

Men is de mens niet

HUMANISMEOPVATTINGEN BIJ
JAN G. ELBURG EN (IN HET BIJZONDER)
GERRIT KOUWENAAR

Wiel Kusters

1. Humanismekritiek

In elke traan is
een maanvis
een gezouten vrouw
een park in de herfst
en een pose van partizaan
huil dan van humanisme
mijn kindje
huil dan van humanisme

Zo begint Jan G. Elburgs gedicht 'liedje', uit de bundel *Laag Tibet* van 1952. (Elburg, 1975, 31)

Er werd in de jaren na de tweede wereldoorlog veel over 'humanisme' gesproken, en ook in dit gedicht wordt het door de maatschappelijk betrokken dichter ter sprake gebracht. De wijze waarop dat gebeurt, is niet bijzonder verheven: ironie lijkt de toon van de geciteerde regels te bepalen. Het hier bedoelde humanisme druipt van onechtheid en sentiment, het is een weke en huilerige aangelegenheid. Zelfs de partizaan, die een humanisme 'met haar op de tanden'¹ zou kunnen vertegenwoordigen, is hier niet dan als 'pose' aanwezig. Bezien we hierna de tweede strofe, dan lijkt dit (kennelijk als 'vrouwelijk' geconnoteerde) humanisme zich ook slecht te verdragen met gevoelens van vrijheid aan de kant van de dichter:

in elke handdruk
een barkruk
een jarretelle
een branddeur
en een ladder parijs in
maar als je nu dacht dat je pleinenvrees
aan een oneindige ruimte zou leren
mis ben je meisje
mis ben je

Mogelijkheden tot erotiek lijken overal voorhanden, net als gelegenheden om aan beginnende relaties te ontsnappen, het nog veel meer belovende 'parijs' in. De dichter is dan ook niet van zins zijn 'oneindige ruimte' prijs te geven en zich zwaar beperkende 'pleinenvrees' op de hals te halen.

Het humanisme dat Elburg (die tijdens de bezetting lid is geweest van een gewapende verzetsgroep) in de eerste strofe van zijn onpretentieuze 'liedje' ten tonele voert, is geen hoog ideaal en nog minder een robuuste en respectabele praktijk. Het lijkt iets van vroeger, niet meer van 'deze tijd'.

Wie zich Elburgs politiek en maatschappelijk engagement in de naoorlogse jaren voor de geest haalt, zijn communistische gezindheid (vgl. Kusters, 1982), zal zijn ironische omgang met het 'humanisme' beter begrijpen. Voor het marxisme immers was dit verbonden met een burgerlijk-individualistische en subjectivistische wereldbeschouwing, net als het existentialisme, dat de mensen ertoe zou aansporen 'te blijven steken in een quiëtisme van de wanhoop' en zou uitdraaien op een 'contemplatieve' filosofie: burgerlijke luxe.² (Sartre, 1980, 5)

Het existentialisme, dat zich nu ook nog humanistisch noemde (zie noot 2), werd door schrijvers en intellectuelen van marxistische snit, met wantrouwen gezien. Ook Gerrit Kouwenaar, die in 1947 en 1948 als kunstrecensent bij het communistische dagblad *De Waarheid* werkte (Ter Wee, 1983) laat daarvan iets blijken in zijn gedicht 'elba', opgenomen in de bundel *achter een woord* (1953). Daarin is sprake van 'kolonel sartre', van de 'angst' die 'in parijs huist' (Kouwenaar, 1982, 24). Die angst is de existentialistische 'angst', samenhangend met de totale en verregaande verantwoordelijkheid van de zich engagerende mens. Maar het is ook de angst die een gevolg was van de zich ontwikkelende koude oorlog, de in marxistische ogen opgeklopte angst voor de Sovjet-Unie als westers alibi voor extra bewapeningsinspanningen. In de schaduw van deze als het ware samenvallende angsten verschijnt de filosoof Sartre als hoge militair.³ In zijn opstel 'Poëzie is realiteit', gepubliceerd in 1948 in *Reflex: orgaan van de Experimentele Groep in Holland*, schreef Kouwenaar dat de Nederlandse poëzie, onder miskenning van de door Gorter aanbeoordeelde bronnen van een nieuwe creativiteit, een 'kwasi-romantisch obscuur straatje' was ingeslagen met veel bedden en boezems en onherroepelijk doodlopend op een soort Sartristisch Place du Tertre, met als afwisseling nu en dan wat burgerlijk "klein geluk". (Kouwenaar, 1948, 22) Het ziet er overigens naar uit, dat Kouwenaar zich later met een groter gevoel van affiniteit open heeft gesteld voor een existentialistisch wereldbeeld. Sporen daarvan zijn zichtbaar tot in werk uit de jaren zestig.⁴

In zijn bundel *De vlag van de werkelijkheid* (1956) publiceerde Elburg een gedicht onder de titel 'Sartre' (Elburg, 1975, 98):

Sartre

Zo kon het ook gebeuren
dat ik eenvoudig een houten bril zou timmeren
om opnieuw bos te zien en
hoe ik weer klein onder berken danste
naakt met de naakte meisjes
wier pa een socialistisch onderwijzer was
ik weet het was negentien vijftientig
dan schreide ik tranen van hars

zo kon het ook gebeuren
dat ik dezer dagen geheel een man was
als deze burgerlijke denkers beschrijven
ai, ja, hun geliefkoosd gevoel
dat ons doet slapen in poetslappen

het was winter en de ruige duiven
zwegen.
niets van vrede.
zij kenden mij niet toen ik klein was.
om eerlijk te zijn
zij hebben mij zelfs nu niet bekeken.

Ook in dit gedicht gaat het onmiddellijk over sentiment. Om nostalgie naar natuur en socialisme, bezien door een idealistische bril. Die bril, van hout, roept datgene op wat de dichter wil zien: bomen, bos – en daarin verschijnen dan die andere beelden uit 1925. En ook zijn daar dan de onvermijdelijke tranen: ‘tranen van hars’, druipend uit het houten montuur. De ironie is opnieuw zonneklaar.

Maar er is ook sprake van zelfspot. Net zoals de beschreven regressieve manoeuvre kon plaatsvinden, terugblik op een softe vorm van socialisme, zo kon het, zegt de dichter, dezer dagen ook gebeuren dat hij ‘geheel een man was / als deze burgerlijke denkers [denkers als Sartre] beschrijven’. We zien dat ook hier weer het ‘gevoel’ ter sprake komt als een bespottelijk maar bijna onvermijdelijk aspect van de bourgeois-filosofie. Die gevoelsfilosofie (vergelijk het Duitse *Gesinnung*) maakt slaperig, wekt niet op tot revolutie of maatschappelijke reconstructie. Een beetje ‘poetsen’ is alles wat ze kan. Revisionisme. Maar het is winter, geen lente of zomer als in het bos van toen. Koude oorlog. En de ruige duiven (symbolen van een gewapende vrede) zwijgen. Zo is de situatie feitelijk, het historische ogenblik waarin de dichter burgerlijk-sentimenteel – bijna ondanks zichzelf, vandaar de zelf-ironie – terugblijkt naar een kleine natuuridylle uit zijn jeugd en zich een lief soort socialisme herinnert, zonder veel haar op de tanden. Een ‘humanisme’ om tranen bij te schreien.

In dezelfde bundel, *De vlag van de werkelijkheid*, staat het gedicht 'stadgenoot' (Elburg, 1975, 120). Men zou kunnen zeggen: over een 'humanist' die als gevolg van zijn 'domesticatie' zo ver van de natuur verwijderd is geraakt, dat hij 'bang en verongelijkt' dood zal gaan.

stadgenoot

Hij is het licht vergeten
en het gras vergeten
en al die kleine levende kevertjes
en de smaak van water en het waaien

hij is de geur vergeten
van het hooi de grijze vacht van de schapen
de varens de omgelegde aardkluiten

zijn binnen is geen nest zijn buiten
geen buiten zijn tuin een vaas

hij is ook
de bliksem vergeten de rauwe
hagel op zijn voorhoofd

hij zegt niet: graan meel brood
hij ziet de vogels niet weggaan
en de sneeuw niet komen

hij zal bang en verongelijkt doodgaan

Ook hier levert Elburg een vorm van humanisme-kritiek, zij het van een iets andere soort dan de tegen een sentimentele humanitas-cultus of tegen het subjectieve existentialisme gerichte ironie. Het gedicht is een ironische kanttekening bij het getemd raken van mensen in en door de cultuur. De slotregel herneemt een regel van Lucebert, uit diens 'de school der poëzie' (Lucebert, 1974, 14), waarin hij, in 1951, als 'omroeper van oproer' de revolutionaire poëzie aankondigt. Hij brengt de 'leugen', de nieuwe tegendraadse waarheid waarmee de (humanistische) 'deugd zich uitzielt'. Het gaat me om de tweede regel van de derde strofe:

ik bericht, dat de dichters van fluweel
schuw en humanisties dood gaan.
voortaan zal de hete ijzeren keel
der ontroerde beulen muzikaal opengaan.

De dichters van fluweel, die ‘schuw en humanisties’ dood zullen gaan: het zijn de dichters van het door de vroege Vijftigers verworpen ‘kleine geluk’. Men denke aan Remco Camperts gedicht ‘Te hard geschreeuwd?’ uit 1950 (als motto geciteerd in Hofland / Rooduijn, 1997), over de noodzaak nu eens een stem ‘dwars door puinstof heen’ te laten horen (door het puinstof van de oorlog, door het puinstof dat men zelf al slopende vooroorzaakt); een stem

die nooit de baard in de keel wil hebben,
die wil bevechten een groot geluk of ongeluk
(een klein geluk is geen geluk)

Wanneer we kijken naar reacties die het optreden van Lucebert en zijn experimentele bentgenoten vroeg in de jaren vijftig opriepen, dan is duidelijk dat de dichters die leven, schrijven en ten slotte ook sterven in humanistische termen, een duidelijke representant vonden in Bertus Aafjes, die, anders dan de ‘MULO’-generatie der Vijftigers, een gymnasiale achtergrond had en wiens verbondenheid met de joods-christelijke en Romeins-Griekse wortels van de Europese beschaving in zijn poëzie geprononceerd zichtbaar was. Zijn humanisme, sterker op de geest gericht dan op het lichaam en de instinctieve aspecten van menselijk gedrag, had het moeilijk met bijvoorbeeld Jan G. Elburgs wapenkreet van de experimentele rechtzinnigheid: ‘ik wou mijzelf zijn beneden mijn middenrif’ (uit het gedicht met de titel ‘willen’) (Elburg, 1975, 54). In zijn *Drie essays over experimentele poëzie* schrijft Aafjes:

Tot op de dag van vandaag is de cultuur van de mens iets geweest dat, om het in de terminologie van de experimentelen uit te drukken, toch nog altijd iets meer wilde zijn dan de subtropische zone van het middenrif alleen. De experimentele poëzie nu wil aan deze traditie een eind toeroepen. Zij wil zich ontdoen van iedere overtollige inmenging van het intellect en daarmee radicaal met het verleden der cultuur breken. Zij wil niet langer spreken vanuit de gebruikelijke, door de eeuwen heen verworven synthese: zij wil spreken vanuit de buik alleen. (Aafjes, 1953, 8)

En:

In de experimentele poëzie wordt een poging gedaan het dierlijke in de mens niet alleen aan het woord te laten, maar het een uitsluitend stemrecht te verlenen. (ibidem, 13)

Hoe algemeen ook geformuleerd, Aafjes’ opmerkingen blijken uiteindelijk vooral gericht tegen Vinkenoog, Claus en Lucebert. Met betrekking tot Elburg echter merkt hij op, tegen het eind van zijn rondgang door de experimentele poëzie, dat deze ‘veel te veel mensenliefde’ heeft om ‘tot de laatste consequenties toe in puin te doen’. Andreus is niet experimenteel te noemen, ‘een aantal offers aan de nieu-

we cultus daargelaten', Schuur in feite ook niet, en Campert maar met mate (27). Kouwenaar wordt door Aafjes in deze geruchtmakende opstellen uit 1953 niet eens genoemd.

2. Aards-humanitair

In een bespreking van Kouwenaars bundel *hand o.a.* (1956), diens *de ondoordringbare landkaart* (1957) en Elburgs *De vlag van de werkelijkheid* (1956) construeert Paul Rodenko in 1958 op het vlak van de 'filosofische' posities een verschil tussen beide dichters:

al heeft de experimentele poëzie als geheel eerder een existentiële filosofische ondergrond, niet-temin spelen ook resten van de Lebensphilosophie [die een zekere exuberantie meebrengt, een exaltatie van de vitale waarden; zij staat in het teken van 'meer' – w.k.] er nog een zekere rol in; en zo zou men om de verschillen tussen Kouwenaar en Elburg te karakteriseren kunnen zeggen dat Elburg dichter bij de Lebensphilosophie, Kouwenaar dichter bij de existentiële filosofie staat. [...] De existentiële filosofie staat in het teken van 'minder': er vindt een reductie van de volte van het leven naar de 'naakte' existentie plaats [...]. De Lebensphilosophie is een uitstromen, naar buiten stromen, de existentiële filosofie een zich terugtrekken op de kern. (Rodenko, 1991, 345)⁵

Kouwenaars werk wordt volgens Rodenko gekenmerkt door een toenemende ver-sobering. Hij is van oordeel dat deze dichter zijn 'existentiële filosofische, of in zijn geval meer bepaaldelijk sartrianse bindingen' in zijn werk niet onder stoelen of banken steekt. Als voorbeeld citeert hij:

ik wil niet geboren zijn
sterven is schande
[...]
ik ben bang voor een handdruk –

en annoteert:

Het zuiver fysische contact met een hand boezemt hem afkeer in, evenals de zinloze biologische volte van 'vlees' [...] – de tegenstelling tot de poëzie van Elburg, die juist demonstratief allerlei voor onsmakelijk doorgaande functies [men herinnere zich in dit verband de weerzin van Aafjes – w.k.] in zijn poëzie incorporeert, is duidelijk. (Rodenko, 1991, 345)

Het gedicht dat Rodenko aanhaalt, heet ‘zacht vlees’ en begint aldus:

Bedenk eens hoe zacht vlees is
een vlok bierschuim weerzijds een mes
en wie de hel bedacht

Hoewel Rodenko dit niet expliciteert, is duidelijk dat hij de ‘sartriaanse bindingen’ in gedichten als deze zou kunnen herleiden tot aspecten van Sartres al eerder genoemde roman *La nausée*.

Het verschil dat Rodenko poneert tussen de poëzie van Elburg en die van Kouwenaar – een verschil tussen Lebensphilosophie en existentiële filosofie – werkt volgens hem overigens ook daar door waar zij op een belangrijke wijze overeenkomen, namelijk

waar zij allebei een overeenkomstige ‘richting’ binnen de experimentele poëzie vertegenwoordigen [anders dan dichters als Andreus en Schierbeek, en ook anders dan Lucebert en Vinckenooog – w.k.], namelijk [...] de aards-humanitaire richting [...]. Nu moet men bij aards-humanitair niet direct denken aan het humanitarisme van na de Eerste Wereldoorlog, toen de mensheidsgedachte op de voorgrond stond; voor Kouwenaar zowel als Elburg is de mensheid een nietszeggende abstractie; het gaat hun om levende, concrete mensen. Hun poëzie wil een poëzie zijn van de mens onder mensen, van mensen in hun natuurlijke en sociale verbondenheid. (Rodenko, 1991, 347)

Kouwenaar is ‘gewoon in mensen geïnteresseerd’. ‘Mijn vroegere poëzie,’ zo zegt hij in 1964 in een interview met Piet Calis, ‘had een beetje een sociale inslag, of noem het humanitair of aards of weet ik wat. [...] Dat zit er trouwens nóg in voor de goede verstaander.’ (Calis, 1964, 94). En op een vraag naar eventuele invloed van Sartre:

Wat Sartre betreft: je komt niet zozeer achter iets door van iemand kennis te nemen, het is eerder zo dat iets waarvan je kennis neemt op een gegeven ogenblik aan eigen dingen appelleert, en daardoor krijgen die dan voor jezelf duidelijker vorm. Ik geloof niet, dat ik op een of andere wijze direct door Sartre beïnvloed ben. Ik heb hem een tijdlang bijzonder aantrekkelijk gevonden, ook al omdat ik in het marxisme geïnteresseerd ben geweest en Sartre daarop min of meer vanzelfsprekend aansluit, er een intelligente ontsnapping uit mogelijk maakt. (Calis, 1964, 91)⁶

Zo’n ‘intelligente ontsnapping’, vergelijkbaar met Sartres existentialistisch humanisme, dat niet communistisch is, maar zeker niet anti-communistisch, eerder anti-anti-communistisch, vindt plaats langs wat de ‘de derde weg’ is gaan heten. In 1950 en 1951 werkte Kouwenaar mee aan *De nieuwe stem*, tijdschrift voor culturele, sociale en politieke vernieuwing ‘in de geest van een radicaal sociaal Humanisme’.⁷ Dit

blad, daadwerkelijk verschijnend vanaf 1946, was in het laatste oorlogsjaar opgericht door N.A. Donkersloot (de dichter Anthonie Donker), die vóór de oorlog ook al enkele jaren deel had uitgemaakt van de redactie van *De stem* (1921-1942), het door Dirk Coster en Just Havelaar gestichte maandblad van esthetisch-ethisch-humanistische strekking. Bekend is hoezeer de optimistische tendens van Costers blad, dat bedoeld was als een poging 'om aan de verschrikkingen van de [eerste wereld-Joorlog achteraf zin te geven' (Oversteegen, 1970, 97), in de politieke en maatschappelijke situatie van het interbellum, met zijn nieuwe drama's en dreigingen, steeds hachelijker werd en meer en meer als zwevend, halfzacht en sentimenteel ethicisme beoordeeld, zowel door critici uit de confessionele hoek als van de kant van *Forum*. Wanneer Donker in 1932, één jaar voor Du Perrons *Uren met Dirk Coster*, zijn essaybundel *Ter zake* publiceert, schrijft hij in zijn inleidende notities:

Er zijn enkele woorden, waarvoor men tegenwoordig doodsbang is. Er valt een algemeene benauwdheid waar te nemen om voor aestheet, voor ethicus en vooral voor humanist te worden uitgemaakt. (Donker, 1932, 11)

Donker ziet het esthetische, ethische en humanistische als natuurlijke nuances van de menselijk aanleg en elementen van het 'duizendvoudige' leven, net zo goed als de humor, het polemische en het heroïsche. Met die verwijzing naar 'het leven, het duizendvoudige', dat 'op duizend wijzen' nog niet genoeg bevestigd kan worden, mikt hij duidelijk op de beperkingen van wat hij eerder noemde Nietzscheaans georiënteerde, 'vitalistisch[e] studentenpraatje[s]', waarmee men zich buiten het morele denkt te plaatsen. En wat de benauwdheid voor het humanistische in het bijzonder betreft:

Als we uit den dikwijls zich verengenden koker der litteratuur kruipen en ons ook bekommeren om de economische, de sociale lotgevallen onzer medemenschen, als we vurig hopen, dat het internationaal overleg de kans verminderen al, dat nogmaals dertien millioen menschen vermoord en elf millioen verminkt worden voor een redeloos doel dat in de flauwste verte niet tegen de offers opweegt, dan zijn we, goddank, nog humanisten, en worden erom veracht door de parmantige verwernden, die het in deze vervoerende en schrikwekkende wereld véél te goed hebben en daarom alleen op papier gedijen. (Donker, 1932, 12)

Het is deze zelfde Donker die in 1945 *De nieuwe stem* opricht en aan iedere associatie met het woord 'halfzacht' probeert te ontsnappen met behulp van het epitheton 'radicaal sociaal Humanisme'.⁸

Gerrit Kouwenaar heeft in 1950 en 1951 dichterlijke bijdragen geleverd aan dat blad, waarin, om maar eens iets te noemen, in 1948 Sartres anti-anti-communisme over het voetlicht werd gebracht.⁹ In de jaargang 1950 treffen we een essay aan van J.P. van Praag: 'Modern humanisme: een poging tot plaatsbepaling'. Dit moderne humanisme is gericht op een 'wereldbeeld, dat inwendig niet voltooid is, maar wordend', opgetrokken 'op grondslag van ervaring, die niet abstract of gefingeerd is,

maar verworven in openheid van alle menselijke vermogens'. (8-9) Het is niet moeilijk in te zien hoe naadloos dergelijke gedachten aansluiten bij de wijze waarop de jonge Kouwenaar zich in zijn poëtische essays verzet tegen het abstracte denken van een 'verheven' humanisme, dat een scheiding heeft aangebracht en in stand houdt tussen geest en lichaam: een 'ontlichamelijking' die een vorm van ontmenselijking is. Het gaat om de totaliteit van de hele mens, 'het hele leven' (Van de Watering, 1986, 60). Waar alle vroegere humanisme 'individualistisch en improvisatorisch' is, daar is het moderne humanisme 'systematisch en sociaal', aldus Van Praag (13). Ook hierin, zo zullen we nog zien, zal Kouwenaar zich in deze jaren kunnen herkennen.¹⁰

Kouwenaars eerste gedicht in *De nieuwe stem* is het nooit gebundelde, maar toch wel erg mooie, 'Tussen daklook en parkgras' (Kouwenaar, 1950). De titel van dit uit zeven strofen van acht regels opgebouwde gedicht, geeft meteen al aan wat de thematiek zal zijn. De stad kent geen 'natuur' anders dan de aan haar aangepaste. Zo luidt de eerste strofe:

Er is niets méér van de wereld over
dan de stad, het laatste begin,
waar het look als het allerhoogste
boven uw hoofd de daken beklimt –
leven tussen het zweet van uw huizen
en de damp der fabriekstropet,
en daarboven zijn slechts de vogels
en de hemel van wat gij niet hebt. (705)

Het stenen lichaam van de stad heeft de lichamelijkheid van zijn inwoners geësurpeerd en tenietgedaan, zoals de metaforiek duidelijk maakt:

Dit is alles, want niets bestaat buiten
deze stoomfluiten en dit steen,
deze heuvel van zenuwdraden
en de bloedstraten dwars er door heen.

Als er nog enige kans op 'leven' is in de stad van de mens (waar enkele jaren later ook Elburgs 'stadgenoot' zal huizen), als er nog iets mogelijk is als een 'laatste begin' van vernieuwing, dan zal dat het resultaat zijn van 'woorden die laten leven', zoals het in het gedicht op deze wijze geparafraseerde motto van Éluard het zegt ('Il y a des mots qui font vivre...'). Het zal het werk zijn van de dichter.

Op de mesthoop van prikklokdwazen
strooien woordwijzen letters zaad. (706)

Een jaar later leverde Gerrit Kouwenaar zijn tweede en laatste gedicht aan *De nieuwe stem*: 'De zeven van Martinsville' (Kouwenaar, 1951). Het is een vers, drie pagina's lang, gedateerd 6 februari 1951, over de executie, in de Verenigde Staten, van zeven zwarten die schuldig waren bevonden aan de verkrachting van een blanke vrouw. Hoewel ze hun misdaad hadden bekend, speelde rassendiscriminatie een duidelijke rol in de tenuitvoerlegging van de straf:

bloed was er voldoende voor een mensenleeftijd
het vlees was gezond
john clabor taylor howard lee hairston joe henry haption
frank hairston bookes millner james hairston
francis desales grayson
alle zeven
omdat zij neger waren (201)

Het is, in tegenstelling tot het gedicht uit 1950, een sterk incantatorische tekst, met als motto dit keer een regel uit een populaire song: 'Baby it's cold outside...', die aan het eind terugkeert, samen met een verwijzing naar 'de hele beschaafde mensheid':

baby het is koud buiten
leen mij een doodshemd tegen de koude
tot ontsteltenis van de hele beschaafde
mensheid. (203)

In hetzelfde jaar, 1951, publiceert de *Kroniek van kunst en cultuur*, in zijn decembernummer, Kouwenaars opstel 'Pegasus heeft vleugels' over de 'jonge nederlandse poëzie'. In deze poëzie van de nieuwe generatie ziet hij twee formaties. Enerzijds is er de kleine groep Elburg, Lucebert en 'in zeker opzicht ook Koos Schuur' (men mag aannemen dat Kouwenaar ook zichzelf, die net als Elburg en Lucebert tot de Experimentele Groep in Holland had behoord, tot dit gezelschap rekende), van wie hij zegt dat zij 'de meeste kansen' hebben, 'daar hun instelling het sterkst sociaal is gericht'. Anderzijds zijn er dichters, die niet met name worden genoemd, maar tot welke groep dan toch misschien de in Kouwenaars opstel figurerende Hans Andreus, Remco Campert en Jan Hanlo moeten worden gerekend (we spreken over 1951!). Op zijn minst sommigen van dezen behoren dan tot de 'enkele anderen' bij wie men soms 'het soort vanzelfsprekend "humanisme" aantreft', dat 'ongetwijfeld zuiver' is, maar desondanks het gevaar in zich draagt dat 'alle niet sociaal gefundeerd humanisme loopt: namelijk een zweverigheid, die aan de halfzachtheid grenst.' (12)

Dat niet sociaal gefundeerde humanisme lijkt zo te zien wel op het 'vroegere humanisme' waarover J.P. van Praag, voorzitter van het Humanistisch Verbond, in

1950 in *De nieuwe stem* schreef dat het individualistisch en improvisatorisch is. En die zweverigheid en half-zachtheid, die vormen een echo van de bezwaren tegen esthetisch-ethische richting van Dirk Costers oude *De stem*. Hoe dan ook, aldus Kouwenaar, 'een nieuw gebied is betreden', en al valt de nieuwe poëzie misschien straks ook weer uit elkaar, omdat de eenheid niet principieel is, maar eerder een gemeenschappelijkheid op basis van verzet tegen het oude en vermolmde, de exploratie van het nieuwe is in volle gang. En nogmaals wijst hij op de noodzaak van een sociale gerichtheid als onmisbare basis:

Deze poëzie heeft de mogelijkheden, een waarlijk grote poëzie te worden. [...] De grond is vruchtbaar, maar als er geen rekening wordt gehouden met de seizoenen, met storm, regen, het loon van de landarbeider en de broodprijs, levert het schoonste paradijs niet méér op dan de Sahara. (12)

3 'De mens' als abstractie

Maar hoe de poëzie ook zal bloeien, het is nog maar de vraag of daarmee ook de sociale werkelijkheid zich ten goede zal keren. Die twijfel beheerst althans de latere Kouwenaar, de dichter van *het gebruik van woorden* (1958) en *de stem op de 3e etage* (1960), die in de tweede helft van de jaren vijftig steeds meer afstand lijkt te nemen van eerdere politieke standpunten en opinies. Het is bijvoorbeeld interessant, het hierboven geciteerde vroege stadgedicht, 'Tussen daklook en parkgras', te vergelijken met het openingsgedicht van *de stem op de 3e etage* (1960), waarin de stad van de mens bij het ontwaken een vredig soldatenkamp lijkt, maar waarin de ontwakende bedrijvigheid (omschreven als: 'het abattoir / komt tot leven') de dichter al gauw de gedachte ingeeft: 'vergeef mij wie het wil of niet wil: ik ben / neutraal als de dromende soldaat'. Er heerst in deze stad 'een onoplosbare verwarring / over het uitsteken van vlaggen / zwarte bebloede of witte'. Het woord 'neutraal', net als 'een onoplosbare verwarring' trouwens, duidt op iets anders dan het vroegere marxistisch geïnspireerde engagement of de radicale en zeker niet vrijblijvende of 'neutrale' keuze voor een 'derde weg'. De levenshouding die hier tot uitdrukking komt heeft eerder iets van resignatie. De wereld, de 'werkelijkheid' van de mens, kent zijn lichte en duistere kanten: 'geen spandoek / overtuigt mij daarvan meer dan het licht // het licht dat de duisternis voorbereidt / volgens een wet / die wij werkelijkheid noemen.' (Kouwenaar, 1982, 149) Het vertrouwen in de effectiviteit van de 'woordwijze' dichter ('Tussen daklook en parkgras'), die een nieuwe werkelijkheid kan scheppen, is verdwenen. Vgl. eveneens uit *de stem op de 3e etage* deze regels over het primaat van een niet fundamenteel te herscheppen (sociale) realiteit en de onmacht van de taal: 'Door het beslagen raam dringt de stad / wanhopig tastbaar / in mijn ontoereikende taal' (Kouwenaar, 1982, 173). In dit verband is veelzeggend dat Kouwenaar aan het eind van de jaren zestig, in *100 gedichten*, het motto van Élu-

ard bij 'Tussen daklook en parkgras', 'Il y a des mots qui font vivre...', als het ware definitief herschrijft tot: 'Taal maakt nooit leven' (Kouwenaar, 1982, 392).¹¹ In feite geeft de titel van de bundel uit 1960 de situatie al weer: de dichter bevindt zich 'op de 3e etage', boven de wereld, eerder als een observator dan als iemand die met zijn werk in het leven intervenueert. En ook de afdelingstitel, 'de stilstaande wandelaar', sluit hierbij aan: die lijkt een reminiscentie aan Nijhoffs gedicht 'De wandelaar': 'Toeschouwer ben ik uit een hoogen toren' (Nijhoff, 1974, 9).

Al rond het midden van de jaren vijftig bezint de dichter zich op 'het gebruik van woorden', in een bundel met die titel, waarvan het eerste gedicht, 'weten / zeggen / denken' (Kouwenaar, 1982, 107), programmatisch opent met:

De rivieren weten dat zij nooit terugkeren
naar hun hoogland.
Zij weten meer dan de mens.

Het is, denk ik, een 'realistisch' antwoord op het 'Credo' waarmee Kouwenaars generatiegenoot Remco Campert in 1951 zijn debuutbundel opende (Campert 1979, 9):

ik geloof in een rivier
die stroomt van zee naar de bergen

De in 'maakbaarheid' gelovende mens zit ernaast, is onwetend, koestert een illusie, zo weet, denkt en zegt Kouwenaar nu. Een gemakkelijk besef is dat overigens niet. Wie zijn gedicht ten einde leest, merkt op dat 'de mens' van wie hier sprake is, zichzelf wanhopige vragen stelt. En dat 'ik' daarbij verandert in 'je':

[...] als de nacht over het gedicht
gedaald is stapt hij geblinddoekt
te water.

De stroom is te sterk.
Als hij niet omkomt ter plaatse
ontkomt hij naderhand
in zijn voorland.

Levend en even onwetend
klemt hij zich vast aan zijn resten
draagt hem de spiegel.

Zegt hij waar ben ik?
Denkt hij wie ben je?

Geblinddoekt en niet langer bijgelicht door de in 'het gedicht' verwoorde humanistische idealen, begeeft 'de mens' zich in de stroom van de realiteit, die hem meesleurt, met een onzekere afloop. 'De' mens, maar zeker ook de dichter die hier spreekt en die zijn eerdere identiteit, als geëngageerd dichter, werkend met woorden die 'leven maken', in stukken ziet vliegen. De 'resten' waarvan sprake is, zijn resten van een verloren gegane identiteit.

Kouwenaar spreekt hier over 'de mens' als over zichzelf, en omgekeerd. Lazen we dit alles in het openingsgedicht, de bundel sluit met een vers dat zeer bescheiden 'dat is alles' heet en als volgt begint (Kouwenaar, 1982, 145):

Er is geen mens
er zijn mensen
[...]

er zijn mensen en als ik zeg
ik bemin ze dan lieg ik
en als ik lieg ik bemin ze
dan spreek ik de waarheid
over één mens

En het eindigt:

ik heb hen niet lief maar
ik sta hen bij als mijzelf
dat is alles.

De vanzelfsprekendheid van het abstractum 'de mens' is de dichter vergaan. En daarmee het geloof in een op deze abstractie gefundeerde ideologie. In *het gebruik van woorden* vinden we ook een uit drie delen bestaand gedicht dat 'november 1956' heet en geschreven werd naar aanleiding van de Hongaarse opstand tegen de communistische staat, waarin 'de vrijheid een bezette stad' heet en het failliet van de politieke maakbaarheid wordt geponeerd (Kouwenaar, 1982, 143):

Men slaat een huis ineen
men eist vrij brood voor allen
men hijst een ster
zegt leven
en sterft

de vrijheid die als een vrucht
men sappig at
kromp tot een boomgaard in

Het als universeel bedoelde communisme, dat ‘de mens’ en ‘het humanisme’ (in zijn eigen interpretatie) al te gemakkelijk in zijn propagandistische woordenschat had opgenomen, bleek in en door het gebruik van deze woorden te liegen. ‘De mens’ is een dodelijke abstractie. In dat verband is het eerder geciteerde slot van ‘dat is alles’ veelzeggend: de dichter is tegen de achtergrond van wat er in de wereld gebeurt, wars van ikjes-lyriek en wil kunnen spreken over ‘de mens’ zonder te liegen. Hij wil ‘mensen’ bijstaan *als zichzelf*, en daarmee zegt hij iets cruciaals: ‘ik’ wordt ‘men’. Kouwenaars ‘men’ is een ‘ik’ dat zichzelf voortdurend en principieel herinnert aan ‘de ander’. In *de stem op de 3e etage* blijkt naast ‘de mensen’ die ‘mijn gelijken / mijn broeders’ zijn, ‘de mens’ voor Kouwenaar weliswaar nog steeds hanteerbaar, maar waar ‘de mens’ optreedt, verschijnt hij niet zelden als synoniem voor ‘men’, zo lijkt het, en als alternatief voor een ‘ik’ dat veel fundamenteels gemeen heeft met anderen. Zo bijvoorbeeld in de regels: ‘Maar hij leeft eens de mens maar / eens leeft hij’ (Kouwenaar, 1982, 158), woorden die toch duidelijk slaan op ieders individuele bestaan. De mens is een ‘ontroerende gemeenplaats’ heet het elders in dezelfde bundel (Kouwenaar, 1982, 207), en het woord ‘gemeenplaats’ is veelzeggend. Het individu is een bijzondere plaats waar ook de ander zich ophoudt: ‘een mens is geen [alleenstaande] palmboom aan zee / hij heeft lief met zijn helft van liefde’ (Kouwenaar, 1982, 151).

We kunnen Kouwenaars meest typerende dichterlijke *persona*, ‘men’, dat weliswaar niet meteen, maar in ieder geval vanaf de jaren zeventig, het pronomen ‘ik’ vrijwel volledig heeft verdrongen, opvatten als een residu van zijn aanvankelijke gerichtheid op ‘de mens’. Die, zo men wil, ‘humanistische’ gerichtheid – niet zweverig, sentimenteel en abstract, maar concreet en in een nuchtere werkelijkheid gesitueerd – is er nog wel, maar ze wordt geleidelijk aan steeds minder nadrukkelijk tot thema gemaakt of onder de aandacht gebracht. Het is boeiend en loont zeker de moeite, deze ontwikkeling van het sociale aspect, die eerder een slingerbeweging lijkt dan een lineair proces, doorheen Kouwenaars oeuvre te volgen. Om dan voorlopig uit te komen bij het gedicht met de titel ‘men’ uit *totaal witte kamer* (2002), die prachtige bundel, waarin, in enkele gedichten rond de dood van de geliefde vrouw, overigens ook ‘ik’ weer ten tonele verschijnt, soms vermeerderd tot ‘wij’.

In het gedicht ‘men’, om daarmee te besluiten (Kouwenaar, 2002, 32), las ik als gold het een slotsom van het hierboven gestelde: ‘Dat men voor alles zichzelf is’, en verderop, elliptisch: ‘dat men voor alles zijn ander’.

Literatuuropgave

Aafjes, Bertus 1953. *Drie essays over experimentele poëzie*. Amersfoort: Het Model voor de Uitgever.

Calis, Piet 1964. *Gesprekken met dichters*. Den Haag: Bert Bakker / Daamen. (Ooievaar 181/182)

Campert, Remco 1979. *Alle bundels gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.

- Donker, Anthonie 1932.** *Ter zake. Beschouwingen over literatuur en leven.* Arnhem: Van Loghum Slaterus.
- Elburg, Jan. G. 1975.** *Gedichten 1950-1975.* Amsterdam: De Bezige Bij.
- Hofland, H.J.A. / Tom Rooduijn 1997.** *Dwars door puinstof heen. Grondleggers van de naoorlogse literatuur.* Amsterdam: Bas Lubberhuizen.
- Kouwenaar, Gerrit**
1948. 'Poëzie is realiteit'. *Reflex: orgaan van de Experimentele Groep in Holland*, 21-22.
1950. 'Tussen daklook en parkgras'. *De nieuwe stem* 5 (1950), 705-706.
1951. 'De zeven van Martinsville'. *De nieuwe stem* 6 (1951), 201-203.
1951. 'Pegasus heeft vleugels'. *Kroniek van kunst en cultuur* 12/1, dec. 1951, 9-12.
1982. *Gedichten 1948-1978.* Amsterdam: Querido.
2002. *Totaal witte kamer.* Amsterdam: Querido.
- Kusters, Wiel**
1982. 'Nawoord'. In Jan G. Elburg: *Iets van dat alles. Een keuze uit de gedichten.* Amsterdam: De Bezige Bij.
1986. *De killer. Over poëzie en poëtica van Gerrit Kouwenaar.* Amsterdam: Querido.
- Lucebert 1974.** *Verzamelde gedichten.* Amsterdam: De Bezige Bij.
- Nijhoff, Martinus 1974.** *Verzamelde gedichten.* Den Haag: Bert Bakker.
- Oversteegen, J.J. 1970.** *Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen.* Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep.
- Praag, J.P. van 1950.** 'Modern humanisme: een poging tot plaatsbepaling'. *De nieuwe stem* 5 (1950), 7-15.
- Rodenko, Paul 1991.** *Verzamelde essays en kritieken*, I, ed. Koen Hilberdink. Amsterdam: Meulenhoff.
- Sartre, Jean-Paul 1980.** *Over het existentialisme.* Utrecht / Antwerpen: Bruna. (Oorspr. *L'existentialisme est un humanisme*, 1946)
- Walravens, Jan (ed.) 1955.** *Waar is de eerste morgen? De jonge experimentele poëzie in Vlaanderen.* Brussel: Man-teau.
- Watering, C.W. van de**
1985. 'De vroege poëtische opvattingen van Gerrit Kouwenaar, I en II'. *De nieuwe taalgids* 78 (1985), 431-446, 513-522.
1986. 'De vroege poëtische opvattingen van Gerrit Kouwenaar, III'. *De nieuwe taalgids* 79 (1986), 57-73.
- Wee, Jan ter 1983.** 'Kouwenaars medewerking aan het dagblad De Waarheid. *Voortgang: jaarboek voor de neerlandistiek*, 273-286. Amsterdam: Vrije Universiteit.

Noten

- 1 In de inleiding tot het eerste nummer van het bovengrondse *Podium* (sept. 1945) schreef de redactie o.a.: 'Wil men ons humanisten noemen, het is ons goed. Als het dan maar een humanisme met haar op de tanden is. [...] Maar het zal, gezien de populariteit van het debat over christendom en humanisme, misschien enkele lezers interesseren, dat [de] medewerkers orthodox-christelijk, heterodox-humanistisch en ongeëtiketteerd zijn.' (Calis, 1993, 172).

