

‘Dichter in het grensgebied’

W.J. van den Akker

bron

W.J. van den Akker, ‘Dichter in het grensgebied.’ In: W.J. van den Akker, *Dichter in het grensgebied. Over de poëzie van M. Nijhoff in de jaren dertig*. Bert Bakker, Amsterdam 1994, p. 43-75, 146-147.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/akke002dich01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / W.J. van den Akker



DICHTER IN HET GRENSGEBIED

Aan het slot van Thomas Manns *Der Zauberberg* stuurt de schrijver zijn hoofdpersoon het slagveld op en wenst hem succes. De lezer die honderden pagina's lang de lotgevallen van Hans Castorp heeft meegemaakt, mag op het laatst naar de afloop gissen, omdat de auteur zijn zelfgeschapen personage eenvoudig in de steek laat. De lezer mag het verhaal afmaken. Het is een kenmerk van veel modernistische literatuur. Jozef K. uit Kafka's *Der Prozess* weet niet of hij schuldig of onschuldig was, en gezien de debatten sinds het verschijnen van de roman, weet de lezer dat evenmin. Wie een helder slotakkoord verwacht, komt bedrogen uit. Wat betekenen de laatste woorden van *The Waste Land*: 'Shantih shantih, shantih'?

Hetzelfde geldt voor veel poëzie van Nijhoff, met name voor het zojuist besproken 'Awater'. In feite zegt dit gedicht veel nauwkeuriger wat er níet mogelijk is, dan dat het aangeeft hoe het wèl moet. Immers, waar het allemaal zou moeten beginnen, eindigt het. Wanneer de zoektocht om middernacht is gestrand op het stationsplein, verdwijnt de ik-verteller in het niets om plaats te maken voor een algemenere, neutralere vertelinstantie en met hem lost ook Awater in de tekst op, we vernemen niets meer van hem. Na de conclusie dat de persoon die vanaf half zes is achtervolgd onmogelijk de ideale reisgenoot kan belichamen, lijkt alles op een mislukking te zijn uitgelopen. De lezer verwacht een conclusie, een uitgestoken hand, maar die komt niet, althans die is volkomen ambigu. Wanneer de trein vertrekt en de reis een aanvang moet nemen, zijn we bij de allerlaatste regel en kunnen we niet mee. Het is alsof aan het eind van de voorstelling het doek open- in plaats van dichtgaat, zonder dat we nog de kans krijgen te kijken of er wat te zien valt. 'De signalen beginnen hun prélude,' maar wel tijdens de finale.

De Oriënt-Express lijkt de aardse oplossing voor en vervanging van het verloren geloof in een metafysische richting. Zij lijkt op de nieuwe godheid, geschapen door de moderne mens met zijn moderne technologie. Maar waar voert haar weg heen? Vertegenwoordigt de trein een glorificatie van het leven zonder goddelijke bestiering, of is zij de personificatie van de absolute en totale verlatenheid? De Oriënt-Express ‘kent geen rücksicht’, ‘het deert haar niet’, ze is ‘immuun’, ‘t laat haar koud’, kortom: zij is volkomen indifferent ten opzichte van iedere menselijke emotie. Maar of dat te prijzen valt of te laken is, wordt er niet bij verteld. Zij ‘vertrekt op het voorgeschreven uur’, maar waarheen zal de lezer niet te weten komen. Misschien is het juister te zeggen dat de lezer, na deze proloog, het eigenlijke drama zelf mag schrijven. Een drama over de verheerlijking van het leven en wat de mens daarin zonder hulp van boven tot stand heeft weten te brengen, of over de vloek van de moderne tijd, waarin diezelfde mens geheel alleen zijn weg moet vinden te midden van de woestenij en barre ledigheid, of over een combinatie daarvan.

HET MODERNISME

Het is de verdienste geweest van Fokkema en Ibsch dat zij in hun studie over *Het modernisme in de Europese letterkunde* Du Perron, Ter Braak en Carry van Bruggen en daarmee een gedeelte van de Nederlandse literatuur een plaats hebben gegeven binnen de internationale context. Zij figureren te midden van auteurs als Joyce, Proust, Gide en Musil, schrijvers die onder meer met elkaar gemeen hebben dat zij als individu naar buiten traden en zich niet wensten te affichereren met de talloze avantgardistische bewegingen uit de eerste helft van deze eeuw. Door toedoen van deze publikatie is er een verschuiving opgetreden binnen de neerlandistiek in het gebruik van het woord ‘modernisme’, dat lange tijd geïdentificeerd werd met ‘avantgardisme’. De (fascinerende) geschiedenis van het gebruik van de term in Nederland moet nog worden geschreven, maar mijn veronderstelling is dat al tijdens het interbellum het woord ‘modernisme’ deze revolutionaire klank heeft gekregen en een associatieveld om zich heen

had van vooruitstrevend, de moderne, door industrialisatie en technologie gedomineerde samenleving omhelzend, cosmopolitisch enzovoort. Men zal in literaire kringen eerder gedacht hebben aan auteurs die we nu onder de Nieuwe Zakelijkheid scharen, dan aan Du Perron of Van Bruggen.¹

Hoe dit ook zij, vanuit een internationaler perspectief kan worden geconstateerd dat de door Fokkema en Ibsch genoemde groep prozaschrijvers, aan te vullen met dichters als Eliot, Valéry, Saint John Perse en anderen, een aantal karakteristieke gemeen hebben die het mogelijk maken hun werk in samenhang te beschrijven.² Ik ga in dit bestek niet in op de vraag of de avantgarde-stromingen nu wel of niet tot het modernisme gerekend moeten worden; mijns inziens is de zaak het elegantst op te lossen door binnen het modernisme een classicistische en een avantgardistische stroom te onderscheiden, met raakvlakken, overlappingen en verschuivingen (denk aan Van Ostaijen of Ezra Pound); het gaat tenslotte over de vernieuwingstendensen van de laatste honderd jaar.³

Kenmerkende noties voor deze vorm van modernisme zijn: de twijfel aan de kenbaarheid van de wereld, het reflecteren op het schrijven binnen het literaire werk zelf, het vervagen van traditionele genre-grenzen, de voorkeur voor het fragment boven het voltooid geheel, de grote rol die aan het bewustzijn en de ratio wordt toegekend, een diepgaande intellectuele scepsis en een kritische reserve ten aanzien van politieke of maatschappelijke 'oplossingen'. In tegenstelling tot de avantgardistische auteurs, wensen zij zich niet te scharen achter programma's of zich te verenigen in zelf geproclameerde stromingen. Waar veel avantgardistische bewegingen een radicale breuk met het verleden en het (literaire, culturele en maatschappelijke) erfgoed voorstaan, zijn deze modernisten zich bewust van de traditie, hoe kritisch zij daar ook mee omgaan.

Voor de poëzie betekent dit dat zij in hoge mate gefragmenteerd wordt, principieel géén uitdrukking van of voertuig voor emoties meer is, maar een zekere intellectuele koelheid, een emotionele onthechtheid kent. Veel modernistische gedichten gaan (mede) over het dichten zelf, en nogal eens over de twijfel aan de

zin van het dichterlijk streven. Traditioneel unificerende middelen als rijm, metrum en strofebouw worden herijkt of opnieuw gedefinieerd. De teksten worden hermetisch en ambigu en doen een niet gering beroep op de intellectuele vermogens van de lezer.

Het is intussen van belang op te merken dat het modernisme niet een statisch, maar een dynamisch, zich in de tijd ontwikkelend concept is, zeker wanneer we naar de literatuur van de jaren twintig en dertig kijken. Om dit wat helderder te krijgen, maak ik gebruik van het voorstel dat Ricardo Quinones heeft gedaan om een viertal fasen te onderscheiden, waarbij hij zich er (wijselijk?) niet over uitlaat aan welke jaartallen we moeten denken.⁴ In de eerste fase verzet men zich tegen alles wat de negentiende en vroeg-twintigste eeuw aan waarden (literair, sociaal of filosofisch) had opgeleverd. Het zou het best met de term 'afbraak-periode' kunnen worden aangeduid. De dichters tekenen heftig verzet aan tegen de emotionaliteit als leidend principe voor de poëzie. Het is dan ook niet zo verwonderlijk dat men in een volgende fase dat verzet verder vorm gaat geven door directe, spontane of persoonlijke expressie enerzijds en poëzie anderzijds tot elkaars vijanden te verklaren. De auteur distantieert zich van de opvatting waarin een gedicht de individuele expressie van individuele gevoelens is, maar hij weigert tegelijkertijd het individualistisch standpunt op te geven. Aansluitend bij een inmiddels gangbaar geworden terminologie binnen de neerlandistiek, zou ik deze fase de autonomistische willen noemen. De wereld wordt bekeken vanuit een esthetisch oogpunt: nadenken over de werkelijkheid houdt bijna automatisch in: nadenken over de taal die moet worden gebruikt. Het wezen van het literair kunstwerk wordt gezocht in het scheppingsmoment, niet in zijn functioneren in een circuit van lezers naderhand. De dichter is niet bereid zijn 'complex central consciousness', om met Quinones te spreken, op te hangen aan een geloof, hoe dan ook gedefinieerd of geformuleerd. Het literaire werk blijft de altijd voorlopige, in zekere zin toevallige, maar altijd individueel gebonden poging om greep te krijgen op een werkelijkheid die principieel onkenbaar is. Opvallend aan veel uitspraken die als autonomis-

tisch kunnen worden aangemerkt is het ontkenkende karakter ervan: vaak weet men beter te beschrijven wat literatuur níet is dan wat zij wel is. ‘Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion,’ twee ontkenningen in één zin. Autonomie kan worden opgevat als een weigering, de weigering om de werkelijkheid met een vooraf geformuleerde synthetische visie te benaderen.

