

‘Twee modernistische tradities in de Europese poëzie. Enige suggesties’

A.L. Sötemann

bron

A.L. Sötemann, ‘Twee modernistische tradities in de Europese poëzie. Enige suggesties.’ In: W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn (red.), *Over poetica en poëzie. Een bundel beschouwingen*. Wolters-Noordhoff, Groningen 1985, p. 77-94.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/sote001twee01_01/colofon.htm

© 2004 dbnl / erven A.L. Sötemann



Twee modernistische tradities in de Europese poëzie

Enige suggesties

Wie begint te praten over *een* of over *twee* modernistische tradities zit van het eerste ogenblik af in de problemen. Natuurlijk zal het u onmiddellijk duidelijk zijn dat ik in heel grove lijnen over literatuur ga generaliseren en dat op zichzelf is een précaire onderneming. Men hoeft het nog niet eens te zijn met Blake dat degene die generaliseert, een idioot is, om toch enige twijfel te koesteren omtrent de zinvolheid van een dergelijke manier van doen in literaire zaken.

Verscheidene beoefenaren van de literatuurwetenschap zijn van mening dat het zinloos is om in algemene termen over letterkunde te praten, omdat men daarbij voorbij gaat aan de unieke aspecten waaraan literaire werken hun bestaansrecht ontleen. Lovejoy bijvoorbeeld maakte om die reden bezwaar tegen het begrip Romantiek zoals dat door René Wellek is omschreven,¹ en u zult weten dat het deel van de *Oxford history of English literature* waarin Byron, Shelley en Keats worden behandeld, die beladen term zorgvuldig vermijdt.² Men zou ook kunnen wijzen op Professor Lehmann, die in *The symbolist aesthetic in France, 1885-1895* - één enkel decennium - tot de slotsom komt dat ‘de termen “literair symbool” en “symbolistisch”, die door een ongelukkige samenloop van omstandigheden ingevoerd zijn en vaste voet gekregen hebben, nooit gemeengoed hadden mogen worden [...] Wij zien tenslotte misschien alleen nog maar een hele berg meningen waaruit een criticus met weinig verantwoordelijkheidsbesef naar eigen smaak van alles en nog wat kan uitzoeken om daarmee een nieuwe uit de lucht gegrepen kunsttheorie op te zetten en een “impressionistische” literatuurgeschiedenis te schrijven.’³

Daartegenover staan auteurs als Wellek, die geloven dat het mogelijk is een begrip als Symbolisme te omschrijven als ‘een complex van gedurende een zekere periode geldende opvattingen, dat zich afzet tegen voorafgaande en later optredende kunstconcepties’, dat wil zeggen tegen het realisme en naturalisme aan de ene kant (‘het is niet zo zeker dat men ook stilzwijgend mag uitgaan van een dergelijk verschil tussen Symbolisme en Romantiek’), en tegenover de nieuwe avant-gardistische bewegingen na 1914: futurisme, cubisme, surrealisme, expressionisme enzovoorts, die een scherpe scheidslijn markeren aan de andere zijde.⁴

¹‘The concept of romanticism in literary history’. In: *Concepts of criticism*, p. 128-198. Voor Welleks polemieek met Lovejoy vgl. ‘Romanticism re-examined’, *ibidem*, p. 199-221.

²Vol. x: i. Jack: *English literature 1815-1832*.

³P. 316.

⁴In: *Discriminations; further concepts of criticism*, p. 116, p. 120.

Anna Balakian gaat in haar boek *The symbolist movement* nog een stap verder in dezelfde richting; zij stelt dat dit ‘post-Romantische tijdperk’ (dat duidelijk wortelt in de Romantiek) zijn hoogtepunt heeft bereikt omstreeks 1920. Ze slaagt erin ook het Naturalisme te interpreteren als een facet van het Symbolisme, inplaats van als een tegenpool. Mevrouw Balakian sluit Rimbaud buiten deze traditie, maar wèl onderkent ze weer duidelijke banden met de Surrealistische, Dadaïstische en Expressionistische stromingen.⁵

In zijn bekende boek *Die Struktur der modernen Lyrik* heeft Hugo Friedrich de totale ontwikkeling van de poëzie van 1850 tot 1950 als één samenhangend geheel gepresenteerd. Hij ziet haar als ‘het geheel van lyrische scheppingen die gemeen hebben dat ze zich afkeren van klassieke, romantische, naturalistische en declamatorische tradities, en die nu juist daaraan hun moderniteit ontleen.’⁶ Het voorlaatste stadium wordt bereikt door Frank Kermode in zijn *Romantic image*,⁶ P. 12. waar hij poneert: ‘Ik hanteer hier de term “Romantisch” in beperkte (!) zin door haar te gebruiken voor de literatuur van één enkel tijdperk, dat begint in de laatste jaren van de achttiende eeuw en dat nog niet ten einde is.’⁷ Hierna blijft er nog maar één mogelijkheid over: dat men de totale Westerse literatuur als één enkel,⁷ P. 56. onverbreekelijk samenhangend geheel behandelt - en ook dat is natuurlijk gedaan.

Ik ben me er heel wel van bewust dat deze opsomming een nogal onserieuze indruk gemaakt moet hebben, maar ik kan u verzekeren dat dat niet mijn bedoeling is geweest. Het hangt er maar van af waar men op uit is. Er zijn voortreffelijke argumenten aan te voeren om de unieke structuur van een individueel gedicht te analyseren, en van dat standpunt bezien zou elk soort vergelijking schadelijk kunnen zijn. Maar een bepaald vers van bijvoorbeeld Eliot heeft nu eenmaal allerlei elementen gemeen met een ander gedicht van dezelfde auteur. Vervolgens valt het nauwelijks te ontkennen dat het werk van verschillende dichters die in hetzelfde literaire klimaat leven, vele onderlinge overeenkomsten vertoont: iedere schrijver is onvermijdelijk in hoge mate afhankelijk van de literaire, maatschappelijke en morele conventies die ten tijde van zijn opkomst als literaire persoonlijkheid gelden. Zoals Eliot zegt: ‘Dichters kunnen worden ingedeeld in hen die techniek ontwikkelen, hen die techniek nabootsen en hen die techniek uitvinden. Maar als ik “uitvinden” zeg, zou ik aanhalingstekens moeten gebruiken; tegen uitvinden zou namelijk niets in te brengen zijn als het inderdaad mogelijk was. “Uitvinden” is alleen maar verkeerd omdat het onmogelijk is. [...] Een volkomen oorspronkelijk gedicht is volkomen slecht; het is in de

⁵Balakian: *The symbolist movement*.

⁶P. 12.

⁷P. 56.

verkeerde zin van het woord “subjectief” omdat het geen enkele relatie onderhoudt met de wereld waarop het een beroep doet [...] Ware originaliteit kan niet anders zijn dan ontwikkeling.’⁸ Paul Valéry heeft overigens bij herhaling vrijwel hetzelfde beweerd.⁹

Men kan dus zijn net precies zo ver uitwerpen als men wil. Het punt waar het om gaat is of men in de dienovereenkomstig wijder wordende mazen nog iets vangt dat de moeite waard is. Met andere woorden, de vraag is of je terugkeert van je expeditie met iets anders dan een stuk of wat kolossale gemeenplaatsen.

Ik meen dat er goede redenen zijn aan te voeren om het standpunt van Hugo Friedrich te delen. Natuurlijk valt het niet te ontkennen dat er evidente banden zijn tussen de Romantiek enerzijds en dat wat Friedrich Modernisme noemt, en Renato Poggioli avant-garde, anderzijds.¹⁰ Frank Kermode heeft het bestaan ervan aangetoond door te wijzen op ‘de hoge waarde die toegekend wordt aan het beeldvormend vermogen van de geest ten koste van zijn rationeel vermogen’ en ‘de vervanging van een mechanistische opvatting van het kunstwerk door de conceptie die het kunstwerk ziet als organisme, als organisch gegroeid’, en ook de stelling dat het isolement en het lijden inherent zijn aan het kunstenaarschap; dit zijn allemaal ideeën die de stromingen sinds de Romantiek gemeen hebben.¹¹

Niettemin zijn er ook fundamentele verschillen. Een eerste aanduiding daarvan valt te geven door omschrijvingen als: afwezigheid van spontaneïteit, het centraal stellen van de taal, voluntarisme.