- 2 Sartre heeft het existentialisme in reactie hierop nadrukkelijk 'een humanisme' genoemd, zij het van een andere orde dan het 'klassieke humanisme', de 'cultus van de mensheid' die leidde tot het 'in zichzelf besloten humanisme van Comte en – het moet gezegd worden – tot het fascisme. Het is een humanisme waar wij niks van moeten hebben.' Hij stelt daar zijn 'existentialistisch humanisme' voor in de plaats: de mens heeft 'geen andere wetgever dan zichzelf' en zal 'in de verlatenheid' over zichzelf beslissen, waarbij hij altijd een doel zoekt buiten zichzelf, dat 'altijd déze bevrijding of déze verwerkelijking in het bijzonder betekent', en zich daardoor pas 'als menselijk wezen realiseert'. (Sartre, 1980, 60-62)
- 3 Vgl. Kouwenaar omstreeks 1996: 'Sartre mocht natuurlijk niet in die tijd, van de linkse beweging. In de eerste jaren na de oorlog keerde hij zich sterk tegen het socialisme, het communisme en het marxisme. En zijn existentialisme was natuurlijk ook niet goed in overeenstemming te brengen met het marxisme. In een beter blad uit die tijd, *De Vrije Katheder*, is Sartre min of meer afgeslacht. Ik heb daarin ook een stuk geschreven, over de film *Les jeux sont faits*, naar het boek van Sartre. Ik vond het een hele mooie film, maar ik hield toch mijn bestraffende vingertje op, want het was toch niet helemaal zoals het destijds moest.' (Hofland / Rooduijn, 1997, 51)
- 4 Vgl. Kusters, 1986, 178-186.
- 5 Kouwenaar omstreeks 1996: 'Begin jaren zeventig heeft Elburg in een interview – minder gefatsoeneerd dan in zijn boek *Geen letterheren* – herinneringen aan de Vijftigers opgehaald. Daaruit blijkt dat Jan in dat clubje een soort klasseverhoudingen heeft gezien. Hij was natuurlijk ook marxist, op zijn manier. Ik word duidelijk omschreven als een jongen uit een burgerlijk-liberaal milieu, in tegenstelling tot de proletariërs Elburg en Lucebert. Terwijl het verschil in komaf helemaal niet tot mij is doorgedrongen.' (Hofland / Rooduijn, 1997, 52) Vgl. Rodenko in 1958, schrijvend over beider werk: 'Kouwenaar maakt naast de wildeman Elburg de indruk van een keurig-nette, wat verleegen heer, en wanneer het primitivisme een wezenskenmerk van de experimentele poëzie was – zoals velen schijnen te denken – dan zou Elburg ongetwijfeld een "betere" experimenteel zijn dan Kouwenaar.' (Rodenko, 1991, 344)
- 6 Kouwenaar omstreeks 1996: '[Sartres] *Huis Clos* heb ik gezien, toen het stuk kort na de oorlog werd opgevoerd. "De hel dat zijn de anderen", dat was later op mijn lijf geschreven. Maar toen had ik er grote moeite mee het politiek in te passen.' (Hofland / Rooduijn, 1997, 51) In 1962 vertaalde Kouwenaar Sartres toneelstuk *Les séquestrés d'Altona* (De gevangenen van Altona).
- 7 De omschrijving 'radicaal sociaal Humanisme' – het gaat mij nu om de term 'radicaal' – kwam ik niet tegen in *De nieuwe stem* zelf, maar op de binnenzijde van het omslag van een eerder in dit tijdschrift verschenen studie van Anthonie Donker, *De vrijheid van den dichter en de dichterlijke vrijheid: een kritiek op de moderne poëzie* (1946). In latere jaren kwam *De nieuwe stem* steeds meer bekend te staan als een blad, waarin 'de in de jaren vijftig omstreden vredesbeweging van "de derde weg" een belangrijk aandeel had. In vrijwel alle politieke kwesties van die tijd, zoals de Indonesië-kwestie, de Hongaarse opstand (1956), de koude oorlog en de Vietnamoorlog, werd stelling genomen op een wijze die aanwpenkelijk verontwaardiging wekte.' (*Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*, Haarlem / Antwerpen, 1982, VI, 384)
- 8 In haar bericht 'Aan de lezers' in het eerste nummer van de eerste jaargang, 1946, schrijft de redactie: 'De naam die wij aan ons tijdschrift hebben gegeven [...] symboliseert de geest waarin wij ons het herstel en de vernieuwing [onzer beschaving] denken. De stem der menselijkheid verstaan wij

daaronder [...]. Nieuw is deze stem, omdat de tijd een herziening eist zo niet van de geest dan toch van de toon en de houding waarmee de humanistische bezieling tot uiting moet komen. Tegelijkertijd herinnert de naam opzettelijk aan de Stem, die voortgekomen uit de vorige oorlog onder Dirk Costers leiding in de afgelopen decennia de tolk der humanistische traditie is geweest.' De redactie is er zich echter van bewust dat de 'Nieuwe Stem vooral meer moet wezen dan een boven de realiteiten zwevend, in de ijle verklarend geluid, en dat wij meer dan ooit bedacht dienen te zijn op voeling houden met die realiteiten. Het idealisme van humanistische inspiratie mag niet opnieuw tot machteloosheid gedoemd blijken. Ook mag het niet, als in vroeger tijden, zich beperken tot een kring van bevoorrechten; ter wille van dat wezenlijk onderscheid zouden we van sociaal humanisme willen spreken. En juist dit sociaal gericht humanisme zal concreet moeten zijn, d.w.z. stelling nemen in de vragen van den dag.' (3) In zijn bijdrage 'Verantwoordelijkheid der humanisten', eveneens afgedrukt in de eerste jaargang, stelt J.C. Brandt Corstius, bestuurslid van het zojuist opgerichte Humanistisch Verbond, dat het hedendaagse humanisme niet alleen zijn 'humanitair accent verliest', dat wil zeggen zijn accent op 'broederschap en wereldvrede', gericht op de 'nieuwe mens', maar ook zijn 'vaagheid en algemeene vrijzinnigheid'. (358)

- 9 In 1947 publiceert *De nieuwe stem* een artikel 'Existentialisme en humanisme', waarin R.F. Beerling Sartres *L'existentialisme est un humanisme* tegen het licht houdt en bekritiseert op grond van het bij de Franse filosoof geconstateerde 'metaphysisch vacuum': 'wanneer God niet bestaat, heeft Dostojewski al gezegd, dan is alles geoorloofd'. (110) In 1948 publiceert het blad zonder commentaar de tekst van een radiodiscussie tussen Sartre, De Beauvoir, Merleau-Ponty e.a. over 'Communisme en anti-communisme'. (*De Nieuwe Stem* 3, 1948, 129-137)
- 10 Een korte blik op de situatie in Vlaanderen. In zijn '4 Scherven van 1 inleiding' bij de door hem samengestelde bloemlezing uit de jonge experimentele poëzie in Vlaanderen, *Waar is de eerste morgen?*, schrijft Jan Walravens: 'De Vlaamse modernisten spreken over de realiteit van deze tijd inplaats van over hun individuele genoegens en droefenissen. Zij hebben deze tijd met zijn teleurgang van zovele waarden, zijn nieuwe triomf van de dood onder de vorm van concentratiekampen en atoomoorlogen tot onderwerp van hun poëzie genomen. Humanisten zijn zij in de mate dat de meeste van hun gedichten reageren op de huidige deshumanisatie van zovele woorden, instellingen, credo's. Zij zijn het ook naargelang zij de moeilijke doorgang van de mens naar een nieuwe levensbasis, een nieuwe verhouding van de mensen onder elkander, willen verhelpen. (Walravens, 1955, 17)
- 11 Vgl. Van de Watering, 1985, 444.

Betekenis *tussen* tekst en lezer

OVER DE COHERENTIE VAN POST/MODERNE NIEUWE POËZIE

Odile Heynders

Geen bokkesprong of papier is bereid
tot lankmoedige medepligtigheid.
'Papier is geduldig', Elisabeth Eybers (1989)

en de eenvouds verlichte
klatering hem nu omsluit als veren een zwaan
in het buitendijks onvertogene. Van tedere woede
zijn wij beroofd.
'Zwaananzang voor Lucebert', Anneke Brassinga (1998)

Inleiding

Sinds een kleine twee jaar is in de neerlandistiek een discussie gaande over postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen. Het debat begon met een artikel uit de pen van Jos Joosten en Thomas Vaessens getiteld 'Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie, een verkenning' verschenen in februari 2002. Daarna volgde in december 2002 een themanummer van het tijdschrift *Nederlandse Letterkunde* 'Over de nieuwe poëzie' en recentelijk verscheen een essaybundel, *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* waarin de Joosten en Vaessens hun verschillende stukken bij elkaar plaatsten en aanvulden met een aantal nieuwe. De discussie kwam niet uit de lucht vallen. Ze was voorbereid in de overzichtstudie van Redbad Fokkema, *Aan de mond van al die rivieren* (1999) en in een lezing van Wiljan van den Akker 'A Mad Hatter's Tupperware Party' (1991). Beiden legden de 'counter-culture' poëzie van met name de Nederlandse Zestigers het predikaat 'postmodernisme' op. Geert Buelens schreef in zijn omvangrijke dissertatie uit 2001 over de invloed van Van Ostaijen die doorwerkte in de 'postmoderne' poëzie van Belgische dichters als Erik Spinooy, Dirk van Bastelaere en Peter Verhelst tussen 1985 en 1995.

Het interessante aan deze discussie is dat een aantal fundamentele vragen over genretoekenning en interpretatie wordt gesteld, dat al vaker in discussies over poëziegeschiedenis en interpretatie aan de orde kwam. Er wordt een debat aangewengeld dat met andere noemers en een andere terminologie ook terug in de tijd

geplaatst zou kunnen worden als een debat over ‘moderne’ lyriek of ‘experimentele’ poëzie of al of niet ‘merlinistisch lezen’. Joosten en Vaessens refereren aan voorganger-critici om daarmee een ontwikkeling te markeren, maar zij leggen hun lezers vooral ook de gedachte op dat er *nu* in de poëzie en de poëziebeschouwing iets heel *nieuws* aan de gang is. Ik geloof dat dat een te eenzijdige voorstelling van de poëtische stand van zaken is, en ook denk ik met meer scepsis over de ‘adequate’ lectuur van ‘nieuwe en oude’ poëzie.¹ Ik zal deze kanttekeningen in het onderstaande betoog uitwerken door te proberen verschillende argumenten die mijns inziens in het debat door elkaar lopen te ontrafelen. Het cruciale punt van mijn betoog zal liggen in de vaststelling dat het begrip ‘tekstcoherentie’ de zwakke plek vormt in de opvattingen van Joosten en Vaessens.

1. Postmoderne poëzie en postmodern lezen

Postmoderne poëzie wordt door Joosten en Vaessens in hun eerste artikel omschreven als: ‘vernieuwingstendensen sinds 1945’, waaronder vallen het ‘anti-modernisme’ van Vijftig, de ‘counterculture’ van Zestig én het poststructuralisme in poëzie uit de jaren tachtig. Lucebert, Hans Faverey en Dirk van Bastelaere en bentgenoten als Peter Verhelst en Stefan Hertmans worden als belangrijkste voorbeelden genoemd. Het kenmerkende aan de postmoderne poëzie is dat zij zich onttrekt aan de geijkte leesconventie die gebaseerd is op modernistische normen en vooronderstellingen en gericht op coherentie en eenheid. De gangbare manier van interpreteren voldoet niet meer als zij wordt toegepast op postmoderne gedichten en daarom zullen critici op zoek moeten gaan naar een *andere* vorm van lezen. Postmoderne poëzie is namelijk ‘centrumloos’ en meerstemmig. Ze waaiert in flarden uiteen. Ter illustratie citeren Joosten en Vaessens een dichtregel uit Van Bastelaere’s ‘Pornschnegel’: ‘Allemaal delen, van een geheel dat ontbreekt.’ (Een regel die mijns inziens evengoed wel als niet poëticaal bedoeld kan zijn.²)

Joosten en Vaessens noemen in hun eerste artikel, dat zij voor een groot deel overnemen als inleiding op hun essaybundel, drie premissen die met de traditionele, modernistische leeswijze verbonden zijn:

1. het gedicht is een organisch geheel en een bron van bijzondere (essentiële) kennis,
2. de lyrische stem is authentiek en vertegenwoordigt een persoonlijkheid,
3. de tekst vertoont op een hoger niveau innerlijke coherentie.

Deze ‘klassieke’ premissen botsen op het postmoderne gedicht. Dat gedicht wordt in eerste instantie omschreven als een tekst waarin: a. afzonderlijke elementen niet met elkaar samenhangen als herkenbare onderdelen van een plausibele wereld, b. niet verwezen wordt naar één ‘diepste referentieel niveau’, c. een aanval gepleegd wordt op het humanistisch subject — de authenticiteit van de lyrische stem wordt doorbroken —, en d. geen sprake is van bijzondere kennis die aangereikt wordt.

Modernisme en postmodernisme zijn 'wezenlijk verschillende concepten' aldus Joosten en Vaessens, maar toch roept de door hen voorgestelde afbakening onduidelijkheid op. We kunnen het (uiteenlopende) werk van 'typisch' modernistische dichters als Martinus Nijhoff of Rainer Maria Rilke ter illustratie nemen. Als we de 'herkenbare werkelijkheid' en de 'diepste referentialiteit' als aandachtspunten nemen, zien we dat er minder verschil is tussen bepaalde modernistische en postmodernistische teksten dan Joosten en Vaessens doen voorkomen. Modernistische lyriek is volgens hen referentieel. Neem bijvoorbeeld Van Ostaijens 'Bezette stad'. Dit gedicht verwijst 'van het eerste tot en met het laatste woord naar het Antwerpen van de oorlogsjaren.' (2002:13). Of Paul van Ostaijen voor deze bewering in zou staan, weet ik niet. In ieder geval lijkt het me niet altijd mogelijk zo'n directe referentiële link te leggen bij lezing van modernistische gedichten.³ In Nijhoffs 'Het uur U' (1936) bijvoorbeeld wordt verwezen naar een straat, die als een straat in een Hollandse stad gevisualiseerd kan worden: er is een middenberm met groen, een tramrails, er zijn spelende kinderen met een step en ramen met vitrages ervoor waarachter mensen naar buiten gluren. Het is niet plausibel in dit geval van een 'herkenbare werkelijkheid' te spreken, want wat zich afspeelt in de straat is niet precies te volgen en wordt ook op een niveau getild van 'mystieke' ervaring, waarop referentialiteit als zodanig niet van toepassing is. Is het de straat-ruimte of een ruimte daarachter, waarnaar in dit gedicht verwezen wordt? In Rilke's 'Duinenser Elegien' (1922) is de situatie vergelijkbaar en ook nog abstracter. Er wordt geschreven over een 'open' ruimte, die lastig te duiden is en expliciete referentiële verwijzingen naar de wereld buiten het gedicht doorbreekt. Evenmin als in een postmodern gedicht is hier sprake van een één-op-één-relatie tussen woord en wereld. De ruimte die Rilke componeert is niet de ruimte van de werkelijkheid, of een ruimte die de werkelijkheid nabootst, maar een geheimzinnige ruimte die nogal vaag is en verbonden met associaties en gedachten van de lyrische stem. Ik citeer een door Wim Bronzwaer vertaalde passage uit de achtste elegie: *'Wij hebben nooit, zelfs niet een enkele dag, / de reine ruimte voor ons, die waarin de bloemen / oneindig opgaan. Altijd is er wereld, / en nooit het nergens zonder niet'*. De poëtische ruimte die dit gedicht opent, is een ruimte die de lezers niet zondermeer kunnen betreden. We moeten de openheid als 'nergens zonder niet' eerst voor onszelf creëren. Haar op eigen kracht ervaren (terwijl zij zich juist ook aan ervaring onttrekt).

Ook een andere uitspraak waarmee postmodernisme en modernisme afgebakend worden, is lastiger dan Joosten en Vaessens doen voorkomen: postmoderne lyriek is een aanval op het humanistische subject. Er is in een postmodern gedicht sprake van ironie, meerstemmigheid, persoonsverwisselingen en van problematisering van de positie van de schepper. Geen van alle zijn dit aspecten die niet ook voor modernistische poëtische teksten geldig zouden kunnen zijn: denk aan Fernando Pessoa's heteroniemen of aan de vele stemmen die in *The Waste Land* te horen zijn. Bovendien is de modernistische commentariërende vertelstem, als we vanuit 'Het uur U' of Rilke's 'achtste elegie' redeneren, een stem die spreekt met

dubbele tong zonder verbonden te zijn aan een duidelijk lichaam. Iemand is in de gedichten aan het waarnemen, denken en dichten, en hij of zij denkt en schrijft klaarblijkelijk ook in onze plaats (vandaar het Rilkeaanse ‘wij’) maar hij/zij blijft lichaamloos en weerstaat daarmee identificatie. We weten niet *wie* er aan het woord is, en of dat steeds eenzelfde stem is. Er ontbreekt in deze gedichten een ‘controleerend subject’.

De uitspraak over de ‘bijzondere kennis’ die het modernistische gedicht wel en het postmoderne niet zou aanleren, is eveneens hachelijker dan Joosten en Vaessens veronderstellen. De messianistische duiding van ‘Het uur U’ levert ‘bijzondere’, christelijk geïnspireerde kennis op. Maar Nijhoff zou geen goede dichter geweest zijn als hij die kennis niet met allerlei irrationele uitspraken en scènes zou ondermijnen. De messias-figuur krijgt iets van een rattenvanger van Hameln of een hedendaagse Marc Dutroux wanneer hij de spelende kinderen nadert en de spanning oploopt. En de bijzondere (in dit geval filosofische) kennis die Rilke ons aanreikt, is evenmin van irrationaliteit gespeend: ‘*Het overstelpt ons, en wij ordenen het. Het valt uiteen. / Wij ordenen het opnieuw en vallen zelf uiteen.*’, lezen we in de ‘achtste elegie’ (een citaat dat wellicht op eenzelfde poëtische manier geduid zou kunnen worden als het door Joosten en Vaessens gebruikte citaat van Van Bastelaere!).

Ik vat mijn eerste kritiekpunt samen: niet alleen postmoderne teksten onttrekken zich aan een op betekenissenhang gerichte lectuur. Ook modernistische en zelfs pre-modernistische teksten kunnen dat doen.⁴ Niet alle teksten blijven bovendien wat zij waren; ze veranderen door de tijd heen. Aan de orde is hier het door Joosten en Vaessens veronachtzaamde probleem van de historische gebondenheid van de tekst, die naar mijn mening *fluctuerend* is. De tekst is niet wat zij was; betekenissen houden niet per definitie stand, maar veranderen in de tijd. Historische verklaringen van een tekst moeten serieus genomen worden, maar ook altijd bekeken en bekritiseerd vanuit een hedendaags perspectief.⁵ Verklaringen uit Nijhoffs of Rilke’s eigen tijd ten aanzien van de betekenissen van het epos en de elegieën zijn *nu* niet altijd meer geldig of overtuigend.

Er is ook een ander punt van kritiek dat ik hier wil noemen: Joosten en Vaessens verwijzen nauwelijks naar meer theoretische discussies over ‘deconstructief’ lezen. Daardoor hebben zij een beperkte opvatting van het modernistische en postmodernistische ‘tekst’begrip en blijven zij hangen in een te rigide toepassing van leesstrategieën: een postmoderne tekst vraagt om een postmoderne lectuur; een modernistische tekst om een modernistische lectuur. Maar de deconstructieve leeswijze⁶ is net zo goed toepasbaar op modernistische teksten – Jacques Derrida lijkt juist een voorkeur voor de modernistische canon te hebben –, de beslissing tot inzet van deze lectuur ligt mede bij *de lezer* en ligt niet vast in de eigenschappen of historische verankering van een tekst. Niet elke tekst leent zich voor elke lectuur, maar er is evenmin een een-op-een relatie tussen postmodernistische tekst en postmodernistische lectuur of tussen modernistische tekst en modernistische lectuur.

2. Testcases Puthaar en Lieske

Het werk van de postmodernen onttrekt zich aan ‘het allesomvattende, sluitende dwangbuis van de interpret’. Dit begint bij Lucebert; de lezer zal moeten constateren dat hij onmogelijk samenhang kan claimen tussen alle afzonderlijke elementen van een gedicht, aldus Joosten en Vaessens in hun eerste artikel. Mijn kritiekpunt hierboven betrof het feit dat ook modernistische poëzie zo’n samenhang of kerngedachte kán uitstellen, dat ook aan die poëzie een ‘sluitende betekenis’ onthouden kan worden. Mijn argument hier is het omgekeerde; ook poëzie uit de meest recente tijd, doortrokken van een postmodern gedachtegoed, kán als coherente tekst gelezen worden.

Tot een reflectie op het begrip coherentie dagen de stukken van Joosten en Vaessens uit, vooral ook als we een artikel bestuderen dat Joosten solo schreef in aansluiting op het eerste stuk (later werd dit stuk opgenomen in de essaybundel). Dit artikel getiteld ‘*Van kern naar lijnen, Een voorstel voor eigentijdse poëzie-interpretatie geïllustreerd aan de poëzie van Peter Holvoet-Hanssen*’ verscheen aanvankelijk in het themanummer van *Nederlandse letterkunde* dat gericht was op ‘de nieuwe poëzie’. Deze poëzie wordt in dit themanummer vertegenwoordigd door vier dichters: Tonnus Oosterhoff, Arjen Duinker, Peter Verhelst en Peter Holvoet-Hanssen. In zijn stuk over de laatste probeert Joosten twee vragen te beantwoorden: 1. waarom verlangt de lezer naar coherentie en 2. kunnen we ook lezen zonder naar coherentie te streven? De laatste vraag wordt met de in het artikel besproken casus bevestigend beantwoord. De waarom-vraag blijkt historisch gefundeerd: bijna alle twintigste-eeuwse poëtica’s (van Westerlinck tot *Merlyn* tot Brems) leggen vast dat het gedicht uiteindelijk een eenheid is, een kerngedachte oplevert ofwel een min of meer geordende wereld representeert. Al deze poëtica’s zijn modernistisch.

Joosten presenteert een andere poëtica, die uitgaat van de *centrifugaliteit* van poëzie, van het idee dat de betekenis van een gedicht niet samen te brengen is tot een kerngedachte. Betekenis is een ontwerp van elkaar wel of niet kruisende lijnen. Dit wordt geïllustreerd aan een ‘testcasus’: een poëtisch drieluik van de Vlaamse dichter Holvoet-Hanssen. Joosten laat zien dat betekenislijnen door drie dichtbundels lopen, die te traceren zijn als de vos-lijn, de spiegel-lijn, de kapers-lijn, de wolken-lijn, de tovenaars-lijn, de lava-lijn, de kosmische-lijn, de oorlogs-lijn enz.. Het gaat erom dat op deze lijnen een bepaald motief voorkomt, dat niet als ‘dragende metafoor’ wordt ingevoerd, maar willekeurig optreedt en weer verdwijnt. Er is sprake van een ‘structuurniveau’ waarop de lezer nooit tot een sluitend verhaal zal kunnen komen. Vervolgens stelt Joosten evenwel vast dat het mogelijk is ‘om te trachten op inhoudelijk niveau bevestiging te vinden van de gediverteerdheid op het formele vlak’. Het ongestuurde, incoherente wordt namelijk gethematiseerd ‘door zaken die op ongebondenheid, onvastheid of vrijheid duiden’. Joosten komt hiermee dunkt me, uit bij een nieuwe vorm van poëticaliteit: dit is poëzie die gaat over het gedissemineerd raken van betekenis. Gevaar is

natuurlijk dat je alle nieuwe poëzie tot deze meta-disseminatie gaat terug brengen, zoals alle poëzie in het midden van de vorige eeuw – vooral door te luie lezers – werd gereduceerd tot ‘poëzie over poëzie’. De conclusie luidt: ‘Het gaat er om dat niet koste wat kost getracht wordt tot één overkoepelende, sluitende analyse te komen, en te accepteren dat blinde vlekken geen dekmantel zijn, gedrapeerd over verborgen stukjes van het intacte geheel’ (2002;319). We moeten onze traditionele verwachting ten aanzien van de nieuwe poëzie bijstellen.

Het cruciale punt waar het in dit stuk en het hele debat om draait, is het punt van de coherentie. Postmoderne poëzie zou aanzetten tot een niet-coherente leeswijze. Toch denk ik dat het coherentie-begrip niet zondermeer van de postmoderne of nieuwe of recente poëzie moet worden losgekoppeld. De betekenislijnen die Joosten onderscheidt bevestigen in zekere zin toch een bepaalde samenhang in de gedichten en hebben meer raakpunten met elkaar dan Joosten doet voorkomen. We moeten bij het lezen van contemporaine lyriek niet aan de slag gaan vanuit de aanname dat er één kernbetekenis is, maar evenmin al onze verwachtingen omtrent de coherentie van betekenis terzijde schuiven ten gunste van een bij voorbaat aan de tekst opgelegde disseminatie. Lezen leidt niet steeds tot eenzelfde interpretatieve handeling. ‘Anders’ lezen hoeft niet onmiddellijk ‘incoherent’ te zijn; en een coherente lectuur is niet per definitie gebaseerd op modernistische betekenisnormen.

Aan de hand van twee testcases zal ik laten zien hoe ik me lezingen van heden-daagse poëzie voorstel. Nog even vooraf: ik bedoel met coherent: een samenhangende betekenis, opgebouwd uit bewust gecomponeerde delen. Coherent hoeft niet te betekenen: een voor iedere lezer op eenzelfde manier geldige betekenis. Coherentie leidt niet tot een sluitende betekenis in die zin dat er een definitieve streep onder de handeling van interpretatie gezet wordt.

De leesexercitie betreft de bundels *Hier en daar* (2003) van René Puthaar en *Stripping en andere sterke verhalen* (2002) van Tomas Lieske. Deze dichters schrijven ‘nieuwe’ poëzie die afwijkt van andere ‘nieuwe’ poëzie, waarmee de vluchtigheid van de term ‘nieuw’ geridiculiseerd wordt.

Hier en daar is de tweede dichtbundel van Puthaar en verscheen bij Augustus. De dichtbundel bestaat uit zes reeksen, hoewel de laatste afdeling slechts één gedicht omvat en dus eigenlijk niet als ‘reeks’ beschouwd kan worden. In totaal gaat het om zevenendertig gedichten. Als er van een overkoepelende – coherentie bevorderende – thematiek sprake is, zou die omschreven kunnen worden als ‘het waarnemen van tijd en plaats’. Het schrijven van gedichten is niet het resultaat van waarnemen, maar *is* het waarnemen (met ogen, oren en andere zintuigen) zelf.

De eerste indruk die de bundel maakt, is die van een hecht gecomponeerd geheel dat vooral gebaseerd is op een metrisch ritme. Het gaat om veelal ‘syllabotonische verzen’ – in de terminologie van W. Bronzwaer (1993) –, dat wil zeggen dat per versregel het aantal lettergrepen min of meer is vastgelegd. Het ritme trekt

de aandacht naar zich toe, zorgt ervoor dat de zinnen en woorden ‘erin gestampt worden’ en is tegelijkertijd betoverend, geruststellend én opzwevend. De strakke compositie van de gedichten blijkt ook uit strofen die vaak een gelijk aantal regels bevatten en uit de herhaling van begin- en eindregels die met name in de tweede reeks ‘Alles retour’ een belangrijke rol speelt. De lezer wordt met intens waargenomen beelden de gedichten binnengetrokken en dan ineens weer naar buiten gestoten. De eerste indruk die de gedichten opleggen, is een bevestiging van de titel: ‘hier en daar’ als een omschrijving van iets dat overal zou *kunnen* zijn, maar dat ook fragmentarisch is en alleen ‘hier en daar’ aanschouwd kan worden.

Het lezen van een dichtbundel is geen technisch-formele handeling die steeds op eenzelfde manier uitgevoerd moet worden; elke bundel vraagt een eigen aanpak, die dan ook weer afhankelijk lijkt van de tijd en plaats (het hier en daar) van de lezer. Vooronderstelling na de eerste kennismaking met deze bundel is, dat het lezen veel ‘arbeid’ vraagt, en dat het Ter Braakiaanse intuïtieve en onmiddellijke begrijpen op deze gedichten niet van toepassing is. Om welke leeswijze vraagt deze bundel? Ik denk om een tamelijke concrete en stapsgewijze lectuur. De compositie is helder en biedt een eerste houvast. De reeksen lijken duidelijk afgebakend ten opzichte van elkaar en passen goed onder de titels waarmee zij worden geïntroduceerd. Alleen de titel van de vijfde reeks lijkt in relatie tot de acht gedichten die hij omvat, weinig concreet: *Omdat wie wat heeft wat heeft*.

Het ligt voor de hand om met de eerste afdeling te beginnen, ware het niet dat het laatste gedicht van de bundel geldt als een Baudelairiaans ‘Au Lecteur’, hoewel hier niet de lezer, maar ‘publiek’ aangesproken wordt. Het publiek wordt – dus pas achteraf – gewaarschuwd: ‘het woord (...) slaat dan zijn angel in uw sprakeloze lijf / waar het gestaag zijn gif loost tot u bent verstijfd / en het gedicht verrijzen kan’. Het slotsonnet, dat als ‘afscheidslied’ wordt gekarakteriseerd en duidelijk in dialoog is met het openingsgedicht van *Les Fleurs du Mal* (1857) geeft aan hoe gevaarlijk deze poëzie voor de lezer is. De lezer gaat ten onder, terwijl de dichter ‘wegslentert’.

Nu we toch via de achterkant de bundel in zijn gestapt, laat ik de lineaire volgorde van de gedichten maar meteen los⁷ en zoom ik in op de tweede, meest strak geordende reeks van de bundel met de titel ‘Alles Retour’. Deze eenheid van twaalf gedichten wordt vooraf gegaan door twee poëtische versregels van Ida Gerhardt, waarin het woord als gevaarlijke sluipmoordenaar wordt neergezet. De connotatie van woordkunst en wreedheid die we in de referentie naar Baudelaire zagen, keert hier terug. De gedichten in deze reeks grijpen in elkaar. Formele overeenkomsten zijn dat de beginregel telkens aan het slot wordt herhaald en dat de meeste verzen zich concentreren rond een voltooid deelwoord: ‘gedoogd’, ‘gekrabbeld’, ‘geneukt’, ‘gelachen’, ‘gezien’, ‘getwijfeld’ enzovoort. Zes gedichten beginnen met dit voltooid deelwoord, de andere zes gedichten vangen aan met de uitspraak ‘Het is’ (vijf keer) of ‘Het zijn’ (een keer). Door deze formele aanpak lijkt het alsof de ik-figuur naar het tweede plan is verschoven, hoewel er toch tamelijk veel ‘ontboe-

zelingen' meegedeeld worden: er is flink geneukt; er is de ervaring van de nacht boven Rotterdam; er is gewandeld; er zijn reizen naar Manhattan gemaakt en naar Granada. In deze ontpersoonlijking van persoonlijke ervaringen, juist met behulp van hechte formele constructies, ligt de eigen toon van Puthaars dichterschap. Daar komt bij dat deze dichter in staat is tot het plotseling visueel oproepen van prachtige beelden: zo wordt in het tweede gedicht de bevreemding of huivering na de vrijpartij 'voorgesteld als' het wegglijden van een zwarte hond in een wak op het ijs. Een ander treffend beeld is dat van een wandelpad dat beschreven wordt als 'van mij verlost, misschien / verlangend naar een korenveld, een landloper // die met een strooien hoed en vodden in de wind / de kraaienzwerm verjaagt'. In het twaalfde vers komen beelden uit de voorgaande gedichten samen tot een soort van Whitmanische opsomming: de vlieger, de angst, de dromer, het raam, de dode steeg, de reiziger. Allemaal woorden die ongemoeid gelaten zouden kunnen worden als er geen dichter was geweest die ze in een hecht verband had geplaatst.

'Alles retour' is het kunstig hoogtepunt van de bundel, maar de cyclus erna, 'Een ander liedje', is subtieler en lastiger te duiden. In de titel van de reeks klinkt de zegswijze 'steeds hetzelfde liedje' door, maar wordt 'liedje' als vrolijk onschuldig deuntje ook afgezet tegen het gedicht waarvoor we gewaarschuwd werden: woorden die dodelijk kunnen zijn. Het gaat in deze afdeling om vijf verzen, die als lied (chanson; songtext; fado?) beschouwd zouden kunnen worden, maar eigenlijk meer 'over' een lied gaan. Dat geldt in ieder geval voor het eerste gedicht dat de – vertaalde – titel draagt van een Amerikaanse popsong 'Winter in Amerika' en de liedjeszanger aller tijden opvoert: 'de King' (Elvis Presley). Tegelijkertijd lijkt het gedicht een jeugdherinnering of filmfragment te beschrijven. Het tweede gedicht 'Ook ik was in Selinus' verweeft het verhaal van Persephone en Hades met dat van een toeristische reis waarop de ik-figuur een vrouw ontmoet die verdwijnt. Deze bijna Achterbergiaanse thematiek komt ook heel kort naar voren in het vierde gedicht uit deze reeks. 'Binnenzee' doet denken aan een ballade, misschien wel een schipperslied vanwege refrein-achtige herhaling en de afwisselende strofen van acht, zeven en vijf regels. Het gedicht 'Waar nu woestijn is' heeft niets 'liedachtigs' en is veeleer poëticaal met intertekstuele verwijzingen naar Jan Hanlo en Gerrit Achterberg. De reeks sluit af met het sonnet 'Dies Natalis'. Deze reeks heeft niet, zoals de vorige, een formeel sjabloon dat terugkeert. De gedichten staan losser van elkaar, hoewel ze allemaal een 'beschrijving' lijken te geven van zaken die voorbij zijn. Maar herinneren blijkt een moeizaam proces: de lyrische stem zegt te vermoeden dat 'de woorden die ik leerde en de tijd / die ik vergat (...) onvruchtbaar zijn, monddood'.

Laat ik tot slot nog iets zeggen over de eerste afdeling van de bundel, waarin acht gedichten werden opgenomen, en waarvan de titel onmiddellijk een verwijzing legt naar het verdwijnpunt van Hans Faverey: 'Scherp begint hier en daar het punt verdwijnen'. Niet alleen Faverey, maar ook Slauerhoff (diens 'Alleen in mijn gedichten kan ik wonen'), Mallarmé ('Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui')

en Nijhoff (Awater is te herkennen in de heer of flaneur met wandelstok in het raadselachtige gedicht 'Punt') worden er in deze gedichten bijgehaald. Nu we de bundel in omgekeerde volgorde lezen, lijkt deze reeks een bevestiging van de eigen stem van de dichter *tussen* die van de anderen. Ik weet niet of ik, wanneer mijn lectuur met deze reeks begonnen was, niet afgeschrikt zou zijn door het 'omgevallen boekenkast-karakter' dat deze gedichten ook wel een beetje hebben. Misschien dat de dichter zijn oogmerk om de traditie vast te houden, hier wel wat al te geforceerd nastreeft.

Als we na deze leesexercitie terugkeren naar de uitspraak dat het onmogelijk is alle afzonderlijke elementen van een gedicht tot één samenhang te brengen, kunnen we vaststellen dat dit tegelijkertijd wel en niet geldt voor Puthaars lyriek. Net als bij Holvoet-Hanssen zien we ook hier een ferme structurele compositie, waarin veel elementen terugkeren op onverwachte plaatsen. Ik geloof evenwel minder in 'toeval' dan Joosten en denk dat de dichter hier bewust aan de slag is geweest en niet alleen maar enkele betekenislijnen uit heeft gezet. Dit is geconstrueerde poëzie die gebruik maakt van veel registers maar toch niet als een Darwiniaans rif uitdijt en afsterft (dat is het beeld dat Van Bastelaere gebruikt om zijn lyriek te typen). Puthaar metselt eerder aan een ingenieus opgebouwde muur met kantelen en doorkijkgaten, zonder dat de functie van die muur duidelijk is; is het een grens, een beschermende wand, een obstakel waar je tegenaan loopt? We zien in deze bundel betekenislijnen die in bepaalde reeksen aan elkaar geknoopt zijn. Sommige gedichten horen duidelijk bij elkaar. Dat is niet alleen een fenomeen aan de oppervlakte, maar wordt bevestigd in de boodschap die de dichter aan de lezer meegeeft: 'let op poëzie is gevaarlijk'. Val niet in slaap, lezer, blijf alert en hoed je voor de afgrond.

Stripping & andere sterke verhalen is de vierde dichtbundel van Tomas Lieske, die ook romans (het bekroonde *Franklin* en het onlangs gepubliceerde *Grand Café Boulevard*), verhalen en essays schreef. De vorige dichtbundel *Grondheer* verscheen in 1993; de dichter heeft dus bijna tien jaar gezwogen. Zijn 'nieuwe' dichtbundel bestaat uit twee afdelingen. De eerste ongetitelde afdeling omvat vijftien verzen, de tweede afdeling, getiteld *Istanbul, tegen middernacht, een vergeten meisje op weg naar huis*, biedt negen gedichten die samen een 'verhaal' vormen. 'Stripping' is ook de titel van het eerste, vijfdelige gedicht van de bundel. Welke gedichten tot 'andere sterke verhalen' kunnen worden gerekend, wordt aan de lezer overgelaten, maar in ieder geval lijkt het plausibel deze term toe te passen op het gehele laatste deel van de bundel.

Via twee opvallend 'mooie' gedichten kunnen we deze dichtbundel binnengaan: 'San Michele' en 'Hiernamaals'. Deze gedichten horen thematisch bij elkaar omdat ze beschrijven hoe er van leven in dood overgegaan wordt. Het eigenlijk onmogelijke is, dat het *overgangsmoment* zelf onder woorden gebracht wordt. Het deed me denken aan El Greco's schilderij van de begrafenis van graaf Orgaz, waar-

op de ziel van de graaf in de vorm van een kind aan Maria wordt aangereikt en vervolgens deformeert tot mist. Alsof in het ene moment van aanblik meerdere momenten tegelijk verbeeld worden. De toeschouwer denkt te hallucineren, maar ziet wat hij ziet.

‘San Michele’ is een gedicht als een verhaal, zoals Hugo Brems dat ooit noemde. Er wordt een gebeurtenis verteld; een echtpaar vliegt naar Venetië om daar de begraafplaats op het eiland voor de stad te bezoeken; de man blijkt in de nacht te vervliegen en van het eiland weg te zweven. Dat dit geen verhaal is, maar gedicht wordt niet alleen duidelijk uit de vorm, maar vooral ook uit de compacte, geconcentreerde wijze waarop we de informatie in taal aangereikt krijgen. Lieske positioneert zich hier bewust als een auteur die het verschil tussen proza en poëzie teniet wil doen. In de eerste strofe is de situatie nog beheersbaar en de toon zakelijk. De protagonist van het gedicht zorgt voor zijn vrouw: ‘gaf haar enkele adviezen en vertelde haar / hoe zij de volgende dag het hotel kon vinden’. (Achteraf begrijp je als lezer pas dat de man nu al weet dat hij die nacht dood zal gaan, dus dat het waarschijnlijk zelfdoding is.)

In de tweede strofe verdwijnt de zakelijke toon en sluipen er vreemde beelden binnen. Mist die uit het water damp, is nog goed voorstelbaar, maar de bemoste steen die ‘in de loop der nacht doorzichtig’ werd, en het ‘deels’ opstaan van de man, lijken raadselachtig. Maar wat kan dit anders betekenen dan dat een deel van de man opstaat en een deel van hem liggen blijft? – denk aan de opdeling van lichaam en ziel van de graaf op Greco’s schilderij: beneden is hij in vol harnas aanwezig; midden op het schilderij heeft hij de vorm van een kind en iets hoger vervliegt zijn figuur. De man wordt iets anders: ‘Het waaide in zijn stem, hij regende een gebaar’, maar blijft ook nog even zich zelf: ‘Hij rook voor het laatst haar adem’. Hij wordt koud en kan haar warmte niet meer voelen.

De derde strofe levert een sprookjesachtig beeld, zoals we dat vaker in Lieske’s werk tegenkomen. Het zweven van de man en van de doden om hem heen, het scheuren van de rotsen en de omvorming van het dodeneiland tot een boot die naar zee wordt geroeid, levert een fascinerend, nauwelijks te visualiseren beeld op. En op de een of andere manier is dit alles nogal geruststellend; er is geen doodstrijd, geen pijn, maar alleen een soepele overgang en misschien een lichte verbazing. In de slotstrofe beseft de man dat zijn vrouw terug zal gaan naar het hotel en zijn dood verder zal afhandelen: ‘de levenden / zou wijzen op de vlekken en de loze kleren’. Het besef heeft niet te maken met nuchterheid, maar met afstand: de afstand die een toerist heeft tot een model dat in de renaissance poseert.

