

‘Het geheim van het sonnet. De Tachtigers en de aantrekkingskracht van een literaire vorm’

Gert de Jager

bron

Gert de Jager, ‘Het geheim van het sonnet. De Tachtigers en de aantrekkingskracht van een literaire vorm.’ In: *Nederlandse Letterkunde* 1 (1996), p. 341-354.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/jage011gehe01_01/colofon.htm

© 2004 dbnl / Gert de Jager



Het geheim van het sonnet

De Tachtigers en de aantrekkingskracht van een literaire vorm

Gert de Jager

De voorkeur van de Tachtigers voor het sonnet heeft tot op de dag van vandaag iets raadselachtigs gehouden. Eind 1882 verscheen de *Mathilde*-cyclus: *Gedichten van Jacques Perk, met voorrede van mr. C. Vosmaer en inleiding van Willem Kloos*. In de inleiding werd tegelijkertijd het belang van individuele zielsbewegingen verdedigd en van een specifieke vorm. ‘Het blijft vreemd’, aldus Van Halsema in zijn bijdrage aan *Nederlandse literatuur; een geschiedenis*: ‘unieke inhouden moeten in de bijpassend unieke vormen worden vastgelegd, maar de speelruimte wordt vervolgens beperkt tot wat er binnen een muurvaste versvorm aan variatiemogelijkheden is huis is. Wat dat betreft hebben Gorter en Leopold even later met hun vrije vers de consequenties van Kloos' programma radicaler getrokken’ (Van Halsema 1993, 523). Van Halsema reduceert de vreemdheid enigszins door te wijzen op Kloos' rechtvaardiging: juist het sonnet zou een gemoedsaandoening perfect af kunnen beelden; ze kennen beide een rijzing en een daling. Perks toevallige voorkeur en zijn stimulerende invloed op Kloos vormen een tweede factor - via Perk identificeerde een nog jongere dichter als Verwey zich bovendien met een grootheid als Shakespeare (Van Halsema 1993, 523; Beijert 1995, 390 n. 20). Aan het paradoxale karakter van een exclusieve keuze voor één bepaald genre doet dat echter weinig af.

Het opmerkelijke is dat het sonnet het grootste gedeelte van de negentiende eeuw, althans in Nederland, nauwelijks in aanzien stond. In zijn inleiding spreekt Kloos van de ‘lamzaligste aller vormen’; hij haalt daarmee Ten Kate aan die in 1842 het sonnet als volgt had omschreven:

Geverfde pop, met rinkelen omhangen,
Gebulte jonkvrouw in uw staal' korset,
Lamzaligste aller vormen, stijf Sonnet!
Wat rijmziek mispunt deed u 't licht erlangen?¹

Het was inderdaad pas aan het eind van jaren '70 dat het sonnet betere papieren kreeg. Perk en Kloos leerden waarschijnlijk dankzij een enthousiaste leraar Duits onder meer Goethe en Platen kennen; een andere invloedrijke leraar, Doorenbos, apprecieerde Petrarca en Hooft; dankzij Busken Huet was Hooft de nationale erflater geworden voor iedereen die niet van Vondel hield; tenslotte bleken ook de nieuwe helden, Shelley en Keats, het sonnet als een bruikbaar voertuig voor hun extasen te beschouwen.² Dat niet alleen de visies en voorkeuren in een klein Amsterdams kringetje veranderden, bewijst de autonome ontwikkeling van een dichter als J. Winkler Prins. Ook van hem verscheen in 1885 een - door Kloos zeer geprezen - bundel *Sonnetten*.

Kloos' lofprijzing vormt het slot van een lange beschouwing in het derde nummer van *De Nieuwe Gids*.³ Niet aan de poëzie van Winkler Prins is het grootste gedeelte

van die kroniek gewijd, maar aan de *Canzonen* van mr. Joan Bohl. Bohl blijkt voor Kloos een representant bij uitstek van de oudere generatie te zijn: 'de

opperste incarnatie van de dichtelijke taal' (Kloos 1896 I, 124). Dat zoiets bepaald geen compliment inhoudt, blijkt uit het feit dat al bij Bilderdijk en Da Costa uit die taal 'alle natuur en oorspronkelijkheid' was verdwenen (Kloos 1896 I, 122). Met name voor Bohls meesterproef, een epos in terzinen van zeventien zangen, heeft Kloos geen goed woord over: '[...] *De Oosterlinge* is, volgens onze innigste overtuiging, een zoo onzinnig gewrocht, een zoo alles-vernietigende uiting van de opperste bezetenheid, waartoe de menselijke rijmel-manie kan stijgen, dat men alleen nog meer verwonderd moet staan over de blindheid - of is het goedwilligheid - der Hollandsche critiek, die dit ergerlijke evenement ongemerkt heeft laten voorbijgaan (Kloos 1896 I, 128). Sterker nog: 'Bohl is, zoover wij weten, eenstemmig en met nadruk, om welke redenen dan ook, geprezen in de tijdschriften' (Kloos 1896 I, 137). Twintig bladzijden heeft Kloos nodig om zijn verontwaardiging te spuien: op die twintig bladzijden volgen er nog drie waarin de sonnetten van Winkler Prins als tegenwicht worden gepresenteerd. Niet dat de kritiek oog had voor de kwaliteiten van die bundel: volgens Kloos had men 'voor dit sobere realisme, dit boekje vol kunstenaars-impresies en zacht gevoel, slechts laffen spot of een even stupieden glimlach van medelijden over' (Kloos 1896 I, 138).

Dat één van Kloos' felste aanvallen op de retorische dictie gevolgd wordt door een lofzang op een sonnettendichter, kan niet toevallig zijn - zeker niet wanneer die lof samenvalt met een onbevoegdheidsverklaring van de kritiek: het sonnet had in de strijd met de voorgangers op de een of ander manier symboolwaarde gekregen. In zijn inleiding tot de *Mathilde*-cyclus polemiseerde Kloos, meer dan veertig jaar na dato, met de blijkbaar nog steeds actuele Ten Kate: de mate van diens afkeuring vormt in de gang van het betoog op zichzelf al een adelsbrief. De mogelijkheid om met behulp van dit genre afstand te nemen van de esthetiek van een oudere generatie, vormt, naast de bruikbaarheid voor de afbeelding van emoties en een sneeuwbaaleffect van vereenzelvingen, een derde factor die de populariteit van het sonnet kan verklaren: er was iets met het sonnet dat Ten Kate en de zijnen een rood waas voor de ogen bezorgde. Dat rode waas kreeg Kloos weer voor de ogen wanneer hij Ten Kate of Bohl las. In de constellatie van die dagen hield enthousiame voor het sonnet automatisch een verwijdering in van het normenstelsel dat het literaire leven regeerde - en dat normenstelsel verafschuwde Kloos toch al. Ook zonder Perks toevallige voorkeur zou juist deze literaire vorm buitengewoon geschikt zijn geweest om een algehele ervaring van distantie voor het voetlicht te brengen.⁴

De vraag is natuurlijk wat de wederzijdse wazen veroorzaakte. Welke eigenschappen van het sonnet waren ervoor verantwoordelijk dat lezers en schrijvers de kwaliteiten op zo'n uiteenlopende manier ervoeren - zozeer zelfs dat Ten Kate zou wensen dat het hele genre nooit uitgevonden was?

