

‘Poetica en literatuurgeschiedschrijving’

W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn

bron

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

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/akke002poet01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn



Poetica en literatuurgeschiedschrijving*

W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn

1 Inleiding

De literatuurgeschiedschrijving staat volop in de belangstelling van de neerlandistiek. Weliswaar eindigde E.K. Grootes nog niet zolang geleden zijn belangrijke artikel over 'De paradoxen van de literatuurgeschiedschrijving' enigszins in mineur door te stellen: 'Het zal duidelijk zijn dat de theorie inderdaad geen recepten verschaft voor het schrijven van bijvoorbeeld een overzicht van een literaire periode. De literatuurhistoricus die zich daartoe zet, blijft veroordeeld tot het leveren van een onbevredigend compromis.' (Grootes 1989, p. 261) Maar toch lijkt het tij langzamerhand te keren: het besef groeit dat reflectie op de problematiek van de literatuurgeschiedschrijving niet kan blijven steken in een analyse van de fouten van bestaande werken. Er zijn tal van initiatieven om een constructieve bijdrage te leveren aan de discussie over literatuurgeschiedschrijving. Zo bestaan er concrete plannen om een Nederlandse variant samen te stellen van het lijvige boek van Dennis Hollier: *A new history of modern French literature*: de literatuurgeschiedenis opgedeeld in honderden kleine verhaaltjes, door verschillende auteurs geschreven, hetgeen hopelijk ook voor Nederland een fascinerend multiperspectief zal bieden. Sinds 1990 tenslotte ligt er de tot dusver meest tastbare en constructieve reactie op de impasse van de literatuurgeschiedschrijving: de *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur; 1885-1985* van Ton Anbeek.

De tendens lijkt dat men zich opmaakt om aan het werk te gaan, geleid door de narratieve geschiedschrijving en bewust van de theoretische en praktische problemen. Want de historici - zie bijvoorbeeld het beroep dat Anbeek doet op Ankersmit - hebben een denkkader aangeboden waarin het ook voor de literatuurgeschiedschrijver vruchtbaar werken is. De literatuurhistoricus realiseert zich dat hij het verleden niet reconstrueert op zoek naar 'wie es eigentlich gewesen', maar dat hij de geschiedenis beschrijft 'wie ich es sehe'. Hij komt tot een constructie van het verleden, om te refereren aan de titel van de inleiding van een andere historicus, Lorenz, die overigens het narratieve kader wel weer op goede gronden kritiseert. De verstandige geschiedschrijver zal bij het vertellen van zijn verhaal toch een beroep doen op de aannemelijkheid van zijn beweringen, met andere woorden zijn handelen onder een 'argumentatiedwang' blijven stellen (Lorenz 1987, p. 288), bijvoorbeeld door zijn (re)constructie te ondersteunen met inzichten van de (recente) secundaire literatuur en door te beseffen dat de 'verhalen over het verleden [...] onontkoombaar in de nog te maken geschiedenis van het heden "verstrikt" [blijven]' (Lorenz 1987, p. 281).

Helemaal van nul hoeft men niet te starten, want er zijn inderdaad de afgelopen decennia heel wat (deel)studies verschenen die als bouwstof kunnen dienen. Daaronder bevinden zich artikelen en monografieën die literatuuropvattingen bestude-

* De basis voor dit artikel vormen de lezingen die wij hebben gehouden op het 41e Filologencongres in Tilburg. De beide lezingen zullen eveneens afzonderlijk verschijnen.

ren, zoals *Vorm of vent* en *Beperkingen* van Oversteegen, verschillende artikelen van Sötemann, in 1985 gebundeld in *Over poetica en poëzie*, de dissertatie van Van den Akker en Bekkerings boek over Vestdijk. Dit poeticaonderzoek vertoont allerlei aanknopingspunten met de literair-historische problematiek en heeft zijn uitwerking op (het denken over) literatuurgeschiedschrijving dan ook niet gemist. Wie het boek van Anbeek leest, ziet hoe groot de invloed is van de studies naar literatuuropvattingen. In dit verband kan ook worden gewezen op *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis* dat zich nadrukkelijk als een literatuurgeschiedschrijving op basis van poetica presenteert, ook al wordt daar, zoals de 'Verantwoording' meldt, dit uitgangspunt niet overal 'even rigide in acht genomen'.

