst van twaalf jaar na *The Waste Land* de term 'creatieve wedijver' van toepassing is, laat zien dat Nijhoff het primaat van de poëzie ook in intertekstuele zin affirmeert. In plaats van kritiekloze navolging van de brontekst, streeft hij als modern auteur naar een eigen eindtekst. Eliot stelde: 'Immature poets imitate, mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different.'³³⁰ Tot zijn invloeden heeft de moderne auteur zich sceptisch te verhouden, liefst met als resultaat een emulatie (zoals Joyce met Homerus), waardoor de brontekst ondergeschikt raakt aan het eigen werk, dat zelf bron wordt voor nieuwe interpretaties. Dat Eliot het over diefstal ('steal') heeft, veronderstelt heimelijkheid, en allicht verklaart dat waarom Nijhoff in zijn kritisch proza zijn vertrouwdheid met Joyce en Eliot verzwiegt. De eerste vindplaats, de lezing 'Over eigen werk' (1935) laat hij ongepubliceerd, Joyce noemt hij pas in 1939, over Eliot schrijft hij enkel in 1952 een kort stuk bij een toneelstuk dat hij de jaren ervoor vertaalde in opdracht. Met vertalingen van Eliots gedichten komt hij pas in 1950 naar buiten, maar zijn nalatenschap liet zien dat Nijhoff zich met elk deel van Eliots oeuvre heeft beziggehouden: 'The Love Song of J. Alfred Prufrock' (1915), 'Journey of the Magi' (1927) *The Rock* (1934), *Four Quartets* (1941) en *The Cocktail Party* (1949).³³¹ Dat Nijhoff geen fragment van *The Waste Land* vertaalde, maakt de hypothese dat 'Awater' een bewerking van Eliots moderne kerntekst is nog aannemelijker.

Onopgemerkt bleef vooralsnog de ene vindplaats in Nijhoffs oeuvre waarin toch de titel van deze moderne kerntekst valt. In een niet in het *Verzameld werk* opgenomen beschouwing, gedateerd op de dag na 5 december 1952, bespreekt Nijhoff voor de *Nieuw Rotterdamse Courant* (NRC) het verzameld werk van J.H. Leopold. Over diens debuut 'Zes Christusverzen', en met name de voorstelling van Jezus daarin, schrijft Nijhoff:

³²⁷ Dorleijn 1995:18; Van den Akker 1989:10.

³²⁸ Dorleijn & Van den Akker 1991:520; Dorleijn 1989:46-49; Voor Nijhoff en Stravinsky zie Dorleijn 1987, voor Eliot en Stravinsky zie Bronzwaer 1988:88-110.

³²⁹ Zie Kroon 1981.

³³⁰ Eliot 1950:125.

³³¹ D'Haen 2009 ziet Nijhoffs omgang met Eliot als ontsnapping uit de invloedssfeer van Roland Holst.

Hij ziet hem niet als de Goede Herder, niet als de Verrichter van wonderen, maar als de Lijdende Mens in Gethsemané. Dit Gethsemané lijkt enigszins op het "Waste Land" van T.S. Eliot. De bergachtige tuin bevindt zich in het overgangsmoment tussen winter en lente. De bomen zijn er nog een "winterwoud", maar op de grond, bevochtigd door de tranen van de Verworpenen, wordt de Paasmorgen aangekondigd door ontkiemde bloemen.

Nadat Nijhoff in juli 1950 drie vertalingen van Eliot in *De Gids* had gepubliceerd en in 1952 *De cocktailparty* in boekvorm uitkwam, lijkt hij het embargo op zijn modernistische *influence* te hebben opgeheven, al blijft hij heel voorzichtig. Dat hij Eliot juist met Leopold in verband brengt is inzichtelijk: aan diens gedichten, in het bijzonder de drie langere gedichten 'Kinderpartij', 'Oinou hena stalagmon' en 'Cheops', nam Nijhoff in 1931 een voorbeeld om tot zijn eerste 'nieuwe gedicht' te komen. Van zijn bewondering voor Leopold heeft Nijhoff, anders dan die voor Eliot, nooit een geheim gemaakt. Nijhoffs eerste lange gedicht is zelfs tot op grote hoogte een bewerking van 'Cheops'.³³² Nijhoff volgde in *Nieuwe gedichten* dus moderne voorbeelden na, maar op een intertekstueel moderne manier. Door wedijver maakt Nijhoff het werk van zijn voorbeelden tot 'something better, or at least something different'.

Even vaak als de moderne Nijhoff in verband is gebracht met Eliot, gebeurde dat met Leopold. Van Dijk laat haar corpus moderne Nederlandse dichters aanvangen bij Leopold, en doorgaan met Van Ostaijen, Nijhoff en Faverey. Dorleijn en Van den Akker noemden hetzelfde rijtje in de 'autonomistische' traditie; Van Halsema trekt de lijn van de moderne poëzietraditie van Gorter via Leopold door tot Nijhoff.³³³ Net als Leopold zet Nijhoff christelijke motieven en personages in zijn poëzie in, maar cruciaal is dat hij dat doet op een profane manier: Nijhoff noemt Leopolds Jezusfiguur 'niet de gekruisigde Zoon Gods' maar 'Lijdende Mens'. Hun poëzie is niet primair christelijk maar maakt religie juist onderdeel van het betekenisrijke gedicht. Het is frappant dat juist in deze context Nijhoffs enige allusie op 'het "Waste Land" van T.S. Eliot' plaatsvindt; ook die tekst alludeerde op (vooral hindoeïstische) religie. De openingsregels van *The Waste Land* roepen april uit tot overgang tussen het 'dode land' van de winter en de nieuwe lente, tussen 'memory and desire'.³³⁴ In het aangehaalde citaat benadrukt Nijhoff juist dit 'overgangsmoment tussen winter en lente' van beide teksten. Hij presenteert Leopold en Eliot dus als moderne dichters, in wier spoor hij zijn eigen langere gedichten uit *Nieuwe gedichten* schreef. Nijhoff ent zijn eigen werk op dat van moderne voorbeelden, maar maakt zich ervan los door creatieve wedijver.³³⁵ Het

³³² Kusters 1988:142-145; uitgewerkt door Dorleijn & Van den Akker 1992:62-66.

³³³ Dorleijn & Van den Akker (1991:514) laten deze traditie doorlopen na de oorlog, net als eerder Dorleijn (1989:31-32): 'Leopold, Nijhoff, de late Van Ostaijen, Achterberg, Kouwenaar, Smit, de latere Kopland, om maar enkele dichters te noemen die een autonomistische poetica huldigen.' Van Halsema (2006:129-131) schrijft: 'Martinus Nijhoff, twee generaties jonger dan Leopold, groot bewonderaar van Leopold, zoals Leopold dat was van Gorter.' Hij ziet verwantschap in de manier waarop deze dichters in hun werk de moderne literaire epifanie inzetten, die het in poëzie te verwerven inzicht niet af laten hangen van buiten de poëzie gelegen werkelijkheidsvoorstellingen en dat het bij Nijhoff is 'zoals het is bij Leopold: het primaat van zijn vaak epifanische werkelijkheidsverkenning zit in de poëzie en *die* bezet de voorgrond. Het christendom, hoeveel tekens hij daaraan ook ontleent en, binnen dat kader van ontleening, met hoeveel oprechtheid misschien ook, blijft in zijn poëzie als zodanig *hors concours*. Het is, gezien vanuit de moderne epifanie, sacraliserend hulpmateriaal'.

³³⁴ Eliot 2002:53.

³³⁵ Van vergelijkbare aard is Nijhoffs omgang met Stravinsky's librettist Ramuz en met André Gide. Hun teksten vertaalt hij, maar past ze aan tot een Nederlandse tekst die het origineel naar de kroon steekt. Sanders (2006:13-15) noemde dit naar aanleiding van Gides *Paludes* de 'emulatieve beweging' van Nijhoffs vertaalwerk: 'Op

primaat ligt bij zijn eigen eindtekst: net als op formeel vlak betoont Nijhoff zich ook intertekstueel een modern dichter.

II.3 Paradigmatisch modern – De grens van het gedicht

In september 1926 schrijft Nijhoff in een brief aan Hendrik Marsman: 'Ik wil niet tot een kamp behoren, maar tot de poëzie.'³³⁶ In de kritieken die hij in de jaren 1924-1927 voor *NRC* schrijft, formuleert hij hoe 'de poëzie' er volgens hem uitziet. In *De pen op papier* bekennt hij zich tot het schrijven als een 'avontuur of match': moderne literatuur is een avontuur met ongewisse uitkomst. De mogelijkheid van de nederlaag leidt tot geslaagde teksten die op het mislukken reflecteren – een moderne paradox.³³⁷ Het is echter moeilijk te formuleren waartoe dat avontuur leidt als het wel slaagt, wat, kortom, de paradigmatische consequenties zijn van het primaat van de poëzie. Nijhoff zelf komt in zijn kritieken van deze jaren en de jaren erna geregeld tot formuleringen die in de studies over zijn werk zijn overgenomen, maar hun precieze inhoud nog altijd moeilijk prijsgeven. Deze moeite om Nijhoffs poëzie op te nemen in een metataal, bevestigt het primaat van de poëzie. Poëzie wordt het vermogen toegekend de werkelijkheid verder te kunnen verkennen ('al is het maar één centimeter') dan de bestaande paradigma's dat kunnen. Van den Akker parafraseert: 'poëzie openbaart het werkelijke van de werkelijkheid', 'de samenhang, de zin van het bestaan ligt verborgen in de werkelijkheid zoals die zich aan ons voordoet, en poëzie is in staat die te openbaren.'³³⁸ Het gedicht is de hypothese of het onderzoeksinstrument, de werkelijkheid het onderzoeksobject. Een constante daarbij is dat noties uit het religieuze paradigma worden toegepast op de poëzie. Zij is 'wereldse' of 'profane mystiek', 'metafysica van de werkelijkheid', 'een laatste vorm van religie', met als varianten 'werkelijkheidsmetafysica', 'een soort positieve mystiek': een 'werkelijkheidsreligie' die 'aards-metafysisch' is.³³⁹

Om te abstraheren van dit aan Nijhoffs eigen werk schatplichtige vocabulaire, kan een concept dat Taylor goede diensten bewijzen: het 'immanent frame'. In *A Secular Age* plaatst Taylor plaatst het ontstaan hiervan bij Nietzsche, eind negentiende eeuw.³⁴⁰ Hij benadrukt dat religie niettemin het afzetpunt blijft: 'Religion remains ineradicably on the horizon of areligion; and vice versa.'³⁴¹ Nijhoffs moderne werk wordt begrepen als zijn affirmatie van dit immanente paradigma. Op deze grond wordt zijn werk moderner geacht dan dat van dichters als P.N. van Eyck en A. Roland Holst, die in hun werk een wereld voorbij de einder of boven de waarneembare realiteit najagen. Van hen distantieert Nijhoff zich in het verhaal *De pen op papier* en in de gedichten 'De twee nablijvers', 'De soldaat en de zee'

auteurs die met hun paradoxale, polyfone, 'schrijfbare' teksten uitnodigden tot terugschrijven reageerde Nijhoff niet in de eerste plaats met essays en kritieken, maar met vertalingen en poëzie.' Hij concludeert conform de verhouding tussen Eliot en Nijhoff: 'Door met *Moer* en *De pen op papier* Gides *Paludes* te betrekken op de eigen ontstaanspoëtische problematiek en door het gebeuren in *Paludes* te naturaliseren en te actualiseren, creëerde Nijhoff in zijn vertaling ruimte voor het eigen dichterschap.'

³³⁶ Brief aan Marsman, 17-09-1926, geciteerd in Van den Akker 1994:54.

³³⁷ Sanders 2006:12.

³³⁸ 1985:158-159.

³³⁹ Dorleijn & Van den Akker 1992:63; Kusters 1989:21.

³⁴⁰ Taylor 2007:539-365.

³⁴¹ Taylor 2007:592.

en eerder al 'Het lied der dwaze bijen'.³⁴² De gangbare opvatting is dat Nijhoff in zijn moderne werk de wereld juist niet ontstijgt, maar de werkelijkheid toont 'als werkelijkheid'. Behalve tautologieën wendt Nijhoff voor de formulering van de opdracht van zijn poëzie veelal christelijke noties als 'incarnatie' aan. Het gaat daarbij om de affirmatie van het 'wonderbaarlijk lichaam' van de mens, die onafhankelijk van transcendentie zijn werkelijkheid verkent.³⁴³ 'Het veer' draait om in het spoor van Taylor een *immanent turn* kan worden genoemd. Ook veel van de andere gedichten in *Nieuwe gedichten* hebben dit als thema.

Ook Taylors eerder besproken concept van de literaire 'epifanie', uitgewerkt door Van Halsema, past een religieuze notie toe op de literatuurbeschouwing. Van Halsema stelt zelfs dat in Nijhoffs kritieken 'de structuur van de epifanie, geprojecteerd [wordt] op de poëzietheorie'.³⁴⁴ Het baanbrekend inzicht van het gedicht is in deze opvatting het gedicht zelf. Ook Dorleijn en Van den Akker benadrukken dat het gedicht de ultieme formulering is van het gevonden inzicht, dat zich niet laat transponeren buiten het gedicht; het 'baanbrekend inzicht biedt geen toekomstvisie'.³⁴⁵ Vergelijkbaar stelt Van Dijk op basis van Maurice Blanchot en Rodenko dat Nijhoffs poëzie de poging is om zelf een tussenmoment te zijn, en daaraan niet voorbij kan gaan omdat het 'Andere' zich nooit in taal laat prijsgeven. Dat is een kernpunt binnen het moderne paradigma: de consequentie van het primaat van de poëzie is dat het gedicht niet kan worden opgenomen in andere bewoordingen dan het gedicht zelf. Dat noopt de literatuurbeschouwer tot het overnemen van de terminologie van de dichter, ook als die, zoals Nijhoff, gebruik maken van religieuze begrippen. Van Halsema stelt naar aanleiding van Nijhoff dat het moderne gedicht 'meer en meer [...] zèlf de epifanie' wordt. De taal kan niet verder dan in het gedicht, de ambiguïteit en raadselachtigheid kunnen niet overwonnen worden, het gedicht blijft onparafraseerbaar.

Om deze reden wordt ambiguïteit als 'essentieel kenmerk' van moderne poëzie beschouwt. Met 'Awater', stelde Van den Akker, heeft Nijhoff 'zoveel mogelijk lezersreacties' op willen roepen. De poëzie fungeert als een 'emotioneel cryptogram met oneindige aanduidingen', zoals Nijhoff schreef, een karakterisering die Van Halsema 'een perfecte omschrijving van de moderne epifanie' noemde.³⁴⁶ De poëzie waarin Nijhoff zich meer eenduidig lijkt uit te spreken over de wereld valt in deze visie buiten zijn modern smaldeel. Zo merkt Van den Akker over het gedicht 'De soldaat en de zee' op dat het 'een duidelijke uitspraak over de taak en het terrein van de dichter [doet] en in dit opzicht valt het enigszins "uit de toon": het is beduidend minder ambigu, minder hermetisch en het levert lang niet zoveel interpretatieproblemen en -mogelijkheden op'.³⁴⁷ Met hetzelfde argument wordt 'Het uur u' beschouwd als minder modern dan 'Awater'. *Nieuwe gedichten* is Nijhoffs moderne hoogte- en eindpunt omdat het van vormgeving tot vertelperspectief, van motiefwerking tot wereldbeeld, het primaat van de poëzie affirmeert.

³⁴² Voor de verhouding tussen Nijhoff en Roland Holst zie Van den Akker 1985:272 en Dorleijn & Van den Akker 1992:52-59.

³⁴³ Zie voor een discussie van het begrip 'wonderbaarlijk lichaam' Kusters 1988:144 en Spillebeen 1977:passim.

³⁴⁴ Van Halsema 2006:130.

³⁴⁵ Van den Akker 1994:73; Van den Akker 1985:152: 'de leeservaring die ik en, naar ik meen, velen met mij hebben, dat er in poëzie iets essentieels gebeurt met de taal dat zich in de grond van de zaak niet laat formuleren.'

³⁴⁶ Van Halsema 2006:130, Van den Akker 1994:34: 'De meerduidigheid van de tekst blijkt niet een teken van zwakte, maar juist een bewust gecomponeerde teksteigenschap, die zoveel mogelijk lezersreacties moet genereren.'

³⁴⁷ Van den Akker 1994; 75.

III. Dynamiek in Nijhoffs dichterschap rond *Vormen*

De lang lopende discussie over de discontinuïteit in Nijhoffs oeuvre gaat minstens terug tot 1937. In dat jaar publiceerde Korpershoek zijn bespreking over *Nieuwe gedichten* getiteld 'Nijhoff's wending'. Hij stelde dat Nijhoff met *De pen op papier* een nieuw soort dichterschap ontwierp, dat hij vervolgens met zijn bundel uit 1934 realiseerde. Zijn stelling is nadien zowel tegengesproken als onderschreven. Hogendoorn noemde 'Het veer' Nijhoffs 'eerste waarlijk nieuwe gedicht', en viel Korpershoek dus bij.³⁴⁸ Van den Akker stelt de vraag 'Een wending?' expliciet in zijn dissertatie en beantwoordt hem negatief, Bakker beantwoordt hem in zijn dissertatie over *Nieuwe gedichten* van twee jaar later positief. In 1989 stelt Gerrit Komrij in een lezing over Nijhoff: 'elke wending is maar schijn'. In 1995 spreekt Dorleijn niettemin weer van een "wending naar het aardse".³⁴⁹ Dat hij het begrip tussen aanhalingstekens plaatst, wijst er op dat de toekenning van de wending een citaat is, en bovendien omstreden.

In eerdere studies werd de discussie over de 'wending' bepaald door Nijhoffs poëtica, en dan slechts een klein deel daarvan. Korpershoek baseerde zich op een kroniek van Nijhoff uit 1931, Van den Akker concentreert zich op Nijhoffs kritieken uit de periode 1924-1927 en weigert op basis daarvan van een 'wending' te spreken: 'van een radicale ommekeer is [...] nauwelijks sprake.'³⁵⁰ In zijn uitgangspunten formuleert hij echter: 'Ik behandel Nijhoffs poëtica alsof zij een coherent geheel van opvattingen vormt en alsof zij op één moment zou zijn geformuleerd.'³⁵¹ De corpuskeuze stuurt dus zijn bevindingen; de ontkenning van discontinuïteit is het gevolg van de beperking tot het meest modernistische deel van Nijhoffs kritisch oeuvre. Deze reductie geldt ook het onderzoek waarop Van den Akker reageert: *Vorm of vent* (1969) van Oversteegen. In deze studie naar het Nederlandse poëtische debat tussen de wereldoorlogen spreekt Oversteegen wel van een 'breuk' bij Nijhoff: 'Tussen 1925 en 1929 wijzigt zich de aanpak van zijn kritieken radikaal, zoals, naar algemeen bekend is, zijn dichterschap in die jaren een metamorfose ondergaat.'³⁵² Spant Nijhoff zich in de jaren tot 1925 in om de 'eigen-aard van het poëtische' en 'de zelfwerkzaamheid van het gedicht' als eerste in Nederland te verdedigen, in de tweede helft van de jaren twintig trekt hij zich geleidelijk terug en is geen actieve deelnemer meer aan het debat waaraan Oversteegens studie zijn titel ontleent.³⁵³

De 'renunciatie' waarvan Oversteegen spreekt, gaat vooral op voor Nijhoff als criticus; de 'metamorfose' van diens poëzie veronderstelt Oversteegen in 1966 nog

³⁴⁸ Hogendoorn 1964:230.

³⁴⁹ Korpershoek 1937; Van den Akker 1986:270-273; Bakker 1987:237; Komrij 2001(1989):x; Dorleijn 1995:15.

³⁵⁰ Van den Akker 1985:270. Van Dijk (2006:238) verabsoluteert: 'van een wending is geen sprake.'

³⁵¹ Van den Akker 1985:48-49.

³⁵² Oversteegen 1969:126. Ook Kamphuis (1937:102, 1953:68-69) zet zich af tegen een 'plotselinge verandering of een geforceerde omzwaai' met 'Awater': 'Wie goed toeziet merkt echter op, dat hier niet sprake is van een min of meer plotselinge, enkelvoudige dateerbare omkeer in de houding van de dichter tegenover de werkelijkheid.'

³⁵³ Oversteegen 1969:128. Wat bij Sötemann en Van den Akker de 'autonomiegedachte' gaat heten, blijft echter ook voor Oversteegen 'hoeksteen van Nijhoffs poëtica'. De 'verschuiving' van Nijhoff 'van het specifiek-literaire af naar het levensbeschouwelijke toe' acht Oversteegen niet besprekenswaard, omdat dat 'een algemeen verschijnsel in de jaren rond 1930' is.

‘algemeen bekend’ te zijn. Daarbij lijkt hij naar Knuvelders *Handboek* te verwijzen, dat Nijhoffs ‘wending’ canoniseerde door de term op zes bladzijden negen keer te laten vallen. Knuvelde vult deze wending in als die ‘naar het “warme”, concrete, aardse leven.’³⁵⁴ Knuvelders typering ‘met mysterie beladen aardsheid’ staat niet ver af van wat onderzoekers na hem aanwezen als de locus van Nijhoffs poëzie. Het gaat om een plek ‘tussen hemel en aarde’ en ‘in het grensgebied’.³⁵⁵ Het gradueel verschil is dat waar Knuvelde (net als Donker en Hoornik) Nijhoffs werk vanaf *Nieuwe gedichten* beschouwt als ‘synthese’ tussen transcendentie en immanentie, Nijhoffs werk binnen het moderne paradigma als ‘ambigu’ wordt gekwalificeerd. De analyses van Sötemann, Van den Akker, Dorleijn en Van Dijk concentreren zich op het immanente aspect van Nijhoffs poëzie en houden halt daar waar Nijhoff zijn ambigue tussenpositie dreigt te verlaten. Nijhoffs ‘wending’ is binnen het moderne paradigma een *immanent turn* die hij al in zijn vroegste kritieken maakt en geleidelijk in zijn poëzie uitwerkt. Dat Nijhoffs latere dichtwerk, zoals de dramatische poëzie uit *Het heilige hout*, daarbij wordt genegeerd, doet vermoeden dat hier hetzelfde gebeurt als in de beschouwing van Nijhoffs kritisch werk. De discontinuïteit (‘wending’) ervan wordt gerelativeerd door een reductie van Nijhoffs oeuvre tot het moderne smaldeel. Deze kwestie wordt uitgewerkt in § IV, dat over Nijhoffs werk na *Nieuwe gedichten* gaat. Eerst gaat het om zijn werk rond 1924.

De metafoor ‘wending’ veronderstelt het verleggen van de richting of koers. Ze laat open of het subject daartoe zelf besluit, ofwel meebeweegt met een kracht van buiten. In de centrale teksten over zijn vermeende wending houdt Nijhoff deze twee opties zelf ook open. De bijen uit ‘Het lied der dwaze bijen’ (1925) beslissen niet zelf terug te keren naar hun korven, maar vriezen dood tijdens de tocht naar ‘hoger honing’. De figuur Nijhoff uit het fictieverhaal ‘De pen op papier’ (1926) ondergaat ‘een uur van beslissende omkeer’ dat hem terugleidt naar zijn schrijftafel.³⁵⁶ Binnen Nijhoffs fictieve scène is de koerswijziging dus een ingreep van buiten, maar de auteur regisseert deze wel zelf. Dat is de reden waarom met name Van den Akker Nijhoffs ‘wending’ relativeert. De discontinuïteit, die in zijn optiek vaak al te letterlijk is genomen, is in feite een geregisseerde ingreep van de auteur in zijn oeuvre. De langlopende discussie over de eventuele ‘wending’ wordt in wat volgt geanalyseerd vanuit de vraag in hoeverre de dynamiek van Nijhoffs dichterschap rond 1924 begrepen kan worden als zijn affirmatie van het primaat van de poëzie.

Rond 1924 is Nijhoffs dichterschap namelijk in beweging. Aan het einde van dat jaar verschijnt na veel uitstel, herschrijving, herordering en correcties zijn tweede bundel *Vormen*, acht jaar na zijn debuut.³⁵⁷ Na *De wandelaar* was het dramatische gedicht *Pierrot aan de lantaarn* in 1919 zijn enige boekpublicatie, maar die tekst was al in 1916 geschreven. In de drie jaar na zijn debuut publiceert Nijhoff nog 24 gedichten in verschillende tijdschriften, waarbij *De Gids* de grootste afnemer is. Zodra (of omdat) hij daar voet aan de grond krijgt, stopt zijn poëzieproductie.³⁵⁸ Van 1919 tot 1923 publiceert Nijhoff slechts de gedichten ‘Kerstmacht’ (1921) en ‘Kleine prelude van Ravel’ (1922), beide in het tijdschrift *De*

³⁵⁴ Knuvelde 1953:272-289 (1971:555-575).

³⁵⁵ Zoals Hoornik 1978 en Van den Akker 1994 hun studies noemen.

³⁵⁶ Nijhoff 1982,2:1068. Van den Akker (1985:258,273) ziet de tekst als ‘een tussentijdse balans die wordt opgemaakt en waarin op een dichterlijke, literaire wijze wordt geformuleerd wat in de kritieken al eerder, maar op een andere, beschouwende wijze werd uitgesproken.’

³⁵⁷ Voor de wordingsgeschiedenis van *Vormen* zie Dorleijn & Van den Akker 1985 en Dorleijn 1995:1,2.

³⁵⁸ Als Nijhoffs pogingen in *De Gids* te publiceren slagen – in 1917 en 1918 nam het slechts twee en één gedicht op, in 1919 een reeks van vijf – stopt zijn productie. Het lijkt dat het bereikte doel – binnenraken bij *De Gids* – een aderlating voor zijn productiviteit is, en zijn manifestatiedrang wegviel door het behaalde succes.

Stem van Dirk Coster. Over Coster schrijft Nijhoff begin 1920 ook zijn eerste dagbladkritiek voor *Het Nieuws van den Dag* (*HND*). Nijhoff ziet in hem tijdelijk een leidsman en vergelijkt hem aan het eind van de kritiek met Søren Kierkegaard, aan wiens werken *Of/of* (1843) en *Stadia op de levensweg* (1845) hij de oppositie tussen de esthetische en de ethische levenshouding ontleent. Nijhoff neemt vooral stelling tegen de esthetische houding, die ‘met een zekere ironie de misdadige wil tot vertwijfeling aanraadt als de weg ter verlossing.’³⁵⁹ Deze weg ziet Nijhoff al in zijn eerste kritiek doodlopen, en hij lijkt zich voor te nemen in zijn volgende kritieken naar literaire alternatieven te zoeken. Dat hij de poëzie daarbij het primaat geeft, blijkt als hij in zijn eerste recensie van een dichtbundel, in augustus 1921, stelt dat poëzie ‘andere overzichten, nieuwe duidingen [creëert], die wij uit het leven en uit de werkelijkheid nog niet vermochten te ontraadselen’.³⁶⁰ In zijn eerste lange kritische bijdrage aan *De Gids* in 1922, ‘De geestkracht der kunst’, formuleert Nijhoff ook waarom deze opgave bij de poëzie is komen te liggen: ‘De stilte en de systemen van religie en filosofie hadden over dit leven hun ordenende kracht verloren. Dit menselijke leven moest vooraf tot kunst te maken zijn, eerst daarna werd het beheersbaar en overzichtelijk.’³⁶¹ Nijhoff verdedigt helder het primaat van de kunst op religie en filosofie. Over de consequenties daarvan voor zijn poëzie zal het hieronder gaan.

III.1 Formele dynamiek – Stagnatie in de bundel *Vormen*

Zijn afirmatie van het primaat van de poëzie leidt Nijhoff niet tot het vrije vers. Al in 1920 beschouwt hij het vrije vers als iets uit het verleden: in zijn tweede kritiek stelt hij dat de eerste verslibrist, Jules Laforgue, meteen de beste was en dat het vrije vers in Nederland nooit van de grond is gekomen. Merkwaardig genoeg negeert Nijhoff daarbij Gorter en noemt als ‘enige vers-librist van betekenis de gewetensvolle Verwey’, terwijl Verwey zich juist sterk verzette tegen het vrije vers.³⁶² Nijhoffs eigen eerste twee bundels bevatten (net als die van Verwey) vooral sonnetten en gedichten in kwatrijnen. Nijhoffs formele moderniteit zit in de vrijheden die hij zich binnen de vaste vorm toestaat.³⁶³ Geleidelijk wordt zijn vormkeuze echter minder strikt. *De wandelaar* bestond voor driekwart uit sonnetten, in *Vormen* is dat percentage gehalveerd en in *Nieuwe gedichten* is het aantal sonnetten opnieuw gehalveerd (zie tabel 3.1 in appendix 2).

De manier waarop Nijhoff het sonnet als basisvorm van zijn lyriek aanpast, laat zien dat hij zich in toenemende mate vrijheden toestaat. In formeel opzicht neemt Nijhoff na 1920 afstand tot zijn poëzie uit *De wandelaar*. De gedichten ‘Kerstnacht’ en ‘Kleine prelude van Ravel’ markeren met hun afwijkende vormgeving de scheiding tussen wat lichtung 1 en lichtung 2 van *Vormen* kan worden genoemd. De gedichten uit *De wandelaar* tellen gemiddeld 14,3 regels en 4,0 strofes, nagenoeg de maten van een sonnet. In de eerste

³⁵⁹ Nijhoff 1982,2:19. Zutt 2000 brengt het estheticisme in verband met het literaire decadentie. Dorleijn (1989:39) ziet Nijhoff zoeken naar ‘weg uit de impasse van het esthetisch-dilettantisme’.

³⁶⁰ Nijhoff 1982,2:99, zie voor een uitgebreider opsomming Dorleijn 1989:21-31 en Van den Akker 1985:259-265. Nijhoff 1982,2:303.

³⁶¹ De beschouwing ‘De geestkracht der kunst’ (*De Gids* 1922, jg. 86, nr. 9:500-523) is niet in het *Verzameld werk* opgenomen omdat het een compilatie is uit *HND*. Oversteegen (1969:128) had opname gerechtvaardigd geacht en ook Dorleijn (1989:23-24;34) haalt de beschouwing aan omdat daarin ‘Nijhoff, zoals vele kunstbeschouwers uit zijn tijd, aan de kunst een functie toekent die voorheen toekwam aan de religie of filosofie.’

³⁶² Nijhoff 1982,2:23. Zie ook het vorige hoofdstuk, §III.1.

³⁶³ Dorleijn 1995:16-18.

lichting van *Vormen* is dat niet veel anders met 15,5 regels en 4,3 strofes.³⁶⁴ Veertien van de vijftien sonnetten uit *Vormen* komen dan ook uit de eerste lichting. Van de dertien gedichten die Nijhoff vanaf 1922 tot de publicatie van *Vormen* in 1924 nog schrijft, is 'Levensloop' het enige sonnet.³⁶⁵ Dat sonnet maakt de balans op van een dichterschap, en loopt uit op een open vraag, want net als het octaaf eindigt het sextet met een vraagteken. Het sextet:³⁶⁶

Moest ik tot zoo'n verlatenheid geraken:
Oud worden, aan eenzame tafels zitten,

Werken, om 't werk niet, maar om tegen 't zwijgen
En twijf'len argumenten te verkrijgen,

Het hart tot de onvruchtbare plek ompsitten,
Pooltochten dromen en gedichten maken?

De vraag uit het octaaf wordt beantwoord met een vraag die het 'twijf'len' niet oplost. Maar dit gedicht raadt evenmin als Nijhoffs eerste prozakritiek (over Coster) 'de misdadige wil tot vertwijfeling aan als de weg ter verlossing'. Dit sonnet kent geen volta, maar het sextet verlengt de status quo. Daarmee blijft het binnen de 'esthetische' of 'ironische' levensfase die Nijhoff in navolging van Coster beoogde achter te laten. Dat moet ook de reden zijn dat Nijhoffs in 1923 de sonnetvorm voor één keer herneemt: het staat symbool voor het stagnerende dichterschap waarmee hij wil breken. Iconisch is daarom dat hij het sextet in disticha verdeelt, een noviteit die Nijhoff pas bij bundeling doorvoert; in *De Gids* van 1923 bestond het nog uit twee terzinen.³⁶⁷ Dunkelberg stelde dat Nijhoff met deze ingreep 'deliberately sabotaged the structure of his sonnet.'³⁶⁸ Als Nijhoff de sonnetvorm na tien jaar weer herneemt, zal hij deze formele vrijheid vergroten. Hij schrappt geregeld de witregel uit het octaaf ('De vogels', 1932, 'De moeder de vrouw' en 'Haar laatste brief', 1934), en het sextet van 'De nieuwe sterren' verdeelt hij in de herdruk van *Nieuwe gedichten* uit 1937 zelfs in twee disticha met twee losse regels erna. Het laat zien dat hij de versvorm afstelt op zijn dichterlijke ontwikkeling, en dat hij zich steeds meer formele vrijheid veroorlooft binnen vaste vormen.

'Levensloop' opent de derde afdeling 'Steenen tegen den spiegel'. Deze afdelingstitel is niet alleen van toepassing op de motieven (brekende ruiten en glazen in 'De vogel' en 'Het souper'), maar ook op de versvormen. Dat geldt vooral voor het derde gedicht. Na acht regels breekt het af met een gedachtestreep. Dorleijn leest het als 'een sonnet waarvan het sextet als het ware is opgebrand'.³⁶⁹

³⁶⁴ Zie Tabel 1.

³⁶⁵ Het eerste is 'Page' uit augustus 1916, het laatste 'Johannes' uit februari 1919. 'Het tuinfeest' en 'Het groote lijden', die Dorleijn & Van den Akker op 'januari/maart 1917' en 'voorjaar/zomer 1924' dateren en niet als voorpublicatie beschouwen omdat ze grondig verschillen van de sonnetten die onder dezelfde titel in *De Beweging* van 1917 stonden, worden hier niettemin tot de eerste lichting gerekend. Zie Nijhoff 1993,3:231-232.

³⁶⁶ Nijhoff 1924:44.

³⁶⁷ Nijhoff 1993,3:289-291. Nijhoffs sonnetten uit *De wandelaar* kende 35 van de 36 sonnetten de structuur 4-4-3-3 (het andere was een shakespearesonnet). In *Vormen* 13 van de 15: naast 'Levensloop' opnieuw een 4-4-4-2.

³⁶⁸ Dunkelberg 1990:28 [cursieven van hem]. Over het gebrek aan volta stelt hij: 'it could be argued that this sestet really does not work with this octet.'

³⁶⁹ Nijhoff 1924:44. Nijhoff veranderde het bezittelijk voornaamwoord in de zesde regel herhaaldelijk. In *De Beweging* (april 1919) stond er 'zijn', in de vierde druk 'zijn', maar in de eerste druk en de twee volgende stond 'mijn'. Die eerste druk wordt hier gevolgd. Zie Nijhoff 1993,3:240-241. Voor het citaat over het opgebrande sextet zie Dorleijn 1995:12, overgenomen door Van Boven & Kemperink 2006:194.

XIX

DE VERBRANDENDE LAMPION

Vannacht zag ik, door 't raam op het balkon
Waar 't maanlicht langs de natte planken glansde,
Voorbij de balustrade, een lampion
Van vreemd bleek licht, die in het donker danste,
Kantelen op den wind –

En plotseling

Herkende ik: mijn gelaat, dat met vermoeide
Wijd-open oogen daar voor 't venster hing
Terwijl de huid als dun doek openschroei –

Net als in 'Levensloop' is dit zelfportret weinig flatteus. De spiegeling in het raam tussen lyrisch subject en lampion wordt verbroken zodra er identificatie ('Herkende ik') plaatsvindt. Herkenning is causaal verbonden met desintegratie: de overbrugging van de afstand tussen subject en object leidt direct tot vervreemding, en daarna breekt het gedicht abrupt af.³⁷⁰ Na het 'kantelen' in regel vijf markeert de gebroken versregel een vervroegde volta en leidt tot het voortijdig einde van het gedicht.³⁷¹ Met de afbreking na een octaaf geeft Nijhoff betekenis aan de vormgeving.

Deze iconiciteit voert Nijhoff in *Vormen* ook door op het niveau van de bundelcompositie. Bij bundeling groepeerde Nijhoff zijn sonnetten; ze staan in de eerste, derde en vierde afdeling van in totaal zes afdelingen. Hij deelt zijn bundel ordentelijk in: negen, zeven, zes, negen, zeven gedichten per afdeling, en daarna 'Kerstnacht'. De Romeinse nummering van de gedichten over de afdelingen heen, accentueert de samenhang binnen de bundel. Dat Nijhoff 'Kerstnacht' niet nummerde, geeft het een aparte status. Als de derde van vijf reeksen, is 'Steenen tegen den spiegel' het numerieke midden van de bundel. Nog verder doorgerekend is de overgang tussen gedicht 'XIX' en 'XX' het precieze midden van de genummerde gedichten. Dat het sonnet precies daar afbreekt, kan een typografische verbeelding zijn van de stagnatie van zijn dichterschap.

Op de vormgeving van de bundel heeft Nijhoff hard gewerkt. Het duurde ruim een jaar voordat hij de drukproeven van *Vormen* met rust liet, en Dorleijn en Van den Akker stellen dat hij pas laat in de correctierondes zijn bundel 'vond'.³⁷² Een van zijn betekenisvolle trouvailles betreft de sonnetten: octaven en sextetten zijn steevast op verschillende pagina's gedrukt. De volta wordt zo ook typografisch gevisualiseerd. De eerste afdeling geeft ze aan weerszijde van dezelfde bladspiegel te lezen, links het octaaf, rechts het sextet. De reeks 'Steenen tegen den spiegel' begint echter met het octaaf van 'Levensloop' op de rechterpagina. De overgang naar het sextet, de plaats van de volta, valt zo samen met het omslaan van de bladzij. Het tweede sonnet 'De danser' herhaalt dit procedé, waardoor het des te meer moet verrassen dat 'De verbrandende lampion' op de volgende pagina niet doorgaat. Het ontbreken van een volta (wending) daarin, maakt Nijhoff zo tot de visuele kern van de bundel.

³⁷⁰ Afsluitende interpunctie liet Nijhoff in *Vormen* vooral weg in gedichten uit 1923-1924: 'Satyr en Christoffoor', 'De kerstboom', 'De wolken' en 'Langs een wereld'. 'Kinderkruistocht' en 'Liedje' hebben voor de gedachtestreep nog een punt: ' . –'. Uitzonderingen zijn 'De schipper' en 'De eenzame' uit *De wandelaar*.

³⁷¹ Zo stelde Van Dijk (2006:275) het in haar studie naar het typografisch wit in de moderne poëzie.

³⁷² Zie Nijhoff 1993,2:141-153 en Dorleijn & Van den Akker 1989:70.

Nijhoff geeft de vormgeving van de bundel zo een functie. *Vormen* is een goed voorbeeld van wat Zuiderent en Van der Starre de ‘tweede gisting’ noemen: het creatieve proces van bundeling dat afzonderlijke gedichten door extra betekenis geeft.³⁷³ Nijhoff noemde dit zelf in een kritiek uit december 1924, dus niet lang na het verschijnen van *Vormen*, ‘een “gang” in een bundel’. Hij zag dit als norm: ‘Het is bijna het onderscheid tussen een goede en een slechte bundel als zodanig: is hij een samenvoeging van losse gedichten, of is er in die samenvoeging zelve nog bovendien een zekere zin te bespeuren. Dit geeft een merkwaardige toevoeging van organische bewustheid, van eenheid in eigen wereld, een zekere tijdloosheid. De bundel wordt meer een ding op zichzelf.’³⁷⁴ Door de bundel zo een sterkere compositie te geven, meer ‘een ding op zichzelf’ te maken, affirmeert Nijhoff de formele consequenties van het primaat van de poëzie.³⁷⁵

Hoewel Nijhoff het verslibrisme negeert, is de daarvoor kenmerkende beweging tussen *fixity and flux* toch van toepassing op zijn werkwijze in *Vormen*. Bij bundeling plaatst hij zijn gedichten in een compositie die het vastgelopen dichterschap iconiseert. Het sonnet, lang zijn *fixed form*, breekt hij echter open in de gedichten die hij schreef vanaf 1922 – de tweede lichting van *Vormen*. Bleef de eerste lichting formeel dicht bij het sonnet, de tweede kent gemiddeld 25,5 regels. De versvormen worden geleidelijk iets vrijer, langer en ‘vloeiender’. In ‘Langs een wereld’ rijmen enkel de vierde en achtste regel van elke strofe nog, en in ‘Het steenen kindje’ en ‘Het derde land’ laat hij de regelmatige strofering los.³⁷⁶ Nijhoff laat dus met *Vormen* de formele conventies achter die zijn eigen poëzie tot 1920 bepaalden. In de compositie van de bundel presenteert hij de stagnatie van zijn dichterschap als iets waaraan hij voorbij wil gaan.

III.2 Intertekstuele dynamiek – Modern dichter-criticus

In zijn kritisch werk krijgt de poëzie bij Nijhoff na *Vormen* heel letterlijk het primaat. Besprak hij tussen 1920 en 1923 bij *HND* proza, zijn stukken voor *NRC* tussen 1924 en 1927 gaan over poëzie (zie tabel 3.2). Nijhoff verdedigt er wat hij de ‘apartheid van poëzie’ noemt en zet uiteen wat haar doet verschillen van niet-poëtische taal. De moderne poëzie vanaf Baudelaire is daarbij zowel referentiepunt als aanleiding tot wedijver. Deze paragraaf laat dat zien aan de hand van zijn verhouding tot Tachtig, dat hij als begin van de moderne Nederlandse poëzie beschouwt, maar ook wil overtreffen in moderniteit. De veronderstelling dat Nijhoff daar pas in slaagt door zich te richten op het internationaal modernisme van met name T.S. Eliot, is aanleiding voor de tweede analyse naar de intertekstuele dynamiek van zijn dichterschap rond 1924. In §III.2b wordt een vergelijkende lezing ondernomen naar de dynamiek in het werk van Nijhoff en Eliot rond 1925.

³⁷³ Zuiderent & Van de Starre 1999.

³⁷⁴ Nijhoff 1982,2:203.

³⁷⁵ Nadat Nijhoff deze bundelopvatting realiseerde met *Vormen* en uitdroeg in kritieken, past hij hem in 1926 ook toe op *De wandelaar*. Zijn debuut krijgt dezelfde vormgeving als *Vormen* en ondergaat veel wijzigingen. Zo versterkt Nijhoff de bundelstructuur door het tweede gedicht ‘Het licht’ tot openingsgedicht te maken. De eerste regel ‘*Het licht, Gods witte licht, breekt zich in kleuren*’ laat hij nu terugkomen aan het eind, door de slotregel te herschrijven tot ‘*Waarmee ge Gods licht breekt, maar niet kunt dooven.*’ (Nijhoff 1926:2;83). In eerste druk stond het gedicht ‘*De wandelaar*’ op eerste positie, gevolgd door het, titelloze, gedicht, en luidde de slotregel: ‘*Maar die het witte zonlicht niet kan dooven.*’

³⁷⁶ Respectievelijk drie octaven plus één kwatrijn en drie terzinen gevolgd door een losse regel.

III.2a *Criticus na Tachtig*

In zijn eerste dagbladkritiek uit 1920 legt Nijhoff het begin van de moderne literatuur in Nederland bij de Beweging van Tachtig. Deze beschrijft Nijhoff met de discontinuïteitsmetafoor van Kierkegaard als ‘de *sprong* van Vosmaer naar Kloos, van Huet naar Van Deyssel, van Potgieter naar Gorter’.³⁷⁷ De eerste jaren van *De Nieuwe Gids* zijn voor Nijhoff vijfentwintig jaar later nog zo bepalend dat hij goed moet zoeken om dichters te vinden die eenzelfde ‘sprong’ maken ten opzichte van Tachtig. In de bespreking uit 1922 van de bundel *De nacht* (1920) van Hendrik de Vries opent hij het zicht op iets moderners dan het ‘uiterste impressionisme’ van Van Deyssel en Gorter en zet de ‘tachtiger-kunst’ neer als ‘overgang naar iets anders.’³⁷⁸ De ‘jongeren’ moeten op zoek naar een ‘sterke, definitieve stijl en uitdrukkingwijze’ die voortbouwt op Tachtig, maar haar ook overtreft. De recensietitel ‘Modernissimus’ onderstreept Nijhoffs wil tot moderne wedijver.

Na publicatie van *Vormen* gaat Nijhoff de contemporaine poëzie pas goed van Tachtig scheiden. Voor de bespreking van Costers bloemlezing *Nieuwe geluiden* trekt hij twee weken uit, wat resulteert in zijn tweede en derde bijdrage aan *NRC*. Het tweeluik heeft de status van een manifest. Nijhoff spreekt in een hedendaags ‘wij’, heeft het over ‘onze eigen moderne jonge dichters’ en gaat vervolgens op zoek naar de Nederlandse dichters die dit programma uitvoeren. Als hij in oktober 1924 een nieuwe bundel van De Vries bespreekt, is Nijhoff teleurgesteld, maar in november beantwoordt hij zijn eigen oproep door het dan al een jaar oude debuut van Marsman te bespreken. Diens *Verzen* (1923) grijpt Nijhoff aan om de afstand aan te zetten tussen de modernste poëzie en die van Tachtig. Marsmans poëzie noemt hij ‘zo verschillend van Gorters prachtige sensitivistische verzen’ en hij voert haar op als nieuwe fase in de Nederlandse dichtkunst die met Gorters *Verzen* 1890 begon.³⁷⁹ Het verschil is vooral dat Gorter zijn ‘aandoeningen’ volgde, terwijl Marsman nog enkel de ‘uitgangspunten’ vastlegt van de sensatie, waarvan het gedicht verder zwijgt.

Dit verschil laat onverlet dat Nijhoff zwaar leunt op het kritisch vocabulaire van Tachtig. Met het ‘bewegen der aandoeningen’ parafraseert hij de stelling van Kloos die naar aanleiding van Gorters *Verzen* poëzie ‘de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie’ noemde. Van Van Deyssel neemt hij de begrippen ‘sensitivistisch’ en ‘sensatie’ over en als hij voor Marsmans poëzie de term ‘psychische epilepsie’ gebruikt, is dat geleend van Van Deyssels definitie van de ‘sensatie’.³⁸⁰ Nijhoff inspanningen om Marsman niet als volgeling van de Tachtigers te zien, worden ondermijnd doordat hij aan hen schatplichtig blijft. Nijhoff zet zich meteen in de eerste maanden als poëziecriticus af tegen Tachtig, maar slaagt er niet in van Tachtig los te komen.

Eén van Nijhoffs laatste poëziekritieken voor *NRC*, in februari 1927, gaat opnieuw over Marsman. Aan de hand van diens verzamelbundel *Paradise Regained* blikt hij terug op

³⁷⁷ Nijhoff 1982,2:17 [cursieven js]. Voor Kierkegaards ‘sprong’ zie Van Stralen 2009:102-104.

³⁷⁸ Nijhoff 1982,2:140.

³⁷⁹ Nijhoff 1982,2:233-234. Bakker (1987:128-129) concludeert dat Marsman voor Nijhoff ten opzichte van Roland Holst tot een ‘nieuwe generatie dichters behoorde en als ‘stepping stone’ fungeerde.

³⁸⁰ Van Deyssel 1897:273, Kemperink 1988:59: ‘de Sensatie is het psycho-chemische bewijs van de *realiteit* van het hogere-leven.’ Aan Kloos refereert Nijhoff eveneens met een ontstaansgeschiedenis van de taal, die zich van oerkreet tot alledaags communicatiemiddel ontwikkelde: ‘een kreet, als een ontlading van een emotionele stroom, zo groot en zo diep als de ether zelf.’ Nijhoff 1982,2:232-233. Als Nijhoff aan het begin van zijn recensie over Marsman zegt dat hij met die communicatieve functie van de taal breekt, herhaalt hij daarmee wat Gorter volgens Kloos zo van zijn voorgangers deed verschillen. Van den Akker (1985:134-138) benadrukt de verschillen tussen Kloos en Nijhoff.

wat hij 'de beste Nederlandse bijdrage tot de aller-modernste poëzie, d.w.z. modern ook in de vorm' noemt.³⁸¹ Opnieuw 'modernissimus' dus, nu van toepassing op Marsman, en opnieuw benadrukt Nijhoff het verschil met Tachtig, nu aan de hand van wat hij inmiddels ook in *De pen op papier* heeft geboekstaafd. Zoals de Rattenvanger daar de dichter Nijhoff aanraadt niet met zijn mond maar met zijn fluit te fluiten, zo raadt de criticus Nijhoff de moderne dichter aan niet met bloed maar met taal te schrijven.³⁸² Losraken van de 'aanleidingen' in de werkelijkheid en vooral de eigen 'aandoeningen', is voor Nijhoff inmiddels de bestaansvoorwaarde van het modern dichterschap: 'Als gij me weer niet geloven wilt, vraag het dan maar aan al de grote hartstochtelijke dichters, die met hun bloed schreven, vraag hun waarom zij zo spoedig ophielden. Vraag aan Kloos, aan Van Deyssel, aan Gorter, vraag aan Gezelle waarom hij dertig jaar zweeg, vraag het aan Rimbaud en Coleridge. Zij allen maakten kunst met iets dat geen werktuig voor kunst is.'³⁸³ De crisis van het expressivisme onder de romantische en eerste moderne dichters maakt een einde aan het optimisme over de vermogens van hun literatuur.³⁸⁴ De stagnatie van het dichterschap van Rimbaud, Gorter en Kloos is in 1927 blijkbaar een reële dreiging voor Nijhoff, en deze probeert hij af te wenden door het primaat radicaal bij de poëtische taal te leggen. De oorzaak van hun stagnatie is volgens Nijhoff het primaat van de hartstocht, en zijn remedie is het primaat van de poëzie.

Hij formuleert dit alles opnieuw in dialoog met Tachtig. Als Nijhoff Marsmans gedicht 'Salto mortale' bespreekt schrijft hij: 'Waarom is dit nu mooi, zult ge vragen. – Neen, mooi is het niet; maar het geeft in zijn stotende intensiteit een weergave van het adembeklemmende moment waarvoor we naar een circus gaan: de trommels houden eensklaps op, het wordt tastbaar stil, en de ledigheid der ruimte wordt een zuigende oneindigheid om de langzame cirkel van de salto mortale. Zonder de enkele kreten van de acrobaat zou de 'ondeelbare eeuwigheid' misschien onverdraaglijk zijn.'³⁸⁵ Door de weigering Marsmans gedicht 'mooi' te noemen, herneemt Nijhoff de bespreking van Van Deyssel over Gorters *Verzen* 1890. Over het gedicht '*De boomen golven op de heuvelen*' daaruit schreef Van Deyssel: 'Het is niet mooi, dit gedicht, het behoort niet tot de orde der dingen, die men mooi kan noemen.'³⁸⁶ Nijhoff vervolgt met een bewerking van Van Deyssels artikel over sensitivisme en sensatie uit 1892, waarin deze schreef: 'De Sensatie is een moment, het hoogste leef-moment, "de breuk waarvoor alles stilstaat" zoo als een dichter [i.e. Gorter, js] mij haar voortreffelijk omschreef, de levens-sfeer der Sensatie, het uiterste zijnde, grenst aan dood en krankzinnigheid.'³⁸⁷ Tot in de woordkeus komt Nijhoffs bespreking van Marsman hiermee overeen: de gedichten in kwestie zijn niet mooi meer, ze doorbreken een norm en bevinden zich op de grens van de gekte. Het verschil is opnieuw het door Nijhoff geproclameerde primaat van de poëzie; bij Van Deyssel gaat het om de sensatie zelf, bij Nijhoff om het vinden van woorden die er poëzie van maken.

In zijn poging een nieuwe fase in de moderne poëzietraditie uit te roepen, voert Nijhoff in zijn kritieken het primaat van de poëzie ten opzichte van wat hij eerder de

³⁸¹ Nijhoff 1982,2:517-521 [cursieven js].

³⁸² Voor een samenvatting zie Van den Akker 1994:55-63.

³⁸³ Nijhoff 1982,2:518-9, De uitdrukking 'nog romantisch' valt in de bespreking van Marsmans *Paradise regained*.

³⁸⁴ Zie Inleiding §II.2.

³⁸⁵ Nijhoff 1982,2:521.

³⁸⁶ 'Het is niet mooi, dit gedicht, het behoort niet tot de orde der dingen, die men mooi kan noemen.' In *Herman Gorter Documentatie*, 1891:10:388.

³⁸⁷ Die 'dichter' was Gorter. Geciteerd in Van Deyssel 1897:184. Eerder: *De Nieuwe Gids* jg. 7 (1892):302-311.

‘religieuze, sociale, kunsttheoretische invloeden’ noemde, ver door. Al aan het begin van zijn tijd bij *NRC* stelt hij over poëzie: ‘Zij is *in de eerste plaats* aan te duiden en na te gaan in haar *eigen* wetten, in de ontwikkeling van haar *eigen* vormen, in haar *eigen* scheppingsmogelijkheden en -vermogen en benadering daarvan.’³⁸⁸ De banden met biografie, religie en maatschappij erkent hij, maar slechts als aanleiding voor het woordkunstwerk dat uiteindelijk op zichzelf staat en ook zo dient te worden beschouwd. Zij moet ‘in de eerste plaats’ op zichzelf worden gewaardeerd. Het is zijn Nederlandse equivalent van Eliots voorschrift poëzie te beschouwen ‘primarily as poetry, and not another thing’. Hoe stellig hij dit ook proclameert, absoluut wordt het ook bij Nijhoff niet: het is een primaat van de poëzie ten opzichte en te midden van overige paradigma’s. Literair-historisch geeft Nijhoff de poëzie van zijn eigen tijd de voorkeur door het verschil met de Beweging van Tachtig aan te zetten. Hij probeert de ‘sprong’ van Tachtig over te doen en toont juist daarin zijn schatplichtigheid. De moderne poëzie is rond 1924 zelf al een paradigma – en dat maakt de herhaling van de ‘premiers modernes’ onmogelijk.

III.2b Nijhoff en Eliot rond 1925

In zijn kritieken onderschrijft Nijhoff het primaat van de poëzie aan de hand van andermans dichtbundels. Dat zorgt voor een paradox: de moderne dichter-criticus Nijhoff schort het schrijven van poëzie op om haar te verdedigen.³⁸⁹ Het beeld van Nijhoff als de centrale modernist van Nederland steunt niettemin vooral op zijn verbinding met andere moderne dichters-critici. Pas als Nijhoffs opvattingen met die van Valéry en Eliot gaan stroken, streeft hij Tachtig op moderniteit voorbij en komt los van de Nederlandse context.³⁹⁰ Dat Nijhoff het werk van Valéry en Eliot (en dat van Joyce en Woolf), niet expliciet bespreekt of zelfs niet noemt, kan als reden hebben dat hij zijn schatplichtigheid, anders dan bij Tachtig, niet wilde tonen. Bovendien zette het aan tot speculatie en onderzoek. In de vele pagina’s die zijn gewijd aan Nijhoffs verhouding tot contemporaine modernisten, is vooral naar overeenkomsten gezocht. De inzet daarvan is zijn positie te verstevigen als ‘the greatest Dutch modernist poet’.

Zo noemde Theo D’Haen Nijhoff althans in een recent artikel waarin hij een overzicht geeft van de literatuur over de verhouding tussen Nijhoff en Eliot. Hij komt erop uit dat Nijhoffs ‘turn to Eliot’ hem hielp om zich definitief los te maken van de invloed van Roland Holst.³⁹¹ Nijhoffs internationale oriëntatie resulteert in vertalingen, de ‘agents of change’ voor zijn eigen dichterschap. Zijn versie van Ramuz’ *L’histoire du soldat* is daarvan in 1926 het eerste voorbeeld en markeert Nijhoffs affirmatie van het internationale modernisme.³⁹²

³⁸⁸ Nijhoff 1982,2:195 [cursieven js]. Het citaat vervolgt: ‘Iemant, die in de Sensatie werkt, zal men bijna gek vinden. Hij is ook werkelijk bijna gek. Maar dit is het mooiste en hoogste wat men zijn kan, niet waar? Dat is het bereiken der hoogste spanning zonder te breken.’

³⁸⁹ Nijhoffs kritische en dichterlijke productie lossen elkaar zo goed als af. Tussen 1916 en 1919 publiceert Nijhoff in tijdschriften 43 gedichten, *Pierrot aan de lantaarn* en één beschouwing; van 1920 tot 1923 publiceert hij 68 kritieken en maar twee gedichten. Nadat hij stopt bij *HND* publiceert Nijhoff in korte tijd elf gedichten in *De Gids* en begint pas weer met recenseren als *Vormen* bij de drukker ligt. Voor de *NRC* schrijft hij tussen oktober 1924 en maart 1927 110 kritieken, terwijl hij maar drie gedichten publiceert. De eerste tien jaar is het voor de dichter-criticus Nijhoff dus of/of.

³⁹⁰ Daarin ging Valéry weer Eliot in veel gevallen vooraf, zie Marx 2002.

³⁹¹ D’Haen 2009:34. Daarmee herhaalt Nijhoff ironisch genoeg de manier waarop Roland Holst zich via Yeats van Gorter distantieerde, zie D’Haen 1990 en 2006.

³⁹² Dorleijn 1995:17-18. Dat Nijhoff zich van het moderne van Stravinsky bewust was, zie Dorleijn 1987. Gides *Paludes* vertaalt Nijhoff in de tweede helft van de jaren twintig. Sanders (2006a&b) wijst op de verwantschap

Nijhoffs vrije manier van vertalen toont dat het primaat bij een zelfstandige eindtekst ligt. Dat geldt ook voor Nijhoffs relatie tot Eliot. Met 'Awater' verwerkt hij de invloed van diens langere gedichten *The Waste Land* en ook 'The Love Song of J. Alfred Prufrock' tot nieuw eigen werk. Hoewel Nijhoff pas na de oorlog vertalingen van Eliot publiceert, is het aannemelijk dat hij al veel vroeger bekend was met diens werk. Dat werpt hier de vraag op of, en hoe, Nijhoff zich verhiel tot de dynamiek in Eliots dichterschap in de jaren twintig, de tijd dat hij het modernisme 'verried' door zich tot het christendom te bekeren. De beantwoording daarvan moet speculatief blijven, maar omdat Eliot een belangrijke plaats in dit onderzoek inneemt volgt een vergelijkende lezing van de dynamiek in het dichterschap van Eliot en van Nijhoff rond 1925. Het kan de vaak benadrukte overeenkomsten tussen beiden aanvullen met een cruciaal verschil waarvoor het onderzoek vanuit modernistisch perspectief weinig oog heeft gehad.

Eliot neemt na *The Sacred Wood* (1920) en *The Waste Land* (1922) afstand van het primaat van de poëzie door religie de structuur van zijn poëzie te gaan laten bepalen. In *The Waste Land* is het religieuze aspect echter al aanwezig in de gedaante van de Upanishaden. Het vijfde deel 'What The Thunder Said' kondigt door middel van drie gecursiveerde donderslagen ('DA [...] DA [...] DA') de hindoeïstische geboden 'Datta [...] Dayadhvam [...] Damyatta' aan.³⁹³ Het slot van het gedicht herhaalt deze morele imperatieven ongecursiveerd ('Datta. Dayadhvam. Damyatta. '), om te vervolgen met de driedubbele vredewens 'Shantih shantih shantih'. Precies deze 'repetition with the effect of incantation' wees Fokkema aan als Eliots verraad aan het modernistische paradigma omdat het brak met het 'Modernist ideal of intellectual deliberation'.³⁹⁴ Met het gedicht na *The Waste Land*, 'The Hollow Men' (1925), begint volgens Fokkema een nieuwe fase in de poëzie van Eliot.³⁹⁵ Eliot herhaalt er zijn procedé, maar brengt de hoeveelheid bronteksten aan het einde terug tot één kerntekst uit het christendom. Opnieuw in het vijfde en laatste deel van het gedicht, staat een zin die in de Anglicaanse liturgie 'The Lord's Prayer' afsluit. Aanvankelijk gecursiveerd als 'For Thine is the Kingdom', wordt deze christelijke kerntekst vervolgens ongecursiveerd in het gedicht opgenomen, zij het haperend:³⁹⁶

For Thine is
Life is
For Thine is the

De zin blijft onvoltooid en 'The Hollow Men' sluit af met de zin 'This is the way the world ends', die twee keer wordt herhaald. De tekst blijft hangen in de apocalyptische visie die de strekking en titel van zijn gedichten 'Het Barre Land' en 'Het Lege Volk' bepalen. Doordat Eliot het gedicht voor het eerst publiceert als slotafdeling van zijn *Poems 1909-1925*, positioneert hij deze zinnen als het einde van een periode. Even haperend als 'The Hollow

tussen *Paludes* en *De pen op papier* (1927), dat behalve op *De afspraak* van Roland Holst, ook gelezen moet worden als reactie op Gides tekst.

³⁹³ Eliot 1933(1925):107-109.

³⁹⁴ Fokkema 1987:96.

³⁹⁵ Fokkema 1987:89-90: 'The vocabulary is still partly Modernist ('eyes', 'voices'), but the monotonous repetition – particularly in the last stanza – has no connections with the Modernist code.'

³⁹⁶ Eliot 1933(1925):128.

Men' afsluit, heropent Eliot zijn volgende grote gedicht, *Ash Wednesday* (1930), waarvan de openingsregels luiden:

Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn

De zin is een bewerking van Guido Cavalcanti, samen met Dante Alighieri een van de 'stilnovisti' uit de Italiaanse Renaissance. Na de hapering komt *Ash Wednesday* op gang in een taal die in hoge mate is geënt op Dante en de christelijke liturgie.³⁹⁷ Ook in zijn kritisch werk van na 1925 houdt Eliot zich bezig met 'metaphysical poets' als Dante, Lancelot Andrews, John Donne en Milton. In zijn essay over Baudelaire uit 1930 stelt hij zelfs 'dat Baudelaire in wezen een christen is'.³⁹⁸ Als de christelijke intertekst bij Eliot dominant wordt, geldt dat als het definitieve einde van zijn modern dichterschap.

Juist op dit punt is het inzichtelijk om Eliot naast Nijhoff te plaatsen. Beiden spelen rond 1925 het intertekstuele primaat van de poëzie uit tegen dat van het christendom, maar met verschillende uitkomsten. Nijhoff maakt in al zijn poëzie gebruik van christelijke symboliek, maar zonder zijn poëzie hieraan ondergeschikt te maken.³⁹⁹ Hij sluit zijn bundel *Vormen* af met de imperatief van de Kapelaan ('Christus natus est: venite adoremus. '), maar binnen het dramatische gedicht heeft deze kapelaan de status van een geloofstrouwe stem, die tegenwicht krijgt van de twee werkelijke *dramatis personae*. Dat zijn de Edele heer en de Goede vrouw Uytendwael; zij liggen (zie hun naam) dicht bij de ideologische twijfel die het geheel van de bundel thematiseert. 'Kerstmacht' ensceeneert het levensbeschouwelijke braakland tussen enerzijds de orthodoxe kapelaan en anderzijds de materialistische kinderen die aan de deur komen voor snoepgoed. Het echtpaar Uytendwael laat Nijhoff twee verschillende kanten opgaan. Eerst laat hij het gelui van kerstklommen het zelfbeeld van de vrouw ontwrichten:⁴⁰⁰

Een wonder heeft de wereld ontward
En tot vernieuwing gered – o mijn hart,
Mijn hart – gered? – Verloren, verloren –

In plaats van haar uit vertwijfeling ('gered?') te verlossen, bezegelt de kerstmacht haar ondergang ('verloren'). Hierna heeft de Goede vrouw geen tekst meer. De Edele heer krijgt hierna echter uitgebreid de gelegenheid zijn aardse, immanente visie te verkondigen. Hij deelt snoepgoed uit aan de kinderen en verklaart de wereld tot een heidens paradijs:⁴⁰¹

"Vrede op aarde" kan Romulus zingen
Met zijn hand in één krakeling samen met Remus –

³⁹⁷ Cavalcanti was een van de twee Guido's die Dante in zijn *Vita nuova* als voorgangers noemt van de 'dolce stil nuovo' die hij in zijn jeugdwerk vervolmaakte. Van 'Perch'i' no spero di tornar giammai' is Eliots zin de vertaling.

³⁹⁸ Eliot 1962:324. Met voorbehoud: 'Ik geloof dat de laatste visie – dat Baudelaire in wezen een christen is – dichter bij de waarheid is dan de eerste [dat hij satanisch is, js], maar zij vraagt aanzienlijk voorbehoud.'

³⁹⁹ Laatstelijk bij Siertsema in Harinck 2010:40-46.

⁴⁰⁰ Nijhoff 1924:103.

⁴⁰¹ Nijhoff 1924:105.

Deze Romeinse kerstgedachte rijmt op het Kerklatin van de kapelaan ('adoremus'). Daarmee zet Nijhoff twee soorten immanentie tegenover elkaar. De Goede Heer affirmeert het 'immanent frame', de kapelaan blijft christelijk. De geboorte van Jezus maakt God niet langer exclusief transcendent, maar Diens transcendentie blijft overeind. Dat geeft Nijhoff vorm in het jargon van een ambtsdrager, niet in eigen tekst. Elk personage zit vast in zijn eigen ideeënwereld en het daarbij horende taaleigen – decadent-wanhopig, christelijk-orthodox of profaan-materialistisch – zonder dat iemand een ander overtuigt.

In een ander gedicht uit *Vormen* neemt Nijhoff net als Eliot in 'The Hollow Men' het Paternoster op. In 'De kinderkrustocht' vervuilen de kinderen door een 'stem in het licht' hun huis en haard voor een 'roekeloze' tocht. Aan het eind schepen ze in, maar of ze verdwijnen in het licht of in de dood blijft onduidelijk. Het gezang dat in de slotstrofen klinkt is weer geciteerd Kerklatin, tussen aanhalingstekens.⁴⁰² Het lot van de kinderen, die het aardse leven achtergelaten voor een 'hoger leven', geeft Nijhoff vorm door de taal van de liturgie. Het liturgische Latijn is zo afkomstig van gene zijde, het blijft citaat en wordt niet, als in Eliots 'The Hollow Men', in de staande tekst van het gedicht overgenomen. Nijhoff neemt de verlossingsgedachte ("Libera nos a malo. Amen." –) en de geritualiseerde geloofstaal van de christelijke gemeenschap ('Christus natus est. Venite adoremus') op in zijn poëzie, maar gemedieerd door aanhalingstekens en personages. Het zijn citaten binnen zijn meerstemmige poëzie.

Een belangwekkende zin over Nijhoffs verhouding tot Eliot staat in een brief van vijftien jaar later. Nijhoff blikt terug op de dynamiek van diens dichterschap. Aan Daan van der Vat, die werkt aan een Engelse vertaling van 'Awater', schrijft Nijhoff: 'Ik geloof dat je The Journey of the Magi en vooral Marina onderschat. Het zijn voor mij de meesterwerken met Waste Land. Marina is uit Shakespeare's Pericles, het is E.'s teederste gedicht, begin van herbloei. The Magi vormen de "doorbraak" na zijn Aschwoensdag-periode.'⁴⁰³ Niet alleen apprecieert Nijhoff Eliots eerste poëzie van na zijn bekering als poëzie, hij ziet er ook de waarde van in voor Eliots werk. 'Journey of the Magi' (1927) opent de reeks 'Ariel poems' die tot *Ash Wednesday* zullen leiden en waartoe ook 'Marina' (1930) behoort. Nijhoff noemt ze 'de "doorbraak"' en hij waardeert Eliots ontwikkeling, anders dan de geschiedschrijvers van het modernisme, positief. De 'herbloei' van Eliots werk verbindt hij met de boetedoening die Aswoensdag in het liturgisch jaar inneemt. Bekering sluit voor Nijhoff een vitaal dichterschap niet uit – ten minste niet in 1939.

Halverwege de jaren twintig houdt Nijhoff, door 'Kerstnacht' *Vormen* te laten afsluiten, eenzelfde traject open voor zijn eigen dichterschap. Maar 'Kerstnacht' is al van 1921 en 'Kinderkrustocht' is van nog eerder datum. Als Nijhoff de stagnatie van zijn dichterschap met de tweede lichting van *Vormen* gaat thematiseren, laat zijn werk geen toenadering tot het christendom zien. In de tweede lichting van *Vormen* maakt Nijhoff poëzie van de vermogens en onvermogens van de poëzie. Hij schrijft gedichten waarin het 'lied' een 'doorbraak' moet forceren. Zijn affirmatie van het primaat van de poëzie leidt tot een verscherpt bewustzijn van haar beperkingen. Dat blijkt uit het gedicht dat als afsluiting gezien wordt van de tweede lichting van *Vormen*: 'Het lied der dwaze bijen'.⁴⁰⁴ Daarin

⁴⁰² De aanhalingstekens heeft Nijhoff in de vijfde druk in 1946 vervangen door cursivering.

⁴⁰³ Nijhoff 1993,2:400, n510.

⁴⁰⁴ Dorleijn (1995:19-20) stelt over 'Het lied der dwaze bijen': 'Het dateert van het jaar na het verschijnen van *Vormen* en had heel goed, misschien wel beter dan 'Kerstnacht', als het sluitstuk van deze bundel kunnen dienen.'

herneemt Nijhoff de thematiek en woordkeus van 'Kinderkruistocht', maar dan zonder christelijke referenties. De kleine kruisvaarders vergeleek Nijhoff al met 'een zwerm witte bijen' die 'Zoo buiten de wereld en roekeloos' waren. Beide gedichten verslaan een zoektocht die wordt begonnen na het klinken een bovenaardse vreemde toon ('een stem in het licht' tegenover 'een zacht zoemen [...] een steeds herhaald niet-noemen'). Maar in 1925 is het christendom geheel verdwenen. Bekeert Eliot zich na *Poems 1925*, Nijhoffs dichterschap stagneert na *Vormen* opnieuw.