Het is frappant dat de situatie waarin het sonnet ten tijde van de Tachtigers zijn wedergeboorte beleefde, in een belangrijk opzicht leek op de situatie waarin het ooit was ontstaan: in beide gevallen kreeg een op het schrift en het schrijven georiënteerde literaire vorm de overhand binnen een circuit waar de orale overdracht van oudsher op de eerste plaats kwam. Wat de aantrekkingskracht van het sonnet precies was, en daarmee enkele fundamentele karaktertrekken van de revolutie die het optreden van de Tachtigers met zich mee bracht, zijn aangelegenheden die naar mijn mening tot op zekere hoogte kunnen worden geëxtrapoleerd uit een context van vele eeuwen eerder. Het is daarom dat ik die context met enige uitvoerigheid aan de orde stel.

De dertiende eeuw

Het 'rijmziek mispunt' dat het sonnet uitvond, was niet - zoals wel eens wordt gedacht - Dante en nog minder Petrarca. Ruim een eeuw voor hen ontstond de nieuwe literaire vorm aan het hof van een keizer die in zekere zin de eerste renaissancevorst genoemd kan worden, de ambitieuze Frederik II.

In *The Birth of the Modern mind; Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*, een studie uit 1989, schetst Paul Oppenheimer de ontwikkeling: 'Modern thought and literature begin with the invention of the sonnet. Created in the early duecento by Giacomo da Lentino, a *notaro*, or important court official at the court of the emperor Frederick II, it is the first lyric form since the fall of the Roman Empire intended not for music or performance but for silent reading. As such, it is the first lyric of self-consciousness, or of the self in conflict. [...] Emotional problems, especially problems in love, needed no longer merely be expressed or performed; they might now actually be resolved, or provisionally resolved, through the logic of a form that turned expression inward, to a resolution in the abiding peace of the soul itself or [...] in reason' (Oppenheimer 1989, 3-4).

Bij de 'emotional problems' en hun oplossingen zal Oppenheimer gedacht hebben aan de twee dichters die meest met de ontwikkeling worden vereenzelvigd - Dante en Petrarca; wat hun poëzie onderscheidde van de troubadourslyriek is in zijn visie uiteindelijk een kwestie van attitude.

Interessant is de verklaring die hij voor zo'n ingrijpende wijziging in het gedrag aandraagt: het ontstaan van het sonnet is één van de vele exponenten van de algehele sociale dynamiek ten tijde van Frederik II. Om zijn enorme rijk - met Sicilië als basis, maar met aanspraken tot in Duitsland toe - te besturen, creëerde Frederik een speciale beroepsgroep, die van de *notari* waar ook Giacomo da Lentini deel van uitmaakte. Deze eerste klasse van geleterde leken sinds de val van het Romeinse rijk werd opgeleid aan een door de keizer gestichte universiteit: de universiteit van Napels - en dat was slechts één van de vele initiatieven waarmee de keizer de paus tegen zich in het harnas joeg. De erudiete keizer leek soms meer te vertrouwen op de autoriteit van de islamitische theologen die hij aan zijn hof uitnodigde dan op die van de kerk. In het boek dat hij schreef, *De arte venandi cum avibus* [= De valkenjacht], werd in het voorwoord zelfs de autoriteit van Aristoteles aangevallen: met eigen ogen had de auteur gezien, toen hij als onderzoeker in het veld de gedragingen van zijn valken bestudeerde, dat Aristoteles zich bij tijd en wijle had vergist. Het oog van de waarnemer, observatie, verving porties van de waarheid die gedurende meer dan een millenium waren overgeleverd. 'Mijn taak', schreef Frederik, 'is om de dingen te beschrijven zoals ze zijn': 'manifestare ea quae sunt sicut sunt'; hoe de dingen waren was hij te weten gekomen dankzij de ervaring. Geen wonder dat deze vorst in het volksgeloof langzamerhand de antichrist ging personifiëren (Oppenheimer 1989, 3-40; Ahern 1976, 108 n. 10).

Het was ook aan het hof van deze vorst dat het sonnet ontstond. De topambtenaar Giacomo varieerde misschien een populair Siciliaans liedgenre of troubadourscazoni - feit is dat hij een lyrisch genre schiep dat bestemd was om *gelezen* te worden - 'the first lyric form since the fall of the Roman Empire intended not for music or performance but for silent reading.'⁵ De gevolgen daarvan blijven bij Oppenheimer

naar mijn smaak te veel beperkt tot een bepaald soort therapeutische thematiek -
thematiek die de 'gewone' troubadourslyriek niet vreemd is. De cruciale

ontwikkeling schuilt mijns inziens met name in de *structuur* van het sonnet, die zich, met het octaaf en het sextet, meteen uitlevert aan het oog van de lezer - al in de vroegste handschriften worden de roemruchte onderdelen duidelijk gemarkeerd gepresenteerd. Bovendien is alleen een lezer in staat om op een efficiënte manier ingewikkelde rijmschema's tot zich te nemen: hij kan ze in een oogopslag overzien.⁶

De lezers van Giacomo waren zijn collega's en zijn superieur. Zij schreven op hun beurt ook sonnetten en niet zelden reageerde men daarbij op elkaar: andere lezers dan uit de eigen kleine kring waren er nog niet; het communicatieve model van deze kunst van topambtenaren was misschien het meest de informele brief (Ahern 1976, 82). Van de *scuola siciliana* zijn 58 sonnetten overgeleverd waarvan er 26 van Giacomo stammen en één of twee van Frederik.⁷

De verdere vroege geschiedenis van het sonnet verloopt eigenlijk parallel aan die van het lezen. In *The New Life of the Book: Oral and Literary Communication in the Age of Dante* schetst Joseph Ahern de ontwikkeling die tot de 'dolce stil nuovo' leidde en het is fascinerend om te zien hoezeer lyrische innovaties ook nu weer een onderdeel vormden van een sociale evolutie. In de tijd van Dante werd het boek voor het eerst een algemeen beschikbaar gebruiksvoorwerp: de prijzen van het papier waren, omdat het niet meer ingevoerd hoefde te worden, drastisch gedaald (Ahern 1976, 41-42, 107 n. 3). Dante volgde colleges in Bologna en dat was één van de eerste plekken in Europa waar boeken, dan wel gedeeltes of uittreksels van boeken, op brede schaal werden verhandeld; studenten konden katernen tegen een vastgestelde prijs kopen of lenen (Ahern 1976, 121-126). De activiteit van het lezen emancipeerde zich van de orale uitwisseling waaraan ze altijd dienstbaar was geweest: in het directe contact tussen leermeester en discipel was het geschrevene, op een lei of op een wastablet, nooit meer geweest dan een hulpmiddel (Ahern 1976, 20, 80).⁸ Er ontstond een anoniem lezerspubliek dat niet langer was aangewezen op het toevallige orale aanbod, maar zijn eigen interesses kon volgen.