Maar ook deze fase gaat voorbij, althans de nadrukkelijke behoefte om de autonomie van het literaire werk te formuleren. De auteurs gaan de banden aanhalen met het verleden, projecteren de problemen van het heden terug in de tijd. Quinones spreekt in dit geval terecht van de paradox van het modernisme. Opnieuw relateren de auteurs de eigentijdse problematiek aan het verleden en er valt een hernieuwde aandacht voor de mythe waar te nemen. ‘In whatever the area, essay or fiction or poetry, and in relation to whatever the subject, history or myth, the past or the ever-present, we find in these Modernist masters a largeness of thought that is based upon the creative participation of the self in its past and its myths. Events are not discrete in themselves, but, like hieroglyphs, allude to deeper processes. Crossings and conjunctions occur, shadowing and more basic patterns that those who are only pursuing external facts and events do not see.’⁵ Tenslotte, zo betoogt hij, dringt in de laatste fase de werkelijkheid, maar ditmaal de actuele, zich binnen in het literaire denken en loopt het modernisme ten einde.⁶

NIJHOFF ALS MODERNISTISCH DICHTER

In een brief van januari 1925 reageert Nijhoff op de bespreking die zijn jongere collega Marsman aan zijn werk heeft gewijd. Marsman had daarin gewezen op het gevaar van traditionalisme en conventionalisme dat Nijhoffs dichterschap in toenemende mate zou bedreigen. Enigszins superieur tikt de oudere de jongere op de vingers. Nijhoff schrijft: ‘Tegen het slot verwijt je me iets, wat (je moogt de afmetingen ad libitum verkleinen) Goethe's vrienden hem verweten, toen hij, na met Werther hen aan de romantiek te hebben overgeleverd, met Iphigenie naar een

Empire-Klassicisme manoeuvreerde. Je ziet nog niet, meen ik, wat een verbitterde ernst zich baanbreekt, door het laten-vallen der persoonlijkheid der emoties, door ze grootter aan te nemen dan het hart, door ze als een noodweer te beschouwen. Je begrijpt uitstekend “De Wandelaar”, na wederom acht jaar zal je “Vormen” ook wel anders zien dan nu. [...] Begrijp je wat ik bedoel? Neen? dan tot over 8 jaar.’⁷ Het gebruik van een klassieke versvorm gaat verder dan de ogenschijnlijk veel revolutionairder hantering van het vrije vers, of, in de woorden van G.J. Dorleijn: ‘Dat classicisme van mij, lijkt hij te willen zeggen, is juist een vorm van zeer avontuurlijk modernisme, alleen moet je zo scherpzinnig zijn dat te kunnen waarnemen.’⁸

Binnen de Nederlandse literatuurgeschiedschrijving krijgt Nijhoff nogal eens de positie van ‘overgangsfiguur’ toegemeten en dat duidt erop dat meer lezers problemen hebben gehad met een zuivere plaatsbepaling.⁹ Modern en traditioneel tegelijk. Ton Anbeek wijdt in zijn recente literatuurgeschiedenis een apart hoofdstuk aan de dichter, niet alleen om diens belang te accentueren, maar ook om diens poëzie en poëzie-opvattingen als een overgangsgebied te laten fungeren. Wie met de literatuurgeschiedenis van Lodewick de middelbare school heeft doorlopen, leerde dat Nijhoff bij de club van Dirk Coster en Just Havelaar rond *De stem* thuishoort, een tijdschrift waaraan hij slechts tweemaal heeft bijgedragen. Zelf heeft hij verklaard: ‘Ik wil niet tot een kamp behoren, maar tot de poëzie.’¹⁰ In deze afwijzing om tot een welomschreven groep of richting gerekend te worden, kan een eerste aanknopingspunt tot literair-historische plaatsbepaling gevonden worden, namelijk het modernisme.

Al in zijn debuutbundel, *De wandelaar*, laat Nijhoff een nieuw en eigen geluid horen. Evenals veel van zijn voorgangers en tijdgenoten, ziet hij de wereld niet als een harmonisch geheel, maar anders dan de poëtische traditie voorschreef, weigert hij in en door middel van het gedicht de wereld tot een nieuwe eenheid samen te zingen. Er is geen bezielde verband, zelfs niet in de poëzie. Het openingsgedicht maakt al direct duidelijk hoe weinig illusies deze jonge dichter in 1916 koestert. Volkomen onthecht wandelt hij door een wereld waarmee hij geen enkele band heeft,

een constatering die overigens tot ver in de tijd terug wordt geprojecteerd, waarmee de dichter zeggen wil: het is nooit anders geweest. Maar waar dichters als P.N. van Eyck of A. Roland Holst, slechts enkele jaren ouder en niet een hele generatie, hun gedichten gebruiken als ontsnappingsroute naar een volmaakter bestaan, daar blijft Nijhoff staan en eindigt met de regels:

Toen zich mijn handen tot geen daad meer hieven,
Zagen mijn oogen kalm de dingen aan:
Een stoet van beelden zag ik langs mij gaan,
Stil mozaïkspel zonder perspectieven.¹¹

Er is geen uitweg, er is slechts de aanvaarding van een versplinterd, redeloos en ontredderd bestaan. Hier vindt een definitieve afrekening met de negentiende eeuw plaats, met iedere romantische erfenis, die immers aan de dichter een belangrijke functie toekende, een erfenis die nog wel degelijk doorwerkt in dichters als Van Eyck en Roland Holst. Het tweede gedicht uit de bundel is al even programmatisch (niet voor niets draaide Nijhoff in de tweede druk van de bundel de volgorde van de beide verzen om) en laat een geheel versplinterd ik zien.

Het licht, Gods witte licht, breekt zich in kleuren:
Kleuren zijn daden van het licht dat breekt.
Het leven breekt zich in het bont gebeuren,
En mijn ziel breekt zich als ze woorden spreekt.¹²

Geen opbouw, maar afbraak, kenmerkend voor de beginfase van het modernisme. Het woord 'breken' loopt in allerlei variaties als een rode draad door de bundel.¹³

VORMEN

Hoezeer Nijhoff met *De wandelaar* ook de aandacht van het poëzieminnend publiek heeft weten te trekken, pas in 1924 vestigt hij met *Vormen* definitief zijn reputatie als belangrijk dichter. De stad Amsterdam bekroont de bundel met haar prijs en

zijn literaire oordeel stijgt dusdanig in waarde dat hij korte tijd later op voorspraak van A. Roland Holst de uitnodiging kan aanvaarden om toe te treden tot de redactie van *De gids*, op dat moment nog steeds een van de meest prestigieuze tijdschriften. In veel opzichten is het een vruchtbare periode, ook omdat Nijhoff in september 1924, enkele maanden voor het verschijnen van zijn tweede bundel, zijn functie als literair criticus weer kan oppakken, ditmaal als recensent van de *NRC*. Al met al meer dan voldoende redenen om tevreden te zijn.

Maar aandacht en erkenning alleen bieden nog geen garantie voor tevredenheid. Nijhoff voelt zich niet begrepen door zijn lezers en klaagt er in zijn brieven herhaaldelijk over. 'Ik word zoo sluipend, meen ik althans, aangevallen en afgeknabbeld. Zoo weinig bewondering is uit het hart, en nog moeilijker schijnt het te zijn, vanuit mijn standpunt mij recht te doen,' aldus een gedeprimeerde Nijhoff in 1926.¹⁴ De recensie van Bloem had indertijd al zijn irritatie gewekt: 'Hoe vond jij Jacques' stukje over Vormen,' vraagt hij aan Emmy van Lokhorst. 'Ik vond het, bij tweede lezing, eenvoudigweg een prul, heelemaal waardeloos. Hij is toch leelijk aan het inzakken, op alle manieren.'¹⁵ Ronduit gegriefd is hij door de meer dan twintig pagina's tellende beschouwing die Van Eyck al een maand na het verschijnen van de bundel heeft vervaardigd. Aan Van Lokhorst schrijft hij: 'Ik kreeg van Van Eyck een proef van zijn Gids-artikel over "Vormen". Lang, zwaar en ietwat neerslachtig. 22 blz. bewonderende afwijzing, - technische meesterwerken, geestelijke doodsdroomen - Augustinus komt er tenslotte bij te pas en geeft me een levenslesje. De kunst moet het leven dienen en het niet overstijgen. Zeker, allemaal goed en waar - Ik heb, om den ernst van het analyseerend vonnis - twee nachten niet kunnen slapen. Ik was er down van. Jullie zullen het allemaal met hem eens zijn, en ik blijf met Jany alleen over, in deze geestelijke overwintering.'¹⁶

Nijhoff heeft op kerstavond de lijvige beschouwing van Van Eyck kunnen lezen. Tot de intimi behoort Van Eyck niet, maar de omgang is vriendschappelijk genoeg om Nijhoff de drukproeven van het artikel thuis te bezorgen. Het stuk mag dan lang zijn, geveleid is Nijhoff door zoveel aandacht bepaald niet. Hij is ui-

terst verontwaardigd over de manier waarop Van Eyck zijn poëzie bespreekt ('psychologische vivisectie' noemt hij het), geïrriteerd door de verkeerde conclusies en verongelijkt door zoveel onbegrip voor de fundamenteën van zijn dichterschap. Dit is, zo schrijft hij, 'een terdoodveroordeeling, een bankroetverklaring.'¹⁷ De opgewonden toon van de brief die Nijhoff als reactie op tweede kerstdag aan Van Eyck stuurt, verradt intussen wel dat deze recensent een uiterst gevoelige snaar heeft geraakt. Van Eyck heeft goed gezien dat *Vormen* niet het produkt is van een dichterlijke persoonlijkheid die ernaar streeft de werkelijkheid in een of andere samenhang te beschrijven. Dat hij dit niet waardeert zegt iets over zijn eigen dichterschap dat juist altijd op zoek is naar synthese, naar een verband waarin de dualiteit van het bestaan zal zijn opgeheven. Poëzie moet getuigen van een zoeken naar dat verband en 'elk groot gedicht is vorm geworden belijdenis', zo stelde hij in zijn recensie zelfverzekerd vast. Die 'vormgeworden belijdenis, die is het, die ik van hem verwacht', voegt hij er vaderlijk vermanend aan toe.¹⁸

Wie in de poëzie op zoek is naar een allesomvattende visie, kan moeilijk anders dan de 'gescheidenheid', de 'onrust van het geweten', de 'onvruchtbaarheid' en 'onwezenlijkheid' (het zijn trefwoorden uit Van Eycks recensie) uit *Vormen* accentueren en opvatten als evenzovele tekenen van dichterlijk falen. Gespletenheid vraagt immers om eenheid, waar dan ook te vinden en hoe dan ook geformuleerd. Poëzie is in de ogen van veel dichters een zoektocht naar die eenheid, jubelend wanneer zij slaagt, mistroostig wanneer zij faalt. Het kenmerkt het werk van Boutens, Verwey, Van Eyck of A. Roland Holst, waarin zelden en zeker niet zo frequent als in het werk van Nijhoff sprake is van een fundamentele twijfel aan het dichterschap of aan de mogelijkheden van de taal. Als er sprake is van twijfel, dan heeft die veeleer betrekking op de vraag of de dichter er ook daadwerkelijk in zal slagen zijn hoge ideaal te verwezenlijken.