Dat Nijhoff vanaf 1924 het dramatische genre opzoekt, lijkt zijn verwantschap met Eliot te bevestigen. Maar ook die overeenkomst is vooral formeel van aard. Eliots eerste theatertekst, *Sweeney Agonistes* (1923-1924) is meteen zijn laatste als modernist.⁴⁰⁵ In de jaren dertig legt hij zich toe op het religieuze versdrama, eerst met *The Rock* (1934), een *fund raiser* voor een te bouwen kerk in Londen waarvoor hij de koorpartijen schrijft. Op basis daarvan wordt hij gevraagd voor het Canterburyfestival, en daar gaat een jaar later zijn eerste complete toneelstuk *Murder in the Cathedral* in première. Het succes brengt ervan zijn werk voor toneel op gang: tot zijn dood schrijft hij nog vier versdrama's. Zijn pogingen om tot moderne toneelpoëzie te komen, brengt hij in *Collected Poems 1909-1935* onder als 'Unfinished Poems'.

Nijhoff zoekt na *Vormen* het moderne muziektheater juist op. In 1926 publiceert hij in *De Gids* 'De geschiedenis van den soldaat', dat de jaren erna wordt opgevoerd. Dat gebeurt op de manier die Nijhoff in een kritiek uit 1926 voorstelt als dé vorm voor het moderne theater: 'Eén componist, één dichter, twee of drie acteurs, een klein orkest en we zijn er.'⁴⁰⁶ In 1928 vertaalt hij Shakespeare's *The Tempest*, dat in 1930 wordt opgevoerd in regie van Johan de Meester, onder muzikale begeleiding van Willem Pijper. Dat zijn carrière als modern toneeldichter geen al te hoge vlucht neemt, kan komen door de mislukte uitvoering van zijn volgende twee projecten. Zijn eerste grote toneelstuk *De Vliegende Hollander* (1930), geschreven voor het Leids studentencorps, geregisseerd door Joh. de Meester jr. met muziek van Matthijs Vermeulen, verwaait en verregent op de Kager Plassen.⁴⁰⁷ Nijhoffs tweede Ramuz-vertaling *Het verhaal van den vos*, opgevoerd in december 1933, krijgt geen vervolg. Zijn eerste eigen moderne libretto, 'Heer Halewijn', wordt in 1933 Pijper door geweigerd.

Door de tekst van 'Heer Halewijn' in *De Gids* te publiceren, toont Nijhoff niettemin zijn ambitie om na twee vertalingen 'een oorspronkelijk stuk à la manière de Strawinsky te maken', zoals Dorleijn en Van den Akker het typeren.⁴⁰⁸ Nijhoff volgt tussen *Vormen* en *Nieuwe gedichten* het modernistisch muziektheater na, zijn oorspronkelijkheid zit erin dat hij de personages vormt naar de centrale thema's van zijn eigen dichterschap. Dat geldt voor de zanger Halewijn, maar ook al voor *De Vliegende Hollander*.⁴⁰⁹ Nijhoffs titelpersonage is van jongs af aan bevangen door een 'maatloos lied' dat hem ervan weerhoudt aan land te blijven. In het stuk weten noch de wereldlijke macht (Edwarda), noch de kerkelijke macht (Bonifacius) hem te overtuigen. Integendeel: de *Hollander* creëert een alternatief en krijgt

⁴⁰⁵ Rainey 2005:123 ziet Eliot net als Fokkema na *The Waste Land* als modernist-af en neemt 'The Hollow Men' niet op in zijn anthologie *Modernism*. Van *Sweeney Agonistes* noemt hij het slot dat Eliot in 1930 schreef 'utterley inconsistent'.

⁴⁰⁶ Nijhoff 1982,2:386-387. Zie voor de tekst Nijhoff 1994:53-83.

⁴⁰⁷ Zie Braas 1997:342-361.

⁴⁰⁸ Nijhoff 1994:13. Dorleijn & Van den Akker noemen ze gedrieën samen Nijhoffs 'modernistische libretti.' Ze roemen met een oxymoron 'dezelfde heldere raadselachtigheid als *De pen op papier* en 'Awater'.

⁴⁰⁹ Zie Bakker 1987 voor een analyse van 'Heer Halewijn'.

de twee weifelende personages van het stuk achter zich. De zoon van Edwarda kiest voor hem en de Torenwachter verlaat uiteindelijk zijn toren. Zijn motivatie om in te schepen bij de Hollander komt sterk overeen met het dichterschap van Nijhoff in en vlak na *Vormen*:⁴¹⁰

Een daad, een droom, een dwaasheid. Ja, ik heb verstaan.
De dag stijgt in mij op tot eindelijke witheid.
Hollander, ik ga mee! Varen, als een lied,
Verwaaien in den wind en golven in de golven.

De Torenwachter 'verstaat' en vergelijkt zijn toekomst in dienst van de Vliegende Hollander met een 'lied'. Het laat zien dat Nijhoff in 1930 ook dramatische poëzie maakt van het dichterschap dat hij met 'Het lied der dwaze bijen' leek te willen afsluiten. Zijn *immanent turn* werkt hij niettemin al door in de christelijke kerntekst van het Onzevader. Nijhoff laat Bonifacius bidden: 'Uw wil geschiede, Heer, in hemel, als op aarde.'⁴¹¹ De christelijke brontekst 'op de aarde, als in de hemel', keert Nijhoff honderdtachtig graden om, door de aarde het voorbeeld te noemen van de hemel. In hetzelfde jaar komt met 'Het veer' zijn productie voor *Nieuwe gedichten* op gang. Hij ent zijn werk op de moderne poëzie van Leopold en Eliot – die van *The Waste Land*, niet die van *Ash Wednesday*. Waar Eliot zich vanaf 1930 een transcendentie affineert, Nijhoff maakt poëzie van zijn negatie daarvan.

III.3 Paradigmatische dynamiek – De impasse als fase

In een brief aan A. Roland Holst van juli 1918 geeft Nijhoff toe: 'Je hebt gelijk gehad toen je schreef, dat ik op een wending sta.' Hij legt uit dat hij weer goed werkt aan gedichten maar toch niet tevreden is omdat ze nog te veel herhaling zijn van wat hij eerder schreef: 'Ik had zoo gehoopt, toen ik 21 was, toen ik trouwde en De Wandelaar uitgaf, met dat alles het vorige af te sluiten!'⁴¹² Zijn nieuwe gedichten lijken te veel op zijn debuut, en dat blijft zo tot hij in 1919 enkele jaren nagenoeg stilvalt als dichter. In de kritieken die hij daarna vanaf 1920 voor *HND* gaat schrijven affineert hij het primaat van de poëzie door te stellen dat zij het alternatief kan bieden voor de paradigma's die hun geloofwaardigheid hebben verloren. Maar als zijn dichterschap in 1923 weer op gang komt en zijn kritisch proza aflost, componeert hij die bundel opnieuw als afronding. Vooral de gedichten uit de tweede lichte geven de poëzie het primaat door de vermogens van poëzie als 'lied' centraal te stellen, maar deze vermogens gaan steevast vergezeld van en worden zelfs overstemd door de onvermogen van de poëzie. Nijhoffs tweede bundel thematiseert de stagnatie, en dat doet vermoeden dat hij met *Vormen* opnieuw een 'wending' op het oog heeft: discontinuïteit denkt hij zo als voorwaarde voor continuïteit.

Na publicatie van *Vormen* neemt Nijhoff zijn functie als criticus weer op en houdt een pleidooi voor de uitzonderlijke vermogens van de poëzie. Als hij in een kritiek in 1924 formuleert dat de poëziebeschouwing haar object moet bezien vanuit haar 'aan het leven telkens ontstijgende, drang naar eigen dimensies', is dat een positieve formulering van wat Nijhoff in zijn poëzie als steeds minder haalbaar en wenselijk opvoert. In zijn eigen werk vanaf 1923 maakt hij poëzie over het onvermogen van poëzie om een 'eigen dimensie' te

⁴¹⁰ Nijhoff 1930:31; Nijhoff 1982,1:181.

⁴¹¹ Nijhoff 1930:27; Nijhoff 1982,1:176.

⁴¹² Nijhoff 1993,2:131

bereiken. Dat maakt Nijhoffs affirmatie van het primaat van de poëzie met *Vormen* ambivalent. Terwijl hij ‘alle kaarten op de poëzie zet’ (Dorleijn), erkent hij tegelijkertijd haar gebreken. Maar juist deze gedichten, die om hun eigen onvermogen draaien, zijn centrale teksten geworden in het moderne paradigma. Dit geldt voor Nijhoffs gedichten uit de tweede lichting van *Vormen*, maar nog sterker voor ‘Het lied der dwaze bijen’. In zijn beweging omhoog naar een nieuwe dimensie, en de terugkeer daarvan, is het een symbool geworden voor Nijhoffs *immanent turn*, maar ook een archetype voor de ‘poëzie van het echec’. Rodenko nam het gedicht naast ‘Memlinc’ (1923), ‘Het steenen kindje’ (1923) en ‘De vijand’ (1931/32) op in de tweede helft van *Met twee maten*. Het is moderne poëzie omdat de dichter de beperkingen van zijn poëzie erkent én weerlegt door er een gedicht van te maken. Het paradigmatische ervan laat zich zien aan de hand van een opsomming uit een halve eeuw Nijhoffbeschuwing:⁴¹³

Nijhoffs afscheidslied als metafysisch dichter (1961); een typisch lied van het echec (1964); expresses the unavoidable ultimate defeat of all attempts to reach the ‘higher honey’ during life (1976); een échec, dat al herhaaldelijk in Nijhoffs vroeger werk tot uiting kwam en zijn nagenoeg volmaakte vorm heeft gekregen in ‘Het lied der dwaze bijen’ (1977); laat zich lezen als een reisverslag waarin de raadselachtige bestemming en de mislukte afloop de grandioosheid van de tocht niet blijvend kunnen overschaduwen (1984); verkondigt het echec van een metafysisch dichterschap en luidt een nieuwe, op deze aarde en haar werkelijkheid gerichte poëtische conceptie in (1984); op de poëzie betrokken, is in dit gedicht het echec van een bepaald type dichterschap verwoord: een dichterschap dat de wereld en de werkelijkheid ontstijgt ten einde een paradijselijker, maar tevens ook illusoire staat (1989); het echec wordt toegegeven en hij zoekt weer een andere springplank – boven dezelfde afgrond (1989); het streven naar hoger honing (en het mislukken van dat streven) is terecht in verband gebracht met een bepaalde poëzieopvatting en Nijhoffs expliciete afwijzing daarvan in zijn prozatekst *De pen op papier* (1990); een geslaagd gedicht over het mislukken van een gedicht [...] een weergaloze weergave van het echec (1990); het lied (het gedicht) is de weg tot het ideaal en de barrière tegelijk [...] het gedicht is zoals Paul Rodenko het eens noemde een voorbeeld van de poëzie van het echec. Het paradoxale is dan weer dat deze mislukking wordt gerepresenteerd in een geslaagd gedicht. Het gedicht is de falende oplossing (1995); het echec van het dichterlijk streven naar het *Jenseits* is ook al verwoord in ‘Het lied der dwaze bijen’ (2006); het echte avontuur is dan ook dat van het schrijven, een avontuur dat voortdurend op een echec dreigt uit te lopen maar dat resulteert in een verhaal: een even Gideaans als Nijhoviaanse paradox (2006).

Het moderne gedicht als ‘falende oplossing’ en ‘geslaagde mislukking’: dat is Rodenko’s paradox samengevat in een oxymoron. Rodenko’s opvatting, dat Nijhoffs poëzie van rond *Vormen* ‘dichter bij de pool van de triomf dan van de nederlaag’ staat, heeft zijn positie in de moderne poëzie bekrachtigt. Maar hoewel Nijhoff dit echec tussen 1923 en 1925 thematiseert, continueert hij het niet lang. Sterker nog: dat hij na ‘Het lied der dwaze bijen’ als publicerend dichter vijf jaar nagenoeg stilvalt, doet vermoeden dat Nijhoff consequenties verbond aan het poëtisch echec. Twijfel over de vermogens van poëzie ondermijnde de basispremissie van zijn moderne dichterschap en deed zijn dichterschap stagneren. Nijhoffs

⁴¹³ Meeuwesse 1961:11; Hogendoorn 1964:229; Sötemann 1976:110; Spillebeen 1977:136-137; Van den Akker 1984a:79; Van den Akker 1984b:69; Van den Akker 1989:6; Komrij 2001(1989):74; Anbeek 1990:143; Dorleijn & Van den Akker 1990:8-9; Van Dijk 2006:238; Sanders 2006:12. Overigens nam Rodenko niets van Nijhoffs poëzie op in *Nieuwe griffels, schone leien*, een keuze die hij verantwoordde in zijn inleiding en bij de tweede druk nog eens (zie Rodenko 1991:194).

activiteit als poëziecriticus in de jaren na *Vormen* kan verbloemen dat hij als dichter nauwelijks schrijft. Lang lijkt 'Het lied der dwaze bijen' niet enkel het afscheidsgedicht van een lyriek met transcendente ambities, maar van de lyriek *tout court*. Als gezegd maakt het 'Het veer' daaraan een eind, komt zijn lyrische poëzie vanaf 1931 weer op gang en leidt het binnen enkele jaren tot zijn derde bundel. In *Nieuwe gedichten* geeft Nijhoff het echec een belangrijke plaats, maar anders dan in *Vormen* is dit niet het eindpunt. De compositie van de bundel laat zien dat Nijhoff het echec niet heeft willen affirmeren, maar heeft willen oplossen.

Vormen eindigde met een dramatisch gedicht, *Nieuwe gedichten* begint met een gedicht in dialoog, en tussen beide bundels heeft Nijhoff zich toegelegd op dramatische poëzie die na *Nieuwe gedichten* alleen nog maar belangrijker zal worden binnen zijn dichterschap. In het lyrisch genre heeft hij tot 'Het veer' slechts vijf gedichten gepubliceerd.⁴¹⁴ Twee ervan, 'Het lied der dwaze bijen' en 'Aan een graf' (1929), neemt hij op in zijn volgende bundel. De ongebundelde gedichten 'Herinnering' (1928) en 'Het bezoek' (1931) verdienen echter aandacht, omdat zij deel uitmaken van een reeks gedichten uit de jaren 1926-1932 waarin Nijhoff de stagnatie van zijn dichterschap als uitgangpunt neemt.⁴¹⁵ Net als de laatste gedichten van *Vormen* is het poëzie over het onvermogen van de poëzie. Althans: Nijhoff herformuleert het poëtisch echec tot het onvermogen van de schrijver. De gedichten spelen steevast in een vreemde, winterse stad. Daar zit een dichter vruchteloos aan de schrijftafel zit, zo laten deze citaten zien:⁴¹⁶

'Maar nooit voltooi ik het boek'. ('Het bezoek', 1930); 'Naar te vreezen is, verstomt zijn taal' ('Het uitstel', 1930); 'En ik een wortel ben / Waar winter niet uit wijkt' ('De vijand', 1931/1932); 'Er is een gedicht dat ik had moeten schrijven [...] Mijn pogingen echter zijn niets geworden, / Verwilderden tijdens het werk en verdorden [...] In 't donker van mijn onvruchtbaren staat' ('De steen' 1932); 'Ik deed het geschrijf aan kant, / Het huis werd kouder en kouder, / Het woord werd een winterland' ('De kreupele' 1932)

Deze gedichten gaan voort op de topos van het poëtisch echec dat Nijhoff vanaf 'Levensloop' thematiseerde. In bredere context van het moderne paradigma zijn ze verwant aan de 'stérile hiver' uit het sonnet van Mallarmé over de vastgevroren zwaan, de 'dull roots' uit de openingsregels van Eliots *The Waste Land* en het 'winterwoud' uit Leopolds eerste van zijn 'Zes Christusverzen'.⁴¹⁷ Nijhoff schrijft dus voort in de trant van *Vormen* maar houdt deze gedichten in portefeuille. Hij houdt ze buiten zijn volgende bundel, dat is: op twee gedichten na.

Dat Nijhoff het echec niet accepteert, blijkt uit de manier waarop hij in *Nieuwe gedichten* de gedichten over het vastgelopen schrijverschap positioneert. Het openingsgedicht 'De twee nablijvers' toont nog een 'eenzaam schrijvertje' dat wordt aangesproken door een boom: 'Ik vraag mij af, als gij zoo schrijft / of dat is wat u overblijft.' De bundel opent met een commentaar op een verouderd soort dichterschap, en na twee strofes over twee geïsoleerde 'nablijvers' eindigt de eerste pagina. Het gedicht vervolgt

⁴¹⁴ Naast drie limericks, een gelegenheidsgedicht, vertalingen van Wolf en De la Fontaine en een Vondelbewerking.

⁴¹⁵ Zie Nijhoff 1993,2:199. Het gaat om 'De nachtmis' (ca. 1926), 'Herinnering' (1928), 'Het uitstel' (1930), 'Het bezoek' (1930), 'De vijand' (1931/2), 'De steen' (1932), 'De kreupele' (1932).

⁴¹⁶ Nijhoff 1993,1:283,287,298,300,301.

⁴¹⁷ Kusters 1989:15 verbindt Nijhoffs sonnet met Mallarmé sonnet 'Le vièrge...'. Nijhoff verbindt Leopolds 'winterwoud' in 1950 (geciteerd in §II.2) met *The Waste Land*.

echter op de bladzijde erna; elders bouwt een 'men' voort met 'nieuwe steen en blinkend hout'.⁴¹⁸ Net als in *Vormen* maakt Nijhoff gebruik van de compositie van de bundel. De 'wending' van de pagina geeft een nieuw perspectief: op de stad.

Het vervolg van *Nieuwe gedichten* thematiseert nog wel degelijk de stagnatie van het schrijverschap, maar de positie in de bundel van de gedichten waarin dat gebeurt, is opnieuw van belang. Anders dan in *Vormen* krijgt het echech niet het laatste woord in de bundel. Integendeel, want Nijhoff besluit beide afdelingen met positieve herkenningsscènes. 'Het lied der dwaze bijen', het oudste gedicht van de bundel, plaatst Nijhoff als het vijfde van de openingsafdeling 'Zes gedichten'. Hij laat het direct volgen door 'Het kind en ik', waarin zijn lyrisch ik een toekomstig oeuvre krijgt voorgeschreven: 'Het woord onder de griffel / herkende ik, was van mij'.⁴¹⁹ Deze affirmatie ('herkende ik') staat haaks op de herkenningsscène uit 'De verbrandende lampion' die Nijhoff in het midden van *Vormen* plaatste. Ging het spiegelbeeld daar direct na de identificatie in vlammen op, in *Nieuwe gedichten* krijgt het lyrisch ik de gelegenheid te 'knikken' alvorens 'het' wordt 'uitgewist'. Ditmaal is er een verstandhouding tussen de dichter en het kind in de 'spiegelgrond'.

In de tweede afdeling 'Acht sonnetten' plaatst Nijhoff het sonnet 'De schrijver', dat opnieuw het dichtelijk onvermogen thematiseert, evenmin aan het eind. Het staat op de vierde positie. Nijhoff bleef het gedicht in volgende drukken herwerken, en dat leidde Van den Akker naar de stelling dat Nijhoff 'doende is geweest om de ervaren tekortkoming als thematische basis voor nieuwe poëzie te gebruiken'. De uiteindelijke versie 'Impasse', uit de vijfde druk in 1946, noemt hij daarvan het 'superieur slotakkoord'.⁴²⁰ Gezien de ongepubliceerde gedichten over het echech uit de voorgaande jaren lijkt dat inderdaad zo, maar de positie in de bundel wijst anders uit. De 'impasse', net als 'echech' een metafoor voor stagnatie, is geen slotakkoord maar een tussenfase. Het gedicht sluit de sonnetten af waarin afscheid wordt genomen ('Aan een graf', 'Haar laatste brief') en wordt gevolgd door sonnetten die de kwalificatie hernemen van de bundeltitel: 'nieuw'. 'De schrijver' zet in 1934 in met vogels die 'nieuwen tekst tegen de ramen' plakken, maar de schrijver kan deze niet herkennen en blijft geïsoleerd. In de sonnetten erna maakt Nijhoff echter wel de verbinding met het 'nieuwe'. Hij promoveert het tot titel in 'De nieuwe sterren', en herneemt het 'nieuw hout' uit het openingsgedicht in 'De hofstee'. De afdeling besluit met het gedicht waarin het lyrisch subject de 'nieuwe brug' ziet en, anders dan in 'De schrijver', de woorden wel herkend ('hoorde ik dat psalmen waren'). Ook de tweede reeks eindigt affirmatief.⁴²¹

Ten opzichte van *Vormen* mag het formeel bevreemden dat Nijhoff in het midden van zijn bundel *Nieuwe gedichten* een reeks sonnetten opneemt. Deze versvorm domineerde zijn dichterschap tot 1919, maar hij liet het sonnet daarna uiteenvallen. Dat hij de vorm begin jaren dertig toch herneemt, maakt het aannemelijk dat Nijhoff de eerste twee afdelingen van *Nieuwe gedichten* componeerde als een terugblik op zijn eigen dichterschap. Ook de publicatiedata zijn daarvoor een argument. De eerste van de 'Acht sonnetten' is het oudste;

⁴¹⁸ Nijhoff 1993,2:403-404. Dorleijn & Van den Akker (1990:12) plaatsen de wending in Nijhoffs poëzie behalve in 'Het lied der dwaze bijen' ook na de tweede strofe van 'De twee nablijvers'. De 'nieuwe steen en blinkend hout' is opvallend verwant aan Eliots eerste koorpartij uit *The Rock* (1934), waarin de 'Workmen' zeggen: 'We will build with new brick [...] We will build with new stone [...] We will build with new timbers'. Zie Eliot 2002:153-154.

⁴¹⁹ Nijhoff 1993,1:321.

⁴²⁰ Van den Akker 1989:132.

⁴²¹ Van Dijk 2006:258-268. Van Dijk gaat in haar analyse van 'De moeder de vrouw' voorbij aan de compositie van de eerste druk van *Nieuwe gedichten*. Daarin staat het sextet van op een andere pagina dan het octaaf. Haar lezing van de twee witregels als het vaarwater van de boot die de eerste terzine typografisch verbeeldt, gaat pas op vanaf de vijfde druk van *Nieuwe gedichten* in 1946.

Nijhoff publiceerde het in 1929, en het speelt aan het graf van de moeder, de plaats waar *De wandelaar* eindigde. Het achtste sonnet is waarschijnlijk het laatst geschreven, in april 1934, en laat de moederfiguur nog binnen de reeks terugkeren.⁴²² Het sonnet over de vastgelopen schrijver verbeeldt dan Nijhoffs dichterschap tussen *De wandelaar* en *Nieuwe gedichten*. Het vat de poëzie van het echec samen die Nijhoff tussen 1923 en 1932 schreef, die *Vormen* afsloot, maar die zijn derde bundel niet opnieuw mocht domineren. Om het primaat van de poëzie te blijven affirmeren, moest Nijhoff aan de stagnatie, het echec, de impasse, voorbij.

IV. Dynamiek in Nijhoffs dichterschap na *Nieuwe gedichten*

Hoewel Nijhoff actief bleef als dichter tot zijn dood, past wat hij na 1934 schreef niet goed binnen het beeld van het moderne dichterschap. Nijhoff gaat veelal in opdracht werken, buiten de primair literaire context om. De literaire uitkomst daarvan, het gelegenheidswerk, de vertalingen, de lekenspelen en de psalmberijming, staan in de regel tegenover wat zijn moderne en 'oorspronkelijk gedichten' worden genoemd. De aandacht vanuit de neerlandistiek daarvoor nam af naarmate het moderne paradigma terrein won. Kort nadat Fokkema en Sötemann hun artikelen over Nijhoff publiceren, verschijnt met Spillebeens *De geboorte van het stenen kindje* (1977) de laatste studie waarin Nijhoffs laatste bundel *Het heilige hout* (1950) ook het eindpunt van de oeuvre-analyse is. Het pinksterspel 'Des Heilands tuin' (1944) noemt Spillebeens de 'sluitsteen' van het oeuvre en de realisatie van de 'fundamentele ommekeer in Nijhoffs levensvizie: niet langer de aarde ontvluchten om de hemel te vinden, maar de hemel zoeken op aarde.'⁴²³ In Spillebeens optiek werkte Nijhoff zijn *immanent turn* door tot in zijn laatste publicatie. *Het heilige hout* fungeert van hem als culminatie van een oeuvre dat vooral continuïteit laat zien. Daarmee is de paradox geformuleerd waarover dit hoofdstuk verder gaat: hoewel Nijhoffs dichterschap na 1934 niet meer aan het moderne paradigma beantwoordt, lijkt het niettemin de consequentie te zijn van wat hem tot modern dichter maakte.

Ook voorafgaand aan de doorbraak van het modernistisch perspectief in de neerlandistiek leverde Nijhoffs late werk meningsverschillen op. Kamphuis constateerde in 1963 dat geen werk van Nijhoff zo controversieel is als zijn bijbelse spelen, en Meeuwesse laakte in 1962 de 'fatale bekrompenheid' van de kritiek, die 'om het christelijk karakter aan de artistieke betekenis van de lekespelen voorbij[ziet].'⁴²⁴ Hij riep op 'de lekespelen als literaire werkstukken op en om zichzelf' te zien. Knuvelder benadrukt in zijn literatuurgeschiedenis dat Nijhoff ook na *Nieuwe gedichten* op niveau bleef en roemde *Het heilige hout* als 'zuiver dichtwerk'⁴²⁵. Deze letterkundigen verdedigden de continuïteit van

⁴²² Nijhoff 1993,2:228. De opmerking van Nijhoff in een brief aan Kamphuis van 8 september 1935 heeft daarbij gewicht: 'Nog wat. Ik was aanvankelijk van plan, om bij de 8 sonnetten die in Nieuwe Gedichten staan, een klein proza-verhaal te schrijven, à la de Vita Nuova, waarin dan de 8 sonnetten formuleeringen van 8 verschillende bewustzijnsstadia zouden uitdrukken. Ten slotte was het me te autobiografisch. U zult, op geheel andere wijze, iets dergelijks waarschijnlijk in De Gids van Oct. a.s. aantreffen. Wederom 8 sonnetten, verbonden door één grondgedachte, ditmaal in den vorm van een open brief uitgedrukt.'

⁴²³ Spillebeens 1977:286-287.

⁴²⁴ Meeuwesse 1962:3.

⁴²⁵ Knuvelder 1979:569.

Nijhoffs werk na 1934 dus met evaluatieve argumenten. De discontinuïteit in Nijhoffs oeuvre schrijven zij geheel toe aan een steeds dominanter wordende stroming binnen de Nijhoffbeschuwing. In 1954 stelt Donker hierover: 'Het eigenaardige feit doet zich echter voor, dat de critiek, van schrijvers en dichters, hier vrijwel het zwijgen toe lijkt te doen.'⁴²⁶ In 1954 wijst Donker naar Sötemann, maar zijn kritiek gaat ook op voor de literatuurbeschouwers die na Sötemann de opvatting deelden dat Nijhoff halverwege de jaren 1930 is gaan zwijgen. In een beschouwing uit 1963 wijst Nijhoffediteur Kamphuis daarvoor als reden aan dat Nijhoff in de laatste jaren 'bij uitstek een dienaar van de volksgemeenschap' wordt, waaronder 'dienaar van de christelijke geloofsgemeenschap'. De Poortere spreekt in 1960 zelfs van Nijhoffs 'wending naar de gemeenschap' en wijst zo op de tweede discontinuïteit in Nijhoffs oeuvre. De herneming van de vaste metafoor voor zijn oevredynamiek, 'wending', legt echter ook een verband tussen zijn *immanent turn* uit de jaren twintig en de werkzaamheden die zijn dichterschap in de jaren dertig doen uitlopen in verschillende sociale contexten. Deze zijn vaak ver verwijderd van de primair literaire context. Als Van den Akker in 1985 stelt dat het een 'feit' is dat Nijhoff na 1936 nog 'nauwelijks enige poëzie van betekenis meer heeft geschreven', of als Dorleijn in 1990 de christelijke signatuur van Nijhoffs werk aanvecht (herhaald in een gezamenlijke publicatie uit 1997), of als Komrij in 1989 het werk buiten Nijhoffs drie poëziebundels en 'Het uur u' als 'tam, vaak zichzelf parodiërend gelegenheidswerk' afdoet, is dat een weerwoord op Nijhoffbeschuwers als Donker, die de lekenspelen als 'nieuwe belangrijke fase' zag, of Van der Graft, die zijn werk voor de kerken een 'nieuw begin' noemde, een ontwikkeling die Nijhoff door zijn plotselinge dood niet heeft voortgezet.⁴²⁷

Dit langlopende kritisch conflict gaat terug op de kwestie van het primaat van de poëzie. Of Nijhoff daarvan terugkomt en het binnen het moderne paradigma centrale postulaat gaat negeren, wordt in wat volgt onderzocht. De analyse van de formele dynamiek (§IV.1) richt zich op Nijhoffs keuze voor de dramatische poëzie en het uitblijven van moderne poëziebundels na *Nieuwe gedichten*. De intertekstuele dynamiek (§IV.2) van na zijn modern smaldeel wordt onderzocht zijn verhouding tot Tachtig en Eliot na 1934 te analyseren. Tot slot (§IV.3) komt de paradigmatische dynamiek van Nijhoffs dichterschap na 1934 aan bod, door te bezien hoe zijn werk in opdracht van niet specifiek literaire gemeenschappen zich verhoudt tot zijn modern smaldeel. De tot 'feit' ingesleten opvatting dat hij als criticus en dichter is gaan 'zwijgen' dient echter eerst te worden weerlegd door een overzicht van Nijhoffs feitelijke werk na 1934.

Corpus – Proza en poëzie na Nieuwe Gedichten

De opvatting van Oversteegen, dat Nijhoff als literair criticus na 1927 'renunciëert', werd door Van den Akker in zijn poëticaonderzoek beaamd toen deze stelde dat Nijhoff na zijn werk voor *NRC* zo goed als uitgedacht was. Dat Van den Akker in zijn slotparagraaf 'De late poëtica' geen tekst bespreekt van na 1936, laat zien dat hij Nijhoffs kritisch werk tot het modern smaldeel reduceert. In totaal bestaat Nijhoffs kritische werk uit 321 teksten,

⁴²⁶ Donker 1956²:24.

⁴²⁷ Van den Akker 1985:281, Dorleijn 1990, Komrij 1989:72; Donker:1956:24; Van der Graft 1960:121..

waarbinnen acht clusters kunnen worden aangewezen (zie tabel 3.3).⁴²⁸ Na 1925 en 1926, de meest productieve jaren met elk 39 recensies, daalt de frequentie van zijn literair-kritische arbeid, maar niet tot een nulpunt.

Na zijn aanstelling bij *NRC* schrijft Nijhoff kritieken en beschouwingen als redacteur van *De Gids* (1926-1933), waarvan in het vervolg vooral de reeks 'Kroniek der Nederlandse letteren' van belang is, die hij na publicatie van *Gedachten op dinsdag* in 1931 begint. Het gaat om zes beschouwingen, geschreven tussen juni 1931 en februari 1933. In de derde tekst uit de reeks geeft Nijhoff even een inzicht in zijn eigen bezigheid, met de hypothese 'dat de veranderingen in de moderne poëzie, voor zover zij als verbeteringen mogen gelden, te danken zijn aan de invloed van het schrijven van proza, al is het maar in kritische opstellen, gelijk in onze tijd gebruikelijk. Ik meen zelfs dat dit onontbeerlijk is, ondanks de keerzijde.'⁴²⁹ Deze vaststelling geeft Nijhoff vervolg in *Critisch Bulletin*, waar hij vanaf juni 1934 onder de schuilnaam Tonia de Bilt vijf jaar lang verhalend en beschouwend Nederlands proza recenseert, ook van dichters als Gorter, Slauerhoff en Marsman. Dit cluster wordt afgelost door twee clusters waarin Nijhoff – die in 1937 afstudeert als letterkundige – zich overwegend richt op de historische letterkunde. Het gaat om de periode van 1939 tot 1940 in *NRC* en om zijn tweede termijn als redacteur in *De Gids* tussen 1941 en 1948. Dat deze tweede termijn minder productief is dan die tussen 1926 en 1933, zal verband houden met het feit dat Nijhoff zich in 1941 weigert aan te melden bij de Kultuurkamer en tot 1945 een publicatieverbod krijgt opgelegd.⁴³⁰ Dat treft ook zijn voorzitterschap van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, waarvoor hij in 1940 en 1941 twee toespraken houdt die in wat volgt ter sprake zullen komen: over poëzie in wat hij 'kentertijd' noemt en over dramatische poëzie.⁴³¹ Na de oorlog publiceert Nijhoff nog 24 beschouwingen, houdt geregeld toespraken en keert in 1951 terug bij *Critisch Bulletin*.⁴³² Zijn laatste kritisch proza handelt over dichters die hij bleef bewonderen, vaak bij verschijning van hun verzameld werk of in een jubileumjaar. In §V zullen juist die teksten dienen om Nijhoffs opvatting over zijn eigen oeuvre uit te reconstrueren. Samenvattend kan gesteld worden dat hij als criticus weliswaar minder productief wordt, maar zwijgen doet hij niet; hij gaat over andere letterkundige onderwerpen schrijven dan uitsluitend moderne poëziebundels.

Vanuit modern perspectief valt Nijhoffs oeuvre na *Nieuwe gedichten* uiteen in vertalingen, opdrachten, drama en gelegenheidswerk. Zijn laatste twee bundels poëzie, uit 1942 en 1950, staan echter niet los van zijn eerdere werk. Nijhoffs dichterschap is van meet af aan verweven geweest met dramatische poëzie.⁴³³ Al te strikte tegenstellingen tussen oorspronkelijk en gelegenheidswerk, tussen eigen werk en vertalingen, tussen lyrische poëzie en drama, staan een goed begrip van de dynamiek van Nijhoffs dichterschap in de weg. Deze restrictieve opvatting over wat poëzie is, heeft Nijhoff zelf uitgewerkt in zijn kritieken uit de jaren 1924-1927. Hij bespreekt dan het soort op zichzelf staande

⁴²⁸ 29 kritieken vallen buiten deze clustering. De telling is gebaseerd op het *Verzameld werk* 1982, zowel opgenomen (269) als de genoemde niet opgenomen kritieken (40). Elders werden er nog twee gevonden, en dat er meer zijn valt niet uit te sluiten.

⁴²⁹ Nijhoff 1982,2:731 (in: *De Gids* van juni 1932).

⁴³⁰ Vanaf 1 april 1942 had Nijhoff een publicatieverbod, zie Dorleijn, Van Faassen en Heising 2003:35-43.

⁴³¹ Nijhoff 1982,2:915, 938.

⁴³² Met Engelman en Roland Holst richt hij in 1946 *De harp* op, een tijdschrift voor 'poëzie en grafiek' dat na twee jaargangen stopt, waarna hij Bert Bakker toezegt mee te werken aan het op te richten tijdschrift *Maatstaf*. Zie voor de geschiedenis hiervan Renders 2004.

⁴³³ *Pierrot aan de lantaarn* (1919) dateert van 1916, 'Kerstnacht' van 1920, en zijn dramatisch dichtwerk na *Vormen* kwam aan bond in §III.2b.

gedichtenbundels waarvan *Nieuwe gedichten* zijn eigen laatste specimen is. Maar de stelling dat *Nieuwe gedichten* Nijhoffs 'laatste dichtbundel' is en hij als dichter 'in feite is gaan zwijgen', klopt alleen als men onder 'poëzie' 'oorspronkelijke werk' verstaat; dat wil zeggen op zichzelf staande gedichten zonder directe buitenliteraire aanleiding of opdracht, gepubliceerd in een moderne gedichtenbundel. De 'moderne bundel' heeft dan als criterium dat de collectie de gedichten in een verband zet dat betekenis toevoegt. Dat zijn de criteria van de criticus Nijhoff uit de jaren tussen *Vormen* en *Nieuwe gedichten*. In 1924 had Nijhoff dat 'een gang in de bundel' genoemd, en in een kritiek over Van Ostaijen uit 1929 (getiteld 'Moderne dichters') herhaalt hij dat bundeling betekent 'definitieve vorm te verlenen aan losse noteringen' die 'op zichzelf iets uitdrukt'.⁴³⁴ Hij schrijft Van Ostaijen de uitspraak toe dat het werk na bundeling een 'overwonnen standpunt' is, en laat daarmee licht schijnen op zijn eigen bundelpoëtica. Op Nijhoffs werk van na 1934 zijn echter andere criteria van toepassing.

IV.1 Formele dynamiek – Voorbij de lyriek

De reeks 'Voor dag en dauw', gepubliceerd in *De Gids* van juli 1936 en het lange gedicht 'Het uur u', gepubliceerd in *Groot Nederland* een jaar later, worden in de regel als Nijhoffs laatste moderne werken beschouwd. Maar Nijhoff neemt ze niet op in een vergelijkbare, bundel als *Nieuwe gedichten*. Over de reden daarvan is Nijhoff niet eenduidig. In 1948, in gesprek met 's-Gravesande, zegt hij: 'Ik geef geen bundel uit vóór ik er zeker van ben, dat een bepaalde periode afgesloten is.'⁴³⁵ En met het oog op zijn bundeling lekenspelen zegt hij: 'Dat zal wel het eerste boek zijn, dat van mij verschijnt na mijn *Nieuwe gedichten*.'⁴³⁶ De trilogie lekenspelen beschouwde Nijhoff blijkbaar als 'boek', anders dan *Het uur u, gevolgd door Een idylle*, dat in 1948 al drie keer herdrukt was.⁴³⁷ Dat die bundeling van 'twee gedichten', zoals de ondertitel luidt, geen gedichtenbundel meer in moderne zin is, in de zin die Nijhoff er eerder zelf aan gaf, is als opvatting inmiddels breed gedeeld. Over 'Het uur u' wordt veelal afzonderlijk gesproken, hoewel het na Nijhoffs dood veelal samen met 'Awater' is uitgegeven.⁴³⁸ Dat hij *Het heilige hout* wel als zodanig beschouwt, strookt met de hechte compositie ervan: na een inleiding volgen er drie spelen die de chronologie van het kerkelijk jaar volgen. Nijhoff nam in 1940 de uitnodiging aan een kerstspel te schrijven voor de Vrijzinnig Christelijke Jeugd Centrale (VCJC) en schreef in volgende jaren een paas- en pinksterspel. Kon Nijhoff zich voor de eerste twee spelen op middeleeuwse voorbeelden baseren, voor het laatste moest hij de vorm zelf uitvinden: het maakt de trilogie tot meer dan een bundeling van verspreid werk in opdracht. Om de vraag te beantwoorden of Nijhoffs toenadering tot het dramatische genre zich verhoudt tot zijn modern smaldeel, wordt in §IV.1b *Het heilige hout* op dezelfde wijze als *Vormen* en *Nieuwe gedichten* benaderd. Eerst wordt een verklaring gezocht voor het uitblijven van een vergelijkbaar vervolg op die bundels.

⁴³⁴ Nijhoff 1982,2:632.

⁴³⁵ Nijhoff 1993,2:370.

⁴³⁶ s-Gravesande 1982:195.

⁴³⁷ In gesprek met 's-Gravesande stelt hij over *Het uur u gevolgd door Een idylle*: 'De periode van afgeslotenheid voelde ik wèl toen ik de *Nieuwe gedichten* in 1934 uitgaf. *Het uur u* en *Een idylle* zijn op zichzelf staande verzen.' En dus zegt Nijhoff ze niet als op zichzelf staande bundels te beschouwen. s-Gravesande 1982:196.

⁴³⁸ In 1972 verscheen de eerste druk van *Awater. Het uur u* bij Bert Bakker, in 2005 de zesde druk.

IV.1a Niet verschenen bundels

Er zijn uit de jaren na 1934 verschillende plannen van Nijhoff bekend om tot een nieuwe bundel gedichten te komen. Drie gevallen kunnen laten zien dat Nijhoff zijn opvattingen wijzigde over het concept 'poëziebundel'.

Dat Nijhoff rond 1940 aan een opvolger van *Nieuwe gedichten* denkt, suggereert een brief van Ed. Hoornik aan uitgever Stols. Voor de poëziewerks 'Helikon' die Hoornik samenstelt, belooft Nijhoff een bundel waarvan 'Het uur u' als een nieuwe 'Awater' de afsluiter is.⁴³⁹ 'Voor dag en dauw' staat in het midden, en vormt zo de pendant van 'Acht sonnetten'. Als opening belooft Nijhoff nog eens acht nieuwe sonnetten, die op hun beurt 'een soort van tegenhanger tot de "Schaduwten"' moeten vormen.⁴⁴⁰ Dit sonnetoctet komt er niet en Nijhoff laat ook 'de 'Schaduwten"' (i.e. 'Voor dag en dauw') ongebundeld. De reden daarvan kan zijn dat de bijdragen aan de Helikonreeks niet te omvangrijk mochten zijn, want om die reden ketste het eerdere plan af om er de herdruk van *De wandelaar* in uit te brengen. Voordat Nijhoff tot een nieuwe bundel komt, staat hij er namelijk op dat de tweede druk van zijn debuut, dat hij in 1926 grondig, uit de handel wordt genomen of aangevuld met een 'herstelde' heruitgave van de eerste druk. Nijhoff gaat zelfs zo ver de tweede druk te willen laten vernietigen, maar daartegen protesteert zijn voormalige uitgever Van Dishoeck. In maart 1942 verschijnt de herstelde editie van *De wandelaar* alsnog bij Stols, tegelijk met *Het uur u, gevolgd door Een idylle*. Gezamenlijk ronden ze Nijhoffs oeuvre tot dan toe af en geven ze iets te zien van de symmetrie die Nijhoff blijkens de brief van Hoornik op dat moment nastreeft.

In 1926 paste Nijhoff zijn debuut aan aan zijn opvattingen over wat een moderne poëziebundel is, eind jaren dertig komt hij daarvan terug. In 1942 brengt hij *De wandelaar* terug in zijn oorspronkelijke vorm. In het voorwoord van de herdruk van zijn eerste dramatische gedicht, *Pierrot aan de lantaarn* in 1936, getuigt Nijhoff al van een 'vermeerderd respect voor het verleden', dat hem enkel de spelling heeft doen aanpassen.⁴⁴¹ Zijn dramatisch debuut krijgt vlak voor de oorlog een formele reprise in het dramatische gedicht in kwatrijnen 'Protesilaos en Laodamia; een idylle'. Ziet men in 'Het uur u' de formele pendant van 'Awater', dan is Nijhoff na *Nieuwe gedichten* vooral bezig geweest met het herhalen van zijn meest recente versvormen: het sonnetoctet en het langere gedicht. Met twee uitgaven in 1942 herneemt en herdrukt hij zijn oudste vormen. Bundeling is, zo vlak voor de oorlog, voor Nijhoff bezien niet enkel afronding van een bepaalde periode, zoals hij in 1929 naar aanleiding van Van Ostaijen stelde, maar van zijn gehele oeuvre tot dan toe.

Dat Nijhoff zijn dichterschap na 1934 formeel niettemin aan het heruitvinden is, laat de achterzijde van het typoscript van 'Voor dag en dauw' zien. In 1935 of 1936 schetst hij de inhoud van een nieuwe bundel met het beoogd aantal pagina's:⁴⁴²

⁴³⁹ Zie voor deze reeks Hilgersom 1999.

⁴⁴⁰ Nijhoff 1993,2:285.

⁴⁴¹ Nijhoff 1993,2:242.

⁴⁴² Nijhoff 1993,2:255.

De Straat door de Stad

	<i>Aanhef</i>	1
	<i>Open brief</i>	2
	<i>Voor Dag en D</i>	8
	<i>De man i/d straat</i>	25
Twee vertalingen naar	Heine	3
	<i>Prinsesselied</i>	10
		49

De 'Aanhef' is vermoedelijk een voorwoord zoals hij dat schreef voor de herdruk van *De wandelaar* in 1926 en herhaalde met *De Vliegende Hollander, De geschiedenis van den soldaat, Het verhaal van den vos*, de herdruk van *Pierrot aan de lantaarn* en later *Het heilige hout*. Dat Nijhoffs dichtbundel in rond 1935 ook proza mag bevatten, blijkt te meer uit de 'Open brief [aan Huizinga]' die ook in *De Gids* aan 'Voor dag en dauw' voorafging. Op die sonnetten volgt het gedicht dat bekend werd als 'Het uur u', maar lang 'De straat' heette en hier dus 'De man i/d straat'.⁴⁴³ Na dit titelgedicht volgen twee vertalingen van Heine, waarvan er één in 1932 in *Helikon* verscheen en de andere in portefeuille bleef. De bundel sluit met een 'Prinsesselied', dat gezien het ingeruimde aantal pagina's moet gaan om een tekst van tussen de 150 en 200 regels.⁴⁴⁴ Dorleijn en Van den Akker vermoeden dat het hier gaat om het dramatische werk dat Nijhoff samen met Anton van Duinkerken maakte voor het huwelijk van Juliana en Bernhard in 1936, *In Holland staat een huis*, dat enkele malen werd opgevoerd en gedrukt in een kleine, kostbare oplage.⁴⁴⁵ Nijhoff schreef het eerste deel maar dat beslaat ruim 700 verzen, de clausen van het personage 'De Prinses' tellen slechts 40 verzen. Mogelijk gaat het om het gedicht 'Het jaar 1572' (59 verzen), dat Nijhoff in 1934 opdroeg aan Prinses Juliana.

Hoe dan ook dacht Nijhoff niet lang na *Nieuwe gedichten* aan een voor zijn doen veelvormige dichtbundel. Welbeschouwd sluit dat aan op de toenemende reikwijdte van zijn poëziebundels: *De wandelaar* bestond voor driekwart uit sonnetten, *Vormen* nog maar voor de helft en sloot af met het *Fremdkörper* 'Kerstnacht', *Nieuwe gedichten* opende en sloot met een lang gedicht. Nijhoffs bundels bevatten steeds grotere variëteit aan tekstsoorten. De geschetste inhoudsopgave van *De straat door de stad* bevat proza en drama, vertaalde lyriek en een mengvorm van proza en epiek, werk in opdracht voor het koningshuis naast cultuurkritiek in sonnetten. Dit kan gezien worden als een verwijdering van Nijhoff eigen verdediging van de moderne dichtbundel, maar de toenemende heterogeniteit van de tekstsoorten kan zelf als de 'gang' van deze niet verschenen bundel gelden. Dat Nijhoff met zijn poëzie aansloot op verschillende vormen, genres, en paradigma's, laten zijn bundels die na 1934 wél verschijnen ook zien.

Nijhoffs werk na 1934 toont een veranderde en bredere opvatting van wat poëzie is, die zich niet meer veel gelegen lijkt te laten liggen aan wat Nijhoff eerder zelf verkondigde en schreef. Ook in het vele ongebundelde gelegenheidswerk zijn clusters te onderscheiden: de teksten voor het Koningshuis (1934-1948); losse gedichten voor het Nederlandse volk tijdens en vlak na de oorlog (1940-1945); vertalingen voor zijn tweede echtgenote, de

⁴⁴³ Nijhoff 1993,2:253-259.

⁴⁴⁴ 'Het uur u' telt 465 regels en met 25 pagina's is dat 18,6 regels per pagina.

⁴⁴⁵ Nijhoff 1993.2:255. Voor de opvoering zie Van der Plas 2000:236-237. Hij citeert een brief van Nijhoff waaruit blijkt dat ook deze voorstelling mislukte: 'Ik heb zoo'n nare nasmaak in mijn mond van de opvoeringen van ons stuk, en ik beschouw het als een dergelijke smaad ons aangedaan, dat ik heden aan Defresne – die ook een naam te verliezen heeft – verzocht heb het stuk niet meer uit te voeren.'

chansonnière Georgette Hagedoorn (1948-1952); de psalmberijmingen voor de Hervormde kerk (1951-1953). Voor de eerste twee hiervan zijn bundels aangekondigd geweest. De gedichten die Nijhoff tijdens en vlak na de oorlog als rijmprenten publiceerde, werden aangekondigd onder de titel 'Herinnering' in de reeks Tandem Aliquando van De Bezige Bij.⁴⁴⁶ Een bundeling van de poëzie die Nijhoff voor de Oranjes schreef kondigde uitgeverij Daamen in 1948 aan als 'Hart en kroon', ontleend aan de naam van Hagedoorns voordrachtprogramma ter gelegenheid van Wilhelmina's regeringsjubileum in september van dat jaar.⁴⁴⁷ Het laatste cluster, de psalmberijmingen, wordt pas gebundeld in de nieuwe psalmberijming die in 1968 verschijnt. Het feit dat Nijhoff na 1934 geen moderne poëziebundel publiceert, laat onverlet dat er na 1934 zeker een derde van zijn totale werk tot stand komt.

IV.1b Poëzie als drama

Gedurende zijn hele dichterschap heeft Nijhoff aan drama gewerkt en altijd schreef hij dat in verzen. Het is echter pas met *De ster van Bethlehem* (1942) dat hij een dramatische versvorm vindt die hij continueert. *Het heilige hout* bevat drie uniforme stukken, en de vorm ervan wordt hier nader beschouwd, na een korte gang langs de vormen van Nijhoffs vroege dramatische werk.

In zijn eerste decennium als dramatisch dichter worden Nijhoffs vormen steeds vrijer. *Pierrot aan de lantaarn* bestaat (na een rijmloze strofe van vijf regels) uit 79 kwatrijnen waarin twee stemmen elkaar afwisselen in gepaard rijmende viervoeters. In 'Kerstmacht' uit 1920 lossen vier stemmen elkaar soms af binnen de versregel, die eveneens uit gepaard rijmende viervoeters bestaat. Met zijn vertalingen van Ramuz uit 1926 en 1930 laat Nijhoff de vaste regellengte en het rijmpatroon los, en dat in toenemende mate. *Het verhaal van den vos* gaat verder in het dramatisch verslibrisme van *De geschiedenis van den soldaat*: rijmschema's wisselen, verzen eindigen tot twaalf keer achtereen op dezelfde rijmstam en versregels tellen een tot vijftien lettergrepen.⁴⁴⁸ Als Nijhoff met 'Heer Halewijn' in 1933 een eigen modern libretto schrijft, herstelt hij de vaste regellengte maar laat hij het eindrijm los. Dat is de constante in het werk uit de vroege jaren dertig, want voor 'Het veer' stond *De Vliegende Hollander* (1930), zijn eerste grote eigen toneelwerk, al in clausen van blank zesvoetig jambisch vers.

Dat Nijhoff na *Nieuwe gedichten* nieuwe vormen zoekt, blijkt uit *In Holland staat een huis* (1936). Het biedt een verzameling van de dramatische versvormen die Nijhoff beproefd heeft en nog zal beproeven. De proloog lijkt op *Pierrot aan de lantaarn*, met twee personages die in gepaard rijmende kwatrijnen spreken, maar deze regelmaat wordt doorbroken door een 'Een donderslag. Een stem'.⁴⁴⁹ Daarna krijgt elke spreker zijn eigen versvorm. Het Dienstmeisje opent het eerste deel met een monoloog in 110 rijmloze achtvoeters; de monoloog van het Verleden staat in gekruist rijmende kwatrijnen; zeven

⁴⁴⁶ Zie Renders 2004:40,70. Uit de prospectus: 'Herinnering door M. Nijhoff. De verzamelde, tot nu toe ongebundelde gedichten, waarin o.a. opgenomen de in de achter ons liggende vijf jaren geschreven tijdsverzen.'

⁴⁴⁷ Nijhoff 1993,2:368.

⁴⁴⁸ *De geschiedenis van de soldaat* is op dat punt nog conventioneeler dan *Het verhaal van den vos*. De eerste kent regels van acht tot vijftien syllaben, zes rijmwezen (waaronder de slotclaus), een rijk rijm en een keer twaalf gelijkrijmende regels achtereen (72). De tweede kent regels van één (94) tot dertien (106) syllaben, vier rijmwezen, een keer zeven (105-106) en een keer vijf, zes of zeven gelijke rijmen achtereen.

⁴⁴⁹ Nijhoff 1982,1:467-468.

Geesten spreken in kwatrijnen van tien tot vijftien lettergrepen. Het hoofdpersonage, De Prinses, neemt het woord in een sonnet (ABBA BAAB CDC DCD) en haar laatste claus telt opnieuw veertien regels, nu in gepaard rijmende regels zonder strofewit. De langste scène, die speelt in een arbeidersgezin, kent dezelfde strofering als 'Kerstnacht', maar heeft, met in totaal zeven personages, meer stemmen. Deze vorm zal Nijhoff hernemen met zijn lekenspelen, waartoe hij in de zomer van 1941 wordt gevraagd.⁴⁵⁰ De dramatische vormexperimenten van Nijhoff vinden dus plaats tussen 1926 en 1933. Daarna werkt hij beproefde vormen verder uit.

De ster van Bethlehem wordt eind 1941 voor het eerst opgevoerd. Nijhoff blijft eraan werken en acht het in 1942 goed genoeg om in zijn eigen *De Gids* te publiceren. Niet alleen houdt hij de vorm vast voor de paas- en een pinksterspelen waaraan hij zich in de oorlogsjaren zet, als voorzitter van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde zet hij ook zijn ideeën uiteen over hoe het contemporaine Nederlandse drama eruit zou moeten zien. In juni 1941 houdt hij een lezing over dramatische poëzie waarin hij het ontbreken van goed drama een 'gemis in onze moderne letterkunde' noemt. Dat gemis gaat hij tegen door formele reflectie: als hoofdoorzaak noemt hij 'het ontbreken van een aangewezen versvorm voor dramatische poëzie'. Na een overzicht van de dramatische traditie komt hij tot twee conclusies: 'Ik spreek mijn hoop uit dat het drama in onze letteren weer de plaats zal innemen die het tijdens de middeleeuwen had en de 17de eeuw. Daartoe is, volgens mijn inzicht, ten eerste dramatische poëzie vereist om ons dramatisch instinct, zolang op non-actief gesteld, weer te doen ontwaken. Deze dramatische poëzie, in het geval dat zijn de jambische versvorm kiest, zal moeten rijmen.'⁴⁵¹ Nijhoff rekent het dramatisch genre tot de poëzie, en daarmee, zo mag worden aangenomen, zijn eigen dramatisch werk tot zijn dichterschap.

Nijhoff beargumenteert zijn keuze voor poëzie op toneel door haar gelijk te stellen aan coulissen, voetlicht, schmink en kostuums. Wie proza prefereert doet er volgens hem beter aan 'van op een straathoek het leven gade te slaan of door een venster bij de burens naar binnen te kijken.' Poëzie geeft de taal ook op toneel een betekenisruimte en trekt de toeschouwer een wereld in die zich onderscheidt van de wereld waarin een alledaagse taal wordt gesproken. Het rijm wenst Nijhoff te handhaven zodat de taal als poëzie herkenbaar blijft en de kijker dus weet dat hij zich in een fictieve ruimte bevindt. Deze stellingen ondersteunt Nijhoff met het werk dat hij als toneeldichter net heeft afgerond, waar hij nog aan werkt of waaraan hij op het punt staat te beginnen. 'Een idylle' staat in kwatrijnen, Euripides' *Ifigeneia in Taurië* zet Nijhoff om in rijmende toneelverzen en ook *De ster van Bethlehem* kent rijmende regels van vaste lengte. Al deze teksten zijn geschreven om opgevoerd te worden, maar enkele voorbeelden tonen dat Nijhoff zijn dramatische poëzie vormgeeft met dezelfde technieken als hij ontwikkelde voor zijn moderne lyriek.

Een eerste voorbeeld daarvan is de vaste versregellengte. Ook als personages het woord van elkaar overnemen binnen een versregel, geeft Nijhoff dat betekenis. Dat toont de scène waarin de drie Wijzen uit het Oosten aan het hof van Herodes verschijnen:⁴⁵²

⁴⁵⁰ Voor een geschiedenis van de VCJC zie Boer. Voor het lekenspel zie: Toxopeus-Dirks en Toxopeus.

⁴⁵¹ Nijhoff 1982,2:942.

⁴⁵² Nijhoff 1942:22, Nijhoff 1982,1:277.

Ik voel mij niet mijzelf. — Terwijl de ster verbleekt
 versta ik meer en meer hetgeen zij tot mij spreekt. —
 Herodes veinsde ontroering, hebbende bereids
 een plan beraamd om de geborene bijtijds
 onschadelijk te maken. — Wat gaat mij dit aan?
 Als 't kind bestaan moet, zal het desondanks bestaan, —
 Wat meer mij treft, zijn deze vorsten die ik nu
 een uur lang heb bespied. Zo argeloos als hij sluw,
 zo edel als hij laag is, zijn ze; en toch, hij wil
 in zijn misdadige opzet hen betrekken. — Stil:
 wie ried hem dit? wie was zo blind, zo eerloos? — Ik. —
 Met alle middelen waarover ik beschik
 herstelle ik dit. Tot elken prijs. Ik zweer
 nooit ziet Herodes deze wijze vorsten weer.

In veertien regels verandert de Romeinse officier zijn plan en zijn leven. In kort bestek gaat hij zijn daden na en komt tot de conclusie dat hij het zelf is geweest die fout zat, meer nog dan Herodes. Let op de positie van 'Ik', dat extravagant geïsoleerd staat aan het einde van de elfde regel. Dat deze formele benadering van Nijhoffs toneelpoëzie vruchtbaar blijkt te zijn, maakt haar tot meer dan speelttekst. Bovenstaande claus kent zeven enjambementen, wat de tekst hortend doet verlopen; de sprongen die de officier in zijn gedachten maakt worden bovendien in de versvorm zichtbaar gemaakt; de gedachtestrepen en de door de officier zelf beantwoorde vragen die hij zich stelt, visualiseren dat.⁴⁵⁷ Wanneer deze veertien regels gelezen worden als een sonnet, vindt de volta plaats in de elfde regel, een regel die eindigt met het typografisch uitstekende '— Ik. —'. De volta voltrekt zich dus ook visueel in het dramatisch personage.

Hetzelfde procédé laat de laatste grote claus van het stuk zien. Daarin wordt het personage gekerstend dat Nijhoff zelf toevoegde aan de stof uit de evangeliën. Eva, als veroorzaakster van de erfzonde, krijgt het laatste woord en wordt verlost van haar oudtestamentische ban. Opnieuw telt haar claus veertien regels met een volta na regel acht, waarin 'al het oude' wordt afgesloten:⁴⁵⁸

Zie het Lam God's dat 's werlds zonden op zich neemt.
 Hemel en aarde zijn niet meer elkander vreemd.
 Genade heerst. — Zie, deze liefelijke staf,
 die Adam, heengaand uit het Paradijs, mij gaf,
 die mij tot steun gesterkt heeft, eeuwenlang, wiens hout
 mijn hand troost en herinneringen toevertrouwt
 waarbij ik beurtelings lach en uitbarst in geschrei,
 zie, ik verbreek hem. — Al het oude is nu voorbij.
 Door niemand zij naar 't Paradijs terugverlangd.
 nu deze vlucht de vlucht uit Eden's Hof vervangt.
 Zie, met de beide stukken, vorm ik thans een Kruis.
 Dit zij mijn teken, dit geleide mij naar huis:
 en 't zal geen huis zijn waar één menschenpaar in leeft,
 maar 't Huis mijn Vaders dat vele woningen heeft. —

⁴⁵⁷ De clausen van de Romeinse officier onderscheiden zich ook daarin van die van de overige personages: de monoloog van Eva bestaat uit zinnen met veel minder plotselinge regelafbrekingen (6 op 36 regels), de lange droom die Herodes navertelt is eveneens geschreven met een rustiger regelval (8 op 40), in de officiersclaus kent de helft van de regels een sterk enjambement.

⁴⁵⁸ Nijhoff 1942:50; Nijhoff 1982,1:301.

O onze Vader, Gij die in de hemelen zijt,
ik bid U dat Gij mij niet in verzoeking leidt;
want Uw is 't Koninkrijk, de kracht, de heerlijkheid. –

Haar claus gaat na de veertien regels nog drie regels door, maar die regels zijn niet Eva's eigen tekst; haar zinnen gaan over in het Onzevader. De individuele lyriek van het sonnet wordt zo afgelost door de bovenpersoonlijke taal van de liturgie. Dat deze drie extra regels één rijmstam hebben, bevestigt dat ze losstaan van de veertien paarsgewijs rijmende ervoor.

In zijn dramatische poëzie creëert Nijhoff na *Nieuwe gedichten* een nieuwe functie voor zijn meest gehanteerde lyrische vorm: het dramatische sonnet. Al voor *De ster van Bethlehem* deed hij dat in *In Holland staat een huis*, waarin de dramatische hoofdrol wordt vertolkt door de Prinses. Haar eerste claus is met de strofering en het rijmschema een klassiek sonnet, waarbij de volta kan worden geplaatst in regel 9: 'Laat mij alleen', zegt de Prinses, waarna ze zich voor het laatst een uur in haar verleden terugtrekt.⁴⁵⁹ De laatste van haar vier clausen telt opnieuw veertien regels, maar nu in gepaard rijm en zonder strofering. In dit dramatische sonnet blikte de prinses terug op haar kindertijd als de positie van een schrijfster achter het raam. Tussen regel elf en twaalf verklaart ze die positie tot verleden tijd. De twee sonnetten (links het eerste, rechts het tweede) laten dus de dramatische ontwikkeling van de prinses zien:⁴⁶⁰

Uw spel heeft vragen in mij op doen komen,
Verleden, – maar welk antwoord moet ik geven?
Gij hebt elk ding in helder licht geheven
maar het werd onaantastbaar als in dromen.

Hun lied is in mij zingende gebleven,
maar waar is, vroeg ik, 't water? waar de bomen?
Toen heeft mij liefde bij de hand genomen
en wijst me een alle rust ontzeggend leven.

Laat mij alleen. – Weet gij het tuinhuis waar,
Verleden, ik mijn sommen placht te maken?
Daar wacht een feest. Daar staat een maaltijd klaar.

Wat antwoord ik? – Ik zal U niet verzaken.
Gaat heen, hebt goed gezelschap aan elkaar.
Laat mij, één uur, met wat mij lief werd waken.

De vrouw gaat heen, maar het vuur brandt voort.
Ik ben verantwoordelijk voor mijn woord,
mijn woord, mijn huis. – Ik herinner me, dat
Ik vroeger als kind aan het venster zat:
er waren ijsbloemen op het raam,
ik schreef in de bloemen, een woord, een naam;
toen zag ik, door wat ik geschreven had,
de overkant, de straat, heel de stad,
en ik kreeg, voor 't eerst de gedachte,
de wereld staat op mijn woord te wachten. —
Oude dingen, gij waart mijn voorbereiding.
Ik neem afscheid van u, ik versta de tijding.
Brandt voort, vuur, en gij, schrijf voort, mijn hand.
Land, werk voor uw huis, huis, werk voor uw land.

De volta van het eerste prinsessensonnet (afzondering in het verleden) keert Nijhoff in het tweede om door haar afscheid van het verleden te laten nemen. Haar schrijfsels op het raam opende het zicht op 'de overkant', maar in plaats van een metafysische gene zijde, betreft het hier de straat en 'de stad'. Dit inzicht doet haar de drempelzone verlaten en haar taak als leidster van het land aanvaarden. De liminale positie wordt echter niet verworpen maar, na de volta in regel elf, als 'voorbereiding' gezien. Dat wil zeggen dat de wending geen breuk maar continuïteit markeert.

⁴⁵⁹ Nijhoff 1982,1:483-484.

⁴⁶⁰ Nijhoff 1982,1:483-484,498.

Draait een standaard lyrisch sonnet om zijn volta, in deze voorbeelden van Nijhoffs toneelpoëzie draait de gehele dramatische structuur om de volta's in de veertienregelige clausen. Daarna blijkt de loop van de handeling voorgoed veranderd, wat deze momenten maakt tot wat Aristoteles de 'peripetie' heeft genoemd. In zijn *Poëtica*, waarin hij het drama als subgenre van de poëzie beschouwt, besteedt hij veel aandacht aan het omslagpunt in de plot. Na een herkenningsscène ('anagnorisis') volgt de 'peripeteia', volgens Aristoteles 'de ommekeer in het verloop van de handeling naar het tegenovergestelde'.⁴⁶¹ Aristoteles noemt twee voorbeelden van een dergelijke plotwending: het zelfinzicht van Oedipus en de herkenningsscène tussen Orestes en zijn zus in *Ifigeneia in Taurië*. Juist dat stuk is Nijhoff in 1940 aan het vertalen, en het ligt voor de hand dat hij dit gegeven welbewust toepast in zijn eigen dramatische werk. Al in *In Holland staat een huis* zegt de Prinses bij wijze van herkenning: 'Ik versta de tijding', in *De ster van Bethlehem* is de peripetie eveneens het gevolg van het 'verstaan' van wat de ster de officier te zeggen heeft. De officier betreft het inzicht op zijn eigen leven en handelen, en stelt vanaf dan zijn handelen af op zijn nieuwe opdrachtgever, namelijk de 'ster van Bethlehem' (in plaats van Herodes).

Dat Nijhoff zijn eerste bijbelse stuk naar deze ster vernoemt, kan verklaard worden doordat ook dit zwijgende titelpersonage een peripetie ondergaat. Het inzicht van de officier vindt pas plaats 'terwijl de ster verbleekt'. Het lijkt erop dat de bovenaardse aanwezigheid zich op dat moment terugtrekt. Als het koor op het einde van het stuk zegt: 'Geen ster zal thans de gids meer zijn', is dat eenzelfde *immanent turn* als die Nijhoff in zijn kritieken, in 'Het lied der dwaze bijen', *De pen op papier* en 'Het veer' uittekende.⁴⁶² De betekenis van de beweging verschilt weliswaar per geval, maar telkens gaat het om de afwijzing van wat het aardse leven overstijgt. In *De ster van Bethlehem* vindt deze dynamiek plaats binnen de encenering van het kerstgebeuren. Ook de menswording van God door Jezus presenteert Nijhoff in een 'immanent frame'. Na dat aanvankelijk in kritisch proza en in gedichten gedaan te hebben, dat hij vanaf de jaren dertig daarvoor in dramatische poëzie. De versvorm die hij het meest beoefende, het sonnet, neemt hij op in de dramatische structuur. De volta ofwel wending uit het sonnet promoveert hij tot peripetie.

IV.2 Intertekstuele dynamiek – Van modern naar klassiek

Al Nijhoffs toneelwerk behoort tot de dramatische poëzie en zijn dramatische poëzie bestrijkt zijn hele oeuvre. Toch is *De ster van Bethlehem* daarbinnen in 1942 zijn eerste succes te noemen. Na publicatie in *De Gids* wordt het vier keer in boekvorm gedrukt door de VCJC, in 1950 verzameld, in 1961 als Ooievaarpocket gedrukt en tot ver in de jaren zestig opgevoerd in stad en land, waardoor het uitgroeide tot het meest gespeelde Nederlandse toneelstuk na Vondels *Gijsbrecht van Aemstel*.⁴⁶³ Dat Nijhoff doorwerkt tot hij een homogeen drieluik bijbelse spelen heeft, maakt *Het heilige hout* tot een consistent onderdeel van zijn dichterschap.

⁴⁶¹ Aristoteles 1988:47.

⁴⁶² Dorleijn 1993:18 stelt over de ster in Nijhoffs werk: 'De wisselende rol van de sterren – als hemelse geborgenheid, hemels ideaal of afgedane hemelse orde – loopt parallel met de ontwikkeling van Nijhoffs dichterschap.' Spillebeen 1977:287 verbindt de ster met de 'fundamentele ommekeer in Nijhoffs levensvisie: niet langer de aarde ontvluchten om de hemel te vinden, maar de hemel zoeken op aarde.'

⁴⁶³ Zie Albach 2005. In 1961 verscheen de derde druk van *Het heilige hout* naast de bloemlezing *Lees maar er staat niet wat er staat* als Ooievaarpocket bij Bert Bakker in tienduizend exemplaren.