De eerste dichtbundel die voor dat anonieme lezerspubliek werd samengesteld was Dantes *La vita nova*. Dat die bundel bestemd was voor lezers blijkt opmerkelijk genoeg uit het toegevoegde *proza*; sonnetten die doorgaans waren gericht tot Beatrice, soms ook tot stadgenoten die de lijdende dichter ridiculiseerden of tot passerende pelgrims, werden dankzij dat *proza* tot een eenheid gesmeed als onderdeel van een verhaal.⁹ Op die manier werd het sonnet, en in bredere zin de lyriek, definitief bevrijd van de dwang van een onmiddellijke context: niet tot de aangesprokene hoefde de poëzie voortaan gericht te zijn, niet tot in het hier en nu aanwezige toehoorders, maar tot iedereen die de kwaliteiten op hun waarde wist te schatten - waar ook ter wereld en wanneer ook ter wereld (Ahern 1976, 133, 193 e.v.). Niet de grillen van voordrachtskunstenaars of de beslotenheid van een luxueus handschrift zorgden voortaan voor het overleven van een lyrische tekst, maar het onderscheidingsvermogen van een geletterde elite. *La vita nova* laat bovenal de geboorte zien van een bepaald soort verhouding van de dichter tot zijn publiek.

Een halve eeuw later bezegelt Petrarca de ontwikkeling. Wanneer hij in 1341 de laurierkroon krijgt opgezet, ziet hij zichzelf als schrijver: zijn correspondentie getuigt ervan dat hij al aan het begin van zijn carrière geen goed woord overhad voor de oude voordrachtspraktijken (Ahern 1976, 63 n. 3). Hij las Latijn en schreef in het Latijn; wanneer hij gebruik wenste te maken van de volkstaal, zou hij ook dat

uitsluitend doen voor *lezers*. De bundel waarin die ambitie resulteerde, bekend als *Il canzoniere*, maar door de dichter zelf en veel adequater als *Fragmenta rerum vul-*

garum (=fragmenten in de volkstaal) betiteld, laat zien welke eisen er voortaan aan de lezer gesteld werden: die moest tot op grote hoogte zelf samenhang zien aan te brengen tussen de meer dan 300 canzones, ballades en sonnetten. Dát er een samenhang bestond, werd gesuggereerd door de dichter die, in tegenstelling tot wat altijd de conventie was geweest, zijn poëzie niet langer blindelings volgens genre ordende, maar uitging van bepaalde principes; de bundel liet bovendien een thematische ontwikkeling zien. Niettemin waren de meer dan 300 gedichten afgeronde eenheden; het stond de lezer vrij om - net als de dichter die tot het laatst verschillende ordeningen uitprobeerde - lezend en herlezend, koppelend en terugkoppelend, allerlei kruisverbanden waar te nemen.¹⁰ Petrarca's impliciete lezer was, wat de poëzie betreft, voor het eerst een *actieve* lezer: het invullen van 'open plekken' vereiste voor het eerst dat de lezer zich op basis van vermoedens en veronderstellingen door een corpus van lyrische teksten bewoog.¹¹ Vanaf dat moment was het denkbaar dat een lezer, in individuele teksten maar vooral ook op een schaal boven het enkele gedicht uit, zijn ogen in niet-lineaire bewegingen over versregels liet gaan.

De Petrarca die beroemd zou worden als de naamgever van het petrarcisme vond zijn leespubliek pas vele jaren later: na de uitvinding van de boekdrukkunst. In 1501 gaf Pietro Bembo *Il canzoniere* in een goedkope editie uit om een standaard te zetten voor zowel het Italiaans als het poëtische - het chef d'oeuvre waarin de legendarische humanist zich had bediend van de volkstaal, was in vergelijking tot zijn werken in het Latijn tamelijk onbekend gebleven (Spiller 1992, 71-72; Petrucci 1995, 201-202). In beide opzichten bereikte Bembo ruimschoots wat hij wilde: Petrarca's Toscaans wordt tot op de dag van vandaag als het meest zuivere Italiaans beschouwd en het petrarcisme werd een rage van ongekende omvang, de eerste door een massamedium veroorzaakte *mania*. Een Italiaanse bloemlezing uit 1545 alleen al bevatte het werk van meer dan honderd dichters.¹² Het succes bleef niet tot het schiereiland beperkt: ook aan de Franse en Engelse hoven speelde men graag het subtiele spel van de eindeloze variatie binnen een strakke vorm.¹³ Wanneer Lucas d'Heere en Jan van der Noot Franse theorie in de praktijk proberen te brengen en voorbeelden beginnen te imiteren en te emuleren, is het sonnet al meer dan een halve eeuw geleden aan zijn zegetocht door Europa begonnen.¹⁴

De wending naar het visuele

Tot de introductie van het sonnet was de Westeuropese poëzie in hoofdzaak een oraal genre geweest: eigenschappen van de poëzie moesten doorgaans niet een lezer overtuigen, maar een luisteraar.¹⁵ Zo was het voor een luisteraar absoluut niet belangrijk of een versregel een vast aantal lettergrepen telde - dat aantal kon hij zelfs niet waarnemen; waar hij zich wel naar kon richten was een vast aantal heffingen.¹⁶ Ook verschillen in structureel opzicht zijn op communicatieve eisen terug te voeren: logische inconsistenties waren voor een luisteraar minder hinderlijk dan het verlies van de grote lijn - het is onmogelijk om even terug te bladeren; standaard-formuleringen en bij tijd en wijle een bepaald soort inhoudelijke ruis moesten helpen om de grote lijn in het oog, of beter gezegd: in het oor te houden.¹⁷ De grote uitvinding uit het begin van de middeleeuwen tenslotte, het rijm, was niet

tot stand gekomen om de lezer te plezieren maar een louter mnemotechnisch hulpmiddel: het product van een tijd waarin de klassieke cultuur en haar geletterde elites vrijwel van het ene moment op het andere in het niets leken te verdwijnen (Winn 1981, 36 e.v.).