Het tweede gedicht via welke we de dichtbundel binnen kunnen gaan, lees ik met meer voorzichtigheid, omdat het verhaal dat hier gepresenteerd wordt aangrijpender is en een emotionele reactie erop moeilijker is af te houden. ‘Hierna maals’ doet denken aan een sentimenteel gedicht van Willem de Mérode, waarin een jongetje uit een boom valt – soms wil je dit soort lyriek lezen om erin te verzwelgen en dan weer verlost te zijn van je angsten. Maar het knappe is dat Lieske

het sentimentele vermijdt en na de eerste indringende strofe, in de derde en vierde strofe een 'existentiële keuze' voorlegt aan de ouder(s) en daarmee ook aan de lezers. Wat wil je liever, vraagt de lyrische stem: dat je kind dood is en dat je iedere nacht droomt dat hij nog leeft (zodat het wakker worden pijnlijk is) of andersom: dat je kind leeft maar dat je iedere nacht droomt van de ongelukken die hem kunnen overkomen. Kies je voor leven of dood, is de eigenlijke kwestie. Het ingenieuze is dat deze keuze gefundeerd is op de zes regels van de eerste strofe die eerst heel precies de momenten van het ongeluk beschrijven: de vrachtwagen en het kind daaronder: 'die massa vol ijzersmaak en boorgeluid' en dan het overgangsmoment van leven naar dood: 'het kind / rekt zich uit en bij de laatste pijn, / die eeuwig duurt, blijkt het al bevroren'. Na deze strofe wordt een soort afschrikwekkende doodsengel opgevoerd die de ouders verzorgt en aan hen de 'infernale keuze' overlaat.

Dit zijn twee gedichten die je als vanzelf onthoudt, omdat ze zich vastzetten op je netvlies. Maar ook de rest van *Stripping & andere sterke verhalen* is intrigerend, ontluutsend en soms ook grappig en vreemd. De meeste gedichten zijn helder en concreet. In bijvoorbeeld 'Christiaan Huygens' en 'Nicolaus Copernicus' wordt beschreven hoe deze filosofen dachten en welke consequenties dat denken had. Lieske weet in compacte beelden het natuurkundige denken te treffen: 'God is geen jockey met op zijn rug een lichtbron' en 'Maar licht. Wat was dat? Licht. Die vraag / vloog gewichtloos golvend voor hem uit'. Ook 'Oorlogsflits' dat een foto beschrijft van soldaat-verplegers en 'De jonge Brezjnev spreekt' over het voorbijgecommunisme Rusland zijn precies en scherp getekend. Maar er staan ook gedichten in deze bundel die verwarrender zijn en de lezer voor het blok zetten met de beschrijving van taferelen die in Kafka niet zouden misstaan, bijvoorbeeld de gedichten 'De chemicus-hond' ('Hond ben ik. Hond. Hond. Hond') en 'De wolvenhemel' dat een angstaanjagende overname beschrijft van een kinderwereld door wolven. Het is heldere taal, geen woord is onbegrijpelijk op de plaats waar het staat, en toch lijken deze gedichten meer tot een bepaalde 'stemming' – hoewel dat hier niets te maken heeft met de stemmingsgedichten uit het einde van de negentiende eeuw – aan te zetten, dan dat zij een beschrijving geven van een herkenbaar beeld. Dit is geen denk-poëzie, geen spel-met-neologismen-en-klank-poëzie of een Puthaar-achtig gestoei met formele constructies en al helemaal geen lyrische ontboezeming. Lieske plaatst beelden op elkaar en toont zo een fantasiewereld die haarscherp is, maar ook onlogisch als de beelden in een droom.

De laatste afdeling van de bundel vertelt in negen gedichten vanuit steeds wisselend perspectief het verhaal van een twaalfjarig meisje dat op stap gaat en verloren raakt in Istanbul. Het gehele verhaal krijgen we niet te horen, maar snippers ervan (aangereikt via een zwerfkat en jonge schoenpoetsers of antennes boven de stad) lezen we wel. De snippers zijn aangrijpend, pijnlijk, melancholisch, zonder dat de lyrische stem moralistisch wordt. Opnieuw blijkt Lieske een meester in het tekenen van scherpe beelden, bijvoorbeeld dat van de straatjongetjes: 'Zelf slapen

zij in gelijmde vissershuisen. Ze huilen, slaan ritmes op hun kussen. / Hier kibbelen hun schaduwen, hun snuffige warmtes, hun stripegeesten.' Het verhaal eindigt in een vuurtoren en wordt hier surrealistisch als de toren zijn eigen vernietiging tegenhoudt en dan in zijn kelder de achtergebleven collectie (spulletjes) van het meisje tentoonstelt. Het fantastische in de werkelijkheid, het onbereikbare en het voor goed verlorene komen samen. Dit soort poëzie vind je niet veel in de Nederlandstalige letterkunde. Het is sterk vanwege de visualiserende kracht ervan, zonder dat de lezer verdwaalt in opeenstapelingen van ingewikkelde metaforen en zonder dat de dichter ook maar ergens de behoefte toont aan poëtische verantwoording. Deze gedichten zijn precies wat ze zijn; ze zijn af en klaar en betekenisvol.

Is Lieske's poëzie coherent? Ja en nee. Kunnen we haar als 'centrifugaal' (betekenislijnen die elkaar kruisen) karakteriseren? Ja en nee. De benoeming van poëzie als nieuw of oud (centrifugaal of centripetaal; postmodern of modern) is te simplificerend. Lieske voldoet aan veel van de door Joosten en Vaessens genoemde postmoderne karakteristieken. Hij schrijft verhalen die verteld worden als gedicht of in een reeks van gedichten. Hij speelt met stijlen van prozaïsch vertellen en dichtertlijk schrijven. Sommige verhalen horen bij elkaar, andere niet, maar een dwingende 'kernthematik' die alle verhalen bij elkaar houdt ontbreekt. En nergens geeft deze verhalendichter een expliciete aanwijzing aan de lezer: let op, doe dit, vermijd dat.

Als we deze testcases bekijken in relatie tot de Holvoet-Hanssen-casus kunnen we vaststellen dat de betekenislijnen in beide bundels niet lineair lopen, maar veel eerder circulair rond bepaalde gedichten te trekken zijn. In sommige cirkels kan de lezer zich opsluiten, andere zal hij over het hoofd zien en weer andere zal hij met elkaar verbinden of over elkaar heen leggen. Ik denk dat de poëzie van Puthaar en Lieske niet te reduceren is tot één kerngedachte, maar evenmin waaiert zij alle kanten uit en kan de lezer alleen open einden ontwaren. Deze poëzie dringt de conclusie op dat de lezer niet hoeft te kiezen tussen 'dwangbuis' of 'open leeshouding'; er wordt van hem meer flexibiliteit verwacht en misschien ook wel meer zelfwerkzaamheid, verstand én fantasie.

3. Slot

In de discussie over postmoderne poëzie is een aantal argumenten als een kluwen in elkaar gedraaid. Ik heb geprobeerd deze argumenten te ontknopen. In de eerste plaats is de niet-op-coherentie gerichte lectuur een leeshandeling die op teksten van alle tijden toegepast kan worden; niet elke tekst leent zich ervoor, maar evenmin geldt dat alleen specifieke teksten van na 1945 hiervoor in aanmerking komen. Er is geen een-op-een-relatie tussen een niet-op-coherentie gerichte leesstrategie en de postmoderne of nieuwe poëzie.

Het begrip coherentie wordt door Joosten en Vaessens te weinig nauwkeurig

doordacht en gebruikt. Dat blijkt uit een toevallige greep van citaten uit de laatst verschenen essaybundel:

- 'Incoherente poëzie bestaat niet. Er is alleen poëzie die naar incoherentie tendeeft of die aan coherentie probeert te ontkomen' (11)
- 'Voor de moderne dichter is het coherente gedicht een tegenwicht tegen de chaos van de wereld.' (32)
- 'Eventuele coherentie van een tekst is een zaak van de lezer en niet van de schrijver' (geciteerd naar R. Barthes) (122).

In deze citaten wordt coherentie beschouwd als teksteigenschap, als intentie of strategie van de dichter en als 'zaak' van de lezer. Joosten en Vaessens benadrukken deze verschillende 'coherentie-principes' te weinig en dat leidt tot verwarring. Het is zinvol vast te stellen dat coherentie voor een deel een teksteigenschap is en dus te maken heeft met een door de dichter bedachte compositie, en voor een ander deel een strategie van de lezer. Hij/zij wil zaken met elkaar in verband brengen.⁸ Verschillen in leeshouding ontstaan niet alleen door een wel/niet nagestreefde mate van coherentie, maar ook door het wel/niet toewerken naar een eindbetekenis, naar het *stil* zetten van de leeshandeling. Veel tegenwoordige (met modernisme én postmodernisme opgeleide) lezers zijn eraan gewend dat de lectuur in beweging blijft en niet vast komt te liggen in één einduitkomst. Het lezen is een dynamisch proces en dat heeft ook consequenties voor het denken over betekeniscoherentie. We kunnen hier – hoewel dat gevaarlijk is – de beeldende kunst als illustratie nemen. Kijken naar een avant-garde schilderij (of een impressionistische Cézanne of een pre-moderne El Greco) houdt in dat de ogen over het vlak bewegen, van boven naar beneden en naar opzij. Er is geen moment waarop je het schilderij onmiddellijk of 'volledig in één oogopslag' ziet, waarop je de coherente betekenis van de afbeelding vastlegt. We kunnen bij het aanschouwen van een schilderij spreken van een sequentie van kijk-handelingen zonder dat daarbij van lineariteit sprake is. Zo werkt het lezen van poëzie ook. De ogen van de lezer bewegen naar alle hoeken van de tekst en bereiden in die beweging een mentale voorstelling van de tekst voor. Er is geen plaats of moment van waaruit de hele tekst in een keer wordt opgeslagen in al zijn betekenisconsequenties. Als we over coherentie spreken moeten we de 'dynamiek van het kijken' in de gaten houden.

Misschien kunnen we het begrip coherentie ook nog scherper in beeld krijgen door een onderscheid te maken tussen coherentie als referentie (verwijzing naar bepaalde entiteiten) en coherentie als relatie (samenhang tussen zinnen en tekstdelen of delen van een bundel). Referentiële en relationele coherentie zijn in de psycholinguïstiek regelmatig gebruikte termen. De door Joosten gelezen teksten van Holvoet-Hanssen hebben minder relationele coherentie (de betekenislijnen blijven loshangen) dan referentiële coherentie (er is wel degelijk een bepaalde inhoudelijke samenhang op bepaalde betekenislijnen: bijvoorbeeld de Reinaert-thematiek op de vos-lijn). In de door mij naar voren gebrachte cases zien we bij Puthaar een sterke relationele coherentie (strakke zich herhalende compositie),

bij Lieske vinden we meer referentiële coherentie.

Postmoderniteit van poëzie kan nog anders geformuleerd worden dan Joosten en Vaessens het doen. Het verschil tussen Van Bastelaere's poëzie en die van Tomas Lieske ligt in een bepaalde visuele effectiviteit. Visualiteit is een van de problemen die ik zou toevoegen aan het rijtje 'problemen van postmoderne poëzie' dat Joosten en Vaessens in hun essaybundel opvoeren: oorspronkelijkheid; volmaaktheid; identiteit; autonomie; moraal; coherentie en intuïtie. De visualiteit of het bijzondere beeldend vermogen van Lieske's gedichten staat haaks op bepaalde meer 'talige' of 'bewerende' gedichten van Van Bastelaere of Paul Bogaert. Tegelijkertijd kunnen we vaststellen dat het sprookjesachtig beeldende van Lieske aansluiting vindt in gedichten van Verhelst of Miguel Declercq.

Ik heb met bovenstaande cases willen aangeven dat we de discussie over lezen los moeten kunnen koppelen van die over de eigenschappen van postmoderne poëzie. Anders gezegd, dat we over hedendaagse poëzie moeten schrijven zonder dat we er onmiddellijk de sjablonen van het post/modernisme overheen leggen. Het postmodernisme is één van de perspectieven die we als heuristisch instrument kunnen hanteren, maar er kunnen meer (al of niet periodiserende of poëtische) lees-instrumenten ingezet worden. Bovendien is er aan de hele postmodernisme-discussie nog iets bizars: de poëzie van vrouwelijke auteurs blijft grotendeels uit het zicht (Elma van Haren en Christine D'haen worden bijvoorbeeld in de inleiding van het artikel van Joosten en Vaessens genoemd maar vervolgens terzijde gehouden). Hoe komt dat? Voldoet *Huisraad* (1998) van Anneke Brassinga niet volledig aan de poëzie-conventies die Joosten en Vaessens schetsen? Kunnen we niets met Eva Gerlachs recentere bundels als het gaat om een *andere* leesstrategie? Of moeten we vaststellen dat vrouwen als Margreet Schouwenaar, Lut de Block, Elly de Waard, Miriam van Hee, Gerry van der Linden, Gertrude Starink of Lidy van Marissing 'per definitie' anders met het taalmateriaal omgaan? Hoe dan ook, het is merkwaardig dat Joosten en Vaessens de poëzie van vrouwen niet alleen niet in de discussie betrekken, maar de meeste dichters ook volledig verzwijgen. Alsof er door hen geen woord op schrift gezet is. Alsof het ontbreken van poëtische stemmen in poëtische debatten niet soms veelzeggender is dan het luid klinken ervan.

Tenslotte. De discussie over het coherent-lezen kan ook op andere vlakken dan dat van de poëzie gevoerd worden suggereert Joosten in zijn stuk. Ik ben het met hem eens; romans als *Tongkat*, *Gstaad 95-98*, *Franklin* of *Toast (Tox, Soap en Web)* vragen om een flexibele leeswijze. Of deze romans ook allemaal als postmodern gekenmerkt moeten worden, weet ik niet. Wellicht moeten we ook hier andere noemers gaan inzetten om deze teksten poëtisch te duiden: vooral de combinatie van absurdisme, irrationaliteit, visualiteit en ethiek in deze romans is intrigerend. Een vergelijking maken tussen wat zich voordoet in proza en poëzie en aangeven hoe lezers daar op in kunnen spelen lijkt me dan ook een voor-de-hand-liggende stap voor verder onderzoek.

Literatuuropgave

- Akker van den, Wiljan**, A Mad Hatter's Tupperware Party. Postmodern Tendencies in American and Dutch Poetry. In: J.P. Snapper and T. Shannon (eds.), *The Berkeley Conference on Dutch Literature 1991*. Lanham etc. 1993, p.171-195.
- Bastelaere, Dirk van**, *Pornschlegel en andere gedichten*. Amsterdam / Antwerpen 1988.
- Bogman Jef**, Eenheid zonder centrum. In: *Nederlandse Letterkunde*, 8, 2003, 4, p. 256-270.
- Bronzwaer, W.**, *Lessen in Lyriek, Nieuwe Nederlandse poëtica*. Nijmegen 1993.
- Bronzwaer, W.**, Wat niet thuis hoort, hangt niet samen. Een spatiële lezing van Paul Bogaerts debuutbundel *Welcome Hygiene*. In: *De Gids*, 161, nr. 3, 1998, 244-250.
- Fokkema Redbad**, *Aan de mond van al die rivieren, Een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945*. Amsterdam 1999.
- Joosten, Jos & Thomas Vaessens**, Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie, Een verkenning. In: *Nederlandse Letterkunde*, 7, nr. 1, 2002, 1-27.
- Joosten, Jos**, Van kern naar lijnen, Een voorstel voor eigentijdse poëzieinterpretatie geïllustreerd aan de poëzie van Peter Holvoet-Hanssen. In: *Nederlandse Letterkunde*, 7, nr. 4, 2002, 302-321.
- Joosten Jos & Thomas Vaessens**, *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*, Nijmegen 2003.
- Heynders, Odile**, *De verbeelding van betekenis, Vooronderstellingen en praktijk van deconstructieve lezingen: teksten van Paul Celan en Gerrit Achterberg*. Leuven 1991.
- Heynders, Odile**, De eenheid van dichtbundels als coherentie-conventie. In: Ad Zuiderent en Evert van der Starre (red.), *De tweede gisting, Over de compositie van dichtbundels*, Amsterdam 2001; p.75-89.
- Heynders, Odile**, 'Ordnern und zerfallen'. De discussie over een 'postmoderne' lektuur toegespitst op R.M. Rilkes achtste elegie. In: *Nieuwzuid, Driemaandelijks discursieve machine voor cultuurkritiek en amusement*, 2003 (ter perse).
- Lieske, Tomas**, *Stripping & andere sterke verhalen, Gedichten*. Amsterdam 2002.
- Meijer, Maaïke**, *De lust tot lezen, Nederlandse dichters en het literaire systeem*. Amsterdam 1988.
- Nijhoff, M.**, *Verzamelde gedichten*, Tekstverzorging W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn, Amsterdam 1995.
- Puthaar, René**, *Hier en daar, Gedichten*. Amsterdam 2003.
- Rilke, Rainer Maria**, *De Elegiën van Duino*, Een Duits-Nederlandse uitgave vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door W.J.M. Bronzwaer, Baarn 1978.

Noten

- 1 In het tijdschrift *Nieuwzuid, Driemaandelijks discursieve machine voor cultuurkritiek en amusement* (2003) verschijnt binnenkort mijn artikel over een postmoderne lektuur van de modernistische (en vaak als traditioneel beschouwde) dichter R.M. Rilke, in het bijzonder van zijn 'Achtste Elegie'. 'Nieuw en oud' zijn niet als objectieve termen te hanteren, zo moge blijken uit dit interpretatieve betoog.
- 2 Dat het gevaarlijk is een dichtregel uit de context te trekken ter illustratie van een kritisch betoog bleek uit manipulaties van Nijhoffs regels 'Lees maar, er staat niet wat er staat'. Het slot van de regel 'Er staat:' waarna de uitleg volgt, wordt er meestal niet bij geciteerd. Het geknipte citaat blijkt ook hier misleidend. Deze dichtregel behoort tot de epiloog van een gedicht en staat in een context van andere regels: *'In de straten / Waar Pornschlegel reed was het alsof hij reed. / Allemaal delen van een geheel dat ontbreekt. / En dan: een bijl gloednieuw kan wonderen doen'*. (1988;83). De geciteerde regel hoeft niet

- poëticaal geduid te worden, maar kan ook een uitspraak zijn over de gemoedstoestand of het perceptievermogen van de rijdende Pornschlegel.
- 3 Mijn kritiek op dit punt is dezelfde als de kritiek geformuleerd door Jef Bogman in het laatste nummer van *Nederlandse Letterkunde*. Ook hij twijfelt aan 'het diepste referentiële niveau' van modernistische poëzie. Zie: 'Eenheid zonder centrum'.
 - 4 In de epiloog op hun essaybundel lijken Vaessens en Joosten meer aan dit standpunt tegemoet te komen, maar uiteindelijk wijzen ze toch op het periodiserende element van hun onderneming: 'we probeerden bepaalde tijdgebonden conventies die het leesgedrag (de)reguleren te bundelen en als een literair concept aan te merken' (249).
 - 5 S. Dresden beschreef een soortgelijk standpunt al aan het begin van zijn carrière, toen hij zich opwierp als existentialistische literatuurbeschouwer die zich verzette tegen de traditionele filologie: 'Wij menen, dat het voor een werkelijk esthetische beschouwingswijze geen zin heeft de kunstwerken in historisch perspectief te bezien'. (1946;37)
 - 6 Deze term *deconstructie* wordt door Joosten en Vaessens omzeild, maar lijkt mij nauwkeuriger dan de term postmodernisme, die teveel aan periode en teksteigenschappen verbonden blijft.
 - 7 Lineair staat tegenover circulair of 'spatieel'. Vgl. Bronzwaers zogenoemde spatiele lezing van de debuutbundel van Paul Bogaert in *De Gids* 1998.
 - 8 Vgl. Mijn artikel over de coherentie-eis als meest dominante leesconventie van de twintigste eeuw. In: Ad Zuiderent en Evert van der Starre, *De tweede gisting, Over de compositie van dichtbundels*, Amsterdam 2001, p.75-89.

GROEN BELEGGEN MET GARANTIE

en de regenwouden beschermen?

na 7 jaar **7,6%** ^{*gegarandeerd}

na 10 jaar **8,3%** ^{*gegarandeerd}

na 15 jaar **8,7%** ^{*gegarandeerd}



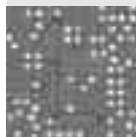
DE GROENE
SPAARADVISEURS
samen werken aan een duurzame wereld

* gegarandeerd jaarlijkse rendement per jaar. Deelname mogelijk vanaf € 2390 éénmalig of € 50 per maand.

Informatie: De Groene Spaaradviseurs • Tel. 0182 - 57 02 90 • Internet: www.groengeld.nl

Is op en verkrijgbaar: De Groene Spaaradviseurs, tel. 0182 57 02 90 - www.groengeld.nl

L'Intertextualité sans peine?



MICHAEL RIFFATERRES POËZIEANALYSE EN
ZIJN RECEPTIE IN DE NEERLANDISTIEK (II)*

Pierre Geron

1. Riffaterres littéraire credo

Na haar laatste uitlatingen over intertekstualiteit in *La révolution du langage poétique* (1974) achtte Julia Kristeva een verdere uitbouw van het concept overbodig. Geen vijf jaar na die laatste 'officiële' bijdrage deed Michael Riffaterre zijn intrede op het toneel van de intertekstualiteit. Deze in de VS werkende Franse semioticus wierp zich al snel op als een hoofdfiguur voor de latere ontwikkeling van de notie. Hij liet haar een sleutelrol spelen in zijn benadering van littéraire (vooral poëtische) teksten. Ook heeft hij aan het toen nog vage denkbeeld een zekere werkbaarheid verleend. Door hun inspirerende kracht zouden zijn geschriften op hun beurt de eerste schakel worden van een ketting. Voor we naar die ketting in de neerlandistiek kijken, is het verstandig om stil te staan bij Riffaterres uitgangspunten.

1.1 Omtrent het ontstaan en het lezen van teksten

Wil men Riffaterre aan een stroming in de literatuurwetenschap hechten, dan kan hij beter in het structuralistische dan in het poststructuralistische veld ondergebracht worden. Er zijn immers bepaalde verschillen die het mogelijk maken een scheidslijn te trekken tussen Riffaterre en het poststructuralisme. Hun visies op het verschijnsel tekst stemmen bijvoorbeeld niet met elkaar overeen. Riffaterre gelooft in de uniciteit van elke tekst. Hij ziet elke creatie als een volkomen apart tekensysteem dat op zichzelf begrepen moet worden. Een tekst is als een organisch geheel te benaderen dat volgens eigen principes fungeert. Al ontkent Riffaterre niet elke wisselwerking tussen teksten onderling – integendeel –, hij spitst zich vooral toe op de tekst als zelfstandige productie. In de tekst liggen alle sleutels vervat die de ontcijfering ervan mogelijk maken. Vandaar dat de lectuur van een tekst door Riffaterre met de uitvoering van een partituur vergeleken kan worden.

Behalve aan de boodschap zelf hecht Riffaterre belang aan de ontvanger van die boodschap, de lezer. Men zou zijn benadering van de tekst haast als fenomenologisch kunnen kwalificeren. Zo schrijft hij: 'le phénomène littéraire n'est pas seulement le

texte, mais aussi son lecteur et l'ensemble des réactions possibles au texte – énoncé et énonciation' (Riffaterre 1979a: 9). De andere polen van het communicatieschema van Jakobson worden ondergeschikt gemaakt aan de twee componenten bericht en ontvanger. Zowel de auteur als de realiteit – of *context* – worden door het voorstellingsvermogen van de lezer opgeroepen en leiden als zodanig een zuiver virtueel bestaan: 'la réalité et l'auteur sont des succédanés du texte' (Riffaterre 1979a: 10).

De auteur vervult in Riffaterres opvatting niet meer dan een functie van *encoder*. Hij laat in de zinnen sporen na die de lezer boven water moet halen. De lezer wordt opgedragen die aanwijzingen strikt te volgen. 'Le texte est un code limitatif et prescriptif' (Riffaterre 1979a: 11), stelt Riffaterre. Dit betekent dat je, als lezer, niet vrij bent; je dient de partituur trouw te volgen. Die vrijheidsbeperking steekt af tegenover de creatieve leesdaad van de poststructuralisten die (ogenschijnlijk) zowat alles toelaten. Wat zit er dan achter die prescriptieve dimensie van de tekst? Met andere woorden, hoe werken teksten volgens Riffaterre?

Net zoals Kristeva gaat Riffaterre ervan uit dat teksten vruchten van transformaties zijn. Bij Kristeva zag men dat een heel brede waaier van 'teksten' (ook sociale feiten, e.d.) als grondstof voor transformaties konden dienen. Bij Riffaterre vloeien teksten uit de transformatie van een *zgn. invariant* voort: ze worden gegenereerd op basis van een semantische kern. Een ander woord dat regelmatig in hetzelfde verband valt is *matrix*. Er vinden in de loop van de tekstproductie transformaties plaats die sommige kentrekken van dat semantische uitgangspunt (i.e. *matrix* of *invariant*) tot complexere verbale gestaltenis omvormen. Aan elke tekst ligt een zekere logica, een geheel van tekstgrammaticale principes als het ware, ten grondslag. Het is opvallend dat Riffaterres taalgebruik krioelt van termen ontleend aan de Transformationeel Generatieve Grammatica. In dit opzicht dient er zich wel degelijk een aanknopingspunt met Kristeva aan. Aan de hand van een gelijkaardig basisprincipe (i.c. 'la dyade oppositionnelle et son rapport à la non disjonction') trachtte de Franse semiotica immers rekenschap te geven van de verscheidene vormen die de matrix door *Le Petit Jehan de Saintré* heen kon aannemen.

Die transformationele taal zegt veel over Riffaterres kijk op de tekst: net als zinnen in de TGG een oppervlakte- en een dieptestructuur hebben, bestaan literaire producten uit verschillende lagen. Het is alsof teksten een zwaartepunt hadden dat niet aan de oppervlakte zelf opduikt, maar zich ergens anders bevindt. De tekst zendt signalen uit die er de ontvanger attent op maken dat hij dieper moet gaan zoeken naar andere tekstuele referenten. Literaire tekens verwijzen naar een op een ander niveau gelegen 'werkelijkheid', waarvoor Riffaterre de term *hypogrammen* gebruikt. Over het hypogram schrijft Riffaterre:

Au lieu d'essayer de postuler un hypogramme condensé en un seul mot à seule fin de le découvrir dispersé et réparti le long d'une phrase sous forme para- ou anagrammatique [net zoals De Saussure dat deed, P.G.], je propose quant à moi, de le trouver dans les transformations lexicales d'une donnée sémantique. (Riffaterre 1979a: 76)

Dit betekent dat de verbale producten van die transformaties een verband blijven houden met het semantische kerngegeven (invariant) waarvan ze afgeleid zijn. Riffaterre voert de redenering zelfs zó ver door dat hij tot de conclusie van de *non-referentialiteit van de literaire taal* komt:

La dérivation du texte à partir d'une donnée sémantique élimine la référence des mots aux choses et la remplace par la référence des mots à un système de mots ou à un système sémique situé en dehors du texte. (Riffaterre 1979a: 82)

Het begrip hypogram is sterk verwant met dat van intertekst. Riffaterre definieert de intertekst als:

A corpus of texts, textual fragments, or text-like segments of the sociolect that shares a lexicon and, to a lesser extent, a syntax with the text we are reading (directly or indirectly) in the form of synonyms, or even conversely in the form of antonyms. (Riffaterre aangehaald in Allen 2000: 121)

En het hypogram is precies die vóórbestaande woordgroep die literaire betekenaars, naast een concreet object, als (tweede) referent hebben. Literaire tekens komen voort uit de oplossing van een hypogram en zijn daardoor nauw verbonden met die onderliggende tekst. Hypogrammen schijnen dus van wezenlijk belang te zijn voor de ontcijfering van teksten. Ze geven toegang tot de diepere dimensies van de tekst.

Een tekst kan inderdaad op verschillende niveaus gelezen worden. Nieuw is dit niet: dit sluit aan bij de daarnet aangehaalde gedachte van lagen (of *oppervlakte*- en *dieptestructuur*). Parallel daarmee onderscheidt Riffaterre twee belangrijke waarnemingswijzen, die elkaar niet per se uitsluiten, maar chronologisch op kunnen volgen: de *sens* en de *signifiance* of, in zijn Engelstalige geschriften, *meaning* en *significance*. Hij typeert ze als volgt:

I shall speak of meaning when words signify through their one-to-one relationship with non-verbal referents, that is, their reference to what we know or believe we know as reality. I shall speak of significance when these same words signify through their relationship with structural invariants (no one-to-one relationship this time since there must be two or more variants for one invariant). (Riffaterre 1980a: 625-626)

Twee manieren om te betekenen, twee manieren om te lezen. Op het niveau van de *sens* neemt de lezer aan dat de woorden op niet-verbale referenten doelen. De tekst geeft als het ware een mimetische afspiegeling van een gegeven werkelijkheid. Deze leeswijze is volstrekt lineair en streeft ernaar een eerste, globale interpretatie op touw te zetten. Dit *zoeken* naar een eerste betekenis heeft voor de naam van dat soort lezen gezorgd: Riffaterre noemt deze eerste fase de *heuristische lectuur*. De linguïstische competentie van de doorsnee taalgebruiker volstaat wel om die ontginnende lectuur te ondernemen. De lezer ontdekt een zekere logica die de tekst een samenhang

geeft. Op dezelfde manier komt hij bepaalde inconsequenties, inbreuken op die tekstuele grammatica op het spoor. Die ongrammaticaliteiten (die hier *niet* in de klassieke, linguïstische acceptie begrepen moeten worden) verstoren de lineaire logica van de tekst en sturen zijn oppervlakkige eenduidigheid in de war. Ze staan haaks op wat zich als de toonaangevende betekenis opdringt. Net als de top van een ijsberg wijzen ze op een onderliggende massa intertekst. De ongrammaticaliteiten sporen de lezer aan de grens van de *sens* over te steken.

Zodra de lezer de stap naar de laag van de *signifiante* heeft gezet, openbaart zich een heel andere, ja, soms zelfs tegenstrijdige dimensie. De literaire tekens zijn nu het mimetische stadium voorbij. Ze verwijzen naar andere (reeksen) tekens waarmee ze nauw samenhangen (i.e. hypogrammen). Omdat ze tegen de tekstlogica indruisen geven die tweeslachtige eenheden aan dat ze deel uitmaken van een grotere tekstuele constellatie en daardoor aan een andere logica beantwoorden. Achter dit tweeslachtige karakter kom je slechts door de tekst *retroactief* te lezen. Door verbanden te leggen tussen de ongrammaticale delen onderling, en tussen die delen en de intertekst die ze activeren, werp je een heel andere blik op woorden die je in de heuristische lectuur anders opgevat had. Geleidelijk slaat de tekst onvermoede richtingen in en wat op het eerste gezicht tamelijk eenduidig leek, blijkt achteraf meerzinnig. Waar je in dit stadium mee bezig bent, is spelen met de potentiële betekenissen die de bestudeerde tekst aan kan nemen. Vandaar dat Riffaterre het over de *hermeneutische lectuur* heeft. In tegenstelling tot de heuristische lectuur waar de linguïstische competentie volstond, wordt hier een beroep gedaan op de literaire competentie van de lezer. De tekst wordt in dit opzicht een esthetisch object¹ dat volledig afhangt van de lezer zijn belezenheid, van hoe de intertekstuele leeswijze toegepast wordt.

1.2 Interpretatieve klippen

Nu verdienen nog enkele schakels van Riffaterres theorie meer toelichting. Met de term ongrammaticaliteit werd hiervoor meestal naar tekstuele bestanddelen verwezen die het signaal gaven dat de tekst in een bredere intertekst verankerd is, het derivaat is van een semantisch kerngegeven (de invariant). Riffaterre hanteert ook wel eens een overkoepelend woord dat dat soort fenomenen dekt: de *stijleenheid*. Hij ziet de stijleenheid als de basiseenheid van elke literaire productie. In *La production du texte* schrijft hij:

Je définis l'unité de style comme une dyade aux pôles inséparables dont le premier crée une probabilité et le second frustre cette probabilité, du contraste entre les deux résultant un effet de style. (...) L'unité de style ne peut se confondre avec les unités obtenues par une segmentation normale, à savoir le mot et la phrase, et par conséquent elle ne peut être qu'un groupe de mots (ou de phrases) reliés entre eux (entre elles) autrement que par un rapport syntagmatique. (Riffaterre 1979a: 12)

Onder deze brede noemer vallen preciezere stilistische figuren zoals de reeds vermelde ongrammaticaliteit of de zgn. syllepsis. Ongrammaticaliteiten nemen een beetje dezelfde positie in als aangetrouwde kinderen in een stamboom. Aange trouwde individuen spelen een rol in de familie, maar behoren niet helemaal tot die structuur (de ‘koude kant’). Ze houden altijd een sterke band met hun eigen familie, de oorspronkelijke structuur waar ze echt thuishoren. De genealogische positie van schoonkinderen is dus tweevoudig. Ongrammaticale woorden vertonen precies hetzelfde gedrag: ze zijn verwant met twee (of meer) soms totaal verschillende referentiekaders. Daarmee stellen ze regelmatig de lezer voor een dilemma: hij beseft wel dat die tekstuele elementen stoorzenders zijn binnen de grenzen van de betekenis die ontworpen is bij de eerste heuristische lectuur. In die zin is er sprake van *noodzakelijke waarneming*: de lezer kan gewoon niet om die ‘onregelmatigheden’ heen. Het dilemma bestaat er dan in te weten of hij al dan niet rekening houdt met dat soms lastige inzicht: ofwel laat hij die niet passende woorden opzettelijk links liggen (de tekst ‘Oost-Indisch’ lezen, als het ware), ofwel gaat hij op zoek naar de ‘stamtekst(en)’ waaraan die passage(s) ontsproten is (zijn). Kiest hij voor de tweede oplossing, dan krijgt hij te maken met verschijnselen als de ambiguïteit en de daarmee gepaard gaande polyinterpretabiliteit van de fragmenten in kwestie. Een ingrijpend hermeneutisch gevolg is dat wat als hoofdinterpretatie gold sterk ondermijnd wordt door die dubbelzinnigheid – die op terugwerkende wijze andere delen van de tekst ‘besmet’. De tekst dwingen in het keurslijf van één overheersende betekenis doet geweld aan de semantische rijkdom van die tekst. Soms zijn de tekst en de intertekst die erin opgeroepen wordt zodanig in conflict dat het niet op te maken valt of de ene betekenis meer gerechtigd is dan de andere. Riffaterre grijpt in dat soort gevallen naar het bij de poststructuralisten zeer geliefd begrip van *onbeslisbaarheid* (*indécidabilité*).

Een schoolvoorbeeld van zo’n bron van onbeslisbaarheid levert de *syllepsis*. De syllepsis kan eigenlijk als een specifiek soort ongrammaticaliteit getypeerd worden. In deze stijleenheid worden twee onverzoenbare gebruikssferen van eenzelfde lexicaal element verenigd. De syllepsis is een dubbel teken – meestal één enkel woord – dat twee tegenovergestelde facetten belichaamt. Zo gaat de bepaling van Riffaterre :

La syllepse consiste à prendre un même mot dans deux sens différents à la fois, sa signification contextuelle et sa signification intertextuelle. La signification contextuelle, c’est le sens que demande la fonction du mot dans la phrase. La signification intertextuelle, c’est un autre sens possible (...) que le contexte élimine ou négativise, parce qu’il lui est grammaticalement et sémantiquement incompatible. (Riffaterre 1979b: 496)

Dat de syllepsis hand in hand gaat met de intertekstualiteit, kan men uit dit citaat afleiden. Maar hoe ziet de verhouding tussen die noties er uit ? En wat heeft Riffaterre met intertekstualiteit exact voor ogen ?

In het verlengde van Kristeva, verwerpt hij de mogelijke gelijkstelling van intertekstualiteit en bronnenstudie. Bij hem gaat het niet om de eerste de beste verbanden tussen teksten: toespelingen en citaten bijvoorbeeld kúnnen van intertekstuele aard zijn maar dat hoeft niet per se. Intertekstuele betrekkingen ontstaan pas wanneer twee of meerdere varianten van eenzelfde matrix *in botsing* komen met andere tekstuele eenheden. Zonder conflict tussen de contextuele en de intertekstuele betekenis, is er geen sprake van intertekstualiteit. Verder merkt men nog steeds hoe sterk het accent op de waarneming van de tekst wordt gelegd. Dit blijkt duidelijk in Riffaterres definitie van het concept:

Intertextuality is a modality of perception, the deciphering of the text by the reader in such a way that he identifies the structure to which the text owes its quality of work of art. Like all structures, these are actualized in the form of variants. (Riffaterre 1980a: 627)

Aangezien de afbakening van de intertekst² helemaal afhangt van de belezenheid en bekwaamheid van de lezer, komt die notie op losse schroeven te staan. Het bezwaar van een elitaire tekstpraktijk is wel vaker gemaakt aan het adres van Riffaterre. Eco levert onrechtstreeks kritiek op dat geïdealiseerde beeld van de lezer. Het idee van de auteursintentie die uit gegeven hints zou blijken en voor het bestaan van een tamelijk vaste betekenis zou pleiten, wordt eveneens aan de kaak gesteld. Koster parafraseert Eco's standpunt als volgt:

As Eco acknowledges, the reader's codes (or encyclopaedic competence) are (is) not necessarily the same as the codes or the competence the author relied upon, and in that sense the interpretative route can never mirror the generative one – interpretation is not just making a return trip to an original position. Interpretation, just as translation, is never a matter of reproducing meaning, it always is a matter of producing meaning. (Koster 2000: 45)

1.4 Kritische kanttekeningen

Hoewel Riffaterres theorie en tekstpraktijk hoog staan aangeschreven, is zijn stelsel op sommige punten niet helemaal waterdicht. Zo lijkt zijn min of meer impliciete geloof in de mogelijkheid om canonieke interpretaties te ontwerpen, moeilijk te verzoenen met een typisch poststructuralistisch begrip als *onbeslisbaarheid* – die op de instabiliteit van de zin duidt. Vaak verwacht Riffaterre zijn lezer door een tussenweg te bewandelen tussen structuralisme en poststructuralisme.

Ook de bepaling van concepten kan voor problemen zorgen: 'stijleenheid', 'ongrammaticaliteit' en 'syllepsis' overlappen elkaar in grote mate. Riffaterre voert graag nuances op waar zijn terminologie niet helderder van wordt. Allen komt tot dezelfde vaststelling:

Such an approach [als van Riffaterre, P.G.] tends to generate more and more refinements to its key concepts. The attempt to follow his vision of textuality and intertextuality is, indeed an experience in which key words such as 'matrix' and 'model' tend to blend and merge into each other. (Allen 2000: 120)

Die vaagheid brengt eveneens de wetenschappelijke waarde van de gebruikte termen in het geding. Aan de intersubjectieve waarde van het begrip ongrammaticaliteit kan er ook getwijfeld worden: het ontdekken van 'ongrammaticale woorden' hangt immers af van de perceptie van elk subject. Zo zou haast iedere lezer ongrammaticaliteiten kunnen induceren op basis van zijn persoonlijke taalgevoel en zijn culturele bagage.

Het corpus waar Riffaterre zich over buigt kan evenzeer vragen oproepen. Hij past zijn denkbeelden vooral op (proza)gedichten toe die duidelijk behoren tot de hogere culturele vormen. Het netwerk van intertekstuele verwijzingen is in dat soort creaties meestal heel hecht. Betekent dit nu dat alleen teksten met een uitgesproken intertekstueel karakter tot de categorie van literaire scheppingen toegelaten mogen worden? Valt literariteit volledig samen met intertekstualiteit of, met andere woorden, is intertekstualiteit *hét* literaire teken bij uitstek? Zo'n stelling klinkt gewaagd en reducerend. Toch komt intertekstualiteit overal voor in Riffaterres ontledingen en vervult een cruciale functie in de meeste van zijn reflecties over literatuur.