Het spreekt vanzelf dat op het abstractieniveau van waaruit de poëzie van de laatste honderd jaar als een min of meer coherent geheel beschouwd kan worden, de fundamentele opvattingen over de aard van de poëzie, haar oorsprong, middelen en doeleinden, kortom, over de poetica, een centrale plaats moeten innemen en niet zozeer de structurele of stilistische aspecten. Nu is een kenmerk van poetica dat men haar in drie verschillende vormen kan tegenkomen: extern, expliciet intern en impliciet intern. Een van de eigenschappen waardoor moderne dichters zich onderscheiden, is dat ze dikwijls de neiging hebben uitvoerige toelichtingen en rechtvaardigingen van hun poëtische praktijk te geven in proza-commentaren op hun werk. Men moet er natuurlijk op verdacht zijn dat een externe poetica een vorm is van abstrahering, en ook een zelfrechtvaardiging, zoals ik al zei, en dat ze niet per se met de poëtische praktijk hoeft overeen te stemmen. Henry James, die zelf in dit opzicht niet bepaald terughoudend te noemen is, heeft het over kunstenaars die zich wagen ‘in de onheldere woestenij van de theorie’, en hij voegt eraan toe: ‘De leer is

⁸ ‘Introduction’ bij E. Pound: *Selected poems*. Geciteerd uit J.P. Sullivan (ed.): *Ezra Pound; a critical anthology*, p. 102.

⁹ Zie bijvoorbeeld *Cahiers*, p. 1002-1003, p. 1083, p. 1097 etc.

¹⁰ *The theory of the avant-garde*.

¹¹ *Romantic image*, p. 56 en Hoofdstuk i: ‘The artist in isolation’.

meestal heel wat minder geïnspireerd dan het werk, het werk vaak heel wat intelligenter dan de leer.¹² Desondanks is externe poetica vaak zeer verhelderend.

In de tweede plaats zijn er de gedichten-over-het-dichten. Veel modernistische verzen zijn op een bepaald niveau van interpretatie ‘poetiale’ gedichten, ook al zou men dat op het eerste gezicht soms niet zeggen. Ten slotte is er nog de zuiver impliciete poetica die alleen maar uit de praktijk van het dichten zelf kan worden afgeleid, door een grondige interpretatie van wat de dichter in feite in zijn verzen doet. Dit is weliswaar het meest relevante poetiale niveau, maar tegelijk verreweg het moeilijkst toegankelijke. In het kader van een algemene beschouwing over moderne poetica kan men iets dergelijks nauwelijks trachten te doen, te minder waar een grondige vertrouwdheid met de verschillende talen waarin die dichters hebben geschreven, daarvoor een onmisbare voorwaarde is. Ik zal me dus in hoofdzaak moeten beperken tot externe poetica.

Aan de hand van het citaat uit Eliot valt te bewijzen dat er inderdaad een (min of meer coherente) Romantische poetica moet hebben bestaan. Maar die werd in de tijd van de Romantiek onder de tafel geveegd in naam van het individuele en oorspronkelijke. Nu vóóronderstelt juist oorspronkelijkheid, wil het woord in dit verband althans zin hebben, een norm waarvan wordt afgeweken.

Het ziet er evenwel naar uit dat de poetica zich nooit volledig hersteld heeft van het Romantische geweld, want zoals u allen weet hebben moderne dichters zich dikwijls intensief bezig gehouden met de theorie van de poëzie en het dichten, en hebben ze er vaak, meermalen in extenso, over geschreven, maar zelden of nooit hebben ze een poging gedaan om hun inzichten *systematisch* te formuleren. En ook Hugo Friedrich verschaft eerder een aantal *characteristica* dan een coherente conceptie. Nu geloof ik ook niet dat het mogelijk is de modernistische poetica aan te dienen als een gesloten, op oorzakelijke en logische gronden gebaseerd, rhetorisch en poëtisch systeem, maar ik zou wel willen opperen dat de fundamentele componenten een redelijk doorzichtig complex vormen, of liever: twee complexen die van elkaar verschillen maar tot op zekere hoogte met elkaar verband houden.

Bij het lezen van Friedrichs boek werd ik getroffen door het ontbreken van een aantal allerm minst te verwaarlozen dichters. De Duitse geleerde heeft zich duidelijk beperkt tot de stroming van de ‘zuivere’ poëzie; de ‘onzuivere’ auteurs: Whitman, Verhaeren, verscheidene Duitse expressionisten, Mayakovski, Neruda, wor-

¹²Geciteerd uit Gibson: *Modern French poets on poetry; an anthology*, p. 3.

den stilzwijgend overgeslagen, evenals trouwens een aantal Engelse en Amerikaanse dichters uit de ‘zuivere’ traditie zoals Auden en Wallace Stevens.

Mijn tweede probleem ontstond met betrekking tot de Nederlandse situatie. Ik heb me verdiept in de poetica van drie moderne dichters: Martinus Nijhoff, Gerrit Kouwenaar en Sybren Polet. Een van hen, Kouwenaar, heeft eens gezegd dat hij wel wilde toegeven dat Nijhoff een belangrijk, en desnoods groot dichter is, ‘maar Nijhoff is gisteren en ik leef vandaag en tussen *zijn* gisteren en *mijn* vandaag ligt een kloof.’ En over de poëzie van Nijhoff en zijn tijdgenoten zei hij erbij: ‘[ze] is mooi dood of lelijk dood, groot dood of klein dood, maar dood, geschiedenis.’¹³ Toch blijken Nijhoffs en Kouwenaars opvattingen over de dichtkunst vrijwel, om niet te zeggen: ¹³‘Geheel namens mijzelf’ geheel en al, overeen te stemmen - hetgeen natuurlijk betekent dat theorie en praktijk van het dichten niet samenvallen. Om met Chomsky te spreken: een identieke dieptestructuur garandeert nog geen gelijkvormige oppervlaktestructuren. Kouwenaar heeft natuurlijk groot gelijk als hij beweert dat hun gedichten allerduidelijkst van elkaar verschillen.

Het derde probleem was van haast tegengestelde aard. De gedichten van Kouwenaar en Polet hebben heel wat met elkaar gemeen, ook al is er geen sprake van navolging van de een door de ander. En óók hun poetische inzichten vertonen opmerkelijke overeenkomsten. Maar desondanks heeft Polet me eens verteld dat hij zijn eigen werk volslagen anders vond dan dat van Kouwenaar. Hij stelt zelfs dat hij tot een totaal andere traditie behoort. Hij werpt zich op als aanhanger van de ‘onzuivere’ school van Whitman, in tegenstelling tot de ‘zuivere’ - volgens Polet: steriele-Baudelaire-traditie waar zijn collega in thuis hoort.

Uitgaand van de overtuiging dat deze verklaringen allemaal volledig te goeder trouw afgelegd waren, besloot ik een poging te doen om erachter te komen of het geval-Polet uitzonderlijk was, of dat er meer onderlinge verbanden bestaan tussen Friedrichs dominante ‘zuivere’ traditie en de min of meer verwaarloosde ‘onzuivere’ Whitman-aanhangers dan men zou verwachten.

Het leek in eerste instantie geen veelbelovende onderneming om naar onderliggende opvattingen te zoeken die zowel terug te vinden zijn in de ‘barbaric yawp’ van Whitman, de Amerikaanse poëtische djaggernaut, en de uiterst verfijnde beweging van Mallarmé's waaier met zijn ‘beetje onzichtbare as.’¹⁴ U kent waarschijnlijk de neerbuigende karakterisering die Mallarmé van de Amerikaanse dichter heeft gegeven: ‘Hij leest de dorpskrant voor met een heel mooie stem.’¹⁵ Eliots commentaar op de verhouding laat ook al weinig aan duidelijkheid te wensen over: ‘*Leaves of*

¹⁴*OEuvres complètes*, p. 57 vlg.: ‘Éventail’.