De afgelopen jaren is veel aandacht geschonken aan het orale karakter van het literaire leven in de negentiende eeuw, althans waar het de poëzie betreft. Poëzie bestond niet primair op papier, maar in genootschappen waar ze werd voorgedragen. ‘Exclamaties, uitroepen, retorische vragen en over elkaar heen buitende, veelal sterk afgevlakte beelden zijn het handelsmerk van deze voordrachtspoëzie,’ aldus Van den Berg die als eerste wees op het contrast met de Tachtigers; lieflijk aanwezige toehoorders, die onmiddellijk geraakt en liefst overdonderd dienden te worden, maakten, toen de poëzie van de Tachtigers het beeld ging bepalen, plaats voor een exclusieve gemeenschap van stillezende zielen.¹⁸ De orale cultus werd gevolgd door de leesconventie en het lijkt me duidelijk dat die fundamentele verandering de verschillende attitudes ten opzichte van het sonnet kan verklaren: een literair genre waarbij het gebruik van het oog een vereiste was, tastte in een oraal tijdvak een principieel uitgangspunt aan. Veel van de kwaliteiten van het sonnet die zich uitleveren aan het oog van de lezer - de verhouding tussen de achtste en de negende regel en alles wat daarmee samenhangt; de verhouding tussen de veertiende en de eerste regel na lezing van de veertiende, kortom alle kwaliteiten die *herlezing* veronderstellen - *bestaan* voor een toehoorder eenvoudigweg niet.¹⁹ In het voetspoor van Verwey heeft men muzikale eigenschappen, de opkomst van een persoonlijk ritme, nogal eens als kenmerkend voor de vernieuwing van Tachtig beschouwd.²⁰ De ware innovatie schuilt mijns inziens echter in alle mogelijkheden die zich openen op het moment dat de poëzie uitgroeide tot een genre waarbij effecten mede afhankelijk werden van het gebruik van het *oog*.

Een vergelijking met de situatie waarin het sonnet in de dertiende eeuw ontstond laat frappante parallellen zien. Zo wijst ook Enno Endt in *Het festijn van Tachtig* op het positivistisch klimaat aan het eind van de eeuw: als eerste opgroeiende generatie moesten de jongeren de metafysische scepsis van Multatuli en Busken Huët zien te verwerken; ze moesten, onder invloed van bepaalde hoogleraren, zich er zelfs rekenschap van geven dat zonder fosfor geen gedachten zouden bestaan - evenals in de tijd van Frederik II wankelden eeuwenoude waarheden als gevolg van empirische claims (Endt 1990, 21, 154). De geslagenen door het nieuwe besef waren tegelijkertijd uitverkorenen - in de woorden van Endt: ‘Zij zagen in elkaars ogen ongekende diepten... Zij vonden de *ziel* als toevlucht’ (Endt 1990, 22). Interactie binnen een kleine elite leidde ertoe dat er niet alleen een nieuwe verhouding tot de werkelijkheid ontstond, maar ook een nieuwe verhouding tot de activiteit van het schrijven. Endt concludeert: ‘Voor de dichter is met het neerschrijven van het gedicht een object buiten hemzelf geplaatst, waarin hij een bevestiging van zijn identiteit kan zien, een bewijs van de eigen “schone ziel”. Het genieten van die gedroomde of reëel ervaren, in elk geval vormgegeven schoonheid gold als deugd’ (Endt 1990, 25).

Dergelijke formuleringen doen denken aan de ambities van de *scuola siciliana* en Petrarca zoals Oppenheimer ze beschrijft, maar vooral ook aan de ingrijpende consequenties die aan de overgang van een orale naar een schriftelijke cultuur worden verbonden door b.v. Walter Ong in zijn veel onderzoek synthetiserende *Orality and Literacy*. Reëel existierende objecten buiten de auteur maken in die visie een respons mogelijk *los* van de auteur; dankzij het schrift kunnen abstracta en een vervreemding van de context (waar b.v. Plato zich tegen verzette) hun intrede doen (Ong 1982, 78

e.v.). De anonimiteit van de lezer maakt daarnaast individualisme als waarde mogelijk.²¹ *Wat vanuit dit gezichtspunt de Tachtigers onderscheidde van hun voor-*

gangers is de positieve beleving van alles wat aan het lezen inherent was. Wie leest heeft doorgaans een contextloze verzameling letters voor zich: de schoonheid die werd aanbeden, zou in zekere zin een aanbeding zijn van die contextloosheid. Buiten het domein van de poëzie had wat Ong een ‘psychodynamisch’ proces noemt, al grote gevolgen gehad: het ontstaan van de logica, van abstracte ethische noties, van verhalen met plots die voor zowel auteur als lezer in hun geheel waren te overzien, valt niet los te denken van de mogelijkheid mentale inhoud op papier te ordenen (Ong 1982, 78 e.v., 103-105, 139 e.v.). Opeens voltrok zich een soortgelijke ontwikkeling in de besloten wereld van rijm en maat: het proces dat zich in de jonge hoofden afspeelde, de contextloze schoonheid die ze als lezers van poëzie nastreefden en bejubelden, was volstrekt nieuw in vergelijking tot de genoegens van het genootschappelijke.

Het probleem met aannames die historische processen in hoofden veronderstellen, is natuurlijk dat ze moeilijk zijn aan te tonen. Traditioneel wordt echter het optreden van '80 als het begin van de moderne poëzie, zelfs van de moderne literatuur gezien - zie b.v. de literatuurgeschiedenis van Anbeek. Het lijkt me bovendien evident dat het moderne structuurbegrip, dat van de New Critics en *Merlyn*, uitgaat van een bijna visueel waarneembare structuur: wie waarneemt dat alles met alles samenhangt, abstraheert van de lineaire perceptie die de enig mogelijke is voor de toehoorder - een tekst krijgt bijna een bestaan als object in de ruimte. Des te bevreemdender is het dat de poëzietheorie, zodra iets anders dan interpretatie het doel is, aan kenmerken van het visuele voorbij lijkt te gaan. In *Lessen in Lyriek* b.v. van Bronzwaer, het meest recente handboek, worden visuele kenmerken haast laatdunkend aan de orde gesteld; Mooij, de enige die een theoretisch artikel wijdde aan ‘de rol van het schrift in de poëzie’, doet dat met onbegrijpelijke schroomvalligheid.²²

Omdat het me van groot belang lijkt om te constateren dat er in de jaren '80 van de vorige eeuw inderdaad een wending plaatsvond van oor naar oog, wil ik een aantal aspecten aan de orde stellen die òf op zichzelf indicatief zijn voor die wending, òf in het licht daarvan geïnterpreteerd kunnen worden. Zoals zal blijken kunnen de veranderingen die zich aan het eind van de Middeleeuwen voltrokken, daarbij niet zelden als een richtsnoer dienen, of zoals dat in de wetenschapsleer heet: als een zoeklichttheorie. Bij dat alles gaat het om uiteenlopende zaken: van sociologische vaststellingen tot verstheoretische kwesties. Ik begin met het eerste.

