

# Varianten bij Achterberg. Deel 2. De commentaar

**R.L.K. Fokkema**

## **bron**

R.L.K. Fokkema, *Varianten bij Achterberg. Deel 2. De commentaar*. Em. Querido's Uitgeverij,  
Amsterdam 1973

Zie voor verantwoording: [http://www.dbnl.org/tekst/fokk008vari02\\_01/colofon.php](http://www.dbnl.org/tekst/fokk008vari02_01/colofon.php)

© 2012 dbnl / erven R.L.K. Fokkema



Aan de nagedachtenis van mijn vader

## **Inleiding**

The analysis of a modern author's linguistic habits by studying the changes made in different printings of his books is still a rare pursuit, but interesting results may follow.

FREDSON BOWERS<sup>1</sup>

Bij een modern dichter als Gerrit Achterberg, van wie ik het variantenmateriaal in Deel I heb gepresenteerd, heeft variantenonderzoek vanzelfsprekend een ander doel dan bij auteurs van wie geen geautoriseerde teksten beschikbaar zijn. In de oudere filologie - het zij hier kort gememoreerd<sup>1</sup> - tracht men uit de *verwordings*geschiedenis van een tekst, die blijken kan uit apografen en ook uit contemporaine en niet-contemporaine drukken, de verloren gegane redactie ervan bij benadering te reconstrueren. Bij deze tekstkritiek heeft de *apparatus criticus* geen zelfstandige waarde; zijn functie is de keuze van de geëditteerde tekst te rechtvaardigen. Hij vormt een vergaarbak van de door de editeur naar herkomst en kwaliteit verworpen varianten, die het lot van de ‘oorspronkelijke’ lezing weerspiegelen.

In de nieuwere filologie is het variantenonderzoek niet retrospectief, maar prospectief. Voorzover de wordingsgeschiedenis van een tekst uit manuscripten of drukken te achterhalen valt, tracht de huidige tekstkritiek te laten zien hoe de definitieve lezing is geconstrueerd. Deze doelstelling heeft vooral geleid tot beschouwingen over manuscriptvarianten en ofschoon het hier alleen zal gaan over drukvarianten bij Achterberg, verdienen zij hier toch aandacht, aangezien zij ook het onderzoek van de drukgeschiedenis kunnen rechtvaardigen, indien het al een rechtvaardiging behoeven zou.

Uit een aantal beschouwingen over varianten blijkt dat men twee stromingen kan onderscheiden in het moderne variantenonderzoek met verschillende doelstellingen: de genetische en de structurele. Genetische studies van varianten richten zich op het achterhalen van het produktieproces, het zichtbare deel van de vers-making, ‘the poet at work’, of zelfs op het verkrijgen van inzicht in het niet-zichtbare deel van de vers-making, het creatieve proces. Volgens de andere groep van variantenonderzoekers is variantenonderzoek gericht op structuuronderzoek: varianten vestigen de aandacht op bepaalde structuuraspecten van het gedicht. Beide stromingen, die niet los van elkaar staan, verdienen nadere bespreking.

Het inzicht in de zelfstandige waarde van variantenmateriaal werd, bij mijn weten, voor het eerst in 1905 geformuleerd toen Seuffert schreef dat een modern apparaat niet werd ingericht ter mededeling van ‘Lesarten verschiedener Handschriften und Drucke zur Gewinnung des echten oder reinsten Textes’<sup>2</sup>, maar ter uitbeelding van de ‘Fort- und Umbildung des Textes’.<sup>3</sup> Het is vervolgens Witkowski geweest die in 1924 van het moderne variantenapparaat verlangde dat het een ‘Einblick in die Werkstatt des Autors’ zou verschaffen.<sup>4</sup>

Backmann viel hem in datzelfde jaar bij; maar, wellicht uit reactie tegen de onderschatting ervan in het verleden, overschatte hij weer het belang van een variantenapparaat, voorzover naar zijn mening: ‘der handschriftliche Nachlass eines Dichters stets wertvoller ist als die letzten blossen Reindrucke seiner Werke [...], vor allem, weil das lebendige Werden stets tiefere Blicke tun lässt als das Gewordene, Erstarre.’<sup>1</sup> Niettemin ligt zijn principe ‘die Art und den Ort der Änderungen in den Hss so genau anzugeben, dass der Benützer in der Lage ist, die Handschrift zu rekonstruieren’, ten grondslag aan Hans Zeller's historisch-kritische uitgave van Conrad Ferdinand Meyer.<sup>2</sup> De Duitse editoren, die met typografische middelen teksten-in-wording willen presenteren, gaan er van uit dat deze presentatie de gebruiker inzicht zal verschaffen in het productieproces van gevormde teksten.

Hellinga is vooral geïnteresseerd in dit neo-filologische aspect, als hij schrijft: ‘De tegenwoordige tekstkritiek [...] tracht zo ver mogelijk door te dringen in de geschiedenis van de tekst. Zij tracht in de handschriften uit elke beweging van de pen op het papier-die deze maakte of zelfs... niet maakte, de gang van vers-making en vormgeving te achterhalen [...].’<sup>3</sup> Van de *Rijmkladboeken* van P.C. Hooft zegt Smit dat zij waardevol materiaal opleveren ‘voor ons inzicht in het dichterschap en de werkmethode van Hooft’<sup>4</sup>, en Zaalberg: ‘We zien er Hooft echt bezig.’<sup>5</sup> Ook Scheibe<sup>6</sup> en Kayser<sup>7</sup> zijn van mening dat varianten een blik in de werkplaats van de dichter verschaffen, terwijl Wellek en Warren, voorzichtig, opmerken: ‘A study of variants seems to permit glimpses into an author's workshop.’<sup>8</sup>

Sommige onderzoekers van manuscriptologisch materiaal gaan, zoals gezegd, een stap verder en poneren dat bestudering ervan leidt tot relevante inzichten in het creatieve proces. Vermeeren, die de manuscripten van drie gedichten van Constantijn Huygens onderzocht heeft, merkt op: ‘Wat wij hier doen is over de schouders van de schrijvende Constanter heen kijken; een onbescheiden handelwijze, slechts ten halve verontschuldigd door de bekentenis dat nieuwsgierigheid ons bedrijf is. De andere helft der verontschuldiging ligt echter daarin, dat ons juist door deze handelwijze een deel van het creatieproces geopenbaard wordt; winst zo groot dat zij alle terughouding in dezen veroordeelt.’<sup>9</sup> Iets dergelijks zegt Hildick: ‘For to read the work of an author in manuscript or corrected proof or typescript with all its alterations, is to have a share-small, perhaps, but infinitely instructive-in the creative art. One looks over the author's shoulder.’<sup>10</sup>

Niet alleen de structuralisten staan sceptisch tegenover deze verwachting, er zijn ook genetica die deze scepsis delen. Illustratief is wat Charles D. Abbott, bibliothecaris van de Lockwood Memorial Library van de Universiteit van Buffalo, vertelt in de *Introduction tot Poets at work*. Het voornaamste motief voor het aanleggen van een collectie ‘worksheets’ van moderne dichters is zijn verwachting dat manuscripten een tipje van de sluier van het creatieproces zouden oplichten: ‘We needed manuscripts if we were to help the scholar in his struggle to penetrate towards the core of the puzzle; if our project were to assist in the pushing back of the barriers that obstruct knowledge; if the beam of light were to be turned full upon *l'action qui fait*. [...] Even if the nebulous inception of a poem should not be captured, the cerebral agitation that precedes the first act of writing, how vividly worksheets might unfold the course of labor, growth and change. [...] Without them there was no remotest prospect of moving closer towards the heart of the poem's mystery.’<sup>1</sup>

Zo ook Curtis B. Bradford die in zijn genetische studie *Yeats at work* schrijft: ‘My own feeling is that such [manuscript] studies have often disappointed their readers and sometimes even their writers. If we come to them with any expectations that they will once for all dispel the mystery surrounding the creative process, we are bound to be disappointed, for no manuscript can provide a record of the internal or mental aspect of creation. [...] After studying a run of manuscript, even though it be complete, the mystery of creation remains a mystery still: the Heavens have not opened and no doves have descended. Many aspects of the creative process will remain forever unknowable.’<sup>2</sup>

Ook Abbott concludeert in *Poets at work* daartoe, maar manuscripten zijn niet geheel waardeloos vanwege hun latente informatie: ‘And if there can be no ultimate vision into the secret springs of creative thought, than at least we can learn, from these materials, more than we have known before of the overt techniques of poetic communication.’<sup>3</sup>

Hoewel Donkersloot gelijk heeft dat er ‘van iedere tekst een creatieproces en een productieproces is en dat een met beide rekening houdende uitbreiding van de kenmiddelen van de tekst wel zeer belangrijk is’<sup>4</sup>, toch is het, zo luidt mijn slotsom, zeer dubieus of genetisch onderzoek wel inzicht verschaffen kan in het scheppingsproces. Wel kan het iets meedelen over het produktieproces. Het produktieproces verschaft enig inzicht in de werkwijze van de dichter en in het ontstaan van het kunstwerk op papier. Als variantenlezer ontmoet men, zo is mijn mening, niet de scheppende

dichter, maar leest men wel het resultaat van scheppende arbeid. Tussen de schepper en zijn schepping blijft een kloof die genetische studies niet kunnen overbruggen: ‘Joyce's incessant revisions present a clear record of his evolving artistic aims, as well as incidental clues to the meaning of specific passages; and in the case of *Finnegans Wake* the early drafts are often the best running commentary on the finished work. But somehow the controlling design that I sought eluded me, and I have long since relinquished the comforting belief that access to an author's workshop provides insights of greater authority than those produced by other kinds of criticism. The irreducible gap between the creator and his creation faces one at every turn. Indeed it now seems to me that the controlling design - the “figure in the carpet” - lies always in plain view, not in the dark corners explored by the genetic or biographical critic’, schrijft A. Walton Litz.<sup>1</sup>

Door bestudering van het productieproces wordt men tenslotte gewaar dat vormproblemen zich ook bij scheppende kunstenaars voordoen en dat het schrijven van b.v. poëzie geen automatische handeling is, maar (vaak moeizame) arbeid, zoals schrijven in het algemeen trouwens een worsteling met het vormprobleem is.<sup>2</sup> Niet ten onrechte schrijft Hildick: ‘One discovers the absurdity of the still widely held notion that, with Inspiration at the tap, the words emerge in a smooth, unbroken flow, and one appreciates more the need for “hard, hard work”.’<sup>3</sup>

Nu van Gerrit Achterberg geen manuscriptologisch materiaal voor onderzoek beschikbaar is, verschaft het variantenmateriaal bij hem in de eerste plaats een inzicht in de drukgeschiedenis van zijn gedichten, zoals ik in Deel I al opmerkte.<sup>4</sup> Daardoor blijft het inzicht in zijn werkmethode beperkter dan wanneer ons van alle gedichten een zo volledig mogelijke tekst- en wordingsgeschiedenis ten dienste zou staan.<sup>5</sup> In Deel I heb ik de drukgeschiedenis van Achterbergs gedichten, zo volledig als mij mogelijk was, gegeven.

Hellinga heeft terecht opgemerkt dat ‘varianten noteren zonder meer altijd een triest bedrijf [is].’<sup>6</sup> Als Deel I niet gelijk wil staan met ‘het verzamelen van lucifersdoosjes’<sup>7</sup>, dan zal Deel II het bedrijf des lezers moeten omvatten: ‘Nu is het lezen van varianten iets minder moeilijk dan velen denken onder de weinigen die werkelijk lezen. Ook in dit geval wordt alleen gevraagd dat men aandachtig kennisneemt van datgene wat in taalgebruik wordt aangeboden, dat men zich niet haast en niet oordeelt (laat staan veroordeelt), maar tracht te begrijpen. Dat is nu eenmaal het bedrijf

des lezers', zegt Hellinga.<sup>1</sup> Dit is dan ook de vraagstelling van Deel II van *Varianten bij Achterberg*: Hoe begrijpen wij de varianten van Achterberg?

Met deze vraagstelling wil ik recht doen aan de tweede opvatting die er over de waarde van variantenmateriaal van een dichter bestaat. Mukařovský heeft opgemerkt dat auteursvarianten een effectief hulpmiddel betekenen 'bei der Suche nach den Strukturprinzipien [...], die den Stil eines Dichters bestimmen. Denn in den Verbesserungen und Veränderungen im Text kommen diese Prinzipien als aktive Tendenzen, die die Richtung der Verbesserungen angeben, viel deutlicher zum Ausdruck als im fertigen, abgeschlossenen Werk, wo sie sich in latentem und statischem Zustand befinden.'<sup>2</sup> De opmerking van Backmann dat 'das lebendige Werden stets tiefere Blicke tun lässt als das Gewordene, Erstarrte'<sup>3</sup>, krijgt bij Mukařovský aldus een onverwachte echo en een structureel perspectief.

Karl Maurer stelt het genetisch onderzoek eveneens in dit perspectief, wanneer hij schrijft: 'Und wenn die Beschäftigung mit den Autorvarianten dem Leser ein ungebührliches Mass an Anteilnahme am Produktionsvorgang abzuverlangen scheint, so entschädigt sie ihn doch durch Einblicke in Organisation und Tendenz des Werks, die ihm sonst vielleicht verschlossen blieben [...]'<sup>4</sup>.

Het standpunt dat de auteursvariant als structuursignaal ziet, verdient nadere bespreking. Immers, wie de structuur van een gedicht wil analyseren, heeft daarvoor geen auteursvarianten nodig. Hij kan ook zelf varianten maken die als contrastmateriaal dienst kunnen doen om bepaalde effecten in het gedicht te leren kennen<sup>5</sup>, of te doen kennen<sup>6</sup>, of om de kwaliteit van de definitieve tekst in het licht te stellen.<sup>7</sup> Auteursvarianten en zelfgemaakte varianten staan zodoende op één lijn: 'Man kann die Varianten auch als ein stilistisches Experiment sui generis begreifen, das sich von ähnlichen Operationen des Austauschs zweier Versionen, wie sie der Forscher nicht selten im Lauf einer Untersuchung vornimmt, "nur" [...] durch die Authentizität unterscheidet', zoals Miroslav Červenka heeft opgemerkt.<sup>8</sup>

Weliswaar heeft Červenka een verschil tussen de zelfgemaakte variant en de auteursvariant aangestipt, maar ook hij doet m.i. nog te kort aan de eigensoortigheid van de auteursvariant. Die ontleent zijn eigensoortigheid hieraan dat hij, in tegenstelling tot de arbitraire substitutie van zelfgemaakte varianten, een blijvende ingreep betekent in een structuur waarvan we aannemen dat zij een eenheid is, die geen ingrepen gedooft. Dit doet zich nu a fortiori gelden wanneer geautoriseerde varianten opduiken uit



een drukgeschiedenis. Dat er bij het productieproces zich varianten voordoen, is niet opmerkelijk - ‘poems do not happen; they are made’<sup>1</sup>, verrassend is het dat de werkhypothese ‘het gedicht is een eenheid’<sup>2</sup> op losse schroeven lijkt te komen staan wanneer er varianten in een bestaande structuur blijken aangebracht. De coherentie van het gedicht is gebleken niet zo consistent te zijn of de dichter gevoelde behoefte haar te veranderen of te versterken. Teneinde de werkhypothese te handhaven moet men zeggen dat een variant een nieuw gedicht oplevert, dat opnieuw getoetst dient te worden aan de werkhypothese. Wellek en Warren gaan nog verder en zeggen dat varianten ‘do not belong to the work of art’<sup>3</sup>.

Ofschoon het ongetwijfeld juist is dat ‘een variant niet minder deel uit[maakt] van zijn context als andere momenten’<sup>4</sup>, betekent dit niet dat de variant niet tijdelijk geïsoleerd zou mogen worden uit de structuur waarin hij is geïntegreerd, zoals toch ieder ander moment eruit kan worden geïsoleerd. Geen enkel gedicht bevat immers varianten, tenzij men ze op het spoor komt door tekstvergelijking. Het is ook een enigszins irrealistische eis van de immanente benadering van het kunstwerk, nl. ‘für den Leser sei jeweils nur die *eine* Version da, nur sie sei “wirkungsästhetisch” relevant’<sup>5</sup>, want ‘Die [...] Behauptung trifft spätestens seit der Einführung des Buchdrucks nicht mehr uneingeschränkt zu - der Leser vergleicht durchaus, sobald sich ihm die Möglichkeit bietet.’<sup>6</sup>

Dit alles houdt in dat men door van varianten te spreken, de variant als zodanig al isoleert. Daar is ook niets op tegen; in de praktijk van de analyse isoleert men, weliswaar noodgedwongen, ieder vormconstituerend moment. Men kan immers niet de eenheid die het gedicht verondersteld wordt te zijn, beschrijven, indien men niet bepaalde momenten in de structuur ervan onderkent.<sup>7</sup> Zo bezien valt de variant wel degelijk als structuursignaal te beschouwen, mits men het verband waarin hij voorkomt niet uit het oog verliest. Dat wil zeggen dat bestudering van varianten altijd geschieden moet tegen de achtergrond van de context, m.a.w. er wel van onderscheiden, maar niet er van gescheiden: ‘die Beschäftigung mit den kleinen Einheiten eines Textes [wird] vom Wesen der Struktur her gefordert, da die Strukturprinzipien selber nur aus den wechselseitigen Beziehungen der einzelnen Elemente des Werkes erhellen. In diesem Zusammenhang spielt die Variante eine wichtige Rolle, da sie als Eingriff in bestehende Beziehungen die Strukturprinzipien entweder verdeutlicht oder gar verändert.’<sup>8</sup>

De vraag is nog blijven liggen of een variant een totaal nieuw gedicht

maakt of dat de afwijkende teksten nog enige relatie tot elkaar behouden. Nu staat het zo dat men bij het zoeken naar varianten nooit twee totaal verschillende gedichten met elkaar vergelijkt; extreem gesteld: men vergelijkt niet een gedicht van A. Roland Holst met één van Gerrit Achterberg om varianten in een gedicht van de laatste te ontdekken. Dit betekent dat men er van uitgaat dat twee of meer afwijkende drukken van éénzelfde dichter iets met elkaar gemeen hebben, ook al beseft men met Lulofs dat in principe ‘in één taal een feit maar op één manier kan worden aangeboden.’<sup>1</sup> Of in de woorden van d'Oliveira: ‘wie met andere woorden hetzelfde wil uitdrukken, drukt iets anders uit’.<sup>2</sup> Ten aanzien van dit principe lopen theorie en praktijk echter dusdanig uiteen dat de conclusie als zouden twee afwijkende drukken niet met elkaar vergeleken kunnen worden, op zijn minst voorbarig is. Lulofs en d'Oliveira roepen het inzicht dat theorie en praktijk in dit opzicht niet stroken, zelf al op: De een noemt de variant ‘een “entree” tot een bepaald taalgebruiksmoment’<sup>3</sup>, de ander vindt de variant ‘in zijn gedaante van startmotor nog het nuttigst’<sup>4</sup>. Ik meen dat Lulofs en d'Oliveira hier hetzelfde bedoelen, al gebruikt dan de een ‘entree’, de ander ‘startmotor’ als kenschetsing van de heuristische waarde van de variant. Hier staat m.a.w. één inhoud in relatie tot twee vormen van taalgebruik, waardoor men is genoodzaakt om, mét Stutterheim, de vaststelling ‘één vorm één inhoud’ aldus te nuanceren: ‘zij die menen, dat men inderdaad op verschillende wijze precies hetzelfde kan zeggen, hebben ongelijk. Maar zij die van de overeenkomsten tussen de inhoud en principieel abstraheren, komen er evenmin.’<sup>5</sup>

Het lijkt mij hierom noodzakelijk in het algemeen twee typen van varianten te onderscheiden. Er bestaan bij Achterberg varianten die een nieuwe redactie van een gegeven gedicht ten gevolge hebben, en varianten die een nieuwe versie doen ontstaan. Onder nieuwe redactie versta ik dan: een gedicht dat in bepaald(e) opzicht(en) gecorrigeerd is zonder dat de intentie ervan ten opzichte van de vroegere redactie een wijziging heeft ondergaan; onder nieuwe versie: een gedicht dat dusdanig is veranderd dat de intentie wel gewijzigd is. In het laatste geval zou men, met Hellinga, kunnen zeggen: ‘Dat is dus nauwelijks meer variëren: dat is het omgooien van de ganze vers-bedoeling!’<sup>6</sup> Als er sprake is van een dergelijke verandering kan men met recht spreken van versies, van twee verschillende gedichten die als ‘varianties op een thema’<sup>7</sup> aan elkaar gerelateerd kunnen zijn op een manier zoals Achterberg eenmaal een titel als *Microben (variant)* heeft gebruikt.<sup>8</sup>

In het geval dat varianten correcties zijn, kan men weliswaar de twee verschillende redacties niet hetzelfde gedicht noemen, maar ook niet beweren dat de redacties twee totaal verschillende gedichten vertegenwoordigen. Men heeft dan niet te maken met een ander gedicht, maar met, naar een term van Hellinga<sup>1</sup>, een hoger in de vorm opgevoerd gedicht.

Deze verdeling der varianten in correcties en veranderingen die tot een nieuwe versie voeren, kan uiteraard pas na zorgvuldige analyse en interpretatie tot stand komen. Wel correspondeert zij met de *Colofon* van de *Verzamelde gedichten* van Achterberg: ‘De verandering en de correctie in de tekst van de gedichten geschieden naar aanwijzingen, gevonden in de nalatenschap van de dichter.’<sup>2</sup> Zoals ik reeds opmerkte<sup>3</sup>, betreft de verandering de omwerking van *De wil der wegen*, dat dus een nieuwe versie is van een oorspronkelijk gedicht met deze titel; de correcties betreffen varianten die leiden tot een nieuwe redactie van een gedicht óf toch tot een nieuwe versie.<sup>4</sup>

In principe heeft Hellinga dus gelijk, wanneer hij stelt: ‘Een andere vorm. Een ander gedicht.’<sup>5</sup> Maar consequent geredeneerd opent deze uitlating een breed perspectief voor dichters die worstelen met het vormprobleem: één verandering in een gevormd gedicht en zij hebben een ander gedicht, er nog van afgezien dat het begrip plagiaat discutabel wordt: dichters behoeven slechts een variant aan te brengen in andermans verzen en zij hebben zelf weer een gedicht. Dat dichters op deze wijze hun oeuvre niet opbouwen, is er een aanwijzing voor dat: *a.* varianten voor de dichter verbeteringen plegen te zijn; *b.* een gevormd gedicht verrassenderwijs op elk moment tot een zich-vormend-gedicht, tot tekst-in-wording kan worden; en *c.* varianten niet altijd voortkomen uit het experiment met de taal, zoals bij Nijhoff en Valéry het geval zou kunnen zijn.<sup>6</sup>

Het lijkt erop dat Achterberg, gezien zijn visie op zijn poëzie, het variëren wel degelijk zag ‘als poging tot verbeteren om het volmaakte vers dat ergens bijna-grijpbaar ongrijpbaar zou bestaan, na te streven’, een opvatting waarover Hellinga nogal laatdunkend spreekt.<sup>7</sup> In weerwil van zijn opvatting dat één variant het gegeven gedicht tot een nieuw gedicht maakt, is ook d'Oliveira die mening toegedaan: ‘Mogelijk is voor Achterberg zelf zijn poëzie inderdaad het middel geweest waarmee hij zijn doel, te communiceren met de gestorven geliefde, heeft willen bereiken; misschien zelfs heeft hij geloofd dat dit mogelijk was. Biografische gegevens wijzen in die richting. Het is bekend dat hij vrij lang aan zijn gedichten bleef sleutelen; herlezen deed hij eigenlijk niet, behalve om verbeteringen

aan te brengen [...]: de u-figuur die hij in zijn gedichten opnam, moest een tastbare tegenhanger in de werkelijkheid oproepen. Het omwerken van zijn gedichten zal dan ook alleen tot doel hebben gehad er betere werktuigen van te maken, het resultaat dichters bij te brengen.<sup>1</sup>

Voor de opvatting dat bij Achterberg de worsteling met het vormprobleem verbetering van het gedicht ten doel had, spreekt ook het feit dat bij hem, zoals trouwens bij alle dichters, nieuwe versies en andere redacties de vroegere bij een nieuwe druk der gedichten vervangen. Met andere woorden: Achterberg heeft van de gerevideerde gedichten telkens het laatste stadium voor publikatie goed bevonden.<sup>2</sup> Dit in tegenstelling tot de versies van *Microben*, die hun zelfstandige publikatie verkrijgen en ongewijzigd behouden. Hier heeft Achterberg bewust een alternatieve tekst gemaakt, terwijl hij zijn revisies niet als alternatief zag, maar als verbetering, althans verandering van een vroeger stadium. Dit blijkt in ieder geval ook uit de uitlatingen van hem zelf over het schrijven van poëzie.<sup>3</sup>

Ook al is de lezer bereid met de dichter te veronderstellen dat de latere tekst de betere is, de veronderstelling behoeft hij niet altijd te onderschrijven.<sup>4</sup> Welke en Warren hebben stellig gelijk wanneer zij opmerken dat varianten attenderen op de kwaliteiten van de definitieve tekst.<sup>5</sup> Daar dit niet betekent dat de laatste redactie of versie ook de beste is, actualiseren varianten naar beide richtingen. Dat wil zeggen dat zij zowel de kwaliteiten van een vroeger stadium als die van een later in het licht kunnen stellen. Dit kan tot gevolg hebben dat een varianteneditie de dichter tegen zichzelf in bescherming neemt, wanneer hij, om welke redenen dan ook, in de *ultima manus* de voorkeur heeft gegeven aan de latere tekst boven de vroegere. Een varianteneditie geeft, kortom, niet het laatste woord aan de *ultima manus*.<sup>6</sup>

Variantenmateriaal vormt op deze manier geautoriseerd contrastmateriaal: ‘Surely the variant reading, the fumbled and rejected inspiration, makes a convenient enough focus on the actual reading. We suppose that the poet did improve his composition, and usually he did. So if word A is worse, *why* is word B better, or best? Comparison opens inquiry, promotes realization’, zegt Wimsatt.<sup>7</sup>

Uit het bovenstaande blijkt dat het genetisch aspect van variantenonderzoek dient opgenomen te worden in de structuuranalyse en dat de vraagstelling: Hoe begrijpen wij de varianten bij Achterberg?, moet gesplitst worden in de vragen waar varianten correcties, ‘redactioneel’, zijn en waar zij veranderingen, ‘versioneel’, zijn. Auteursvarianten kunnen m.a.w. op-

merkzaam maken op defecten en effecten, waarmee zij tot structuursignaal zijn geworden.

Wanneer men intussen de variantenstudies van bijvoorbeeld Walch<sup>1</sup>, Beach<sup>2</sup> en Bradford<sup>3</sup> op een methode van onderzoek nagaat, dan blijkt die empirisch te zijn en gelijkenis te vertonen met de methode die Wolfgang Kayser in *Das sprachliche Kunstwerk* beschrijft. De varianten worden gerubriceerd naar de categorie ‘die für die Änderung mutmasslich ausschlaggebend war (Konzentrierung, Rhythmus, Klang, Variation, grössere Anschaulichkeit u.ä.). Auf diese Art ordnen sich die vielen Beispiele jeder Schicht in wenige Gruppen. [...] Darauf beginnt die Untersuchung jeder Gruppe. Denn es genügt ja nicht festzustellen, dass klangliches Gefühl die Änderung bewirkte, sondern es muss versucht werden, das klangliche Empfinden des Autors genauer zu bestimmen, ebenso sein rhythmisches Empfinden u.s.f. *Soweit es nur angeht, muss dann aus den verschiedenen Gruppen die einheitliche, gemeinsame Haltung erschlossen werden, die hinter ihnen steht. Damit ist dann die Grundlage gegeben, die die Nachzeichnung der Entwicklung des Autors erlaubt.* Dass es auf jeder Stufe Fälle geben wird, die sich der Einordnung in eine grössere Gruppe widersetzen, ja die den ermittelten Kategorien widersprechen, ist kein Anlass zur Besorgnis. Der Untersuchende sollte darauf verzichten, sie mit Gewalt einer der Kategorien unterzuordnen, wie er überhaupt die Ausdeutung mit grösster Beweglichkeit und Schmiegsamkeit vornehmen muss. Fast lässt sich sagen: je mehr isolierte oder gar widersprekende Beispiele er findet, desto besser, das heisst desto mehr darf er annehmen, seinem Thema adäquat gearbeitet zu haben. *Denn schliesslich ist die Umarbeitung die ein Künstler an seinem Werk vornimmt, kein mechanischer Prozess, der genau berechnet werden kann. Das Ziel der Untersuchung ist erreicht, wenn es gelingt, die einheitliche Haltung zu ermitteln, die hinter den Änderungen jeder Stufe steht.*<sup>74</sup>

Uit het lange citaat, waarin ik de meest relevante opmerkingen gecursiveerd heb, blijkt dat een variantenstudie in deze zin opgevat en zo systematisch als is geschetst, altijd een approximatieve studie is, daar de rubriceringen gebaseerd worden op het convergentie-principe. De juistheid van de uitkomsten van dergelijke onderzoeken hangt af van de mate waarin de deelluitkomsten der interpretaties een bepaalde richting wijzen, convergeren. De rubriceringen volgen m.a.w. uit het variantenmateriaal zelf. Op grond van convergentie en niet op grond van falsifieerbaarheid hebben, naar ik aanneem, aldus Walch, Kalff<sup>5</sup>, Greebe<sup>6</sup>, Kamphuis<sup>7</sup>, Beach en Bradford de onderzochte varianten gerubriceerd in verschillende cate-

gorieën. Ik heb in Deel II gedeeltelijk de methode van Kayser toegepast op woord- en regelvarianten bij Achterberg en ook mijn rubriceringen zijn gegrond op convergentie en niet op falsifieerbaarheid der afzonderlijke conclusies. Overigens ben ik van oordeel dat de rubricering der varianten ondergeschikt behoort te zijn aan het begrip ervoor, zodat de ordening der varianten in verschillende rubrieken meer globaal is dan speciaal, hetgeen al blijken kan uit de titels der volgende vijfhoofdstukken. De uniciteit van elke variant komt dan ook pas tot uiting in deelbesprekingen.

Bij mijn onderzoek van deze varianten heeft zich gaandeweg een ontwikkeling voorgedaan. In eerste instantie heb ik de woord- en regelvarianten gesorteerd op vermoedelijk veranderingsmotief en beoogd effect, zoals ‘metrum’, ‘eenheid’, ‘concretisering’, ‘veralgemening’. In de loop van het onderzoek verschoven telkens varianten van de ene naar de andere rubriek, omdat zij niet onder één noemer te brengen waren, of omdat ik een hoofdmoment in de variant later weer ondergeschikt achtte aan een ander moment erin. Langzamerhand ontstond het inzicht dat sommige varianten onmogelijk precies te verklaren waren, en dat van andere met een aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid het motief wel te bepalen was.

Ik realiseerde mij overigens dat het waarom der varianten vrijwel onachterhaalbaar was, wanneer alle varianten zouden zijn ontstaan op een wijze, als door Achterberg als volgt uiteengezet: ‘Neem nu het vers *Aquarium*: “Al dreunen straaljagers over, / zij worden geen haarbreed verschoven.” Ik ga hier dus uit van de Fraunhoferse lijnen, waarin de substantie van het licht wordt uitgedrukt. Het woord Fraunhofen doet me denken aan fronsen, rimpelen, en zo kom ik hier op niet rimpelen, niet verschuiven. Dit is de manier waarop ik exacte wetenschappelijke woorden toepas.’<sup>1</sup>

Het zal duidelijk zijn dat geen onderzoeker van Achterbergs poëzie zonder deze informatie iets zou begrijpen van de herschrijving van: ‘Al dreunen straaljagers over, / zij vallen nimmer voorover [.]’ tot: ‘Al dreunen straaljagers over, / zij worden geen haarbreed verschoven.’

Aan de andere kant bestond er deze uitlating van Achterberg: ‘Marja was een keer hier. Hij wees me erop dat in een bundel ergens drie lettergrepen ontbraken. Ik wist het zelf ook. Het waren drie gaatjes waar hij spijkers in sloeg. Het is prettig als je gedichten met een zo technische aandacht gelezen worden.’<sup>2</sup>

Door eigen ondervinding en door de uitspraken van Achterberg zelf ben ik er in tweede instantie toe overgegaan de varianten te verdelen in twee typen. Dat deze verdeling bleek te corresponderen met het al eerder

gemaakte onderscheid in correcties en veranderingen, was een gelukkige bijkomstigheid. Wanneer nl. van varianten niet altijd een verklaring gegeven kon worden, bleken zij vaak geleid te hebben tot een nieuwe versie. Van deze varianten is geen verklaring te geven, tenzij het effect der varianten, dat wel bepaalbaar is, ook voor de dichter het doorslaggevende motief is geweest een nieuwe versie te schrijven. In ieder geval dienden deze varianten vaak als structuursignaal. Wat de correcties betreft, van deze varianten kon wel met een aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid een verklaring gegeven worden. Anders dan de veranderingen die op effecten attendeerden, maakten de correcties attent op defecten.

Met de boven geciteerde uitlating van Achterberg over zijn metrum hangt deze veronderstelling van Paul Rodenko samen: ‘Er zijn ongetwijfeld een aantal varianten aan te wijzen die alleen maar bedoeld zijn als technische verbeteringen (het gelijkschakelen van een aantal versvoeten bijvoorbeeld) [...]’<sup>1</sup> Wat Rodenko hier verbeteringen noemt, noem ik dus correcties. Deze varianten behandel ik in Hoofdstuk I, Corrigerende varianten, waarin ik, behalve de metrische, nog een aantal correcties heb ondergebracht, zoals stilistische correcties en verbetering van onnauwkeurige formulering.

De corrigerende varianten leiden in hun hoedanigheid van verbetering tot een nieuwe redactie van het gedicht. De nieuwe redactie vertegenwoordigt ten opzichte van de oude ten diepste niet hetzelfde gedicht, maar de redacties wijken ook niet zodanig van elkaar af, dat men zou moeten spreken van twee totaal verschillende gedichten. Het gedicht is ‘hoger in de vorm opgevoerd’. Ten aanzien van deze correcties doet zich de omstandigheid voor dat men door het variantenmateriaal op de ‘zwakke’ plekken in een gedicht geattendeerd kan worden. Althans ik ben op ‘incorrecte’ plaatsen alleen geattendeerd door de corrigerende dichter. Dit wettigt mijn reeds eerder uitgesproken mening dat varianten niet alleen op de definitieve tekst attenderen, maar ook een vroeger stadium ervan actualiseren.

Anderzijds attendeert de aanwezigheid van varianten ook op de afwezigheid ervan bij andere gedichten. De verklaring van de afwezigheid behoort niet tot variantenonderzoek; dit stelt wel de beperkingen ervan in het licht. Misschien kan men de aan- of afwezigheid van varianten begrijpen vanuit een gedachte die Anthonie Donker heeft uitgesproken in de *Verantwoording* van zijn bundel *De einder*: ‘[...] De veranderingen bleven tot het uiterste beperkt, zij zijn niet voortgekomen uit een, bezwaarlijk te verantwoorden, hervatting van het spel der verbeelding maar uit het stre-

ven om kennelijke inzinkingen en doffe plekken op te heffen, een herziening dus zoo strikt mogelijk in den geest van en als het ware uit de kern van het gedicht ondernomen. Soms moest de verandering achterwege blijven, doordat het gedicht geen wijziging verdroeg.’<sup>1</sup>

Als men zich als variantenlezer beperkt tot wat zich heeft voorgedaan aan correcties en veranderingen, dan moet ook de beantwoording van de academische vraag waarom Achterberg niet is overgegaan tot de veranderingen die hij van plan is geweest aan te brengen, achterwege blijven. Zo schrijft Middeldorp: ‘Wie de varianten in het werk van Achterberg nagaat, ontdekt dat de dichter in een tweede versie vaak biografische verwijzigingen [*sic*] en gebeurtenissen uit zijn omgeving verwijdert of verhult. Zo verdwijnen in een tweede versie vaak eigennamen. Achterberg vertelde mij indertijd, dat hij op dit punt nogal wat wijzigingen in vroegere gedichten wilde aanbrengen; hij noemde toen als voorbeeld het gedicht *Eelco (Hoonte)*. In dit vers zou dan bij voorbeeld in de eerste regel de eigennaam vervangen worden door “het gestorven kind”. Vergelijking van de twee versies van het gedicht naar aanleiding van de begrafenis van Nijhoff toont, dat de dichter in deze richting aan het werk was.’<sup>2</sup>

In Hoofdstuk II heb ik de Veralgemenende varianten ondergebracht. Daar zal ook blijken dat de term veralgemening maar ten dele opgaat en dat in bepaalde gevallen de varianten meer zijn dan verhullingen van biografismen. Deze varianten zijn waarschijnlijk uiteindelijk een gevolg van een buitentekstuele oorzaak. De ingetogenheid van Achterberg in biografische omstandigheden correspondeert nl. met een schroomvalligheid ten aanzien van anderen, die blijkt uit de varianten van *Kermesse d'été* en *Begrafenis op Westduin*.

Een tweetal varianten van *Kermesse d'été* had ik reeds ‘verklaard’ uit beleefdheidsoverwegingen van Achterberg jegens Maurits Mok (zie 3.1.30.), toen Mevrouw Achterberg mij vertelde dat Achterberg in *Begrafenis op Westduin* zijn houding jegens Martinus Nijhoff heeft willen corrigeren. De regel ‘De naam van Nijhoff had hem niets gezegd’ vond de dichter onwelvoeglijk, ook al werd de onbekendheid met Nijhoff dan toegeschreven aan een aanspreker (2.1.8.). De mededeling van Mevrouw Achterberg zou mij de moed hebben kunnen doen opgeven ooit nog naar één veranderingsmotief te speuren, ware het niet dat ik ten aanzien van *Kermesse d'été* reeds de beleefdheid van de dichter jegens zijn vriend in het geding had gebracht.

De formele zorgvuldigheid van Achterberg die uit de corrigerende va-



rianten en de veralgemeningen blijkt, vindt een complement in de materiële zorg voor de structuur van gedicht en bundel. In Hoofdstuk III heb ik de varianten samengebracht die de structuur van gedicht c.q. bundel betreffen. Ten aanzien van deze ‘consistentie-varianten’ geldt nu dat ik vaker het effect van de variant heb kunnen bepalen dan de beweegreden van de dichter. Dit betekent dat de titel van het hoofdstuk een interpreterende is: Ik heb aangenomen dat de varianten zijn aangebracht om de consistentie van gedicht c.q. bundel te bevorderen, daar de varianten een groter samenhang te weeg brengen. Deze varianten attenderen op de grotere coherentie van de definitieve tekst, en zij actualiseren de coherentie van de vroegere. Met de term consistentie-varianten beweer ik dus niet dat aan de eerdere tekst coherentie ontbreekt, maar dat de varianten de wijze en mate van samenhang veranderen en vergroten; kortom, het gedicht consistentier maken.

Deze varianten zijn soms correcties te noemen, voorzover zij niet tot een nieuwe versie leiden, maar in geringe mate de consistentie bevorderen. Vaker echter voeren zij tot een nieuwe versie. Ook al heeft Achterberg zelf misschien gedacht zijn gedicht te verbeteren, hij heeft tegelijk ‘het spel der verbeelding’ hervat. Het is m.i. mogelijk deze situatie te vergelijken met wat H.C. ten Berge, in een dergelijk parket, heeft opgemerkt: ‘Men meent verbeteringen aan te brengen, waar in werkelijkheid de structuur van het hele gedicht op het spel staat.’<sup>1</sup>

In Hoofdstuk IV behandel ik de varianten van *Vergeetboek*. Daar de bundel door Achterberg een variantenbundel is genoemd<sup>2</sup>, kunnen aan *Vergeetboek* vragen gesteld worden die voortkomen uit de bevindingen van Hoofdstuk III. De varianten blijken de uitkomsten van het derde hoofdstuk te bevestigen. In veel gevallen sorteren de varianten van *Vergeetboek* dubbel consistentie-effect. Niet alleen hebben zij effect op de structuur van het afzonderlijke gedicht, maar ook op de structuur van de bundel.

Niet uit een *petitio principii* is het dat ik hier reeds deze conclusies, getrokken uit de deelbesprekingen der varianten en hun convergentie mededeel, maar ter wille van de presentatie. Om een mogelijke ontwikkeling in Achterbergs dichterschap al doende te signaleren heb ik daarom ook de gerevideerde gedichten binnen hun rubriek besproken naar hun geautoriseerde volgorde in de *Verzamelde gedichten*. Uit deze rangschikking blijkt dan dat Achterberg zijn oudste gedichten vooral heeft nagezien op formele onvolkomenheden, en dat hij zijn jongste gedichten vooral in structureel opzicht heeft bewerkt. Zo komen in overeenstemming hiermee onder de

varianten van *Vergeetboek* geen metrische correcties voor; kennelijk heeft Achterberg op een bepaald moment een zodanige vastheid in zijn metrische patronen aangebracht, dat die geen revisie meer behoeften.

Het is daarom ook niet verwonderlijk dat in Hoofdstuk V, waarin ik de varianten van *Blauwzuur* behandel, wel weer metrische correcties aanwijsbaar zijn. De gedichten stammen immers uit een periode waarin Achterberg nog niet die regelmatigheid in metrisch opzicht aanbracht, die kenmerkend is voor de gedichten van na 1946.<sup>1</sup> Overigens vormen de varianten van deze postume bundel toetsingsmateriaal voor de opgestelde rubriceringen.

De komende vijf hoofdstukken bevatten de deelbesprekingen der varianten. Daar iedere variant op zichzelf, en naar de verschillende momenten die hij bevat, dient beoordeeld te worden, vormen de rubrieken een globaal beeld van de gevonden structuursignalen. De indeling der varianten is geschied naar het hoofdmoment dat ik in de varianten heb vermogen te ontdekken na analyse en interpretatie van de variant.<sup>2</sup> Hoewel inzicht in een gedeelte van het gedicht (de variant), inzicht in het geheel (het gedicht) veronderstelt, heb ik om der wille van de plaatsruimte mij in de weergave der analyses beperkt tot de m.i. meest relevante informatie. Van alle gerevideerde gedichten een uitgebreide analyse te geven trekt bovendien een te grote wissel op het geduld van de welwillende lezer. Een geduld dat toch al zwaar op de proef wordt gesteld, daar de besprekingen, vooral in het begin, een tamelijk technisch karakter dragen, en daarbij dan nog zoveel mogelijk zijn betrokken op de poging een antwoord te vinden op de vraag: Hoe begrijp ik de variant bij Achterberg?

Deze toespitsing op de variant als structuursignaal verschaalt de rijke en gecompliceerde structuur van Achterbergs oeuvre, ik weet het.<sup>3</sup> Ik wil hier dan ook met nadruk verklaren dat dit Deel II bestaat bij de gratie van Deel I van *Varianten bij Achterberg*. De vaststelling lijkt tamelijk overbodig, maar is, ervan afgezien dat zij het misverstand voorkomt als zou hier een filoloog zich optrekken aan materiaal dat een scheppend kunstenaar verschaft, relevant. *Varianten bij Achterberg* is ontstaan uit bewondering voor Achterbergs gedichten, waaruit verwondering over het ontstaan ervan is voortgevloeid. Beide gevoelens heb ik voor deze studie teruggebracht tot een tamelijk emotioneel verslag van mijn bevindingen als variantenlezer.

Wel vormde het variantenmateriaal een aparte uitdaging. Als het lezen en interpreteren van gedichten een herscheppende akt is, - 'de lezer moet de tweede dichter zijn', aldus Achterberg zelf<sup>4</sup>, dan is het lezen van varianten een dubbele vorm van recreatie.


## Eindnoten:

1. F. Bowers, *Textual and literary criticism*. Cambridge 1959, p. 157.
1. Voor een uitvoeriger uiteenzetting over tekstkritiek en editietechniek verwijs ik naar M. Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft*. Bern 1951, p. 33-39; J.H. Waszink, *De philologische methode van literatuurwetenschap*. In: *Benaderingen van het literaire werk*. Zes belichtingen door J.H. Waszink, J. Elema e.a. Den Haag 1961, p. [5]-26. Voor specifieke problemen, zie P. Maas, *Textkritik*. Leipzig 1960<sup>4</sup>; W.W. Greg, *The editorial problem in Shakespeare. A survey of the*

- foundation of the text*. Oxford 1954<sup>3</sup>. Voor de problemen die zich voordoen bij moderne editietechniek zijn van veel belang de verzamelsbundels *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. Hsg. G. Martens und H. Zeller. München 1971, en *Art and error. Modern textual editing*. Ed. R. Gottesman and S. Bennett. London 1970.
2. B. Seuffert, *Prolegomena zur einer Wieland-Ausgabe. III.IV*. In: *Abhandlungen der königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*. Aus dem Jahre 1905. Berlin 1905. Abh. II. p. 1-61, p. 59. In het vervolg aangehaald als: Seuffert, *Prolegomena*.
  3. Seuffert, *Prolegomena*, p. 60.
  4. G. Witkowski, *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke. Ein methodologischer Versuch*. Leipzig 1924, p. 13.
  1. R. Backmann, *Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer deutscher Dichter*. In: *Euphorion*. Jg. 25 (1924), p. 629-662, p. 638. In het vervolg aangehaald als: Backmann, *Gestaltung*. Voor kritiek op Backmanns werkwijze zie F. Beissner, *Editionsmethoden der neueren deutschen Philologie*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Jg. 83. Sonderheft (1964), p. 72-95, p. 78 en het in de volgende noot genoemde artikel van H. Zeller.
  2. H. Zeller, *Zur gegenwärtigen Aufgabe der Editionstechnik. Ein Versuch, komplizierte Handschriften darzustellen*. In: *Euphorion*. Jg. 52 (1958), p. 356-378, p. 358. In het vervolg aangehaald als: Zeller, *Zur gegenwärtigen Aufgabe*. Beissner verweert zich tegen Zellers kritiek in Beissner, *Editionsmethoden* en in F. Beissner, *Lesbare Varianten. Die Entstehung einiger Verse in Heines 'Atta Troll'*. In: *Festschrift Josef Quint, anlässlich seines 65. Geburtstages überreicht*. Hsg. H. Moser u.a. Bonn 1964, p. 15-23.
  3. W. Gs Hellinga, *De nieuwe P.C. Hooft-editie. Over winst en verlies*. In: *Handelingen Zuidned. Mij. voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*. 1954, p. 47-60, p. 52 (In de overdrukken p. 6). In het vervolg aangehaald als Hellinga, *De nieuwe P.C. Hooft-editie*.
  4. W.A.P. Smit, *Hooft en DIA. Een onderzoek naar Hooft's verzenbouquet van 1608-1609 voor DIA, de identiteit van deze geliefde, andere verzen van Hooft voor haar en de implicaties van dit alles*. Amsterdam 1968, p. 17.
  5. [P.C. Hooft], *Uit Hoofds lyriek*. Ed. C.A. Zaalberg. Zwolle 1963, p. 13.
  6. Scheibe, *Zu Problemen der hist.-krit. Edition*, p. 1154.
  7. W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern enz. 1961<sup>7</sup>, p. 30. In het vervolg aangehaald als: Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*.
  8. Wellek en Warren, *Theory*, p. 79.
  9. P.J.H. Vermeeren, *Drie gedichten na driehonderd jaar*. In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* (TNTL). Jg. 81, p. 16-57, p. 22, 23. In het vervolg aangehaald als: Vermeeren, *Drie gedichten*. In het citaat zinspeelt Vermeeren op de titel van het artikel van W. Gs Hellinga, *Nieuwsgierigheid is mijn bedrijf*. In: *Maatstaf*. Jg. 1 (1953-54), p. 843-855.
  10. In zijn [*Letter*] *To the editor. Times Literary Supplement*, 30.8.1963. Wallace Hildick is de auteur van *Word for word. A study of author's alterations with exercises*. London 1965.
  1. *Poets at work. Essays based on the modern poetry collection at the Lockwood Memorial Library. University of Buffalo*. Ed. Charles D. Abbott. New York 1948, p. 11, 12. In het vervolg aangehaald als: *Poets at work*.
  2. C.B. Bradford, *Yeats at work*. Carbondale enz. 1965, p. VIII. Vgl. ook [H. Gorter], *Twintig gedichten in handschrift*. Ed. G. Stuiveling. Amsterdam 1964, p. 10-11.
  3. *Poets at work*, p. 29.
  4. *Handelingen van het XXIIIste Nederlandse Philologencongres*. Groningen 1954, p. 32.
  1. A. Walton Litz, *The art of James Joyce. Method and design in Ulysses and Finnegans Wake*. London 1961, p. V.
  2. Hellinga, *Perspectief*, p. 50.
  3. In zijn [*Letter*] *To the editor. Times Literary Supplement*, 30.8.1963. Vgl.: 'Ieder, die wel eens handschriften van Bilderdijk onder de oogen gehad heeft, weet dat hij heel veel veranderingen in zijne verzen maakte en dat de overlevering, volgens welke hij de verzen gaf, zoals zij hem "ontstroomden", allen grond mist.', aldus P. Leendertz Jr., *Variante in een gedicht van Bilderdijk*. In: *TNTL*. Jg. 13 (1912), p. 310-312, p. 310.
  4. Deel I, p. 15.
  5. Vgl. al G. Kalf, *Ontstaan en groei van Vondels gedichten*. In: *TNTL*. Jg. 16 (1897), p. 212-236, p. 212: 'Indien wij Vondels voornaamste werken in hunne wording konden gadeslaan, zouden wij des dichters ontwikkeling grondiger kunnen leeren kennen dan nu; de meeste zijner groote en kleine gedichten kunnen wij bestudeeren slechts in den definitieven vorm dien de dichter hun gegeven heeft; van de wijze waarop zij ontstaan zijn, weten wij in de meeste gevallen

weinig of niets. De handschriften van zijne poëzie zijn betrekkelijk weinig in getal en de meeste daarvan vertoonen ons stukken die blijkbaar hun definitieven vorm reeds hadden verkregen; slechts een enkel kladschrift en een paar andere hss. geven ons een blik op de wording van een gedicht.'