Zeker voor Van Eyck moet het lezen van *Vormen* een verwarrende confrontatie zijn geweest met een dichterschap dat dit alles *niet* blijkt na te streven, dat *niet* spreekt vanuit één lyrisch standpunt, dat *niet* getuigt van een verworven levensinzicht. In-

tegendeel: *Vormen* laat een bijna caleidoscopische veelheid aan mogelijkheden en standpunten zien, zonder dat duidelijk wordt waar de keuze ligt. De gedichten getuigen van onmacht om het als gefragmenteerd ervaren bestaan om te smeden tot een dichterlijke eenheid en verraden een diepe twijfel aan het vermogen van de taal en dus aan de zin van het dichterschap. Nijhoff onderzoekt mogelijkheden zonder zekerheden te geven. In de eerste afdeling, 'Houtsneden', wordt de christelijke thematiek op zijn metaforische waarde getoetst, met als laatste regels van het openingsgedicht de weinig hoopvolle woorden: 'Voor mij, ach, onaanraakbaar / Wegzingend door mijn lied -'.¹⁹ Wat ook de uitkomst van de eerste afdeling moge zijn, in 'Steenen tegen den spiegel' leidt de confrontatie van het lyrisch subject met zijn ware 'ik' tot zelfverloochening en zelfvernietiging. Maar tot een climax in het conflict komt het niet, want in de volgende afdeling, 'Tuinfeesten', lost het weer op in een omarming en verheerlijking van alles wat kunstmatig is. Wat overblijft is de schone vorm, het ultieme masker, de voorstelling. Wat in de ene afdeling is opgebouwd, wordt in de volgende weer afgebroken; wat het ene gedicht geeft, neemt het volgende weer terug. Op de werkelijkheid is geen, of hooguit tijdelijk greep te krijgen en introspectie levert slechts verwarrende en conflicterende inzichten op. *Vormen* is een artificiële wereld, waarin het enige houvast de vorm is, de taal in een streng kader gezet.

Nijhoff wil geen gedichten schrijven die als emotionele ontboezemingen van een dichterlijke natuur gelezen kunnen worden. Hij staat een onpersoonlijk, kritisch en afstandelijk dichterschap voor dat door middel van een hoge graad van technisch raffinement een appel doet op de creativiteit en de emotionaliteit van de lezer. En juist daarop kregen de (beroeps)lezers moeilijk vat, aangezien er in de gedichten uit *Vormen* op hoog niveau een spel met emoties wordt gespeeld, zonder een solide basis. Hij creëert geen mythe zoals Roland Holst, bezingt niet het verlangen als een goddelijke onvervuldheid zoals Bloem, scheidt geen wijsgerige eenheid zoals Van Eyck, noch bezielt hij een negentiende-eeuwse retoriek zoals Gossaert. Nijhoff distantieert zich van deze auteurs die in en door hun werk het gemis aan (metafy-

sische) zekerheid pogen te compenseren. Maar wat stelt hij er nu voor in de plaats, zo moet de contemporaine lezer zich hebben afgevraagd. Waarom is deze poëzie zo fascinerend, plastisch, klassiek en tegelijk zo uiterst ongrijpbaar?

Hoezeer er in de gedichten ook sprake is van twijfel, onmacht en falen, er is nog altijd een superieure dichter aan het woord die daarvan poëzie weet te maken. Ik geef een voorbeeld:

LEVENSLLOOP

Steeds dupe van toegeeflijke intrigen,
Bewust behaagziek en melancholiek,
Weet ik, zonder scrupule, als voor publiek,
In ied'ren oogopslag een ernst te liegen.

O schaduwen die, 's nachts en bij muziek,
Met donk're vleugels aan mijn schouder wiegen,
Zal ooit mijn ziel uw vreemd wild rijk in vliegen
Baanbrekend naar uw mythe en uw rythmiek?

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

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

Het hart tot de onvruchtbare plek ompspitten,
Pooltochten droomen en gedichten maken?²⁰

Zelftwijfel, vermomming, kunstmatigheid en mislukking, het zijn allemaal motieven in een verhaal dat intussen meesterlijk wordt verteld door iemand die de kracht van de taal en de vorm tot in de finesses blijkt te beheersen. Het is een spel met ernst, gespeeld met woorden. Nijhoffs antwoord aan Van Eyck maakt duidelijk dat het hem in het geheel niet te doen is geweest om een bundel samen te stellen vanuit één vast poëtisch of levensbeschouwelijk beginsel. Hij verdedigt zich tegen de kritiek van zijn

recensent door ronduit te verklaren niet in het bezit te zijn van één, ongedeelde lyrische persoonlijkheid, maar juist te schrijven vanuit een gespletenheid. Er is niet één, maar er zijn twee dichters in hem werkzaam. De eerste valt samen met de persoon van de dichter en die is verantwoordelijk voor de aanvang van een gedicht; de tweede, die aan rede en bewustzijn ontsnapt, maakt daarvan poëzie. Het is opvallend en typerend voor deze periode van zijn schrijverschap, dat Nijhoff zich niet verdedigt met inhoudelijke, bijvoorbeeld levensbeschouwelijke argumenten, maar met een uiteenzetting over het ontstaansproces. Het is in de allereerste plaats belangrijk wat er gebeurt wanneer de dichter de pen op papier zet, niet wat de gedichten uiteindelijk uitdrukken. Denken over poëzie is onlosmakelijk verbonden met denken over taal, over het maken van poëzie. Het is dan ook niet toevallig dat Nijhoff in de hiervoor al aangehaalde brief aan Van Lokhorst zijn ongenoegen mengt met een stevige dosis zelfverzekerdheid. De critici mogen dan zijn bundel en vooral zijn poëtisch programma niet begrijpen, hijzelf blijft overtuigd van de kwaliteit: ‘Misschien zal het nog twintig jaar duren, eer het inzicht baanbreekt. Gelukkig zijn de verzen voldoende *technisch* sterk om zoo'n tijd het uit te houden.’²¹ [curs. van mij]

In *Vormen* kunnen we een modernisme herkennen dat zich heeft teruggetrokken op het gebied van de taal in een sterk autonomistisch denken over poëzie. De kritieken, juist uit de jaren na de publikatie van de bundel, bevestigen dat beeld volkomen.²² In het hierboven geschetste beeld zien we noties als scepsis en zelftwijfel, depersonalisatie, fragmentarisme, persoonsverdubbeling, kritische distantie, intellectualisme, onthechting en ambivalentie in allerlei modulaties voorkomen. Wie de bundel met een dergelijk oog leest, ziet dat in ‘Kleine prélude van Ravel’ slechts de voorbereidingen en niet het stuk worden gepresenteerd: op het moment dat de twee acteurs gereed zijn om met de voorstelling te beginnen, is het gedicht ten einde. Nadat in de voorlaatste strofe gemeld is dat het publiek met ongeduld wacht (net als de lezer, zou hierbij aangetekend kunnen worden), luiden de laatste vier regels:

't Fonteintje, achter 't grasveld, spuit
 Het water in den vijver terug,
 Een vroege nachtegaal zingt uit
 De boomen bij de brug -. ²³

Op het eind zijn we weer terug bij het begin; we zijn in een cirkel gevangen. Maar een ding is ons duidelijk gemaakt: het gaat, ook in de poëzie, om de prelude, de voorbereidingen, het scheppen van de voorwaarden, niet om de resultaten.

DE PEN OP PAPIER

In zekere zin kan men stellen dat de meeste lezers zich hebben blind gestaard op de klassieke, traditionele vormhantering van Nijhoffs tweede bundel. Ze vertoont geen zweem van enige avantgardistische invloed. Er wordt een hechte samenhang gesuggereerd door de onderverdeling in afdelingen, nog eens versterkt door het feit dat alle gedichten doorlopend genummerd zijn. Al met al reden genoeg om *Vormen* als een klassieke, traditionele bundel te lezen. Maar de hiervoor al aangehaalde opmerking tegenover Marsman dat er juist een enorme waaghalzerij achter schuilgaat, laat zien dat het om een bedrieglijke schijn gaat. Het is merkwaardig genoeg de twintig jaar oudere schrijver Arthur van Schendel die oog heeft voor de vernieuwing die Nijhoff buiten de grenzen van de traditie brengt. 'Eergisteren las ik je boek. Ik wist wel dat je mooie gedichten kon schrijven, maar toch heeft dit verhaal mij verrast, het is een der beste dingen die ik in den laatsten tijd gelezen heb. Er zijn zoveel schrijvers die het moderne zoeken, maar het nieuwe niet vinden, omdat zij niet kijken waar het alleen te vinden is.'²⁴ Van Schendels enthousiasme geldt in dit geval niet *Vormen*, maar *De pen op papier*, Nijhoffs poëtisch credo dat in 1927 in een beperkte oplage is verschenen. Hij moet het niet lang na de publikatie van *Vormen* hebben geschreven; in ieder geval is het ruim vóór september 1926 gereed, aangezien het in die maand in *De gids* wordt gepubliceerd.

Nijhoff heeft er alles aan gedaan om via de omweg van de

NRC-kritieken zijn niet-traditionele visie op poëzie aan zijn lezers duidelijk te maken. Maar blijkbaar heeft hij ook behoefte gevoeld een en ander in een samenhangend relaas neer te leggen. *De pen op papier* is een moeilijk grijpbare tekst met enerzijds alle kenmerken van een essay, anderzijds die van een novelle. Feit en fictie lopen door elkaar heen of wisselen elkaar af. Ook in een ander opzicht is het een merkwaardige tekst te noemen: van meet af aan wordt er met de lezer een spelletje gespeeld. Die wordt namelijk nadrukkelijk bij het verhaalde betrokken: de verteller spreekt hem direct aan en geeft hem zelfs adviezen. Maar wanneer die lezer denkt zich in de veilige handen van een soort negentiende eeuwse verteller te bevinden, komt hij bedrogen uit.