1. Een haast kinderachtige vaststelling is dat de Tachtigers de dichters waarover ze zich opwonden, identificeerden met een bepaalde beroepsgroep, die van de dominees. Dominees zijn natuurlijk bij uitstek lieden voor wie de mondelinge overdracht van belang is: tot op de dag van vandaag worden ze getraind in welsprekendheid. Een dominee (en ook een priester als Schaepman, de man van de ‘zingende zuilen’ - zie onder 6) bestaat bij de gratie van orale procédés en richt zich tot een lijfelijk aanwezig publiek.

2. Niet de toespraak was het communicatieve model voor Kloos en Perk en voor Kloos en Verwey, maar de brief. Evenals de dichters van de *scuola siciliana*, evenals Shelley en Keats, schreven de vrienden sonnetten aan elkaar waarin uit een gevoel

van geestverwantschap op elkaar werd gereageerd.²³ Die reacties hadden, zoals een sonnet dat mogelijk maakt, vaak een argumentatief karakter.

3. Misschien niet zozeer bij Kloos en Perk, maar wel bij Van Deysse, de theoreticus, is er grote aandacht voor de fysieke act van het schrijven: een handeling die hij ritualiseerde in zijn befaamde ‘zittingen’. Voor Van Deysse's omschrijving van het allerbelangrijkste, het ‘mooye’, moesten zelfs de regels van de spelling wijken. Evenals Petrarca neemt Van Deysse zich nadrukkelijk als schrijver waar.

4. Evenals Petrarca schiep Perk (en daarmee ook Kloos) met de *Mathilde*-cyclus een bundel. Negentiende-eeuwse dichters, hoe productief ook, schreven geen bundels, maar verzamelden hun poëzie en ordenden die volgens genre of tijdstip van ontstaan - dat geldt zelfs voor een verstandelijk dichter als Staring. Dat ook de lyriek een actieve lezer vereiste, bladerend en contemplerend, was onder meer wat de *Mathilde*-cyclus zo verbijsterend nieuw maakte: in de *Mathilde*-cyclus werd de actieve lezer voor het eerst een structurelement.

5. De metaforiek waarmee over poëzie gesproken wordt, verandert drastisch. Zo is vanaf '80 nooit meer sprake van een ‘lier’ die de poëtische activiteit zou begeleiden, daar zelfs een onlosmakelijk bestanddeel van zou vormen. De term ‘lied’ of ‘zang’ wordt op zijn hoogst gereserveerd voor een bepaald soort poëzie: van Hélène Swarth b.v. verschijnt in 1890 de bundel *Liederen en gedichten*. Kloos gebruikt in zijn inleiding tot de *Mathilde*-cyclus *architectonische* metaforen om het effect van het sonnet voor ogen te stellen: soms is het gedicht dankzij zijn vormgeving ‘als een attische zuilenrij open en helder’, soms kent het ‘het halflicht en de mysteriën van een gotisch booggewelf’ (Stuiveling (ed.) 1976, 70-71). In een ander verband wordt de dichter in plaats van een musicus een *beeldhouwer*: de grootste dichters waren ‘plastiesch’ omdat ze hun gevoelens niet eenvoudigweg uitdrukten, maar ‘volgens de lijnen hunner fantasie houwen in de grondstof van het woord.’ Evenals die grootste dichters ‘weten ook wij onze versblokken te gieten, glanzend en klinkend als metaal, onwrikbaar en massief als gebeeldhouwd uit graniet, of luchtig en kleurig, als wieglende bloesems op den adem des winds’ (Stuiveling (ed.) 1976, 69-70).

6. De bekende eis van de aanschouwelijkheid van de beeldspraak: Kloos wond zich op over Schaepmans ‘zingende zuilen’ omdat het beeld een cliché was - zulke zuilen had Schaepman nooit ‘gezien’. Op devote toehoorders kan ronkende metaforiek natuurlijk een grote indruk maken; Kloos daarentegen *toetst* de beeldspraak op logische coherentie: ‘en dat mag men toch wel, als men leest?’, voegt hij achteloos toe in een tussenzinnetje. Die toetsing op coherentie voor het geestesoog, een herhaalde onderbreking implicerend van het lineaire aanbod van de tekst, is wat Kloos constant onderneemt in zijn Schaepmankritiek en die handelwijze berust op normen die ondenkbaar zijn zonder de activiteit van het lezen.²⁴

7. Niet alleen bij de lectuur van een bundel of een cyclus wordt een terugkoppelende lezer verondersteld, maar ook bij de lectuur van het individuele gedicht. Met de introductie van het sonnet deden *concetti* hun intrede: metaforen die een uitvoerige reflectie vereisen, al dan niet met een expliciete toelichting in het sextet (Ahern 1976, 91; Oppenheimer 1989, 28). *Reflectie* en *herlezing*, van de eerste regel na de conclusies van de veertiende, van het octaaf na het sextet, zijn, wanneer de lezer zich

een sonnet toeïgent, automatismen - en dat zijn heel andere automatismen dan die waarop een dichter van voordrachtspeel inspeelt. De eis van de cohe-

rentie, die voor een deel Kloos' dissociatie met de voorgangers veroorzaakte, veronderstelt zulke automatismen.

8. Poëzie die primair op de orale overdracht is georiënteerd, zal verhoudingsgewijs weinig doorbrekingen van geheugenondersteunende procédés kennen. Zo'n geheugenondersteunend procédé is het samenvallen van syntactische grenzen en grenzen van de versregel: het enjambement zal alleen gebruikt worden om een metrische dreun te voorkomen en om af en toe de expressiviteit te verhogen. Onderzoek van Stuiveling in de jaren '30 heeft uitgewezen dat ten tijde van de Tachtigers het enjambement vaak gebruikt werd - spectaculair veel vaker dan ten tijde van de voorgangers, mag men aannemen: Stuiveling heeft dat helaas niet onderzocht. In Van Lenneps vertaling van Keats' *Hyperion*, die grote invloed op Perk uitoefende, vertonen echter 104 van de 500 regels een enjambement, bij Perk zelf 10% van de versregels, in de *Mei* van Gorter is in meer dan de helft van de versregels een enjambement te vinden (Stuiveling 1934, 35, 65, 193). Het is de vraag of in dat laatste geval zo'n grote spanning tussen versregel en zinsregel voor een luisteraar ooit te verdragen zou zijn geweest: onafgebroken zou de waarneming van syntactische eenheden belemmerd worden door de versstructuur - en dat terwijl in orale poëzie de versstructuur de waarneming dient te vergemakkelijken. Voor een lezer is niet het rijm, maar het wit aan het eind van de versregel de belangrijkste indicatie voor het feit dat hij met poëzie van doen heeft: rijm voegt op zijn hoogst muzikaliteit toe. Het enjambement voegt subtiliteit toe. De combinatie van dat alles kan alleen een lezer tot zich door laten dringen.²⁵