6. Hellinga, *Perspectief*, p. 49.
7. Hellinga, *Perspectief*, p. 49.
1. Hellinga, *Perspectief*, p. 51.
2. J. Mukařovský, *Variante und Stilistik*. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. Jg. 2 (1968), p. 399-403, p. 403.
3. Zie noot 1 op blz. 12.
4. W. und H. Schmid/K. Maurer, *Eine strukturalistische Theorie der Variante? Zu einem Text von Jan Mukařovský*. In: *Poetica*. Jg. 2 (1968), p. 404-415, p. 414. In het vervolg aangehaald als: Schmid/Maurer, *Theorie der Variante?*
5. Vgl. Lulofs, *Verkenning*, p. 4: 'De variant wordt dus steeds beschouwd vanuit de taalgebruikseenheid waarvan zij deel uitmaakt. Willen wij andere momenten van de redactie bepalen, dan maken wij zelf varianten, om zodoende vast te stellen welk aspect dominant is ten opzichte van de zelfgemaakte variant.'
6. Vgl. W.K. Wimsatt, *What to say about a poem*. In: *Hateful contraries. Studies in literature and criticism*. Kentucky 1965, p. 231: 'Variant readings [...] may also I believe be legitimately enough invoked bij a teacher as an aid to exposition.' In het vervolg aangehaald als: Wimsatt, *What to say*.
7. Vgl. Wellek en Warren, *Theory*, p. 79: 'Their interest is that of any alternative, i.e., they may set into relief the qualities of the final text.'
8. Aangehaald bij Schmid/Maurer, *Theorie der Variante?*, p. 413 noot 34.
1. J.R. Kreuzer, *Elements of poetry*. New York 1964<sup>2</sup>, p. 243.
2. Zie o.a. C.F.P. Stutterheim, *Eenheid, structuur, monade*. In: C.F.P. Stutterheim, *Conflicten en grenzen. Acht literatuurwetenschappelijke studies*. Amsterdam 1963, p. 46-61. In het vervolg aangehaald als: Stutterheim, *Conflicten en grenzen*.
3. Wellek en Warren, *Theory*, p. 80. Zie overigens Bowers afwijzende mening over dit strikte standpunt in *Textual and literary criticism*. Cambridge 1959, p. 161-162.
4. Lulofs, *Verkenning*, p. 4.
5. Schmid/Maurer, *Theorie der Variante?*, p. 414.
6. Schmid/Maurer, *Theorie der Variante?*, p. 414.
7. Zie noot 2 op blz. 16.
8. Schmid/Maurer, *Theorie der Variante?*, p. 404. Vgl. Wellek en Warren, *Theory*, p. 79: 'A study of revisions, corrections and the like has more which is literarily profitable, since, well used, it may help us perceive critically relevant fissures, inconsistencies, turnings, distortions in a work of art.'
1. Lulofs, *Verkenning*, p. 4.
2. H.U. Jessurun d'Oliveira, *Bericht uit het hiervoormals*. In: *Merlyn*. Jg. 1 (1962-63), nr. 3, p. 1-21, p. 4. In het vervolg aangehaald als: d'Oliveira, *Bericht*.
3. Lulofs, *Verkenning*, p. 4.
4. d'Oliveira, *Bericht*, p. 5.
5. C.F.P. Stutterheim, *Stijlmeer*. Den Haag 1947, p. 41.
6. Hellinga, *De nieuwe P.C. Hoofd-editie*, p. 53 (7).
7. Vgl. W.E.G. Louw, *Variasies op 'n tema*. In: *Beskouings oor poësie. 'n Bundel opgedra aan Prof. G. Dekker op sy sestigste verjaardag 11 November 1975*. Pretoria 1975, p. 84-100.
8. *Verzamelde gedichten*, p. 550-551.
1. W. Gs Hellinga, *Verbijsterend spel. Over enige varianten in P.C. Hoofd's Sal nemmermeer gebeuren*. In: *Maatstaf*. Jg. 2 (1954-55), p. 421-438.
2. *Colofon Verzamelde gedichten*, 2e druk 1964, p. 1000.
3. Deel I, blz. 11 noot 3.
4. Het een of het ander hangt af van de conclusies getrokken in de deelbesprekingen der varianten in het vervolg van dit boek.
5. Hellinga, *Perspectief*, p. 58.
6. Hellinga, *Perspectief*, p. 51.
7. Hellinga, *Perspectief*, p. 51.
1. d'Oliveira, *Bericht*, p. 1.
2. De enige uitzondering vormt het gedicht *Vrijgezel* (zie 3.8.8.).

3. Zie het interview met Gerrit Achterberg in: d'Oliveira, *Scheppen*, p. 24-35.
4. Vgl. G. Kalf, *Vondeliana. Vondels zelfcritiek*. [Afdeling] VI. In: *TNTL*. Jg. 15 (1896), p. 114-121, p. 114: 'Waar Vondel met zijne veranderingen en wijzigingen slechts beoogd heeft zijne verzen te doen winnen in juistheid, soberheid, volheid van klank en rijkdom van inhoud, daar zullen stellig de meesten zich neerleggen bij het oordeel door zulk een meester in de kunst over eigen poëzie geveld. Echter kan men in enkele gevallen van meening zijn, dat Vondel, uitgaande van andere beginselen dan wij, naar *onzen* smaak sommige verzen niet verbeterd heeft door ze te veranderen.'
5. Zie noot 7 op blz. 15.
6. Vgl. 'Die Aussagen eines Dichters über seine Gesamtausgabe sind wie jede Selbstäußerung nur Quelle und daher der Kritik unterworfen. [...] Fritz Strich meint in seinem Aufsatz "Über die Herausgabe gesammelter Werke", [in: *Festschrift für Edouard Tièche, Schriften der Literarischen Gesellschaft Bern*, Heft 6, Bern 1947, p. 107] dass der Herausgeber in manchen Fällen genötigt sei, "den Dichter auch gegen ihn selbst in Schutz zu nehmen und für sein Recht zu kämpfen, indem er seinem Willen nicht entspricht". Ein Werk führe nach seinem Abschluss eine selbständige, objektive Existenz und entzöge sich dem Beurteilungsvermögen des Autors. Es ist demnach methodisch unzulässig, sich ungeprüft auf eine Willensäußerung des Autors zurückzuziehen.' In: Windfuhr, *Die neugermanistische Edition*, p. 431.  
Zie ook al F. Kossmann, *De varianten van Hoofts Granida*. In: *TNTL*. Jg. 36 (1917), p. 97-152, p. 151: 'Gedicht heeft Hooft zijn Granida slechts vóór 1605, daarna heeft hij haar alleen naar den eisch van vergangelijke regelen verschoolscht. Zoo leidt de uitkomst van dit onderzoek logisch tot den wensch eener nieuwe uitgave der oorspronkelijke Granida volgens het ongecorrigeerd Amsterdamsch en het Berlijnsch handschrift.'
7. Wimsatt, *What to say*, p. 231.
  1. J.L. Walch, *De varianten van Vondel's Palamedes*. [Diss. Leiden]. 's-Gravenhage 1906.
  2. J.W. Beach, *The making of the Auden canon*. Minnesota 1957.
  3. C.B. Bradford, *Yeats at work*. Carbondale enz. 1965.
  4. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, p. 31.
  5. G. Kalf, *Vondeliana. Vondels zelfcritiek*. In: *TNTL*. Jg. 15 (1896), p. 34-51.
  6. A. Greebe, *De varianten van Perk's Iris*. In *TNTL*. Jg. 32 (1913), p. 139-147.
  7. Zie zijn *Verantwoording* in Martinus Nijhoff's *Verzamelde gedichten*. Den Haag 1963<sup>2</sup>, p. 538.
    1. d'Oliveira, *Scheppen*, p. 27.
    2. d'Oliveira, *Scheppen*, p. 30.
    - 1 Paul Rodenko, *De duizend-en-één nachten van Gerrit Achterberg*. In: *Nieuw commentaar op Achterberg*. Samengesteld door Bert Bakker en Andries Middeldorp. Den Haag 1966, p. 31. In het vervolg aangehaald als: *Nieuw commentaar*.
      - 1 A. Donker, *De einder*. Arnhem 1947, [p. 242].
      - 2 A. Middeldorp, 't *Woord heeft het laatste woord*. In: *De Gids*. Jg. 125 (1962). In *Memoriam Gerrit Achterberg 1905-1962*, p. 198-199. In het vervolg aangehaald als: *De Gids, In Mem.*
      - 1 H.C. ten Berge, *Gedichten*. Amsterdam 1969, p. 130.
      - 2 Zie p. 97 van Deel II.
      - 1 Zie p. 29 van Deel II.
      - 2 De eerlijkheid gebiedt mij te zeggen dat dit variantenonderzoek ook aandacht heeft gevestigd op de grenzen van mijn bevattingsvermogen. De gedichten met woord- en regelvarianten die ik in dit onderzoek buiten beschouwing heb moeten laten, heb ik vermeld bij noot 3 op blz. 12 van Deel I. Ik heb bij voorbeeld niet de vrijmoedigheid kunnen opbrengen de variant van nr. 733: 'Helsinki] Brindisi' in verband te brengen met de (overigens in deze reispassage van *Elckerlyc* niet geheel ontoepasselijke) opgave die Dentici in zijn *Italiaans woordenboek* voor 'brindisi' geeft: 'toast; *fare il* , toasten, speechn, een heildronk uitbrengen', waarop P.M. Heringa mij attendeerde.
      - 3 In *Nieuw commentaar*, p. 33 noot 1 belooft Paul Rodenko een 'uitvoerige studie over de structuur van Achterbergs dichterschap'.
      - 4 *Op den Uitkijk*, jan. 1953, nr. 4, waar Kees Klap 'in gesprek met Gerrit Achterberg' is, p. 198.

## I Corrigerende varianten

Marja was een keer hier. Hij wees me erop dat in een bundel ergens drie lettergrepen ontbraken. Ik wist het zelf ook. Het waren drie gaatjes waar hij spijkers in sloeg. Het is prettig als je gedichten met een zo technische aandacht gelezen worden.

GERRIT ACHTERBERG<sup>1</sup>

1.1. Onder de noemer corrigerende varianten heb ik de varianten gerangschikt die de structuur van het gedicht niet noemenswaard veranderen. Zij zijn te beschouwen als correcties op een reeds gevormde structuur die ten doel hebben het gedicht te verbeteren in een viertal opzichten.

In de eerste afdeling van dit hoofdstuk (1.1.) behandel ik de metrische correcties, in de tweede afdeling (1.2.) de stilistische correcties, in de derde en vierde afdeling corrigeren varianten de woordkeus. In 1.3. vermijden zij herhalingen van woorden in elkaars nabijheid, in 1.4. geven ze een preciezer formulering aan de mededeling van het gedicht.

Ten aanzien van de rubriek metrische varianten merk ik op dat de metrische structuur van de poëzie van Gerrit Achterberg nog nauwelijks is onderzocht.<sup>1</sup> Daar een dergelijk onderzoek mijn onderwerp niet is, laat het zich verstaan dat de hier gemaakte opmerkingen geen afgerond beeld van de metrische structuur van Achterbergs vers opleveren.

Daar metrisch onderzoek in het algemeen een nogal subjectief karakter draagt - het is immers van zoveel factoren afhankelijk die dan ook nog van individu tot individu en van stemming tot stemming wisselen - ben ik in eerste instantie tot de rubriek metrische varianten gekomen op grond van een telling der lettergrepen. In tweede instantie heb ik ter bepaling van het metrisch patroon der in aanmerking komende gedichten de methode van A.W. de Groot gevolgd.<sup>2</sup> Toch heb ik niet de vrijmoedigheid de schematische voorstelling van de metrische structuur in druk te geven. Een metrisch schema maakt een dermate versterde en definitieve indruk, dat mij telkens bij het zien ervan de koude rillingen over de rug liepen. Weliswaar moet men bij het tellen der lettergrepen ook weezin overwinnen<sup>3</sup>, maar lettergreep telling levert tenminste een direct verifieerbaar gegeven op.

Uit een globaal onderzoek van de metrische structuur en uit een telling van het aantal lettergrepen per versregel is mij gebleken dat Achterbergs gedichten vóór 1946 metrisch gestructureerd zijn door een alternantie van heffingen en dalingen die niet noodzakelijkerwijs correspondeert met een vast aantal lettergrepen per versregel.<sup>4</sup> Ik meen dat de meerderheid der gedichten wordt voortgedreven door een jambisch-metrische impuls en dat de dichter lang niet in alle gevallen geteld heeft. Na 1946 begint de dichter óók te tellen, hetgeen resulteert in een meerderheid van vijfjambische sonnetten met een vast aantal lettergrepen per versregel én in gedichten met een vrije versvorm die meestal toch een regelmatig aantal lettergrepen hebben.

De metrische correcties laten zien dat Achterberg, waar dit gemakkelijk kon, lettergrepen aan versregels heeft toegevoegd om in bepaalde gedichten regelmaat te verkrijgen in het aantal lettergrepen per versregel. Dat hij niet al zijn gedichten met ‘onregelmatige’ versregellengte heeft herzien, betekent al dat in de aanvang van zijn dichterschap het lettergreep tellend element in Achterbergs versbouw niet zwaar gerekend moet worden. Het is een secundair kenmerk, dat primair kan zijn geworden toen de dichter bij het afnemen van zijn overweldigende poëtische aandrift behoefte is gaan voelen aan ‘uitwendig houvast’ in de zin van een vast aantal lettergrepen per versregel. Uit deze correctie blijkt m.a.w. een tendens tot lettergreep telling, maar uit de absentie van metrische correcties in andere gedichten blijkt óók dat Achterberg geen dwingende behoefte had tot isosyllabie. In hoeverre deze vermoedens vaste grond door nader onderzoek kunnen verkrijgen, is een vraag die ik in het kader van dit onderzoek niet op bevredigende wijze kan beantwoorden.<sup>1</sup>

De vier rubrieken zijn ingericht op grond van het convergentie-principe. Dit betekent dat het in het bijzondere geval nimmer mogelijk is te spreken van ‘stilistische correctie’ (1.2.), of van ‘vermijding van herhaling’ (1.3.), wanneer er zich in het variantenmateriaal niet meer varianten bevinden die in genoemde richtingen wijzen. De rubricering volgt m.a.w. uit het materiaal zelf. Dat tenslotte de varianten in 1.4. gerubriceerd zijn op vermijding van verkeerde voorstellingen van zaken en van verkeerd woordgebruik, veroorzaakt mede dat Hoofdstuk I een nogal schoolmeesterachtig karakter draagt. De vier rubrieken immers bevatten varianten die door hun convergentie louter zijn terug te voeren op een zeer formeel standpunt aan de kant van de dichter. Het schoolse karakter van bij voorbeeld een vermijding van herhaling heeft mij dan ook altijd doen zoeken naar een dieper motief of naar een of ander effect van zo'n variant. Slechts bij *Tantalus* (1.3.10.) stijgt de functie van de variant door het bereikt effect ervan uit boven een simpele correctie. Ik heb dan ook overwogen *Tantalus* te behandelen bij de gedichten met consistentie-varianten (Hoofdstuk III). In dit geval heb ik daarvan afgezien om eraan te demonstreren dat een variant als in *Tantalus*, op zichzelf beschouwd, een consistentie-variant genoemd zou kunnen worden, maar dat hij op grond van convergentie gerekend kan worden tot het type dat ik in 1.3. behandel.

Dit geeft mij de gelegenheid nog eens te zeggen dat zich bij het onderzoek telkens weer de vraag voordeed in welke rubriek een poly-interpretabele variant moest worden ondergebracht. Aangezien echter de rubrice-



ring van een variant secundair behoort te zijn aan het begrip ervoor, heb ik van deze vraag geen groot probleem gemaakt en naar bevind van zaken gehandeld.<sup>1</sup>

De corrigerende varianten vinden uiteindelijk hun grond in wat Paul Rodenko over Gerrit Achterberg schrijft: ‘Het is bekend dat Achterberg bijzonder gevoelig was voor kritiek, voor de mening van de “expert”; hij zag hoog op tegen de “geleerde heren” en was doodsbang op zijn vingers getikt te worden wegens onkunde, verkeerd gebruik van woorden enz.’<sup>2</sup>

1.1.1. In *Moordballade* lijkt een metrische correctie, waar het mij hier om gaat (zie overigens 2.1.3.), aangebracht in r. 6:

- |      |                                   |
|------|-----------------------------------|
| A 6: | den dood in mijnen lach.          |
| B 6: | den dood binnen mijn schaterlach. |
| C 6: | den dood onder mijn schaterlach.  |

Door toevoeging van het nodige aantal lettergrepen is r. 6 een achtsyllabige regel geworden met mannelijk rijm, die zich aansluit bij de andere mannelijke regels. Hiermee is het gedicht overigens nog niet helemaal regelmatig geworden. De mannelijke regels ABC 5, 10, 12 tellen resp. vier, vier en zes lettergrepen; de afwijking die zij vertonen, wordt echter a.h.w. gecompenseerd door een andere correspondentie: zij rijmen op elkaar.

Bij telling bevatten de regels ABC 9, 11 en 20 een lettergreep te veel, maar zij voegen zich in de metrische regelmaat doordat zij alle drie de metrische eenheid - □□ (over de; regende; in uwer) bevatten, op een plaats in de versregel waarop de andere twee lettergrepen hebben.

1.1.2. De vrouwelijk rijmende regels van [*Vers*] II, (in *Afvaart* wordt de titel *Bevrediging*), tellen alle, behalve r. 6, 11 lettergrepen (ook r. 8 bij realisatie van ‘eindelijk’ als ‘eind’ lijkt). Regel 6 wordt door de variant hieraan aangepast. De winst is tevens een vloeiende overgang tussen ‘-baar’ en ‘be-’. Niet veranderd is het lettergrepenaantal van r. 1, die als enige mannelijk rijmende regel 12 syllaben heeft, (r. 4 en r. 5 vormen samen een normale tienlettergrepige regel). Deze uitzondering is functioneel: met behulp hiervan wordt verband gelegd tussen ‘dat de dood het niet meer wist’ (r. 1) en ‘en wist:’ (r. 5).

1.1.3. De mannelijk rijmende regels van *Heelal* bestaan uit acht lettergrepen, (het komt mij voor dat ‘over de’ (r. 2) gerealiseerd dient te worden als

één ‘twee-syllabige versvoet’, dus als - □□), de vrouwelijke hebben er negen. Daarop vormt de slotregel een uitzondering. De typografische herschikking maakt nu r. 8 tot een mannelijk rijmende achtlettergrepige en r. 9 tot een negenlettergrepige regel. Een tweede gevolg is dat het ei-rijm nu beter uitkomt (vgl. r. 5, 6, 9) en tenslotte ondersteunt het visuele enjambement de gedane mededeling op eigenaardige wijze: door haar schriftbeeld ‘lig’ ‘voleinding’ in B in elk geval ‘open’.<sup>1</sup>

1.1.4. Door de verandering in *Slaap* van ‘een droom’ (A 11) in ‘een dromen’ (B 11) wordt een metrische correctie aangebracht, enigszins vergelijkbaar met die van 1.1.2.: de twee zware accenten van ‘droom’ en ‘zoo’ worden nu gescheiden door een onbeklemtoonde lettergreep. Daarbij treedt een zekere betekenisnuance op: ‘een dromen’ duidt op een bewustzijnstoestand van langere duur dan ‘een droom’ en ‘een dromen’ geeft tevens een parallellie met ‘mijn slapen’ (r. 9).

Van isosyllabie is in de gevarieerde regel geen sprake, hij is zelfs uitgebreid tot dertien lettergrepen. De regel symboliseert door zijn lengte de verruimende betekenisinhoud ervan, zoals r. 8, die slechts acht lettergrepen telt, met zijn abruptheid de zekerheid die eruit spreekt, ondersteunt.

1.1.5. In de derde regel van *Met dit gedicht...* vormt het voorlopig onderwerp ‘het’ een metri-causale stoplap: het geeft aan A 3 acht lettergrepen, zoals de meeste mannelijke regels hebben, maar is overbodig in grammaticaal opzicht. De schrapping ervan komt de eufonie van de derde regel ten goede, maar in B heeft de derde regel nu zeven lettergrepen. Deze afwijking corrigeert Achterberg nu in C door ‘tot’ (B 3) in ‘totdat’ (C 3) te veranderen.

1.1.6. De verandering van woordvolgorde in BC 5 vindt een rechtvaardiging in het regelmatig jambisch patroon van het eerste gedeelte van *Vergif*. In A 5 stoten de accenten van ‘bus’ en ‘laten’, in B 5 worden de beklemtoonde lettergrepen gescheiden door een onbeklemtoonde lettergreep.

1.1.7. De variant van r. 10 in *Overspel* bewerkt een aanpassing aan het metrisch patroon van het gedicht: -□-□(□). Als enige variatie op het thema blijft nu over r. 2 (-□-), welke variatie functioneel is in verband met de titel.

1.1.8. De weglating van het onbetekenend ‘er’ (r. 4) is in de tweede versie van *Moeder I* een lichte aanpassing aan het jambisch thema van het gedicht: A 4 ziet er gescandeerd zo uit: -□□□-□□-□-, terwijl B 4 het volgend beeld vertoont: -□□-□-□-.

1.1.9. De versregels van *Moeder II* tellen in A elf lettergrepen: het gedicht behoort tot de vijfjambische poëzie. Bij de herschrijving van A 4 (zie 3.1.9.) ontvangt BC 4 twee lettergrepen te weinig, maar in D heeft Achterberg de regel weer aangepast aan het vaste aantal lettergrepen door de toevoeging van het voorzetsel ‘vanaf’.

1.1.10. Door de schrapping van het pers.vnw. ‘ik’ in A 8 van *Treincoupé* past BCD 8 zich aan het metrische patroon aan; in A 8 vormt de eenheid □□- (‘en ik glim-’) een variatie op het jambisch thema.

1.1.11. A 5 en A 8 wijken af van de zes/zeven-syllabische regels van [*In hoc vincit*] III BCD 8 wordt op eenvoudige wijze regelmatig gemaakt; r. 5 behoudt zijn lettergreep te veel, wellicht omdat het bij realisatie mogelijk is de twee onbeklemtoonde lettergrepen van ‘aanrakingen’ in versneld tempo te lezen.

1.1.12. A 8 en A 11 zijn in tegenstelling tot de vijfjambische regels van *Achtergebleven* vierjambisch. Teneinde de regels in te passen in de metrische structuur van het gedicht zijn in BC twee lettergrepen aan de regels toegevoegd.

1.1.13. De vrouwelijke versregels van *Backward* tellen in A zeven lettergrepen. De uitzondering op deze regelmaat vormt A 8, die zes lettergrepen en twee heffingen telt. Doordat een lettergreep is toegevoegd, telt B 8 nu eveneens zeven lettergrepen en drie heffingen. Dankzij de invoeging past de regel derhalve in het metrische thema van de driejambische versregel.

1.1.14. De versregels van *Schaatsenrijder* tellen elf of tien lettergrepen, alnaargelang zij vrouwelijk of mannelijk zijn. De uitzondering, A 16, telt als vrouwelijke regel negen lettergrepen. Om deze regel nu in te passen in het metrisch patroon van het gedicht, en hem ook vijfjambisch te maken, is in B 16 het adjectief ‘eenzaam’ ingevoegd.

1.1.15. De afwijking in regellenge die *Melkknecht* A in het eerste kwatrijn bevat, heeft Achterberg gehandhaafd: r. 1 en r. 4 corresponderen door rijm en zesjambisch patroon. In het tweede kwatrijn vertoont A 5 echter met A 8 maar één correspondentie, die van het rijm. Ten opzichte van A 5 valt A 8 uit de toon, doordat alleen die regel zesjambisch is. Achterberg heeft in de tweede versie (zie 3.1.27.) gekozen voor de vijfjambische regel, waarmee hij een woord als ‘Geduldlichkeit’ kon elimineren.

1.1.16. Ofschoon ik helaas in interpretatorisch opzicht weinig raad weet met *Atoombom*, komt het mij niet onwaarschijnlijk voor dat, afgezien van de veralgemening in r. 6 (‘de maan’ wordt ‘een maan’) en afgezien van de beklemtoning der ontzeling, waarop het gedicht uitloopt, door de variant in r. 19 (‘mijn vingers’ wordt ‘vijf vingers’), de overige varianten te maken hebben met het verlangen in iedere strofe één versregel te laten bestaan uit acht lettergrepen, waar de overige versregels er zeven tellen.

Die achtlettergrepige versregels zijn in A: r. 3 (strofe 1); r. 6 (strofe 2); r. 16 (strofe 4), - in r. 13 wordt ‘terug’ als één lettergreep gelezen -, en r. 18 en 19 (strofe 5). De veranderingen treden op in strofe 3 en 5: in 3 krijgt r.12 er een lettergreep bij (waardoor de bewering ook versterkt wordt); in 5 wordt r. 18 met een lettergreep bekort. De regel verliest hierdoor zijn staccato, dat juist expressieve waarde bezat. Daar staat tegenover dat in B 18 nu een zinvolle scheiding te constateren valt tussen ‘de dingen’ enerzijds, en ‘dichter en taal’ anderzijds.

Dat het hier niet uitsluitend gaat om een wat bizar verlangen naar isosyllabie blijkt uit het volgende. Van de achtlettergrepige versregels vertonen AB 3, B 12 en AB 16 hetzelfde metrische patroon □-□□-□□-. AB 6 correspondeert met AB 19: □□-□□-□-. Met andere woorden, A 12 is ook wat zijn metriek betreft aangepast. A 18 (□-□□-□□-) vertoont correspondentie met de achtlettergrepige versregels 3, 12, 16, maar wordt als B 18 aangepast aan het metrisch thema van *Atoombom*.

1.1.17. Met uitzondering van r. 3 en r. 8, die echter door rijm en vijfjambisch patroon corresponderen, volgen de versregels van *Vestdijk* een zesjambisch thema. De variatie in A 6 op dit thema is door invoeging van ‘niet’ én door de realisatie van ‘het vlees’ als ‘t vlees’ in B 6 opgeheven. (Door de invoeging van ‘niet’ is bovendien de syntactische constructie van de zin correcter dan in A 6 het geval was.)

1.1.18. In de A-redactie van *Raspoetin* komen naast een overwegend aantal vijfjambische regels ook zesjambische regels voor (r. 1, 2, 4, 7, 11 en 14); in de B-redactie zijn alle regels door invoegingen zesjambisch gemaakt.

De voorkeur voor het zesjambisch thema boven een vijfjambisch, (en niet andersom, ofschoon de vijfjambische regels in de meerderheid zijn), vindt haar grond, zo zou ik voorzichtig willen reconstrueren, hierin dat in de vijfjambische regels zonder bezwaar woorden kunnen worden ingevuld, maar dat in de andere regels geen woord gemist kan worden.

Behalve dat de opvulling van de vijfjambische versregels isosyllabie veroorzaakt, is er nog dit: de ingevoegde adjectieven maken het gedicht sprekender en de ingevoegde substantieven als ‘boer’, ‘verraad’, ‘ontvoering’ maken het portret van Raspoetin historisch juist. Bovendien is de oeklank van het gedicht die in de titel reeds klinkt, door de invoegingen van ‘boer’, ‘groene’ en ‘ontvoering’ versterkt.

De vervanging van ‘hoereeren’ door ‘boeleren’ oefent geen invloed op de metrische structuur van het gedicht uit. De variant ‘boeleren’ (B 11) levert een alliteratie met ‘bossen’ op; aan ‘boeleren’ is wellicht de voorkeur gegeven om zijn plechtstatiger gevoelswaarde.

1.1.19. De toevoeging van twee lettergrepen aan A 33 van *Kermesse d'été*, waardoor B 33 vijfjambisch wordt, is een metrische correctie, voorzover de regel vierjambisch is en een thematisch-corresponderende versregel mist. Behalve de drie zesjambische versregels (3, 5, 6) van de eerste twee strofen zijn alle versregels immers vijfjambisch. (Zie ook 3.1.30).

1.2.1. Ofschoon ik niet geheel zeker weet of in *Zinnespel* de ‘kranke zinnen’ (r. 1) begaan zijn met wat ‘de ziel’ (r. 4) nog aan kennis draagt van prenataal leven, een voortijdelijke kennis die in het tijdelijk leven niet wordt bewaarheid, of dat zij begaan zijn met de ziel die nog weet heeft van iemand die niet meer in leven is, lijkt het mij aannemelijk dat ‘het einde’ (r. 7) de dood van de ander aanduidt, die het dromen van de een doet ophouden. Wanneer dit laatste zo is, betekenen de tweede en derde strofe dat de een gekweld wordt door het verlies van de ander, wat dan weer van invloed is op het zieleleven van de een: de ziel lijdt schade (strofe 3 en 4). In A 10 betekent ‘hangt er’ zoveel als ‘bungelt er bij’, terwijl ‘Een-steen’ (r. 7-9) een onduidelijk soort bepaling is bij ‘een ziel’ (r. 10); in B 10 is met ‘mindert’ ‘Een-steen’ onderwerp geworden en de ziel lijd.vw., hetgeen in ieder geval grammaticaal een verduidelijking inhoudt. Overigens blijft het gissen naar de betekenis van *Zinnespel*.

1.2.2. Van [*Vers*], (het heet *Achter het einde* in *Afvaart*), is AB 8 ‘dat zoo begon’ gecorrigeerd tot ‘wat zo begon’ (C 8), hetgeen door de parallelle met r. 5 het contrast van einde en begin der verhouding verheft en bovendien het gebruik van ‘dat’ als verschillende woordsoort vermijdt.

1.2.3. In de B-redactie van *Eenzaamheid* heeft Achterberg de ongrammaticale samentrekking gecorrigeerd: de meervoudige persoonsvorm ‘zijn’ komt in BC 7 in de plaats van het in A 7 weggelaten ‘is’.

1.2.4. In C 7 van *Sterren* is het plusquamperfectum veranderd in een perfectum. In C wordt derhalve gezegd dat de toestand van ‘nog nimmer’ voortduurt, terwijl in AB het plusquamperfectum suggereerde dat die toestand voorbij was.

1.2.5. In *Kleed* verduidelijkt de invoeging van ‘ge’ in B 6 dat ‘ge’ uit r. 5 en B 6 onderwerp is, en niet ‘een zoetgestorven bruid’, zoals men in A zou kunnen denken. Doordat ‘ge’ in B 6 is ingevoegd, is het mogelijk ‘ligt ge’ bij realisatie te interpreteren als “‘licht ge’ [in eigen, witte flonker;]”. Men zou dan kunnen spreken van een betekenis-verdubbeling per homoniem.

1.2.6. De wijziging in *Gedicht*, in B-redactie met de titel *Zwarte lente*, van ‘door’ (A 10) in ‘van’ (B 10) brengt een parallelle aan tussen ‘van zijne majesteit doorzegen’ (r. 5) en ‘van donker overrompeld’ (B 10).

1.2.7. De vervanging in *Chanson triste* van ‘elkanders rug’ (A 12) door ‘dezelfde rug’ (B 12) vermijdt een verkeerd gebruikt ‘elkander’. De herhaling van ‘dezelfde’ in de derde strofe intensiveert de doelloosheid en zinloosheid van de beschreven situatie: de dichter heeft zelfs geen lust meer naar andere woorden te zoeken, zoals er ook in syntactisch opzicht geen variatie optreedt (r. 4, 5, 6).

1.2.8. In *Zelfmoordenaar*, B 12 is het imperfectum ‘werd’ vervangen door het presens. Heel precies wordt zo aangegeven dat er geen kans bestaat dat het geheim, waarvan hier sprake is, onthuld zal worden, terwijl het imperfectum die mogelijkheid openlaat.

1.3.1. In *Afvaart* zegt ‘in zich in’ dat het hart (r. 1) niet alleen roerganger, maar tegelijkertijd ook het gehele schip is. Deze wat irrationele voorstel-

ling, die tegelijk opgeslotenheid suggereert, wordt door de variant ‘bij zich in’ (D 2) verbroken ten gunste van een rationeler voorstelling. Achterberg heeft aldus herhaling van ‘in’ vlak na elkaar kunnen vermijden, en ook geborgenheid in plaats van opgeslotenheid weten te suggereren.

1.3.2. In de eerste regel van [*Strophen*] II vermijdt de variant ‘bij mij vandaan’ (B 1) de opeenvolging van tweemaal ‘van’ in dezelfde regel. Door de variant wordt tegelijkertijd een heviger ervaren afscheid gesuggereerd.

1.3.3. De correctie in r. 9 van *Geluk* (zie ook 3.1.6.) lijkt herhaling te willen voorkomen van ‘dit’, maar het effect van de vervanging van ‘dit’ (A 9) door ‘dat’ (BCDE 9) is nadelig voor het gedicht: wat er aan innigheid in de liefdeservaring wordt gesuggereerd, gaat hier door het distantiërender ‘dat’ verloren.

1.3.4. Het opgeven van de variant in *Dichter* (‘Ware’ (B 6) i.p.v. ‘Was’ (AC 6)) vermijdt de niet fraaie opeenvolging van ‘waren’ (r. 4), ‘ware’ (r. 5) en nog eens ‘ware’ (B 6). De laatste conjunctiefvorm valt ook grammaticaal moeilijk te verdedigen. De invoeging van de versregel in C spreekt voor zichzelf.

1.3.5. De variant in [*Gedicht*] (de titel van BC is *Geheel den dag...*) vermijdt al te nadrukkelijke opeenvolging van tweemaal ‘van de’: ‘van de overzij van de wateren’ (A 6/7) wordt ‘van de overzij der wateren’ (B 6/7).

1.3.6. In *Tegenwoordigheid* is vermeden dat tweemaal ‘doet’ na elkaar voorkomt, doordat in B 5 als persoonsvorm ‘laat’ optreedt. Door de variant is alliteratiewinst geboekt, terwijl de variant ook aansluit bij de aa-klanken in het gedicht.

1.3.7. De verandering van ‘dit fotogram’ (A 9) in ‘het fotogram’ vermijdt de herhaling van ‘dit’ in ander verband dan waarin het gebruikt wordt in r. 4 en 5, zonder dat het gedicht hierdoor noemenswaard verandert.

1.3.8. De verandering in de A-redactie van *Democraat* lijkt eveneens te verklaren uit de wens herhaling te vermijden, in dit geval van ‘hoef’ (A 7) en ‘hoeven’ (r. 12). Aan deze vermijding van herhaling heeft Achterberg het gewonere, meer alledaagse, dat ‘ik hoof’ heeft vergeleken met ‘ik heb’, opgeofferd.

1.3.9. In het kwatrijn *Vincent* luidt A 3 ‘Voor hij penseel verwisselt voor revolver’, waarin het samentreffen van voegwoord en voorzetsel ‘voor’ lelijk is. Ter verfraaiing en ter vermijding van de herhaling wordt de regel ‘Eer hij penseel verwisselt voor revolver’ (B 3).

1.3.10. Op grond van de convergentie der voorgaande varianten die herhaling vermijden, lijkt het mij niet onaannemelijk dat Achterberg in *Tantalus* ‘nieuwe maan’ (A 17) vervangen heeft door ‘volle maan’ (B 17) om herhaling te vermijden: in de volgende regel wordt ‘opnieuw’ gebruikt, terwijl in r. 11 ‘nieuwe afspraak’ voorkomt.

Anderzijds geeft ‘volle maan’ rijker suggestie aan de erotische vervulling van het kwellend verlangen die aan het slot van het gedicht zo duidelijk verwoord staat: ‘zonde en zaligheid opnieuw gedaan’ (r. 18).

Het moment van vervulling dat in ‘volle maan’, meer dan in ‘nieuwe maan’, besloten ligt, betekent een winst voor het gedicht daar *Tantalus* in zijn geheel de hoop op een ‘nieuwe afspraak’ vertolkt, waarbij plaats en tijd (r. 9) elkaar weer zullen vinden: ‘trefpunt en stonde, bed en volle maan’.

1.4.1. De vervanging van het pers.vnw. ‘Het’ (A 4) dat in *Kind* grammaticaal hyper-correct is, door ‘Hij’ preciseert het geslacht van het kind dat al door ‘zijn koninkrijken’ (r. 6) als mannelijk bepaald was.

1.4.2. In *Henry Rousseau* drukt de dichter zijn bewondering voor de schilder expliciet uit in de slotregel: ‘O meesterhand. O godgelijke.’<sup>1</sup> De laatste vocatief, die voor eindrijm zorgt op r. 2, 3, 4 en 6, wordt vervangen door ‘O goddelijke’. De vervanging moet een precisering voor de dichter hebben betekend, hij heeft er zelfs een verzwakking van het rijm voor over gehad om de expliciete identiteit van schilder en Schepper te vervangen door de suggestie dat het werk van de schilder bezielde is door de Schepper.

1.4.3. Aan het slot van *Om een donker lichaam* (zie ook 3.1.7.) is ‘samensloten’ (A 22) vervangen door ‘sloten’ (B 22), omdat het eerste enigszins pleonastisch aandoet, maar wellicht ook omdat ‘samen sloten’ een verwarrende bijbetekenis heeft, nl. ‘in elkaar sloten’, wat natuurlijk niet bedoeld kan zijn.

1.4.4. In *Autodroom* is de verbinding ‘miniaturen automatieken’ (A 4, A 5)



een niet zeer adequate omschrijving van botsautootjes op een kermis. Beide woorden hebben een zeer bepaalde betekenis die hier niet gehonoreerd wordt, terwijl ook de afgeleide betekenis in dit verband weinig gelukkig is. De verandering van ‘miniaturen automatieken’ dwingt tot de verandering van ‘sturen’ (A 7) in ‘stuur’ (C 7), omdat ‘miniaturen’ en ‘sturen’ in rijmpositie staan.

Verder zou A 7 kunnen worden begrepen als een uitnodiging van de roepende meisjes aan de andere mechanieken om achter haar stuur plaats te nemen. Deze onduidelijkheid in de zin wordt ondervangen door de invoegingen van de voorzetsels ‘naar’ (C 8) en ‘van’ (C 7), waardoor ook de bepaling van plaats geen misverstand kan wekken.

1.4.5. Om geen onduidelijkheid te laten bestaan over wat in het laatste terzet van *Het meisje en de trom* bedoeld wordt met de regel ‘Offer en overmacht slaan om en om’ wordt A 12 veranderd in ‘Offer en overmacht slaan in elkander om’ (BC 12). Met deze laatste regel is de gedachte vermeden als zouden offer en overmacht om beurten de trom roeren. ‘In elkander om’ geeft op niet mis te verstane wijze de bedoeling van de dichter weer, die ook uit r. 13 blijkt: meisje en trom gaan volledig in elkaar op.

In het eerste kwatrijn van A en B staat ‘handen’ tweemaal in rijmpositie (AB 2, AB 3); bovendien herhaalt AB 3 zichzelf: In de regel ‘opnieuw van God oorspronkelijk in handen’ zeggen ‘opnieuw’, ‘van God’, ‘oorspronkelijk’ eigenlijk hetzelfde, met dien verstande dat de bepaling ‘van God’ de mededeling nuanceert. In C is de herhaling van ‘handen’ weggewerkt ten gunste van een suggestieve t-alliteratie, die zich tot in het tweede kwatrijn voortzet.

1.4.6. In het sonnet *Jean Giono* suggeren A 1 en A 2 dat 't de ik tijdelijk aan leven ontbroken heeft; daarentegen formuleren B 1 en B 2 preciezer en sterker de opleving in het bestaan van de ik gedurende zijn lectuur.<sup>1</sup>

De variant van A 14 moet wel verklaard worden uit een ontkennend antwoord op de vraag ‘Zouden er apen leven in de Languedoc?’ De onjuistheid van A 14 wordt weggewerkt door de meer algemene formulering ‘En alle dieren lopen met ons mee’ (B 14).

1.4.7. In *Euclides* is ‘binnen’ (A 5) ten aanzien van evenwijdige lijnen een onnauwkeurige mededeling. Weliswaar heeft ‘binnen’ ten aanzien van ‘buiging en ronding’ (r. 2) betekenis, maar nu in het tweede kwatrijn de

tijd ontijdig wordt - evenwijdige lijnen veranderen tot in alle eeuwigheid, en niet ten opzichte van elkaar - is er geen 'binnen' meer. Met de variant heeft Achterberg kortom nader gepreciseerd dat de Euclidische meetkunde hem geen soelaas bieden kan bij de oplossing van zijn probleem.

In het tweede terzet is r. 14 veranderd. Het woord 'caesuur' is terecht verwijderd, aangezien het een speciale verstechnische betekenis heeft van het rustpunt in de vijf- of zesvoetige versregel, welke betekenis hier niet wordt gehonoreerd. Exacter en juist is de nieuwe slotregel van het sonnet: 'in al het wit dat ieder woord omsluit.' (B 14).

1.4.8. In *Aanhalingstekens* zijn de twee kleine preciserende correcties elk voor zich voorbeelden van de precisie waarmee Achterberg te werk gaat bij zijn revisies.

In A 5 is het voorzetsel 'van' verwarrend. De lezer weet niet goed waar 'van het weleer' een bijv. bep. bij is, tegelijkertijd heeft hij de indruk dat genoemde bepaling wel eens een plaatsbepaling kan zijn. Om misverstand te voorkomen heeft Achterberg het voorzetsel 'van' vervangen door 'naar' (BC 5), waarmee hij de tegenstrijdige beweging die in r. 5 en 6 gesuggereerd wordt, benadrukt.

In het sextet heeft r. 12 niet meer 'dit verlies' (A 12), maar 'zijn verlies' (BC 12). Het aanw.vnw. kan gemist worden, omdat de dubbele punt in r. 13 voldoende aanwijzende kracht heeft. Nu 'dit' vervangen is door 'zijn' behoeft de lezer zich niet meer af te vragen om welk verlies het gaat, en waarheen 'dit' verwijst. Het bez.vnw. verwijst direct naar 'het geheel' (r. 11) en laat geen andere mogelijkheid open.

1.4.9. In *Velodroom* is 'Zij' (A 34) als correcte voornaamwoordelijke aanduiding van de fiets (r. 32) vervangen door het in grammaticaal opzicht even correcte 'Hij' (B 34): fiets is m. en v. Intussen is 'Zij' hier hyper-correct, en 'Hij' idiomatisch. Als er aan de vervanging enig gewicht toegekend moet worden, dan is het de *expliciete* uitsluiting van de (onjuiste) gedachte dat met 'Zij' de in *Velodroom* toegesprokene wordt aangeduid.

1.4.10. Wanneer het woord 'vang' in AB 1 van *Daggelder* zoveel betekent als greep - een betekenis die niet in *Van Dale* genoemd wordt en in het *WNT* 18, 450 wordt voorzien van 'ongewoon' - dan betekent de variant 'val' een normaler woordgebruik. Daar komt bij dat wijde greep enigszins contradictoir is en 'wijde val' (CD 1), in de betekenis van het van bo-

venaf neerkomen, en een verticale beweging aanduidend, het aan de aarde gebondene van de daggelder nog sterker doet uitkomen.

Het bepaalde lidwoord in CD 1 is sprekender, omdat de lezer deelgenoot gemaakt wordt van de ervaring van de wijd en zijd vallende schemering, zoals die op zomeravonden voorkomt. De veralgemening in de tweede regel, ‘een boer’, vermijdt een te nadrukkelijke inzet in de opeenvolging van ‘in de wijde val’ en ‘de boer’.

## Eindnoten:

- 1 d'Oliveira, *Scheppen*, p. 30.
- 1 De opmerkingen erover van J.B. Charles zijn slechts serieus te nemen indien men in het volgende citaat ‘versvoeten’ vervangt door ‘lettergrepen’: ‘De enorme overvloed van zijn [Achterbergs] werk zou een experiment in poëtici's, namelijk een statistische onderzoeksmethode toestaan naar zijn versvorm, tot voor kort geheel vrij. Het eerste resultaat zou zijn, dat de gemiddelde lengte der verzen 11, 13 regels en de regels gemiddeld 7,87 versvoeten lang zouden blijken.’ In: *Commentaar op Achterberg. Opstellen van jonge schrijvers over de poëzie van Gerrit Achterberg verzameld door Fokke Sierksma*. 's-Gravenhage 1948, p. 31. De substitutie van versvoeten door lettergrepen is noodzakelijk, daar een versvoet immers minimaal uit twee lettergrepen bestaat. Het aantal versvoeten dat Charles opgeeft, zou dan ook tot de conclusie moeten leiden dat de versregels bij Achterberg om en nabij de 15 lettergrepen tellen. Reeds een vluchtig doorbladeren van de *Verzamelde gedichten* leert dat dergelijk lange regels bij Achterberg in het geheel niet voorkomen. Vgl. R.P. Meyer, *Bijdrage tot de studie van de poëzie van Gerrit Achterberg*. [Diss. Melbourne.] [Eigen beheer, Melbourne], typoscript [1958], p. 82. In het vervolg aangehaald als Meyer, *Bijdrage*. En W.J.C. Buitendijk, *Op de keper beschouwd*. Kampen 1951, p. 144. Desondanks is Achterberg nogal blij geweest met dit opstel over zijn metrum-schema's. Zie: d'Oliveira, *Scheppen*, p. 30.
- 2 Zie A.W. de Groot, *Algemene versleer*. Den Haag 1946; en A.P. Braakhuis, *De thematische structuur van de versregel*. [Diss. Utrecht.] 's-Gravenhage 1962.
- 3 Vgl. C.F.P. Stutterheim, *Tellen en dichten*. In: Stutterheim, *Conflicten en grenzen*, p. 138.
- 4 Daar de chronologie in Achterbergs werk vrijwel onachterhaalbaar is, kan ik voor de datering der gedichten slechts afgaan op de tijdschriftpublicaties. Vgl. Meyer, *Bijdrage*, passim; en dez., *Schijnbare en ware chronologie in het werk van Gerrit Achterberg*. In: *De Gids*. Jg. 124 (1961), p. 307-316. In het vervolg aangehaald als: Meyer, *Schijnbare en ware chronologie*. Dat de hier gesignaleerde verandering ± 1946 haar beslag krijgt, blijkt uit een tweetal publicaties; 1945 vormt de *terminus post quem*: *Raspoetin* (1.1.18), een sprekend voorbeeld van een metrisch gerevideerd gedicht, verscheen in 1945 nog met een onregelmatig aantal lettergrepen. De *terminus ante quem* is 1947; toen verscheen *Cel* (5.1.6.), dat bij zijn eerste publicatie in 1941 twee lettergrepen in de slotregel ‘miste’, met een regelmatig aantal syllaben.
- 1 Ik hoop te gelegener tijd het materiaal waarop deze vermoedens berusten, aan diepgaander onderzoek te onderwerpen.
  - 1 Zo zouden de vier rubrieken kunnen worden aangevuld met voorbeelden van lettergreep-telling (zie 3.1.1.; 3.1.5.; 3.1.8.; 3.1.11.; 3.1.23.; 3.1.29.; 3.1.38.; 3.4.3.), met voorbeelden van stilistische correcties (3.1.2.; 3.1.15.; 3.1.36.; 3.1.41.), met voorbeelden van vermindering van herhaling (2.1.6.; 3.1.1.; 3.1.18.; 3.1.27.; 3.1.28.; 3.1.35.; 3.3.2.; 3.4.2.; 3.7.2.), met voorbeelden van correcties van verkeerd woordgebruik (3.1.11.; 3.1.40.). Ik heb deze voorbeelden niet apart gerubriceerd, omdat zij veel meer dan in Hoofdstuk I, vaak opgenomen zijn in de totale herstructurering van het gedicht en meermalen meer zijn dan een simpele correctie.
  - 2 *Nieuw commentaar*, p. 31, 32.
- 1 Een soortgelijk afbreken van een woord doet zich voor in *Terreur III* (nr. 633), waar de afbreking van ‘valschermtroepen’ (r. 13) de ‘val’ suggereert.

1. 'In het animisme is de kloof tusschen mensch, dier en plant en mineraal overbrugd', zegt Jos. Schrijnen in *Nederlandsche volkskunde*. Zutphen 1930<sup>2</sup>, p. 87. De trits 'mens, dier, plant' treft men ook aan in G. van der Leeuw, *Inleiding tot de phaenomenologie van den godsdienst*. Haarlem 1948, p. 30. In het vervolg aangehaald als: Van der Leeuw, *Inleiding*. Ik wijs erop dat R.W.D. Oxenaar Rousseau een 'moderne primitief' noemt, een betiteling die ook Achterberg is ten deel gevallen. Hij schrijft: 'In de half exotische, half legendarische wereld, waar in keurige oerwouden vreemde bloemen bloeien, waar leeuwen rondsluipen en zwartharige nymphen wonen is hij net zo thuis als in zijn straat te Parijs.' In: *De schilderkunst van onze tijd*. Phoenix Pockets No. 9, Zeist 1958, p. 60. Ik denk bij dit gedicht aan het schilderij *De droom* (1910).
1. Achterberg is destijds nogal verrukt geweest van *Le chant du monde* dat hij las in de vertaling van Siegfried E. van Praag, *Het lied van de wereld*. Wereldbibliotheek, Amsterdam 1937. (Med. van Ed. Hoornik).

## **II Veralgemenende varianten**

Het luistert allemaal heel erg nauw.

GERRIT ACHTERBERG<sup>1</sup>

2.1. Verscheidene commentatoren van Achterberg hebben gewezen op de tendens tot veralgemening die uit varianten bij Achterberg blijken zou. Bij de rubricering der varianten heb ik daarmee rekening gehouden en daarom de hier bijeengebrachte varianten ‘veralgemenende varianten’ genoemd. Deze zeer globale benaming is echter onbevredigend en dient nader bepaald te worden. Ik ben het niet eens met Paul Rodenko die de tendens tot veralgemening in het variantenmateriaal ‘overheersend’ noemt<sup>1</sup>, en acht de bewering van A. Middeldorp ‘Wie de varianten in het werk van Achterberg nagaat, ontdekt dat de dichter in een tweede versie vaak biografische verwijzigingen [*sic*] en gebeurtenissen uit zijn omgeving verwijdert of verhult’<sup>2</sup>, discutabel.

Weliswaar zal een verklaring van een aantal der hier bijeengebrachte varianten rekening dienen te houden met het feit dat Achterberg in december 1937 ‘op de vrouw bij wie hij op kamers woonde een pistoolschot [heeft] afgevuurd, dat haar dodelijk trof’<sup>3</sup>, maar het is thans onmogelijk de aard der relatie tussen leven en werk bij Achterberg te bepalen, daar zijn volledige biografie een gesloten boek is.

Intussen doet zich het feit voor dat uit een aantal gedichten het woord ‘moord’ en daarmee verwante woorden geschrapt zijn en vervangen door andere. In bepaalde gedichten is dat vrij snel ná 1937 - het fatale jaar - gebeurd; in andere soms pas bij de verschijning van de *Verzamelde gedichten* (1963).

Men is geneigd voor dit verschijnsel deze voor de hand liggende oorzaak aan te wijzen: het persoonlijk lotgeval van Achterberg deed hem met bepaalde woorden na 1937 voorzichtig zijn en bracht hem er toe ze in de *Verzamelde gedichten* te vermijden.<sup>4</sup>

Wanneer men deze verklaring, die slechts een oppervlakkige is, geeft, dan heeft men nog niet het effect van deze varianten met betrekking tot de structuur van het desbetreffend gedicht vastgesteld. Bovendien dient men ze in een breder verband te zien: het streven van Achterberg om zijn poëzie los te maken van persoonlijke relaties. Zo verdwijnen op den duur alle opdrachten van bundels; zo verdwijnen opdrachten van afzonderlijke gedichten (voor Cathrien, voor Eddy etc.), zo verdwijnen soms ook persoonsnamen; in dit kader beschouwd verdwijnt de persoon Achterberg uit een aantal gedichten; de persoon aan wie de lezer geneigd is te denken, terwijl het verspersonage in het geding is.