2. Weerklanken van Riffaterre in de neerlandistiek

Dat die bedenkingen Riffaterres theorie niet van haar overtuigingskracht ontdoen, bewijst de uitwerking van zijn stellingen in de Nederlandstalige literatuurstudies door onderzoekers als C. Brackmann en W. Smulders of Anja de Feijter. Frappant is dat Riffaterres werkwijze te pas komt bij de ontcijfering van vaak (maar niet altijd) hermetische teksten met een uitgesproken intertekstueel karakter, zoals de prozagedichten van Bordewijk of Luceberts debuutbundel *Apocrief / de analphabetische naam* (1952). Het gaat in ieder geval om teksten die duidelijk (hoog)literair gemarkeerd zijn.

2.1 Bordewijks prozagedichten intertekstueel bekeken

In hun bijdrage aan Mertens' en Beekmans bundel *Intertekstualiteit in theorie en praktijk* (1990) buigen Brackmann en Smulders zich over drie prozagedichten van Bordewijk: 'Paaszonstraat', 'Nachtelijk spelevaren' en 'Elchanon Serre'. De samenstelling prozagedicht verradt, zo betogen ze in hun inleiding, op zich al de tweeslachtigheid van het genre: het beantwoordt noch zuiver aan de regels van poëzie noch

aan die van proza. Prozagedichten confronteren hun lezers met een eigenaardige leeservaring waarin de traditionele houvasten (die poëzie of proza aanreiken) niet langer toereikend zijn. In 'gewone' gedichten heeft de lezer enige vat op de betekenisvorming dankzij de vorm en de lay-out. Dit gaat niet op voor het prozagedicht waar de betekenis alleen op semantische gronden ontstaat. Het impliceert dan ook dat de 'zin' in zulke teksten zeer compact is. De lezer moet uiterst attent zijn op betekenis knopen die hem verder dan het louter mimetische niveau zouden doorverwijzen (op 'ongrammaticaliteiten' om het met Riffaterre uit te drukken). In navolging van Riffaterre zien Brackmann en Smulders het prozagedicht als een soort spinnenweb waarbij de betekenis in de doorschemerende intertekst verrat ligt. De ideale benadering van het prozagedicht kan alleen van intertekstuele aard zijn.

Uit Frankrijk overgewaaid naar Nederland heeft het prozagedicht de avant-gardistische connotatie behouden die het al in zijn Franse bakermat had gekregen. Ook binnen Bordewijks oeuvre vervult het prozagedicht een experimentele functie. Bordewijk heeft zich trouwens niet aan één genre gehouden, maar heeft zijn literair project door verschillende stijlen, genres en thematieken heen verwezenlijkt. Een afwisseling die kenmerkend is voor meer modernistische auteurs.

Brackmanns en Smulders' toepassing van Riffaterres model op 'Paaszonstraat' laat de relevantie en de hanteerbaarheid van die benadering sprekend uitkomen. Van rechtstreekse verwijzingen naar andere prozagedichten is er in 'Paaszonstraat' geen sprake. De intertekst bevindt zich in dit geval eerder in de Bijbelse sfeer. 'Paaszonstraat' kan gelezen worden als het verslag van een bezoek van een ik aan een straat waarvan de 'echte' naam – nl. Paaszon-en-maan-en-alle-andere-feestdagen-feeststraat – meteen als *onecht* overkomt. De ik beschrijft verder die 'korte brede straat' (r.14) waar een gracht door loopt en die opgesmukt is met twee rijen 'dikgestamde en kleingesnoeide' platanen. Eigenaardig genoeg loopt die straat die een eerder stedelijke indruk maakt, uit op een weiland met 'aan de horizon de toren van een molen, reuzig en zwart' (r.9-10). De huizen lijken ook allemaal op elkaar: hun kleur is 'tabakbruin of van dat donkerrood van vuur dat smeult door mist' (r.12-13). Ook zie je geen balkons aan die huizen, alleen maar 'erkers met het glas in lood, erkers als kleine bidkapellen' (r.17). Een ander opmerkelijk kenmerk van die straat is dat zij er helemaal verlaten uit ziet. De anonieme inwoners (cf. 'er staat geen naam-bord op de deur' r.21-22) 'hebben aan hun uitzicht, aan hun huis, en aan zichzelf genoeg' (r.23-24). Tegen dat homogene decor steekt er één huis af 'van schitterend witte kalksteen' (r.25). De gevel ervan 'toont de hele bijbel op een vel, met alle Boeken' (r.26-27). In de top staat de Openbaring. De ik vraagt zich af of dit het huis van God zou kunnen zijn. Is het zo, dan heeft hij 'hem toch wel zeer dicht genaderd' (r.33-34). In het laatste zicht dat de ik van de Paasfeeststraat heeft wordt de straat verhuuld in 'de voorhang van een regen, loodrecht neergedaald' (r.37).

Als lezer heb je snel door dat een mimetische lezing niet vol te houden is. De tekst wemelt van de elementen die een realistische voorstelling zonder meer dwarsbomen. Je stoot met andere woorden op ongrammaticaliteiten die je aanzetten het

niveau van de *sens* te overstijgen. De ‘echte naam’ van de straat is daar een schoolvoorbeeld van. Zodra Brackmann en Smulders al die ongrammaticaliteiten in kaart hebben gebracht gaan ze, trouw aan Riffaterres richtlijnen, op zoek naar de hypogrammen die achter die vals klinkende items schuilgaan. Ver hoeven ze niet te zoeken om te ontdekken dat de meeste van die inbreuken op het referentiële kader naar de Bijbel teruggaan. Daarnaast komen de twee onderzoekers een mogelijke verwantschap op het spoor met Nijhoffs *Het uur U*, dat ook gerekend kan worden tot het register van de ‘vreemde straatbeschrijvingen’. De volgende stap bestaat er dan in de *matrix* of *invariant* te vinden waar de ongrammaticaliteiten varianten van zijn. In deze fase moet de interpretator tot het semantische zwaartepunt van de tekst doordringen. Die kern kan opgevat worden als de gemene deler van al de ongrammaticaliteiten. Met die operatie zit men volop in de *hermeneutische* lectuur. Met die straat is er beslist iets surrealistisch – of beter iets *bovennatuurlijks* – aan de hand. Talrijke elementen die in de vorige alinea aangestipt zijn, bevestigen dat. Net als de Bijbel als ‘het Boek der boeken’ geldt, kan die straat als de Straat der straten gezien worden. En in die Straat staat dat vreemde huis centraal met zijn verblindende gevel die de hele Bijbel aanschouwelijk maakt. Dat huis ont- en verhuult God tegelijk. Het straalt een licht uit dat de ogen van de ik opent en tevens verblindt. Zo staat het hele gedicht onder het teken van ‘verborgen openbaring’, besluiten Brackmann en Smulders. De vertroebeling van het laatste gezicht op de straat door ‘de voorhang van een regen’ brengt ten slotte ook die kerngedachte in beeld.

In deze eerste exemplarische toepassing van Riffaterres model hebben de twee onderzoekers de interpretatieve dimensie nogal beperkt gehouden; die wordt wel meer aangesproken in het vervolg van hun bijdrage met de analyse van ‘Nachtelijk spelevaren’ en ‘Elchanon Serre’. Daarbij blijven Brackmann en Smulders Riffaterres stapsgewijze benadering als leidraad gebruiken. Hier en daar wordt dat stramien opgesierd met uitweidingen die de inzichtelijkheid verhogen. In het bestek van dit artikel kan er echter niet verder ingegaan worden op die twee Riffatterriaanse lezingen.

Met die theoretische en praktische voorstelling van Riffaterres model maken Brackmann en Smulders twee punten duidelijk: ten eerste levert hun stuk een treffend bewijs van het feit dat bij Riffaterre hanteerbaarheid en inzichtelijkheid elkaar niet uitsluiten. Binnen tweeëntwintig bladzijden weten ze het prozagedicht als genre, de plaats van het prozagedicht in Bordewijks oeuvre en Riffaterres stelsel in theorie *en* praktijk voor te stellen. Lange theoretische voorredes zijn hierbij klaarblijkelijk niet nodig om snel en efficiënt aan de slag te kunnen. Brackmann en Smulders passen Riffaterres bijna kant-en-klare model moeiteloos toe op Bordewijks prozagedichten. En hun analyse komt overtuigend over: met de intertekstuele loupe gelezen openbaart zich de semantische rijkdom van de aanvankelijk duistere teksten. Ten tweede zou de relevantie van hun lezing Riffaterres standpunt over het prozagedicht bevestigen: die beweert namelijk dat prozagedichten alleen goed te doorgronden zijn als ze intertekstueel benaderd worden.

2.2 Intertekstuele sleutels voor Luceberts poëtische sloten

Een even orthodoxe toepassing van Riffaterres model komt bij Anja de Feijter niet voor. Haar benadering van Luceberts poëzie vermengt structuralistische uitgangspunten met intertekstuele opvattingen. Van meet af aan kondigt ze de hybride aard van haar methodologie aan. Zo staat er in de flaptekst van de handelseditie van haar proefschrift:

Tekstinterne analyse wordt door intertekstueel onderzoek aangevuld. De gedichten worden geanalyseerd aan de hand van Roman Jakobson en als de belangrijkste interteksten voor Lucebert worden de Joodse mystiek of Kabala en het oeuvre van Hölderlin aangewezen. (De Feijter 1994)

Riffaterres theorie wordt als aanvulling op de beperkingen van een louter structuralistische ontleding van *Apocrief/de analphabetische naam* ingezet.

De Feijter voert ook enige selectie door in de items die ze van Riffaterre overneemt. Terwijl ze bijvoorbeeld het begrip interpretant hoog in het vaandel heeft, besteedt ze minder aandacht aan het concept van ongrammaticaliteit. Het begrip interpretant is ontleend aan Charles S. Peirce die het als een bemiddelende instantie tussen teken en object definieert. De interpretant vervult als het ware dezelfde functie als een go-between die de communicatie tussen twee personen bewerkstelligt. Met een ietwat schetsmatig voorbeeld benaderd: in een gedicht van Lucebert staat een onmiskenbare referentie aan de Kabala. Alleen ben je zelf met die esoterische leer weinig bekend. Een naslagwerk openslaan is dan de meest voor de hand liggende reflex. Het encyclopedische artikel dat het verband tussen de Kabala en Luceberts gedicht toelicht, werkt dan als interpretant. En zo is de kern van sommige teksten alleen bloot te stellen 'si l'interprétation du texte à la lumière de l'intertexte est fonction de l'interprétant'. Dat de notie interpretant³ een pijler van De Feijters onderzoek vormt, blijkt uit de volgende stelling:

Het fundament van mijn onderzoek vind ik in een definitie als deze omschreven: zoeken naar interpretanten voor tekens in gedichten van Lucebert komt neer op het met behulp van die interpretanten de inhoud van tekens van Lucebert vertalen en zo ons begrip ervan vergroten. (De Feijter 1987: 51)

Na een kritische bespreking van hoe Riffaterre literaire producties als intertekstuele knooppunten concipieert en van de tekstpraktijk die hij van zijn basisstellingen afleidt, sluit De Feijter een stuk van 1987 af met een beknopte analyse van Luceberts bekende 'Overhandig mij brekend' – een gedicht dat in de derde bundel van de Vijftiger *De Amsterdamse school* (1952) verscheen. Haar lectuur van het gedicht berust grotendeels op het ophelderen van één woord/teken (nl. honderdman, r.13) dankzij een interpretant die ze bij Hölderlin opdiept, met name in diens *Hyperion oder Der Emerit in Griechenland*. Het feit dat er *honderdman* en niet *centurio* staat, stelt de lezer

voor een geval van noodzakelijke intertekstualiteit. De collocatie *hundert Arme* legt Hölderlin met name zijn twee helden twee maal in de mond. Het verband tussen Luceberts gedicht en de sluimerende stof uit *Hyperion* staat nu als een paal boven water. Waarin vergroot Hölderlins roman dan ons begrip van dat (in de context) duistere woord en van die overigens hermetische regels? *Hyperion* verwijst de lezer door naar de klassieke mythologie en meer bepaald naar de titanen- en gigantenstrijd (waarbij Zeus op de steun van nota bene drie *honderdarmige* reuzen kon rekenen). Die omweg via die mythologische stof legt de nodige grondslag om een hermeneutisch proces aan de gang te brengen. Voor ze haar in een mythologisch licht gestelde lectuur uit de doeken doet komt De Feijter tot de conclusie:

Kijkt U hoe deze Hölderlin-interpretant met terugwerkende kracht van invloed wordt voor de betekenis van meer gedichtelementen dan alleen de honderdman. (De Feijter 1987: 58)

Merkwaardig genoeg staat er ‘Hölderlin-interpretant’ en niet ‘Hölderlin-intertekst’. Wanneer De Feijter met poëzie van Lucebert bezig is valt de term ‘interpretant’ vaker dan ‘intertekst’. Wellicht komt dit door het hermetisme dat die poëzie kenmerkt: ‘interpretatie’ zou in dit geval altijd voorafgegaan moeten worden door ‘poging tot...’. Een interpretant biedt juist hulp bij de (pogingen tot) ontcijfering van Luceberts poëtische code terwijl de notie van ‘intertekst’ diepere – meer positieve – gelijkenissen veronderstelt tussen de twee betrokken teksten. Een tekst(fragment) en zijn intertekst stammen immers af van eenzelfde invariant/matrix. Waarschijnlijk doet De Feijter geen beroep op het begrip intertekst omdat er moeilijk te verdedigen valt dat ‘Overhandig mij brekend’ en Hölderlins *Hyperion* op dezelfde matrix teruggevoerd kunnen worden.

Verder zorgde De Feijter in 1991 voor het hoofdstuk ‘Poëzieanalyse’ in de algemene studie onder redactie van Peter Zeeman: *Literatuur en context: een inleiding in de literatuurwetenschap*. Daarin stelt ze de 20^{ste}-eeuwse poëzieanalyse voor als een ketting met drie hoofdschakels: Jakobson als spreekbuis van het formalisme/structuralisme, Lotman en het semiotisch structuralisme, en Riffaterre met zijn blikverruimende intertekstuele analyse. Deze bijdrage heeft de grote verdienste Riffaterres theorie in te bedden in een bredere stroom van theorievorming dan alleen die omtrent de intertekstualiteit: Riffaterre als weerklank t.o.v. Kristeva maar ook als bijschaver van een (soms te eng) structuralistische poëziebenadering. Met zinnen als deze trekt De Feijter de lijn door tussen Riffaterre en zijn voorgangers:

Het onderscheid tussen praktische en poëtische taal dat Jakobson tot zijn uitgangspunt maakt en dat Lotman in de vorm van het onderscheid tussen natuurlijke taal en secundaire taal handhaaft wordt ook door Riffaterre gekozen als vertrekpunt van zijn theorie. (De Feijter 1991: 88)

Voortredenerend komt Riffaterre inderdaad tot de stelling dat de in de praktische taal gangbare mimetische functie in de poëtische taal ernstig gestoord wordt. De

Feijter wijst dan op wat Riffaterre als een centraal gevolg aanziet van die anti-referentialiteitsthese: met name, de indirecte wijze waarop de *signifiance* tot stand komt en de omweg-gedachte die zich dan in de tekstpraktijk opdringt.

Naast het concept interpretant – waar ik hier niet verder op inga – staat De Feijter in het vervolg van haar artikel vooral stil bij het denkbeeld hypogram en de onderverdeling ervan in potentiële en actuele hypogrammen. Wat dat onderscheid inhoudt wordt meteen duidelijk aan de hand van de illustraties die ze aanbiedt. Haar eerste voorbeeld van potentieel hypogram kan als volgt worden samengevat: in de volgende versregels uit 'De Zelfmoordenaar' (van Piet Paltjens) wordt twee maal gezinspeeld op het idioom 'zo wit als een doek'.

'tiv Zag van schrik zóó spierwit

Als een laken, wen dit

Reeds een dag op het gras ligt te bleeken

De vervanging van doek door laken zorgt als het ware voor een uitvergroting van het schrikgevoel. De andere referentie aan het idioom schuilt in het werkwoord: 'bleeken'. *Zo wit als een doek* doelt namelijk op de bleekheid van iets of iemand. De natuurlijke taal fungeert enigszins als een reservoir vol stukken intertekst in aanleg. Vaak duiken potentiële hypogrammen niet letterlijk op maar eerder in de vorm van varianten – zoals in dit geval.

Een schoolvoorbeeld van een actueel hypogram vindt De Feijter bij Bloem wiens gedicht 'De Ledige' begint met deze regel: 'Eén zomer en één herfst vroeg Hölderlin / Om de gerijpte zang in aan te heffen...' Is het mogelijk om nog meer met de deur in huis te vallen? De Feijter citeert Hölderlins 'An die Parzen': 'Nur Einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen! / Und einen Herbst zu reifen Gesange mir...' Bloems gedicht is pas goed te doorgronden wanneer Hölderlins 'An die Parzen' ernaast gelegd wordt. 'An die Parzen' vat De Feijter als *interpretant* op die het semantisch potentieel van 'De Ledige' zich optimaal laat ontplooiën⁵. In een paar regels trekt De Feijter een contrastieve parallelie tussen Bloems sonnet en het Hölderliniaanse hypogram:

Zoals Hölderlin aan de Parzen vraagt om nog wat tijd voor een gerijpt gezang, opdat hij, wanneer hem het heilig gedicht gelukt is, rustig kan sterven, zo stelt Bloem zich zijn bede aan het lot voor. De dichter acht zijn hart leeg en is van mening dat het gebrek aan liefde zijn leeg hart dagelijks deed sterven. Zou hij een bede tot het lot richten, dan zou deze luiden: wil dit leeg hart nog eenmaal vullen. [...]

Het sterven waarover Bloem spreekt, krijgt voor een belangrijk deel zijn betekenis door de relatie met de intertext, door het contrast dat Bloem tussen zich zelf en Hölderlin tekent. Terwijl in Hölderlins gedicht sprake is van de dood in de zin van het einde van het leven dat onder een bepaalde voorwaarde verzoend aanvaard wordt, is in Bloems gedicht sprake van dagelijks sterven als beeld voor een leven met een leeg hart. (De Feijter 1991: 93)

Wat ook goed uitkomt in dit voorbeeld is het niet geringe aandeel van het doorlinkende hypogram in de interpretatie van de tekst die men voor zich heeft liggen. Dat interpretatief vermogen is niet zozeer aanwezig in potentiële hypogrammen.

Dat De Feijter zich Riffaterres ideeën grondig maar niet klakkeloos toegeëigend heeft, hoop ik hier duidelijk te hebben gemaakt. Haar schetsen van Riffaterres tekstbenadering zijn doelgericht en inzichtelijk: ze verliest zich niet in al te zware theoretische beschouwingen en heeft de praktische implicaties van die theoretische uitgangspunten goed voor ogen. Aan het *interpretant*-concept kent ze een hoge heuristische en hermeneutische waarde toe en ze roept het uit tot één van de pijlers waarop haar lectuur van *Apocrief / de analphabetische naam* rust. Misschien legt ze ook een te groot gewicht op dat instrument: een Lucebert-lezer als Gert de Jager meent dat de consistentie van Luceberts teksten sterk lijdt onder dergelijke interpretaties die volledig in het licht worden gesteld van een (vermeende) interpretant/intertekst.

2.3 Weerstand aan de intertekstuele verleiding

Uit Gert de Jagers artikel *Spoken in de dwaaltuin* spreekt perplexiteit omtrent de heersende intertekstuele lectuur van Luceberts poëzie. Hij waarschuwt tegen ‘de verleidingen van de intertekstualiteit’ waardoor het gedicht kost wat kost op de leest van de intertekst geschoeid wordt. Die vorm van hermeneutische geweldpleging zou volgens De Jager aanwezig zijn in een niet gering aantal bijdragen aan de Lucebertexegese. Toch houdt De Jager geen pleidooi voor een totale verwaarlozing van de intertekstuele leeswijze; hij komt op voor een beredeneerd gebruik van intertekstuele vondsten.

In de studies die als interpretatieve respons op Luceberts uitdagende poëzie zijn gekomen staat De Jager vooral stil bij Oegema’s *Lucebert, mysticus*. Oegema gebruikt een overwegend biografisch perspectief om Luceberts gedichten te verhelderen. Dat boek schijnt voor de meeste Lucebertologen van grote betekenis te zijn: het wordt als een soort synthese van de bevindingen van Oegema’s voorgangers aangezien. Toch heeft *Lucebert, mysticus*, zo betoogt De Jager, een gebrek met de voorafgaande studies gemeen: de neiging om de achterhaalde intertekst als enig spilpunt van hun interpretatie te laten werken. Zijn argwaan tegenover de ban van de intertekst verwoordt De Jager als volgt:

Die bezwaren komen voort uit de manier waarop Oegema andere teksten dan de gedichten zelf bij zijn analyses betreft. In dat opzicht verschilt hij weinig van zijn voorgangers Cornets de Groot en De Feijter. Evenals zij is hij ervan overtuigd dat hij een cruciale ‘intertekst’ heeft ontdekt en interpreteert hij vervolgens de poëzie in het licht daarvan. In deze interpretatieve traditie vormt de mate waarin het gedicht overeenkomt met een tekst buiten het gedicht het doorslaggevend argument voor een bepaalde lezing – en niet zoiets als de interne coherentie van het gedicht [...]. (De Jager 2001: 6)

Hoe hij afstand neemt van die uit koers geraakte interpretaties, laat De Jager zien door verschillende 'gevestigde' interpretaties van 'De schoonheid van een meisje' tegen het licht te houden.

Die praktische stap wordt voorafgegaan door een globale weergave van Riffaterres opstelling⁶. Behalve Riffaterres voorliefde voor intertekstuele omwegjes (die tot enige semantische samenhang moeten leiden) onthoudt De Jager vooral Riffaterres voorstelling van het gedicht als een 'afgerond geheel'. Deze veronderstelling impliceert twee dingen: ten eerste, dat de dichter het hoe en waarom van zijn literaire onderneming kent en, ten tweede, dat er hoe dan ook een oordeel geveld zal worden 'over het succes van diens onderneming: een kritisch moment' (p. 7). En precies dat esthetische aspect is vaak over het hoofd gezien door vele Lucebertologen die voor een 'hard-core' intertekstuele aanpak hebben gekozen. De Jager betoogt dan ook voor een soepelere houding van de lezer/onderzoeker:

Of een dichter nu streeft naar een eenheid of niet: aan een ordening in versregels, strofen, gedichten, bundels ligt hoe dan ook een esthetische opvatting ten grondslag. Op de poëtische wijze waarop de dichter zijn tekst of teksten aanbiedt, moest het blijkbare. De lezer krijgt een poëtische orde in deze vorm en geen andere voorgezet. De motivering van dat moeten is in de huidige intertekstuele onderzoekspraktijk enigszins uit het zicht geraakt. (De Jager 2001: 8)

Dat De Jager daarmee niet per se de deur sluit voor elke vorm van intertekstuele lectuur zal straks wel duidelijk worden.

Eerst wil ik laten zien hoe De Jager te ver doorgedreven intertekstuele interpretaties op de helling zet aan de hand van bijvoorbeeld 'De schoonheid van een meisje'. Ik beperk me tot zijn bespreking van de eerste strofe.

De schoonheid van een meisje
Of de kracht van water en aarde
Zo onopvallend mogelijk beschrijven
Dat doen de zwanen

Oegema en zijn voorgangers herkennen in deze eerste regels een 'onmiskkenbare allusie op de mythe van Leda en de zwaan' (Oegema in De Jager, p. 9). Er is inderdaad sprake van 'zwanen' en van een fraai meisje. Om deze hypothese te staven voeren de Lucebertologen van de intertekstuele partij meer aanwijzingen uit de twee volgende strofes aan. Op het fijne van hun argumentatie kan ik hier niet ingaan.

Met de volgende elementen brengt De Jager die lezing aan het wankelen. Zeus handelde in zijn eentje en niet in het gezelschap van meerdere zwanen. Hier staat *zwanen*, in het meervoud. Ook het rustige karakter van het tafereel (de ontmoeting tussen Zeus en Leda moet allesbehalve *onopvallend* zijn geweest) spreekt de virtuele aanwezigheid van die mythologische achtergrond tegen. Het ritme is verder

niet te verzoenen met die intertekstuele interpretatie. De openbaring van Zeus aan Leda zou eerder een nerveus, gekweld ritme vereisen eerder dan 'het statige en betogende dat we nu aantreffen'⁷.

Wat stelt De Jager dan voor in plaats van dat overmatig intertekstuele interpretatiemodel van Luceberts poëzie? In het voetspoor van Oversteegen pleit hij voor meer aandacht voor 'het beeldend vermogen' waar de dichter op inspeelt. Zo beeldt hij zich 'ronddobberende zwanen' in met 'hun schoonheid die afhankelijk is van de elementen en die tegelijkertijd toont; de zwanenhals die ook het attribueert van een menselijk wezen kan zijn.' Weliswaar associeert hij dat zwanen-beeld met 'de oprechte poëet', een metafoor die in de Duitse Romantiek zeer gangbaar was. Met dat soort intertekstuele verbindingen heeft De Jager echter geen moeite omdat ze niet indruisen tegen de consistentie van de strofe⁸. De verschillende betekenisimplicaties zijn goed met elkaar te verzoenen.

Het misverstand omtrent de intertekstuele inslag van Luceberts poëzie (en van de meeste dichters) voert De Jager terug op het verlenen van verkeerde intenties aan de auteur. Al te vaak wordt het werk van Lucebert benaderd als een discursief samenhangend betoog. Een betoog over de Kabbala, zijn opvattingen over de mystiek, noem maar op. Veel te 'intellectualistisch' allemaal, beweert De Jager: 'Lucebert is geen proefschriftschrijver op een alfa-faculteit, [die] bij de gratie van een bibliotheek [existeert].' (p. 15). Tegenover die te academische voorstelling van de scheppingsdaad van de Vijftiger stelt De Jager vooral het *visionaire* van Luceberts dichterschap. Het frequent oproepen van visies wijst zijns inziens op de juistheid van deze hypothese. Daarmee bevestigt hij nog eens de voorrang van het gedicht als zelfstandige poëtische eenheid die gekneed wordt volgens vormprincipes:

Dat gedicht was de tekst waar het [om] ging op dat moment: dat was de tekst die voor hem lag, geschreven moest worden en aan zekere vormprincipes moest voldoen. Jegens het hele universum van interteksten zal Lucebert, vanuit zijn doelstelling als gedreven dichter, niet veel meer dan een onsystematisch opportunisme hebben gevoeld. (De Jager 2001: 16)

Hoe dwalingen die voortvloeien uit die intertekstmanie rechtgezet kunnen worden, laat De Jager zien aan de hand van de tweede strofe uit 'Wij zijn gezichten'. Dat gedicht heeft veel weg van een verslag van een *unio mystica*. Toch weten commentatoren als Oegema en De Feijter de vissen die in de tweede strofe voorkomen maar met moeite in die mystieke context thuis te brengen. Daarvoor doen ze een beroep op het zgn. Lilith-complex, dat in andere delen van *Apocrief* nadrukkelijk aanwezig is (in de *Lente-suite voor Lilith*, met name). Lilith staat in de joodse mythologische traditie voor het opstandige vrouwelijke evenbeeld van Adam dat door diens onrechtvaardige behandeling tegen hem in opstand kwam. Vaak wordt ze met een duivelse godin geassocieerd en krijgt ze de zee en de maan als voornaamste attributen. Aangezien Lucebert in de *Lente-suite*... Lilith van kieuwen voorziet lijkt ze al meer op een vis en kan ze aanwezig worden geacht in de tweede strofe

van 'Wij zijn gezichten'. Alleen, werpt De Jager tegen, "nergens in de tekst, waarin met name veel sprake is van 'licht', 'dood' en 'steen', wordt de aanwezigheid van concrete personages gesuggereerd: er zijn alleen de 'ik' en de 'wij' aan wie zekere lotgevallen overkomen" (De Jager 2001: 17). De Jager vindt zijn uitweg in een vrij letterlijke interpretatie van de metaforiek die Lucebert in deze mystieke context creëert. Er staat: 'Vissen die stil zijn als het gezicht dat / Alleen is'. En verder nog: 'Ik ben / Veel van steen en vaag als / Vissen in watervallen'. In het eerste beeld heeft men met 'stille vissen' te maken. Het waarom van die stilte vindt in het tweede beeld zijn verklaring: die vissen bevinden zich in watervallen en zijn daarmee het object van een overweldigende ervaring. Net als de mysticus weten ze niet precies wat ze overkomt. Zowel de ik als de vissen verkeren dan ook in een zekere vaagheid. Vaagheid die voor het beeld van de 'vissen in watervallen' niet eens zó figuurlijk hoeft te worden opgevat: de woelende waterspiegel vertroebelt ook echt het zicht op de vissen. Na deze afdoende demonstratie van Luceberts visionaire zeggingskracht besluit De Jager zijn paragraaf met deze woorden: 'Bij Zeus en Jahweh is veel mogelijk, maar een zoutwaterwezen als Lilith in een waterval?' (p. 18)

Nu blijft de vraag: welk soort intertekstuele verbanden mogen in De Jagers ogen dan wel gelegd worden? Als een aanzet van antwoord hierop bedient De Jager zich van een associatie die hem te binnen schoot toen hij een advertentie voor een boek met als titel *Spoken in de dwaaltuin* (1958) en Luceberts *Oogsten in de dwaaltuin* (1981) naast elkaar legde. Speculaties over een eventuele beïnvloeding van Lucebert door *Spoken in de dwaaltuin* wil De Jager meteen in de kiem smoren. *Spoken in de dwaaltuin* behoort tot de zgn. triviaalliteratuur en beschikt verder over weinig literaire troeven die Lucebert hadden kunnen aantrekken. Toch maakt De Jager melding van een merkwaardig feit in de plot: in *Spoken in de dwaaltuin* treft men een baron en zijn zoon aan die zich interesseren voor tovenarij en allerlei duistere wetenschappen. Vooral de zoon houdt er veel belangstelling op na voor de Kabbala! En sterker nog, 'zijn erotische wensdroom [is] een ontmoeting met *de duivel in de gedaante van een zeer mooie vrouw, Lilith (sic) genaamd.*' (p. 20) Toeval of juist geen toeval?

De Jager onderscheidt vervolgens drie mogelijke reacties op zo'n potentieel en – toegegeven – verleidelijk intertekstueel verband. De eerste, krampachtigste aanpak herkent hij in een houding à la De Feijter die hij nogal karikaturaal en sarcastisch kenschetst. Volgens hem zou De Feijter zich erg verheugen op die vondst omdat daarmee aangetoond kan worden dat Lucebert zijn dialoog met de Kabbala nooit onderbroken heeft. Ze zou er zelfs alles aan doen om Luceberts tweede debuut – zo kan *Oogsten in de dwaaltuin* beschouwd worden – in het licht van de kabbalistische intertekst te stellen. De Jager gaat dan over naar een tweede 'meer ontspannen' benadering: die wordt door Riffaterre vertegenwoordigd. Riffaterre zou betogen dat die gelijkenissen eigenlijk niet zo verwonderend hoeven te zijn: op literair-historische gronden kunnen ze gehecht worden aan eenzelfde 'onderstroom in de cultuur van het midden van de twintigste eeuw' (p. 20). Die interesse voor esoterische velden als de Kabbala was toen gangbaar in zekere culturele krin-

gen. Intertekstuele verbanden zou hij bovendien niet te pas en te onpas leggen: alleen wanneer er echt voldoende aanwijzingen zijn zou hij de intertekstuele interpretatiesleutel te voorschijn halen. De Jager sluit zijn essay af met de derde, meest ontspannen houding ten aanzien van de intertekst – die hij zelf impliciet onderschrijft. Die houding heeft J.L. Borges als spreekbuis. Waar de Argentijnse schrijver voor gepleit heeft, is een vrije omgang van de lezer/schrijver met de teksten die zijn leeswereld bevolken. Dit betekent dat de lezer/schrijver in zijn lees- of schrijfervaring niet per se gebonden is aan een strak chronologisch tijdsverloop. Hij kan teksten afkomstig uit diverse periodes en culturen door elkaar heen halen. Hij slentert zowat rond in ‘de bibliotheek van Babel’ – een beeld dat Borges dierbaar was. Op die manier wordt de associatieve leeswijze een bijna ludieke aangelegenheid die niets dwingend inhoudt.

Een bedenking bij dat slot van De Jager: die hiërarchie tussen intertekstuele ‘correctheid’ en ‘incorrectheid’ gunt weinig ruimte voor nuanceren. Met het obsessionele karakter van De Feijters intertekstpraktijk valt het heus mee. Wat De Jager hier verzuimt te vertellen is dat De Feijter een poging doet om Luceberts teksten door het diafragma van de joodse mystiek en Hölderlin te bekijken. Natuurlijk levert zo’n lectuur een specifieke versie van Luceberts poëzie op. Iets anders valt nauwelijks te verwachten. Meer pretenties – *de* uiterste interpretatie vastleggen – koestert De Feijter mijns inziens ook niet. Of Riffaterre altijd even ‘cool’ blijft als De Jager hem hier opvoert kan ook in twijfel worden getrokken: de stelling dat prozagedichten alleen fatsoenlijk te analyseren zijn via allerlei intertekstuele omwegen, klinkt immers vrij radicaal. Even uitdagend is Riffaterres standpunt omtrent de non-referentialiteit van de literaire taal. Strikt genomen is een beeld ook niet figuurlijk op te vatten – wat De Jager wél doet –, maar kan het beter aan gelijkaardige metaforen ergens anders in de literatuur gerelateerd worden. Ten slotte, het intertekstuele leesgedrag dat De Jager afleidt uit zijn lezing van Borges’ *Otras inquietudes* (vertaald in 1981 als *De cultus van het boek en andere essays*), blijft nogal vaag. De lezer wordt geacht zijn leesplezier te halen uit zijn behandeling van teksten en interteksten. Wat die behandeling inhoudt? De Jager zegt het niet duidelijk⁹; wat wél tussen de regels opgemaakt kan worden is dat in de loop van hun leesroute lezers items uit hun belezeneid op een informele manier onderling verbinden. Die alternatieve intertekstuele houding suggereert wel een grote mate van vrijheid in het trekken van parallellen. Maar zou die optie tot haar uiterste gedreven dan niet leiden tot het verkiezen van de vrijheid en het leesplezier boven de samenhang van de tekst? En precies voor die laatste houdt Gert de Jager een pleidooi.

3. Besluit

Samen met Kristeva vormt Riffaterre een must voor al wie zich met intertekstualiteit inlaat. Ook in de neerlandistiek wordt niet om hem heen gegaan: Brackmann

en Smulders, en De Feijter gebruiken zijn theorie als leidraad voor hun onderzoek. Met hun ontleding van enkele prozagedichten van Bordewijk laten de eersten zien hoe Riffaterres werkwijze benut kan worden. In tegenstelling tot Kristeva die niet zelden een onthutste lezer met talrijke vraagtekens achterlaat, geeft Riffaterre duidelijk aan hoe het volgens hem moet. Brackmann en Smulders wijzen daarmee op een van de grote kwaliteiten van zijn gedachtegoed: de werkbaarheid ervan. Met De Feijter wordt duidelijk dat Riffaterre ook in een bredere vorm gegoten kan worden: als aanvulling op de tekorten van een louter structuralistische benadering doet hij wonderen. Alhoewel zijn theorie een samenhangend geheel vormt kan ze ook selectief ingezet worden. Zo geeft De Feijter een bijzonder gewicht aan het begrip interpretant. Haar interteksten helpen haar aan Luceberts hermetische code betekenis geven. De Feijter hanteert ze bijna als een gebruiksaanwijzing. Net zoals met onbekende apparaten lijkt het evenwel bij haar wel eens fout te gaan: ze kan de interpretatieve machine niet stopzetten en werkt haar hermeneutische reflecties te ver uit. Het ontembare enthousiasme van Oegema en De Feijter bij het betreden van de onverkende (dwaal)wegen van Luceberts poëzie, neemt De Jager flink op de korrel. Hij verwijt ze Luceberts gedichten onder het juk te brengen van al te eenzijdige interteksten. Daarmee verkrachten ze beelden die eigenlijk voor zichzelf spreken, zo betoogt hij. Wat De Jager tevens in het geding brengt is de naar zijn mening krampachtige neiging om zowat alles met omwegen via de intertekst te willen verklaren. Die kritiek is ook deels gericht aan Riffaterre: al is zijn intertekstuele tekstpraktijk effectief gebleken, voorzichtigheid is geboden. Bij al te fanatiek gebruik van zijn omweggedachte komt het semantisch potentieel van een tekst niet aan zijn trekken. Terecht wijst Riffaterre op de nauwe band tussen intertekstualiteit en literariteit, maar even terecht waarschuwt De Jager tegen een verabsoluterende gelijkstelling van de twee verschijnselen.

*Dit artikel is een vervolg op 'L'Intertextualité sans peine? Echo's van Kristeva's concept intertekstualiteit in de Neerlandistiek (I)'. In: *Nederlandse Letterkunde* 8 (2003) nr.4, p. 302-319.

Literatuuropgave

Allen (Graham), 'Structuralist approaches: Genette and Riffaterre', in: *Intertextuality*, Routledge, Londen en New-York, 2000, pp. 95-132.

Brackmann (Christine) en Smulders (Wilbert), 'Intertekstualiteit in de prozagedichten van F. Bordewijk: «De korenharp» en «De korenharp. Nieuwe reeks»', in: MERTENS (Anthony) en BEEKMAN (Klaus) (red.), *Intertekstualiteit in theorie en praktijk*, Foris, Dordrecht, 1990, pp. 37-65.

Feijter (F.J.M. de), 'Over Michael Riffaterre: Semiotics of Poetry', in: *Spektator*, nr. 17 (1987/88) – 1 (sep. 1987), pp. 50-59.

Feijter (F.J.M. de), 'Poëzieanalyse', in: *Literatuur en context: een inleiding in de literatuurwetenschap*, SUN, Nijmegen, 1991, pp. 87-94.

- Feijter (F.J.M. de)**, *Apocrief / De analphabetische naam – Het historisch debuut van Lucebert in het licht van de intertekst van joodse mystiek en Hölderlin*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1994.
- Gorp (H. van) e.a.**, *Lexicon van literaire termen*, Wolters, Leuven, 1991.
- Jager (Gert de)**, 'Spoken in de dwaaltuin: Lucebert en de verleidingen van de intertekstualiteit', op: *www.neerlandistiek.nl*, 14 juni 2001.
- Koster (Cees)**, 'Translation and Interpretation/Translation as Interpretation', in: *From World to World. An Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation*, GA: Rodopi (Approaches to Translation Studies, Vol. 16), Amsterdam/Atlanta, pp. 35-56.
- Riffaterre (Michael)**, *Semiotics of Poetry*, Menthuen, Indiana University Press, 1978.
- Riffaterre (Michael)**, *La production du texte*, Seuil – collection Poétique, Parijs, 1979a.
- Riffaterre (Michael)**, 'La syllepse intertextuelle', in: *Poétique*, nr. 40, 1979b, pp. 496-501.
- Riffaterre (Michael)**, 'Sémiotique intertextuelle: l'interprétant', in: *Revue d'esthétique*, nr. 1/2, 1979c, pp. 125-150.
- Riffaterre (Michael)**, 'Syllepsis', in: *Critical inquiry*, nr. 6, 1980a, pp. 625-638.
- Riffaterre (Michael)**, *Semiotics of poetry*, Menthuen, Londen, 1980b.
- (Themanummer van) *Texte - Revue de critique et de théorie littéraire*, nr. 2, 1983.