Het meeste van Nijhoffs dramatische poëzie begon als werk in opdracht. Voorafgaand aan de voltooiing van zijn lekenpeltrilogie was 'Kerstnacht', uit 1921, de laatste dramatische tekst die hij schreef zonder daarvoor een opdracht te hebben gekregen. Dat hij deze tekst opnam in zijn eigen poëziebundel *Vormen*, bevestigt de status ervan als primair eigen werk. Wanneer Nijhoff in het begin van de jaren dertig een aantal opdrachten gaat aannemen voor toneelwerk, blijkt uit woorden vooraf dat hij de aanleiding 'van buiten' wenst te verantwoorden. Voor zijn Ramuz-vertalingen uit 1926 en 1930 geldt dat nog niet, maar in de vroege jaren dertig probeert Nijhoff bij voorbaat de mogelijke kritiek op zijn werk in opdracht te weerleggen. In 1930 schrijft hij dat hij met *De Vliegende Hollander* zijn dichterschap 'niet langer [wenst] aan te wenden tot verheldering van persoonlijk gevoelsleven, maar in dienst [wenst] te stellen voor de vormgeving van een gedaante, welke in ons volksbewustzijn ongeboren rondwaart'.⁴⁶⁴ Nijhoff verdedigt hier, in lijn met *De pen op papier*, de thematische heroriëntatie van zijn dichterschap. In 1933 noteert hij echter voorafgaand aan 'Heer Halewijn' dat zijn opdrachtgevers tot de weinigen behoren 'welke beseffen, dat in dezen tijd van afslijtend individualisme, kunstenaars initiatief van buiten noodig hebben'.⁴⁶⁵ In het voorwoord bij *Het heilige hout* gaat Nijhoff nog verder: behalve thematisch en institutioneel stelt hij dat hij is gaan inzien 'dat geen dichter zingt tenzij hij luistert naar iets dat buiten hem is'.⁴⁶⁶ Hiermee lijkt Nijhoff zich ver te hebben verwijderd van de dichter die hij in de jaren twintig was, en komt hij in de buurt van de bekeerde modernist Eliot, die schreef dat 'there is something outside the artist to which he owes allegiance' en zich definieerde als 'classicist in literature, royalist in politics, and anglo-catholic in religion'.⁴⁶⁷ Dorleijn en Van den Akker interpreteren Nijhoffs zin uit 1950 in een institutioneel kader, en stellen dat hij na 1936 'alleen nog door prikkels van buiten – de gelegenheid, de opdracht, de vertaling – aan het werken gaat', en daarmee een einde kwam aan het 'het dichterschap dat van binnen voldoende impulsen krijgt om zich te verwerkelijken'.⁴⁶⁸ Het criterium dat een dichterschap 'impulsen van binnen' nodig heeft, stoelt op het romantisch expressivisme dat Nijhoff al in de jaren 1924-1927 aanvocht door de poëzie het primaat te geven op de 'aandoeningen'. Bovendien diskwalificeert het Nijhoffs dramatisch werk en bijna al zijn werk van na 1934 als poëzie. In wat volgt wordt bevraagd of Nijhoff het primaat van de poëzie liet vallen door zijn poëzie, al was het maar via opdrachten, ondergeschikt te maken aan paradigma's 'van buiten'. De analyse van de intertekstuele dynamiek van zijn dichterschap bouwt voort op §III.2 door zijn verhouding tot Tachtig en tot Eliot na 1934 te bezien.

IV.2a *Nijhoff en Eliot (bis)*

Dorleijn stelde dat Nijhoff *Vormen* beter had kunnen eindigen met 'Het lied der dwaze bijen' dan met 'Kerstnacht', omdat dat eerste gedicht beter het echec van Nijhoffs vroege dichterschap zou weergeven.⁴⁶⁹ Nijhoffs keuze toont echter al vroeg zijn occupatie met poëzie als dramatisch genre, dat hem gedurende zijn gehele moderne smaldeel bezig blijft houden; dat blijkt uit de vertaal- en schrijfp opdrachten die hij aanneemt. Dat hij het

⁴⁶⁴ Nijhoff 1981,1:144. Zie Hoogedoorn 1964 voor een analyse.

⁴⁶⁵ Nijhoff 1994:276.

⁴⁶⁶ Nijhoff 1982,1:256

⁴⁶⁷ Zie Eliot 1969:x en Eliot 1928:x

⁴⁶⁸ Nijhoff 1993,2:371

⁴⁶⁹ Dorleijn 1995:19.

dramatische genre zelfs hoger aanslaat dan lyriek, suggereert een bespreking in *De Gids* uit 1933. Nijhoff bespreekt dan de leken spelen van Anthonie Donker en Henriëtte Roland Holst, en stelt ten aanzien van de laatste opgelucht vast dat ze niet is gaan behoren tot 'het geslacht der droomdichters [...] de begoochelden, die menen dat deze wereld waarde verkrijgt door een van buiten komende verbeelding, en wier poëzie soms ontroert door een superieure teleurstelling.'⁴⁷⁰ Nijhoff verwijst met deze 'droomdichter' wellicht naar Henriëttes neef Adriaan, of anders wel naar zijn eigen poëzie. De 'superieure teleurstelling' is synoniem aan het 'succesvol echec' waarvan Nijhoffs eigen gedichten rond 1924 schoolvoorbeelden werden.⁴⁷¹

Hoewel hij zich meer bewonderend uitsprak over Adriaan, volgt Nijhoff als criticus de dichtelijke ontwikkeling van Henriëtte Roland Holsts dramatische poëzie meer nauwgezet. In zijn tweede 'Kroniek' in 1931 besprak Nijhoff Roland Holsts leken spel *Kinderen van dezen tijd* en nog veel eerder, in december 1921, schonk hij aandacht aan haar dramatische gedicht *Het offer*.⁴⁷² Dat zijn aandacht uitgaat naar het creëren van een moderne vorm voor dramatische poëzie, bleek ook uit een bespreking van Kalma's *Saul. Een tragedie* uit 1925. Daarin vraagt Nijhoff heel dringend (met uitroepeteken) om een moderne Nederlandse toneeltaal: 'De versificatie is voor hem natuurlijk bijzaak. Voor ons niet. Iemand die geen dichter is wordt dit niet door een bijbels gegeven. Waarachtig, weg met de 'tale Kanaäns' in de poëzie, waarin alle enigszins plechtige en slap-devote openlucht-spelen worden geschreven!'⁴⁷³ En als hij in hetzelfde jaar Moulijn-Haitsma Müllers *Het herwonnen paradijs* bespreekt, stelt hij: 'Ik kan het niet helpen, maar ik word hier wee van het woord ziel, van het woord alleen al'.⁴⁷⁴ Grote problemen heeft hij met de bijbelse intertekst van het stuk: 'De dichteres was verloren toen zij de ziel Eva in plaats van Gerda noemde'. De vraag is of Nijhoff nu fundamenteel veranderd is als hij in 1941 zelf een spel schrijft vol bijbelse personages, onder wie Eva. Het antwoord is ontkennend, zo bleek al uit de analyse van *De ster van Bethlehem*. Ook de bijbelse materie hervormt Nijhoff zo dat het deel van zijn poëtisch oeuvre wordt: hij past hij primaat van de poëzie toe in een christelijke context.

Nijhoffs keuze voor het drama is een uitbreiding van de vormen uit *Vormen en Nieuwe gedichten*. Nijhoff ziet het drama als de richting die de moderne poëzie moet inslaan om los te komen uit wat hij steeds vaker haar 'impasse' gaat noemen. In zijn lezing uit juni 1941 over dramatische poëzie signaleerde hij, onder verwijzing naar Hoorniks lange gedicht *Mattheus*: 'Er is in de moderne lyriek menig verschijnsel dat naar de richting van dramatische poëzie wijst. Er is een vrijer rijmtechniek, er is een spreektoon hoorbaar in de zogenaamde "poësie parlante", er is een afstand nemen van zichzelf, er worden niet slechts vervoerde ogenblikken, er worden zielsprocessen blootgelegd.'⁴⁷⁵ Tot het 'afstand nemen van zich zelf' had hij eerder al besloten, in *De pen op papier*, herhaald in de voorwoorden bij zijn dramatische poëzie uit 1930 en 1933. Het nieuwe paswoord is het begrip 'zielsproces', dat Nijhoff afzet tegen 'vervoerde ogenblikken'. De epifanische momentsbeleving die hij in de jaren twintig aan de hand van Marsman kenmerkend noemde voor de moderne lyriek, stelde hij in *Vormen* zelf centraal als de 'sublieme / Momenten' uit 'Het tuinfeest' en hernam die in *Nieuwe gedichten* als het 'kort geluk, telkens opnieuw gesticht' in het zevende uit de

⁴⁷⁰ Nijhoff 1982,2:756-757.

⁴⁷¹ Zie §III.3.

⁴⁷² Nijhoff 1982,2:676-692;111-114.

⁴⁷³ Nijhoff 1982,2:284.

⁴⁷⁴ Nijhoff 1982,3:269-273.

⁴⁷⁵ Nijhoff 1982,2:944.

afdeling 'Acht sonnetten'.⁴⁷⁶ Met de langere gedichten van daarna, 'Awater', de sonnettenreeks 'Voor dag en dauw' en 'Het uur u' creëerde hij een dramatisch verloop, maar de verandering die zich in de personages voltrekt, werkt Nijhoff pas goed uit in zijn toneel.

Dit centrale woord 'zielsproces' laat Nijhoff nogmaals vallen als hij in oktober 1941 Walschaps roman *Bejegening van Christus* bespreekt.⁴⁷⁷ Dat het centraal blijft staan in zijn werk blijkt als hij in 1952 een kort stuk schrijft over *The Cocktail Party* van T.S. Eliot, waarvan hij dan de vertaling heeft afgerond. De formele kwestie verbindt hij via Eliot aan een 'moderne levenshouding'. Nijhoff schrijft:⁴⁷⁸

Het publiek, aldus Eliot, moet zijn eigen omstandigheden, zijn eigen overwegingen en in de gesprekken zijn eigen taal herkennen. Maar dit kan, volgens Eliot, nimmer in proza geschieden. Evenals de toneelschrijver compositorisch talent moet hebben om dagelijkse gebeurtenissen aanschouwelijk te maken achter het voetlicht, moet hij een dichter zijn om de dagelijkse gesprekken te doen verstaan als een zielsproces.

Eliot is in deze opzet geslaagd. Zijn stuk, dat naar het uiterlijk een salonstuk is, geeft in wezen een uitbeelding van een moderne levenshouding en kijkt op de mensheid.

Net als Nijhoff ziet Eliot de moderne poëzie zich voortzetten in het dramatische genre, en de toekomst van het dramatische genre in het versdrama. Het moderne versdrama moet het zware 'drama in verzen' vervangen voor een hedendaagse spreektaaligheid. Formeel opereren beiden opvallend parallel, maar het verschil zit in hun verhouding tot de christelijke intertekst.

Als Nijhoff de opdracht krijgt om Eliots vierde toneelstuk *The Cocktail Party* (1949) te vertalen, wordt de band tussen beiden voor het eerst expliciet. Bleef Nijhoffs kennis van Eliot in de jaren twintig en dertig speculatief, in 1950 publiceert hij in *De Gids* drie vertalingen van Eliots gedichten. In 1951 verschijnt *De cocktailparty* in boekvorm, in januari 1952 wordt het voor het eerst opgevoerd door de Nederlandse Comedie in regie van Johan de Meester jr. Het geciteerde artikel dat hij in 1952 voor *Het Vrije Volk* schrijft, toont vertrouwen met Eliots lezing 'Poetry and drama' uit 1951. Daarin wijst Eliot in dezelfde richting als die Nijhoff zelf in 1941 aanwees voor moderne dramatische poëzie. Het drama moet poëzie zijn, en de poëzie spreektaalig: 'Wij dienen ons publiek zodanig aan poëzie te wennen, dat het ophoudt er zich van bewust te zijn'. De reden daarvoor is 'dat poëzie niet enkel een stilering is, of een toegevoegde verfraaiing, maar dat zij het drama verheft'.⁴⁷⁹ Formeel verschillen de uitkomsten bij beide dichters licht: waar Nijhoff uitkomt op een vaste regellengte met eindrijm, houdt Eliot het op 'een regel van wisselende lengte en een wisselend aantal lettergrepen, met een cesuur en drie accenten'.⁴⁸⁰ In 1941 had Nijhoff al op basis van de verschillen tussen het Engels en het Nederlands besloten tot het rijm, en hij zal daaraan vasthouden. Eliot werkt aan toneelpoëzie die zichzelf onherkenbaar maakt als

⁴⁷⁶ Nijhoff 1993,3:375-377. Eerst 'De Hofstee' en vanaf de vijfde druk in 1946 'Ad infinitum'.

⁴⁷⁷ Nijhoff 1982,2:954.

⁴⁷⁸ Nijhoff 1982,2:1043-1044.

⁴⁷⁹ Eliot 1962:359-361, geciteerd in de vertaling die Bert Voeten in 1954 maakte.

⁴⁸⁰ Eliot 1962:364-366. Nijhoffs en Eliots argumenten tegen het prozadrama zijn eender: het verouderd te snel. Eliot spreekt over de 'in mijn jeugd zo bewonderde en nu haast niet meer gelezen prozastukken van Maeterlinck'. Nijhoff 1982,2:943 schrijft in zijn lezing: 'Een bijkomstig nadeel van proza is dat het sneller verouderd [...] Zelfs grote moderne meesters van het proza, als Maeterlinck en D'Annunzio, zijn reeds "époque" geworden, al hebben ze beiden gepoogd het leven voor te stellen als bewogen door geheimzinnige machten. Verzen geven nu eenmaal een onmiddellijker beeld van deze geheimzinnige vibratie. Het is hun enig bestaansrecht.'

poëzie, en slaagt daarin steeds beter, tot de critici van *The Confidential Clerk* (1954) niet meer merkten dat ze naar poëzie luisterden.⁴⁸¹

Drama isoleert poëzie minder dan lyriek en stelt haar in dienst van de ontwikkeling van het personage. De manier waarop Nijhoff sonnetten in zijn toneelpoëzie inzet liet dat zien. In de uitkomst van dat 'zielsproces' verschillen Nijhoff en Eliot echter beslissend en zijn ze bijna elkaars spiegelbeeld. Nijhoffs toneelwerk uit *Het heilige hout* is geschreven om uitgevoerd te worden in kerkelijke context, maar het 'zielsproces' en de peripetie ervan beantwoorden aan zijn 'immanent frame'. Hetzelfde geldt voor zijn werk voor het vorstenhuis: na *In Holland staat een huis* wordt ook *De klok der waarheid* (1948) opgevoerd voor koninklijk publiek, en beide stellen prinses en later koningin Juliana niet voor als soevereine heerseres, maar als nederige dienaressen van het volk.

Eliots dramatisch dichterschap ontwikkelt zich omgekeerd: na twee kerkelijke versdrama's in opdracht, *The Rock* en *Murder in the Cathedral*, gaat hij zijn christelijke thematiek verhullen. Dit doet hij door *The Family Reunion* (1939) en *The Cocktail Party* in burgerlijke milieus te laten afspelen. Het stuk dat Nijhoff vertaalde is niettemin een martelaarsdrama, zij het minder evident dan *Murder in the Cathedral*. Dat handelde nog geheel om de aartsbisschop Thomas Becket, die terugkeert naar Canterbury in de wetenschap dat hij door koning Hendrik II zal worden vermoord. Het martelaarschap aanvaardt hij als zijn lot. In *The Cocktail Party* is een vergelijkbare rol weggelegd voor het personage Celia Coplestone. In het eerste bedrijf is zij nog van de partij, maar als in het derde bedrijf, twee jaar later, opnieuw een cocktailparty wordt gehouden, is zij er niet meer bij. Ze heeft zich in 'Kinkanja', het verre Oosten, bij de 'liefdeszusters' gemeld en blijkt na 'onlusten' door 'inlanders' te zijn vermoord. Het gerucht gaat dat zij 'gekruisigd moet zijn / vlakbij een mierenhoop.'⁴⁸² Uit het tweede bedrijf blijkt dat Eliot haar einde, net als dat van Becket, vormgeeft als een keuze voor de martelaarsdood. Celia spreekt er met de psychiater Reilly, aan wie ze de vraag voorlegt of het mogelijk is een einde te maken aan het burgerlijk stadse bestaan waarvan ze enkel de zinloosheid ervaart:⁴⁸³

CELIA

is er geen andere weg... dan zie ik geen uitkomst.

REILLY

Er is een andere weg, als u die aandurft.
De eerste kon ik met vertrouwdheid beschrijven
omdat hij feitelijk de bekende weg is
die wij bewandeld zien door vrijwel allen om ons heen.
De tweede is onbekend, en vergt dus geloof...

De 'andere weg' die Reilly schetst, leidt Celia uit haar impasse (Nijhoff vertaalt 'I feel just hopeless' vrij met '...dan zie ik geen uitkomst') van de salon waarin het stuk speelt. Eliot verwijst in zijn beschrijving daarvan naar zijn eigen modernisme, als hij Reilly Celia laat adviseren om de 'uiterste vereenzaming' te verlaten die 'heerst in de troosteloze spokenwereld / van verbeelding, herinneringen en schuifelende verlangens'. De setting van *The Waste Land* in de maand april, 'mixing memory and desire', voert Eliot in 1949 op als het

⁴⁸¹ Browne 1969:288. Zie ook Harding 2011:131

⁴⁸² Nijhoff 1982,3:397

⁴⁸³ Nijhoff 1982,3:366

beginpunt van de weg die naar de 'hel' leidt. Cecilia antwoordt: 'In die hel ben ik geweest.'⁴⁸⁴ Haar keuze voor het 'geloof' en de 'andere weg' betekent dan ook haar exit in het stuk. De gang die ze maakt is een tocht uit de hel (het societyleven) via de louteringsberg (het sanatorium waar de psychiater haar heen stuurt) naar het paradijs (de martelaarsdood aan het kruis). Eliots subtekst is hier Dante, maar als setting van zijn stuk kiest hij de moderne grootstad. De peripetie, het 'zielsproces', vindt plaats in het personage dat zich losmaakt uit de eenheid van plaats van het stuk, en dat doet door het te verlaten.

Hoewel beiden zich dus toeleggen op de modernisering van het versdrama, is de uitwerking tegenovergesteld: Eliot leidt zijn burgerlijk personages in een societystuk naar een religieus leven buiten het zicht van het theaterpubliek; Nijhoff meet zijn bijbelse personages een immanent wereldbeeld aan binnen de christelijke setting van het kerkelijk toneel. De overeenkomst ligt in de rol die het drama heeft gespeeld in de dynamiek van hun dichterschap. Zowel Eliot als Nijhoff zien in het drama als mogelijkheid de eerder ondervonden beperkingen van de moderne poëzie te doorbreken.⁴⁸⁵

IV.2b Nijhoff en Tachtig (bis)

Het beginpunt van de moderne Nederlandse poëzie legde Nijhoff als criticus van meet af aan bij de Beweging van Tachtig. Tegen de achtergrond daarvan, en vaak met gebruikmaking van het kritisch vocabulaire van Kloos en Van Deysse, probeerde hij in de jaren twintig zijn eigen generatie als nog moderner ('modernissimus' zelfs) te presenteren, maar hij bleef schatplichtig aan Tachtig. De vraag is of Nijhoff na het modern smaldeel van zijn kritieken ook anders gaat aankijken tegen zijn afzetpunt.

Zijn belangrijke 'Kroniek der Nederlandse Letteren' in *De Gids*, begint Nijhoff in juni 1931 met de *Litteraire herinneringen uit den Nieuwe-Gids-tijd* van Frank van der Goes. In de bespreking van een poëziebundel van Verwey die daar direct op volgt, stelt Nijhoff dat er onderscheid gemaakt moet worden tussen 'Tachtig' en *De Nieuwe Gids*.⁴⁸⁶ 'Tachtig' noemt hij nu meer dan alleen maar een literaire beweging, waartoe hij ook schilderkunst (Van Gogh), architectuur (Berlage) en politiek (Domela Nieuwenhuys) rekent. Hij schetst de opkomst en ondergang van *De Nieuwe Gids* als een zeldzaam moment waarop 'hetgeen in ons volk onbewust tot opstand roerde onder de hegemonie der letterkunde tot uiting werd gebracht.'⁴⁸⁷ De literatuur ging dus voorop in de vernieuwing van de maatschappij en van deze revolutionaire ('opstand') 'omkeer van '80' kent Nijhoff maar een precedent: 'de tijd der Psalmvertaling en Geuzenliederen'. Met de formulering 'de hegemonie der letterkunde' benadrukt hij het primaat van de poëzie, en op dat punt blijft Tachtig dus van groot belang

⁴⁸⁴ Nijhoff 1982,3:367. Eliot 1962:190-191. Vgl. ook Nijhoff 1982,2:1162: 'De wereld is een hel, een woestijn, voor wie zijn ogen durft opendoen.'

⁴⁸⁵ Dat het versdrama in Engeland na Eliot niet lang wordt doorgezet, is een ander verhaal. Badenhuisen schrijft hierover (in Harding 2011:131): 'Eliot's drama represented a dead end.' In Nederland kreeg Nijhoffs drama vooral vervolg van dichters als Hoornik en Van der Graft, die zich verzamelden rond het tijdschrift *Wending: tijdschrift voor evangelie en cultuur*. Zie voor de invloed van Nijhoff op Van der Graft: Gillaerts 1987.

⁴⁸⁶ Dat doet hij voor het eerst bij bespreking van Matthijs Vermeulens verzamelde muziekkritieken in *De Gids* van september 1929. Nijhoff (1961:621-22) ziet Gorter er als opvolger van Van Deysse, Van Deysse van Kloos, Kloos van Perk: 'Ik zou dit voor Gorter ten opzichte van Van Deysse, voor Leopold ten opzichte van Gorter kunnen doortrekken, en het zou u misschien duidelijk worden, hoe de omkeer van '80, die zich anders waarschijnlijk schilderkundig of sociaal gekleurd het helderst geformuleerd had, thans, door de machtige persoonlijkheden dezer schrijvers en hun onderlinge relaties, voornamelijk onder letterkundig aspect op geheel ons volk invloed heeft doen gelden.'

⁴⁸⁷ Nijhoff 1982,2:661.

voor Nijhoff. Maar in plaats van Tachtig als modern beginpunt te zien, monumentaliseert hij het 'klassiek gebouw, dat men tussen 1880 en 1890 had opgericht'. Door de vergelijking met de tijd tussen 1568 en 1572, de Geuzenliederen, het Wilhelmus, de psalmberijming van Marnix, plaatst hij Tachtig in een nationaal-historisch kader. En Nijhoff krijgt oog voor de dynamiek in het dichterschap van de dichters van Tachtig ná de jaren tachtig.⁴⁸⁸

Dan komt de tijd dat de mannen streefden naar theoretische uitwegen en verbredingen. Sommigen zochten, voor de hand liggend, in sociaal werk, zoals Van Eeden, anderen in een denkbeeldige mensheid, als Gorter, weer anderen in wijsgerigheid, als Verwey. Er waren er ook wier tachtigerschap zich in de speciaal-letterkundige richting voortzette, welke De Nieuwe Gids, van de oprichting af, had voorgestaan; die, kan men zeggen, blind waren voor de breder beweging welk zij hadden helpen ontvlammen

Nijhoff onderscheidt twee soorten Tachtigers: zij die 'speciaal-letterkundig' bleven (waarmee hij Kloos en Van Deyssel lijkt te bedoelen) staan tegenover hen die 'uitwegen' en 'verbredingen' zochten (Van Eeden en Gorter). Van deze twee verschillende uitwerkingen van de literaire revolutie, suggereert Nijhoff de tweede te prefereren. Hij blijft het voor Kloos opnemen, maar vooral om wat hij voor Tachtig en de literatuur erna heeft gedaan, namelijk Van Deyssel 'aansteken', die Gorter aanstak, die Leopold aanstak, die, kan daaraan worden toegevoegd, Nijhoff aanstak. Precies op dat moment van schrijven, na deze eerste kroniek, publiceert Nijhoff in *De Gids* 'Het veer'. Met Leopold, die in 1894 in *De Nieuwe Gids* debuteerde, met Henriëtte Roland Holst (1895) en Boutens (1896), zo stelt Nijhoff, 'zijn we eigenlijk in een ander tijdperk van de letterkunde ingetreden'.⁴⁸⁹ *De Nieuwe Gids* zette zich voort als 'speciaal-letterkundige' periodiek: de maatschappelijke reikwijdte verdween en werd voortgezet in bladen als Van der Goes' en later Gorters *De Nieuwe Tijd*. Sindsdien is de letterkunde een zelfstandiger, apartere wereld dan in de jaren van revolutie.

Nijhoff geeft dit 'ander tijdperk' na Tachtig geen naam of kwalificatie, maar uit zijn volgende kroniek van oktober 1931 blijkt dat hij ook zelf denkt aan een 'verbreding' van zijn blik. Naast een leken spel van Roland Holst bespreekt hij een essaybundel van Ter Braak en twee boeken over christendom en socialisme, van opnieuw Henriëtte Roland Holst en van Leonard Ragaz. Voor deze verbreding van zijn aandacht verantwoordt Nijhoff zich direct door te stellen dat Roland Holst aan 'zuiver letterkundige arbeidzaamheid slechts de dienst van tolk' toekent. Alleen al door het object van zijn kroniek sluit Nijhoff zich aan op de 'verbreding' van of althans omsingeling van de 'zuivere' of 'speciaal' literaire context van de literatuur sinds Tachtig. Ook geeft hij een verklaring van deze blikvernaauwing:⁴⁹⁰

Zonder de kritische kloof van De Nieuwe Gids-polemiek, die met een gezichtsbedrog de afstanden naar het verleden vergrootte en de verandering deed doorgaan voor een totale omslag, zou de sprong niet zo groot zijn van Multatuli naar Van Looy en van Vosmaer naar Couperus.

De discontinuïteit ('kloof', 'totale omslag', 'sprong') die Tachtig teweegbracht, relativeert Nijhoff inmiddels als effect van de literair-kritische agressie van Kloos en Van Deyssel. Dat hij in zijn eigen kritieken uit de jaren 1924-1927 de 'kloof' van Tachtig juist affineerde, laat

⁴⁸⁸ Nijhoff 1982,2:661.

⁴⁸⁹ Nijhoff 1982,2:664.

⁴⁹⁰ Nijhoff 1982,2:752-753.

zien dat hij het denken in breuken inruilt voor een meer historiserende literatuuropvatting gericht op continuïteit. Tersluiks erkent hij zijn eigen 'gezichtsbedrog', dat hem in het begin van zijn kritische jaren de maatschappelijke context en de literaire traditie deed negeren.

In zijn eerste kritiek voor het *HND* uit januari 1920 schreef hij: 'Niets is waarschijnlijker dan dat zich de toekomst een geheel ander overzicht vormt van onze tijd dan wij doen.'⁴⁹¹ Hij achtte het goed mogelijk dat men 'de sprong van Vosmaer naar Kloos, van Huet naar Van Deyssel, van Potgieter naar Gorter, niet zo belangrijk zal vinden als het opstaan van Henriëtte Roland Holst uit de "beweging van tachtig".' Hier voorspelt Nijhoff zijn eigen ontwikkeling als criticus griezelig nauwkeurig: benadrukte hij tot 1927 vooral de breuk van Tachtig, vanaf begin jaren dertig relateert hij deze door deze maatschappelijk en historisch te contextualiseren. Eerder dan Nijhoff helderziendheid toe te schrijven, is het hier nodig om te zien dat Nijhoff zijn welbewuste, polemische blikvernuwing uit de *NRC*-jaren probeert op te heffen. Vanaf zijn kronieken gaat hij vooral belang toekennen aan het 'opstaan van Henriëtte Roland Holst' uit Tachtig. Hij neemt herhaaldelijk haar term 'kentertijd' over om de jaren dertig te typeren, en ze is ook de auteur die hij het nauwst volgt: tussen 1931-1936 bespreekt hij vijf van haar boeken, waaronder vier lekenspielen. Ter vergelijking: van Marsman bespreekt hij tussen 1927 en 1936 niets, van A. Roland Holst eveneens niets in de periode tussen 1926 en 1941.

Vanaf de jaren dertig gaat Nijhoff zich steeds minder meten met de moderne dichters op wie hij zich tot en met *Nieuwe gedichten* aansloot, en steeds meer met dichters uit een verder verleden. Een van de resultaten daarvan is dat er in 1947 twee bloemlezingen van P.C. Hooft verschijnen waarvan Nijhoff editeur is, namelijk van diens lyriek en van de *Nederlandse Historiën*. Beide leidt Nijhoff uitgebreid in, hij schrijft voor *De Gids* bovendien een opstel bij Hoofts driehonderdste sterfdag.⁴⁹² Zoals vaker stileert Nijhoff zijn portret tot het de trekken van zelfportret krijgt: hij tekent Hooft als een dynamisch dichter die steeds met zichzelf 'breekt' om 'elders en op andere wijze opnieuw te beginnen' en af te raken van het 'dood spoor' waarop hij zich bevindt:⁴⁹³

Als de inspiratie – of wat wij gemakshalve zo noemen – voorbij was, bevond hij zich op een dood spoor. Dan ging hij zoeken, oud werk herzien, ofschoon het niet te verbeteren viel, ging zich opgaven stellen, vrienden en vriendinnen raadplegen, lezen, vertalen, nadenken over taalverschijnselen en spelling en reorganisaties van kunstenaarsverenigingen, zijn levenswijze veranderen, totdat eindelijk een nieuwe geïnspireerde periode aanbrak.

Nijhoff zet Hooft neer als een dichter die weet had van een stagnerend dichterschap. De activiteiten die Nijhoff Hooft toeschrijft om deze stagnatie te doorbreken, tonen overeenkomst met Nijhoffs dichterschap rond 1934. Het 'zoeken' promoveerde Nijhoff tot motto van 'Awater', het gedicht dat *Nieuwe gedichten* besloot en als enige daaruit de nieuwe spellingswijziging van minister Marchant uit 1934 volgde. Dat Nijhoff zich met spelling bezighield bevestigt hij in het voorwoord bij de herdruk van *Pierrot aan de lantaarn* uit 1936: 'Spelling is geen bijzaak'.⁴⁹⁴ Met het 'oud werk herzien', dat Nijhoff aan de inspiratieloze Hooft toeschrijft, hield Nijhoff, zo mag bekend zijn, niet op. Hoewel hij *De wandelaar* in 1942 in zijn oorspronkelijke staat had hersteld, bleef hij *Nieuwe gedichten*

⁴⁹¹ Nijhoff 1982,2:17.

⁴⁹² In 1952 nog gevolgd door een bespreking van het boek *P.C. Hooft* van dr. H.W. van Tricht.

⁴⁹³ Nijhoff 1982,2:1051-1054. Zie voor Nijhoffs geschreven portretten Meeuwesse 1970:5-34.

⁴⁹⁴ Nijhoff 1982,1:63.

herordenen. In de vijfde druk van 1946 plaatst hij het sonnet 'Impasse' op de plek die vanaf de eerste druk zoveel wijzigingen onderging. Dat hij daarvoor niet de optimistische tegenhanger koos uit 'Voor dag en dauw' (Met 'Een nieuw bruiloftslied' als vervanging voor 'Ik weet het niet'), maakt aannemelijk dat hij de bundel historiseerde als een voorfase van een 'nieuwe geïnspireerde periode'. De notie 'op andere wijze opnieuw beginnen' die Nijhoff voor Hooft inzet, is hernomen uit zijn eigen 'Open brief aan Huizinga' waarin hij de personages uit het slotsonnet van 'Voor dag en dauw' typeert als 'twee oudere echtgenoten, die op andere basis, gelijk dat heet, beginnen.' Nijhoffs voornemen is dus te herbeginnen, de legt de nadruk op de toekomst.

Is Nijhoffs heroriëntatie op het verleden daarmee in strijd? Niet als hij zich richt op een 'kentertijd' die het begin betekende van de Nederlandse natievorming. In de jaren waarin hij zich in 'Over eigen werk' en 'Voor dag en dauw' op een uitweg uit de crisis bezint, schrijft Nijhoff zijn eerste twee stukken over zeventiende-eeuwse dichters. Bij de driehonderdvijftigste geboortedagen van Jacob Revius (1936) en Vondel (1937) schetst hij een Nederlandse literaire traditie die eeuwen verder teruggaat dan 1880, en verbreedt daarmee het strikt moderne paradigma dat hij in 1924-1927 affirmeerde. In 1929 vergeleek hij Tachtig al met een 'klassiek gebouw', in 1935 noemt hij het werk van Vondel 'klassiek', net als *Van den vos Reynaerde*, 'Het Wilhelmus' en *Mei*. Een tekst wordt volgens Nijhoff klassiek doordat het eigendom wordt van een nationale taalgemeenschap: het werk wordt 'niet door hemzelf [de dichter] maar door het nageslacht geschreven'.⁴⁹⁵ Het laat zien dat Nijhoff het intertekstueel primaat van de poëzie – een modern auteur gaat door wedijver aan zijn voorgangers voorbij – naast zich neer legt. Stelde hij in 1924-1927 Marsmans *Verzen* nog als moderner voor dan die van Gorter, nu verbindt hij *Mei* met het werk van Vondel.

Ook in zijn portret van Revius haalt Nijhoff *Mei* aan. Zal hij in 1940 het gebrek aan dramatische poëzie verklaren door het ontbreken van een passende vorm, in 1936 stelt Nijhoff dat de epische traditie enkel weer tot leven kan komen door formele vernieuwing: 'Bestaat het scheppen van een "epos" niet in de eerste plaats uit het scheppen van de vorm daarvoor?'⁴⁹⁶ Nijhoff blijft het scheppen van een kunstwerk, in dit geval het epos, dus primair ('in de eerste plaats') zien als een formele kwestie; maar het is geen primaat in moderne zin, omdat Nijhoff voor beide genres een traditie raadpleegt die voorafgaat (en flink wat jaren ook) aan de moderne poëzie. Na 1934 gaat hij de moderne lyriek beschouwen als gestagneerd ('impasse'). Dynamiek zoekt hij formeel door epiek en vooral drama op de plaats van de lyriek te stellen, en intertekstueel door klassiek boven modern te stellen.

IV.3 Paradigmatische dynamiek – Poëzie buiten haar context

De verbinding die Nijhoff vanaf de jaren dertig maakt tussen Tachtig en het ontstaan van Nederlandse republiek eind zestiende eeuw, is van belang om de dynamiek van zijn eigen dichterschap na 1934 te begrijpen. Na zich in de jaren twintig sterk te hebben ingezet voor de 'speciaal letterkundige' benadering van de moderne poëzie, richt hij zich daarna op verbanden die de 'apartheid van poëzie' tegengaan. Vanaf 1934 resulteert dat in gedichten en essays (en edities) die in strijd lijken met zijn opvattingen en dichtwerk uit het moderne

⁴⁹⁵ Nijhoff 1982,2:834: 'Vondel is klassiek, en alleen de Reinaert, Marnix' Wilhelmus en de Statenvertaling zijn, als een comparatief hier toelaatbaar is, klassieker dan hij. En misschien, nu reeds, Gorters "Mei".'

⁴⁹⁶ Nijhoff 1982,2:816.

smaldeel, maar dit werk kan beter begrepen worden als een consequentie van Nijhoffs *immanent turn*. De verschillende contexten waarin Nijhoff zijn poëzie laat verschijnen (of hij die nu zelf opzoekt of dat deze hém opzoeken met opdrachten), tonen dat hij zich sterk oriënteert op de maatschappelijke vermogens van poëzie in ‘crisistijd’ (zoals hij het in ‘Over eigen werk’ noemt in 1935) of, met een verwijzing naar Roland Holst, ‘kenteringstijd, zoals ons land niet gekend heeft sinds de zestiende eeuw’.⁴⁹⁷ Dit slot probeert vanuit die verandering van perspectief de dynamiek in Nijhoffs werk rond 1934 te vatten.

Het jaar 1934

In twee recente bundels artikelen over de jaren dertig speelt Nijhoff nauwelijks een rol van betekenis. In *Literatuur en crisis. De Vlaamse en Nederlandse letteren in de jaren dertig* (2010) schaarft Dorleijn Nijhoffs poëzie onder de ‘pure literatuur’, een literatuur die de redactie van de bundel juist wil aanvullen door het onderzoeksperspectief te verbreden.⁴⁹⁸ Ook Nijhoffs afwezigheid in *In 1934. Nederlandse cultuur in internationale context* (2010) valt te verklaren uit de gekozen methode: Nijhoff richt zich in de jaren dertig juist meer op de nationale dan de internationale context. Het jaar 1934 is een dynamisch jaar, want naast *Nieuwe gedichten* publiceert Nijhoff dan een gedicht over de Nederlandse natievorming in de zestiende eeuw: ‘Het jaar 1572’. Het handelt over de opstand die Willem van Oranje Nassau voorbereidde tegen de Spaanse bezetting, maar vooral over de doorbraak daarvan als de Geuzen op 1 april Den Briel veroveren. Al in 1932 zegde Nijhoff een bijdrage toe aan het Willem van Oranjenummer van *De Gids*, maar hij mist de deadline. Hij blijft niettemin aan het gedicht werken en publiceert het alsnog in het *Utrechts dagblad* op 28 april 1934.⁴⁹⁹ Buiten twee limericks uit de jaren twintig is het zijn eerste gedicht dat in een dag- of weekblad verschijnt. Daarmee markeert het zijn toenadering tot andere dan specifiek literaire media. Hij sluit zijn dichterschap hiermee aan op de crisistijd, en wel door terug te kijken naar een tijd van crisis drie en een halve eeuw eerder.

‘Het jaar 1572’ is het eerste van een reeks gedichten die Nijhoff schrijft voor het koningshuis van Oranje, veelal in opdracht. Dat hij dit gedicht opdraagt aan ‘Juliana, Prinses van Oranje, op 30 april 1934’ (die dag wordt de troonopvolgster vijfentwintig jaar), geeft het gedicht iets van een open sollicitatie voor een dichterschap des Vaderlands *avant la lettre*. Na zes strofes springt het over van 1572 naar het heden, met een apostrof aan de prinses. Nijhoff stelt aan Juliana haar voorouder Willem de Zwijger ten voorbeeld en geeft haar in de slotregel zelfs het woord. Hij laat haar het Nederlands volk toespreken met de wapenspreuk van het huis Oranje-Nassau: “‘O zeldzaam volk, waar hoop en wanhoop kruisen”, / Zegt zij, “Ik handhaaf wat gij reeds bevat”’.⁵⁰⁰ Deze bewerking van het ‘Je maintiendrai’, sinds 1815 de wapenspreuk van het Koninkrijk der Nederlanden, zal Nijhoff eveneens verwerken in het gedicht ‘Veertig jaar’ (1939), geschreven in opdracht van de AVRO ter gelegenheid van het regeringsjubileum van Wilhelmina. Het besluit: ‘Veertig jaar Handhaven.’⁵⁰¹ Nog weer tien jaar later schrijft hij een gedicht voor de inmiddels vijftig jaar zittende koningin, dat

⁴⁹⁷ Nijhoff 1982,2:1159; Nijhoff 1982,2:915, 924.

⁴⁹⁸ Dorleijn in Rymenants et al. 2010:39. In de bundel *Kritiek in crisistijd* (2009) is Nijhoffs bescheiden rol een gevolg van het uitgangspunt van de redactie, andere hoofdrolspelers te kiezen dan Oversteegen in *Vorm of vent*, zie Dorleijn et al 2009:7-14,

⁴⁹⁹ Nijhoff 1993,2:204.

⁵⁰⁰ Nijhoff 2001:259-260.

⁵⁰¹ Nijhoff 1982:504. Zie Nijhoff 1993,2:271-273.

Georgette Hagendoorn voordraagt in een jubileumprogramma ter ere van Wilhelmina. In dat gedicht verbindt Nijhoff de afgelopen oorlogsjaren via het 'Je maintiendrai' opnieuw met de tijd van Willem van Oranje: 'Zij heeft jaren doorgemaakt / Van zulk een kommer, als geen / Vorst hier doorstond, dan alleen / De vader des vaderlands. / Zij handhaafde desondanks. / Zij is hem waardig geweest.'⁵⁰² Wilhelmina staat diezelfde maand de troon af aan haar dochter Juliana. Haar fêteert Nijhoff dat jaar, op verzoek van de gemeente Den Haag, met een kort 'begroetingsspel', *De klok der waarheid*. Al in 1934 herinnerde hij aan haar stamoudste, 'De vader des vaderlands'.

'Het jaar 1572' vormt in 1934 dus het begin van een nieuwe pijler van Nijhoffs dichterschap (zie tabel 3.4). Bij eerste publicatie lijkt het echter vreemd aan de bundel waarmee Nijhoff in datzelfde jaar zijn naam als modern dichter bevestigt. Toch kent Nijhoffs gedicht een vergelijkbare thematiek als *Nieuwe gedichten*. En net als zijn ongepubliceerde tussen 1926 en 1932 verbeeldt Nijhoff in 'Het jaar 1572' een winterse impasse:

Het had dien winter tot in Maart gevoren.
De Bloys van Treslong rekende zich verloren
Bij Wieringen op 't ingevoren schip.

De edelman De Bloys van Treslong, die zich achter Willem heeft geschaard, zit vast. Maar anders dan in de poëzie van het dichterlijk echec – de vastgevroren zwaan van Mallarmé in zijn 'stérile hiver', of het kindje in het steen en de schrijver achter het raam bij Nijhoff – is deze positie in dit gedicht geen eind- maar beginpunt. Treslong gebruikt zijn munitie om zich langzaam uit het ijs 'een vaargeul vrij te bijten' (waarbij het vermeldenswaard is dat een vaargeul in het ijs een synoniem heeft in 'slop', het Nederlandse synoniem voor 'impasse').⁵⁰³ Het door Alva bezette Nederland begint aan een omwenteling zodra het schip van De Bloys van Treslong zich uit zijn slop een weg naar de Noordzee baant en daar de Geuzen achter Oranje weet te krijgen en hen naar Den Briel stuurt.

Ook Willem zelf weet in het gedicht niet hoe hij uit zijn uitzichtloze positie kan raken. De vijfde strofe parafraseert Willems brief, waarin vermeld staat dat hij naar Nederland trok om zijn graf te delven: 'Het is op sterven dat ik mij bezin / - - "O paarden, tevergeefs beslagen"'.⁵⁰⁴ In Nijhoffs gedicht staat deze verzuchting ('O') van het echec ('tevergeefs') echter in oorzakelijk verband met de omwenteling. Meteen erna verschijnt er een 'visscher' die Willem 'een visch' geeft en hem naar het Enkhuizen verscheept. Dat Willem zich daar vestigt te midden van zijn onderdanen, maakt van zijn ontmoeting met de Messiaanse vissersfiguur een bekering of 'wending' tot zijn volk. Het is deze onder zijn volk residerende vorst die Nijhoff in het slot van het gedicht ten voorbeeld stelt aan de vijfentwintigjarige troonpretendent Juliana. Deze aanmoediging zal hij, zoals eerder bleek, herhalen in de prinsessonnetten uit *In Holland staat een huis* twee jaar later.

In een bespreking van Maurits Dekkers' roman *Oranje en de opstand der Nederlanders* (1936) legt Nijhoff opnieuw een verband tussen stagnatie en doorbraak, nederlaag en triomf. Over Willems positie in het jaar 1572 schrijft hij dat 'hij wist wat de macht der wanhoop uitrichten kon, en hij heeft zich, eindeloos hopen en zich het hoofdstotend, bijna, zou men zeggen, met moedwil in een wanhoopspositie gebracht. Ik ga

⁵⁰² Nijhoff 1982:529. Zie Nijhoff 1993,2:401.

⁵⁰³ *WNT* 'slop III'. Een andere betekenis is 'open plek in het bos', verbindbaar met de locatie van het sonnet 'De hofstee' – later 'Ad infinitum'.

⁵⁰⁴ 'd'illecq faire ma sépulture'. Zie Nijhoff 1982,2:789 en ook Knappert 1908:265.

naar Holland, schrijft hij in 1572, pour y faire ma sépulture. Maar toen begon hij eerst recht. Al het voorafgaande was, ik herhaal, een bijna moedwillig afrekenen met eerlijk gekoesterde verwachtingen.⁵⁰⁵ Doordat Nijhoff hier de ‘moedwil’ achter Willem van Oranjes ‘wanhoopspositie’ herhaalt, maakt hij hem tot iemand die zijn eigen echec heeft opgezocht. Daarmee krijgt ‘Het jaar 1572’ de trekken van een nationaal-historisch embleem van Nijhoffs ontwikkeling als dichter: de impasse denkt hij om tot noodzakelijk voorwerk voor een uitweg, doorbraak, wending of, in politieke termen, omwenteling.

Deze dynamiek doet Nijhoff halverwege de jaren dertig herhaaldelijk stellen dat hij, in weerwil van de politieke en economische malaise in Nederland en Europa, ‘optimist’ is. Zijn ‘Open brief aan Huizinga’ uit 1935 stelt dat het ‘pessimisme een luxe is geworden en niet langer mogelijk’; een bespreking uit 1936 van twee politieke studies van Jan Romein eindigt met de oproep: ‘Laten we optimist zijn’. Waar dit optimisme van Nijhoff op stoelt, maakt hij duidelijk aan het eind van een bespreking van werk van Annie Romein en Henriëtte Roland Holst (1936). Hij belijdt er wat hij zijn ‘dogma’ noemt, ‘dat het enkel een gebrek aan stijl is, wat haar verhindert te zijn wie zij is. Noem dit optimisme. Ik hoop zo dogmatisch te blijven, dat ik van welke zijde dan ook de nadering van een flauwste verwezenlijking van mijn hoop kan begroeten.’⁵⁰⁶ Bij de formulering van de reden achter zijn optimisme, verlaat Nijhoff zich dus nog altijd op een geloof in de vermogens van de literaire taal. Literatuur denkt hij het vermogen toe om in tijden van crisis een nieuw begin te creëren. In dat optimistisch scenario erkent Nijhoff echter dat zijn dichterschap afhankelijk is van anderen dan hijzelf. Het literair werk moet tot daden aanzetten, en in die zin doet de dichter het voorwerk voor andermans politiek en maatschappelijk handelen. Nijhoff ziet zijn literair werk als verbinding met én buffer tussen en de sociale contexten waarvoor hij het schrijft.

Het gedicht ‘Het jaar 1572’ is Nijhoffs eerste gedicht waarin hij zijn dichterschap verbindt aan een politieke context. Nijhoff formuleerde er zijn ‘optimisme’ in de volgende regels:

Het is niet dat men niet wil wagen,
Maar het uur acht men niet geslagen.
Zoo begint elk begin.

Zes jaar later krijgen deze regels enig maatschappelijk gevolg. Dat begint bij de hervormde dominee Henkels, die in zijn memoires verhaalt dat de geciteerde regels werkten ‘als een vonk, die plotseling overspringt, dit gedicht van M. Nijhoff, getiteld: “Het jaar 1572”, op een stukje van een nummer der N.R.C. uit 1934.’⁵⁰⁷ Henkels citeert hier uit het gedicht zelf – de herinnering is duidelijk gestileerd – dat zorgt voor een kleine revolutie binnenskamers: ‘Opeens was er iets veranderd in de kamer. De vonk ontstak den kleinen brand om een daad. We zeiden tegen elkaar: dit laten we drukken! Het zal een rijmprint worden en we zullen die geven aan mensen, die net als wij zoo’n last hebben met de woestijn en haar leegheid. Misschien... Wie weet...’ Henkels’ vocabulaire leunt zwaar op dat van Nijhoff: een ‘vonk’ die aanleiding blijkt voor een ‘daad’, dat was wat Nijhoff al zocht in zijn ‘Open brief aan Huizinga’: ‘Alleen de daad kan redden. Maar welke daad?’⁵⁰⁸ De dichter die principieel

⁵⁰⁵ Nijhoff 1982,2:789.

⁵⁰⁶ Nijhoff 1982,2:265;793,806. De ‘haar’ in het laatste citaat verwijst overigens naar Elizabeth Zernike, niet naar Annie Romein of Henriëtte Roland Holst.

⁵⁰⁷ Nijhoff 1993,2:332. Henkels, 1946:7-8. Het gedicht verscheen niet in ‘N.R.C.’ maar in het *Utrechts Dagblad*.

⁵⁰⁸ Nijhoff 2001:265.

afhankelijk is van anderen vindt hier zijn ideale publiek in de dominee. Het opgediepte gedicht zette Henkels aan tot de oprichting de clandestiene pers De Blauwe Schuit. Een literair werk dat aanzet tot daden, dat was Nijhoffs optimisme, een 'dogma' waarvoor hij bleef uitkomen.

Nijhoffs gedicht uit 1934 werd in december 1940 buiten zijn weten gedrukt als de eerste rijmprent uit een lange reeks, vergezeld van een houtsnede van Jan Wiegers. Nijhoff krijgt hem toegestuurd en is blij verrast, de prent wordt in 1941 herdrukt en Nijhoff zal vaste bijdrager worden aan de poëzierenreeks van De Blauwe Schuit. Nijhoff komt tot drie nieuwe gedichten, maar de samenwerking loopt in 1943 stuk op het gedicht 'De Grot'.⁵⁰⁹ Het opent met de zin 'Geen sprankje licht wijst ons een uitweg aan', en dit keer wordt de impasseuze uitgangspositie in de loop van het gedicht niet doorbroken. Als het gedicht tegen de wil van Nijhoff naar Hendrik Werkman wordt gestuurd om vorm te geven, verandert Nijhoff de laatste strofe met het argument: 'Ik blijf erbij, dat "De Grot" te zwaarvoedig is om in deze tijd gedrukt te worden.'⁵¹⁰ Nijhoffs optimisme verbiedt hem tijdens oorlog een gedicht zonder uitzicht te publiceren, en ter vervanging stuurt hij 'Het Mirakel'. Als dit gedicht over een wonder door de grotendeels protestants georiënteerde Blauwe Schuit wordt geweigerd als 'te katholiek', blijkt Nijhoff in staat tot een ideologisch conflict. Het onderscheid rooms of protestants is voor hem ondergeschikt aan het onderscheid tussen optimisme en pessimisme. In november 1943 verschijnt 'De grot' toch als rijmprent, net als bij 'Het jaar 1572' zonder Nijhoffs toestemming. Ditmaal geeft Nijhoff echter opdracht de oplage te vernietigen. Hoe zwaar hij de publicatiecontext van zijn poëzie laat wegen, blijkt na de oorlog. In mei 1945 wordt een doos met exemplaren van 'De grot' gevonden en nu stemt hij wel in met de verspreiding ervan. Na de Bevrijding is pessimisme geen bezwaar meer, of, met zijn woorden uit de open brief aan Huizinga: het is weer een luxe geworden die men zich, ook literair, weer kan permitteren.

Dat de oorlog Nijhoff optimisme onaangetast liet, blijkt als hij direct na de Bevrijding twee sonnetten in *Vrij Nederland* publiceert. Op 5 mei laat hij in "'Wij zijn vrij'" de Nederlandse vlag wapperen vergezeld van de wimpel van 'de Landsvrouw, die gehandhaafd heeft'. Hij evalueert de rol van de geëmigreerde koningin Wilhelmina dus positief. Twee weken later geeft hij in 'Tot de gevallen' de slachtoffers van de Tweede Wereldoorlog een stem. In het octaaf spreekt hij hen aan met de apostrof: 'o laat het woord, dat uw ademtucht, / ontstijgend met uw ziel, gestameld heeft / weer horen.' Het sextet heeft een volta die elk echec terzijde schuift, waarbij "'t vlagdoek' en "'t volkslied' het contact herstellen tussen de doden en degenen die de oorlog overleefden. De laatste terzine is een bevestiging van het vermogen van de taal, want begint met de affirmatie 'En wij verstaan'. De portee van de woorden van de oorlogsslachtoffers blijkt in de nationalistische en royalistische slotzin: 'Leev' Nederland! Leve de Koningin!'⁵¹¹

Nijhoffs nationalistisch elan lijkt in groot contrast te staan met zijn internationaal georiënteerde moderne poëzie. Maar het valt te betwijfelen of Nijhoff zijn moderne dichterschap zelf maar in de jaren twintig los zag van de paradigma's buiten de strikt literaire. Een laatste voorbeeld uit 1926 kan dat verduidelijken. Te midden van zijn beschouwingen over moderne poëzie bevindt zich een analyse van het zestiende-eeuws

⁵⁰⁹ Voor Nijhoff (1993,2:334) deed het denken aan 'de post-war editions van Blaise Cendrars, Van Ostayen, en dergelijke meer'.

⁵¹⁰ Nijhoff 1993,2:346.

⁵¹¹ Nijhoff 1993,1:410.

geuzenlied 'Het Wilhelmus'. Het gedicht dat hij in 1936 een van de weinige 'klassieke' teksten uit de Nederlandse literatuur zal noemen, leest hij niet lang na *Vormen* met schijnbaar strikt formalistische blik. Hij probeert het 'gedicht, letterlijk en van dichtbij, *als gedicht* te verstaan. [...] het ding van het gedicht, de zaak *zelf* [...] het wezen van het gedicht *als zodanig*'.⁵¹² De moderne criticus Nijhoff noemt het volkslied op dat moment "'poësie pure" [...] niets dan een noemen [...] niets dan poëzie'. Hij gaat zelfs zo ver het te omschrijven met een zin uit eigen werk, als hij over de eerste regels stelt: 'ik ken weinig versregels in onze poëzie, waarin de woorden zich zodanig hebben "losgezongen van hun betekenissen" en die in zo absolute zin toch poëzie zijn.'⁵¹³ Nijhoff citeert 'Tweeërlei dood' en verbindt het Nederlands volkslied met zijn poëzie uit *Vormen*. Maar waar zijn eigen dichterschap na 1925 stagneert, daar ziet Nijhoff 'Het Wilhelmus' slagen. Nijhoff stelt in zijn beschouwing de techniek voorop, iets wat hij in die jaren blijft doen, maar door de formele kwaliteiten ziet hij het 'Het Wilhelmus' ook een gemeenschap stichten. Doordat het gedachteloos, niet bewust van de precieze betekenis, wordt gezongen wordt door generaties, wordt het gedicht 'klassiek'. De potentie van het gedicht vindt zijn verwerkelijking door zijn maatschappelijke functie. Dat Nijhoff deze ambitie ook al heeft in de jaren die als zijn modernste te boek staan, vindt steun in het gegeven dat hij de beschouwing 'Het Wilhelmus' bij bundeling in 1931 precies in het midden plaatst. Zijn enige literair-kritische boekuitgave *Gedachten op dinsdag* bevat geen stukken over moderne dichters – Leopold, Van Ostaijen noch Marsman. Zo bezien rondt Nijhoff zijn oeuvre als dogmatisch modern criticus in 1931 af, waarna hij met *Nieuwe gedichten* zijn eigen bijdrage aan de modern poëzie voorlegt, om vervolgens een dichterschap te ontwikkelen dat zich afhankelijk maakt van de sociale context buiten het modern paradigma.

V. De moderne Nijhoff in edities

Wanneer de drie wijzen in *De ster van Bethlehem* bij Herodes aankomen, maakt deze zich net op voor een feest:

Morgen vier ik mijn zestigste verjaringsdag.
 Als ik terugzie naar mijn werk en leven, mag
 ik dankbaar zijn. Ik weet, ik voerde een streng beleid.

Deze Herodes behoort tot het domein van Nijhoffs oeuvre. De geboorte van Jezus is vier tot zes jaar voor het jaar nul gelegd, toen de historische Herodes de Grote 73 jaar was. Dat de dramaticus Nijhoff er een bijna-zestiger van maakt is niet enkel een prosodische kwestie; zijn leven lang heeft Nijhoff aan het bereiken van deze leeftijd betekenis toegekend. In 1948 schrijft hij over A. Roland Holst en Jan Greshoff als die zestig worden. Van mei 1925 dateert de beschouwing 'De dichter J.H. Leopold zestig jaar', een week eerder ziet hij Verwey als 'de laatste der grote "mannen van '80" die deze drempel overschrijdt'.⁵¹⁴ In zijn eerste jaar als

⁵¹² Nijhoff 1982,2:391-398 [cursieven js].

⁵¹³ Nijhoff 1982,2:393-398 [cursieven js].

⁵¹⁴ Nijhoff 1982,2:305.

criticus fêteert hij Frederik van Eeden bij zijn zestigste verjaardag, en al in zijn vijfde kritiek uit februari 1920, 'Johan de Meester zestig jaar', legt Nijhoff zijn lezers uit waarom hij deze leeftijd als 'drempel' beschouwt: 'Zestig jaar is een "hele leeftijd", maar zestig jaar is niet een heel leven. Daarom viert men om dubbele reden de zestigste verjaardag van een kunstenaar: om terug te zien in het verleden en zich rekenschap te geven van de waarde van het werk dat achter hem ligt, van zijn plaats en invloed ten opzichte der tijdgenoten, maar anderzijds om vooruit te zien in de toekomst en de richting te bepalen waarin zijn leven zich zal voortzetten.'⁵¹⁵ De leeftijd van zestig betekende voor Nijhoff dus de eerste lange blik terug en de laatste blik vooruit.

Doordat hij zelf de zestig niet gehaald heeft, ontsnapte Nijhoff eraan officieel de balans van zijn oeuvre op te moeten maken. Als hij in januari 1953 op achtenvijftigjarige leeftijd sterft, zijn de voorbereidingen voor een verzameld werk zo goed als verzand. Van een dergelijke uitgave was al in 1943 sprake, en in de vroege jaren vijftig hernam Kamphuis de voorbereidingen voor een verzameleditie voor Nijhoffs zestigste verjaardag in 1954.⁵¹⁶ Nijhoffs medewerking was eerder terughoudend en zijn precieze ideeën erover heeft hij nooit duidelijk geformuleerd. Daardoor is het kwetsief gebleven wat tot de kern van zijn oeuvre hoort, hoe zijn vertalingen gewaardeerd moeten worden ten opzichte van zijn eigen werk, hoe gelegenheidsgedichten zich verhouden tot 'oorspronkelijk werk', hoe hij zijn literair-kritisch proza buiten en na *Gedachten op dinsdag* bezag, en wat aan te vangen met de vele varianten van zijn gedichten. Dat Nijhoff die keuzes aan de editeurs van zijn werk heeft gelaten, blijft aanzetten tot discussie over de hiërarchie binnen zijn werk. Een groot deel van zijn oeuvre is verspreid gebleven over vele dag- en weekbladen, tijdschriften, rijmprenten en boekuitgaven, teksten waarvan vooral de dichtbundels soms grote verschillen tonen in interpunctie, spelling, woordkeuze, volgorde en vormgeving.

Die discussie is onderwerp van deze slotparagraaf. Voordat de verschillende visies op Nijhoffs oeuvre van de editie Kamphuis (1954) en Van den Akker & Dorleijn (1994) worden gezien, is een reconstructie van Nijhoffs eigen oeuvre-opvatting nodig. Die valt te adstrueren aan de hand van wat hij zelf schreef over de verzameluitgaven van (al dan niet zestigjarige) dichters.

V.1 Nijhoff over *Verzamelde werken*

Vooraf in zijn laatste jaren schreef Nijhoff veel over verzameluitgaven. Hij ging daarbij steevast in op de compositie die de dichter zijn eigen oeuvre gaf. Zoals hij in een bundel 'een gang' wenste te zien, zo wilde hij dat ook bij de bundeling van bundels. Instructief is Nijhoffs voordracht uit november 1940 bij een tentoonstelling over de dan overleden Marsman, de dichter aan wie hij als criticus de meeste stukken heeft gewijd en met wie hij zijn jaren als poëziecriticus bij *NRC* begon en eindigde.⁵¹⁷ In de toespraak haalt hij herinneringen op aan de twee keer dat hij Marsman hoorde spreken, de eerste keer bij de presentatie van diens essay *Herman Gorter* (1937), waarin Marsman 'de vereenzelviging met zijn voorganger zo ver doordreef, dat er een fictief dagboek van Gorter in voorkomt'; de tweede keer bij de

⁵¹⁵ Nijhoff 1982,2:28.

⁵¹⁶ Nijhoff 1993,2:411-420.

⁵¹⁷ Over Marsman schreef hij acht keer, over Van Schendel zeven keer en zes keer over Boutens, Donker, Henriëtte en Adriaan Roland Holst en Werumeus Buning.

presentatie van diens driedelige *Verzameld werk* (1938).⁵¹⁸ Nijhoff stelt dat met die uitgave 'de oude Marsman vastgelegd en afgesloten' werd: 'Hij had als het ware schoon schip gemaakt om een nieuwe reis aan te vangen.'⁵¹⁹ In lijn met zijn bundelpoëtica ziet Nijhoff ook een *Verzameld werk* als terugblik en als blik vooruit.

In retrospectief beschouwt Nijhoff de ontwikkeling van Marsmans dichterschap als karakteristiek voor de periode *entre deux guerres* waarin ook zijn werk grotendeels tot stand kwam. Hij typeert de driedelige compositie van Marsmans *Verzameld werk* op een manier die dicht bij zijn eigen werk blijft. 'De eerste periode (1919-1926)' is volgens Nijhoff 'de lyrische periode bij uitstek'; hij noemt enkel Paul van Ostaïen als Marsmans evenknie, maar de jaartallen bestrijken in de periode die hij afrondde met 'Het lied der dwaze bijen' en *De pen op papier*. De tweede periode beslaat in Marsman *Verzameld werk* de jaren 1929-1933, maar doordat Nijhoff hem in zijn toespraak oprekt van 1926 tot 1936, laat hij hem samenvallen met zijn eigen moderne smaldeel. Hij typeert deze periode als 'een tijdperk van zoeken' waarin Marsman 'weinig gedichten' schreef; voor Nijhoff zelf gold dit vooral voor de jaren tot 1931. De laatste periode (1936-1937) beslaat het deel Proza waarin Marsman in 'zelfportretten en autobiografieën' volgens Nijhoff steeds 'losser van zichzelf' kwam te staan. Deze periode valt op Nijhoffs eigen werk te betrekken, als de 'drempeloverschrijding' van zijn eigen modern dichterschap met 'Voor dag en dauw' en 'Het uur u'. De totale ontwikkeling van 1916 tot 1937 ziet Nijhoff als betekenisvol voor meer dan alleen Marsmans werk: 'Met zijn drie perioden, onstuimige lyriek, zoeken naar gemeenschap, autobiografie en toekomstverwachting, is zijn leven-en-werk in menig opzicht markerend voor het tijdperk tussen de twee oorlogen in.'⁵²⁰ Nijhoff rondt in 1940 een tijdperk af. Dat hij Marsmans lange gedicht *Tempel en Kruis* (1939) niet als vernieuwing beschouwt, maar als een terugblik in 'nieuwe lyrische verzen', laat zien dat Nijhoff de lyriek als afgesloten verklaart.

Dat blijkt ook uit Nijhoffs oeuvrebeschouwingen van na de oorlog. In 1951 bespreekt hij voor zowel *NRC* als *Critisch Bulletin* de *Verzamelde gedichten* van Hoornik. In een toespraak over dramatische poëzie in 1941 noemde hij in diens gedicht *Mattheus* al een bewijs dat de moderne poëzie geen 'vervoerde ogenblikken' meer maar 'zielsprocessen' blootlegt. In mei 1951 citeert hij Marsman als een criticus die Hoornik eveneens als de toekomst van de Nederlandse poëzie zag, in november 1951 doet Nijhoff dat zelf als hij Marsman tot leven wekt via een herinnerd 'schriftgeleerden-gesprek' uit die tijd dat Marsman werkte aan zijn *Verzameld werk*. Verkort weergegeven:⁵²¹

–Nijhoff: 'Waarom doe je dat, je verzamelde gedichten uitgeven? Is het niet wat voorbarig? Je wordt volgend jaar veertig.'

–Marsman: 'Ik ben enorm veranderd door mijn reizen van de laatste jaren. Ik zal in de toekomst nog meer moeten veranderen, maar zal dit alleen kunnen doen als ik eerste het verleden in kaart heb gebracht. [...] Mijn verzamelde poëzie wordt één verhaal. Het zal een psychologisch en historisch beloop hebben, zoals een rivier een geografisch beloop heeft. Een rivier maakt wendingen, maar vervolgt toch zijn weg. Zo bestaat het leven uit verschillende perioden, maar is toch maar één route.'

⁵¹⁸ Zie voor de voorbereidingen van dit boek Goedegebuure 1981:341-35 en 1999:321-331.

⁵¹⁹ Nijhoff 1982,2:912.

⁵²⁰ Nijhoff 1982,2:914.

⁵²¹ Nijhoff 1982,2:1038-1040.

Of deze conversatie nu voortkomt uit Nijhoffs identificatie met Marsman (zoals Marsman zich in zijn toespraak identificeerde met Gorter), is van ondergeschikt belang aan een ander gegeven: Nijhoffs opvatting dat het verzamelen van eigen werk een 'een periode' afsluit. Met de metafoor van de rivier die 'wendingen' maakt, verbindt hij continuïteit aan discontinuïteit. In dezelfde bespreking herneemt hij ook de metafoor van de 'impasse', die hij als voorwaarde voor vernieuwing ging zien. Vijf jaar na de oorlog spreekt hij over de jaren dertig als een tijd waarin

het 'lange' gedicht, niet beoefend sinds "Cheops" van Leopold, weer in ere werd hersteld door "Maria Lecina" van Werumeus Buning, en door andere gedichten, zodat het weldra als enige uitdrukkingmogelijkheid ging gelden, ja als een redding uit de impasse, uit de ontzettende lyrische steriliteit die toen heersende was als een droogte; het decennium, kortom, van crisis, werkeloosheid, van 'schaduw van morgen', van spanningen die de diepten der ziel aftastten en omwoelden op zoek naar een levend beginsel.

Hoewel nog altijd indirect, refereert Nijhoff hier sterk aan zijn eigen ontwikkeling; onder de 'andere' lange gedichten in de traditie van Leopolds drietal kunnen zijn eigen drie lange gedichten gerekend worden. In retrospectief ziet Nijhoff de jaren dertig als 'impasse' waaruit nieuwe vormen de 'redding' moesten brengen. Hij zet zijn dichterschap uit de jaren dertig op nog verdere afstand dan hij al in 1934 door bundeling deed. Zijn eigen ontwikkeling van daarna als dramatisch dichter laat hij hier onbesproken. Hij schuift de 'drievoudige verschijning van Aafjes, Vasalis en Hoornik' naar voren als de inleiding van een 'nieuw tijdperk'. Van dat tijdperk distantieert hij zich. Alsof hij buiten de Nederlandse poëzie is komen te staan, beschouwt hij haar als een afgerond literair-historisch fenomeen.

Naar aanleiding van een verzamelbundel van Van Vriesland in 1948, geeft hij meer invulling aan het voorbije tijdperk. Van Vriesland noemt hij een 'individualist', wat volgens hem wil zeggen dat 'hij behoort tot de negentiende eeuw. Een zeer vertraagd *fin de siècle* was oorzaak dat deze eeuw niet voor omstreeks 1930 definitief in de twintigste eeuw overging. Eerst in het midden van de tweede wereldoorlog werden de grondtrekken der nieuwe eeuw duidelijk. De twintigste eeuw – zien we nu – is collectivistisch.'⁵²² Hieruit valt op te maken dat Nijhoff de moderne lyriek als een genre ziet dat, ontstaan in de laatste decennia van de negentiende eeuw, vanaf 1930 zijn bestaansrecht verloor. Die 'overgang' valt aan te wijzen in zijn dichterschap vanaf *Vormen*: zijn sonnetten uit *Nieuwe gedichten* waren een afsluiting daarvan, zijn overige gedichten uit de bundel enceneerden de opening naar iets 'nieuws'. Ter bevestiging plaatst Nijhoff in de vijfde druk van 1946 het woord 'impasse' definitief boven zijn schrijverssonnet. Zo maakt hij ook van zijn eigen lyrisch dichterschap een uitloper van de negentiende eeuw.

In zijn laatste maanden publiceert Nijhoff nog over Gorter (september 1952), Leopold (december 1952) en Van Ostaijen (januari 1953), van wie alle drie dan net verzamelde werken zijn verschenen.⁵²³ Bij Van Ostaijen benadrukt hij de verwantschap met

⁵²² Nijhoff 1982,2:1021.

⁵²³ Gorters *Verzamelde werken* verscheen in acht delen van 1948 tot 1952 bij Van Dishoeck, bezorgd door Stuiveling; Leopolds *Verzamelde werk* verscheen in 1951 en 1952 bij Brusse en Van Oorschoot, bezorgd door Van Eyck; in 1952 verschenen van Van Ostaijen twee delen 'Poëzie' uit het uiteindelijk in 1956 gecompleteerde vierdelig *Verzamelde werk*, bij De Sikkels, bezorgd door Borgers. Over de dunderkreeks van Van Oorschoot, waarin Nijhoffs *Verzamelde werk* postuum wordt gepubliceerd onder redactie van Kamphuis en Borgers, zegt Nijhoff tegen Hagedoorn als hij Leopolds *Verzamelde werk* (de eerste uit de reeks) op tafel ziet liggen: 'Zo komt mijn Verzameld Werk er nu uit te zien.' Nijhoff 1993,2:419.

Gorter 'uit de periode dat deze zijn "sensitivistische verzen" schreef'; Leopold brengt hij voor het eerst in verband met Eliots *The Waste Land*. Zo stelt Nijhoff in zijn laatste maanden een pantheon op van de dichters die hij heeft gevolgd en nagevolgd. Terwijl er met hun verzamelde werken een monumentalisering plaatsvindt, talmt Nijhoff zelf met het samenstellen van zijn eigen dichterlijke arbeid tot dan toe. Over zijn reflecties op de functie van bundeling en verzameledities stelt hij dan: 'Men moet zulke uitspraken nemen van wat ze zijn: deels een pose, deels een krijgslist van een artiest, die zijn schepen achter zich verbrandt en zichzelf wil dwingen tot nieuwe scheppend werk.'⁵²⁴ Dat Nijhoff de samenstelling van zijn verzameld werk overliet aan editeurs, is zo gezien zijn list om de discussie over zijn werk zo breed mogelijk te houden.