De tekst is opgebouwd uit twee, ook typografisch van elkaar onderscheiden delen. In het eerste gedeelte wijst een ik-verteller (die zich verderop nadrukkelijk als ‘Nijhoff’ identificeert) een drietal oorzaken aan die tot een gebeurtenis hebben geleid waarvan het relaas ons in het vooruitzicht wordt gesteld. Deze proloog-achtige tekst bestaat uit één lange zin, een vorm die ondersteunt dat het verhaalde zich in het hoofd van de verteller niet langzaam en gestructureerd, maar ‘in één pijlsnel moment, of liever: *in vogelvlucht*’ (1068) afspeelt. Of gaat afspelen? Of heeft afgespeeld? De opsomming van de drie oorzaken in de vorm van een driemaal herhaald ‘omdat’ blijkt de opmaat te zijn voor ‘het wonderbaarlijke dat ik *straks* beleven ga, hier, onder deze lamp, aan de schrijftafel, over één uur misschien reeds’. (1068) De lezer mag over de schouder van de verteller meekijken naar een avontuur dat onder zijn handen zal ontstaan. Maar onmiddellijk daarop wisselt diezelfde verteller plotseling de tegenwoordige tijd in voor de verleden tijd: ‘gevoelde ik mij deze zomeravond, die mij steeds zal bijblijven als een uur van beslissende omkeer’. (1068) Het avontuur heeft dus al plaatsgevonden en wat we nu lezen is daarvan een verslaglegging. De verwarring wordt nog rijker gezaaid, wanneer de lezer het advies krijgt alle details uit het voorgaande te vergeten: hij hoeft slechts de zojuist beschreven stemming van de avond te onthouden alvorens ‘[hij] het vreemde avontuur, dat nu reeds vlakbij is, naar ik voel, dat achter de deur staat als het ware en straks letterlijk binnen breekt’ (1069) met de

verteller mag gaan meemaken. Gezeten achter zijn schrijftafel heeft de dichter de macht over verleden, heden en toekomst. Heeft het avontuur al plaatsgevonden, of moet het nog beginnen en voor wie, voor de dichter of voor de lezer? Nog sterker: is het verhaal dat gaat volgen een verslag van een gebeurtenis, een voorwaarde voor een gebeurtenis of is het die gebeurtenis zèlf? Samen met het onderscheid in tijd, vervaagt dat tussen moment van ervaren en moment van schrijven. Ervaren is schrijven, schrijven is ervaren. Er lopen verschillende niveaus door elkaar. Er is de auteur M. Nijhoff die een verhaal heeft gesigineerd met als titel *De pen op papier*. En er is de reële lezer die dat boek in handen heeft. Binnen dat verhaal heeft Nijhoff zichzelf als hoofdpersoon geportretteerd, zittend achter zijn schrijftafel, vlak voordat de pen op papier wordt gezet waardoor het avontuur wordt ontketend. De ene auteur heeft de touwtjes stevig in handen, de andere speelt voor marionet. Essay en fictie in één. De realiteit wordt ter plekke gefictionaliseerd, de fictie wordt ter plekke gerealiseerd, zodat er, om met Achterberg te spreken, 'geen vezel blijft tussen wat is en wat er over schrijft.'²⁵

Lezen we de tekst als een essay, dan wordt de paradox verklaard, althans ten dele. In de passage waarmee het eerste gedeelte opent - het eerste 'omdat' - constateert de schrijver-verteller dat hij bestaat uit twee persoonlijkheden: een die denkt en een die schrijft. Het denkend deel dat aan het woord is, verklaart geen macht te hebben over het lichamelijke deel dat schrijft. Hoofd en handen zijn onafhankelijk, denken en doen van elkaar vervreemd: 'ja, ik weet zeker, ik kan hier honderd maal mijzelf tot bewustzijn willen roepen om mijn aandacht te bepalen tot hetgeen ik schrijvende ben, het zal tevergeefs zijn: ik ben vervreemd, mijn huid is te lang onbedekt geweest, mijn bloed is te dicht aan alle zijden tot vlak aan de oppervlakte genaderd, en ikzelf, met mijn bewustzijn, heb part noch deel meer aan dit lichaam, aan deze halfdierlijke gestalte die voor mijn schrijftafel zit als in een tent; *hij is het die schrijft*, dat wil zeggen die mijn pen laat zwieren en met lange golvende slagen laat zweven als een meeuw, en die een eigen monsterlijke droom droomt waar mijn bezinning geen vat op heeft.' (1063-1064)

Deze vervreemding, resulterend in een sensatie van persoonsverdubbeling, is met de jaren gekomen, zo bekend de auteur. Vroeger had het bewustzijn alles onder controle: wat gedacht was, werd geschreven en wat geschreven werd, was gedacht. Het enige serieuze schrijversprobleem bestond uit het vinden van de vorm voor het gedachte. Thans echter ‘nu het vreemde vrije zwaaien van mijn eigenmachtige hand zelfstandig schrijft, begin ik te merken dat hij zichzelf kant en klaar in de vorm uitdrukt, het dromend dier, en dat mijn wakker bewustzijn niet beter kan doen dan zich aan hem te meten, tegen hem op te worstelen en deze willekeurige bewegingen van de pen op het papier te volgen en zo mogelijk in zijn macht te krijgen’. (1064) Hij besluit het eerste argumentum met de, inmiddels al retorisch geworden vraag: ‘besta ik zodoende niet uit twee elkaar tegenwerkende elementen, elkaar bestrijdend buiten controle der rede, *misschien op leven en dood?*’ (1064)

Tegelijk met de persoonsverdubbeling treedt er een objectivering van het schrijverschap op. Het avontuur van het schrijven bestaat niet uit het vinden van de inhoud of het zoeken naar de vorm, maar uit de strijd om het proces te volgen, te beheersen en gaande te houden, een proces dat blijkbaar op volstrekt autonome wijze voortgaat. De twee persoonlijkheden worden in dit tweede segment gekoppeld aan het onderscheid tussen het psychische en het fysieke aandeel in het creatieproces. Op het eerste heeft het bewustzijn geen enkele greep, op het tweede juist wel: ‘het psychisch gedeelte laat ik dus aan hem over, maar voor mij, meende ik, is het enige criterium het fysiek genot tijdens het schrijven’. (1064) Nijhoff trekt een enigszins komische conclusie uit zijn redenering, wanneer hij de schrijvers van droefgeestige literatuur verwijt dat zij bij alle misère in hun boeken verzwijgen dat ze aan het *schrijven* ervan toch maar een intens genoeg moeten hebben beleefd. De lezer mag dan droefgeestig worden van dergelijke lectuur, het werd geschreven in een jubelstemming om de creatieve daad. De zaken worden nog verder op hun kop gezet, wanneer de verteller het lichaam laat denken en de pen zelfstandig laat schrijven: ‘zal ik met deze schrijver de strijd aanbinden? zal ik met hem worstelen, als Jacob met de Engel, totdat

de dageraad opgaat? - zal ik in staat blijken zijn vaart tussen mijn armen, die ik wanhopig om de bladzijde heen sla, te doen stuiten? - zal ik een verhaal maken, om zijn onstuimige volzinnen in te dijken tot een hogere orde? - zal ik schrijvende schrijven?' (1066)

In het derde en laatste 'omdat'-segment wordt de scheiding tussen ervaren en schrijven opgeheven. Angst, zo verklaart de verteller, ontstaat alleen als iets geen vorm of de verkeerde vorm heeft, oftewel: als iets niet werkelijk is. En zo 'ben ik niet langer bevreesd voor een gevoel of voorstelling die door mij heengaat, als ik maar die verbeeldingen niet scheiden kan van de woorden die ik er voor gevonden heb, als dus maar verbeelding en woord gelijktijdig zich voordoen'. (1067)

Alleen al dit inleidend gedeelte, dat nauwelijks drie pagina's beslaat, kan als een modernistisch programma gelezen worden, met name waar het gaat om noties als vervreemding, persoonsverdubbeling en onthechting, autonomie, observatie, manipulatie van het vertelperspectief, genrevermenging, de reflectie op het schrijven tijdens het schrijven enzovoort. Nijhoff maakt hier openbaar wat hij daarvoor in de persoonlijke brief aan Van Eyck al trachtte duidelijk te maken: niet over één ongedeelde dichterlijke persoonlijkheid te beschikken en niet over het geschrevene te kunnen denken en spreken zonder de daad en het moment van schrijven daarin te betrekken.

Nadat in het eerste gedeelte de spanning tot een hoogtepunt is opgevoerd, mag de lezer in het tweede deel van *De pen op papier* eindelijk aan het zo lang verwachte avonturenverhaal beginnen. Dat verhaal presenteert zich in de vorm als fictie - er wordt 'normaal' in de verleden tijd verteld - maar doet, zeker na de in de voorafgaande bladzijden gewekte verwachtingen, uitzonderlijk zakelijk, zelfs enigszins journalistiek aan. De genrevermenging vindt dus niet alleen plaats tussen het eerste en het tweede gedeelte, maar ook binnen die twee onderling. Het eerste deel, dat essayistisch inzet, bevat uitzonderlijk veel fictionele momenten, terwijl het tweede deel zich als fictie voordoet, maar uitzonderlijk essayistisch van toonzetting is.

Er wordt een las tussen de twee delen aangebracht in de passa-

ge waarmee het relaas opent: ‘Nadat ik nog enige uren zonder resultaat aan mijn schrijftafel had zoek gebracht, begaf ik mij des nachts, met de laatste tram, naar de stad en bevond mij, iets na middernacht, op de Vijverberg in Den Haag.’ (1069) In de alinea daarvoor was de lezer nog meegedeeld dat het avontuur zou gaan plaatsvinden, nu duikt er plotseling een verteller op die achteraf verslag doet van de gebeurtenissen.