¹⁵Geciteerd uit Mansell Jones: *The background of modern French poetry*, p. 170 (volgens Gustav Kahn).

grass verscheen in 1856 [sic], *Les fleurs du mal* in 1857: is er enig ander tijdperk dat nòg heterogener bladeren en bloemen heeft voortgebracht?’¹⁶.

Maar ik hoef u niets te vertellen over het belang dat de - in Engelse en Nederlandse oren, weinig subtiele - dichter Edgar Allan Poe heeft gehad voor de Franse symbolisten: een man die door Aldous Huxley gekenschetst is als ‘van nature een heer die ongelukkig genoeg met een onverbeterlijk slechte smaak behept was.’¹⁷ en die daartegenover door Paul Valéry is geprezen als: ‘De Meester... de bovennatuurlijke en magische kunstenaar, naar mijn overtuiging de kunstenaar bij uitstek van deze eeuw [...] Magnifiek, totaal en alleen staand!’¹⁸.

De eerste alinea van Feidelsons boek *Symbolism and American literature* gaf me echter enige hoop: ‘De eenheid van de fase in de Amerikaanse letterkunde die begint met de verhalen van Hawthorne en Poe en die eindigt met Whitman en Melville, werd niet als zodanig onderkend door de mannen die ertoe hebben bijgedragen. Ongetwijfeld zou niet een van hen haar hebben gekarakteriseerd als een symbolistische beweging; sterker, geen enkel van deze schrijvers zou zichzelf een symbolist hebben genoemd. En toch kan men nu de familiegelijkenis onderkennen, en het patroon is dat van het symbolisme.’¹⁹.

Bij het lezen van Whitmans uiteenzettingen over zijn poetica raakte ik ervan overtuigd dat hij meer overeenkomsten vertoont met de auteur van ‘A Philosophy of Composition’ dan men voor mogelijk zou hebben gehouden.

Pas later kreeg ik *The background of modern French poetry* van Mansell Jones onder ogen, en in het bijzonder het hoofdstuk over ‘Whitman and the Symbolists’. Daar zegt hij: ‘De veronderstelling dat de Symbolisten op de een of andere manier zijn beïnvloed door het voorbeeld van Whitman lijkt in concreto niet bewijsbaar te zijn’ en: ‘hoewel men heeft aangetoond dat er vrij overvloedige en onweerlegbare aanwijzingen zijn voor de invloed die het voorbeeld van Whitman heeft uitgeoefend op de *post*-Symbolische fase in de Franse literatuur, zou het [...] een vruchteloze onderneming zijn om duidelijke verbanden te zoeken tussen zijn gedichten en de poëzie die in Frankrijk is geschreven tussen 1880 en het eind van de eeuw.’²⁰.

Mansell Jones geeft er de voorkeur aan de overeenkomsten tot op zekere hoogte te verklaren als voortvloeiende uit ‘een gemeenschappelijke achtergrond in denktrant, sensibiliteit en techniek in het algemeen’ en hij vraagt zich af ‘of de Franse dichters enerzijds en Whitman aan de andere kant min of meer gelijktijdig aangetrokken werden door het voorbeeld en de theorieën van Poe.’²¹.

¹⁶ ‘Whitman en Tennyson’, geciteerd uit Murphy (ed.): *Walt Whitman; a critical anthology*, p. 206.

¹⁷ ‘Vulgarity in literature’. In: *Music at night*, p. 297.

¹⁸ *Lettres à Quelques-uns*, p. 40.

¹⁹ Feidelson: *Symbolism and American literature*, p. 1.

²⁰ *Ibidem*, p. 76.

²¹ *Ibidem*, p. 79.

Hoewel de eerste suggestie rijkelijk vaag is en gemakkelijk in twijfel getrokken kan worden door erop te wijzen dat theorie zowel als praktijk van een groot aantal dichters uit diezelfde tijd grote onderlinge verschillen vertonen, en hoewel de tweede suggestie op indirect en vrij mager bewijsmateriaal berust, is het punt waar het om gaat, onbetwistbaar: er zijn inderdaad affiniteiten. Dit sluit echter niet uit dat er ook belangrijke verschillen te signaleren vallen, en die zijn van zo grote betekenis dat er dunkt mij alle reden is om twee afzonderlijke tradities te onderscheiden die een aantal grondtrekken gemeen hebben. Het mag opmerkelijk heten dat de poetische opvattingen van twee moderne Nederlandse dichters deze conclusie staven.

Het is een opmerkelijk verschijnsel dat in de afgelopen jaren de ‘onzuivere’ traditie bij lange na niet zoveel aandacht heeft gekregen als de ‘zuivere’. Sommige vertegenwoordigers ervan lijken helemaal in de vergetelheid geraakt te zijn, hoewel er een tijd is geweest dat ze onstuimig bewonderd werden als profeten van een nieuwe broederlijke wereld. Bij mijn weten zijn er nooit zulke verstrekkende uitspraken gedaan over de betekenis van Baudelaire en Mallarmé als over die van Whitman en Emile Verhaeren.

E.H. Miller, de uitgever van Whitmans brieven, heeft eens een lezing gehouden over de dichter die werd gevolgd door een betoog van een niet-academicus, en deze verklaarde ‘met hartstochtelijke blik en sonore stem’: ‘Er zijn drie grote mannen in de geschiedenis - Jezus, Boeddha en Walt Whitman. En de grootste van die drie is Walt!’²² En in een monografie over Verhaeren riep de Duitse auteur Johannes Schlaf uit dat de dichter ‘niet alleen de grootste dichter van België was, maar [...] de grootste dichter van het Europa van zijn tijd, omdat bij geen andere levende auteur werk, ervaring en persoonlijkheid zo diep, zo belangwekkend en zo verhelderend en bevrijdend, samenvallen en identiek zijn.’²³

²²Miller (ed.): *Walt Whitman; a century of Whitman criticism*, p. xiv.

Dat wil dus zeggen dat in de ogen van connaisseurs deze dichters maar al te vaak in discredit gebracht zijn door hun vurige bewonderaars, voor wie het meer ging om het evangelie dan om de poëzie. Misschien kunnen we zelfs beter zeggen dat zij de boodschap aanvaardden *ondanks* de poëzie. Dit brengt mee dat in veel gevallen, niet alleen in dat van Whitman en Verhaeren, maar bijvoorbeeld ook in dat van Neruda en Mayakovski, de dichter verdween onder zijn profetenmantel. Een paar recente studies van Whitmans poëzie maken voldoende duidelijk dat dit niet bepaald een bevredigende stand van zaken is.

²³Geciteerd uit Gsteiger: *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869-1914)*, p. 159.

Ik zal nu trachten de grote lijnen van de traditie van de ‘zuivere’ poetica te schetsen op een zodanige manier dat ze niet de indruk

wekt van een betrekkelijk willekeurige verzameling op zichzelf staande trekken of eigenschappen, maar van een redelijk samenhangend complex van overtuigingen en inzichten omtrent de middelen en de doeleinden van de poëzie. Ik wil ook proberen een behoorlijk aantal citaten van dichters te geven bij wijze van illustratie en adstructie, maar u zult begrijpen dat het in de verste verte niet doenlijk is het volledige materiaal van alle relevante schrijvers op tafel te leggen. Mijn uitgangspunt is de poetica van Gerrit Kouwenaar, en bij elk punt zal ik parallelle uitspraken van een aantal Franse, Engelse, Amerikaanse of Duitse dichters geven. In de meeste gevallen zou het niet moeilijk vallen de citaten uit hun werk aan te vullen tot analoge complexen.

Allereerst is het van belang dat er iets *nieuws* wordt gemaakt. ‘Als je schrijver wil blijven, moet je maken wat er nog nooit is geweest,’ zegt Kouwenaar.²⁴ Het mag dan waar zijn dat het een eeuwenoud artistiek adagium is dat ‘onze’ tijd anders is (en dikwijls wil zijn) dan het verleden, zoals Hans Robert Jauss heeft aangetoond,²⁵ maar pas sinds Baudelaire is nieuwheid verheven tot de status van een cultus of mythe, zoals aan het eind van *Les fleurs du mal*:

Plonger au fond du gouffre. Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau*!