Vandaar dat ik de benaming veralgemenende varianten heb gehandhaafd. Bij de bespreking van de varianten die onder deze rubriek gerang-

schikt zijn, gaat het mij om het effect, dat in bepaalde gevallen inderdaad veralgemenend is.

2.1.1. In de eerste versie van *Wedergeboorte* duidt het pers.vnw. ‘zij’ (A 7) de ‘liefde’ (r. 1) aan die, blijkens r. 2 en A 7 door toedoen van (de) geliefden is opgehouden te bestaan. Bij het krieken van de dageraad blijkt de liefde niettemin de drijvende kracht waarmee (de) geliefden, evenals de liefde wedergeboren, op weg zijn ‘naar het ander oord’ (r. 11).

De eerste versie is opgedragen aan Cathrien, met wie Cathrien van Baak is bedoeld, die in de jaren van het ontstaan van het gedicht bevriend was met Gerrit Achterberg.<sup>1</sup> Ook al kan men *Wedergeboorte* lezen tegen deze biografische achtergrond, - ‘Inderdaad eindigde - althans vóór 1937 - bij de dichter iedere liefde in verlies, geweld of dreiging met de dood, tot in 1937 die dreiging werkelijkheid werd’, weet J.H. Plokker<sup>2</sup>, - zolang we niet meer te weten komen, is het zaak binnen een literair-wetenschappelijk interpretatiekader te blijven<sup>3</sup> en *Wedergeboorte* te lezen als een pelgrimslied, dat aan *Psalm* 84 herinnert.<sup>4</sup> De geliefden die de nachtelijke cohabitatie als een geweldpleging op de liefde hebben ervaren, treden een nieuwe dag tegemoet, voortgedreven als zij worden door het Paulinisch besef dat de liefde nimmermeer vergaat (1 *Cor.* 13:8).

Wanneer het gedicht na 1937 opnieuw verschijnt, zal Achterberg misschien in de hyperbool ‘lang achter hen ligt zij vermoord’ (A 7) een reden hebben gezien de tweede strofe te wijzigen. Aangezien de dichter echter na 1937 ook nog wel een woord als ‘moordenaar’ blijft gebruiken, ben ik er niet zo zeker van dat hij alleen om extra-literaire redenen de variant heeft aangebracht.

Niettemin, wie niet op de hoogte is van de datering (het gedicht is in 1928 voorgepubliceerd), zou, na 1937 het gedicht lezend, maar al te zeer geneigd zijn de eerste versie in verband te brengen met de doodslag die Achterberg in 1937 pleegde. Zelfs Rodenko vat ‘zij’ (A 7) op als de geliefde wanneer hij spreekt van ‘het nieuwe lied, dat de dichter als een nieuwe, herboren “Achterberg” mag zingen; het lied waarin “zij”, na eerst gedood te zijn, herrijst. Maar waarom moet “zij” eerst gedood worden?’<sup>5</sup> Een dergelijke vraag kan alleen maar opkomen bij iemand die het gedicht leest als een voorafschaduwning van de gebeurtenissen van 1937. Niet om duidelijk te maken dat het in de tweede strofe om ‘een sacrale handeling’ gaat, zoals Paul Rodenko veronderstelt in zijn mythisch-biografisch portret van Achterberg<sup>6</sup> - de handeling van *Wedergeboorte* is immers al van

sacrale aard - heeft de dichter de strofe herschreven. Met de variant: 'een aureool heeft haar omgloed, / van wie zij heden helder zingen;' heeft Achterberg zich proberen te beschermen tegen vragen als door Rodenko n.a.v. de eerste versie zijn gesteld, heeft hij argwaan bij de lezer willen uitsluiten.

In de tweede versie, die de opdracht *Voor Cathrien* mist, sacraliseert de variant op expliciete wijze de liefdesbeleving en maakt haar geheel en al positief; het agressieve element dat de consummatie tot een soort verkrachting maakt, is uit het gedicht verdwenen. Kan men in 'nochtans' (A 8) nog een zeker gevoel van gêne beluisteren, dat (de) geliefden na de liefdesdaad heeft bekropen, in B is de liefdesdaad de ontsluiting tot geheiligd leven, waarvan zij als pelgrims der liefde mogen zingen.

De variant in de derde regel van *Wedergeboorte* vestigt er de aandacht op dat 'bij 't opslaan van hun tenten' (AB 3) een meerzinnige betekenis heeft. In de regel kan immers 'opslaan' zowel de betekenis hebben van 'neerzetten' als van 'openslaan'. In C heeft Achterberg, waarschijnlijk uit behoefte aan rijmcorrespondentie, de eerstgenoemde betekenis uitgesloten: 'vonden in hun tentopeningen' (C 3).

2.1.2. De eerste versie van *Licht* eindigt met het rijmwoord 'Cathrien' (A 10). In de tweede versie is de meisjesnaam vervangen door 'voordien' (B 10).

Met de schrapping van 'Cathrien' verliest het gedicht de toespeling op de 'zuivere waan' van het liefdescontact, die in de naam besloten ligt.<sup>1</sup> Anderzijds wint het gedicht aan consistentie nu het persoonlijk element is versluierd, daar het bijwoord 'voordien' in zijn oppositie tot 'voortaan' (r. 8) het openbarend en verwachtingsvolle effect der ontmoeting in *Licht* verheft.

2.1.3. *Moordballade* is een rationeel moeilijk verklaarbaar gedicht, daar de beeldentaal van het droomverhaal zoveel kan impliceren.<sup>2</sup> Wie een verklaring beproeft binnen een literair kader, zal, veronderstellenderwijs, in het eerste deel van het gedicht een adembenemende liefdesomhelzing lezen die het karakter draagt van een overweldiging. In zijn uiterst agressieve seksuele drift snijdt de minnaar de levensenergie van de ander (een *femme fatale*, een Salomé-figuur) af: de ander geeft zich volledig gewonnen. In het tweede deel van het gedicht breekt verlossing baan, die de gij in haar van erotiek doortrokken helende werkzaamheid trekken van een moederlijke geliefde doet aannemen.<sup>3</sup>



*Moordballade* dateert van vóór 1937 - het werd in 1930 voorgepubliceerd - maar is toch door verscheidene commentatoren in verband gebracht met '1937'.<sup>1</sup> De gemiddelde lezer zal na 1937 *Moordballade* met behulp van biografismen hebben willen begrijpen. Teneinde deze misvatting uit te bannen, zo neem ik aan, zal Achterberg in de tweede versie, die na 1937 verscheen, het accent reeds door de titelwijziging op het droomkarakter van het gedicht hebben willen leggen. In de tweede versie heeft hij het gewelddadige aspect van de derde strofe, dat refereert aan de geweldpleging in het eerste gedeelte van het gedicht, verwijderd ten gunste van de weldadige handelingen van de geliefde.<sup>2</sup>

Dat Achterberg pas in de derde versie de beginregel heeft veranderd, houdt in dat '1937' niet het enige argument voor Achterberg kan zijn geweest het gedicht te wijzigen. De zuchtende inzet, waarmee de droom in de herinnering wordt teruggebracht, 'O gij die ik had opgewacht.' (C 1), is weliswaar niet gespeend van dreiging, maar ontbeert toch het agressieve en definitieve karakter van 'O gij die ik had omgebracht.' (AB 1).

Of het in de zesde regel alleen maar gaat om een metrische correctie (zie 1.1.1.) valt te betwijfelen. Wel heeft Achterberg met de herschrijving aan de zesde regel het nodige aantal lettergrepen toegevoegd, maar evenzeer heeft hij hiermee het naargeestige karakter van de droom verhevigd. In de eerste versie bestaat er naar de woordkeus geen verschil in de aard van het lachen dat beiden doen. In de tweede versie is het lachen van de overweldiger een onheilspellende 'schaterlach' (B 6) die past in de sfeer van de sinistere droombeleving. De schaterlach van de een overstemt in B 6 het lachen van de ander en drukt het in C 6 ter neer. Het voorzetsel 'onder', dat Achterberg tenslotte gekozen heeft, verhevigt de overweldiging en verrijkt het klankpatroon van de eerste strofe, dat ook in de derde strofe voorkomt.

2.1.4. In *Graalridder* vormt de regel 'moordenaars allemaal...', (A 17) de samenvattende climax der enumeratie 'dieven, hoeren, honden' uit de vorige regel. In de climax kan men een orthodox-christelijke belijdenis van schuld aan het lijden van Christus lezen, zoals die al door Revius in het bekende sonnet '*Hy droech onse smerten*' onder woorden is gebracht en ook door Nijhoff in *De soldaat die Jezus kruisigde* is verwoord. Ook op schriftuurlijke gronden valt 'moordenaars' hier te verdedigen. Niet alleen vermeldt *Marcus 15:27* (in Oude Vertaling) dat Christus gekruisigd werd met twee moordenaars, waar de Nieuwe Vertaling spreekt van twee ro-

vers, maar Christus is ook letterlijk voor een moordenaar, Barabas, gekruisigd (*Lucas* 23:19).

In elk geval wordt de particuliere schuld van de graalridder, ‘... en mij zelve in het bijzonder’, opgenomen in de collectieve schuld aan de dood van Christus, gedelgd door het verzoenend sterven van Christus. Op Golgotha verwacht het verspersonage het lied der verlossing uit de zonden te vinden.

De verzwakking van ‘moordenaars allemaal...’ tot ‘zondaren allemaal...’ (DEF 17) kan haar gronden gevonden hebben in buitentekstuele overwegingen én in de overweging dat de wetenschap ‘wij zijn allen zondaars’ meer gemeengoed is (maar ook een cliché) dan het besef van medeplichtigheid aan de dood van Christus.

Achterberg heeft niet de eerste gelegenheid die zich voordeed, aangegrepen *Graalridder* te ondoen van het woord ‘moordenaars’. Het gedicht verschijnt voor 't eerst in *Opwaartsche Wegen*, september 1938, en wordt vervolgens gebundeld in *Eiland der ziel* (1939), en in *En Jezus schreef in 't zand* (1947). Een mogelijke verklaring van de omstandigheid dat het pas in de tweede druk van *Cryptogamen* en de zesde druk van *En Jezus schreef in 't zand* (1954) gerevideerd is, ligt hierin dat ‘moordenaars allemaal...’ weliswaar verankerd ligt in een christelijk literaire en orthodoxe traditie, maar toch uiteindelijk niet gecanoniseerd mocht worden om redenen van biografische aard.

2.1.5. Evenals in *Wedergeboorte* (2.1.1.) en *Moordballade* (2.1.3.) komt in *Moeder I* het verlangen naar voren de liefde zuiver te beleven, haar als een gave vrucht te zien die niet door wormstekigheid is aangetast. Zoals in *Moordballade* de geliefde moederlijke trekken vertoont, zo vertoont in *Moeder I* de moedergestalte trekken van de geliefde in wier nabijheid het verspersonage een oorspronkelijk leven ervaart, dat niet aan bederf onderhevig is. De zinsnede ‘Ik ben een moordenaar’ (A 7) fungeert in het gedicht als een uiting van diepe afschuw van de onzuiverheid in de liefdesverhoudingen van de ik tot moeder en geliefde.

Voor de schrapping ervan in de tweede versie ligt de aannemelijke verklaring in de omstandigheid dat de openhartige uitlating door haar directheid na 1937 te veel biografisch gewicht krijgt en daarom moest verdwijnen. De variant ‘wie ik ook werd’, waaruit de rest van de herschrijving voortvloeit, omvat ondanks zijn algemeenheid ‘elk verraad der wereld’, en beklemtoont aldus de alomvattende moederlijke liefde.

2.1.6. In de tweede versie van *Auschwitz*, een sonnet waarvan het sextet de problematiek der ik-u-relatie met behulp van een aan de oorlog 1940-45 ontleende beeldentaal aansnijdt, blijkt Achterberg de gesuggereerde medeplichtigheid van het verspersonage met de moordenaars van Auschwitz te hebben weggewerkt. Enerzijds ligt de herschrijving van het laatste terzet binnen het verwachtingspatroon, want een dergelijk suggestief moorddadig element in een ik-u-relatie is ook uit *Wedergeboorte* (2.1.1.) en *Moordballade* (2.1.3.) verdwenen. Anderzijds verwacht men binnen hetzelfde patroon ná 1937 geen gewelddadigheden meer die in verband zouden kunnen worden gebracht met de persoon van Achterberg zelf.

Ofschoon de gesuggereerde medeplichtigheid in een verzakelijkte context staat die een relatering aan Achterbergs persoonlijk lotgeval eenvoudig uitsluit - anders dan bij *Wedergeboorte* en *Moeder I* (2.1.5.) - kan Achterberg in 'mijn eigen hand' (A 12) waardoor de ander mede 'werd afgemaakt' (A 14) een al te cru persoonlijk element hebben gezien dat ook niet gecanoniseerd mocht worden.

De herschrijving ervan tot 'werd zoekgemaakt' (C 14) en 'een vreemde hand' (C 12) maakt het verspersonage tot mede-slachtoffer van de situatie, maar sluit ook de hoop in dat hij de ander nog eens zal vinden.

Als het laatste terzet aldus herschreven is, dan vermijdt de variant 'barre oorden' (C 11) voor 'vreemde oorden' (AB 11) een herhaling van 'vreemde'. De variant is sterker door zijn betekenisonderscheiding 'angstaanjagend' en consistent, daar 'vreemde oorden', in de zin van onbekend, onverwacht aandoet, nu de titel van het sonnet de plaats van bestemming suggereert.

2.1.7. Pas in de *Verzamelde gedichten* blijkt van *Terreur III*, (in A heet het [*Voor Spanje*] II), het tweede kwatrijn door Achterberg veranderd. Op grond van de voorgaande besprekingen neem ik aan dat de voornaamste drijfveer die tot de revisie heeft geleid, de onwil is geweest het woord 'moordenaars' te canoniseren. Achterberg bleek er in *Graalridder* (2.1.4.) niet huiverig voor het na 1937 te gebruiken, maar het verdwijnt tenslotte toch. Ook uit *Auschwitz* (2.1.6.) verdwijnt uiteindelijk het moorddadig element uit de ik-u-relatie van dat gedicht. Dit was al vrijwel direct na 1937 gebeurd in *Wedergeboorte* (2.1.1.), *Moordballade* (2.1.3.) en *Moeder I* (2.1.5.).

Het is gemakkelijk te zien hoe Achterberg na de schrapping van 'moordenaars' uit A 5 de opengevallen plaats heeft opgevuld: Uit A 7 worden

de ‘wolven’ tot ‘weerwolven’ in C 5; uit A 8 stijgt ‘monsters’ naar C 7, waarvoor in C 8 de metafoor ‘honden’ in de plaats komt. De herschrijving levert tegelijk een nauwkeuriger plaatsbepaling op: ‘weerwolven uit het noorden’, daar ‘van het noorden’ (A 5) gelezen kan worden als een genitivus obiectivus, wat met de correctie vermeden is. Vervolgens verdwijnen de ‘dioscuren’ uit A 6. Deze beeldspraak voor de Geallieerden is ook wel vergezocht<sup>1</sup>, - in ‘ook maar net / de dans ontsprongen in die laatste uren’ (C 5/6) ligt daarentegen de associatie ‘de dodendans ontspringen’ voor de hand.

2.1.8. De omwerking van *Begrafenis op Westduin* tot *Teraardebestelling* stelt duidelijk in het licht dat een varianteneditie een dichter tegen zichzelf in bescherming kan nemen.<sup>2</sup> Voor het besef van de variantenlezer is er immers geen enkele reden te bedenken die de bewerking rechtvaardigt of noodzakelijk maakt. Waar in andere gevallen varianten attenderen op zwakke plekken of inconsistenties van vroegere redacties en versies, die door de lezer voor lief worden genomen zolang de dichter ze aanvaardbaar acht, actualiseren hier de varianten wel in optima forma de vroegere versie. Als lezer kan men tegen de beweegredenen van de dichter niets ondernemen, men kan ze slechts trachten te begrijpen, en het effect der varianten nagaan. Dat begrip kan ook gelden voor neutralisering en versluiering waar Achterbergs persoonlijk lotgeval daartoe in menselijk, echter niet altijd in literair opzicht gedwongen heeft. Maar de piëteitsoverweging ten aanzien van Nijhoff, die Achterberg tot deze bewerking bezielde heeft, valt in beide opzichten te betreuren.

*Begrafenis op Westduin*, geschreven naar aanleiding van de begrafenis van M. Nijhoff in 1953 op de begraafplaats Westduin te Den Haag, heeft Achterberg immers gemeend te moeten herschrijven, daar hij de zesde regel ‘De naam van Nijhoff had hem niets gezegd.’ van te weinig piëteit jegens de nagedachtenis van Nijhoff vond getuigen<sup>3</sup>, ook al wordt de regel, volkomen aanvaardbaar, gelegd in de mond van een aanspreker.

In *Teraardebestelling* is iedere associatie met Nijhoff weggewerkt: motto en slotregel zijn resp. geschrapt en vervangen; de zesde regel is geworden: ‘Namen worden het eerste afgelegd.’ Naar aanleiding van de herschrijving heeft Rodenko opgemerkt: ‘Zuiver formeel kan men zeggen dat het concrete geval veralgemeend is.’<sup>4</sup>

In elk geval is de begrafenis van een geëerde vriend geworden tot de teraardebestelling van een naamloos stoffelijk overschot. Het zakelijk karak-

ter van het gebeuren beklemtonen de variant ‘Lijkbidders’ (C 9) voor ‘Doodbidders’ (AB 9), voorzover de nadruk komt te liggen op de vracht (r. 8) van het lijk, het stoffelijk overschot; en de nieuwe slotregel die de haast van de lijkbidders impliceert: met het inhalen van het touw langs de benen der omstanders is het karwei geklaard. Door de bewerking is r. 4 met zijn allusie op het bekende gedicht van P.N. van Eyck *De tuinman en de dood* in *Teraardebestelling* een ‘zwevende’ regel geworden, in tegenstelling tot A 4 die paste in het literaire kader van *Begrafenis op Westduin*.

Het verschil tussen ‘kortste’ (A 2) en ‘naaste’ (C 2) ligt in de gevoelswaarde der adjectieven. Het eerste kan haast, het tweede ook nog betrokkenheid suggereren. Met ‘naaste’ is derhalve de afstand tussen de aanspreker die de weg en de ik die de overledene kent geaccentueerd.

## Eindnoten:

1. d'Oliveira, *Scheppen*, p. 34.
1. Paul Rodenko, *Jacht op de vonk der verzen en een vrouw*. In: *Maatstaf*. Jg. 11 (1963-64), p. 738-747, p. 739. In het vervolg aangehaald als: *Maatstaf, Achterberg*.
2. A. Middeldorp, *'t Woord heeft het laatste woord*. In: *De Gids. In Mem.* p. 199. In mijn *Het taboe rond Achterberg (De Gids. Jg. 127 (1964), p. 52-55)* heb ik destijds ook gemeend een aantal varianten uit verhulling van biografismen te moeten verklaren.
3. *Levensbericht Gerrit Achterberg* door P.J. Meertens. In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde te Leiden*. Leiden 1971, p. 99-106, p. 101. In het vervolg aangehaald als *Levensbericht Achterberg*. Vgl. W.H. Nagel, *Schrijvers van nabij. Over Gerrit Achterberg, de schijn gestalten en het encanaillement*. In: *Maatstaf, Achterberg*, p. 658-681, p. 664.
4. In het ‘ongebundelde gedicht’ *Fall-out* komt alleen nog ‘broedermoord’ voor. (Zie 3.8.8.). Vgl. nog de titelverandering *Zelfmoordenaar* wordt *Suicide* (nr. 665).
  1. *Levensbericht Achterberg*, p. 101-102.
  2. J.H. Plokker, *Gerrit Achterberg en de droom*. In: *Nieuw commentaar*, p. 145-162, p. 161.
  3. Niet literair-wetenschappelijke interpretatie-kaders zoals een godsdienst-historisch of een mythisch-biografisch, beschouw ik hier dus als niet terzake.
  4. In de oude berijming van *Psalms* 84 leest men in vers 4: ‘Zij gaan van kracht tot kracht steeds voort, / elk hunner zal in 't zalig oord / van Sion, haast voor God verschijnen.’ Er is meer: in *Psalms* 84:11 (onberijmd) staat: ‘ik wil liever staan aan de drempel van het huis mijns Gods / dan verblijven in de tenten der goddeloosheid.’ De stralende dageraad en de pelgrimstocht lijken verband te houden met deze passage uit *Psalms* 84:12 (onberijmd): ‘Want de HERE God is een zoon en schild, / de HERE geeft genade en ere; / het goede onthoudt Hij niet aan hen / die onberispelijk wandelen.’
5. Paul Rodenko, *Nieuw commentaar*, p. 44.
6. Paul Rodenko, *Nieuw commentaar*, p. 44.
1. Ik herinner eraan dat *Wedergeboorte* (2.1.1.), waarin de zuivere liefde de minnaars naar heilige oorden geleidt, in zijn eerste versie is opgedragen aan Cathrien; en dat van de bundel *Morendo* (in 1944 verschenen, maar: ‘een nalezing van gedichten die uit de vroegste periode van Achterbergs dichterschap dateren’, zegt R.P. Meyer in: *Schijnbare en ware chronologie*, p. 309; én in juli 1943 ontmoette Achterberg Cathrien van Baak weer, na haar jaren uit het oog te hebben verloren, zie *Levensbericht Achterberg*, p. 101), - ik herinner eraan dat van *Morendo* de opdracht luidt *Voor de zuivere*. Voor de zinspelning ‘Cathrien-zuiver’, vgl. J. van der Schaar: *Woordenboek van voornamen*. Utrecht 1964, p. 53, waar de voornaam Cathrien in verband wordt gebracht met gri. *katharos* ‘rein, schoon, zuiver’. Het lijkt me overigens niet onmogelijk dat de aanleiding tot de variant mede gelegen is in de aanmerking van Gerrit Kamphuis op het rijmwoord ‘Cathrien’, ‘dat door zichzelf de sfeer van het gedicht op onbedoelde wijze zeer

- stoort'. Kamphuis' aanmerking komt voor in zijn bespreking van *Afvaart* in *Tuba*, orgaan van het studentencorps van de Vrije Universiteit. Jg. 2 (1931), een bespreking die Achterberg kende.
2. Zie J.H. Plokker, *Nieuw kommentaar*, p. 145-162. Vgl. ook de uitspraak van Jung zelf: 'Geen enkel droomsymbool kan gescheiden worden van de mens, die dit droomt, en er bestaat geen enkele nauwkeurig omschreven of zakelijke en ongecompliceerde interpretatie van welke droom dan ook.' In: Carl G. Jung, *De benadering van het onbewuste*. In: C.G. Jung e.a. *De mens en zijn symbolen*. Rotterdam 1966, p. 17-111, p. 50. In het vervolg aangehaald als: Jung, *Benadering*.
  3. Vgl. J.H. Plokker, *Nieuw kommentaar*, p. 158.
  1. Vgl. J.H. Plokker, *Nieuw kommentaar*, p. 155; A.F. Ruitenbergh-de Wit, *Formule in den morgenstond. Een studie over het dichtwerk van Gerrit Achterberg*. Amsterdam 1968, p. 145-146. Dit aspect moet ik als niet-deskundige buiten beschouwing laten; ik volsta met: 'Zo kunnen dromen soms bepaalde situaties aankondigen, lang voor zij werkelijk plaats vinden', aldus Jung, *Benadering*, p. 47.  
Ik wijs er overigens met nadruk op dat in *Afvaart*, waarin *Wedergeboorte* en *Moordballade* voorkomen, de geliefde niet een gestorven, maar een verloren geliefde is, zoals ook R.P. Meyer (*Bijdrage*, p. 70, 71, 73) terecht opmerkt. De varianten van genoemde gedichten werken iedere gedachte aan een concrete dood weg. In *Afvaart* komen meer gedichten voor met een agressief-erotisch karakter. Zo *Vrouw* (VG 47): 'Toen hebben mijn duistere handen / u den ruisenden dood ingehouden.' Zie hierover ook D. de Witte, *Een wedloop tussen taal en tijd*. In: *Nieuw Vlaams tijdschrift*. Jg. 24 (1971), p. 75-98.
  2. Versluiting van agressie treedt ook op door de varianten in *Auschwitz* (2.1.6.), *Comptabiliteit* (4.1.2.) en *Directeur* (5.1.4.).
  1. De dioscuren zijn in de Griekse mythologie de zonen van Zeus en Leda, Castor en Pollux, die in overdrachtelijke zin als de 'onafscheidelijke vrienden' bekend staan. Zij treden vaak op als helpers in de nood.
  2. Zie hiervoor, p. 19.
  3. Mededeling van Mevrouw J.C. Achterberg-van Baak.
  4. *Maatstaf*, Achterberg, p. 739.

### **III Consistentie-varianten**

Het herzien, daar moet je je toe dwingen, dat is echt arbeid. Het blijft maar knagen. Je moet het toch doen; tot in de revisie van de drukproeven blijf ik nog veranderen.

GERRIT ACHTERBERG<sup>1</sup>

3.1. Onder consistentie-varianten, die in dit derde hoofdstuk zijn samengebracht, versta ik die varianten die de structuur van een gedicht, van een groep gedichten of van een hele bundel verstevigen.

In de eerste afdeling (3.1.) behandel ik varianten die dergelijk effect sorteren met betrekking tot een afzonderlijk gedicht, waarbij ik geen rekening heb gehouden met de plaats van het herziene gedicht in de bundel waarvan het deel uitmaakt, of waarvan het deel is gaan uitmaken. In de volgende afdelingen heb ik dat wel gedaan. In deze afdelingen blijkt dat Achterberg onder invloed van een bundelconceptie tot bepaalde veranderingen in bestaande gedichten is overgegaan. Achtereenvolgens bespreek ik de varianten van een gedicht uit *Thebe* (3.2.), van twee gedichten uit *Stof* (3.3.), van een aantal gedichten uit *En Jezus schreef in 't zand* (3.4.), van één gedicht uit *Hoonte* (3.5.) en uit de *Ballade van de gasfitter* (3.6.), en van een aantal gedichten uit *Spel van de wilde jacht* (3.7.). De rubriek 3.8., tenslotte, bevat een aantal ‘coda-varianten’. Ik bedoel ermee de gedichten waaraan Achterberg één of meer regels, één of meer strofen heeft toegevoegd; een gedicht dat het resultaat is van de samenvoeging van twee bestaande gedichten en de reeks *Vrijgezel, Kain, Fall-out*. Niet voor ieder van de in deze rubriek behandelde gedichten geldt dat er een consistentieeffect is bereikt. In zoverre is de rubriek zelf een ‘coda’ bij Hoofdstuk III.

De varianten met dubbel consistentie-effect leggen er getuigenis van af hoe zorgvuldig Achterberg zijn bundels placht samen te stellen. De consistentievarianten staan in dienst van het streven naar eenheid als ordeningsprincipe, waarop R.P. Meyer heeft gewezen. Hij is immers tot de conclusie gekomen dat Achterberg bij de samenstelling van zijn bundels drie ordeningsprincipes hanteerde, ‘die elkaar soms doorkruisen en opheffen. In de eerste plaats een chronologisch principe, volgens hetwelk de gedichten “min of meer” [Achterberg] naar de tijd van ontstaan in de bundels werden gerangschikt. In de tweede plaats een esthetisch criterium, tengevolge waarvan sommige gedichten eerst verworpen werden en pas veel later een plaats in een bundel vonden. En ten derde een eenheidsprincipe, volgens hetwelk bijeenbehorende gedichten in de bundels bij elkaar werden geplaatst, en allerlei gedichten voorlopig niet opgenomen werden om de eenheid van de bundel niet te breken.’<sup>1</sup>

Intussen blijft de term consistentie-varianten vaag en zou hij kunnen suggereren dat het de oorspronkelijke gedichten aan consistentie ontbroken zou hebben. Met de benaming heb ik echter willen aangeven dat de varianten een *grotere* coherentie tot stand brengen, de mate van samenhang in



het gedicht versterken; gedicht of bundel consistentener maken. De wijze waarop varianten dit telkens op andere manier gedaan hebben, specificeer ik in de deelbesprekingen.

3.1.1. In de eerste zin van *De wil der wegen* beschrijft Achterberg een proces van vrijmaking uit een oplossing en de kwaliteit van het vrijgekomen element. De terminologie ervan doet sterk denken aan een kristallisatieproces ('glanzend ontstoken aan den grond', r. 4). In de tweede zin bereikt de openbaring van het verborgene een climax: de gij die voor de ik is vrijgekomen, bevrijdt van de beperkingen die 'ruimte en tijd' (r. 11) hem opleggen.

De herschrijving van *De wil der wegen* heeft formeel tot resultaat dat zowel de thematische correspondentie der versregels als de rijmcorrespondentie in de tweede versie zijn versterkt. Van het vierjambisch patroon van B wijkt alleen B 8 af, die driejambisch is. B 8 is ook de enige versregel zonder volledige rijmcorrespondentie tegenover de zes regels die in A rijmloos blijven (A 2, 6, 7, 10, 12, 13). De afwijkende regel functioneert als een dubbele accentuering van de kwaliteit van het vrijgekomen element: 'in zijn oorspronkelijkheid'.

De coherentie van het gedicht heeft vervolgens gewonnen nu in B 'het opgelost geheim' steeds voornaamwoordelijk met 'het' is aangeduid, wat een gevolg is van de vermijding van het cryptische 'uw overdeel' (A 10) en van de herschrijving van het slot.

In dit slot ervaart de ik, tijdens de gewaarwording van de hereniging in de deling der ruimte, teruggave van de tijd die verstreken is sinds een vroeger samenzijn: 'en heel de tijd wordt ingelost' (B 12). Door de opheffing van het verband waaraan het opgelost geheim gebonden is, wordt tegelijk de tijdsfactor opgeheven. De hereniging waarbij de bestaansniveaus van de ik en gij elkaar doordringen, vindt plaats in ongeschondenheid die de ontkenning van de scheiding inhoudt. Onveranderd gelijkt het herwonnen samenzijn in *De wil der wegen* op het verloren eerste samenzijn.

Volledigheidshalve stip ik nog aan dat Achterberg opeenvolging van 'weer' (A 2) en 'weder' (A 3) in B heeft vermeden door de metri-causale stoplap 'weder voor mij' te vervangen door het suggestieve 'onveranderd' (B 3), dat assoneert met 'glanzend' (r. 4) en dat in het verband van 'breukeloos behoud' (B 7) en 'oorspronkelijkheid' past. Tenslotte is het eerste 'alsof' (A 5) vervangen door 'of er' (B 5).

3.1.2. De variant in r. 5 van *Onrust*, (: ‘bleef’, A 5, wordt ‘blijf’, BC 5), is een corrigerende aanpassing aan de werkwoordstijd (o.t.t.) van het gedicht.

In A 4 beantwoordt ‘gezweefd’ niet aan de verwachtingen - men verwacht ‘zwevend’ - en ‘stil gemaakt’ wel. Mogelijk is dat Achterberg de eerste ongewone vorm, waarmee iets volkomen statisch is aangeduid, door een tweede ongewone vorm heeft willen rechtvaardigen in de wetenschap dat twee ongewone werkwoordsvormen een heviger schokeffect hebben, dat de absoluut statische toestand van het verspersonage beklemtoont.<sup>1</sup>

3.1.3. In *Samengang* blijft de identiteit der personen voor een groot deel onbepaald. De mogelijkheid bestaat ‘wij’ (A 2, 4) te bepalen op de figuur uit r. 10 en op de u-figuur, of te lezen als een onbepaald ‘men’. In het eerste geval beleeft iemand in het avondlijke natuurgeweld van storm en bliksem met de u, de aangesproken persoon van het gedicht, verenigd te zijn. De unieke openbarende ervaring van dit moment doet al het voorgaande te niet en is onuitwisbaar. Gedurende dit moment keert ‘uw naam’ (A 5) ongevend weer. Wanneer men ‘wij’ (A 2, 4) bepaalt op een ik en een u, stelt *Samengang* voor de moeilijkheid dat met ‘onze handen’ (r. 2) en met ‘onze schreden’ (r. 8) de aanwezigheid van de ander al verondersteld wordt, waardoor de terugkeer van ‘uw naam’ en het eertijds donker doorgaan onder ‘uwe sterren’ (r. 10) cryptisch worden. Tenzij de bijzondere ervaring van *Samengang* een coïtus verhult waarbij iemand (één, r. 10) zich helder bewust wordt van de individualiteit van de ander, waarvan hij zich bij vroegere gelegenheden niet bewust is geweest. De verlichting van de geest die de bliksem mede veroorzaakt en de uiterste graad van beleving (‘alsof wij nimmer leefden voor dit uur’, r. 4) maken dan iemand hyper-gevoelig voor de aanwezigheid van de ander.

Wanneer men ‘wij’ (A 2, 4) leest als een onbepaald ‘men’<sup>2</sup>, dan verkrijgt de diepe natuurbeleving van *Samengang* een algemene geldigheid, waarvan één persoon dan in het bijzonder profiteert. Door de typografische herschikking en door de varianten lijkt de laatste lezing steun te verkrijgen. M.i. objectieveert de variant ‘haar naam’ (B 5) de diepe natuurbeleving tot één, die ook door het gebruik van ‘we’ (B 2) voor ‘wij’ (A 2) in het eerste kwatrijn algemene geldigheid bezit, waarvan iemand speciaal profiteert in het tweede kwatrijn, voorzover hij blijkens het slotdistichon een *hereniging* ervaart (in tegenstelling tot de eerste versie waar het dan gaat om een

vereniging). Evenmin als de eerste versie dat doet, maakt de tweede versie overigens duidelijk wier naam bedoeld is en welke waarde daaraan gehecht moet worden. In ieder geval zijn de beide kwatrijnen van *Samengang* B algemeen gesteld en als natuurevocatie toegesneden op de openbaring van de ander met wie de een in het slotdistichon (r. 10) samengaat; een coïtus bedrijft?

3.1.4. In *Bolwerk* belijdt de ik de overwinning van de dood op het leven in de ik-u-verhouding. De ondergang van het levensbeginsel veroorzaakt verstening en eenzaamheid. Met de dragers van het geheim (het oerleven), zoals kind, sterren en dieren, die symbolisch eeuwigheidswaarde krijgen, heeft de ik geen of geen normaal contact. De relatie met de ander is verbroken. Nu het zo staat, is het enige bolwerk waarop de ik zich kan verlaten, het woord. Door middel daarvan kan hij contact houden met het levensbeginsel, omdat het woord nog eeuwigheid in zich draagt, zoals ook 'bloed en tijd' dat nog bewaren. Deze combinatie 'bloed en tijd' ziet de mogelijkheid van contact komen van één kant: die van de dichter, in wiens 'bloed en tijd' eeuwigheid nog een plaats gereserveerd heeft.

Wanneer het referentie-kader van *Bolwerk* animistisch is, voorzover in de animistische visie op het leven bij zielsverhuizing de ziel, het levensbeginsel, soms de diervorm aanneemt<sup>1</sup>, dan versterkt de variant 'bloei en tijd' (BC 12) het animistisch karakter van het gedicht: het levensbeginsel hervindt de animist o.a. in de groei en bloei van planten. Tegenover het verlies van de dragers van de levenskracht, kind, sterren, dieren, staat in B het bondgenootschap van de dichter met de eeuwige cyclus van de natuur.

3.1.5. De schrapping van 'uw' in de slotregel van *Geduld* breidt 'uw eeuwigheid' uit tot de eeuwigheid die, gelezen de rest van het gedicht, zal zijn de eeuwigheid met u.

De tweede variant maakt dat de laatste versregel-die, zoals bij de afsluitende regel zo vaak het geval is, korter is dan de andere regels met mannelijk rijm - zich met een metrische variatie voegt in het jambisch patroon van het gedicht.

3.1.6. De variant in r. 28 van *Geluk* (zie ook 1.3.3.) houdt de ontboeiing van 'al wat met u was gemoeid' (r. 27) binnen de sluimering (van het naspel?), waar A 28 'lag uit zijn sluimering ontboeid' een totaal ontwakend

impliceert dat minder passend is in de bedwelmende en innige sfeer van de tweede strofe.

3.1.7. Streven naar eenheid van stijl bepaalt de variant in r. 12 van *Om een donker lichaam*, (zie ook 1.4.3.). Het nonchalante ‘eeuwigheidje spelen’ (A 12) dat men ironisch kan opvatten, verdwijnt ten gunste van ‘met eeuwigheden spelen’ (BCD 12), dat meer in de sfeer van het gedicht past.

3.1.8. In dit kwatrijn kan de opvallend korte versregel A 3 moeilijk functioneren, omdat zijn mededeling allerminst een snel, gecompriemd moment aangeeft, maar juist een extra rekking veronderstelt. Door de repetitio ‘ontwijkt’, wint de mededeling dan ook aan overtuigingskracht.

3.1.9. In *Moeder II* maakt de breiende moeder zich zorgen over de gezondheid van haar zoon, die niets anders doet dan sigaretten roken. Haar liefde voor hem, zich uitend in bezorgdheid over zijn fysieke conditie, staat tegenover de zorg van de zoon over zijn psychische onvermogen haar liefde te beantwoorden. Het roken van sigaretten, waarvan de moeder slechts kwalijke lichamelijke gevolgen ziet, is voor de zoon een noodzakelijke afleiding van zijn psychische gesteldheid. Dat blijkt wel uit het tweede kwatrijn waarin het oprakelen van het haardvuur een handeling is die afleidt van de innerlijke gewaarwording van de zoon. Zijn onvermogen een vertrouwelijk gesprek te beginnen, nu de gelegenheid daartoe, bij de warmte van haard en moederlijke liefde, zich toch bij uitstek voordoet, stemt de zoon verdrietig.

De contactstoornis die het tweede kwatrijn schrijnend suggereert, wordt door de variant in r. 4, die het antwoord van de zoon wegwerkt (voor D 4, zie 1.1.9.), voorbereid. De nadrukkelijkheid van opeenvolgend: ‘Ze zei’ (r. 3) en ‘Ik zei’ (A 4) wordt vervangen door een dringend herhaald ‘je moet’. Als blijk van moederlijke liefde wordt de zoon vandaag nog respijt gegeven: ‘je moet er morgen mee uitscheiden’. Door de vervanging is ook de monotonie van ‘ik zat’, ‘ik deed’, ‘ik zei’, ‘ik zal’ doorbroken. Deze doorbreking zet zich voort in de vervanging van ‘ik hoorde’ (A 6) door ‘horende’ (B 6). Het tegenwoordig deelwoord versterkt de gelijktijdigheid van de afleidende uiterlijke handeling en de innerlijke gewaarwording.

De derde verandering houdt de onmogelijkheid in om zich uit te spreken binnen het gunstige moment dat zich daartoe leende en dat *Moeder II*

beschrijft. Op dat moment kon niet worden uitgesproken ‘wat zich vlak bij voor eeuwig wou bevrijden’; A 7 heeft dat contrast van dit moment en ‘eeuwig’ (r. 8) niet, omdat ‘nooit zou worden uitgesproken’ ook toekomstige momenten bevat.

3.1.10. De vervanging van ‘de kamer’ (A 41) door ‘je kamer’ (B 41) voorkomt de vraag welke kamer bedoeld wordt; zij neemt de distantie uit de intieme sfeer van *December* weg en voegt zich naar de woordengroep ‘je dood’ (r. 2 en 43).

3.1.11. De onbepaalde inzet van *Lente 3*: ‘Wat nimmermeer begint / is nu bijeen met bloem en wind’, die een animistische visie weerspiegelt op geëindigd leven<sup>1</sup>, wordt in het vervolg bepaald door de bemoeienis van de ik het verschil ‘tusschen ons’ in woorden te vangen. De onpersoonlijke en vage inzet functioneert niet: de voornaamwoorden ‘ons’ (r. 5) en ‘uw’ (r. 9) wijzen onmiskenbaar op één bepaalde persoon. In *Lente 3* formuleert de ik als zijn doel het verschil tussen leven en dood ‘over te nemen in het woord’. Om dit doel te bereiken zal de dichter zich uit de wereld terugtrekken, zodat ‘er niets is dan uw verlies’.

De herschrijving versterkt in de eerste plaats de thematische correspondentie der versregels van *Verkenning*. Alleen B 3, die driejambisch is, wijkt af van het vierjambisch patroon, hetgeen in overeenstemming is met zijn inhoud: ‘beproeven elk verschil’.

*Verkenning* heeft een persoonlijke inzet, waardoor de voornaamwoorden ‘ons’ en zeker ‘uw’ beter tot hun recht komen. B 1 comprimeert de beide eerste regels van A, terwijl de plaatsbepaling uit A 3 plaats maakt voor de suggestieve bijstelling ‘een toestand, onbekend’. De bepaling roept a.h.w. het werkwoord ‘beproeven’ op: het past niet alleen in deze formulering van een experimenteel dichterlijk programma, maar het vervangt ook een in A 4 onjuist gebruikt ‘betrachten’. Dit werkwoord kon niet gehandhaafd blijven, daar het niet de betekenis heeft van ‘proberen’ die er in A wel in gelezen wil worden.

In *Verkenning* is het programma van de dichter, de verwoording van het verschil tussen dood en leven, vastgesteld. De verkenning van het door de ander verlaten gebied heeft daarbij als nevenogmerk de verwerving van inzicht in de eigen situatie: hoe ver kan ik met het woord penetreren in het gebied van de ander? Waar *Lente 3* uitloopt op een totale ‘vernietiging’, is in *Verkenning* winst geboekt: het verlies van de ander zal tot beter inzicht in eigen omstandigheden leiden.

3.1.12. De toevoeging aan de titel van A en B is bij herdruk van *Wandeling* in de C-redactie geschrapt. In A is *Wandeling* opgedragen aan Eddy, in B is (*met Eddy*) een beperkende uitbreiding van de titel. Met deze Eddy zal Ed. Hoornik wel bedoeld zijn, ‘den vriend’ (r. 2) aan wie de ik op de wandeling belijdt ‘wat nimmer vers geworden was’ (r. 1).

De wandeling door diepten van ellende heeft een reinigende uitwerking: als de ik zijn verhaal heeft gedaan, is hij van zijn angst genezen. De katharsis leidt tot een paradijselijk visioen: ‘toen hij weer ziende was / stonden er bloemen, vreemde, / nog zonder naam in het gras.’

De variant in dit slot betreft de vervanging van ‘vreemde’ (A 12) door ‘vele’ (B 12). De variant levert in de eerste plaats een rijmwoord op met r. 4 en 6, en heft het impliciete pleonasme van ‘vreemd’ en ‘nog zonder naam’ op: wat onbenoemd is, is nu eenmaal vreemd. Belangrijker is dat Achterberg met de variant de connotatie van ‘vreemd’, ‘angstaanjagend’, die in het ‘lieflijk landschap’ niet past, heeft weggewerkt.

3.1.13. Het gedicht *Bloem* spreekt de hoop uit van een animistisch denkend mens de bloemen te vinden die het levensbeginsel van de ander bevatten. Bij het aantreffen van de geheime kelken zal de ik ze dopen ‘met een nog nooit gehoorde naam’ (A 4). De variant ‘onbekend’ voor ‘nooit gehoord’ refereert per contrast aan de reuk van de kelken die de ik bekend is (r. 3).

3.1.14. In *Tableau mourant* preciseert de variant ‘Deze toneelgordijnen’ (B 5) voor ‘En de tooneelgordijnen’ (A 5) dat het ‘natuurverschijnsel’ speciaal voor het tableau mourant geldt en niet algemeen; hij maakt het gedicht dus iets consistentier.

3.1.15. In de eerste versie van *Localisatie* is het bloed van de een zo vervuld van de ander dat een plaatsvervanging tot stand is gekomen: het huidoppervlak van de gij vertoont zichtbare reacties op aanrakingen van buiten. De verbleking van de huidskleur wekt de schijn dat de gij zich onttrokken heeft aan de bruisende bloedcirculatie. Onderhuids blijft de presentie zeer concreet aanwezig en de representatie intact.

In de B-versie, waarin ‘Gij’ (A 2) vervangen is door ‘Het’ (B 2), zijn ‘gij’ en ‘bloed’ niet meer apart te benoemen, maar één geheel geworden. De localisatie van de gij in het lichaam van de ik is m.a.w. geïntensiveerd. Bovendien en daar zal misschien de aanleiding tot de variant ook liggen: ‘en

koud wordt' (r. 5) heeft een onjuiste werkwoordstijd wanneer de gij uit r. 4 onderwerp is, maar niet wanneer 'Het [bloed]' uit r. 2 het onderwerp van de zinsnede is: het bloed reageert zo alsof de ander zich verwijderde en het koud wordt.

3.1.16. De bevrediging die de dichter blijkens *Tochten...* ondervindt, wanneer hij erin slaagt het lied zoveel levenskracht te geven dat het zich kan losmaken van zijn oorsprong, het bloed, komt voort uit de potentie van het lied om de ander te enerveren. De geluidsgolven die door het heelal zweven, zullen eens in haar trillen. In dit contact met de ander via het lied heeft Achterberg later transmissie herkend, aan dit natuurkundig begrip heeft hij *Tochten...* aangepast.

In *Tochten...* is de werking van de trilling niet specifiek: in de slotregel wordt niet duidelijk wie die 'haar' is, of wat de uitwerking van de trilling is. Verder is 'roekeloos' (A 2) een element dat niet wordt geïntegreerd in het gedicht, het wordt niet duidelijk waarom 'zich losmaken' een daad van vermetelheid is. Hoewel de Achterberg-lezer aangaande de identiteit van 'haar' (A 6) in *Tochten...* zo zijn vermoedens zal hebben, verkrijgt hij in *Transmissie* van de dichter zelf zekerheid. Door 'tochten' (A 1) te vervangen door 'stemmen' (B 1) en 'roekeloos' (A 2) te schrappen wordt in *Transmissie* bij implicatie de stem van het bloed de oorsprong van het jubelend lied. Het van zijn oorsprong losgeraakte lied legt contact met de dode 'die dan weer levend wordt' (B 7). In *Transmissie* is de geboorte van het lied de opheffing van haar dood.

3.1.17. *Teling A* eindigt met de regel 'Bladmoes en mos.'. Het lijkt erop alsof de dichter opnieuw wil beginnen, welke suggestie veroorzaakt wordt door het opsommende karakter van de regel. De definitieve slotregel 'humus, spons' doet finaler aan, sluit het gedicht af door zijn rijm met r. 15, maar misschien ook in deze zin dat 'humus, spons' zich in de natuur eveneens 'onderaan' bevinden.

3.1.18. In het octaaf van *Raster* verbeeldt de ik zich een raster te zijn, dat de u kan reproduceren, 'zolang de tegenstand u tegenhoudt' (A 8), oftewel de dichter stelt zich hier voor als een clichémaker die afdrucken van de u kan maken, zolang het raster dat 'voor het origineel is geplaatst'<sup>1</sup> (: 'Ik ben voor u het laatste oponthoud;', r. 1) de u in negatief niet laat ontvluchten en vasthoudt. De variant, die een niet-fraaie herhaling van 'tegen'

in de regel vermijdt, legt er de nadruk op dat de verdeling van de u in vierkanten (de afzonderlijke gedichten?) als gevolg van de reproductietechniek niettemin een hele figuur oplevert, ‘zolang de tegenstand u samenhoudt.’ (BC 10), zolang het raster de verschillende stukjes bij elkaar houdt, of zolang de dichter maar in staat is de u als een figuur uit één stuk te behouden.

3.1.19. In *Hoonte* voegt A 6 weinig toe aan de zin van het gedicht. Het paradoxale feit dat in B 6 de duif ‘later even oud’ uit de ‘groene krater’ komt gevlogen, levert daarentegen, met r. 7 en 8, een bijdrage aan de voorbereiding van de ongewone werkelijkheidsbeleving, die in het laatste terzet een climax bereikt.

3.1.20. In het tweede kwatrijn van *Afreis* is de verandering van ‘dingen’ (A 8) in ‘dieren’ (B 8) niet alleen een op de klank van profielen gekozen nadere specificatie. De variant is ook verklaarbaar indien men bedenkt dat voor de ik de reis die hij gaat ondernemen, waanzin is, daar hij in het morgenlicht ‘de bruine vroegte van een paradijs’ ervaart. De aanwezigheid van de dieren die uit het donker vrijkomen, betekent een versterking van de paradijselijke suggestie.

In de slotstrofe lijkt de vervanging van ‘Ik maak mij klaar in trance’ (A 13) door ‘Ik kleed mij aan in trance’ (B 13) in de eerste plaats de dichter ingegeven op grond van de overweging dat het zich reisvaardig maken de onwil om uit de paradijselijke omgeving te vertrekken, verzwakt. Het houdt de aanvaarding van de reis in. Of de ik inderdaad vertrekt, wordt in B in 't midden gelaten. Het zich aankleden is iets dat iedere ochtend nu eenmaal gebeuren moet. Daarom komt de bepaling ‘in trance’ in B ook beter tot haar recht dan in A. In A wordt de trance alleen veroorzaakt door de ervaring van een paradijs, in B ook nog door de automatische kleedhandelingen.

3.1.21. Het mistige, grijze avondlandschap van de nazomer dat *Amethyst*<sup>1</sup> suggereert, is een stilleven waarop alleen grijze tinten zijn aangebracht, zoals op een grisaille (r. 12); een prent die uit elkaar valt naarmate de duisternis intreedt en de mist dikker wordt.

Als ‘een [muur van] steen’ staan de mist en de rook van verbrand aardappelloof boven de aarde. Vlak boven de grond hangt de mist in rafels, zo althans verklaar ik ‘met neergezonken zoomen’ (A 4). De atmosfeer houdt



de naar huis gaande boer vast. In donker en mist verdwijnen de zichtbare dingen: de prent valt uit elkaar, nu de avond snel valt. De boer is uit het gezichtsveld verdwenen. De mist neemt geheel bezit van de aarde, de stenen worden vochtig en raken bedolven onder vrachten mist die zacht aandoen als een (schimmelachtige?) begroeiing, of als (waarmee dan ook de invallende duisternis is getypeerd) ‘losse zijden stof, uit witte en zwarte draden geweven’, zoals grisaille ook aanduidt.<sup>1</sup> In de vallende duisternis breekt zo nu en dan nog een zonnestraal zodanig door de dichte mist dat het licht ervan pijn doet aan de ogen.

De nieuwe zin in B 4/5 laat de dichtheid van het wazige beeld in beweging komen. Flarden en slierten mist omgeven nu de boer op zijn weg naar huis. In B 6 accentueert ‘Die schijnt van leem te zijn’ de vaagheid en bevordert de alliteratie in r. 6 en 7. Bovendien suggereert ‘leem’ nog meer dan ‘aardewerk’ de ongeunstelde betrokkenheid van boer en landschap, in ieder geval voegt het de violetkleurige, grijze kleur van klei toe. ‘Ik zie’ (A 5), ‘Hij is van aardewerk’ maken de omtrekken en de aanwezigheid van de boer te weinig vaag, te omlijnd.