Wanneer ‘Nijhoff’, want zo wordt de hoofdpersoon expliciet aangesproken, zijn nachtelijke wandeling door de stad maakt, fluit hij een wijsje, waarop terstond niemand minder dan de Rattenvanger van Hamelen uit het gedicht van Robert Browning te voorschijn komt, die hem op laconieke wijze zijn diensten aanbiedt. Er ontwikkelt zich een gesprek, waarin ‘Nijhoff’ vertelt van een gedicht dat maar niet wil lukken ondanks herhaalde pogingen en waarvoor hij de hulp van de Rattenvanger inroept. Deze reageert op zijn concrete vraag door de fundamenten van zijn gehele dichterschap aan te boren: zijn hele manier van schrijven is verkeerd. ‘De kwestie is,’ zo spreekt hij de dichter toe, ‘dat gij fluit met uw mond en niet met een fluit. Gij zijt week van inwendige emotie, trilt van inspanning, en bevredigt toch meer uw verhemelte dan uw gehoor. Bovendien is het scala beperkt en door dit alles moet ge u vermennen en inhouden tot een zekere zakelijkheid die in vreemde tegenstrijd is met de tederheid van uw bedoelingen. - Maar hebt ge er enig idee van, welk een vrijheid en macht ons een instrument verleent? De mond zingt slechts waar het hart van vol is, maar iedere fluit is een toverfluit en zingt het ledige hart van andere mensen vol.’ (1073) Na de dichter aldus op zijn tekortkomingen te hebben gewezen - in een formulering die duidelijk maakt dat een ‘spontaneous overflow of powerful feelings’ nu niet bepaald de beste garantie voor succes is wil de lezer onder de indruk kunnen raken - prijst de Rattenvanger hem een geheel nieuwe manier van schrijven aan, die erop neerkomt dat hij niet langer moet schrijven over eigen emoties of gewaarwordingen - daarvoor is een dagboek geschikter - maar uitsluitend nog over gevoelens van anderen. ‘Ik zal je aanraden voorlopig als volgt te beginnen. Beschrijf alleen gewaarwordingen van andere mensen. Medegevoel is geen morele plicht, het is

een aangeboren hartstocht en vindt zijn oorzaak in de aantrekking die magnetisch alle vlees verbindt. Ten bate van jezelf, ontwikkel die hartstocht, maak je hem bewust, en denk en leef in andermans gevoel. Als dit te langzaam gaat, hou dan een dagboek bij, en schrijf, iedere keer dat het je weer overkomt naar je eigen gevoel te luisteren, neer wat je invalt en dat dan met zoveel mogelijk durf, overdrijving, literaire wellust en zelfbeklag. Wanneer je echter de versvorm opneemt: alleen het gevoel van anderen.' (1073-1074) De Rattenvanger maakt het concreter: 'Er hapert bijvoorbeeld wat in de een of andere verhouding van liefde of vriendschap: zet uw eigen stemming in het dagboek, maar tracht de houding en het verdriet van uw vriendin in een gedicht uit te drukken. U zult eens zien hoe sterk gij komt te staan, tegenover haar en, waar het om gaat, tegenover uzelf. - Wees voorzichtig, of uw stem schroeit door; wees uiterst voorzichtig, of ge verliest de gehele wereld en wat zij waard is, om in de eerste tijd van eigen ontroeringen verzen te maken. Heb er dat niet voor over.' (1074) Om deze 'objectieve' wijze van schrijven in de vingers te krijgen, moet de dichter wachten 'tot ge een vreemdeling voor uzelf zijt geworden, tot gij als het ware een dubbel leven gaat voeren. Er komt voor ieder een tijd dat een mens zichzelf ziet wegwandelen uit zijn eigen leven. Maar dat moment komt voor velen pas laat, laat in het leven, als het reeds tegen het einde loopt.' (1074) Zolang hoeft 'Nijhoff' echter niet te wachten: thuisgekomen van zijn wandeling ziet hij zichzelf aan zijn bureau zitten. 'Ik herkende hem: de korte breedgeschouderde gestalte in het zee-blauw pijama-jasje, het was ik die daar zat. Hij hield de pen nog in de hand en van het schuimwit papier vóór hem was de bovenhelft met golvende regels dicht beschreven.' (1077)

Op dit moment heeft het verhaal zijn relaas-karakter al verloren en zijn we in een Jekyll en Hyde-achtige omgeving beland. De persoon achter de schrijftafel maakt de indruk op sterven na dood te zijn en wanneer hij even later de andere 'Nijhoff' passeert, blijkt hij 'geluidloos, als een schaduw door een spiegel' (1078) de kamer te verlaten. In het voorbijgaan wijst hij zijn alter-ego nog op het feit dat zijn zoontje tijdens zijn afwezigheid is thuisgekomen, een mededeling die inderdaad blijkt te kloppen.

Nadat de andere 'Nijhoff' zich van de aanwezigheid van zoon en moeder in het huis heeft vergewist, zijn we bijna aan het slot van het verhaal gekomen. De overgebleven 'Nijhoff' wikkelt zich 'in een groot wit badlaken, legde mij languit boven op het bed, vouwde het badlaken strak om me dicht en keek, zo uitgestrekt, de armen gekruist over de borst, enige tijd naar het crucifix dat altijd op mijn schoorsteen staat, tot ik onverwacht insliep'. (1080) Beide persoonlijkheden lijken nu gestorven.

De pen op papier buigt tenslotte in het laatste gedeelte om naar een 'realistisch' niveau, waardoor het voorafgaande als een mystificatie, een droombeeld wordt geherinterpreteerd (voor zover de lezer dat uiteraard niet allang in de gaten had). Pas na het ontwaken immers blijken vrouw en zontje daadwerkelijk thuis te komen en met hun commentaar is het verhaal definitief afgelopen: 'Ik maakte de indruk, zeiden ze naderhand, dat hun thuiskomst mij eerst deed *ontwaken*.' (1080)

De pen op papier is te beschouwen als een tekst waarin Nijhoff het poëzielezend publiek, met name diegenen die de bundel *Vormen* hadden aangeschaft, zijn poëtische geloofsbriefjes overhandigt. In de vorm van een uiterst fictieel, uiterst ondoorzichtig verhaal, tracht hij duidelijk te maken, dat hij er niet, of niet langer op uit is poëzie te schrijven die uitdrukking geeft aan individuele gevoelens. Pas wie buiten zichzelf treedt, afstand neemt, zijn directe persoonlijkheid verre van het gedicht houdt, heeft kans op artistiek succes. Het nuchtere relaas demystificeert het poëtisch scheppingsproces, terwijl de mystificerende vorm waarin de denkbeelden zijn gegoten datzelfde proces de nodige geheimzinnigheid teruggeeft. Uiteindelijk is de dichter weer één persoon, maar wel een die beseft uit twee ego's te bestaan; dat besef van dubbelheid schept de eenheid en werkt uiteindelijk bevrijdend. Niet voor niets is het laatste woord 'ontwaken'.

Het modernistische karakter van *De pen op papier* komt des te duidelijker uit wanneer we het plaatsen tegen de achtergrond van een andere tekst, die kort daarvoor was verschenen, *De afspraak* van Roland Holst. Ook hier is sprake van een poëtische beginselverklaring in de vorm van een fictief verhaal. Maar de toonzetting is geheel anders, veel romantischer. Het alter ego van deze

dichter is gesitueerd in het verre rijk in het Westen, dus buiten de eigen persoonlijkheid. De muziek speelt een cruciale rol, maar niet in de vorm van een gefloten deuntje, zoals bij Nijhoff, maar in de gedaante van een harpspelende vrouw bij het haardvuur. Nijhoff wandelt in Den Haag en loopt met het idee rond een gedicht te schrijven over de Vijverberg, terwijl in *De afspraak* de stad nu juist fungeert als een oord des verderfs en de dichter uiteindelijk zijn intrek neemt in een huis vlak bij de zee. Alleen daar zal hij aan zijn hoge opdracht kunnen voldoen om te profeteren van een andere, gelukzaliger wereld buiten de grenzen van tijd en ruimte. Waar Roland Holst spreekt over vervreemding, heeft hij het over de relatie tussen individu en wereld, terwijl er bij Nijhoff sprake is van een vervreemding binnen de eigen persoonlijkheid. De eerste is naar buiten gericht en geobsedeerd door de vraag naar zijn functie, de tweede is introverter, gefascineerd door wat er zich afspeelt tijdens het schrijven. Roland Holst kiest uiteindelijk een duidelijke positie, terwijl Nijhoff zijn tekst een open einde meegeeft: op het eind ontwaakt hij, maar alweer: dan houdt het verhaal op. *De afspraak* is vooral moeilijk door de wat barokke zinsbouw, *De pen op papier* kenmerkt zich door eenvoudige spreektaal, maar is in wezen veel hermetischer waar het de interpretatie betreft. Zo bezien, kan *De pen op papier* als een afrekening met een romantische poëzie-opvatting worden gelezen, ten gunste van een sceptischer, introspectiever modernisme.²⁶

DICHTERS VOOR HET RAAM

Starend door het raam, zag Leopold in een enkele regendruppel, overblijfsel van een weggetrokken regenbui, de mogelijkheid van een grandioze metafoor: alles wat zich buiten bevindt, weerspiegelt zich in deze ene druppel, de macrokosmos besloten in een microkosmos. Wanneer we ook nog in het ‘klein trilkristal’ een beeld van het gedicht lezen, is de suggestie van volmaakte harmonie compleet. Maar wie goed leest, ziet dat er één is die van dit alles geen deelgenoot is, goed verscholen in het beeld van ‘de bedroefde ruiten’.²⁷ Het raam fungeert als metafoor voor de po-

sitie die het lyrisch ik inneemt. Zetten we drie generatiegenoten voor het raam, Bloem, Roland Holst en Nijhoff, dan kunnen we constateren dat ze alle drie iets anders waarnemen.

Wanneer Bloem door het venster staart, ziet hij de mogelijkheden van de metafoor: buiten wordt het voorzichtig lente, maar deze hergeboorte geeft nauwelijks aanleiding tot vreugde. Want de lente als beeld past niet op de binnenwereld van de verbeelder, die alles beziet in het licht van de uiteindelijke dood die aan alle eeuwigheid een einde zal komen maken:

VROEGE VOORJAARSAVOND

Het ongelezen boek viel bij hem neder,
Hij streek langs de ogen met een vage hand
En keek naar buiten: 't eerste lenteweder
Betoverde het schemerende land.

Er was een waas van het aanvankelijk lover
Om het afzonderlijke, zwarte hout,
En iets als zoelte zweemde de'avond over,
Maar waar de wind zijn vleugel sloeg was 't koud.

De lenten gingen en de lenten komen,
De wereld is een onvergankelijk oord,
Waaraan de harten, eenmaal opgenomen,
Niet meer ontwijken dan door de ene poort.

Waarom dan zich in dromen te vergeten?
Laat het boek ongelezen. Wie dien 't deert?
Er is maar één ding dat wij zeker weten:
Dat eens de lente ons nimmer wederkeert.²⁸

Hier spreekt de dichter van *De nederlaag*, die al in 1937 geen andere boodschap meer heeft voor zijn lezers dan het fiasco van wat ooit 'Het Verlangen' heette te belijden in een onvergankelijke lofzang op de onsterfelijke dood.