Ik heb u al laten horen op welke manier Kouwenaar, in toegespitste vorm, varieerde op Rimbauds beroemde eis: ‘iets *nieuws* - naar idee en naar de vorm’ want ‘dode schoonheid is in de eerste plaats dood.’²⁶ Precies zo vinden we het bij Wallace Stevens: ‘Nieuwheid (niet modieusheid) is misschien wel de hoogste waarde die men in de poëzie kan onderscheiden.’²⁷ Ezra Pound riep het zijn lezers toe op de titelpagina van een van zijn boeken: *Make it new*.²⁸ Het zal niet nodig zijn verder op dit punt te insisteren.

Hoe komt het nu dat die ‘nieuwheid’ zo nadrukkelijk geproclameerd is als een essentiële voorwaarde voor poëzie? Omdat, volgens Kouwenaar, de *raison d'être* van de poëzie, haar uiteindelijke betekenis, ligt in de poging ‘t vlies van het onmogelijke te verbreken. Ik vind dat iedere kunstenaar dat moet doen.’ Hij moet ‘sluiers van het bestaan aftrek[ken], nieuwe verbanden in de werkelijkheid aanbreng[en].’ Anders gezegd: ‘Je staat voor de osmose van eeuwigheid en tijdelijkheid. Die ervaring, daar zeg ik van: oi, oi, hier gaat het om. Die osmose wil ik laten stollen in mijn poëzie.’²⁹ Voor Kouwenaar, die zichzelf ‘een heiden’ noemt, vormt zijn poëzie de enig overgebleven mogelijkheid om het leven zin te geven; een zin te ontdekken buiten de chaos van de wereld.

²⁴In een interview met Bibeb (*Vrij Nederland* 6 juni 1964). Herdrukt in *Bibeb & VIP's*, p. 146-156. Het citaat op p. 153.

²⁵‘Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität’. In: Dez.: *Literaturgeschichte als Provokation*, p. 11-66.

²⁶*OEuvres complètes*, p. 256 vlg.

²⁷*Opus posthumous*, p. 177.

²⁸London, 1934.

²⁹Het eerste citaat is uit het Bibeb-interview (p. 155; zie noot 24), het tweede uit een interview met Ben Bos (*De nieuwe linie* 26 februari 1966).

‘t Onsterfelijke neer te zetten. Daar staat 't [...] 't Onsterfelijke tot materie teruggebracht!’ Vandaar dat ‘poëzie [...] de kern van het leven [wordt]. Ze wordt ‘steeds meer het enige dat er te doen valt.’³⁰ Dit alles komt neer op de ‘complete religie van de kunst’ - ik zou liever zeggen: ‘het beschouwen van kunst als religie’ - die volgens M.H. Abrams het wezenskenmerk is van het Franse symbolisme.³¹

Ik geloof stellig dat we hier het fundamentele verschil met de Romantiek aantreffen. Het gedicht is voor de moderne dichter niet meer het *voertuig voor zijn inzichten* in het mysterie van het leven, het is niet meer zijn *getuigenis* - het is nu geworden tot *het instrument ter verkenning van de onbekende essentie van het leven*, en het wonder waar de dichter op hoopt, is dat op de een of andere ondoorgrondelijke manier het instrument, het voltooide *gedicht, het mysterie zelf zal belichamen en tot uitdrukking brengen*. Dat is precies wat Mallarmé bedoelde met: ‘De Poëzie is de uitdrukking van de mysterieuze betekenis van het bestaan door de menselijke taal, herleid tot haar essentiële ritme. Op deze wijze verleent zij ons verblijf op aarde waarachtigheid, en zij vormt onze enige geestelijke taak.’³² Bij Auden vinden we: ‘In wezen is poëzie een bevestiging van het zijn en de belangrijkste negatieve reden om te schrijven is de angst voor het niet-zijn.’ ‘Ieder geslaagd gedicht verstrekt ons een parallel met de paradijselijke staat waarin Vrijheid en Recht, Systeem en Orde verenigd zijn, tegenstellingen zijn verzoend, en zonden vergeven. Elk goed gedicht vertegenwoordigt al bijna Utopia.’³³ Hoewel het gemakkelijk genoeg zou zijn om nog een hele reeks andere moderne dichters aan te halen, beperk ik me tot Wallace Stevens: ‘[...] het staat vast dat de ervaring van een dichter niet van lagere orde is dan de ervaring van de mysticus en we kunnen er zeker van zijn dat in het geval van dichters, de gelijken van heiligen, die ervaringen geen haar minder waard zijn dan die van de heiligen zelf.’ ‘Wanneer men het geloof in god heeft verloren, vormt de poëzie die essentie die zijn plaats inneemt als mogelijkheid tot verzoening met het leven.’³⁴

Het centrale punt is dat volgens de ‘zuivere’ poetica nu de poëzie, *het gedicht zelf* de ‘wetgever der mensheid’ is geworden, de profeet - en *niet* de persoon van de dichter. Friedrich spreekt in dit verband van ‘lege transcendentie’.³⁵ De term ‘leeg’ lijkt me echter moeilijk verdedigbaar vanuit een niet-normatief standpunt bezien. Nijhoff komt dichterbij de waarheid als hij zegt: ‘alle poëzie is een profane, wereldlijke mystiek’³⁶ en hetzelfde geldt voor Gottfried Benn, die het heeft over: ‘een nieuwe transcendentie [...] de transcendentie van de scheppingsdrift.’³⁷

³⁰De qualificatie ‘heiden’ uit het Ben Bos-interview (noot 29); het tweede citaat uit Bibeb (p. 153; zie noot 24); het derde uit *Boekje open*, p. 60; het laatste uit een interview met H.R. Heite in *Soma*, p. 30-38.

³¹‘Coleridge, Baudelaire and modernist poetics’, p. 129.

³²*Propos sur la poésie*, p. 118.

³³‘The dyer’s hand; poetry and the poetic process’, p. 262 en p. 285.

³⁴*The necessary angel*, p. 50; *Opus posthumous*, p. 158.

³⁵*Die Struktur der modernen Lyrik*, passim (zie ‘Sachregister’).

³⁶*Verzameld werk*. ii, p. 686.

³⁷‘Probleme der Lyrik’. In: B. Allemann (ed.): *Ars Poetica; Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik*. (Darmstadt, 1966). Het citaat op p. 346.

Vanuit dit gezichtspunt is een gedicht allesbehalve een esthetisch bevredigende belijdenis van menselijke emoties, inzicht of geloof, geen ‘spontaan uitstromen van machtige gevoelens’, geen ‘emotie die achteraf, in rust en kalmte, weer wordt opgeroepen.’³⁸ Integendeel, het is een onafhankelijk artefact, ‘een “ding” dat zijn eigen samenhang bezit, en dat zich heel duidelijk heeft losgemaakt van zijn maker.’ (Valéry)³⁹ Het is, zoals ik zoëven al zei, niet de *dichter* die iets uitdrukt, maar het *gedicht* zelf. ‘In het “zuivere” werk spreekt niet meer de dichter’; ‘de maker verdwijnt (een volstrekt moderne vondst) en het gedicht brengt een emotie teweeg.’ (Mallarmé)⁴⁰ ‘Poëzie is niet persoonlijk’; ‘ze scheidt een eigen werkelijkheid.’ (Stevens)⁴¹ ‘Een gedicht [...] is zijn betekenis. Men kan een gedicht een pseudo-persoon noemen. Net als een persoon is het uniek en richt het zich persoonlijk tot de lezer.’ (Auden)⁴² ‘Poëzie is niet het laten ontsnappen van emotie, maar het ontsnappen aan emotie.’ (Eliot)⁴³.