V.2 Edities postuum – *Verzameld werk* 1954 & 1994

Nijhoffs weifelingen over de compositie van zijn verzameluitgave worden kort na zijn dood beslecht. In 1954 – dus alsnog bij zijn zestigste verjaardag – bezorgt G. Kamphuis de eerste twee delen van zijn *Verzameld werk*. De editor maakt een scheiding tussen Nijhoffs 'Gedichten' (deel 1) en 'Vertalingen' (deel 3), kiest voor de laatste door de auteur verzorgde uitgaven en neemt geen varianten op. Binnen de vertalingen onderscheidt hij 'Dramatisch werk' (deel I), 'Proza' (deel II) en 'Korte gedichten' (deel III), maar binnen het deel 'Gedichten' maakt hij een andere dan generieke driedeling, namelijk tussen 'Gebundelde', 'Verspreide' en 'Nagelaten' gedichten. Daarbinnen houdt hij de chronologie aan, het verschil in genre markeert hij niet: *De Vliegende Hollander* staat tussen *Vormen* en *Nieuwe gedichten* in, de eerste afdeling besluit met *Het heilige hout*. In het deel 'Verspreide gedichten' staat 'Voor dag en dauw' tussen 'Het jaar 1572' en Nijhoffs bijdrage aan *In Holland staat een huis*. In 1961 bezorgt Borgers het tweede deel met *Kritisch, verhalend en nagelaten proza*, in twee banden.

Als deze drie delen in 1982 worden herdrukt in drie uniforme banden, is Nijhoffs oeuvre geheel en compleet uitgegeven. In de twintig jaar ervoor is het deel 'Gedichten' vijf keer los herdrukt, het deel 'Vertaling' eenmaal, beide ongewijzigd ten opzichte van de eerste druk.⁵²⁵ Daar komt verandering in met het besluit uit 1981 tot een nieuwe wetenschappelijke editie van Nijhoffs dichtwerk. De editie Dorleijn & Van den Akker verschijnt in drie delen in 1993 en blijkt het wachten waard: het legt een schat aan gegevens bloot door een ruim commentaar en de weergave van alle varianten en nagelaten fragmenten. De leeseditie die al in 1990 op basis van het gepleegde onderzoek wordt gepubliceerd, kenmerkt zich echter door reductie.

Nijhoff heeft vanaf 1990 een andere *Verzamelde gedichten* dan in de periode daarvoor. Wat betreft de volgorde hebben de nieuwe editoren de chronologie laten prevaleren. Ze delen het oeuvre van Nijhoff in vier periodes in: de eerste loopt van 1913 tot

⁵²⁴ Nijhoff 1982,2:1059.

⁵²⁵ Wel bleven de losse bundels afzonderlijk herdrukt worden na Nijhoffs dood. *De wandelaar* enkel in 1955, *Het heilige hout* in 1953 en 1960, *Vormen* heeft in 1980 zijn vierde postume en achtste losse druk, *Nieuwe gedichten* is in 1978 aan zijn elfde druk toe, de vijfde postume herdruk. Na 1980 blijft het bij drie herdrukken van de bundel *Awater; Het uur u*, die in 1972 voor het eerst door Bert Bakker werd uitgegeven. Ook de succesvolle ooeivaarbloemlezing *Lees maar, er staat niet wat er staat* wordt in 1982 voor het laatst gedrukt. Nieuwe bloemlezingen worden gemaakt door Dorleijn & Van den Akker (1990) en Möhlmann (2008). Bloemlezingen uit Nijhoffs literair-kritisch proza maakten eerder Engelman (1965) en Meeuwesse (1970).

1917, de tweede tot 1925, de derde tot 1940 en de laatste tot zijn dood. Deze periodisering strookt niet geheel met Nijhoffs opvatting dat bundeling gelijk staat aan het afronden van een periode. De eerste twee 'perioden' (de editeurs zetten het begrip zelf in hun verantwoording tussen aanhalingstekens) lopen nog gelijk op met de ontstaans- en publicatiejaren van *De wandelaar* en *Vormen*, maar de derde periode laten de editeurs na *Nieuwe gedichten* nog zes jaar doorlopen. De vierde periode begint met *Het uur u gevolgd door Een idylle* en beslaat vervolgens vooral vertalingen. Want tot Nijhoffs verzamelde gedichten worden nu ook zijn vertalingen gerekend, ten minste die uit de slotafdeling van de editie Kamphuis.

In het licht van de reconstructie van Nijhoffs eigen oeuvre-opvatting, met name het belang dat hij bleek te hechten aan de samenstelling van een verzamelband, is de nieuwe periodisering een ingreep van betekenis. Hoewel hij niet helder wordt verantwoord, valt de opvatting erachter te reconstrueren. Die betreft vooral het criterium van de editeurs voor wat in een editie van *Verzamelde gedichten* hoort. In de verantwoording stellen zij de 'belangrijke vertaalde poëzie' te hebben willen prononceren omdat ze in de editie Kamphuis 'achter het vertaald toneel en proza' stond opgesteld. Vooral toneel stond volgens hen het zicht op de poëzie in de weg: 'Toneel en poëzie werden door elkaar gegeven, de verspreide gedichten – waaronder hoogtepunten als de cyclus 'Voor dag en dauw' – kregen een enigszins verborgen plaats achterin.'⁵²⁶ Dat toneel in Nijhoffs praktijk ook poëzie kon zijn en moest zijn, wordt door zijn nieuwe editeurs genegeerd.

'Toneelteksten worden niet opgenomen', schrijven Dorleijn en Van den Akker in 1990, maar ze stellen zich voor dat 'in de toekomst een afzonderlijke uitgave met vertaald en oorspronkelijk toneel zal kunnen verschijnen'.⁵²⁷ In de herdruk van Nijhoffs *Verzamelde gedichten* uit 1995, als onderdeel van de reeks 'Nederlandse klassieken', is deze zin geschrapt. Een heruitgave van Nijhoffs complete toneelwerken is van de baan, maar inmiddels ook deels gerealiseerd. Een jaar eerder, in 1994, verscheen in dezelfde reeks 'Nederlandse klassieken' de uitgave *De pen op papier*, waarin Dorleijn en Van den Akker een selectie maken uit Nijhoffs werk dat buiten hun eerder editie bleef. Het toneel dat is opgenomen komt uit in Nijhoffs tweede periode: zijn beide Ramuz-vertalingen (1926, 1930) en zijn eigen 'poesia modernissima', zoals hij 'Heer Halewijn' (1933) noemde. De uitgave begint en eindigt met de langere prozastukken uit 1926 (*De pen op papier*) en 1935 ('Over eigen werk'), die Nijhoffs moderne smaldeel omvatten. Uit de kritieken maken zij een selectie die Nijhoffs eigen keuze uit 1931 voor *Gedachten op dinsdag* terzijde schuift als 'niet representatief'.⁵²⁸ Representatief zijn nu de kritieken over Europese bloemlezingen en over het werk van moderne dichters als Van den Bergh en Van Ostaijen. Over Marsman en Leopold worden twee kritieken elk opgenomen. Deze keuze kan de editorische consequentie van het primaat van de poëzie worden genoemd.

De motivatie achter de periodisering van de huidige editie van Nijhoffs *Verzamelde gedichten* valt zo te begrijpen als een afbakening van zijn modern dichterschap en een voltooiing van het langdurig onderzoek waarmee Dorleijn en Van den Akker een deel van Nijhoffs werk hebben geprononceerd als Nederlands meest moderne poëzie. In 1994

⁵²⁶ Nijhoff 1990:407.

⁵²⁷ Nijhoff 1990:408.

⁵²⁸ De keuze werd door Kees Fens in 1961 'voortreffelijk' en 'het beste van zijn literair-kritisch werk' genoemd en door Oversteegen (1969:127) 'een opvallend gerichte keuze' in de geest van Nijhoffs bundelpoëtica: 'men vindt er de meest uitdrukkelijke theoretische uitspraken van Nijhoff zó bijeen, dat zij er veel meer tot een stelsel samengevoegd lijken dan in de oorspronkelijke kritieken het geval was.'

beëindigt Van den Akker zijn Nijhoffvorsching met *Dichter in het grensgebied*. Hij schept daarin een helder beeld van de ambiguïteit waarvan Nijhoffs werk in de jaren tussen *Vormen* en vlak na *Nieuwe gedichten* telkens blijkt geeft. Het bekrachtigt Nijhoffs verbinding met het literair modernisme. Een speciale plaats geeft Van den Akker aan de reeks 'Voor dag en dauw', die hij in zijn geheel in de studie herdrukt en als Nijhoffs laatste moderne werk beschouwt. Dat hij 'Het uur u' een stap over de 'drempel' noemt, is in de huidige editie verwerkt doordat het gedicht uit 1937 aan het begin van Nijhoffs laatste 'periode' staat, terwijl 'Voor dag en dauw' nog in dezelfde periode als *Nieuwe gedichten* valt. Het beginpunt van de periode tussen 1925 en 1940 wordt door Dorleijn, in 1995, in zijn laatste stuk over Nijhoff *Vormen*, het 'scharnierpunt' van Nijhoffs oeuvre genoemd. Eerder, in 1990 schreef hij in *Trouw* al dat Nijhoffs werk voor de kerk en het koningshuis feitelijk niet tot zijn oeuvre behoort: 'Na ruim twintig jaar dichterlijke arbeid, is de dichter M. Nijhoff in feite gaan zwijgen'.

In *Een dichter in het grensgebied* treedt Van den Akker, meer dan met voorgaande vakgenoten, expliciet in discussie met Gerrit Komrij, die in 1989 een lezing over Nijhoff hield waarin hij de (neerlandistische) Nijhoffinterpretatie neerzette als een 'slachtbank van duiders'. Conform de tijdsgeest riep Komrij het einde van de interpretatiegeschiedenis uit: 'Laat ons de overwinning vieren van de dichter op de tekstuitleggers; van de schrift op de schriftgeleerden.' Met gevoel voor traditie noemt Komrij Nijhoff in de eerste alinea 'klassiek'. Nijhoff noemde in 1937 immers Vondel klassiek, en verder de Reinaert, het Wilhelmus, *Mei*. Komrij stelt in 1989: 'Nijhoff is klassiek. Nu al net zo klassiek als Gorters *Mei*.'⁵²⁹ Hij typeert Nijhoff als een 'mystiek heiden', een 'dualist op zoek naar verlossing', een verlossing die hij echter nooit vindt: 'Het echec blijft.' Ook op het discussiepunt van de 'wending' in Nijhoffs werk volgt Komrij Van den Akkers dissertatie: 'Elke wending of omslag in zijn dichtkunst is maar schijn.'⁵³⁰ De dichter van het echec is in 1989 dus klassiek; verlossing is er niet, het blijft dolen in de moderne poëzie. Komrij verwijst naar Rutger Kopland als hij stelt: 'Wie wat vindt heeft slecht gezocht, om met een hedendaags dichter te spreken.'⁵³¹ Om die stellingen te verdedigen moet Komrij zich echter bepalen tot de drie bundels die Nijhoff publiceerde: de rest noemt hij 'tam, vaak zichzelf parodiërend gelegenheidswerk'.

Kon Komrij zich in 1989 nog ergeren aan Nijhoffs werk buiten de drie dichtbundels en 'Het uur u', en een negatief leesadvies geven over 'de overige driehonderd-en-zoveel bladzijden' in zijn editie Kamphuis, een jaar later heeft hij het gemakkelijker. Met de *Verzamelde gedichten* is Nijhoffs oeuvre editietechnisch gemoderniseerd. De ordening van de nieuwe editie toont een opvatting van poëzie als moderne lyriek. De editeurs vallen Komrij ook bij: 'Nijhoff is een klassiek dichter'.⁵³² En in zijn studie uit 1994 stelt Van den Akker: 'Laten we de overwinning van het gedicht vieren, dat ben ik met Komrij eens, maar dan wel door er eindeloos over te discussiëren ten teken dat de tekst springlevend is. Het werk van Nijhoff kan daar tegen, sterker nog: het is ervoor gemaakt. Men kan een dichter toch geen kwadere dienst bewijzen dan over zijn poëzie te zwijgen?'⁵³³

⁵²⁹ Komrij 2001:68-69, gepubliceerd in 1989.

⁵³⁰ Komrij:2001:77.

⁵³¹ Komrij 2001:76.

⁵³² Nijhoff 1994:7.

⁵³³ Van den Akker 1994:42.

De paradox is hier dat de huidige editie juist Nijhoffs werk uitsluit dat de meeste discussie heeft uitgelokt. De dramatische poëzie was Nijhoffs poging om aan de moderne lyriek voorbij te gaan. Het is minstens ironisch dat die poging door de huidige editie weer is ongedaan gemaakt door het grootste deel van Nijhoffs dramatische poëzie onzichtbaar te maken. De discussie die deze teksten binnen de Nijhoffbeschouwing lang hebben veroorzaakt, wordt door de huidige, vanuit het moderne paradigma geherstructureerde editie van Nijhoffs werk niet meer gevoed. Dat de dichter Nijhoff, als een onspectaculaire nazaat van Rimbaud en Valéry, eind jaren dertig is gaan zwijgen, lijkt pas sinds de huidige editie een literair feit.

4. Knik

Dynamiek in het dichterschap van Willem Jan Otten (1973-)

I. De huidige Otten – Status quaestionis

Anders dan Herman Gorter en Martinus Nijhoff staat Willem Jan Otten (1951-) niet te boek als centrale dichter van de moderne Nederlandse poëzie. Zijn oeuvre is divers en onvoltooid: bij de afronding van dit onderzoek bestaat het uit zeven toneelstukken, zeven essayboeken, vier romans en elf dichtbundels.⁵³⁴ Na zijn succesvolle roman *Specht en zoon* (2004, Librisprijs 2005, vijftien drukken) noemde de flaptekst van zijn tiende bundel *Welkom* (2008) de poëzie niettemin het ‘grondakkoord van het oeuvre’ en riep het ‘primaat van zijn poëzie’ uit ten opzichte van zijn overige werk. Deze uitspraak krijgt behalve van de kwantiteit ook steun van de anciënniteit: al in 1973 debuteerde Otten als dichter en ook zijn volgende drie boeken bevatten poëzie. Nadat Otten in 1999 de Constantijn Huygensprijs voor zijn gehele oeuvre ontving, liet hij zijn vroegere poëzie herdrukken in *Eerdere gedichten* (2000).

In literatuurgeschiedenissen bezet de dichter Otten vooralsnog een bescheiden, maar vaste plaats. Vooral zijn vroegste werk ontbreekt niet; het geldt als een van de oeuvres die in de jaren zeventig tot stand kwam in navolging van Chr. J. van Geel; zowel bij Brems als Fokkema is Otten deel van een dichtersensemble in Van Geels spoor.⁵³⁵ Over zijn poëzie daarna bestaat de consensus dat Otten zich met *De eend* (1975) en vooral *Ik zoek het hier* (1980) losmaakt van zijn eerste habitat *De Revisor* – het literair tijdschrift dat even oud is als Ottens oeuvre – en zijn eerste leermeester.⁵³⁶ In de jaren tachtig gaat Otten ook andere genres beoefenen dan poëzie. Hij speelt een rol in Brems’ hoofdstuk over essayistiek en in Vervaecks studie over postmodern proza.⁵³⁷

Wat Otten voor dit onderzoek relevant maakt, is dat er over geen ander hedendaags dichterschap zo vaak is gesproken in termen van discontinuïteit. Middag noemde hem al in 1996 een ‘knikdichter’, ofwel ‘een dichter met een knik in zijn oeuvre’.⁵³⁸ Deze typering is gebaseerd op Ottens dichterschap rond 1980 en dateert dus nog van voor de grootste discontinuïteit die zijn werk krijgt toegedacht. Analoog aan het hoofdstuk over de toetreding van Gorter op het Paascongres van de SDAP (1897), zou een uitgebreide herdruk van *Nederlandse literatuur, een geschiedenis* als datum kunnen opnemen: *Pasen 1999. Willem Jan Otten treedt toe tot de Rooms-Katholieke Kerk. Religie en literatuur in het twintigste-eeuwse fin de siècle*. Eugelink zag Otten in haar boek *‘Niets in mij gelooft dat.’ Over religie en de moderne Nederlandse letterkunde* als kop van een ‘bekeringsgolfje’ in de Nederlandse literatuur eind jaren negentig, en ook Goedegebuure besteedt in zijn studie *Nederlandse schrijvers en religie 1960-2010* veel aandacht aan Otten als religieus schrijver in de lijn van Reve en Kellendonk. Daarbij fungeren Ottens lezingen ‘Sprong of val’ (1995) en *De fuik van Pascal* (1997) samen met de bundel *Eindaugustuswind* (1998) als ‘scharnierpunt’, ‘kenteringsessay’, respectievelijk ‘bekeringsbundel’.⁵³⁹ De eerste publicatie na zijn bekering, de lezing *Het wonder van de losse olifanten* (1999), markeert een nieuwe fase die leidt tot de onderling samenhangende dichtbundel *Op de hoge* (2003), het dagboek *De bedoeling van verbeelding* (2003) en het toneelstuk *Alexander* (2006); en het tweeluik *Braambos* (2003) en *Specht en zoon*.

⁵³⁴ *Gerichte gedichten* en *De vlek. Een vertelling* verschenen beide in 2011 toen dit onderzoek al was afgerond en blijven daarom buiten de analyse.

⁵³⁵ Brems 2006:450, Fokkema 1999:174. Met Van Deel, Kuijper, Anker, Jellema en Van Toorn.

⁵³⁶ Middag 1984:15.

⁵³⁷ Bax 2007:121: ‘Vanaf 1974 begint hij zich in het literaire veld te bewegen op verschillende terreinen.’

⁵³⁸ Middag 1996:183-197, opgenomen in: Middag 1999:101-103.

⁵³⁹ Goedegebuure (in Zuiderent et al. 2004):152; Goedegebuure 2010:69; Eugelink 2007:181.

De secundaire literatuur over Otten is bij lange na niet zo omvangrijk als die over Gorter en Nijhoff, maar laat zich goed indelen in het oeuvremodel van dit onderzoek. Twee fasen van dynamiek, in de tweede helft van de jaren zeventig en in de jaren negentig, delen zijn oeuvre tot nog toe in drieën. Daartussen bevindt zich Ottens moderne smaldeel: het werk vanaf zijn vijfde poëziebundel *Ik zoek het hier* tot en met de zelfbloemlezing *Het was missen op het eerste gezicht* (1994), verschenen in hetzelfde jaar als zijn essaybundel *De letterpiloot* en de roman *Ons mankeert niets*. Deze indeling krijgt steun van het proefschrift van Daniël Rovers, die Ottens oeuvre tot zijn modern smaldeel beperkt. Hij opent zijn hoofdstuk over Otten met de zin: ‘Aan het begin en aan het voorlopige einde van het oeuvre van Willem Jan Otten staat een belijdenis.’⁵⁴⁰ Deze twee belijdenissen zijn *Denken is een lust* (1985) en *Het wonder van de losse olifanten*. Aangezien Otten tussen 1999 en 2008 zes titels publiceerde, ligt het voor de hand Rovers’ opening te lezen als bewuste reductie van Ottens oeuvre tot het werk dat binnen het moderne paradigma valt. Zijn keuze hangt samen met Rovers’ geringe aandacht voor poëzie en toneel. Dat is in deze studie anders: Ottens dichtwerk staat hier centraal, overig werk wordt bij de analyse betrokken waar nodig, zoals wanneer hij toneelwerk halverwege de jaren negentig een prominente plaats laat innemen en het dramatisch genre zelfs integreert in zijn dichterschap met zijn versdrama *Alexander* (2006).

Binnen het model dat hier het uitgangpunt is, geldt Ottens werk dat het christelijk geloof affirmeert niet als einde van Ottens oeuvre, wel van het moderne smaldeel daarvan. Daarom wordt Ottens werk uit de jaren 1980-1994 in §II eerst geanalyseerd op zijn verhouding tot het moderne paradigma en het daarvoor centrale primaat van de poëzie. In §III wordt de dynamiek onderzocht tussen zijn eerste, vermeend epigonistische bundels en de affirmatie van het modern dichterschap. In §IV wordt de hypothese getoetst of Ottens werk vanaf 1994 buiten het moderne paradigma komt te staan door de verbinding met een ander paradigma – of kortom zijn affirmatie van het christelijk geloof samengaat met een negatie van het primaat van de poëzie. Omdat zijn oeuvre nog niet is afgerond, zal de slotparagraaf over zijn oeuvre-opvatting beperkt blijven. Synthese en conclusies van de deelanalyses van dit hoofdstuk worden hernomen in hoofdstuk 5.

II. De moderne Otten

In 1994 bloemleest Otten zijn eigen poëzie tot dan toe. Hij doet dat in omgekeerd chronologische volgorde, beginnend met een viertal nieuwe gedichten, gevolgd door twaalf gedichten uit *Paviljoenen* (1991), drieëntwintig gedichten uit *Na de nachttrein* (1988) en acht gedichten uit *Ik zoek het hier*. Uit zijn eerste vier bundels neemt hij slechts één gedicht op, waarmee hij zijn eerste werk terug in het verleden duwt en zijn poëtische oeuvre pas goed laat beginnen bij zijn vijfde bundel. Deze bundel gaf hij in 1980 een titel mee die de affirmatie van het primaat van de poëzie in één zin samenvat: een sterk lyrisch subject (‘Ik’) is uit op (‘zoek’) een onbekend object (‘het’) en doet dat in poëzie (‘hier’). Ondanks dit

⁵⁴⁰ Rovers 2008:77.

expressivistisch optimisme komt Otten lang erna niet tot een nieuwe bundel. Hij is als dichter wel actief; in verschillende tijdschriften verschijnen tussen 1980 en 1984 negenentwintig gedichten, voor Otten een gebruikelijk aantal voor een nieuwe bundel. In 1984 kondigt hij in een interview de bundel *Het lakonieke zand* aan, maar deze komt nooit tot stand. Sterker: nauwelijks een vijfde van de gedichten die Otten tussen 1980 en 1984 publiceert, haalt zijn volgende bundel acht jaar later.⁵⁴¹

Hoewel *Na de nachttrein* dubbel de omvang van zijn voorgangers heeft, blijft het tegenstrijdig dat Ottens affirmatie van het primaat van de poëzie samenhangt met een lange periode zonder bundel. De jaren na 1980 kiest hij in weerwil van de opening van *Ik zoek het hier* voor proza. Otten verbreedt zijn schrijverschap tot genres die onderling ook concurreren: zijn toneelstuk *Een sneeuw* (1983) heeft lang de vorm van een novelle gehad, zijn debuutnovelle *Een man van horen zeggen* (1984) had lang de vorm van een toneelstuk.⁵⁴² Zijn debutessay *Denken is een lust* (1985) is thematisch verwant aan het toneelstuk *Lichaam & Blik* (1986), waarna pornografie ook zijn poëziebundel *Na de nachttrein* besluit. Pas na deze publicatie lijkt Otten het primaat ook praktisch weer bij de poëzie te leggen: volgde *Na de nachttrein* op een thematisch verwant essay en toneelstuk, de slotafdeling van *Paviljoenen* wordt gepubliceerd in het decembernummer van *Hollands Maandblad*, een maand na *Na de nachttrein*. De bundel verschijnt tweeënhalf jaar later. Van de zevenentwintig gedichten verschijnt er driekwart in een voorpublicatie; van die voorpublicaties laat hij slechts één gedicht buiten de bundel.⁵⁴³ Vanaf *Ik zoek het hier* is Otten lang niet aan een vast tijdschrift gelieerd en publiceert afwisselend in *De Revisor*, *Tirade*, *Vrij Nederland*, *Raster* en *Hollands Maandblad*. Na publicatie van de eerste gedichten van *Paviljoenen* publiceert hij in december 1988 voor het eerst sinds 1980 in *Tirade*, en vanaf oktober 1989 treedt hij toe tot de redactie en draagt tot de publicatie van *De letterpiloot* in 1994 aan bijna driekwart van alle nummers bij.⁵⁴⁴ Essays en poëzie blijken vaak samen te gaan (in nr. 319, 321 en 322 volgen ze elkaar op); de gelijktijdige uitgave van essaybundel en zelfbloemlezing vormt daarvan het eindpunt. Het colofon van de bloemlezing stelt: 'Eerste en enige druk maart 1994'. Dat Otten in 1995 uit de redactie van *Tirade* treedt, sluit de periode 1980-1994 eens te meer af als een periode waarin Otten een nieuw soort poëzie affirmeert met *Ik zoek het hier*. In de jaren tachtig stagneert zijn productie en wordt zijn poëzie beïnvloedt door overige genres. Met *Paviljoenen* bereikt hij een nieuw eindpunt. De paradigmatische achtergrond van deze ontwikkeling komt in §II.3 ter sprake; in §II.2 wordt de verhouding van Otten tot de moderne poëzietraditie onderzocht aan de hand van zijn omgang met vooral Wallace Stevens en J.H. Leopold. Eerst wordt gesteld dat Otten formeel zijn poëzie het primaat toekent.

⁵⁴¹ Voor Ottens voorpublicaties zie tabel 4.1. Voor *Het lakonieke zand* zie Van den Brink 1984.

⁵⁴² 'Een man van horen zeggen is heel lang een toneelstuk geweest. [...] Met *Een sneeuw* ben ik een jaar bezig geweest in de veronderstelling dat ik een roman aan het schrijven was.' In: Van den Brink 1984.

⁵⁴³ Zie tabel 4.1. Voor Ottens publicatiegedrag zie ook Bax 2007:122. Zijn conclusie dat 'slechts een klein gedeelte van de voorgepubliceerde gedichten uiteindelijk in een bundel' komt, kan op basis van tabel 4.1 genuanceerd.

⁵⁴⁴ Otten is redacteur van *Tirade* van nr. 324 (sep/okt. 1989) tot 361 (nov/dec. 1995). Vanaf zijn eerste publicatie daar tot zijn essay- en poëziebloemlezingen in 1994 publiceert hij 30 keer in 22 van de 31 nummers (71%).

II.1 Formeel modern – Bespookt vrij vers

Hoewel Otten debuteert als het verslibrisme is ingeburgerd, zet hij in *Ik zoek het hier* het vrije vers polemisch af tegen het proza en prononceert haar specifieke vermogens. Meteen het openingsgedicht van de bundel uit 1980 stelt helder: 'Ik zoek het hier in af-/gemeten regels, pegels tekst'. In tijdschriftpublicatie had het gedicht nog een titel die het genre aanduidde: 'Geen proza'.⁵⁴⁵ Zich afzettend tegen het proza, schuift de dichter zijn poëzie naar voren als de plaats waarin hij zijn werkelijkheidsonderzoek onderneemt. Het primaat van de poëzie wordt geproclameerd *in* en *als* poëzie. Naast de sterk ingewerkte klankherhaling (de tweede regel kent enkel e's) toont het scherpe enjambement het 'hier' van poëzie: de dichter bepaalt zelf de regels. Deze basale, typografische definitie van poëzie onderschrijft Otten in een recensie uit 1981 naar aanleiding van een bundel van Ed Leeflang: 'De woorden staan niet op plaatsen die hen bijzonder maken; er wordt niet iets opgeroepen dat iets 'doet' met het geestesoog. *Er staat wat er staat*, en het zou er niet minder staan als deze regels het begin waren geweest van een stuk proza.'⁵⁴⁶ Tegenover het parlando van Leeflang stelt Otten de eigen omgang met de regellengte. Hij parafraseert deze opvatting als zijn particuliere definitie van poëzie, als 'de ongeschreven overtuiging dat wat wij poëzie noemen een spel van regelbeheersing is – dat wil zeggen: iets is poëzie omdat de schrijver zijn woorden zo schikt, dat de zetter niets anders kan doen dan ze ook zo schikken (een ruime definitie)'. Otten definieert poëzie primair formeel en maakt in de opening van *Ik zoek het hier* eenzelfde statement: voor proza geldt 'er staat wat er staat', in poëzie is dat anders – minstens sinds de Nijhoff van 'Awater' waarnaar hij verwijst. Ottens openingsgedicht is zijn eigen verdediging en verantwoordt de keuze voor poëzie met de overtuiging dat zij meer kan dan andere taalvormen.

II.1a *Bespookt vrij vers*

Betekenisverhogende vormgeving die poëzie een surplus ten opzichte van proza verleent, hanteert Otten niet enkel binnen het gedicht maar ook in de bundelcompositie. De tweede en derde afdelingen van *Ik zoek het hier* worden behalve door de titel ook verbonden door een tweetal gedichten onder eenzelfde titel. 'Verschijningen' eindigt met 'Geesteskind 1' dat een conceptie beschrijft; 'Verdwijningen' opent met 'Geesteskind 2' waarin de vrucht is afgedreven. Ook dit (biografisch) gegeven maakt Otten tot een poëticaal probleem: ergens tussen de twee afdelingen verliest het lyrisch ik de macht over het leven dat hij zich met zijn kind inbeelde. De twee gedichten omvatten een leegte en de dichter neemt vooral zijn eigen toekomstvisioenen op de korrel:⁵⁴⁷

Als een acteur zich zelf, bedacht ik het
met steeds een nieuwe naam. Het was
wat het niet was. Het laat niets achter, niets

⁵⁴⁵ In: *De revisor* jg. 6, nr. 1:32. Ook gepubliceerd in *Onbesliste beelden* (maart 1979) Meijer Amsterdam p. 5, zonder titel, met enkele wijzigingen. In de uiteindelijke bundelversie verving Otten de zin 'Aan proza is geen houden. / Het dijt terwijl ik schrijf / naar alle kanten uit.' door: 'Aan leven is geen houden'. Zie Bartosik 2000.

⁵⁴⁶ In: *Vrij Nederland*, 22-08-1981 [cursieven js].

⁵⁴⁷ Otten 2000a:101.

dat niet gemaakt is naar mijn evenbeeld.
Wat mis ik dan? Wat geeft verdriet
als het naar niemand wijzen kan?

Het gesubstantiveerde lidwoord uit de bundeltitel wordt hier in zes regels vijf keer herhaald; 'het' blijft een ongewis begin. De witregel die op 'niets' volgt, suggereert dat wat gezocht werd, juist in poëzie verloren raakt. De variatie op Nijhoffs 'Er staat niet wat er staat' ('Het was / wat het niet was') verhoogt de verwantschap tussen de conceptie van het kind en het gedicht. Na deze centrale gebeurtenis wordt de bundel minder affirmatief, maar Otten verzet zich tegen melancholieke poëzie. De positie aan het raam – een topos in de poëzie à la Nijhoff – wordt in het gedicht 'Tegen de weemoed' gepasticeerd: 'Een karavaan voddemannen / trekt al dagen klagend / langs het raam. Jaargetij / van stafrijm.' Het 'Najaar' (zoals het gedicht heette bij voorpublicatie⁵⁴⁸) wordt geclicheerd als het poëtische jaargetijde doordat Otten het bevolkt met ouderwetse voddemannen. De klankherhalingen (klagelijke a's) zijn even opzichtig als de e's uit het openingsgedicht, maar terwijl dat nog het primaat van de poëzie ondersteunde, wordt de poëtische functie in deze regels geparodieerd.⁵⁴⁹

[...] Weemoed

vijand van de poëzie, de ogen
van de dichters zien alleen
hun eigen wimpers, druppels,
tranen mist, melancholie.

De witregel na 'Weemoed' is de enige van het gedicht, maar in plaats van een buitentalige betekenis te suggereren, dient hij als effectbejagende verzuchting. Het paginawit wordt ingezet tegen de manier waarop het door moderne dichters veelvuldig is gebruikt – door Nijhoff maar ook door Otten in dezelfde bundel nog. In zijn boek over het vrije vers toonde Beyers de manier waarop Eliot en Stevens hun poëzie vormgaven tegen de achtergrond van het metrum en het rijm, waardoor hun verstechniek 'haunted free verse' werd; de afwijkingen van het vaste patroon ontleenden hun betekenis aan dat patroon.⁵⁵⁰ Ottens vrije vers in *Ik zoek het hier* is in die zin niet alleen 'haunted' door de vaste versvorm, maar ook door de traditie van het vrije vers zelf. Door de procedés ervan te parodiëren toont Otten zich een dichter die in een lange traditie staat. De vormgeving onderschrijft én ondermijnt het primaat van de poëzie.

II.1b *De fictie van rijm*

Eind jaren tachtig voert Otten het primaat van de poëzie door als hij literair vocabulaire op meer dan poëzie toepast. De begrippen 'rijm' en 'fictie' zijn centrale metaforen in Ottens volgende twee bundels. De slotafdeling van *Na de nachttrein* werkt in twee reeksen het spel tussen pornoacteurs en de kijker uit als 'de fictie van rijm', namelijk het opgaan in de

⁵⁴⁸ *De revisor* jg. 5, nr. 6:11.

⁵⁴⁹ Otten 2000a:109.

⁵⁵⁰ Beyers 2000:43.

waargenomen situatie en de deelname aan de afgespeelde scènes.⁵⁵¹ De reeks houdt die fictie lang vol maar loopt uit op de erkenning afhankelijk te zijn van de pornografische personages. Het herhaalde woord 'verslaven' duidt al op het tegendeel in de reeks die 'soevereiniteit' heet.⁵⁵² Deelname aan het pornografisch toneel in poëzie maakt het lyrisch subject inwisselbaar. Als uiterste consequentie stelt het laatste gedicht van de reeks 'Verandering van gedaante'.⁵⁵³

Het doel is lediging,
een zin die leeg is
en mij af wil ronden
als een zin. Obscene
soevereine, sluit me,
sluit me in je spiegel in.

Het lyrisch ik wil in dit gedicht gesloten en ingesloten worden. Typografisch wordt dit verbeeld als klein vierkant: zevenentwintig woorden geperst tot een blokje. Het gedicht bestaat uit twee verdoezeld rijmende zinnen ('zin'/'in'); de tweede zin kent drievoudig binnenrijm: 'obscene'/'soevereine', het herhaalde 'sluit me' en het slotzinsdeel 'in je spiegel in'. Deze rijmwoorden verbeelden opsluiting en lijken daarmee de gewenste insluiting te vervullen. De vereniging van spreker en aangesprokene wordt door de vormgeving gerealiseerd: het vierkant heeft de vorm van een 'spiegel' – of van een tv-scherm. Door middel van zijn formele regie bezit de dichter dus de macht om zijn eigen verzoek in te willigen. De moderne dichter van het vrije vers kan zijn soevereiniteit ensceneren door het poëtisch instrument van de iconiciteit. Zo toont Otten ook in zijn poëzie de werking van pornografie.

In de bundel *Paviljoenen* zet Otten het begrip 'rijm' om in dat van het 'paar', in echtelijke zin. De openingsreeks verbeeldt de verhouding tussen twee personages die al in de twee voorgaande bundels voorkwamen. Het woord is er aan Penelope, die haar man in het openingsgedicht wegstuurt en zo tot de beroemde reiziger maakt.⁵⁵⁴

Zij was zozeer met hem een paar
dat zij er raar van werd en dacht:
hiernamaals consumé, ik kom nog om,
als hij nu geweven was, of wijlen,
kon hij niet volmaakter van mij zijn.
Sta op, zei zij, en ga ter Odyssee.
Van geluk komt kou, leven van idee.
Ga weg, dan word ik buik om jou.
Ga weg, verwek in mij Penelope.

Het begrip 'fictie' is minder poëticaal geherformuleerd in dat van 'idee': het vermogen om de werkelijkheid te vormen naar eigen inzicht. De gedachte daarbij is dat echtelijk 'geluk' de

⁵⁵¹ Otten 2000a:163;170;172; 'Zij zal dezelfde zijn als jij'; 'ik rijm mij met jouw doen en spoel je terug.'; 'en ik val / samen met de vreemdeling'. In twee ongebundelde gedichten uit 1984 (*Raster* 22:143, *Hollands maandblad*, jg. 26, nr. 438-439) speelt rijm al deze rol.

⁵⁵² Otten 2000a:169;170: 'Geen web zo verslavend als dat jou ving'; 'en ik vervaardigd / van hetzelfde spul als zij / die mij verdroomd verslaaft'.

⁵⁵³ Otten 2000a:175.

⁵⁵⁴ Otten 2000a:183.

dood is, en afstand voor ademruimte en leven zorgt. Ottens Penelope grijpt in en stuurt haar wederhelft weg. Het drievoudig eindrijm ('Odyssee', 'idee', 'Penelope') iconiseert dat Penelope pas zichzelf wordt als haar man op reis is en haar 'idee' wordt; haar naam rijmt niet op 'Odysseus' maar wel op 'Odyssee'. Penelope fungeert als Ottens lyrisch subject om de macht van de verbeelding nog eens aan het woord te laten. Ze staat aan het hoofd van de driehoek publiek-regisseur-acteur, zo maakt het slotgedicht zichtbaar in een drievoudig rijmpaar dat alle posities bestrijkt: 'ik was Sirene / en Odysseus en Penelope inene'.⁵⁵⁵ De formule forceert de gebruikelijke schrijfwijze ('ineen') om een rijmendreie-eenheid te creëren waarvan Penelope regisseuse (rijmer) maar ook deelnemer (gerijmd) is.

Het gedicht voorafgaand aan 'De fictie van rijm', de slotafdeling van *Na de nachttrein*, eindigde: 'Gerijmd, nooit de rijmer. God is jaloezie.' Het besef nooit zelf de rijmer te zijn maar onderdeel van een rijmpaar, 'gerijmd' door een instantie waarvan de mens afhankelijk is, gaat Otten in deze poëzie nog tegen door lyrische subjecten te creëren die zich verbeelden toch zelf de soeverein (rijmer) te zijn. In *Na de nachttrein* wordt een jaloerse God op die plaats gesteld, als metafoor voor de pornokijker en tegelijk ook voor de dichter die zijn poëzie vormgeeft. Deze identificatie rondt Otten af in zijn zelfbloemlezing uit 1994. Hij verandert daarin niets aan de gedichten, behalve de zin 'God is jaloezie', die hij wijzigt in 'Ik ben jaloezie'.⁵⁵⁶ De dichter identificeert zijn modern dichterschap met de positie van God. Maar aan deze machtige positie verbindt Otten dan een negatief oordeel. Het primaat van de poëzie is iets dat hij uitwerkt als onmacht, of loze macht. De slotreeks van *Paviljoenen* publiceerde Otten al eind 1988 in *Hollands maandblad* onder de titel 'De droom van tastbaarheid'.⁵⁵⁷ Het is een parafrase van de uitdrukking 'De fictie van rijm', de titel van de slotreeks uit de dan net gepubliceerde bundel. *Paviljoenen* eindigt met de zin 'Hij heeft onze droom / van tastbaarheid gedroomd en stelde tot droom'⁵⁵⁸ – en sluit met een rijk rijmpaar de periode af waarin Otten de werking van porno, erotiek en liefde met zijn dichterschap verbindt. Concluderend schat hij de vermogens van poëzie vooral door de vormgeving aanvankelijk hoog in, maar evalueert deze uiteindelijk als 'fictief': een *idée fixe* die wel werkt maar de werkelijkheid doet 'stollen'. De afwisseling van *fixity* en *flux*, zo kenmerkend genoemd voor het vrije vers, helt aan het eind van Ottens moderne smaldeel over naar het fixerende effect van fictie.

II.2 Intertekstueel modern – Mee- en tegenweven

Ottens afirmatie van het primaat van de poëzie tussen 1980 en 1994 heeft een sterk intertekstuele component. Zijn modern smaldeel krijgt vorm in discussie met centrale moderne dichters tot wie hij zich structureel verhoudt. De manier waarop hij dat doet is niet meteen af te lezen uit de poëzie die hij bundelt, maar valt te reconstrueren aan de hand van essays, interviews en ongebundelde gedichten uit deze tijd. Daaruit zal blijken dat Otten moderne leermeesters kiest, hen navolgt maar al snel zijn eigen werk het primaat probeert te geven door zich kritisch tot hen te verhouden. Zijn modern smaldeel culmineert in

⁵⁵⁵ Voor de werking van deze driehoek in het proza zie Rovers 2008:94-95. Otten 2000a:196.

⁵⁵⁶ Otten 1988:48; Otten 1994a:34. In *Eerdere gedichten* (Otten 2000a:160) is de zin weer terugveranderd.

⁵⁵⁷ *Hollands Maandblad*, jg. 30, nr. 492:36-39.

⁵⁵⁸ Otten 2000a:217; 1991:40. Voor een analyse zie Sonnenschein 2006.

Paviljoenen, met de Penelopegedichten als Ottens creatieve verwerking van zijn wedijver met enkele binnen het moderne paradigma centrale dichters.

II.2a *Poëzie als supreme fiction*

Ottens eerste moderne intertekst is het werk van de Amerikaanse dichter Wallace Stevens (1879-1955), en vooral diens notie van poëzie als 'supreme fiction'. Zoals in de Inleiding al werd uiteengezet, werkt Stevens dit idee uit in zijn grote gedicht *Notes Towards a Supreme Fiction* (1942, opgenomen in *Transport to Summer*, 1947), maar is zij al present in zijn debuutbundel *Harmonium* (1923). In het gedicht 'A High-Toned Old Christian Woman' daaruit, spreekt de dichter een christelijke vrouw toe en stelt: 'Poetry is the supreme fiction, madame', om vervolgens zijn eigen beweeglijke tegenhanger van de christelijke 'moral law' te presenteren.⁵⁵⁹ Stevens stelt het christelijk geloof van de vrouw voor als evenzeer fictief ('in principle, we agree'), maar als fictie wordt religie overtroffen door poëzie, omdat poëzie zichzelf als fictie doorziet. Stevens' oeuvre denkt na in poëzie over de hoogste verbeeldingsvorm: de poëzie krijgt het ondubbelzinnig primaat.

Otten verbindt zijn denken over poëzie voor het eerst aan Stevens als hij in oktober 1980 de *Verzamelde gedichten* bespreekt van Ida Gerhardt, die dan net de P.C. Hooftprijs in ontvangst heeft genomen.⁵⁶⁰ Behalve lof zwaait hij haar vooral kritiek toe. Gerhardts poëzie is Otten te veel 'getuigenis', terwijl zij zich zou moeten onderwerpen aan de verbeelding. 'Poëzie', zo stelt hij, 'is verbeelding, dat wil zeggen zij maakt de werkelijkheid, voor onze ogen. De werkelijkheid als zodanig bestaat niet.' Daarom verdient Gerhardt 'weerwerk, want zij slaat de getuigenis hoger aan dan de poëzie'. Otten besluit met de vermaning: 'daarmee verzaakt zij de enige echte opdrachtgever: de verbeelding.' Uit de stelligheid ('poëzie is verbeelding') en autoritaire beeldspraak ('enige echte opdrachtgever') blijkt dat Otten in 1980 zelf een poëzieopvatting aan het samenstellen is die hij als richtlijn wenst te hanteren. In zijn kritieken gebruikt hij die opvatting of poëtica om ook gereputeerde dichters de les mee te lezen. Dat zijn Gerhardtkritiek daarvan een eclatant voorbeeld is, blijkt uit de recensietitel. Zonder dat de zinsnede in de tekst voorkomt, staat boven de tekst het Stevenscitaat: 'Poetry is the supreme fiction, madame.' Daarmee vereenzelvigd Otten zich in zijn kritisch proza met de dichter van 'A High-Toned Old Christian Woman'. Terwijl de toegesproken vrouw bij Stevens oningevuld blijft, geeft Otten deze rol aan de kersverse P.C. Hoofprijswinnares – op dat moment inderdaad een christelijke vrouw op leeftijd.

Het primaat van de poëtische verbeelding als *supreme fiction* is wat Otten vanaf *Ik zoek het hier* affirmeert. In een interview uit 1980 munt hij 'het Wallace Stevens-gevoel', dat hij uitlegt als 'het verdwijnen van iets terwijl je aan het doezelen bent, je voorstellen wat ervoor in de plaats zal komen, dat verdwijnen een nieuw inzicht betekent, dat je verder zult kunnen kijken, of dat je hoofd een denkbeeldige stad bouwt op die lege plek – dat alles is een gedachte van Wallace Stevens [...] Ik heb aan hem te danken dat ik dit denk en dat ik er weer een gedicht over kan maken.'⁵⁶¹ Het gedicht in kwestie, 'That more merciful Rome', dat verwijst naar Stevens' 'To an Old Philosopher in Rome' uit *The Rock* (1954), publiceerde Otten in *De Revisor* in augustus 1980, maar hij nam het niet op in zijn volgende bundel, acht jaar later.

⁵⁵⁹ Stevens 1990:59.

⁵⁶⁰ Otten, 'Poetry is the supreme fiction, madame', in: *Vrij Nederland* 18-10-1980.

⁵⁶¹ Van Deel 1986:134-141 (eerder in *Trouw*, 09-09-1980).

In een reeks essayistische notities uit het decembernummer van *Tirade* in 1988, verwerkt hij wel zijn herlezing van Stevens' poëzie die zomer en stelt het primaat van de poëzie voorop: 'Uiteindelijk is poëzie de onsamenvatbaarheid zelf'.⁵⁶² De notie van poëzie als hoogste verbeeldingsvorm bepaalt ook Ottens gastcolleges aan de Universiteit van Groningen in 1993. De kernzin ervan komt uit het titelgedicht van Stevens' bundel *The Man With the Blue Guitar* (1937): "'Things as they are / Are changed upon the blue guitar.'" ⁵⁶³ Aan de hand van deze zin legt Otten uit dat een 'plain sense of things' onbereikbaar is, dat de werkelijkheid altijd verbeeld moet worden, dat de verbeelding de werkelijkheid creëert en dit instrument het beste klinkt in poëzie: 'Verbeelding verandert de werkelijkheid zoals zij is. Er is buiten verbeelding niet nog een werkelijkheid zoals zij was, of zoals zij 'eigenlijk' is; zij is zoals zij in de verbeelding wordt veranderd. Hieruit volgt dat verbeelding ons enige realiteitsprincipe is. Hoe zuiverder of poëtischer de verbeelding, des te dichter, onmiddellijker zij de werkelijkheid verbeeldt'.⁵⁶⁴ In navolging van Stevens schuift Otten de poëzie naar voren als hét instrument om werkelijkheid te creëren, juist omdat ze zich over zichzelf buigt: 'Het gedicht is niet de vondst, maar het vinden, en het is zelfs maar de vraag of het hoeft te vinden'.⁵⁶⁵ Terwijl *Na de nachttrein* in de maak is, herleest hij in de zomer van 1988 het complete oeuvre van Stevens en verwerkt deze lectuur in zijn notities voor *Tirade*. Dat direct daarop de eerste drie van zijn Penelopegedichten volgen, maakt het ontstaan van de reeks ook te verbinden aan Ottens Stevenslectuur.

II.2b *De flux van Leopold*

Behalve als imitator treedt Otten ook op als criticaster van zijn moderne voorbeelden, zo toont Ottens omgang met zijn tweede moderne voorbeeld. Als hij in zijn lezing van 1993 een Nederlandse geestverwant van Stevens noemt, valt die eer te beurt aan J.H. Leopold. Ook diens werk voert Otten vanaf 1980 geregeld op in kritieken, essays en poëzie. Otten presenteert hem als voorbeeld van wat hij zoekt in poëzie: de kieren van het bewustzijn, de 'doezel', 'sluimer' of 'halfslaap'.⁵⁶⁶ In een interview uit 1990 zegt hij: 'De dichter die in Nederland het meest met deze voortvluchtende, onnavolgbare, doezelende thematiek te maken heeft is Leopold. Hij is de vader ervan'.⁵⁶⁷ Hoewel Otten in 1981 stopt als poëzierecensent voor *Vrij Nederland*, bespreekt hij in 1984 nog de eerste uitgave van de Historisch Kritische Editie van Leopolds gedichten onder de titel: 'Het vloeibare moment'. Als hij in een interview van datzelfde jaar zijn begrip 'de lyrische sensatie' uitlegt, fungeert Leopolds werk opnieuw als toonbeeld: 'Elk goed schrijverschap is te herleiden tot die lyrische sensatie. Dat is voor mij een geloofsact. Iets daarvan moet achter en onder de tekst meetrillen. Wanneer het lukt, maakt het de literatuur superieur aan de filosofie'.⁵⁶⁸ De laatste zin is een heldere formulering van het primaat van de poëzie ten opzichte van andere paradigma's, in dit geval de filosofie. Als *Vrij Nederland* hem in 1982 vraagt naar zijn

⁵⁶² Otten in *Tirade* 319:549.

⁵⁶³ Stevens 1990:165.

⁵⁶⁴ Otten 1994a:250.

⁵⁶⁵ Otten 1994a:240.

⁵⁶⁶ Otten 2000a:93;94, eerder in *De Revisor* jg. 6, nr. 3:12-13. Ongebundelde voorbeelden: "'s avonds / Zoekt hij in zijn dommel naar het beeld / Waarmee zijn denken is begonnen', in: *De Revisor* jg. 7, nr. 5:6, dat ook de regel kent: 'Het moet er zijn, diep / In de wolk die nu zijn sluimer is, een beeld / Niet te bevatten glad, en sacrosanct'; 'Het ogenblik wordt onbewaakt' In: *De Revisor* jg. 7, nr. 5:7.

⁵⁶⁷ Daan & Schiferli:17.

⁵⁶⁸ Van den Brink 1984.

favoriete personage, kiest Otten de protagoniste uit Leopolds gedicht 'Zij tilt zich overeind en in', het derde uit de reeks 'Morgen' (1897). De keuze voor het genre poëzie verantwoordt hij met het Stevensargument dat de 'zij' alleen in poëzie mogelijk is: 'Zij is werkelijk alleen maar taal en kan alleen zelf zich zelf oproepen.'⁵⁶⁹ Dat hij zijn tweede toneelstuk uit 1983 naar Leopold *Een sneeuw* noemt, laat nog eens zien dat Otten in de vroege jaren tachtig zijn leermeesters navolgt. De intertekstuele consequentie van het primaat van de poëzie is echter niet enkel gelegen in de keuze voor moderne voorbeelden, maar vooral de creatieve wedijver met hen die leidt tot zelfstandig eigen werk. Dat is wat gebeurt in Ottens werk van de jaren tachtig, zo laten twee ongebundelde gedichten uit respectievelijk 1984 en 1987 zien.

Het eerste dateert van 1984, het jaar waarin Otten de termen 'lyrische sensatie' en 'het vloeibare moment' munt. De fluïde momentsbeleving thematiseert Otten in tijdschriftpublicaties tussen 1980 en 1984 door het oproepen van flitsen, onbewaakte ogenblikken, terloopse zichtlijnen en onbesliste beelden. Deze moderne topoi kritiseert hij echter ook. In 1984 leidt dat tot wat zich laat lezen als een grafschrift voor die 'Leopoldse' houding. De derde strofe van het gedicht 'Over het onthouden van licht' kent de strofe:⁵⁷⁰

Verzamelaar van lichtval, connaisseur
van het terloopse. Ik had geen idee
hoe verweesd hij zich voelde, bevreesd
als een grijsaard in een villa vol diefstal,
hij die doceerde: schoonheid is Al.

Om te vervolgen met de zin: 'Wie dacht zich zelf naar een strenger einde / dan de kijker pur sang'. Deze regels refereren aan Ottens eigen poëzie van die tijd, maar ook aan Leopold. Ten minste als het rijmpaar 'verzamelaar van lichtval' in zijn 'villa vol diefstal' een verwijzing is naar de farao die in de slotzinnen van *Cheops* (1915) 'is geboeid door de symbolen / van het voormalige' en daarin 'hangt'.⁵⁷¹ In 1984 noemt Otten deze zin 'een magnifieke formulering [...] van hoe de beste gedichten van Leopold met hun lezer omgaan'. Deze uitspraak van Otten is een erkenning van zijn omgang met Leopold: hij laat zich als lezer opsluiten in diens poëzie. Dat kan een verklaring zijn voor de negatieve connotaties in het geciteerde gedicht: de 'grijsaard' is een 'dief' die bovendien 'doceert'. De Leopoldallusie wordt sterker aangezien de tweede strofe ('Hij leefde wijzend. Hoe daklijsten blozen / in achternamiddagzon. Hoe in Wolfheze / een strijklucht aderen bolde in de slaap / van een braille tastende man.') overeenkomt met Ottens typering van zijn omgang met Leopolds poëzie: 'Leopolds gedichten [worden] (door mij) niet zozeer onthouden, als wel herinnerd, ongeveer zoals een treinreis herinnerd wordt als een verglijding van beelden, en niet als een nevensgeschikte opeenvolging.' En over Leopold 'bijzinstapelingen' zegt hij: 'De lezer komt in een bewustzijnstoestand niet ongelijk, alweer, aan die van de treinreiziger die plotseling getroffen wordt door een zich snel verwijderende vrouw die een was ophangt.' De titel van Ottens gedicht, 'Over het onthouden van licht', thematiseert precies dit gegeven en grijpt

⁵⁶⁹ Meijnsing en Peeters:98-99, eerder in *Vrij Nederland* 18-12-1982.

⁵⁷⁰ In: *De Revisor* jg. 10, nr. 4:11. Het is Ottens voorlaatste publicatie in *De Revisor*, wat kan duiden op een correlatie van zijn imiterende dichterschap en de verzelfstandiging daarvan daarna, wanneer hij in *Hollands Maandblad* en vooral *Tirade* gaat publiceren. Na het geciteerde gedicht is een nummer later het gedicht 'Het tweede afscheid' zijn laatste daar – de titel doet vermoeden dat hij zijn distantie tot *De Revisor* bewust vormgeeft. Zijn volgende bijdrage zijn de eerste gedichten na zijn doop in 1999 (zie § IV.1).

⁵⁷¹ Leopold 2006:150.

bovendien terug op het derde gedicht uit de openingsreeks van *Ik zoek het hier*. Daarin wordt een blik uit de trein opgevoerd als: 'de druivenrank, / gezien in een voorbijgaan, / in een blinkend web van wissels, even voor Milaan.'⁵⁷² Dat het hier om een vluchtig beeld van een treinreiziger gaat, blijkt uit de eerdere versie van het gedicht: 'druivenrank, / in een blinkend web van wissels, / uit een trein gezien, vlak bij Milaan.'⁵⁷³ De regels 'begin is nooit begin' uit het openingsgedicht van *Ik zoek het hier* noemt hij in de Leopoldkritiek eveneens een les van zijn voorganger: 'Het moment waarop iets al begonnen blijkt te zijn, dat is het Leopoldiaanse moment bij uitstek, zoals ook het moment waarop ontdekt wordt dat een beweging, een proces al enige tijd is afgelopen.'⁵⁷⁴

Ottens werk vanaf 1980 is dus nauw verwant aan en verweven met dat van Leopold. Met deze onbesliste, terloopse houding die het gedicht ziet als een verzamelplaats van lichtvallen en oogopslagen, volgt Otten hem na. Hij laat die schatplicht echter niet blijken in zijn uiteindelijke bundels. Evenals het gedicht naar Stevens, laat hij dit gedicht naar Leopold ongebundeld. Dat overkomt de meeste gedichten uit de tijd tussen 1980-1984, wat Ottens moeite toont zijn eigen dichterschap te verzelfstandigen van zijn voorbeelden. Het kan er zelfs de reden van zijn dat *Ik zoek het hier* zo lang zonder opvolger blijft. Mogelijk is dat ook de reden dat hij de pornografie, na een essay en een toneelstuk, ook uitwerkt als poëtisch thema: het speelt een rol in Ottens tweede ongebundelde gedicht naar Leopold. In juni 1987 publiceert hij het in *Hollands Maandblad* onder de titel 'Zij': Ottens favoriete personage uit Leopolds poëzie. Otten neemt Leopolds vrouw op in de metaforiek die zijn werk op dat moment beheerst en zijn volgende bundel *Na de nachttrein* zal besluiten. In Leopolds 'Morgen' staat de 'zij' op uit bed en ziet haar lichaam als dat van een vreemde 'alsof dit alles buiten haar was / en zag zij het in een spiegelglas'.⁵⁷⁵ Otten stelt zijn 'Zij' op voor een niet-metaforische spiegel, waarna ze haar spiegelbeeld bekijkt: 'Zij kijkt zich zelf tot / vreemdeling, trotseert haar eigen oogopslag / tot zij niet verder kan.'⁵⁷⁶ Bij Leopold denkt de vrouw zichzelf tot vreemdeling en wordt 'ongewis' waarna haar gedachten 'niet verder' kunnen, net als bij Otten. Maar waar de vrouw bij Leopold terugkeert tot haar dagelijkse bezigheden van het 'verder kleeden', daar isoleert Otten het moment van spiegeling en het verlies van de eigen identiteit daarbij. Bij Leopold blijft het een 'vloeibaar moment', een epifanie, een opening, een momentane *flux*. Bij Otten wordt het een permanente staat van identiteitsloosheid waaraan hij een einde wil maken, zo blijkt uit de slotzin: 'En sluit.'

Ook dit gedicht blijft ongebundeld, maar *Na de nachttrein* kent wel een gedicht waarin Otten afstand tot Leopold creëert door er een lezer tussen te plaatsen. Het gedicht 'Het idee van de lezer' is opgedragen 'Aan Dick van Halsema' die eind 1986 promoveert op een onderzoek naar enkele onvoltooide, nagelaten reeksen van Leopold. Naar aanleiding daarvan ontwerpt Otten een ideale lezer die de auteur najaagt in diens 'onaffe regels' vanuit de poging 'rijm te zijn, gelijkgeaard, te gissen / naar samenvat, en verijlen'.⁵⁷⁷ Het verlangen 'rijm te zijn' en het 'gissen naar samenvat' zijn voorstudies van zijn uiteindelijke formules 'de fictie van rijm' en de 'droom van tastbaarheid' waarmee Otten zijn volgende twee bundels besluit. Hij herneemt de thematiek van Leopold maar gaat deze steeds negatiever connoteren als 'illusie', 'verslaving', en 'droom'.

⁵⁷² Otten 2000a:87.

⁵⁷³ Gepubliceerd in *De Revisor* jg. 5, nr. 4:32.

⁵⁷⁴ Otten 1984a.

⁵⁷⁵ Leopold 2006:76.

⁵⁷⁶ In: *Hollands Maandblad*, jg. 28, nr. 470:28 (juni 1987).

⁵⁷⁷ Otten 2000a:126.

Leopolds voorbeeld werkt ook formeel door in Ottens werk, als het voorbeeld van de open, onafgeronde, vloeibare poëzie. Zijn versvormen hebben een intertekstuele component. In 1984 zegt hij bewonderend dat Leopold zich ontwikkelde ‘van strakke gedichtjes naar een soort open zee, waarin de regels niet meer geschreven lijken te zijn maar geïmproviseerd. [...] Het lijkt me een natuurlijke gang voor een schrijver, maar ik weet bijna zeker dat ik me nooit zou laten vloeien. Ik kan me niet zo laten gaan.’ De compacte, witregelloze poëzie van *Na de nachttrein* bewijst het gelijk van die laatste opmerking: de vrije verzen (‘flux’) in *Ik zoek het hier* waarmee zijn modern smaldeel begon, stollen (‘fixity’) eind jaren tachtig in zijn poëzievierkanten. Toch herhaalt Otten eind jaren tachtig zijn formele affirmatie van het primaat van de poëzie, en daarbij spelen zijn moderne voorbeelden een rol. Zoals gezegd hangt de herlezing van Stevens’ werk in 1988 samen met het ontstaan van zijn eigen Penelopereeks uit *Paviljoenen*. Die bestaat uit gedichten met een zinsbouw die in hun zinsdeelstapelings tegemoet komen aan Ottens lyrisch criterium, namelijk: ‘De krachtige sensatie al lezend een denkend bewustzijn binnengevoerd te worden.’⁵⁷⁸ Voor Ottens doen zijn de zinnen in deze gedichten ongewoon lang en syntactisch complex. De lengte van zowel de gedichten als de zinnen in de Penelopereeks is voor Otten uitzonderlijk (zie tabel 4.1 in appendix 3). Het slotgedicht ‘De beloofde zee’ is met 42 regels en één punt de climax van deze syntactische flux, en het slot van het gedicht en dus van de reeks is geen punt maar een beletselteken. Dat Otten zich met *Paviljoenen* probeert te meten met zijn moderne voorbeelden, verdient daarom deze aanvulling: met de slotreeks van *Na de nachttrein* distantieert Otten zich van de permanent fluïde poëzie in de lijn van Leopold, om vlak erna met de reeks ‘De droom van tastbaarheid’ de reeks te schrijven die *Paviljoenen* zal besluiten. Na zijn herlezing van Stevens in de zomer van 1988 ziet hij echter kans met zijn voorbeelden te wedijveren en komt met de Penelopereeks tot zijn eigen moderne poëzie.

In zijn Stevenslezing in *De letterpiloot* stelt Otten dat diens ‘syntactische terrassenbouw’ ook te vinden is ‘bij Stevens’ Nederlandse generatiegenoot J.H. Leopold [...] en ook wel bij Chr. J. van Geel’. Dat Otten zijn voorbeelden bijeen denkt tot een particuliere variant van het modern paradigma, blijkt eens te meer aan de hand van een dichteres die – net als Gerhardt, maar anders dan Leopold en Stevens – een rol zal blijven spelen in Ottens werk na zijn modern smaldeel: Elisabeth Eybers. Otten bespreekt haar werk in 1987 tweemaal in *NRC Handelsblad* en haalt haar thematiek dicht naar de zijne van dat moment: ‘Op eigen gedichten heeft men, als het erop aankomt, even weinig greep als op begeerte.’ Hij maakt haar werk bovendien exemplarisch voor de moderne poëzie waarop hij dan greep probeert te krijgen door de beperkingen ervan te doordenken:⁵⁷⁹

Deze bewustzijnsbevrijding is een typisch twintigste-eeuwse, poëtische kwestie – Leopold heeft er de mooiste gedichten van gemaakt, zoals ook tegenwoordig Faverey. Bij Eybers is de kwestie om zo te zeggen geïntimiseerd tot iets wat zich in één bed afspeelt. Haar geliefde is dikwijls de antipoëtische macht, de beheerser, tegen wie de weerloze, onwillekeurige poëzie verdedigd moet worden [...] Hoe onoplosbaar het dilemma is wordt het bondigst uitgedrukt in ‘Soms’ (uit *Einder*): ‘Gaan weg, dat ek van jou kan skryf’.

⁵⁷⁸ Otten 1994b:240.

⁵⁷⁹ In: *NRC Handelsblad* 13-03-1987. Ook in zijn Essaykroniek in *Tirade* haalt hij deze regel aan: ‘“Ga [sic] weg’, schreef Elisabeth Eybers, ‘opdat [sic] ik [sic] van jou kan skryf’.’ *Tirade* 330:476.

Dit laatste citaat waarin Eybers volgens Otten de kern van de moderne poëzie raakt, is van belang omdat Ottens zich hier, in maart 1987, de uitgangsformule verschafft van zijn eigen Penelopegedichten. Het eerder geciteerde openingsgedicht van de reeks stuurt Odysseus ‘ter odyssee’ en maakt de thuisblijfster pas goed tot Penelope. De slotzinnen ervan (‘Ga weg, dan word ik buik om jou. / Ga weg, verwek in mij Penelope.’) blijken een bewerking van Eybers’ zin die Otten de ‘bondigste’ formule van haar thematiek noemt. Aangezien hij haar thematiek weer typeert als de kern van de hele moderne poëzie van Leopold tot en met Faverey, is zijn Penelope niet zozeer Elisabeth Eybers *in mythic disguise*, maar een fictieve belichaming van het moderne paradigma dat hij affirmeert én waartoe hij zich – volgens de wetten van datzelfde paradigma – kritisch wil verhouden. Extra argumenten daarvoor zijn het feit dat het eerste Penelopegedicht in *Tirade* direct volgt op het Stevensessay (eind 1988), en dat hergebruik van antieke stof, zeker onder verwijzing naar *Ulysses*, een beproefd modern procedé is. Het weven van Penelope maakt haar een personificatie van wat Claes de typisch moderne intertekstualiteitsmetafoor noemde: ‘tekstuur’.⁵⁸⁰ Penelope, die haar weefsel elke avond uithaalt, is zo de figuur die Ottens omgang met zijn moderne voorbeelden uit de jaren 1980-1994 verbeeldt: hij volgt hun patroon, verweeft ze in zijn werk en maakt zich van hen los.

II.3 Paradigmatisch modern – De cultuur van het echech

De kritiek waarin Otten in navolging van Stevens de verbeelding ‘de enige opdrachtgever’ van de poëzie noemt, dateert van oktober 1980. *Ik zoek het hier* is dan een half jaar uit. De programmatische opening daaruit – meteen ook de bundeltitel – is van eenzelfde stelligheid: als dichter affirmeert Otten het primaat van de poëzie in poëzie en in poëziekritiek. De vraag blijft welke invulling Otten haar vervolgens geeft, welke vermogens haar ‘supreem’ maken ten opzichte van alle andere taalvormen. Als Otten krachtig stelt ‘ik zoek het hier’, wat is dan de aard van dit ‘het’. De slotanalyse van Ottens modern smaldeel, laat echter ook zien dat hij zich kritisch gaat verhouden tot de paradigmatische consequenties (het wereldbeeld) van het primaat van de poëzie dat hij in zijn poëzie vanaf 1980 formeel en intertekstueel affirmeert.

II.3a *Paradoxe lessen*

De titel en openingsregels van *Ik zoek het hier* tonen stellig optimisme. Het uitgangspunt is steevast een ‘ik’ dat de grenzen van zijn denken opzoekt, daar een gebied ontdekt dat onbestemd en ongrijpbaar is en daarna terugkeert in zijn lucide bewustzijn. In ‘Binnenpret’ voelt de ik ‘iets’ tintelen maar keert zodra hij dit beseft weer terug tot hij ‘op slag (ik ben voor dommelen / te plomp) mijn vol verstand hervond.’⁵⁸¹ De onderbreking van het denken bij ‘vol verstand’ is doel op zich. In ‘Odysseus doetzelt’ lukt dit met als resultaat: ‘Uit op niets / vond ik mezelf in duizend / onbesliste beelden / kan ze niet bevelen / drijven pas in halfslaap / langs: dan ben ik waar / ik ben en vrij ik ben / een hoofd dat zonder mij / zich zelf

⁵⁸⁰ Claes 2011:35. Zie Inleiding §III.2.

⁵⁸¹ Otten 2000a:92. Eenzelfde terugval in de luciditeit gaf de slotzin van het slotgedicht ‘Het paard d’amour’: ‘Ik kan weer denken wat ik denken wil’, Otten 2000a:115.

bereist'.⁵⁸² Juist doordat Ottens Odysseus niet zocht ('uit op niets'), 'vond' hij zichzelf terug in een staat van permanente onbeslisbaarheid: juist uiteenvallen blijkt bevrijdend te werken. Het enjambement van 'ben ik waar / ik ben' laat zich naast tautologische plaatsbepaling ook lezen als volledige zelfverwerkelijking ('waar'). Deze bewustzijnsmodus is hier nog positief geformuleerd: niet als illusie of fictie maar als een paradoxale harmonie. Het denken en de onderbreking ervan vormen een dialectisch verband dat Otten in 1984 de 'lyrische sensatie' noemt. Deze geeft hij vorm in *Ik zoek het hier*. Aan het eind van de bundel komen ook de ideologische consequenties daarvan naar voren in 'Het verhaal van een Gordiaan':⁵⁸³

Hier heeft hij te kijk gestaan,
de knoop van de koning, eeuwen lang.

Het werd een spel, onze verwachting,
de komst van de man met engelengeduld,

en vingers hard als een adelaarssnavel –
maar 's zondags als we hier flaneerden,

en de kinderen hun nagels verknoeiden,
vertelden wij: 'Vergeet de ontknoping,

oefen je om niet te dromen van de dag
zonder kink. Geen vrijheid zonder wirwar.'

Nooit was de stad zo stil als toen.

Wie durfde deze Griek te zeggen
dat geluk niet bestaat uit een slag?

We keken, we knakten een kootje, we zwegen
en dachten 'misschien...'

Dit gedicht is gelezen als politiek statement. Middag noemde het een 'bekeringsgedicht', waarbij de bekering paradoxaal genoeg een geloofsafval betekent.⁵⁸⁴ De hoop van de Gordianen op 'de komst van een Grote Ontknoper' wordt volgens Middag verruild voor de overtuiging dat het draait om 'hun spel, hun verwachting en vooral hun vrijheid, dat is de vrijheid om er nog vele mogelijkheden (inclusief kinken in de kabel en wirwarren) op na te houden. Helderheid betekent ook kaalslag, iedere oplossing is ook meteen een bedreiging voor de ware vrijheid: dat is een van de paradoxale lessen die uit dit gedicht geleerd kan worden.' Middag stelt de voorlopige, 'ware vrijheid' tegenover de dictatoriale vrijheid van de knopenhakker. De uit Macedonië afkomstige Alexander de Grote, in het gedicht 'deze Griek' genoemd, is 'een verlosser die geen verlosser blijkt te zijn'. De levenshouding waarin de mogelijkheid van verlossing is weggedacht, noemt hij de 'paradoxale les' van het gedicht en hij schaaft zich zo achter de Gordiaanse didactiek. Omdat de verlosser op zich laat wachten, schrappen de Gordianen de mogelijkheid van zijn bestaan en creëren een nieuw dogma: de

⁵⁸² Otten 2000a:95.

⁵⁸³ Otten 2000a:111. Erna volgt enkel nog het lange gedicht 'Een paard d'amour'. 'Het verhaal van de Gordiaan' besluit de gedichten in de bundel die Otten in een reeks opnam.

⁵⁸⁴ Middag 1999:102-103.

passage tussen aanhalingstekens leert het nageslacht af te zien van 'de dag / zonder kink.' De nieuwe leer ziet vrijheid en wirwar als onafscheidelijk in een eindeloze dialectiek zonder synthese.