Noten

- 1 Het begrippenpaar 'artefact-esthetisch object' werd geïntroduceerd door de Praagse structuralist Mukařovský. Het artefact duidt het literaire werk in zijn (gefixeerde) materialiteit aan, terwijl het esthetisch object op de realisatie van het artefact in het bewustzijn van de lezer doelt. (Vrij naar Van Gorp 1991: 29)
- 2 Van de eveneens aan diffuusheid lijdende term intertekst geeft Riffaterre de volgende bepaling:
We must be careful to avoid the confusion between intertextuality and intertext that spoils most of the studies newly born of the current craze for intertextuality. The intertext proper is the corpus of text the reader may legitimately connect with the one before his eyes, that is the texts brought to mind by what he is reading. This corpus has loose and flexible limits. (Riffaterre 1980a: 626)
- 3 Waar De Feijter trouwens een eigen draai aan geeft. Ze gaat – in navolging van Riffaterre – bij Peirce en Eco te raad om een definitie van het begrip voor te stellen. Haar bepaling luidt als volgt:
Interpretanten definieer ik als: tekens waarnaar de tekst van Lucebert verwijst en die getraceerd zijn in teksten uit het comparatistisch corpus [i.c. bij Hölderlin en de Kabala]. (De Feijter 1987: 51)
Bij deze definitie worden *twee* polen betrokken, met name de tekst en de 'intertekst' – wat De Feijter hier als 'het comparatistisch corpus' aanduidt. In zijn artikel *Syllepsis* brengt Riffaterre de interpretant in een *driehoeksrelatie* onder. Zijn bepaling gaat als volgt:
[In gemedieerde intertekstuele relaties, P.G.] The reference of text to intertext is effected through the intercession of a *third text* functioning as the interpretant that mediates between sign and object. (Riffaterre 1980: 627) [Mijn cursivering]
Riffaterre illustreert vervolgens de werking van interpretanten aan de hand van een essay van Der-

rida, getiteld *Tympan*. In dat essay bewerkstelligt Derrida de relatie tussen zijn eigen tekst en de intertekst van Mallarmé die hij voor de geest heeft door middel van een tekst van Leiris. Dit Leiris-fragment treedt als bemiddelaar op die die twee aan elkaar vreemde teksten als het ware in overeenstemming brengt. De interpretant vervult daarmee een ophelderende functie. Die inzichtgevende rol is een punt waarop Riffaterres en De Feijters definities overeenkomen.

- 4 Dat is: een jong lustig paar dat al wandelend door het bos het lijk van de zelfmoordenaar ontdekt.
- 5 Over die uitbreiding van de rol van de 'interpretant' bij De Feijter verwijs ik naar voetnoot nr. 3.
- 6 Die uiteenzetting is nogal 'to the point' en houdt weinig rekening met andere aspecten van de intertekstualiteit als breder, zelfstandig paradigma. Zo vangt de paragraaf aan met een nogal reducerende gelijkstelling van het hele denkraam met één auteur, d.i. Michael Riffaterre, of erger nog met één boek van die auteur: 'Het begrip intertekstualiteit wist zich in de literatuurwetenschap te vestigen dankzij de kwaliteiten van één boek : *Semiotics of Poetry* van de Amerikaanse romanist Riffaterre' (De Jager 2001: 6). Met deze apodictische uitspraak zaagt De Jager een van de dikste poten onder het concept vandaan : met name de hele Kristeviaanse 'voorgeschiedenis'.
- 7 Verder zou men in deze regels een toespeling kunnen herkennen op de echte naam van Lucebert, Zwaanswijk, de dichter zelf. Daarmee zou de eerste strofe eerder in een poëticaal dan in een mythologisch licht geïnterpreteerd kunnen worden.
- 8 In dat verband maakt hij het volgende verwijt aan De Feijter die in de tweede strofe [Maar ik spel van de naam a / En van de namen a z / De analphabetische naam] de polemieek zou bespeuren die Lucebert met de Kabbala zou aangaan: 'De Feijters gedetailleerde kennis van kabbalistische interteksten voert haar tot een selectieve waarneming die misschien aan veel recht doet – maar niet aan het verwijde perspectief dat Lucebert hier kiest.' (De Jager 2001: 14)
- 9 En het is ook niet verwonderend. Borges werkt niet als een literatuurwetenschapper die een teksttheorie volgens academische standaarden uiteenzet. De Jager begaat hier eigenlijk dezelfde fout als de intertekstuele Lucebertologen: hij verweet ze teksten met een overwegend esthetische functie als een academisch betoog te lezen. Dat doet hij echter ook met Borges' geschriften!

Metrische vertalingen van Byron, Moore, Longfellow en Tennyson

DOOR S.J. VAN DEN BERGH (1843-1868)

Rob van de Schoor

De dichtende drogist Sam Jan van den Bergh (1814-1868), oprichter en aanvoerder van het Haagse letterkundige genootschap Oefening Kweekt Kennis, zou met gemengde gevoelens hebben kennisgenomen van de aandacht die hem in de neerlandistiek ten deel valt. Die aandacht heeft hij hoofdzakelijk verdiend door zijn redacteurschap van *De Spektator* (1843-1847) en de almanak *Aurora*, door zijn vele contacten in de letterkundige wereld van zijn tijd, en zijn 'epistolaire netwerk', zoals dat in het potjeslatijn van onderzoeksscholen heet. Maar als het gaat om zijn poëzie, waaraan hijzelf de grootste waarde toekende, wordt hij met een meewarige glimlach afgewezen. We weten immers van Huet dat hij een 'uit de nachtschuit gekomen Tollens, een opgegraven en weder overeind gezetten Helmers' is en dat hij tot een poëtische richting behoort die 'het tegenovergestelde van wegbereidend [is] geweest'.¹ Toch verdient zijn poëzie beter beoordeling, al was het maar omdat zij door tijdgenoten zozeer werd gewaardeerd en 'typisch' genoemd mag worden voor de periode 1840-1860.

Onder de verschillende typen poëzie die S.J. van den Bergh met toewijding beoefende, nemen de vertaalde gedichten een belangrijke plaats in. Een voorlopige ordening van de indrukwekkende hoeveelheid gedichten die hij her en der publiceerde, maakt het mogelijk onderscheid te maken tussen bijschriftenpoëzie (het dichterlijke 'praatje bij een plaatje', vooral beoefend in letterkundige almanakken), huiselijke of aandoenlijke poëzie (waarin de invloed van Tollens bespeurbaar is), vaderlandslievende en historische poëzie (onder invloed van Withuys, Bogaers en Van der Hoop Jr.), natuurgedichten, veelal met een godsdienstige achtergrond; 'erotische' poëzie, gedichten over het (Scheveningse) volksleven en gelegenheidsgedichten. Uit de vertaalde gedichten is volgens Huet 'het aroma van het oorspronkelijke vervlogen', maar zij zijn goed leesbaar en lenen zich uitstekend voor een vergelijking met het origineel, die kan dienen om een indruk te krijgen van Van den Berghs poëzie- en vertaalopvatting. Tegelijkertijd wordt zichtbaar wat de vertaler stilistisch mogelijk achtte in het (dichterlijke) Nederlands, ten behoeve van een adequate weergave van de oorspronkelijke tekst.

Van den Berghs loopbaan als dichterlijk vertaler begon met een Nederlandse

bewerking van Anakreons *Oden*: poëzie die niet rechtstreeks uit het Grieks, maar uit het Duits vertaald was. Ook *De gevangene op den Kaukasus* van Poesjkin bewerkte Van den Bergh naar een Duitse tussenvertaling.² Verder vertaalde hij – wel rechtstreeks uit de oorspronkelijke taal – verscheidene Duitse dichters³ en Franse poëzie van Auguste Barbier en Alphonse de Lamartine. De meeste aandacht ging evenwel uit naar Engelse en Amerikaanse dichters: Longfellow, Byron, Thomas Moore en Alfred Tennyson. Van den Berghs vertalingen van hun poëzie worden hier nader onderzocht, in het geval van Longfellow met bijzondere aandacht voor de gebruikte vormen. Alle vertalingen zijn zorgvuldig vergeleken met de originele gedichten. Bij deze vergelijkingen gaat het erom ‘procédés, normen en strategieën’ van vertalen op te sporen, waarbij speciaal wordt gelet op veranderingen, uitbreidingen en inkortingen.⁴ Hieruit kan immers worden afgeleid welke aanpassingen aan de Nederlandse dichterlijke taal, of aan de Nederlandse poëtische smaak noodzakelijk werden geacht.

Door *De Gids* gevolmachtigd als vertaler

In *De Gids* van november 1858 verscheen een opstel van Mr. A. Carpentier over ‘Longfellow’s jongste gedicht’, *The Courtship of Miles Standish*. De bespreking eindigt met de wens: ‘moge Sam van den Bergh of een ander het vertalen!’ Deze wens was ingegeven door Carpentiers klaarblijkelijke ingenomenheid met de vertaling door S.J. van den Bergh en B.Ph. de Kanter van *Evangeline* uit 1856. In de voorrede van deze vertaling spreken deze bevriende Haagse dichters over de moeilijkheden waarvoor een overzetting van de dichtvorm van Longfellow’s vers hen stelde. Moesten zij de hexameters van het origineel verzaken en kiezen voor de alexandrijn, of zelfs voor vier- of vijfvoetige jamben? Toen zij hadden besloten ‘het gemakkelijke aan het meer karakteristieke op te offeren’ en een vertaling in hexameters te maken, waren zij gaandeweg in hun keuze gesterkt en, aan het eind van hun arbeid, tot het inzicht gekomen ‘dat het metrum, waarin het oorspronkelijk dichtstuk is gedacht, het eenige is, waar het in onze taal in moet worden terug gegeven’. Zij meenden het bewijs te hebben geleverd dat ‘ook het Hollandsch niet minder geschikt is om zich te voegen in de voetmaat der Ouden, en ook in deze beurtelings zoetvloeiend en krachtig te zijn’. Wat Longfellow gelukt was met ‘de veel minder buigzame Engelsche taal’, de toepassing van de dichtmaat van Grieken en Romeinen, was nu ook in het Nederlands beproefd, zodat thans de hexameter, tot dan toe maar weinig beoefend in ons land, niet langer het burgerrecht mocht worden ontnomen.

Van den Bergh en De Kanter waren voorbijgegaan aan Kinkers model van de ‘klassieke’ hexameter, ‘die voor Hollandsche ooren nog al vrij wat hard en knarsends te verduwen geeft’ en hadden zich liever gehouden aan de regel, opgesteld door Gerrit Hesselink in zijn verhandeling *Hollandsche dichtmaat en prosodie toegepast op het rythmus en metrum der Ouden* (Amsterdam 1808).⁵ In wat volgt wordt nagegaan

hoe die regel luidde, in hoeverre die afweek van het voorschrift van Kinker, en welke vrijheden ten aanzien van de toepassing van Hesselinks regel de dichters zich veroorloofden.

Van *Miles Standish* verscheen in 1859 een vertaling door C.S. Adama van Scheltema⁶, die Sam Jan van den Bergh, die zich immers, na Carpentiers oproep in zijn *Gids*-artikel, beschouwde als gevolmachtigd vertaler, niet ervan weerhield een eigen Nederlandse bewerking te maken: opnieuw niet in alexandrijnen, waarvoor Adama van Scheltema had gekozen, maar in hexameters. De vertaling wordt voorafgegaan door een gedicht, opgedragen 'Aan mijn vriend B.Ph. de Kanter', waarin S.J. van den Bergh de worstelstrijd tussen alexandrijn en hexameter bezingt. Van den Bergh, aanvankelijk pleitbezorger van de (rijmende) alexandrijn (zesvoetige jamben), had zich door De Kanter laten overhalen tot de (rijmloze) hexameter ('de statige zesvoet')⁷:

O nog heugt mij de tijd, waarin ik,
met spottenden glimlach,
Immer uw streven vergold, als ge,
met blakenden moed,
Plaats in de tale der vaderen
vroegt voor de lokkende maten,
Eens de verrukking des Grieks,
eens ook des Romers geneucht.
'k Hoor nog den heftigen strijd voor het Rijn,
door mij-zelven gestreden;
'k Voel nog het bloed in mijn hart
gloeien bij 't ernstige pleit;
'k Zie nog uw vonklenden blik
als ge u gorddet voor 't zangerig rijmloos;
'k Lees er nog in hoe uw ziel
deelde in d'onbloedigen kamp.
't Is me als zie ik uw jamben
nog krachtig en fier in 't gelid staan;
'k Hoor nog 't zesvoetige vaers,
waar gij het schoon van betoogt,
Daar ik d'Alexandrijn,
gebouwd door Da Costa, u schilder,
Of dien van Bilderdijk loof
waar hij zijn Segol ons maalt.
O 't was een kamp van genot, vol leering
en immer vol vriendschap,
Telkens hernieuwd met de kracht
die de overtuiging ons schenkt.

[...]
Later, betooverd door 't schoon
des zangers van Evangeline,
Waar hij het dulden ons maalt
van de beminnende vrouw,
Boog ik eerbiedig met u voor
den schoonsten der vormen van Hellas,
Toen we de Muze van 't West
hulden in 't Hollandsch gewaad.
Thands – verlost door dien dichter,
dien held des gezangs aan d'Ohio,
Om hem te volgen in 't lied
dat er zijn glorie vermeêrt,
En op zijn snaren gezet
ter eer van de moedige Pelgrims,
Wie nog Amerika dankt
beide voor moed en geloof; –
Thands heb ik zijn Miles Standish
van Plymouth in statigen zesvoet
Nageschetst voor ons volk,
daartoe gespoord door den Gids,
En wordt mijn lied u gewijd,
omdat ge mijn meester geweest zijt,
Toen ik het schoon niet doorzag
van dees aantrekkelijke maat.
[...]

De Hollandse hexameter

De voorschriften die Kinker geeft voor het gebruik van de hexameter in de Nederlandse poëzie zijn buitengewoon gecompliceerd (en streng bovendien), omdat hij aan de toepassing van deze klassieke versmaat een ‘metrische prosodie’ ten grondslag legt, die voorziet in 27 klassen van lettergrepen, van kort tot zeer lang, ‘ter bepaling van de hoegrootheid der lettergrepen’.⁸ Deze classificatie van lettergrepen moet, in samenspel met de klemtonen die in de versregel vallen, bepalen of een woord(deel) past in het metrisch schema van de hexameter. Is het daarom al een heel gepuzzel om te bepalen of er sprake is van ‘zuivere dactylen’, nog meer problemen doen zich voor bij de bepaling van de spondeeën. Beide lettergrepen van de spondee moeten volgens Kinker even lang zijn: de spondee mag niet neigen naar jambe of trochee. Met deze strenge regel verwerpt Kinker de toepassing van de hexameter in de Duitse poëzie, waar dichters als Klopstock in de buigzaamheid van de Duitse taal een rechtvaardiging hadden gevonden om de ‘stroeve’ spondee te vervangen door een trochee, waardoor de hexameter vloeiender en natuurlijker klonk.⁹

Ook Hesselink is van mening dat de Duitse hexameters niet door de beugel kunnen. Zonder welomschreven prosodie is het onmogelijk te bepalen welke lettergrepen lang of kort zijn. Niet alleen de Duitse dichters, ook de Nederlandse vertalers van Klopstocks *Messias*, bezondigen zich daarom aan verwringing van de natuurlijke uitspraak van woorden, teneinde te voldoen aan de eisen van dactylus en spondee. Dezelfde lettergrepen die de ene keer kort zijn, moeten de volgende keer lang worden gemaakt. Om de Nederlandse navolging van de Duitse hexameter een halt toe te roepen, bestrijdt Hesselink de opvattingen over metriek van de Klopstock-vertalers C. Groeneveld en Mr. Johan Meerman.¹⁰ In een *Narede tot de Nederduitsche vertaaling van Klopstock's Messias* ('s Gravenhage: Gebroeders van Cleef, 1815), komt Johan Meerman terug op Hesselinks kritiek. Omdat Sam Jan van den Bergh weliswaar Hesselinks regels voor de hexameter tot uitgangspunt had genomen voor zijn vertaling van Longfellow's *Evangeline*, maar diens bezwaren tegen Klopstocks versmaat niet deelde, is het interessant de discussie tussen Meerman en Hesselink aan een nader onderzoek te onderwerpen.¹¹ Het gaat hier immers om een verschil van inzicht tussen een theoreticus en een vertaler, die, net als Van den Bergh, ervoor had gekozen de versmaat van het originele dichtstuk te handhaven. In het vervolg zal blijken dat deze keuze is ingegeven door de vertaalopvatting die Van den Bergh aanhing en die hij verdedigde tegen zijn vriend Jozef Alberdingk Thijm.

Hesselinks bezwaar tegen de willekeur waarmee Meerman lettergrepen lang of kort maakte, al naar gelang het uitkwam in het metrische schema van de hexameter, wordt door Meerman breedvoerig weerlegd. Hij zegt voor de hexameter geen andere vrijheid te verlangen dan de dichter altijd vergund was in de alexandrijn.¹² Eerder waren jambische en trocheïsche versmaten ontworsteld aan de strenge voorschriften der Ouden, maar nu het erom ging de hexameter burgerrecht te verlenen

in de Nederlandse poëzie, stonden scherpslijpers als Kinker en Hesselink op: ‘nu beweert men, dat men zich aan alle hunne voorschriften van lang en kort, van quantiteit, van juist bepaalde tijdduuring der lettergrepen en voeten, onderwerpen moet: zonder zich meer, gelijk tot nu toe geschied is, met den regel des klemtoons hoofdzakelijk te vergenoegen’.¹³ Hij drijft de zaak op de spits door zijn uitspraak dat het Nederlands eigenlijk geen zuivere trocheeën bezit. Het is daarom volstrekt vanzelfsprekend dat in de hexameter de dactylen afgewisseld mogen worden door trocheeën – of spondeeën zo men wil: de onderlinge verhouding tussen de lengte van de eerste en de tweede lettergreep is toch onbepaald, zolang de eerste maar lang is. Het verlies aan ‘quantiteit’ bij toepassing van een trochee in plaats van een spondee (de ‘waarde’ van een spondee is twee tellen), lost Meerman handig op: dan spreekt men de eerste lettergreep maar met ‘meerdere klem’ uit, zodat er een verhouding van anderhalf tot een half ontstaat, in plaats van één tot een half (zoals bij een gewone trochee).¹⁴ De bedenkingen die zijn geuit tegen de Duitse en Nederlandse hexameter, wegens het ontbreken van een prosodie waarin is vastgelegd welke lettergrepen kort en welke lang zijn, vindt Meerman uiteindelijk maar gezeur. De Nederlandse dichter heeft alleen te maken met de klemtoon, al moet hij zich soms wel rekenschap geven van de ‘duur’ van korte lettergrepen, ‘bezwaard met meerdere consonanten’:

Ik voor mij, na het herhaaldste en nauwkeurigste onderzoek, kan niet anders, zo men ooit in 't Nederduitsch eenen leesbaaren Hexàmeter te voorschijn brengen zal, dan de stipte navolging der Latijnsche regelen van lang en kort als volstrekt onaanneemelijk beschouwen, of ten eenemaal geschikt om alle harmonie den bodem in te slaan; ja om, in plaats eener dichtmaat, slechts harde Prosa te leveren, en het leezen nog oneindig moeilijker te maaken; en ik moet dus tevens den regel van den klemtoon als den eenigen beschouwen, die, even gelijk in den Alexandryn, voor onze taal berekend is. De Syllabe, op welke die klemtoon valt, bekooft door den nadruk dien wij er aan geeven, door de rust die onze stem op dezelve neemt, de quantiteit eener lange. Over de andere, schoon met meerdere Consonanten bezwaard, vliegt dikwijls de stem zoo spoedig heen, dat wij ze nauwelijks bespeuren: doch het kiezen der Syllaben, waarin de minsten voorkomen, is buiten twijffel evenwel eene taak, die den Dichter opgelegd blijft.¹⁵

Door dit laatste toe te geven, aanvaardt Meerman alleen het uitgangspunt van Hesselinks prosodie: de observatie namelijk dat er behalve volstrekt lange en absoluut korte lettergrepen (respectievelijk *zwaard*, *brand* – weliswaar een korte klinker, maar een verlenging door twee consonanten –, *grauw*, *klaauw*, *beest*, en *be*, *de*, *ge*) een menigte lettergrepen bestaat die, afhankelijk van het aantal consonanten dat erin ligt opgesloten, langer of korter duren, maar altijd van ‘middelhare lengte’ zijn (*bes*, *best*, *breed*). De vijftien regels die Hesselink vervolgens opstelt om deze middenklasse te verdelen in langere en kortere lettergrepen¹⁶ – weliswaar een handzamer aantal regels dan Kinker had voorgesteld, maar nog steeds niet gemakkelijk toepasbaar –, zijn volgens Meerman nutteloos.

Sam Jan van den Bergh heeft, blijkens de voorrede bij zijn *Evangeline*-vertaling, gekozen voor een tussenoplossing. Hij week soms af van Hesselinks prosodie ('het metrische stelsel') ten gunste van de klemtoon in de alledaagse uitspraak (zodoende gehoor gevend aan het 'sireengevlei' van het 'rythmische stelsel'), terwijl hij ook de vrijheid nam spondeeën af te wisselen met trocheeën, in navolging van Klopstock. De 'vloeiendheid van het vaers' was daarmee volgens de dichter gediend, niettegenstaande Hesselinks bezwaren. Woorden op *-heid*, zoals *schoonheid* en *stoutheid* had hij daarom niet opgevat als spondeeën, zoals Hesselink voorschreef, maar – overeenkomstig de dagelijkse uitspraak – als trocheeën. Ook woorden als *herwaarts* en *derwaarts* had hij niet als spondeeën, maar als trocheeën behandeld. Tenslotte had Van den Bergh gezondigd tegen de regel dat één woord nooit een afzonderlijke versvoet uitmaakt, door samenstellingen als *grootvader*, *hoefijzer*, *trekvoegel*, *vaderland*, *huishouding* en *overvloed* wel degelijk als dactylen te beschouwen.¹⁷ Lettergrepen van 'middelbare lengte' heeft Van den Bergh hun 'metrische waarde' (lang of kort) toegekend, op grond van de behoefte aan een lange of korte lettergreep, 'naar gelang van de plaats die zij in het vaers besloegen': een beslissing die in overeenstemming is met de pragmatische aanpak van Meerman.¹⁸

In zijn voorrede gaf Sam Jan van den Bergh al aan dat hij in zijn vertaling liever had gekozen voor een juist woord of juiste uitdrukking dan een omschrijving 'waarover de prozodie gejuicht, doch de poëzij getreurd zou hebben'. In hoeverre de aanhankelijkheid aan de versmaat van het origineel de dichter-vertaler in moeilijkheden bracht als hij het oorspronkelijke gedicht zo precies mogelijk wilde vertalen, blijkt uit vergelijking van enkele passages uit *Evangeline* en *Miles Standish* met de Engelse verzen. In het geval van *Miles Standish* kan de vertaling van Adama van Scheltema nog bij deze vergelijking betrokken worden.

Longfellow

De recensies van Adama van Scheltema's vertaling van *Miles Standish* in *De Tijdspiegel* ('Dichter-Marteling'), *Het Lees kabinet* en *De Vaderlandsche Letteroefeningen* lijken Van den Bergh gelijk te geven: de vervanging van de hexameters door alexandrijnen was geen goede keus geweest.¹⁹ De 'Duitse' hexameters waarin S.J. van den Bergh en zijn dichtvriend B.Ph. de Kanter in 1856 *Evangeline* hadden vertaald, waren hun door de kritiek geredelijk toegestaan, omdat Longfellow deze versmaat zelf had gebruikt. Lublink Weddik, die de vertaalde *Evangeline* besprak in *De Tijdspiegel*, noemde deze overplanting (door Longfellow) van de Duitse hexameter van Klopstock, naar Amerika, een 'Amerikaansch germanisme', dat thans door de beide vertalers 'op Nederlandschen bodem' was aangeland.²⁰

De inhoud van het gedicht kan als volgt worden weergegeven. Miles Standish is de aanvoerder ('hopman') van de Puriteinse volkspanting in Plymouth (Massachusetts), die zijn huisvriend John Alden opdraagt de liefvallige Priscilla te vra-

gen of zij met hem wil trouwen. Alden is evenwel zelf verliefd op het meisje. Tijdens het onderhoud dat hij met haar heeft, bepleit hij met kracht het aanbod van zijn vriend, hoezeer hem dat ook verdriet. Priscilla wil niets van Miles Standish weten, maar geeft te kennen dat ze wel belangstelling heeft voor de boodschapper: 'Waarom vraagt ge toch niet voor u-zelf, John?' John Alden raakt daarop geheel van de kook: hij meent dat hij zijn vriend verraden heeft. Miles Standish vindt dat ook: verbitterd trekt hij ten strijde tegen de Indianen, die de kolonie bedreigen. Intussen groeit langzaam de liefde tussen John Alden en Priscilla en als er bericht wordt dat de Puriteinse hopman in de strijd is overleden, besluiten de geliefden te trouwen. Op de bruiloft verschijnt Miles Standish, als uit de doden herrezen, in de kerk en verzoent zich met zijn vriend.

De bespreking van *Miles Standish*, vertaald door Adama van Scheltema, in *De Tijdspiegel*, is heel geschikt om, vanuit een contemporaine waardering, deze Nederlandse bewerking met die van Sam Jan van den Bergh te vergelijken. De criticus getroost zich namelijk veel moeite om, aan de hand van tekstfragmenten, uit te leggen waarom Adama van Scheltema als vertaler van poëzie een mislukking is: 'Wie zich slechts een oogenblik de moeite der vergelijking met het Engelsch getroosten wil, zal terstond ontwaren, dat hem hier een doode opgezette vogel wordt in handen gespeeld voor den krachtigen, zangerigen woudbewoner, waaraan Amerika zoo gaarne het oor leent [...].' De corresponderende fragmenten uit de vertaling van Van den Bergh laten het verschil in vertaalwijze duidelijk uitkomen.

De recensent laakt de 'vrije overbrenging' bijvoorbeeld van deze regels uit de vierde afdeling van *Miles Standish* (rechts de vertaling van Adama van Scheltema; onder het Engels de vertaling van Van den Bergh):

Like an awakened conscience, the sea was
moaning and tossing.
Beating remorseful and loud the mutable sands of
the sea-shore.

Van den Bergh:

Als een ontwakend geweten, zoo zwoegde de zee
en zoo kreet ze,
Daar ze met jagend gebrul en luid op het
siddrende strand sloeg.

Adama van Scheltema:

De zee was *in dit uur* een beeldnis van 't *geweten*,
Als 't door verwijt, berouw en smart van *een*
gereten,
In 't *hart* des menschen *als* met stormwind *woedt*
en *brandt*.

De cursiveringen in het citaat van Adama van Scheltema zijn aangebracht door de recensent en moeten doen uitkomen 'hoe [...] het schilderachtige opgeofferd is aan het gemak van het rijm [*geweten* / *gereten*], hoe de poëtische dictie voor flauwheid en matheid wijkt'. Met dit laatste worden misschien de *loci communes* bedoeld,

die Adama van Scheltema overal heeft ingevlochten, waardoor lange uitbreidingen zijn ontstaan (of, in de woorden van de criticus van *De Tijdspiegel*: de vertaler heeft 'de goede kost met lang nat overgoten'). Hier zijn die stoplappige uitdrukkingen gebruikt in een onzuivere beeldspraak: de zee is als het geweten dat verward wordt door tegenstrijdige gevoelens ('verwijt, berouw en smart'), welke verwarring dan weer wordt vergeleken met een woelende en brandende stormwind die waait in een menselijk hart. Van den Bergh blijft veel dichter bij het Engels en bezondigt zich alleen (wegens het metrum) aan 'het *siddrende* [mutable] strand'.

Een andere passage waaruit moet blijken dat in Scheltema's vertaling 'niets van het plastische is overgebleven, niets van het diepe, uit een enkelen regel sprekend, behouden', is die waarin John Aldens groeiende liefde, die telkens wordt afgeremd door zelfbeschuldiging, wordt vergeleken met een pelgrim die met boetvaardige pas ('processie van Esternach') Jeruzalem nadert:

Thus as a pilgrim devout, who toward Jerusalem
journeys,
Taking three steps in advance, and one reluctant-
ly backward,
Urged by importunate zeal, and withheld by
pangs of contrition;
Slowly but steadily onward, receding yet ever
advancing,
Journeyed this Puritan youth to the Holy Land of
his longings
Urged by the fervor of love, and withheld by
remorseful misgivings.

Van den Bergh:

Zoo als een pelgrim vroom en gezet naar Jeruza-
lem heentrekt,
Daar hij drie stappen vooruit, en onwillig er één
achteruit doet,
Door zijn ijver gezweept en door boetende wroe-
ging weêrhouden,
Langzaam, immer toch voortgaand, wijkend, toch
immer vervordrend,
Reisde dees jongeling heen naar het heilige land
zijns verlangens,
Door zijn liefde gezweept en weêrhouden door 't
wroegend geweten.

Adama van Scheltema:

Gelijk men pelgrims, als zij opgaan met gebeden,
Drie schreden voorwaarts en dan één terug ziet
treden,
Als teeken van verlangst en van boetvaardigheid,
Zoo kwam John Alden ook, door stille hoop
geleid,
Nu voor- dan rugwaarts gaand bij wisslend boe-
zemprangen,
Steeds nader telkens weêr aan 't land van zijn ver-
langen.

De gemoedsgesteldheid van de beklemde vrijer wordt door Van den Bergh preciezer weergegeven, mede doordat hij de herhaling in de derde en zesde regel heeft overgenomen. Sommige regels, zoals de vierde, krijgen in Van den Berghs vertaling, door de trocheeën waarmee de kadans van de dactylen verstoord wordt, iets haperends, dat niet misstaat bij het omslachtige loopje. Maar niet overal heeft de vertaler het metrum onder controle: ‘vervordrend’ (in plaats van ‘vordrend’) moet een extra onbeklemtoonde lettergreep de versregel binnen smokkelen.

Evangeline speelt zich af in de voormalige Franse kolonie Acadië (thans New Brunswick en Nova Scotia), die in 1715 was overgenomen door de Engelsen. De inwoners van dit gebied werden door de nieuwe machthebbers van huis en haard verjaagd wegens hun sympathie voor de Fransen. De dag nadat de schone Evangeline zich verloofd heeft met de zoon van de smid, wordt hun dorp door de Engelsen ‘ethnisch gezuiverd’. De bevolking wordt op schepen gezet en het dorp in brand gestoken. Evangelines oude vader sterft van verdriet op het strand. Evangeline en Gabriël raken elkaar kwijt en zoeken elkaar gedurende de rest van hun leven, op tochten die hen kriskras door Noord-Amerika voeren. Uiteindelijk vindt Evangeline, die ziekenverzorgster is geworden in Philadelphia, haar geliefde terug in het hospitaal, waar hij overlijdt aan de pest.

De passage waarin de vuurzee wordt beschreven die Evangelines dorp verwoest, is illustratief voor Van den Berghs behandeling van het originele gedicht en zijn toepassing van de hexameter. Lang niet alle finesses van dit moeilijke fragment zijn juist weergegeven: woordgroepen komen in een ander verband te staan (‘de kimmen’, ‘honderde gevels’), beschrijvingen worden vereenvoudigd (‘Columns of [...] smoke [...] were thrust through their folds and withdrawn’) of drastisch veranderd (de laatste regels). Van den Bergh verklapt ook eerder dan het Engelse origineel dat het om brand gaat (‘vuurgloed’; in het Engels is het dan nog ‘it’, dat naar ‘a light’ in de eerste regel verwijst). Opmerkelijk is de toegevoegde regel bij de martelaar (‘Die aan den moordstaak bidt, waarheen hij gesleept is door dweepzucht’). Het metrum is verantwoordelijk voor ‘honderd*tal* handen’ en de ‘*ontkerkerde* wind’:

Suddenly rose from the south a light, as in autumn
the blood-red
Moon *climbs the crystal walls of heaven*, and o’er the
horizon
Titan-like stretches its hundred hands upon
mountain and meadow,
Seizing the rocks and the rivers, and piling huge
shadows together.
Broader and ever broader it gleamed on the roofs
of the village,

Plotsling steeg in het zuiden een licht op, gelijk in
den herfsttijd
Bloedig de maan uit de kimmen verrijst, en een
Titan gelijkend,
Over gebergten *en bosschen* en weiden heur hon-
derd*tal* handen
Strekt naar rots en rivier en tot één schaduw ze
saamtast.
Breeder en breeder gloorde om de daken van ’t
dorpjen *de vuurgloed*,

Gleamed on the sky and the sea, and the ships
that lay in the roadstead.

Columns of shining smoke uprose, and flashes of
flame *were*

Thrust through their folds and withdrawn, like the
quivering hands of a martyr.

Then as the wind *seized* the gleeds and the bur-
ning thatch, and, uplifting,

Whirl'd them aloft through the air, *at once from a*
hundred house-tops

Started the sheeted smoke with flashes of flame inter-
mingled.

Glansde op de zee en de lucht en de schepen die
wiegden voor 't anker.

Zuilen van rook verhieven, met flitsende vlammen
verbonden,

Daar zich uit òp als waren 't de bevende handen
eens martlaars,

Die aan den moordstaak bidt, waarheen hij gesleept is
door dweeppzucht.

En toen de *ontkerkerde* wind de sintels en bran-
dende daken

Ronddreef wild door de lucht, *van honderde gevels*
ze lichtend,

Trok de rook zich terug en heerschten de vlammen vrij-
machtig.

Byron

Van den Berghs Byron-vertalingen: *De Zeeroover* en *Lara*, zijn uitvoerig bestudeerd door T. Popma in zijn studie *Byron en het Byronisme in de Nederlandsche letterkunde* (Amsterdam 1928).²¹ Popma's verzekering dat Van den Berghs vertalingen stijf en conventioneel zijn en povertjes afsteken bij de briljante verzen van Byron, getuigt van de Tachtiger-smaak die in 1928 een objectiever beoordeling van poëzie uit de eerste decennia van de negentiende eeuw belette. Interessant is wat hij opmerkt over de tegenstelling die werd gevoeld tussen de bedaagde, deugdzame poëzie van Lamartine, die Van den Bergh ook druk vertaalde, en de wild-romantische dichtkunst van Byron.²² De *Nederlandsche Muzen-almanak* (1837) bevat een gedicht van H.A. Spandaw, 'Aan den Franschen dichter Alphonse de Lamartine', waarin dit contrast wordt aangeduid; in dezelfde almanak van 1838 publiceerde Spandaw 'Bijron en de Lamartine' en komt ook Lamartines 'De stervende dichter' voor, vertaald door S.J. van den Bergh.²³

Het is opvallend dat Van den Bergh in *De Zeeroover* ervoor gekozen heeft de vijfvoetige jamben van Byron af te wisselen met passages in dactylen. H. Pol, die de vertaling besprak voor *De Gids*²⁴, veronderstelde dat de dichter deze keuze had gemaakt om te ontsnappen aan de eentonigheid van de vijfvoetige jamben. In het Engels voldoet deze versmaat, maar ze is ongeschikt voor het Nederlands, dat zoveel buigzamer is. De versificatie van de vertaler zou beter geslaagd zijn als hij deze 'breidel' had afgeworpen. Over het begin van het gedicht (het zeeroverslied), dat in dactylen is geschreven, zegt de criticus: 'Het ongelukkigst is de Heer v.d.B. geweest in het dactylische metrum bij den aanhef. Waarom den voorslag (anacrusis) niet liever [kort] gelaten, dan [lang kort] genomen? Immers, bezat onze taal pyrrhichiën, dan zoude men, krachtens alle metrische regels, [kort kort] kun-

nen voorslaan, doch nu zijn wij genoodzaakt [lang kort] te gebruiken, hetwelk voorzeker zeer onrhythmisch klinkt.' Als voorbeeld van wat hij bedoelt – één onbeklemtoonde lettergreep aan het begin van de versregel, die volgens het metrisch schema (dactylen) beklemtoond zou moeten beginnen – citeert Pol enkele regels van Tollens, waaronder: 'Niet steeds is de liefde bestendig van duur'. Deze voorslag (bij Van den Berg twee lettergrepen (lang-kort), als we Pol mogen geloven) is er waarschijnlijk voor verantwoordelijk dat Pol de regels uit de aanhef interpreteert als dactylen, maar Popma²⁵ als (viervoetige) anapesten:

Over 't effene vlak van den blaauwenden vloed,
Met gedachten zoo grensloos als vrij van gemoed,
Overzien wy ons rijk en beschouwenwe ons huis,
Waar het koeltjen ons draag' en het golfjen slechts bruisch'.

Ook J.A. Alberdingk Thijm, die druk correspondeerde met Sam Jan van den Bergh, bespreekt in zijn brief van 7 juli 1843, waarin hij *De Zeeroover* beoordeelt, vooral metrische kwesties: onbeklemtoonde woorden die om wille van het metrum lang gemaakt moeten worden, enz. Maar hij gaat ook in op de vertaalopvatting van Van den Bergh, waarmee hij niet instemt:

Het is een fraaie vertaling; recht geschikt om wie Byron verstaat de lektuur in 't Engelsch gemaklijker te maken, en voor wie geen Engelsch kent van veel waarde. Als ik ook niet sympathizeer met Chateaubriands vertaalmethode (welke eenigzins, maar toch veel gemitigeerd, door u in uitoefening gebracht wordt) dan is het niet zoo zeer om dat ik de soort afkeur, dan wel om dat alle vertalen mij water in een mand scheppen schijnt, en ik daarom meer houd van navolgen, al krijgt de lezer dan ook, in plaats van iets zeer goed Engelsch, iets uitmunten Hollandsch. Wat is het den lezer ook eigenlijk nut, dat hij Byron met zijne gebreken kennen leere – als wij, in plaats van dien Byron, een beteren en meer Hollandschen kunnen geven?

In dit brieffragment verwijst Thijm naar een eerdere uiteenzetting over zijn ideeën aangaande vertalingen, in een brief aan Sam Jan van den Bergh van 8 februari 1843. Nadat hij al enkele keren door Van den Bergh was aangespoord zijn vertaalopvatting nu eens te openbaren, waarop hij tot dan toe slechts besmuikte toespeelingen had gemaakt, pakte Thijm in de genoemde brief uit met een verhandeling waarin hij een principieel meningsverschil tussen hemzelf en Van den Bergh construeerde:

Mijn eerste grondregel daarin is deze: Laat den vreemdeling spreken, als of hij een Hollander was; wat in de vreemde taal voegt, voegt niet in de onze. De vreemden hebben eene andere wijs van denken en bevatten en het zij men een stukjen geheel op Hollandschen bodem overbrengt of niet – men moet voorzichtig zijn, met wat andere natiën eigen en natuurlijk is, en ons vreemd, ongepast, soms walglijk voorkomt. Chateaubriand is ùw manier toegedaan: *la traduction*

*interlinéaire serait le moins imparfaite*²⁶, maar moet men dan ook *how do you do* met *hoe doet gij doen* vertalen? De impressie, die de vreemde dichter op *zijn* landgenoten maakt, moeten wij op de Hollanders maken. Weet de vreemde lezer, wat de vreemde auteur met dit of dat woord bedoeld heeft, en weet de Hollander niet wat wij er meê meenen, dan moeten *wij*, door een omschrijving of andere hulpmiddelen, den lezer op de hoogte brengen. Vraag aan een Engelschman naar Milton – hij zal u zeggen, dat Milton, zeer verstaanbaar, goed en gebruikelijk Engelsch geschreven heeft. Vraag aan een Franschman naar den Paradis perdu van Chateaubriand, hij zal u zeggen, dat het slecht, vreemd, onverstaanbaar Fransch is. Wil men, als curiositeit, staaltjens van de konstruktie der vreemde talen, of zeggingswijzen geven, of van de gewoonte der vreemden, om zekere woorden en wendingen, in hun dicht, toe te laten – 't is wel! maar dan moet men niet vergen, dat dit voor den Hollander zal wezen, wat het natuurlijke en landeigene voor den medevreemdeling des dichters is. [...]