Tenslotte, nu de prent, die in het octaaf beschreven staat, in het sextet uit elkaar valt - door de mist valt er niets meer te onderscheiden - kan Achterberg met ‘daar’ in A 11 niet meer verwijzen naar de verte van de prent. De dichter is a.h.w. zelf in mist en nacht opgenomen. Met de herschrijving van A 11 tot ‘golvende watten, hangend als een kussen’ heeft hij weliswaar die logische inconsistentie weggewerkt, maar de beweging die hij ook met deze laatste variant in het gedicht brengt, doet enigszins afbreuk aan de zware vochtigheid van de in mist gehulde nacht.

3.1.22. *Ovoïde* beschrijft in de eerste twaalf regels prenataal leven als een in zichzelf besloten wereld die met de buitenwereld geen raakpunt heeft. Daar in het laatste distichon Columbus de doorbreking van zijn gevangenschap voorvoelt, lijkt ook het ei op het punt van breken te staan. De geboorte die in de twaalf voorgaande regels gestuit wordt, waardoor het leven en de dood nog in evenwicht zijn en waardoor van buiten het leven een schijndood lijkt, vindt plaats in het analogon: ‘Columbus ligt te kraaien in zijn graf’ (A 13). In de regel wordt het graf een wieg van nieuw leven: ‘als kwam de ronde aarde op hem af’ (A 14). Het leven gaat de dood binnen, zoals in de schijndood van het ei onstuimig leven ontkiemt (r. 3, 11, 12).

De variant ‘Amerika komt langzaam op hem af.’ (B 14) impliceert dat

de nieuwe wereld langzaam schuift in de oude wereld van de ontdekkingsreiziger. De beslotenheid van het graf wordt opengebrouwen, zoals eens het ei zal breken. Het analogon van de slotregels zet m.a.w. de voorgaande twaalf regels in het licht van de overschrijding van de grenzen van leven en dood: door de schijndood van graf en ei ontstaat nieuw leven. Op de oorspronkelijkheid ervan legt de variant de nadruk.

3.1.23. Ter vermindering van misverstand over de interpretatie van de slotregel van *Watermolen* ‘O balkenhart, waarin het klopt.’ (A 9), waarin immers niet duidelijk is wat klopt, of waarvan de betekenis kan zijn ‘waarin alles in orde is’, is de regel uitgebreid tot ‘O balkenhart, dat in de bossen klopt.’ (BC 9). Met de opvulling van de regel is ook de eenheid van het gedicht bevorderd, in zoverre ‘in de bossen’ de suggestie aan natuurlijk leven, waarin ‘hout, water en leven’ één zijn, ondersteunt.

3.1.24. In *Foetus* heeft Achterberg in r. 4 ‘of’ door ‘en’ (BC 4) vervangen, wat het groeiproces van ogen en oren paradoxaler maakt, onnavolgbaar en niet gebonden aan een keurige chronologie. De variant versterkt dan ook het geheel eigen karakter van het groeiproces.

In r. 10 is ‘stulpen naar buiten’ (A 10) dat in de directe nabijheid van ‘hulpeloos’ door zijn suggestieve ‘bewegings’kracht contradictoer aandoet, vervangen door ‘steken naar buiten’, waaraan de eigen beweging ontbreekt. De variant versterkt m.a.w. de hulpeloze onvoltooidheid van het foetus in het eerste terzet en opponeert als zodanig met de afronding die het krijgt in het tweede.

3.1.25. De variant in de slotregel van *Creatie* doet de leegheid van de ochtend scherper contrasteren met de nachtelijke voorvallen die uitlopen op een losraken van iets. Hij versterkt bovendien de symboliek van de kamer als moederschoot, omdat hij het gevoel van leegheid suggereert na een moeitevolle partus.

3.1.26. Om de positie van de *Glazenwasscher* tussen hemel en aarde te garanderen moet ‘elke val’ (r. 3) geneutraliseerd worden door een even ‘sterke val opwaarts’. De tegenbeweging wordt per variant aangeduid met ‘hemelvaart’ (B 4); nu zijn de aantrekkingskracht van hemel en aarde gelijk. ‘Hemelvaart’ past bovendien in dit gedicht omdat het de ‘roekeloze hemelzucht’ (r. 10) voorbereidt, en anderzijds, omdat ‘vleugelslag’ (A 4)

in het verband van ‘handen- en voetental’ (r. 5) te afleidende associaties wekt.

3.1.27. Behalve de verwijdering van ‘Geduldlichkeit’ uit *Melkknecht A* (zie 1.1.15.) schrapt Achterberg bij de volgende gelegenheid ‘Koe-aardig’ (AB 5), dat ook nauwelijks een tekenende bepaling voor het koebeest is. In ‘Toegevend’ (C 5) ligt behalve de berusting ook de vrijgevigheid van het dier besloten. In C zijn ook de ongebruikelijke meervoudsvormen ‘van alle dier’ (AB 8) en ‘dichteren’ (AB 12) geschrapt bij de herschrijving van de regels.

AB 8 verliest zijn al te exclusief karakter ten gunste van een totaler en scherper tekening van het dier: ‘Naast melk en huid heeft hij geduld het meest.’ Hiermee is ‘van alle dier’ weggewerkt, dat in dit luchtig gedicht evenmin past als de dramatische slotregel: ‘Hij geeft zijn melk als dichteren hun bloed.’ Door de meervoudsvorm ‘dichteren’ krijgt de vergelijking van dichter en koe wel erg veel accent. De vervangende regel: ‘Hij geeft zich prijs zoals een dichter doet.’ (C 12) geeft de ironiserende vergelijking in het voorbijgaan, en vermijdt nog eens ‘melk’ te noemen, dat door de herschrijving al in C 8 terecht gekomen was.

3.1.28. De varianten van *Dronken nachtlidje* doen de inhoud van het gedicht overeenstemmen met het luchtig karakter dat de titel ervan geeft. Uit de vergelijking van A en B blijkt dat in B niet meer zo nadrukkelijk gezegd wordt dat de dronkaard door de chauffeur is doodgereden (r. 11-18). Bovendien heeft de wijziging van A 12 nog dit voordeel dat de chronologie der gebeurtenissen in B de vertelling op normale wijze ondersteunt. Daarnaast verdwijnt in B de herhaling van ‘dood’ die in A 12 en 16 voorkomt, doordat A 16 ‘die dood was sprekende:’ vervangen is door het komische ‘die vol stond van jenever:’.

Door de herschrijvingen sluiten de beide slotkwatrijnen zich op gelukkige wijze bij het voorgaande aan. De eerste helft van het gedicht drijft voor een deel op de tweestrijd: of naar huis of naar het café. In A wordt deze tegenstelling in de tweede helft niet verder uitgewerkt. In B blijft de tegenstelling echter aan de orde: ‘voor hij zijn woning had bereikt’ (B 12) en ‘ik ga terug naar De Twee Leeuwen.’ (B 18).

Door dit alles heeft het geheel aan eenheid gewonnen: titel en inhoud van het gedicht corresponderen in hun luchtig karakter, en de tegenstelling van huis en café blijft het gehele gedicht door bewaard.

3.1.29. In *Ziekenhuis* maakt ‘graveloos’ (A 21, B 27) plaats voor ‘groeveloos’ (C 27). Daardoor is in C het afwezige graf bepaald op een grafkùil, maar ook de betekenis uitgebreid, omdat ‘groeveloos’ ook ‘zonder een spoor na te laten’ impliceert.<sup>1</sup>

3.1.30. In de eerste twee strofen van *Kermesse d'été* betreffen de varianten een persoonsverwisseling (: AB 3 ‘ik’ wordt C 3 ‘hij’; AB 5 ‘Ik’ wordt C 5 ‘Hij’; AB 6 ‘Hij’ wordt C 6 ‘Ik’) waarvan ik aanneem dat zij ingegeven is uit beleefdheidsoverwegingen (: ‘ik was de wijste.’ wordt ‘hij was de wijste.’, terwijl AB 5 aan Mok een ‘dirty mind’ toedicht, wat door de persoonsverwisseling te niet gedaan wordt).

In de derde strofe maken de wijzigingen het kermistafereel in C 11, 12 wat realistischer dan in AB 11, 12 het geval is. De verandering van ‘jongedame’ in ‘dito dame’ levert een alliteratie op en betekent een versterking van de ie-klank in de strofe. ‘Jongedame’ klinkt eigenlijk niet platvloers genoeg, terwijl ‘een geheime wenk’ (AB 12) te verheven is. Evenzo is de wijziging van AB 40 in C 40 een concretisering, die in de kermissituatie past. (Zie ook 1.1.19.).

3.1.31. *Bruiloft* A is opgedragen aan Miesje Bouhuys. B mist de opdracht en is op twee plaatsen veranderd.

‘Dit’ (B 1) in plaats van ‘Het’ (A 1) spitst de situatie meteen toe. Hiermee krijgt het gedicht een meer speciale zin en direct een ironische inzet; mocht men het nog niet weten: ‘Dit is een bruiloft; allen bij elkaar.’

Het is mogelijk om in ‘Vreugde verbreedt zich tot egaal geluk’ (A 11) een pleonasme te lezen, en van de regel een indruk van oppervlakkige vreugde over te houden. In de nieuwe regel veroorzaakt de tegenstelling van ‘verdiept’ en ‘egaal’ een paradoxale situatie, terwijl de indruk van oppervlakkigheid plaats maakt voor een indruk van gelijkmatigheid in de beleving van de feestvreugde. Door de verandering is de stemming ter plekke verinnigd en verstild, hetgeen in overeenstemming is met de sfeer van het gedicht, hoezeer ook de gehele gebeurtenis in ironisch daglicht is gesteld.

3.1.32. De herschrijving van de achtste regel van *Mamré* ‘te ruim geworden in zijn dwarsdoorsnee’ (AB 8) in C 8 ‘te fijn geworden voor Mnemosyne’ (C 8) is niet alleen een versterking van de associatieketen Mamré -[zee van] marmora-[marmer, harde]-mijmer-memoiren. De vondst

die B 8 bevat, past ook op andere wijze in het sonnet. Mnemosyne is immers, behalve de godin van de herinnering, ook de Moeder der Muzen. Het geheugenverlies waaraan de ik, blijkens het octaaf van *Mamré* lijdt, wordt door de herschrijving geaccentueerd: zelfs de godin Mnemosyne is niet bij machte het innerlijk verlies ongedaan te maken.

Behalve het geheugenverlies bemerkt de ik nog een tweede verlies, nl. dat ‘uwer versnippering in de natuur’ (r. 10). Aan het slot van het sextet blijkt het uitwendig verlies voor de dichter niet zo catastrofaal te zijn als het inwendig verlies aan het slot van het octaaf: het gedicht ontstaat buiten hem om, nu hij het zelf niet meer tevoorschijn kan roepen. Een goddelijke macht laat het gedicht ontstaan, nu de vergoddelijkte herinnering afgedaan heeft.

In zijn verwachtingen die de titel van het sonnet wekt, komt de lezer op merkwaardige wijze bedrogen uit. De titel *Mamré* wekt de schijn alsof het in het gedicht zal gaan om de verschijning van God aan Abraham, zoals in *Genesis* 18: 1 verteld wordt: ‘Daarna verscheen hem de HEERE aan de eikenbosschen van Mamré, als hij in de deur der tent zat, toen de dag heet werd’ (Statenvertaling; de Nieuwe Vertaling spreekt van ‘terebinten’ in plaats van ‘eikenbosschen’). Het verloop van het gedicht ondersteunt de oudtestamentische suggestie echter niet. Doordat Mnemosyne per herschrijving van A 8 optreedt, verschuift de voorstelling naar de Griekse mythologie, waarin de eik aan Zeus gewijd is en waarin Zeus en Mnemosyne als de ouders der Muzen gelden. Aan het slot van *Mamré* is men, naar ik vermoed, aangeland in Dodona, waar zich het boomorakel van Zeus bevindt. Uit deze verschuiving van de voorstelling blijkt wel dat de herschrijving van A 8 niet alleen een verklaring vindt in de vindingrijke afsluiting van de associaties in het octaaf, zij is ook te zien als een versterking van het sonnet als geheel, omdat C 8 het slot enigszins voorbereidt.

Ten aanzien van dit slot valt nog op te merken dat in A het sextet typografisch een geheel vormt, terwijl het in BC is verdeeld over een kwatrijn en een distichon. Deze verdeling is te zien als een aanpassing van het schriftbeeld van het sonnet aan de inhoud. In het distichon slaan de verliezen die in de voorgaande kwatrijnen beschreven worden, in hun tegendeel om; het distichon bevat de wending van verlies naar winst. Ook hierom is de nieuwe verdeling functioneel, dat men r. 12 beschouwen kan als een ‘samenvattende’ regel die met ‘hoofd’ zinspeelt op het geheugenverlies uit het octaaf en met ‘heelal’ op de versnippering in de natuur. De twaalfde regel sluit de drie kwatrijnen af die de verliezen beschrijven, met als gevolg

dat in *Mamré* een wending van innerlijk naar uiterlijk optreedt na het octaaf, en de wending van verlies naar winst na het derde kwatrijn.

3.1.33. De ontgoocheling die de ik in *Draaideur* ervaart door het verlies van de ander, zet hij als slaapwandelaar om in illusie. De slaapwandelaar hoopt vurig op een ontmoeting met de dode vrouw en dienovereenkomstig handelt en wandelt hij zeer bewust om met haar in contact te treden. In het slot wordt de spanning per distichon zorgvuldig opgevoerd; actie en reactie van slaapwandelaar en dromenvrouw culminerend in de slotregels: de wens lijkt vervuld te worden: ‘en in de draaideur kijk ik achterom: / ik zie uw lippen zeggen: ja, ik kom.’ Deze climax doorbreekt echter in formeel opzicht de behoedzame parallellie der beide voorgaande strofen. Om de regel reageert de vrouw op een actie van de man; in het laatste distichon treedt de ik, wel zeer nadrukkelijk, tweemaal op: ‘kijk ik’ / ‘ik zie’ (A 13/14).

De variant: ‘uw lippen zeggen: ja, ik kom, ik kom.’ (B 14) zet niet alleen de gesignaleerde parallellie voort, maar de repetitio intensiveert tevens de illusoire verwachting van de slaapwandelaar.

3.1.34. De gewaarwording die de wandelaars in *Topaas* op een zondagmiddag ondergaan, culminerend in het laatste terzet. In de nieuwe versie van *Topaas* luidt de slotregel ‘die voortaan van ons beiden wezen zal’ (B 14). De herschrijving versterkt niet alleen de eenheid van het sonnet in zoverre de slotregel refereert aan het bez. vnv. in ‘onze topazen wandeling’ (r. 2). Het gestelde doel is tevens nadrukkelijker in verband gebracht met de relatie tussen de ik en de u, omdat B 14 aangeeft dat de tijdloosheid niet algemeen geldt, maar alleen functioneert ten aanzien van de verhouding tussen beide wandelaars.

3.1.35. Met de herschrijving van *Papyroline* heeft Achterberg de droombeleving ontdaan van haar illusoir karakter en concreter gemaakt. In de tweede versie is er geen twijfel aan of het droomgebeuren is reëel, daar de beleving zozeer lijkt op vroeger reëel ervaren werkelijkheid. Zelfs in de slaap blijft die realiteit nu gelden.

De inzet van *Papyroline* staat in het teken van een gefnuikt liefdescontact, de onbereikbaarheid van de vrouw geeft een aantal retorische vragen in de pen, waarop de dichter niet onmiddellijk bevestigend durft te antwoorden. De voorstellingen die hij in de droom maakt, zijn nog geen

waarnemingen geworden. In de tweede versie leiden de waarnemingen echter tot actie en tot een gevoel van opluchting: op het laatste moment neemt de ik de krant voor haar gezicht weg. Hij wil kennelijk niet dat de aan hem in zijn droom verschenen vrouw de krant leest, waarin, naar ik veronderstel, ‘het’ (r. 4) geduid moet worden als het krantebericht dat melding maakt van haar dood. De schrik die het bericht zou veroorzaken, blijft nu achterwege, en het gedicht kan tegelijk vervolgen met de vraag: ‘Is zij gestorven?’ (C 5). De vraag zou anders door de dromer en door de verschijning onmiddellijk bevestigend beantwoord moeten worden, waardoor de schijn van de twijfel niet langer opgehouden kan worden.

In de tweede versie is ‘het papier van hun dood’ opgenomen in het verband van het doodsbericht, van de rouwadvertentie, wat in de eerste versie niet het geval is. Daar wordt de verschijning slechts in verband gebracht met ‘de dingen in boeken’, waaraan zekerheid over de verschijning wordt ontleend. De referentie in C maakt de droom concreet, zoals ook de verandering van ‘tussenstaten’ (A 8) in ‘avondstraten’ (C 8) de droominhoud reëler en concreter maakt dan hij is in de eerste versie. De dode treedt volledig buiten de perken van haar domein, en vertoeft niet in een soort tussengebied, waarop m.i. de titel *Papyroline* slaat (papyroline is papier waarop aan de ene zijde linnen of een andere stof is gelijmd, of dat bestaat uit twee lagen papier met stof ertussen). De realiteit van het droomgebeuren wordt in C nog nader geadstrueerd door de vervanging van de twijfelende opmerkingen ‘waar nog gekust wordt en ademgehaald, / maar aan welke kant?’ (A 9/10) in de concrete regels: ‘waar nog opnieuw van de trein wordt gehaald, / het bijeenzijn als vorige keren bepaald.’ (C 10/11).

De liefdebrand die tussen beiden bestaat, is zo reëel geworden in de droom dat de ik zijn belevenis voor zich ziet beschreven: hij droomt alsof het gedrukt staat. Het lijkt erop alsof hij met het bewijsstuk van de ontmoeting het gedicht bedoelt dat hij voor zich ziet. Het slot versterkt deze indruk. In de droom ziet hij met open ogen zijn belevenis, ‘met naam en toenaam’ (C 15). Is de droom uit, dan worden de belevnissen in braille geschreven, - ook voor blinden in de slaap blijft de beleving bij. Het gedicht kan zo worden opgetekend bij het ontwaken. De verandering van ‘geschiedenis al’ (A 14) in ‘bewijsstuk al’ (C 15) past in dit verband. De realiteit van het gebeuren gedooft geen historie, maar vereist actuele ervaring.

De vervanging van ‘mijn’ (A 2) door ‘de’ (C 2) vermijdt herhaling van ‘mijn’ in de tweede regel. De vervanging van het voorzetsel in de woord-

groep ‘in boeken’ (A 5) door ‘uit boeken’ (C 6) en van het voegwoord ‘dat’ (A 6) door ‘hoe’ (C 7) doen uitkomen dat de ervaring niet zomaar in het boek beschreven wordt, maar uit de beschrijving realiteit in de droom geworden is.

3.1.36. In *Spellbound* is de jacht op de u ver'taal'd in de volledige uitlevering aan kinderspelletjes als stuivertje-wisselen en tikkertje, waaraan de gij niet ontkomen kan. Voor haar is geen respijt: ‘gij moet hem eeuwig zijn. / Het spel wordt voortgezet.’ (r. 10/11), ook al gaan de kinderen naar huis en naar bed. De rust die de kinderen gegund wordt, beklemtoont de onrust van de gij. Daarenboven wordt er een tweede contrast aangeduid in het schuldbesef der volwassenen dat door het schuldeloos zontje van God (om niet te spreken van het kindeke Jezus) kan worden gedelgd.

De schuldeloosheid der kinderen krijgt in *Spellbound*, r. 13-15 gestalte voorzover de kinderen de voortzetting van het spel, waar de gij onder lijdt, dromen ‘zonder pijn’ (A 14) en ‘zonder slot’ (A 15). In B heeft Achterberg ‘zonder slot’ vervangen door ‘zonder lot’, wat een versterking betekent der gesuggereerde schuldeloosheid der kinderen: de voortzetting van het spel in dromen deert hen niet, bepaalt hun lot niet; de variant levert tegelijk een parallel op met ‘dromen het zonder pijn’ (r. 14) en vermijdt het rime riche met r. 12.

De vervanging van ‘hetgeen’ door ‘en dat’ (B 8) is een stilistische correctie die de uitsluiting waaraan de gij is onderworpen accentueert: dat einde en begin stuivertje-wissel en is in Achterbergs poëzie niet ongewoon, het vervelende ervan is hier dat het de u ‘buitensluit’.

3.1.37. Op het eerste gezicht lijkt in *Slagzij* de variant ‘vereende krachten’ (B 6) voor ‘vernieuwde krachten’ (A 6) een aanpassing aan de idiomatische uitdrukking ‘met vereende krachten’, hoewel ‘met vernieuwde krachten’ niet anormaal is. Bij nader inzien versterkt de variant de realiteit van *Slagzij*, omdat in ‘vereende krachten’ de suggestie besloten ligt aan de toenadering van de ik en de u. Daarnaast geeft de variant nog een klankrapprochement met ‘gereed’ (r. 7).

3.1.38. De ogenschijnlijk onbelangrijke wijziging van ‘eindelijk’ (A 1) in ‘eindlijk’ (B 1) is op het eerste lezen een aanpassing aan de regelmatige regellengte van *Monogram*. Het vijfjambisch sonnet heeft in B 1 nu ook elf lettergrepen, zoals alle vrouwelijke versregels hebben. A 1 heeft er tellen-



derwijs twaalf; het vijfjambisch patroon dwingt echter ook in A al tot elisie van de onbeklemtoonde -e-.

Afgezien van de begunstiging der isosyllabie is ‘eindelijk’-door de ongewone spelling opvallend-een toevoeging aan de mededeling van het gedicht. Het bevat een toespeling op de eindtijd wanneer hemel en aarde elkaar zullen raken, een gebeurtenis die in de droomtijd van *Monogram* als bij een ritueel huiverend tegemoet wordt gezien.

3.1.39. De volledige desoriëntatie van de mens in *Nevelheim* buiten eigen omgeving contrasteert scherp met de oriëntatie in het laatste terzet, die de wending van dit sonnet behelst. De diepte der herkenning van de kastelen spreekt in B 14 sterker door het gebruik van ‘in’ dan door het gebruik van ‘op’ in A 14.

3.1.40. Het sonnet *Parhelium* heeft in B de titel *Identiteit*. Deze titelwijziging zal wel haar grond vinden in de overweging dat parhelium<sup>1</sup> een sterrenkundig verschijnsel aanduidt dat eerst tegen zonsondergang optreedt en daardoor als titel niet juist is voor een gedicht dat in de ochtend speelt. *Identiteit* is een titel die op zijn manier het gedicht dekt.

De protagonist van het gedicht komt geleidelijk tot zijn ware gedaante, tot identiteit. In weerwil van zichzelf voelt hij zich in de wazigheid van de ochtend langzaam zichzelf worden. Hierbij wordt de mogelijkheid tot ontsnapping aan zijn individualiteit voortdurend kleiner, naarmate het lichter wordt. Hij ziet tegen de gedaanteverwisseling op, omdat hij weet wat hem overdag te wachten staat. Angst voor zijn schaduw speelt hem parten. In het derde kwatrijn wordt het gelukkig ogenblik van de dag waarop hij zichzelf nog niet is, en nog geen schaduw werpt, bepaald door het licht dat dan nog ‘dubbelzijdig en doorzichtig’ (A 19) is. Uit de vervanging ervan door ‘ingetogen en voorzichtig’, kan men opmaken hoe titel- en tekstwijziging samenhangen.

Bovendien is licht niet dubbelzijdig, maar veel- of alzijdig, terwijl licht altijd doorzichtig is. De variant heft dus een onjuistheid en een pleonasme op, en personifieert het licht zodanig dat er een gelukkige voorbereiding tot stand komt met de elfde regel. ‘Ingetogen’ constitueert een middenrijm met ‘ogenblik’ (r. 9), en ‘voorzichtig’ bereidt de aarzeling van het lot voor. Tegelijk worden de wazigheid van de ochtend en de schuwheid van het licht benadrukt.

3.1.41. In *Apostrophen* is de vervanging van ‘immers’ (A 10) door ‘alles’ (B 10) een stilistische aanpassing aan ‘volkomen’ in de volgende regel, en aan de slotregel: ‘Hij doet er niets aan af en niets aan toe.’ Het bijwoord ‘immers’ klinkt in dit verband van volkomen eenvoud te stijf en heeft een te constaterend karakter dat te veel distantie suggereert, die in *Apostrophen* niet past.

3.1.42. De herschrijving van A 2 ‘zodat gij weer naar voren treden kan’ tot B 2 ‘totdat ik u op mijn netvliezen vang’ verwijderd de anormale constructie ‘gij kan’ in *Silhouet*.<sup>1</sup>

De herschrijving levert tegelijk een vol rijmwoord op. Daarnaast komt de nieuwe regel de samenhang van het eerste kwatrijn ten goede: De nachten concretiseren de u tot iets zichtbaars: ‘ik zie u groeien’ (r. 3). Dit zien vergt ‘netvliezen’. Nog is op te merken dat door ‘netvliezen’ r. 12 wordt voorbereid: ‘aan 't zelfde oog, volgens dezelfde wet’, welke regel in A enigszins in de lucht hangt.

3.1.43. In de tweede regel van *Cartering*, ‘Een vage aardrijkskunde krijgt bestand.’ (A 2), suggereert ‘bestand’ dat de vage aardrijkskunde belijnd wordt. Deze suggestie steunt niet op de woordenboekbetekenis van ‘bestand’, maar meer op het vervolg van het gedicht. De ‘vage aardrijkskunde’ krijgt reliëf in de volgende regels, waarin wordt medegedeeld hoe het land zich ontwikkelt en waarin gesproken wordt van ‘verkeersaders en spoorwegknopen’ (r. 4). Ervan afgezien dat BC 2 het onjuist woordgebruik opheft is de regel ‘Ik word door nieuwe lijnen overmand.’ rijker aan symboliek dan A 2.

In AB 10 komt een ongebruikelijk ‘meewelven’ voor. Ervoor in de plaats treedt ‘meegeven’ (C 10). De welving is nu opgenomen in het woord ‘globe’ dat meer past in de taal van de cartograaf dan het algemeen gangbare ‘aarde’ (AB 10). Het gebruik van ‘meegeven’ suggereert tevens dat er geen ontkomen aan is; men is nu eenmaal onderworpen aan de zwaartekracht die ook de globe bij elkaar houdt. Men moet wel meegeven, want ‘alles komt overal waar het moet zijn’ (r. 11).

3.2.1. In de bundel *Thebe* vormt *Openbaring* met *Pasen*, *Opstanding* en *Pinksteren* een kwartet evangelische gedichten, zij het dat beide middengedichten die ook tezamen in *Criterium* gepubliceerd zijn, de zinspeling op het Nieuwe Testament alleen in de titel bevatten. *Pinksteren* refereert aan

de uitstorting van de Heilige Geest, zoals die beschreven staat in de *Handelingen der Apostelen* (2: 1-13) en wordt door C. Rijnsdorp beschouwd als een traditioneel christelijk vers.<sup>1</sup> *Openbaring* is een syncretistisch gedicht: de eerste helft van A herinnert aan de Egyptische dodencultus, die de dodenstad Thebe als centrum heeft, de tweede helft zinspeelt op het bijbelboek *De Openbaring van Johannes*. (Het gedicht is in zijn tweede versie dan ook dienovereenkomstig in twee strofen gescheiden.)

De variant ‘dodenkamer’ (B 1) voor ‘morgenkamer’ geeft *Openbaring* een passende plaats in de bundel *Thebe*. De variant maakt ‘dood’ in A 4 overbodig, maar de nieuwe regel ‘geen eind heeft dit begin’ is ook een zinspel op de tweede strofe, waarin de christelijke interpretatie van ‘eeuwigheid’ opgeld doet.

Met de invoeging ‘en tot een wolk omhoog geheven’ (B 3) is alliteratiewinst geboekt; belangrijker is dat de ingevoegde regel naar twee kanten functioneert. Enerzijds wekt het gebruik van ‘wolk’ bijbelse reminiscenties die de tweede strofe van *Openbaring* voorbereiden. Anderzijds suggereert de nieuwe passage dat we hier te maken hebben met de zgn. *ka*-voorstelling die in de Egyptische godsdienst een rol speelt in de dodencultus. De *ka*, ik citeer: ‘is het leven van de dode als een goddelijke macht. Hij is met het individu verbonden en staat toch als een zelfstandig wezen buiten en boven hem. Tijdens het leven van de mens horen wij weinig over de *ka*-behalve bij de koning, doch die is geen gewoon mens-of-schoon gezegd wordt, dat de *ka* van een kind gevormd wordt in het lichaam van de moeder. Bij de schepping van het koningskind door Chnoem maakt deze twee gelijke figuren, het kind en zijn *ka*. Op deze afbeeldingen berust de opvatting van de *ka* als dubbelganger. Eerst na de dood echter wordt de *ka* belangrijk. De dode gaat naar zijn *ka*, begroet zijn *ka* in het hiernamaals, leeft en eet met zijn *ka*, wordt beschermd door zijn *ka*. Op de sterfdag gaat de *ka* te ruste en blijft bij de dode in het graf, waaraan de *ka* zo vastgeklonken zit, dat het ook *ka*-huis heet. Wat men de dode brengt, brengt men ook zijn *ka*; zo is: voor de *ka* van N.N. het gewone slot van de offerformule geworden. Misschien is genius of beschermengel de beste vertaling van deze gecompliceerde voorstelling.’<sup>2</sup>

In de eerste strofe van *Openbaring* treedt er dan door invloed van de tweede een vermenging op: de voorstelling van de *ka* is besloten in christelijk jargon<sup>3</sup>, m.a.w., in *Openbaring* is er sprake van het godsdiensthistorische dynamische verschijnsel der verschuiving: ‘een verschijnsel behoudt zijn vorm, doch verandert van betekenis.’<sup>4</sup> Het opgeroepen beeld,

de situatie uit de eerste strofe, de ‘donkere *ka*’, blijft zonder zin indien het niet bekleed wordt ‘met al de heerlijkheid omschreven / in ‘t boek der openbaringen’.<sup>1</sup>

3.3.1. *Potlood* verkrijgt onder de titel *Bendien* en met een tekstwijziging een napublikatie in het bijzondere nummer van *Critisch Bulletin, Pen en Penseel*<sup>2</sup>.

*Bendien* is één van de vijf gedichten die Achterberg heeft ingestuurd als antwoord op de vraag van de redactie ‘aan verschillende schrijvers, welke schilders of schilderijen, aan verschillende schilders, welke letterkundige werken of auteurs zij het meest bewonderden.’<sup>3</sup> De titelwijziging vindt hiermee dan ook haar verklaring. In de samenhang van de bundel *Stof* hoort een gedicht met de stofnaamtitel *Potlood*, in de samenhang van het tijdschrift past het gedicht met de schildersnaam *Bendien* als titel.<sup>4</sup>

De tekstvariant ‘lang na dien’ (B 7) heeft Achterberg voor de herdruk van *Stof in Oude cryptogamen* (1951) weer verworpen, waarschijnlijk omdat de variant de herkende vereenzelving van vrouw en ik te ver buiten het verstilde moment van het gedicht brengt: de duur in A is in B tijd geworden. In B suggereert ‘lang na dien’ dat er een einde is aan de verbinding die vrouw en ik aangaan, in A is de verbinding verduurzaamd.

3.3.2. *Hercules Seghers* verschijnt in de bundel *Stof* met de stofnaamtitel *IJzer*. In *Pen en Penseel* draagt het gedicht weer de oorspronkelijke titel. Uit deze titelveranderingen blijkt dat Achterberg bij zijn titelbepalingen rekening heeft gehouden met de plaats van publikatie en met de samenhang waarin het gedicht verschijnt.<sup>5</sup>

A heeft in r. 2 ‘Ephemär’, de anormale spelling is in B hersteld tot ‘Ephemeer’. Wanneer *Hercules Seghers* in *Pen en Penseel* verschijnt, staat er ‘Legendair’ (C 2). De variant vervangt het woord ‘ephemeer’, dat noch naar gevoelswaarde, noch naar betekenis in de ‘zware’ taal van het gedicht past. ‘Legendair’ (CD 2) levert alliteratiewinst op en kan de dichter zijn ingegeven door r. 2 van *Bendien* (3.3.1.) ‘lopende in een legende.’ Dit moet dan gebeurd zijn bij de voorbereiding van zijn inzending naar *Pen en Penseel*, want in de bundel *Stof* staat nog ‘Ephemeer’. Door de variant is in elk geval in *Oude cryptogamen* en *Verzamelde gedichten* de samenhang tussen de elkaar volgende gedichten *Bendien* en *Hercules Seghers*, die daar weer *Potlood* en *IJzer* heten, verstevigd.

Vervolgens heeft Achterberg het bepaalde ‘De wegen’ (A 2) vervangen

door het onbepaalde ‘En wegen’; de onherkenbaarheid der wegen is in dit verband een gelukkige suggestie. Tenslotte vormt de vervanging van ‘paart’ (A 8) door ‘smeedt’ (BC 8) een idiomatische aanpassing en een versterking, nu ‘paart’ en ‘liefdespaar’ in elkaars nabijheid vermeden is.

3.4.1. In het eerste gedicht van het drieluik *Reiziger ‘doet’ Golgotha* wordt door de variant r. 17 aangepast aan de corresponderende bijbeltekst. CEF 17 houdt zich aan de beschrijving door de evangelist Lucas van het sterven van Jezus: ‘En Jezus riep met luider stem: Vader, in uw handen beveel ik mijn geest.’ (*Lucas* 23:46). ABD 17 wekt reminiscenties aan de regels uit *Gezang* 149 vers 3: ‘Heer ontferm U over ons, open Uwe Vaderarmen.’

3.4.2. Om de bespreking van de varianten van [*Reiziger ‘doet’ Golgotha*] II overzichtelijk te houden, vergelijk ik de A- en de G-redactie met elkaar. In G staan in r. 2 de initialen van Jezus van Nazareth, (C 2 heeft J. van N.), welke naam in AB 2 voluit gespeld is. De afkorting van de naam tot J. van N. is een gelukkige vondst; zij maakt het bericht in de krant tot een echt krantebericht, omdat de krant van verdachten en misdadigers immers alleen de initialen vermeldt. (Opmerkelijk is dat ‘Christus’ volledig gespeld blijft staan, wat trouwens ook bijdraagt tot de authenticiteit van het krantebericht: het is de gewoonte in de krant bijnamen wel steeds voluit te schrijven).

De vervanging van ‘t graf’ (ABCDF 5) door de voornaamwoordelijke aanduiding ‘het’ (EG 5) vermijdt tweemaal ‘graf’ pal na elkaar, wat eveneens de journalistieke berichtgeving, die bij korthed gebaat is, ondersteunt.

In de slotregels is, ondanks de wijziging die de regel ondergaat, het spreekwoord ‘iemand knollen voor citroenen verkopen’ toch niet in zijn gebruikelijke vorm overgenomen. De beide slotregels variëren op hun beurt genoemde uitdrukking. AB 15 heeft ‘Men late zich geen knollen voor citroen verkoopen’, de definitieve redactie van de slotregel lijkt wel te zijn voortgekomen uit de overweging dat ‘citraoen’ als collectief meervoud anormaal is. De dichter kiest tenslotte bij beide woorden voor het enkelvoud.

3.4.3. Wanneer Achterberg *Tusschen twee eeuwigheden*, dat hij al bundelde in *Osmose* (1941), opneemt in de bundel *En Jezus schreef in 't zand* (1947),

geeft hij het gedicht de bijbelse titel *Over de Jabbok*. De nieuwe titel refereert aan *Genesis* 32:22-32, waar verteld wordt hoe Jakob, gezegend na het gevecht met de engel<sup>1</sup>, een nieuw leven begint onder een nieuwe naam. De nieuwe titel is te zien als een aanpassing aan het nieuwe verband waarin het gedicht verschijnt.<sup>2</sup> Overigens behoudt het gedicht zijn nieuwe titel, wanneer het weer verschijnt in de afdeling *Osmose van Cryptogamen* (1951<sup>2</sup>), zijn oorspronkelijk verband.

Het gedicht *Over de Jabbok* heeft in de eerste tot en met de vijfde druk van *En Jezus schreef in 't zand* een slotregel die afwijkt van de overige drukken van het gedicht. De regel luidt ‘is voor- en achteruit één schrede.’ (C 10). In de zesde druk van de bundel staat, zoals overal elders: ‘is maar een schrede’.

Ik veronderstel dat de variant aanduidt dat de ruimte waarin de ik zich bevindt, een gewijde ruimte is na de ontmoeting met God. Uit deze heilige ruimte kan de ik zich niet meer verwijderen, hoe hij zich wendt en keert, de bekering is totaal. Men zou de variant kunnen zien als een zinspeling op het herstel van een oorspronkelijke toestand, die zich vooruit, in de toekomst kan openbaren bij de wederkomst van Christus, of in het verleden dat heden wordt in de zondeloze staat van de paradijselijke mens.

De annullering van de variant versterkt het christelijke karakter van *Over de Jabbok*, omdat de toekomstverwachting voor het christendom essentiëler is dan het paradijsverlangen.

3.4.4. *Bekeering II*, dat in de bundel *Sintels* volgt op *Bekeering I*, heeft Achterberg in *En Jezus schreef in 't zand* opgenomen onder de titel *Triniteit*. (Zie ook 3.8.3.). *Bekeering I* heeft Achterberg laten voorafgaan in *En Jezus schreef in 't zand* onder de titel *Bekeering*. Deze titelwijzigingen staan uiteraard in verband met de opneming der gedichten in de christelijk-religieuze bundel. De titel *Triniteit* dekt meer het nieuwe gedicht, terwijl de titel *Bekeering II* slechts één aspect van het gedicht, de bekering door toedoen van de Heilige Geest (r. 6-9), aanduidt. De opvatting van C. Rijnsdorp als zou *Triniteit* een ‘volledige, expliciete belijdenis van het dogma der Drieëenheid’<sup>3</sup> zijn, moet wel in zoverre genuanceerd worden dat deze belijdenis die in de eerste twee strofen van *Triniteit* uitgesproken wordt, in de volgende strofen direct betrokken wordt op Achterbergs dichtkunst, die de inspiratie van de Heilige Geest ter bezieling van het gedicht nodig heeft.

In A zegt de vierde regel van Jezus Christus: ‘en droogt de tranen van geweent’, waarin men een toespeling kan lezen op *Marcus* 5:38-39 en

*Lucas* 7:13. BCDEF 4 refereert aan een handeling van Christus bij het Laatste Avondmaal. Zo wordt in *Lucas* 22:19 in het verhaal erover het woord ‘gedachtenis’ gebruikt.

In A 12 ‘nog zingende van U verschil’ wordt gesuggereerd dat in het vers de dichter alleen van de Drieëenheid verschilt door het spreken erover, of dat alleen zijn dood hem van de Drieëenheid nog maar scheidt, hetgeen nogal pretentius is. Veel onderdaniger en dienstbaarder is BCDEF 12 ‘zingend van U de woorden ben’, hetgeen bovendien in de derde strofe en in *Triniteit* als geheel past: immers de dichter bezingt niet alleen de Drieëenheid, maar hij plaatst zich in een houding van gebed tegenover de Vader, de Zoon, en de Heilige Geest.

3.4.5. Het sonnet *Damascus* steunt voor een belangrijk deel op hetgeen de *Handelingen der Apostelen* vertellen over de steniging van Stefanus en de bekering van Saulus. De regels 8-10 zinspelen op de dood van Stefanus, waarbij Saulus als toeschouwer aanwezig was. (*Hand.* 7:54-60, 9:1-19a). Door de terminologie van het octaaf en door de slotregel van A heeft men de neiging *Damascus* ook te lezen als een nieuwe verbeelding van de ik-u-verhouding, zoals de Achterberglezer die kent: ‘de termen, de beelden, en de zienswijze zijn geheel gelijk aan de wijze waarop in de andere gedichten over de geliefde gesproken wordt’, merkt R.P. Meyer op.<sup>1</sup>

In het sonnet schuiven de werelden van apostel en dichter over elkaar heen. Misschien is dit de reden waarom de dichter in de tiende regel de banden tussen de ik en de u, tussen Saulus en Stefanus eigenlijk, nauwer aanhaalt dan geoorloofd is op grond van de volgende passage uit *Handelingen*: ‘En de getuigen legden hun mantels af aan de voeten van een jonge man, Saulus genaamd’, (*Hand.* 7:58). Blijkens deze tekst behoort ‘uw mantel’ (r. 10) aan een getuige en niet aan de u ‘gestenigd in verstening’ (r. 8).

Zo kan ook op grond van *Handelingen* A 14 niet verdedigd worden: ‘Hier wacht ik op het woord dat u bevrijdt.’ refereert niet aan de situatie van Saulus, maar zinspeelt eerder op de situatie van deze dichter. In A 14 wordt de gesuggereerde identiteit van de ik met Saulus verstoord, vooral ook omdat r. 12 en 13 vrijwel letterlijke citaten zijn uit *Handelingen* (zie 9:6 en 9:11), zij het dan dat Achterberg de daar gesproken woorden in zijn gedicht ‘creatief citeert’. In de slotregel van A is de illusie van het gedicht en de eenheid van het slotterzet doorbroken, doordat de regel geen steun vindt in *Handelingen* zoals de andere regels van het terzet. In de BC-

versie van *Damascus* blijkt de regel vervangen te zijn door ‘Blind werd ik tussen andren weggeleid.’ (B 14). Hiermee wordt de identificatie van de ik en Saulus tot het einde volgehouden. Bovendien correspondeert de nieuwe slotregel met deze passage uit *Handelingen*: ‘En Saulus stond op van de grond en hoewel hij zijn ogen open had, kon hij niets zien, en zij leidden hem bij de hand en brachten hem naar Damascus. En hij kon drie dagen lang niet zien, en hij at of dronk niet’. (*Hand.* 9:8-9). Door de nieuwe regel herinnert *Damascus* alleen nog door zijn terminologie eraan dat de dichter van het sonnet *Achterberg* is.

Tenslotte, de vervanging van de lengtemaat ‘meter’ (A 7) door de zeer kleine lengtemaat ‘micron’ hangt samen met de zeer kleine opening die een ‘voeg’ (r. 6) nog toelaten kan.

3.4.6. In *Mozaïek* krijgt ‘immer’ teveel nadruk in de nabijheid van ‘minder’ (A 4). De variant ‘telkens’ vermijdt dit én het duratieve aspect van ‘immer’ dat in de duizeling van het eerste kwatrijn niet past.

In de achtste regel zal ‘uw grondgetal’ (A 8) vervangen zijn door ‘het grondgetal’ (BC 8), omdat de u in het samenstel van lijnen en in het mozaïek wel gedeeld wordt, maar niet in delen gesplitst die ieder hun weg kunnen gaan. Het grondgetal behoort aan het mozaïek dat de u niet loslaat, waardoor zij een geheel blijft, ondanks alles.

3.4.7. Het sonnet *En Jezus schreef in 't zand* berust op het verhaal van de overspelige vrouw die Jezus, hoewel daartoe door de schriftgeleerden en Farizeeën geprest, niet veroordeelt op grond van de Wet van Mozes. (*Joh.* 8:2-11). De vrouw die anderen in bekoring heeft geleid, en Jezus die in verzoeking gebracht wordt door de aanbrengrers, ondergaan en doorstaan de proef en de beproeving. Misschien baseert zich op deze gedachtengang de cryptische regel: ‘Ga heen. Wij zijn hetzelfde, zoo ge ziet.’ (A 10). De identificatie van Jezus die zonder zonden is, en de vrouw die door de omstanders niet gestenigd wordt, waarmee zij van zonden vrij raakt, is in B te niet gedaan. De krasse vereenzelving maakt plaats voor de regel ‘Ga heen en luister, luister naar het lied.’ (B 10).

De woorden die Jezus schrijft worden ‘het lied’, zij maken zich los uit de figuur in het zand en missen hun uitwerking niet: ‘en brandden in de blos, / waarmee zij heenging, als een kind zo licht’. De overspelige vrouw heeft haar oorspronkelijke status, die van het onschuldige kind (symbool van nieuw leven) hervonden. De woorden van Jezus maken levend: ‘Zo



geestelijk schreef Jezus Zijn gedicht.’ is dan ook een functionele zinspelning op het woord van Paulus ‘de letter doodt, maar de Geest maakt levend’ (2 *Cor.* 3:6). Volgens de letter van de Wet van Mozes moet de vrouw immers gestenigd, althans gedood worden (:*Lev.* 20:10; *Deut.* 22:22-24), maar ‘de wet van de Geest des levens heeft u in Christus Jezus vrijgemaakt van de wet der zonde en des doods’ (*Rom.* 8:2).

Verder is in BCD de zetfout van A 13 hersteld en is de verandering van ‘een’ (A 8) in ‘de’ een idiomatische aanpassing.

3.5.1. Van de verandering in *Waaien*, zoals het gedicht in de bundel *Hoonte* en volgende edities heet, die ‘mijn huis’ (A 7) tot ‘het huis’ (B 7) maakt, valt op het eerste lezen weinig anders te zeggen dan dat de variant de zegging neutraler maakt, veralgemeent.

In tweede instantie blijken voor een begrip van de variant de volgende overwegingen niet van belang ontbloot: *Waaien* verschijnt pas in *Hoonte* (1949) onder deze titel, nadat het al in 1930 was voorgepubliceerd in *De Gids*. Het verschijnt daar samen met andere gedichten zonder titel onder de verzamelnaam *Gedichten*. De bundel *Hoonte* bevat voornamelijk gedichten die van 1945-1949 zijn voorgepubliceerd. De uitzonderingen vormen de gedichten die al in *Sintels* (1944) waren gebundeld, *Dronken nachtliedje* (voorpubl. 1931), en *Waaien*.<sup>1</sup>

Meyer heeft zich afgevraagd waarom *Waaien* pas in *Hoonte* is gebundeld; hij veronderstelt ‘misschien omdat het met zijn achtergrond van huis-bomen-dorp goed in de bundel paste.’<sup>2</sup> De veronderstelling lijkt mij aannemelijk te meer nu blijkt dat Achterberg de veralgemening van ‘mijn huis’ naar ‘het huis’ heeft aangebracht. De diepe natuurbeleving van *Waaien* kon gemakkelijk gesitueerd en gelokaliseerd worden rond het huis dat hij in de buurtschap Hoonte bewoonde. De vraag welk huis wordt bedoeld kan beantwoord worden: ‘Het huis, een laat negentiende-eeuwse herenboerderij, lag afgelegen en was door hoge bomen omringd. In een van zijn gedichten heeft hij het beschreven: ‘Ik heb van de natuur nog nooit genoten / als hier op Hoonte in de Achterhoek. / Mariahoeve heet het hoge huis.’<sup>3</sup>

De veralgemening die de variant bewerkstelligt, is m.a.w. eigenlijk een verbijzondering omdat binnen het kader van de bundel er geen twijfel mogelijk is over de vraag welk huis bedoeld wordt. De variant vloeit dus voort uit de opneming van *Waaien* in *Hoonte*.<sup>4</sup>

3.6.1. De *Ballade van de gasfitter* bestaat uit veertien sonnetten, waarvan het eerste een proloog is en de laatste drie een epiloog vormen. In het eerste sonnet motiveert de ik zijn verlangen naar illusoir beleefde werkelijkheid: de u naar wie hij op zoek is, bevindt zich in de huizen die hij pas ‘doodonschuldig’ kan binnentreden in de vermomming van gasfitter.<sup>1</sup>

In de laatste drie sonnetten is de gasfitter van subject object geworden en treedt de ik van het begin op als verslaggever van het einde van de gasfitter-ik. De tussen proloog en epiloog liggende tien sonnetten bevatten de illusoir beleefde werkelijkheid: de gasfitter (denkbeeld van de ik uit sonnet *I*) oefent zijn beroep uit met een nevenooi-merk: de speurtocht naar de u, de Ander.

Nu dit zo is, moet in sonnet *XI*, als laatste van de tien sonnetten, de werkzaamheid van de gasfitter een afsluiting vinden. Inderdaad ontnemt de dichter in het octaaf van A aan de gasfitter zijn rol. De dichter verstoort althans in het octaaf de illusie door de lezer aan te spreken, ten gevolge waarvan de spanning reeds hier uit de *Ballade* is. Die spanning was er weliswaar voor de gasfitter al uit in sonnet *X* (‘een blad zij vroeger’ (*XI*, A 3), maar voor de lezer nog niet. De dichter verbreekt in het octaaf zijn verhouding met de gasfitter en gaat verhouding aan met de lezer. Desondanks mag de gasfitter in het sextet zijn rol zelf tot het einde toe spelen. De breuk tussen octaaf en sextet verstoort de eenheid van het sonnet, in zoverre de in het octaaf verbroken relatie met de gasfitter weer wordt aangeknoopt in het sextet, waardoor de relatie met de lezer in het octaaf als zodanig in het sonnet niet functioneert.

In B heeft de dichter deze verwarrende situatie verwijderd en tevens de zinsbouw, die vergeleken met de overige sonnetten van de *Ballade* door zijn ingewikkeldheid uit de toon valt, vereenvoudigd.<sup>2</sup> Omdat de lezer uit de B-versie is verdwenen, is hij ook aan het oog van de gasfitter onttrokken. In A 7, 8 staat immers ‘die uit de flitsen in uw ogen las, / wat de verwachting van een fitter was’, terwijl tot de vele personen die de gasfitter op zijn tochten ontmoette, de lezer in elk geval niet behoorde. Niet gehinderd door de verteller en de lezer, kan nu de gasfitter zijn rol afmaken.

De herschrijving komt daarmee de coherentie van de *Ballade* als geheel ten goede: de dichter verschuilt zich ook in *XI* achter zijn handlanger, de gasfitter, die zich er trouwens helemaal niet van bewust is dat hij ‘gebruikt’ wordt: hij leidt zijn eigen leven in de sonnetten *II-XI* als een ik, die door het dichters-ik in aanzijn is geroepen. Hij laat zich in sonnet *XI* niet van het leven beroven. In de herschrijving kan men m.a.w. een bevestiging zien

van wat Kees Fens opmerkt: ‘De schepper (= de dichter) heeft de consequenties van zijn schepping te aanvaarden, hetgeen in het geval van de “Gasfitter” wil zeggen (doordat de schepper zichzelf tijdelijk in een schepping verplaatst heeft) dat de “ik” als “ik” en als fitter en wat betreft de wetten van diens leven machteloos, mee moet gaan. De fitter is er en de ik zit er in opgesloten. Deze situatie duurt tot en met sonnet elf.’<sup>1</sup>

Tenslotte, dat de leesillusie voortduurt tot het einde van de *Ballade*, de fitillusie tot en met het elfde sonnet, is m.a.w. een gevolg van het feit dat de dichter zijn ingrijpen (in A) gecorrigeerd heeft tot (niet meer, maar ook niet minder) het regisseren van de gasfitter (in B), zonder daarbij in een terzijde de lezer er op attent te maken hoe zeer de gasfitter gefaald heeft, wat zowel voor de gasfitter als voor de lezer een minder pijnlijke ervaring is.