‘Kouwenaar moet zelf in zijn poëzie niet meer aanwezig zijn’; ‘De enige band met mij moet zijn dat ik 't gedicht gemaakt heb.’ (Kouwenaar)⁴⁴ De voor de hand liggende conclusie is dat de dichter zelf niet bij uitstek de geëigende persoon is om uit te leggen waar zijn gedicht over gaat. U weet allen wat Valéry hierover gezegd heeft in ‘Au sujet du *Cimetière Marin*’: ‘*er bestaat geen ware betekenis van een tekst*. Geen gezaghebbende interpretatie door de schrijver. Wát hij ook heeft *willen zeggen*, hij heeft geschreven wat hij geschreven heeft. Zodra hij gepubliceerd is, is een tekst een soort instrument waarvan een ieder zich mag bedienen naar eigen goeddunken en mogelijkheden: het is lang niet zeker dat de maker [“constructeur”] dat beter kan dan iemand anders.’⁴⁵ Dit is de houding van bijna alle moderne ‘zuivere’ dichters. Yeats is er een treffend voorbeeld van.⁴⁶ En gezien hun opvattingen over het wezen van de poëzie, zou dat ook nauwelijks anders kunnen.

Als nu dus de poëzie een eigen werkelijkheid creëert, als een gedicht een pseudo-persoon is en uniek, kan het onmogelijk een imitatie zijn van (bepaalde aspecten van) de natuur of de werkelijkheid. Kouwenaar schrijft: ‘Mijn poëzie verwijst niet naar de werkelijkheid, maar is werkelijkheid.’ ‘[...] het schrijven berust - voor mij althans - eigenlijk eerder op een gebruik maken, een uitbuiten van de spanning tussen die empirische werkelijkheid en de werkelijkheid van de taal.’⁴⁷ Het zal niet noodzakelijk zijn door te gaan over wat sinds Baudelaire een gemeenplaats van de moderne poetica is geworden: ‘De natuur is alleen maar een woordenboek,’ en: ‘wie zou aan de kunst de steriele functie durven toekennen om de natuur na te bootsen.’⁴⁸ Paul Klee bedoelde

³⁸ Wordsworth natuurlijk.

³⁹ *OEuvres*. i, p. 1491.

⁴⁰ *OEuvres complètes*, p. 366; *Propos sur la poésie*, p. 136.

⁴¹ *Opus posthumous*, p. 159; *The necessary angel*, p. 79.

⁴² *The dyer's hand and other essays*, p. 68.

⁴³ *The sacred wood*, p. 58.

⁴⁴ In het Ben Bos-interview (zie noot 29) en het Heite-interview (zie noot 30).

⁴⁵ *OEuvres*. i, p. 1507.

⁴⁶ Kermode: *Romantic image*, p. 69. Ook: Stead: *The new poetic*, p. 110 (over Eliot).

⁴⁷ In een interview met D.F. van de Pol (*Het vaderland* 28 januari 1967) en het Heite-interview (zie noot 30).

⁴⁸ *OEuvres*, p. 769, p. 906.

hetzelfde toen hij schreef: ‘Kunst geeft niet het zichtbare weer, maar maakt zichtbaar.’⁴⁹

Het is volkomen in overeenstemming met dit standpunt dat het gedicht is dat zijn levensloop begint in de dichter, en niet andersom: ‘als een donker embryo’ (Eliot)⁵⁰; ‘een vage, creatief werkende kiem, een psychische materie.’ (Gottfried Benn)⁵¹. Misschien nog eerder als een embryonale beweging, als ‘een lege ritmische vorm.’ (Valéry)⁵². En de taak van de dichter is ‘een uiterst gevoelig medium te zijn waarin het voor bijzondere, of zeer uiteenlopende, gevoelens mogelijk is nieuwe combinaties aan te gaan.’ (Eliot)⁵³. Dit nu kan alleen bereikt worden als de dichter een ervaren vakman is, een subtiele, koele ‘constructeur’. ‘Enthousiasme is niet de zielsgesteldheid van een schrijver,’ merkt Valéry op,⁵⁴ en Baudelaire was zich bewust dat ‘Alles wat mooi is en edel voortkomt uit toeleg en berekening.’⁵⁵ Mallarmé was van mening dat ‘Het toeval geen versregel oplevert’ en met onmiskenbare trots schrijft hij aan een vriend: ‘Ik bezweer je dat er geen woord in staat dat me niet verscheidene uren zoeken heeft gekost.’⁵⁶ Nogmaals Valéry: “‘Volmaaktheid’ is *werken*.”⁵⁷ Stevens schrijft: ‘De dichter doet zijn werk door zijn geest in te spannen’; ‘Poëzie is de kunst van een geleerde.’⁵⁸ Kouwenaar, Nijhoff en Benn vervatten het allen in vrijwel dezelfde bewoordingen: ‘Ontstaan doet een gedicht maar zelden - een gedicht wordt gemaakt.’⁵⁹

Ik ben me ervan bewust dat er in deze uitspraken toch een zekere weifeling te bespeuren is tussen de opvatting van het kunstwerk als een organisme en die van het kunstwerk als een voorwerp dat door een ingenieur is geconstrueerd. Dat is vrees ik een onvermijdelijke zaak, gezien het paradoxale karakter van het gedicht: enerzijds is het een artefact, anderzijds een pseudo-persoon die het levensmysterie uitdrukt. In Valéry's definitie van de dichter wordt dezelfde paradox onder woorden gebracht: ‘een koele geleerde, haast een algebraïcus, die in dienst staat van een subtiele dromer.’⁶⁰

Hoe dan ook, taal, woorden, vormen het enige materiaal dat de dichter ten dienste staat om het wonder te laten gebeuren. ‘Maar Degas, het is niet met ideeën dat men verzen maakt maar met woorden,’ was het vinnige antwoord dat Mallarmé de arme schilder gaf.⁶¹ En Kouwenaar zegt: ‘[Poëzie] is niet een in elkaar gedraaid gedachtetje.’ ‘Ik wil de taal als materiaal gebruiken en niet als hulpmiddel.’⁶² Voor de helderste uiteenzetting van dit standpunt moeten we alweer bij Valéry zijn:

⁴⁹In Hess (ed.): *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, p. 82.

⁵⁰Geciteerd door Stead: *The new poetic*, p. 135.

⁵¹‘Probleme der Lyrik’, p. 350 (zie noot 37).

⁵²*OEuvres*, i, p. 1503.

⁵³‘Tradition and the individual talent’ In: *Selected essays*, p. 18.

⁵⁴*OEuvres*, i, p. 1205.

⁵⁵*OEuvres*, p. 903.

⁵⁶*Propos sur la poésie*, p. 75. H. Mondor: *Vie de Mallarmé*, p. 104.

⁵⁷*OEuvres*, ii, p. 553.

⁵⁸*The necessary angel*, p. 165, p. 61.

⁵⁹‘Probleme der Lyrik’. In: W. Höllerer (ed.): *Theorie der modernen Lyrik; Dokumente zur Poetik*, i, p. 197.

⁶⁰*OEuvres*, i, p. 1786.

⁶¹*OEuvres*, i, p. 784.

⁶²In het Bibeb-interview (zie noot 24).

Poésie

Je cherche un mot (*dit le poète*)
 un mot qui soit
 féminin,
 de deux syllabes,
 contenant P ou F,
 terminé par une muette,
 et synonyme de brisure, désagrégation;
 et pas savant, pas rare.
 Six conditions - au moins!⁶³

⁶³ *OEuvres*. ii, p. 676.