Vertalen (dat is bij mij een zekere waarheid) kan bij geen menschelijk vermogen gedaan worden: zich inspireeren bij den vreemden poëet, en dan in de taal en den stijl, die ons eigen zijn, nazingen, is het al: in dat opzicht ben ik het geheel met Bilderdijk eens. Men begint reeds, zoodra men vertaalt, een der hoofdeigenschappen des vreemden gedichts te verliezen, de melodie, de gelaatstreken, die tot het geheel van het uitheemsche kind even goed behooren als zijn ziel. Daar moet men iets anders voor in de plaats geven: de melodie zijner eigene taal; en, zooals Chateaubriand, den geheel uit het oog te verliezen, om in uiterlijkheden eene over één komst na te jagen, die toch maar ingebeeld is, acht ik onraadzaam. Dat hebt gij wel nimmer gedaan, maar het denkbeeld van 't voortreffelijke der *getrouwheid* verleidt er al licht toe.

Op 12 februari 1843 reageerde Van den Bergh als volgt op deze stellingname:

Over 't vertalen ben ik 't gedeeltelijk met u eens – maar mag men met alle stukken zóó handelen? Ik hel wel wat tot Chateaubriands gevoelens over maar ik stem u toe dat het, als men geen plan heeft om den oorspronkelijken schrijver in alles terug te geven, men zooveel mogelijk verhollandiseren moet: ik houd dit echter voor een erg moeielijk werk en ik ben op dat punt lang na geen Bilderdijk.

Thijm noemt hier Chateaubriand als de pleitbezorger van de door Van den Bergh aangehangen vertaalopvatting, terwijl hij zichzelf beroept op Bilderdijk – voor Thijm een autoriteit op velerlei gebied – die een vertaling bepleitte die in een losse, aangename stijl, de 'genie' van het oorspronkelijk bewaart en dezelfde uitwerking op de lezer nastreeft.²⁷ Als men Thijms met veel aplomb verkondigde verschil in opvatting tussen hemzelf en Van den Bergh al een bijdrage aan een discussie mag noemen – Van den Bergh reageerde weinig op zijn uitlatingen – dan is het een discussie in de traditie van de tegenstelling tussen de *interpretatio*- en de *imitatio*-aanhangers.²⁸ Maar het is zeker waar dat Van den Bergh zijn best deed zo weinig mogelijk aan de dichtregels van Byron te veranderen. Dit in tegenstelling tot Beets, die niet schroomde in zijn Byron-vertalingen aanstootgevend geachte passages te verzachten.²⁹

Moore

De 'eastern romance' *Lalla Rookh* (1817) van de Ierse dichter Thomas Moore (1779-1852) wordt in de eerste decennia van de negentiende eeuw in Nederland met bewondering gelezen en fragmenten eruit worden vertaald. *Lalla Rookh* is een raamvertelling (in proza), met de volgende (poëtische) onderdelen: 'The veiled prophet of Khorassan', 'Paradise and the Peri', 'The fire-worshippers' en 'The light of the haram'. J.J.L. ten Kate vertaalde 'Het Paradijs en de Peri'; S.J. van den Bergh en Adriaan van der Hoop Jr. 'Het licht van den harem'.³⁰ Dat 'licht' is de schone Nourmahal, aan wie Selim, de zoon van Akbar, zijn hart heeft verloren. Maar als iedereen in het dal van Kashmir zich opmaakt om het feest van de rozen te vieren, hebben Selim en Nourmahal ruzie. Het verdrietige meisje vraagt daarom Namouna, die over bijzondere gaven beschikt, voor haar een bloemenkrans te vlechten van uitgelezen kruiden, die een Peri zal aanlokken, 'een geest wiens ziel is saamgesteld / Uit bloesemgeur en minnezuchten'. De geest schenkt het meisje een 'wonder-luit' en een goddelijk stemgeluid, om daarmee Selims verliefdheid opnieuw te doen ontbranden. Nourmahal mengt zich gesluierd onder de zangeressen op Selims feest. Nadat een Georgisch meisje voor de prins de geneuchten van de aardse liefde heeft bezongen, valt Nourmahal in met een lied waarin zij de trouwe liefde roemt en Selim uitnodigt met haar door de wereld te gaan. De prins raakt diep ontroerd door deze zang en sluit Nourmahal in zijn armen.

Er bestaan opmerkelijke verschillen tussen *Het licht van den harem* door S.J. van den Bergh en het 'nagelaten dichtstuk' met dezelfde titel, uit het Engels overgebracht door A. van der Hoop Jr. en gepubliceerd in het jaarboekje *Aurora* voor 1843. Van den Bergh volgt nauwgezet het oorspronkelijke gedicht en verklaart bijzonderheden uit het oriëntaalse decor en toespelingen op oosterse bloemen, vogels en attributen in 'aanteekeningen'; Van der Hoop daarentegen laat weg wat te veel uitleg vergt. Van der Hoop is bovendien preutser: de zinnelijke, oosterse atmosfeer, met een beschrijving van ontwakende haremmeisjes in de namiddag, of erotische toespelingen, is in zijn vertaling 'gezuiverd'. Nourmahals zang, de voortzetting van het erotische lied van de Georgische schone, krijgt bij Van der Hoop bovendien een moralistisch bijgeluid, 'dat den wulpschen vreugdetoon / Van 't vorig lied beschaamt': haar lofzang op de standvastige liefde van het minnend paar, eindigt bij Van den Bergh met de regels: 'En indien er een Eden mag bloeien op aard, / Het is hier, het is hier!' ('And, oh! if there be an Elysium on earth, / It is this, it is this'); bij Van der Hoop wordt dat: 'Ach, bloeit er een Eden op aarde, / Getrouwheid-alleen geeft het waarde!'

Deze (en andere) verschillen blijken bij een vergelijking van de openingspassage van het gedicht, waarin de schoonheden van het dal van Kashmir worden beschreven bij zonsondergang, bij maanlicht en bij dageraad:

Wie heeft nooit van het dal van Cashmire vernomen,
Met zijn rozen, de schoonste waar 't bietjen op aast,
Met zijn tempels en grotten en schitterende stroomen,
Schoon als 't liefdevol oog, dat zijn golfjen weërkaast?

ô Beschouw 't, als de zonne, met luchtig gewiegel,
Nog den zeeplas verguldt, eerze 't Westen verlaat,
Als een blozende bruid, die des nachts op heur spiegel
Nog vertoevend een blik werpt, alvorensze gaat.
Als de tempels weërschitteren door 't loof, datze omhult,
En de heilige plechtigheid ieder vervult;
Als de beden harmonisch in 't heiligdom zwellen;
Als de Priester de geuren van 't wierookvat strooit,
En er hier by het outer een gordel van bellen
Luide klinkt om 't gewaad, dat den danser omplooit.
Of beschouw het by nacht, als de maan van den trans
En paleizen en gaarden bestraalt met heur glans,
Wen, als 't vallen van starren, de waterval blinkt,
En het nachtegaallied, dat langs 't eiland weërklinkt,
Wordt verwisseld met lachjens en echoos der voeten,
Uit het schemerend pad, waar zich minnende' ontmoeten.
Of beschouw het des morgens, als 't zonlicht, vol pracht,
Nieuwe wondren ontbloot en van luister doet gloren,
En fonteinen en koepels er wekt uit de nacht,
Als waar juist er een elk uit de zonne geboren;
Als de Geest van den geur met den morgen herleeft,
En zijn Harem van bloemen zacht-dartlend ontvliegt,
Wen de wind als een minnaar om 't espenloof zweeft,
Tot het trilt als de golf, waar zich 't koeltjen op wiegt.
Als het Oosten zoo gloeit als de hope onzer jeugd,
En de dag, die zijn purpre banier heeft ontvouwd,
Door het Bergportaal schijnt, dat, weërschitterend van goud,
Zich ontsluit voor dit dal, 's Warelds zegen en vreugd.

Who has not heard of the Vale of Cashmere,
With its roses the brightest that earth ever gave,
Its temples, and grottoes, and fountains as clear
As the love-lighted eyes that hang over their wave?

Oh! to see it at sunset, – when warm o'er the Lake
Its splendour at parting a summer eve throws
Like a bride, full of blushes, when ling'ring to take
A last look of her mirror at night ere she goes! –
When the shrines through the foliage are gleaming
half shown,
And each hallows the hour by some rites of his own.
Here the music of pray'r from a minaret swells,
Here the Magian his urn, full of perfume is swinging,
And here, at the altar, a zone of sweet bells
Round the waist of some fair Indian dancer is ringing.
Or to see it by moonlight, – when mellowly shines
The light o'er its palaces, gardens, and shrines;
When the water-falls gleam, like a quick fall of stars,
And the nightingale's hymn from the Isle of Chenars
Is broken by laughs and light echoes of feet
From the cool, shining walks where the young
people meet, –
Or at morn, when the magic of daylight awakes
A new wonder each minute, as slowly it breaks,
Hills, cupolas, fountains, call'd forth every one
Out of darkness, as if but just born of the Sun.
When the Spirit of Fragrance is up with the day,
From his Haram of night-flowers stealing away;
And the wind, full of wantonness, woos like a lover
The young aspen-trees, till they tremble all over.
When the East is as warm as the light of first hopes,
And Day, with his banner of radiance unfurl'd,
Shines in through the mountainous portal that opes,
Sublime, from that Valley of bliss to the world!

Van der Hoop Jr.

Wie heeft van Cashmires vallei nooit gehoord,
Van haar rozen, de schoonsten op aarde,
Haar tempels en grotten met bloemen omboord,
Haar wateren, ruischend met lieflijk akkoord
En klaar als 't kristal, dat in d'oogappel gloort
Der maagd, die er gloeiend op staarde?

Ze is schoon die vallei: – als de dalende zon
Haar beeld laat weërkaatsen in daauwdrup en bron,
Der jonkvrouw gelijk, die het gloeiend gezicht
Vóór 't luiken der oogen naar 't spiegelglas richt;
Dan blinkt de moskee, met haar wanden van hout,
Door 't wieglende lover als zilver en goud,
De bidklepper dreunt langs de heuvelen heen,
En roept Allah's kroost ten gebede byeen,
Terwijl aan het lagere deel der vallei
De toovenaar in klemmende vingeren
Het wierookvat walmend laat slingeren,
Of verder, voor 't oog van der jonglingen rei,
De danser de klokjens doet klinken,
Die cierlijk aan 't dansgewaad blinken.

Ze is schoon die vallei, als de lieflijke glans
Der maan, met zijn mollige stralen, den trans
Van slot en paleizen met zilverstof tooit,
Of goud in 't kristal van den waterval strooit,
Als 't nachtegaallied, dat den maneschijn groet,
Moet zwijgen voor 't zingen der vrolijke jeugd,
Die, dartlend en hupplend met windsnellen voet,
In 't balsemrijk lover zich wijdt aan de vreugd.

Ze is schoon die vallei, als de morgen, ontwaakt,
Glimlachend de banden der duisternis slaakt,
En wondren op wondren verwekt voor het oog;
Wen 't zonlicht, ontvlamd aan den lichtblauwen boog,
Paleizen, fontein, gebergten en dal
Weêr dagvaart, als waar' zy meesteres van 't heelal,
En de Engel der geuren, door 't daauwvocht geaad,
Zijn bloeiende Harem, de moschroos verlaat.
Als de uchtendwind, warsch van de vadsige rust,
De zijdene bladen der berkenroos kust.
Maar eerst als het Oosten de lichtvaan ontvouwt
En 't dragen des standerts den middag vertrouwt,
Dan eerst voegt aan 't dal van Cashmire de kroon
Der schepping, als 't Eden van frischheid en schoon.

Beide vertalingen kennen – net als het Engelse gedicht – een afwisseling van vier-voetige jamberen, met fragmenten in viervoetige anapesten, maar Van der Hoop volgt niet de wisselingen in het origineel. Hij heeft zich ook forse ingrepen in de tekst veroorloofd: de toespraak van de Seraf (of Peri), 'die, naar 't schijnt, bestaat / Uit licht en harpmuzyk', ontbreekt bij Van der Hoop, die meteen opstroomt naar het avondlijke tuinfeest van Selim, waar Nourmahal haar geliefde verleidt met zang en muziek. Zijn vertaling is over het algemeen veel vrijer, en getuigt soms van onbegrip, zoals blijkt uit onderstaande zomer-/herfstmetafoor:

Daar 's een schoonheid, die nimmer veranderen mag,
Als de zonnige loop van een zomerschen dag,
Altijd schijnend en nimmer door schaduw verzacht,
Tot de min valt in slaap, door eenzelvige pracht.
ô Dus was niet de schoonheid, neen, niets van dit al,

There's a beauty, for ever unchangingly bright,
Like the long, sunny lapse of a summer-day's light,
Shining on, shining on, by no shadow made tender,
Till Love falls asleep in its sameness of splendour.
This was not the beauty – oh, nothing like this,

Dat zoo'n tooverglans gaf aan die schoonste van 't dal;	That to young Nourmahal gave such magic of bliss!
Maar die lieflijkheid steeds in beweging, die speelt	But that loveliness, ever in motion, which plays
Als het licht, aan een schaâuwrijken herfstdag	Like the light upon autumn's soft shadowy days,
bedeeld,	
Nu eens hier en dan daar, schenkend gloed, waar- ze zweeft,	Now here and now there, giving warmth as it flies
Van den mond tot de kaak, van de kaak tot aan de oogen,	From the lip to the cheek, from the cheek to the eyes;
Nu eens schittrend van licht, dan van mist overtogen,	Now melting in mist and now breaking in gleams,
Als de droom, die een Heilge van 't hemelrijk heeft.	Like the glimpses a saint hath of Heav'n in his dreams.

Van der Hoop Jr.

Het zonlicht gelijk, dat ondoofbaar van gloed
By zomerdag de oogen dof schemeren doet,
Zoo is er een schoonheid, die hem, die haar mint,
Betoovrend bestraalt, maar ook kluistert en
blindt.
Die schoonheid was 't deel niet van Selims vrien-
din,
Neen, 't was die bevallige zoetheid van zin,
Die 't hart van den minnaar verwarmende boeit:
De herfstzon gelijk, die op 't palmenbosch gloeit,
Maar vaak, door de schaâuw van een wolken
bedekt,
Aan 't donkergroen lover haar schijnsel onttrekt;
Die schoonheid, die somtijds zich schuchter ver-
bergt,
Door schijnbare koelheid den liefdegloed tergt,
Maar eindlijk, bezwiken voor 's minnaars geweld,
In tranen en tedere kussen versmelt;
Hem voorsmaak verschaft van een hoogere
vreugd,
Als 't droomen van 't Eden den vroome verheugt.

Tennyson

Kort na zijn overlijden in 1868 verscheen Van den Berghs vertaling van *Henoch Arden*³¹, een boek dat in 1887 nog een tweede druk beleefde. Tennysons beroemde

vertelling van de doodgewaande echtgenoot die van de zee terugkeert, maar zijn plaats in het gezin ziet ingenomen door zijn jeugdvriend, voor het eerst gepubliceerd in 1864, werd in de negentiende eeuw ook nog vertaald door J.L. Wertheim (1882) en Isaäc Esser (1897).³² Hun vertalingen zijn geschreven in rijmloze, vijfvoetige jambiën. Uit een vergelijking tussen Van den Berghs gedicht en de twee latere Nederlandse bewerkingen blijkt niet alleen een verschillende vertaalopvatting, maar ook dat tussen 1869, 1882 en 1897 de dichterlijke taal onmiskenbaar een versoering heeft ondergaan. De herdruk van Van den Berghs vertaling in 1887 moet beslist ouderwets hebben aangedaan. In het onderstaande is de aandacht gevestigd op Van den Berghs bewerking van het Engelse gedicht: fragmenten uit de vertalingen van Wertheim en Esser dienen alleen om de genoemde verschillen te illustreren.

De eenvoud van Tennysons verzen³³ lijkt de Nederlandse bewerker niet te voldoen: veelvuldig zoekt hij naar verdichterlijking van de al te sobere Engelse uitdrukkingen. De meest in het oog lopende aanpassing aan de heersende poëtische smaak is de toepassing van het rijm, dat soms vreemd afsteekt bij de ‘blank verses’ van Tennyson. Dichterlijke uitweidingen veroorlooft de vertaler zich vooral in passages die gaan over huiselijkheid en huwelijksgeluk, terwijl bijvoorbeeld de morele bepaling van Philips gedrag, die uit vriendschap en hartelijkheid handelt, maar ook minder nobele beweegredenen heeft om zich aan Annie op te dringen, wat verwaarloosd wordt (‘At which, *as with a kind anger in him*, / “The ship was lost” he said “the ship was lost”’, vertaald als: ‘Waarop hij *zuchtte smartlijk aangedaan* / ’t Schip is vergaan, helaas! het is vergaan.’). Des te verrassender is een moralistische interpretatie die zeer wel te vermijden was geweest, aan het eind van het gedicht. Als Henoch na zijn jarenlange afwezigheid zijn vrouw, Philip en kinderen bespiedt, dreigt hem een kreet te ontsnappen, ‘Die dat geluk eensklaps had kunnen storen / Als ’t oordeel dat den zondaar dringt in de ooren’ (‘like the blast of doom’).

Een ander soort uitbreiding in de Nederlandse vertaling wordt veroorzaakt door de behoefte handelingen, gedachten en gevoelens explicieter te maken, uit te leggen of te interpreteren. Opnieuw lijkt de vertaler geen genoegen te nemen met de soberheid van Tennyson. Als Philip er niet bij kan zijn als de jeugd uit het stadje hazelnoten gaat rapen, geeft Tennyson tussen haakjes de reden: ‘(His father lying sick and needing him)’; Van den Bergh verschaft duidelijkheid omtrent aard van de verpleging: ‘Zijn vader had den jongling noodig, want / Krank was hij en gesteld op Philips praat’ – een taak die hoogstnoodzakelijk was wegens het rijm ‘[...] Philip kwam wat laat’.

Het rijm stelt vaker zijn eisen: stoplapperige toevoegingen als ‘Beproefd werd zijn geduld en trouw *met eenen*, / Tot andermaal een half jaar was verdwenen’, of ‘Zweert ge op den Bijbel, *die daar ginds staat* (vanwege “Dood!” riep het goede schepsel, “welk een praat!”), of ‘Zijn wederkomst *ten verren landen uit*, / Zijn wederzien van Annie, zijn besluit’. Een opsomming van alles wat Henoch mist van

zijn geboortestreek als hij alleen op zijn eiland is, wordt bekort door rijm dwang en de onmogelijkheid om telkens kernachtig (én in hexameters) weer te geven wat er bedoeld wordt. Een ‘peacock-yewtree’ maakt dan weinig kans: eerder omslachtig vertaald als ‘de iepenboom [die], geschoren en gesnoeid / Den vreemden vorm eens paaus had aangenomen’:

Zijn kindren, hun gesnap, *zijn lieve vrouw*,
Zijn kleine woning, de opwaartsgaande weg,
De molen, ’t eenzaam adelijk gebouw,
Zijn paard, zijn boot, *de dichte taxisheg*,
De duinen, waarom najaarsneevlen waren,
Het zacht geloei van ’t huiswaart keerend vee,
De zoete geur der afgevalen blâren,
En ’t dof geluid der vaalgekleurde zee.

Wertheim

Zijn kind’re, hun gekeuvel, Annie, ’t huis,
De steile straat, den molen, ’t lomm’rijk bosch,
Het vergelegen slot en de iepenlaan,
Zijn schimmel en de boot, door hem verkocht,
De kille morgens in November, ’t grau
En vochtig duin, de milde regenbui,
De geuren van het welkend loover, en
De weklacht des loodkleur’gen oceaans.

The babes, their babble, Annie, the small house,
The climbing street, the mill, *the leafy lanes*,
The peacock-yewtree and the lonely Hall,
The horse he drove, the boat he sold, the chill
November dawns and dewy-glooming downs,
The gentle shower, the smell of dying leaves,
And the low moan of leaden-color’d seas.

Soera Rana

[...] de kinderkens,
Hun snappen, Annie, en het kleine huis,
De steile straat, den molen, ’t lommerloof,
De’ als pauw gesnoeiden ijf en ’t eenzaam Slot,
’t Paard dat hij dreef, de boot die hij verkocht,
’t Kil uchtendkrieken in November, ’t duin,
Nog scheemrend in den dauw, stil regenweër,
Den reuk van dorrend blad, en ’t zacht geklaag
Van een loodkleurge zee.

In menige passage is van al deze typen uitbreidingen een ratjetoe gemaakt, naar de dichtsterlijke smaak van dat moment:

En, zacht de hand aan ’t wiegjen slaande, *sprak*
Hij teêr: ‘dit schaap, zoo sukkelend en zwak –
Ik heb er hem te liever om. God zegen’
Ons jongste ventjen, *nu en t’allen tijd*.
Wanneer ik van mijn reis terug ben, *rijdt*
Hij zeker op de kniën van zijn vaârtjen,
Als eens onze oudste jongen, dapper paardtjen.
’k Verhaal hem dan *gedurig voor en na*
Van wat ik zag aan verre vreemde stranden,
En doe van pret hem klappen in de handen. –

Then lightly rocking baby’s cradle ‘and he,
This pretty, puny, weakly little one, –
Nay – for I love him all the better for it –
God bless him, he shall sit upon my knees
And I will tell him tales of foreign parts,
And make him merry, when I come home again.

Wertheim

En,' ging hij voort, terwijl zijn hand de wieg
Des kleinen zachtens op en neêr bewoog,
'En wat dat ziekelijk bloedje daar betreft...
Wat zeg ik? 'k heb er hem te liever om.
Wanneer ik t'huis kom, rijdt hij op mijn knie,
En ik verhaal hem dan van Oost en West,
En van de vreemde landen, die 'k bezocht,
Totdat hij vriend'lijk lacht. [...]

Soera Rana

En luchtig schomm'lende aan zijn zuiglings wieg:
'En hij, dit lief, dit teêr en zwaklijk ding,
'Want 'k heb het kind er slechts te liever om,
'God zegen' hem, hij zit eens op mijn knie,
'En 'k doe verhalen hem van 't vreemde land,
'En maak hem vroolijk, als ik huiswaarts keer.

Van den Bergh mist betekenisvolle herhalingen, zoals de beschrijving van de plaats ('waar 't sluikend bosch daalt naar den heuvelrand') waar Philip als jongen Annie en Henoeh in innig samenzijn bespiedde en besepte dat zijn kans op geluk verkeken was: 'Just where the prone edge of the wood began / To feather toward the hollow'. Op dezelfde plek, 'waar naar den heuvelrand / Het slinkend boschjen afloopt', maakt Philip zeventien jaar later de geschiedenis ongedaan door Annie ten huwelijk te vragen. Het herhaald gebeier van de kerkklokken, bij gelegenheid van Annies beide huwelijken, is wel opgemerkt: lijkt de eerste keer de vertaling: 'Dus trouwden zij en bij hun echtverbond / Klonk vrolijk klokgeklep het stadjen rond', wat overdadig voor 'So these were wed, and merrily rang the bells', de tweede keer passen deze beide Nederlandse versregels goed bij de gevarieerde herhaling in het origineel: 'So these were wed and merrily rang the bells, / Merrily rang the bells and they were wed'.

Soms verongelukken vergelijkingen: 'Him, like the working bee in blossom-dust, / Blanch'd with his mill, they found' wordt dan: 'maar hij / Was wit van meel bestoven als de bij, / En kon toch zóó niet meêgaan op hun beê'. De laatste versregel is toegevoegd, als verklaring van de aanvankelijke onwilligheid van Philip om met de kinderen mee te gaan. Een pijnlijk mislukte beeldspraak kan worden aangetroffen in de beschrijving van Henoehs heimelijke bezoek aan het huis waar Philip, zijn vrouw en de kinderen wonen. Het licht dat uit de ramen naar buiten schijnt, verleidt hem een blik naar binnen te werpen, waar hij getuige zou zijn van hun huiselijk geluk: 'De zachte gloed van een gezellig licht / *Blonk nu uit Philips huis hem in 't gezicht*, / Zoo als het licht der baak den zeemeeuw doet, / Totdat hij zich op 't glas te bersten stoot / En 't zwervend leven eindigt in den dood.' ('By and by / The ruddy square of comfortable light, / Far-blazing from the rear of Philip's house, / *Allured him*, as the beacon-blaze allures / The bird of passage, till he madly strikes / Against it, and beats out his weary life.')³⁴

Tot besluit: oorspronkelijke en vertaalde poëzie

Sam Jan van den Bergh heeft nooit hexameters gebruikt voor zijn oorspronkelijke, verhalende gedichten. Wat men in zijn poëzie wel vindt, is de afwisseling van metra zoals die voorkwam in de vertalingen van Byron en Moore, waarschijnlijk opnieuw om de eentonigheid van de jamben te doorbreken. In *Trudesinde* (1842) zorgt het lied van een dichtelijke harpist, in zevenvoetige trocheeën, ervoor dat de lezer even mag uitrusten van de viervoetige jamben. De eerste strofe luidt als volgt:

Wat de zon is voor het aardrijk, is de vreugde voor 't gemoed;
Daarom throone ze in dees wanden, zette ze ieder 't harte in gloed;
Gaat de zonne schuil in wolken, de aard wordt dan in rouw gehuld,
En wanneer de vreugd voorby ging, wordt de borst met smart vervuld.

Deze versvorm kan misschien het best beschreven worden als ‘tweeledige langverzen, zamengesteld uit twee trochaïsche verzen, één van vier en één van drie voeten, maar waarvan ten minsten het laatste op een staande cadenz uitgaat’.³⁵ Deze zevenvoetige maat heeft ‘een aanmerkelijke pauze’ in het midden van de versregel, in *Trudesinde* aangegeven met een grote spatie. Dat Van den Bergh niet terugschrok voor proefnemingen met het metrum, blijkt uit het tweede deel van de tweede regel uit het aangehaalde fragment, waar de trocheeën zijn vervangen voor dactylen.

Wie meent dat de vertaalde poëzie van S.J. van den Bergh soms duister en gezocht is, vol gekunstelde samenstellingen en eigenaardige woorden die alleen optreden om te voldoen aan metrum of rijm, kan dezelfde verschijnselen waarnemen in zijn oorspronkelijke poëzie – en die van vele tijdgenoten. En wie van oordeel is dat de vertaalde hexameters niet loepzuiver zijn, kan vaststellen dat de voor het Nederlands zoveel ‘natuurlijker’ geachte jamben de dichter soms ook een stok tussen de benen staken. Maar dat neemt niet weg dat de vertaalde gedichten van Van den Bergh – want daartoe hebben we ons hier bepaald – menigmaal onze bewondering afdwingen: door hun ‘zangerigheid’, maar ook door de vindingrijkheid waarmee de dichter, zonder diepgaande kennis van het Engels en met gebruikmaking van bescheiden hulpmiddelen³⁶, lastige vertaalproblemen oploste. Meer nog dan op een precieze weergave van het oorspronkelijke dichtstuk was de aandacht van de dichtende vertaler gevestigd op de eisen van het gekozen metrum; een keuze die op zichzelf een principiële uitspraak impliceerde over de verhouding tussen het Nederlands en de vreemde taal in kwestie, meer in het bijzonder over de prosodische eigenaardigheden van beide talen.

Noten

- 1 Cd. Busken Huet, *Litterarische Fantasien en Kritieken* VII. Haarlem [z.j.], p. 56.
- 2 *Oden van Anakreon*. [Vertaald door J.J.L. ten Kate en S.J. van den Bergh.] Groningen: W. van Boekeren, 1837. Johannes Kneppelhout waste Ten Kate geducht de oren, toen hij had vernomen van de Anacreon-vertaling waaraan de aankomende student had meegewerkt. Ten Kate citeerde Kneppelhout uitvoerig in een (niet gedateerde) brief aan Sam Jan van den Bergh (KDC LARC 3733, brief 19, zonder datum):
 ‘Gisteren krijg ik een vod van een brief van hem, [...] en zie hier nu een uittreksel daaruit, waarover ik verdoemd nijdig geweest ben: “mais qu’est ce qu’on m’a dit, v. *Boekeren* publie-t-il une traduction d’ Anacréon, de toi? J’ai dit que c’est dommage et te le dis avec la même sincérité et le même sans- façon. A quoi bon traduire Anacréon? et ce n’est pas encore cela que je blâme; ce que je trouve ridicule, c’est que tu ne le comprends pas et que c’est une traduction de seconde main, une traduction d’après une traduction. Je pense assurément qu’il y aura des choses heureuses; mais cela n’empêche pas que le tort reste de ton côté, que je suis bien sûr que Beets p.e. en rira et que moi je me garderais bien de traduire un auteur que je ne posséderais pas à fond. Le public le trouvera pedant, crois-moi, et tu ferais bien mieux à mon avis, de le tenir un peu caché, jusqu’à ce que tu fusses reçu étudiant. Vois donc; si ta traduction d’Anacréon t’égare, si tu altères le sens des mots, que tu dis autre chose que ton original, ou bien, ce qui arrivera, que tu n’ose le suivre que de loin et néglègement au lieu de lui marcher derrière les talons et de le suivre à la piste, ce qui est le devoir d’un bon traducteur, si tu donnes des preuves d’une ignorance déguisée en erudition – et c’est la plus sottise des manières! – que diront v.d. Palm, v. Assen, Bake etc: –” En ik zal ook maar *etc.* zeggen, want het lust mij niet de nog in ‘t eindelooze voortgaande predikatie te volenden. Wat dunkt u? Terugkeren kunnen wij niet, het moet dus maar in zee; ten minste ik voor mij *consilii inops sum* in deze zaak; – enfin, ik zeg met Plautus: *mihi dolebit, si quid stulte fecero*, of op zijn Hollandsch: die zijn gat brandt moet op blaren zitten en dus: is het niet goed, dan zij het niet goed; maar bij de professoren zal ik mij wel weten te verandwoorden.’
De gevangene op den Kaukasus. Een gedicht naar het Russisch van Alexander Puschkin. ’s Gravenhage, by W.P. van Stockum, 1840. Van den Bergh gebruikte een vertaling door Dr. Robert Lippert in het Duitse jaarboekje *Der Delphin*. Wie iets naders wilde vernemen over Poesjkin, werd door Van den Bergh verwezen naar *Blik op Ruslands Letterkunde* (Haarlem 1838), een vertaling van *Literarische Bilder aus Russland* door H.J. König. Over de recensie in *De Gids* (door P.T. Helvetius van den Bergh) van *De gevangene op den Kaukasus*, zie: Raymond Van den Broeck, ‘Vijftig jaar recensies van vertaalde literatuur in *De Gids* (1837-1887)’, in: Raymond Van den Broeck, *Literatuur van elders*, p. 37-45: p. 39.
- 3 Een verzameling van vertaalde Duitse poëzie verscheen onder de titel *Geest en hart. Deutschlands dichters nagezongen*, door S.J. van den Bergh. Utrecht: C. van der Post, Jr., 1861.
- 4 Raymond Van den Broeck, *Literatuur van elders. Over het vertalen en de studie van vertaalde literatuur in het Nederlands*. Leuven-Amersfoort 1988, p. 8. Zie ook de bespreking van deze bundel door E.K. Grootes in *Literatuur* 7 (1990), 1 (jan.-febr.), p. 61-62. Zie ook de tekst van Van den Bergh in: *De Hollandse vertaalmolen. Nederlandse beschouwingen over vertalen 1820-1885*. Verzameld en ingeleid door Cees Koster. ’s-Gravenhage 2002 p. 70-71.

- 5 *Hollandsche dichtmaat en prosodie toegepast op het rythmus en metrum der Ouden in zoo verre beiden in onze Hollandsche dichtkunde zouden kunnen worden ingevoerd.* Door Gerrit Hesselink A.L.M. Phil. Doct. en Hoogleraar in de Godgeleerdheid en Wijsbegeerte bij de Doopsgezinden te Amsterdam. Amsterdam: Wed. G. Warnars en J.W. Yntema en Comp., 1808. Kinkers 'model' voor de klassieke hexameter kan worden aangetroffen in zijn *Proeve eener Hollandsche prosodia, oordeelkundig gegrond op, en door het gehoor getoetst aan de uitspraak onzer taal, door het beschaafde gedeelte onzer natie, en toegepast op het rythmus en metrum der ouden, in zoo verre beiden in onze Hollandsche dichtkunde zouden kunnen worden ingevoerd.* Amsterdam: Allart, 1810. Beide verhandelingen zijn geschreven als antwoord op een prijsvraag, uitgeschreven door de Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen naar een 'Proeve eener Hollandsche Prosodie': Kinkers opstel werd bekroond met de gouden erpenning; Hesselink besloot zijn werkstuk niet in te zenden, omdat hij de perken van de gestelde vraag te buiten was gegaan.
- 6 C.S. Adama van Scheltema, *Perpetua. Oorspronkelijk dichtstuk, en Miles Standish. Longfellow naverteld.* Amsterdam: J.H. Scheltema, 1859.
- 7 Gedateerd 18 Februari 1860. In *Longfellow's gedichten, nagezongen door S.J. van den Bergh.* Haarlem: A.C. Kruseman, [1861], p. [99]-[104]. De Kanter had niet altijd zoveel bewondering gevoeld voor de hexameter: in *Daphné: tweemaandelijksch tijdschrift voor Nederlandsche Poëzij* (onder redactie van J.J.L. ten Kate). Utrecht: Dannenfelser en Doorman, 1850, eerste bundel, p. 97-111, publiceerde De Kanter 'Proeve eener jambische overbrenging van Klopstocks Messias'. De hexameters van Klopstock hadden veel dichters overtuigd van de toepasbaarheid van de klassieke hexameter in het Duits, en daarom ook in het Nederlands.
- 8 Kinker, *Proeve eener Hollandsche prosodia*, p. 165-173.
- 9 Kinker, *Proeve eener Hollandsche prosodia*, p. 229-310: 'Toepassing der Hollandsche prosodia op het rythmus en metrum der Ouden, enz.': daarbinnen p. 259-295 over de hexameter; p. 259-260 over de 'Duitse' hexameter.
- 10 *De Messias, in twintig zangen, van Fr. Gotth. Klopstock.* Eerste-derde deel. Uit het Hoogduitsch vertaald door C. Groeneveld. Amsterdam: Wed. A.D. Sellschop en P. Huart, 1784, 1785, 1791; *De Messias, uit het Hoogduitsch van Klopstock*, vertaald door Mr. Johan Meerman, Heer van Dalem en Vuren. Eerste-derde deel. 's Gravenhage: [de Erven van] Isaac van Cleef, 1803-1805.
- 11 In deze 'Narede' is ook opgenomen Meermans 'Bericht omtrent den Hexameter voor min geoëffenden in de Poësie der Ouden', die voorafging aan het eerste stuk van zijn Klopstock-vertaling. Hesselinks bestrijding van de vertaalde 'Duitse' hexameter was op dit 'Bericht' gebaseerd.
- 12 Meerman, 'Narede', p. 74.
- 13 Meerman, 'Narede', p. 67.
- 14 Meerman, 'Narede', p. 64-65.
- 15 Meerman, 'Narede', p. 79-80.
- 16 Hesselink, *Hollandsche dichtmaat en prosodie*, p. 201-258, overzichtelijk bijeengezet in de bespreking van Hesselinks verhandeling in *Algemeene Vaderlandsche Letter-oefeningen* (1808), 1, p. 156-160: p. 159-160.
- 17 Hesselink, *Hollandsche dichtmaat en prosodie*, p. 182: 'Aldus kunnen de Hexameters der Ouden in onze Taal worden nagevolgd; en zal dit werk eenigermate gemakkelijker worden, wanneer, naar eisch dier Dichtmaat, *Spondeën* en *Dactylen* bij afwisseling door elkanderen gebruikt worden; waarbij

voorts nog te letten staat, dat, zoo min mogelijk, elk woord eenen afzonderlijken Voet uitmaakt.'

- 18 De passage waarin hij rekenschap aflegt voor zijn opvatting van de hexameter luidt als volgt: 'Om den wille der liefelijkheid van de taal, hebben wij gemeend ons in den regel, hoewel niet slaafsch, te moeten laten leiden door de voorschriften van den hoogleeraar Hesselink, die ten jare 1808, te Amsterdam bij de Wed. G. Warnars en J.W. IJntema en Comp., eene Hollandsche prozodie, op het rythmus en metrum der Ouden toegepast, heeft uitgegeven. Wie ons de eer wil aandoen, onze vaersregelen te toetsen aan zijne gestelde regelen, zal ontwaren dat ook wij het metrische meer dan het rythmische stelsel hebben gehuldigd, ofschoon het eigenaardige onzer taal ons wel eens verlokte aan het sireengevele van het laatste het oor te leenen. Het zou noodeloos zijn op iedere plaats aan te wijzen waar wij echter voor de verzoeking bezweken zijn, en ook aan den klemtoon eene stem in het kapittel verleend hebben, gelijk dit het geval was met het groote aantal woorden die op *heid* uitgaan, zoo als schoonheid, stoutheid, enz., welke wij, volgens de dagelijksche uitspraak, bestendig als trochaeën gebezigd, en niet tot een ondragelijken spondaeus hebben uitgerekt. Dit is ook wel eene enkele maal het geval geweest met de woorden als: herwaarts, derwaarts, lichaam, enz., die wij, hoewel zij strikt genomen tot de spondaeën moeten gerekend worden, echter naar de eischen van het gehoor, welke toch in ieder vaers van geene geringe beteekenis zijn, als trochaeën hebben gebezigd, terwijl wij ook meermalen van de vrijheid hebben gebruik gemaakt om den spondaeus met den trochaeus af te wisselen, en op die wijze de vloeiendheid van het vaers zelve gemeend hebben te bevorderen. In saamgestelde woorden, zoo als: grootvader, hoefijzer, trekvogel, vaderland, huishouding, overvloed, enz. hebben wij meer het spraakgebruik gehuldigd dan de voorschriften van die prozodische aristarchen, in wier oog de wijziging hunner grondwet tot de onmogelijkheden behoort, en ze dus grootendeels als dactylen beschouwd. Waar echter dergelijke woorden een synoniem duldden, is door ons aan de metrische eischen voldaan; doch waar het aangegeven woord omschrijving noch vervanging toeliet, keurden wij het best, de juiste uitdrukking te moeten stellen boven eene uitbreiding, waarover de prozodie gejuicht, doch de poëzij getreurd zou hebben.

Bij de éénsylbige woorden, die òf als kort, òf als lang kunnen gerekend worden (*anceps* zijn), hebben wij ons in de toekenning hunner metrische waarde telkens laten leiden door de nu dus en dan weder anders zich voordoende behoefte aan eene lange of korte lettergreep, naar gelang van de plaats die zij in het vaers besloegen, even als wij de eigennamen van personen, plaatsen, steden en stroomen of rivieren, zoo als: Benedict, Louisbourg, Port-Royal, Beauséjour, Delaware, gebezigd hebben naar den eisch van het metrum. Eéne enkele maal hebben wij ons, om der welluidendheid wille, eene verandering in den naam van een der opgevoerde personen veroorloofd, door pater Feliciaan in pater Andreas te herdoopen.'

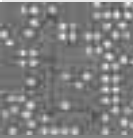
- 19 'Dichter-marteling', in *De Tijdspiegel* (1859), II, p. 124-130; bespreking door C.P. in *Het Lees kabinet. Bibliographisch Album* (1859), p. 237-243 (p. 243: 'In de slepende Nederlandsche alexandrijnen vinden wij Longfellow met zijn eigenaardigen, krachtigen hexameter niet terug.') Zie: J.G. Riewald & J. Bakker, *The Critical Reception of American Literature in the Netherlands 1824-1900. A Documentary Conspectus from Contemporary Periodicals.* (= Costerus, new series, vol. xxxiii.) Amsterdam 1982, p. 185-208.
- 20 Spiritus Asper en Lenis, 'Een Amerikaansche germanisme op Nederlandschen bodem', in *De Tijdspiegel* (1857), I, p. 111-118.