3.7.1. De stilistische correctie ‘Doch’ (B 7) voor ‘Maar’ (A 7) betekent een aansluiting bij de vele ambtelijke termen van *Kroondomein*.

3.7.2. De varianten van *Streekbelang* zijn voor een groot deel terug te brengen tot een intensivering van de couleur locale in het gedicht, (een couleur locale die ook de landelijke sfeer van de bundel als geheel ten goede komt), voor een ander deel betreffen zij een accentuering van de grenssituatie die het gedicht behelst: de toenadering van de ik en de u impliceert een grensoverschrijding van heden naar verleden. Vanuit deze overweging is, dunkt mij, ‘Een welbehagen / doet mij naar de bekende wegen vragen’ (A 6/7) - de vraag naar de bekende weg wordt gesteld uit voldoening over de herkenning van de heilige plekjes der eerste (?) verliefdheid - herschreven tot ‘Met welbehagen sta / ik een tolbeambte uit te vragen’ (B 6/7). In deze regel is de tolbeambte de personificatie van de grenssituatie.

De variant ‘t hallali’ (B 4) voor ‘dialect’ (A 4) intensiveert de couleur locale en is begrijpelijk in de samenhang van het *Spel van de wilde jacht*, in welke bundel *Streekbelang* na zijn voorpublicatie in *De Gids* verschijnt. De jachtterm typeert beter - de jeugdliefde wordt in het eerste kwatrijn van B al direct in de jachtsfeer getrokken - en vermijdt herhaling, voorzover ‘dialect’ en ‘taaleigen van de streek’ synoniem kunnen zijn.

De anormale constructie die A 3 bevat heeft Achterberg vervolgens vervangen door een regel met erotische implicaties. In A 3 kan de notie van ‘liggen’ in zijn letterlijke betekenis nauwelijks opgeld doen, omdat ‘wandelingen’ zo centraal staat. In B 3 kan de anormale constructie ‘waar ik u

afsprak' echter wel de connotatie krijgen van 'waar ik je onder de heg praatte'.

Een verdere typering die de couleur locale van *Streekbelang* versterkt, is de verandering in het eerste terzet. 'Kleine gehuchten' (A 9) wordt 'Gehucht en buurtschap' (B 9). In aansluiting op het geboorterecht en de herkomst (r. 1) bezigt Achterberg de hyperbool 'Ik word naar stokoud voorgeslacht verwezen;' (B 10) - zelfs het voorgeslacht leeft hier nog - in de plaats van 'Ik word naar oudste inwoners verwezen' (A 10). Wat A 10 meedeelt, kan iedere bezoeker van de streek overkomen, als hij over het verleden ingelicht wil worden.

De regel vertolkt niet de bijzondere relatie van de ik met het land die uit B 10 spreekt. De vervanging van het algemene en neutrale 'oudste inwoners' door het bijzondere 'stokoud voorgeslacht' vindt een parallel in de vervanging van 'en boerderijen met een naam op 't hek' (A 14) door: 'een hofstee met een spreekwoord op het hek' (B 14). De varianten van deze regels benadrukken het persoonlijk belang dat de ik bij de streek heeft: het verwijlen erin voedt de gedachte dat het verbroken contact hersteld kan worden. Op de gewijde grond van het land van herkomst kan de grens worden opgeheven.

3.7.3. De varianten van *Zwevende claim* zijn deels preciseringen, deels bijdragen tot een hechter coherentie van het gedicht. De verandering van 'het donker' (A 4) in 'de voorhang' (B 4) geeft de eerste strofe een grotere samenhang in zoverre 'voorhang' verbindingen legt met 'stroken in de mist' (r. 1), en 'los van makelij' (r. 5) en 'lichte neteldoeken tunnels' (r. 6), welke woordgroepen alle doelen op een los weefsel als concretisering van de nevel, waarin de gij verschijnt. De variant - in de Bijbel geeft de voorhang of het voorhangsel toegang tot het heilige (der heiligen) in de tempel<sup>1</sup> - verleent aan de strofe het waas van heiligheid dat zij behoeft. In het gedicht bevindt de ik zich aan de grens van het heilig gebied; het weiland waar de gij in nevelen gehuld vertoeft, benadert hij; 'voorzichtig' (A 7) lijkt hier te gewoon. 'Omzichtig' (B 7) is sterker en drukt adequater de angstige behoedzaamheid uit die gerechtvaardigd is bij nadering van een sacrale ruimte.

De afscheiding tussen de ongewijde en gewijde ruimten blijkt bij naderbijkomen toch niet opgeheven. Het schrikdraad 'deinzend voor een wei' (A 8) vormt de grens. De vervanging van 'deinzend' door 'wiegend' (B 8) vermijdt de mogelijke opvatting dat 'deinzend' behoort bij de fietsende

ik, die terugdeinst, met ‘wiegend’ is er geen misverstand mogelijk: het hoort bij schrikdraad en allitereert bovendien met ‘wei’. De bepaling bij ‘wei’ luidt in A 9 ‘rechthoekig door een elzenheg omtrokken’. De variant ‘in 't vierkant door een elzenheg omtrokken’ (B 9) is een frappant voorbeeld van de precisie waarmee Achterberg te werk gaat. Voor de verklaring van de variant neem ik aan dat het weiland hier een zo genaamd kamp is, welk woord de dichter kent blijkens de vijfde regel van *Pastorale* (VG 768): ‘Een koe staat te herkauwen in zijn kamp.’

Schrijnen schrijft: ‘Karakteristiek voor de nederzettingen in afzonderlijke hoeven is minder de bouwtrant der huizen, dan wel de eigenaardigheid, dat elk huis door de bijbehorende landerijen omgeven is, en dat deze bezittingen in *kampen* zijn verdeeld, d.i. kwadraatvormig begrensde stukken bouwgrond of weiland, door afzonderlijke heggen of greppels omgeven’.<sup>1</sup> In overeenstemming met deze wetenswaardigheid is ‘rechthoekig’ kennelijk Achterberg niet precies genoeg geweest, en daarom vervangen door ‘in 't vierkant’. In de laatste strofe hangt de wijziging van eerste en laatste regel uiteraard samen. Ik neem aan dat ‘na de dood’ Achterberg gestoord heeft. De bepaling komt onverwacht en verstoort de illusie van de aanwezigheid van de ander. In het sextet is de illusie van de verplaatsbare woning tot op het laatst bewaard: de nieuwe slotregel geeft immers associatie met haardvuur.

3.7.4. *Tabor* vertolkt in zijn eerste versie (A) het verheerlijkt gevoel van de ik nu hij samen met de ander op gewijde grond de opheffing van aardse tijd en ruimte ondergaat. In *Tabor* zijn de ik en de u samen in een sacrale ruimte waar de historische tijd te niet is gedaan. De ik arriveert bij zijn oorsprong, de tijd van de oorsprong is de heilige tijd. Deze oerbeleving situeert Achterberg door de titel van het gedicht op de berg *Tabor*, de heilige berg die door de traditie aangewezen is als de berg der verheerlijking van Christus, (de berg wordt niet met name genoemd in *Mattheüs* 17:1-13, *Marcus* 9:2-13, *Lucas* 9:28-36 waar het verhaal van Christus' verheerlijking verteld wordt).

Dit sonnet heeft Achterberg omgewerkt om het een plaats te kunnen geven in het *Spel van de wilde jacht*. Om de herschrijving te begrijpen is het noodzakelijk hier even stil te staan bij de opbouw van het eerste bedrijf van het *Spel*.

Vanaf *Beau Lieu* tot en met *Zwevende claim* is er sprake van één of andere grens tussen de ruimte van de ik en die van de u. In *Tabor* wordt de grens

voor het eerst teniet gedaan: er vindt een samenzijn plaats in bovenwerkelijke sfeer, nadat in het voorafgaande gedicht er een ‘bres’ geslagen is (*Dryade*, VG 872).<sup>1</sup> Reeds zo voegt zich *Tabor* in de gedichtenreeks van het *Spel*. Maar er is nog een reden waarom het opgenomen kon worden. In ieder bedrijf komt nu een gedicht voor dat de naam van een bijbelse berg draagt: *Tabor* in I, *Horeb* in II, *Nebo* in III, bergen waarmee ook de naam van Mozes verbonden is.

Vervolgens ondergaat *Tabor* een aantal wijzigingen die een aanpassing inhouden aan de bundel en die zijn coherentie - vooral die tussen titel en inhoud - versterken.

In B is de extase dezelfde gebleven, maar de kosmische sensatie is op het landgoed Beau Lieu gesitueerd. Men hervindt in B 8 het balkon uit de proloog: ‘[...] Ik kwam tot de conclusie / hoe makkelijk men hier inbreken kon; / inbreken langs de pijpen naar 't balkon.’ Staande op dit balkon ervaart de ik kosmische samenhang met ‘het omhoog’ (B 10). De vergroting van Beau Lieu tot kosmische afmetingen, tot de heilige berg Tabor, kan men zien aan het gebruik van ‘cosmorama’ (B 9).

Zeker, ‘de dichter voelt zich opgevoerd van de aarde, die hij beneden zich ziet liggen als een gestrekt laken, waarop hij vee ontwaart; hij zal wel gedacht hebben aan het visioen van Petrus uit de Handelingen der Apostelen (X, 11-16)’, zoals P.J. Meertens opmerkt<sup>2</sup>, maar de kosmische gewaarwording ervaart hij op het balkon van Beau Lieu.

Versterking van het uitzonderlijk karakter der ervaring vindt men in de verwoording van de tijdsbeleving in B 5 en 6 en het (met ‘stereoscopisch’ samenhangend) woordgebruik van dieptewerking, die ‘het omhoog’ in samenhang houdt met de belevende ik.

Tenslotte, het motief van de verheerlijking, dat in de A-versie slechts in de titel tot uitdrukking komt, is hier triomfantelijk aanwezig: ‘Er is hier plaats en tijd genoeg voor beiden.’ (B 16); het woord zelf wordt genoemd, de verheerlijking die een wolk van duizelsteen formeert - met een duidelijke toespeling op de wolk in de evangelieverhalen.

3.7.5. De variant in *Tuinbeeld* ‘cito’ (B 10) voor ‘subiet’ (A 10) is wellicht gekozen, omdat het woord nog opvallender vulgair is in de mond van de huisknecht dan ‘subiet’.

Het is interessant dat op drukproeven van *Maatstaf*<sup>3</sup> Achterberg het woord ‘subiet’ (A 10) als variant geeft voor ‘direct’, dat de huisknecht in eerste instantie bezigde. De wijziging ter elfder ure van ‘direct’ in ‘subiet’,

en vervolgens in 'cito' hangt wellicht samen met die andere 'vulgarisering' in r. 5. Op de drukproef verandert Achterberg een oorspronkelijk 'nu' tot 'nou'.

3.7.6. De stilistische correctie in *Cross-country* is precies tegengesteld aan die in *Kroondomein*. In het eerste bedrijf van het *Spel* doet de ik o.a. moeite om op legitieme wijze dezelfde status te verkrijgen als de u al heeft. In het tweede bedrijf doet hij dat op illegale wijze (vgl. o.a. 'onweidelijk' in *Cross-country*, r. 1) waardoor het heil niet van de grond komt en de heilige ruimte zich afsluit. Hier is een ambtelijk 'doch' dus niet op zijn plaats.

3.7.7. De variant 'dode pop' in *Watersnood*, waarvan de opdracht in de bundel geschrappt is, past, gelezen r. 8 'en was het ogenblikkelijk zelf nog maar', beter dan 'stenen pop' (A 7). Bovendien, in het *Spel van de wilde jacht* (en ook elders bij Achterberg) is steen niet gedoemd levenloos te blijven. Men zie hiervoor *Reservaat* (VG 869, r. 10-12) en *Tuinbeeld* (VG 877). *Watersnood* vormt in de bundel de Tweede Entr'acte, een tussenspel dat laat zien dat de wet van leven en dood ten volle geldt. Aan deze wet, die buiten de bundel in de dagelijkse realiteit functioneert, poogt Achterberg in de bundel te ontsnappen in zijn illusoir beleefde werkelijkheid. Het adjectief 'stenen' zou in het licht van Achterbergs visie op steen de gedachte kunnen oproepen dat het verdronken kind tot leven gewekt zou kunnen worden.

3.7.8. In de eerste versie van *Nebo* biedt de avondlijke stilte gelegenheid de 'u bijna woordeloos te weeg' te brengen. De verstilling in de natuur geeft aan de ik een gevoel van verijling ('de kamer leeg van lichaam', A 2/3, 'een ijlte in mijn ogen', A 11) dat een visionair gezicht oplevert op een land dat de ik zich van vroeger herinnert. Het denkbeeldige samenzijn is in het verleden gesitueerd: het denken bereikt de oude sfeer van vroeger landschap. Het beloofde land, dat de titel *Nebo* suggereert, ligt niet voor, maar achter de ik.

Op dezelfde wijze als Achterberg dat gedaan heeft met *Tabor* (3.7.4.) heeft hij ook *Nebo* omgewerkt om het een plaats te kunnen geven in het derde bedrijf van het *Spel van de wilde jacht*. Aanpassing aan de bundel vindt men vooral in het octaaf van *Nebo* B, waarin alles betrokken is op het landgoed Beau Lieu, terwijl 'landen van belofte' niet alleen door de titel worden gesuggereerd, maar expliciet genoemd worden.

Een frappant verschil tussen beide versies is de achtste regel. In A is de sfeer van de avond zodanig, dat de ik nauwelijks woorden behoeft om de ander op te roepen. In B is het de ik onmogelijk geworden, beter: wordt het hem onmogelijk gemaakt, de u ‘te weeg te brengen’. De oorzaak hiervan is dat het landgoed, door ingrijpen van het rijk, de ik niet meer ter beschikking staat om zijn jacht voort te zetten: ‘de wildbaan leeg’ (B 5). De onteigening gaat gepaard met ontheiliging en maakt het landgoed tot profaan gebied waar de u door de bedrijvigheid van de wegwerkers is weggewerkt. Het wild, de u, is verdwenen en de mogelijkheid tot contact door de opening van het poortgebouw is niet meer voorhanden. De ik staat hier sprakeloos: ‘Ik breng u met geen woorden meer te weeg.’ Nu het de ik onmogelijk is gemaakt de u in deze omgeving met woorden tot aanzijn te roepen<sup>1</sup>, blijft hem nog het denken aan de ander over.

Het visioen in het sextet geeft zicht op een andere ruimte, die ‘ongemeten’ (B 13) is - in tegenstelling tot de ruimte van het landgoed waar landmeters bezig zijn - een ruimte die niet meer in het verleden ligt, zoals in A, maar in de toekomst. De landen van belofte liggen achter de bergen, uit welke omgeving reeds het wegstervende geluid van de goederentreinen te horen is (B 1, 2).

3.8.1. Van *Thebe* bestaan twee versies. A dat gepubliceerd is in *Criterion* I (1940), p. 397 én in de bloemlezing *Twee lentes* (1941)<sup>2</sup>, telt 28 regels. Aan het gedicht heeft Achterberg een strofe van vier regels toegevoegd. De (droom-)wandeling door het dodenrijk, die ten doel heeft de oordeelsdag voor de ander een opstandingsdag te laten zijn, verkrijgt hierdoor een geheel ander slot.

In A blijft de bezoeker zelf in het dodenrijk achter zonder de vitale handreiking te kunnen doen. Zelfs kan hij van de klanken niets optekenen. De kans op communicatie zal zich niet meer voordoen en de ik slaagt er niet in de vraag van de ander, die op grond van de regels 1, 10 en 11 waarschijnlijk een aandeel in het leven behelst, te honoreren. Maar het gedicht eindigt met het verstaan van de taal die de mond van de geliefde spreekt. Bij alle onvolkomenheid is er de voldoening van de ontmoeting en het begrijpen.

In de B-versie is alleen sprake van mislukking en onvolkomenheid. De ik schiet te kort in adem, hij kan dus geen antwoord geven en de geliefde niet tot leven wekken. In zijn ademnood neemt hij de nooduitgang, (niet de blinde spiraal waarlangs hij is afgedaald); via de vluchtgang, het ge-



dicht, ontvlieft hij alleen de dood. Vanuit r. 2 en de gehele situatie van het gedicht is het mogelijk te zeggen: hij ontwaakt uit de droom, juist op het kritieke moment dat hij het doel van zijn missie had kunnen vervullen. Ook het gedicht moet onvolkomen blijven, omdat een gedicht óver een gebeuren, het gebeuren niet vermag te voltooien en omdat het spreken moet óver een taal waarvoor geen teken is in dit heelal, terwijl het die taal niet kan herscheppen. Het gedicht is werkelijk een noodtrap.

3.8.2. Terwille van liefdesomhelzingen reinigt de ik in *Zestien IV (V)* zijn handen. Hij kan die in onschuld wassen, aangezien de liefdesrelatie naar ruimte en tijd vóór de zondeval is gesitueerd. Door de twee toegevoegde regels is enerzijds de ruimte nog nadrukkelijker verbonden met het paradijselijk landschap, anderzijds daarvan gescheiden doordat de ik binnenskamers als een Adam rondgaat en zijn geliefde hem als een Eva tegemoet treedt. De toevoeging maakt intussen de liefdesbeleving nog paradijselijker: de feitelijke ongelijkheid van ik en Adam verhindert niet dat het paradijs onveranderd aanwezig gedacht wordt.<sup>1</sup>

3.8.3. Met de toevoeging van twee strofen aan *Triniteit* (zie ook 3.4.4.) heeft Achterberg het gedicht een andere structuur gegeven: doordat de dichter zich in de laatste regels tot God de Vader wendt, wordt de cirkel van de Drieëenheid gesloten en symboliseert het gedicht de genoegzaamheid der Triniteit.

Van de beide toegevoegde strofen vraagt de eerste om een totale vervulling van de Geest, zodat het vers gans en al naar de geest een ervaring deelachtig wordt - zodanig als de liefde lichamelijk beleefd wordt. Wanneer het verslichaam geheel en al door de Geest is bevlogen en de poëtische inspiratie aldus geheiligd is, kan het de wil van God uitvoeren, voldoen aan de wet die God stelt (strofe 1) - dat impliceert de laatste toegevoegde strofe. Immers, hij zinspeelt op de Evangelie-passage waarin Jezus zijn familierelaties uiteenzet: 'Want al wie doet de wil mijns Vaders, die in de hemelen is, die is mijn broeder en zuster en moeder.' (*Matth.* 12: 50).

De zinspelings heeft tweeërlei implicatie. De strofe stelt het vers enerzijds onder de wet van de hemelse Vader en belijdt dat Vader, Zoon en Heilige Geest onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden en dat zij voor het vers Een voor Een hetzelfde zijn. Anderzijds stelt de strofe het gedicht in dezelfde categorie als Christus in zijn tussen God en mens bemiddelende functie.

3.8.4. De drie strofen die Achterberg aan *Veewagen 1945* heeft toegevoegd, hebben toon en ritme van het kinderversje. Het ritme en de toon blijven, maar de onschuld van een toponiem als Ressen-Bemmel vervaagt in de tweede toegevoegde strofe door de onheilspellende namen Kostverloren, Hellendoorn en Endegeest. Er is niets van over wanneer in de naam Bergen-Belzen het mogelijk onheil werkelijkheid is geworden.

In de opbouw van *Veewagen 1945* is dezelfde overgang van een luchtig begin naar een grimmige werkelijkheid terug te vinden. De toevoeging herneemt en versterkt die.

In B 7 heeft Achterberg de suggestie dat er van twee soorten heren of mijnheren sprake zou zijn weggewerkt.

3.8.5. De vraag aan de nacht, waarmee *Risico A* begint, is geboren uit angst voor ontzeling en uit verlangen naar de blijvende bescherming van de durende nacht. De angst voor het gevaar zichzelf des avonds niet meer te hervinden en de angst voor het verlies van bescherming, die de nacht biedt, leiden tot de wens het risico te lopen van een totale nederlaag ('volslagen nederdracht', r. 13) in nachtelijke eenzaamheid. Liever dan een ander te worden wil de ik zichzelf proberen te blijven en een mogelijke ondergang riskeren.

Dit *Risico* heeft Achterberg uitgewerkt tot *Risico CD*. De ik richt nu tot de nacht én de dag een verzoek. De eerste helft van iedere strofe motiveert dat verzoek dat dringend herhaald wordt.

In de eerste strofe vormt het motief de vermelding van wat hij 's nachts te doorstaan heeft - een uitwerking van hetgeen in A 11-13 gesuggereerd werd. Liever dan 's nachts aan zichzelf te bezwijken, wil hij overdag zich-zelf verliezen in sociaal verkeer - hetgeen hij in A 2-5 juist wilde vermijden. In de tweede strofe is nu weer het zelfverlies de reden van zijn verlangen tot zichzelf weer te keren. Liever dan overdag bloot te staan aan de vernietigende blik van de anderen, wil hij nu 's nachts strijd leveren met het andere zelf - wat overeenkomt met A 11-13.

*Risico CD* eindigt aldus met de voorkeur van de ik voor de dubbele riskante eigen werkelijkheid boven de dubbele vervreemding. De realiteitszin van Achterberg doorbreekt in CD een literair dageraadsmotief, dat hij in A op zijn wijze hanteerde. *Risico CD* geeft dit aan met de regel 'Ik zit tussen twee vuren.' (r. 12 en 25). Het risico is derhalve verhevigd, de opeenvolging der dagen en nachten geeft geen respijt: zowel des daags als des nachts loopt hij de kans ernstige schade te lijden aan zijn ziel.

3.8.6. In *Robot A* gebruikt de dichter de robot als metafoor om zijn ervaring van het dichterschap uit te beelden. In *Robot AA* komt het woord robot alleen in de titel voor. De strofen noemen een reeks van door mechanismen in beweging gebrachte voorwerpen ter uitbeelding van de beleving van zijn dichterschap én van zijn menszijn. Hij voelt zich niet-mens tegenover zichzelf en ten opzichte van de buitenwereld. Daarom zoekt hij zijn toevlucht in het museum, zijn plaats is bij de voorwerpen, niet bij de mensen.

Deze twee gedichten voegt Achterberg later samen tot één gedicht met de titel *Robot*. Vergelijken met *A* betekent *Robot B* een uitbreiding van het robot-gevoel tot het hele menszijn; vergeleken met *AA* een versterking van het robot-beeld en een uitwerking van het robot-gevoel met betrekking tot het dichterschap.

In *Robot B* zijn nog enkele kleine wijzigingen aangebracht. ‘Kom’ is vervangen door ‘Ga’, een perspectiefwijziging vanuit de spreker, die de afstand tussen mens en niet-mens vergroot. Door *B 60* is het wegstervend geluid van de langzame tred van de suppoost beter gesuggereerd dan door *AA 46*, waar ‘stappen’ al te kortdaat tempo suggereert.

3.8.7. In *Transplantatie A* wordt het verbroken contact tussen de ik en de u hersteld in de droom. De opgevallen plaats bezet de ander in de droom van de een. Tussen beiden is er contact ‘alsof geen dood is ingetreden’ (*A 6*). Niettemin, al vormen beiden in veel opzichten in de droom een eenheid, de ‘liefste’ (*A 13*) lijkt de vermenging te schuwen, althans zij verwondert zich erover en haar blik wordt duister, wanneer ‘ik u benader’ (*A 12*). De ik spreekt haar bemoedigend toe en voegt haar een tweede mogelijkheid toe die tot hereniging leidt.

Niet alleen haar geest herstelt de gebrokenheid, ook haar levensbeginsel groeit uit de aarde, waar het lichaam ligt begraven, dwars door de ander heen, zodat zij ook op deze manier een nieuwe eenheid vormen. De overplanting van haar levenskracht die uit de dood vrijkomt, herkent de ik in de vegetatie. Achterberg lijkt hier in *A* het begrip transplantatie zeer letterlijk te nemen. Niet ‘levend weefsel’ wordt overgebracht, maar ‘het weefsel van uw leven’ (*A 14*), m.a.w. de stoffen waaruit haar lichaam heeft bestaan zijn over de aarde uitgeslagen en brengen nieuwe vruchten voort.

Achterberg heeft eerst aan *Transplantatie A* twee strofen toegevoegd. De eerste verduidelijkt dat de dood die de scheiding heeft veroorzaakt, ook de oorzaak is van de opheffing der scheiding: ‘Wat ons had kunnen delen / mengde ons ondereen;’.

De regel ‘De hechtingen vergelen’ (B 19) bevestigt in zijn woordkeus dat de transplantatie niet alleen in primitief-animistische, maar ook in modern-heelkundige zin geslaagd mag heten. Met de slotstrofe zegt Achterberg dat de gewaarwordingen van *Transplantatie* weliswaar illusoir beleefde werkelijkheid vertegenwoordigen, maar dat zij toch voor het besef der protagonisten een hecht bouwwerk vormen: er ‘ontbreekt geen steen’ aan.

Intussen vormen de laatste strofen met de erin uitgesproken zekerheid van het samenzijn en samenspelen, voor mijn besef, een inconsistentie met de derde en vierde strofe van *Transplantatie* B, waar de liefste de toenadering in ongunstig licht beschouwt.

Deze tegenstrijdigheid in het gedicht heeft Achterberg in de C-versie geheel weggenomen. Nu functioneren deze strofen in het geheel van *Transplantatie* in zoverre zij grond geven aan de eerste en tweede strofe, en een nieuwe vorm van transplantatie voorbereiden: ‘[ik ben] tussen de sterren neergeschreven’ (C 15).

In de beide eerste strofen van C heeft Achterberg de expliciete vermelding van de dood vervangen door de mededeling dat de u uit de tijd verdwenen is, maar, zoals ook AB vermeldt, nog wel aanwezig is in de ruimte. In de droom is echter de scheiding van tijd en ruimte verdwenen. De tweede strofe doet immers tijd en ruimte weer samengaan: ‘Uw lichaam kwam buiten het heden, / maar deelt zich aan het mijne mede / als een moment geleden.’

Het contact dat hier in de droom tot stand komt, is een contact dat gelijk op dat van vroeger. De verklaring van deze gewaarwording ligt in de derde en vierde strofe: de ik is geheel van de u verzadigd en dientengevolge de u van de ik. Daarom moeten beiden tussen de sterren staan neergeschreven: De gehele kosmos, aarde én hemel, werkt in C mee het verbroken contact te herstellen, want de kosmos is van de ander vervuld met het gevolg dat de homogeniteit tussen de een en de ander is blijven bestaan.

In de slotstrofe blijkt dat Achterberg de illusie van de transplantatie serieuzer neemt dan in AB. Niet de ik en de u spelen met de luchtkastelen, maar de wolken. Betekent dit dat aan de illusie niet te tornen valt, dat de luchtkastelen een hecht bouwwerk vormen, dat niet zonder grond is: in de aarde wortelt het leven dat reikt tot aan de hemel? In ieder geval werkt in C de gehele buitenwereld van de ik mee om de scheiding in de droomillusie op te heffen.

Tenslotte, in de op een na laatste regel is ‘Wat ons’ (AB 20) vervangen

door ‘Hetgeen’ (C 23) waardoor Achterberg de herhaling van ‘ons’ in twee opeenvolgende regels heeft vermeden. De verandering van ‘mengde ons ondereen’ (AB 21) in ‘vlecht ons weer ondereen’ (C 24) levert een beginrijm op met ‘hechtingen’ (BC 22) en is in dit verband beter jargon om de chirurgie te karakteriseren. In de laatste strofe is de vervanging van ‘van’ (AB 22) door het vaste voorzetsel ‘aan’ (C 24), dat bij dit gebruik van het werkwoord hoort, een stilistische correctie die bovendien de eenheid van de strofe versterkt.

3.8.8. Een geheel aparte plaats onder de gerevideerde gedichten van Achterberg neemt het viertal *Vrijgezel* (A), *Kain* (B), *Kain* (C), *Fall-out* (D) in. Naar Middeldorp meedeelt, was het voor Achterberg zelf een verrassing te vernemen, dat in *Fall-out* geen enkele regel meer voorkwam uit *Vrijgezel*: ‘nu mag dat vers in *Mascotte* terugkeren’, was zijn reactie.<sup>1</sup> Men kan dan ook niet zeggen dat *Fall-out* een versie van *Vrijgezel* is; ze hebben alleen in zoverre iets met elkaar te maken dat beide gedichten in een bijzondere relatie staan tot *Kain* (B) en *Kain* (C).

De verhouding tussen de gedichten met de titel *Kain* en *Vrijgezel* is duidelijk: In de levenssituatie die de dichter in *Vrijgezel* tekende, heeft hij naderhand een *Kain*-situatie gezien. Die herkenning heeft hij in *Kain* (C) versterkt door in de coda meer toe te voegen uit de geschiedenis van de bijbelse *Kain*. In *Vrijgezel* is een ik aan het woord die zich bevrijd voelt van zijn angst voor anderen en weer krachtmetingen aandurft met andere mannen. Met meisjes laat hij zich niet meer in, wel met een enkele vrouw, maar dat pleegt op niets uit te lopen. Ondanks zijn bevrijding blijft de vrijgezel de geïsoleerde, innerlijk voelt hij zich een gestigmatiseerde. Tweemaal roert hij zijn verleden aan: ‘niet meer’ (r. 1) en ‘weer’ (r. 13). De oorzaak van de vroegere angst wordt niet onthuld; op grond van het sextet en vooral r. 13 laten zich conflicten in eroticis vermoeden.

In *Kain* (B) is de levenssituatie van de vrijgezel, die gekenmerkt wordt door bevrijding van angst maar tegelijk door blijvend isolement, herkend als de levenssituatie van *Kain*. De titel geeft de overeenkomst aan, de coda versterkt die; de vrijgezel is een gestigmatiseerde. In dit gedicht is de vrijgezel niet zelf aan het woord, de dichter spreekt over een vrijgezel die een *Kain*-figuur is. De varianten vloeien gedeeltelijk voort uit de verandering van het pers.vnw. ik in hij. Nog enkele kleine wijzigingen komen daarbij: ‘fier’ (A 2) wordt ‘recht’ (B 2). Het tweede woord geeft meer nog dan het eerste het rechtstreekse van de blik weer en impliceert de fierheid. In B 7 is het ongrammaticale participium ‘verstommen’ vervangen door de gram-

maticaal correcte vorm ‘verglommen’, die evenwel semantisch geen verbetering betekent, doordat nu een visueel begrip rechtstreeks verbonden wordt met een auditief woord. In *Kaïn* (C) is de oude ongrammaticale vorm teruggekeerd.

Afgezien van de uitbreiding van de coda en de daarmee samenhangende variant van C 12-13 bevat *Kaïn* (C) nog enkele kleine wijzigingen. De terugkeer van ‘verstommen’ in plaats van ‘verglommen’ is al genoemd. De tegenstelling tussen r. 3 en 4 enerzijds, en r. 5 en 6 anderzijds is in C beklemtoond met de woorden ‘Vaak’ (C 3) en ‘Maar soms’ (C 5); in C 4 is ‘dwalen’ voor ‘wijken’ (B 4) een idiomatische aanpassing; C 10 heeft ‘poppenogen’, B 10 had ‘kinderogen’. Deze variant kan het gevolg zijn van, hangt althans samen met het onbewogen kijken waarvan in C 12 sprake is. Ingrijpender is dat in C 13 de verwijzing naar het verleden ontbreekt, in plaats daarvan wordt er nu gesproken van een geluk dat voor geen mens bestaat. Hiermee is de suggestie van een verleden op erotisch gebied verdwenen en is de Kaïn-figuur nader gebracht tot de Kaïn van het Oude Testament, wiens vergrijp immers op een ander terrein lag. Dit hangt samen met de uitbreiding van de coda, waarin veel meer over de oudtestamentische Kaïn verteld wordt dan in *Kaïn* (B)-met details die niet symbolische betrekking kunnen hebben op de Kaïn-figuur die het onderwerp van het gedicht is. Men moet de details veralgemenen om de overeenkomst te zien tussen de Kaïn-figuur en Kaïn zelf: voor de eerste geldt kennelijk ook dat hij, hoe gewoon hij zich ook gedraagt, als een getekende door het leven gaat en dat zijn dood tenslotte door niemand betreurd wordt. Door de uitbreiding van de coda is een zekere inconsistentie ingetreden. Kaïn is bezig het te winnen van de hoofdpersoon van het gedicht.

In *Fall-out* (D) is nog slechts de bijbelse Kaïn over, wiens levensloop de dichter bleef bezighouden. Hij volgt de geschiedenis van Kaïn uit *Genesis* 4 op de voet. In de slotstrofe is ‘vlak bij het paradijs’ (BC 16) vervangen door ‘onder het paradijs’ (D 11), een idiomatisering die de afstand vergroot, en de nabijheid desalniettemin impliceert.<sup>1</sup> Verder is ‘terug naar Eden’ (C 19) een topografische misleiding ten aanzien van Henochs wandeling met God, wat Achterberg in deze precieze herdichting misschien gestoord zal hebben. Het wordt ‘z'n eigen dood voorbij’ (D 14). Om een gelijk aantal lettergrepen in D 14 te behouden, zal ‘engelen ten spot’ (C 19) vervangen zijn door ‘cherubs ten spot’ (D 14).<sup>2</sup>

Met enige nadruk wordt vermeld dat Christus uit een andere ‘linie’ dan die van Kaïn is voortgekomen en dat orgel en harp (de kunst) wel met

Kaïns geslacht verbonden zijn. Kaïns geschiedenis loopt uit op spraakverwarring en zondvloed, tot tweemaal toe een ingrijpen van God wegens de boosheid van het menselijk geslacht. Ter wille van deze ernst, de ‘linie’ van de menselijke zonde, zou men kunnen zeggen, veroorlooft de dichter zich een enkele afwijking van de bijbel: de reuzen, genoemd in *Genesis* 6 stammen niet in het bijzonder van Kaïn af en Nimrod, de geweldige jager, leefde volgens *Genesis* 10 na de zondvloed. Nimrod, de eerste machthebber op aarde, was wel de bouwer van de steden Babel en Ninevé, zondige plaatsen bij uitstek.<sup>1</sup>

Zo is dan *Fall-out* een gedicht geworden van het oordeel Gods over de menselijke boosheid. Maar mét Gods oordeel is ook Christus genoemd, ‘die voor ons stierf’. Die is, nu Kaïn in zijn bijbelse betekenis ten volle is getekend en niet meer als een figuur waaraan men een bepaalde levenssituatie herkennen kan, expliciet aanwezig.

## Eindnoten:

1. d'Oliveira, *Scheppen*, p. 31. Zie voor drukproef-revisie Deel I, Bijlage B.
1. Meyer, *Bijdrage*, p. 46. Zo merkt hij (p. 42) t.a.v. *Waaien* (zie 3.5.1.) op: ‘Het is dus ook jaren blijven liggen totdat het bij de samenstelling van Hoonte werd opgenomen, misschien omdat het met zijn achtergrond van huis-bomen-dorp goed in de bundel paste. Maar dat maakt het nog niet duidelijker waarom het bij zoveel bundelingen terzijde is gebleven. De enige conclusie die men trekken kan is, dat Achterberg een dergelijk gedicht aanvankelijk verworpen had, en het later, misschien op aandrang van anderen, toch een plaats in een bundel gegeven heeft.’ In Hoofdstuk IV zal blijken dat *Vergeetboek* volgens een chronologisch principe is samengesteld.
1. Vgl. voor anormale werkwoordsvormen Christine d'Haen: *De paradox als een der centrale aspecten van Achterbergs barokstijl*. In: *Nieuw commentaar*, p. 113-120.
2. Ik herinner eraan dat ook *Wedergeboorte* (2.1.1.) evenals *Samengang* opgenomen in *Afvaart*, zo algemeen gesteld is dat het zowel op de liefde als op geliefden kan betrokken worden.
1. Jos. Schrijnen, *Essays en studiën in vergelijkende godsdienstgeschiedenis mythologie en folklore*. Venloo, z.j. p. 90 e.v. In het vervolg aangehaald als: Schrijnen, *Essays*. Ook G. van der Leeuw merkt in zijn *Inleiding*, p. 36 op: ‘t Meest komt ook het dier voor als drager van de ziel, beter de zielestof.’  
Vgl. de noot op blz. 60.
1. ‘De ziel verlaat het lichaam als ademtocht en keert daar tot de met onsterfelijk leven bedeelde natuur terug. In de beweging en werking der elementen merkt men haar voortbestaan vooral in den wind.’ Aldus: Schrijnen, *Essays*, p. 85. Metamorfofen in bloemen, planten, bomen en dieren komen ook voor in de animistische beschouwingwijze van het leven. Zie Schrijnen, *Essays*, p. 91. Vgl. *Bolwerk* (3.1.4.) en *Bloem* (3.1.13.) en *Henry Rousseau* (1.4.2.).
1. H. van Krimpen, *Boek over het maken van boeken*. Arnhem 1966, p. 114.
1. ‘Een violetkleurig, dikwijls in het grijze overgaand kwarts, veelal voorkomende als bekleeding of opvulling van holle ruimten in gesteenten van vulcanischen oorsprong. Vroeger zeer gezocht als edelgesteente.’ (*WNT* 2, 401). Vermeldenswaard is dat *Amethyst* in de *Groene Amsterdammer* is voorgepubliceerd met de aantekening ‘Uit een bundel in voorbereiding Capriccio’.
1. *Van Dale*, p. 712.
1. De typografische herschikking van *Ziekenhuis* houdt rekening met het getal der lettergrepen in de voorgaande regels.
1. Parhelium betekent bijzon: ‘mock suns. Images of the sun, not usually very well defined, seen towards sunset at the same altitude as the sun and 22° from it on each side.’ In: *Chamber's Technical Dictionary*. New York 1961<sup>3</sup>, s.v.
1. Finus M.P. Oosterhof maakt in zijn *Nederlandse poëziechroniek* (*Standpunte*. Jg. 5 (1950), p. 67-73, p. 72) ‘louter taalkundig’ bezwaar tegen het ‘vulgêre gebruik van vorme soos “Gij viel”;

- “gij nam”. e.d.m. Waarom word die digterlijke “Gij vielt”, “gij naamt” vervorm as die digter die poëtiese gij-vorm nie versmaai nie? Vgl. nog vormen als ‘Gij stondt’ in *Licht* (2.1.2.), ‘gij u verwijderdet’ in *Localisatie* (3.1.15.) tegenover ‘stond gij’ in *Moordballade* (2.1.3.).
1. C. Rijnsdorp, *De calvinistische achtergrond van Achterbergs poëzie*. In: *Maatstaf, Achterberg*, p. 688-713, p. 713. Ook in: *Nieuw kommentaar*, p. 125-145, p. 144.
  2. *Egyptische godsdienst* door A. de Buck. In: G. van der Leeuw e.a. *De godsdiensten der wereld*. Deel II, Amsterdam 1956<sup>3</sup>, p. 27-51, p. 47.
  3. Voor ‘wolk’ zie *Openb.* 1:17, 14:14; *Gen.* 13:21, 22; *Ex.* 40: 34; in 1 *Koningen* 8:10, 11 komt de wolk voor in verband met heerlijkheid, zo ook in *Ezechiël* 1:28.
  4. Van der Leeuw, *Inleiding*, p. 156.
  1. H. Berkhof acht in zijn *De mens onderweg. Een christelijke mensbeschouwing*. 's-Gravenhage 1960, p. 90 het begrip ‘verheerlijken’ van fundamenteel belang voor een christelijke mensbeschouwing. Vgl. 3.7.4.
  2. *Pen en Penseel. Bijzonder nummer van Critisch Bulletin*, uitgegeven in de zomer van 1947, p. 215. In het vervolg aangehaald als: *Pen en Penseel*.
  3. Het antwoord van Achterberg luidt als volgt: ‘Naar aanleiding van Uw schrijven in verband met het extra nummer van het Critisch Bulletin “Pen en Penseel” zend ik U bijgaande verzen. [T.w. *Hercules Seghers, Jan Toorop, Bendien, Willink, Vincent*, RF]. Indien ze niet beantwoorden aan het doel, moge ik volstaan met de namen dier schilders en o.a. Odilon Redon, Raoul Hynckes, Pyke Koch, Charley Toorop, Thijs Maris, Herman Kruyder, Chabot, Werkman, enz. Van de oudere meesters noem ik nog Rembrandt, Adriaan van Ostade, Meindert Hobbema, Vermeer, Titiaan, Botticelli, enz. De lijst is uiteraard niet volledig; U beschouwe het als een greep, zonder commentaar, waartoe ik me ook niet competent acht.’ *Pen en Penseel*, p. 223.  
Van *Potlood* heb ik geen voorpublicatie kunnen vinden.
  4. Jacob Bendien (Amsterdam 1890-Amsterdam 1933). Schilder en tekenaar van symbolisch-georiënteerde, doch geen abstracte voorstellingen, een richting volgend, die hij zelf met ‘Meditisme’ benaamde. Schrijver over kunst. Verbleef van 1911-'14 te Parijs, aldus P.T.A. Swillens. In: *Prisma schilderslexikon*. Utrecht 1957, p. 37.
  5. Deze conclusie die uit 3.3.1. ook getrokken is, vindt nog steun bij de titelverandering van *Willink* in voorpublicatie, over *Onheil* in *Doornroosje*, naar *Willink* in *Pen en Penseel* (nr. 626).
  1. Ik wijs er, wellicht ten overvloede op, dat in *Gen.* 32:24 sprake is van een worsteling met ‘een Man’; de Statenvertaling tekent aan: ‘Dat is, de Zoon van God, die zich in een menselijk lichaam hier vertoonde.’ De voorstelling van het gevecht met de engel is gegrond op *Hosea* 12:5: ‘Ja, hij gedroeg zich vorstelijk tegen den Engel en overmocht Hem.’ (St. V.).
  2. Zie over de samenstelling van de bundel: Meyer, *Schijnbare en ware chronologie*, p. 314. Meyer heeft daar over het hoofd gezien dat in de bundel *Triniteit* een tweede versie is van *Bekeering II* uit *Sintels*, zodat de eerste helft van de verzamelbundel *En Jezus schreef in 't zand* niet gaat tot en met *Bekering*, maar tot en met *Triniteit*.  
Rekenen met de plaats van publicatie blijkt ook uit het volgende: Van *Gebed aan God* uit de syncretistische bundel *Thebe* heeft Achterberg de titel verkort tot *Gebed*, - de toevoeging ‘aan God’ is in de christelijk-religieuze bundel overbodig, want tot wie anders dan tot God kan een gebed in deze samenhang gericht zijn? In *Thebe* volgt op *Gebed aan God* het gedicht *Gebed aan het vuur* - in die omgeving en in die van de voorpublicatie (*Crit.* I, p. 396), waar *Gebed aan de stof* nog voorkomt (is als *Stof* in *Osmose* opgenomen), in die omgevingen is de toevoeging dus functioneel. Vgl. noot 5 op blz. 75.
  3. C. Rijnsdorp, *Nieuw kommentaar*, p. 143.
  1. Meyer, *Bijdrage*, p. 142.
  1. Zie de opgave in Deel I, p. 120-132.
  2. Zie noot 1 op blz. 55.
  3. *Levensbericht Achterberg*, p. 102. Het citaat is uit *Hoonte* (VG 636).
  4. Een dergelijk rekenen met de plaats van publicatie staat in *Hoonte* niet alleen, wat mijn vermoeden alleen maar versterkt: *Waterval, Watermolen, Watertoren* zijn in *Hoonte* in deze volgorde herschikt, want in *Sintels* volgen alleen *Waterval*, dat daar (p. 9) overigens *Dorp* heet, en *Watermolen* (p. 10) elkaar. *Watertoren* komt pas op p. 21 in *Sintels*. De titelwijziging van *Dorp* naar *Waterval* houdt weer verband met de plaats van publicatie: In *Hoonte* komt immers al een *Dorp* terecht (VG 672).
  1. De moeilijke vraag of het verspersonage in sonnet *I* zich metterdaad in gasfittersvermomming steekt, of dat hij de mogelijkheid alleen overweegt, laat ik hier buiten beschouwing. Voor de laatste opvatting verwijs ik naar Kees Fens, *De onoverwinnelijke gasfitter I*. In: *Raster*. Jg. 2



- (1968), p. 157-169; voor de eerste naar A. Middeldorp, *De tragedie van de gasfitter*. In: *Nieuw kommentaar*, p. 175-189. Vgl. K. Meeuwesse: *Bij Achterbergs 'Ballade van de Gasfitter'*. In: *Ons Erfdeel*. Jg. 13 (1970), p. 19-24.
2. Vgl. 'de meest onlogische passage (het octaaf van sonnet *XI*) is ook als droomtaal het zwakst. Het verwonderde mij dan ook niet te vernemen dat juist dit gedeelte ingrijpend wordt gewijzigd', schrijft Hendrik de Vries n.a.v. de tijdschriftpublicatie in *Haags Dagblad*, 17.10.1953. Vgl. *Achterberg in kaart*, beeld nr. 18 en 19.
  1. Zie het in noot 1 op blz. 81 genoemde artikel van Kees Fens, p. 168.
  1. Zie *Lev.* 26:31-33.
  1. Jos Schrijnen, *Nederlandsche volkskunde I*, Zutphen 1930<sup>2</sup>, p. 38-39.
  1. A. Middeldorp, *De tegenwoordige tijd van toen*. In: *De Gids*. Jg. 123 (1960), p. 169-181, p. 171.
  2. P.J. Meertens, *Magie en folklore in Achterbergs Spel van de wilde jacht*. In: *Nieuw kommentaar*, p. 192-200, p. 194.
  3. Aanwezig in het Nederlands Letterkundig Museum, 's-Gravenhage. Zie Deel I, Bijlage B.
  1. Vgl. Paul Rodenko, *Nieuw kommentaar*, p. 209.
  2. *Twee lentes. De beste gedichten uit Werk 1939 en Criterium 1940 met een inleiding van Ed. Hoornik*. Rijswijk 1941, p. 14. Het feit dat *Thebe A* aldus een herdruk krijgt, maakt het moeilijk *A* niet tot een geautoriseerde versie te verklaren.
  1. Zie over de cyclus *Zestien*: D. de Witte, *Een wedloop tussen taal en tijd*. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*. Jg. 24 (1971), p. 75-98.
  1. *De Gids, In Mem.*, p. 201. Uit deze opmerking moge blijken dat variantenonderzoek ook voor de dichter zelf een vroegere tekst actualiseert, zoals dat in het algemeen voor de lezer geldt. De bezorgers van de *Verzamelde gedichten* hebben intussen nog geen recht laten wedervaren aan de opmerking over de terugkeer van *Vrijgezel* in (de afdeling) Mascotte. Zo kan men op grond hiervan ook zeggen dat een varianteneditie niet het laatste woord geeft aan de *ultima manus*, hetgeen ik al in de *Inleiding* van Deel II beweerde, p. 19.
  1. Vgl. *WNT* 10, 1196.
  2. De variant 'cherubs' zinspeelt ook op *Gen.* 3: 24.
  1. *Gen.* 10: 8-12.

#### **IV De varianten van *Vergeetboek***

De nieuwe bundel heeft twee, drie jaar gelegen, en dat is toch wel vruchtbaar geweest.

GERRIT ACHTERBERG<sup>1</sup>

4.1. In 1961 verscheen van Achterberg *Vergeetboek*.<sup>1</sup> De bundel is voor een zeer groot deel samengesteld uit gedichten die vergeleken met hun tijdschriftpublicaties varianten vertonen.<sup>2</sup> Van de gedichten die tussen augustus 1953 en december 1955 zijn voorgepubliceerd, heeft alleen *Gravure* geen wijziging ondergaan en heetten *Dodenherdenking I* en *II* in voorpublicatie *4 Mei I* en *II*.<sup>3</sup> De *Ballade van de tijd*, die uit vier sonnetten bestaat, werd in februari 1958 voorgepubliceerd en ongewijzigd opgenomen in de bundel.

Voor een reconstructie van de ontstaansgeschiedenis van *Vergeetboek* is het van belang op te merken dat de laatste bundeling van afzonderlijke gedichten, *Cenotaaf*, in oktober 1953 verscheen. Na *Cenotaaf* verschenen de cyclische bundels *Ode aan Den Haag* (november 1953), *Ballade van de gasfitter* (november 1953), *Autodroom* (maart 1954) en *Spel van de wilde jacht* (maart 1957).<sup>4</sup> De tussen augustus 1953 en december 1955 voorgepubliceerde gedichten dreigden aldus in het vergeetboek te raken.<sup>5</sup> Na de voltooiing van de regeringsopdracht die *Spel van de wilde jacht* opleverde, heeft Achterberg in 1960 een nieuwe regeringsopdracht gekregen waarvan hij zich niet naar behoren wist te kwijten. Inmiddels zal hij begonnen zijn de ‘vergeten gedichten’ te revideren met het oog op bundeling. Dat wordt dan de regeringsopdracht: de samenstelling van een variantenbundel: ‘Op voorstel van de Rijkscie van advies inzake opdrachten letterkundigen 1960 heeft de toenmalige Staatssecretaris van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen op 30 juni 1960 aan Gerrit Achterberg opdracht verleend tot het schrijven van een gedicht of gedichtenreeks, betrekking hebbende op een grootindustrie of een grootbedrijf. Op 25 januari 1961 heeft Achterberg laten weten, dat hij terug wenste te komen op zijn bereidverklaring deze opdracht, die hem niet kon inspireren, te voltooien, maar dat hij gaarne een andere opdracht zou voltooien, te weten het samenstellen van een zogenaamde variantenbundel. Achterberg was nl. in de jaren daarvoor bezig geweest met het gereedmaken van een nieuwe bundel, bestaande uit omstreeks veertig gedichten, die slechts in tijdschriften waren gepubliceerd. Hij schreef ter toelichting van zijn verzoek: “Ik heb echter in al deze gedichten voor mijn gevoel belangrijke varianten aangebracht, waardoor de meeste ingrijpende veranderingen hebben ondergaan.” Op dat ogenblik was hij met het werken aan deze bundel nog steeds bezig. De Staatssecretaris verklaarde zich akkoord met de gewijzigde opdracht, die op 27 mei 1961 werd ingeleverd. *Vergeetboek* was de titel.”<sup>6</sup>

De bundeling der gedichten is gebaseerd op een chronologisch principe<sup>1</sup> en omvat alle gepubliceerde ongebundelde gedichten, met uitzondering van *Kain* dat in *Maatstaf* op *Depersonalisatie* volgde.<sup>2</sup> Ofschoon *Gravure* niet gewijzigd is, heeft Achterberg het naar alle waarschijnlijkheid opgenomen, omdat het deel uitmaakte van een reeks ‘verjaardagsverzen’.<sup>3</sup> *Vergeetboek* besluit met de ongewijzigde *Ballade van de tijd*, die niet tot de ‘vergeten gedichten’ behoort, maar chronologisch en structureel in de lijn ligt van de cyclische bundels. In thematisch opzicht past de *Ballade* in de bundel omdat, naar ik nog zal aantonen, de vier sonnetten laten zien hoe de creativiteit het tegen de tijd moet afleggen.