Ook bij Roland Holst fungeert het raam als uitzicht op de

wereld, maar anders dan bij zijn collega Bloem ziet hij geen onsterfelijke lentes, maar een wereld die niet luisteren en leven wil naar de leer die hij verkondigt, een wereld die ook hemzelf dreigt af te houden van zijn dichterlijke roeping:

DE EENZELVIGE

Laat in een middag van het najaar en gebogen
zit hij; dan schrikt hij op en blijft hij staren in
een hel kristal tussen de ramen en zijn ogen,
tot hij zichzelf benaderd voelt en aangezien,

en een geheime tijding - nergens ondervangen
in 't alom eeuwenoud beleg van wind en weer -
doorkomt tot in dat huis van heimwee en verlangen:
een geest, die prevelende met hem samenzweert

tegen de woorden van de wereld, en het duister
maakt in de kamer, en dan, suizende, een hand
uitsteekt, en hem aanraakt, en spreekt, dat hij weer luistere
naar de taal, die hij zelf sprak, eens, in een ander land.²⁹

Het raam houdt het contact van de dichter met een donkere buitenwereld in stand en als er zich tussen hem en het venster niet het kristal bevond, was ook hij reddeloos verloren. Zo functioneert het kristal als een venster, nu naar een andere en betere wereld.

Hoe verschillend Bloem en Roland Holst ook zijn, ze hebben met elkaar gemeen dat ze een volledige wereld beschrijven, een zekerheid uitdragen, hoe anders die dan ook gestalte krijgt. Voor Bloem is er de zekerheid dat geen enkel aards streven enige zin heeft, omdat met de dood alles 'voorbij, voorbij, o en voorgoed voorbij' zal zijn; voor Roland Holst is er de zekerheid van het Elysisch rijk, hoezeer hij daar ook door de wereld soms van afgehouden wordt. (De echte twijfel aan deze levensbeschouwing zal pas komen in de bundel *Voorlopig*, gepubliceerd enkele jaren voor zijn dood.) In ieder geval krijgt de lezer een houvast gebo-

den in een blik uit het raam: beide dichters presenteren hun lezers een uitzicht en een uitspraak.

Bij Nijhoff ligt dit anders. Ook daar biedt het venster de mogelijkheid tot metaforiseren van de werkelijkheid, maar er is minder sprake van uitzicht dan wel van het inzicht op een breukvlak te staan:

DE TWEE NABLIJVERS

- O oude boom in de achtertuin
hoe kaal en lelijk is je kruin,
ik vraag mij af of jij nog leeft,
zo weinig vruchten als je geeft.

- O eenzaam schrijvertje in het raam,
je vrouw en kind zijn heengegaan,
ik vraag mij af of dat jij schrijft
het enige is wat je overblijft.

- - Stil! Hoor! De nachtegaal hervat
zijn lied in 't hartje van de stad.
- - Men heeft er woningen gebouwd
van nieuwe steen en blinkend hout.³⁰

Er bevindt zich een schrijvertje - let op het verkleinwoord dat uiterst relativerend werkt - in het raam, waarbij te denken valt aan een zomerse avond, waarop de dichter in het raamkozijn zit. Hij spreekt in de eerste strofe de oude boom aan en constateert dat deze op sterven na dood is. Maar helemaal dood is hij niet, want als een boomerang treffen de regels nu het schrijvertje. De boom betaalt met gelijke munt (de liggende streepjes zijn te interpreteren als clausaanduidingen in een toneelstuk): hij constateert dat het schrijvertje eveneens op sterven na dood is. Zijn vrouw en kind zijn immers heengegaan, hetgeen kan betekenen: gestorven of weggetrokken. De laatste betekenis ligt meer voor de hand, gelet op de laatste strofe, hoewel men ook kan volhouden dat het betekenisaspect 'sterven' tegelijk zin-

vol meeklinkt. Het enige dat het schrijvertje nog heeft is *dat* hij schrijft. Er staat uitdrukkelijk niet '*wat* jij schrijft', maar '*dat* jij schrijft'. Met andere woorden: alleen de daad van het schrijven resteert hem, het onderwerp waarover is al irrelevant geworden.

De eerste twee strofen roepen een moment op dat als het treurige resultaat van een weinig dynamisch bestaan gezien kan worden. Maar de laatste vier regels brengen daarin een plotselinge verandering teweeg, althans: ze geven de lezer de suggestie van een verandering. Deze laatste strofe vormt een beurtzang van de boom en het schrijvertje waarin zij elkaar wijzen op een doorbreking van het tot dan toe gangbare patroon: ze horen in het hart van de stad de nachtegaal weer zingen, een stad waar nieuwe woningen zijn neergezet. Anders dan bij de gedichten van Bloem en Roland Holst het geval was, is de laatste strofe volstrekt impliciet waar het gaat om de conclusie: er is geen directe relatie met de lotgevallen van de twee personages die in de eerste acht regels zijn geïntroduceerd. Het is aan de lezer om die relaties te leggen. Ik noem er enkele. Het feit dat de nachtegaal zijn lied 'hervat' impliceert dat hij eerst elders heeft gezongen en de suggestie is: in de oude boom. Maar tegelijkertijd kunnen we de nachtegaal met het schrijvertje verbinden, wanneer we het vogeltje zijn metaforische waarde geven. In dat geval suggereert de tekst dat er een plaats voor de dichter is in het hartje van de stad, hetgeen op zijn beurt weer een aansporing inhoudt voor het schrijvertje om eveneens naar de stad te trekken en zich te voegen bij vrouw en kind, die, alweer een veronderstelling, daarheen zijn getrokken. Ook de laatste twee regels bieden relaties met beide personages aan: het nieuwe hout met de oude boom - suggestie: daar ligt nog een functie voor een boom die geen vruchten meer draagt - en de woningen met het schrijvertje. Op dit moment zou men er uitspraken van Nijhoff bij kunnen halen die laten zien dat hij een, voor die tijd en voor een dichter ongewoon positieve kijk op het fenomeen stad had. (Het feit dat hij er een nachtegaal laat fluiten, ondersteunt dit: blijkbaar is de stad zodanig van karakter veranderd dat ook dit vogeltje zich er thuis voelt. Maar tevens kan het betekenen dat de nachtegaal zelf van karakter is veranderd en niet

langer de natuur opzoekt, maar de stad, een lezing die aannemelijk wordt wanneer we voor de nachtegaal de dichter substitueren.)

Waar het mij hier om gaat is te laten zien dat al deze relaties door de tekst worden aangeboden, maar door de lezer zelf moeten worden gelegd; de tekst geeft ze niet, zeker niet expliciet. Anders dan bij de gedichten van Bloem en Roland Holst, waar een toestand wordt geschetst, een momentopname waarin iets gebeurt en de conclusie die daaruit te trekken valt, geeft Nijhoff hier alleen het uitzicht op de conclusie, niet de conclusie zelf. Veronderstel een vierde strofe bij 'De twee nablijvers': die zou moeilijk anders dan informatie kunnen geven over hoe het de twee nablijvers vergaat na het plotselinge signaal.

Wat ik hier signaleer is niet een toevallige eigenschap van dit ene gedicht, maar een wezenstrek van Nijhoffs poëzie, zeker uit de periode van *Nieuwe gedichten*. Het is geen toeval dat het schrijvertje *in* het raam zit en niet ervoor, want daardoor bevindt hij zich precies op het snijvlak van twee werelden, net niet binnen en net niet buiten. Deze ruimtelijke metafoer krijgt een werking in de tijd en kan dan worden gelezen als het moment waarop de ene toestand overgaat in een andere. Wanneer men het werk van Nijhoff met deze optiek leest, kan men constateren dat deze dichter gebiologeerd, sterker nog: geobsedeerd moet zijn geweest door veranderingsmomenten, meestal in de vorm van plotseling baanbrekende inzichten. Met recht zou men Nijhoff een 'liminale' poëtica kunnen toeschrijven: dichten is van de ene toestand naar de andere overgaan en om dat moment van overgang, deze drempelervaring gaat het.³¹

GRENSGEBIEDEN ZONDER UITZICHT

Wanneer we - pour besoin de la cause - de tijd voorstellen als een lijn, kunnen we daarop verleden, heden en toekomst afzetten. Het heden kan dan gedefinieerd worden als het moment of de momenten waarop noch het verleden, noch de toekomst aanwezig is. Het heden bestaat uit de verzameling ervaringen uit het verleden plus de nieuwe ervaringen die zich voordoen. Die sa-

men maken een (verwachting van) de toekomst uit. Zo bezien kan het heden worden opgevat als een schijnbaar oponthoud in een continue tijdstroom. Dat oponthoud kan een bevestiging van de continuïteit inhouden, maar ook de ervaring van een breuk geven. Bij de hierboven aangehaalde gedichten van Bloem en Roland Holst was het eerste het geval. Bloem interpreteert het 'nu' als een bevestiging van een toekomstbeeld, opgebouwd uit de ervaringen van het verleden. De vroege voorjaarsavond brengt geen verandering teweeg, maar continuïteit. Bij Roland Holst is het 'nu' eveneens een moment om de toekomstvisie, opgebouwd uit de ervaringen van het verleden, te toetsen. Beide dichters zijn in hun werk meer bezig met verleden en toekomst, dan met het heden en de mogelijkheden die daarin opgesloten kunnen liggen. Bij Nijhoff is die situatie geheel anders. Vaak fungeert het heden juist als een moment van discontinuïteit, van overgang, van breuk. De lyrische personages beseffen, veelal plotseling, dat de vertrouwde toestand uit het verleden een wending neemt, een wending die meestal onomkeerbaar is. Als voorbeeld moge 'De jongen' uit *Vormen* dienen.

DE JONGEN

Hij zat in nachtgoed voor het raam en liet
 Willoos het hoofd hangen op het kozijn -
 Hij zag den landweg langs de heuvels zijn
 Kronkel wegtrekken naar het blauw verschiet.

Hij dacht weer aan den ouden vreemdeling
 Die 's middags in het herbergtuintje sliep -
 Zij stoeiden om hem heen, en iemand riep
 Hem wakker, en hij zat dwaas in hun kring.

Zijn verre blik zwierf langs hun oogen weg,
 Hij zei: - (zijn baard was om den glimlach grijs)
 'Jongens, het leven is een vreemde reis,
 Maar wellicht leert een mensch wat onderweg.'

Toen was het of een deur hem open woei
 En hij de verten van een landschap zag,
 Hij zag zichzelf daar wand'len in een dag
 Zwellend van zomer en van groenen groei.