De oraties die drie hoogleraren vrij kort na elkaar hielden, komen evenmin uit de lucht vallen. Goedegebuure met zijn *Romantische tradities in literatuur en literatuurwetenschap*, Dorleijn met *Terug naar de auteur* en Van den Akker met *De zanger zonder weerga* blijken zich ervan bewust te zijn in de traditie van het poeticaonderzoek te werken. Toch geven alledrie - de een meer dan de ander - uiting aan een gevoel van onbehagen met het vigerende model. Dorleijn en Goedegebuure vragen nadrukkelijk aandacht voor bestudering van literatuuropvattingen in een ruimere context, en Van den Akker houdt een pleidooi voor de bestudering van de tekstkenmerken in een comparatistisch perspectief, een geluid dat ook Anbeek in zijn recente literatuurgeschiedenis laat klinken.

Wat is de aard van het poeticaonderzoek nu eigenlijk? Duidelijk is dat het het meest geprofileerd gestalte heeft gekregen in het werk van de 'Utrechtse' school onder leiding van A.L. Sötemann. Sötemann heeft in een reeks artikelen poeticale tradities onderscheiden, hetgeen resulteerde in het 'verzuilde' poeticamodel. Er bestaan vier zuilen, vier poeticale tradities: de mimetische, de pragmatische, de expressieve en de autonomistische. Deze vier poetica's bevinden zich op diachroon niveau en dienen onderscheiden te worden van de synchrone conventiesystemen, de periodegebonden regels die de tekstkenmerken bepalen. Poeticaal gezien bestaat er overeenkomst tussen Leopold en Kouwenaar (zij bevinden zich in de autonomistische zuil), maar hun gedichten lijken niet op elkaar omdat deze periodegebonden kenmerken bevatten. Leopold lijkt in dit opzicht weer meer op Gorter, en Kouwenaar op Polet, die weer in een andere poeticale zuil zitten (autonomistisch versus expressief). (Zie verder Sötemann 1985 en Van den Akker 1985.)

Zoals gezegd speelt het Utrechtse model een rol in de literatuurgeschiedschrijving. Wie het poeticamodel voor literair-historische doelen wil inzetten, wordt echter met problemen geconfronteerd. In deze bijdrage willen wij enkele ervan bespreken. Aan de hand van een concrete casus ('Vier autonomisten') proberen wij te laten zien dat het poeticamodel, wanneer het als louter classificatiemiddel wordt ingezet, tot teleurstellende resultaten kan leiden. Hetzelfde blijkt in de beschrijving van een tweede concreet geval ('Nijhoff en Du Perron') maar hier doen we een poging verder te gaan door te laten zien dat een benadering vanuit verschillende perspectieven een bevredigender beeld oplevert. Tenslotte zetten we onze conclusies nog eens op een rij. Een ervan zal zijn dat literatuurgeschiedschrijving multiperspectivisch kan worden opgevat - niet in de zin dat er meer literatuurgeschiedenissen naast elkaar kunnen bestaan, of dat er binnen een boek een honderdtal auteurs ieder een facet van de geschiedenis inkleurt, maar doordat dezelfde geschiedschrijvers in hetzelfde werk

meer perspectieven kiezen, zoals een poeticaal, een literair-sociaal, een tekstgericht en een ideologisch-historisch

perspectief. Zo'n polyperspectivische benadering kent vanzelfsprekend talloze theoretische en praktische problemen en kan licht uitgroeien tot een veelkoppig monster dat de lezer versteend in verwarde verbijstering achterlaat. Een van de meest concrete moeilijkheden is misschien wel het typografisch probleem. Hoe dient dit veelkantige verhaal gepresenteerd te worden? In de slotparagraaf proberen we daar een antwoord op te geven.