- 21 *De Zeeroover. Een verhaal van Lord Byron*. Naar het Engelsch, door S.J. van den Bergh. Haarlem: Erven F. Bohn, 1843. *Lara. Een verhaal van Lord Byron*. Naar het Engelsch, door S.J. van den Bergh. 's Gravenhage, J.A.A. van den Bergh, 1845. (In de Universiteitsbibliotheek Nijmegen wordt een exemplaar van *Lara* bewaard met een handgeschreven opdracht aan collega-Byron-vertaler Beets: 'Den Wel Eerwaarden Zeer Geleerden Heere / Dr. Nicolaas Beets / van zijnen kunstvriend / S.J. van den Bergh / 's Hage, 21 Juli 1845.'). Aan de vertaling gaat een (gedrukt) opdrachtvers vooraf 'Aan Dr. R. Bennink Janssonius', waarin wordt gereageerd op het gedicht 'Verloren vrienden' van Bennink Janssonius, uit diens bundel *Lentebladen* (ook in *De Dichtwerken van Dr. R. Bennink Janssonius*. Eerste deel. Amsterdam 1872, p. 77-78). T. Popma, *Byron en het Byronisme in de Nederlandsche letterkunde*. Amsterdam 1928, p. 375-394.
- 22 Popma, *Byron en het Byronisme*, p. 145-146.
- 23 *Nederlandsche Muzen-Almanak* (1837), p. 190-198; *Nederlandsche Muzen-Almanak* (1838), p. 153-155 (Spandaw), p. 1-8 (Lamartine). Cf. Piet Valkhoff, 'Lamartine in Nederland', in: Piet Valkhoff, *Ontmoetingen tussen Nederland en Frankrijk*. 's-Gravenhage [1943], p. 160-188. 'Le poète mourant' is afkomstig uit *Nouvelles Méditations Poétiques* (eerste editie 1823). Een strofe uit Van den Berghs vertaling met het Franse origineel:
- Neen, schrijf mijn' naam niet op mijne allerlaatste woning;
Bezwaar mijn schim niet door gesteenten: geen vertooning
Van praal verlang ik, slechts een luttel zands, niets meer!
ô Zij ter naauwernood my zoo veel plaats verbleven,
Dat daar de wandlaar, als hy ronddoolt in dees dreven,
Kan knielen voor den Opperheer!
- N'inscrivez point de nom sur ma demeure sombre.
Du poids d'un monument ne chargez pas mon ombre:
D'un peu de sable, hélas! je ne suis point jaloux.
Laissez-moi seulement à peine assez d'espace
Pour que le malheureux qui sur ma tombe passe
Puisse y poser ses deux genoux.
- 24 *De Gids* 8 (1844), 1 (Boekbeoordelingen), p. 239-245.
- 25 Popma, *Byron en het Byronisme*, p. 379.
- 26 Waarschijnlijk doelt Thijm op een uitspraak van Chateaubriand (met een iets andere strekking) in *Essai sur la littérature anglaise* [...]. Tome I. Bruxelles 1836, 'Avertissement', p. 5: 'La traduction littéraire me paraît toujours la meilleure: une traduction interlinéaire serait la perfection du genre, si on lui pouvait ôter ce qu'elle a de sauvage.'
- 27 P. de Jong, 'Bildderlijk over het vertalen', in *De nieuwe taalgids* 69 (1976), 6 (nov.), p. 508-517. Voorts: Raymond Van den Broeck, 'Opvattingen over het vertalen in Nederland van 1800 tot 1850', in *De Gids* 149 (1986), 6 (sept.), p. 497-513.
- 28 L.G. Korpel, *Over het nut en de wijze der vertalingen. Nederlandse vertaalreflectie (1750-1820) in een West-europees kader*. (Diss.) Amsterdam 1992, p. 114-115.

- 29 Theo D'haen, 'De Nederlandse "Byron"', in *Literatuur* 3 (1992), 2 (maart/april), p. 88-96.
- 30 In Ten Kates bundel *Vertaalde poëzy* ('s Gravenhage: K. Fuhri, 1839) is opgenomen 'Het Paradijs en de Peri, een verhaal van Thomas Moore (uit zijn "Lalla-rookh")', p. 1-38. *Het licht van den harem. Een Oostersch verhaal van Thomas Moore*. Uit het Engelsch door S.J. van den Bergh. 's Gravenhage: J.A.A. van den Bergh, 1843; A. van der Hoop jr., 'Het licht van den harem', in *Aurora. Jaarboekje voor 1843*, p. 152-180. Andere vertalingen van Moores poëzie: J.P. Hasebroek, *Proeven van vertaling uit de gedichten van Thomas Moore*. Amsterdam: M. Westerman, 1836; *Vertalingen en navolgingen in poëzy*, door Jacob van Lennep. Amsterdam: Meijer Warnars, 1834 (hierin: 'De vuur-aanbidders'); [Klaas Sybrandi], *De Peri en het Paradijs*. Naar het Engelsch uit de Lalla Rookh. [Z.p.] 1831.
- 31 *Henoch Arden. Naar het Engelsch van Alfred Tennyson* door S.J. van den Bergh met voorbericht van J.J.L. ten Kate en portret van den Nederlandschen vertolker. 's Gravenhage: de Erven Thierry en Mensing, 1869. (Met gelithografeerd portret en gelithografeerd titelblad in kleuren.)
- 32 *Henoch Arden*. In het Nederlandsch bewerkt door J.L. Wertheim. Met tekening van Joseph Israëls. Amsterdam: Scheltema & Holkema's Boekhandel, 1882. Ook in: J.L. Wertheim, *Proza en poëzie*. Tweede deel. Poëzie. Amsterdam 1884, p. 291-332. *Henoch Arden*, door Soera Rana [J. Esser Jr.]. Haarlem: de Erven Loosjes, 1897. Zie over Wertheim: I.A. Levy, 'Levensschets van Jacob Leon Wertheim', in *Levensberichten der afgestorvene medeleden van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde. Bijlage tot de Handelingen van 1883*, p. 13-24; p. 20: 'Hem komt de verdienste toe deze uitheemsche plant op hollandschen stam te hebben geënt.' Over Soera Rana: Dr. G. Kalff, *Soera Rana (Isaïc Esser Jr.) 1845-1920*. Haarlem 1921, p. 104-107. Over Tennysons gedicht: Anne Humpherys, 'Enoch Arden, the Fatal Return, and the Silence of Annie', in *Victorian poetry. A critical journey of Victorian literature* (1992), p. 331-342; Douglas C. Fricke, 'A Study of Myth and Archetype in "Enoch Arden"', in *Tennyson Research Bulletin* 2, no. 3 (nov. 1974), p. 106-115.
- 33 Cf. F.E.L. Priestley, *Language and Structure in Tennyson's Poetry*. London [1973], p. 72-80, waar de auteur vaststelt (p. 76): 'The predominant style of the poem, what might be called the stylistic warp of its poetic texture, is this, the elevated simple, not the ornate.'
- 34 Deze passage luidt bij Wertheim: [...] 't Vroolijk licht / In Philip's woning blonk hem tegemoet / Van verre. 't Roode schijnsel lokte hem, / Gelijk de vogel, zwerfend op de zee, / Door 't schitteren van de lichtbaak wordt verblind, / Die hij in dulle vaart bereiken wil, / Tot hij den kop verbrijzelt tegen 't glas.' Bij Esser: 'Dan lokte hem het glorende vierkant / Van koestrend licht uit Philip's achterhuis / Verr' stralend aan, gelijk het vuurbaaklicht / Den vogel aanlokt, die in blinde vlucht / Er 't afgematte hoofd te pletter slaat.'
- 35 T. Roorda, *Over dichtmaat, versmaat en versbouw, inzonderheid in de Hollandsche, Duitsche, Fransche, Grieksche en Romeinsche, Arabische en Oud-Indische poëzie*. 's Gravenhage 1863, p. 212.
- 36 Welke woordenboeken Van den Bergh gebruikt heeft, is moeilijk na te gaan. Uit een brief van Thijm aan Van den Bergh blijkt dat Thijm zich voor de uitspraak van het Engels behielp met: John Walker, *A critical pronouncing dictionary, and expositor of the English language [...] to which are prefixed, principles of English pronunciation*. London [ca. 1833].

Daar wil ik in staan!

Over Gerrit Achterberg



Fabian R.W. Stolk

Inleiding

Sinds Achterbergs intrede in de literaire wereld heeft niet alleen zijn werk, maar ook zijn leven in de belangstelling gestaan van literatoren, van al dan niet academische poëzielezers en -beschouwers en anderen; was het niet vanwege zijn confessionele (*in casu* protestants-christelijke) achtergrond, dan wel om de doodslag op zijn hospita en alles wat daarmee samenhangt, vooral zijn psychiatrische problematiek. Op uitnodigingen tot deelname aan het literaire leven die waren gemotiveerd door zijn confessie, ging Achterberg graag in.¹ Maar tegen al te persoonlijke biografische belangstelling heeft de dichter zich verzet, wat alleen al blijkt uit het gegeven dat hij zich in het openbaar nooit anders heeft uitgelaten dan door middel van zijn poëzie. In dit licht is de differentiatie die A. Middeldorp heeft aangebracht in de biografische benaderingswijze interessant: 'Ik maak graag onderscheid tussen wat ik noem de algemene biografie en de particuliere biografie. Het algemeen biografische, zoals Achterbergs land van herkomst, of die locaties in *Ode aan den Haag*, daarin heb ik me graag verdiept. Maar ik vind het van een andere orde dan de particuliere biografie, of, om het nu zo te zeggen: dan het boek van Hazeu [bedoeld is: de Achterbergbiografie uit 1988]. Want ik wil absoluut niet dat de gedichten worden gezien als een anekdotisch, poëtisch verslag van biografische gebeurtenissen. Dat klopt niet. Het gaat om méér.' (Jeroense en Lucas 2003: 76)

Dat het in Achterbergs poëzie om méér gaat dan het autobiografische, was in 1966 al het onderwerp van een stelling bij het proefschrift van A.L. Sötemann: 'Men versmalt de betekenis en de waarde van G. Achterbergs poëzie wanneer men de nadruk legt op de autobiografische elementen in het werk, zoals dikwijls geschiedt'.² Achterbergs voortdurende poging tot afscherming van zijn privé-leven, die opgevat kan worden als zijn instemming met deze stelling, komt onder andere naar voren in Fokkema's dissertatie *Varianten bij Achterberg* (1973): in de drukvarianten wees hij ondermeer 'een tendens tot veralgemening' aan, 'het streven van Achterberg om zijn poëzie los te maken van persoonlijke relaties.' (Fokkema 1973 dl. 2: 45) Na de dood van de dichter heeft zijn weduwe, Cathrien Achterberg-van Baak, deze afschermende taak overgenomen, maar ook zij kon niet voor komen

dat er meer en meer bekend werd. Uiteindelijk heeft zij meegewerkt aan de totstandkoming van de biografie van Achterberg (Hazeu 1988: 716); inmiddels is daarvan in 2000 de vierde, gewijzigde druk verschenen. Dat de (particulier-)biografische belangstelling voor Achterberg gaande blijft, bleek in 2002, toen Godert van Colmjon in twee paginagrote artikelen in het dagblad *Trouw* lucht mocht geven aan zijn weerzin jegens de persoon Achterberg – die hij alleen uit de biografie kent –, en ook van zijn louter dááruit resulterende, niet minder grote, afkeer van de poëzie van deze dichter.

Achterbergbiograaf Hazeu stelt nadrukkelijk dat hij met het oog op toekomstige biografieën ‘het zwaarste accent op feiten en gebeurtenissen’ heeft gelegd, en dat de interpretatie ervan en de samenhang met de poëzie op het tweede plan staan. (Hazeu 1988: 11) De belangstelling van de biograaf van Achterberg was dus gericht op zo veel mogelijk facetten van zowel de mens als de dichter Achterberg. Uit de biografie is dan ook informatie te halen over Achterbergs ouders, opleiding, verloofdes, ziekten, drank- en tabakverslaving, evenzogoed als over zijn gedichten, bundels, uitgevers, literaire voorkeuren, thematiek, literaire vrienden en de desbetreffende literair-sociologische velden. De biografische belangstelling voor Achterberg echter is meestal, zoals ook in het geval van Van Colmjon, vooral gericht op narigheid en geestesziekte, op de gespannen relatie met de hospita en haar gewelddadige dood, op onanie en tbr. Het geldt ook voor de meest recente biografische publicatie over Achterberg, het aan hem gewijde themanummer van het *Maandblad geestelijke volksgezondheid* (2003). Daarin zijn brieven gepubliceerd uit de tijd dat hij in een gesticht zat, en wordt langdurig stilgestaan, ditmaal door ter zake deskundigen, bij Achterbergs loopbaan in de psychiatrie, bij zijn geestesziekte en de mogelijke functie van zijn gedichten in de psychiatrische diagnose. Opmerkelijk is daarbij dat in een van de bijdragen uitvoerig wordt geciteerd uit twee psychiatrische rapporten waarin verslag wordt gedaan van onderzoeken naar de mens G. Achterberg. De auteurs van het betreffende artikel, een psychiater en een godgeleerde, voelen zich niet gehouden aan het medisch beroepsgeheim of andere vormen van terughoudendheid jegens andermans privé-leven; ze stellen dat de rapporten via de vrije nieuwsgaring te verkrijgen zijn en dat er inmiddels al zo veel uit geciteerd is dat de privacy van Achterberg en zijn behandelaars door meer citaten ‘niet erger geschonden [wordt] dan ze al is’; de Commissie Medische Ethiek van het Leids Universitair Medisch Centrum onderschrijft deze opvatting (Treffers & Bos 2003: 805 en 834).

In dit betoog komen enkele weinig belichte aspecten van Achterbergs particuliere biografie ter sprake, en de rol van zijn leven in sommige van zijn gedichten. Het is wat dat betreft een vervolg op mijn bijdrage aan de *Achterbergkroniek* over bedenkingen bij Achterbergs poëtica (Stolk 1992); daarin speelde ik, uitgaande van toen recentelijk door Fokkema gepubliceerde briefwisselingen, met de gedachte dat Achterberg tot ongeveer 1947 geen poëzie schreef, ‘maar een soort schriftelijke

spiritistische seances die geen ander doel hadden dan een daadwerkelijk contact met Roel van Es, de door zijn toedoen fundamenteel onbereikbaar geworden geliefde.' (Stolk 1992: 18) Achterberg, was mijn veronderstelling, had aanvankelijk een particulier belang bij zijn gedichten, hij zette zijn literaire werk in om een verandering te realiseren in de (buitenliteraire) werkelijkheid; vervolgens zou hij zijn opgeschoven naar een meer autonomistische poëtica.³ Ik behandel hier dan ook niet heel Achterbergs leven maar voornamelijk de periode 1943-1953. En hoewel het leven de aanleiding en het vertrekpunt vormt, is het doel van mijn bijdrage om enkele gedichten te bespreken die aan dat particuliere leven refereren maar die zonder kennis daarvan niet minder intrigerend zijn. In een aantal van de in de bedoelde periode ontstane gedichten is de thematiek van transgressie te onderscheiden: de overgang van werkelijkheid naar verbeelding. Opmerkelijk genoeg is die thematiek waarschijnlijk ook in Achterbergs leven aan te wijzen. De biografie leidt zo naar het werk, en het werk weer naar de biografie.

Leven: Achterberg in Oost-Nederland

Sedert augustus 1943 woont Achterberg in Eibergen bij een pleeggezin met vijf kinderen van wie vier thuiswonend. Die situatie is een relatieve verademing, na een verblijf van drie jaar in het Rijksasyl voor Psychopathen 'Veldzicht' te Balkbrug, gemeente Avereest, en aansluitend drie jaar in paviljoen Oldenkotte van de Christelijke Rekkensche Inrichtingen voor Zwakzinnigen. Toch is Achterberg niet echt gelukkig in Eibergen. Wel hoopt hij, zoals hij dat jarenlang steevast in zijn brieven schrijft, te mogen hopen op het vers. 'Maar', voegt hij er op 18 december 1943 in een brief aan Jan Vermeulen aan toe: 't is hier bijna onmogelijk.' De reden is: 'ik ben *nooit* alleen in deze kamer.' (Achterberg 1989, dl. 1: 87). Eerder, op 11 december 1943, schreef hij al: 'ik ben werkelijk geen minuut van de dag alleen.' (Idem: 85). Die benauwenis, en naar ik aanneem zijn tbr in het algemeen, dwarsboomt de dichterlijke mogelijkheden van de geesteszieke Achterberg. Bovendien is het oorlog: 'De Heeren houden me, wat reizen betreft, erg strak. Daar is de tijd natuurlijk ook debet aan.' (Idem: 84) Op 4 januari 1944 noteert hij, in de context van pogingen om weg te komen uit de tbr, de gezinsverpleging en het oosten des lands: 'Dit is zoo'n isolement enz. enz.' (Idem: 90). Het is hem bijzonder moeilijk om literaire vrienden in het westen des lands te bereiken en om aan literatuur te komen (Eibergen had geen uitleenbibliotheek). Ruim twee weken later, op 20 januari 1944 schrijft hij aan Jan Vermeulen: 't is bijna onmogelijk om hier zelfs maar te lezen. Ik wandel veel in diepe, maagdelijke bosschen. Iedere middag een paar uur. Dat is zoo prachtig Jan'. (Idem: 93)

Leven en werk

De hierboven aangehaalde particuliere briefpassage is te verbinden met de publiek gemaakte *Verzamelde gedichten*, in het bijzonder met het gedicht 'Adam' (Achterberg 1984: 648):

Zoete vergiffenis in dennebomen
van nooit bedreven kwaad.
Het is hier donker als bij regen, ik verlaat
de grote weg om tot mijzelf te komen.

Hier hoef ik niet van het geluk te dromen,
omdat het voor mij staat
met open ogen, tot het al maar dieper gaat
het bos in, langs fluwelen zomen.

Het paradijs was zacht, omdat het lam
de leeuw omver kon stoten, toen zij speelden.
De dood lag nergens op de loer.

Ik raak verdwaald in 't donkerblauwe moer
en kan niet laten om mij te verbeelden
dat ik alleen ben op de wereld als Adam.

Het gedicht is een lyrische ontboezeming met een strekking die al in de oudheid werd geformuleerd: *Beatus ille...* Het staat in een grote literaire traditie; er is als het ware geen Achterberg nodig voor de verwoording van het *Et in Arcadia ego*, of het verlangen te vertoeven *Far from the madding crowd*. Achterberg verbeeldt (zich) op zijn beurt en op zijn manier een welhaast onvoorstelbare oersituatie, van ver vóór de zon-deval, zelfs nog ver voor de allereerste socialisatiemogelijkheid van de eerste mens, alleen op de wereld. De ikfiguur raakt, tot zijn genoegen, geheel van de wereld los.

'Adam' is ook te lezen als verbeelding van (aspecten van) Achterbergs persoonlijke situatie te Eibergen, of iets ruimer: zijn isolement in Oost-Nederland, dat zich zou uitstrekken tot 5 mei 1953.⁴ Als hij de grote weg verlaat waar al het verkeer is – ook op te vatten als: sociale omgang en dito controle – pas dan kan hij tot zichzelf komen, en tot dichten. Het is niet moeilijk de parallel te zien tussen de in *diepe, maagdelijke bosschen* genietende Achterberg en de ikfiguur van 'Adam' die steeds *dieper [...]* *het bos in* zalig verdwaalt in 't donkerblauwe moer. Die beelden beschrijven paradoxaal genoeg ook het tegendeel van de situatie waarin Achterberg zich in Eibergen door-gaans bevindt: zwaar beladen met een (juridisch niet hard gemaakte) schuld aan een verschrikkelijk vergrijp en voortdurend getergd door de blik en aanwezigheid van anderen op grond van de tbr.⁵

Het is geen specifiek Oost-Nederlands tafereel dat Achterberg schetst. Een zelfde paradijselijk genoegen is te beleven in de bossen bij Austerlitz. Een argument om 'Adam' tot het Oost-Nederlandse werk van Achterberg te rekenen is dat hij het opnam in *Hoonte* (1949) en dat het in die bundel, en ook in zijn *Verzamelde gedichten*, staat naast 'Waterval', 'Watermolen', 'Watertoren' en 'Waaien'. Bij die gedichten vermoedde ik jaren geleden een Oost-Nederlandse ontstaansgrond op basis van een particuliere associatie. Tijdens een driedaagse wandeling van Holten via Markelo naar Diepenheim zag ik onverwacht een watermolen in het bos.⁶ De molen draaide niet, maar had hij dat gedaan, stelde ik mij voor, dan kon een dichter zeggen: *O balkenhart, dat in de bossen klopt* (Achterberg 1984: 645), met een uitroep van verbazing, bonkend allitererende *b*'s en meedreunende *a*'s *o*'s.

De (ontdekking van de) referentiële achtergrond vergroot mijns inziens niet vanzelfsprekend de kwaliteit van een gedicht. Ik deel in dezen de visie van J. Haverkate: 'Bekend is dat voor het gedicht "Watertoren" die van Eibergen model heeft gestaan, al is dat niet meer dan een aardig literair-historisch detail en doet het aan het gedicht zelf verder niets toe of af. En dat voor het gedicht "Watermolen" de eveneens bij Eibergen gelegen Mallumse Molen het vertrekpunt was, zal ook verder niemand opvallen, maar is toch aardig om te weten.' (Haverkate 1987: 25)

'Aardig om te weten'. Met een dergelijke kwalificatie zouden biografische gegevens geen pluim verdienen in de literatuurwetenschap, als er niet ook méér te halen zou zijn. Wie het aardig vindt alleen toeristische informatie te krijgen bij plaatsen die in gedichten worden beschreven, kan in Achterbergs biografie overigens goed terecht. Het sonnet 'Adam' bijvoorbeeld is opgenomen in *Hoonte*, die wel Achterbergs 'neutrale' bundel genoemd wordt omdat de (particulier-biografisch beladen) centrale thematiek van de verloren geliefde erin ontbreekt. Dat mag zo zijn, een biografische achtergrond is bij een aantal van de gedichten in deze bundel wel degelijk aanwezig, ook al hoor je daar weinig lezers over. Dat laatste komt wellicht doordat het weinig spectaculaire aspecten van Achterbergs biografie betreft, zoals donkere boswandelingen. Het weinig spectaculaire biografische gehalte komt al tot uiting in de bundeltitle, die Achterberg ontleent aan zijn rustieke woonplaats. In zijn *Hoonte*-periode leert Achterberg Simon Vestdijk kennen. De gedichten 'Vestdijk I' en 'Vestdijk II' staan in *Hoonte*. In dezelfde periode trouwt Achterberg, en ook zijn zusters Hendrika en Annie treden in die periode in het huwelijk, de eerste met Achterbergs Rekkense kompaan Gerhard Grobbe, de ander met landbouwer Van Laar. In *Hoonte* staat, behalve 'Bruidegom', ook het gedicht 'Bruiloft' met de beroemde regel: *Familie duurt een mensenleven lang*. (Achterberg 1984: 704) Honderd procent autobiografisch – wellicht, net als 'Adam' – maar toch geen gelegenheidsgedicht. Het folkloristische aspect geeft er een algenenere strekking aan: *Door deze avond trekt het grote telen / waaraan wij zijn te danken stuk voor stuk*. En *wij* kan betrekking hebben op de betrokken familieleden, maar ook op de geciviliseerde mens in het algemeen.

Het titelgedicht 'Hoonte' (Achterberg 1984: 636) is, vooral in het eerste terzet, expliciet wat betreft de biografische herkomst:

Ik heb van de natuur nog nooit genoten
als hier op Hoonte in de Achterhoek.
Mariahoeve heet het hoge huis.

Hoonte, Achterhoek, Mariahoeve en *het hoge huis* verwijzen naar louter bio-/topografische feiten.⁷ Verder bevat *Hoonte* het sonnet 'Eelco', over Eelco Sötemann; Achterberg leerde vader A.L. Sötemann in deze periode kennen. Voorts de sonnetten 'Foetus' en 'Kindergraf', geschreven naar aanleiding van Cathriens zwangerschap en het overlijden in augustus 1947 van hun zoontje, negen uur na de geboorte. In zijn Hoonte-tijd, op zoek naar vrijheid, weet Achterberg zich gedwongen een maatschappelijke positie te verwerven; hij moet daartoe hij socialer worden dan hij in wezen is. Mede daardoor wordt hij een probleemdrinker (Hazeu 1988: 480-482; Treffers & Bos 2003: 825). Angst en drank in Neede. Achterberg zoekt vluchtwezen naar wat hij noemt 'het Westen' (ondermeer Achterberg 1989: 85) en vindt zijn heil in diepe dronkenschappen in Amsterdam. Verschillende vrienden zijn bereid tot een nachtelijke autorit om de laveloze dichter thuis te brengen. Voor wie dat weet, komen de ogenschijnlijk lollige gedichten 'Extemporeetje' en 'Dronken nachtliedje' in een minder ontspannen biografisch daglicht te staan (misschien een minder 'aardige' consequentie van een biografische lectuur). Nochtans lijkt het mij dat de lezing van deze gedichten niet dan vluchtig verandert door kennisname van de biografische achtergrond.

Het leven gaat verder; het werk ook

Maar er is ook méér. Achterberg mag op zekere dag van de directeur van de Rekensche inrichtingen, L.H. Fontein, op zoek naar een ander pleeggezin en hij vindt het echtpaar Ter Wengel te Neede. Daar gaat hij op 17 januari 1944 wonen. Hij heeft het aanvankelijk heerlijk daar in Neede, in de buurtschap Hoonte, ook al noemt hij het dorp 'net zoo'n gat' als Eibergen (Achterberg 1989, dl. 1: 80); maar Neede heeft tenminste een uitleenbibliotheek. Een volgende stap naar onafhankelijkheid zet hij in juni 1945: hij trekt samen met Cathrien van Baak in bij dominee Wagenvoorde, in de pastorie aan de Oudestraat 30, eveneens te Neede. Op 27 juni 1946 trouwen Gerrit en Cathrien. Ze gaan dan op kamers op de tweede etage in de Mariahoeve, Schurinkweg 2 te Neede, bij de familie Osterhaus. Achterberg vindt het daar werkelijk prachtig en bericht zijn vrienden er ook trots over. Zo schrijft hij in september 1946 aan zijn mecenas Joan Stakenburg: 'Het gaat ons best in den huwelij[k] staat; 't is hier erg mooi: Italiaanse populieren, kastanjes, azalias's [sic], prachtig. Nu wordt het herfst, de paden krijgen gele randen.'⁸ Deze

huiselijke informatie is verrassend voor de poëzielezer. Het is namelijk net alsof Achterberg in deze briefpassage oefent voor de opening van zijn gedicht 'Groeten uit Neede' (Achterberg 1984: 705):⁹

Er komen gouden randen langs de wegen.
De wereld wordt een kaart uit Canada.
De vogels gaan de vogels achterna.
Ik kwam vandaag een oude kennis tegen.

Wij deden beiden enigszins verlegen:
boven ons hoofd het blauw in gloria
en wij een stuk verouderd en weldra
niet meer te vinden over 's Heren wegen.

Er viel niet veel te zeggen, want de woorden
waren ook al op reis. Wij namen afscheid
en voelden ergens nog een laatste lafheid.

Toen bleef ik in mijn eigen vierkant over
en ging de ansicht binnen met de tover
in het verschiet van verre vreemde oorden.

De relatie tussen beide teksten is van een andere aard dan het associatieve verband dat een lezer legt tussen een watermolen en een dicht over een watermolen. Hier zien we dat de mens G. Achterberg in een brief een ervaring verwoordt, en dat de dichter Gerrit Achterberg diezelfde ervaring in een gedicht verwerkt. Het gaat om teksten van uiteenlopende aard – particulier-informatief respectievelijk publiek-esthetisch – die een gemeenschappelijke bron hebben en dezelfde auctor, maar opererend in verschillende hoedanigheden. Bij literaire teksten veronderstel ik een uitgebreidere, specifiekere fase van vormgeving, de *elocutio*.

In dit licht is het verhelderend een uitspraak aan te halen van P.F. Tomése, auteur van een recente, wat aanleiding betreft uiterst particuliere, autobiografische roman: *Schaduwkind* (2003). In een interview zegt Thomése vast te houden aan zijn eerder geuite bezwaar tegen wat hij noemt 'autobiografische bagger' in de literatuur: 'Ik denk dat een leven pas interessant wordt door de wijze waarop je daar mededelingen over doet. Al die levens die geopend worden in talkshows zijn bijna nooit interessant. De inzichten van een ervaring, de verwerking ervan, dat is boeiend, het feit op zichzelf zelden. [...] Ik vind het stompzinig als mensen denken dat ik opgeschreven heb wat er gebeurd is. Ik heb dit boekje geschreven, maar ik had nog tien, twintig andere boekjes kunnen schrijven die er op een andere manier omheen cirkelden. Je kiest een vorm.' (Lockhorn 2003: 100). Straks meer over vormgeving; eerst terug naar Achterberg.

Twee werelden, in ene teug: transgressie in leven en werk

Uit dezelfde Hoonte-periode dateert het volgende voorval: ‘Tijdens een nachtelijk bezoek aan Hoornik had hij een kaart van San Francisco bij zich, kennelijk van iemand in een kroeg gekregen. “Daar wil ik in staan!” (Hazeu 1988: 549) Die uitroep betekent mijns inziens niet eenvoudig dat Achterberg naar San Francisco wil (‘Go West, young man!’). Zijn werk, bijvoorbeeld de hiervoor reeds wegens hun biografische achtergrond aangehaalde gedichten, bevat aanwijzingen dat er méér is.

De ikfiguur in ‘Groeten uit Neede’ ervaart de zich aandienende herfst als zó mooi, dat hij zegt: *De wereld wordt een kaart uit Canada*. De werkelijkheid is te mooi om werkelijk te kunnen zijn; ze is niet anders voorstelbaar dan als een plaatje, afbeelding, illusie, verbeelding. En in het slotterzet staat: *Toen bleef ik in mijn eigen vierkant over / en ging de ansicht binnen met de tover / in het verschiet van verre vreemde oorden*. Het is beeldspraak, het is bij-wijze-van-spreken, maar toch wordt hier de grens tussen de werkelijkheid en een idealiserende afbeelding/verbeelding welbewust met beide voeten overschreden. De titel van het gedicht refereert in mijn optiek dan ook aan beide zijden van zo’n ansichtkaart uit het bekende genre. Aan de ene zijde staat de foto met daarop de voorgedrukte tekst ‘Groeten uit [...]’. Aan de andere kant schrijft de vakantieganger zijn persoonlijke groeten, vaak met een tekst in de trant van ‘Mooi weer hier; lekker eten’, met als implicatie: ‘zo goed hebben jullie het thuis niet.’ De grensoverschrijding staat in ‘Groeten uit Neede’ niet alleen in de eerste regel: *Er komen gouden randen langs de wegen*, die een literaire parallel is van *de paden krijgen gele randen* uit Achterbergs brief. Ze uit zich ook in de tweede regel: *De wereld wordt een kaart uit Canada*.

‘Dorp’, ook uit *Hoonte*, kan eveneens een biografische achtergrond hebben. Het was in de jaren veertig van de twintigste eeuw, en is ook nu nog, vol van dorpen in de Achterhoek; Achterberg noemde Neede niet voor niets *net zoo’n gat* als Eibergen; grootstedelijk was het er niet. Opvallender is dat ook in dit gedicht de stap in de wereld van een ansichtkaart centraal staat vanaf de eerste regel: *Ik wandel op een ansichtkaart*. (Achterberg 1984: 672) Wat Achterberg in de realiteit natuurlijk niet lukt, stelt hij zich voor, realiseert hij in zijn poëzie: ‘Daar wil ik in staan!’ Door het hele gedicht heen wordt de werkelijkheid beschreven in termen van een afbeelding. Die afbeelding is beter dan de werkelijkheid, want paradijselijk, zonder duur of dood:¹⁰

Ik wandel op een *ansichtkaart*.
De huizen worden aangestaard,
achter hun *lijm* bewaard.

Gelegen onder een *vernis*,
dat *van vervolgen* jaren is,
blijft ieder ding zoals het is,

binnen een *vlak horizontaal*,
met *geen* andere *verticaal*
dan deze *dikke patina*.

Van morgenrood tot avondrood
staan wij aan scherpe *schijnen* bloot.
maar *geen belichting* brandt ons *dood*.

Wij *glanzen* de *illusie* terug
tot een *spiegeling in de lucht*.
Wij komen niet over de brug.

Alleen de laatste regel maakt geen deel uit van de afbeeldingisotoop. In de slotregel formuleert de ikfiguur zijn weigering om ooit nog uit de ansicht terug te keren in de werkelijkheid. Dit gedicht is dus met andere gedichten uit *Hoonte* verbonden door de literaire thematiek van de transgressie: de overschrijding van de grens tussen werkelijkheid en afbeelding/verbeelding, waarbij die tweede 'ruimte' in de gedichten gekenmerkt wordt door conservering, de uitsluiting van tijd en verval. Daarnaast is dit gedicht te verbinden met Achterbergs biografische thematiek: de wens om in een ansichtkaart te kunnen staan.

Vooralsnog heb ik helaas alleen deze, hiervoor genoemde biografische bewijspplaats van transgressie kunnen vinden; in Achterbergs oeuvre heeft dit thema meer bewijsstukken. In 'Sneeuw' bijvoorbeeld, eveneens uit *Hoonte*, verbeeldt de ikfiguur zich zo zuiver te zijn, dat hij als een tekening is. Zuiverheid is, in de context van het paradijsmotief in *Hoonte*,¹¹ te associëren met zondeloosheid (Achterberg 1984: 641):

In deze sneeuw ben ik een *tekening*.
Een *plaat*, waarop ik *langzaam levend* ben.
Er is geen onderscheid tussen de boom en mij
dan dat ik hier en daar bewegend ben.

Verzonken in het eindeloze wit,
dat om mij ligt geopend, ben ik dit.
Bevangen door dezelfde zuiverheid,
waar in de verte ook een kraai op zit.

Opnieuw is hier sprake van een ideale situatie, die natuurlijk mede gebaseerd kan zijn op een authentieke witte winter; ze lijkt zo onwerkelijk, dat ze wel een plaatje moet zijn. Nochtans is het vertoeven in die andere wereld essentieel, om niet te zeggen van existentieel belang: *Verzonken in het eindeloze wit [...] ben ik dit*.

Het titelgedicht van *Hoonte* is, als gezegd, biografische geïnspireerd. En ook hierin is de stap te zien van paradijselijke gelukservaring naar verbeelding, vooral in het slotterzet (Achterberg 1984: 636):

Vlak voor de ramen staat het boom*theater*.
Insecten trekken strepen langs de ruit
en vlinders buit'len om elkanders buit.
Een dikke duif vliegt in de groene krater

van bladeren, een duiker onder water,
en komt er *later even oud* weer uit.
Het leven, tegen dit *decor* gestuit,
wordt speeltoneel terwijl ik kijk en *staat er*.

Ik heb van de natuur nog nooit genoten
als hier op Hoonte in de Achterhoek.
Mariahoeve heet het hoge huis.

Hier krijgt het *ogenblik* voldoende grootte
en *achtergrond*, een *eeuwig open doek*
voor de *verbeelding* van het *paradijs*.

Terug naar de literaire tekst

Nu deze gedichten vooral in het licht van Achterbergs leven aangestipt zijn, wil ik aandacht schenken aan enige formele, literaire aspecten omdat mijns inziens de waarde van een gedicht niet gerelateerd is aan de ontstaansgrond, maar primair aan de tekst zelf. De titel 'Groeten uit Neede' is met z'n vakantiekaartjescontext haast een poëtische provocatie. Maar reeds een vluchtige vergelijking van het eerder aangehaalde brieffragment en de eerste regel van het gedicht leert dat Achterberg een gedicht anders of meer stileert dan een brief. Het onderscheid uit zich in rijm en metrum en in de stijlverschuiving van *paden* naar *wegen* en van *gele* naar *gouden*. De kenmerken van het genre en van de literaire stijl zijn niet voor iedereen even duidelijk. C. de Zoeten bijvoorbeeld ervaart de derde strofe van 'Hoonte' – na het octaaf dat 'onverwachte en intrigerende mededelingen in poëtische formuleringen vat' – als 'een smak op de begane grond. Bij eerste lezing heeft het ongeveer de spankracht van een ansichtkaart.' (De Zoeten 1992: 48). Bij tweede lezing ziet De Zoeten deze strofe als een functioneel contrast met de verhevenheid van de rest van het gedicht: 'de verbeelding bloeit op op de bodem van de banaliteit [...]. De stijlbreuk wordt niet opgeheven, maar hij wordt functioneel, want hij betekent de souveriniteit van de verbeelding.' (Idem: 50) Toch zou ik nog een

andere lezing van deze strofe willen voorstellen. Ik geloof namelijk niet dat de spankracht zo gering is als De Zoeten beweert, of dat er een stijlbreuk zou zijn.

Allereerst signaleer ik een krachtig enjambement: de eerste regel van het eerste terzet (*Ik heb van de natuur nog nooit genoten*) betekent iets anders naar gelang de tweede regel bij de interpretatie betrokken wordt of niet (*als hier op Hoonte in de Achterhoek*). Verder zijn er eindrijm en metriek: signalen van kunstmatige vormgeving, haast ondanks de weinig verheffende feitelijke inhoud. Bovendien impliceert de woordgroep *gele randen* nog een weliswaar stervende, maar toch organische, natuurlijke omgeving; *gouden randen* daarentegen lijkt te duiden op een anorganische, kunstmatige omgeving. Vooral de derde strofe wordt gekenmerkt door alliteraties (*n*) en assonanties (*oo*) in *natuur*, *nog*, *nooit*, *genoten* en *Hoonte*, en wat mij betreft vooral de *h*-alliteratie: *hier*, *Hoonte*, *hoeve*, *hoge*, *huis*, waarbij zich, op een prominente plaats, een herhaling van *Hier*voegt als eerste woord van het volgende terzet. Alsof de alliteratie de uitdrukking is van de naderende sprakeloosheid van geluk. Door de herhaling van het deiktische pronomen *hier*, in combinatie met de drie toponymen *Hoonte*, *Achterhoek* en *Mariahoeve*, die een postcode volledig overbodig maken, wordt het de lezer paradoxaal genoeg moeilijk gemaakt te ontsnappen aan de autobiografische referentialiteit van deze literaire tekst, terwijl tegelijkertijd het onwerkelijke wordt onderstreept. Ook de naam *Mariahoeve* zelf lijkt in deze context te mooi om waar te zijn, zeker daar het huis van die naam ook nog eens hoog is: het verwijst naar 'den hoge', naar de Mariablauwe hemel. En juist dat ongelooflijke of surreële aspect van de hier beschreven werkelijkheid wordt in het gedicht zelf geëxpliciteerd, en wel in de slotstrofe: *Hier* heeft men gelegenheid voor de verbeelding van het paradijs.

Het gedicht 'Adam' sluit hier naadloos bij aan. Ook dat refereert aan de werkelijkheid én aan het paradijs en de verbeelding: *Ik [...] kan niet laten om mij te verbeelden / dat alleen ben op de wereld als Adam*. Die transgressie blijkt ook uit het octaaf: *Hier hoef ik niet van het geluk te dromen, / omdat het voor mij staat*. Ook in 'Adam' wordt *hier* herhaald (r. 3 en r. 5) waardoor nadrukkelijk wordt gesteld dat die fantastische wereld voor de ikfiguur wezenlijk bestaat (vergelijk: *ben ik dit*, in 'Sneeuw').

Een formele parallel is ook aan te wijzen tussen 'Hoonte' en 'Groeten uit Nee-de'. In dat laatste gedicht speelt de klankherhaling net zo goed een rol. In een eerdere versie heeft Achterberg als tweede regel overwogen: *De wereld wordt een kaart uit Genua* (Achterberg 2000, dl. 3a : 600) Assonantie en alliteratie van deze regel zijn met *Canada* net wat krachtiger. Tot slot noem ik nog een motivische parallel tussen enkele van de hier genoemde gedichten uit *Hoonte. Mariahoeve* ('Hoonte') waarin *Mariablauw* kan meeklinken, 't *donkerblauwe moer* ('Adam') en *boven ons het blauw in gloria* ('Dorp'). Ook in 'Watertoren', 'Lente', 'Kermesse d'été' wordt deze kleur gebruikt als positieve notie. Al met al is er in mijn optiek literair-formeel stof genoeg om meer in deze gedichten te lezen dan louter particuliere dagboeknotities van ene G. Achterberg.