De weg buigt om en men keert nooit terug -
 Hij kon zijn hart als voor 't eerst hooren slaan,
 Hij heeft zijn schoenen zacht weer aangedaan
 En sloop door 't tuinhok naar de kleine brug.³²

Parallel aan de situatie in 'De twee nablijvers' bevindt zich het lyrisch personage niet voor of achter, maar *in* het raam, dus precies op de grens tussen binnen en buiten. En ook hier blijkt deze ruimtelijke situatie een temporele betekenis te hebben. Overdenkend wat de oude grijsaard hem die middag toevertrouwde, wordt de jongen de volle omvang van de betekenis duidelijk. Alweer is er sprake van een plotseling baanbrekend inzicht, verwoord in de metafoor van de openwaaiende deur. Evenals het raam, heeft ook de deur de functie van scheiding tussen twee werelden, maar deze metafoor voegt daar een aspect aan toe: dat van handeling. De jongen beseft dat de oude toestand voorbij is en er een nieuwe is ingetreden. Het is de stap van adolescentie naar volwassenheid, een stap die maar klein is, vervat in het ondeelbare moment van een openwaaiende deur: niet voor niets hoeft hij slechts 'de kleine brug' over.

Maar, alweer parallel aan de situatie in 'De twee nablijvers', het gedicht houdt op waar de reis voor de jongen een aanvang neemt. We volgen hem tot aan de brug en geen stap verder. Naar de afloop kunnen we slechts gissen. De jongen zelf zag een zomerdag voor zich waarin hij volledig zou zijn opgenomen, maar de oude man heeft het toekomstperspectief volkomen in het midden gelaten. Met zijn woorden 'het leven is een vreemde reis, maar wellicht leert een mensch wat onderweg', biedt hij een levenswijsheid waarin alle mogelijkheden nog open zijn. Dat de jongen er een positieve betekenis aan geeft, hoeft geen verwondering te wekken: de toekomst moet nog komen en zal het een en ander moeten uitwijzen. De lyrische vertelinstantie is minder

duidelijk. Deze verraadt zich slechts in één regel: 'De weg buigt om en men keert nooit terug -'. Met andere woorden: het verleden is voorbij en wel voorgoed voorbij; wie eenmaal dit inzicht heeft verworven, kan nooit meer terug naar de oude toestand. Maar over het resultaat van dit moment van omkeer laat hij zich in het geheel niet uit. Nijhoff is geïnteresseerd in het veranderingsmoment, het breukvlak en niet of nauwelijks in de consequenties daarvan. Of beter gezegd: de consequenties voor de toekomst zijn impliciet en het is aan de lezer om ze te trekken, waarbij hem nogal wat interpretatieruimte wordt gelaten.

De breuk, de verandering, de overgang, de drempelervaring, de liminale fase of hoe men deze situatie ook wil aanduiden, blijkt een dominante in Nijhoffs werk te zijn. Het is een van zijn obsederende metaforen en het keert in allerlei vormen terug. Het aantal ramen en deuren in zijn poëzie is zo groot, dat een opsomming ervan niet zinvol is. Wanneer we daarbij het motief van de dageraad of de schemering, ook overgangen van de ene toestand naar de andere, en de metafoor van het ontwaken voegen, dan wordt dit aantal nog groter. De cirkel kan iets wijder getrokken worden en dan past ook het veelvuldig voorkomen van 'de spiegel' in het patroon: meermalen brengt de spiegel een plotseling zelfinzicht bij het personage teweeg. Maar ook zonder dat er sprake is van een expliciet voorkomen van dergelijke motieven, kunnen we constateren dat in veel van Nijhoffs gedichten de personages zich op het grensvlak van twee werelden bevinden en/of een plotseling moment van (zelf)inzicht ervaren. Ik geef enkele voorbeelden.

Uit *De wandelaar*. 'Pierrot' danst op 'den uitersten rand / Der steilten van verbijstring' en realiseert zich een illusie te hebben nagejaagd: 'En vluchtte weg en sloeg me voor 't gelaat.' In 'Het einde' is er het vermoeden van een verandering in de stilte in de vorm van de klokken die 'luiden, luiden'. De alchemist in het gelijknamige gedicht ziet plotseling het 'venster-luik' openslaan en kijkt daarmee de dood in de ogen. De troubadour, die alles achter zich gelaten heeft teneinde een 'moeielijker wijsheid' te vinden, 'hangt' tussen twee werelden in en beseft dat 'hij niet leefde, maar gebeurde, / Dat daden machtloos als seizoenen waren'.

Uit *Vormen*. In het openingsgedicht verandert het kind door de loutere aanraking niet alleen het leven van Christoffor, maar ook dat van de Satyr voorgoed ('Hij danst nooit weer in het woud -'). De soldaat die Jezus kruisigde beseft sinds dat moment voorgoed te zijn veranderd. In 'Het groote lijden' wordt Christus afgebeeld op het moment dat hij zich 'tusschen twee eenzaamheden' in bevindt en ook Memlinc neemt die tussenpositie in:

Ernstig en eenzaam staat
Tusschen de holten van
Hemel en aarde de man
Die Gods woorden verstaat,

Antwoord weet, maar nog zwijgt
Zoo lang de vraag nos klinkt,
Wacht tot de wereld verzinkt
En een ster de zon overstijgt.³³

De kinderen in 'De kinderkruistocht' bevinden zich op reis, weg van de vertrouwde situatie in de richting van hun ondergang, maar wederom blijkt de fascinatie van dit verhaal voor Nijhoff te liggen in het moment van overgang. In 'Het derde land' bevindt de ik zich in het tussenstadium, het tweede land, en spreekt hij slechts de hoop uit 'zingend / En zonder herinnering het derde land' te mogen ingaan. In 'Langs een wereld' kijkt de ik door een venster naar binnen en even wordt er een illusie geschapen dat er een relatie ontstaat tussen hem en de vrouw die zich in de kamer bevindt, de relatie van een teruggekeerde zoon. Maar wanneer zij naar de klok kijkt, is de illusie verstoord en 'reeds waren wij voor elkaar onbereikbaar / Elk naar zijn eenzaam leven ontweken'. In 'Tweeërlei dood' smeekt de ik tot God om het meisje haar volwassenheid te schenken in een plotseling moment: 'breek vannacht / De ruiten uit haar raam' (hetgeen een fraaie parallel met 'De jongen' oplevert).

Bijna ieder gedicht uit de eerste afdeling van *Nieuwe gedichten* kan hier als voorbeeld dienen. 'De twee nablijvers' heb ik al be-

sproken, maar ook in ‘Het veer’ is sprake van een plotseling inzicht dat Sebastiaan in zijn leven verwerft, wanneer hij door het raam van een boerenhuis kijkt en daar de geboorte van een kind aanschouwt. De soldaat in ‘De soldaat en de zee’ wordt dat inzicht in het vooruitzicht gesteld. Het klimop maakt door zijn raadgeving ‘kom van dat muurtje af’ een einde aan de hoop die de ik tegen wil en dank koestert dat er toch nog van een opstanding sprake zou kunnen zijn: ‘ga heen en leg een deken op je moeders graf’. De bijen beseffen dat ze een verkeerde beslissing namen toen ze huis en haard verlieten op zoek naar hoger honing en in ‘Het kind en ik’ ervaart de ik een plotselinge ommekeer in zijn toestand van moedeloosheid, wanneer het kind gaat schrijven:

Maar toen heeft het geschreven,
zonder haast en zonder schroom,
al wat ik van mijn leven
nog ooit te schrijven droom.³⁴

Uit het verkregen inzicht worden conclusies naar het verleden getrokken, maar zelden werpt het voldoende licht op de toekomst. Ook dat blijkt een dominante in Nijhoffs werk te zijn.³⁵ Het gedicht beschrijft het veranderingsmoment en waar het resultaat zou moeten beginnen, houdt de tekst op. Het gold voor ‘Awater’ en ‘De jongen’, maar het geldt voor veel gedichten. Uit *De wandelaar* noem ik slechts ‘Het einde’, dat alleen al in de titel duidelijk maakt waar het om te doen is: het einde van een relatie, met als laatste strofe:

Wat tusschen ons bestond, werd omgebracht.
Laten we niet meer denken aan wat was.
God heeft met ons gedaan wat hij doen wilde.³⁶

Uit *Vormen* zou ik ‘De kinderkrustocht’, ‘Het derde land’ of ‘Twee reddeloozen’ nogmaals kunnen aanhalen, maar ook het laatste gedicht voor ‘Kerstnacht’, ‘Het steenen kindje’, weeft zich moeiteloos in dit patroon: de hoofdpersoon in deze ballade zit *op* het kozijn (wederom een tussenpositie), ervaart dat de ste-

nen cherubijn gaat leven, maar eindigt in het afleggen van een verklaring van onmacht. Het gedicht wordt *niet* geboren; er is slechts sprake van wreken en verwijten.

‘Het veer’ vormt in dit opzicht een sterke parallel met ‘Awater’. Sebastiaan bevindt zich op een grensgebied tussen leven en dood: hij is ‘de gestorvene’ en ‘de geest’, maar is nog niet aangekomen in het dodenrijk, dat hij pas zal bereiken wanneer hij met het veer naar de overzijde zal varen. Hij beseft plotseling zijn leven verkeerd te hebben geleefd en ziet in dat zijn louter geestelijk streven hem verblind heeft voor de metafysische dimensies van het lichaam, i.e. de realiteit.