Deze moraal is niet het standpunt van het gedicht of dichter; de dag waarop de Gordianen hun leer aan hun kinderen overdragen fungeert niet als Bevrijdingsdag. De zin 'Nooit was de stad zo stil als toen' suggereert eerder verlies (formeel ondersteund door het isolement van de regel). Dat na deze dag tóch prompt de knoop wordt doorgehakt, legt een causaal verband tussen de loochening en de komst van de verlosser. De Griek kan ongehinderd toeslaan omdat de Gordiaanse gemeenschap wordt beheerst door angst ('niemand durfde') en twijfel ('?'). In de slotregels uit de onmacht van de nieuwe levens- of wereldbeschouwing zich ook in hun taal; ze 'zwijgen', denken enkel nog het voorzichtige woord 'misschien'. Het beletselteken houdt de mogelijkheid open dat de Gordianen de Griek toch als verlosser accepteren. Hierover zei Otten in een interview met Van Deel: 'Toch blijven er altijd mensen, ook de meest tolerante en democratisch gezinde, die in bepaalde omstandigheden heimelijk of openlijk menen dat de oplossing misschien toch wel uit een slag bestaat ('misschien...').'⁵⁸⁵ De dichter schaart zich hier achter de Gordianen die uit ongeduld hun verwachting inruilen voor een houding waarbinnen de kink en de wirwar de nieuwe waarden zijn. Otten paraphraseert: 'Hier wordt inderdaad gezegd: probeer je te rijmen met het idee dat elke oplossing en elke ontknoping die je bedenkt voor de warboel die het leven is, illusoir is, dat het maar een ontknoping is die je zelf bedenkt; probeer je niet te vleien met de gedachte dat er ooit een duizendjarig rijk of een leven van louter oplossingen zal komen. Dit gedicht richt zich tegen al die filosofieën en religies en staatssystemen die orthodox en tegen de paradox zijn.'⁵⁸⁶

In zijn keuze voor de paradox staat Otten in 1980 niet alleen. In zijn recensie van *Ik zoek het hier voor Vrij Nederland* schrijft Rein Bloem over de Gordiaanse kwestie: 'De niet bij name genoemde Griek hakt de knoop door, maar *zondigt* daarmee tegen het leven: geen vrijheid zonder wirwar.' Robert Anker een maand later in *Het Parool*: 'Wie, als de Gordiaan die de knoop doorhakt, denkt dat het leven ooit (bv. door een ideologie) overzichtelijk is te maken, heeft het *mis*. En dat is maar *goed* ook, want: "Geen vrijheid zonder wirwar".' Ad Zuiderent nog een maand later in *De Tijd*: 'Het bestaan wordt zo tot een droomkluwen, een Gordiaanse knoop, die men maar *beter* niet kan ontwarren, en *zeker niet* moet doorhakken.'⁵⁸⁷ Begin jaren tachtig heerst er een kritisch akkoord over het gelijk van Ottens Gordianen. De afwijzing van een verlossing functioneert daarmee als verlossing van ideologie. Maar deze positieve evaluatie negeert de afstand die Otten in het gedicht tot Gordiaanse les creëert door middel van de terugblik, het ingebedde citaat, de personificatie en de dubbelzinnige slotzinnen. Bijval voor de ideologische onbeslisbaarheid van (dichters-)critici – onder wie de auteur – maakt de ambivalentie ongedaan in een consensus. Als ideologie categoriaal van de hand wordt gewezen, wordt de ambivalentie, de wirwar, de paradox zich zelf een paradigma.

⁵⁸⁵ Van Deel 1986:140.

⁵⁸⁶ Van Deel 1986:139.

⁵⁸⁷ Achtereenvolgens: Bloem 1980; Anker 1980; Zuiderent 1980 [cursieven js].

II.3b De cultuur van het ehech

In de jaren tachtig onderzoekt Otten de paradoxen van het moderne paradigma: de afwijzing van ideologie als ideologie, de paradox als dogma, de vloeibaarheid als vaste waarde, de fictie als enige waarheid. Aan het begin affirmeert hij het 'zoeken' in het 'hier' van het gedicht, maar aan het eind richt hij toch op een aanwezigheid buiten het poëtisch domein waarmee zijn lyrisch ik wil samenvallen. Deze ander wordt aanvankelijk het eigen bewustzijn ingelokt door spiegelmetaforiek en pornografie, maar als blijkt dat de begeerde 'obscene soevereine' even fictief is als de samenhang die het gedicht het lyrisch subject kan bieden, doet de geliefde binnen de huwelijks staat zijn intrede in Ottens poëzie; de 'fictie van rijm' krijgt aanvulling van het 'zijn van een paar'.

De openingsreeks van *Paviljoenen* encenseert liefde nog op afstand. De reeks begint met Penelope's regie van de odyssee van haar man. Gescheiden zijn werkt creatief vermogen in de hand, gemis is voorwaarde voor creatie. In de reeks is Penelope lang de heldin van de moderne 'flux': 'rond is alles op / haar Ithaka en nooit iets afgerond / haar wereld is niet te onthouden / en bestaat alleen zolang zij voortbeweegt'.⁵⁸⁸ Haar houding cultiveert het tekort: 'Haar wijze van wezen was dat iets ontbrak' en Penelope verlangt gemis: 'Jou willen is je missen. Het was missen / op het eerste gezicht.' Aangezien Otten zijn zelfbloemlezing uit 1994 die titel geeft, fungeert zij als samenvatting van zijn modern smaldeel. Penelope brengt de moderne dichter aan het woord die poëzie spint van het ehech. Maar haar houding blijft niet onbecommentarieerd als Otten haar in deze bewegelijke houding laat stagneren: 'Penelope de Strenge stijfde in haar wachten'. De reeks eindigt met de benoeming van de beperkingen van haar wil tot gemis. Net als 'Het verhaal van de Gordiaan' stelt het slot door middel van een beletselteken een doorbraak in het vooruitzicht: 'één koele hand / van iemand die ons even ver bereizen wil // en daarom wacht, wacht, wacht...'⁵⁸⁹ Penelope's soevereiniteit is uiteindelijk haar fictie.

Inzichtelijk voor het paradigma waarbinnen Ottens poëzie beweegt, is dat critici opnieuw zijn personage bijvallen en zijn werk affirmeren als poëzie van het ehech. Hans Warren stelt instemmend over Penelope: 'verlangen verkiest zij boven vervulling', en Ad Zuiderent typeert haar reeks als 'lyriek van het moedwillige gemis'. In zijn essay naar aanleiding van de Jan Campertprijs voor de bundel stelt Dick van Halsema: 'Penelope heeft het goed bij Willem Jan Otten'. Hij typeert haar Ithaka als een 'multiperspectivisch festijn' en een 'labyrinthische wereld waarin de omkering, de eindeloze omweg, de paradox, de vermenigvuldiging het vrijwel voor het zeggen hebben'.⁵⁹⁰ Dat affirmeert wat Otten in *Paviljoenen* in scène zet, maar negeert de distantie tussen dichter en zijn personage. Veel eenduidiger laat de derde afdeling zien dat Penelope Ottens personificatie is van een paradigma waarvan hij de fundamentele beperkingen laat zien. Zolang het subject zich soeverein waant, blijft de mogelijkheid tot ver- of hereniging afgesloten. Het voorlaatste gedicht met de contradictoire titel 'Een eindbegin' gaat in tegen de cultivering van het tekort of ehech dat Otten samenvatte met Penelope's zin 'jouw willen in jouw missen', door de mogelijkheid te openen van een ander soort liefdesverhouding:⁵⁹¹

⁵⁸⁸ Otten 2000a:188. In het gedicht 'Penelope's slotsom' uit *Na de nachttrein* zei Penelope al: 'Op mijn getouw geen apotheose', Otten 2000a:96.

⁵⁸⁹ Otten 2000a: 189. Hoe *zeitgemäß* Ottens Penelope is toont de bloemlezing die Marjoleine de Vos in 2008 maakte van 'weerbarstige liefdesgedichten': *Jou willen is je missen*.

⁵⁹⁰ Warren 1991; Zuiderent 1991; Van Halsema 1992:19-29.

⁵⁹¹ Otten 2000a:216.

[...] – Voor haar telt dit:
wij zijn een paar. Zo niet voor hem. Hij wil
alleen maar haar, en op zijn van de inspanning.

Het (vrouwelijke) verlangen naar het zijn van een 'paar' stelt Otten (rijmend) tegenover de (mannelijke) begeerte naar 'alleen maar haar': het enjambement toont de 'wil' als barricade voor de vereniging. Het adagium van Penelope wordt aan het eind van de *Paviljoenen* bekritiseerd als obstakel. In de voorgepubliceerde versie stond er op de plaats van 'Voor haar telt dit': 'Voor haar houdt huwelijk in'.⁵⁹² Tegenover het 'willen' en 'missen' dat de (pornografische) begeerte en de fictie in eigen hand houden, stelt Otten het huwelijk als gelijkwaardige samenhang. Als Van Halsema concluderend over *Paviljoenen* schrijft: 'De gezochte samenval laat zich niet realiseren, want laat zich alleen denken als eindvoorstelling; de zoekbewegingen volgen uiteindelijk een labyrintisch patroon waarin elk echee een nieuwe belofte oproept voorbij de bocht'⁵⁹³, formuleert hij de noodzakelijke stagnatie ('echee') van wie binnen het moderne paradigma het tekort wenst op te heffen. Maar de ambivalente status van Ottens Penelope is dat ze verandert van heldin in antiheldin. De tweede helft van *Paviljoenen* zinspeelt op paradigmatische dynamiek door een doorbraak of opening uit de 'mist' waarin Penelope zich bevindt. Precies in het midden van de bundel staan twee gedichten waarvan het ene eindigt op de zin 'het water, het is strak, / het staat beslist op klieven binnenkort', en het volgende begint met: 'Wrik de ramen open'.⁵⁹⁴ Dat Otten eerst de slotreeks schreef en daarna de Penelope's, maakt aannemelijk dat hij de middenreeks met de toekomsttitel 'Een datum in tweeduizend' heeft gecomponeerd vanuit de mogelijkheid de moderne poëzie van het gecultiveerde echee achter zich te laten. Affirmeerde hij het paradigma van de moderne poëzie in 1980 nog stellig, erna neemt zijn ambivalentie toe, om in 1994 met zijn bloemlezing zijn modern smaldeel te besluiten. In de gelijktijdig verschenen essaybundel *De letterpiloot* verhoudt hij zich tot de moderne poëzie via Stevens. De titel van zijn lezing over Stevens heet 'Er is een fantastische poging mislukt', naar Stevens' late gedicht 'The Plain Sense of Things' uit 1954: 'A fantastic effort has failed'. Het kan gelden als de concluderende, negatieve tegenhanger van de zin *Ik zoek het hier*, waarmee Otten het modern dichterschap in 1980 affineerde.

III. Dynamiek in Ottens dichterschap rond 1980

Toen Middag in 1996 de term 'knikdichter' muntte, was Ottens meest opzienbarende 'knik' nog niet publiek. Middag verwees terug naar zijn eigen beschouwing voor het *Kritisch literatuur lexicon* uit 1984 waarin hij constateerde dat Otten zich in 1980 met *Ik zoek het hier* en de herdruk van *De eend* 'definitief weggeschreven [heeft] uit het web van zijn vroegere werk'.⁵⁹⁵ Middag stond daarin niet alleen. Rein Bloem merkte in *De eend* uit 1975 al het

⁵⁹² In: *Hollands Maandblad*, jg. 30, nr. 492(nov 1988):39.

⁵⁹³ Van Halsema 1992:27.

⁵⁹⁴ Het veertiende en vijftiende gedicht van de zevenentwintig. Otten 2000a:202-203; Otten 1991:24-25.

⁵⁹⁵ Middag 1984:14.

‘enorme verschil’ met eerder werk op, Sjoerd Kuyper sprak ‘wat betreft zijn poëtisch standpunt’ van een ‘enorme ommezwaai in vergelijking tot zijn eerdere boeken’. Vijf jaar later bekrachtigt Anker dit door te spreken van ‘een duidelijke wending’ waardoor Otten ‘een geheel eigen vorm heeft gevonden’ en K.L. Poll stelde dat Otten ‘een eigen thema gevonden [blijkt] te hebben, een eigen verbindend onderwerp dat past bij zijn talent voor taal’.⁵⁹⁶ Fokkema vat de *communis opinio* over de ontwikkeling van Ottens dichterschap tussen 1975-1980 als volgt samen: ‘Als een spin zit hij gevangen in het web van Van Geels poëzie, en het is [...] niet verwonderlijk dat Otten zich op den duur losmaakt en een eigen groei nastreeft [...] Bevrijding uit het dilemma beproeft Otten dan wel in *De eend* (1975), die nu in zijn herdruk (1980) getuigt van de veranderde mentaliteit en van het gewonnen inzicht in de verhouding van kunst en werkelijkheid [...] Van de veranderde mentaliteit is Ottens nieuwe bundel *Ik zoek het hier* een verrassend en overtuigend resultaat.’⁵⁹⁷ In (exact) dezelfde bewoordingen beschrijft Fokkema Ottens ontwikkeling in zijn poëziegeschiedenis *Aan de mond van al die rivieren* van twintig jaar later. Als Bax in 2003 het Lexiconlemma van Middag bijwerkt, heeft er zich geen nieuwe visie op het vroege werk aangediend, en Bax’ proefschrift (2007) herhaalt deze. Ottens laatste tekst in *De Revisor*, ‘Het fantoom van de karakterloosheid’ (1984), ziet Bax ‘een omslag in zijn oeuvre’ en een ‘meer essayistische fase van zijn schrijverschap’ inluiden, waarna het proza gaat domineren.⁵⁹⁸ Dat Rovers Ottens oeuvre pas in 1984 laat beginnen, bevestigt het beeld van dynamiek in Ottens oeuvre rond 1980.

De gebruikte metafoer voor Ottens oevredynamiek tussen 1975-1984 stelt dat hij het primaat bij zijn eigen poëzie legt en daarmee een modern dichter wordt. Als men Otten als vlieg of spin in het web van Van Geel beschouwt, wordt zijn vroege werk het intertekstueel primaat onthouden: het wordt niet als eigen beschouwd. Formeel gelden zijn eerdere bundeltitels *Het keurslijf* en *Het ruim* daarbij als *pars pro toto* van zijn gesloten poëzie.⁵⁹⁹ Als Otten in 1980 zich daaruit losmaakt, is hij na jaren onder invloed ‘bevrijd’ en ‘zichzelf’. Uit het voorgaande bleek dat Otten daarna allerminst voorbeeldsloos is. Wat zijn werk van na 1980 doet verschillen van zijn vroegere bundels, wordt in wat volgt onderzocht vanuit de vragen wat zijn affirmatie van het moderne paradigma kan verklaren (§III.3); waarom zijn eerste voorbeeld Van Geel niet meer voldeed (§III.2) en, als eerste, wat Otten zijn versvorm deed moderniseren.

III.1 Formele dynamiek – Het gedicht kan geopend

Dat Otten het primaat van de poëzie formeel gaat onderschrijven toont de wijziging van zijn versvormen tussen 1975 en 1980. In zijn debuut *Een zwaluw vol zaagsel* hanteert Otten een rijmloos, onmetrisch vers, onvast gestrofeerd, met enjambementen en witregels, in de tweede en derde bundel wordt zijn poëzie dichter (minder witregels) en strakker (rechthoekiger). In de jaren na *De eend* wijzigt hij die vormen in een vrijer vers. Die formele

⁵⁹⁶ Bloem 1975, Kuyper 1976; Anker 1980 en Poll 1980.

⁵⁹⁷ Fokkema 1980, vgl. Fokkema 1999:241-245.

⁵⁹⁸ Bax 2007:123;195;198. In 2003 vult Bax Middags bijlage uit 1984 aan.

⁵⁹⁹ Fokkema 1999:242.

dynamiek kan getoond worden door een ongebundeld gedicht uit 1978 (rechts) te contrasteren met het slotgedicht van *Het ruim* uit 1976, 'Het laatste oordeel' (links):⁶⁰⁰

In de achtertuin bevinden zich
de resten van de jongste dag:
een leeg aquarium. Het rotsje
droog, de slakken opgelost,
de thermostaat gebarsten; zelfs
regen brengt geen leven meer,
maar sijpelt even snel weer weg.
Het wachten is op bovenaardse
krachten, kinderen die na het eten
spelen in de tuin; en op hun bal,
die alles wat hem rest, zijn groen
beslagen ramen, breken zal.

Wie knevelt de dichters
die weten wat te zien?

Roeiers aan banden, nergens
sirenen.

Het beeld dat telt
is onbeslist, moeder
voor een donker raam,

stem die lokt
en bindt wat langs wil gaan.

Het slotgedicht uit *Het ruim* is een bijna rechthoekig tekstvlak, de rechtermarge is niet veel grilliger dan de linker-. Dit is representatief voor de bundel die het afsluit: de gedichten eruit zijn vier tot twaalf regels lang en zijn consistent vormgegeven. De consequente vormgeving zet aan tot iconische lezing (het gedicht als 'ruim' of 'keurslijf') en maakt afwijkingen direct zichtbaar en effectief. De enige witregel in *Het ruim*, in het voorlaatste gedicht, verbeeldt het 'spiegelbeeld' van het wateroppervlak.⁶⁰¹ Het slotwoord van de bundel ('zal') is het enige rijmwoord op een eindpositie ('bal') en maakt van de bundel een hecht geheel waarin alles vaststaat en wacht op een 'breken'. De vormgeving toont de beslotenheid die het titelgedicht tematiseert: '– het schip dat ik bewoon kan open. / Ik sluit het nu met luiken af.' Dat Otten het eerst gepubliceerde gedicht de bundel laat afsluiten, en het openingsgedicht als laatste publiceerde, maakt de vormgeving een bewuste strategie om na de gesloten vorm van zijn eerste bundels een doorbraak te forceren. Want dat gebeurt.

De formele consequentie van het primaat van de poëzie, verslibrisme, affirmeert Otten in 1978. De gedichten die hij voor bundeling in *Ik zoek het hier* publiceert in *De Revisor* zijn formeel het meest vrij. Otten isoleert regels tot strofes, past *Wortsatz* toe (zoals 'sirenen' in het rechter gedicht hierboven) en vormt zelfs strofes van een woord.⁶⁰² Dat hij dit al doet in zijn eerste bijdrage aan *De Revisor* sinds *Het ruim*, laat zien dat hij zeer vrij inzet, maar de vormgeving disciplineert als hij richting bundeling gaat. Formeel opent *Ik zoek het hier* programmatisch, de eerste afdeling is het meest vrij gestrofeerd, maar de twee reeksen erna bestaan voor bijna de helft uit gedichten zonder witregel (zie tabel 4.2). In *Na de nachttrein* zet dat door. In de slotafdeling 'De fictie van rijm' nadert het witpercentage (3%) dat van *Het ruim*. Net als in 1978 zal Otten met de Penelopereeks zijn versvorm weer opengooien. Zijn poëzie heeft dus telkens de neiging dicht te groeien, zijn basisvorm is een witloos tekstvierkant.

Door zijn poëzie in *Het ruim* moedwillig dicht te laten groeien, verschaft Otten zich de mogelijkheid haar weer open te gooien. In *De eend* gebeurt dat in de lengte, in de eerste *Revisor*-gedichten in de versbouw. Zat in zijn eerste werk alles vast, in zijn nieuwe werk, zo is

⁶⁰⁰ Otten 2000a:78; *De Revisor* jg. 5, nr. 5:7.

⁶⁰¹ Vergeleken met voorpublicaties zijn witregels geschrapt en gedichten met witregels ongebundeld gebleven. 'Het offer' uit *De Revisor* jg. 1, nr. 3(04/74):11 kende twee witregels tussen drie strofes van drie regels, en is in *Het ruim* (25) een strofe van 6 regels. Het gedicht 'De engelen', *De Revisor* jg. 1, nr. 3:11, werd niet opgenomen.

⁶⁰² Losse strofes: 10 keer op 22 gedichten. In *Ik zoek het hier* zijn het er 6 op 22. In: *De Revisor* jg. 5, nr. 2(april 1978):31.

de suggestie, is elke zin gevormd naar openheid, voorlopigheid en onbeslistheid. Dat die kenmerken Ottens dichterschap formeel gaan bepalen, laat de publicatiegeschiedenis zien van een woordgroep uit de derde strofe van het geciteerde rechtergedicht. Uiteindelijk haalt het *Na de nachttrein* als ‘Moederschemering. / De stem vol avondmaal, / sirene uit het keukenraam’, maar daaraan voorafgaand legt het een heel parcours af. In *Hollands Maandblad* van juni 1987 staat het in een gedicht getiteld ‘Begin 1’, vóór *Ik zoek het hier* stond het al in het gedicht uit *De Revisor* van december 1979. Het haalde de bundel die dan in de maak is niet, maar vond wel een plek in de reeks ‘Onbesliste beelden’ uit de gelijknamige bibliothele uitgave van april 1979. De woordgroep is lang zelf zo’n onbeslist beeld, en slaat pas na tien jaar neer in 1988 in het gedicht ‘Na de dwarreling’.⁶⁰³

In zijn tijdschriftdebuut zet Otten het beeld in tegen de dichter die weet waarover hij dicht en zich niet laat afleiden door ‘sirenes’. Dit type dichter krijgt minder waardering dan de dichter van het beeld dat ‘telt’, de zoekende dichter die niet vooraf besluit wat zijn gedicht gaat doen. De eerste verbeeldt Otten als vastgebonden roeier en het lijkt plausibel dat Otten daarmee niet alleen naar Odysseus verwijst, maar ook naar een modern dichter van het vrije vers: Hans Faverey. In 1977 verscheen Favereys derde bundel *Chrysanten, roeiers*. Zijn poëzie staat in de context van het experimentele *Raster* dat gebruikelijk tegenover *De Revisor* wordt geplaatst, het tijdschrift waarin de symbolistische traditie voortgang vindt.⁶⁰⁴ Centraal figuur is daarbij Van Geel, die in 1974 overleed en wiens poëzie navolging vindt in *De Revisor*. De twee geciteerde gedichten stellen zo twee dichtersclichés tegenover elkaar: aan de ene zijde Van Geel als de miniaturist die een beperkt blikveld oproept in kleine gedichten waarin de onbevangen waarneming wordt gepreciseerd in een lange volzin, aan de andere kant de Faverey van *Chrysanten roeiers* als dichter van vrij vormgegeven gedichten waarin zinnen zichzelf hernemen in *fixity and flux*. Dat Otten na *Het ruim* overspringt van Van Geel naar Faverey, blijkt als hun versvormen worden vergeleken (zie tabel 4.3). De gedichten uit *Het zinrijk*, Van Geels bundel waarvan Otten later zei dat deze hem had ‘wakker gekust’, tellen gemiddeld vierenhalve regel zonder wit, zijn laatste bundel *Enkele gedichten* wijkt daar nauwelijks vanaf. Ottens gedichten uit *Het keurslijf* en *Het ruim* zijn gemiddeld iets langer maar even witloos. Faverey hanteert in de titelreeks van *Chrysanten roeiers* een versvorm van gemiddeld vijftien regels en een witregel op elke vijf regels. De openingsreeks van Ottens volgende bundel *Ik zoek het hier* blijkt in versvorm even verwant aan deze Faverey als zijn eerste bundels aan Van Geel. De formele dynamiek in zijn werk is daarmee ook van meet af aan intertekstuele dynamiek.

III.2 Intertekstuele dynamiek – Web wordt weefsel

Leidt het primaat van de poëzie formeel tot het zoeken naar eigen vormen, de intertekstuele consequentie ervan is de losmaking van voorbeelden door middel van creatieve wedijver. In de Inleiding werd al geciteerd wat Paul Claes over de strijdmetafoor ‘emulatie’ schreef: ‘Ook al is de nagevolgde een meester, de navolger mag zich tegenover hem niet slaafs opstellen,

⁶⁰³ Respectievelijk: Otten 1988:10; *Hollands Maandblad* 470:28; *De Revisor* jg. 6, nr. 6:9; Otten 1979:7; *De Revisor* jg. 5, nr. 5:7. In gesprek met Diepstraten & De Jong (d.d. 11-08-1978) haalt hij nog twee versies aan, van voor en na de eerst gepubliceerde versie.

⁶⁰⁴ Bax 2007:124-5.

maar, zodra de leerperiode voorbij is, als een vrij, zelfstandig man.⁶⁰⁵ Deze strijdmetafoor stelt Claes tegenover organische metaforen van de bij en de spin: 'De bij haalt alles bij anderen, maar verwerkt en verteert het en maakt er iets nuttigs en aangenaams mee. De spin, embleem van de moderne auteur, haalt alles uit de eigen geest, die alleen gif en vuil bevat, en scheidt niets dan stoffig rag af.' Deze organische metafoor wordt in de twintigste eeuw afgelost door die van het cultuurproduct 'tekst'. In de textielmetafoor, stelt Claes, verdwijnt de maker uit zicht en staat de tekst zelf centraal. Deze verschillende metafoor kan Ottens intertekstuele dynamiek laten zien: eind jaren tachtig verbeeldt zijn poëzie middels de wevende Penelope de moderne intertekstualiteit. Eind jaren zeventig hanteert hij de spinmetafoor om de invloed van Van Geel te verbeelden als de reden waardoor zijn dichterschap al vroeg stagneert.

Otten heeft er nooit een geheim van gemaakt dat hij in diens navolging werkte; op de prijsavond voor zijn debuut looft hij Van Geels poëzie.⁶⁰⁶ Die invloed houdt nog twee bundels aan, waarna Otten afstand forceert. Dat doet hij eerst door in zijn versvorm Van Geels stijl te radicaliseren: *Het ruim* bestaat uit formeel en thematisch gesloten poëzie. Steeds vaker spreekt Otten van gevangenschap; het kritisch beeld dat Otten als een vlieg in het web van Van Geel gevangen zit, komt uit zijn eigen koker. Hij beschrijft zijn beïnvloeding in gedichten die geënt zijn op zijn voorbeeld, en werkt dus formeel én intertekstueel in navolging. Ter vergelijking het gedicht 'Sierlijke beul' uit *Het keurslijf* (links) naast het gedicht 'Vlieg in web' uit Van Geels *Enkele gedichten*:⁶⁰⁷

Sierlijk, schijnbaar zonder
moeite belooft wie ik bewonder
het web waarin ik ben gevlogen;
iedere voetstap schudt me dreigend
heen en weer: kom ik los bijtijds
of zal ik worden uitgezogen?

Een vlieg die in zijn ongeluk
gespaard slaaf is van wie hem doodt,
hij kan gehecht niet meer ontkomen.

Het web sluit dierbaar om hem heen,
hij leeft nog slechts zolang de spin
van kauwen moe haar maaltijd staakt.

De enthousiast betrokken functie van imitator vervangt Otten ten tijde van zijn tweede bundel. Met het beeld 'prooi' te zijn en identificeert hij zich met de 'slaaf' uit het gedicht van zijn leermeester. De metafoor van Ottens bundeltitels en de vormgeving van de gedichten voeren dit idee van gevangenschap door. De slotgedichten van *Het ruim* richten zich op een door- of uitbraak, wat intertekstueel een dichterschap moet creëren dat 'bijtjids los komt' – oftewel het primaat bij het eigen werk legt.

De ontworsteling van zijn eerste leermeester geeft Otten vorm met *De eend*.⁶⁰⁸ De versvorm verschilt erg van zijn kleine dichte gedichten maar sluit, zo stelde de kritiek ook vast, aan op de langere gedichten van Mok, Achterberg en Hoornik, die op hun beurt teruggingen op Nijhoff, die terugging op Eliot en Leopold. Met *Mattheus*, *Awater* en *The Waste Land* heeft *De eend* gemeen dat het een 'Tocht' (zoals het middendeel heet) beschrijft door de grootstad: de eend vliegt op uit het Amsterdamse IJ om te belanden in de

⁶⁰⁵ Claes 2011:31.

⁶⁰⁶ Holzhaus 1972.

⁶⁰⁷ In Otten 1974:34, Van Geel 1993:490. Diepstraten & De Jong 1980:99; Steenhuis 2003. Vgl. Van Deel 2008:267: 'Van Geel heeft ook over spinnen ettelijke gedichten geschreven en daarin zijn die spinnen over het algemeen vrij snel als dichters te herkennen, het web dat gesponnen wordt is dan het gedicht, waarin een vlieg verstrikt kan raken, zoals een lezer in een gedicht.'

⁶⁰⁸ Diepstraten & De Jong 1980:111. 'De eend was een poging om uit dat web te geraken? Ja.'

grachtengordel. Zoals modernistische dichters alludeerden op de *Odyssee*, verweeft ook Otten zijn tekst met reminiscenties aan de klassieke literatuur. De binnenstad wordt neergezet als Hades, met eigentijdse varianten van Cerberus, Tantalus, Sisyphus en de Danaïden.⁶⁰⁹ Afzetten doet Ottens eend zich tegen avifaunische soortgenoten. In de pro- en epiloog keert hij zich vanuit de haven tegen de zwanen; in het midden van het gedicht – dat een terugblik is op ‘jaren geleden’ – ontmoet de eend een windhaan op de Westertoren (de eend noemt het ‘een gouden eend’). De zwanen en de windhaan krijgen vergelijkbare kritiek. De laatste is verstijfd, verguld en vastgezet, met andere woorden niet meer dan een visueel object. Even wil Ottens eend ook zo zijn, maar als hij beseft dat hij daartoe met goud moet worden overgoten, realiseert hij zich: ‘iedereen zou mij bekijken, / En ik nooit hén. En hoe de wind ook blies, / Ik zou me moeten voegen naar het minste zuchtje’.⁶¹⁰ Deze fixatie zou de dood betekenen, of minstens een passieve rol als object van waarneming in plaats van zelf de waarnemer te zijn. Tot kunst verheven zijn is ook gestold zijn, kunstmatig; in het gedicht ‘Kunsteend’ noemt Van Geel dit ‘tot kunst verheven en verpleegd’.⁶¹¹ Het kan zelfs zijn dat Otten verwijst naar Stevens, die in *Notes Towards a Supreme Fiction* een ‘bird / of stone’ als vergelijkbaar negatief voorbeeld opvoert en in ‘The Bird with the Coppery, Keen Claws’ (uit *Harmonium*) de ‘perfect cock’ in ‘gold ether’ giet.⁶¹² Tegenover dit beeld van *fixity* formeert Otten zijn poëzie vanaf 1978 als *flux* van onbesliste, terloopse beelden.

Eenzelfde verwijt als dat aan de kunsteend treft de zwaan, een vogel die sinds Horatius en Pindaros als dichterlijk symbool geldt, en sinds Baudelaires en vooral Mallarmés ‘cygnes’ symbool staat voor het type aan de maatschappij ontstegen dichter.⁶¹³ In de openingsregels noemt Otten de haven voor hen te onrustig:⁶¹⁴

Er is in een haven voor zwanen geen plaats:
 Nergens een slot ter omlijsting van sierlijk
 Vervelen, nergens een treurwilg die schaduw
 Kan bieden aan ridders met tassen vol brood –
 Verbeelding wordt hier niet gevoed. [...]

Ook de zwaan wordt vergeleken met een passief kunstobject (‘omlijsting’) dat bekeken wil worden, gevoed en zelfs het hof gemaakt. Dat ze zich ‘vervelen’ maakt de zwanen decadent op Frans-symbolistische wijze: de zwaan die bij Mallarmé is vastgevroren in het ijs mijmert over de tijd van winterse verveling: ‘Quand du stérile hiver a resplendi l’ennui’.⁶¹⁵ Otten kiest voor ‘sierlijk’ vervelen in plaats van het standaard adjectief ‘stierlijk’. Zo verbindt hij de regels met het gedicht over de invloed van Van Geel: ‘Sierlijk, schijnbaar zonder / moeite belooft wie ik bewonder’. ‘Verveling’, ‘zonder moeite’: door middel van deze connotaties maakt Otten zijn leermeester en de zwanen aan elkaar verwant. Zwanen waren in Van Geels poëzie even present als eenden, ze figureren in maar liefst negen gedichten uit *Enkele*

⁶⁰⁹ Diepstraten & De Jong 1980:103.

⁶¹⁰ Otten 1975:23.

⁶¹¹ Van Geel 1993:456.

⁶¹² Stevens 1990:341,82. Beyers (2000:118) schrijft over de laatste: ‘The bird is unresponsive and removed, perfect though motionless. He may not be the supreme fiction Stevens tended to advocate.’

⁶¹³ Zie Mallarmé 1986:87.

⁶¹⁴ Otten 1975:9; Otten 2000a:43

⁶¹⁵ Mallarmé 1986:28.

gedichten.⁶¹⁶ Tweemaal gaat het lyrisch subject eropuit om ze te voeren en beschrijft hij zijn onderdanigheid; het linker gedicht heet 'Zwanen', het rechter 'Voeren'.⁶¹⁷

Je wilt op veren met ze mee
en je besluit ze brood te geven.

Met niets ben ik zozeer alleen
als met het donker in mijn zak
waarin een witte boterham
op zoek naar zwanen in de nacht.

Typeerde Otten zich eerder als 'vlieg' in het web van Van Geel en zijn 'slaaf', met de opening van *De eend* keert hij de verhoudingen om. Zijn voormalige leermeester denkt hij om tot bediende (met 'tassen vol brood') van de zwanen die de eend programmatisch afzweert. In de epiloog van *De eend* herhaalt Otten deze afwijzing bij wijze van conclusie.⁶¹⁸

Er is in een haven voor zwanen geen plaats.
Hun vliezen zijn te zacht om op basalt te lopen,
En hun veren te wit, hun ogen zijn verblind:
Nooit zien ze de schepen, de dokken, de pont.
Geef ze een vijver, waar ze niet hoeven duiken
Om tóch tot de bodem te gaan. Laat ons dan
De haven, het rijk van de eend, van het komen en gaan.

Zwanen hoeven niet te 'duiken', zij zijn zichzelf genoeg, afgerond, wit en verblind. Het zijn de begrippen die passen bij de compacte gedichten die Otten tot *De eend* schreef, en waarvan de epiloog van *De eend* met zijn zeven regels nog een voorbeeld is. Met *Het ruim* rondt hij een jaar later deze fase van zijn dichterschap af. Na *De eend* publiceert hij nog enkele gedichtengroepen daaruit voor in *De Revisor*. De laatste daarvan, in juni 1976, heet 'De dichter duikt' zet zich zo opnieuw af tegen de zwanen in hun vijver, die immers niet hoeven duiken. Otten plaatst dit gedicht bij bundeling als openingsgedicht en houdt daarmee een andere volgorde aan dan de chronologische ondertitel *Gedichten 1973-1976* suggereert. De bundel eindigt formeel en thematisch in stagnatie, en anticipeert op dynamiek. Intertekstueel vervangt Otten Van Geel daarbij door de onomstreden moderne dichters Leopold en Stevens – tot hij ook hun werk als beperking van zijn dichterschap gaat zien.

III.3 Paradigmatische dynamiek – Of was het ehec?

Otten affirmeert het primaat van de poëzie rond 1978 dus door de formele en intertekstuele parameters van de moderne poëzie te volgen: in vrije verzen ontdoet hij zich van een sterke invloed. Welbewust schikt hij zich in het moderne paradigma, door de stagnatie van zijn dichterschap tegen te gaan met een expliciet beroep op Rodenko's 'poëzie van het ehec'. De paradox is dat het begrip 'ehec' (stagnatie) functioneert als een instrument voor Ottens paradigmatische dynamiek. Dat blijkt uit zijn eerste poëziekritiek in *Vrij Nederland*, over Van

⁶¹⁶ Van Geel 1993:480;484;486;499;502;506;507;509;510. In *Enkele gedichten* gaat het ook 9 keer (van 55) om een eend: Van Geel 1993:456;469;482;486;488;485;500;504.

⁶¹⁷ Van Geel 1993:507;509. Vgl. Van Deel 2008:264: 'Van Geel [...] heeft zich herhaaldelijk met zwanen geïdentificeerd en in hun gedragingen de beeldspraak aangetroffen waar hij als dichter altijd op uit was en die wij als zijn lezers op grond van het gedicht kunnen duiden.'

⁶¹⁸ Otten 1975:29.

Geels postume bundel *Het dierenalfabet* (1978).⁶¹⁹ Otten parafraseert: ‘Rodenko noemde hen die zich met deze belangwekkende paradox bezighouden de “dichters van het ehech”, wier verzen de weerlegging zijn van wat ze uit willen drukken.’ Hij plaatst Van Geel binnen de moderne poëzie volgens Rodenko: Van Geel probeert dieren in zijn poëzie hun eigenheid te laten behouden, maar dicht ze menselijke eigenschappen toe en doet zo hun onbevanging teniet. Dit onvermogen is niettemin ‘belangwekkend’ en het ehech onvermijdelijk. Juist dat Van Geel de ‘eigen bevangingen zo grondig mogelijk uitschakelt’ maakt zijn werk ‘ongelooflijk veel subtieler’ dan andere taaleigens – Otten noemt Freuds droomduiding – en alleen Leopolds formulering ‘een sneeuw’ ‘nóg subtieler’. Tegenover Van Geel en Leopold zet hij de ‘Ten Bergiaanse’ pooltochten uit *Raster* die uitblinken in ‘vooropgezetheid’: ‘Je weet immers dát je vinden wil, en wat je vinden zal.’ Hij herhaalt de twee dichterstypes van het geciteerde gedicht uit dezelfde tijd: de ‘roeiers aan banden’ versus de dichters die zich laten leiden door onbesliste beelden. De laatste complimenteert Otten als ware dichters van het ehech.

Otten formuleert hier wat hem het decennium na *Ik zoek het hier* blijft bezighouden, te weten het primaat van de poëzie ten opzichte van andere paradigma’s én andere dichters; het zoeken van ‘subtieler taal’; de afkeer van ‘vinden’ ten faveure van het zoeken. In een interview uit de zomer van 1978 zegt Otten zich te hebben voorgenomen zijn gedichten ‘essayistisch te maken’ en geconfronteerd met een nieuw gedicht uit *De Revisor* bevestigt hij: ‘Ik heb inderdaad de beslissing genomen af te wijken van de doodlopende weg waar ik met m’n poëzie in zat, in dat impliciete, in die dichtheid.’ In een antwoord op de enquête ‘De taak van de schrijver’ van *De Revisor* een jaar later herneemt hij het beeld van de doodlopende weg, die niet enkel meer de versvorm betreft maar vooral de vermogens van het moderne schrijverschap. Voor de probleemstelling van de moderne auteur als ‘gelocaliseerde outcast’ formuleert Otten twee oplossingen: ‘Of je *geloofd* in je schrijverschap, in de mogelijkheid om iets méér te zijn dan een gelocaliseerde outcast, — of je ziet de werkelijkheid in, en je probeert je positie, je cul de sac zo getrouw mogelijk in kaart te brengen.’⁶²⁰

De eerste mogelijkheid, de schrijver die in zichzelf ‘geloofd’, wees Otten al vroeg af. Zijn debuutbundel *Een zwaluw vol zaagsel* (1972) opende met de zin ‘Ik vang de wind / met een boterhammenzakje’ en de onmogelijkheid daarvan leidde in zijn volgende bundels tot formele en thematische stagnatie. Dit ehech verbindt hij in *De eend* met zwanen die in de vijver niet hoeven te duiken om tot de bodem te gaan. Dat ‘cul’ ‘bodem’ betekent, maakt dat de vijver (‘sac’) een beeld wordt voor de gecultiveerde impasse, en dus ook een commentaar op zijn eigen werk tot dan toe. In zijn bespreking van Van Geels *Het dierenalfabet* brengt hij de zwanen bij Van Geel expliciet in verband met het ehech: het zijn ‘de enige dieren die buiten de werkelijkheid lijken te staan [...] Het is alsof de zwanen kunnen wat een “dichter van het ehech” als Van Geel nooit zal kunnen, alsof ze moeiteloos de paradox van ‘beschrijven zonder dat je beschrijving het beschrevene vervormt’ hebben overwonnen’.⁶²¹ Otten stelt de zwaan in 1978 dus niet langer, als in *De eend*, gelijk aan Van Geel. Inmiddels dicht hij diens poëzie een ehech toe waaraan zijn zwanen ontkomen. Otten noemt deze onvatbaarheid voor ehech niet nastrevenswaard: hij ziet ehech als waarheid en de ‘cul de sac’ als ‘de werkelijkheid’. Wie die niet erkent, ‘*geloofd*’ weliswaar in zijn schrijverschap maar

⁶¹⁹ In *Vrij Nederland* 12-09-1978, ‘De kunst van de pas opzij’. Ook in: *De Waard* 1979:172-177.

⁶²⁰ Otten 1979, [z.t.], in: *De Revisor*, jg. 6, nr. 3 (april 1979):54-55.

⁶²¹ Otten 1978; Otten 1979:177.

plaatst zich, als een zwaan, buiten de realiteit. Het echec van de poëzie is dus ook een het echec van een paradigma, maar dat besef weerhoudt Otten er niet van het primaat aan de poëzie te affimeren. Hij verwoordt daarmee de basispremissie van het moderne paradigma: een ideologische crisissituatie gaat hij tegen in poëzie, zonder te weten of hij aan haar beperkingen voorbij kan gaan.

Allicht omdat Otten deze paradox helder formuleert, heeft zijn metafoor voor de moderne auteur als verkenner van zijn eigen 'cul de sac' een zekere carrière gemaakt. In essays uit 2004 haalt zowel Bas Heijne als Hans Goedkoop hem nog aan om het literair klimaat sinds 1980 te karakteriseren: schrijvers komen niet tot publiceren (*De Revisor*) of vluchten in abstractie (*Raster*).⁶²² Al in de bespreking van Ottens *Ik zoek het hier* schreef dichter-criticus Beurskens dat zelfreflectieve poëzie 'zich ergens aan het einde van de doodlopende straat' bevindt en hij vermoedt dat 'daar de komende jaren nog heel wat poëzie te hoop zal stromen.'⁶²³ Ottens moderne dichterschap begint dus midden in dit paradigmatisch probleem, waarbinnen hij desondanks nog ruimte zag voor zijn eigen dichterschap. Zijn affirmatie van het primaat van de poëzie met *Ik zoek het hier*, betekende het begin van zijn moderne smaldeel. Tegelijk met die bundel publiceert hij een uitgebreide herdruk van *De eend*. In de herschreven epiloog reflecteert Otten nu essayistisch op de notie 'echec' en lijkt met een oplossing te komen:⁶²⁴

Rest ons te vragen: was dit nu vervulling
Of was het echec? Mijn verblijf op de Eend
Was mirakels, dat zeker – de eend die ik was
Zal ik nooit meer zijn. De haven is anders
Geworden, meer *haven*. Ik ben, denk ik soms,
Van kijken veranderd, zoals ook een kind,
Na het zien, voor het eerst, van de sneeuw,
Van een wereld verdwenen, de wereld leert zien.
Ik bedoel: uit de haven verdwijnen, hoezeer ook
Uit angst, of per vlucht, is een daad van verbeelding:
Wat was wordt een feit, of beter: werkelijkheid.
Je zou kunnen zeggen: de haven alléén
die bestaat niet. Maar verbeelding alleen evenmin –
Zonder haven geen eend die ontsnapt naar de Eend.

De vlucht naar boven wordt geprezen als 'daad van verbeelding'. Vanaf 1980 noemt Otten de poëzie de hoogste vorm daarvan, de 'supreme fiction'. De werkelijkheid moet worden verbeeld en ook al sluit geen enkele verbeelding helemaal, ze wordt er werkelijker door (zoals de haven meer *haven* wordt, waarbij cursivering surplus suggereert). Ottens eend affirmeert de poëzie als 'realiteitsprincipe' (Stevens), zijn tocht is de verwerkelijking van de werkelijkheid (Nijhoff). Zo verbeeldt *De eend* Ottens negatie van de poging de werkelijkheid te fixeren in het gedicht, en de affirmatie van zijn essayistisch, 'zoekend' dichterschap. In de gewijzigde herdruk van *De eend* herschrijft Otten de slotzinsnede 'komen en gaan' tot

⁶²² Goedkoop 2004:36-37 in het essay 'En niet alleen de straat loopt dood'; Heijne 2004:91.

⁶²³ Beurskens 1980. Hij voegt toe: 'Waar het dan wél naar toe moet, weet ik ook niet (en ik weet ook dat dit als gemakkelijk exkuus klinkt)'. De kritiek van Joost Zwagerman op het debuut van Marc Reugebrink in *Vrij Nederland* van 12-03-1988, opgevolgd door 'Het juk van het grote niets' in *Collega's van God* (Zwagerman 1993), is hiervan een herneming, net als Ilja Leonard Pfeijffers kritiek op Hans Faverey's postume *Springvossen*, in *Vrij Nederland* 01-07-2000.

⁶²⁴ Otten 1980b:29, in Otten 2000a:53 is 'die' in de een na laatste regels verbeterd in 'Die'.

'blijvend bewegen'. Deze paradox denkt stagnatie ('blijvend') en dynamiek ('bewegen') samen, en staat als conclusie aan het begin van zijn poëzie binnen het moderne paradigma.

IV. Dynamiek in Ottens dichterschap na 1994

In 1980, toen Otten juist het primaat van de poëzie affirmeerde door *Ik zoek het hier* te openen met vrij vers, met Stevens' stelregel 'poetry is the supreme fiction' als leidraad, werd zijn werk representatief genoemd voor het paradigma dat zich 'aan het einde van een doodlopende straat' bevindt. Criticus Beurskens zei zelf ook niet te weten hoe die impasse te doorbreken, maar in 1996 lijken de tijden veranderd. Als Middag het poëtisch oeuvre van Beurskens bespreekt, ziet hij dat deze zich 'razendsnel had ontwikkeld van ouderwetse autonoom' naar een 'nieuwe Beurskens'. In een paar zinnen werkt Middag het hele beeldarchief voor oevredynamiek door: de 'nieuwe' dichter met een 'wending' is schatplichtig aan Nijhoff; de 'kentering' van een dichter die 'zijn oude school verlaat' gaat terug op Gorter, waarbij 'de nieuwe richting' aan Van Deysel herinnert. Na de metaforen van 'ommezwaai' en 'opbloei' vat Middag de kwestie samen als 'het vreemde verschijnsel dat een en dezelfde dichter binnen zijn oeuvre zulke verschillende gedichten kan schrijven'. Met een laatste metafoer komt hij tot de typering van het type van de 'knikdichter: een dichter met een knik in zijn oeuvre, net zoals bijvoorbeeld Kopland, Nolens, Otten en Faverey.'⁶²⁵ Middag gebruikt 'knik' in de woordbetekenis van 'gedeeltelijke breuk' en dus als metafoer voor discontinuïteit.

Ottens oevredynamiek na 1994 is door anderen met vele verschillende metaforen beschreven: Eugelink noemde de Kellendonk-lezing 'Sprong of val' (1995) een 'scharnierpunt' in Ottens ontwikkeling richting een religieus dichterschap; volgens Goedegebuure 'kantelt er van alles' sindsdien, is *De fuik van Pascal* (1997) zijn 'kenteringsessay' en luidt het een 'tweede fase' in waarbij de bundel *Eindaugustuswind* de 'eerste getuigenis van Ottens ommekeer' is, een bundel die hij eerder Ottens 'bekeringsbundel' noemde.⁶²⁶ Ter inleiding van Ottens eerste tijdschriftpublicatie na *Eindaugustuswind* schrijft de redactie van *De Revisor* dat die bundel 'een kentering in zijn dichterschap al duidelijk zichtbaar' maakte, voor Bart Vervaeck sprak er een 'groeïend geloof' uit en voor Bart-Jan Spruyt markeerde de bundel 'de wending naar de beslissing, die resulteerde in zijn doop in het rooms-katholieke kerkje in zijn woonplaats Naarden'.⁶²⁷ Welke metafoer ook wordt ingezet, er bestaat kritische consensus over dat Ottens werk vanaf 1994 verandert. Rovers spreekt vanaf *Het wonder van de losse olifanten* (1999) van 'de late Otten' en van het 'voorlopige einde' van zijn oeuvre, hetgeen suggereert dat Otten zich na 1994 even geleidelijk tot het christendom toe- als van het modern schrijverschap afwendt. De aanname van een paradigma buiten de

⁶²⁵ Middag 1996:183-197.

⁶²⁶ Eugelink 2007:181-182; Goedegebuure 2010:68-72; Goedegebuure 2004:152.

⁶²⁷ *De Revisor* jg. 26, nr. 6(dec. 1999):7; Vervaeck 1999:209; Spruyt 2001:92.

literatuur wordt zo gelijkgesteld aan het einde van zijn moderne werk of zelfs aan de dood van het schrijverschap.⁶²⁸

De dynamiek van Ottens werk na 1994 leidt bij literatuurbeschouwers tot een paradigmatisch conflict. Ten tijde van zijn Ottens bundel *Eindaugustuswind* twijfelt de kritiek nog tussen appreciatie en afscheid van zijn werk: veranderingen worden opgemerkt maar men neigt ernaar Ottens poëzie te verdedigen tegen haar christelijke subtekst. Ondanks predicaten als 'tevreden', 'religieus', 'gelovig' en 'geestelijk' wordt ze binnen het moderne paradigma gehouden door de religiositeit ervan ondergeschikt te maken aan het primaat van de poëzie. Doorman schrijft niet te weten of hij van een 'herboren of verloren Otten moet spreken' en oordeelt: 'Uiteindelijk doet die religieuze occupatie er weinig toe.' Schouten schrijft: 'Ottens gedichten zijn toch niet opvallend "bekeerd" en dat is maar goed ook.' Vergeer stelt vast dat Ottens poëzie 'geen aangeklede, versierde theologie [is]. De eerste laag kan op zichzelf staan, het is niet nodig om de religieuze ondertoon te herkennen.'⁶²⁹ Het benadrukken van de continuïteit toont de inspanning de poëzie (als 'eerste laag' die 'op zichzelf' staat) te vrijwaren van een christelijk intertekst ('theologie'), die haar 'verloren' doet gaan. Het nu volgende hoofdstukdeel onderzoekt de dynamiek in Ottens dichterschap vanaf 1994 als paradigmatisch conflict (§IV.3) met veel aandacht voor de intertekstuele kant daarvan: zijn verbinding van poëzie en religie maar ook Ottens revaluatie van de moderne poëzie waaraan hij zijn eigen dichterschap eerder zo stevig verbond (§IV.2). Een belangrijke rol is weggelegd voor de gedichten die Otten rond 2000 publiceert onder de titel 'Geknikte zinnen', waarmee Otten de formele consequentie van het primaat van de poëzie negeert.

IV.1 Formele dynamiek – Geknikte zinnen (1998-2003)

In 1994 publiceerde Otten het voor zijn doen grote aantal van drie boeken: de essays uit zijn tijd bij *Tirade* bundelt hij in *De Letterpiloot*, zijn poëzie tot dan toe bloemleest hij in *Het was missen op het eerste gezicht* en later dat jaar verschijnt zijn derde roman *Ons mankeert niets*. Na deze hausse valt er een publicatiestilte. Zijn eerstvolgende roman laat tien jaar op zich wachten, zijn eerstvolgende essaybundel vijftien jaar.⁶³⁰ Ook de afstand tussen zijn poëziebundels is groot: afgezien van de bloemlezing blijft *Paviljoenen* bijna acht jaar onopgevolgd. In tijdschriften is Otten evenmin erg actief; in elk van zijn drie laatste jaren als redacteur van *Tirade* publiceert hij nog een groep van vijf (1993 en 1994) en elf (1995) gedichten, maar na zijn afscheid eind 1995 publiceert hij drie jaar lang nergens nieuwe poëzie tot in oktober 1998 *Eindaugustuswind* verschijnt (zie tabel 4.4).⁶³¹ Deze publicatiestilte thematiseert Otten in het losse gedicht dat de nieuwe bundel opent met een welkomstwoord. De eerste strofe van 'Aankomst van wijzen uit het zuiden' luidt:⁶³²

⁶²⁸ Rovers 2008:96;77. Van Stralen (2009:44) haalt Ottens lezing en de reacties daarop aan als voorbeeld van het conflict tussen een taalfamilie en een lid dat zijn context verlaat.

⁶²⁹ Doorman 1998; Schouten 1998; Vergeer 1999.

⁶³⁰ Wel publiceert Otten lezingen in 1997, 1999 en 2006 en een bundeling krantenstukken. Dat *Onze lieve vrouwe van de schemering* niettemin als zijn eerste essaybundel sinds 1994 mag heten, blijkt uit de tijdsperiode van de opgenomen essays: net als in *De letterpiloot* (1983-1993) bundelt het essays uit het decennium ervoor (1999-2009), inclusief de proloog van *Het wonder van de losse olifanten*.

⁶³¹ Er is een groot verschil binnen de bundel. Van de eerste afdeling is 20% (2/10) voorgepubliceerd, van de tweede 70% (7/10), van de derde 60% (11/18), van de vierde 6% (1/16) en van de laatste 0% (0/15). Zie tabel 5.

⁶³² Otten 1998:5.

Welkom eerste zinnen!
Godweet over welke Sahara
jullie ditmaal kwamen –
deze winter duurde jaren.

De nieuwe poëzie komt aan op de 'zuidenwind, geluidenwind' (zoals het verderop in de bundel heet)⁶³³ en de afwezigheid van poëzie verbeeldt Otten met de metaforen van woestijn en winter. Ze duiden op dynamiek: doorgang na een lange periode van stagnatie. De zin 'Eerste tocht de winter uit', die de tweede afdeling opent én de naam is van een reeks in de vijfde afdeling, verklaart met een nieuwe lente de poëzieloze tijd ten einde.⁶³⁴ Inderdaad wordt Otten sindsdien productiever; in het decennium erna volgen drie bundels van gezamenlijk 148 gedichten, waarvan Otten gemiddeld twee derde voorpubliceert (zie tabel 4.5). *Op de hoge* en *Welkom* zijn gedateerd als *Gedichten 1998-2003* en *Gedichten 2003-2008* en worden zo samen gepresenteerd als de neerslag van een productief stabiel decennium sinds publicatie van *Eindaugustuswind*. Dat de laatste bundel bovendien het openingswoord daarvan ('Welkom') tot titel kreeg, versterkt de samenhang van Ottens poëzie sinds zijn 'stérile hiver'.

Het eind van de stagnatie van Ottens dichterschap kan nog wat nader gepreciseerd worden. De reeks 'Eerste tocht de winter uit' opent de slotafdeling van *Eindaugustuswind* die 'Geknikte zinnen' heet. Deze titel herneemt Otten kort daarop nog tweemaal. In *Tirade* van oktober 2000 publiceert hij een reeks van tien gedichten onder die naam, waarvan er negen in *Op de hoge* komen.⁶³⁵ In de dunne, niet bij zijn vaste uitgever Van Oorschot verschenen bundel *Neuriënde mensen* (december 2000), staat een reeks 'Geknikte zinnen' van vijf gedichten, waarvan er vier in *Tirade* stonden.⁶³⁶ Er strekt zich dus een reeks van 26 gedichten uit, van het slot van *Eindaugustuswind* tot in de titelafdeling van *Op de hoge*. Omdat 'Geknikte zinnen' ook formeel een hechte groep is en de discontinuïteitmetafoor 'knik' de titel levert, is ze cruciaal voor de analyse van Ottens oevredynamiek na zijn modern smaldeel.

IV.1 Tijdelijk geen vrij vers

De gedichtengroep 'Geknikte zinnen' is een formele noviteit in Ottens oeuvre omdat hij voor daarin een vaste versvorm aanhoudt, anders dan dichte blokken tekst: gedichten opgebouwd uit strofes van twee regels (distichon). In voorgaande bundels stonden enkele gedichten in strofes van twee regels (bijvoorbeeld 'Het verhaal van de Gordiaan'), in de slotafdeling van *Eindaugustuswind* krijgt de vaste vorm echter een nieuwe functie.⁶³⁷ Voor het eerst in Ottens oeuvre eindigt een bundel typografisch 'witter' dan hij opent (zie tabel 4.6): met afstand zelfs. De betekenis daarvan zal in deze paragraaf gezocht worden in de negatie van de formele consequentie van het primaat van de poëzie: met 'Geknikte zinnen'

⁶³³ Otten 1998:80.

⁶³⁴ In een interview uit juli 1999: 'Soms duren winters, dat wil zeggen, de periode van schrijfloosheid, langer dan één winter.' De Vos 2005:185.

⁶³⁵ *Tirade* 386:347-356. Enkel 'Er zijn metalen molens langs zijn Eemmeer komen staan' bleef ongebundeld.

⁶³⁶ Otten 2000b:15-19. Het enig nieuwe 'Zijn god ging opgehangen dood, het lijk verdween, en ach' blijft ongebundeld. Eerdere versies in *De Revisor* jg. 26 nr. 6:21, latere in Zuiderent et al. (red.)2004:147 en *Liegender konijn*, jg. 9 nr. 2:195.

⁶³⁷ Disticha per bundel: *ZvZ* 10; *HK* 10; *HR* 0; *DE* 0; *IZHH* 11; *NdN* 17; *P* 3; *EW* 60; *OdH* 65; *W* 10, *GG* 29.

zet hij zich af tegen het vrije vers, en daarin heeft deze vaste versvorm een functie in de formele dynamiek van zijn dichterschap na *Paviljoenen*.

Van 'Eerste tocht de winter uit', de reeks waarmee 'Geknikte zinnen' opent, is het eerste gedicht wisselend gestroefd (3-1-3-2-3), de volgende vijf bestaan voor negentig procent (29/33) uit disticha en voor de rest uit strofes van een enkele regel.⁶³⁸ De tweede en derde strofe van het tweede gedicht geven de vorm betekenis.⁶³⁹

Onvervoerbaar wat het meest me roert,
ik kom dan ook met lege regels thuis.

Hetgeen mij ingegeven wordt
in tweeën wil geknikt.

Een kracht van buiten zet het onmachtig lyrisch subject aan zijn 'lege' versregels te 'knikken'. Dat ze steeds korter worden laat zien dat hij gehoor geeft aan de opdracht, zelfs tegen de syntactische norm in. De inversie ('in tweeën wil geknikt') past Otten in 'Geknikte zinnen' veelvuldig toe, wat haar iconiseert als inbreuk van een buitengewone macht. Het eerste gedicht kent, met de regel 'Het Randmeer mij openvouwde sluis tot sluis', deze invloed toe aan het 'meer', dat behalve als plas water ook de betekenis heeft van 'surplus'.⁶⁴⁰ In het derde gedicht zetten vogels het 'op een kwikken op het eiland leeg' en het zesde opent even inversief: 'In wind ik dagen slijt, / aan wind ik vragen wijd'. Het forceren van de syntaxis toont de dwang van het metrum, dat een melodieuze effect krijgt door herhalingen en rijmen.⁶⁴¹ Het vierde gedicht formuleert dit als het streven naar een 'juiste toon':⁶⁴²

Kop op, zo erg is het toch niet
dat jij het vinden moet, dus niet bezit,

de juiste toon om mee te vallen met
de zwaartekracht. Er is een lichte toets

om hangend aan geen parachute
de wording van de lege lucht

tot wind en tegendruk te zien
als waar het allemaal om ging,

doe nu maar eens je best.

De beginwoorden 'kop op' voegen aan het 'knikken' de lijfelijke dimensie toe van het hoofd oprichten. De vierde woordbetekenis van 'knik' volgens Van Dale is: 'korte, snelle buiging

⁶³⁸ Twee derde (40) van de disticha uit *Eindaugustuswind* staat in 'Geknikte zinnen', de helft (30) in 'Eerste tocht de winter uit'. In de bundel is het percentage disticha 30% (60/204), in de slotafdeling 50% (40/84), in de subreeks 80% (30/38).

⁶³⁹ Otten 1998:76.

⁶⁴⁰ De tweede reeks uit *Eindaugustuswind*, 'Tien meren met geen oever eromheen' (die al opende met de regel 'Eerste tocht de winter uit'), kende Ottens eerste syntactische inversies Otten 1998:26;40;43;60;87. In *Op de hoge* zet hij dit procedé voort tot iets na de helft: Otten 2003a:10;14;18;20;22;25;34;38;39;42;47.

⁶⁴¹ Deze figuur wordt geïntroduceerd in de tweede reeks van *Eindaugustuswind*, maar neemt drastisch toe in Ottens poëzie vanaf 'Geknikte zinnen' (zie Otten 1998:22;23;28;30;46;58;60;64;72;75;77;80;85). In *Op de hoge* blijft hij de figuur hanteren (zie Otten 2003a:10;14;16;26;29;34;44;49;55).

⁶⁴² Otten 1998:78.

van het hoofd voorover, gevolgd door wederopheffing, m.n. ten teken van toestemming, goedkeuring of begroeting'. Met deze affirmatieve connotatie gaat Otten de betekenis van 'knik' als discontinuïteit tegen. In het gedicht is deze affirmatie de opdracht om de 'lege lucht' anders te leren zien. Daarmee herneemt Otten de 'lege regels' uit het tweede gedicht: net als in geval van de 'winter' is het uitgangssituatie een stagnatie die doorbroken moet worden door een 'knik'. Dynamiek komt van de seizoenen, de zwaartekracht en de wind: leidende krachten die de 'eerste tocht' moeten begeleiden. Discontinuïteit denkt Otten zo om tot continuïteit.

Met de publicatie van een tiental 'Geknikte zinnen' in *Tirade* van oktober 2000 herneemt Otten deze vaste versvorm.⁶⁴³ Alle gedichten bestaan uit disticha en in het laatste gedicht herneemt Otten het titelwoord:⁶⁴⁴

Gaat dit zo door, wij moeten hem gaan zeggen
dat de tijd geen knikken kent, ja ook de traan

daar in zijn kamer, in de vurenhouten wand,
dat is omdat bij warmte hars verdunt,

waarschuw hem, straks zegt hij ons nog aan
dat van zijn leven hij niet dood kan gaan.

De 'knik' staat hier wel voor discontinuïteit: een gedeeltelijke breuk in de tijd. Met het idee dat de lineaire tijdsbeleving doorbroken kan worden, heeft het lyrisch 'wij' uit dit gedicht weinig op, maar de 'hij' dreigt dit denkbeeld te gaan aanhangen. Het brengt hem vervaarlijk dicht bij de mogelijkheid dat een beeld daadwerkelijk een traan kan laten en dat de dood niet het einde is. Binnen de reeks is dit een koorpartij die de hoofdpersoon van magisch/religieus denken wil weerhouden. Knikken krijgt een subversieve betekenis: een afscheid van het rationele paradigma. Het distichon gaat daarmee functioneren als de versvorm waarin Otten een paradigmatische dynamiek vastlegt.

Want inderdaad 'gaat dit zo door' bij Otten. De bibliothele bundel *Neuriënde mensen* kent een vijftal 'Geknikte zinnen' in dezelfde vorm.⁶⁴⁵ Van twee eerdere gedichten uit *De Revisor* zijn de titels geschrapt en de strofes omgevormd tot disticha. Het titelgedicht van de bundel voegt een betekenis toe aan zijn gebruik van het distichon: 'Er bestonden neuriënde mensen', zo begint het in een kwatrijn, om in twee disticha met korte regels een gemeenschap te creëren:⁶⁴⁶

Ze fietsten wevende een kyrie
dwars door de villabuurten heen.

Alleen wanneer ik neurie,
wist ik, weef ik mee.

⁶⁴³ 'Zeven gedichten' in *De Revisor* december 1999 kent één gedicht in deze vorm (8/32), het vijftal in *Tirade* februari 2000 geen enkel, al komt het distichon wel voor (6/32). Uit de drie gedichten in *De Gids* mei 2000 is het verdwenen. Van Deel duidde vorm in zijn bespreking van *Tirade* in *Trouw* (09/12/2000): 'Met die titel zal wel bedoeld zijn dat gedichten bestaan uit 'geknikte' zinnen, al zou ik me ook kunnen voorstellen dat hij betekent: beaamde zinnen, zinnen waarbij ik geknikt heb.'

⁶⁴⁴ *Tirade* 386:356. Het percentage disticha is $49/55 = 89\%$; van de zes losse regels staan er drie aan het eind van het gedicht.

⁶⁴⁵ 26/29, 89%, drie losse regels.

⁶⁴⁶ Otten 2000b:15.

De opgedragen 'lichte toets' of 'juiste toon' uit *Eindaugustuswind* zet Otten om in 'neuriën': dat gaat aan zingen vooraf en ligt nog voor de taal.⁶⁴⁷ Het oogrijm 'neurie'/'kyrië' laat al zien waar het op uit kan lopen, en het eerste gedicht van de 'Geknikte zinnen' uit *Neuriënde mensen* spreekt van eenzelfde voorfase: 'Daags voor zijn ja'. Aangezien het 'ja' de talige consequentie is van het affirmatieve knikken en het eerdere 'Kop op', laat Otten zijn 'Geknikte zinnen' zich afspelen is een voorfase. De vaste versvorm is een tijdelijke ingreep.

Dit blijkt uit als Otten zijn 'Geknikte zinnen' bundelt. Dat doet hij in de titelafdeling van *Op de hoge*, die een ontwikkelingsgang weergeeft. De afdeling opent met een titelloos gedicht van twee disticha uit de 'Geknikte zinnen' uit *Tirade*; het hierop volgende gedicht komt uit *De Revisor*. Daar heette het 'Eerste winterochtend vroeg' (opnieuw is de winter het uitgangspunt), in *Op de hoge* heeft Otten de titel geschrapt. Ook de strofering heeft hij veranderd, namelijk van een blok van zeven regels in een gedicht waarvan de drie strofes (4-3-2) uitlopen in een distichon. Van de volgende negen kent slechts één gedicht deze vorm. Het titelgedicht bestaat uit acht terzinen maar eindigt met dit distichon: 'Dat zo ik sprong – ik wil, ik wil – / ik vallen zou en niets mij ving?' Het 'meevallen' met de elementen wordt omgedacht tot een keuze voor een sprong, waarvoor affirmatie nodig is ('ik wil, ik wil'). De knik is daarvan de voorfase.

De elf titelloze gedichten van pagina 20 tot 30 uit *Op de hoge* vormen het slot van de knik-fase. Van het eerste, 'Daags voor ons ja', is de eerste persoon enkelvoud veranderd in de eerste meervoud. In *De Revisor* stond er nog voor in de plaats: 'Daags voor mijn doop'. Het 'ja' krijgt de betekenis van een toetreding tot een gemeenschap. In het volgende gedicht 'Er bestonden neuriënde mensen', dat nu geheel in disticha staat, vormen de vier geciteerde regels nu één strofe.⁶⁴⁸

Ze weefden zwaaiende een kyrie dwars door de nieuwbouw
heen. Alleen wanneer ik neurie, wist ik, weef ik mee.

De eerdere opdracht 'meegeven' met de elementen, is nu een 'meeweven' met een gemeenschap waarbij het lyrisch ik zich aan kan sluiten. Dat de 'villabuurtten' zijn veranderd in 'nieuwbouw', is een transformatie op zich. Van de volgende negen titelloze gedichten hebben er twee de omgekeerde beweging ondergaan. Het achtste is van enkel disticha omgezet in strofes van 4-3-4-2. De betekenis van het distichon in Ottens poëzie van deze tijd – gedichten die aanzetten tot meebewegen met de elementen en op lichte toon of neuriënd voorafgaan aan de sprong in een nieuwe gemeenschap waaraan het lyrisch ik wil deelhebben – kan verklaren waarom Otten dit gedicht zijn 'geknikte' vorm ontnam. Het geeft het woord aan een lyrisch subject dat de schoonheid bezingt van een 'zinloos web' dat voor zijn raam hangt:⁶⁴⁹

De autonome zon steeg op en zette alles
nietsontziend in licht. Wat schitterend!

⁶⁴⁷ Het eerste gebruik van het woord 'neuriën' stamt uit de slotreeks van *Paviljoenen*, in het gedicht 'De heer Penelope beraamt een bruid': 'Zij zou herrijzen uit haar Elyzeese schuimbad / en dan neuriënd tot het gordijn van kralen gaan.' (Otten 2000a:210). In *Eindaugustuswind* komt het eenmaal terug, in het derde gedicht uit 'Eerste tocht de winter uit': 'Mijn zoons geraken uit het huis, / zo neuriet hij' (p. 77). In *Op de hoge* valt het woord op p. 12,21,44,45,47,56; in *Welkom* nog eenmaal (p. 21).

⁶⁴⁸ Otten 2003a:21.

⁶⁴⁹ Otten 2003a:27. In *Tirade* stond het gedicht in de derde persoon enkelvoud.

Een zinloos web!
 Zo schön.
 Dat het gehangen kwam

aan uitgerekend hier mijn raam, wat zegde mij dit
aan? [...]

De lyrische stagnatie (woestijn, winter, 'lege regels', 'lege lucht') waaruit Ottens poëzie vertrok, wordt hier verbonden aan de esthetiek van de onbeweeglijke 'autonome zon'. Het lyrisch subject vereenzelvigd zich daarmee, maar vraagt zich ook af wat het web hem 'aanzegt'. Na het vraagteken zinspeelt een tegenstem op een herwaardering van het web:

 Iets ergens in het aardedonker van mijn droom
 maakt het de moeite van dit weefsel ooit eens waard.

Het distichon loopt opnieuw vooruit op een toekomst die zelfs het lege web zinvol zal maken en anticipeert op de gang die de bundel na de vast gevormde reeks maakt. Na het 'knik'-gedicht uit *Tirade* ('moeten wij hem zeggen / dat de tijd geen knikken kent?') is de versvorm weer vrij en hebben de gedichten titels met christelijke allusies. 'Maria' stelt de kruisdood voor als Jezus' bevalling van God; een vlieger krijgt Messiaanse allure als hij – als lyrisch ik – stelt: 'Dit was vrijdag' en in het volgende gedicht is het 'stille zaterdag'. Na het tweeregelige 'Et incarnatus', Ottens laatste gedicht in disticha voor lange tijd, wordt de tijdsbeleving ontkend: 'Er was geen tijd, welnee'. De chronologie van de reeks 'Geknikte zinnen' is verruild voor een tijdsbeleving die is afgesteld op het christelijk jaar, met als centrale gebeurtenis Pasen. Het volgende gedicht heet 'Eilandpasen' en twee gedichten verder wordt de knik-thematiek door een inversie verbonden met de kruiswoorden: 'wat ik al medegevende beweer zich reeds volbracht.' De dood is geen feit meer, zo moet de redenering zijn, doordat God Zijn zoon offerde en hem weer liet opstaan uit het graf. Dat is wat Otten hier affirmeert.