2 Problemen met poetica

Een van de bezwaren die men tegen het poeticaonderzoek kan inbrengen treft het model zèlf maar zijdelings, maar heeft betrekking op de wijze waarop het wordt toegepast. Soms lijkt het poeticaonderzoek eruit te bestaan maar weer eens een auteur pakken en te laten zien dat hij of zij in een van de onderscheiden poetical tradities staat. Met het model in de hand zoekt men in de poetica van een auteur naar kenmerkend geachte eigenschappen en na de inventarisatie komt men tot de wat globale etikettering: de bestudeerde auteur is autonomistisch of expressief of iets ertussenin. Zie bijvoorbeeld Odile Heynders' conclusie over Achterberg: 'hoewel we in eerste instantie denken met een autonomistische poetica te maken te hebben, blijkt bij nadere lezing en interpretatie dat er ook aspecten van een expressieve literaturopvatting binnen deze poetica voorkomen' (Heynders 1988:1). Wanneer men bij een karakterisering als 'expressief' of 'autonomistisch' of zelfs 'expressief-autonomistisch' staan blijft, heeft men slechts een grove beschrijving, die weinig inzicht geeft in de eigen aard van de literaturopvattingen in kwestie.

In plaats van te differentiëren geeft het model nogal eens aanleiding te simplificeren: in het licht van het model dragen alle auteurspoetica's binnen een traditie nagenoeg dezelfde kleur (Nijhoff = Van Ostaijen = Kouwenaar) of vertonen ze, wanneer ze in verschillende tradities hun plaats hebben, juist ongenueanceerde contrasten (Nijhoff Du Perron). De karakterisering is te grof, te globaal, te oppervlakkig ook. Het model stimuleert niet om de vraag te stellen wat de belangrijke *verschillen* zijn tussen de poetica's binnen een traditie. Wel kan, naar ons idee, het poetica-model goede (vooral didactische) diensten bewijzen door een voorlopige karakterisering te geven, maar die dient dan direct gevolgd te worden door een nadere beschrijving die ook aandacht besteedt aan de verschillen die er tussen de opvattingen bestaan. Die verschillen zouden literair-historisch gezien wel eens minstens zo relevant kunnen zijn als de overeenkomsten.

Een andere kwestie betreft de genregebondenheid van de vier poetica's. De mimetische poetica is een proza(roman)poetica. Voor het proza zou er dus maar één poetical traditie zijn. Maar hoe zit het dan met allerlei discussies, zoals de introductie van het naturalisme in Nederland, de permanente kritiek van jonge schrijvers uit de jaren tien, twintig en dertig op de realistische roman, Hermans' experimentele roman, het avantgardistisch proza van zestig en zeventig, Gerrit Krol en Brakman? Is er op basis van het vigerende model een adequate beschrijving te geven van het verschijnsel postmoderne roman?

De pragmatische poetica is nagenoeg onuitgewerkt gebleven. Er is wel eens terloops gezegd dat de poetica van Du Perron pragmatisch genoemd zou kunnen worden,

maar uit het promotieonderzoek van Reugebrink blijkt dat dit voorstel niet houdbaar is. Voor pragmatische elementen zouden we veeleer moeten kijken bij poetica's van toneelschrijvers en cabaretiers. Deze auteurs worden immers veel

meer dan romanciers en dichters geconfronteerd met het probleem dat ze een zaal moeten boeien. Onderzoek naar de poetica van Heijermans, Speenhoff, Annie M.G. Schmidt en Freek de Jonge dus. Ook schrijvers die uitgesproken pedagogische of didactische doelen najagen (stichtelijke literatuur, tendensliteratuur, kinderboeken) kunnen wellicht binnen een pragmatische traditie worden ondergebracht. Maar zolang hier, althans voor de moderne letterkunde, nog geen onderzoek naar gedaan is blijven er voorlopig meer vragen dan antwoorden.