Gezien deze achterhaalbare ontstaansgeschiedenis bestaat er weinig reden om in *Vergeetboek* bij voorbaat een bundel van dwingende samenhang te zien. Wel zal uit de deelbesprekingen blijken dat de varianten van *Vergeetboek* voor een overgroot deel dubbel consistentie-effect (vgl. 3.2.1. - 3.7.8.) sorteren: ze betreffen niet alleen de afzonderlijke gedichten, maar hebben in tal van gevallen ook te maken met de samenhang tussen gedichten.

Een chronologisch ordeningsprincipe kan tot gevolg hebben dat eventuele thematische samenhang verloren gaat of op de achtergrond raakt. Een ander risico is thematische tegenspraak. Dat Achterberg met *Vergeetboek* méér gewild heeft dan een bundel verspreide gedichten, blijkt uit het feit dat hij tegenspraak door revisies heeft vermeden en waar hem dat mogelijk was en noodzakelijk voorkwam, gedichten op elkaar heeft afgestemd.<sup>4</sup> Daarnaast heeft hij eenmaal een tijdschiffrangschikking van gedichten veranderd, zodat in het begin van de bundel kleine groepjes van gedichten zijn ontstaan die thematisch verband houden. (Zie 4.1.4., 4.1.7., 4.1.10., 4.1.15.). Daartegenover heeft hij de ‘verjaardagsverzen’ als reeks in *Vergeetboek* gehandhaafd, ofschoon het laatste ‘verjaardagsvers’, *Fait accompli*, door zijn veranderde slot aan de reeks is onttrokken. (Zie 4.1.27.). Ook een gedicht als *Longitude* (4.1.22.) is op een chronologische plaats in de bundel terecht gekomen die, thematisch gezien, weinig gelukkig is. In beide gevallen blijkt dat het chronologische ordeningsprincipe bij de samenstelling van *Vergeetboek* doorslaggevend is geweest, en dat Achterberg niet uit is geweest op een zo groot mogelijke thematische samenhang.

Dientengevolge bevat de bundel groepjes gedichten die op elkaar inwerken, maar ook eenlingen. *Longitude*, *Fait accompli* zijn niet de enige gedichten die op een andere plaats in de bundel hadden kunnen bijdragen aan de vorming van een groeps karakter, ook *Lucifer* (4.1.19.) en *Aquarium*

(4.1.21.) behoren tot dit type. Daarentegen zouden *Wandeling met tante* (4.1.16.), *Dodenherdenking I en II, November* (4.1.20.) op welke plaats dan ook in de bundel eenlingen zijn gebleven.

Deze vier gelegenheidsgedichten niet meegerekend<sup>1</sup>, kan men zeggen dat in *Vergeetboek* vier relaties beleefd en gezien worden in het licht van de tijd: de relatie van God en mens, de ik-u-relatie, de relatie van de ik tot zichzelf en die tot zijn werk. Aangezien in al deze relaties de tijd domineert, kan de thematiek van *Vergeetboek* aldus nader worden toegespitst en geconcretiseerd:

- 1 *Tijd en God*. De eerste regel van het eerste gedicht van de bundel luidt: ‘De mens is voor een tijd een plaats van God.’ In *Brood en spelen* wordt de tijd nader bepaald met: ‘t Woord heeft het eerste en het laatste woord.’ De menselijke tijd van honderd jaar staat in *Tuinarchitect* tegenover de duur van God; *Aquarium* begint en eindigt met de ware tijd, die van de schepping vóór de zondeval.
- 2 *Tijd en ‘u’*. De gedichten in *Vergeetboek* met de zgn. centrale thematiek van Achterberg, de ik-u-relatie, vertonen eschatologische en hypothetische trekken - resultaat van realiteitszin en toekomstverwachting (*Aurora, Stenografie, Buitengoed, Sympathicus, Tijdbarière, Hallucinatie, Terra incognita, Ad interim, Longitude, Fait accompli*).
- 3 *Tijd en ouderdom*. Verschillende malen bezint de dichter zich op de hem gegeven tijd en de levensperiode waarin hij zich bevindt. Ook in deze gedichten spelen realiteitszin en toekomstverwachting hun rol (*Flashback, Stenose, Ad interim, Draaiboek, Depersonalisatie*). Realiteitszin alleen bepaalt voor een groot deel de ‘verjaardagsverzen’ (*Gravure, Eben Haëzer, Komaf, Litteken, Station*).
- 4 *Tijd en creativiteit*. Het meest expliciet vormen tijd en creativiteit het thema van de *Ballade van de tijd*. Niet alleen is de *Ballade* thematisch verbonden met *Stenografie, Terminus* en *Tuinarchitect* (zie 4.1.7.), ook reminiscenties aan andere gedichten komen erin voor. Ik wijs op het eerste terzet van *Memorandum* dat zowel *Depersonalisatie* in herinnering brengt als het vergeetboek uit *Comptabiliteit*; bij het weerzien in *Tête a tête* ‘[houdt] elk ander feit zijn voetstappen in’, wat herinnert aan *Draaiboek* r. 16 ‘achter de feiten om’; in *Dies irae* trekt ‘een lange stoet’, die reminiscenties wekt aan *Terra incognita* en *Ad interim*, terwijl de regel ‘waar elk zijn meervoud achterlaten moet’ de som uit *Comptabiliteit* in herinnering brengt; tenslotte komt het vaste tijdschema uit *0.00*. r. 11 overeen met het ‘vast weleer’ uit *Komaf* r. 8.

Als de droom ‘zijn grote mond’ niet dicht houdt (*Draaiboek*, r. 22), gelukt het de dichter om tijdens het creatieve proces aan de realiteit van tijd en ruimte te ontsnappen en het zonlicht te bereiken (*Memorandum*). Hij kan de afspraak die genoteerd was in het oude dag(vergeet)boek nakomen. In *Tête à tête* wordt er een samenzijn beleefd en is het verstoorde evenwicht tussen vroeger en nu hersteld in de stilstand van de tijd. De tijdnotie is aanwezig (‘wijzerplaat’, r. 14), maar de klok wordt bijna geheel aan het oog onttrokken door het ‘dia-positieve’ (r. 13): de beleving van eens is weer zichtbaar in beeld. Zodra echter de ik zich van de tijd bewust wordt-de tijd was een middagpauze (*Memorandum*, r. 13) - is de duur ten einde (*Dies irae*). De dag des oordeels neemt dreigend gestalte aan. Diep weg steunt de put, waaruit de ik in *Memorandum* dichtend naar de u is opgeklommen, nog op God - het eerste en het laatste fundament der creativiteit. Maar in *0.00* heeft de kloktijd, Pontiac, een andere Saturnus, het laatste woord. De verbeelding kan geen kant meer uit, ook zij is gevangen in het schema van de tijd. In de *Ballade* behaalt de tijd ten enenmale de overwinning: er is zelfs geen uitzicht op de toekomst. Voor de dichter van de *Ballade*, die zijn droomervaring genoteerd heeft, is er geen ontkomen aan het inzicht dat hij het slachtoffer is van de tijd. De andere gedichten waarin de tijd en creativiteit in relatie tot de u het thema vormen, zijn *Stenografie* en *Cataclysmes*, maar het chronologisch ordeningsprincipe heeft tot gevolg gehad dat tussen *Cataclysmes* en de *Ballade van de tijd* zich *Draaiboek* en *Depersonalisatie* bevinden.

Samenvattend kan men concluderen dat aan het thema van de tijd, dat *Vergeetboek* beheerst, de bezinning van de dichter op leven en werk ten grondslag ligt. Fundament van die bezinning vormen realiteitszin en toekomstverwachting, die op hun beurt gedragen worden door afhankelijkheidsbesef. De mens is afhankelijk van God en omdat de dichter mens is, ontkomt ook de dichter niet aan de menselijke beperktheid.

In *Vergeetboek* wordt aldus de balans opgemaakt van leven en werk; de belijdenis van *Deïsme* doortrekt de hele bundel en *Comptabiliteit* krijgt inderdaad de waarde van titelgedicht. Bij het afsluiten van de rekening boekt de dichter meer verlies dan winst. Nu hij vrij staat tegenover het verleden en zijn betrekkelijke ouderdom hem belemmert in zijn menselijke en dichterlijke vermogens, hebben ‘centraal thema’ en creativiteit aan waarde ingeboet. Hoewel hij trouw gebleven is aan de ander, lukt het hem maar zelden meer het samenzijn in de realiteit te beleven. De terugblik op het leven en werk biedt evenwel-en dat is de winst-vooruitzicht, want meer nog dan een kasboek is *Vergeetboek* een draaiboek van herinnering naar hoop.

De hier besproken trekken van Achterbergs laatste bundel - reeds aanwezig in de oorspronkelijke gedichten - zijn versterkt door de varianten, zoals uit de deelbesprekingen zal blijken.

4.1.1. De varianten van *Deïsme* maken B tot een consistenter gedicht dan A. In de eerste plaats wat de beeldspraak betreft. Voor de verrassende wending die *Deïsme* in A 13-14 neemt, koos de dichter oorspronkelijk het traditionele beeld van herder en lam, in B sluit hij metaforisch aan bij het ‘benzinevat’ van A 9, waardoor de wending schokkender en daardoor sterker geworden is. Dit culmineert in ‘gesmoesd’, wanneer we denken aan het vleesgeworden *Woord* van *Johannes* 1. Bij het koopmanschap van Christus sluiten aan ‘afgeschreven’ (B 3), ‘overeenkomst’ (B 4) en ‘aan bod’ (B 8).

In de tweede plaats blijkt B reeds in de eerste strofe de spectaculaire wending van het slot voor te bereiden. Waar A geen ambiguïteit vertoont - het beschrijft de realiteit van leven en dood vanuit een deïstisch standpunt, wanneer de slotregels buiten beschouwing blijven - is B complexer. Het is mogelijk B te lezen als een gedicht waarin de mens zowel voor de mensheid als voor Adam en Christus staat. B 1 en B 2 bevatten immers zinspelingen op de mens geschapen als die is naar Gods beeld en gelijkenis.<sup>1</sup> Terwijl B 6, B 10-12 de scheiding tussen God en mens verscherpen ná de val - het moment waarop aan een eeuwige verbintenis van God en mens een einde kwam en de dood zijn intrede deed-, vormen daarentegen B 4 en B 5 de doorbreking van deze realiteit: er wordt ruimte geboden aan Christus, de ‘Voleinder des Geloofs’, die als mens bij uitstek voor een tijd een plaats van God is geweest. Dit maakt duidelijk dat de titel *Deïsme* naast zijn gangbare betekenis door toedoen van het gedicht óók is gaan betekenen: Godsbegrip volgens de openbaring, waarin plaats is voor Christus.

De doorbreking van de traditionele beeldspraak gaat gepaard met een doorbreking van de conventionele sonnetvorm: de typografie is in het octaaf van B losgelaten - met als winst een grotere samenhang in de eerste strofe - en het gedicht is uitgebreid met twee regels.

4.1.2. *Comptabiliteit* A is samen met *Deïsme* A voorgepubliceerd, een feit dat misschien enige toegang geeft tot het moeilijk te interpreteren gedicht.<sup>2</sup> Door de ingrijpende wijzigingen die het heeft ondergaan, is een nieuwe versie ontstaan die in de bundel de consequentie trekt uit de belij-

denis van *Deïsme*. Wat de twee versies van *Comptabiliteit* met *Deïsme* gemeen hebben, is de bezinning op leven en dood. In *Comptabiliteit* betreft deze bezinning niet de mens in zijn tijd van leven, waar dan ook, maar de dichter die op een tijdstip waarop de avond vergaat in nachtelijk duister, de ruimte waar hij zich bevindt, ervaart in de tegenstelling van buitens- en binnenskamers, van dood en leven.

De angstaanjagende inzet van A, die ik niet anders weet te lezen dan als een zeer concrete herinnering aan een doodslag en een wilde achtervolging met het magische vehikel van de maanschuit om de doodslag ongedaan te maken, vindt misschien zijn aanleiding in wat de dichter bij het door een raam naar buiten kijken gezien heeft. Van de tweede strofe suggereren de regels immers het vallen van de avond (vgl. *Gravure* (VG 950) en *Fait accompli* r. 7) en wellicht het afnemen van de contouren van het struikgewas - suggesties die het naar buiten kijken veronderstellen.

In B legt de eerste regel van het gedicht verband met de titel: wie ertoe komt het oud vergeetboek<sup>1</sup>, dat op grond van de handreiking van God in strofe 4 eerder te interpreteren valt als een levensboek dan als een kasboek<sup>2</sup>, open te slaan, dwingt zichzelf tot het afleggen van rekenschap.<sup>3</sup> Als hij daar een gedeelte van een oog om de hoek van de pagina ziet (wat een mogelijke ervaring is), dan wordt het besef wakker dat zich daar ook iemand bevindt die voor de ik (nog) onbereikbaar is.<sup>4</sup>

In de derde strofe van A zal met het 'proefstation' de dichter bedoeld zijn, die tevergeefs experimenteert of woordmagie te baat neemt (A 2) om de geliefde tot leven te wekken. De derde strofe van B zal ook gebrek aan creatief vermogen willen suggereren, maar thans tekent de strofe de onmacht om de ander, die gedeeltelijk zichtbaar is (B 2), geheel te evoceren. Het optellen en aftrekken zal in elk geval slaan op de 'som', die de ik en de u eens gevormd hebben.<sup>5</sup> Ten aanzien van *Comptabiliteit* B, waarin immers God ingrijpt, komt daar nog bij de mogelijkheid om bij r. 6 te denken aan de som waarvan in *Deïsme* sprake is. Dan zou de dichter in B 6 ook nog uiting geven aan zijn gevoel van Godverlatenheid.

In *Comptabiliteit* A overheerst de dood totaal, als de zwarte nacht gevallen is, zonder een spleet (die misschien contact met de ander mogelijk zou maken) aan de hemel open te laten; de wereld en de ik, die bij een spleet baat heeft, worden vergeten. Dan passeert de dood, hetzij gedragen door de nacht, hetzij op zijn handen lopend - de omgekeerde wereld ad absurdum. Daartegenover ervaart de ik binnenskamers veiligheid en leven. Hij keert zich van het raam en de buitenwereld af en zie: de ander is - mirabile dictu



- levend en levensgroot in de kamer aanwezig. Maar binnen en buiten staan onverzoend tegenover elkaar: tussen illusie en werkelijkheid is op het moment van rekenplichtigheid geen verband.

In *Comptabiliteit B* schijnen sterren in de zwarte nacht en grijpt God in: Hij keert het blad van het vergeetboek en wijst zodoende de dichter aan wat hij zien moet: de sterren, ('glinstering die u bestaan verleent', zegt *Leica*, r. 14 uit *Ode aan Den Haag*). Het ingrijpen van God verklaart de omkering (een verklaring die A mist) van dood naar leven; de levenloosheid van het proefstation heeft plaats gemaakt voor de van leven vibrerende kamer ('kristallen ei'), de witte ooghoek voor de levende, levensgrote gij.<sup>1</sup>

*Comptabiliteit B* impliceert de slotsom dat voor de eigen creativiteit de dichter zich afhankelijk weet van de Schepper: op Zijn handen passeert immers de dood, de dichter kan aan de dood voorbijgaan.

In *Vergeetboek* wijzen de openingsgedichten erop dat de mens niet aan zijn lot wordt overgelaten en dat het dichterlot geen noodlot is. Deze lotsverbondenheid van God en mens, God en dichter wordt in de bundel nog eens door *Tuinarchitect* (4.1.7.) gereleveerd. De slotregel ervan, 'loodrecht gebonden aan het eigen lot', valt niet te lezen zonder de voorgaande regels van het gedicht. Daarentegen ontgaat Lucifer, die eenmaal met God verbonden was (r. 2), in het gelijknamige gedicht (4.1.19.) zijn lot niet.

4.1.3. Het heerlijk opkomen van de dageraad weegt in *Aurora* op tegen de verlorenheid die wel veroorzaakt zal zijn door de dood van de ander. Die dood werpt geen gewicht in de schaal<sup>2</sup>, de ander is aanwezig in de beleving van de ochtend; een beleving die blijktens het sextet expliciet onder invloed staat van het denken.

De herschrijving van het slot maakt niet alleen het aandeel van het denken in de ervaring expliciet (Vgl. *Buitengoed B*, 4.1.9.), maar concretiseert ook de verwachting die de titel wekt. In B 12-13 nemen de bewegingen van de ander in de verte de gestalte aan van Aurora met een zinspelende op haar traditionele uitbeelding. Het duidelijk aandeel van het denken doet de verwachting welhaast tot een illusie worden; in die illusie is de vervanging van 'u' (A 14) door 'ons' (B 14) een versterking van het visioen. De ik neemt immers 'wenkende handen' waar, die hij als een uitnodigend gebaar van de ander interpreteert. De wil het visioen te verwerkelijken komt aldus van twee kanten; de ik en de u ondervinden beiden het geluk én de hinder van het licht.

Met de variant 'De streek' (B 1) voor 'Het land' (A 1) is de omgeving ge-

preciseerd tot ‘landstreek’ (*Van Dale*, p. 1960). Versterkt is de heerlijkheid van de vroege zomermorgen met ‘net zo juli-groot’ (B 3) voor ‘even wijd en groot’ (A 3). De weidsheid van de ochtend en de wijdheid van de ruimte zijn aldus nader bepaald.

4.1.4. De varianten van *Villégiatuur* versterken de impressie van dood en verstikking die de bezoeker van het dorp heeft ondergaan. Met de torenklokken van B 3 is associatie gegeven met dood en begrafenis; het tweede kwatrijn duidt een zelfmoord aan, geen vlucht in de velden, zoals in A. De ‘open’ typografie van de regels 9-14, in B drie strofen die gaan over levende mensen, vestigt de aandacht eens te meer op de levensgrote aanwezigheid van de dood in het octaaf. B 5 draagt tenslotte bij tot de couleur locale van *Villégiatuur*, terwijl de variant in B 14 de parmantig e zelfbewustheid van het meisje accentueert.

Wat de plaats van *Villégiatuur* in de bundel betreft, merk ik op dat de tijdschriftvolgorde *Stenografie* (4.1.5.), *Aurora* (4.1.3.), *Terminus* (4.1.6.), *Villégiatuur* (4.1.4.), *Tuinarchitect* (4.1.7.) gewijzigd is in die zin dat in *Vergeetboek Villégiatuur* op *Aurora* volgt. Deze verplaatsing brengt *Aurora* en *Villégiatuur* met elkaar in verband en richt de aandacht op overeenkomst en verschillen. De overeenkomst is dat beide gedichten een bezinning geven op de relatie tussen dood en leven. In *Aurora* loopt ‘Op u na is de morgen zonder dood’ uit op verwachting van de verdwijnende dood en de herrijzenis van het leven, terwijl in *Villégiatuur* op Toos na alles in het dorp lichamelijk of geestelijk dood is, en Toos, nu nog een Aurora-figuurtje, door in de pas van (de) drie (dorpsnotabelen) te stappen, haar geestelijke dood tegemoet lijkt te gaan. In beide gedichten is het tijdstip duidelijk aangegeven: de onbezoedelde morgen van *Aurora*; het loodzware middaguur in *Villégiatuur*, waarin de middagslaap dichtbij de doodsslaap lijkt te liggen. Parallel hiermee is de tegenstelling tussen de twee ruimten, de landstreek van *Aurora* staat tegenover de dorpsstraat van *Villégiatuur*.

Dat A 9 in de B-redactie verdwenen is, kan ook nog met de bijeenplaatsing van *Aurora* en *Villégiatuur* te maken hebben: in de velden die het domein zijn van *Aurora*, is geen plaats voor de vluchtende dorpsbewoner.

Ik merk op dat *Aurora* en *Villégiatuur* contrasteren voorzover met het eerste gedicht levenselan en met het tweede vooral doodsdreiging gegeven is. Daarentegen is de structuur van *Deïsme* en *Comptabiliteit* bepaald door de keer van dood naar leven. In hun bezinning op dood en leven zijn aldus de eerste vier gedichten van *Vergeetboek* op elkaar betrokken. De varianten hebben hun onderling verband versterkt.

4.1.5. In de eerste versie van *Stenografie* bekent de dichter dat hij niet opgewassen is tegen het verstrijken van de tijd en de uitbreiding in de ruimte van de u. Inventarisatie wordt zo een hopeloze taak. Vandaar dat hij zijn toevlucht neemt tot stenografie, een hulpmiddel dat hem, wellicht juist bij de inventarisering van de vele stenen in de natuur (Vgl. *Deïsme* B 3), zal kunnen helpen. *Stenografie* A is een gedicht over de werkzaamheid van de dichter: haastig, stuntelig noteren van zoveel mogelijk gegevens.

De grondige herziening van het gedicht leidt tot een nieuw gedicht. A doet mededeling van de invloed van de tijd op de gestalte van de ander die langzamerhand geheel dreigt te vervluchtigen (Vgl. *Cataclysm* (4.1.28.), r. 1). B spreekt ervan hoe de ander wezenlijk dezelfde is gebleven als vroeger. De tijd vergroot de afstand echter, zodat de ander verdunt tot een waas. Anderzijds is het stationaire woord de dichter misgund, nu de definitie, die dat woord zou moeten opleveren, onder invloed van de tijd ook nog afbrokkelt. Het sextet doet uitkomen - anders dan in A, waarin gezegd wordt dat geen enkele vorm van notatie toereikend is - hoe gebrekkig het enige hulpmiddel is bij de notering van gegevens. Met behulp van de stenografie kan hij de ander slechts in het klad volgen, aangezien het kortschrift een symbolische tekentaal is die evenmin een stationair woord garandeert. Deze stenograaf werkt in het klad, hij dicht niet - wel handelt hij in de wetenschap dat eens het eindgedicht de ander zal vangen in de taal zelf. De stenografie staat in B in dienst van het eindgedicht, waarin de letter het teken zal vervangen.

Het reikhalzen van de tekentaal naar het eindgedicht legt verband tussen de bezigheid van de dichter en de schepping, waarover Paulus spreekt in *Romeinen* 8:19 'Want met reikhalzend verlangen wacht de schepping op het openbaar worden der zonen Gods.' Deze implicatie maakt van het eindgedicht ook een aanduiding van eindtijd waarin het eindgericht uit *Openbaring* zal plaats grijpen en waarin de alpha en de omega openbaar worden. (*Openb.* 1:8; 22:13). De herschrijving heeft de verwachting van de dichter, met andere woorden, een eschatologisch karakter gegeven.

4.1.6. *Stenografie* en *Terminus* zijn met elkaar verbonden door een oppositie: in het eerste gedicht is er een wedloop tussen taal en tijd, zodat er alleen iets in het klad te voorschijn kan komen, in het tweede is er volop tijd om de meest adequate vertolking te bereiken. Beide gedichten zijn ook verbonden door een overeenkomst: allebei lopen zij uit op een verwachting en in beide is sprake van een proces van insluiting.

Door de plaats in de bundel moet de titelwijziging bevorderd zijn. Na de eschatologische verwachting waarmee *Stenografie* eindigde, zou de titel *Nostalgie*, die slechts het terugverlangen naar een verleden kan betekenen, een breuk in de bundel hebben betekend, terwijl hij de verwachting van r. 14 sterk relativeert. De titelwijziging bewerkstelligt dus ook ten aanzien van het gedicht zelf een grotere samenhang. De nieuwe titel sluit aan bij de mededeling van r. 1 en r. 2: ‘Eindpunten op het land hebben de tijd./ In 't stadje waar ik slaap [...]’, waarmee de woordenboekbetekenis van terminus overeenstemt: ‘eindpunt; bekend als hotelnaam’ (*Van Dale* p. 2029). De titel duidt voor de zangers op het ‘eindpunt’ van de zang, en impliceert voor de ik een *terminus a quo* (r. 12-14).

Uit de schijnbare argeloosheid waarmee de dichter zijn representanten, de zangers, laat opwachten door hun vrouwen (een moeiteloze ontmoeting die aan Achterberg, zoals de Achterberg-lezer weet, in zijn dichterlijke arbeid nooit volledig en reëel ten deel valt), zou tot een relativering van Achterbergs thema besloten kunnen worden. In ieder geval is de ironische toets aangezet door de variant ‘zangers’ (B 9) voor ‘mannen’ (A 9). Aan de overeenkomst tussen dichter en zangers is in *Terminus B* niet voorbij te zien.

Nu de blik op het verleden niet meer overheerst en de verwachting er niet door overschaduw wordt, kan er nog een herinnering aan vroeger weggewerkt worden: B 7 heeft ‘zijn volle omvang’, A 7 had ‘uw volle omvang’. Het laatste versterkte de nostalgie: hoe dikwijls was de u niet tot volle omvang gekomen en vervolgens weer stilte geworden? Met ‘zijn volle omvang’ blijft van kracht dat de melodie de u telkens verder insluit, maar worden volle omvang en stilte niet op de u betrokken. De u is zo ver ingesloten dat tenslotte met de regel ‘gefluister bij het oor heeft ingezet’ het gedicht hoopvol eindigt. Deze insluiting van de u in de telkenmale hernomen melodie herinnert aan de te verwachten insluiting van de u in de definitieve letter van het eindgedicht uit *Stenografie*.

4.1.7. De varianten van *Tuinarchitect* veranderen niets aan de intentie van het gedicht; zowel A als B schetsen de man die bijna goddelijk creatief is. De wijzigingen zijn voornamelijk stilistische correcties die enerzijds de voorstelling verhelderden, anderzijds de positie van de tuinarchitect nuanceren. De herschrijving van de beginregels werkt de onaannemelijke wending ‘of legt een appelpit’ (A 2) weg en tekent de man direct in zijn grootse kleinheid: als iemand die een vergezicht heeft terwijl hij op zijn hurken zit.

De vervanging van ‘zestig’ (A 1) door ‘honderd’ (B 1) maakt het vergezicht grootser, geeft er een zekere voltooiing aan (een eeuw), wat een willekeurig getal als zestig mist.

De vervanging van het voorzetsel ‘aan’ (A 9) door ‘bij’ (B 9) vermijdt tweemaal ‘aan’ vlak bij elkaar. De variant is ook te zien als een idiomatische aanpassing; het werkwoord ‘voldoen’ wordt met een datief geconstrueerd m.b.t. een persoon en met ‘aan’ wanneer een zaak genoemd wordt waaraan wordt voldaan. De betekenis van de zin verandert niet: wat de tuinarchitect ordent, stelt God tevreden. (*Van Dale* p. 2286).

In 4.1.4. heb ik gewezen op de samenhang van *Aurora* en *Villégiatuur* in verband met *Comptabiliteit* en *Deïsme*. In de laatste twee gedichten keert God het blad om, in de eerste twee laat de dichter zelf twee kanten van het leven zien. In *Tuinarchitect* nu harmoniëren de menselijke en goddelijke creativiteit. Het octaaf laat de menselijke kant zien; het sextet, na het woord ‘openbaar’ waarmee het tweede kwatrijn eindigt, de goddelijke kant. De doorzetting van de schepping (r. 12-13) herinnert expliciet aan *Deïsme*.

*Tuinarchitect* is met *Stenografie* (4.1.5.) en *Terminus* (4.1.6.) verbonden door de bezinning op de verhouding van tijd en creativiteit. In de wedloop tussen taal en tijd tracht de dichter adequaat te blijven met behulp van stenografie; in de overvloed aan tijd gelukt het de zangers creatief en adequaat te zijn, terwijl de tuinarchitect adequaat aan de goddelijke creativiteit handelt. Zowel de zangers als de tuinarchitect, aan wie de dichter zich spiegelt, vinden in hun reproducerende, respectievelijk creërende bezigheid bevrediging en in zekere mate voltooiing: genoegdoeningen die het gevolg zijn van overvloed aan tijd in respectievelijk heden en toekomst. De dichter delft in zijn wedloop met de tijd in *Stenografie* het onderspit, reden waarom zijn dichterlijke aspiraties in het heden niet vervuld worden. Als de tuinarchitect weet de stenograferende dichter zich echter getroost door het besef van de vervulling van zijn streven in de toekomst.

4.1.8. Zowel van *Brood en stenen* (A) als van *Brood en spelen* (B) handelen resp. octaaf en sextet over de discrepantie die er kan bestaan tussen leer en leven of woord en daad. Om die tegenstelling consequent door te voeren - en dus het gedicht consistenter te maken - lijkt A 2 gevarieerd: de daden die bederven, worden een ideaal, dat aan scherven valt (B 2). Het ideaal wordt uitgewerkt in het tweede kwatrijn en gemaakt tot *mijn* ideaal. De verandering van ‘moet’ (A 4) in ‘moest’ (B 4) doet uitkomen dat hier van een nieuw verworven inzicht getuigd wordt. De oppositie in het octaaf

van realistisch inzicht en idealistisch verweer daartegen zet zich in het sextet voort als een contrast tussen de nuchterheid van het eerste terzet en de symboliek die, blijkens het tweede terzet, in de handeling van het geven schuilt.

Door de variant in r. 11 wordt het begrip daad nog consistentier gemaakt. In A 11 wijzen ‘hard worden’ en ‘vergaan’ min of meer dogmatisch de consequentie aan van het stenen-voor-brood-geven (*Matth.* 7:9-12). B 11 geeft de evangelische consequentie. De regel zinspeelt immers op *Matth.* 25:31 - 46, waar Christus juist op grond van de kleine goede werken oordeelt over goeden en bozen.

De nieuwe titel *Brood en spelen* onderstreept door de verrassende uitwerking ervan in het gedicht het motief van dit gedicht: hoe de mens met zijn daden de ruimte die voor hem ligt tussen het eerste en het laatste woord dient in te vullen. Wat ik opmerkte ten aanzien van de titel *Deïsme*, geldt ook hier: het gedicht corrigeert of nuanceert de door de titel gewekte verwachting.

Als met de stellige uitspraak van r. 1 de dichter zijn dichterlijk woord (zijn poëzie) ook onderwerpt aan het Woord, dan sluit *Brood en spelen* zich, wat de immanente poëtica betreft, aan bij de drie voorgaande gedichten.

4.1.9. *Buitengoed* A begint met een concretisering van buiten verblijven tot buitenverblijf - een woordspeling die niet wordt uitgewerkt. In de bedwelmende natuur ervaart de ik een paradijselijk landschap, waarin hij rondwandelt als iemand die zich van zijn kwade lot nog niet of niet meer bewust is. De leegte die hij elders ervaren moet, wordt opgevuld met de ervaring van een ongeschonden samenzijn met de u. In dit (al of niet innerlijke) lieflijke landschap herrijst de u. Ofschoon het mogelijk is in de laatste regel de dreiging te lezen van een nieuwe verwijdering, komt het mij voor dat de regel juist de geruststelling inhoudt van het zaligmakende besef dat de ander kan komen en gaan zonder definitief in dit bepaalde gebied (r. 14) uit het oog te verdwijnen.

Uit de inzet van *Buitengoed* B valt op te maken dat het innerlijk proces in B onder controle van het bewustzijn is geplaatst, een ingreep die te vergelijken valt met die van *Aurora*. In de tweede plaats groeit het buitenverblijf uit tot een burcht (een bezitting met zalen en stenen verwulven), een buitengoed dat in gedachten voor de u gereed gemaakt wordt. Deze concretisering van de ‘harige ruimte’ (i.p.v. de ‘egale ruimte’, (A 3)) en de

takken der bomen tot een buitenverblijf, gelijk op de concretisering van het gewemel in *Aurora* tot de Aurora-gestalte. In de derde plaats lijkt mij de gedachte aan de herrijzenis van de ander opgeroepen te worden door het (zien) groeien van de natuur. Het leven gaat voor altijd ('in alle eeuw' r. 4) en op ieder ogenblik door ('bij elke tel', r. 6). In deze levende en groeiende ruimte kan de ander gemakkelijk tot leven komen. De slotregels van B laten dezelfde interpretatorische twijfel toe als het slot van A doet, maar hier lijkt mij het geruststellende gelegen in de duidelijk omheinde en ompaalde ruimte waarin de u zich vrijelijk kan bewegen; de 'kilometerpalen' (r. 16) en de 'omheiningen' (r. 9) stellen de ik in staat de u, die verdwalen kan, te achterhalen. Met de verandering van de volgorde der regels kiest Achterberg in B voor de regelmaat van drie gepaarde rijmen aan het slot van *Buitengoed*.

In de nieuwe zin 'waar de stammen rijzen / in alle eeuw' (B 3/4) schuilt iets bijzonders. Is men eenmaal op het spoor van de toekomstverwachting die Achterberg in deze bundel koestert, en heeft men eenmaal de betekenis gezien die Achterberg in *Vergeetboek* tot dusver hecht aan een openbaring in de toekomst (*Stenografie* en *Tuinarchitect* spreken ervan) dan is het niet gewaagd om in de vondst die de bijstelling bij stammen is, 'a.s. kroongetuigen van het plaatsgrijpen', een verwijzing te zien naar *De Openbaring van Johannes*. De stammen zijn dan óók de namen geschreven op de poorten van de heilige stad Jeruzalem, die Johannes in een visioen aanschouwt: 'En zij had een grote en hoge muur en zij had twaalf poorten en op de poorten twaalf engelen, en namen op (de poorten) geschreven, welke zijn die van de twaalf stammen der kinderen Israëls' (*Openb.* 21:12). De toespeling, die ik hier vermoed, krijgt nog grond door het laatste terzet van *Flash-back* (4.1.13.), waar de muur van het nieuwe Jeruzalem voorkomt 'wier tranzen schemeren door het azuur'. De regel is in de bundel nieuw en is te zien in het licht van de toekomstverwachting. Het romantische tafereel dat de eerste versie van *Buitengoed* biedt, is m.a.w. vervangen door een christelijk getinte realiteitszin die het gedachtenspinsel op de toekomst richt.

Een laatste opmerking kan nog volgen over de regel wit tussen A 11 en A 12. Op het eerste gezicht lijkt de witregel overbodig, omdat het gedicht normaal doorloopt. In B is de witregel dan ook verdwenen. Bij nader inzien, vooral als men het rijm bekijkt van de laatste zes regels, is het duidelijk dat de witregel in A de overgang vormt naar het sextet. Voor de hand ligt nu het vermoeden dat de voorgaande versregels het uitgelopen octaaf

van een sonnet zijn. Er is nog een aanwijzing die naar de sonnetvorm verwijst: het gedicht bestaat uit twee zinnen; de eerste zin (de ‘octaafvorm’) schildert de omgeving waarin de ik zich bevindt, in de tweede treedt de gij op. De overgang, de wending ligt vlak voor het begin van de laatste zes regels.

4.1.10. In *Mania religiosa* geven de vervanging van ‘Zeven agenten’ (A 1) door ‘De dorpsveldwachters’ (B 1), en de vervanging van de ‘steedse’ uitdrukking ‘hij had een meisje’ (A 9) door de dorpsse zegswijze ‘hij had verkering’ (B 9) aan het sonnet meer couleur locale. De eerste vervanging lijkt overigens samen te hangen met de eliminering van ‘de hoer van Babylon’ uit A 12. Het getal ‘zeven’ zou binnen *Vergeetboek* eveneens te veel zinspelen op *De Openbaring*. In *Mania religiosa* geschiedt een andere openbaring, één van kracht, blijktens het tweede kwatrijn.

In dit kwatrijn is A 7/8 genormaliseerd tot ‘Vol gebruis / stroomde de melk omlaag in lange tongen’ (B 7/8). De vervanging lijkt te zinspelen op een gesecculariseerde uitstorting van de Heilige Geest op het Pinksterfeest. De ‘lange tongen’ (als van vuur) vormen de *mania religiosa* van hem die bevrijding zoekt uit zijn isolement, nu de mogelijkheid van ‘verkering’ uitgesloten is. De oorspronkelijke zin van A 7/8, ‘Per abuis / vlogen de bussen zo hoog dat zij zongen’ ridiculiseert het tafereel al te zeer.

De ironie van het sextet is aangezet doordat ‘de hoer van Babylon’ (A 12) (van wie in *Openb.* 17: 1-18 en 18: 1-24 verteld wordt) vervangen is door ‘de tien talenten’ (B 12). De variant laat het gedrag van het meisje onbesproken en concentreert het gedicht aldus sterker op de boer. B 12 zinspeelt nu op de bekende gelijkenis van de talenten waarmee gewoekerd dient te worden (*Matth.* 25: 14-30), zoals AB 12b en AB 13 zinspelen op *Matth.* 5:16, ‘Laat zo uw licht schijnen voor de mensen, opdat zij uw goede werken zien en uw Vader, die in de hemelen is, verheerlijken.’ (Vgl. *Jacobus* 2:14-26). De boer die met zijn talenten niet heeft kunnen woekeren, krijgt de geest en openbaart zijn talenten in enorme lichaamskracht.

*Mania religiosa* is een anecdotisch gedicht, dat evenwel binnen *Vergeetboek* beïnvloeding ondergaat van de voorafgaande gedichten. In het gedicht verbreekt de boer eigenmachtig de banden van zijn zelfbeheersing. Hij laat zich gaan in een onstuimige krachtsexplosie, omdat zijn toekomstverwachting, (overigens meer erotisch gericht dan eschatologisch), de bodem is ingeslagen. De verbreking der verhouding verkrijgt hier geen



compensatie, terwijl de verstoorde ik-u-relatie in voorgaande gedichten wél gecompenseerd wordt door eschatologische verwachting. Aldus lijkt *Mania religiosa* een ironische relativering van de hoopvolle verwachting die de dichter koestert. Evenzo is reactie op voorgaande gedichten te lezen in het openlijk en ironisch noemen van de bijbelteksten waarvan de uitwerking en exegese niet mis zijn: ‘God heeft ze hedenmiddag kunnen merken.’ (r. 11).

Bovendien, het herstel van de verbroken verhouding dat de boerenzoon hier uit eigen kracht beproeft, heeft catastrofale gevolgen. Dergelijke gevolgen heeft de verbroken overeenkomst tussen God en mens in *Deïsme* ook, ware het niet dat daar (in tegenstelling tot het verbroken verbond tussen God en Lucifer (4.1.19.)) het evenwicht hersteld wordt door het ingrijpen van Christus. Zo lijken mij de tien gedichten van *Deïsme* tot en met *Mania religiosa* een groep te vormen, die gedomineerd wordt door het motief van het afhankeijkheidsbesef.

4.1.11. Ten aanzien van *Sympathicus* volsta ik hier (zie ook 4.1.12., 4.1.14., 4.1.15.) met de opmerking dat de variant ‘middernacht’ (B 2) voor ‘bij avond’ (A 2) exacter het tijdstip bepaalt waarop de gebeurtenissen in het gedicht plaatsvinden. Bovendien lijkt het late tijdstip in B 2 meer in overeenstemming met de mededeling ‘en ik alleen nog opgebleven ben’. Daarenboven is het middernachtelijk uur het uur dat bij uitstek geschikt is voor een wonderbaarlijke gebeurtenis als *Sympathicus* beschrijft.

De vervanging van ‘De winkel’ (A 17) door ‘De firma’ (B 17) is een verbetering. Dat de naam van de kledingzaak in het kostuum staat, is in beide gevallen voor de goede verstaander duidelijk. Maar in B 17 is deze naam impliciet gegeven doordat ‘firma’, in enge betekenis genomen, de naam is waaronder handel wordt gedreven (*Van Dale*, p. 551), vgl. ‘merktekent’ (r. 9).

4.1.12. Door een aantal varianten heeft *Tijdbarrière* in *Vergeetboek* enige woordovereenkomst met het voorafgaande *Sympathicus* gekregen. In de derde regel correspondeert ‘al uw weleer’ (B 3) met ‘de warme gronden van weleer’ (*Sympathicus*, r. 14); ‘voorheen en thans’ (B 5) herinnert aan ‘Dan trekt het voorheen / door de sympathicus’ (*Sympathicus*, r. 7/8). Daarnaast herinnert *Tijdbarrière* door zijn motief van de tijd aan *Stenografie* (4.1.5.), *Terminus* (4.1.6.) en *Tuinarchitect* (4.1.7.).

Niet alleen de al genoemde, ook de andere varianten van *Tijdbarrière*

hebben betrekking op woorden met een tijdsaspect. De gedeeltelijke herschrijving van het eerste kwatrijn maakt dit duidelijk: ‘zo oud en zo veraf’ (A 2) is een zinswending die een soepeler verband geeft met ‘om in te lijven’. De duur van de achtergrond is in B standvastiger met ‘houdt’ dan in A met ‘heeft’, er nog van afgezien dat de situatie van r. 1 door het binnenrijm ‘houdt / oud’ in B direct betrokken wordt op de nadere bepaling ervan in r. 2 die de inlijving van oude tijd in deze tijd mogelijk maakt. De constructie van A 3/4 die ter wille van het rijm een wat ongelukkige plaats geeft aan de bijw.bep. ‘voorgoed’ (A 4) is gecorrigeerd door ervoor in de plaats het bijv.nw. ‘apart’ (B 4) te gebruiken, dat de opneming van het verleden in het heden ook meer accent geeft. Tenslotte ontbreekt in de variant ‘verduur’ (B 14) voor ‘weersta’ (A 14) de schijn van verzet tegen de overweldigende ervaring die de tijdbarrière overwint.

Tussen *Sympathicus* en *Tijdbarrière* bestaat een thematisch contrast: ervaring van geluk tegenover schrik en verduren van een dubbel ogenblik. De verklaring van deze tegengestelde ervaringen ligt in de ontmoeting van verleden en toekomst in *Sympathicus* en van verleden en heden in *Tijdbarrière*. In *Sympathicus* is er ruimte geschapen voor een verledentijdsbeleving, die overgaat in een toekomstvisioen (‘nieuwe kleren, vroom en strak’, r. 16; vgl. *Longitude*, B 14). In *Tijdbarrière* vreest de dichter daarentegen dat verleden en heden samen een dubbel ogenblik zullen vormen-en dat zou welhaast teveel zijn.

Deze thematische oppositie verklaart waarom in *Sympathicus* de tijdsaanduiding ‘bij avond’ niet gehandhaafd kon worden: ze zou de avondlijke situatie der beide gedichten al te zeer op elkaar betrekken.

4.1.13. De varianten van *Flash-back* versterken de consistentie van het gedicht, waarvan de structuur bepaald wordt door de volta na het eerste terzet. De eerste drie strofen zijn inderdaad een flash-back, waarin de weemoed om het onherroepelijk voorbijgevoerde verleden en inzicht in de aard ervan overheersen. Inconsistent met de aard van een terugblik zijn r. 5 en 6, aangezien die naar het *nu* van de ik verwijzen. Vandaar de variant ‘ging’ (B 5) in plaats van ‘gaat’ (A 5), dat de distantie accentueert en de variant ‘de jaren van onderscheid en mist’ (B 6) voor ‘deze kooi van overzicht en deugd’ (A 6): terugblikkend beseft de dichter dat jaren des onderscheids evenzeer jaren van onhelderheid (‘mist’) zijn geweest, waar, zoals gezegd, ‘overzicht en deugd’ (A 6) naar zijn *nu* verwezen. (In *Vergeetboek* zou handhaving van dit beeld bovendien een tegenstrijdigheid opgeleverd hebben met *Steno-*

*grafie*. Immers, daar bleek geen enkel ‘overzicht’ meer voorhanden te zijn.) B 7 laat zien dat de dichter nu niets meer verwacht, A 7 wekte nog hoop. De wijziging van ‘het leven’ (A 9) in ‘zijn leven’ versterkt het zich sluiten van de wereld dat in r. 5 wordt genoemd.

Ook de wending is versterkt: terugzien wordt de verwachting richten op de toekomst. Met de variant van r. 14 schemeren de tranen van het nieuwe Jeruzalem door het azuur en verdwijnt de notie van verzet tegen wat komen gaat, nu ‘onweerhoudbaar’ (A 14) niet meer in de laatste regel voorkomt. Deze absentie herinnert aan de verwijdering van het werkwoord ‘weerstaan’ uit *Tijdbarrière* A 14.

De variant ‘deze vrijdom’ voor ‘de wereld’ (A 5) legt in de bundel verband met ‘deze vrijplaats’ in *Sympathicus* (r. 7) en ‘vrijheer’ in *Aquarium* (4.1.21., r. 37). Bij alle verschil in betekenis hebben de woorden de notie van ‘bevoorrechtiging’ gemeen. In *Flash-back* beseft de dichter echter dat er een einde is gekomen aan zijn ‘vrijdom-status’, en weet hij zich in de tijd geen vrijheer meer noch ook een vrijplaats waar de ‘lokvogels van geluk uit verre jeugd’ (r. 2) kunnen neerstrijken. De ‘grote vleugels’ van de tijd vergissen zich.

Tenslotte merk ik op dat de titel door het gedicht andere uitwerking krijgt dan men verwacht, zoals ten aanzien van *Deïsme* en *Brood en spelen* ook is geconstateerd.

4.1.14. Het symptoom dat de titel *Stenose* oproept (stenose is een ziekte waarbij een vernauwing van de kanalen door het hele lichaam optreedt), is in B beeldender en dreigender beschreven dan in A en sterker betrokken op lichaam en geest tegelijk. Het eerste kwatrijn stelt in B de situatie voor als de ‘lege’ tijd die tijdens een decorwisseling en na de sluiting van een vergadering optreedt, voordat de handeling op toneel of straat verder gaat. Het preludeert op de slotregel en suggereert partieel verlies van bewustzijn als gevolg van ouder worden (B 2). Ook de geleidehjkheid van het proces is aangegeven met behulp van de vergelijking in B 3 en 4. Het tweede kwatrijn handelt over de verschijnselen die daarvan buiten het gevolg zijn. De leegheid van de tijd verhindert de integratie der persoonlijkheid die zich immers nog half in de ene, half in de andere tijd-ruimte bevindt. De splitsing der persoonlijkheid is hier dreigend concreet (B 7, 8).

In de eerste versie die het ziekteverschijnsel vooral omschrijft, was er niet zo'n sterke scheiding van ‘binnen’ en ‘buiten’: A 2 en 4 wezen al in de richting van iets wat van buitenaf komt; terwijl A 7 en 8 in de samen-

hang moeilijk verklaarbaar zijn. Het octaaf van A concentreert de beschrijving van de kwaal vooral op het lichamelijke verval, terwijl het sextet zich concentreert op het gevoel van anonimiteit dat de ik ten gevolge van de kwaal bekruipt.

Dit gevoel nu doortrekt *Stenose* B van het begin. Het gelijktijdig lichamelijke en geestelijk aangetast worden is ook tot uitdrukking gebracht in de variant van B 12, waar ‘vermogens’ in de plaats is gekomen van ‘bewustzijn’ (A 12).

Ik merk hier op dat *Stenose* een contrast vormt met *Sympathicus*, voorzover in *Stenose* de leegheid een integratie der persoonlijkheid in de weg staat, in ieder geval kan de bewustzijnsloosheid niet opgevuld worden. In *Sympathicus* daarentegen krijgt de ik een nieuwe bewustzijnsinhoud toebedeeld. In een moment geschiedt daar ‘de overhaal’ van de ene naar de andere toestand die hier afwezig is, en aldus een grenssituatie impliceert.

4.1.15. Het grote verschil tussen *Hallucinatie* A en B is dat in B de realiteit als onderdeel in de hallucinatie is opgenomen. De ruimtelijke grens tussen het gebied waarin de u zich beweegt en de werkelijkheid wordt gevormd door het grint, dat evenals de avond zijn medewerking verleent aan het voortduren van de ban-toestand. Precies op de grens van het betoverde gebied en de werkelijkheid draait het tuinhok. Daarmee is de verwachting (op hereniging met de u) schier vervuld, want de afstand is, ‘ter elfder uur’ (vgl. ‘bij avond’, dat ‘middernacht’ wordt in *Sympathicus*), slechts een kier (r. 13/14).

Bij B 13 past B 12 aanmerkelijk beter dan A 12 bij A 13, waarin gesproken wordt van de deuren van de tijd, die open zijn door toedoen van massa (A 10), een weinig consistente beeldspraak. Met B 11 is grote winst geboekt door het invoeren van de tegenstelling leven/dood: de avond houdt zich doodstil om de u te doen leven. Tenslotte suggereert ‘lange’ in B 3 meer het lengen der schaduwen die gestalten zijn dan ‘grote’ in A 3.

Er springt van *Flash-back* een vonk over naar *Hallucinatie* voorzover de variant ‘wier tranzen schemeren door het azuur’ verbinding legt met de eerste regel van *Hallucinatie*. Daarnaast roept ‘horizon’ in r. 3 een herinnering op aan *Tijdbarrière*, r. 8 ‘tot gij de stip zijt op de horizon’. Het komt mij voor dat de schrik voor het dubbel ogenblik, waarvan *Tijdbarrière* melding maakt, hier afwezig is, doordat de beleving van meet af aan als hallucinatie herkend is. Die herkenning ontstaat mede doordat er tijdig een verschil gemaakt is tussen betoverd gebied en werkelijkheid.

Er valt groeps karakter toe te kennen aan de reeks *Sympathicus* tot en met *Hallucinatie*. Het lijkt erop dat met de laatste titel dezelfde relativering is gegeven aan *Sympathicus* en *Tijdbarrière*, als met de titel *Mania religiosa* aan de dat gedicht voorgaande gedichten. De belevingen die *Sympathicus* en *Tijdbarrière* evoceren, worden doorzien als hallucinair, zoals de toekomstverwachting maniakaal geacht werd. In ieder geval lijkt *Flash-back* de spil waaromheen ‘de groep van vijf’ draait: in de grond van de zaak heeft het verleden als verleden afgedaan. Evenals het heden staat het in het teken van de toekomst, dat wil concreet zeggen, die van de dood en wat daarna komt. Vandaar, kan men zeggen, de rust waarmee de beleving uit *Sympathicus* (r. 19) en die van *Hallucinatie* (slot) ervaren wordt; vandaar ook de angst voor het dubbel ogenblik in het heden van *Tijdbarrière* en de erkenning van de ouderdom in *Stenose*. In zekere zin geeft de reeks een verklaring van het toenemende besef van afhankelijkheid in *Vergeetboek*: de gebreken van de ouderdom zijn van invloed op de creativiteit.

Zo kan men tussen de eerste vijftien gedichten van *Vergeetboek* hierin de samenhang gelegen zien dat enerzijds het menselijke en dichterlijke tekort wordt erkend en wordt afgezien van eigenmachtig optreden om veranderingen in welke realiteit dan ook aan te brengen, en dat anderzijds wordt toegewerkt naar de ideale toekomst en soms reeds in het heden het evenwicht wordt gevonden. De toekomstverwachting blijft de drijvende kracht achter de onaflaatbare pogingen reeds hic et nunc te anticiperen op een harmonieuze ik-u-relatie.

4.1.16. *Wandeling met tante* bestaat uit drie scènes: tante en neef verlaten huis en haard (waarbij achteraf gezien r. 4 een anticipatie wordt: tante aarzelt terecht om te gaan wandelen); de plagerige dialoog tussen beiden, waarbij de een getroffen wordt in zijn megalomanie, de ander in haar kleinheid; de boze gedachten van neef.