Uit mijn eigen ervaring met de manuscripten van Leopold kan ik bevestigen dat dit een exacte beschrijving is van de manier waarop een modern dichter te werk gaat, zoals ook L.J. Austin dat voor Valéry zelf heeft aangetoond.⁶⁴

Om tot Kouwenaar terug te keren: 'Ik denk dat je voornamelijk de taal van zichzelf bewust maakt [...] De werkelijkheid gebeurt, het leven gebeurt, en om zo af en toe ook eens de taal te laten gebeuren, dat is het eigenlijk waar het steeds meer om gaat.'⁶⁵ Ook Mallarmé heeft het over 'Het initiatief aan de woorden overlaten.'⁶⁶ Een dergelijke opvatting: dat de taal zelf het initiatief overneemt, is zeer overtuigend door Auden geformuleerd: 'Naarmate de compositie van een vers vordert, begint het meer en meer zichzelf te besturen. Het tijdelijk bewind van de dichter wordt steeds zwakker en in de laatste fase lijkt hij op een volksvertegenwoordiger in een democratie, wiens functie het is de eisen uit te voeren van het gedicht, dat intussen heel goed weet wat het wil worden. Bij de voltooiing bestuurt het gedicht zichzelf van binnen uit en wordt de dichter ontslagen en weer naar zijn privé-leven teruggestuurd.'⁶⁷ Dat is precies wat Nijhoff bedoelde toen hij het had over 'de vorm die creatief [moet] zijn': de taal brengt gedichten voort, en de dichter moet leren luisteren naar 'wat het bloeivermogen van woord en syntaxis vermag'. 'De dichter heeft iets teweeggebracht dat zijn grenzen overschrijdt.'⁶⁸

⁶⁴ Austin: 'Paul Valéry compose le Cimetière Marin'.

⁶⁵ Het Heite-interview (zie noot 30).

⁶⁶ *OEuvres complètes*, p. 366.

⁶⁷ 'The dyer's hand; poetry and the poetic process', p. 281.

⁶⁸ *Verzameld werk*. ii, p. 340, p. 303, p. 667.

Het vereiste resultaat kan echter alleen bereikt worden door beheersing: 'de essentie is [...] kaal, onversierd en ongedramati - seerd', schrijft Kouwenaar. Waar hij behoefte aan heeft, is 'een sterke versobering, een afzweren van spectaculaire effecten.'⁶⁹ Dit is iets waar alle 'zuivere' dichters de nadruk op leggen, zoals bijvoorbeeld Yeats toen hij zich ontdoed van zijn mantel, 'Covered with embroideries / Out of old mythologies / From heel to throat' omdat 'There's more enterprise in walking naked.'⁷⁰

⁶⁹ In een interview met J. Harten (*Het Parool 'PS'* 18 december 1965) en uit G. Kouwenaar: 'O bloedende os van mijn verbeelding', p. 232-238.

⁷⁰ 'A coat'. In: *Collected poems*, p. 142.

⁷¹ *Verzameld werk*. ii, p. 1166.

Het gaat om helderheid, om 'heldere, doorschonen oppervlakte' in de woorden van Nijhoff,⁷¹ 'raadsels van kristal' in die van

Valéry.⁷² Maar dit heeft niets te maken met simpelheid. Integendeel. Uit wat ik eerder gezegd heb kan men maar één conclusie trekken: de moderne poëzie móet wel uiterst gecompliceerd zijn om ‘het onsterfelijke’ te laten spreken vanuit ‘het werkzame wit’ tussen de woorden (Kouwenaar).⁷³ Het is de ‘veel-betekenende stilte’ van Mallarmé.⁷⁴ Hij en Baudelaire stelden er zelfs een zekere eer in om duister te zijn. ‘The poem must resist the intelligence / Almost succesfully’, zegt Wallace Stevens.⁷⁵ Dat móet het, en het kàn ook niet anders.

Het past meen ik volledig in deze kijk op de functie van de dichtkunst dat de reflectie op de mogelijkheden en de beperkingen van het werk van de dichter en van zijn producten om zo te zeggen naar binnen slaat, en dat de poëzie tot haar eigen object wordt. Ik zei al dat de moderne dichter geobsedeerd is door het schrijfproces, door de mogelijkheden en beperkingen van zijn gedichten. Soms is hij dat heel expliciet:

Words move, music moves
 Only in time; but that which is only living
 Can only die. Words, after speech, reach
 Into the silence. Only by the form, the pattern,
 Can words or music reach
 The stillness, as a Chinese jar still
 Moves perpetually in its stillness.⁷⁶

⁷² *OEuvres*. i, p. 646.

⁷³ *Data/decors*, p. 36.

⁷⁴ *Propos sur la poésie*, p. 164.

⁷⁵ ‘Man carving things’. In: *Collected poems*, p. 350. Ook *Opus posthumous*, p. 171.

⁷⁶ T.S. Eliot, ‘Burnt Norton v’. In: *The complete poems and plays*, p. 175.

Op andere ogenblikken is de poëtische argumentatie op subtiële wijze impliciet aanwezig, ingeweven in een schijnbaar andersgericht gedicht. Leopold bijvoorbeeld heeft het over een ‘klein trilkristal’ waarin de wereld weerspiegeld wordt: een regendruppel, maar tegelijkertijd het gedicht. Waar het om gaat is dat de regendruppel niet een metafoer is voor het gedicht of andersom (het ‘trilkristal’ is natuurlijk hun gemeenschappelijke metafoer), maar dat de twee elementen dezelfde status bezitten en geëvoceerd worden door een gemeenschappelijke metaforische en ritmische structuur.⁷⁷

Gerrit Achterberg, tijdgenoot van Auden, stelt het gedicht en de geliefde expliciet aan elkaar gelijk in zijn ‘Jacht op de vonk der verzen en een vrouw; / eenzelfde wezen, dat, de horizonnen trouw, / ontwijkt, ontwijkt [...]’.⁷⁸

Het gevoel van frustratie, voortvloeiend uit het onvermogen een metafysisch dak boven zijn hoofd te ontwaren, uit het besef van de zinloosheid van de wereld om hem heen, en uit de noodzaak om zelf een poëtische of poëtische metafysica te scheppen, is een vrij algemeen aspect van het werk van de moderne dichter.

⁷⁷ J.H. Leopold, ‘Regen’. In: *[Verzameld werk. i:] Verzen; fragmenten*. Zie Sötemann: ‘J.H. Leopolds “Regen”’; analyse en interpretatie van een gesloten symbolisch gedicht’.

⁷⁸ Achterberg: ‘Kwatrijnen’ 16. In: *Verzamelde gedichten*, p. 241.

Sommigen, zoals Yeats in Groot-Brittannië en A. Roland Holst in Nederland, hebben in zekere zin getracht het probleem te ontwijken door een particuliere mythologie op te bouwen, maar in de grond van de zaak wisten ze heel goed dat die in wezen niet levensvatbaar was. Yeats' 'The Circus Animals' Desertion' is daarvan een afdoende illustratie. Daarin wordt de dichter ten langen leste naar 'de smerige voddenwinkel van zijn hart' verwezen.⁷⁹ De meeste dichters klampen zich echter vast aan een metafysische rechtvaardiging van de artistieke scheppingsdaad ten overstaan van een zinloze wereld, hoewel ze in het diepst van hun hart wisten dat 'het verzwegen gedicht in het wit' een hersenschim was.⁸⁰ Het lijkt me een betrekkelijk recente ontwikkeling dat expliciete reacties op deze uiteindelijke frustratie naar het centrum van de moderne poëzie zijn opgerukt. Weliswaar kennen we een onomwonden ironische houding al sinds Jules Laforgue. Maar er is ook nog de wending naar een dichterlijke 'mystiek' van het concrete toen Mallarmé's 'witte bladzij' totaal vervluchtigd was. En dit mag toch wel een typisch twintigste-eeuwse ontwikkeling genoemd worden. 'Wat ik met mijn poëzie wil, is stof maken', zegt Kouwenaar, maar hij voegt eraan toe: 'De, zeg maar: mooie, tragiek van de dichter is, dat bv. het woord "tafel" niet van hout is. Ja, je zou met een gedicht geen ruit kunnen ingooien.' Met andere woorden, 'het is eigenlijk een hopeloze zaak [...] En geen dichter die het zal lukken [...] Iets dat zich staande houdt op de rand van het verliezen, ik denk dat dat poëzie is.'⁸¹ Andermaal een paradoxale en fundamenteel ironische situatie. De laatste consequentie van dit inzicht is dat de fundamentele onzekerheid over het vermogen van wat hij noemt 'de leugenachtige en dubbelzinnige taal als creatief instrument' in het gedicht zelf doorsijpelt.⁸² Eliot is een van de dichters die dat verwoord hebben:

Words strain
 Crack and sometimes break, under the burden,
 Under the tension, slip, slide, perish,
 Decay with imprecision, will not stay in place,
 Will not stay still. Shrieking voices
 Scolding, mocking or merely chattering,
 Always assail them. The Word in the desert
 Is most attacked by voices of temptation,
 The crying shadow of the funeral dance,
 The loud lament of the disconsolate chimera.⁸³

⁷⁹ *Collected poems*, p. 391 vlg.