Een volgend probleem is dat het model de poetical opvattingen te zeer los van het werk zelf beschouwt. Natuurlijk is de externe poetica een eigen discours dat niet zonder meer als commentaar op of interpretatie van het literaire werk kan dienen, maar anderzijds liggen er tal van verbindingen. Er is principieel gezien geen één-op-één-relatie, maar het is wat artificieel om poetica en werk te beschouwen als gescheiden circuits. De laatste kritische opmerking heeft dan ook te maken met de vorige. In de meeste poetical beschouwingen is er bijna uitsluitend aandacht voor de externe poetica; de interne, en in het bijzonder de impliciete poetica blijft meestal buiten beschouwing, terwijl het juist een specifieke taak is voor de literatuurwetenschap na te gaan hoe in de wijze waarop teksten gestructureerd zijn zich poetical houdingen laten afleiden. Sötemann vraagt in zijn artikelen ook wel aandacht voor een beschrijving van synchrone aspecten, de periodegebonden conventiesystemen, maar in de praktijk is daar nog weinig van terecht gekomen, omdat de externe poetica de meeste nadruk heeft gekregen. Hier valt nog veel werk te verrichten waarbij naar verwachting het beeld nog gevarieerder zal worden - immers het is in het werk dat verschillen in poetical zichtbaar worden, of waarin juist verwantschap blijkt tussen auteurs die poetical gezien tegenover elkaar staan, zoals in het geval Du Perron en Nijhoff.

Er is nog een belangrijk bezwaar tegen het huidige model in te brengen, een bezwaar dat betrekking heeft op de status ervan. Sötemann vergelijkt poetical teksten van verschillende auteurs en stelt overeenkomsten vast en die constanten vormen dan de poetical tradities. De onderscheidingen die hij maakt - zuiveronzuiver/autonomistisch-expressief - zijn historisch gefundeerd, hetgeen aanvankelijk ook tot uiting kwam in de terminologie: de autonomistische poetica noemde hij eerst *symbolistisch* (men treft het complex het eerst aan bij de symbolisten) en de expressieve *romantisch*, omdat deze poetica in de romantiek opkomt. Het wordt gecompliceerder wanneer Sötemann in latere artikelen M.H. Abrams' beschrijving van de vier 'orientations' van 'critical theories' met zijn ideeën in verband brengt en dan niet meer twee poetical tradities in de moderne poëzie onderscheidt, maar vier, namelijk ook nog de mimetische (of realistische) - voornamelijk voor de roman - en de pragmatische (of classicistische) - met een onduidelijke verbinding met een specifiek genre. De twee nieuwe poetica's blijven, zoals we hiervoor al hebben gesteld, conceptueel bijna volledig ongevuld. Ze worden gepostuleerd, maar ze worden nauwelijks uitgewerkt aan de hand van concrete poetica's (zoals wel uitgebreider gebeurde met de autonomistische en, iets minder uitgebreid, met de expressieve). Naar ons idee geeft de toevoeging van de twee nieuwe poetica's een verkeerde en onnodige draai aan het model. Wat eerst een zinvolle generalisering was over een aantal historische verschijnselen wordt nu een nauwelijks conceptueel uitgewerkte typologie, die daardoor geen bruikbaar beschrijvingsmodel oplevert.