De varianten voegen aan de derde scène de repeterende droom toe en maken de wens van de neef tot ‘wishful thinking’, terwijl in de slotstrofe een verbetering is aangebracht.<sup>1</sup> Die verbetering schuilt in de suggestie dat de neef zich Napoleon waant en door de haan van verraad aan de tante beschuldigd wordt. De dreiging is m.a.w. toegenomen.

In de proloog (eerste strofe) zet B 2 het gebruikte beeld uit r. 1 voort.

*Wandeling met tante* onderhoudt geen relatie met andere gedichten van *Vergeetboek*. Het anecdotische gedicht dankt zijn plaats in de bundel alleen aan het chronologisch ordeningsprincipe van *Vergeetboek*.

4.1.17. De eerste regel van *Terra incognita* A is weinig in overeenstemming met de rest van het sonnet. De statische mededeling: ‘Gij staat aan elke plaats in mij voldongen’ (A 1) is in B vervangen door een dynamische mededeling, die bij de rest van het sonnet aansluit: ‘Om u is het aan elke plaats begonnen.’

Ook in dit gedicht wordt de tijd weer als een barrière bij de achtervolging (r. 2) gevoeld. ‘Tijdsverloop’ scheidt de u van de ik, maar dit verloop wordt tot een uiterste gereduceerd, ‘tot ommezien bedwongen’. In het sextet wordt het beeld van de ‘kronkelende stoet’ uitgewerkt. De ‘stippellijn’ op de kaart is voor de ik vol betekenis, maar voor reizigers zijn ‘de schimmen en evenbeelden’ raadselachtig en zelfs tot ‘overlevering’ verklaard. Ook in dit laatste wordt het verloop van tijd nog eens geaccentueerd.

4.1.18. In *Ad interim* A overweegt de dichter zijn tussentijdse situatie: de buitenwereld is gebleven die zij was en in denken en gevoelens is de ik trouw gebleven. Hij heeft de nagedachtenis niet verraden. Deze trouw wordt in het sextet op ‘alles’ geprojecteerd, dat evenals de ik in gespannen verwachting leeft of de trouw beloond zal worden.

Vergelijkt men nu A met de tweede versie, dan blijkt aan de woorden van dit sextet weinig veranderd te zijn. Maar de variant van r. 12 is wel ingrijpend: de zekerheid van A (‘alles wacht af’) is in B geworden tot één van de ‘oudste hypothesen’ (B 8): ‘Stel het geval’. Door B 8 en 12 krijgt het hypothetisch karakter van 's dichters verwachtingen sterk de nadruk. Dit correspondeert met de noties ‘Soms denk ik’ (*Aurora*, r. 12), ‘Denkend aan’ (*Buitengoed* (B 1)), met ‘misschien’ uit *Tijdbarrière* (r. 9) en met de titel *Hallucinatie*. Op grond hiervan kan men zeggen dat alleen de B-versie van *Ad interim* in *Vergeetboek* past.

Niet minder ingrijpend is de herschrijving van het octaaf. De leegte die de dood van de geliefde heeft achtergelaten, is geaccentueerd en in de plaats van de waarde die de ik in A hechtte aan de trouw via het denken, is in B de verzanding van het denken expliciet. Toch heeft deze ad interimperiode iets opgeleverd: de ik houdt zich gereed voor wat zou kunnen komen. B 7 geeft een tweede betekenis aan de beleving die in het eerste kwatrijn onder woorden is gebracht: niet alleen ‘uw leegte’ veroorzaakt de afstand tot het leven, ook de bereidheid om te vertrekken schept distantie. De titel *Ad interim* herinnert zo aan de eerste regel van *Deïsmen*: ‘De mens is voor een tijd een plaats van God.’ (Mijn curs., RF).

De bundelversie heeft door de herschrijving samenhang met *Terra incognita* verkregen. Het is immers mogelijk in B 3/4 een zinspelingslezing op het eertijds in de provincie voorkomende gebruik ‘van den graf- of doodenmei’, het folkloristisch gebruik dat jongens en meisjes in de rouwstoet hulst- of palmtakken meedroegen voor overledenen<sup>1</sup>, wat dan verwijst naar ‘uw eigen kronkelende stoet’ in r. 8 van *Terra incognita*. Zo ook de tochten van B 6, die verband suggereren met de tocht van de karavaan die door het onbekende land trekt.

4.1.19. Van *Lucifer* bestaat het octaaf uit de door Achterberg bedachte voorgeschiedenis van Lucifers merkwaardige aanwezigheid op aarde, (die overigens zinspeelt op *Lucas* 10:18, ‘ik zag de satan als een bliksem uit de hemel vallen.’) en het sextet uit een beschrijving van het schilderij. De toevoeging in de bundel ‘bij een schilderij van Johannes Franciscus’ is dan ook exacter dan de toevoeging bij de eerste publikatie: ‘naar een schilderij van Johannes Franciscus’.<sup>2</sup>

In A 2 is het onheil ‘onlosmakelijk’ met God verbonden, maar aangezien dit verbond niet van dergelijke makelij blijkt, wordt het in B 2 ‘in 't hemelopperste’ gesitueerd. In A 4 wordt de bepaling ‘pal naar omlaag’, die strijdt met ‘boog’, vervangen door het expressieve ‘tuimelt’ (B 4). De val van Lucifer is in B overigens te meer geaccentueerd door de verandering van ‘waarop het nog bewoog’ (A 8) in ‘waar het doorheen bewoog’ (B 8).

Het ligt voor de hand in de situatie iets van het gedicht *Deïsme* te herkennen: daar evenals hier wordt er een verbond verbroken. Het verschil is dat Lucifer ‘met zichzelf alleen’ (r. 14) blijft, en dat de gestorven mens gevonden wordt door Christus.

4.1.20. In de vijfde strofe van *November* zijn in B de bepalingen ‘hoog’ en ‘groot’ van plaats verwisseld. B 10, ‘De fietsen rijden hoog over de weg’, versterkt de indruk van de wijidheid van het stakerig winterlandschap, de andere regel wordt gewoner gemaakt door te vertellen dat de mensen ‘groot’ voorbij de kale heg lopen. Beide regels geven een goede tegenstelling tot ‘het nieuwe platvlak’ (r. 8), waaraan diepte als derde dimensie ontbreekt, zoals de opsomming der gesignaleerde verschijnselen iedere (chrono-) logische volgorde ontbeert.

In A 15-16 sluit de mededeling van het ver uiteenwijken van de ‘protestantse dagen van November’-wellicht de dankdag voor het gewas aan

het begin van de maand (vgl. strofe 12) en de eerste adventszondag aan het eind van november-aan bij de gaten van november in strofe 14. Die conclusie is in B voor de slotstrofe alleen bewaard door de variant van B 15-16, als de zoveelste constatering van iets wat er *niet* is.

De herschikking van strofe 9 en 10 in B heeft tot gevolg dat de laatste vijf strofen van *November* nu de blik hoofdzakelijk richten op het karakter van het onderdak dat men in deze maand vinden kan en de voorgaande negen strofen het buitenleven beschrijven. In A is deze ordening afwezig.

Evenals *Wandeling met tante* is *November* een intermezzo. Maar het is als eenling, niet als gedicht dat men tot een reeks kan rekenen-veel nauwer verbonden met zekere motieven van *Vergeetboek* dan *Wandeling met tante*, met name door het motief isolement. De gaten van dit gedicht herinneren aan de lege stukken van *Stenose* B, r. 1; het lege en de leegte aan respectievelijk *Terra incognita*, r. 11 en *Ad interim*, B 4. Bovendien is het door de wijze van observeren verwant met *Gravure*.

4.1.21. *Aquarium* neemt in *Vergeetboek* een geïsoleerde plaats in als gevolg van (alweer) het chronologisch ordeningsprincipe. Als belijdenisgedicht is het verbonden met *Deïsme*, *Tuinarchitect* en *Brood en spelen*. Overigens neemt het, gezien de verantwoording van het gebruik van symbolen die Achterberg hier geeft, in de bundel een centrale positie in: met de totst andkoming van het spiegelbeeld (r. 20) is voor de tijd van deze wereld de mogelijkheid tot symbolisering gegeven. De vissen in het aquarium symboliseren zowel de ideale mens van voor de zondeval, als die van de toekomst, wanneer de vis het symbool van Christus wordt genoemd (A 45, B 54).

De bundelversie zet in met een suggestie van het scheppingsverhaal uit *Genesis* 1, waarop, behalve r. 18, ook het slot van het gedicht zinspeelt. Hiermee is in de bundel verband aangebracht met *Deïsme*, en is het motief der creativiteit in goddelijk licht gesteld. Door de veranderde inzet is direct al de aandacht gevestigd op de onschuld der vissen, die de dichter door de vervanging van: ‘Er is daar nooit iets te horen / onder die heldere toren.’ (A 47, 48) door: ‘Door een zondvloed eenmaal gespaard, / voelen vissen zich onbezwaard.’ (B 56, 57), nog eens accentueert.

De wijze waarop de dichter zichzelf vergelijkt met de vis, maakt duidelijk hoezeer hij de vissen benijdt. De vis is ‘een vrijheer, onbetwist’ (A 37, B 46) die zich van zijn beperkingen overigens bewust is: ‘als hij niet beter wist’ (A 38, B 47). (Vgl. *Flash-back*). Uit de passage: ‘O vis waarmee het bezig is / wat ik niet heb: verheffenis / op eigen kracht en zinken / door



drempels van verdrinken; / symbool van God de Zoon / om ons verdiende loon.’ (A 41-46, B 50-55), blijkt de notie der afhankelijkheid van God en Christus, die ook uit *Deïsme* en *Tuinarchitect* expliciet sprak. De ingevoegde Petrus-passage (B 24-31) herinnert aan *Deïsme* en aan *Lucifer*. Het motief van de afhankelijkheid krijgt erin weer een rol toebedeeld, in zoverre als het eigenmachtig optreden van Simon Petrus op een catastrofe dreigt uit te lopen: ‘greep Jezus hem niet bij de kraag’. (B 31). De hoogmoed van Lucifer doet hem vallen, de overmoed van Petrus wordt uiteindelijk zijn ondergang niet. (*Matth.* 14:22-23 vertelt ervan). De vissen staan in hun onschuld tegenover het oudroest der mensheid in *Deïsme*.

Bovendien ondervinden de vissen geen weerstand van de tijd, in hun vlucht naar het verleden kennen zij geen tijdbarrière, iets wat de dichter hun wel moet benijden. De dichter erkent zijn meerderen in de onbezwaarde vissen: ‘zichzelf het enig iets; / om plotseling, zonder reden, / te vluchten uit het heden / terug naar het verleden, / weg door het weerstandloze / en doen de namiddag blozen; / het weerlichten van de geest / waarvan je in Genesis leest.’ (B 67-74).

De coherentie van het gedicht is nog bevorderd door kleine veranderingen. Waar in A 13, 14 twee ‘points of view’ met elkaar in strijd zijn en in A 22 twee gezichtshoeken worden ingenomen, daar werken de varianten deze perspectivische inconsistenties weg. De wijziging van ‘maar dat was terug en later’ (A 22), (‘terug’, n.l. vanuit ons gezichtspunt en ‘later’ dan het tijdstip waarop het spiegelbeeld tot stand kwam) in ‘op een scheepje af, eeuwen later’ (A 22) houdt de chronologie aan, maar leidt tegelijk de invoeging over Petrus in (B 24-31). Wanneer deze inlassing eindigt, volgen een aantal ironische regels, waaraan de nieuwe regel in B aansluit: ‘Dan komt het wel in de krant’ (B 37).

Tenslotte accentueert de vervanging van ‘Maar’ (A 16) door het plechtige ‘Doch’ (B 16) de gewaagde idiomatische regel 17, en vindt de wijziging van ‘hij’ (A 32) in ‘deze’ (B 41) wellicht een verklaring in het lettergrepenaantal van de regels, dat in meerderheid 7 is. Voor ‘zij worden geen duimbreed verschoven’ (B 58), dat in de plaats is gekomen van ‘zij vallen nimmer voorover’ (A 50) laat ik Achterberg zelf aan het woord: ‘Ik ga hier dus uit van de Fraunhoferse lijnen, waarin de substantie van het licht wordt uitgedrukt. Het woord Fraunhofen doet me denken aan fronsen, rimpelen, en zo kom ik hier op niet rimpelen, niet verschuiven. Dit is de manier waarop ik exacte wetenschappelijke woorden toepas. Ze moeten geïntegreerd worden, aanhaken bij woorden in de omgeving.’<sup>1</sup>

4.1.22. De varianten van *Longitude* vergroten de consistentie, voorzover zij de tijdsproblematiek van het gedicht direct centraal stellen. Het tijdsverloop wordt in B expliciet aangeduid met de varianten in r. 1 en 5, die met elkaar corresponderen, terwijl de herschreven slotregel niet retrospectief meer is, maar prospectief. Met dit laatste voegt het gedicht zich in *Vergeetboek* naar de gedichten met toekomstverwachting.

Daarnaast is in B de tijd de concrete oorzaak van de scheiding tussen de ik en de u. De verwoording van A 1 en 5 kan de gedachte doen postvatten dat die scheiding veroorzaakt is door een toeneming van bekendheid aan anderen: naarmate de dichter bekend is geworden aan anderen (zijn lezers? die overtreffen dan in aantal de stoutste verwachtingen), is hij vervreemd van de u (A 2); in de regels is het tijdsverloop, waarom het ook in A gaat, impliciet.

De afneming van signalen uit het verleden na de scheiding weegt in A en B op tegen de signalen die ‘van de andere kant’ (r. 3) op de ik afkomen uit de oneindigheid (r. 4). Signalen en golven van de u ervaart de dichter ‘versplinterd’ (r. 5) en ‘zinderend’ (r. 8); zij werken wel samen, maar brengen ‘de fijne korrels’ maximaal in beweging.<sup>1</sup> Men kan zeggen dat de ik zich bevindt in een buik van de staande golf, maar dat de rust en het evenwicht ontbreken.

In het sextet reist de ik naar een knoop toe. De regels 9 en 12 geven aan dat de dichter de oorspronkelijke gij-figuur steeds moeilijker kan vasthouden. Daar staan de regels 10, 11 en 13, 14 tegenover. De ik nadert a.h.w. vanzelf een plek (in de tijd), waar de signalen en golven de gij doen herleven in een situatie waar rust en evenwicht is. De rust in de knoop is verwoord met ‘overnachten’ (r. 13).

Waar nu in A 14 gezegd wordt dat de longitude in de knoop tot nul is gereduceerd, daar omhult de variant de nieuw te beleven gij-figuur met de kleren van de oorspronkelijke gij-figuur (: ‘verknopen zich uw kleren met het heden.’).

Het chronologisch ordeningsprincipe is er de oorzaak van dat *Longitude* op deze plaats in *Vergeetboek* is terecht gekomen. Het gedicht komt overeen met *Stenografie* en *Cataclysm* (4.1.28.) voorzover in de drie gedichten duidelijk wordt hoezeer de gij door het tijdsverloop voor het besef van de ik aan concreetheid ingeboet heeft (: ‘tot op een waas verdunt’, zegt *Stenografie* B 4; ‘Gij gaat in alle delen bij u dood’ is de inzet van *Cataclysm*), hetgeen de taak van de dichter hoe langer hoe moeilijker maakt (*Stenografie*), zo niet onmogelijk (*Cataclysm*).

Vooral *Cataclysm* stelt in het licht hoezeer de ik en de u een ‘som’ vormen: Wanneer de dood de u geheel in beslag neemt, loopt het dichterleven ten einde.<sup>1</sup> De hoop die nog uit *Longitude* en *Stenografie* spreekt, is in *Cataclysm* geheel vervlogen.

4.1.23. In het eerste kwatrijn van *Eben Haëzer* voeren de varianten de afgeslotenheid van de boerderij op: ‘Verdronken’ (A 1), dat met ‘man en muis’ (r. 5) het beeld van een eenzaam schip in de mist oproept, is vervangen door ‘Besloten’ (B 1). De variant sluit aan bij ‘dichte kluis’ (r. 4). De tweede variant bevordert eveneens de consistentie van de strofe: ‘Er was geen ziel meer buiten op dat uur’ (B 3) voor ‘Er was geen ander dan hetzelfde uur’ (A 3) vervangt de tijdnotie (die verhevigd wordt in het tweede kwatrijn) en intensiveert de sensatie van eenzaamheid en isolement.

De regelomzetting in en de typografische herschikking van het sextet gaan gepaard met een herschrijving van de regels A 11 en 12. Beide regels zijn, vergeleken met de nieuwe, niet sterk: ‘een schim’ die tot ‘boven in de nokken’ schaduw werpt. B 12 vermijdt herhaling van ‘koeien’ dichtbij elkaar (A 10, A 12) en stelt de omkrulling der tongen concreter voor. De boer voedert de beesten uit de hand, hetgeen de sacramentele connotatie verhoogt en de betrokkenheid bij de handeling verstevigt. De typografische herschikking maakt van de twee terzetten kleine eenheden. Het eerste verbeeldt nu de plechtige handeling, het tweede maakt van de stal een hecht doortimmerd bouwsel waartegen het verval in de aderen schril afsteekt.

4.1.24. In *Komaf* ervaart de dichter de familiekring als een afgesloten wereld. De onveranderlijkheid van het familiaal beleefde verleden bekoort de dichter niet, maakt hem opstandig. Een verleden als ‘vast weleer’ (r. 8) kan de dichter niet in verleiding brengen daar te blijven, waar hij zijn oorsprong vond. Het gaat hem er kennelijk niet om zijn tijd en ruimte te evoceren: niet ál het weleer moet in zijn realiteit verschuiven, maar slechts het voorheen van de ander. *Tijdbarrière* en het slot van *Longitude* hebben daarop al gewezen. De dichter verbreekt zelf in *Komaf* de dreigende sluiting van de cirkel, die hij op dit terrein niet begeert.

De varianten accentueren dit. Hij wil geen wortel schieten in zijn geboortegrond, zegt B 5/6, ‘Ik mag wel oppassen of ben alweer / geworteld [...]’, heel nadrukkelijk. De zin is suggestiever dan A 5/6: ‘Ik moet voorzichtig zijn of ben alweer / van vroeger [...]’. Veel bitser van toon dan ‘Ik

wil niet meer. Het heeft te lang geduurd.’ (A 9) is ook: ‘Ik wil niet meer. Het is te veel verzuurd.’ (B 9). Het familiaal beleefd verleden van *Eben Haëzer* en *Komaf* schrikt hem af: binnen de familiekring is ook geen plaats ingeruimd voor de u. De dichter heeft daarom geen enkel persoonlijk belang bij zijn afkomst. Ik wijs er hier nog op dat de evenwichtstoestand van de vissen in *Aquarium* Achterberg benijdenswaardig voorkomt, aangezien hun stabiliteit hem naar een oorspronkelijkheid verwijst die verder terugligt dan zijn oorsprong in de familie ‘wier eigenschappen ik moest overerven’ (*Brood en spelen*, r. 4).<sup>1</sup>

4.1.25. Een afweerhouding zoals in *Komaf* jegens het ouderlijk huis is ten enenmale afwezig in *Litteken*. In het land van herkomst bevinden zich kennelijk ook plekken waar de dichter onbekommerd en zonder angst vertoeven kan; de titel duidt hier al op: een litteken is immers óók een teken van genezing. Zo kan hij ontspannen spreken over dit symptoom van doorwerking van het verleden in het heden en de droombeleving van ‘hedennacht’ (B 14) na het terugzien van het Engelen Hartveld-bos.

De varianten van *Litteken* versterken gedeeltelijk de tijdsbeleving die in het gedicht ondervonden wordt, gedeeltelijk maken zij de droomervaring en wat erop volgt, consistent en concreter. Zo is A 7 vervangen door de paradoxale regel ‘Diep uit de tijd vanmorgen vroeg de kater’ (B 7), waarmee de vermenging van verleden en heden vorm krijgt. Door de nieuwe regel moet ook A 8 herschreven. Het ‘vroeger’ wordt vervangen door ‘ter plaatse’, waarmee opnieuw de tijd-ruimte van heden en verleden dooreenschuift. Om de ineenschuiving te accentueren is wellicht ‘deze nacht’ (A 14) vervangen door ‘hedennacht’ (B 14). In het tweede kwatrijn is de bepaling bij het meisje ‘groot geworden in mijn dromen’ (A 5) nog vervangen door ‘doorgegroeid tot in mijn dromen’ (B 5), wat een natuurlijk groeiproces evocert.

Het eerste terzet van *Litteken* is in B een stuk concreter geworden: het meisje wordt bij name gekend: ‘Lena’ (Engelen, r. 1), en met stelligheid wordt beweerd dat zij nog in leven is: ‘Stellig is Lena ergens nog in leven’ (B 9) in plaats van ‘Mogelijk is de echte nog in leven’, (A 9). Volgens A 10 is zij ‘niet te herkennen’, maar volgens B 10 ‘niet thuis te brengen uit die schoolmiddagen’. De variant is rijker aan suggestie, want thuisbrengen in de zin van herkennen, zowel als in de betekenis van naar huis brengen, doet hier opgeld. Bovendien is de regel ook hierom suggestief dat de gedane mededeling ook ‘feitelijk’ juist is. Tenslotte is ‘Toen daar de soort

moeite aan ons verspilde' (B 11) een scherper formulering dan de stilistisch niet fraaie regel: 'dat de natuur moeite aan ons verspilde' (A 11).

4.1.26. De veranderingen die *Station* heeft ondergaan, verheviggen voor een deel de sfeer van het gedicht, en betreffen voor een ander deel de genezing van de ik. In het gedicht heerst een sfeer van geheimzinnigheid, wantrouwen en verlegenheid, zowel bij de kinderen als bij de bezoeker die hier als vreemdeling wordt bejegend, ofschoon hij zelf denkt bekend te wezen met de omgeving. In deze sfeer van onuitgesproken vermoedens past 'wisten dingen' (B 3) beter dan 'noemden feiten' (A 3), want de veronderstelling als zouden kinderen en dichter een vertrouwelijk gesprek gevoerd hebben, is gezien de situatie niet houdbaar.

Wanneer een meisje aan de dichter de situatie ter plaatse heeft verduidelijkt en 'toegenegen bloosde', verandert de sfeer van het gedicht. In het woord 'toegenegen' schuilt de verklaring van het omslaan der stemming. De inversie in B 9, die in de plaats komt van de normale woordschikking, geeft de wending aan. De dichter voelt zich genezen van kwade herinneringen 'en zag het leven openstaan, genezen' (B 10). De variant 'het leven' voor 'de wereld' (A 10) betreft de genezing op de persoon van de dichter. In B heeft Achterberg de door het omhakken der bomen vrijgekomen ruimte op zichzelf betrokken, ook al door de variant 'Ontschorste bomen' (B 11) voor 'Gevelde bomen' (A 10).

De variant is niet alleen verklaarbaar uit het feit dat de bomen gereed liggen voor de meubelindustrie, zoals de volgende regel zegt. De variant stelt het belang van de genezing in het licht - de omhulling van een pseudoniem legt de dichter af: Onder zijn eigen naam en zonder angst legt hij zich terneer - als een ontschorste boom: buitenwereld en binnenwereld stemmen overeen. De terreinverkenning van het verleden is uitgevoerd, de sporen van het verleden zijn uitgewist, een gevoel van ontspanning doortrekt de ik. Zoals de bomen klaarliggen voor verder gebruik, zo legt de dichter zich terneer, bereid om de toekomst te ondergaan.

De slotregel van A wekt de indruk alsof de ik in het begin van het gedicht ook de weg vraagt naar het station. De variant legt verband met r. 6, waarin de school die hij zoekt, al bos is geworden. Het probleem is met de variant in zekere zin opgelost als álles bos wordt (in het vergeetboek raakt) en hij naar deze plek niet meer kán terugkeren.

*Litteken* en *Station* hangen met elkaar samen in twee opzichten. Wijst de titel van het ene gedicht op genezing, in het andere gedicht wordt een

genezing expliciet vermeld. De samenhang ligt voorts in de herinnering aan en het vertrek uit een bosrijke omgeving waar een school staat, heeft gestaan, en waar een verleden is doorgebracht. De bijeenplaatsing wekt de indruk dat het in beide gedichten om dezelfde ruimte, zoals ook in beide onmiddellijk voorafgaande gedichten van verblijven in en vertrekken uit hetzelfde ouderlijk huis sprake is. De vier verkenningen van het verleden op verschillend terrein resulteren in elk geval in een overwinning op dat verleden.

4.1.27. De eerste versie van *Fait accompli* is een uitgebreid sonnet waarin het vallen van de avond en het aanbreken van de nacht een grenssituatie vertolken die over een verlengd octaaf en het sextet gevisualiseerd is. (B zou men ‘een sonnet in terzinen’ kunnen noemen, gelet op het rijmschema van het sextet en de wending die na de ab-rijmen optreedt). De avond die van metaal wordt (waarmee zowel de metaalachtige glans van de avondhemel als de ‘hardheid’ ervan getekend is) maakt het tijdstip van de overgang van avond naar nacht tot een Uur U. In de tweede strofe blijkt de avondhemel minder bars: de ik en de u houden elkaar in 't oog; in het sextet is de nacht gevallen: de dag is om en de verhouding met de u heeft uit. De dichter richt zich op de dagelijkse realiteit van het komen en gaan der vrienden, waarmee het *fait accompli* in de ik-u-relatie (A 15) is geaccentueerd. De slotregels maken op deze manier enerzijds het komen en gaan der vrienden van secundair belang, anderzijds lijkt het erop alsof de dichter zelf uit het particuliere van dit slot genoeg put.

Het particuliere karakter van het slot is in B verwijderd, in de eerste plaats als uitvloeisel van Achterbergs beslissing *namen* niet te canoniseren.<sup>1</sup> Door de variant is in B de toon van zekerheid die in het voorafgaande al aanwezig is, versterkt; nog één ding ontbreekt, maar dat is onderweg: het zijn de volmachten van het hoogste gezag dat vanuit de Residentie als een hogere macht zijn medewerking verleent aan de ultieme tenuitvoerlegging van het plan zich te voegen bij de ander in de oneindigheid teneinde de dood, ‘*deze* (mijn curs., RF) rots der eeuwen’, te doorbreken. B 5 en 6 versterken B 4 en verbeelden het Uur U, terwijl ‘eindstreep’ (B 9) het reisavontuur nog versterkt: de variant suggereert meer dan ‘grenzen’ (A 8) de dood.

*Fait accompli* lijkt, in de bundel, een samenvatting te geven van elementen uit voorgaande gedichten onder het definitieve aspect van de titel. Aan de situatie waarin de ik en de u zich bevinden, is niets meer te veranderen;

behoeft ook niets meer te veranderen, daar de u is getraceerd en ingesloten. De vraag is alleen: wat nu? Buiten de ik en de u om verlegt het licht de eindstreep al tot hier, in tegenstelling tot *Tuinarchitect* of *Tijdbarrière* waar de protagonist verre tijd en ruimte naar zich toe haalt. De variant ‘de eindstreep’ (B 9) voor ‘zijn grenzen’ verbindt het gedicht met *Stenografie* (‘eindgedicht’) en *Terminus* (‘eindpunt’). Het voldongen karakter van de afgesloten tijd en ruimte komt nog duidelijk uit wanneer men ziet dat een regel uit *Hallucinatie*: ‘beslissing nemend zonder vast besluit’ hier geen geldingskracht bezit: ‘Dit is het uur van de grote besluiten’ en ‘Tussen ons is vandaag alles beslist.’ De herschrijving van het slot van *Fait accompli* legt verband met het sextet van *Ad interim*: ‘Ik kan een brief ontvangen en vertrek.’, en waar de dichter iemand verwacht met inlichtingen ‘die leiden tot volledig resultaat’.

De afgeslotenheid van *Fait accompli* betekent overigens nog geen voltooiing. De hoop die uit het slot van het gedicht spreekt, bestaat er binnen de bundel dan in dat de morgen te ontvangen ‘volmachten’ definitief uitsluitel geven. In de bundel zegeviert de hoop; in de eerste versie is de verstarring in de ik-u-relatie inderdaad een *fait accompli*. Aldus geredeneerd past *Fait accompli* B meer dan A in *Vergeetboek*.

*Fait accompli* is het laatste van de ‘verjaardagsverzen’. Het biografisch karakter van de gedichten culmineert in het anecdotische slot van A: ‘Tussen ons is vandaag alles beslist. / Morgen verschijnt Bert Bakker uit Den Haag. / Vannacht rijdt Eddy Hoornik naar Maastricht.’

De ‘verjaardagsverzen’ hebben in de bundel hun plaats behouden, maar in het nieuwe verband zijn de namen van Achterbergs vrienden geschrapt. Zo is aan *Eben Haëzer* de opdracht ‘Voor Paul Rodenko’ ontnomen en luidt het slot van *Fait accompli* B anders. Door het nieuwe slot onttrekt het gedicht zich in *Vergeetboek* aan de verjaardagsgroep; het gedicht staat nu sterk betrokken op de ik-u-relatie. Toch behoudt het zijn chronologische plaats. Wat voor *Longitude* geldt, geldt voor *Fait accompli*: zijn thematische plaats is in de buurt van de reeks *Sympathicus* tot en met *Hallucinatie*, of van *Ad interim*. Uit de plaatsing van *Longitude* en *Fait accompli* in de bundel blijkt opnieuw dat *Vergeetboek* geordend is naar de chronologie van de tijdschriftpublicaties.

4.1.28. De kosmische vergroting van de u, die in *Cataclysm* geheel en al onder het beslag van de dood raakt, biedt de ik geen ruimte meer. Naarmate de ander meer (dood) wordt, wordt de ik minder (levend). Vooral

de herschrijving van het eerste terzet accentueert de volledige onmondigheid van de dichter ('Ik kan niet eten en communiceren;', B 9) die een gevolg is van de gedesintegreerde ik-u-relatie. Er is geen enkele verbondenheid met de ander over; de ik voelt zich geïsoleerd en teruggeworpen op zichzelf. (Vgl. de verschuivingen die in het laatste terzet optreden met die van *Sympathicus*, r. 14-16). Zijn nietszeggende woorden ontmoeten een 'leeg heelal' (r. 8).

Op dit 'leeg heelal' (B 8) preludeert per contrast de variant 'Hemel en aarde staan' (B 2) voor 'De hele wereld staat' (A 2). De ontmoeting met de ganse kosmos vindt in A 8 al plaats 'bij mijn mond', wat in het verband van de zin ongelukkig is: het heelal denkt men zich immers niet zo nabij, vandaar 'buitensmonds' (B 8). Dit is preciezer en biedt de mogelijkheid in het eerste terzet het impliciete binnensmonds en het expliciete 'buitensmonds' op te nemen in B 9. Hierin vervangt 'communiceren', een werkwoord met sacrale connotatie, het niet wederkerig gebruikte 'verzadigen'. Ook 'beschadigen' is in A 10 oneigenlijk gebruikt. Het w.w. wordt in verband met het rijm vervangen door 'desintegreren' (B 10), maar de variant accentueert opnieuw de betreurenswaardige onmogelijkheid van het integratieproces die in het octaaf onder woorden is gebracht. Tenslotte is de woordspeling van A 11, 'verminderen tegen uw meerderheid', geschrappt, terwille van een wending die de ik geheel het onderspit laat delven: 'het afleggen tegen uw meerderheid' (B 11).

Een merkwaardigheid die karakteristiek lijkt voor een variantenbundel, is dat de situatie van *Cataclysmen* niet herinnert aan de bundelversie, maar aan de tijdschriftversie van *Stenografie*. De ontreddering waaraan de dichter in *Stenografie* A ten prooi is als gevolg van de wereldwijde toeneming van de u in de 'wereld' en 'natuur' (die aards bepaald zijn door 'steen voor steen' (A 13)), probeert hij de baas te blijven met behulp van stenografie. In *Cataclysmen* B verheft de variant B 2 de ontreddering, want niet alleen is de aarde gans en al vervuld (: *Cataclysmen* A 2 'De hele wereld staat van u vergroot' correspondeert dan met 'en groter wordt de wereld om mij heen/te inventariseren', *Stenografie* A 12/13), maar ook de hemel: de ganse kosmos. In zekere zin is met de herschrijving van *Stenografie* A tot B een doublure van ontreddering in *Vergeetboek* vermeden, kan men dán zeggen, als men het verschil tussen *Stenografie* A en *Cataclysmen* in 't oog houdt: de absolute verslagenheid van de dichter in *Cataclysmen* die samenhangt met de kosmische vergroting van de u en de relatieve verslagenheid van hem in *Stenografie* A, die berust op het aangewende hulpmiddel.



4.1.29. *Draaiboek* sluit in *Vergeetboek* aan bij de gedichten waarin de oude verwachting herleeft, maar het inzicht in de werkelijkheid de overhand krijgt of houdt, (vgl. *Aurora*, *Buitengoed*, *Tijdbarrière*, *Hallucinatie*, *Ad interim*). De mogelijkheid tot communicatie met de ander - ondanks 'afstand en ouderdom' (r. 14)-blijft, weliswaar 'achter de feiten om', (r. 16) bestaan, maar wordt in het slot van *Draaiboek* met onverholven skepsis gezien. Hier wint de realiteit het, wanneer het woord 'misschien' (r. 12) uitgewerkt wordt in de zes slotregels (in B de derde strofe) met behulp van woorden voor niet-serieuze afbeeldingen: strip, beeldroman, cartoon en een woord voor een niet al te ernstige afwijking. In B 18 vervangt 'introjectie' (samenstelling van injectie, projectie en introspectie?) 'van 't verleden' (A 18) dat in de combinatie met 'strip' en 'beeldroman' afbreuk zou doen aan het on-werkelijkheidskarakter van de genoemde mogelijkheden van afbeeldingen.

In A 10 is 'vergeten' inconsistent met A 2. Het valt niet uit te maken of de variant van A 2 eerder is gemaakt dan die van A 10 en 11. Het ligt voor de hand te veronderstellen dat toen de tegenspraak gezien was, A 2 en 10 beide onder de loep zijn genomen en dat de variant van A 10 een kleine wijziging met zich meebracht voor A 11.

B 2 anticipeert op het visuele, dat de woorden van de laatste strofe impliceren, met de tegenstelling van 'voor het blote oog' (zonder hulpmiddelen) 'nog een stip' en 'strip', beeldroman, 'cartoon', waarin de stip mét de hulpmiddelen een heel verhaal geworden is. De vervanging van 'vergeten' (A 10) door 'als een lopend vuur' (B 10) intensiveert het baanbreken. B 4 tenslotte maakt de concretisering voelbaarder op een plaats die zich dicht bij het hart bevindt.

De variant in de inzet, 'voor het blote oog nog een stip', in plaats van 'het lichaam gebleven geluk' brengt *Draaiboek* in verband met *Tijdbarrière*. De geschrapte regel zou verband in de bundel leggen met 'Soms wil het voortbestaan, een oud geluk' (*Sympathicus*, r. 1) of met 'lokvogels van geluk uit verre jeugd' (*Flash-back*, r. 2), de nieuwe regel attendeert op een contrast met *Tijdbarrière*. Daar tracht de ik met een gewapend oog de stip op de horizon dichterbij te brengen, in *Draaiboek* komen 'voor het blote oog nog een stip [...] concretisering aan'.

Bovendien is er in *Tijdbarrière* (en *Flash-back*) impliciet sprake van afstand en ouderdom en in *Draaiboek* expliciet; vervolgens treft de overeenkomst tussen 'een vlijmende jubelschrik' (r. 8) enerzijds en 'zonder dat mijn gevoel doormidden scheurt, / als mijn vermoeden overgaat in schrik' uit *Tijdbarrière* (r. 12, 13) anderzijds.

4.1.30. De eerste drie regels van *Depersonalisatie A* en B beschrijven een ervaring van vervreemding ten opzichte van de tijd. Op deze ervaring is de psychopathologische term *depersonalisatie* van toepassing.<sup>1</sup> De tijd-van-nu wordt ook als de tijd-van-verleden week ervaren, deze kan net zo goed een andere zijn.<sup>2</sup> De varianten van het eerste kwatrijn geven een scherpere formulering aan de vervreemdingservaring. ‘Te’ (B 1) in plaats van ‘in’ (A 1) doet dat, daar ‘te’ bij plaatsnamen een ‘schrijftaal’-voorzetsel is; ‘Gewinkel zonder mij’ (B 3) in plaats van ‘De wereld zonder mij’ (A 3) doet dit, daar de vervreemding zo in verband gebracht is met het ter plaatse geziene in de stad Amersfoort. ‘De wereld zonder mij’ (A 3) mist dit aspect van visualisering.

Men kan de ervaring van r. 1-3 ook een verdubbelingservaring noemen: de ‘verleden tijd’ heeft zich verdubbeld, doordat hij opnieuw beleefd wordt: de tijd-van-nu is verdubbeld met die van verleden week. In B 5-8 wordt een tweede verdubbeling beschreven, die opmerkelijk genoeg is om te vertellen, maar niet leidt tot een hernieuwd gevoel van derealisatie.<sup>3</sup> Integendeel, in B 9-10 volgt een reflectie. Of ‘stadsgezichten’ nu betekent prentbriefkaarten of stadsschoon of ‘wat ik voor mij zie alsof het een ansicht is’<sup>4</sup>, voor de verteller is in elk geval een bakkersjongen zichtbaar in de (Amersfoortse) Koppelpoort en nog één die identiek is met de eerste op het attribuut van het fietsje na. Het zal wel een weerspiegeling in het water zijn.<sup>5</sup>

In A maakt de bakkersjongen deel uit van wat de ik ziet tijdens de vervreemding en betekent A 5 dat de vervreemding zich voortzet binnen stadsgezichten. In A 6 ontwikkelt zich uit de vervreemdingsbeleving een doodservaring, waaraan de reflectie van A 7-8 wordt vastgeknoopt. In A vindt hiér dus de terugkeer uit de vervreemding naar de gewone beleving van de werkelijkheid plaats.

In B is de ontwikkeling iets subtieler. De ik is geconfronteerd met twee verdubbelingen, de tweede (als) op een ansicht. Dat plaatje doet bij hem vervolgens de gedachte rijzen: zo zal het er hier uitzien als ik hier niet meer rijd. Deze gedachte aan de dood-het plaatje heeft na de vervreemdingservaring als *memento mori* gefunctioneerd<sup>6</sup>-leidt tot de meditatie van B 10. Ze is gevat in termen die aansluiten bij het motief der ‘fotografische afbeelding’ van stadsgezichten en suggereert zoveel als: wat is het leven anders dan de tijd van een belichting, de tijd die nodig is om de vastlegging van het definitieve beeld mogelijk te maken? Na die korte tijd (hoe kortstondig is ons leven) volgt de dood: de afgebeelde zal zelf de klik nooit horen.

De meditatie over de dood zet zich voort in het eerste terzet, nu naar aanleiding van het zien van letters op een (winkel)ruit.<sup>1</sup> A 9 laat de letters als tekens zien, gescheiden van de denotata. B 11 suggereert dat de woorden dode woorden zijn, als ze gescheiden zijn van hun klank. In beide gevallen gaat het om de constatering van een scheiding, die leidt tot de overweging dat de ik en zijn naam ook eens gescheiden zullen zijn.<sup>2</sup>

Voor de rest is *Depersonalisatie* gebeven zoals het was. A 11-14 en B 13-16 bevatten een verdere toespeling op de komende dood. Daarop duidt ‘al speling tussen hier en nu’, hoewel dat in de eerste plaats ongetwijfeld terugwijst naar r. 1. Daarop duidt eveneens het meervoud agenten en vrachtwagens met inboedel (*verhuis* wagens dus), dat van de reële verkeerssituatie<sup>3</sup> een levenssituatie maakt. Daarop duidt, tenslotte, de raadselachtige slotregel. De u van B 16 kan geen andere zijn dan de u van de bundel, nu de verdwijning van A 8 in B de mogelijkheid heeft geëcarteerd om u te betrekken op de afzender. Er is een besluit gevallen: vanavond nog zal het reçu verstuurd worden. Waarschijnlijk is dat het gedicht, het bewijs van ontvangst van een doodsannunciatie. Als dit zo is<sup>4</sup>, dan beseft de ik van *Vergeetboek*, dat de ontmoeting met de u aan gene zijde zal plaats hebben.

Het gedicht heet *Depersonalisatie*. Door toedoen van wat volgt heeft deze titel er een verrassende, nieuwe betekenis bij gekregen.<sup>5</sup> Depersonalisatie in de zin van een bepaald ziekteverschijnsel blijft de eerste betekenis. Die vinden we terug in r. 1-3 als uitgangspunt, maar niet als meer dan dat. Wat als ziekteverschijnsel te boek staat, heeft tot een heilzame, algemeen menselijke ervaring geleid. Deze ik was op zijn beurt Elckerlyc, bij wie de dood zich aankondigde. Ook deze ervaring betitelt de dichter met de-personalisatie, loswording van de persoon.

*Cataclysmen* en *Draaiboek* worden beheerst door het besef dat ‘afstand en ouderdom’ de ik-u-relatie op dood spoor zet. Zij bereiden de doodservaring van *Depersonalisatie* voor.

## Eindnoten:

1. d'Oliveira, *Scheppen*, p. 33.
1. Amsterdam 1961, 2e [ongewijzigde] druk 1962. Zie: *Achterberg in kaart*, p. 27.
2. Voor de vindplaatsen der gedichten en de variantenopgave verwijs ik naar Deel I, p. 159-165.
3. De titelwijziging bespreek ik, conform mijn *Verantwoording* van Deel I (p. 12), niet afzonderlijk. Het gedicht is een gelegenheidsgedicht dat binnen *Vergeetboek* door zijn regel ‘Wie zag niet elke dag zijn eigen dode wenken?’ (*Dodenherdenking I*, r. 4) verrassend het particuliere visioen uit *Aurora*, r. 12: ‘Soms denk ik al te zien wenkende handen.’ veralgemeent en bevestigt.
4. De precieze verschijningsmaand der bundels ontleen ik aan *Achterberg in kaart*, p. 24, 26. Van de cyclus *Autodroom* heeft Achterberg *Rorschach* samen met *Deïsme* en *Comptabiliteit* voorgepubliceerd. Zie ook noot 2 op blz. 101.
5. De gedichten zijn nu letterlijk in *Vergeetboek* opgenomen. Dit is de minst vergezochte verklaring van de titel. Zie ook: J. de Mey, *Het thema van de tijd*. In: *Nieuw commentaar*, p. 51-85, p. 73; d'Oliveira, *Scheppen*, p. 32 en *De Gids*, *In mem.*, p. 220.
6. Brief van H.J. Michaël, d.d. 3 juni 1964.  
De colofon van *Vergeetboek* vermeldt dan ook niet dat *Vergeetboek* het resultaat is van een regeringsopdracht, zoals die van *Spel van de wilde jacht* dat wel doet. De regeling ten aanzien van de voltooiing der opdracht lijkt ondershands getroffen te zijn, want Tine van Buul, directrice van Em. Querido's Uitgeverij N.V. weet van niets: ‘wij hebben voor de uitgave van Gerrit

Achterberg *Vergeetboek* geen steun van het ministerie gehad. Of Achterberg een opdracht van de minister heeft gehad weten wij niet.’ (Brief, d.d. 15 april 1969). Ook Mevrouw J.C. Achterberg-van Baak is van de regeling niet op de hoogte. (Mededeling van Mevrouw Achterberg).

H.J. Michaël, Hoofd van de afdeling Toneel en Letteren van C.R.M., schrijft mij: ‘De achtereenvolgende ministers hebben bij het verlenen van letterkundige opdrachten nooit de voorwaarde gesteld, dat bij publikatie van het resultaat van de opdracht melding moest worden gemaakt van de omstandigheid dat aan dat werk een opdracht ten grondslag heeft gelegen. De uitgevers van zulke opdracht-publikaties kan men onderscheiden in twee groepen: de eerste meent dat het een “reclame” voor het boek is, wanneer daarin het feit van de opdracht wordt vermeld, de tweede groep daarentegen vindt dat juist niet of hecht aan zulk een vermelding geen waarde.’ (Brief, d.d. 11 april 1969).

1. Deze aanvulling op de lijst van vindplaatsen laat dit zien: nrs. 922 en 923 augustus 1953; nrs. 924 t/m 928 oktober 1953; nrs. 929 t/m 931 januari 1954; nr. 932 februari 1954; nrs. 933 t/m 935 maart 1954; nr. 936 april 1954; nr. 937 juli 1954; nrs. 939 t/m 941 juli/augustus 1954; nr. 942 december 1954; nr. 944 januari 1955; nr. 947 mei 1955; nr. 949 juni 1955; nrs. 950 t/m 955 juni-juli 1955; nr. 956 eind 1955; nrs. 957 en 958 december 1955; nr. 959 februari 1958.
2. Zie voor *Kain* 3.8.8. Voor *Drieluikje voor Jany* dat definitief in het vergeetboek is geraakt, zie Bijlage C.
3. Tot de reeks behoren, behalve *Gravure*, *Eben Haëzer*, *Komaf*, *Litteken*, *Station* en *Fait accompli*. De gedichten zijn gepubliceerd in *Maatstaf*. Jg. 3 (1955-56), p. 234-239 in een dubbele aflevering (juni-juli 1955) die gedeeltelijk is samengesteld ter gelegenheid van Achterbergs vijftigste verjaardag.

Het land van herkomst is ook de achtergrond van *Villégiatuur*, *Terminus*, *Flash-back* en *Wandeling met tante* die met *Eben Haëzer* en *Komaf*, alle in herschreven staat, zijn gepubliceerd in *Met geen PEN te beschrijven* (Amsterdam 1961, p. 11-19) onder de verzamelnaam *Longa Palus*; ‘lang drassig land’ verklaart een noot. De verzamelnaam is een latinisering van Langbroek. (Vgl. *De Gids*, *In mem.* p. 202). Achterberg heeft de gedichten ingezonden om te voldoen aan de opzet van de uitgave. Het *Voorwoord* luidt: ‘In deze tweede verzameling van letterkundig, ongepubliceerd werk welke het Bestuur van het P.E.N.-centrum voor Nederland van zijn leden uitgeeft, hebben verscheidene auteurs getracht een herinneringsbeeld te geven van het milieu en de wereld waaruit zij zijn voortgekomen en waarin zij leefden tijdens hun jonge jaren.’ (p. 5). De samenhang van de groep is niet zo dwingend geweest dat ze als ‘geografische groep’ in *Vergeetboek* zijn opgenomen: Een bewijs te meer dat Achterberg de oorspronkelijke tijdschriftchronologie heeft aangehouden bij de samenstelling van de bundel.

4. Ik merk hier op dat b.v. *Stenografie* en *Flash-back* niet meer contradictoir zijn (zie 4.1.13.). Consequent is Achterberg ook geweest met de ecartering van het woord ‘wereld’, zie 4.1.2.; 4.1.5.; 4.1.13.; 4.1.18.; 4.1.26.; 4.1.28.; 4.1.30. Op twee plaatsen waar het woord specifieke betekenis heeft, blijft het staan. In *Komaf* (4.1.24.) heeft het in r. 10 de connotatie die in godsdienstige kringen aan ‘de wereld’ gehecht wordt als het zondige bestaan van wereldsgezinde mensen. In *Fait accompli* (4.1.27.) beklemtoont de voorlaatste strofe het totale isolement.
1. Hiermee ontken ik niet dat *Dodenherdenking I* spreekt van een stilstand in de tijd waarop het mogelijk is de doden te gedenken, noch dat het slot van *November* herinnert aan *Deïsme*. Ik acht de gedichten slechts van ondergeschikte betekenis bij de bepaling van de bundelthematiek. Dit geldt ook voor *Villégiatuur*.
1. Het koppelww. ‘is’ (B 1), ‘gelijkteken’ (B 2) zinspelen op *Genesis* 1:26, ‘En God zeide: Laet Ons mensen maken naar ons beeld, als onze gelijkenis [...]’, terwijl ‘overeenkomst’ (B 4) zowel slaat op de gelijkenis van God en mens, als op het verbond dat God en mens vormen.
2. *Deïsme A* en *Comptabiliteit A* hebben in *Maatstaf*. Jg. 1 (1953-54), p. 285, 286 gezelschap van *Rorschach* (p. 287), dat met hen naar motief niets gemeen heeft en het slotgedicht is geworden van *Autodroom* (1954). Hieruit concludeer ik dat Achterberg de relatie tussen *Deïsme A* en *Comptabiliteit A* heeft onderkend en heeft willen handhaven, op grond waarvan de relatering enigszins legitiem kan worden geacht.
1. Vgl. het gedicht uit *Een winter aan zee* van A. Roland Holst (*Verzamelde gedichten II*, Bussum enz. 1956<sup>2</sup>, p. 57) dat begint met ‘Uit welk oud vergeetboek / vlagen thans de heilswaarden / boven ons tot een vloek? / Wat woei die bladen open / opdat wij dit aanhoorden?’
2. In *Comptabiliteit B* is met de handreiking van God immers een zinspeling gegeven op *Openb.* 20:12. Het *Boek der Openbaring* speelt ook in andere gedichten van *Vergeetboek* mee. Zie b.v. 4.1.5., 4.1.13.