De plaat binnentreden: transgressie buiten Hoonte

Niet in alle gedichten in *Hoonte* speelt de thematiek van transgressie, maar ook niet alleen in gedichten in *Hoonte*. Een duidelijk voorbeeld uit een andere bundel is ‘Ets’, uit *Mascotte* (1950).¹² Vooral de tiende regel toont expliciet de (wens tot) transgressie: *Ik had alleen de plaat binnen te treden*. (Achterberg 1984: 757) ‘Ets’ is een dicht weefsel van picturale en paradijselijke isotopen:

De bomen waren tot een *staalgravure*
gebeten tijdens mijn afwezigheid.
Toen ik terugkwam stonden zij de *tijd*
tegen te houden en verscherpt te *duren*,

in droge naald gezet voor de azuren
avond, *aftekenend* hun takken *wijd*.
Daaronder lag het huis in veiligheid
en kon ik *doorgaan met dezelfde uren*

aan u besteed; zij bleven *uitgespaard*.
Ik had alleen de *plaat* binnen te treden;
de voordeur achter mij op slot te doen.

De kamers hielden u *bijeenvergaard*.
Er hing een geur lavendel, onversneden.
Een grijze *braam* besloeg de ruit *als toen*.

Verder is de gehele bundel *Ballade van de gasfitter* (1953) te zien als een langgerekt gedachtenexperiment om de grens tussen werkelijkheid en verbeelding te overschrijden. In ‘Cartering’ uit de bundel *Autodroom* (1954) staat: *Het witte van de kaart gaat voor ons open. / Ik word door nieuwe lijnen overmand. / Schaal 1:1 ontwikkelt zich het land, en: De cartograaf zoekt naar een pen zo fijn, / dat hij ons in kan vullen en daarmee / bij God niet doen ontbreken, een voor een*. (Achterberg 1984: 851) Drie jaar later is *Spel van de wilde jacht* (1957) een nieuwe verkenning van een paradijselijk oord waar onder andere de wetten van tijd en vergankelijkheid hun macht verloren hebben maar dat anderzijds verbanden heeft met een herkenbare, gewone werkelijkheid, bijvoorbeeld door kleine referenties aan andere bundels van Achterberg en topografische aanduidingen. Het biografische decor van deze bundel wordt gevormd door Achterbergs toenmalige woonplaats Leusden en omgeving (het Sticht), met zijn geboortegrond, Neerlangbroek.¹³ Het openingsgedicht gaat over een zo aantrekkelijk oord (met *buitenplaatsen, rijken, weeldemeisjes, bloemperken, prachtige hekwerken* en een paradijselijke *diepe ondoed*), dat een ‘gewone’ naam niet voldoet: ‘Beau

lieu' (Achterberg 1984: 866). Blijkens de picturale termen is een en ander weer te mooi om werkelijk te kunnen zijn:

Bij een zondagnamiddagwandeling
liep ik de buitenplaatsen in te kijken.
Achter droomramen leefden daar de rijken,
verdrongen met hun meubels en gezin.

De weeldemeisjes misten het orgaan,
onraad te merken over de bloemperken.
Ik stond een tijd voor prachtige hekwerken.
Er viel me verder niets bijzonders in.

Een merel nam een loopje op 't gazon.
De lijsterbessen hingen goud en rood.
Waarom, dacht ik, ben ik niet ook *vergroot*
bij deze *fotoglans*, diepe ondood
in *technicolor*, openlijk en bloot;
een toverspreuk nochtans. Maar de *illusie*
vervloog in rook. Ik kwam tot de conclusie
hoe makkelijk men hier brandstichten kon;
inbreken langs de pijpen naar 't balkon.

Hoewel duidelijk wordt gemaakt dat de hier geschetste wereld onwerkelijk is, wil de ikfiguur deze plaat(s) binnentreden. Dit blijkt niet alleen uit regel 11-12 (*Waarom [...] ben ik niet ook vergroot / bij deze fotoglans*) en de slotregel van 'Beau lieu'. Ook op andere plaatsen in de bundel keert het thema van transgressie terug.¹⁴ Om een enkel voorbeeld te noemen: *Ik heb de linde heilig doen verklaren, / die ik gedurig voor een vrouw aanzie*. ('Dryade', Achterberg 1984: 872). In het gedicht dat het hoogtepunt vormt, 'Ultra montes' wordt de perspectivische verkleining tijdens een rit omhoog de bergen in weergegeven als: *Een speelgoedwereld ligt ons na te kijken*. (Achterberg 1984: 911) En in de epiloog 'Huisbewaarder' zegt de ikfiguur: *Grauw en geel / beschimmelt in de hal het tafereel / 'de wilde jacht' waarover ik het had*. (Achterberg 1984: 916), alsof al het voorgaande zich niet in een werkelijkheid maar in een afbeelding afspeelde. Deze ikfiguur staat kennelijk tegelijkertijd binnen en buiten de wereld van het verhaal dat hijzelf vertelt. Ook de ikfiguur van *Ballade van de gasfitter* beschikt over deze metafictionele capaciteit: hij is zowel verteller van als personage in het door hem zelf verzonden verhaal.

Deze opsomming van thematisch verwante gedichten is verre van compleet, maar het zou me niet verbazen als de transgressie relatief vaker voorkomt vanaf *Hoonte* dan in het oudere, meer animistisch georiënteerde werk van Achterberg.

Overigens komt transgressie ook buiten Achterbergs oeuvre voor. Een mooi voorbeeld levert Robert Ankers verhaal 'Wederzijds opgericht' uit de bundel *De thuiskomst van kapitein Rob* (Anker 1992), waarin de volwassen ikfiguur aan de hand van herinneringen en een foto van zijn geboortedorp doordringt tot in de wereld van zijn jeugd.

Van het gesticht naar het Sticht: poëtische transgressie

Over *Spel van de wilde jacht* heeft Achterberg gezegd: 'Ik vond het jammer eruit te treden, ik was er liever ingebleven om er nooit meer uit te komen. Ik had graag in dat landhuis blijven wonen; het abc verdroeg dat zeker niet. Als ik er gebleven zou zijn, zou men dat dan krankzinnigheid noemen?' (Jessurun d'Oliveira 1977: 30) Achterberg heeft nooit toegestaan dat dit interview werd gepubliceerd, naar ik aanneem mede omdat een uitspraak als deze te veel blootgeeft van neigingen die de gewone werkelijkheid moeilijk kan verdragen. In poëzie is echter meer mogelijk en ook meer toegestaan.

Hoewel een volslagen leek op psychiatrisch gebied, zou ik heel voorzichtig op nog een overeenkomst willen wijzen tussen Achterbergs versinterne poëtische denkbeelden en zijn biografie, althans zijn psychiatrische ziektebeeld. In het rapport dat in 1941 is opgesteld in de Valeriuskliniek, dus ruim voor de tijd van ontstaan van de hier besproken gedichten, staat onder andere: 'Zijn denken en dichtten bewegen zich in een magische animistische sfeer, waar de verhouding van de symboliek tot de werkelijkheid der dingen en tot de waarnemingswijze van den geest ons steeds weer voor een aanvankelijk niet begrijpbare expressie plaatst[.] [...] Hij leeft a.h.w. in de nog niet gedifferentieerde wereld, waar begeeren en bezitten, fantasie en waarneming, droom en werkelijkheid in elkander grijpen. [...] Opmerkenswaardig is het dus, dat deze man van 35 jaar nog steeds leeft in de magische animistische structuren, zooals een kind die doorleeft in bepaalde tijdperken van zijn ontwikkeling, een tijdperk waarin de scheiding "Ik" – "Buitenwereld" niet zoo streng is als bij een volwassene.' (p. 18) Het rapport stelt verder nog: 'Doode voorwerpen, natuurkrachten worden als bezielde ervaren en een persoonlijkheid er in geprojecteerd.' (p. 18-19).

De onderzoekers zullen onder andere gebruik hebben gemaakt van de bundels *Afvaart* (1931), *Eiland der ziel* (1939) en *Dead end* (1940). Die poëzie van Achterberg was incanterend: door middel van de taal zou de dode geliefde teruggehaald kunnen worden in de werkelijkheid: *ik ben u kwijt, / wanneer ik niet / u overhaal / vanuit het niet / met woorden, wit / van uw vergaan* (Achterberg 1984: 179); zijn oude verzen zijn bezweringsformules: *En nochtans moet het woord bestaan, / dat met u samenvalt* (Idem :126) Vervolgens zocht Achterberg steun voor zijn onmogelijke ideeën in de exacte wetenschappen: daarop wijzen de motto's in de bundel *Doornroosje* (1947). In populair-wetenschappelijke werken als de *Eerste Nederlandse Systematisch Ingerich-*

te *Encyclopaedie* en Umbgrove's *Leven en materie* zag hij dat sommige fysici ook geen harde scheidslijn meer trekken tussen levende en dode materie. Dat Achterberg deze motto's bij heruitgaven weglief, kan erop duiden dat zijn standpunt is verschoven, of dat hij het niet meer zo nadrukkelijk naar voren durfde te brengen. De verschuiving kan inhouden dat hij later meer neigt naar een autonomistische poëtica en zich verwijdt van de magische of animistische taalopvatting. In die trend past ook de hier signaleerde aandacht voor transgressie, voor verbeelding en afbeelding.

Hoewel van magisch animisme in de latere poëzie, die vanaf ongeveer 1944 ontstond, mijns inziens niet zo veel meer is te merken, blijft daarin de geringe differentiatie tussen onder andere werkelijkheid en verbeelding duidelijk. Het accent ligt anders. Het is niet meer zo dat in Achterbergs optiek de dode materie in de werkelijkheid beziel kan worden door de verbeelding; hij ziet nu mogelijkheden om met en door middel van zijn verbeelding op te gaan in een imaginaire wereld. Hoe geringer de differentiatie, hoe groter de mogelijkheid van transgressie. Dat is in het leven een probleem geweest voor Achterberg; in de dichtkunst ontstonden er fascinerende gedichten door.

Literatuuropgave

- Achterberg**, Gerrit, *Verzamelde gedichten*. 8^e dr. Amsterdam 1984.
- Achterberg**, Gerrit, *Briefwisseling met zijn uitgevers*. Bezorgd door R.L.K. Fokkema en Joost van der Vleuten. 2 Dln. Amsterdam 1989.
- Achterberg**, Gerrit, *Gedichten*. Historisch-kritische uitgave, verzorgd door P.G. de Bruijn. 3 Dln. Den Haag 2000.
- Anker**, Robert, 'Wederzijds opgericht'. In: Robert Anker, *De thuiskomst van kapitein Rob*. Amsterdam 1992: 205-221.
- Bruijn**, Peter de, en Fabian R.W. Stolk, 'Bewijzen uit het ongerijmde; over twee apocriefe gedichten'. In: Peter de Bruijn, Pieter Jeroense, Edwin Lucas en Fabian Stolk (red.), *Jaarboek Gerrit Achterberg 2*. Utrecht 2002: 113-126.
- Buuren**, Maarten van, 'De omweg van Achterberg'. In: *Achterbergkroniek* nr. 6 (jrg. 4 (1985) nr. 1), p. 53-58.
- Buuren**, Maarten van, 'Informatieoverdracht / In formatie overdacht'. In: Peter de Bruijn, Pieter Jeroense, Edwin Lucas en Fabian Stolk (red.), *Jaarboek Gerrit Achterberg 1*. Utrecht 2001: 37-54.
- Colmjon**, Godert van, 'Wegens gebrek aan leven'. In: *Trouw* 15 juni 2002.
- Colmjon**, Godert van, 'Het meisje van zestien'. In: *Trouw* 16 november 2002.
- Fokkema**, R.L.K., *Varianten bij Achterberg*. 2 Dln. Amsterdam 1973.
- Fokkema**, R.L.K., 'Trappen van zekerheid; over "Zeiltocht" van Gerrit Achterberg'. In: W.J. van den Akker, G.J. Dorleijn, J.J. Kloek en L.H. Mosheuvél (red.), *Traditie en vernieuwing*. Opstellen aangeboden aan A.L. Sötemann. Utrecht-Antwerpen 1985: 246-255.
- Gelderland in beeld**: <http://www.gelderlandinbeeld.nl/index.php?module=index2&blend=3>.

- Haverkate**, Jan, 'Man tussen twee vuren'. In: Jan Haverkate en A.L. Sötemann, *Gerrit Achterberg in Oost-Nederland*. Enschede 1987: 7-31.
- Hazeu**, Wim., *Gerrit Achterberg; een biografie*. Amsterdam 1988. Open domein 18.
- Jeroense**, Pieter, en Edwin Lucas, "Het gedicht moet boven het anekdotische uitstijgen"; gestalten tegenover Achterberg (2)'. In: Peter de Bruijn, Pieter Jeroense, Edwin Lucas en Fabian Stolk (red.), *Jaarboek Gerrit Achterberg* 3. Utrecht 2003, p. 71-80.
- Jessurun d'Oliveira**, H.U., 'Gerrit Achterberg'. In : H.U. Jessurun d'Oliveira, *Scheppen riep hij gaat van Au*. 4^e, bijgewerkte en aangevulde dr. Amsterdam 1977: 27-37.
- Lockhorn**, Elisabeth, "Schrijvend begreep ik mijn verdriet pas"; P.F. Thomése over verlies en succes'. In: *Vrij Nederland* 20 december 2003: 100-105.
- Maandblad geestelijke volksgezondheid* 58 (2003), nr. 9. Themanummer: Achterberg.
- Middeldorp**, A., *Het avontuur van Achterberg*. Baarn 1989.
- Mourits**, Bertram, 'Een ansicht uit de Achterhoek; het paradijismotief in *Hoonte*'. In: *Achterbergkroniek* nr. 19 (jrg. 10 (1991), nr. 2): 13-19.
- Otterloo**, Gerrit, *Het Achterberg-sonnet; bijdrage tot de interpretatie van Achterbergs sonnetten*. Göteborg 1982.
- Stolk**, Fabian R.W., 'Hartstocht en rede'. In: *Achterbergkroniek* nr. 19 (jrg. 10 (1991) nr. 2): 20-25.
- Stolk**, Fabian R.W., 'Een vrouw als vonk der verzen; bedenkingen bij Achterbergs poetica'. In: *Achterbergkroniek* nr. 21 (jrg. 11 (1992) nr. 2), p. 16-26.
- Stolk**, Fabian R.W., *Een kwestie van belichting; genetisch-interpretatief commentaar bij Gerrit Achterbergs Spel van de wilde jacht*. 2 Dln. Diss. Utrecht, 1999.
- Treffers**, Flip, en David Bos, 'De loopbaan van Gerrit Achterberg in de psychiatrie'. In: *Maandblad geestelijke volksgezondheid* 58 (2003), nr. 9: 805-836.
- Zoeten**, C. de, 'In de Achterhoek; een herlezing van "*Hoonte*". In: *Achterbergkroniek* nr. 21 (jrg. 11 (1992) nr. 2): 48-51.

Noten

- 1 Zie bijvoorbeeld Hazeu 1988: 116-120 en 201. Maar: Achterberg was een 'toeschouwer aan de zijlijn' waar het ontwikkelingen op het literaire calvinistische erf betrof: hij was iemand die 'aan elk tijdschrift werk inzond en zich even door Gabriël Smit had laten opstoken voor een nieuw tijdschrift dat hooguit voor hem een nieuwe publikatiemogelijkheid zou bieden. Hij was vrijgekomen van alle dogma's'. (Hazeu 1988: 133)
- 2 Stelling bij: A.L. Sötemann, *De structuur van Max Havelaar* (1966), hier geciteerd naar: Fokkema 1985: 246.
- 3 Deze grens in de tijd is natuurlijk niet heel scherp. De tentoonstelling 'Schrijvers van nabij' in 1949, waar tot zijn ongenoegen handgeschreven documenten te kijk lagen, is ook een datum in deze ontwikkeling: sedert dien typte hij zijn brieven liever dan ze met de hand te schrijven (zie De Bruijn en Stolk 2002: 119). Zie ook noot 4.
- 4 'Adam' is gedateerd: 'Vóór april/mei 1946'. (Achterberg 2000, dl. 3a: 530). Het gedicht zal niet veel ouder zijn, want Achterberg ging pas van af *Doornroosje*, gepubliceerd in 1947, bundels samenstellen met (uitsluitend of erg veel) sonnetten. Otterloo 1982 telt 255 sonnetten in Achterbergs *Verzamelde gedichten*; slechts tien daarvan staan in bundels die verschenen voor *Doornroosje*.

- 5 Mede omdat mijn leeshouding principieel niet-biografisch is, neem ik aan dat Achterberg met *ver-
giffenis* [...] *van nooit bedreven kwaad* niet bedoelt dat hij de doodslag in 1937 niet zou hebben bedre-
ven, maar dat hij meer in het algemeen refereert aan een voor iedereen moeilijk voorstelbare situ-
atie van de mens zonder erfschuld, de mens van voor de zondeval.
- 6 Zie ook: Stolk 1991.
- 7 Zie voor meer achtergrondinformatie de prachtige website *Gelderland in beeld*
(<http://www.gelderlandinbeeld.nl/index.php?module=index2&blend=3>).
- 8 Geciteerd naar: Hazeu 1988: 460; alle biografische feiten eveneens ontleend aan Hazeu 1988.
- 9 Datering: 'Vóór 27 augustus 1948'. (Achterberg 2000, dl. 3a: 599). Het gedicht werd voor het eerst
gepubliceerd in het herfstnummer van *Het woord* in 1948.
- 10 Voor het betoog relevante woorden zijn in de gedichten door mij gecursiveerd; FS.
- 11 Zie voor het paradijmsmotief in *Hoonte* onder andere: Mourits 1991.
- 12 'Ets' is gedateerd: 'Vóór 12 oktober 1949' (Achterberg 2000, dl. 3a: 666); ook dit sonnet stamt dus
uit de Hoonte-tijd. Zie over dit gedicht: Van Buuren 1985 en 2001.
- 13 Zie ondermeer: Middeldorp 1989: 85-136, en: Stolk 1999, dl. 1: 42-43. Bijzonder detail betreffende
de biografische leeswijze is dat sommige recensenten een andere achtergrond zien, namelijk de
Veluwe, een Gelderse buitenplaats of een oud buiten in de Achterhoek: ze wisten misschien niet dat
Achterberg inmiddels verhuisd was.
- 14 Elders wees ik al op de grote rol van de – meer dan alleen het picturale omvattende – cinemato-
grafische metaforiek in de betekenisstructuur van deze bundel (Stolk 1999 dl. 1: 193-200).




DE UNIVERSITEIT VAN DE MASTER MINDS

**Onderzoeksmaster
Nederlandse letterkunde**

*Van Hooft tot Thomas
Akbema, van de Vroeg-
re tot de Verlichting, van
romantiek tot postmodern-
isme: alle de Nederlandse
literatuur en literaire of culturele*

*dit wil betrekken is bij de
Universiteit van Amsterdam
aan het jaar 2010.*

Gelijk in Nederland

*De UvA heeft de enige
Nederlandse universiteit die*

*onderzoeksmaster die zich
spreekt op de Nederlandse
letterkunde richt. De
opleiding duurt twee jaar
binnen is, is met een doctor-
aat of masteropleiding, dan
kan in het programma in
een jaar worden*

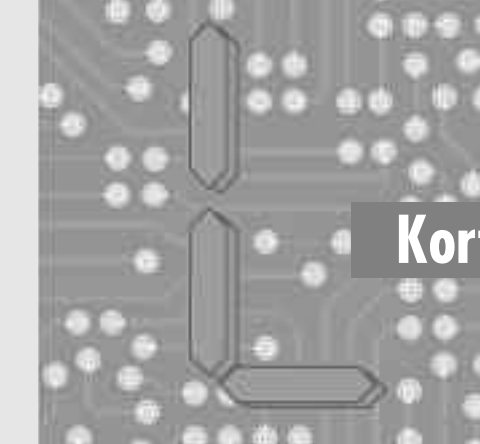
Meer informatie
www.hum.uva.nl/
masters

email and mailadres:
hum@hum.uva.nl

telefoon: 020 525 4001

**Masteropleidingen
aan de Universiteit van Amsterdam**

DE UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM  UvA



Kortaf

J.W.H. Konst, *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie 1600-1720*. Uitgeverij Verloren, Hilversum 2003, 384 p., ISBN 90-6550-745-0, € 32,-.

Hoe kan een mens zijn lot op aarde beïnvloeden en in hoeverre kan hij dat juist niet? Van welke factoren is hij afhankelijk? In zeventiende-eeuwse tragedies staat één ding vast: personages krijgen te maken met de macht van bovennatuurlijke instanties als Fortuin, het Noodlot en de Voorzienigheid Gods – waarvan de laatste ontegenzeggelijk het belangrijkste is – die hun levens bepaald lijken te hebben en ze moeten daarmee om zien te gaan. Dat is een moraalfilosofisch gegeven dat geen onderzoeker van vroegmodern toneel zal betwisten. Een synthetiserende studie over het thema ontbrak echter. Jan Konst voorziet in een behoefte met zijn boek *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie 1600-1720*.

Konst stelde een corpus van 35 tragedies van 12 auteurs samen uit de zeventiende-eeuwse canon. Aan de hand daarvan brengt hij eerst in kaart hoe Fortuin, Noodlot en de Voorzienigheid Gods zich precies tot elkaar verhouden; in het

verlengde daarvan beantwoordt hij zijn tweede vraag hoe de individueel handelende personages zich ten opzichte van deze machten opstellen. Daarnaast is zijn hypothese dat er een bepaalde correlatie tussen structuur en inhoud van de toneelstukken bestaat, waarbij die twee aspecten elkaar ondersteunen en het algemene thema onderstrepen.

Het werk wordt in vier clusters behandeld, conform de chronologie en de stilistische kenmerken van de drama's. De analyse wordt omlijst door een inleiding en een conclusie en elk afzonderlijk deel wordt voorafgegaan door een korte beschouwing. In de eerste sectie (±1601-1617) wordt het senecaans-scaligeriaanse toneel besproken aan de hand van het werk van de voormannen van de Amsterdamse rederijderskamer De Eglentier: Hooft, Bredero en Coster. Fortuin en Noodlot lijken de personages te tergen en uit het lood te slaan, maar het is Gods voorzienige bestuur dat uiteindelijk aan de loop van de dingen ten grondslag ligt en dat houvast biedt. De mens wordt tijdens zijn leven op aarde op allerlei manieren door God beproefd, gestraft of begenadigd en hij moet in zijn wisselende omstandighe-

den lijdzaam en standvastig zien te blijven.

Het tweede deel (±1612-1668) van de studie is geheel gewijd aan de werken van Joost van den Vondel. Vondel creëert figuren die veel meer persoonlijk verantwoordelijk zijn in vergelijking tot de personages van de dichters in het hiervoor besproken deel. De geluksgodin speelt in zijn werk na 1640 geen rol van betekenis meer en ook het Noodlot is dan volkomen ondergeschikt aan het zinvolle beleid van God gemaakt. Uit de compacte handeling, die zich concentreert op één complex moreel dilemma, blijkt steeds dat Vondel primair het omgaan van de personages met schuld en schuldbesef thematiseert.

In het korte derde deel (1667) komt het spektakeltoneel van Jan Vos en Lodewijk Meyer aan de orde. Deze dichters lieten geen mogelijkheid onbenut om hun publiek te confronteren met de gruwelen waartoe de mens in staat is. Het Noodlot is de regerende macht en Gods voorzienigheid is niet meer op het toneel terug te vinden.

Deel vier (1680-1722) ten slotte is gereserveerd voor het Frans-classicisme. Kunst maakt hier onderscheid tussen een eerste en tweede generatie dichters binnen deze stroming, waarbij hij aandacht vraagt voor de zijns inziens door het onderzoek verwaarloosde eerste groep. De aanwezigheid en invloed van Gods heilzame bestuur blijkt uit dit toneel ten volle en wordt zelfs speciaal benadrukt door de eis van poëtische gerechtigheid die de auteurs zichzelf opleggen. Fortuin treedt niet naar de voorgrond en het Noodlot heeft slechts een marginale betekenis.

Uit Konsts analyse blijkt hoe divers de thematiek in de perioden ingevuld werd en ook hoe lastig het daardoor is om de rode draad vast te houden. Hoewel de stof zeer complex is, weet hij de materie smakelijk te vertellen, waardoor hij zijn lezers tot de laatste pagina geboeid houdt. Een ander aspect dat het boek aantrekkelijk maakt, is de luxueuze en overzichtelijke uitvoering. Helaas bevat het werk echter geen zaakregister, waardoor het moeilijk is specifieke informatie terug te vinden. Het is vrijwel onmogelijk in kort bestek diep in te gaan op de inhoudelijke reikwijdte van deze studie, maar ik wil aan de hand van enkele punten met betrekking tot met name het eerste en tweede deel wat kanttekeningen bij het onderzoek plaatsen.

Kunst claimt met zijn studie in grote lijnen de canon van de Nederlandse toneeldichtkunst van circa 1600 tot 1720 te bespreken (p. 15). Desalniettemin geeft hij niet aan hoe hij zijn lijst klassiekers precies heeft samengesteld en 'ververst' hij de canon als het ware door er de vrij onbekende werken van een drietal Frans-classicistische auteurs in op te nemen. Het zwaartepunt in het boek ligt echter overduidelijk op het oeuvre van Vondel, dat de spil van het onderzoek vormt. Dat blijkt al tijdens een eerste blik op de inhoudsopgave: Vondels werk krijgt het grootste aantal pagina's tekst. Daar komt nog bij dat een van de clusters geheel uit zijn werk bestaat én dat dit part de grootste periode uit de eeuw beslaat. Nu kan de invloed van de 'prins der Nederduitse dichters' op het literaire leven in zijn tijd en daarna nauwelijks overschat

worden vanwege de innovatie die hij in het genre van de tragedie teweeg heeft gebracht, maar zoveel aandacht voor één schrijver binnen een monografie van een algemeen gebezigd inhoudelijk thema in de zeventiende eeuw levert geen representatief, maar een vertekend beeld op.

Er wringt bovendien iets in de presentatie, want Vondels vroege werk (bijvoorbeeld *Het Pascha* (1610)) – dat hij schreef als lid van de Amsterdamse rederijderskamer 't Wit Lavendel – wordt niet behandeld in het eerste deel van het boek over senecaans-scaligeriaans toneel. In plaats daarvan functioneert het in het tweede deel als bruggetje om de overgang naar het aristotelische toneel te markeren. Het contrast in dramatische structuren binnen het oeuvre van Vondel laat Konst onderbelichten en hoe het vroege werk zich tot het latere verhoudt, blijft op deze manier onduidelijk. Het is dan ook jammer dat de onderzoeker zich in zijn selectie van bijvoorbeeld de vroege werken uit de eeuw heeft beperkt tot het werk van Eglentier-auteurs, waarin lijdzaamheid ten opzichte van de grillen van Fortuin, bedachtzaamheid ten opzichte van het noodlot en gehoorzaamheid ten opzichte van de barmhartige God essentieel zijn en de mogelijkheden van de mens om iets aan zijn omstandigheden te veranderen vrijwel nihil lijken. Waarom reserveerde Konst in dit deel geen ruimte voor auteurs van dat andere gezelschap: 't Wit Lavendel?

Zo uitzonderlijk als Konst Vondels voorkeur voor bijbelse stof noemt (p. 121), was die niet. Abraham de Koning schreef bijvoorbeeld als factor van 't Wit

Lavendel in de periode 1610-1618 negen toneelstukken, waarvan er vijf direct op bijbelverhalen gebaseerd zijn. Zo verscheen in 1615 *Iephtahs ende zijn eenighe dochters treur-spel*, een werk dat in het kader van deze studie en de vergelijking met het op de klassieken en de historie gebaseerde werk van Hooft, Bredero en Coster heel interessante aanvullende visies op de moraalfilosofische problematiek op had kunnen leveren. Daarnaast lijkt het me zeer relevant De Konings werk in de toekomst met Vondels modeltragedie *Jeptha of offerbelofte* (1659) te confronteren. In De Konings weergave van het bijbelverhaal wordt namelijk een schuldvraag opgeworpen waardoor indirect de kwestie van de (vrije) wil van de mens aan de orde lijkt te worden gesteld, zoals Vondel later explicieter zou doen. De Konings Iephtah worstelt niet alleen met de vraag of hij zijn dochter kan sparen, hoewel hij haar roekeloos ten offer aan God beloofd heeft, de mensen om hem heen houden zich ook met dit conflict bezig en stellen het zo centraal. Wie weet zijn sommige senecaans-scaligeriaanse personages daarom toch minder passief en statisch dan verwacht en was de thematiek van vrije wil eerder actueel op het toneel dan Konst doet vermoeden.

In het algemeen moet de interactie tussen dramatische structuur en thematiek mijns inziens nader onderzocht worden. Konst richt zich vooral op karaktertekening en handelingsverloop en vergelijkt daarop de toneelwerken uit de verschillende perioden met elkaar. Soms doet hij het voorkomen alsof 'handelingsverloop' vrijwel gelijk te stel-

len is aan 'thematiek'. Hoe de inhoud dan door de structuur ondersteund wordt en andersom blijft vaag. De fragmentarische aard van het vroege toneel hoeft echter mijns inziens niet noodzakelijkerwijs te illustreren hoe personages zich passief opstellen tegenover bijvoorbeeld de grillen van *Fortuna*.

Door de diachrone opzet van het onderzoek ontstaat desalniettemin een interessant amalgaam van de thematiek van *Fortuna*, *Fatum* en *Providentia Dei*, die de verschillende auteurs door de eeuwen heen zo gefascineerd heeft. De vragen die de zeventiende-eeuwers zich stellen terwijl ze worstelen met hun bestaan lijken in de ogen van een eenentwintigste-eeuwer zelfs verrassend universeel en van alle tijden. Ik ben onder andere daarom benieuwd hoe de moderne interpretatiemethoden, die Konst slechts terloops in een noot aanhaalt in het deel over Vondel (p. 124), nog als sleutels ter ontsluiting van de zeventiende-eeuwse tragedie kunnen dienen. Al met al is deze studie een interessante synthese en een aanzet tot verder onderzoek, die de lezer bovenal nieuwsgierig maakt naar een uitgebreidere inventarisatie van de moraalfilosofische materie in de toneelwereld binnen en buiten de canon.

Betsy Wormgoor

L. de Wachter, R. Schlusemann, R. Sleiderink en J. van Craenenbroeck, *Fragmenten van de Roman van Heinric en Margriete van Limborch*. Leuven, Uitgeverij Peeters, 2001. Antwerpse Studies over Nederlandse Literatuurgeschiedenis 6. ISBN 90-429-1020-8. 45 euro.

Van de *Roman van Heinric en Margriete van Limborch* zijn veel handschriftelijke bronnen overgeleverd: naast twee volledige handschriften, in totaal elf fragmenten en twee excerpten. De complete teksten zijn reeds lang beschikbaar voor onderzoekers: de uitgave van het Brabantse handschrift door L.Ph.C. van den Bergh dateert van 1846-1847, de editie van het handschrift in het Ripuarisch door Th.H.A. Meesters van 1951. De fragmenten en excerpten van de tekst waren echter, zoals zo vaak het geval is, veel minder goed ontsloten: van sommige bestonden verspreid uitgegeven edities, maar meer dan de helft (bij elkaar 2393 verzen) was nog nooit geëditteerd. In deze situatie is gelukkig verandering gekomen, nu een team van editoren een uitgave bezorgd heeft van de onderhavige tekstgedeelten.

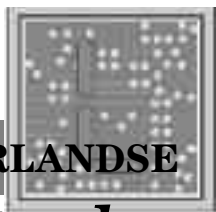
In de inleiding komen aan de orde: de onderzoeksgeschiedenis, het belang van de fragmenten en de geografische verspreiding van de tekst. Iets uitgebreider wordt stilgestaan bij wetenswaardigheden over de kopiïsten: een van hen heeft minstens drie exemplaren van de *Limborch*tekst geschreven (en daarin op onderling verschillende plaatsen bekoringen aangebracht), een ander heeft naast de *Limborch* nog minstens zes andere handschriften geschreven (waaronder de *Ferguut*) en een derde is

de geïdentificeerd als kopiist D van de *Lancelotcompilatie*. Op de inleiding volgt een synopsis van de zeer uitgebreide en complexe roman; met inspringende tekstblokken is aangegeven waar de uitgegeven tekstgedeelten in het grote geheel passen. Met deze heldere presentatie is de gebruiker van het boek zeer geholpen, eens te meer daar bijlage 2 een tabel bevat waarin de plaats van de fragmenten en excerpten ten opzichte van de edities van Van den Bergh en Meesters is aangegeven. Relatief veel plaats is er ingeruimd voor de codicologische beschrijving van de uitgegeven bronnen. Fragment H55 neemt daarbij een bijzondere positie in: het fragment zelf is zoekgeraakt, maar er zijn twee negentiende-eeuwse afschriften bewaard die door dezelfde hand geschreven zijn en onderling verschillen. De inleiding wordt afgesloten met een verantwoording van de wijze van uitgeven.

Bij de editie van elk van de fragmenten en excerpten is een foto opgenomen van de betreffende bron (alleen ontbreekt op p. 236 een foto uit het handschrift-Van Hulthem (aldaar is in een verzameling getiteld *Van vele edelen parabelen ende wiser leeren* uit de *Limborch* het begin van de proloog bij het tiende boek opgenomen)). Soms zijn er zelfs twee foto's van een fragment, namelijk bij fragment H49, dat door twee verschillende handen geschreven is, en bij H51A, dat gebruikt is als dek- en schutblad in een Latijns martyrologium; de *Limborch*tekst is op de binnenkant van de houten borden nog gedeeltelijk te lezen (in spiegelbeeld uiteraard) en ook daarvan staat een afbeelding in de

editie. Overigens zijn ook van de fragmenten H51B en H51C, die tot dezelfde codex behoord hebben als H51A, foto's opgenomen.

De editie zelf is diplomatisch: zo is het gebruik van de u, v, i en j niet aan het huidige spellingsysteem aangepast, is het hoofdlettergebruik van de handschriften aangehouden en zijn de abbreviaturen uitgeschreven waarbij de letters die de editeurs hebben toegevoegd bij het oplossen, cursief weergegeven zijn. Bij het oplossen is overigens de spelling van de meerderheid van de voluitgeschreven woorden aangehouden, en niet van de woorden die in de nabijheid van de abbreviatuur staan. In de presentatie van de teksteditie is veel aandacht besteed aan de toegankelijkheid: naast de regelnummering van het onderhavige fragment worden ook de (uiteenlopende) versnummers van de twee edities der volledige handschriften gegeven. Er zijn drie soorten commentaar, in aparte tekststroken onderaan de pagina: paleografische en codicologische aantekeningen, een variantenapparaat en tekstkritische en interpretatieve commentaar (waarin bij zwaar beschadigde passages aangegeven wordt wat er ongeveer moet hebben gestaan). De editie is betrouwbaar te noemen: ik heb de tekst vergeleken met de foto's van de handschriften uit het repertorium van Hans Kienhorst (*De handschriften van de Middelnederlandse ridderiepiek. Een codicologische beschrijving*. Deventer, 1988, deel 2, afbeelding 67-77, met uitzondering van de zeer slecht leesbare afb. 72 (H50)). Daarbij heb ik één foutje gevonden: in H52 hadden de regels 187-188 ingesprongen moeten



NEDERLANDSE

Inhoud jaargang 8 - 2003

Letterkunde

Grensverkeer

Hans Croiset

Via 'Verstaanbaarheid' naar 'het vrouwelijk dier' 1

Stand van zaken

Nelleke Moser

Verspreid verzameld. Rederijkersteksten in vroegmoderne verzamelhandschriften 101

Artikelen

Jef Bogman

Eenheid zonder centrum 256

Peter Boot en Els Stronks

Ingrediënten van een succesformule. Digitaal onderzoek aan Cats' *Sinnen en minnebeelden* 24

Pierre Geron

L'Intertextualité sans peine?

Echo's van Kristeva's concept intertekstualiteit in de neerlandistiek (I) 302

Luc Herman en Bart Vervaeck

De kunst te kijk gezet. Een narratologische blik op de blinde fotograaf van Willem Frederik Hermans 159

Gert de Jager

'Niets dan dat het om iets anders gaat'. Over 'Julia' van Rutger Kopland en John Lennon 62

Mikel M. Kors

De genese van de *Historiebijbel* van 1361. De bewerkingstechniek in Genesis 1-3 281

Mikel M. Kors

Religieuze en maatschappelijke factoren bij middeleeuwse tekstproductie. De Franse en Nederlandse *Historiebijbel* in de veertiende eeuw 217

Nico Laan

Litteraire generaties 296

Marita Mathijssen

Een knieval voor de luie lezer? Hertaling als enig redmiddel voor historische literatuur 116

Frits van Oostrom

Van Middel nederlandse literatuurgeschiedenis naar universiteit en maatschappij 193

Jürgen Pieters

De blik van Medusa en de praktijk van de historicus 41

Daniël Rovers

'Laat dat maar aan de stomerij over'. Over ethiek in Charlotte Mutsaers' *Rachels rokje* 320

Ute Schürings

De magnetische kracht van de Potsdamerplatz. Metaforiek in de Nederlandstalige literatuur over Berlijn, 1905-1933 130

Sabrina Sereni

'Begin in de geest. Dan zal voetje voor voetje de werkelijkheid volgen'. Over Rachel Stottermaus en Emma Bovary – twee zusjes van papier 141

Johan H. Winkelman

Ploegende boeren, barende akkers. Over liederlijke Vlaamse liedekens en laatmiddeleeuwse erotische insignes 10

Kortaf

Hans Anten - *'Je bent een onmogelijk man!'. De briefwisseling tussen Simon Vestdijk en Johan van der Woude 1939-1969*. Bezorgd door Tim Duyff, met medewerking van T. van Deel 346

Hans Anten - Ronald Havenaar, *Muizenhol. Nederland volgens Willem Frederik Hermans*. 275

Gaston Franssen - Hans Groenewegen (red.), *En gene schitterde op de rede. Over Kees Ouwers* 90

Mirjam Gabriel-Kamminga - Erika Langbroek e.a. (eds.), *Het Hartebok, Hs. Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, 102c in scrinio* 81

Lia van Gemert - Inger Leemans, *Het woord is aan de onderkant. Radicale ideeën in Nederlandse pornografische romans 1670-1700* 83

Marco Goud - Mieke Koenen, *Stralend in gestrengde samenhang. Ida Gerhardt en de klassieke oudheid* 187

E.K. Grootes - John Manning, *The Emblem* 180

Gert-Jan Johannes - A. Hanou, *Nederlandse literatuur van de Verlichting (1670-1830)* 86

Marijke Meijer Drees - René van Stipriaan, *Het volle leven. Nederlandse literatuur en cultuur ten tijde van de Republiek (circa 1550-1800)*. 182

Viorica Van der Roest - Anne Reynders, *De Middelnederlandse Parthonopeus van Bloys en zijn Oudfranse origineel. Een studie van de vertaal- en bewerkingstechniek* 344

Wilbert Smulders - Ada Geertruide Went-Beets, *Jeugd in het Beetsenhuis. Herinneringen van de jongste dochter van Nicolaas Beets* 273

Wilbert Smulders - Arno van der Valk, *W.F. Hermans, het grootste gelijk buiten Nederland*. 183

Wilbert Smulders - Ute Langer, *Zwischen Politik und Kunst. Feministische Literatur in den Niederlanden – die siebziger Jahre* 350

Fabian Stolk - Klikspaan, *Studentenschetsen. Studie-uitgave*. Verzorgd door A. Kets, M. Lenders en O. Praamstra 88

Jaap Tigelaar - Wim van Anrooij e.a., *Al t' Antwerpen in die stad. Jan van Boendale en de literaire cultuur van zijn tijd* 79

Jaap Tigelaar- Erik Kwakkel, *Die Dietsche boeke die ons toebehoeren. De kartuizers van Herne en de productie van Middelnederlandse handschriften in de regio Brussel (1350-1400)* 270

Periodiek 93

Mededelingen 98, 189