Tot slot

Gorter was, zoals bekend, niet de meest begenadigde sonnettendichter.²⁶ Hij was ook niet de Tachtiger bij uitstek: ook als hij niet te laat geboren was, is het moeilijk om zich hem als een komplotteur in een rokerige kroeg voor te stellen of op een onverwarmde achterkamer.²⁷ De verstechnische innovaties die het ontstaan van leespoëzie met zich mee bracht, heeft hij vooral dienstbaar gemaakt aan een nieuw soort muzikaliteit - de architectonische Kloos werd al heel snel voorbijgestreefd door een dichter voor wie het gedicht een lineair fenomeen was; daarvan getuigt alleen al de *omvang* van *Mei*. Zo mislukt als Gorters sonnetten zijn daarentegen weer de dramatisch-lyrische pogingen van de jonge Kloos - op fragmenten na in feite onleesbaar. Wat de revolutie van '80 teweeg bracht en waarvan Gorter wel degelijk profiteerde, was dat de nieuwe muzikaliteit een muzikaliteit was in leespoëzie.

Al in zijn proefschrift uit 1934 verklaart Stuiveling de populariteit van het sonnet uit zijn 'dubbelen aard': het is tegelijkertijd 'muzikaal' en 'plasties'. Hij merkt zelfs het volgende op: 'De differentiatie, die zich al spoedig in de Nieuwe Gids-groep heeft voorgedaan, laat zich eveneens aan de hand van het schema muzikaal-picturaal tot op grote hoogte stilisties definiëren' (Stuiveling 1934, 101). Het interessante voorstel werkt hij echter niet uit, gericht als hij is op het ontstaan van een grotere ritmische vrijheid. Ook hier laat de beeldvorming waarvoor Verwey in zijn boekje uit 1905 verantwoordelijk is, zich weer gelden.

De traditie die in poëzie primair een lineair aangeboden, op klankeffecten berustend fenomeen ziet, is - vanzelfsprekend - de oudste, maar het is de vraag of die ook nu nog de sterkste moet zijn. De ontwikkeling van het schrift in de achtste eeuw

voor Christus heeft ongetwijfeld ook voor de lyriek compositorische consequenties gehad;²⁸ twee millennia later zou de uitvinding van de boekdrukkunst er toe leiden dat visuele elementen konden gaan behoren tot de structuur. Het zijn voornamelijk lezers die tegenwoordig poëzie tot zich nemen; van de ordening op de pagina zijn bovendien de dichters zelf zich vaak terdege bewust.²⁹ Dat in een handboek als Bronzwaers *Lessen in lyriek* de ‘wezenskenmerken’ van poëzie uitsluitend met de lineariteit van het taalaanbod in verband worden gebracht, doet aan de huidige praktijk van het lezen geen recht - sinds de psalmisten, die Bronzwaers uitgangspunt vormen, hebben zich technologische ontwikkelingen voorgedaan.³⁰ Niet de lineariteit is wat de lezer als eerste aangeboden wordt, maar een totaalstructuur die het lezen richting geeft.

De eerste totaalstructuur die in de moderne tijd voor dat doel bedacht is, is het sonnet. Dat feit verklaart de aantrekkingskracht van het sonnet voor de Tachtigers: het geheim schuilt in de manier waarop men het genre kon benutten worden in oppositie tot een bestaande conventie - een conventie waarbij zelfs het gebruik van een ander *zintuig* op de eerste plaats kwam. Dat het optreden van de Tachtigers gezien wordt als het begin van het heden is daarom dan ook niet toevallig: de poëzie was het genre dat tot dan toe *verhinderd* had dat het verzamelbegrip van de literatuur primair in verband werd gebracht met het verwachtingspatroon van lezers. Het vormt een reden te meer om - meer dan honderd jaar later - in theoretische verhandelingen over poëzie de mogelijkheden en beperkingen van het lezen als uitgangspunt te nemen.

Bibliografie

John Joseph Ahern, *The New Life of the Book; Oral and Written Communication in the Age of Dante*, diss. Indiana University 1976.

W. van den Berg, ‘1848: B.H. Lulofs publiceert *De Declamatie; of de kunst van declameren of recitieren*’, in: *Nederlandse literatuur; [...] 1993*, 473-478.

Ruth Beyert, ‘Gezelle, de eerste Tachtiger’, in: *De nieuwe taalgids* 88, nr. 5, sept. 1995, 385-396.

Richard Bradford, *Silence and Sound; Theories of Poetics From the Eighteenth Century*, London etc. 1992.

W. Bronzwaer, *Lessen in lyriek; nieuwe Nederlandse poëtica*, Nijmegen 1993.

Paul Claes, *Gezelle gelezen*, Leiden 1993, Leidse opstellen 16.

Robert Durling, *Petrarch's Lyric Poems; the Rime Sparse and Other Lyrics*, translated and edited by -, Cambridge Mass. etc. 1976.

P.E. Easterling en B.M.W. Knox (ed.), *The Cambridge History of Classical Literature*, Vol. 1: Greek Literature, Cambridge etc. 1985.

Enno Endt, *Herman Gorter documentatie over de jaren 1864 tot en met 1897*, Amsterdam 1964.

Enno Endt, *Het festijn van Tachtig; de vervulling van heel groote dingen scheen nabij*, Amsterdam 1990.

Kees Fens, ‘Hoor de sonate der clavecimbele,’ in: *de Volkskrant*, 10 febr. 1995.

Roswitha Geggus, *Die wit in die poësie; 'n ondersoek na die funksionaliteit van die wit in die visuele aanbod van hedendaagse poësie*, Amsterdam 1961, diss. Amsterdam.

Herman Gorter, *Verzen; de editie van 1890*, met een inleiding en annotaties van Enno Endt, Baarn etc. 1987.