⁸⁰ Mallarmé: *OEuvres complètes*, p. 367.

⁸¹ Heite-interview (zie noot 30).

⁸² 'O bloedende os van mijn verbeelding', p. 235 vlg. (zie noot 69).

⁸³ 'Burnt Norton v'. In: *The complete poems and plays*, p. 175.

We zullen moeten afwachten of het allemaal in zelfvernietiging eindigt, in berusting of scepticisme, of dat er een nieuwe ervaring in een andere richting komt.

De tweede traditie zal veel minder tijd in beslag nemen, omdat ze een aantal punten met de eerste gemeen heeft, en het niet nodig zal zijn die opnieuw te adstrueren door een overvloed van citaten uit ‘onzuivere’ dichters; die hebben zich trouwens in veel mindere mate uitgelaten over poetische problemen. En dan is er nog een ander uitgesproken verschil tussen de ‘zuivere’ en ‘onzuivere’ traditie: van de laatste groep dichters zou vrijwel niemand het in zijn hoofd halen om te ontkennen dat Whitman zijn dichterlijke voorvader is. Integendeel, ze beroepen zich haast allemaal op hem als hun stamvader - vanaf de Expressionisten en verscheidene vroeg-twintigste-eeuwse Franse dichters tot en met Neruda en Sybren Polet. De enige uitzondering is natuurlijk Verhaeren, die gedurende het grootste gedeelte van zijn leven het werk van Whitman niet gekend heeft.

Door hen wordt de eis van nieuwigheid met evenveel nadruk gesteld als door de ‘zuivere’ dichters. Het voorwoord bij de uitgave-1855 van Whitmans *Leaves of grass* staat er vol van: ‘niets is mooier dan stilzwijgende uitdaging die uitgaat van de nieuwe vormen [...] De zuiverste uitdrukking is er een die geen gebied vindt dat hem waardig is en er daarom zelf een schept.’⁸⁴ Ook Émile Verhaeren heeft zich daarover bijzonder duidelijk uitgelaten in woorden die wel een weerklank lijken van Baudelaire: ‘Partez, les bras tendus vers n'importe où.’⁸⁵ En bij Mayakovski lezen we: ‘Nieuwigheid is voor een poëtisch produkt een onvoorwaardelijke eis.’⁸⁶

Voor Whitman, evengoed als voor de ‘zuivere’ dichters, is de kunst, de poëzie, het belangrijkste op aarde. ‘Mijn levenswerk is het maken van gedichten’, zei hij tegen Emerson.⁸⁷ Verhaeren stelt het nog sterker: ‘Er blijft immers op aarde niets anders over dan de kunst.’⁸⁸ Mèt de ‘zuivere’ dichters proclameert Whitman de godsdienstige, de metafysische status van zijn werk: ‘De priester vertrekt, de goddelijke literator verschijnt’,⁸⁹ en voor de Duitse expressionisten was volgens Ulrich Weisstein ‘De kunst [...] niet een surrogaat voor godsdienst; maar de godsdienst zelf.’⁹⁰

De taal staat even centraal: ‘Het maken van een volmaakte compositie in woorden is meer dan het maken van het beste bouwwerk of de beste machine, het beste beeld of schilderij. De glorie van de grootste meesters zal zijn dat zij volmaakte woordcomposities scheppen.’ ‘Een volmaakt gebruiker van woorden hanteert voorwerpen’,⁹¹ en de dichter moet niet de natuur nabootsen: ‘de dichter projecteert [de natuurgegevens], hun analoga, in de literatuur en de kunst door eigenaardige verschuivingen, op onrechtstreekse wijze. (En [hij doet] geen zinloze pogingen om de stoffelijke schepping te herhalen door het fotografisch vastleggen

⁸⁴ Whitman: *Complete poetry and selected prose and letters*, p. 578.

⁸⁵ ‘La joie’. In: *Œuvres* [i:] *Les campagnes hallucinées* [...], p. 285-289.

⁸⁶ *Wie macht man Verse?*, p. 42.

⁸⁷ Geciteerd door Murphy in de ‘Introduction’ bij ‘Three modern views’. In: F. Murphy (ed.): *Walt Whitman; a critical anthology*, p. 259.

⁸⁸ ‘Aux moines’. In: *Poèmes: Les bords de la route; les Flamandes; les moines*, p. 270-272.

⁸⁹ *Complete poetry*, p. 661.

⁹⁰ ‘Expressionism: style or “Weltanschauung”?’ In: U. Weisstein (ed.): *Expressionism as an international literary phenomenon*, p. 33.

⁹¹ ‘An American primer’. In: *Walt Whitman; a critical anthology*, p. 76, p. 70.

van het exacte contereitsel met vergankelijke geestelijke middelen).⁹² Dit klinkt waarachtig als een mixtum compositum van Baudelaire en Mallarmé. De noodzakelijke soberheid, de kaalheid van het gedicht aan de ene kant, zo goed als zijn onvermijdelijke complexiteit anderzijds, worden door Whitman als volgt uiteengezet: ‘De kunst van de kunst, de glorie van het uitdrukkingsvermogen, en de straling van het zonlicht der letteren, bestaat uit eenvoud. Niets gaat boven de eenvoud - niets kan de overdaad compenseren of het gebrek aan precisie’; ‘de versieringen van het werk mogen nooit extravagant zijn.’ En: ‘Het leesproces is niet een vorm van doezelen, maar in de hoogste zin een atletische oefening, de hoogste inspanning van een turner [...] waarbij de tekst voor de wenken zorgt, voor de clou, het uitgangspunt, of het kader.’⁹³ Men vindt ‘poetische’ gedichten bij Whitman, zoals ‘Crossing Brooklyn ferry’, er zijn ook sterk symbolische, waar ‘When lilacs last in the dooryard bloom’d’ een goed voorbeeld van is. Zelfs vinden we bij Whitman een uitspraak als: ‘Dat probleem van de taal interesseert me werkelijk uitermate: ik kan het nooit helemaal van me afzetten. Soms denk ik wel eens dat de Leaves alleen maar een taalexperiment is.’⁹⁴ Op grond van deze opmerkingen had Ezra Pound ongetwijfeld gelijk toen hij zei: ‘Ik denk dat we niet genoeg aandacht hebben besteed aan het zeer bewuste kunstenaarschap van de man [...]’⁹⁵.

Maar met deze citaten - die bij elkaar genomen een indrukwekkende parallel met de ‘zuivere’ dichtkunst lijken op te leveren - heb ik u geconfronteerd met een eenzijdige, om niet te zeggen: scheefgetrokken kijk op Whitmans poëzieopvatting, en in het bijzonder van zijn kijk op de dichter zelf. Bepaalde citaten moesten rigoureus ingekort worden om het effect te bereiken dat ik nastreefde, en bepaalde woorden moesten enigszins worden verdoezeld. Daar komt bij dat een aantal van Whitmans opmerkingen niet erg overtuigend worden gestaafd door de praktijk van zijn dichterschap, en het is duidelijk dat het allesoverheersende bewustzijn van eigen doen en laten, de frustrerende voortdurende gepreoccupeerdheid van de geraffineerde ‘constructeur’ door de problemen van de taal en de magie van het gedicht zelf, vrijwel ontbreekt in zijn conceptie van het dichterschap.

Het wezenlijke verschil is echter dat Whitman gefascineerd is door de *rol* van de beelden-scheppende *persoon van de dichter* en van zijn directe sociale functie, en onder dit gezichtspunt is de poëzie eerder een middel tot een doel dan een doel op zichzelf. ‘Hij is een ziener - hij is een zelfstandige persoonlijkheid - hij is zichzelf genoeg - de anderen zijn niet minder dan hij, alleen ziet hij het, en zij niet. [...] zij verwachten dat hij hun het pad zal

⁹² ‘Democratie vistas’. In: *Complete poetry*, p. 715.