3. *Winkler Prins Encyclopaedie* VI. Amsterdam 1949, p. 296: ‘*Comptabiliteit* betekent rekenplichtigheid. Uit verschillende rechtsbetrekkingen vloeit een verplichting voort tot het doen van rekening en verantwoording; men spreekt bijv. van een comptabel ambtenaar, wanneer deze gebonden is, op gezette tijden of wanneer hem daarnaar wordt gevraagd, in een of andere vorm een staat van zekere inkomsten en uitgaven met bewijzende bescheiden over te leggen en aan te tonen dat het batige slot er van aanwezig is.’  
In A legt de ik dan verantwoording af van de implicaties van zijn misdrijf tegenover zichzelf daar andere instanties ongenoemd blijven; in B is deze situatie geconcretiseerd met weglating van het misdrijf. Met de verandering van de vierde strofe is in de nieuwe versie wellicht verantwoording aan God geïmpliceerd.
4. Vgl. *Kegelsnede* (VG 723), r. 2/3: ‘Een stuk van uw gelaat / staat in mijn achterhoofd’; en vooral uit *Spel van de wilde jacht: Cross-country* (3.7.6.), r. 16/17: ‘Aan gene zijde van het avondlicht / tuurt om een hoek een stuk van uw gezicht.’ In verband met deze laatste regels en *Comptabiliteit* B 2 herinner ik aan Achterbergs woorden: ‘De nieuwe bundel heeft twee, drie jaar gelegen, en dat is toch wel vruchtbaar geweest. Het *Spel van de wilde jacht* is er doorheen gelopen.’ In: d’Oliveira, *Scheppen*, p. 33. Vgl. voor A 5 en B 5 ook *Nebo* (3.7.8.).
5. Vgl. b.v. *Diaspora* (VG 457). In *Vergeetboek* wijzen *Longitude* (4.1.22.) en *Cataclysm* (4.1.28.) erop hoe bij vermeerdering van de een de ander minder wordt.
  1. *Van Dale*, resp. p. 1304 en 1310, geeft voor *het blaadje is omgekeerd* en *het blaadje (blad) is omgeslagen* ‘de zaak is geheel veranderd’.
  2. Ik vat ‘waag’ (r. 5) dus op als ‘weegschaal’ (*Van Dale*, p. 2325). Het is een opvatting die strookt met de balans-idee van *Deïsme* en *Comptabiliteit*. In *Aquarium* (4.1.21.) vormt de evenwichtsacrobatiek van vissen een belangrijk motief en in *Komaf* (4.1.24.) r. 7/8 is expliciet sprake van een ‘evenaar / die alles afweegt op een vast weleer.’ (*Van Dale*, p. 532 geeft voor ‘evenaar’ als veroud. en gew. ‘balans’ op). Tenslotte is de zinspeling, vervat in ‘Tekenen aan de wand’ (*Ad interim* B 1, 4.1.18.), in dit verband frappant. In de uitlegging die Daniël geeft van het schrift op de muur van het paleis van Belsazar, is sprake van ‘de weegschaal’, waarin de koning aan wiens koningsschap een einde komt, gewogen is. (*Daniël* 5:25-29). Zie voor het evenwichtsmotief ook 4.1.24., 4.1.25. en 4.1.26.
  1. Deze slotstrofe staat verminkt in *Vergeetboek*. Zie C 22, 23, 24 en Deel I, nr. 944.
  1. J. Schrijnen, *Nederlandsche volkskunde* I. Zutphen 1930<sup>2</sup>, p. 340.
  2. Het betreft het schilderij ‘De gevallen engel’ 1944, 48 × 35 cm. Johannes Franciscus is Johfra, geb. 15.12.1919 te Rotterdam, pseud. van Franciscus Gijsbertus van den Berg, sinds 1962 Johfra Bosschart geheten. Zie: Rico Bulthuis, *Johfra*. Den Haag 1956 en J. Stellingwerf, *De hermetische schilderkunst van Diana Vandenberg*. Amsterdam 1969.
  1. d’Oliveira, *Scheppen*, p. 27. In de *Inleiding* van Deel II (p. 21) heb ik erop gewezen hoezeer een dergelijke uitspraak een variantenonderzoek kan frustreren, wanneer het er alleen op uit is te verklaren hoe een variant kan zijn ontstaan.
  1. Het is mogelijk dat *Longitude* zijn aanleiding vindt in de *geluidsproef van Kundt*. Drs. L. Meermans die mij dit mededeelde (brief, d.d. 12 juli 1972) en aan wie ik dank verschuldigd ben voor de parafrase van *Longitude*, omschrijft de proef als volgt: In een glazen buis worden twee longitudinale lopende geluidsgolven tot interferentie gebracht. In de buis liggen fijne korrels materie (b.v. kurk of poeder) die op de plaatsen van de buiken in heftige beweging zijn en van de knopen in rust.
  1. De ramp van *Cataclysm* roept het sextet van *Zieken* (VG 828) uit *Ode aan den Haag* in herinnering.
  1. Het motief van het evenwicht in *Vergeetboek* merkt d’Oliveira ook op in *Litteken*. In het gedicht zegt hij, wordt een verzuim ingehaald, ‘waarmee bijna een evenwichtstoestand tussen vroeger en nu tot stand komt.’ In: *Literair lustrum. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-1966*. Samengesteld door Kees Fens, H.U. Jessurun d’Oliveira en J.J. Oversteegen, Amsterdam 1967, p. 82.
  1. Vgl. Hoofdstuk II van dit boek.
  1. G. Kraus omschrijft depersonalisatie ‘als een toestand waarbij een gevoel van vreemdheid en onwezenlijkheid de waarneming van de buitenwereld en van het eigen lichaam en de beleving van de eigen persoonlijkheid begeleidt. Naar gelang de belevings-anomalie een van deze gebieden betreft, spreekt men respectievelijk wel van allo-psychische depersonalisatie, ook wel derealisatie genoemd, somato-psychische en auto-psychische depersonalisatie. In de meerderheid der gevallen bezigen de patiënten bij hun uitvoerige beschrijvingen van hun abnormale belevingen voortdurend de woorden: “het is alsof”, als zij het hebben over de vreemdheid van

de buitenwereld en hun eigen lichaam en over hun gevoelens van gevoelloosheid. Zij weten wel dat de wereld en hun lichaam niet werkelijk vreemd zijn en doen de “sprong in het objectieve” niet. Als die wel gedaan wordt is er sprake van waanwaarnemingen.’ In: *Leerboek der psychiatrie*. Leiden 1962, p. 139.

Vgl. nog H.C. Rümke: ‘Er zijn ziekelijke belevingsvormen, waarbij het schijnt of de enige afwijking gelegen is in een veranderde beleving van het eigen “ik”: het is alsof ik “mijzelf” niet ben. Daarmee gaat gepaard-althans bijna altijd-een verandering in de waarneming van de werkelijkheid. Men noemt het eerste *depersonalisatie*, het andere *derealisatie*.’ In: *Psychiatrie I. Inleiding*. Amsterdam 1954, p. 248. Zie ook d'Oliveira, *Bericht*, p. 5 en E. Krijgers Janzen, *Déjà-vu en Depersonalisatie. Een confrontatie met de klinische fenomenologie*. In: *Nieuw kommentaar*, p. 239-250, p. 244.

2. Deze interpretatie lijkt mij even waarschijnlijk als ‘een middag bestemd voor een ander’, waarvoor d'Oliveira (*Bericht*, p. 8) uiteindelijk kiest. Vgl. ook Krijgers Janzen, *Nieuw kommentaar*, p. 245.
3. Frappant is dat in het depersonalisatie-syndroom de ervaring van wat men ziet soms door de patiënt omschreven wordt met: ‘Het is net als op een ansichtkaart’, aldus P.Th. Hugenholtz, *Tijd en creativiteit. Een ontwerp van een structurele antropologie*. Amsterdam 1959, p. 152.
4. Zie voor de discussie over de betekenis van ‘stadsgezichten’: d'Oliveira, *Bericht*, p. 9; Krijgers Janzen, *Nieuw kommentaar*, p. 246.
5. Vgl. d'Oliveira, *Bericht*, p. 10-11.
6. Volgens E.A.D.E. Carp is in de psycho-pathologie de vervreemding van de wereld en van zichzelf ‘de verwerkelijking van een aangeraakt worden door de dood, de eigen dood.’ In: *De dubbelganger. Beschouwingen over leven en dood*. Utrecht 1964, p. 61.
1. De situatie gelijkt op het verschijnsel dat volgens G. Heymans bij hen die aan depersonalisatie lijden o.a. optreedt: ‘een bekend woord of eigenaam [doet] zich voor een oogenblik aan hen [voor] als vreemd en raadselachtig, als een klank of letterverbinding zonder betekenis.’ Zie zijn *Inleiding tot de speciale psychologie. I*. Haarlem 1948<sup>3</sup>, p. 71. In het vervolg aangehaald als Heymans, *Inleiding*.
2. Dat Achterberg op een winkelruit zijn eigen naam (ongeveer) heeft zien staan (zie de brief aan de redactie van *Merlyn*. Jg. 1 (1962-63), p. 70), is een interessante bijzonderheid, die evenwel als zodanig niet in het gedicht is verwerkt. Tenzij men *Depersonalisatie* niet als een gedicht over de dood wil lezen. In dat geval moet men A 8-9 en B 11-12 direct op elkaar betrekken als de weergave van iets wat opgemerkt wordt: ik zie mijn naam op een ruit staan en zelf ben ik hier. Tegen deze anecdotische interpretatie pleit evenwel de punt na A 8 en B 11, nog afgezien van de moeilijkheden die rijzen bij de verklaring van het laatste terzet, als men *Depersonalisatie* uitsluitend leest als een gedicht over een ziekteverschijnsel.
3. Het gedicht suggereert een verkeerssituatie; terwijl hij staat te wachten tot hij weer door mag rijden, of stilstaat omdat hij aarzelt welke richting hij moet kiezen, ervaart en overdenkt de verteller verschillende dingen. In zeer korte tijd dus. In de vakliteratuur over depersonalisatie wordt meer dan eens het momentane van de ervaring signaleerd. Bij voorbeeld G. Heymans: ‘Onder *depersonalisatie* verstaat men een momentaan optredenden en meestal ook wel voorbijgaanden toestand, waarin alles, wat wij waarnemen, ons vreemd, nieuw, meer droom dan werkelijkheid schijnt te zijn, ook onze eigen stem ons vreemd, als die van een ander, in de ooren klinkt, en wij in het algemeen het gevoel hebben, niet zelf te spreken en te handelen, maar als werkeloze toeschouwers ons spreken en handelen bij te wonen.’ In: Heymans, *Inleiding*, p. 70.
4. Ook d'Oliveira acht deze interpretatie het waarschijnlijkst. Zie d'Oliveira, *Bericht*, p. 18-19.
5. Vgl. de betekenisverschuiving van titels als *Deïsme* (4.1.1.), *Brood en spelen* (4.1.8.) en *Flash-back* (4.1.13.).

**V De varianten van *Blauwzuur***

Mijn gedichten zijn niet zo voor de openbaarheid.

GERRIT ACHTERBERG<sup>1</sup>

5.1. Toen in 1963 de *Verzamelde gedichten* van Gerrit Achterberg verscheen is onmiddellijk opgemerkt dat de editie niet alle gedichten van de in 1962 overleden dichter bevatte. Her en der verspreid stonden in tijdschriften gedichten uit de periode van Achterbergs leven die hij zelf heeft betiteld als *Asyl*. Zo luidt in ieder geval de verzameltitel die hij aan een aantal gedichten gegeven heeft.<sup>1</sup> De bundel die hij omstreeks 1947 klaar had, zou dan ook *Asyl* gaan heten, maar is tijdens zijn leven niet uitgegeven. Daarom is de bundel niet opgenomen in de *Verzamelde gedichten*: In 1969 is hij postuum verschenen onder de titel *Blauwzuur*, met welke titel het biografisch aspect van de eerst overwogen titel lijkt verdoezeld.<sup>2</sup> Hij bevat 25 gedichten die Achterberg tussen juni 1937 en december 1947 in verschillende tijdschriften publiceerde.<sup>3</sup>

De titelverandering neemt intussen niet het feit weg dat de gedichten voor een groot deel samenhangen met Achterbergs ervaringen in de verschillende inrichtingen waar hij na december 1937 moest vertoeven.<sup>4</sup> In *Blauwzuur* verschijnt de realiteit nauwelijks of niet getransformeerd, in tegenstelling tot de *Verzamelde gedichten* waar de biografische werkelijkheid onder symboliek verborgen blijft en tal van verbale transformaties heeft ondergaan. In *Blauwzuur* woedt de strijd op leven en dood binnen eigen leven; in de *Verzamelde gedichten* wordt die strijd gestreden om het behoud van de ander, die in *Blauwzuur* in de gedaante van de u-figuur sporadisch voorkomt. Achterberg vecht in de bundel om zijn bestaan als mens, dat hij met zijn dichterschap wil rechtvaardigen. Hij vecht dus om het behoud van zijn dichterschap. Iedere poging die hij onderneemt om te kunnen leven in de droomwereld, waar hij alleen kan ademen, bevrijd en opgelucht, wordt wreed verstoord: ‘Ik wil alles nog indijken / achter gesloten ogen, / maar de woorden, die mij bestrijken, / storten zich onbewogen / binnen die stille koninkrijken / en vormen banken van rumoer, / waarachter ik niets meer hoor.’<sup>5</sup>

Het is geen wonder dat in dit dal van diepe duisternis, waar de verlokkingen van droom en waan niet tegen de realiteit kunnen worden uitgespeeld<sup>6</sup>; waar de hoop ‘een krijt wit kind’<sup>7</sup> is, waar de vloek als een gebed om verlossing klinkt; de opstandigheid tegen ‘dokters en professoren in ziel en taal’ oprecht is. Zij komt voort uit de onmogelijkheid hen ‘die alleen in hun witte bef geloven’<sup>8</sup> te overtuigen dat hij geestelijk volslagen dreigt verloren te gaan. Hier krijgt de titelverandering misschien een verklaring: *Blauwzuur* is immers een buitengemeen giftige vloeistof die de mogelijkheid bevat de dichter te verlossen uit zijn op allerlei manieren ge-



kerkerd bestaan: ‘Maar dit verzoek ik u als laatste: / breng mij vergif, wanneer geen brood kan baten.’<sup>1</sup>

Behalve het feit dat de gedichten van *Blauwzuur* zo biografisch bepaald en zo onthullend zijn, zal Achterberg waarschijnlijk de matige literaire kwaliteit der gedichten als een belemmering hebben gevoeld om tot publikatie in bundelvorm over te gaan. Deze cellulaire poëzie brengt de lezer kortom dicht bij de persoon Achterberg, die op vreselijke wijze in nood heeft gezeten, dan bij de dichter Achterberg, die van de nood een poëtische deugd heeft weten te maken.

De rangschikking der gedichten in de bundel duidt er ook op dat Achterberg de bundel heeft samengesteld als een relaas van zijn ervaringen in gevangenschap opgedaan. Tot en met *Spreekuur* bevat de bundel gedichten die duidelijk *Asyl*-trekken vertonen. De vier slotgedichten *Soldaat*, *Slagveld*, *Waarheid*, *Geologie* onttrekken zich aan deze globale typering. Hoewel *Geologie* als een *Asyl*-gedicht is voorgepubliceerd, heeft Achterberg het voor de bundel losgemaakt van de groep waartoe het in de voorpublicatie behoorde, omdat het geen anecdotische trekken vertoont, zoals *Schrik*, *Ontbijt* en *Reglement* dat doen. Op de plaats van *Geologie* in *Blauwzuur* kom ik nog terug.

Ook de tijdschriftvolgorde van laatstgenoemde gedichten is in *Blauwzuur* niet bewaard gebleven, zomin als de volgorde van *Riool*, *Zondag*, *Vogel van waanzin* en *Directeur* (*Minister* in de bundel). De rangschikking in de bundel is minder willekeurig dan die in de tijdschriften, die eigenlijk alleen door de noemer *Asyl* samenhang vertoont.

De bundel opent met *Zuur*, dat met *Lichtslag* en *Eigen zee* in *Semaphore* was voorgepubliceerd. In de groep neemt *Zuur* de laatste plaats in, het gedicht krijgt in de bundel de waarde van titelgedicht. Het lokaliseert de ruimte waarin 21 gedichten zich afspelen. Tegelijk geeft *Zuur* één der motieven van *Blauwzuur* aan, voorzover het verblijf in het gesticht als een ‘zuur voor de ziel’ wordt ondergaan. *Terreur*, dat samen met *Mimicry* in *De Vlaamsche Gids* werd gepubliceerd, beschrijft de zielsterreur die in de afgebakende ruimte heerst en die de ontsnapping aan die ruimte onmogelijk maakt. In *Lichtslag* woedt de wedijver om de ruimte, waarbinnen de ik, blijkens *Reglement*, weliswaar verloren is, maar zich niettemin te buiten kan gaan met behulp van ‘dit lied’. *Reglement* was als derde in de groep *Asyl*-gedichten van *Ad Interim* gepubliceerd. De schade aan de ziel die de ik in de beperkte ruimte lijdt, werkt in op ziel en dromen, zegt *Riool*, dat in de *Asyl*-groep van *Podium* als eerste voorkwam. *Eigen zee*

sluit de reeks ruimte-gedichten overwinnend af, voorzover de ik hier zijn eigen ruimte, het lied, vrijwaart voor aanvallen van buitenaf.

Zo vormen de eerste zes gedichten van *Blauwzuur* een groep waarin het conflict is gegeven van de eigen ruimte waarin de dichter wil vertoeven tegenover de ruimte waarin hij als delinquent moet verblijven. De doorbreking der beperkte ruimte slaagt in *Eigen zee*, het laatste gedicht van de groep.

De ordening der gedichten *Zuur*, *Lichtslag*, *Eigen zee* is in *Blauwzuur* zinvol, dit in tegenstelling tot de volgorde *Lichtslag*, *Eigen zee*, *Zuur* in het tijdschrift. *Terreur*, *Reglement*, *Riool* komen van andere plaatsen van voorpublicatie. De reden daarvan kan geen andere zijn dan de omstandigheid dat zij naar motief coherent zijn met de *Semaphore*-gedichten, wat niet het geval was met de hen in voorpublicatie vergezellende gedichten.

De volgende zeven gedichten vormen een groep die door het motief 'dood' wordt beheerst. In *Paviljoen* lukt als middel tot bevrijding de zelfmoord; in *Zondag* heerst doodsverlangen; in *Schrik* is de ik 'een levend graf'; in *Manifest* wordt met de u contact gezocht via de dood en de zelfmoordgedachte. *Mimicry* vertoont samenhang met *Manifest*, voorzover er via de dood contact gelegd kan worden met de u. In *Vogel van waanzin* overheerst opnieuw een doodsverlangen.

Behalve dit doodsmotief, - de dood als bevrijding uit het isolement, - delen de gedichten van de tweede groep dezelfde ruimte. De lokalisering ervan is gegeven met de titel van het eerste gedicht van de groep, hij luidt *Paviljoen*. Hiermee is tegelijk een nieuwe beperking van het gedwongen verblijf gegeven, gelet op het feit dat in de eerste groep er sprake is van 'gesticht' (*Zuur*), 'huizen' (*Terreur*), die tezamen met muren omheind zijn (*Lichtslag*). In de tweede groep wordt gesproken van 'huis' (*Paviljoen*), worden ontbijtzaal (*Ontbijt*) en slaapzaal (*Schrik*) gesuggereerd, wordt 'de kamer' vermeld (*Mimicry*) en is er sprake van 'dit zenuwhuis' (*Vogel van waanzin*). De eerste groep gedichten roept m.a.w. het gehele ommuurde terrein op, in de tweede groep richt de aandacht zich op één der verblijven van het complex. De ik wordt, zou men kunnen zeggen, steeds heviger in het nauw gedreven, naarmate de bundel vordert.

Hoe overwogen de bundel is samengesteld, blijkt ten overvloede uit het feit dat *Paviljoen* uit *Erica*, dat *Zondag* en *Vogel van waanzin* uit de *Asyl*-groep van *Podium* komen, en *Ontbijt* en *Schrik* uit die van *Ad Interim*. *Manifest* en *Mimicry* komen resp. uit *Criterium* en *De Vlaamsche Gids*. Ook voor deze gedichten geldt dat hun plaats in *Blauwzuur* functioneel is, al-

thans meer samenhang vertoont dan de willekeurige plaatsing in voorpublicatie. Dit gaat zeker op voor de vier *Asyl*gedichten die in voorpublicatie nauwelijks samenhang vertonen met de hen vergezellende gedichten: *Reglement* en *Riool*, *Directeur* en *Geologie* hebben dan ook elders in de bundel een plaats gekregen.

De eerste groep van zes gedichten en de tweede van zeven kunnen tezamen getypeerd worden als gedichten waarin de ik zijn houding bepaalt tegenover de telkens nauwer wordende ruimte waarin hij zich bevindt. In de volgende acht gedichten wordt deze ruimte bevolkt met anderen, met mensen die hem het leven zuur maken. De groep begint met *Directeur*, de man die verantwoordelijk is voor het genezingsproces. Het onbegrip tussen geneesheer-directeur en patiënt is even groot als het wanbegrip dat er bestaat tussen ambtenaar en dichter, blijkens *Minister*: ‘Maar als ik volschiet met kristallen, / staart gij en wendt u af.’

In het volgende *Grafschrift* blijkt de bedreiging van het genezingsproces en het daarmee inherente identiteitsverlies het grootst: ‘zij dachten, als wij hem vermoorden, / zal hij het zingen moeten derven.’ In *H.v.B.* komt de genezing neer op een ontvachting van de ziel, terwijl de verlossing van angst alleen ligt in de dood. De groep sluit met *Dagboek*, waarin de gevangenen ieder voor zich op zoek zijn naar bevrijding uit hun isolement. Een belangrijke figuur in deze omgeving is de psychiater. In het gedicht van die naam is de ik ‘misschien al lang vergeten, dat [hij] nog altijd moet bestaan.’ In *Cel* is er geen heelal meer ingelast: ‘tussen het wezen en zijn gast, / die dragen mijn geboortenaam.’ Het gevoel van ‘depersonalisatie’ culmineert in *Spreekuur*, waarin de ik ‘tot een vod lig[t] te verslenzen.’

Het contact met de medegevangenen en met de andere mensen in het gesticht verheft aldus het gevoel van identiteitsverlies; de eenzaamheid wordt niet doorbroken, wordt juist dieper ervaren.

Het gedicht *Minister* staat in de derde druk van *Voorbij de laatste stad* (1962) onder de titel *Principaal* afgedrukt. In de *Asyl*-groep van *Podium* heet het *Directeur*. Niet alleen zouden twee gedichten met de titel *Directeur* in de bundel misstaan, *Minister* lijkt in dit verband ook een gelukkiger titel dan *Principaal*, omdat de titel duidelijk aangeeft dat de t.b.r. waaraan de dichter onderworpen was, een zaak is die de Minister van Justitie aangaat. Het gedicht past hier zinvoller in de coherentie van de relatie ik-anderen dan onder de titel *Directeur* in de *Asyl*-groep van *Podium*. De overige gedichten komen uit verschillende plaatsen van publicatie in de groep terecht: *Directeur* komt uit *Erica*; *Grafschrift* uit *Opwaartsche Wegen*; *H.v.B.* uit

*Erica* en *Dagboek* uit *Ad Interim*. *Psychiater* en *Cel* staan in omgekeerde volgorde samen in voorpublicatie, verschijnen hier in samenhang met *Spreekuur* dat afzonderlijk verscheen in *Columbus*.

Hiermee zijn de 21 gedichten met *Asyl*-trekken verdeeld over drie groepen die tezamen handelen over de ik en zijn isolement, en ieder voor zich een deel van de ik-relaties in dat isolement voor hun rekening nemen. In de eerste groep staat de relatie ik-droom, -lied centraal; in de tweede de relatie ik-dood; in de derde de relatie ik-anderen.

De vier slotgedichten van *Blauwzuur* verruimen de gezichtskring; ze treden buiten de gegeven ruimte van de 21 voorgaande gedichten. Niettemin intensiveren zij het voorgaande, voorzover de ik zich in *Soldaat* min of meer lijkt te identificeren met ‘de doodgewonde soldaat’, wiens vloek dezelfde is als van de ik in het voorgaande *Spreekuur*, en die een naam niet meer kan uitspreken, zoals het noemen van de ik geen contact oplevert (slot van *Minister*). De vereenzaming die hiervan het gevolg is, spreekt uit *Slagveld*: ‘Wij liggen in het rond. / Niet langer van elkander.’ Dit inzicht leidt tot *Waarheid*, waarin de ratio overwint, zoals in *Eigen zee* het lied de overwinning behaalt.

Van de slotgedichten zijn *Soldaat* en *Slagveld* in omgekeerde volgorde voorgepubliceerd; de plaatsverwisseling in *Blauwzuur* lijkt een grond te vinden in de oertaal die de ik uit *Spreekuur* en de soldaat in het gelijknamige gedicht spreken. *Waarheid* komt uit *Opwaartse Wegen* en vindt hier zijn zinvolle plaats.

Het zal nu duidelijk zijn waarom *Geologie* aan de *Asyl*-groep van *Ad Interim* is onttrokken. Het identiteitsverlies dat in *Directeur* dreigt, is afgewend omdat in *Geologie* de ik zich niet gebonden weet aan hem opgelegde tijd en ruimte. Het redelijk inzicht van *Waarheid* is niet het laatste woord. Het slotgedicht van *Blauwzuur* betekent een overwinning op de thematiek van de bundel:

Koude is tussen ons  
als een ijstijd, mens.  
Gij zijt rotssteen.  
Ik ben alluvium.

Gij zijt wet en staat.  
Ik verander dagelijks,  
om eenmaal ergens  
nieuw land te zijn,  
buiten de kaart.

Nu ik in de voorgaande vier hoofdstukken vrijwel alle woord- en regelvarianten gerubriceerd heb, vormen de varianten van *Blauwzuur* een goede gelegenheid om te zien of de gevonden rubriceringen erop van toepassing zijn. Het variantenmateriaal van *Blauwzuur*, dat tot de publikatie van de bundel mij onbekend was, biedt m.a.w. de mogelijkheid de gevonden rubriceringen te toetsen op hun houdbaarheid.

Nu wordt de toetsing van het gevondene bemoeilijkt door het feit dat *Blauwzuur* slechts weinig varianten kent. Achterberg mag dan sedert de voorpublicatie veel wijzigingen in de gedichten hebben aangebracht, zoals Bert Bakker Sr. meent in de ‘Aantekening’ bij de bundel<sup>1</sup>, wat de door Achterberg geautoriseerde publikaties betreft zijn er tussen de beide data van publikatie slechts 9 van de 25 gedichten ietwat veranderd.

Gelet op het voorgaande moeten de varianten dus óf correcties zijn, óf veralgemeningen, óf de coherentie van gedicht c.q. bundel bevorderen. Wat de reeds kort aangestipte varianten van *Blauwzuur* betreft, de titelwijziging van de bundel lijkt een verdoezeling van het biografisch aspect dat aan de meeste gedichten van de bundel kleeft, terwijl de titelwijziging van *Directeur* over *Principaal* naar *Minister* Achterberg zal zijn ingegeven door de plaats van publikatie. De uitvoeriger bespreking van de compositie van *Blauwzuur* maakt duidelijk dat de ordening weloverwogen is geweest en de de coherentie van de bundel ten goede is gekomen. Dit alles is conform mijn verwachtingen: ik heb dit reeds in ander materiaal gesignaleerd (zie 2.1.1.-2.1.8. en 3.1.1.-4.1.30).

Ik meen dat de negen varianten inderdaad kunnen herleid worden tot de reeds gevonden categorieën, ook al zijn zij, precies zoals alle woord- en regelvarianten trouwens, uniek in hun rubriek. Elke variant valt weliswaar naar het hoofdmoment te rubriceren, hij blijft een variant die op zichzelf beschouwd dient te worden. Daarom bespreek ik de varianten dan ook stuk voor stuk, zoals ik in de voorgaande hoofdstukken heb gedaan.

Uit de besprekingen zal blijken dat twee van de negen varianten metrische correcties zijn (5.1.5., 5.1.6.) en zeven in enigerlei opzicht de consistentie van het gedicht betreffen. Eén van deze zeven varianten sorteert dubbel consistentie-effect (5.1.4.). Van een ander (5.1.3.) is dit mogelijk ook het geval.

5.1.1. In *Lichtslag* zijn tijd en ruimte van de ik het voorwerp van hevige strijd tussen hemelse en aardse machten. In het gedicht neemt Achterberg ‘klieren’ (r. 1) ook letterlijk als vochtafscheidende organen. De tegenstel-

ling tussen de kosmische en aardse machten wordt nu in B een stuk bitterder door de vervanging van ‘van vocht’ (A 5) door ‘dossier’ (B 5). De klieren van vreemde heren scheiden dossiers af, alsof de rapportage een kwestie is die afhankelijk is van het niet goed functioneren der klieren, een kwestie van routine. De variant verscherpt derhalve het contrast tussen ‘engelen, licht, sterren, verten, fotonen’ enerzijds en ‘klieren van vreemde heren, mist, dossier, muren, papieren’ anderzijds.

5.1.2. Door de vervanging van ‘ogen’ (A 8) in ‘dromen’ (B 8) heeft Achterberg allereerst de achtste versregel van *Riool* rijmcorrespondentie gegeven met r. 1, 4 en 5. Belangrijker is dat in B het ‘afval van vorig leven’ expliciet een diepe en schadelijke inwerking heeft op de ziel.

A suggereert dat alleen overdag ‘modder en vuilnis’ zichtbaar zijn; B maakt duidelijk dat zelfs de droomrealiteit aan bederf onderhevig is. Hiermee heeft Achterberg het gedicht consistentier gemaakt, daar de aangetaste ziel (r. 7), als zetel van het onbewuste de broedplaats der dromen, consequent geredeneerd al in A geen schone dromen opleveren kan.

5.1.3. De variant ‘rakelings’ (B 22) voor ‘scheerlings’ (A 22) in *Paviljoen* lijkt me een idiomatische aanpassing, die van geen enkele invloed is op de betekenis van het gedicht. De variant, die een klankrapprochement met ‘inkerend’ opgeeft, is misschien te zien als een consistentie-variant. De titel van de bundel is *Blauwzuur* geworden (een gif), nu zou ‘scheerlings’ hier een ongewenste associatie kunnen opwekken met ‘scheerling’, een gifkruid.

5.1.4. Door de ontmoeting met de directeur beseft de ik dat hij volledig onderworpen is aan diens almacht en dat hij zodanig schade lijdt aan zijn ziel dat ‘die langzaam onpersoonlijk wordt.’ (r 10). In de slotstrofe van *Directeur* A bedreigt de ik nog dit gevaar dat hij zich geheel en al zal vergeten en zich uit wraak om de verloren zielskrachten op de directeur zal storten.

De agressiviteit die van het genezingsproces het averechts gevolg is, is in B weggewerkt: de angst zichzelf te vergeten is in B de angst zichzelf niet meer te kunnen en mogen zijn, hetgeen overeenkomt met ‘de ziel, die langzaam onpersoonlijk wordt.’ (r. 10).

De variant sorteert dubbel consistentie-effect, voorzover in *Blauwzuur* de angst een ander te worden en zichzelf te verliezen een motief is. In *Zuur* ‘vermindert het zuur voor de ziel’ de bewoners van het gesticht ‘tot vluch-

tige verschijning'. In *Lichtslag* beangstigt het de ik dat zijn ruimte begrensd is. In *Reglement* noemt de dichter zijn leven 'verloren eigendom'. In *Eigen zee* is het lied de reddingsboei waaraan de ik zich kan vastklampen, nu hem ontnomen zijn 'vrijheid, naam, vriendschap, lot', zijn identiteit kortom.

In *Ontbijt* heet het: 'Ik ga iedere morgen te gronde aan den ander'; in *Schrik* zijn de 'betekenissen' van 'mijn naam verminkt'; in *Mimicry* past de ik van het gedicht zich aan het sterven van de avond aan om te ontkomen aan grote angst 'omdat de ander snood is'. In *H.v.B.* luidt de vierde strofe: 'in dit huis van beharing / wordt vlijmscherp onze ziel ontvacht.' In *Psychiater* luiden de slotregels: 'Ik ben misschien al lang vergeten, / dat ik nog altijd moet bestaan.' In *Lichtslag* wordt aan de ik zijn geboorterecht betwist om de ruimte in te nemen 'naar alle verthen'. Samenhang hiermee vertoont de slotstrofe van *Cel*.

Uit deze isolering blijkt in welke mate de dichter in *Blauwzuur* aangegrepen wordt door angst voor identiteitsverlies die hem in zijn beperkte ruimte bedreigt. In dit kader past de variant van *Directeur*.

5.1.5. In de laatste strofe van *Grafschrift* telt A 7 tien lettergrepen, dat is twee meer dan de overige regels van de strofe. A 7 correspondeert wat dit betreft met geen enkele regel in het gedicht. B 7 heeft door de variant ook acht lettergrepen. Tegelijk is het identiteitsverlies totaler getekend door de wijziging van 'mijn lichaam' (A 7) in 'ik' (B 7). Het laatste omvat de ondergang van ziel én lichaam.

5.1.6. De slotregel van *Cel* telt in A zes lettergrepen, dat is twee minder dan de overige versregels van het gedicht. A 8 bezit op deze manier alleen rijmcorrespondentie met r. 5. Door de variant is het aantal lettergrepen van B 8 op acht gebracht, zodat nu de regel thematische én rijmcorrespondentie kent. De variant 'mijn geboortenaam' (B 8) vervangt ook een metricausaal 'mijnen naam' (A 8), dat minder veelzeggend is dan 'mijn geboortenaam'. Dit laatste accentueert immers het identiteitsverlies. In de laatste strofe wordt door de wijziging van 'dit wezen' (A 7) in 'het wezen' (B 7) de afstand tussen de ik en zijn lichaam nog eens beklemtoond, er nog van afgezien dat 'het' (B 7) herhaling van 'dit' (A 5 en A 7) vermijdt.

5.1.7. De variant van *Spreekuur* is begrijpelijk als men overweegt dat 'hooge hoed' (A 14) weliswaar in zijn context de niet-wezenlijke interesse der artsen in de ik aanduidt, niettemin eerder associaties opwekt met goo-

chelpraktijken dan met verafschuwde plechtstatigheid. Deze connotatie kent ‘witte bef’ (B 14) niet.

5.1.8. De vervanging in *Slagveld* van ‘gele tanden’ (A 3) door ‘lange tanden’ (B 3) is een wijziging, die zinspeelt op ‘met lange tanden eten’. Als zodanig past zij als averechtse toespeling binnen het wrange alluderen op twee onschuldige kinderversjes, ‘*In Holland staat een huis*’ en ‘*Er gaat door alle landen een trouwe kindervriend*’.

## Eindnoten:

1. d'Oliveira, *Scheppen*, p. 32.
1. Onder de noemer *Asyl I, II, III, IV* zijn in *Ad Interim*. Jg. 3 (1946-47), p. 529-30 voorgepubliceerd: *Schrik, Ontbijt, Reglement* en *Geologie. Paviljoen* en *Directeur* staan in voorpublicatie met de aantekening: ‘Uit een bundel in voorbereiding: *Asyl*’ in *Erica*. Jg. 2 (1946-47), p. 188-192. Bij de gedichten *Riool, Zondag, Vogel van waanzin, Directeur* (dat in de bundel *Minister* heet), *Cel* is in *Podium*. Jg. 4 (1947-48), p. 150-52 bij de verzamelnaam *Asyl* aangetekend: ‘Uit de binnenkort te verschijnen bundel *ASYL*’.
2. *Blauwzuur* verscheen bij Bert Bakker, Den Haag 1969. De *Aantekening* achterin de bundel (p. 34-37) van de hand van de uitgever en tekstbezorger Bert Bakker Sr. laat in het midden of de titel door Achterberg zelf definitief aan de bundel is gegeven, of gekozen is door de editor in overleg met Mevrouw J.C. Achterberg-van Baak. *Asyl* is immers een veel typerender titel voor de bundel. De vierde druk van de *Verzamelde gedichten* (1972) is uitgebreid met *Blauwzuur*.
3. Na de publicatie in bundelvorm van deze gedichten blijven er nog een aantal ongebundeld. In de *Aantekening* (p. 36) staat dat Achterberg twee gedichten heeft ‘vernietigd’: *Ambtman* en *B.W.B.W.* heb ik ook nergens in voorpublicatie kunnen vinden; *Ambtman* is voorgepubliceerd in *Criterion*. Jg. 1 (1940), p. 702; Vervolgens zijn vier gedichten uit *Opwaartsche Wegen*, t.w. *Het Lied om doodswil, Gij die mij voert...*, *Nu ik...*, *Laat mij...* en *Drieluikje voor Jany* uit *Maatstaf* ongebundeld gebleven. Zij zijn ook niet opgenomen in de *Verzamelde gedichten*. Zie Deel I, Bijlage C.
4. ‘Dat is in de jaren 1938 tot 1943 achtereenvolgens in Avereest en Rekken gebeurd. Vooral in de pas na zijn dood uitgegeven bundel *Blauwzuur* (1969) vindt men de neerslag van deze trieste periode uit zijn leven’. In: *Levensbericht Achterberg*, p. 101.
5. *Ontbijt* in *Blauwzuur*, p. 15.
6. *Zondag* in *Blauwzuur*, p. 14.
7. *Spreekuur* in *Blauwzuur*, p. 28.
8. *Ibid.*
1. *Manifest* in *Blauwzuur*, p. 17.
1. *Blauwzuur*, p. 37.



## **Geciteerde literatuur**

- [ACHTERBERG, G.]: *Achterberg in kaart*. Den Haag 1971. Aangehaald als: *Achterberg in kaart*.
- [ACHTERBERG, G.]: *Commentaar op Achterberg. Opstellen van jonge schrijvers over de poëzie van Gerrit Achterberg verzameld door Fokke Sierksma*. 's-Gravenhage 1948.
- [ACHTERBERG, G.]: *Gerrit Achterberg. 20 mei 1905-17 januari 1962*. *Maatstaf*. Jg. 11 (1963-64), nr. 10/11. Aangehaald als: *Maatstaf, Achterberg*.
- [ACHTERBERG, G.]: *In Memoriam Gerrit Achterberg 1905-1962*. *De Gids*. Jg. 125 (1962), nr. 3. Aangehaald als: *De Gids, In Mem.*
- [ACHTERBERG, G.]: *Nieuw kommentaar op Achterberg*. Samengesteld door Bert Bakker en Andries Middeldorp. Den Haag 1966. Aangehaald als: *Nieuw kommentaar*.
- Art and Error. Modern textual editing*. Ed. R. Gottesman and S. Bennett. London 1970.
- BACKMANN, R.: *Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer deutscher Dichter. Mit besonderer Berücksichtigung der grossen Grillparzer-Ausgabe der Stadt Wien*. In: *Euphorion*. Jg. 25 (1924), p. 629-662. Aangehaald als: Backmann, *Gestaltung*.
- BEACH, J.W.: *The making of the Auden canon*. Minnesota 1957.
- BEISSNER, F.: *Editionsmethoden der neuerer deutschen Philologie*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Jg. 83, Sonderheft (1964), p. 72-95. Aangehaald als: Beissner, *Editionsmethoden*.
- BEISSNER, F.: *Einige Bemerkungen über den Lesartenapparat zu Werken neuerer Dichter*. In: *Orbis Litterarum*. Supp. 2 (1958), p. 5-20.
- BEISSNER, F.: *Lesbare Varianten. Die Entstehung einiger Verse in Heines 'Atta Troll'*. In: *Festschrift Josef Quint, anlässlich seines 65. Geburtstages überreicht*. Hsg. H. Moser u.a. Bonn 1964, p. 15-23.
- BERGE, H.C. TEN: *Gedichten*, Amsterdam 1969.
- BERKHOF, H.: *De mens onderweg. Een christelijke mensbeschouwing*. 's-Gravenhage 1960.
- BOWERS, F.: *Textual and literary criticism*. Cambridge 1959.
- BRAAKHUIS, A.P.: *De thematische structuur van de versregel*. [Diss. Utrecht]. 's-Gravenhage 1962.
- BRADFORD, C.B.: *Yeats at work*. Carbondale enz. 1965.
- BUITENDIJK, W.J.C.: *Op de keper beschouwd*. Kampen 1951.
- CARP, E.A.D.E.: *De dubbelganger. Beschouwingen over dood en leven*. Utrecht 1964.

- DONKER, A.: *De einder*. Arnhem 1947.
- FENS, K.: *De onoverwinnelijke gasfitter. I*. In: *Raster*. Jg. 2 (1968), p. 157-189.
- FRIEDRICH, W.H. en W. KILLY: *Das Fischer Lexikon Literatur II, 2*. Fischer Bücherei, Frankfurt am Main, 1965. Aangehaald als: *Das Fischer Lexikon*.
- GILFILLAN, F.R.: *Folkloristische aspecte van Achterberg se 'Spel van de wilde jacht'*. In: *Standpunte*. Jg. 22 (1969), nr. 4, p. 54-61.
- [GORTER, H.]: *Twintig gedichten in handschrift*. Ed. G. Stuiveling. Amsterdam 1964.
- GREEBE, A.: *De varianten van Perks Iris*. In: *TNTL*. Jg. 32 (1913), p. 139-147.
- GREG, W.W.: *The calculus of variants. An essay on textual criticism*. Oxford 1927.
- GREG, W.W.: *The editorial problem in Shakespeare. A survey of the foundations of the text*. Oxford 1954<sup>3</sup>.
- GROOT, A.W. DE: *Algemene versleer*. Den Haag 1946.
- Handelingen van het XXIIIste Nederlandse Philologencongres*. Groningen 1954.
- HELLINGA, W. Gs: *De nieuwe P.C. Hooft-editie. Over winst en verlies*. In: *Handelingen Zuidned. Mij. voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis* 1954, p. 47-60. Aangehaald als: Hellinga, *De nieuwe P.C. Hooft-editie*.
- HELLINGA, W. Gs en H. VAN DER MERWE SCHOLTZ: *Kreatiewe analise van taalgebruik. Prinsipes van stilistiek op linguïstiese grondslag*. Amsterdam enz. 1955.
- HELLINGA, W. Gs: *Perspectief der varianten*. In: *Martinus Nijhoff*. Daamen N.V. / G.A. van Oorschot, z. pl. 1954, p. 48-58. Aangehaald als: Hellinga, *Perspectief*.
- HELLINGA, W. Gs: *Principes linguïstiques d'édition de textes*. In: *Lingua*. Jg. 3 (1953), p. 295-308.
- HELLINGA, W. Gs: *Zes verdwaalde verzen in de Beatrijs*. In: *Huldeboek Pater Dr. Bonaventura Kruitwagen O.F.M.* 's-Gravenhage 1949.
- HEYMANS, G.: *Inleiding tot de speciale psychologie. I*. Haarlem 1948<sup>3</sup>. Aangehaald als: Heymans, *Inleiding*.
- HILDICK, W.: *Word for word. A study of author's alterations*. London 1965.
- [HOOF, P.C.]: *Uit Hoofs lyriek*. Ed. C.A. Zaalberg. Zwolle 1963.
- HUGENHOLTZ, P.Th.: *Tijd en creativiteit. Een ontwerp van een structurele antropologie*. Amsterdam 1959.

- Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde te Leiden*. Leiden 1971.
- JESSURUN D'OLIVEIRA, H.U.: *Bericht uit het hiervoormals*. In: *Merlyn*. Jg. 1 (1962-63), p. 1-21. Aangehaald als: d'Oliveira: *Bericht*.
- JESSURUN D'OLIVEIRA, H.U.: *Scheppen riep hij gaat van au. 10 interviews met W.F. Hermans, Gerrit Achterberg enz.* Amsterdam 1965. Aangehaald als: d'Oliveira: *Scheppen*.
- JESSURUN D'OLIVEIRA, H.U.: *Toetsing door splitsing. Een addendum bij de analyse van Jacques Hamelinks Zeemorgen*. In: *Merlyn*. Jg. 4 (1966), p. 133-137.
- JESSURUN D'OLIVEIRA, H.U.: *Vondsten en bevindingen. Essays over Nederlandse poëzie*. Amsterdam 1967.
- JUNG, C.G.: *De mens en zijn symbolen*. Rotterdam 1966.
- KALFF, G.: *Ontstaan en groei van Vondels gedichten*. In: *TNTL*. Jg. 16 (1897), p. 212-236.
- KALFF, G.: *Vondeliana. Vondels zelfcritiek*. In: *TNTL*. Jg. 15 (1896), p. 34-51 en 108-121.
- KANZOG, K.: *Prolegomena zu einer historisch-kritischen Ausgabe der Werke Heinrich von Kleists. Theorie und Praxis einer modernen Klassiker-Edition*. München 1970. Aangehaald als: Kanzog, *Prolegomena*.
- KAYSER, W.: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern, 1961<sup>7</sup>. Aangehaald als: Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*.
- KOSSMANN, F.: *De varianten van Hoofs 'Granida'*. In *TNTL*. Jg. 36 (1917), p. 97-152.
- KRAUS, G.: *Leerboek der psychiatrie*. Leiden 1961<sup>2</sup>.
- KREUZER, J.R.: *Elements of poetry*. New York 1964<sup>2</sup>.
- KRIMPEN, H. VAN: *Boek over het maken van boeken*. Arnhem 1966.
- LEENDERTZ JR., P.: *Varianten in een gedicht van Bilderdijk*. In: *TNTL*. Jg. 31 (1912), p. 310-312.
- LEEuw, G. VAN DER en C.J. BLEEKER: *De godsdiensten der wereld*. Amsterdam 1955<sup>3</sup>.
- LEEuw, G. VAN DER: *Inleiding tot de phaenomenologie van den godsdienst*. Haarlem 1948.
- Literair lustrum. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-66*, samengesteld door J.J. Oversteegen, Kees Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira. Amsterdam 1967. Aangehaald als: *Literair lustrum*.
- LITZ, A.W.: *The art of James Joyce. Method and design in 'Ulysses' and 'Finnegans Wake'*. London 1961.

- LOUW, W.E.G.: *Variasies op 'n tema*. In: *Beskouings oor poësie. 'n Bundel opgedra aan Prof. G. Dekker op sy sestigste verjaardag 11 November 1957*. Pretoria 1957, p. 84-100.
- LULOFS, F: *Verkenning door varianten. De redacties van Het uur U van M. Nijhoff stilistisch onderzocht*. [Diss. Amsterdam]. 's-Gravenhage, z.j. [1954]. Aangehaald als: Lulofs, *Verkenning*.
- MAAS, P.: *Textkritik*. Leipzig 1960<sup>4</sup>.
- MEEUWESSE, K.: *Bij Achterbergs 'Ballade van de Gasfitter' . Fragmenten van een interpretatie*. In: *Ons Erfdeel*. Jg. 13 (1970), nr. 3, p. 19-24.
- MEYER, R.P.: *Bijdrage tot de studie van de poëzie van Gerrit Achterberg*. [Diss. Melbourne]. [Eigen beheer, Melbourne], typoscript [1958]. Aangehaald als: Meyer, *Bijdrage*.
- MEYER, R.P.: *Schijnbare en ware chronologie in het werk van Achterberg*. In: *De Gids*. Jg. 124 (1961), p. 307-316. Aangehaald als: Meyer, *Schijnbare en ware chronologie*.
- MIDDELDORP, A.: *De tegenwoordige tijd van toen; over de poëzie van Gerrit Achterberg en zijn komaf*. In: *De Gids*. Jg. 123, p. 169-181.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: *Varianten und Stilistik*. Übersetzt von W. und H. Schmid. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. Jg. 2 (1968), p. 399-403.
- NIJHOFF, M.: *Verzamelde gedichten*. Den Haag 1963<sup>2</sup>.
- OXENAAR, R.W.D.: *De schilderkunst van onze tijd*. Phoenix Pocket No. 9, Zeist 1958.
- Poets at work. Essays based on the modern poetry collection at the Lockwood Memorial Library, University of Buffalo*. Ed. C.D. Abbott. New York 1948. Aangehaald als: *Poets at work*.
- ROLAND HOLST, A.: *Verzamelde gedichten II*. Bussum enz. 1956<sup>2</sup>.
- RUITENBERG-DE WIT, A.F.: *Formule in den morgenstond. Een studie over het dichtwerk van Gerrit Achterberg*. Amsterdam 1968.
- RÜMKE, H.C.: *Psychiatrie. I. Inleiding*. Amsterdam 1954.
- SCHAAR, J. VAN DER: *Woordenboek van voornamen. Inventarisatie van de doop- en roepnamen met hun etymologie*. Utrecht 1964.
- SCHEIBE, S.: *Zu Problemen der historisch-kritischen Edition von Goethes Werken. Aus der praktischen Arbeit der Akademie-Ausgabe*. In: *Kolloquium über Probleme der Goetheforschung. Weimarer Beiträge Sonderheft* (1960). *Zeitschrift für deutsche Literaturgeschichte*. Jg. 6 (1960), p. 1147-1160. Aangehaald als: Scheibe, *Zu Problemen der hist.-krit. Edition*.
- SCHMID, W. en H. SCHMID / K. MAURER: *Eine strukturalistische*

- Theorie der Variante? Zu einem Text von Jan Mukařovský.* In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft.* Jg. 2 (1968), p. 404-415.
- SCHRIJNEN, J.: *Essays en studiën in vergelijkende godsdienstgeschiedenis mythologie en folklore.* Venloo, z.j. Aangehaald als: Schrijnen, *Essays.*
- SCHRIJNEN, J.: *Nederlandsche volkskunde I en II.* Zutphen 1930<sup>2</sup>.
- SEUFFERT, B.: *Prolegomena zur einer Wieland-Ausgabe III.IV.* In: *Abhandlungen der königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften.* Berlin 1905. Aangehaald als: Seuffert, *Prolegomena.*
- SMIT, W.A.P.: *Hooft en DIA. Een onderzoek naar Hooft's verzen-bouquet van 1608-1609 voor DIA, de identiteit van deze geliefde, andere verzen van Hooft voor haar en de implicaties van dit alles.* Amsterdam 1968.
- STUIVELING, G.: *De wording van Perks 'Iris'. Met facsimilés van alle handschriften.* Zwolle 1963.
- STUTTERHEIM, C.F.P.: *Conflicten en grenzen. Acht literatuur-wetenschappelijke studies.* Amsterdam 1963. Aangehaald als: Stutterheim, *Conflicten en grenzen.*
- STUTTERHEIM, C.F.P.: *Stijllee.* Den Haag 1947.
- SWILLEN, P.T.A.: *Prisma schilderslexicon.* Utrecht enz. 1957.
- Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation.* Hsg. Günter Martens und Hans Zeller. München 1971. [Met overweldigende bibliografie].
- VERMEEREN, P.J.H.: *Drie gedichten na driehonderd jaar. Zelfportret van Constanter in 1664.* In: *TNTL.* Jg. 131 (1965), p. 16-57. Aangehaald als: Vermeeren, *Drie gedichten.*
- WALCH, J.L.: *De varianten van Vondel's Palamedes.* [Diss. Leiden]. 's-Gravenhage 1906.
- WASZINK, J.H.: *De philologische methode van literatuurbeschouwing.* In: J.H. Waszink (e.a.): *Benaderingen van het literaire werk.* Den Haag 1961, p. [5]-26.
- WEHRLI, M.: *Allgemeine Literaturwissenschaft.* Bern 1951.
- WELLEK, R. en A. WARREN: *Theory of literature.* A Harvest Book [Repr.] New York z.j. [1956]. Aangehaald als: Wellek en Warren, *Theory.*
- WILPERT, G. VON: *Sachwörterbuch der Literatur.* Stuttgart 1961<sup>3</sup>.
- WIMSATT, W.K.: *What to say about a poem.* In: *Hateful contraries. Studies in literature and criticism.* With an essay on English meter written in collaboration with M.C. Beardsley. Kentucky, 1965. Aangehaald als: Wimsatt, *What to say.*

WINDFUHR, M.: *Die neugermanistische Edition. Zu den Grundsätzen kritischer Gesamtausgaben.* In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* Jg. 31 (1957), p. 425-442. Aangehaald als: Windfuhr, *Die neugermanistische Edition.*

WITKOWSKI, G.: *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke. Ein methodologischer Versuch.* Leipzig 1924.

WITTE, D. DE: *Een wedloop tussen taal en tijd.* In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift.* Jg. 24 (1971), p. 75-98.

ZELLER, H.: *Zur gegenwärtigen Aufgabe der Editionstechnik. Ein Versuch, komplizierte Handschriften darzustellen.* In: *Euphorion.* Jg. 52 (1958), p. 356-378. Aangehaald als: Zeller, *Zur gegenwärtigen Aufgabe.*

ZELLER, H.: *Edition und Interpretation.* [Zürcher oratie]. In: *Zürcher Student.* Jg. 45, Nr. 7, Januar 1966.