- Roland Greene**, *Post-Petrarchism; Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, Princeton N.J. 1991.
- Dick van Halsema**, '15 mei 1880: Kloos ontmoet Perk in de Kalverstraat', in: *Nederlandse literatuur; [...] 1993*, 517-524.
- John Hollander**, *Vision and Resonance; Two Senses of Poetic Form*, New York 1975.
- Wolfgang Iser**, *Der Akt des Lesens*, München 1976.
- Gert de Jager**, *Argumenten voor canonisering; de Vijftigers in de dag- en weekblad-kritiek 1949-1959*, diss. Utrecht 1992.
- Willem Kloos**, *Veertien jaar literatuur-geschiedenis; 1880-1893*, 2 dln., Amsterdam 1896.
- Gerrit Komrij**, *Alles onecht; keuze uit de gedichten*, Amsterdam 1984.
- Friedrich Karl Heinrich Kossmann**, *Nederlandsch versrythme; de versbouwtheorieën in Nederland en de rhytmische grondslag van het Nederlandsche vers*, 's-Gravenhage 1922, diss. Leiden.
- Jan Kuijper**, 'Regelmatig gingen regelen wateren; Gorter en het sonnet', in: *Op eigen gronden*, opstellen aangeboden aan Prof. Dr. J.J. Oversteegen [...], onder redactie van Kees Fens en Hugo Verdaasdonk, Utrecht 1989, 126-131.
- Jan Kuijper**, *Denkbeelden*, Amsterdam 1991.
- Herman de Liagre Böhl**, *Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd; Herman Gorter 1864-1927*, Z. pl. 1996.
- Hubert Michaël**, *Willem Kloos; zijn jeugd; zijn leven*, een bloemlezing uit zijn gehele oeuvre, ingeleid en samengesteld door -, Den Haag 1965, Ooievaar-pocket 214/215/216.
- J.J.A. Mooij**, 'De rol van het schrift in de poëzie', in: -, *Tekst en lezer*, Amsterdam 1979, 106-154.
- Nederlandse literatuur; een geschiedenis*, onder red. van M.A. Schenkeveld - van der Dussen (hoofdredactie), etc., Groningen 1993.
- Walter J. Ong**, *Orality and Literacy; the Technologizing of the Word*, London etc. 1982. New Accents.
- Paul Oppenheimer**, *The Birth of the Modern Mind; Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*, New York etc. 1989.
- Armando Petrucci**, *Writers and Readers in Medieval Italy; Studies in the History of Written Culture*, edited and translated by Charles M. Radding, New Haven etc. 1995.
- H. Pleij**, 'Met een boekje in een hoekje? Over literatuur en lezen in de middeleeuwen', in *Het woord aan de lezer; zeven literatuurhistorische verkenningen*, onder red. van W. van den Berg en J. Stouten, Groningen 1987, 16-48.
- Michael R.G. Spiller**, *The Development of the Sonnet; an Introduction*, London etc. 1992.
- Garnt Stuiveling**, *Versbouw en rythme in den tijd van '80*, Groningen 1934, diss. Groningen.
- G. Stuiveling**, *Jacques Perks Gedichten volgens de eerste druk (1882); met de voorrede van mr. C. Vosmaer; de inleiding van Willem Kloos, en andere door Kloos geschreven Perk-beschouwingen*, uitgegeven door -, 3e dr., Culemborg 1976. Klassieken Nederlandse letterkunde.
- Paul Valéry**, *Oeuvres II*, Paris 1960. Bibliothèque de la Pléiade.
- Albert Verwey**, *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst (1880-1900)*, Amsterdam 1905.

W. Waterschoot, '1 juli 1565: Lucas d'Heere draagt *Den hof en boomgaard der poesiën* op aan de hoogbaljuw van Gent', in *Nederlandse literatuur*; [...] 1993, 152-157.

Ernest Hatch Wilkins, *Studies in the Life and Works of Petrarch*, Cambridge Mass. 1955. Mediaeval Academy of America Publication 63.

Ernest Hatch Wilkins, *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Roma 1959.

James Anderson Winn, *Unsuspected Eloquence; a History of the Relations between Poetry and Music*, New Haven etc. 1981.

Eindnoten:

- 1 Stuiveling (ed.) 1976, 71, 323. In 1877 verscheen een Duitse vertaling van Ten Kates karakteristiek in het Nederlandse tijdschrift *Euphonia*. Michaël (1965, 51) veronderstelt dat Kloos die vertaling onder ogen heeft gehad.
- 2 Zie voor de invloed van de leraar Poser Michaël 1965, 45; de rol van Doorenbos komt ter sprake op p. 54 en in Endt 1990, 13.
- 3 Het derde nummer verscheen in februari 1886. Kloos' kroniek is ook te vinden in Kloos 1896, 1e deel. Citaten uit die laatste uitgave.
- 4 Volgens het begrippenapparaat in De Jager 1992 bestond er een meningsverschil op het niveau van de intenties.
- 5 Zie het eerder aangehaalde uitvoerige citaat van Oppenheimer. Voorts Oppenheimer 1989, 25-31. Oppenheimer is van mening dat Giacomo de Siciliaanse *strambotto* als uitgangspunt nam. Hij volgt daarmee een klassiek artikel van Ernest Hatch Wilkins uit 1915, opgenomen in Wilkins 1959. Spiller (1992, 15-16) wijst op de gelijksoortigheid van volta's in bepaalde canzones. Winn (1981, 115) interpreteert acrostichons en andere visuele kenmerken in Middeleeuwse poëzie als een geheim genoeg voor kopiïsten of een esoterische coterie; de poëzie bleef op zichzelf een voorleesgenre. Zie voor dat laatste ook Pleij 1987.
- 6 In de vroegste handschriften werd een distichon per manuscriptregel neergeschreven: een octaaf nam dus vier manuscriptregels in beslag. Een dergelijke notatie van versregels was ook gebruikelijk bij b.v. religieuze hymnen - zie Winn 1981, 41. In het geval van het sonnet werd van die gewoonte afgeweken bij de notatie van de terzetten: na de derde regel van elk terzet werd de tweede helft van de manuscriptregel niet opgevuld. Ook uit de plaatsing van kapitalen blijkt, aldus Wilkins (1959, 22), dat '[...] the division into tercets was normal almost at once'. Zie daarvoor ook Spiller 1992, 12. In zijn ogen bewees Petrarca definitief 'how very powerful the sonnet frame is. It will continue to bestow a sense of order achieved even while all sorts of disturbances are taking place within it - perhaps because it is, however written, always short enough to be seen at once by the eye, the reader registers a sense of completeness before tackling the complications inside it' (Spiller 1992, 51).
- 7 De getallen van Oppenheimer (1989, 18). Volgens Spiller (1992, 13) bestaat er zekerheid over 35 sonnetten, waarvan er 25 aan Giacomo kunnen worden toegeschreven.
- 8 Ik vat hier de conclusies van Ahern uiterst schematisch samen. Zie voor vele verfijningen Petrucci 1995.
- 9 Ahern 1976, 193 e.v. beschrijft uitvoerig, onder meer met gebruikmaking van narratologische termen, de strategieën die voor het eerst van een lezer gevergd werden. Dat het het *proza* is waardoor de lezer wordt gestuurd, komt constant naar voren, maar Ahern beklemtoont het niet.
- 10 Zie de inleiding in Durling 1976, met name p. 9-11 en 25-26 en Greene 1991, 16-20.
- 11 De begrippen 'impliciete lezer' en 'open plek' stammen uit de receptieesthetica. Zie Iser 1976.
- 12 Wilkins 1955, 284. Daar ook de vermelding van 130 edities van *Il Canzoniere* in Italië gedurende de zestiende eeuw. Volgens Spiller (1992, 83): 'In Italy, France, Germany and Britain, it is estimated, between 1530 and 1650, some 3000 writers produced about 200000 sonnets [...].'
- 13 Zie voor dit verband Spiller 1992, 68, 84 e.v. Hij ziet de verspreiding van het humanisme als de belangrijkste oorzaak voor de verspreiding van het sonnet. De rol van de boekdrukkunst komt bij hem slechts terloops aan de orde.