⁹³ ‘Preface’, 1855. In: *Complete poetry*, p. 577, p. 581; ‘Democratic vistas’. *ibidem*, p. 720 vlg.

⁹⁴ Geciteerd door Feidelson, p. 20 (zie noot 19).

⁹⁵ ‘What I feel about Walt Whitman’. In: Murphy (ed.): *Walt Whitman; a critical anthology*, p. 185.

wijzen tussen de werkelijkheid en hun zielen.’ ‘De nieuwe theorie van de literaire schepping’ waarover hij spreekt, ‘is de enige weg die *deze* [de Verenigde] *Staten* kunnen volgen.’ (cursivering van mij) ‘Wat we aan dit alles, aan deze beklagenswaardige omstandigheden moeten doen, zodat we hun de regenererende ademtocht van het gezonde en heldhaftige leven kunnen inblazen, is naar mijn vaste overtuiging het stichten van een nieuwe literatuur [...] die ten grondslag zal liggen aan het leven: religieus van aard, en in overeenstemming met de [huidige] wetenschap [...] die de mensen onderwijst en oefent - en die, misschien wel als kostelijkst resultaat, de volledige emancipatie van de vrouw zal bewerkstelligen [...] om op die manier de Verenigde Staten te verzekeren van een sterk en lieflijk Vrouwelijk Ras, een ras van volmaakte Moeders.’ ‘Ik heb *Leaves of grass* ook de wereld ingezonden om in de harten van mannen en vrouwen, jong en oud, eindeloze stromen van levende kloppende liefde en vriendschap te laten vloeien, rechtstreeks van hen naar mij, voor nu en voor altijd.’ ‘*Leaves of grass* is ongetwijfeld [...] in hoofdzaak een uitstorting geweest van mijn eigen emotionele en persoonlijke aard - een poging om [...] *een Persoon*, een menselijk wezen [...] vrij, volledig en waarachtig te boekstaven.’⁹⁶ Dàt is het waartoe Whitman zijn ‘beeldenscheppend vermogen’ heeft aangewend.

⁹⁶ *Complete poetry*, p. 574, p. 720, p. 668, p. 734, p. 873, p. 715.

En dat is naar mijn mening een puur-romantische conceptie van de aard van de poëzie en de taak van de dichter. Maar men moet wel bedenken dat Whitman natuurlijk belangrijke nieuwe elementen heeft ingevoerd: zijn radicale afzwering van het metrum, zijn geobsedeerdheid door de moderne verstedelijkte wereld, het doordringende, luidruchtige Utopisme, het glorifiëren van energie en gezondheid. Ik geloof echter niet dat dit *essentiële* zaken zijn van poeticaal gezichtspunt. De kern van de zaak is, dat de nadruk ligt op de relatie dichter-lezer, op de sociale functie van de poëzie. Het gedicht blijft voor hem een voertuig van emoties, inzichten, geloof. De dichter dient zichzelf aan als profeet, en het beeldend vermogen is daaraan dienstbaar gemaakt, ook al is het onontbeerlijk om het doel te bereiken. Ik hoef niet nog eens te zeggen dat deze poetica fundamenteel verschilt van die van de ‘zuivere’ dichters.

Het geval-Verhaeren ligt anders, tenminste tot op zekere hoogte. Hij is een tijdlang symbolist geweest. Maar de richting die hij daarna insloeg, valt grotendeels samen met die van Whitman. Het deel van zijn werk dat zo'n grote indruk maakte in Duitsland en in Vlaanderen, was de poëzie waarin hij blijk gaf eenzelfde soort ‘paroxistische geest’ te bezitten, zich opwierp als aanbidder van de levenskracht en van de moderne wereld met zijn: ‘Kracht is

heilig'; als de man die 'de ware dichter' karakteriseert als 'iemand die terzelfdertijd zichzelf en de wereld uitdrukt', wederom een naïef aandoende figuur vergeleken met de sophistication van de 'zuivere' dichters.⁹⁷ Het is veelzeggend dat Enid Starkie hem 'een heilzame invloed' toeschrijft, en Mansell Jones heeft hem terecht tot de Romantici gerekend - al is hij dan niet 'de laatste' gebleken.⁹⁸ De invloed van zowel Whitman als Verhaeren op 'primitieve', 'activistische' of 'communionistische' expressionisten in Duitsland, Vlaanderen en Nederland, en tot op zekere hoogte ook op een aantal Franse dichters, was voornamelijk negatief, omdat dezen in de voetsporen van de *profeten* liepen - 'ronddwalend in de mist en halve waarheden uitroepend met stemmen als grote trompetten', zoals het meedogenloze commentaar van Amy Lowell luidt.⁹⁹ In poetica als zodanig waren ze nauwelijks geïnteresseerd.

Maar er zijn ook serieuze dichters die een van hen of beiden als hun voorvader beschouwden: Claudel bijvoorbeeld, en Apollinaire, die Whitman samen met Poe een groot pionier van de poëzie noemde.¹⁰⁰ Dan zijn er Pablo Neruda en Mayakovski, en op dit ogenblik Sybren Polet in Nederland. Deze dichters hechten weliswaar groot belang aan de sociale functie van de poëzie: 'Poëzie begint pas daar, waar een strekking aanwezig is'; 'Het gaat om de *sociale taak*.' (Mayakovski)¹⁰¹. Polet meent 'dat je met de stok van de literatuur *wel* een buitenliteraire hond kunt slaan.'¹⁰² Maar toch zijn ze sterk beïnvloed door overtuigingen zoals men die in de 'zuivere' poetica vindt. Men hoeft alleen maar Mayakovski's *Wie macht man Verse?* in zijn geheel te lezen om dat te zien. Hetzelfde geldt voor de manier waarop Polet poetische problemen behandelt. Desondanks is bij deze 'onzuivere' dichters van onze tijd het Romantische grondbeginsel onmiskenbaar aanwezig.

Een zeer boeiend geval vormt de Antwerpse 'anti-Verhaeren' Paul van Ostaijen, die zijn loopbaan begon als romantisch communionistisch expressionist, maar die later dit soort poëzie veroordeelde als 'buiten-lyriese hogeborst-zetterij',¹⁰³ en bekeerd werd tot de 'zuivere' traditie van wat hij objectief of organisch expressionisme noemde. In die tijd definieerde hij poëzie in een aforisme dat de 'zuivere' opvatting heel adequaat karakteriseert als 'een in het metafysische geankerd spel met woorden.'¹⁰⁴

Per slot van rekening ben ik geneigd mijn zogenaamde 'tweede traditie' te beschouwen als dat wat is overgebleven van de woeste stroom der Romantiek nadat het meeste water was weggevoerd en de diepe wateren van de 'zuivere' poëzie was gaan vormen.

⁹⁷Mansell Jones: *Emile Verhaeren; a study in the development of his art and ideas*, p. 226, p. 224, p. 59.

⁹⁸E. Starkie: *Les sources du lyrisme dans la poésie d'Emile Verhaeren*, p. 315; Mansell Jones: *Emile Verhaeren*, p. 201.

⁹⁹Deze karakterisering wordt eigenlijk toegepast op Whitman, in Murphy (ed.): *Walt Whitman; a critical anthology*, p. 210.

¹⁰⁰In *L'Esprit nouveau et les poètes*. Duitse vertaling in *Ars Poetica*, p. 76-87 (noot 37).

¹⁰¹*Wie macht man Verse?* p. 43 vlg. (zie noot 86).

¹⁰²*Literatuur als werkelijkheid; maar welke?*, p. 36.

¹⁰³'Wies Moens en ik'. In: *Verzameld werk; proza*. ii, p. 330.

¹⁰⁴In: *Verzameld werk; proza*. ii, p. 338. Zijn uiteindelijke opvattingen over de kwestie zijn te vinden in 'Gebruiksaanwijzing der lyriek' (1927), een essay dat de 'zuivere' poetica volledig bevat en bevestigt (ibidem, p. 369-380).