Wanneer we bij de apotheose zijn aangekomen, maakt zich opeens de verteller kenbaar, die zich tot dan toe op de achtergrond heeft gehouden. Maar deze ‘auteur’ gaat buiten het verhaalde staan, weet plotseling ook niet hoe het allemaal afloopt, en ontmaskert de gehele geschiedenis als een verháál. Zo wordt de vanzelfsprekendheid waarmee Sebastiaan in Nederland vertoefde, expliciet in een fictief kader gezet. Er is slechts de troost, uitgesproken in de laatste strofe, dat Gods barmhartigheid verder zal reiken dan zijn wet. Waarna een hypothetische redenering volgt. Gods wet is dat de mens slechts eenmaal op aarde is om na de dood bij hem ‘thuis’ te komen. Maar als het werkelijk zo is dat God genade voor wet laat gelden dan is er in dit geval geen vogel gezien, aangezien dat zou betekenen dat Sebastiaan volkomen tevergeefs zo laat zijn inzicht heeft verworven en als geest of ziel ten hemel moet varen. Veeleer moet men dan geloven in een andere afloop, een waarin er een kind geboren is, met de suggestie - maar méér is het ook beslist niet - dat Sebastiaans geest daarin wordt wedergeboren. Let wel, dit alles wordt de lezer gepresenteerd als troost, veronderstelling, geloof aan een verhaal, mogelijkheid, hypothese. Over de vraag of de uitzonderlijke wedergeboorte ook echt heeft plaatsgevonden, krijgen we niets met zekerheid te horen, omdat daarover geen uitspraak te doen is, of Nijhoff daarover geen uitspraak wenst te doen.³⁷

In ‘Het kind en ik’ treffen we een zelfde situatie aan: de dichter, die duidelijk in een impasse verkeert, krijgt plotseling te zien welke poëzie er voor hem in het verschiet ligt. Maar alweer: de

lezer wordt er volkomen onkundig van gehouden wat voor soort poëzie dat dan wel mag zijn. Zijn nieuwsgierigheid wordt eenvoudig gefrustreerd door de laatste strofe:

En telkens als ik even
knikte dat ik het wist,
liet hij het water beven
en het werd uitgewist.³⁸

Alleen in ‘De soldaat en de zee’ lijkt Nijhoff een tip van de sluier van de toekomst te willen oplichten door de soldaat voor te houden dat hij nog wel tot de ontdekking zal komen dat het dwingende roepen van goden een zinsbegoocheling is. De ik is al over de drempel gegaan en heeft ervaren dat ‘ik werd die ik was gebleven’. Een hoogst paradoxale formulering. Niettemin doet Nijhoff in dit gedicht meer dan in de overige uit de eerste afdeling van *Nieuwe gedichten* een duidelijke uitspraak over de taak en het terrein van de dichter en in dit opzicht valt het enigszins ‘uit de toon’: het is beduidend minder ambigu, minder hermetisch en het levert lang niet zoveel interpretatieproblemen en -mogelijkheden op.

Om een cirkel rond te maken: in het licht van het voorafgaande, zijn ook in *De pen op papier* deze dominanten terug te vinden. Het hele verhaal draait immers om een moment, een gebeurtenis die van een beslissend karakter is voor het gehele dichterschap en die zich plotseling voordoet (het avontuur dat ‘letterlijk binnen breekt’). Ook hier houdt de tekst op, wanneer het beslissend moment voorbij is en de dichter ‘ontwaakt’. Maar uit dit verhaal wordt duidelijk wat in 1926 voor Nijhoff de belangrijkste momenten van verandering zijn: die waarop de pen op het papier gezet wordt, waardoor er een moment van oponthoud ontstaat tussen verleden en toekomst. Het moment van maken, dat als het goed is een ommekeer teweegbrengt. Nauwelijks tien jaar later bevindt Nijhoff zich weer op de drempel van het onbekende, maar ditmaal is het niet de pen die het veroorzaakt, maar een wereld die aan de vooravond van een catastrofe staat.

[Relevante titels uit de bibliografie van de gehele bundel, pagina 149-153]

Achterberg, G.: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, 1972.

Akker, W.J. van den: ‘Gedachten of gedaanten; Arthur van Schendels *Fratilamur* en de literaire context’. In: *Literatuur* 1 (1984), nr. 2. p. 65-71.

Akker, W.J. van den: *Een dichter schreit niet; aspecten van M. Nijhoffs versexterne poetica*. Twee delen. Utrecht, [1985].

Akker, W.J. van den en G.J. Dorleijn: ‘Poetica en literatuurgeschiedschrijving’. In: *De nieuwe taalgids* 84 (1991). p. 508-526.

Akker, W.J. van den en G.J. Dorleijn: ‘Waar gaat Sebastiaan naar toe?; over M. Nijhoffs “Het veer”’. In: *De nieuwe taalgids* 85 (1992). p. 50-70.

Anbeek, T.: *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam, 1990.

Bloem, J.C.: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, 1981.

Bronzwaer, W.: 'T.S. Eliot en Igor Stravinsky; twee meesters van het modernisme'. In *T.S. Eliot; een Amerikaan in Europa*. Baarn, 1988. p. 88-110.
Bronzwaer, W.: 'Een verstrooid zelfportret; Nijhoffs "De wandelaar" en het modernisme'. In: *Dez.: Het eerste spoor; opstellen over literatuur en moderniteit*. Baarn, 1991. p. 106-119.

Calinescu, M.: *Five Faces of Modernity; Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, 1987.

Dorleijn, G.J.: *Terug naar de auteur; over de dichter M. Nijhoff*. Baarn, 1989.

Eyck, P.N. van: 'Nederlandsche poëzie; [recensie van *Vormen*]'. In: *De gids* 89 (1925), 1. p. 116-137.

Fokkema, D.W. en E. Ibsch: *Het Modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam, 1984.

Fokkema, D.W. en E. Ibsch: *Modernist Conjectures; a Mainstream in European Literature 1910-1940*. London, 1987.

Hellinga, W.Gs.: 'Verzen en vezels'. In: *Maatstaf* 5 (1957). p. 514-553.

Leopold, J.H.: *Verzamelde verzen*. Amsterdam, 1982.

Levie, S.: *Commerce 1924-1932; een internationaal modernistisch tijdschrift*. Nijmegen, 1988.

Mertens, A.: *Sluiproutes & dwaalwegen; aspecten van een liminale poëtica toegelicht aan de hand van het werk van Jacq Firmin Vogelaar*. Amsterdam, 1991.

Nijhoff, M.: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, 1990.

Nijhoff, M.: *Gedichten*. Historisch-kritische uitgave, verzorgd door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. 3 delen. Monumenta Literaria Neerlandica VII, 1-3. Amsterdam, 1993.

Quinones, R.J.: *Mapping Literary Modernism; Time and Development*. Princeton, 1985.

Roland Holst, A.: *Verzamelde werk; poëzie*. Amsterdam, 1981.

Sötemann, A.L.: "'Non-spectacular" Modernism; Martinus Nijhoff's poetry in its European context'. In: *Dez.: Over poetica en poëzie; een bundel beschouwingen samengesteld en ingeleid door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn*. Groningen, 1985. p. 19-37.

Eindnoten:

- 1 Voor een goed overzicht van de betekenis van het begrip modernisme in het buitenland zie Calinescu: *Five Faces of Modernity* . In de dissertatie die B. Albers momenteel voorbereidt, zal hij ingaan op het (verwarrende) gebruik van het begrip in de neerlandistiek.
- 2 Ik ben het niet eens met de stelling van Fokkema en Ibsch dat het modernisme een stroming is die zich beperkt tot het proza; voor de tegenargumentatie zie o.a. Van den Akker en Dorleijn: 'Poetica en literatuurgeschiedschrijving'.
- 3 Zie ook Bronzwaer: 'T.S. Eliot en Igor Stravinsky' en Levie: *Commerce* .
- 4 Quinones: *Mapping Literary Modernism* .
- 5 Ibidem. p. 167.
- 6 Ik ben overigens van mening dat het modernisme niet ophoudt na de Tweede Wereldoorlog.
- 7 Geciteerd uit Dorleijn: *Terug naar de auteur* . p. 49.
- 8 Dorleijn: *Terug naar de auteur* . p. 49.
- 9 Zie voor de grote hoeveelheid literair-historische typeringen van Nijhoff vooral Sötemann: "'Non-spectacular" Modernism' en Anbeek: *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur* . p. 134.
- 10 Brief aan Marsman van 17 september 1926.
- 11 Nijhoff: *Verzamelde gedichten* . p. 7.
- 12 Ibidem. p. 8.
- 13 Voor een modernistische lezing van *De wandelaar* zie ook Bronzwaer: 'Een verstrooid zelfportret'.
- 14 Brief aan Emmy van Lokhorst van 16 januari 1926; zie Nijhoff: *Gedichten* , dl. 2. p. 158.
- 15 Brief van 17 december 1924; zie Nijhoff: *Gedichten* , dl. 2. p. 158.
- 16 Brief van 28 december 1924; zie Nijhoff: *Gedichten* , dl. 2. p. 159.
- 17 Voor de tekst van Nijhoffs brief en Van Eycks antwoord zie Hellinga: 'Verzen en vezels' en Nijhoff: *Gedichten* , dl. 2. p. 159-169.
- 18 Van Eyck: 'Nederlandsche poëzie', p. 137.
- 19 Nijhoff: *Verzamelde gedichten* . p. 112.
- 20 Ibidem. p. 133.
- 21 Brief van 28 december 1924; zie Nijhoff: *Gedichten* , dl. 2. p. 159.
- 22 Ik verwijs hiervoor naar Van den Akker: *Een dichter schreit niet* en Dorleijn: *Terug naar de auteur* , dat met name over deze periode rond *Vormen* gaat.
- 23 Nijhoff: *Verzamelde gedichten* . p. 151.
- 24 Brief van 25 mei 1927; geciteerd in Van den Akker: 'Gedachten of gedaanten' . p. 71.
- 25 Achterberg: 'Verzoendag'. In: Dez.: *Verzamelde gedichten* . p. 727.
- 26 Voor een uitgebreidere vergelijking tussen *De pen op papier* en *De afspraak* zie Van den Akker: 'Gedachten of gedaanten'.
- 27 Leopold: 'Regen'. In: Dez.: *Verzamelde verzen* , p. 90.
- 28 Bloem: 'Vroege voorjaarsavond'. In: Dez.: *Verzamelde gedichten* , p. 157.
- 29 Roland Holst: 'De eenzelve'. In: Dez.: *Verzamelde werk; poëzie* . p. 285.
- 30 In: *Verzamelde gedichten* . p. 199.
- 31 Ik ontleen de term 'liminale poetica' aan de studie van Mertens: *Sluiproutes & dwaalwegen* .
- 32 In: *Verzamelde gedichten* . p. 153.
- 33 Ibidem. p. 116.
- 34 Ibidem. p. 211.
- 35 Zie in dit verband ook de opmerking van Dorleijn: 'Maar er is alleen de wens, het streven, het proces, het van hieruit. Of het doel bereikt wordt, of het doel zelfs maar bestaat, blijft onzeker.' (*Terug naar de auteur* . p. 20.)
- 36 In: *Verzamelde gedichten* . p. 19.
- 37 Zie hierover uitvoeriger Van den Akker en Dorleijn: 'Waar gaat Sebastiaan naar toe?'
- 38 In: *Verzamelde gedichten* . p. 211.