- 14 Zie Waterschoot 1993. D'Heere ordende *Den hof en boomgaard der poë sien* volgens genre, maar dat gebeurde bepaald niet machinaal (Waterschoot 1993, 153). Ook bij Van der Noot de voorkeur voor een organische verzamelterm: *Het bosken*.
- 15 Dat geldt ook voor artificiële specimina van de Latijnse poëzie. Zie voor de contrapuntische effecten van Griekse metra die het Latijn volstrekt wezensvreemd waren: Winn 1981, 28-29. Al in ± 300 v.C. verwierf Simmias van Rhodos grote faam met drie beeldgedichten: in de vorm van een bijl, vleugels en een ei (Hollander 1975, 256). Om meer dan een curieus randverschijnsel gaat het overigens niet: de poëzie bleef in overweldigende overmaat een declamatorisch genre.
- 16 Voor De Castelein was de duur van een ademtocht nog de maatstaf voor een versregel: 'Alzo langhe alst eenen aesseme heerden magh' (Kossmann 1922, 18). Ook nu weer is D'Heere degene die het lettergreepvers introduceert. In de daaropvolgende decennia ontspint zich een strijd tussen 'athem' (de in dit opzicht conservatieve Coornhert, zie Kossmann 1922, 35) en syllaben. Rond 1600 is het pleit beslecht: 'Zoo zien wij den grooten omkeer, die zich omstreeks het jaar 1600 in den Nederlandschen versbouw voltrok - de verdringing uit de ernstige poëzie van den ongetelden vrij-rythmischen "regel" der rederijkers door de getelde streng wisselende of breed voortglijdende "voetmaten" der gulden-eeuwers [...]' (Kossmann 1922, 209).
- 17 Zulke verschillen werden voor het eerst systematisch onderzocht door Millman Parry in de jaren '20. In de woorden van Walter J. Ong: '[...] Parry's discovery might be put this way: virtually every distinctive feature of homeric poetry is due to the economy enforced on it by oral methods of composition' (Ong 1982, 21).
- 18 Van den Berg 1993, 478. Zie de daar vermelde literatuur alsmede Claes 1993, 9-10.
- 19 Eén van de aforismen in Jan Kuijpers *Denkbeelden* luidt: 'Het sonnet heeft twee volta's. De andere zit tussen vers 14 en vers 1' (Kuijper 1991, 64). Een ander relevant aforisme op p. 60: 'De laatste verandering van moeilijkheidsgraad die niet uit de poëzie zelf voortkwam, kwam voort uit de uitvinding van het schrift.'
- 20 Met name door de invloed die Verweys *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst (1880-1900)* uit 1905 uitoefende. Zie b.v. het nawoord van Enno Endt in Gorter 1987, 160.
- 21 Geen waarde overigens die de Jezuïet Ong hoogschat.
- 22 Volgens Bronzwaer bestaat er een apart genre dat 'visuele poëzie' heet en dat b.v. Gorter benadert wanneer hij regels van de spelling aantast. Het genre 'behoeft aparte behandeling' en bij die opmerking blijft het (1993, 30). Mooij bepleit een 'voorzichtige instelling' op effecten van het schriftbeeld: 'Het ideale gevolg daarvan zou immers kunnen zijn, dat de kans klein is, dat de relevante en integreerbare visuele aspecten aan de aandacht van de lezer ontgaan, terwijl aan de andere kant een snelle en ordelijke terugtocht steeds mogelijk blijft. Meer dan een aarzelend voorstel is dat op dit moment echter niet.' (Mooij 1979, 144).
- 23 Van Halsema 1993, 517-519, 523; zie voor de een half jaar in beslag nemende 'generous rivalry' tussen Keats en Shelley Michaël 1965, 69.
- 24 De kritiek op Schaepmans *Aya Sofia* verscheen in december 1886 in *De Nieuwe Gids* en werd herdrukt in Kloos 1896 II, 1-14. Dat een dichter moet 'zien' komt in veel van Kloos' kritieken terug - b.v. de kritiek op Vosmaer: 'De dichter die ziet. Een rhetoricus ziet niet, een rhetoricus schikt' (Kloos 1896 II, 62.). In het stuk over Schaepman is sprake van de 'oorspronkelijke innerlijke of uiterlijke aanschouwing, uit welke een waarachtig dichter alleen zijne beelden neemt' (Kloos 1896 II, 8). Het tussenzinnetje op p. 9.
- 25 Zie voor de lectuur van enjambementen Geggus 1961 en Bradford 1992.
- 26 Zie voor dat oordeel b.v. Kuijper 1989.
- 27 In de jaren dat Kloos, Verwey, Van Eeden en Van Deyssel in nauw contact stonden met elkaar, woonde Gorter bij zijn moeder thuis, werkte hij in het diepste geheim aan *Mei* - een karwei dat tweeënhalve jaar in beslag nam - en kende hij slechts vriendschapsbanden met de ascetische Diepenbrock. Pas na verschijning van *Mei*, in de loop van 1889, gaf Gorter zich voor korte tijd over aan een bohèmeleven in gezelschap van Kloos. In januari 1890 verruilde Gorter Amsterdam voor Amersfoort (De Liagre Böhl 1996, 51 e.v., 146 e.v.). Gorters sportieve prestaties in 1889 en een brief aan Diepenbrock uit de zomer van dat jaar nuanceren De Liagre Böhl's conclusies over Gorters bohèmedrang overigens aanzienlijk (Endt 1964, 190, 196).
- 28 Zie b.v. de hoofdstukken over Hesiodos en Archilochos in Easterling en Knox (ed.) 1985, met name p. 104-105 en 128.
- 29 Mallarmé natuurlijk, maar ook Valéry (1960, 549) en Komrij (1984, 219-220). In de derde aflevering van de t.v.-serie *Hotel Atonaal*, uitgezonden op 26 december 1993, ontspon zich een uitvoerige discussie over 'het beeld van een gedicht' tussen Gerrit Kouwenaar en Remco Campert.

- 30 Bronzwaer 1993, 11 e.v. Veel van Kees Fens' artikelen in *de Volkskrant* getuigen van die moderne leeshouding: 'Ik lees dus als kijker' constateert hij in februari 1995, nadat een taalkundige hem op die mogelijkheid gewezen heeft.