Na de impliciet geënceneerde opstanding keert *Op de hoge* terug naar de thematiek van het huwelijk en het gezin. Het 'ja' dat in de volgende gedichten een rol speelt, wordt in 'De pasgetrouwd', 'Echtgenotenliedje' en 'Op de loopplank' verbeeld als een liefdesverklaring aan de echtgenote. Het huwelijk met Christus (de doop) leidt tot een herbevestiging van het huwelijk met de aardse geliefde. Het gedicht 'Op de loopplank' stelt: 'zij zullen niet elkaar uiteindelijk / ze zullen die ons losliet uit het graf zijn toegedaan.'⁶⁵⁰ Het tweeluik 'Een eerste einde aan haar rouw' stelt bovendien dat een betreurde – vermoedelijk een gestorven kind – niet dood is: 'ze is niet dood, ze slaapt.'⁶⁵¹ Na dit tweede huwelijk in christelijk licht worden in twee gedichten zoons uit huis gelaten en vervolgens wordt de boot 'De vrijheid' verkocht.

Na – zo kan het bundelverloop van de afdeling 'Op de hoge' worden geparafraseerd – de affirmatie van de kruisdood, is het lyrisch ik verlost van de lineaire tijdsbeleving richting de dood. De stagnatie is hij voorbij, en vertrouwt hij binnen zijn nieuwe wereldbeeld zijn echtgenoot, zijn kinderen (en zelfs zijn boot) toe aan een ander toezicht dan dat van zichzelf. De affirmatie van Christus als verlosser, zorgt voor een samenhang die in de eerste plaats het gezinsverband raakt. Deze affirmatie zet Otten formeel kracht bij door gedichten, die in voorpublicaties tot de 'Geknikte zinnen' behoorden en in disticha stonden, hun versvorm te

⁶⁵⁰ Otten 2003a:41,46.

⁶⁵¹ Otten 2003a:44. Te verbinden met het gestorven kind in 'Geesteskind' uit *Ik zoek het hier*.

ontnemen. Vijf van de zeven gedichten direct na de Paasgedichten stonden bij voorpublicatie nog in disticha.⁶⁵² De gedichten op pagina's 40 tot 48 telden bij voorpublicatie 38 witregels, bij bundeling nog acht. Doordat de witregels zijn teruggebracht contrasteren de gedichten die zich in *Op de hoge* na Pasen afspelen formeel met de voormalige 'Geknikte zinnen'. Ergens ertussen is 'geknikt', is iets volbracht, een sprong gemaakt en 'ja' gezegd – waarna de versvormen weer wisselen per gedicht. Al heeft Otten geen bundel *Geknikte zinnen. Gedichten 1998-2001* uitgegeven, zijn affirmatie van het christelijk geloof gaf hij vorm in de enige lange reeks gedichten waarin hij de formele consequentie van het primaat van de poëzie (vrij vers) negeert.

IV.2 Intertekstuele dynamiek – Moderne bekeerlingen

De formeel homogene reeks 'Geknikte zinnen' geeft Otten in de titelafdeling van *Op de hoge* de status van voorfase. Erna gaat zijn poëzie verder dan 'knikken': de affirmatieve beweging van het hoofd zet zich via de neutrale bevestiging 'ja' om in een christelijk 'amen' en het rationale idee dat de 'tijd die geen knikken kent' wijzigt zich tot een nieuwe tijdsbeleving die niet meer strikt lineair verloopt, maar is afgesteld op het kerkelijk jaar met Pasen als crux.⁶⁵³ Deze affirmatie van het christelijk geloof structureert het verloop van de bundel uit 2003. Deze paragraaf analyseert de intertekstuele dynamiek van Ottens dichterschap na 1994. Vooral zijn verhouding tot de moderne poëzie komt aan de orde door na te gaan naar welke dichters uit de moderne Nederlandse (§IV.2a) en internationale (§IV.2b) poëzie hij affirmatief of juist negatief verwijst.

IV.2a Nieuwe Nederlandse canon

Ottens meest dynamische verhouding tot een Nederlandse dichter betreft Ida Gerhardt. In 1980 sprak hij haar nog streng toe via Stevens' gedicht 'A High-Toned Old Christian Woman'. Zij getuigde volgens Otten te veel en gaf niet genoeg gehoor aan het primaat van de poëzie (als 'supreme fiction'). Eind jaren negentig komt Otten hiervan terug als hij een week na Gerhardts dood, in augustus 1997, een herdenkingsartikel publiceert in *Vrij Nederland*, dezelfde plaats als zijn vroegere kritiek. Hij bekent dat hij haar werk sinds vier jaar pas goed is gaan begrijpen, en in plaats van als leraar stelt hij zich op als leerling. Hij zegt dat hij 'van haar leren kon, ofschoon ik het, tegenstribbelend en wel, aan mijn water al aanvoelde, [...] dat poëzie, juist omdat zij in de eerste plaats een ervaring wil zijn, en per definitie iets oproept wat er niet is, in onze tijd bij uitstek het zwiepende bruggetje naar geloof is.'⁶⁵⁴ Een dag eerder drukte *Trouw* Ottens gedicht 'In memoriam Ida Gerhardt' af, dat met eenzelfde 'tegenstribbelende erkenning' van de 'brug' naar gene zijde opent:⁶⁵⁵

⁶⁵² Otten 2003a:40;42-43;44;46;47. Voorgepubliceerd in respectievelijk *Tirade* 389:166; *Neuriënde mensen*:19; *Tirade* 383:30; *De Revisor* 1999 jg. 6, nr. 19; *Tirade* 386:354. Ook de gedichten op pp. 41,45,48 kenden een andere strofing bij voorpublicatie, maar stonden toen niet in disticha.

⁶⁵³ Otten 2003a:35. Het derde gedicht uit 'Geknikte zinnen' in *Eindaugustuswind* kende al de regel: 'Liturgischer / werd ieder jaar ons jaar.', Otten 1998:77.

⁶⁵⁴ Otten in *Vrij Nederland* 23-08-1997. Steenhuis 1999 stelt dat Otten elke zomer een dichtersoeuvre herleest, en dat Gerhardt die eer in 1995 ten deel viel. Dat maakt de vier jaar dus tot twee jaar – het zou kunnen dat Otten in *Vrij Nederland* het keerpunt in zijn waardering welbewust naar voren plaatst.

⁶⁵⁵ *Trouw* 22-08-1997; Otten 1998:63.

Mevrouw, wij moeten stribbelen
van uw gedichten want zij dompelen
ons in een element van ginds.

Net als in 1980 spreekt Otten Gerhardt met 'Madame' aan, maar nu in haar eigen taal. Inmiddels lijkt de dichter te weten waar zijn weerzin van toen vandaan kwam: het onvermogen om te gaan met een dichter wier werk een 'element van ginds' bevat: haar geloof. Het gedicht spreekt namens een 'wij', wat laat zien dat het lyrisch subject zichzelf beschouwt als deelgenoot van een ongelovige gemeenschap. Otten plaatst haar aan gene zijde daarvan, maar zonder haar positie als onbereikbaar voor te stellen.

Integendeel, hij volgt haar voorbeeld. In beschouwingen over *Eindaugustuswind* (waarin het gedicht terecht komt) is herhaaldelijk gewezen op de 'Gerhardtiaanse' toon.⁶⁵⁶ Eenzelfde voorbeeldrol geeft Otten aan Nijhoff in gedichten die refereren diens *Nieuwe gedichten*. De meest aperte allusies zijn die aan 'Het kind en ik' ('toen ik vandaag / uit schrijven ging') en 'De Moeder de vrouw' ('er komt een diepgeladen schip / doorheen met aan het roer een vrouw').⁶⁵⁷ Otten noemt een gedicht zelfs 'Om de brug te zien'. Dat hij vooral de slotgedichten kiest uit de eerste twee reeksen van Nijhoffs *Nieuwe gedichten*, is verklaarbaar doordat die beide om een affirmatie gaan – in 'Het kind en ik' wordt zelfs 'geknikt' ('Ik knikte dat ik het wist').⁶⁵⁸ Belangrijk is vooral dat deze intertekstualiteit van een andere aard is dan die in zijn modern smaldeel. In de poëzie uit de jaren tachtig liet hij de dialoog met Stevens en Leopold (zie §II.2) impliciet, en de gedichten buiten zijn uiteindelijke bundels. In *Eindaugustuswind* komt hij expliciet uit voor zijn invloeden.

Kenmerkend daarvoor is dat hij vlak na 'In Memoriam Ida Gerhardt' een 'In Memoriam Chris J. van Geel' plaatst. Moest Otten diens invloed halverwege de jaren zeventig nog afschudden in poëzie, decennia na diens dood bewijst Otten zijn eerste leermeester alsnog eer.⁶⁵⁹ Eind jaren negentig lijkt Otten dus de wedijver voorbij: hij haalt de banden met schrijvers juist aan en creëert een eigen canon van schrijvers die hem, in zijn woorden, het 'zweepende bruggetje van poëzie naar geloof' helpen over te raken. Gerhardt en Nijhoff (en ook Achterberg) zijn daarbij de Nederlandse remplaçanten van zijn eerdere voorbeeld Leopold. In de jaren tachtig werd Leopold geleidelijk Ottens nieuwe Van Geel: een beklemmende invloed. In 1984 typeerde Otten zijn omgang met diens poëzie aan de hand van de slotzin van *Cheops*: 'hij is geboeid door de symbolen / van het voormalige en hij hangt erin.'⁶⁶⁰ Ottens gedichten uit *Paviljoenen* waren te zien als een losmaking van dat 'geboeid' zijn, een creatieve wedijver die resulteerde in de Penelopegedichten. Als hij daarna Gerhardt (ironisch genoeg een leerlinge van Leopold) als nieuw voorbeeld kiest, is dat zonder strijd lust. Dat haar werk Ottens 'wij' doet 'stribbelen', is van een andere orde: het gaat om haar geloof, niet om haar werk. Als moderne dichter gaf Otten intertekstueel gevolg aan het

⁶⁵⁶ Recensenten Kok 1998 en Schouten 1998 noemden Gerhardt. Reitsma 2000:44 wijst op verwantschap tussen Otten 1998:22 en Gerhardts 'De Profundis'. In Steenhuis 1999 zegt Otten dat het 'Veerkind' (Otten 1998:10) verwant is aan Gerhardts 'Onder vreemden'. Otten liet in een interview (Ekkers 2003) weten dat hij van Gerhardt leerde om per bladspiegel te werken: het I.M. Gerhardt heeft dezelfde strofering als het gedicht ernaast. Zijn essay 'De opspringzin' (Otten 2009:193-205) is aan Gerhardt gewijd, het gedicht 'De afgezant' dat hij bespreekt, met een 'vis' die 'naar mij op' springt, maakt aannemelijk dat ook Ottens tweeluik 'Het schandaal' (Otten 1997:82-83) op Gerhardt teruggaat.

⁶⁵⁷ Otten 1998:24;45;82.

⁶⁵⁸ Zie het hoofdstuk over Nijhoff, §III.3.

⁶⁵⁹ In *NRC Handelsblad* 07-01-1994 besprak hij Van Geels *Verzamelde gedichten*, in 2009 bloemleest hij zijn poëzie en noemt hij hem geregeld in zijn essaybundel *Onze lieve vrouwe van de schemering*.

⁶⁶⁰ Van den Brink 1984; Leopold 2006:150.

primaat van de poëzie door met centrale dichters uit de moderne poëzie te wedijveren en tot eigen nieuw werk te komen. Na zijn modern smaldeel geeft hij het intertekstueel primaat aan het werk van een christelijke dichteres wier geloof hij wil affirmeren. Intertekstueel is dat dus een dubbele negatie van het primaat van de poëzie.

Toch is Otten de wedijver niet geheel voorbij. Frans Berkelmans wees er terecht op dat Otten in het gedicht 'Palingdroom' uit *Op de hoge* een 'echte emulatie' maakt van Leopolds 'Cheops'.⁶⁶¹ Ottens paling maakt een gang door de fuiken om uiteindelijk uit te komen in 'de laatste kamer'. De slotzin luidt: 'De laatste kamer zal de wijdsste zijn, / wijder dan het hele meer waar hij in hangt.' Keerde Cheops ontgoocheld en geïsoleerd terug in het verleden in zijn graf; Otten belooft zijn paling na zijn schijnbaar fnuikende tocht door het fuikenstelsel een 'wijds' uitzicht na zijn dood. Deze paradox dat vrijheidsbeperking leidt tot een grotere vrijheid, is een christelijke notie waarvoor hij de fuikmetafoor al inzette in zijn lezing *De fuik van Pascal*. 'Ik ben de fuik van het geloof in gezwommen; ik ben gaan geloven dat ik moet geloven', zo begint de lezing en Otten zegt dat deze fuik eindigt bij 'de dikke knoop die het laatste net afsluit en waaraan de ring bevestigd is waarmee de visser de fuik eens het water uit zal tillen... [...] Die dikke knoop is, ik zeg het maar meteen, God.'⁶⁶² De visser kan daarbij begrepen worden als de bekende 'visser van mensen' (Mattheüs 4:18-22).⁶⁶³ Zijn toenadering tot het christelijk geloof maakt Otten voor de publicatie van *Eindaugustuswind* dus al publiek in een enkele lezing, in poëzie geeft hij daarvan pas blijk in 1998.⁶⁶⁴ In de jaren daaraan voorafgaand is het 'In Memoriam Ida Gerhardt' het enige gedicht dat hij publiceert sinds zijn vertrek als redacteur van *Tirade* in 1995. De laatste afdeling van *Eindaugustuswind*, 'Geknikte zinnen', is in zijn geheel niet voorgepubliceerd. De christelijke intertekst blijft daardoor op de achtergrond. Als het openingsgedicht van 'Eerste tocht de winter uit', de openingsreeks van 'Geknikte zinnen', deze strofe kent: 'Er zijn daar staken met ertussen fuiken / wachtend op een man uit Spakenburg, / die ze eens licht en uitschudt in zijn bun', kan deze palingvisser met Ottens essay in gedachte al Messiaans worden begrepen, maar evengoed als een Magere Hein uit Spakenburg, of gewoon als palingvisser in een randmeer. De christelijke intertekst houdt Otten in zijn poëzie lang impliciet. Pas in *Op de hoge* krijgen zijn 'Geknikte zinnen' betekenis als aanloop naar de affirmatie van het geloof, met een intertekstuele hoofdrol voor Pasen. Binnen zijn dichterschap krijgt zijn bekering dus vorm als Ottens eigen versie van Pasen. Zijn verhouding tot de Nederlandse poëzie heeft hij daarin ingewerkt: het gedicht 'De vlieger' verwijst naar 'De beschermer' van Ida Gerhardt, en dateert Otten op Goede Vrijdag – dus vlak voor de bekering.⁶⁶⁵ In de gedichten na dit Pasen heeft het christendom in zijn dichterschap het primaat, en daarvan getuigt Otten intertekstueel door het gedicht 'Palingdroom': na zijn 'knik' richt Otten zich op christelijke in plaats van moderne emulatie.

IV.2b *Bekeerd modern*

Ottens bekering valt nagenoeg samen met de oprichting van het christelijk literair tijdschrift *Liter* (1999-) Vanaf het eerste nummer worden al zijn boekpublicaties daar besproken vanuit

⁶⁶¹ Berkelmans 2010:32-33, Otten 2003a:17.

⁶⁶² Otten 1997:5.

⁶⁶³ In: *Bijbel*, 'Het evangelie volgens Mattheüs':8.

⁶⁶⁴ Zie voor Kierkegaards 'sprong' Van Stralen 2009:102-104. Vattimo's essay *Ik geloof dat ik geloof* verscheen in 1998 in Nederlandse vertaling bij Boom.

⁶⁶⁵ Gerhardt 2010:721 [de beschermer!].

christelijke perspectief, maar het duurt tot 2007 voordat Otten er ook zijn poëzie gaat publiceren. In 2002 draagt hij wel al bij aan het themanummer over T.S. Eliot met zijn essay 'Het geboren sterfgeval', dat draait het eerste gedicht van na Eliots bekering: 'Journey of the Magi' (1927). Dat Otten zijn eigen dichterschap op dat moment als discontinu beschouwt, blijkt uit zijn nadruk op de 'ommekeer' of 'sprong' van Eliot rond 1927. 'Journey of the Magi' zet Otten voortdurend af tegen Eliots laatste gedicht voor zijn bekering, 'The Hollow Men' (1925). Volgens Otten zette Eliot zich tussen die twee gedichten af tegen de 'winterse twijfelzucht' van het modernisme dat hij mede had vormgegeven. De studie *Literary Converts* haalt hij aan door Eliot via Virginia Woolf 'verraad' te zien plegen aan 'de God van de Twijfel [...] met zijn erediens van scepsis'.⁶⁶⁶ Hij bevestigt deze visie door Eliots bekering te begrijpen als overgang van de ene naar de andere godsdienst; van modernisme naar christendom. Dat Otten daarmee ook zichzelf uitlegt, blijkt eruit als hij de literaire context waarbinnen zijn eigen schrijverschap vorm kreeg in vergelijkbare termen beschrijft: Frans Kellendonk, Hans Faverey en Rutger Kopland noemt hij als aanhangers van de 'modernistisch idee van de kunstenaar als een zoeker, iemand die weet dat hij slecht gezocht heeft zodra hij vindt.'⁶⁶⁷

Essayerend over de discontinuïteit in Eliots dichterschap, verbindt Otten zijn eigen poëzie uit met name 'Geknikte zinnen' met een (internationaal) moderne intertekst. De eerder geciteerde zin daaruit, 'Kop op, zo erg is het nu ook weer niet / dat jij het vinden moet en niet bezit', is dan mogelijk een verwijzing naar Kopland, de dichter van *Wie wat vindt heeft slecht gezocht*. De reeks 'Eerste tocht de winter uit' wordt in zijn geheel een poging te vertrekken uit de 'winterse twijfelzucht' van het modernisme waarin Otten 'de doorgewinterde twijfelaars aan alles' vrijwillig ziet verblijven. In een lezing uit 2008 (ook gepubliceerd in *Liter*) noemt Otten de tocht van Eliots Magi naar Bethlehem opnieuw 'een beschrijving van een ware depressie, een tocht de winter van het hart uit'.⁶⁶⁸ In Eliots gedicht valt de opheffing daarvan samen met de christelijke feestdag van Epifanie: 'finding the place. / It was (you may say) satisfactory'. Bij Otten werkt Pasen in *Op de hoge* vergelijkbaar: net als Eliot laat hij het beslissende moment van 'openbaring' onbenoemd maar kiest het wel als de gebeurtenis waar hij zijn poëzie uit 'Geknikte zinnen' naar toe laat gaan en zijn eerste bundel na zijn bekering om laat draaien. Ottens essays over Eliot zijn van vier en negen jaar na Ottens feitelijke bekering, maar tonen hoe hij in zijn essays zijn eigen poëzie als intertekst hanteert.

Het is aannemelijk dat Otten al halverwege de jaren negentig Eliot las. Het gedicht dat *Eindaugustuswind* bij wijze van proloog opent, heet 'Aankomst van wijzen uit het Zuiden', waarbij de 'wijzen' kunnen verwijzen naar zijn melodieuze dichtregels, maar ook naar Eliots Mediterrane Koningen. Over het idee van 'aankomst' schrijft hij in 2003 bovendien dat binnen de 'mystiek van de moderne poëzie een ding taboe [is]: en dat is: beweren dat je met je dichtregels bent aangekomen bij zoiets als "de gezochte plaats".⁶⁶⁹ Ook het tweede gedicht uit *Eindaugustuswind* laat een aankomst zien: het gedicht 'Bwa-pl' opent met de versregel 'Wij bereikten' – enjambement. Het gedicht stond al in *Het was missen op het eerste gezicht* en bevestigt dat Otten al in de vroege jaren negentig afstand

⁶⁶⁶ Pearce 1999:131.

⁶⁶⁷ Koplands bundeltitel *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* (1972) noemt Otten in *Waarom komt u ons hinderen* (2006c:139) de 'onweerstaanbare zin' over hoe het 'in onze tijd met geloof en kunst zit'.

⁶⁶⁸ Otten 2008c:2-10. De zin 'Koel orakel is april' (Otten 1998:21) kan verwijzen naar Eliots openingszin van *The Waste Land*, te meer daar de openingszin van het gedicht luidt: 'Eerste tocht de winter uit.'

⁶⁶⁹ Otten 2002a:89.

begon te nemen van de moderne poëzie en het gecultiveerde gemis daarin (*Paviljoenen*), met de zelfbloemlezing daarvan als publieke markering.

De eerste gedichten uit *Eindaugustuswind* publiceerde Otten in 1993 in *Tirade*, nadat hij zijn lezing over Wallace Stevens daar heeft gepubliceerd. Nam hij Stevens in 1980 op een leerstellige manier als modern voorbeeld, in 1992 schuift Otten hem dicht naar zijn nieuwe voorbeeld Gerhardt toe. Hij schrijft dat Stevens:⁶⁷⁰

anders dan zoveel modernistische schrijvers en denkers, zoveel meer waarde hecht aan het verlangen naar transcendentie en die met zoveel meer egards en piëteit tegemoet treedt. Dit is niet een kwestie van besluiteloosheid – ik kan Stevens althans niet beschouwen als de man die Nietzsche en de dood van God niet durfde te accepteren. Integendeel – waar het gaat om de kou te verbeelden die de verdwijning van het samenhangende, zingevende wereldbeeld heeft achtergelaten, kent hij zijn evenknie niet, zelfs niet in de T.S. Eliot van *The Waste Land*.

Dit is de eerste keer dat Otten de naam Eliot laat vallen, en doordat hij hem specifiek ‘de Eliot van *The Waste Land*’ noemt, geeft hij rekenschap van een Eliot van daarna. Weliswaar looft hij Stevens hier om zijn ‘egards en piëteit’ jegens het ‘verlangen naar transcendentie’, Stevens gaat – anders dan de Eliot van ná *The Waste Land* – niet mee met de Otten van na 1994. Zijn plaats geeft Otten aan dichters die hun metafysisch verlangen gevolg gaven. Naast Gerhardt, Nijhoff en Eliot zijn dat ook Les Murray en Czesław Miłosz. Over de laatste noteert Otten in zijn publieke dagboek op 3 juni 2003:⁶⁷¹

Ik ken zijn poëzie sinds zomer 1988. In het Engels. Dat was in de tijd dat ik ná God wilde komen. Een schrijver wilde zijn die niet meer hoefde te geloven en die zijn eigen werk is. Ik herontdekte in diezelfde zomer ook Wallace Stevens en die paste beter bij mijn *godproof* stemming dan Miłosz. Stevens is van de twee beslist de meest zuivere dichter. En hij imponeerde me vooral met zijn denkbeeld van de *supreme fiction*, die de poëzie is. ‘Poetry is the supreme fiction, madame’, zegt hij tegen een weduwe die haar betreunde man bij haar stabiele, fossiele God laat toeven en zelf maar niet meer tot leven lijkt te komen. Stevens is een van de modernisten die geprobeerd hebben om kunst op de plaats van de zieltogende religie te zetten.

De zomer van 2003 blijkt het negatief van de zomer van 1988: Stevens duwde Miłosz toen weg, vijftien jaar later is het andersom. Stevens’ openingsregel die Otten in 1980 aannam als zijn poëtische slagzin, presenteert hij in 2003 als een aanval op een weerloos rouwend oud vrouwtje. In zijn essaybundel *Onze Lieve Vrouwe van de Schemering* (2009) keert Stevens nog een paar keer kort terug. In zijn essay over Borges haalt Otten diens begrip ‘ficciones’ aan en noemt ‘de katholieke geloofpraktijk’ er ‘de *ficción der ficciones*’.⁶⁷² Het vervangt Stevens’ concept van de *supreme fiction* dat lang Ottens leiddraad was. In zijn Berlijnse collegereeks midden in zijn essayboek komt hij niet eens meer op de naam daarvan (of citeert opzettelijk verkeerd): ‘Dichters vertolken de wereld. “Poetry is the supreme imagination, Madame”, heet een gedicht van Wallace Stevens.’⁶⁷³ In de volgende alinea

⁶⁷⁰ Otten 1994b:244. De lezing werd gepubliceerd in *Tirade* 342:406-422, in 1992.

⁶⁷¹ Otten 2003c:17.

⁶⁷² Otten 2009:21;171.

⁶⁷³ Otten 2009:109-110. Eerder (57) citeert hij Stevens’ wel correct als ‘dichtregel’.

reduceert hij moderne poëzie tot ongewenst bijproduct van secularisatie, als hij schrijft dat Stevens' opvatting⁶⁷⁴

het mogelijk maakt om de kunst het gat te laten vullen dat geslagen is door de verdwijning van God, uit de levens van moderne mensen. Als God een projectie is, een *imagination*, een *supreme* poëzie, dan kan de plek van Zijn priesters worden ingenomen door de kunstenaars, en wordt hij Kunst, en op den duur: kunst om de kunst.

Het citaat toont duidelijk hoezeer Otten zich afzet tegen de moderne interteksten waaraan hij zijn dichterschap tot 1994 verbond. De stelregel van Stevens dat alle paradigma's ('moral laws') producten van verbeelding zijn, inclusief religie, en dat de fictie die zich daarvan rekenschap geeft (moderne poëzie) 'supreme' is, die opvatting affineerde Otten eerder. Na zijn essay uit 1992, gebundeld in 1994, verruilt hij deze voor de opvatting dat er wel degelijk iets is dat de taal en dus ook de poëzie overstijgt, of ondergraaft. Hij trekt het primaat van de poëzie kortom in twijfel.

Otten vervolgt zijn essay uit 2009 met een voorbehoud: 'Ik weet niet of ik Stevens' positie, die verwant is aan die van heel veel schrijvers aan het eind van de negentiende, en gedurende de twintigste eeuw, met hun epifanische, vaak anti-christelijke mystiek, correct weergeef.' Correct of niet, in elk geval geeft hij Stevens' begrip 'fiction' een nieuwe betekenis. Door deze 'projectie' en 'inbeelding' (*imagination*) te noemen, geeft hij het een negatieve connotatie die hij van toepassing verklaart op het paradigma van de twintigste-eeuwse moderne poëzie. De typering 'epifanische, vaak anti-christelijke mystiek' verwijst naar wat Taylor en in zijn spoor Van Halsema zien als het literaire vermogen om een alternatief te creëren voor de taal waarin de bestaande paradigma's vorm krijgen. Met Eliot brengt Otten daar Epifanie met een hoofdletter tegen in stelling: de blikwisseling met Christus die de 'old dispensation' onleefbaar maakt en tot bekering leidt.

In de loop van de jaren negentig stemt Otten zijn dichterschap af op christelijke auteurs, veelal *literary converts*. Als hij in het essay over Gerhardt uit 2009 hardop van een literaire voorleesmiddag op het Vaticaan droomt, treden daar naast Gerhardt, Eliot, Auden en Miłosz, ook de bekeerlingen Bob Dylan en Les Murray op.⁶⁷⁵ Ook Achterberg is uitgenodigd, en Nijhoff ook (die zijn vertaling 'De reis van de drie koningen' aan Eliot kan voorleggen). Als ambassadeur van de moderne Nederlandse poëzie in het Vaticaan blijft Otten haar dus een belangrijke plaats geven, maar zijn deurbelid vereist het afleggen van al te moderne bagage.

IV.3 Paradigmatische dynamiek – Beramen versus beamen

Na 1994 komt Otten geleidelijk terug van de formele en intertekstuele consequenties van het primaat van de poëzie: hij geeft zijn gedichten tussen 1998 en 2003 een vaste vorm, en stelt zich intertekstueel afhankelijk op ten opzichte van dichters die al deden waar hij de voorbereidselen voor treft: affirmatie van het christelijk geloof. In beide gevallen, formeel en intertekstueel, zet hij zich af tegen het moderne paradigma dat hij met zijn eerdere werk onderschreef. De paradigmatische dynamiek van Ottens dichterschap na 1994 wordt in wat

⁶⁷⁴ Otten 2003c:17.

⁶⁷⁵ Otten 2009:194.

volgt geanalyseerd aan de hand van de stapsgewijze kerstening in zijn essays (§IV.3a) en toneel (§IV.3b), omdat die twee genres de overhand krijgen tijdens zijn zelfverklaarde stagnatie tussen *Paviljoenen* en *Eindaugustuswind*. Daarna (§IV.3c) laat de lectuur van een gedicht uit *Welkom* (2008) zien dat Otten het primaat van de poëzie herformuleert binnen een nieuw paradigma.

IV.3a *In het hart: geen leemte*

Dat Otten sterk intertekstueel werkt, bleek uit het voorgaande. Dat ook de paradigmatische dynamiek in zijn werk tot stand komt in dialoog met andermans werk, laat zijn essayistisch werk van na 1994 zien. Drie kernzinnen daarvan ontleende Otten aan respectievelijk Friedrich Nietzsche, Joseph Conrad en Frans Kellendonk: 'We zijn niet ons eigen werk', 'We bestaan in zover we samenhangen met anderen' en 'Ik heb een leemte ontdekt waar God, als Hij bestaat, mooi in past'. Maar meer dan citaten fungeren ze bij Otten als adaptaties.

De eerste staat in 'Losse ribben', een serie notities uit Ottens ziekenhuisopname in 1988, en kent de toevoeging: "'We zijn niet ons eigen werk": de laatste zin in dit schrift voor mijn val. Overgeschreven uit *Menselijk, al te menselijk*.⁶⁷⁶ Bij Nietzsche is de zin een definitie van de 'ware bescheidenheid' van een 'grote geest', die aanzet tot de 'volledige onverantwoordelijkheid'.⁶⁷⁷ Ottens fragmentaire notities vormen zijn eerste essayistische bijdrage aan *Tirade* in 1988, en dateren van dezelfde tijd als zijn herlezing van Stevens. Nadat hij haar opneemt in *De letterpiloot*, verandert de notitie van context en betekenis. In Ottens bijdrage aan de anti-euthanasiebundel *Als de dood voor het leven* (1995) staat het nog als citaat tussen aanhalingstekens, zonder aanhalingstekens, als eigen tekst, staat het in *De fuik van Pascal* en al Ottens essayboeken daarna.⁶⁷⁸ Steeds sterker zet hij hem in om zijn intellectuele tegenstanders te typeren als mensen die denken hun eigen werk te zijn en het maakbaarheidsideaal van de Verlichting en de Vooruitgang als geloof hebben. De Nietzscheaanse definitie van bescheidenheid adapteert Otten tot een vaak polemische affirmatie van het geloof dat hij niet zijn eigen werk is, maar dat van God. Dat Otten hem overschreef uit het werk van de filosoof die God dood verklaarde, maakt het een religieuze emulatie.

Dat hij de zin 'We zijn niet ons eigen werk' overschreef vlak voor zijn 'val' kan toeval zijn, maar ook een bewuste ingreep van een auteur die zijn schrijverschap in regisseert. De zin verhoudt zich namelijk sterk met de tweede zin die Otten vanaf 1994 herhaaldelijk citeert. Aan het slot van de roman *Ons mankeert niets* uit datzelfde jaar, citeert ik-verteller Justus Loef (een huisarts die in de roman verantwoording aflegt van zijn hulp bij de zelfdoding van zijn voorganger) uit een niet genoemd boek: 'dat we alleen bestaan voor zover we samenhangen met anderen.'⁶⁷⁹ In de Kellendonk-lezing 'Sprong of val' (1995) geeft Otten als vindplaats Joseph Conrads roman *Lord Jim* (1900) en legt uit dat de zin 'zich daar

⁶⁷⁶ Otten 1994b:172.

⁶⁷⁷ Uit notitie 588 van *Menselijk al te menselijk* (Nietzsche 2000:262, in de vertaling van Graftdijk): 'Bescheidenheid. – Er is ware bescheidenheid (dat wil zeggen, het inzicht dat we niet ons eigen werk zijn); en zij past de grote geest wel zeer goed, omdat juist hij de idee van de volledige onverantwoordelijkheid (ook voor het goede dat hij tot stand brengt) kan bevatten.'

⁶⁷⁸ Otten 1994b:65; Otten 1995:63-4; Otten 1997:22,23;25;26;30, Otten 1999b:15; Otten 1999c:6,9,15,22; Otten 2003:17;24; Otten 2006c:23;73;87, Otten 2006b: 145;1953; Otten 2008d:xii, Otten 2009:90,105-106.

Goedegebuure 2010:70 en Rovers 2008:89+n44 noemden het een 'slotsom' en 'een rode draad'.

⁶⁷⁹ Otten 1994c:197.

ophoudt waar verbeelding en geloof in elkaar overgaan.⁶⁸⁰ De zin, die in het origineel luidt: 'We only exist insofar as we hang together'⁶⁸¹, zet Otten in om de 'val' om te denken tot 'sprong'. Passieve willekeur bestrijdt hij met een actieve keuze. De 'sprong' uit de titel van zijn essay kan daarbij wijzen op de lektuur van Søren Kierkegaard. Deze ontwierp in zijn werk drie levensstadia: een esthetische, een ethisch en een religieuze. De eerste twee, die Kierkegaard uiteenzet in *Enten/Eller (Of/of, 1843)*, kan een mens kiezen te volgen, maar voor de derde, de religieuze, is de 'sprong van het geloof' nodig.⁶⁸² Vanaf zijn roman *Ons mankeert niets* is Ottens werk wel getypeerd als 'ethisch', omdat hij zich daarin én in krantenstukken mengde in het publieke debat over euthanasie.⁶⁸³ De 'sprong' naar het religieuze stadium verwerkt Otten pas na zijn bekering in poëzie. Via Ida Gerhardt noemt hij poëzie al in 1997 een 'zweepend bruggetje naar geloof', en schrijft poëzie dus een religieuze brugfunctie toe.

Dat Otten de zin van Conrad doordenkt in zijn Kellendonk-lezing, kan te maken hebben met zijn herlezing van het werk van Kellendonk. Diens laatste novelle van voor zijn roman *Mystiek lichaam, Letter en geest* (1982), eindigde met een zin die er een parafraze van is: 'Ik moest mijn leven maar eens met anderen gaan delen.'⁶⁸⁴ Belangrijker is echter een andere zin van Kellendonk, uit het essay dat hij vlak daarna schreef voor de bundel *Over God* (1983). Het essay kwam terecht in de slotafdeling 'Oprecht veinzen' van *De veren van de zwaan* (1986) en is ten tijde van de derde Kellendonk-lezing in 1995 al zo vaak geciteerd dat Otten hem de 'fameuze leemtezin' noemt en hem in plaats van te citeren gekortwiekend parafraseert. Kellendonks origineel eindigde met een 'maar' dat Otten weglaat, namelijk 'maar helaas is het niet zo dat het geloof begint waar het verstand ophoudt'.⁶⁸⁵ Ottens lezing gaat hoofdzakelijk over Conrad maar begint en eindigt met Kellendonk en is evident een poging om zich vijf jaar na diens dood tot het werk van zijn vroegere Revisor-collega te verhouden. Kellendonks uitvaart in februari 1990, zegt Otten, was de eerste requiemmis die hij bijwoonde, vervulde hem met 'ontzag' en deed hem Kellendonks werk pas na diens dood 'zonder generatiegenotenafgunst' lezen. In *Waarom komt u ons hinderen* (2005) noemt hij hem een van zijn 'helden op de achtergrond', en wel omdat hij van zijn generatie 'het grootste ontzag en de grootste eerbied voor het christendom had'.⁶⁸⁶ Hij stelt Kellendonk daarin op één lijn met Stevens, want beiden hielden het vooral bij ontzag: Stevens bekeerde zich (vermoedelijk) op zijn sterfbed tot het Roomse geloof, Kellendonk liet zich pas levenloos opnemen in het *Mystiek Lichaam* van de Rooms-Katholieke Kerk. In hun literaire werk bleef God een 'absence in reality' – Stevens' formulering waarvan Kellendonks leemtezin een adaptatie is.⁶⁸⁷

⁶⁸⁰ Otten 1997a:66. Ook in 'Het verschuiven van schaamte', in *NRC Handelsblad* 11-03-1995, geciteerd in de heruitgave van *Een sneeuw*, 1997:11. Schutte 1999 nam de zin als uitgangspunt van haar oeuvrebespreking.

⁶⁸¹ Conrad 2001:208 [cursieven js].

⁶⁸² Zie over de notie van de 'sprong' bij Kierkegaard Ferreira 1998:210. In de inleiding bij *Wijzgerige kruimels & Het begrip angst* schrijft Sperna Weiland over de esthetische en ethische stadia die Kierkegaard in *Of/of* uittekent: "Maar of een mens nu het ene kiest of het andere – en eigenlijk kiezen kan men alleen het andere – het leven loopt stuk, op de vertwijfeling of op de dodelijke verving of op de schuld.", in: Kierkegaard 1995:27. Van Stralen (2009:103) vat samen: 'Kierkegaard betoogt evenwel dat beide levenshoudingen, indien het individu voldoende tot gepassioneerde vertwijfeling in staat is, op een echech uitlopen.'

⁶⁸³ Zie Schutte 1999 en Soeting 2005. Bax 2003.

⁶⁸⁴ Kellendonk 1992:845; Otten 1995:52;62;67.

⁶⁸⁵ Kellendonk 1992:196.

⁶⁸⁶ Otten 1999a:17; Otten 1999b:32; Otten 2006c:139; ook in Otten 2003b:24;27. Kellendonk (1992:843): 'Ik heb altijd een nieuwsgierig ontzag gehad voor mensen die de gave des geloofs wél heten te bezitten.'

⁶⁸⁷ Stevens 1990:176.

In zijn essays van de jaren negentig vult Otten deze lege plek in het hart van de schepping op. Met Pascal stelt hij in 1997 als reactie op Kellendonks ‘maar’ dat ‘het hart zijn redenen heeft die het verstand niet kent’.⁶⁸⁸ Met zijn doop in 1999 gaat Otten definitief verder dan zijn vroegere voorbeelden. Dat hij zijn eerste gedichten van na zijn doop naar de *De Revisor* stuurt, kan daarbij zelfs als emulatie worden gezien.⁶⁸⁹ Een argument daarvoor biedt het vijfde gedicht ‘Op de loopplank’, dat de frase het ‘hart van de schepping’ herneemt. Het komt gewijzigd in *Op de hoge* terecht en het is inzichtelijk om beide versie te vergelijken (links hieronder de versie uit *De Revisor*). Het gedicht gaat over een bootreis van een geliefde naar haar zieke moeder op het vasteland, een reis die drie dagen beslaat. In de tussentijd verandert er iets ‘onherroepelijk’ – waarop enjambement en witregel volgen. De geliefden zijn daarna niet meer primair van elkaar, maar van de gestorvene. Door de verbinding met Goede vrijdag (‘godverlaten gat’) en de opstanding op Pasen (‘Drie dagen’), vindt een identificatie plaats tussen het ‘hart van de schepping’ en het hart in de borst van de gelovige: aan de christen is het om dat gat te laten vullen. De versie uit 1999 verbeeldt het gat door de kernstrofe te breken in twee losse zinnen, waarna het overbrugd wordt door een rijmpaar, dat in de slotregel drievoudig wordt. Bij bundeling is dat gat visueel gedempt, allicht omdat Otten het plaatst na Pasen en dus na de ‘Geknikte zinnen’.⁶⁹⁰

Drie dagen later zouden we elkaar weer zien,
nog altijd paar, maar iets zou onherroepelijk

veranderd zijn. Wij kenden hem nog niet,
de steen die sterven wegrolt van het hart,

het godverlaten gat dat moet voldaan.

Eén leven kregen we voor ons bestaan.

We zullen niet elkaar uiteindelijk, we zullen
het ondenkbare verlies zijn toegedaan.

Drie dagen later zagen ze elkaar weer op de wal,
nog altijd paar, maar iets zou onherroepelijk
veranderd zijn. Zij kenden hem nog niet, de steen
die sterven wegrolt van het hart, het godverlaten
gat dat moet voldaan, zij zullen niet elkaar uiteindelijk,
ze zullen die ons losliet uit het graf zijn toegedaan.
Eén leven moest en zou voldoende zijn voor het bestaan.

De tweeregelvorm is opgeheven en het gat tussen de zinnen gevuld. Sterker dan in 1999 is het een paasgedicht geworden, aangezien het ‘onsterfelijk verlies’ is gewijzigd in ‘die ons losliet uit het graf’, een persoon van wiens leven de geliefden afhankelijk zijn in hun ‘bestaan’. Otten plaatst Pasen in het hart van het jaar en affirmeert het centrale geloofspunt van het ‘lege graf’ (de Verrijzenis van Christus) als de negatie van de dood als rationeel feit.

IV.3b *Knik in scène – Theater 1996-2006*

Otten werkt zijn geloof formeel en intertekstueel door in essayistiek en poëzie, maar het precieze moment van discontinuïteit, de ‘knik’, ‘sprong’ of het ‘ja’, blijft daarin buiten beeld. Hij verbeeldt dat wel in zijn dramatisch werk vanaf halverwege de jaren negentig, dat om die reden kort de aandacht verdient. Na drie stukken (*Henry II*, 1978; *Een sneeuw*, 1982; *Lichaam en blik*, 1986) in de eerste twee decennia sinds zijn debuut, volgen er vanaf 1996

⁶⁸⁸ Otten 2006:8. Ottens niet verschenen ‘chronologisch verslag van de zoekjaren’ had lang als werktitel *De redenen van het hart*. Dat verslag blijft verspreid over zijn lezingen uit de jaren negentig.

⁶⁸⁹ *De Revisor* jg. 26, nr. 6:15-21.

⁶⁹⁰ *De Revisor*, jg. 26, nr. 6(december 1999):19; Otten 2003a:46

vier stukken binnen tien jaar. Dat het drama Otten in deze jaren aantrekt, kan verklaard worden uit het gegeven van de ‘peripetie’, het moment van radicale ommekeer, dat Aristoteles als vast onderdeel zag van een tragedie. In zijn *Poëtica* legde hij uit dat deze peripetie volgt op de anagnorisis: de herkenningsscène die maakt dat het dramatisch personage plots zijn eigen aandeel in zijn lot erkent.⁶⁹¹ Lang voordat Otten deze begrippen behandelt in zijn lezingenreeks in Berlijn, gebundeld in 2009, past hij ze toe in zijn eigen toneelwerk.

De nacht van de pauw (1996) en *Braambos* (2003) kennen beide vier bedrijven en een slotscène waarin het hoofdpersonage het centrale gegeven van de tragedie onder ogen komt. In het eerstgenoemde stuk erkent Carl Huet, in de slotzinnen van *De nacht van de pauw*, dat hij mede schuldig is aan de zelfmoord van zijn zoon Tim: ‘Waarom heb ik je verlaten, Tim, Tim, Tim.’⁶⁹² Deze bewerkte kruiswoorden (‘*lema sabachtani*’, Mattheüs 27:46, Marcus 15:34)⁶⁹³ krijgen een antwoord van een voice-over: ‘Papa? Papa? Papa?’ Daarna valt het doek en eindigt het stuk met een minimaal herstelde samenhang tussen vader en zijn zoon – al is dat jaren na de dood van de zoon. In de slotscène van *Braambos* komt hoofdpersoon Guusje Ligthart de verkrachter van haar dode zus Lena onder ogen. De verkrachter is terminaal ziek (hij heet Bruce) en komt na verjaring van zijn misdaad om vergeving vragen. Na eerst meermaals resoluut geweigerd te hebben, komt Guusje uiteindelijk zo ver zijn verkleumde voeten warm te gaan wrijven. Dan sterft Bruce. Anders dan in *De nacht van de pauw* vindt deze scène dus plaats vlak vóór de dood, maar ook deze peripetie blijft zonder gevolg. Het vijfde bedrijf blijft uit.

Beide stukken leiden het personage niettemin naar de (h)erkenning (anagnorisis) van het eigen aandeel in hun existentiële impasse. In beide stukken worden ze daarbij geholpen door christelijke vrouwen. In *De nacht van de pauw*, dat zich afspeelt op Stille Zaterdag, is die rol weggelegd voor Carls ex-vrouw Emma, de moeder van Tim, die met haar nieuwe geliefde Joanna is gaan ‘meegeloven’ en die avond de Mattheüs Passion in de Grote kerk van Naarden bezoekt. In *Braambos* is eenzelfde rol weggelegd voor Nana, tegen wie Guusje zegt: ‘Je druipt van de Jezus’.⁶⁹⁴ Deze Nana zet Guusje aan tot het vergeven van de verkrachter van haar zus. Als die daarom komt vragen, denkt hij Guusjes zus Lena voor zich te hebben; hij weet niet dat Lena zich na het verjaren van de misdaad verhing. Nana dwingt Guusje te erkennen dat ze haar zus haar zelfmoord niet kan vergeven en daarmee een eigen aandeel in haar ongeluk heeft. De bewuste scène.⁶⁹⁵

Nana: Waarom heb je hem niet gezegd dat je Lena niet bent?

Guusje zwijgt.

Nana: Nu niet zwijgen. Waarom heb je niet gezegd: ik ben Guusje?

Guusje zwijgt.

Nana: Waarom heb je hem niet gezegd dat Lena zich heeft opgehangen?

Guusje zwijgt.

Nana: (*wanhoop*) Zo is het toch, Lena is dood.

Guusje zwijgt.

Nana: (*met krachtsinspanning*) Is het zo moeilijk om Lena te vergeven?

Guusje schiet als gestoken overeind.

⁶⁹¹ Zie Hoofdstuk 3, p. 121.

⁶⁹² Otten 1997:101.

⁶⁹³ *Bijbel*, Mattheüs:44, 27:46; Marcus:74, 15:34,

⁶⁹⁴ Otten 2004:101.

⁶⁹⁵ Otten 2004:134-135.

Guusje: Je weet niet wat je zegt –
Nana wil haar aanraken.

Guusje: Raak me niet aan. Raak me godverdomme niet aan.

Nana: Je hebt me gehoord.

Guusje knijpt haar lippen op elkaar, tot een streep en begint ineens redeloos te knikken met haar hoofd.

Guusje: Ja. Ik heb je gehoord.

Nana: (*pakt Guusje bij haar rug, en duwt, alsof ze bij een bevalling helpt*) Vergeef het haar. Vergeef Lena. Vergeef haar alsjeblieft, Guusje. (*wanhopig*) Vergeef het Lena dat ze zichzelf dood heeft gemaakt.

Hoofdpersonage Guusje gaat volgens de regieaanwijzing '*ineens redeloos [...] knikken*', waarna ze bevestigt met een 'Ja'. Dat Otten het proces door middel van een regieaanwijzing als 'bevalling' beschrijft, maakt van Nana een verloskundige: ze helpt Guusje uit haar negativiteit. Geboorte, beamen, knikken: het zijn deze affirmatieve metaforen die Ottens poëzie uit dezelfde tijd beheersen.⁶⁹⁶ Hoezeer deze dynamiek Ottens thema is, blijkt uit een vergelijkbare scène in zijn toneelbewerking van een roman van Louis Couperus: *Oude mensen* (1999). De oude mevrouw Dercksz houdt haar hele leven de moord op haar man door haar minnaar geheim, en neemt het geheim mee in haar graf. Althans in Couperus' *Van oude mensen, de dingen die voorbijgaan*. Otten daarentegen voegt een scène in die niet in de roman voorkomt. Opnieuw is het een christelijk bijpersonage dat het dramatisch hoofdpersonage helpt bij de erkenning van haar lot. De oudste dochter Thérèse, een Parijse non, dwingt haar moeder om te bekennen dat zij medeschuldig is aan de moord door te eisen dat ze knikt.⁶⁹⁷

U hoeft alleen maar te knikken. Ik bedoel, meneer Takma heeft papa met een mes in de pasangrahan – en dat is wat u ziet... knik nu, knikken mama, nu... (*stampvoetende drift*)... alstublieft, zo kunt u toch niet dood gaan, met voor altijd en eeuwig maar papa en Takma en het mes en bloed...

Moeder Dercksz denkt dat ze haar geheim voor zichzelf houdt ('Niemand weet het'), terwijl de hele familie er al van op de hoogte is. Bij Couperus behoudt ze haar soevereiniteit, maar Otten laat haar, al is het maar een moment, knikken. In de herdruk van *Oude mensen* in de verzamelbundel *Een sneeuw en meer toneel* (2006), zet Otten dit nog aan met de regieaanwijzing: '*Ze knikt*'.⁶⁹⁸ In deze tweede versie voegt Otten nog een Revecitaat ('Het is gezien, mama.') en een verwijzing naar de kruiswoorden toe: 'Het is gedaan.' ('Het is volbracht.', Johannes 19:30).⁶⁹⁹ In één beweging emuleert Otten Couperus met Reve van voor diens bekering, en Reve op zijn beurt met de Schrift.

In Ottens toneel gaat het dus om personages die lang hun aandeel in de dood van anderen (moord of zelfmoord) negeren en uiteindelijk affirmeren. In zijn drie toneelstukken tussen 1996-2003 worden ze aangezet tot 'knikken'. Ten minste: in de tekstboeken waaruit hier is geciteerd. Behalve de scène uit *Oude mensen* hebben ze de uitvoering niet gehaald. Het 'Papa? Papa? Papa?' uit *De nacht van de pauw* werd na de try-out geschrapt omdat de

⁶⁹⁶ Het openingsgedicht van de titelreeks (Otten 2003:9) begint: 'Vroedman die zal spreken' en stelt het 'breken' van de 'vliezen' in het vooruitzicht.

⁶⁹⁷ Otten 1999:121.

⁶⁹⁸ 2006a:327.

⁶⁹⁹ Reve 1998:317. *Bijbel*, Johannes:153, 19:30.

spelersgroep het niet vond kunnen, de vergevingsscène van *Braambos* werd nog binnen het repetitieproces door de uitvoerenden geweigerd.⁷⁰⁰ Het geeft de weerstand aan tegen de paradigmatische dynamiek in Ottens stukken. Dat hij de bewuste scènes in de tekstboeken behield of zelfs aanzette, laat zien dat Otten het dramatische genre aanwendde om zijn eigen 'knik' te ensceneren. Het toneel primeerde daarbij op de poëzie.

In 2001 schrijft Otten over zijn genrevoorkeur: 'Het supreme kunstwerk is voor mij, als het geen gedicht is, een toneelstuk', en noemt zijn essayistiek 'krantenwerk' en 'te gehaast' en zeker geen 'kunst of literatuur'.⁷⁰¹ Op dat moment is hij bezig zijn drama en poëzie te verbinden: *Op de hoge* gaf hij bij bundeling vorm als dramatische ontwikkeling naar een 'sprong', 'knik' en 'ja'. Zijn meest recente toneelwerk *Alexander. Tragedie van het succes* (2006), gedateerd op '1998-2006', kan omgekeerd als poëzie worden beschouwd. Het staat in (soms rijmende, vaak jambische) vijfvoeters. *Alexander* is ook verbonden met Ottens poëzie doordat de tweede afdeling van *Op de hoge* bestond uit achttien gedichten over 'Iskander', de Oosterse naam voor Alexander die hij ontleende aan Couperus' gelijknamige roman (1920) waarop hij zijn stuk baseerde.⁷⁰² Net als in zijn eerdere Couperusbewerking voegt Otten een peripetie toe, dit keer precies in het hart van het stuk, in de negende van zeventien scènes. *Alexander* heeft dan net een grote veldslag gewonnen van zijn aartsrivaal Dareios en diens vrouwen gevangen genomen. Om zijn morele superioriteit te tonen, laat hij de vrouwen weer vrij, maar de bijslaap Barsina keert terug uit vrije wil. In rijmende vijfvoeters zegt ze de haar geschonken vrijheid niet aan te kunnen:⁷⁰³

Ik kan het niet. Ik was geen half uur vrij
of alles tolde mij. Ik ben niet vrij,
zo lang ik wegloop van de man die mij
liet gaan. O, grote god van licht, ik ben
te klein om niet jouw eigendom te zijn.

Ottens voorchristelijke held krijgt hier goddelijke allures, met Barsina als gelovige. Juist omdat hij Barsina in vrijheid stelt, keert ze terug naar Alexander. Deze scène is een peripetie omdat Alexander vervolgens afziet van zijn soevereine positie als 'god'. Na de terugkeer van Barsina 'knielt' Alexander voor haar. Op Barsina's wens: 'Stuur me niet weg, laat me niet los, / berg me in de mantel van Dareios op', volgt de regieaanwijzing: '*Ze laat zich in de mantel enveloppen.*'⁷⁰⁴ Hiermee ensceneert Otten het eerste gedicht van 'Geknikte zinnen' uit *Eindaugustuswind*, dat als slotzin had: 'In het uitgestrekte wil ik opgeborgen zijn / als in het binnenst van een envelop'.⁷⁰⁵ De opvatting van vrijheid die daarachter steekt, komt voort uit de erkenning geen 'eigen werk' te zijn en de erkenning dat we enkel bestaan 'in zoverre we samenhangen met anderen'. *Alexander* is een 'tragedie van het succes' omdat de titelheld deze opvatting van vrijheid niet volhoudt. Als Barsina hem even later verzoekt haar opnieuw vrij te laten, weigert Alexander en glijdt hij af naar een moorddadiger machtsmisbruik dan dat van zijn tegenstander Dareios. Hij richt zich volledig op zijn vijand en wil Dareios kost wat kost achterhalen; zijn drang tot militair 'succes' is gedreven door het verlangen naar zijn

⁷⁰⁰ Zie Otten2006a:145, 342-343.

⁷⁰¹ In: *Nederlandse letterkunde*, jg. 6, nr. 4 (november 2001):368.

⁷⁰² Voor de verhouding Otten en Couperus zie Beijer en De Vet 2008:34-38,

⁷⁰³ Otten 2006b:68.

⁷⁰⁴ Otten 2006b:70.

⁷⁰⁵ Otten 1998:75.

‘tegenstander’, een woord dat Otten herhaaldelijk laat rijmen op ‘Alexander’. Daarin laat Otten zijn hoofdpersoon ten onder gaan aan ‘de fictie van rijm’: de formulering waarin hij in *Na de nachttrein* poëzie en lustbeleving verbond en die het begin vormde van zijn distantie tot het moderne paradigma in *Paviljoenen*. Midden in *Alexander* encenseert Otten dat het soevereine isolement doorbroken kan worden. Dat Alexander na zijn peripetie echter weer terugvalt in een nog radicaler vorm van machtswellust, maakt hem verschillend van de personages uit Ottens overige toneelstukken. Een verklaring daarvan kan zijn dat het stuk speelt voor Christus, of, om met het openingsgedicht uit de Iskanderreeks uit *Op de hoge* te spreken: ‘vóór Pascal’.⁷⁰⁶ Het maakt *Alexander* de dramatische verwerking van Ottens eigen werk van vóór Pascal.

IV.3c *Niet het eigen werk*

Na dat in essays en toneelwerk gedaan te hebben, gaat Otten de centrale noties uit zijn modern smaldeel ook in zijn poëzie binnen de context van het christelijk geloof plaatsen. Deze paradigmatische dynamiek toont zich in religieuze emulatie van zijn moderne werk, in continue dialoog met het werk van geestverwante, of juist niet meer geestverwante dichters. Tot slot kan de analyse van een gedicht uit zijn bundel *Welkom* (2008) laten zien hoe ver Otten de paradigmatische consequentie doorwerkt in zijn dichterschap van na zijn affirmatie van het christendom.

Net als in de titelafdeling van *Op de hoge* is de tweede afdeling van *Welkom*, ‘Levenswerk’, gestructureerd rondom een beslissend moment van discontinuïteit. Na een winters gedicht op een besneeuwde tenniscourt probeert Otten de peripetie te verbeelden waarop het inzicht toeslaat als ‘de pats’. ‘Wanneer was de pats? / Ook in de traagste herhaling / heb ik het nooit kunnen zien.’⁷⁰⁷ De ‘knik’ die hij in zijn toneelwerk van 1996-2003 encenseert, werkt Otten dus ook herhaaldelijk uit in zijn poëzie. Van Stralen schreef hierover in zijn studie naar de religieuze bekering: ‘Het lijkt of men door het frequent poneren van het specifieke punt van ommekeer de onmogelijkheid tot exacte verwoording probeert te bezweren.’ Ook in het geciteerde gedicht onttrekt het moment zich aan zijn waarneming. Het gedicht dat er direct op volgt laat echter goed de consequenties zien van de ‘pats’ voor Ottens dichterschap. Dat gebeurt opnieuw in samenhang met andermans werk. Het gedicht ‘Elisabeth Eybers’ is een in memoriam, maar ook een commentaar op haar werk en op het moderne paradigma waarbinnen Otten zijn eigen werk uit de jaren tachtig vorm gaf, culminerend in de Penelopereeks uit *Paviljoenen*.⁷⁰⁸

Elisabeth Eybers is weg.
Heeft het werkwoordvervoegende Noorden
verlaten – waar ze eens is beland,
maar nooit grondig gearriveerd.
Ontheemde Penelope, liefdes verklarend
door ’s avonds het kleed uit te halen,
specialist in het schromelijke missen, hagedis
die haar staartpunten bundelde, regel
na regel ontviel haar een schel –

⁷⁰⁶ Otten 2003a:55.

⁷⁰⁷ Otten 2008:29. Zie ook Sonnenschein 2009.

⁷⁰⁸ In: Otten 2008:30. Voorgepubliceerd in *Tirade* 422:44.

Elisabeth Eybers is weg.
Weer is zij een evenaar over, en nu
naar het halfronnd waar de ene verlossende
spreker van *die essensiële taal* altijd al verbleef.
Gaan weg, was het eerste dat men daar hoorde,
Gaan weg, dat ek van jou kan skryf –

Het gedicht constateert de verdwijning van de dichteres Eybers (Klerksdorp 1915–Amsterdam 2007), die in 1961 haar geboorteland Zuid-Afrika definitief verruilde voor Nederland.⁷⁰⁹ In de regels tussen de gedachtestreepjes wordt haar leven en werk vergeleken met een hagedis die zijn staart loslaat als hij wordt vastgepakt, dichterlijk uitgewerkt doordat ze die staartpunten als gedichten ‘bundelt’. Dat haar langzaam ‘schellen’ ontvielen, suggereert dat ze de zaken is gaan zien zoals ze zijn. De metafoor verwijst naar de voor het christendom cruciale bekering van Saulus naar Paulus, en Van Stralen noemde het een van de vaste uitdrukkingen die bekeerlingen inzetten om hun nieuwe visie op de werkelijkheid boven de oude te stellen. De zintuigen worden als nieuw, en ook dat is een betekenis van ‘geknikte zinnen’.⁷¹⁰

Anders dan Otten of Saulus liet Eybers zich niet dopen, maar in dit gedicht ziet Otten haar niettemin als christen. Het gedicht heet niet ‘In memoriam’, Eybers is niet dood maar is ‘weg’.⁷¹¹ Dat Otten de vier regels na ‘werkwoordvervoegende’ laat eindigen op werkwoordvervoegingen, het staande adjectief ‘schromelijk’ bij zijn eerdere thema ‘missen’ kiest, een faliekant iconisch enjambement ‘regel / na regel’ inzet, doet vermoeden dat een typering van leven en werk van de overleden dichteres niet is waar het in dit gedicht om spant. Nadat de openingsregel is herhaald als de conclusie van haar leven, springt het gedicht in de vijf slotregels over naar de reis die de dichteres maakte ná haar dood. Sterven wordt de overgang naar een derde halfronnd, beschreven als het domein waarin het gemis wordt opgeheven door een ‘verlossende / spreker’. Die is de tegenpool van de dichter van het echec, want beheerst *‘die essensiële taal’*. Dit is een Eyberscitaat, uit het gedicht ‘Tongval’, waar de ‘essensiële taal’ het Afrikaans is dat ook in Nederland nog in haar ‘strotteweefsel’ nestelt.⁷¹² Bij Otten is deze taal echter eigendom van de spreker op een ander halfronnd dan de twee waarop Eybers’ leven zich afspeelde. Deze krijgt bij hem het laatste woord: de slotzinnen komen van gene zijde.

Het lijkt paradoxaal dat de spreker van de *‘essensiële taal’* dichtregels van Eybers citeert. De regel ‘Gaan weg, dat ek van jou kan skryf’ is de slotzin van haar gedicht ‘Soms’ dat Otten in 1987 al de kernformule van de moderne poëzie noemde. In 1988 adapteerde hij ze in de slotzinnen van ‘De prepenelope’, als opmaat van de reeks waarin hij Penelope het voor de moderne poëzie paradigmatische echec liet cultiveren: ‘Ga weg, dan word ik buik om jou. / Ga weg, verwek in mij Penelope.’⁷¹³ De kritiek op het moderne paradigma hield Otten toen nog impliciet, maar dat is anders als hij Eybers in 2008 expliciet een Penelope noemt. Door

⁷⁰⁹ Jansen 1996.

⁷¹⁰ *Bijbel*, Handelingen:172 (9:18). ‘Meteen was het alsof er schellen van Saulus’ ogen vielen; hij kon weer zien, stond op en liet zich dopen’. In Ottens recentste poëziebundel *Gerichte gedichten* (Otten 2011:13) behandelt Otten deze bekeeringscène. De strofe waarin dat gebeurt luidt ‘Schellen van de ogen. / Engelenschen juichen.’

⁷¹¹ *Welkom* kent naast ‘Elisabeth Eybers’, overleden in 2007, ‘Kees Ouwens’, overleden in 2004 (Otten 2008:38). Dat hij hier het ‘In Memoriam’ uit de titel weglaat, kenmerkt zijn veranderde opvatting over de dood ten opzichte van de twee I.M.-gedichten voor Gerhardt en Van Geel in *Eindaugustuswind*.

⁷¹² Uit *Onderdak* (1968), Eybers 1995:321. Zie ook Jansen 1996:76.

⁷¹³ Zie hierboven §II.2b.

haar te typeren als een ‘specialist in het schromelijk missen’, is zij nog altijd een moderne dichteres van het echec. Maar door haar werk vervolgens aan een metafysische spreker toe te schrijven, gaat zijn gedicht ook aan dat echec voorbij. Door Eybers’ werk toe te schrijven aan de spreker aan gene zijde van de dood, maakt Otten haar een vertolker van een hogere dichter, die de dichteres heeft weggestuurd om vervolgens van haar te schrijven, in bevreedend genoeg de woorden die zij later zelf zou schrijven. In het essay in *Tirade* dat het gedicht over Eybers voorafgaat, werkt Otten een vergelijkbare gedachte uit als hij suggereert: ‘Misschien dat dát de fascinatie uitmaakt van haar gedichten. Dit verlangen om weggelokt te worden, en onder het gezag, of beter: de tovermacht, van iets vreemds, iets wat niet haar eigen werk is, geplaatst te worden.’⁷¹⁴ De kernzin van Ottens eigen oeuvre vanaf eind jaren tachtig, dat de mens ‘zijn eigen werk niet is’, past hij nu toe op Eybers’ dichterschap. Hij ontnemt haar in het gedicht haar eigen werk en legt het in de mond van wat hij in het essay ‘de tovermacht van iets vreemds’ noemt. Otten creëert zo een ‘gene zijde’ waar degene huist uit wiens ‘essentiële’ taal dichtersoeuvres voortkomen.

Otten herformuleert het echec van de poëzie dus als volgt: het grensbereik van de moderne dichter is vanuit christelijk perspectief een tijdelijk en aards tekort dat wordt opgeheven na de dood. De dood is zo bezien de terugkeer naar degene van wiens zinnen elke dichter bij leven steeds het lyrisch subject is. Daarmee herdefinieert hij ook het primaat van de poëzie. Zoals de mens niet zijn eigen werk is, is het werk van de dichter niet zijn eigen werk maar dat van een metafysisch auteur. De cursivering van de slotzinnen is van Otten, maar geeft juist aan dat niet het lyrisch subject spreekt, maar een instantie van wie de dichter zich in een ander gedicht uit *Welkom* de ‘bezorger’ noemt.⁷¹⁵ Het is citaat van gene zijde en heeft, zelfs als het zinnen van een andere dichter dan Otten zijn, de status van ‘verlossende’ opmerkingen. De dichter begrijpt zijn eigen werk niet alleen binnen een christelijke paradigma; poëzie en dichterschap ziet Otten primair als werk van God. Nadat Otten de poëzie ondergeschikt maakt aan zijn geloof, laat hij zijn God het primaat van de poëzie affirmeren. Dit alles onder de conditie dat de dichter Hem affirmeert.

V. De moderne Otten in edities

Aangezien Otten nog volop publiceert, is het wat voorbarig om te spreken over zijn ‘oeuvre’. Toch is de vormgeving daarvan niet enkel iets voor na de dood. Tot slot wordt kort bezien hoe hij zijn werk vormgeeft in zijn verzamelbundels tot nog toe.

Zijn zelfbloemlezing *Het was missen op het eerste gezicht* (1994) was het eerste moment waarop Otten eerder gebundelde gedichten opnam in een nieuwe structuur. Otten ordende de bloemlezing in omgekeerd chronologisch volgorde, en nam nauwelijks werk op van voor 1980: uit de jaren zeventig enkel het gedicht ‘De dichter duikt’ uit *Het ruim*. Uit de bundels erna prononcerde hij het Griekse motief door alle gedichten over Odysseus en

⁷¹⁴ ‘In: *Tirade* 422:46.

⁷¹⁵ Otten 2008:47. In *Welkom* staan zes gedichten waarin een cursieve zin voorkomt, en telkens bevatten ze een vergelijkbare strekking. Door typografische markering worden ze onderscheiden als niet afkomstig uit Ottens eigen pen maar uit die van een metafysische spreker. Zie ook Sonnenschein 2009.

Penelope te selecteren en van alle reeksen de eerste uit *Paviljoenen* de meeste ruimte te geven. Zuiderent merkt ten aanzien van bundeling op dat een dichter door middel van een omgekeerde chronologie 'nadrukkelijk zijn actuele dichterschap voorop [stelt], selectie en volgorde dienen in zekere zin om aan dit heden een achtergrond te geven.'⁷¹⁶ Een dergelijke ingreep benadrukt dus de continuïteit van het dichterschap. Otten opende zijn bloemlezing met drie gedichten die enkel nog in *Tirade* waren gepubliceerd. Het eerste gedicht 'Veerkind' kent de zin 'De Grieken zaten fout' en wijst als zelfvermaning op discontinuïteit door een poëzie in het vooruitzicht te stellen die afwijkt van het werk tot dan toe. Dat het ging om een bewerking van de zin uit een van de laatste gedichten van de bekeerling W.H. Auden, 'The old Greeks got it all wrong' uit *A Lullaby* (1973), geeft daar in retrospectief een impliciete aanwijzing voor.⁷¹⁷

Het jaar na zijn volgende bundel uit 1998 krijgt Otten de Huygensprijs toegekend. In een later interview zei Otten dit beschouwd te hebben als een prijs voor zijn werk tot dan toe, zijn nog-niet-christelijke werk. Hij bevestigt deze afronding als hij in 2000 de verzamelbundel *Eerdere gedichten* publiceert. Volgens de flaptekst bevat het al Ottens gebundelde gedichten, maar het dan twee jaar oude *Eindaugustuswind* ontbreekt.⁷¹⁸ Daarmee markeert Otten deze bundel als begin van een nieuwe fase in zijn oeuvre. Net zo werkt de titel: in tegenstelling tot alle andere verzamelbundels die Van Oorschot uitgaf, ook van levende dichters, heet Ottens collectie niet *Verzamelde gedichten*.⁷¹⁹ Zijn actuele werk vanaf 1998 scheidt hij af van het 'eerdere' tot 1991.

Ook binnen de wél verzamelde gedichten markeert Otten discontinuïteit. De inhoudsopgave onderscheidt de 'Eerste gedichten (1971-1975)' van de 'Eerdere gedichten (1978-1990)'. *Het ruim*, waarmee het eerste deel afsluit, werd in 1976 gepubliceerd. Dat Otten het op 1975 dateert, vergroot de afstand tussen zijn werk tot 1975 en dat vanaf 1980, en accentueert *Het ruim* als stagnatie van zijn dichterschap. *De eend* dateert Otten dubbel op '1975 (1980)', hij plaatst het voor *Het ruim* maar wel in de herziene versie uit 1980 met uitgebreide epiloog over het echec. Met dit gedicht markeert Otten nog de discontinuïteit binnen zijn 'eerste gedichten'. De compositie van zijn eerste twee bundels past hij in 2000 grondig aan door veel van de titels van de gedichten te schrappen, soms vier gedichten op één pagina te plaatsen en hele reeksen als een doorlopend gedicht te presenteren. Na *De eend* krijgen alle gedichten een eigen pagina. Hij dateert ze niet naar het jaar van bundeling maar naar tijd van ontstaan: '1978-1990'. Daarmee doet hij voor zijn bundels uit zijn modern smaldeel alsnog wat hij met de ondertitels van *Het keurslijf* en *Het ruim* al eerder deed: door datering ontwikkeling en dus continuïteit suggereren. Dat Otten daarmee was gestopt vanaf *Ik zoek het hier*, deed de bundels als modern werk sterker op zichzelf staan. Door zijn bundels *Op de hoge* en *Welkom* daterende ondertitels te geven, benadrukt hij vanaf 2003 weer de continuïteit van zijn dichterschap en bevestigt daarmee de dynamiek in zijn oeuvre tussen 1994 en 2003.

⁷¹⁶ Zie Zuiderent 2001:274-275. In zijn dagboek (2003b:32) schrijft Otten: 'Ik ga Milosz *New and Collected Poems 1931-2001* van achteren naar voren lezen – zoals ik zelf ook het liefst gelezen zou worden.'

⁷¹⁷ Auden 1976:756. Zie Otten 2010b:19.

⁷¹⁸ 'In *Eerdere gedichten* zijn alle gebundelde gedichten van Willem Jan Otten bijeengebracht.' Enkel een vertaling van Richard Murphy's 'Travelling man' uit *Het ruim* (Otten 1976:15) wordt geschrapt.

⁷¹⁹ Gerard Reve (1987), Eybers (1990), Morriën (1993), Michaelis (1996) en Kopland (1999) deden dat allen wél.

5. Dynamiek in het modern paradigma

Conclusies & slotbeschouwing

Conclusies & slotbeschouwing

Dit onderzoek analyseerde dynamiek in moderne dichterschapen aan de hand van een oeuvremodel, geconstrueerd rondom het werk dat bepalend was voor de positie van de dichter in kwestie binnen het paradigma van de moderne poëzie. Aan weerszijden van dit modern smaldeel veronderstelt dit model twee punten van dynamiek. De hypothese was dat deze correleerden met respectievelijk de affirmatie en negatie van het cruciale postulaat van het moderne paradigma: het primaat van de poëzie. Om deze hypothese te toetsen werd de dynamiek geanalyseerd aan de hand van drie parameters.

Deze slotbeschouwing herneemt de onderzoeksresultaten van de deelanalyses naar respectievelijk de formele, intertekstuele en paradigmatische dynamiek in de dichterschapen van Herman Gorter, M. Nijhoff en Willem Jan Otten. Eerst worden deze resultaten gerecapituleerd, nu per parameter in plaats van per dichter. Zo kan worden vastgesteld in hoeverre ze zijn te extrapoleren tot een diachrone visie op de moderne Nederlandse poëzie waarvan elke dichter met een deel van zijn werk in een verschillend tijdvak deel uitmaakt. De slotbeschouwing recapituleert de centrale metaforiek die voor de dynamiek van deze dichterschapen is ingezet – kentering, wending, knik – en reflecteert aan de hand daarvan op de bijdrage die dit onderzoek kan leveren aan een beter begrip van modern dichterschap. Door de oeuvre-opvatting van de dichters in kwestie te contrasteren met de beeldvorming daarvan in de recente neerlandistiek, wordt de probleemstelling waarmee deze studie begon opnieuw doordacht om te komen tot een visie op dynamiek in modern dichterschap die ook buiten de grenzen van dit onderzoek valide kan zijn.

I. Dynamiek in drie Nederlandse dichterschapen

I.1 Formele dynamiek

De formele consequentie van het primaat van de poëzie is dat de moderne dichter de vormgeving van zijn poëzie zelf bepaalt door per gedicht, per regel of per woord te zien hoe zijn taal meer kan zeggen dan hij voor mogelijk houdt in de bestaande taal- en versvormen. In deze studie werd het verslibrisme beschouwd als de formele affirmatie van het moderne paradigma. Het onderzoeksmodel geeft daarin twee momenten van dynamiek, aan weerszijden van het moderne smaldeel: enerzijds een negatie van bestaande vormen, anderzijds een herbevestiging van bestaande vormen en dus een negatie van het verslibrisme.

Gorters *Verzen 1890* is de bundel waarin het ontstaan van het Nederlandse vrije vers plaatsvindt. Beginnend in rijmende kwatrijnen op regelmatige versmaat, neemt Gorter binnen deze bundel afstand van de gebruikelijke woord-, regel-, zins- en strofevorming om zijn poëzie, tot in de typografie aan toe, betekenis te geven. De ruimte daarvoor creëerde hij door na *Mei* (1989) de vooropgezette, verhalende vorm los te laten, wat kan verklaren waarom hij het langere gedicht 'Een dag in het jaar' (1889), dat het midden houdt tussen

Mei en *Verzen* 1890, passeert bij bundeling van zijn kortere lyrische vormen. De laatste gedichten uit *Verzen* 1890 voeren de formele vrijheden zo ver door dat de disciplinerende van zijn versvorm na bundeling begrepen moet worden als een keuze tegen de formele consequenties van het primaat van de poëzie. De vooropgezette structuur die hij zijn poëzie op dat moment weer geeft, is Gorters negatie van het verslibrisme. 'De dagen' (1890) is daarin net als 'Een dag in 't jaar' een tussenvorm. Syntactisch en morfologisch voert Gorter het verslibrisme door, maar de opzet als reeks verleent aan deze vrijheden een kader dat aan de losse gedichten die hij in *Verzen* bundelde ontbrak. Gorter laat 'De dagen' onvoltooid en dwingt zijn poëzie in 1891 in de sonnetvorm en in een reeksverband. Als hij komt tot klassiek dualistische sonnetten die zijn geconstrueerd rondom een heldere volta – die de twijfel tussen 'kennis' nieuwe vrucht' en 'het oude getoover' verbeeldt – laat hij juist die gedichten zijn verzamelband *De school der poëzie* 1897 besluiten. Na enkele sonnetten, gebundeld in *Verzen* 1903, die inhoud geven aan het 'geluk' om de nieuwe 'kennis', blijkt het sonnet te zijn uitgewerkt en laat Gorter deze vorm achter zich. Hij richt zich op epiek. Al in 1893 had hij daartoe een poging gedaan met 'Balder (fragmenten)', maar nadat deze herneming van *Mei* onvoltooid bleef, liet Gorter de epiek lang links liggen. In *Verzen* 1903 wint zijn poëzie weer aan lengte en narratief. Na de bundeling van al zijn lyriek tot dan toe in *De school der poëzie* 1905, beproeft hij met *Een klein heldendicht* (1906) de epiek opnieuw, nu met succes, want met *Pan* 1912 herschrijft hij zijn lyrische tragedie *Mei* tot zijn eerste echte epos: een heldendicht dat een strijd opvoert die eindigt in de synthese van een gerealiseerde utopie. Dat Gorter na 1905 geen van zijn nieuwe kortere gedichten (die hij nog volop schrijft) publiceert, anders dan als onderdeel van *Pan* (voor de versie van 1916 geldt dat nog meer dan die van 1912), laat zien dat Gorter de lyriek beschouwde als genre om een alternatief wereldbeeld te zoeken. Als hij dat heeft gevonden, presenteert Gorter zich als epicus.

Anders dan Gorter staat Nijhoff niet te boek als dichter van de vrije vorm. Zijn langere gedichten uit de jaren 1930-1936 worden beschouwd als zijn bijdrage aan de vormvernieuwing binnen de moderne poëzie, maar is hij toch vooral de dichter geweest van sonnetten. Gezien naar de ontstaansdatum beoefende hij deze vaste vorm in de jaren 1920-1930 nauwelijks. Tot 1920 domineerde het sonnet, vooral in zijn debuutbundel *De wandelaar* (1916) en de eerste lichte gedichten die hij in *Vormen* (1924) onderbracht. Na 1920 schrijft hij voor de tweede lichte nog één sonnet, waarvan hij de vorm uiteen laat vallen (het gebroken sextet van 'Levensloop'). Het gebroken octaaf 'De verbrandende lampion' plaatst Nijhoff in precies het midden van de bundel en construeert *Vormen* zo rond een onaf sonnet, een sonnet zonder volta. Dat is exemplarisch voor hoe Nijhoff de vormgeving betekenis geeft op het niveau van zowel gedicht als bundel. Door middel van compositorische iconiciteit affirmeert Nijhoff de formele consequentie van het primaat van de poëzie binnen vaste versvormen. Na 1920 en vooral na *Vormen* kiest Nijhoff nieuwe versvormen, zoals het langere strofische gedicht en de dramatische poëzie. Na een tweetal bewerkingen van modernistische toneelpoëzie komt hij tijdens het schrijven van zijn eerste eigen tekst voor muziektheater, *De Vliegende Hollander* (1930), uit bij de tussenvorm van het 'epo-lyrisch' gedicht in blank vers: 'Het veer'. Terwijl hij deze vorm uitbouwt ('Awater', 'Het uur u'), herneemt hij de sonnetvorm in octetten die overgangssituaties thematiseren. 'Acht sonnetten' uit *Nieuwe gedichten* (1934) geeft hij vorm als een gang van verleden naar heden, 'Voor dag en dauw' (1936) als een gang van heden naar toekomst. In de gedichtenbundels die Nijhoffs daarna publiceert (*Het uur u gevolgd door Een idylle*, 1942) of

ontwerpt (*De straat door de stad*, 1936), presenteert hij nog sterker dan in *Nieuwe gedichten* formeel heterogene poëzie. Een nieuwe vaste vorm vindt hij in de tweede helft van de jaren dertig in de dramatische poëzie, die zijn dichterschap gaat domineren. Binnen het genre vindt hij een nieuwe functie voor het sonnet. In *In Holland staat een Huis* (1936) en *De ster van Bethlehem* (1941) plaatst Nijhoff clausen van veertien regels op cruciale momenten van de dramatische structuur, waardoor de volta van het sonnet de functie krijgt van peripetie, ofwel de omslag van het dramatisch personage binnen het stuk. Formeel geeft Nijhoff dus niet gevolg aan het primaat van de poëzie door verslibrisme, maar door vaste versvormen extra betekenis te geven in de kleine vrijheden die hij zich permitteert, en vooral door ze op te nemen in een grotere structuur van bundel, reeks of drama.

Het moderne versdrama zal na Nijhoff weinig furore meer maken. Als Willem Jan Otten in 1978 de toneelpoëzie van Ed. Hoornik bespreekt, ziet hij voor dit genre geen mogelijkheden en debuteert datzelfde jaar als toneelschrijver in proza (*Henry II*). Eveneens in 1978 publiceert hij in *De Revisor* gedichten die zich door vrije vormgeving juist moeten onderscheiden van proza. Zijn eerstvolgende bundel *Ik zoek het hier* (1980) opent met gedichten die als 'vrij' zijn in vergelijking met de steeds verder gesloten vormen uit zijn eerste drie gedichtenbundels. Door zijn poëzie tot en met 1976 'dicht' te laten groeien in rechthoekige tekstblokken zonder witregels, iconiseert hij de opsluiting (waarvan de bundeltitels *Het keurslijf*, 1974 en *Het ruim*, 1976 blijk gaven) en maakt het mogelijk om erna het primaat van de poëzie formeel te affirmeren door het verslibrisme. Het lange gedicht *De eend* (1975, licht gewijzigd herdrukt in 1980) markeert deze formele dynamiek. In de loop van de jaren tachtig neemt zijn poëzie echter opnieuw de witregelloze versvorm aan die hij vanaf 1978 opengooide: *Na de nachttrein* (1988) eindigt in nog compactere tekstblokken dan die uit *Het ruim*. Eind jaren tachtig affirmeert Otten met de Penelopereeks uit *Paviljoenen* (1991) het verslibrisme opnieuw. Deze reeks sluit zijn modern smaldeel af. Zijn eerstvolgende bundel zeven jaar later (*Eindaugustuswind*, 1998), eindigt met de afdeling 'Geknikte zinnen'. Deze werkt Otten tot 2003 in tijdschriftpublicaties uit tot een lange reeks gedichten die steevast in disticha staan. Het is zijn eerste lang volgehouden vaste versvorm. In dezelfde tijd begint hij aan zijn eerste versdrama *Alexander* (1998-2006), en neemt zijn poëzie op in grotere composities. In zijn bundel *Op de hoge* (2003) ordent hij de 'Geknikte zinnen' in als narratieve structuur, met Pasen als centrale gebeurtenis. De wijzigingen in versvorm geeft hij betekenis: de disticha behoudt hij enkel voor de gedichten die aan zijn affirmatie van het christelijk geloof voorafgaan. De gedichten over de fase na de doop ontnemt hij de vaste vorm van de reeks. Dat hij in zijn meest recente poëziepublicaties zijn losse gedichten vormgeeft als gebed (*Gerichte gedichten*, 2011) en versroman (*De vlek*, 2011), bevestigt dat Otten de vrije versvorm, waarmee hij aan het begin en eind van zijn moderne smaldeel het primaat van de poëzie affirmeerde, vanaf 1998 achter zich laat.

Extrapolerend kan op basis van de onderzochte dichtersschappen de volgende (diachrone) conclusie getrokken worden over het vrije vers als formele consequentie van het primaat van de poëzie binnen het moderne paradigma. Gorter was als de uitvinder van het verslibrisme in Nederland formeel een zogeheten 'premier moderne' (Compagnon). Als zijn taal syntactisch en morfologisch desintegreert ('De dagen'), grijpt hij eerst formeel in door zijn poëzie weer in vaste versvormen te dwingen. Na zijn verslibrisme krijgen die vormen echter betekenis als negatie van het primaat van de poëzie. Gorter stelt zijn taal niet meer per moment opnieuw af, maar disciplineert haar in een bestaande vorm waaraan hij lange

tijd vasthoudt. Dat ook de vaste versvorm zo betekenis krijgt, laat de modernist Nijhoff zien. Het feit dat hij het verslibrisme al in één van zijn eerste kritieken typeerde als *passé*, lijkt een negatie van het formele primaat van de poëzie. Beyers betoogde echter in *A History of Free Verse*, aan de hand van Eliot en Stevens, dat het vrije vers in de moderne poëzie altijd bespookt wordt ('haunted') door vaste vormen. In een dialectiek tussen 'fixity' en 'flux' is het vrije vers enkel vrij ten opzichte van vaste vormen. Zo laat ook Nijhoffs dichterschap vanaf 1924 een affirmatie zien van de formele consequentie van het primaat van de poëzie. In *Vormen* voert hij vrijheden door die betekenis krijgen als negatie van de *fixed form* (vooral het sonnet) die zijn werk tot 1919 domineerde. Deze ingreep is vergelijkbaar met Gorters formele fragmentatie in *Verzen* 1890, maar veel minder opzichtig, zelfbewuster uitgevoerd.

Een geschiedenis van het Nederlandstalig vrije vers moet nog geschreven worden, maar de 'form that dominated the century' (Beyers) lijkt in Nederland pas na de oorlog de norm te worden. De dichters die Nijhoff als zijn opvolgers beschouwde (Hoornik, Aafjes, Achterberg) worden op moderne formele kenmerken gepasseerd door de Beweging van Vijftig, een beweging die de verslibristen Gorter (die uit 1890) en Van Ostaijen als voorlopers erkende. Dat het verslibrisme blijft gelden als een acte van modern dichterschap, laat Otten zien als hij eind jaren zeventig zijn poëzie hervormt. De manier waarop hij zijn vormen voor 1976 laat dichtgroeien om vervolgens zijn regellengte en strofevorm vrij te geven, toont bovendien hoezeer de versvorm in de moderne poëzie betekenis is gaan dragen. Wanneer hij een gedicht over de macht van het lyrisch ik vormgeeft als een klein vierkant blokje tekst, wordt de typografie betekenisondermijnend in plaats van -ondersteunend – en daarmee op een metaniveau betekenisdragend. Deze verregaande vormbewustheid in de Nederlandse poëzie van de late twintigste eeuw, is onderzoeksmateriaal voor de te schrijven *Een geschiedenis van het vrije vers*. Beyers' term 'haunted free verse' kan daarin een pendant krijgen in de 'haunted fixed form'. Als dichters zich afzetten tegen het verslibrisme door te kiezen voor een vaste vorm, ontleent die vaste vorm zijn betekenis mede aan het vrije vers.

Het verslibrisme als de formele consequentie van het primaat van de poëzie en dus als een affirmatie van het moderne paradigma: als zodanig functioneerde het voor Hendrik Marsman, voor Lucebert, voor Hans Faverey. Maar als het vrije vers zelf dominant is geworden, kan een dichter zijn moderniteit ook laten zien door te kiezen voor versvormen die het verslibrisme negeren. Er zijn dichters die het moderne paradigma in het geheel lijken te negeren door terug te grijpen op een versvorm van voor het ontstaan van het verslibrisme, waarbij gedacht kan worden aan de sonnetten van Gerrit Komrij en Jean-Pierre Rawie, en in iets mindere mate aan de vaste vormen van Menno Wigman. Interessante tussengevallen zijn de hyperintertekstuele sonnetten van Jan Kuijper, de vrije sonnetten van H.H. ter Balkt, de bundels in disticha van Jacques Hamelink, de symmetrische bundelbouw van Getrude Starink of de sciencefiction-epiek van Han van der Vegt. De negatie van het verslibrisme door deze laatste dichters, is meer verwant aan het eigensoortige werk van dichters als F. van Dixhoorn, Nachoem M. Wijnberg, Marc Kregting of Jeroen Mettes. Zij presenteren hun poëzie in een op voorhand gekozen vorm die een hele bundel (Wijnberg) of zelfs een heel oeuvre (Van Dixhoorn) vast blijft staan. Deze keuze voor een *fixed form* is een afwijzing van het verslibrisme, maar niet van het primaat van de poëzie, omdat er geen beroep wordt gedaan op versvormen van voor het ontstaan van het vrije vers. Daarmee verschilt de motivatie achter deze negatie van het verslibrisme van die van de onderzochte dichters. Gorters keuze voor sonnetten en epiek, of Ottens keuze voor het distichon en het

versdrama, gaf de vaste versvorm immers de functie van een nieuwe 'gebonden vrijheid' die, in de ogen van deze dichters, de vrijheid van het moderne paradigma overtreft.

I.2 Intertekstuele dynamiek

De intertekstuele consequentie van het primaat van de poëzie is dat de moderne dichter door creatieve wedijver komt tot literair werk dat zijn betekenis niet primair ontleent aan bestaande interteksten, maar zelf een nieuwe brontekst voor interpretatie en verwijzing wordt. In het onderzoeksmodel leverde dat twee dynamische momenten op aan weerszijden van het moderne smaldeel: een negatie van eerder nagevolgde voorbeelden enerzijds, en anderzijds de intertekstuele onderschikking van het eigen werk aan andermans werk.

De status van Gorters *Verzen* 1890 als modern ijkpunt stoelt mede op de intertekstuele consequentie van het primaat van de poëzie. Dat wil zeggen een negatie van 'alle traditie van vroeger tijd', zoals hij het achteraf zelf stellig formuleerde. Meer dan zijn debuut *Mei*, met zijn vele ontleningen, fungeert *Verzen* 1890 daarom zelf als moderne architectst. In de eerste helft van de bundel verwijst Gorter nog veelvuldig naar zijn eigen debuut, hetgeen laat zien dat hij zich met *Verzen* 1890 distantieert van zijn eigen werk tot dan toe en van de traditie waarin dat werk tot stand kwam. In de loop van de bundel verdwijnen de reminiscenties aan zijn debuut, en als aan het slot de invloed van Van Deysse's proza zichtbaar wordt, rondt Gorter de bundel af. Met 'De dagen' baseert hij zich sterker op Van Deysse, maar breekt dit werk voortijdig af en sluit zijn poëzie van daarna aan op voorbeelden uit de renaissance. Zijn keuze voor de sonnetvorm kan nog naar Tachtig verwijzen, maar vanaf de tweede afdeling van *De school der poëzie* 1897, geschreven tussen 1892 en 1895, verkondigt hij 'Spinoza's leer' op de rijmschema's van Dante. Zijn berijmde parafraze van de *Ethica* (die hij op dat moment vertaalt), negeert het intertekstueel primaat van de poëzie radicaal door het primaat aan de filosofie te geven. Gorter komt daarvan terug in de laatste gedichten uit *De school der poëzie* 1897, die naar een 'kennis' buiten de poëzie verwijzen, maar deze nog onbenoemd laten. Dat verandert vanaf *Verzen* 1903, waarin hij zijn thematiek en bundelstructuur afstelt op de groei van het nog jonge socialisme. Hij refereert aan de arbeidsdag ('Eén Mei'), aan de spoorwegstaking van januari 1903 en neemt het gedicht 'Marx' in de bundeling op. Aan hem draagt hij *Een klein heldendicht* op en diens werk levert het scenario dat hij in *Pan* hanteert om de epiek van Dante, Shelley en zichzelf (*Mei*) te emuleren in een herschrijving van de geschiedenis naar historisch-materialistisch model.

Nijhoff lijkt het intertekstueel primaat van de poëzie te affirmeren door na publicatie van *Vormen* voor *NRC* (1924-1927) kritieken te gaan schrijven over de modernste poëzie uit binnen- en buitenland. De Beweging van Tachtig ziet hij als een Nederlands beginpunt dat overtroffen moet worden qua moderniteit ('modernissimus'), wat hij bewerkstelligt door het romantisch expressivisme ('hartstocht') te vervangen door een modernistisch perspectief op poëzie 'als poëzie'. Ook in zijn eigen poëzie sluit hij aan bij het internationaal modernisme door middel van vertalingen van Ramuz (1926, 1934) en langere gedichten geënt op de moderne dichters Leopold ('Het veer') en Eliot ('Awater'). Dat hij zijn schatplicht aan vooral Eliot verzwijgt, maakt zijn verhouding tot deze dichter speculatief van aard, maar juist dat is een kenmerk van een modern auteur. De modernist verwerkt zijn (verzwegen) bronmateriaal tot nieuw eigen literair werk. Deze intertekstuele consequentie van het

primaat van de poëzie begint Nijhoff te negeren in de jaren dertig. Hij verlegt zijn aandacht van de modernste literatuur naar wat hij 'klassiek' werk noemt: literatuur die door de eeuwen heen brede weerklank kreeg en zo deel van de nationale identiteit werd. De Beweging van Tachtig gaat hij minder als 'speciaal-letterkundig' fenomeen zien, en meer als een maatschappelijke revolutie teweeg bracht onder aanvoering van de literatuur. Daarvoor vindt hij een historisch equivalent in de jaren van de Opstand uit de zestiende eeuw. Zijn eerste poëzie die daarvan getuigt, 'Het jaar 1572' (1934), laat zien dat Nijhoff na afronding van *Nieuwe gedichten* andere interteksten kiest dan de moderne poëzie. Deze neemt hij bovendien expliciet in zijn werk op. Zijn sonnettenreeks 'Voor dag en dauw' draagt hij op aan de cultuurhistoricus Huizinga en in zijn werk voor het koningshuis (1934-) bewerkt hij de wapenspreuk 'Je maintiendrai'. In zijn meest omvangrijke dichtwerk *Het heilige hout* (1950) vormt hij bijbelstof tot dramatische poëzie. Intertekstueel ligt dit werk ver af van het modernisme dat hij eerder affineerde, vertaalde, navolgde en emuleerde. Hierin lijkt Nijhoff dezelfde ontwikkeling door te maken als de bekeerling Eliot. Van hem onderscheidt hij zich niettemin door ook in dit werk de kernteksten van de paradigma's waarbinnen hij (al dan niet in opdracht) werkt naar eigen hand te zetten.

Intertekstueel bezien is de titel van de vijfde poëziebundel van Otten, *Ik zoek het hier*, een afirmatie van het eigen onafhankelijke dichterschap. De sterke invloed die hij in zijn eerste werk van Chr. J. van Geel ondergaat, verwerkte hij in *De eend* door zich van zijn voormalige habitat en leermeester te distantiëren. Vanaf 1980 verlaat hij zich in interviews en kritieken op de moderne dichters Wallace Stevens en Leopold. In zijn poëzie is er sprake van navolging, maar de gedichten die hij op hun werk baseert laat hij ongebundeld. In de loop van de jaren tachtig treedt Otten in creatieve wedijver met zijn moderne voorbeelden. Vooral de Penelopegedichten uit *Paviljoenen* verhouden zich ambivalent tot de moderne poëzie. Met zijn lezing over Stevens in *De letterpiloot* sluit hij vervolgens zijn intertekstuele afirmatie van het moderne paradigma af. Daarna gaat hij zijn dichterschap uitdrukkelijk liëren aan dat van literaire bekeerlingen als W.H. Auden, Les Murray, Czesław Miłosz en Eliot. In *Eindaugustuswind* herstelt hij het contact met Van Geel en neemt Ida Gerhardt, die hij in 1980 met Stevens in de hand vermanend toesprak over haar getuigende poëzie, tot voorbeeld om christelijk geloof en het dichterschap te integreren. Ottens negatie van het intertekstueel primaat van de poëzie wordt goed zichtbaar als hij in *Welkom* (2008) niet alleen zijn eigen poëzie, maar ook die van andere dichters niet langer als 'eigen werk' leest. In *Paviljoenen* zette hij Elisabeth Eybers' zin 'Gaan weg, dat ek van jou kan skryf' nog in om de moderne dichter te typeren die zijn onafhankelijkheid bewaakt; in 2008 legt hij de zin in de mond van een transcendente spreker van wie hij Eybers' dichterschap fundamenteel afhankelijk maakt. Deze spreker krijgt bij Otten na zijn modern smaldeel geleidelijk het primaat.

Deze conclusies kunnen als volgt worden geëxtrapoleerd tot een diachrone visie – een visie op de intertekstuele consequentie van het primaat van de poëzie binnen het moderne paradigma. Het begrip 'creatieve wedijver' is daarbij van groot belang. Gorter verwijderd zich in korte tijd van zijn eigen eerdere werk, dat intertekstueel verweven was met Tachtig en de Engelse voorbeelden van die beweging, en creëert zo het intertekstueel nulpunt dat hem tot de 'premier moderne' binnen de Nederlandse poëzie maakt. Tot dit beginpunt verhoudt Nijhoff zich expliciet als hij in 1916 debuteert. Tachtig erkent hij als het begin van de moderne poëzie in Nederland, maar verbreedt de beweging tot de Europese poëzie sinds

Baudelaire, die hij noemt in de openingsbundel van zijn eerste bundel, en Rimbaud, die hij in zijn kritieken naar voren schuift als modernste voorganger. De oproep echter van Rimbaud om 'absoluut modern' te zijn, maakt de affirmatie van de moderne poëzie nog niet tot criterium voor een modern dichterschap – daarvoor is zelfstandig eigen werk de norm. Nijhoff streeft dat in kritieken na door met Tachtig te wedijveren en het primaat van de poëzie te theoretiseren. In zijn poëzie affirmeert hij het internationaal modernisme in vertalingen (Ramuz, Gide), maar voegt ook eigen elementen aan de vertalingen toe, wat ze ook tot emulatie moet maken. De wedijver met zijn moderne voorbeelden resulteert in de poëzie uit *Nieuwe gedichten*, die hem binnen de context van de Nederlandse poëzie tot de eerste modernist maakte.

De notie creatieve wedijver' is binnen de moderne poëzie dus een centraal gegeven, maar kan nog aangescherpt worden tot *moderne emulatie*. Want wedijver met het werk van moderne dichters leidt tot affirmatie van moderne interteksten zonder in navolging te vervallen. Moderne emulaties als 'Het veer' en 'Awater' zijn in dubbele zin een affirmatie van het intertekstueel primaat van de poëzie. Ze zijn affirmatie van de moderne poëzie én van het eigen moderne dichterschap. De intertekstuele dynamiek van Ottens dichterschap is goed te begrijpen vanuit het concept moderne emulatie. Na zich los te hebben gemaakt van Van Geel stelt Otten zijn poëzie af op de centrale moderne dichters Stevens en Leopold. Dat Ottens modern smaldeel daar begint, kan verklaren waarom hij snel ook met hun werk gaat wedijveren. De weigering hun werk slaafs na te volgen, leidt eind jaren tachtig tot zijn moderne emulatie in de Penelopegedichten. Deze poëzie luidt echter ook het einde in van Ottens affirmatie van het intertekstueel primaat van de poëzie. Nog voor zijn bekering tot het christendom beroept hij zich op juist het werk van moderne dichters dat buiten het moderne paradigma valt. Door de Eliot van na 1927 te contrasteren met de modernist Eliot, en door Nijhoff als christelijk dichter te willen begrijpen, brengt Otten de moderne poëzie tegen zichzelf in stelling. Hij emuleert de moderne poëzie op grond van haar eigen centrale auteurs – opnieuw een emulatieve beweging, maar nu met een andere dan moderne uitkomst.

Het concept moderne emulatie kan ook gebruikt worden om de intertekstuele dynamiek van andere moderne dichters te begrijpen. In een literaire context waarin de moderne poëzie maatgevend is, zullen beginnende dichters zich tot moderne voorbeelden verhouden en zich dus ook van hen moeten maken om zelf modern dichter te zijn. Verwant aan Otten is Robert Anker, die zich van zijn eerste voorbeeld Van Geel losmaakt aan de hand van Nijhoff, met wiens moderne werk hij in *Nieuwe veters* (1987) en *Goede manieren* (1989) wedijvert. Dat zijn poëzie daarna stagneert en hij zich voornamelijk op proza richt, kan liggen aan zijn moeite zijn dichterschap te verzelfstandigen ten opzichte van het moderne paradigma. Arjen Duinker schrijft zijn eerste bundels *Rode oever* (1988) en vooral *Losse gedichten* (1990) in navolging van Alberto Caeiro, maar komt pas daarna tot een dichterschap dat diens reflectieve houding achterlaat. De these dat het deze dichters te doen is om een ontregeling van het moderne paradigma, verdedigd door Vaessens en Joosten in *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*, kan vanuit het concept moderne emulatie worden gerelativeerd. De moderne poëzie is in de tweede helft van de twintigste eeuw dermate maatgevend geworden, dat ze een vanzelfsprekend afzetpunt is van een beginnend dichterschap. Van veel van de postmodern te boek staande dichters is het maar de vraag of en in hoeverre ze daadwerkelijk loskomen van het moderne paradigma – het begrip 'postmodernisme' zelf duidt op deze blijvende afhankelijkheid.

I.3 Paradigmatische dynamiek

De analyse van de formele en intertekstuele dynamiek vormde in deze studie de opmaat voor de analyse van de paradigmatische consequentie van het primaat van de poëzie. De moderne dichter kent de poëzie het primaat toe, omdat de bestaande paradigma's als ontoereikend worden ervaren, en hij verwacht in poëzie tot een alternatief te kunnen komen. In het gehanteerde model leverde dat dynamische momenten op aan weerszijden van het moderne smaldeel: enerzijds een affirmatie van de vermogens van de poëzie, anderzijds de negatie van poëzie als 'supreme fiction'. De hypothese daarbij was dat erkenning van de beperkingen van de moderne poëzie (het poëtisch eche) kan leiden tot een negatie van het primaat van de poëzie (de paradigmatische stagnatie). De stagnatie van het modern dichterschap kan de aanleiding zijn voor de affirmatie van een buiten de poëzie gelegen paradigma – een paradigma dat eerder impliciet of expliciet werd verworpen.

Gorter geldt als beginpunt van het moderne paradigma doordat hij met *Verzen* 1890 een 'nieuw getijde dat is nu' affirmeert en in gedichten dit 'nu' onderzoekt. De ongepubliceerde tekst 'Een dag in 't jaar' laat zien wat Gorter daarvoor wijzigde in zijn poëzie. Nadat de transcenderende beweging van *Mei*, opwaarts naar de regionen van Balder, eindigt in een erkenning van de onmogelijkheid aan het aardse leven te ontkomen, daalt in 'Een dag in 't jaar' de dichter van zijn 'toren' af naar de stad en belandt tussen de 'meisjesmis' en het 'levensbegeer'. Ook daar echter ondervindt Gorters lyrisch subject het eche en richt zich tot een 'gij' aan gene zijde, die hij invult als 'niets zijnde winter', een flux waaruit de wereld voortkomt. Deze onoverbrugbare afstand negeert Gorter, of schort hij op in de kortere vorm die hij hanteert in de gebundelde gedichten van *Verzen* 1890. Het primaat ligt bij de taal waarin zijn lyrisch subject 'het alles vertel[t]' en het 'heelemaal zeggen' wil. Het onvermogen daartoe gaat Gorter tegen door de hervorming van de taal, totdat deze desintegreert en op haar grenzen stuit. Het slotgedicht maakt de balans op van het 'Leven' dat, hoewel soms 'even inschitterde', toch 'durend omsomberd' is, en velt daarmee een negatief oordeel over het vermogen zich in zijn poëzie enkel op het 'nu' te richten. In de direct daaropvolgende reeks 'De dagen' schakelt Gorter deze levensbeschouwelijke reflectie geheel uit ten gunste van een registratie van omgevingsindrukken waarin het lyrisch subject gelijkgesteld wordt aan zijn omgeving. Als deze reeks stagneert, peilt Gorter in de sonnettenreeks in 1891 naar een werkelijkheid achter het direct waarneembare hier en nu, een komt in het slotsonnet 'Aan zee' tot een toekomstbeeld. Het onvermogen om in poëzie een alternatieve werkelijkheidsvoorstelling te bereiken, gaat hij daarna tegen door verregaande identificatie met Spinoza's filosofie en vooral het concept 'Leven' daarbinnen: een alle elementen bevattend begrip dat Gorter in een ongebundeld sonnet ook 'God' noemt. Vanaf *De school der poëzie* 1897 geeft Gorter deze omvattende notie een socialistische invulling, als de 'Eenheid aller mensen'. Maar voordat hij de proletarische revolutie gaat zien als de manier om deze 'Eenheid' te bereiken, is zijn werk paradigmatisch ambivalent. De precieze invulling van de nieuwe zekerheden maakt hij ondergeschikt aan het feit dat de tijd voorbij is waarin zijn dichterschap zelf het enige paradigma was. In de laatste gedichten van *De school der poëzie* 1897 en zijn eerste gedichten daarna, gaat Gorter de periode waarin hij zijn poëzie het primaat gaf voorstellen als bevangen door 'twijfel' en als 'ijdel gebaar'. Het eche van de poëzie begrijpt hij dan als

een gevolg van zijn negatie van paradigma's buiten de poëzie, en stelt daar een paradigmatisch succes ('Ik heb het gevonden', 'k Heb 't') tegenover. De poëzie die hem tot beginpunt van de Nederlandse moderne poëzie heeft gemaakt, leest hij vanaf dat moment, historisch-materialistisch bezien, juist als eindpunt. Hij begrijpt de stagnatie van zijn modern dichterschap als de noodzakelijke stagnatie van de 'burgerlijke' poëzie.

In een van zijn eerste kritieken onderschrijft Nijhoff in 1920 het primaat van de poëzie expliciet, en noemt poëzie het alternatief voor de uitgespeelde paradigma's van religie, wetenschap en politiek. In zijn tweede lichte gedichten voor de bundel *Vormen* leidt deze afirmatie echter tot poëzie over het onvermogen van poëzie om de wereld te transcenderen. De gebroken herkenningsscène uit 'De verbrandende lampion' die hij middenin *Vormen* plaatst, iconiseert het gebrek aan verbinding tussen lyrisch subject en de werkelijkheid waaraan hij zich spiegelt. De poëzie van het echec lijkt Nijhoff af te ronden met 'Het lied der dwaze bijen'; daarna stopt Nijhoffs dichterschap. De gedichten tussen 1925 en 1930, waarin hij het echec toch blijft thematiseren, laat hij grotendeels ongebondeld. Dat toont dat Nijhoff het echec niet als basis van zijn dichterschap wenst te cultiveren. Zijn modern dichterschap komt op gang door de negatie van transcendentie en de afirmatie van het immanente hier en nu. In de twee eerste afdelingen van *Nieuwe gedichten* geeft hij deze afirmatie vorm door de poëzie van het echec ('Het lied der dwaze bijen' en 'De schrijver', in 1946 vervangen door 'Impasse') te presenteren als gepasseerd station. Beide afdelingen laat hij eindigen met een positieve herkenningsscène ('Het kind en ik', 'De moeder de vrouw'). In 'Awater' geeft hij gevolg aan de programmatische opening van *Nieuwe gedichten* door de moderne maatschappij, in het bijzonder de stad in te trekken. Daar speelt ook het sonnetoctet 'Voor dag en dauw' zich af; 'Het uur u' vindt zelfs plaats in een nieuwbouwwijk. Vallen deze gedichten nog binnen het moderne smaldeel, voor Nijhoffs werk in opdracht van verschillende maatschappelijke gemeenschappen (de VCJC, het koningshuis, De Blauwe Schuit en, na de bevrijding, *Vrij Nederland*) geldt dat niet. Toch is de manier waarop Nijhoff zijn dichterschap buiten de primair literaire context ontplooit te begrijpen als een consequentie van zijn afirmatie van het *immanent frame*, en zelfs als een uitweg uit de impasse van de lyriek die hij veelvuldig thematiseerde. Nijhoff bekeert zich niet en behoudt zijn literaire werk als een buffer tussen de paradigma's waarin hij zich als dichter beweegt. Poëzie kent hij daarbij het vermogen toe – zoals hij in zijn beschouwing 'Het Wilhelmus' (1926) al betoogde – een functie te vervullen binnen het maatschappelijk bestel. De publicatie van zijn koningshuisgedichten 'Het jaar 1572' (1934) en *In Holland staat een huis* (1935) zijn daarvan het gevolg. Nijhoff roept de toekomstige koningin op de soevereine, teruggetrokken positie te verruilen voor een positie te midden van het volk. Zijn eigen dichterlijke ontwikkeling maakt hij zo voorzichtig politiek actief; isolement en stagnatie moeten doorbroken worden door een 'daad', en al is de dichter daartoe niet in staat, zijn werk kan ertoe aanzetten. Voor Nijhoffs dichterschap vervult 'Het jaar 1572' zelf deze functie: het leidde tot de oprichting van De Blauwe Schuit, en maakt hem tot koningshuisdichter. Als dichter stelt Nijhoff zich beschikbaar voor opdrachten uit de samenleving. Zijn moderne poëzie uit *Nieuwe gedichten*, die zich richt op grensgebieden, drempels, raampartijen, schemerzones en bruggen, fungeert daarbij als overgang naar een dichterschap dat bereid is zich op en over paradigmatische grenzen te bewegen – dit echter zonder het immanente wereldbeeld op te geven.

Voor Otten is poëzie vanaf *Ik zoek het hier* een tussenruimte voor de verkenning van de grenzen van het bewustzijn. Bij hem komt het geaffirmeerde 'hier' neer op het 'zoeken' in

poëzie naar een onbekende beeldenstroom die de vaste identiteit opheft in een veelheid aan mogelijke perspectieven die permanent onbeslisbaar en fluïde blijven. In de herschrijving van *De eend* in 1980 neemt hij afstand van zijn aanvankelijke streven de werkelijk in poëzie te fixeren. Hij kiest dan voor de paradoxale houding die hij samenvat als een staat van 'blijvend bewegen'. De keuze voor deze bewegelijke verhouding tot de werkelijkheid valt samen met zijn affirmatie van het primaat van de poëzie: zij kan deze staat van permanente bewegelijkheid het best kan verkennen door middel van een modern essayistisch dichterschap. Deze houding, die ook politieke consequenties heeft (in 'Het verhaal van de Gordiaan'), onderwerpt Otten in de jaren tachtig echter aan grondige herziening. De poëzie als 'supreme fiction' gaat hij zien als een macht die beperkend werkt. Als Otten vanaf eind jaren tachtig de consequenties daarvan doordenkt, evalueert hij het moderne dichterschap als pseudo-soevereine houding die de scheiding met de wereld buiten het eigen bewustzijn veroorzaakt én in stand houdt. De Penelopegedichten uit *Paviljoenen* zijn Ottens reflectie op de beperkingen van het moderne paradigma, maar *in* moderne poëzie. Aan het eind van de bundel richt hij zich op de samenhang met de geliefde in een 'paar'. In *Eindaugustuswind* stelt hij zich vervolgens afhankelijk op ten opzichte van de natuurlijke elementen 'wind' en het 'meer'. Dat het laatste ook een metafysische connotatie heeft, blijkt uit de 'Geknikte zinnen' waarin Otten de ontwikkeling ensceneert van een lyrisch subject dat geleidelijk de aanwezigheid erkent van een macht die dichter en wereld omvat. Het moderne dichterschap dat zijn eigen samenhangen in zijn fictie creëert (beraamt), gaat hij tegen vanuit een paradigma waarin hij juist erkent (beaamt) 'niet zijn eigen werk' te zijn – een macht die Otten een christelijke invulling geeft.

De affirmatie van het primaat van de poëzie gaat bij de onderzochte dichters dus samen met de affirmatie van een immanent 'hier' en een momentaan 'nu'. Het modern dichterschap zetten zij in ter verkenning van de ruimte tussen de zintuigen en de waargenomen werkelijkheid, tussen individu en gemeenschap, tussen het lucide en fluïde bewustzijn. Daarbij krijgt de poëzie het vermogen toegekend om verder in de werkelijkheid door te dringen dan via en in de bestaande taalvormen en paradigma's mogelijk is. Het werk waarin zij de poëzie het sterkst op haar mogelijkheden beproeven, loopt echter uit op een erkenning van haar onvermogen. De afstand tussen enerzijds de eigen fysieke aanwezigheid of het eigen bewustzijn, anderzijds de wereld en de ander(en) daarbuiten, blijkt niet op een sluitende manier in taal te overbruggen. Door dit grensbereik te thematiseren in poëzie, onderwerpt de dichter het primaat van de poëzie aan een sceptisch onderzoek, wat niet betekent dat het dichterschap noodzakelijkerwijs stagneert. De poëzie die zich over haar eigen onvermogen buigt, typeert de moderne poëzie als 'poëzie van het echec'. Doordat de onderzochte dichters er niet voor kiezen dit echec te aanvaarden, stagneert hun modern dichterschap. Doordat ze doorschrijven, is deze stagnatie echter niet het einde van hun oeuvre. De manier waarop ze deze stagnatie van hun dichterschap binnen het moderne paradigma gaan begrijpen, leidde in dit onderzoek tot twee opvallende bevindingen.

Ten eerste volgt op de fase waarin het echec ook het paradigma van de moderne poëzie raakt, bij elke dichter een tijd zonder publicaties. De dichter komt pas naar buiten met nieuw werk als hij zicht heeft op een nieuw paradigma. De metaforiek daarbij is die van een afgesloten ziekte of zelfs de dood, van winterse kou of woestijnachtige droogte. Gorter neemt na 1890 geleidelijk afstand van wat hij als 'literatuurziekte' gaat zien, schrijft sonnetten over zijn herstelproces en komt pas in 1897 naar buiten met poëzie waarin het

nog winter is maar hij een begin van 'lente' ontwaart. Nijhoff laat na *Vormen* zijn poëzie over een vruchteloos schrijver in een 'winterland' ongepubliceerd en neemt deze in zijn volgende bundel op als een fase die voorafgaat aan een herstelde verbinding met de wereld buiten de schrijfkamer. Deze correlatie tussen de stagnatie van het dichterschap en de negatie van moderne poëzie als exclusief paradigma, kan aanleiding zijn voor verder onderzoek naar dichtersschappen waarin een publicitaire cesuur valt. Het lang uitblijven van een nieuwe bundel kan het gevolg zijn van de ambitie om met elke bundel een fase af te ronden en het dichterschap opnieuw te funderen. Er valt op dat terrein nog resultaat te boeken in het onderzoek naar gecanoniseerde dichters met een cesuur in hun oeuvre, zoals Leopold, J.C. Bloem, Vasalis, Lucebert en F. Harmsen ten Beek. Tevens zou het interessant kunnen zijn de correlatie te onderzoeken tussen Gerard Reves affirmatie van het geloof en het begin van zijn dichterschap begin jaren zestig, eveneens na een periode van publicitaire stagnatie.

Dat dichter-criticus Huub Beurskens in 1980 de bundel *Ik zoek het hier* symptomatisch noemde voor de dan contemporaine poëzie – poëzie die zich 'ergens aan het einde van de doodlopende straat' bevindt – maakt Ottens dichterschap een goed uitgangspunt voor een exercitie door de Nederlandse poëzie van de afgelopen decennia. Otten gaat zijn modern dichterschap in de jaren tachtig aan als het 'verkennen van je eigen cul-de-sac', maar na de culminatie daarvan in *Paviljoenen* duurt het zeven jaar voordat hij met een bundel komt waarin hij zijn 'eerste zinnen' begroet en een 'Eerste tocht de winter uit' begint. Die winter gaat hij vanaf dat moment gelijkstellen aan het moderne paradigma. Zijn uitweg uit 'impasse' de moderne poëzie mag particulier zijn, de opvatting dat de Nederlandse poëzie zich vanaf eind jaren zeventig in een crisis bevindt, is vaak bevestigd. Kees Ouwens' bundel *Klem* (1985) kan als een van de voorbeelden gelden voor de paradigmatische stagnatie van de poëzie, in de eerste plaats door gebrekkige dynamiek met andere paradigma's. Het moet boeiend zijn om Ouwens' antwoordt daarop in zijn later werk te contrasteren met contemporaine dichters die het echec van de poëzie cultiveren of vieren, zoals Rutger Kopland en Herman de Coninck. Hoe meer de moderne dichter van zijn poëzie eist, hoe groter de kans op stagnatie.

Een tweede extrapolatie ligt in het verlengde daarvan. Als een moderne dichter geen mogelijkheden meer ziet de beperkingen van de poëzie tegen te gaan door, zal hij het primaat van de poëzie niet langer onderschrijven. Zijn dichterschap bereikt de grenzen van het paradigma. De dichter die een paradigma van buiten de moderne poëzie affirmeert, zal dat daarom niet bezien als terugval maar als progressie. Hij gaat, in zijn eigen ogen, aan zijn 'ijdel gebaar' (Gorter), 'impasse' (Nijhoff) of 'twijfelzucht' (Otten) voorbij. Gorter doet dit door zijn dichterschap aan te sluiten op filosofie en politiek, Nijhoff door zijn poëzie een plaats in verschillende maatschappelijke verbanden te laten vervullen, Otten door de sprong te maken naar de doop. De poëzie wordt deel van of ondergeschikt aan een buiten de literatuur gelegen paradigma, waarbinnen de dichter een rol voor zijn werk ziet weggelegd. Om dit deel van hun werk beter te begrijpen is ander en verder onderzoek vereist naar de functie van hun dichterschap binnen het paradigma dat zij na hun moderne poëzie gingen affirmeren. Hoe verhiel Gorters poëzie zich tot de socialistische beweging waarvoor hij haar inzette? Hoe functioneerde Nijhoffs werk binnen de contexten van het verzet, het nationalisme, het koningshuis en de kerken, en welke rol speelde het theater daarin? Hoe verhoudt Ottens godsbeeld en geloofspraktijk zich binnen het katholicisme? Bij alle drie de dichters blijft de poëzie immers ook na hun affirmatie van een niet strikt literair paradigma een prominente rol spelen.

Dit onderzoek, dat plaatsvond vanuit de context van de moderne poëzie, moet concluderen dat de onderzochte dichters hun dichterschap uiteindelijk niet begrijpen als intrinsiek discontinu. Althans: zij gaan het publiekelijk als continuïteit presenteren vanaf het moment dat zij afstand hebben genomen van het werk waarmee zij binnen het moderne paradigma vallen en aansluiting hebben gevonden bij een ander paradigma. Dat hun werk vooral als discontinu is beschouwd, noopt tot slot tot een revisie van dynamiek in modern dichterschap.

II. Discontinuïteit → Dynamiek

De vaak vastgestelde discontinuïteit in moderne dichtersschappen leverde het uitgangspunt en de probleemstelling van deze studie. Na de analyse van drie Nederlandse casussen aan de hand van de drie parameters (die per dichter een verschillende dynamiek lieten zien), kan worden geconcludeerd dat deze discontinuïteit ten dele voortkomt uit en is uitvergroet door het dominante onderzoeksperspectief op moderne poëzie. Het primaat van de poëzie is namelijk ook in de literatuurstudie geaffirmeerd, en dat heeft ertoe geleid dat de beeldvorming van de oeuvres van Gorter, Nijhoff en Otten in belangrijke mate verschilt van de manier waarop de dichters het zelf waarnamen en ordenden. Dit onderzoek probeerde onder de notie 'dynamiek' de verhouding tussen discontinuïteit en continuïteit te begrijpen en te komen tot een perspectief waarin deze termen niet worden verabsoluteerd.

Voor Gorters oevredynamiek is de term 'kentering' een vaak gebruikte. Die metafoer kwam niet van hem. Als dichter schoof hij in het verloop van zijn dichterschap vooral de geboekte progressie naar voren, en gebruikte daarvoor het educatieve begrip 'school' in *De school der poëzie* (1897, 1905, 1925). In de editie van 1897 sprak hij in het voorwoord van 'schipbreuk' en een 'andere weg' die hij insloeg, in de editie van 1905 noemde hij de tijd tussen 1890 en 1900 de 'overgang van individualisme naar socialisme'. Hij schrapt deze afdelingstitel in zijn verzameld werk van 1916, maar voegde wel een significant gedicht toe dat alles voor 1894 afsloot als 'den verkeerden kant'. Gorters eigen metaforiek is dus per bundeling verschillend, maar bleef steeds gericht op continuïteit. Voor de stagnatie van zijn dichterschap kwam hij pas uit toen hij werk had dat voorbijging aan wat hij als zijn 'dwaling' ging zien. De literair-kritisch succesvolle metafoer 'kentering' is in vergelijking daarmee minder evaluatief. Ontleend aan de wisseling van getijden is de term bij Gorters oeuvre gaan horen toen Henriëtte Roland Holst hem in 1933 overhevelde van haar eigen dichterschap op dat van haar voormalige kompaan in poëzie en politiek. De metafoer werd canoniek toen Stuiveling de sonnetten van 1891 vlak na de oorlog editeerde als *Kenteringssonetten* (1945). De uitgave van deze bundel na Gorters dood, typeert de naoorlogse vrije omgang met zijn oeuvre. Gorter gaf bij de definitieve uitgave van eigen werk in 1916 zijn lyriek tussen 1890 en 1905 in haar geheel de status van overgangswerk, met zijn socialistische epiek als culminatiepunt. Na de editie van het *Verzameld werk* (1948-1952) verschoof de aandacht voor zijn poëzie via *Verzamelde lyriek tot 1905* (1966) echter naar zijn eerste werken. De eerste herdruk van *Verzen. De editie van 1890* van Endt in 1977 geldt als mijlpaal voor de herwaardering van Gorter als Nederlands eerste moderne dichter.

De 'kentering' die Roland Holst muntte als Gorters noodzakelijke redding uit de individuele lyriek, is daarmee ironisch genoeg in zijn tegendeel komen te verkeren. Gorter werd de dichter van de lyrische 'vloed' van *Mei* en vooral *Verzen* 1890, waarna zijn dichterschap als bij ebte droog viel. Deze visie wortelt stevig in het moderne paradigma, dat discontinuïteit laat prevaleren op continuïteit. Voor een goed begrip van Gorters in menig opzicht radicale dichterschap is echter een visie nodig die aandacht heeft voor de dialectische notie 'ontwikkeling' (*Entwicklung*) zoals Marx die van Hegel overnam. Na de verregaande affirmatie van het primaat van de poëzie, verwijderde Gorter zich daar weer van door (als antithese) de anti-zintuigelijke filosofie van Spinoza te adapteren, om vervolgens met een beroep op Marx een synthese te vinden tussen poëzie en wereldbeschouwing. Deze dialectiek lijkt te kunnen verklaren waarom Gorter zijn vroegere, moderne werk niet verwierp. Integendeel, hij beschouwde het als noodzakelijk voorwerk. Gorter ging zijn werk binnen de context van Tachtig begrijpen als deel van de laatste 'burgerlijke' poëzie die diende te worden opgevolgd door haar tegendeel, namelijk de socialistische poëzie die hij in *Pan* tot een synthese wilde schrijven.

Nijhoffs 'wending' is al evenzeer canoniek geworden binnen de literaire kritiek. Het was criticus Korpershoek die in 1937 met zijn bespreking getiteld 'Nijhoff's wending' de basis legde voor een literair-kritisch debat over Nijhoffs oevredynamiek. Van meet af aan vormde zich een meningsverschil over Nijhoffs dichterschap na *Vormen*. Werd *Nieuwe gedichten* alom erkend als de weerslag van zijn keuze voor een immanente visie op de werkelijkheid, na Nijhoffs dood werd op basis van juist die bundel een sterke discontinuïteit waargenomen. Aan de ene kant staat zijn moderne werk tot en met 1934, ten laatste 1936, waarin Nijhoff wel discontinuïteit thematiseert maar daar geen gevolg aan geeft. Aan de andere zijde staat zijn verspreide, niet meer in moderne poëziebundels verzamelde werk, met als splijtzwam de dramatische poëzie uit *Het heilige hout*. Zagen literatuurbeschouwers met een christelijke achtergrond dit nog als integraal onderdeel van het oeuvre, na de doorbraak van het modernistische onderzoeksperspectief in de jaren zeventig richtten literatuurbeschouwers hun aandacht eenstemmig op de latere gedichten uit *Vormen* en de bundel *Nieuwe gedichten*, met 'Voor dag en dauw' en 'Het uur u' als twijfelgevallen. Deze academische affirmatie van het moderne paradigma resulteerde in de jaren negentig in een editie van Nijhoffs verzameld werk die door selectie en periodisering het werk dat binnen het moderne paradigma valt prononceert, maar het werk waarin Nijhoff zijn 'lyrische impasse' doorbreekt met veelal dramatische poëzie onzichtbaar maakt door het buiten zijn oeuvre te plaatsen. De huidige consensus dat van een 'wending' in Nijhoffs werk geen sprake kan zijn en Nijhoff 'in feite' is gaan zwijgen, verdient dus minstens nuancering. De paradox daarbij is deze: ontkenning van de discontinuïteit ('wending') in Nijhoffs oeuvre is het gevolg van de reductie ervan tot het moderne smaldeel en de negatie van een substantieel deel van Nijhoffs oeuvre waarmee hij buiten het moderne paradigma treedt. Voor een beter begrip van zijn dichterschap is het nodig de dynamische verhouding te erkennen tussen discontinuïteit en continuïteit. Aan de 'impasse' kende Nijhoff een functie toe, als *conditio sine qua non* voor vernieuwing. Deze dynamiek lijkt ook de reden te zijn dat hij in de jaren dertig 'optimist' zei te blijven, en zich tijdens en na de oorlog beschikbaar stelt als breed inzetbare dichter die met zijn taalvermogen mee sturing gaf aan verschillende gemeenschappen die tot een 'daad' wilden komen.

Ottens 'knik' is van aanmerkelijk recenter datum maar daarom niet minder controversieel: zijn affirmatie van het verband tussen literatuur en religie maakte dat zijn

dichterschap begin eenentwintigste eeuw geldt als discontinu en strijdig met het modern paradigma waarin de poëzie het primaat heeft. Anders dan Gorter en Nijhoff werkte Otten de metaforiek voor continuïteit en discontinuïteit zelf grondig uit in zijn werk. Mogelijk ontleende Otten de metafoer 'knik' aan de typering 'knikdichter' die Guus Middag in 1996 muntte, want na 1998 werkt Otten de dubbelzinnigheid van deze metaforiek veelvuldig uit in poëzie en toneel. Met de lange reeks gedichten 'Geknikte zinnen' verbindt Otten zijn laatste bundel vóór, aan zijn eerste bundel ná zijn toetreding tot het katholicisme. In *Op de hoge* sluit hij deze – als loopplank vormgegeven – poëzie af door haar te laten uitlopen in de affirmatie van Pasen. De discontinue betekenis van 'knik' als gedeeltelijke breuk – zoals Middag hem inzette – vult Otten aan met de affirmerende betekenis: een bevestigende beweging met het hoofd. In zijn toneelstukken *Oude mensen* en *Braambos* fungeert de knik als een doorbraak van het 'nee' van zijn weigerachtige, soevereine hoofdpersonages. In de bundel *Op de hoge* vervangt hij de knik na het centrum van de bundel (Pasen) door een bevestigend 'ja', in huwelijkszin, en een 'amen', in christelijke zin. Het geloof stelt Otten gelijk aan affirmatie, het moderne paradigma aan negatie. Zijn metafoer van de 'sprong', het titelmotief van *Op de hoge*, is al even dubbelzijdig. Het is de affirmatie van het geloof (de sprong ergens *in*) maar ook de negatie van ongelof (de sprong ergens *uit*). Het is goed mogelijk dat Otten daarin beantwoordt aan het filosofisch werk van Kierkegaard. Deze ontwierp zijn bekende drie 'stadia op de levensweg', stadia die Otten lijkt te hebben doorlopen. Zijn werk tot en met de jaren tachtig valt, zo bezien, te plaatsen in het 'esthetische' stadium waarin het eigen geluk voorop staat, zijn werk in de jaren negentig in het 'ethische' stadium, waarin de banden met de sociale context worden aangehaald. De zin 'wij bestaan in zoverre wij samenhangen met anderen', die Otten aan Conrad ontleende, is daarvan een goede samenvatting. Kierkegaard stelde dat deze beide stadia voor wie een oplossing zoekt zullen doodlopen tegen een muur van permanente verveling respectievelijk zondebesef. Het derde en 'religieuze' stadium is daarvan de opheffing, maar dit is enkel bereikbaar door wat de Deense filosoof noemt 'springets qualitative Overgang fra Ikke-Troende til Troende': de sprong als kwalitatieve overgang van ongelof in geloof. Kierkegaard benadrukt dat deze sprong niet actief kan worden gemaakt, maar afhankelijk is van een metafysische ingreep. Hij stelde zich daarmee te weer tegen Hegels passievere notie van *Entwicklung*, waarin het ene stadium vanzelf overgaat in het andere, dit volgens de stelling *Natura non facit saltus* – de natuur maakt geen sprongen. De filosofische achtergrond van deze ontwikkeling en dynamiek is stof voor verder onderzoek – uit te voeren vanuit andere paradigma's dan die van de moderne poëzie.

Hier kan tot slot nogmaals worden gesteld dat de discontinuïteit in moderne dichterschapen is verscherpt door de literatuurbeschuwing; zij heeft het paradigma van de moderne poëzie geaffirmeerd en geconceptualiseerd. Dit heeft geleid tot goed inzicht in het werk uit een smal (Gorter) en iets minder smal (Nijhoff) deel van de drie dichterschapen. Het heeft echter ook afstand gecreëerd tot het werk waarmee de dichters in kwestie aan dit werk voorbij probeerden te gaan. De moderne literatuurbeschuwing zag goeddeels af van het werk dat de dichters in kwestie zelf presenteerden als een nieuwe fase. De metaforen van discontinuïteit bleken in alle gevallen dubbelzinnig. Ze bleken niet alleen een afsluiting maar ook een doorgang naar een nieuw, ander of breder dichterschap. De notie discontinuïteit fungeert zo binnen de literatuurbeschuwing als paradigmatisch gemotiveerd afbakeningsinstrument. De poëzie uit de zogeheten moderne smaldelen van de dichters in kwestie bleek niet zomaar te kunnen worden afgezonderd van het dichtwerk dat

niet meer tot de moderne poëzie wordt gerekend. Wanneer dat wel gebeurt, zoals in de afgelopen decennia gebruikelijk was, dreigt het zicht verloren te gaan op de verhouding tussen moderne poëzie en de paradigma's daarbuiten. En daarmee op het fundamentele gegeven dat moderne poëzie ontstaat en bestaat in samenhang en conflict met die veranderlijke wereld.

Door ook de moderne poëzie te begrijpen als beperkt en beperkend paradigma, wil deze studie in de eerste plaats aanzetten tot een perspectief dat poëzie beschouwt in permanente verhouding tot de maatschappelijke denk- en leefvormen waartegen zij zich afzet en waaraan ze zich scherpst. De literatuurbeschouwing draait zich vast en doet zich tekort wanneer ze noties als ambiguïteit, onbeslisbaarheid, echec, impasse niet samen denkt met hun tegendeel: de mogelijkheid van plaatsbepaling, keuze, succes en doorbraak. Vanuit die mogelijkheid zijn de teksten geschreven die worden gerekend tot de belangrijkste uit de moderne literatuur. Dat maakt het nodig ze te zien in de dynamische samenhang met de paradigma's waartoe ze zich, vaak negatief, verhouden. Dit onderzoek deed dat bij dichters in wier werk beide houdingen worden aangetroffen: affirmatie van het primaat van de poëzie, én affirmatie van een paradigma buiten de poëzie.

Het doel hierbij was steeds meer inzicht te verkrijgen in modern dichterschap. Letterkundig onderzoek zou zich moeten blijven richten op de manier waarop literatuur een taalvorm is die schrijvers kiezen om ideologische conflicten te doordenken en te ensceneren. Wie zich beperkt tot de momenten waarop het dichterschap in crisis verkeert en het echec of impasse cultiveert, geeft zich over aan soort literair-historisch ramptoerisme. En daarmee aan de eigentijdse overtuiging dat er geen waarheid te vinden valt.

Tegelijkertijd is dit onderzoek deels zelf symptomatisch voor de beweging binnen het huidige literatuuronderzoek. De moderne canon wordt kritisch geëvalueerd en aangevuld met studieobjecten die lang in de periferie verkeerden. Begonnen veel van de toonaangevende neerlandici met studies naar paradigmatische dichters uit de moderne Nederlandstalige poëzie (Leopold, Nijhoff, Van Ostaijen, Marsman, Lucebert), de trend laat een toenemende distantie zien ten opzichte van literair werk door institutioneel en literatuursociologische onderzoeksperspectieven. In dit onderzoek hoopt echter, aan de hand van wat soms al te absoluut autonome literatuur heet, inzichtelijk te hebben gemaakt hoezeer dichters zelf streden met en nadachten over de begrenzingen van hun literaire projecten.

LITERATUUR

Aalders, Hendrik Gerrit

2005 *Van ellende edel. De criticus Slauerhoff over het dichterschap*. Amsterdam: Rozenberg Publishers.

Ackroyd, Peter

1984 *T.S. Eliot*. Londen: Hamilton.

Akker, W.J. van den

- 1984a 'Gedachten of gedaanten. Arthur van Schendels *Fratilamur* en de literaire context'. In *Literatuur*, jg. 1, 65-71.
- 1984b 'En marche vers le ciel. Over "Het lied der dwaze bijen"'. *De Revisor*, jg. 11, nr. 4, 72-79.
- 1985 *Een dichter schreit niet. De poëtica van M. Nijhoff*. Amsterdam: Veen.
- 1987 'De schrijver in een impasse; over "De schrijver" van M. Nijhoff (I)'. In *De Nieuwe Taalgids*, jg. 80, nr. 5, 386-406.
- 1989a 'De impasse van de schrijver; over "Impasse" van M. Nijhoff (II)'. In: *De Nieuwe Taalgids*, jg. 82, nr. 2, 121-134.
- 1989b 'Martinus Nijhoff, *Nieuwe gedichten*'. In A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure & M. Janssens (red.), *Lexicon van Literaire Werken* (p. 1-11, I-II). Groningen: Wolters Noordhoff.
- 1994 *Dichter in het grensgebied. Over de poëzie van M. Nijhoff in de jaren dertig*. Amsterdam: Bert Bakker.

Akker, W.J. van den & G.J. Dorleijn

- 1985 'Stemmen uit de redactie; Een documentaire over het redactiebeleid van *De gids* tussen 1916 en 1926'. In: W.J. Van den Akker et al. (red.), *Traditie en vernieuwing. Opstellen aangeboden aan A.L. Sötemann* (pp. 146-177). Utrecht/Antwerpen: Veen.
- 1986 "'Gij moet maar ijverig doorwerken". De jonge dichter M. Nijhoff en de tijdschriften'. In *Literatuur*, jg. 3, nr. 4, 211-222.
- 1989 'Satyr en Christoffoor of de motieven van een dichter'. In Kees Fens & Hugo Verdaasdonk (red.), *Op eigen gronden* (pp. 65-82). Utrecht: HES.
- 1991 'Poëtica en literatuurgeschiedschrijving'. In *De Nieuwe Taalgids*, jg. 84, nr. 6, 508-526.
- 1992 'Waar gaat Sebastiaan naar toe? over M. Nijhoffs "Het veer"'. In *De Nieuwe Taalgids*, jg. 85, nr. 1, 50-70.
- 1995 'Nijhoff, dichter uit de tijd na Baudelaire'. In Maarten van Buuren (red.), *Jullie gaven mij modder, ik heb er goud van gemaakt. Over Charles Baudelaire* (pp. 131-159). Groningen: Historische uitgeverij.
- 1997 *Dameskoor 'Het zingend vedertje' of de geschiedschrijving van de moderne Nederlandse poëzie*. Vakgroep Nederlands Universiteit Utrecht

Albach, Francine

2005 'Kerstmis op de planken. Het verhaal van een lekenspel'. In Hans van den Veen (red.), *Spelen onder spanning. Verhalen over theater tijdens de bezetting (1914-1945)*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland.

Anbeek, Ton

1990 *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1885-1985*. Amsterdam: Arbeiderspers.

Anker, Robert

1980 'Twee dichters uit een stuk'. In *Het parool* 21-11.

Aristoteles

1988 *Poëtica*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.

Auden, W.H.

1976 *Collected Poems*. Londen: Faber and Faber.

Bakker, Martin

1987 '*Ik zag de nieuwe brug*'. Een systematisch onderzoek naar het nieuwe van Nijhoffs *Nieuwe gedichten*, Amsterdam: V.U. uitgeverij.

Bank, Jan & Maarten van Buuren

2000 *1900: hoogtij van burgerlijke cultuur*. Den Haag: SdU uitgevers,.

Bartosik, Michel

2003 'Een blinkend web van wissels.'. In *Poëziekracht*, jg. 27, nr. 5, 18-2.

Baetens, Jan et al. (red.)

- 2003 *Modernisme(n) in de Europese letterkunde, 1910-1940*. Leuven: Peeters.
- 2005 *Modernisme(n) in de Europese letterkunde. Een ander meervoud*. Leuven: Peeters.
- Bates, Milton J.**
- 2007 'Stevens and the supreme fiction'. In: John N. Serio (red.), *The Cambridge Companion to Wallace Stevens* (pp. 48-61). Cambridge University Press.
- Bax, Sander**
- 2003 'Willem Jan Otten'. In Ad Zuiderent, Hugo Brems, Tom van Deel (red.), *Kritisch Literatuur Lexicon* (bijl. 88, p. 1-17, A1-3, B1-6). Houten [etc.]: Bohn Stafleu Van Loghum [etc.]
- 2007 *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur (1968-1985)*'s-Hertogenbosch: Next Academic.
- Beckett, Samuel**
- 1996 *Nohow on: Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho*. New York: Grove Press.
- Beijer, Céline & Jan de Vet**
- 2006 "'Eens veegt zich voor je ogen leeg de zee". Over "Water" en "Tijd" in *Op de hoge* van Willem Jan Otten'. In *Streven*, jg. 73, nr. 2, 150-160.
- 2008 'Alexander Redivivus stelt zijn vraag. Over de Alexander-gedichten in *Op de hoge* van Willem Jan Otten'. In *Jaarboek van de maatschappij der Nederlandse letterkunde*, Leiden, 27-54.
- 2010 'Het epos moest verbrand: de catastrofe rond Alexander'. In *Jaarboek van de maatschappij der Nederlandse letterkunde*, Leiden, 27-54.
- Berg, Hubert F. van den & Gillis J. Dorleijn**
- 2007 'Modernism(s) in Dutch Literature'. In Astradur Eysteinnsson & Vivian Liska, *Modernism. Vol. 2* (pp. 967-990). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Berg, Rien van den**
- 2009 'Welkom'. In *Liter* jg 12, nr. 53, 57-60.
- Berg, Willem van den & Piet Couttenier**
- 2009 *Alles is taal geworden: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Berkelmans, Frans**
- 2010 *En de vis is teken*. Nijmegen: Valkhof Pers.
- Bermann, Sandra**
- 1988 *The Sonnet over Time. A Studie in the Sonnets of Petrarch, Shakespeare and Baudelaire*. Chapel Hill & Londen: The University of Carolina Press.
- Bernaerts, Lars, Carl de Strycker & Bart Vervaeck (red.)**
- 2011 *Breuken en bruggen. Moderne Nederlandse literatuur/Hedendaagse perspectieven*. Gent: Academia Press.
- Bernet Kempers, K.Ph.**
- 1949 *Inleiding tot de opera Halewijn van Willem Pijper*. Rotterdam: Brusse.
- Beurskens, Huub**
- 1980 'Poëzie over poëzie: een doodlopende straat'. In *De groene Amsterdammer* 29-10.
- Beyers, Chris**
- 2001 *A History of Free Verse*. Fayetteville: The University of Arkansas Press.
- Bloem, Rein**
- 1971 'Herman Gorter: een momentopname'. In *Raster*, jg. 4, nr. 4, 435-440.
- 1975 'Het verhaal van de stadseend, in poëzie'. In *Vrij Nederland* 01-05.
- 1977 'Herman Gorter: Als brandend hout in vuur'. In *De Gids*, jg. 140, nr. 7, 501-504.
- 1980 'Op de grens tussen binnen en buiten', in *Vrij Nederland* 18-10.
- 2010 *Lees dat en herlees dat*. Amsterdam: Perdu.
- Boer, C. (et al. red)**
- 1994 *Het jonge hart. Het verhaal van de Vrijzinnig Christelijke Jeugd Centrale 1915-1985*. Zoetermeer: Boekencentrum.
- Böhl, Herman De Liagre**
- 1996 *Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd: Herman Gorter 1864-1927*. Amsterdam: Balans.
- 2007 'Het concept achter mijn biografie van Herman Gorter'. In Arjen Fortuin & Joke Linders-Nouwens, *Bespottelijk maar aangenaam* (pp. 109-122). Amsterdam: Lubberhuizen.
- Bonte, Rita**
- 1995 "'Het pad waarlangs wij kwamen stortte dicht". De Tweede Wereldoorlog in de poëzie van Martinus Nijhoff'. In *Literatuur*, jg. 12, nr. 2, 72-79.

- Boomsma, Graa**
1980 'Rond de Pan van Herman Gorter'. In *Politiek en cultuur*, jg. 40, nr. 3, 100-103.
- Bork, G.J. van & N. Laan (red.)**
1997 *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis 1800-2000. Poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur* (2^e dr.). Amsterdam: C.J. Aarts.
- Boven, Erica van & Mary Kemperink**
2006 *Literatuur van de moderne tijd: Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de negentiende en twintigste eeuw*. Bussum: Coutinho.
- Braak, Menno ter**
1949-51 *Verzameld werk*. Amsterdam: Van Oorschot.
- Braas, Ton**
1997 *Door het geweld van zijn verlangen. Een biografie van Matthijs Vermeulen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Braber, Helleke van den & Jan Gielkens (red.)**
2010 *In 1934: Nederlandse cultuur in internationale context*. Amsterdam: Querido.
- Bradbury, Malcolm & James McFarlane (red.)**
1976 *Modernism: 1890-1930*. [z.p.]: Penguin.
- Brandt Corstius, J.C.**
1934 *Herman Gorter, een bijdrage tot de kennis van zijn leven en werk*, Contact, Amsterdam.
1961 'Schopenhauer en de Europese letterkunde'. In *Rekenschap*, jg. 8, nr. 3, 134-144.
1981 *De dichter Herman Gorter. Drie opstellen*. 's-Gravenhage: BZZTôH.
- Bregman, Kees**
2007 *De stem uit de oneindigheid. Over de talige vormgeving van preken in het licht van poëzie en poëtica van Martinus Nijhoff*. Zoetermeer: Boekencentrum.
- Bremmer, Jan N., Wout J. van Bekkum & Arie L. Molendijk (red.)**
2006 *Paradigms, poetic and politics of conversion*. Leuven, Parijs, Dudley: Peeters.
- Brems, Hugo**
2006 *Altijd weer vogels die nesten beginnen: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Brink, H.M. van der**
1984 'Willem Jan Otten en de lyrische sensatie'. In *NRC Handelsblad* 11-05.
- Bronzwaer, W. (red.),**
1988 *T.S. Eliot. Een Amerikaan in Europa*. Baarn: Ambo.
1991 *Het eerste spoor. Opstellen over literatuur en moderniteit* (pp. 106-119). Baarn: Ambo.
1993 *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poëtica*. Nijmegen: Sun.
1999 'Poëzie en iconiciteit'. In *Forum der Letteren* 31, 2, 93-103.
- Brouwers, Ton**
2009 'Herman Gorter: Pan'. In A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure & M. Janssens (red.), *Lexicon van Literaire Werken* (82). Groningen: Wolters Noordhoff.
- Browne, E. Martin**
1969 *The Making of T.S. Eliot's Plays*. Londen: Cambridge University Press.
- Buiting, Henny**
2003 *De Nieuwe Tijd. Sociaaldemocratisch Maandschrift 1896-1921. Spiegel van socialisme en vroeg communisme in Nederland*. Amsterdam: Aksant.
- Buelens, Geert**
2001 *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Nijmegen: Vantilt.
- Bulhoff, F.**
1995 'Contrast en realiteit'. In *Forum der Letteren*, jg. 36, nr. 3, 236-246.
- Calinescu, Matei**
1986 'Modernism and Ideology'. In Monique Chefdor, Ricardo Quinones & Albert Wachtel (red.), *Modernism: Challenges and Perspectives* (79-93). Illinois: University of Illinois Press.
- Claes, Paul**
2000 *De gulden tak. Antieke mythe en moderne literatuur*. Amsterdam: De bezige bij.
2011 *Echo's echo's. De kunst van de allusie* (2^e dr.). Nijmegen: Vantilt.
- Clive, Scott**
1990 *Vers libre. The Emergence of Free Verse in France 1886-1914*. Oxford: Clarendon Press.
- Compagnon, Antoine**

- 1990 *Les cinq paradoxes de la modernité*. Parijs: Seuil.
- Conrad, Joseph**
- 2001 *Lord Jim*. Peterborough: Broadview.
- Cornelissen, Micky**
- 2001 *Poëzie is niet een spel met woorden. De criticus Willem Kloos temidden van zijn tijdgenoten*. Nijmegen: Vantilt.
- Custers, Lucien**
- 1995 *Dáár was de bron: de Beweging van Tachtig in de ogen van Albert Verwey*. Maarssen: De Ploeg.
- Daan, Tatjana & Victor Schiferli**
- 1990 'Poëzie is in alle opzichten het tegendeel van alles'. In *Nymph*, jg. 2, nr. 3, 14-23.
- Deel, T. van**
- 1980 [z.t.]. In *Trouw* 09-11.
- 1986 *De komma bij Krol en andere essays*. Amsterdam: Querido.
- 2008 *De troost van de vorm*. Amsterdam: Trouw.
- Dekker, Gerrit**
- 1926 *Die invloed van Keats en Shelley in Nederland gedurende die negentiende eeu*. Groningen: Wolters.
- Deysse, Lodewijk van**
- 1897 *Verzamelde opstellen: VIIe bundel*. Amsterdam: Scheltema en Holkema's Boekhandel.
- Diepeveen, Leonard**
- 2003 *The Difficulties of Modernism*. New York and Londen: Routledge.
- Diepstraten, Johan & Sjoerd Kuyper**
- 1980 *Dichters. Interviews*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Dijk, Yra van**
- 2005 *Leegte, leegte die ademt. Het typografisch wit in de moderne poëzie*. Nijmegen: Vantilt.
- Dijkhuis, Dirk W.**
- 1964 'Nijhoff en Eliot / Eliot en Nijhoff'. In *Merlyn*, jg. 2, nr. 6, 1-24.
- Donker, Anthonie**
- 1929 *De episode van de vernieuwing onzer poëzie (1880-1894)*. Utrecht: De Gemeenschap.
- 1956 *Nijhoff, de levensreiziger. Een schets van zijn dichterschap (2^e dr.)*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Doorenbos, Jenne Clinge**
- 1964 *Wisselend getij. Dichterlijke en politieke activiteit in Herman Gorters leven*. Amsterdam: Polak & Van Gennep.
- Doorman, Maarten**
- 1998 'Een dakraam in de hemel. Gedichten van Willem Jan Otten'. In *NRC Handelsblad*, 04-12.
- Dorleijn, Gillis J.**
- 1989 *Terug naar de auteur. Over de dichter M. Nijhoff*. Baarn: De Prom.
- 1990 'Waarom het werk van M. Nijhoff niet van Christelijke signatuur is'. In *Trouw*, 08-02.
- 1991 "'Je bent in Groningen, maar hier"'. Enkele opmerkingen over iconiciteit'. In Rien T. Segers (red.), *Visies op cultuur en literatuur: opstellen naar aanleiding van het werk van J.J.A. Mooij*. Amsterdam: Rodopi.
- 1993 "'Geen ster zal thans de gids meer zijn'". Over oude, nieuwe en verdwenen sterren bij M. Nijhoff'. In H. van Dijk, M.H. Schenkeveld-Van der Dussen & J.M.J. Sicking (red.), *In de 7^e hemel. Opstellen voor P.E.L. Verkuyl over literatuur en kosmos* (pp. 14-18). Groningen: Passage.
- 1995 'M. Nijhoff, Vormen'. In A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure & M. Janssens (red.), *Lexicon van Literaire Werken* (26). Groningen: Wolters Noordhoff.
- 2007 'Autonomy and heteronomy in the Dutch literary field around 1900'. In Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeijer & Liesbeth Korthals Altes (red.), *The Autonomy of Literature at the Fin de Siècles (1900 and 2000). A Critical Assessment* (pp. 121-144). Leuven, Parijs, Dudley: Peeters.
- 2009 'De plaats van tekstanalyse in een institutioneel-poëtische benadering'. In *Nederlandse Letterkunde*, jg. 14, nr. 1, 1-19.
- Dorleijn, Gillis J., Sjoerd van Faassen & Ageeth Heising**

- 2003 *Schepelingen van De Blauwe Schuit. Brieven van Bertus Aafjes, K. Heeroma, M. Nijhoff, S. Vestdijk en Hendrik de Vries aan F.R.A. Henkels, 1940-1946.* Den Haag/Amsterdam: Letterkundig Museum/Bas Lubberhuizen.
- Dorleijn, Gillis J. & Kees van Rees (red.)**
- 2006 *De productie van literatuur.* Nijmegen: Vantilt.
- Dorleijn, Gillis J. et al. (red.)**
- 2009 *Kritiek in crisistijd. Literaire kritiek in Nederland en Vlaanderen tijdens de jaren dertig.* Nijmegen: Vantilt.
- Drees, Willem**
- 1996 *Op de kentering. Een sociaal-democratische visie op Nederland en de wereld na de bevrijding* (2^e dr.). Amsterdam: Bert Bakker.
- Dresden, S.**
- 1980a *Symbolisme.* Amsterdam: De Arbeiderspers.
- 1980b 'Periodisering bij Herman Gorter'. In *Voor H.A. Gomperts bij zijn 65^{ste} verjaardag* (pp. 108-117). Amsterdam: Huis aan de drie grachten.
- Duffy, Cian**
- 2005 *Shelley and the Revolutionary Sublime.* Cambridge University Press.
- Duinkerken, Anton van**
- 1934 [z.t.]. In *De Tijd* 17-06.
- 1962 *Verzamelde geschriften. Deel II.* Antwerpen/Utrecht: Het Spectrum.
- Dunkelberg, Kendall**
- 1990 'The Structure of the Double Volta in Nijhoff's Experimental Sonnets'. In *Dutch Crossing*, nr. 41, 23-34.
- Easthope, Anthony**
- 1983 *Poetry as Discourse.* Londen/New York: Methuen.
- Ekkers, Remco**
- 2003 'Zij scheidt schoonheid. Willem Jan Otten en de toekomst van het katholieke dichten'. In *Poëziekrant*, jg. 27, nr. 5, 8-17.
- Eliot, T.S.**
- 1932 *Collected Poems 1909-1925* (5^e dr.). Londen: Faber & Faber Limited.
- 1939 *Collected Poems 1909-1935* (3^e dr.). Londen: Faber & Faber Limited.
- 1948 *Selected Poems.* Harmondworth/Middelsex: Penguin books.
- 1950 *The Sacred Wood* (7^e dr.). Londen: Methuen & Co. Ltd.
- 1962 *Gedichten / toneel en essays.* Haarlem: De Toorts.
- 1973 *The Complete Poems and Plays* (3^e dr.). Londen: Faber and Faber.
- 1976 *Selected Essays.* Londen: Faber and Faber Limited.
- 1983 *Gedichten.* Keuze uit zijn poëzie met commentaren samengesteld door W. Bronzwaer. Baarn: Ambo.
- 2002 *Collected Poems 1909-1962* (herdr.). Londen: Faber & Faber.
- Emig, Rainer**
- 1995 *Modernism in Poetry. Motivations, Structures and Limits.* Londen/New York: Longman.
- Endt, Enno**
- 1985 *Herman Gorter en J.H. Leopold: ontmoetingen op gehooraafstand.* Tilburg: Stichting J.H. Leopold.
- 1986a *Herman Gorter documentatie 1864-1897.* Amsterdam: Van Oorschot.
- 1986b *Mooi gebruld, leeuw. Over Frederik van Eeden, W. Versluys, Nescio, Aeg.W. Timmerman, Herman Gorter.* Amsterdam: Joost Nijsen.
- 1990a *Het festijn van Tachtig: de vervulling van heel groote dingen scheen nabij.* Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- 1990b. 'Gorters Verzen 1890-1990'. In *Ons Erfdeel*, jg. 33, nr. 3, 364-370.
- 1998 'Gorters lyriek in zeven uitgaven onder twee titels'. In *Literatuur*, jrg. 15, nr. 2, 96-99.
- Eszenyi, Réka**
- 2000 'Onbehagelijke ontmoetingen: over T.S. Eliots "The Love Song of Alfred Prufrock" en Martinus Nijhoffs "Awater"'. In Arjen van Leuvensteijn, Fred van Lieburg & Orsolva Varga (red.), *Károli-studies* (pp. 91-101). [z.p.]: Károli Gáspár Protestantse Universiteit.
- Eugelink, Liesbeth**

- 2007 *'Niets in mij gelooft dat'. Over religie in de moderne Nederlandse literatuur.* Nijmegen: Ten Have.
- Eybers, Elisabeth**
1995 *Versamelde gedigte.* Amsterdam: Van Oorschoot.
- Eyck, P.N. van,**
1958-64 *Verzameld werk.* Amsterdam: Van Oorschoot.
- Eysteinsson, Astradur**
1990 *The Concept of Modernism.* Ithaca/Londen: Cornell University Press.
- Eysteinsson, Astradur & Vivian Liska (red.)**
2007 *Modernism* (2 dln.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Fens, Kees**
1961 'Nijhoff als criticus. Kanttekeningen bij Verzameld proza'. In *De Tijd* 06-05.
1970 *Tussen gisteren en morgen. 'Journey of the Magi' van T.S. Eliot.* Bilthoven: Ambo.
- Ferguson, Frances**
1996 'Shelley's "Mont Blanc": What the Mountain Said'. In Peter J. Kitson (red.), *Coleridge, Keats and Shelley* (pp. 172-185). Basingstoke: MacMillan Press.
- Ferreira, M. Jamie**
1998 'Faith and the Kierkegaardian Leap'. In Alastair Hanney & Gordon D. Marino (red.), *The Cambridge Companion to Kierkegaard* (pp. 207-234). Cambridge University Press.
- Fokkema, D.W.**
1975 'Nijhoff's Modernist Poetics in European Perspective'. In D. W. Fokkema, E. Kunne-Ibsch, A.J.A. van Zoest (red.), *Comparative Poetics* (pp. 63-87). Amsterdam: Rodopi.
- Fokkema, D.W. & Ibsch, E.M.H.**
1984 *Het modernisme in de Europese letterkunde.* Amsterdam: De Arbeiderspers.
1987 *Modernist Conjunctions in European Literature 1910-1940.* Hurst: Londen.
- Fokkema, Redbad**
1974 'Nieuwe boeken'. In *Trouw* 09-09.
1980 'Het bevattingsvermogen te boven'. In *Trouw* 09-01.
1999 *Aan de mond van al die rivieren. Een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945.* Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Fontijn, Jan**
2003 *Kijk naar de vis.* Amsterdam: Van Oorschoot.
- Friedrich, Hugo**
1956 *Struktur der moderne Lyrik: von Baudelaire bis zur Gegenwart.* Hamburg: Rowohlt.
- Gay, Peter**
2008 *Modernism: the Lure of Heresy: from Baudelaire to Beckett and Beyond.* New York: Norton.
- Geel, Chr. J. van**
1971 *Het zinnijk.* Amsterdam: Van Oorschoot.
1973 *Enkele gedichten.* Amsterdam: Van Oorschoot.
1993 *Versamelde gedichten.* Amsterdam: Van Oorschoot.
- Geldof, Koenraad**
1997 'Het schandaal van de literatuur. Taylors metafysisch realisme in *Sources of the Self*'. In E. Cuyper & Willem Lemmens (red.), *Charles Taylor: een mozaïek van zijn denken* (pp. 83-104). Kapellen/Kampen: Pelckmans/Kok Agora.
- Gerhardt, Ida**
2010 *Versamelde gedichten.* Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.
- Germer, Rudolf**
1994 'T.S. Eliot's Religious Development'. In Marianne Thormählen (red.), *T.S. Eliot at the Turn of the Century* (pp. 91-104). Lund: Lund University Press.
- Gier, Vivian de**
2010 'Ik ben een Lucifer'. In *HP/De Tijd* 29-10.
- Gillaerts, Paul**
1987 *Roepend om gehoor te vinden. Een semiotische studie over de poëtica van Willem Barnard / Guillaume van der Graft.* Leuven/Assen: Universitaire Pers Leuven/Van Gorcum.

- 1988 'De vertaalpoetica van Martinus Nijhoff'. In R. van de Broeck (red.), *Literatuur van elders. Over het vertalen en de studie van vertaalde literatuur in het Nederlands* (pp. 129-137) Leuven/Amersfoort: Acco.
- 1995 'Er staat niet wat er staat. Een onderzoek naar de strategie achter de psalmberijmingen van Martinus Nijhoff'. In Henri Bloemen, Erik Hertog, Winibert Segers (red.), *Letterlijkheid, woordelijkheid* (pp. 96-111). Harmelen: Fantom.

Goedegebuure, Jaap

- 1981 *Op zoek naar een bezield verband*. Amsterdam: Van Oorschot.
- 1999 *Zee, berg, rivier: het leven van H. Marsman*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- 2000 'Niet zijn waar je bent: Over Willem Jan Otten'. In: *De Revisor*, jg. 27, nr. 1, 42-52.
- 2010 *Nederlandse schrijvers en religie 1960-2000*. Nijmegen: Vantilt.

Goedkoop, Hans

- 1996 *Geluk. Het leven van Herman Heijermans*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- 2004 *Een verhaal dat het leven moet veranderen*. Amsterdam: Augustus.

Goldman, Jane

- 2004 *Modernism 1910-1945: Image to Apocalypse*. Basingstoke [etc.]: Palgrave Macmillan.

Gordon, Lyndall

- 1999 *T.S. Eliot. An Imperfect Life*. New York/Londen: W.W. Norton.

Gorter, Herman

- 1890 *Verzen*. Bussum: Versluys.
- 1897a *De school der poëzie*. Bussum: Versluys.
- 1897b 'Spinoza's leer'. In *Tweemaandelijksch Tijdschrift*, jg. 4, nr. 1, 106-114.
- 1903 *Verzen*. Bussum: Versluys.
- 1905 *De school der poëzie* (3 dln.). Bussum: Versluys.
- 1912 *Pan. Een gedicht*. Bussum: Versluys.
- 1916a *Mei*. Bussum: Versluys.
- 1916b *Verzen*. Bussum: Versluys.
- 1916c *Pan. Een gedicht*. Bussum: Versluys.
- 1917 'Leidraad bij het lezen van Pan'. In *De Nieuwe Tijd*, jg. 22, 169-174.
- 1925 *De school der poëzie*. (2 dln.). Bussum: Versluys, Bussum.
- 1946 *Gedichten*. Gekozen en ingeleid door J.C. Brandt Corstius. Bussum: Van Dishoeck.
- 1948-52 *Verzameld werk* (8 dln.). Bussum/Amsterdam: Van Dishoeck/Querido.
- 1966 *Verzamelde lyriek tot 1905*, Athenaeum – Polak & Van Gennep, Amsterdam.
- 1977 *Verzen. De editie van 1890*. Baarn/Amsterdam: Ambo/Athenaeum—Polak & Van Gennep.
- 2002 *Mei. Een gedicht*. Bezorgd door Enno Endt & Mary Kemperink. Amsterdam: Van Oorschot.

Graft, Guillaume van der

- 1960 *Tussen twee stoelen*. Amsterdam: Holland.

's-Gravesande, G.H.

- 1982 *Vergeten en gebleven: literaire beschouwingen*. 's-Gravenhage: BZZTôH.

D'Haen, Theo

- 1990 'W.B. Yeats and Roland Holst: (S)Elective Affinities'. In *Yeats: An Annual of Critical and Textual Studies*, nr. 8, 49-70.
- 2000 'Lost in Translation? Nijhoff and Eliot'. In Dirk de Geest et al. (red.), *Under Construction: Links for the Site of Literary Theory. Essays in Honour of Hendrik van Gorp* (pp. 225-238). Leuven: University Press Leuven.
- 2006 'Yeats in the Dutch-language Countries'. In K.P.S. Jochem (red.) *The Reception of Yeats in Europe* (pp. 12-24). Londen/New York: Thoemmes Continuum.
- 2009 'Mapping Modernism: Gaining in Translation – Martinus Nijhoff and T.S. Eliot'. In *Comparative Critical Studies*, jg. 6, nr. 1, 21-41.

Halsema, J.D.F. van

- 1991 'Nijhoff in het licht van het modernisme'. In J.B. Weenink (red.), *Modernisme in de literatuur*. Amsterdam: V.U. Uitgeverij.
- 1992 'Penelope en haar paviljoenen'. In *Jan Campertprijzen 1992* (pp. 19-29). Baarn: De Prom, Baarn.
- 2006 *Epifanie. Momenten van verlichting en verschrikking in de Nederlandse literatuur rond 1900*. Groningen: Historische Uitgeverij.

- 2008 'Filosofie in de poëzie van J.H. Leopold: een rijke bron van ambivalentie'. In Philippus Breuker & Jan Gulmans (red.), *De dichters en de filosofen. Wijsgerige aspecten van de poëzie in Nederland rond 1900* (pp. 87-102). Leeuwarden: Friese Pers Boekerij.
- 2011 *Vrienden en visioenen. Een biografie van Tachtig*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Harding, Jason (red.)**
- 2011 *T.S. Eliot in Context*, Cambridge University Press.
- Harinck, George (red.)**
- 2010 *Opwaartse wegen? Een eeuw christelijke letterkunde*, Documentatiecentrum voor het Nederlands Protestantisme (1800-heden). Amsterdam: Vrije Universiteit.
- Heijne, Bas**
- 2004 *De werkelijkheid. Essays*. Amsterdam: Prometheus.
- Henkels, August**
- 1946 *Logboek van de Blauwe Schuit*. Amsterdam: Balkema.
- Heynders, Odile**
- 1998 *Langzaam leren lezen. Rodenko en de poëzie*. Tilburg: Syntax Publishers.
- 2002 'De man van de toekomst. Over de spinozistische gedichten van Herman Gorter'. In *Literatuur*, jg. 19, nr. 6, 339-347.
- 2006 *Correspondenties*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hilgersom, Anky (red.)**
- 1999 'Geld verdienen zal ik er nooit aan'. *Briefwisseling Ed. Hoornik en A.A.M. Stols, 1938-1954*. Den Haag: Letterkundig Museum.
- Hogendoorn, W.**
- 1964 'Nijhoffs "De vliegende Hollander"'. In *De Nieuwe Taalgids*, jg. 57, 220-230.
- Holzhaus, Hanneke**
- 1972 [z.t.], in *De Tijd* 28-11.
- Hoornik, Ed.**
- 1978 *Kritisch proza*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Iser, W. (red.)**
- 1966 *Immanente Ästhetik, Ästhetische reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Jager, Gert de**
- 1996 'Het geheim van het sonnet: de Tachtigers en de aantrekkingskracht van een literaire vorm'. In *Nederlandse Letterkunde*, jg. 1, nr. 4, 341-354.
- Jameson, Frederic**
- 2002 *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*. Londen/New York: Verso.
- Jansen, Ena**
- 1996 *Afstand en verbintenis. Elisabeth Eybers in Amsterdam*. Pretoria: Van Schaik akademies.
- Jong, J.M.J de**
- 1969 'De Bijbelse spelen van M. Nijhoff'. In *Voorrang aan de toekomst* (pp. 228-233). Nijkerk: C.F. Callenbach.
- Jong, Martien J.G. de**
- 1985 *Honderd jaar later. Over schrijvers en geschriften uit de Beweging van Tachtig*. Baarn: De Prom.
- Kadt, J. de**
- 1947 *Herman Gorter. Neen en ja*. Amsterdam: Van Oorschot.
- Kamphuis, G.**
- 1937 'Een dichter in de voorhoede'. In Bert Bakker, Barend de Goede en G. Kamphuis (red.), *De weegschaal. Essays van Protestantse letterkundigen*. Kampen: J.H. Kok.
- 1963 'Dichter en volk in het werk van Martinus Nijhoff'. In H. Wagenvoort (red.), *Schrijver en volk* (pp. 81-108). Den Haag: Servire.
- Kamphuis, J.**
- 1977 *Martinus Nijhoff. Dichter van een nieuwe Psalm 150*. Amsterdam: Ton Bolland.
- Keizer, Madelon de**
- 2009 "'God-allemachtig! Daar moet toch een norm zijn!'" Over het modernisme van Albert Verwey'. In Frank Bosman & Theo Salemink (red.), *Avantgarde en religie. Over het spirituele in de moderne kunst 1905-1955* (pp. 125-145). Utrecht: Van Gruting.
- Kellendonk, Frans**

- 1992 *Het complete werk*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Kempen, Hanneke van**
- 2006 “Die andere hangen zonder dit in de lucht”. Evolutie van samenhang in het werk van Herman Gorter’. In Dirk Van Hulle & Yves T’Sjoen (red.), *Denken op papier: tekstgenetische studies* (pp. 41-54). Antwerpen: AMVC-Letterenhuis.
- Kemperink, M.G.**
- 1988 *Van observatie tot extase. Sensitivistisch proza rond 1900*. Utrecht/Amsterdam: Veen.
- 2005 “De tijd die wij beleven is schoon”. Utopisme en Schoonheid rond 1900’. In *Neerlandica extra muros*, jg. 43, nr. 2, 1-19.
- Kenner, Hugh**
- 1960 *The Invisible Poet: T.S. Eliot*. Londen: W.H. Allen.
- 1964 *Flaubert, Joyce and Beckett. The Stoic Comedians*. Londen: W.H. Allen.
- Kierkegaard, Søren**
- 1995 *Wijsgerige kruimels of Een kruimeltje filosofie door Johannes Climacus uitgegeven door S. Kierkegaard & Het begrip angst door Vigilius Haufniensis, vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door J. Sperna Weiland*. Baarn: Ambo.
- Kloos, Willem**
- 1904 *Nieuwere literatuur-geschiedenis I-II. Veertien jaar literatuur-geschiedenis II*. Amsterdam: S.L. van Looy.
- 1905 *Nieuwere literatuur-geschiedenis III-V*. Amsterdam: S.L. van Looy.
- 1914 *Nieuwere literatuur-geschiedenis V*. Amsterdam: S.L. van Looy.
- 1916 *Nieuwere literatuur-geschiedenis VIII: Letterkundige inzichten en vergezichten*. Amsterdam: L.J. Veen.
- Knappert, L.**
- 1908 *De opkomst van het protestantisme in eene Noord-Nederlandsche stad: geschiedenis van de hervorming binnen Leiden van den aanvang tot op het beleg*. Leiden: Van Doesburgh.
- Knuvelde, G.P.M.**
- 1953 *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde van aanvang tot heden: Dl. 4: De geschiedenis van de Nederlandse letterkunde van 1875 tot heden*. 's-Hertogenbosch: Malmberg.
- 1971
- 1979 *Handboek tot de geschiedenis van de Nederlandse letterkunde. Dl. 4 (7^e dr.)*. 's-Hertogenbosch: Malmberg.
- Kok, Eric**
- 1998 ‘Denk je vrij, de duinen op en daarna nergens mij: Poëzie Otten meer voor het verstand dan voor het gevoel’. In *Noorhollands Dagblad*, 24-03.
- Komrij, Gerrit**
- 2001 *Vreemd pakhuis. Verspreide stukken*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Korpershoek, A.M.**
- 1937 ‘Nyhoff’s wending’. In *De Nieuwe Taalgids*, jg. 31, 298-307.
- Korteweg, Anton**
- 1975 ‘Poëtische eend op reis: gedicht van Willem Jan Otten tussen IJ en Westertoren’. In *Het Parool*, 29-11.
- Kregting, Marc**
- 2010 ‘De diamant der daad’. In *De Gids*, jg. 174, nr. 1, 103-116.
- Kuijper, Jan**
- 1989 ‘Regelmatig gingen regelen wateren: Gorter en het sonnet’. In Kees Fens en Hugo Verdaasdonk (red.), *Op eigen gronden: opstellen aan Prof. Dr. J.J. Oversteegen* (pp. 126-131). Utrecht: HES, Utrecht.
- Kusters, Wiel**
- 1988 *De geheimen van wikke en dille: aantekeningen over poëzie*. Amsterdam: Querido.
- 1989 *Pooltochten*. Amsterdam: Querido.
- Kuyper, Sjoerd**
- 1976 [z.t.], in *De nieuwe linie*, 14-04.
- Leopold, J.H.**
- 2006 *Verzamelde verzen: 1886-1925*. Amsterdam: Athenaeum–Polak & Van Genneep.

- Levenson, Michael (red.)**
1999 *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge University Press.
- Lijphart, A.**
1968 *Verzuiling, pacificatie en kentering in de Nederlandse politiek*. Amsterdam: De Bussy.
- Litz, Walton, Louis Menand & Lawrence Rainey (reds)**
2000 *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. VII, *Modernism and the New Criticism*. Cambridge University Press.
- Lockhorn, Elisabeth**
2001 *Geletterde mannen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Lokhorst, Emmy van & Bert Voeten (red.)**
1953 *In memoriam M. Nijhoff*. Utrecht: De Haan.
- Lukács, Georg**
2007 'The ideology of Modernism'. In Michael H. Whitworth (red.), *Modernism* (pp. 102-113). Malden: Blackwell.
- Luykx, Paul**
2007 '*Daar is nog poëzie, nog kleur, nog warmte*'. *Katholieke bekeeringen en moderniteit in Nederland, 1880-1960*. Hilversum: Uitgeverij Verloren.
- Mallarmé, Stephane**
1986 *Gedichten* (vert. Paul Claes). Amsterdam: Athenaeum—Polak & Van Genneep.
- Marsman, Hendrik**
1979 *Verzameld werk*. Amsterdam: Querido.
- Marx, Karl & Friedrich Engels**
2001 *Het communistisch manifest* (vert. H. Gorter). Amsterdam: De Dolle Hond.
- Marx, William**
2002 *Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry*. Arras: Artois Presses Université.
2008 *Het afscheid van de literatuur. De geschiedenis van een ontwaarding*. Amsterdam: Querido.
- Meeuwesse, A.C.M.**
1961 *Muziek en taal. Over poëzie en poëtië van Martinus Nijhoff en Paul van Ostaïjen*. Amsterdam: J.M. Meulenhoff.
1962 'Martinus Nijhoff en de kerkelijke traditie. De symboliek van Des Heilands tuin, een pinksterspel'. In *Tilliburgis. Publikaties van de katholieke leergangen*, nr. 10, 's-Hertogenbosch: Malmberg.
1970 'Inleiding'. In M. Nijhoff, *Een stoet van beelden zag ik langs mij gaan: schrijversgestalten*. Den Haag: Bert Bakker/Daamen.
- Meijsing, Doeshka & Carel Peeters (red.)**
1983 *Het favoriete personage*. Amsterdam: Raamgracht.
- Menand, Louis**
2007 *Discovering Modernism. T.S. Eliot and his Context* (2^e dr.) New York: Oxford University Press.
2000 'T.S. Eliot'. In Walton Litz, Louis Menand & Lawrence Rainey (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. VII, *Modernism and the New Criticism* (pp. 17-56). Cambridge University Press.
- Mertens, Anthony & Frits Prior**
1973 'Herman Gorter'. In Yves van Kempen et al. (red.), *Materialistische literatuurtheorie: de literatuurtheoretische opvattingen van Herman Gorter, Franz Mehring, Henriëtte Roland Holst, Th.W. Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Brecht en Georg Lukács* (pp. 55-73). Nijmegen: SUN.
- Middag, Guus**
1996 'Een goddelijk godvergeten Eden'. In *Tirade* 363, jg. 40, 183-197.
1999 *De eerste keer*. Amsterdam: Van Oorschot.
- Mussche, Achilles**
1946 *Herman Gorter, de weinig bekende*. Antwerpen: Ontwikkeling. 2^e
- Nicholls, Peter**
2009 *Modernisms: a Literary Guide* (2^e dr.). Houndmills: Palgrave MacMillan.
- Nietzsche, Friedrich**
2000 *Menselijk, al te menselijk. Een boek voor vrije geesten*. Amsterdam/ Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Nijhoff, M.**

- 1922 'De geestkracht der kunst'. In *De Gids*, jg. 86, nr. 9, 500-523.
- 1924 *Vormen*. Bussum: Van Dishoeck.
- 1926 *De wandelaar*. Bussum: Van Dishoeck.
- 1934 *Nieuwe gedichten*. Amsterdam: Querido.
- 1942 *De ster van Bethlehem*. Amsterdam/Utrecht: Ploegsma/VCJC.
- 1982 *Verzameld werk* (3 dln.). Amsterdam: Bert Bakker.
- 1990 *Een geur van hoger honing. Een bloemlezing uit zijn gedichten samengesteld en ingeleid door W.J. van den Akker & G.J. Dorleijn*. Amsterdam: Bert Bakker.
- 1993 *Gedichten. Historisch-kritische uitgave* (3 dln.). Verzorgd door W.J. van den Akker & G.J. Dorleijn. Assen/Maastricht: Van Gorcum.
- 1994 *De pen op papier. Verhalend en beschouwend proza, dramatische poëzie*. Gekozen en ingeleid door Wiljan van den Akker & Gillis Dorleijn. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker.
- 1995 *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker.
- 2008 *Dit zijn de daden waar ik mens voor was. De mooiste gedichten van Martinus Nijhoff. Samengesteld en van een nawoord voorzien door Thomas Möhlmann*. Amsterdam: Prometheus.

Oosterhuis, Huub

- 2011 *Ik versta onder liefde*. [z.p.]: Ten Have.

Otten, Willem Jan

- 1973 *Een zwaluw vol zaagsel: waarin opgenomen "Buiksluiten door het gras" en Spreuken voor de scheurkalender alsmede een korte levensbeschrijving van Jonathan Herfst*. Amsterdam: Querido.
- 1974 *Het keurslijf alsmede 'Onderkomen' en 'De nadagen': gedichten 1971-1973*. Amsterdam: Querido.
- 1975 *De eend: een epyllion*. Amsterdam: Querido.
- 1976 *Het ruim: gedichten 1973-1976*. Amsterdam: Querido.
- 1978 'De kunst van de pas opzij'. In *Vrij Nederland* 12-08.
- 1979 *Onbesliste beelden*, Meijer, Amsterdam.
- 1980a *Ik zoek het hier*. Amsterdam: Querido.
- 1980b *De eend*, tweede, herziene en uitgebreide druk. Amsterdam: Querido.
- 1980c 'Poetry is the supreme fiction, madame'. In *Vrij Nederland*, 18-10.
- 1981 'Uit angst voor een kunstzinnig woord'. In *Vrij Nederland*, 22-08.
- 1984a 'Het vloeibare moment: De historisch-kritische uitgave van Leopolds gedichten'. In *Vrij Nederland*, 28-01.
- 1984b 'Het fantoom van de karakterloosheid'. In *De Revisor*, jg. 11 nr. 6, 51-61.
- 1987a 'De onverzoenlijke liefde: poëzie van Elisabeth Eybers'. In *NRC Handelsblad*, 13-03.
- 1987b 'Wees niet bedroefd nu ik je wakker maak: gedichten van Eva Gerlach'. In *NRC Handelsblad*, 03-04.
- 1988 *Na de nachttrein*. Amsterdam: Querido.
- 1991 *Paviljoenen*. Amsterdam: Querido.
- 1993 in: Frits van der (red.), *De slag van Andriessen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- 1994a *Het was missen op het eerste gezicht: een keuze uit eigen werk*. Amsterdam: Van Oorschot.
- 1994b *De letterpilot: essays, verhalen, kronieken*. Amsterdam: Van Oorschot.
- 1994c *Ons mankeert niets*. Amsterdam: Van Oorschot.
- 1994d 'Een oefening in niet-doodzijn'. In *NRC Handelsblad*, 07-01.
- 1995 'Sprong of val?'. In *Parmentier*, jg. 6, nr. 3, 53-65.
- 1996 *De nacht van de pauw*. Amsterdam: International Theatre & Film Books.
- 1997a *De fuik van Pascal*. [z.p.]: Noordbrabants Genootschap.
- 1997b 'Eindelijk door het schip gegroet: bij de dood van Ida Gerhardt (1905-1997)'. In *Vrij Nederland*, 23-08.
- 1998 *Eindaugustuswind*. Amsterdam: Van Oorschot.
- 1999a *Oude mensen. Een tragi-komedie in vijf episoden*. Den Haag: Het Nationaal Toneel.
- 1999b *Het wonder van de losse olifanten. Rede tot de ontwikkelden onder de verachters van de christelijke religie*. Amsterdam: Van Oorschot.
- 2000a *Eerdere gedichten*. Amsterdam: Van Oorschot.
- 1999c 'Het raadsel van het verklaarde kwaad'. In Colet van der Ven, *Het kwaad. Visies en verhalen* (pp. 7-18). Breda: De Geus.

- 2000a *Eerdere gedichten*. Amsterdam: Van Oorschot.
- 2000b *Neuriënde mensen*. Schoonhoven: Perfect Service.
- 2001 'Het essay als duikplank'. In *Nederlandse Letterkunde*, jg. 6, nr. 4, 368.
- 2002a 'Het geboren sterfgeval: Over "Journey of the Magi" van T.S. Eliot'. In *Liter* jg. 5, nr. 25, 86-91.
- 2002b 'Over het herinneren van eeuwigheid'. In Johan Goud (red.), *Dichterlijke vereeuwigingen. Vijf dichters over tijd en eeuwigheid* (pp. 25-33). Groningen: Flanor.
- 2003a *Op de hoge: gedichten 1998-2003*. Amsterdam: Van Oorschot.
- 2003b *Braambos. Kleine tragedie van de vergeving in vier bedrijven*. Den Haag: Het Toneel Speelt.
- 2003c *De bedoeling van verbeelding: zomerdagboek gevolgd door zes gedichten*. Amsterdam: De Prom.
- 2006a *Een sneeuw en meer toneel*. Amsterdam: Van Oorschot.
- 2006b *Alexander. Tragedie van het succes*. Den Haag: Het Toneel Speelt.
- 2006c *Waarom komt u ons hinderen*. Amsterdam: Van Oorschot.
- 2008a *Welkom: gedichten 2003-2008*. Amsterdam: Van Oorschot.
- 2008b 'Eva in ballingschap. Notities bij een gedicht van Elisabeth Eybers'. In *Tirade* 422, jg 52, nr. 1, 41-48.
- 2008c 'Twintig manier om naar het Kind te kijken'. In *Liter* jg. 10, nr. 52, 2-10.
- 2008d 'Luis Bunuel lacht in zijn vuistje. In Tomás Pérez & José de la Colina (red.), *Buñuel over Buñuel* (pp. ix-xiii). Leiden: Menken Kassander & Wigman.
- 2009 *Onze lieve vrouwe van de schemering*. Amsterdam: Van Oorschot.
- 2010 *Niets heb ik van mezelf* (i.s.m. Kees Verheul & Clay Hunt). Amsterdam: Van Oorschot.
- 2010b 'Notities en vragen over het lichaam als man'. In Arie Boomsma & Stephan Sanders, *De man en zijn lichaam. Gesprekken over uiterlijk en innerlijk* (pp. 9-24). Amsterdam/Antwerpen: Contact.
- 2011 *Gerichte gedichten*. Amsterdam: Van Oorschot.
- Oversteegen, J.J.**
- 1969 *Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, Amsterdam.
- Paz, Octavio**
- 1976 *De kinderen van het slijk: van de romantiek tot de avant-garde*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Pearce, Joseph**
- 1999 *Literairy Converts. Spiritual Inspiration in an Age of Unbelief*. San Francisco: Ignatius Press.
- Perloff, Marjorie**
- 1985 *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Cambridge University Press.
- 2002 *21st-Century Modernism. The "New" Poetics*. Malden: Blackwell.
- Pfeijffer, Ilya Leonard**
- 2000 'Dit niet dat mijn hier uitzit'. In *Vrij Nederland*, 01-07.
- Plas, Michel van der**
- 2000 *Daarom, mijnheer, noem ik mij katholiek: biografie van Anton van Duinkerken*. Amsterdam/Tielt: Anthos/Lannoo.
- Poll, K.L.**
- 1980 'De macht van het oogt', in *NRC Handelsblad*, 24-10.
- Poortere, José de**
- 1960 *Martinus Nijhoff*. Brugge: Desclée De Brouwer.
- Pound, Ezra**
- 1971 *Literary Essays*. Londen, Boston: Faber and Faber.
- Quinones, Ricardo**
- 1985 *Mapping Literary Modernism: Time and Development*. Princeton University Press.
- Raat, G.F.H.**
- 2010 'Symbolisme'. In G.J. Bork & N. Laan (red.), *Van Romantiek tot Postmodernisme. Opvattingen over Nederlandse literatuur* (pp. 163-201). Bussum: Cotinho.
- Rainey, Lawrence (red.)**
- 1998 *Institutions of Modernism. Literary Elites and Public Culture*. New Haven: Yale University Press.
- 2005a *Modernism. An Anthology*. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell.

- 2005b *Revisiting The Waste Land*. New Haven/Londen: Yale University Press.
- 2005c *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. New Haven & Londen: Yale University Press.
- Reitsma, Anneke**
- 2000 'Wachten op Penelope. De poëzie van Willem Jan Otten'. In *Roodkoper*, jg. 5, nr.9, 40-45.
- Renders, Hans**
- 2004 *Gevaarlijk drukwerk: een vrije uitgeverij in oorlogstijd*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Reve, Gerard**
- 1998 *Verzameld werk, deel 1*. Amsterdam: L.J. Veen.
- Rimbaud, Arthur**
- 2006 *Gedichten. Een seizoen in de hel. Illuminations*. (vert. Paul Claes). Amsterdam: Athenaeum—Polak & Van Gennep.
- Rodenko, Paul**
- 1954a *Nieuwe griffels, schone leien: van Gorter tot Lucebert, van Gezelle tot Hugo Claus: een bloemlezing uit de poëzie der avantgarde*. Den Haag/Antwerpen: Daamen/De Sikkel.
- 1956 *Met twee maten. De kern van vijftig jaar poëzie*. Den Haag/Antwerpen: Daamen/De Sikkel.
- 1991 *Verzamelde essays en kritieken* (4 delen). Amsterdam: Meulenhoff.
- Roland Holst, Henriëtte**
- 1902 *De nieuwe geboort*. Amsterdam: Tierie & Kruyt.
- 1912 *De vrouw in het woud*. Rotterdam: Busse
- 1973 *Herman Gorter* (2^e dr.). Amsterdam: Querido.
- Romein, Jan & Annie Romein-Verschoor**
- 1971 *Erflaters van onze beschaving: Nederlandse gestalten uit zes eeuwen* (7^e dr.). Amsterdam: Querido.
- Rovers, Daniël**
- 2008 *De figuur in het tapijt. Op zoek naar zes auteurs*. [academisch proefschrift KUB].
- Ruiter, Frans & Wilbert Smulders**
- 1996 *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Rymenants, Koen et al.** (red.)
- 2010 *Literatuur en crisis. De Vlaamse en Nederlandse letteren in de jaren dertig*. Antwerpen: AMVC-Letterenhuis.
- Sanders, Matthijs**
- 2006a 'Nijhoff, Gide en de tekst als Europese ruimte'. In *Nederlandse Letterkunde*, jg. 11, nr. 1, 1-21.
- 2006b 'Er staat niet wat er staat. Nijhoffs vertalingen'. In *De Groene Amsterdammer*, 23-06.
- Schenk, M.G. & G. Louwrens Tichelman** (red.)
- 1945 *Geuzenliedboek: tweede vervolg*. [Amsterdam]: [D. van Veen].
- Schouten, Rob**
- 1998 'Maar liefst tot hier geraakt'. In *Vrij Nederland*, 21-11.
- Schutte, Xandra**
- 1999 "'We bestaan zover we met anderen samenhangen'". In Bekkering, Harry & Ad Zuiderent, *Jan Campert-prijzen 1999* (pp. 20-47). Nijmegen: Vantilt.
- Schutter, Freddy de**
- 2000 *Het verhaal van de Nederlandse literatuur. Band 3: De beweging van Tachtig, Van Nu en Straks, Interbellum*. Kappellen: Pelckmans.
- Shelley, Perce Byshe**
- 2004 *The complete poetry*. Baltimore: John Hopkins University Press
- Sicking, J.M.J.**
- 1964 'Tweemaal Heer Halewijn'. In *De Nieuwe Taalgids*, jg. 57, 253-259.
- Siertsema, Bettine**
- 2009 'De dichter, de historicus en de profeet: intertekstuele elementen in 'Voor dag en dauw'. In *Voortgang 27*, 57-84.
- Singer, Peter**
- 1999 *Marx*. Rotterdam: Lemniscaat.
- Smink, Francine**
- 1993 'Socialistische dichters, verenigt u!: de strijd van de dichter Adama van Scheltema tegen zijn socialistische kameraden'. In *Vooys*, jg. 11, nr. 1, 60-64.

Smith, Stan

1994 *The Origins of Modernism. Eliot, Pound, Yeats and the Rhetorics of Renewal*. New York: Harvester Wheatsheaf.

Smith, Stan (red.)

2004 *The Cambridge Companion to W.H. Auden*. Cambridge University Press.

Sötemann, A.L.

1976 'A non-spectacular modernist'. In Francis Bulhof (red.), *Nijhoff, Van Ostaïjen, 'De Stijl': modernism in the Netherlands and Belgium in the first quarter of the 20th century* (pp. 95-116). Den Haag: Martinus Nijhoff.

1985 *Over poëtica en poëzie. Een bundel beschouwingen*. Groningen: Wolters Noordhoff.

1991 'Martinus Nijhoff, "Het uur u"'. In A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure & M. Janssens (red.), *Lexicon van Literaire Werken* (11). Groningen: Wolters Noordhoff.

Spillebeen, Willy

1977 *De geboorte van het stenen kindje. Thematische analyse van het scheppend werk van Martinus Nijhoff*. Nijmegen/Brugge: Gottmer/Orion.

1997 'De geschiedenis van een sprookje of Historie du Soldat'. In *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* (pp. 194-211). Gent: KANTL.

Spinoza, Benedictus de

1895 *Ethica* (vert. H. Gorter). 's-Gravenhage: Loman en Funke.

Spruyt, Bart Jan

2001 'Van buiten, van boven'. In *Liter* jg. 4, nr. 16, 90-94.

Slauerhoff, J.J.

1931 'Gesol met een nalatenschap'. In *Nieuwe Arnhemsche Courant*, 20-06.

1958 *Verzamelde werken, dl. V, Proza*. Amsterdam: J. Lekkerkerker.

Sonnenschein, Johan

2007 'De dichter als broeder'. In *Awater*, jg. 6, nr. 1, 23-25.

2009 'Metafysisch tennissen'. Op: www.dereactor.org, 25-08-2009.

Steenhuis, Peter Henk

1999 'Wij zijn onze kindertijd'. In *Trouw*, 27-03.

2003 'Een gedicht valt je toe'. In *Trouw*, 30-08.

Steenhuis, Peter Henk & Theo de Boer

2008 *Denken over dichten: hartstocht en rede komen in contact*. Rotterdam: Lemniscaat.

Stevens, Wallace

1978 'Zes gedichten' (vert. Lloyd Haft). In *Tirade* 239, 390-395.

1990 *Collected poems*. New York: Vintage Books.

1997 *Een blauwdruk voor de zon*, (vert. Rein Bloem). Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.

Stralen, Hans van

2009 *Gehoor geven, een discursieve benadering van de religieuze bekering*. Amsterdam University Press.

Stuiveling, G.

1934a *Versbouw en rythme in den tijd van '80*. Groningen, Den Haag/Batavia: Wolters.

1934b 'Gorter's laatste poëzie'. In *Tijd en Taak*, 06-10.

1945 *Herman Gorters Kenteringssonnetten*. Amsterdam: De Bezige Bij.

1950 *Triptiek*. Amsterdam: Querido.

1964 *Herman Gorter. Twintig gedichten in handschrift*. Amsterdam: Meulenhoff.

1978 *Acht over Gorter. Een reeks beschouwingen over poëzie en politiek onder redactie van Garmt Stuiveling*. Amsterdam: Querido.

Taylor, Charles

1989 *Sources of the Self: the Making of the Modern Identity*. Harvard University Press.

2007 *A Secular Age*. Harvard University Press.

Thissen, Siebe

2000 *De spinozisten: wijsgerige beweging in Nederland (1850-1907)*. Den Haag: Sdu.

Toxopeus-Dirks, Helma & Peter H. Toxopeus

1990 *Hoe een leek tot spel kwam. Een geschiedenis van de dramatische vorming*. Amersfoort/Leuven: Acco.

Vaessens, Thomas

1998 *Circus dubio en schroom. Nijhoff, Van Ostaijen en de mentaliteit van het modernisme.* Amsterdam: De Arbeiderspers.

2006 *Ongerijmd succes. Poëzie in een onpoëtische tijd.* Nijmegen: Vantilt.

Vaessens, Thomas & Jos Joosten

2003 *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen.* Nijmegen: Vantilt.

Valk, Arno van der

2006 't Was waarlijk Pinksteren. Martinus Nijhoff in uniform'. In *De Parelduiker*, jg. 11, nr. 2, 53-66.

Vattimo, Gianni

1998 *Ik geloof dat ik geloof.* Nijmegen: Boom.

Vergeer, Koen

1999 'Denk je vrij, de duinen op en daarna nergens mij: Poëzie Otten meer voor het verstand dan voor het gevoel'. In *Noordhollands Dagblad*, 24-03.

Verhaar, Dik

1979 'Voorwoord'. In Herman Gorter, *Pan* (pp. V-XXIII). Amsterdam: Pegasus.

1980 'Rond de Pan en erin'. In *Politiek en Cultuur*, jg. 40, nr. 3, 104-107.

Verplancke, Marnix

1997 "'Ik word in mijn ziel volkomen kalm". De intellectuele zwerftocht van Herman Gorter' in: *Filosofiemagazine*, jg. 6, afl. 2, 8-13.

Vervaeck, Bart

1999a *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman.* Nijmegen: Vantilt.

1999b 'Tragedie of apocalyps. Het recente werk van Willem Jan Otten'. In *Ons Erfdeel*, jg. 42, nr. 2, 201-212.

Verwey, Albert

1898 'De School der Poëzie, door Herman Gorter'. In *Tweemaandelijksch Tijdschrift*, jg. 4, nr. 3, 476-477.

1901 *Stille Toernooien*, Versluys, Amsterdam.

1916 'Herman Gorter: Van Mei tot Pan'. In *De Beweging*, jrg. 12, nr. 12, 228-232.

1931 *Ritme en metrum*. Santpoort: C.A. Mees.

Verwey-Jonker, Hilda

1988 *Er moet een vrouw in. Herinneringen in een kentering van de tijd.* Amsterdam: De Arbeiderspers.

Vestdijk, Simon

1947 *Muiterij tegen het Etmaal deel 2. Poëzie en essay.* 's-Gravenhage: Stols.

1950 *De glanzende kiemcel. Beschouwingen over poëzie.* Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.

Vis, George J.

1987 *Tussen vloek en zegen: de poëzie van de jonge Nijhoff.* Bergen: Octavo.

Vos, Marjoleine de

2005 *Dichtersgesprekken. Over het maken en lezen van poëzie.* Amsterdam/Rotterdam: Prometheus/NRC Handelsblad.

Vries, Theun de

1980 *Martinus Nijhoff. Wandelaar in de werkelijkheid (2^e dr.).* 's-Gravenhage: BZZTôH.

1981 *Meesters en vrienden. Literaire herinneringen.* 's-Gravenhage: BZZTôH.

Warren, Hans

1981 'O lichtende gloed van het socialisme'. In *Provinciale Zeeuwse Courant*, 06-06.

1991 'Nieuwe gedichten van Willem Jan Otten: jou willen is je missen'. In *Leidsch Dagblad*, 18-04.

Weij, Jan-Willem van der

1997 *Beweging en bewogenheid: het prozagedicht in de Nederlandse literatuur aan het einde van de negentiende eeuw.* Amsterdam: Thesis.

Wilson, Edmund

1948 *Axel's Castle: a Study in the Imaginative Literature of 1870-1930.* New York: Norton.

Woestijne, Karel van den

1949 *Verzameld werk.* Bussum: Van Dishoeck.

Waard, Elly de (red.)

1979 *Chr. J. van Geel.* Utrecht: Reflex.

Zuiderent, Ad

1980 'In het dichtelijke spoor van Jorge Borges'. In *De Tijd*, 12-12.

1991 'Verwant aan Penelope'. In *Trouw*, 16-05.

Zuiderent, Ad & Evert van der Starre (red.)

2001 *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels*. Amsterdam University Press.

Zuiderent, Ad, Ena Jansen & Johan Koppenol (red.)

2004 *Een rijke bron: over poëzie*. Groningen: Historische Uitgeverij.

Zutt, Lida

2000 "'Toen zich mijn handen tot geen daad meer hieven". Martinus Nijhoff tussen *décadence* en Modernisme'. In *Voortgang, jaarboek voor de neerlandistiek*, nr. 19, 7-42.

Zwagerman, Joost

1993 *Collega's van God: portretten en polemieken*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

Zonder auteursnaam

1954 *Martinus Nijhoff*. Den Haag/Amsterdam: Daamen/Van Oorschot.

1968 *Psalmen. Nieuwe berijming*. Interkerkelijke Stichting voor de Psalmberijming.

2004 *Bijbel*. Heerenveen/'s-Hertogenbosch: NBG/Katholieke Bijbelstichting.

APPENDIX 1

TABELLEN BIJ HOOFDSTUK 2 – HERMAN GORTER

	Regels per strofe	Frequentie (% van 338)
1.	4	182 (53,8)
2.	2	30 (8,9)
3.	6	23 (6,8)
4.	20	17 (5,0)
5.	3	15 (4,4)
6.	5	14 (4,1)
7.	8	12 (3,5)
	12	12 (3,5)
9.	9	8 (2,3)
10.	11	6 (1,8)
Totaal		319 (94,3)
Tabel 2.1 (§II.1). Meest voorkomende strofevormen in <i>Verzen</i> 1890		

	Versbouw	Frequentie (% van 86)
1.	4-4-4	11 (12,8)
2.	4-4-2	8 (9,3)
3.	4-4	5 (5,8)
4.	4-4-4-4	3 (3,5)
	4	3 (3,5)
	2	3 (3,5)
	10	3 (3,5)
8.	12	2 (2,3)
	17	2 (2,3)
	6-2	2 (2,3)
Totaal		42 (48,9)
Tabel 2.2 (§II.1). Meest voorkomende versvormen in <i>Verzen</i> 1890		

Zang	Gemiddeld aantal regels per strofe	Aantal rijmparen met een witregel (%)
I.	26,7	3 (6,3)
II.	19,0	7 (5,9)
III.	15,4	6 (12)
Totaal	19,9	16 (7,3)
Tabel 2.3 (§III.1). Strofering in <i>Mei</i>		

Jaar	Titel	Banden	Gedichten	Nieuwe gedichten (%)
1890	<i>Verzen</i>	1	86	86 (100)
1897	<i>De school der poëzie</i>	1	168	111 (66)
1903	<i>Verzen</i>	1	90	90 (100)
1905	<i>De school der poëzie</i>	3	265	19 (7)
1916	<i>Verzen</i>	2	136	1 (1)
1925	<i>De school der poëzie</i>	2	136	0 (0)

Tabel 2.4 (§IV). Aantal nieuwe gedichten bij bundeling

Deel	Regels	Zinnen	Regels per zin	Zinnen beginnend met En (%)
I.	123	26	4,7	7 (26)
II.	27	4	6,8	1 (25)
III.	25	3	8,3	2 (67)
IV.	84	13	6,5	9 (69)
V.	22	9	2,4	1 (11)
VI.	58	7	8,3	3 (43)
VII.	42	4	10,5	4 (100)
VIII.	50	11	4,5	5 (45)
Totaal	431	77	5,6	33 (43)

Tabel 2.5 (§IV.1a). 'De dagen' in getallen

Afdeling	Gedichten	Sonnetten (%)
I.	57	0
II.	61	32 (52)
III.	50	23 (46)
Totaal	168	55 (33)

Tabel 2.6 (§IV.1b). Aantal sonnetten in *De school der poëzie* 1897

Bundel	Gedichten	Sonnetten (%)
<i>Verzen</i> 1890	86	0
<i>De school der poëzie</i> 1897	168	55 (33)
<i>Verzen</i> 1903	90	20 (22)
<i>De school der poëzie</i> 1905	264	46 (17)
<i>Verzen</i> 1916	144	16 (11)

Tabel 2.7 (§IV.1b). Aantal sonnetten in Gorters lyriekbundels

Afdeling	Aantal gedichten	Aantal sonnetten (%)
1	88	0 (0)
2.1	43	14 (33)
2.2	25	9 (36)
2.3	54	16 (30)
3.1	18	0
3.2	15	0
3.3	22	3 (14)
Totaal	265	46 (17,3)

Tabel 2.8. (§IV.1b). Aantal sonnetten in *De school der poëzie* 1905

Zang	Mei 1889 (%)	Pan 1912 (%)
I	1311 (30)	1282 (28)
II	2287 (52)	2576 (57)
III	783 (18)	677 (15)
Totaal	4381 (100)	4535 (100)

Tabel 2.9. (§IV.1c). Aantal regels per zang in *Mei* en *Pan*

APPENDIX 2.

TABELLEN BIJ HOOFDSTUK 3 – M. NIJHOFF.

Bundels	Gedichten	Sonnetten (%)	Strofes (gem.)	Kwatrijnen (%)	Versregels (gem.)
<i>De wandelaar</i>	48	36 (75)	191 (4,0)	110 (64)	686 (14,3)
<i>Vormen</i>	39	15 (38)	170 (4,4)	109 (64)	679 (17,4)
<i>Nieuwe gedichten</i>	15	8 (53)	87 (5,8)	52 (28)	750 (50)
Totaal	102	59 (58)	448 (4,4)	271 (51)	2215 (20,7)

Tabel 3.1 (§III.1). Versvormen in Nijhoffs eerste drie bundels (naar eerste drukken)

Periode	Publicatieplaats	Totaal	Over poëzie (%)
1920-1923	<i>Het Nieuws van den Dag</i>	70	8 (11,4)
1924-1927	<i>Nieuw Rotterdamsche Courant</i>	103	87 (84,5)
1926-1933	<i>De Gids</i>	56	17 (30,4)
1926-1933	Totaal	229	112 (48,9)

Tabel 3.2 (§III.2a). Aantal poëziebesprekingen per medium

Tijd	Plaats	Aantal (%)
1920-23	<i>Het Nieuws van den Dag</i>	70 (24)
1924-27	<i>Nieuw Rotterdamsche Courant</i>	103 (35,3)
1926-33	<i>De Gids</i>	56 (19,2)
1934-39	<i>Critisch Bulletin</i>	26 (8,9)
1939-40	<i>NRC</i>	14 (4,8)
1941-47	<i>De Gids</i>	11 (3,8)
1945-49	<i>Vrij Nederland</i>	7 (2,4)
1951-53	<i>Critisch Bulletin</i>	5 (1,7)

Tabel 3.3 (§IV). Aantal kritieken per medium

Jaar	Titel	Aanleiding	Regelaantal & genre
1934	'Het jaar 1572'	25 ^{ste} verjaardag	59, gedicht
1936	<i>In Holland staat</i>	Huwelijk Juliana en	758, drama
1938	'Samenspraak'	Geboorte Beatrix	32, gedicht
1939	'Veertig jaar'	40-jarig jubileum	70, gedicht
1948	'Prinses	50-jarig jubileum	60, gedicht
1948	'De klok en de	Kroning Juliana	979, drama

Tabel 3.4 (§IV.1a). Nijhoffs poëzie voor het Nederlands Koningshuis.

APPENDIX 3

TABELLEN BIJ HOOFDSTUK 4 – WILLEM JAN OTTEN

Reeks	% witregels per gedicht	Gem. regelaantal per gedicht	Gem. aantal zinnen per gedicht	Gem. aantal versregels per zin
<i>Na de nachttrein 3</i>	8	16	8	1,9
<i>Na de nachttrein 4</i>	8	16	8	1,9
<i>Paviljoenen 3</i>	8	16	4,6	3,4
<i>Paviljoenen 1</i>	15	26	4,5	5,7
<i>Paviljoenen 2</i>	8	11	4,6	2,3
Tabel 4.1 (§II.2b). Vormstatistiek rondom de Penelopereeks in <i>Paviljoenen</i>				

Bundel	Regels	Witregels
<i>Een zwaluw vol zaagsel</i>	7,0	16
<i>Het keurslijf</i>	6,7	9
<i>Het ruim</i>	7,2	1
<i>Ik zoek het hier</i>	21,1	10
<i>Na de nachttrein</i>	14,4	8
<i>Paviljoenen</i>	18,0	12
Tabel 4.2 (§III.1). Gemiddeld aantal regels en witregels per gedicht per bundel		

Bundel	Gem. aantal regels per gedicht	Gem. aantal witregels
1971, <i>Het zinrijk</i>	4,5	9
1973, <i>Enkele gedichten</i>	4,9	6
1974, <i>Het keurslijf</i>	6,7	8
1976, <i>Het ruim</i>	7,2	1
1977, <i>Chrysanten, roeiers</i>	15,2	21
1980, <i>Begin is nooit begin</i>	17	22
Tabel 4.3 (§III.1). Ottens versvormen tussen Chr. J. van Geel en Hans Faverey		

Bundel	Gedichten	Waarvan voorgepubliceerd (%)	Ongebundeld (%)
<i>Het Ruim</i>	24	22 (92)	9 (29)
<i>Ik zoek het hier</i>	22	18 (82)	4 (18)
<i>Na de nachttrein</i>	50	23 (46)	26 (52)
<i>Paviljoenen</i>	27	19 (70)	1 (5)
<i>Eindaugustuswind</i>	70	19 (27)	5 (20)
<i>Op de hoge</i>	59	39 (66)	11 (22)
<i>Welkom</i>	48	24 (50)	5 (17)
<i>Gerichte gedichten</i>	31	24 (77)	4 (14)
Tabel 4.4 (§II.1). Voorpublicaties vanaf 1976			

Bundel	Totaal	Afd. 1	Afd. 2	Afd. 3	Afd. 4	Afd. 5
<i>Na de nachttrein</i>	8	8	9	8	3	X
<i>Paviljoenen</i>	12	15	8	8	x	X
<i>Eindaugustuswind</i>	14	4	8	7	13	34
<i>Op de hoge</i>	20	15	27	x	x	x
<i>Welkom</i>	10	11	6	13	15	x
<i>Gerichte gedichten</i>	13	16	6	15	x	x
Tabel 4.5 (§IV.1a). Percentages witregels per bundel, per afdeling						

SUMMARY

This thesis tries to find an answer to why most studies on the work of the poets that are central to our understanding of modern Dutch poetry discuss only a small part of their complete poetic works. It questions the assumption in the academic study of literature that a select number of works embodies the central themes and occupations of modern poetry most clearly. Those parts of these poets' oeuvres in which they question or even move away from from what I call the 'paradigm of modern poetry' are ignored in most studies on their work. This study, however, argues that a focus on exactly those works that are being marked as making a transition or even departing from this paradigm is crucial to a more comprehensive understanding of modern poetry. The main questions in this study are how these poets change their views on their poethood and poetry, what made them change their way of writing, what made them put the modern paradigm aside, and what the way they have been studied up till now tells us about the conception of modern poetry in the study of literature. Central in this study are the works of Herman Gorter (1864-1927), Martinus Nijhoff (1894-1953), and Willem Jan Otten (1951).

Departing from the case of the most paradigmatic modern poet, T.S. Eliot, this study puts forward a new model that charts the complete development of modern poets. Taking into account those parts of their oeuvres that are deemed 'modern' as well as, crucially, those writings that preceded and followed, I move away from conceptions that see these latter parts as 'prologues', on the one hand, and 'discontinuities' or even 'betrayals', on the other. In the case of Eliot it is often assumed, for example, that his conversion to Anglo-Catholicism was the end of his modernism. The model that I develop here, however, reassess these poets' oeuvres and adopts a view of modern poethood as essentially dynamic, thereby seeing the different parts of these oeuvres as equally important phases.

The introductory chapter of this study argues that, due to its perceived shortcomings, modern poets deliberately left the 'paradigm of modern poetry' they helped create themselves. Initially, the transition of their first works to their 'modern masterworks' cohered with their affirmation of what I have called 'the primacy of poetry': the conviction that poetry can do more than other forms of language. Judging paradigms other than modern poetry as insufficient, these poets saw poetry as, in the words of Wallace Stevens, 'the supreme fiction'. Modern poetry in their view was characterized by negativity in that it refuted other socio-symbolic systems of rationality, religion and politics. In their most modern works, these poets detached themselves thoroughly from these paradigms in order to create poems that they saw as credible alternatives. The fact, however, that after these central works a number of these poets reaffirmed the paradigms they refuted earlier on leads to the conclusion that modern poetry, as a paradigm, did not live up to their expectations. This study tries to understand what made them dismiss modern poetry as a credible paradigm, and what led them to the negation of the primacy of poetry.

In the three chapters at the core of this study three Dutch poets are being read within this conceptual framework. Herman Gorter and M. Nijhoff both have written works that have a firm place in the history modern Dutch poetry: Gorter is considered the 'first modern', Nijhoff the central modernist. In both cases, though, their position is based on the work of only a small period. After his avant-garde work around 1890, Gorter turned to Marxism. Nijhoff left the purely literary context that he defended and explored in his criticism and poetry in the third decade of the twentieth century and developed a poethood that was closely connected to different communities in the broader Dutch society, including religious groups. The last chapter, on the contemporary poet Willem Jan Otten, looks at his recent work in which he adapts a

religious point of view to address the flaws of modern poetry and its paradigm, which he had explicitly affirmed in an earlier stage of his career. All three chapters analyse the dynamics in the works of these poets on three different levels: formal, intertextual and paradigmatic. In the concluding chapter the results are brought together in a comprehensive perspective on the dynamics of modern poethood.

Formally, the modern paradigm correlated with the emergence and development of free verse as the formal consequence of the modern primacy of poetry. All three cases show a negation of traditional form that led to a more or less free verse. This affirmation of free verse, though, turned out to be temporary. In the Dutch context, Gorter was the poet who invented free verse, but he returned to sonnets shortly afterwards and eventually left his lyricism behind for epic poetry. After a few years of mainly writing sonnets, Nijhoff stopped seeing this verse form as the most appropriate one, created numerous other lyrical, epical and dramatic forms, and ended with writing verse dramas. Otten opened his closed early poetry with his affirmation of free verse, but later on chose a more strict versification, which can be read as a negation of the paradigmatic modern form of free verse. This leads to the conclusion that the more free verse becomes an indication of modernity, the more the semantic potential of poetic form is being acknowledged. For the first moderns, free verse was a denial of fixed formal patterns. When free verse had been established as modern, fixed forms too became meaningful, namely as a choice against the modern paradigm.

Intertextually, these modern poets created poems that did not derive their meanings primarily from texts outside the poem itself. The modern poem became to be seen as its own architext. To achieve that, these poets had to surpass those texts that influenced them. Artistic rivalry led to their most modern works: emulation was the intertextual consequence of the primacy of poetry. Gorter tried to achieve this with his 'break with all tradition' in 1890, Nijhoff by leaving the Dutch context for an international, modernist perspective. When they started to relate their poetry explicitly to other text, they defied the modern paradigm intertextually. The way Gorter subsumed his poetry to the philosophy of Spinoza was a radical example of this negation. Nijhoff started to relate his poetry more openly to other texts after his most modern works, and added many classical writers to his formally modernist horizon. Otten explicitly tried to modernize his poetry by following modernist examples, as he strove to emulate them to become a modern poet himself. After his most modern works, Otten turned to other literary converts – his emulation became Christian instead of modern. In this context, what I have called 'modern emulation' indicates the modern poet choosing to build on the work of other modern poets, thereby consciously emulating them to become a modern poet himself.

The main conclusion of this thesis is that in order to reach a comprehensive understanding of the oeuvres of these poets, the various phases of their poethood have to be studied in relation to each other. By investigating what happens when modern poets reach the end of and depart from the modern paradigm, a clearer view can be offered of both the potential and shortcomings it had for these writers. Claiming that the works of poets written after they left the modern paradigm are redundant, as has often been done in the academic study of their work, denies the dynamics of their oeuvres and the paradigm. By thinking discontinuity together with continuity, seemingly inconsistent poethoods turn out to have an internal dynamics the study of which leads to a richer apprehension of their works.

WOORDEN VAN DANK

...ze schieten dan wel te kort – hier zijn ze terecht. Aan de instituten die het mogelijk maakten volop en comfortabel poëzie te bestuderen: de stedelijke Universiteit, het Instituut voor Cultuur en Geschiedenis en de opleiding Moderne Nederlandse Letterkunde, die me gastvrij het vierde verdiep liet doorlopen. Aan mijn promotor Thomas Vaessens, die heel wat moest lezen dat vernietigd kan worden maar door zijn stellig optimisme en zijn vermogen ook om uit de wolligste passages de draad op te diepen, me naar de vorm van een defensibele dissertatie heeft begeleid. Aan mijn kamer- en ganggenoten, die er de blijmoed inhielden – speciaal aan Beyke, Edwin, Nico, Jan, Femke voor het gehef en geklets.

Het parcours van dit proefschrift kende zijn dynamiek. Dat het geen echec leed, dank ik aan Dick, leermeester en aanmoedigend criticaster – alles in vriendschap. Aan mijn vrienden, die ik bleef beloven dat het bijna af was zonder bewijs te leveren – tot ze een streep zetten waar nodig: Jan-Willem, Triek, Paul, Daniël en Gijsbert. Aan mijn ouders voor hun zorg, mijn broers voor broederschap, mijn lieve zus, en mijn grote liefde Anne voor juist die – Tot hier en verder!