3 Vier autonomisten

Een onderbouwing van onze kritiek op het poeticamodel, zou per kritiekpunt een artikel op zich vergen. Wij willen één bezwaar naar voren halen en dat betreft de wijze waarop het model functioneert of dreigt te gaan functioneren. Om aan te geven tot welk een ‘verkeerd gebruik’ het poeticamodel aanleiding kan geven construeren we hier een casus. We geven een beschrijving van de poëzieopvattingen van enkele dichters die in de jaren zeventig en tachtig beeldbepalend waren. Uitgangspunt daarbij is een hoofdstuk uit *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*, een boek dat, zoals gezegd, de Nederlandse literatuur beschrijft op basis van *poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*, en wel het laatste hoofdstuk, ‘De poëzie van zeventig en tachtig’ van de hand van Tom van Deel. (Van Deel 1986-1)

Van Deel geeft een korte karakteristiek van de richtingen die zich in de poëzie aandienen, waarbij hij aansluit bij eerdere artikelen van Redbad Fokkema en Hugo Brems. Hij onderscheidt de ‘taalgerichte’, de ‘parlandistische’ en de ‘neoromantische’ poëzie. De laatste wordt na enkele overwegingen nog gesplitst in een ‘neoromantische’ en een ‘neosymbolistische’, zodat er per saldo vier richtingen ontstaan. Per richting bespreekt Van Deel een exemplarisch dichter, respectievelijk Hans Faverey, Rutger Kopland, Gerrit Komrij en Jan Kuijper.

Wie maar enigszins vertrouwd is met deze vier ziet direct de verschillen. Faverey staat in de met Vijftig in gang gezette avantgardistisch-modernistische traditie (tijdschrift *Raster*). Koplands herkomst is de communicatieve poëzie van *Tirade*. Kuijper, binnen *De revisor* te situeren, staat tussen het taalgerichte en anekdotisch-communicatieve in en is daarbij schatplichtig aan traditionele conventiesystemen, terwijl Komrij (*Maatstaf*) zich daarentegen kenmerkt door een ironisch spel met literaire conventies. Dit alles vrij naar Van Deel (1986-1), inclusief de verbinding met de tijdschriften.

Binnen een strikt poeticaal perspectief valt er wel het een en ander af te dingen op Van Deels onderscheidingen en zijn de vier dichters meer aan elkaar verwant dan uit diens verhaal blijkt. Enkele jaren geleden heeft W. Glaudemans aan de poetica van Komrij een beschouwing gewijd en zijn conclusie luidde: ‘Poëzie is bij Komrij vrijgemaakt van werkelijkheidsnabootsing, gevoelsexpressie, boodschapoverdracht en metafysische aspiraties. Wat overblijft is een autonoom taalspel dat zich als een egel heeft opgerold’. (Glaudemans 1985, p. 281) Uit een veel geciteerde uitspraak van Komrij blijkt dat deze dichter ook in ontstaanspoeticaal opzicht zonder moeite als autonomist te beschouwen valt: ‘De taal gaat ook met ons om. Wie een vel wit papier voor zich neemt om daaraan toe te vertrouwen wat hij aanziet voor eigen gedachten, voor invallen uit vrije wil, kan misschien enige tijd in die waan blijven verkeren, maar er komt een moment waarop het metrum, de adem en de slagorde van de woorden *basta* zeggen, en ingrijpen. Ze doen iets terug, ze dringen zich aan ons op. Dat is een van de wonderlijkste aspecten van het schrijven: het altijd weer terugkerende moment - niet op te roepen, niet af te dwingen - waarop de pen geen woorden loslaat, maar de woorden de pen besturen’. (Komrij 1984, p. 221) In de termen van het poeticamodel: Komrij is een zuivere autonomist te noemen.

Ook bij Jan Kuijper kan men voldoende aanknopingspunten vinden om hem in de autonomistische hoek te situeren. In zijn bespreking van de derde bundel,

Bijbelplaatsen, geeft Van Deel het zelf aan: “‘Waarover wil je dat ik schrijf?’ [...] Voor een formalist als hij is de vraag ‘waarover’ een technisch probleem. Hoe kon

hij de grotere vrijheid die hij had bereikt nog verder voeren en hoe kon hij de zelf gemaakte wereld van het sonnet een nog autonomer bestaan bezorgen?' (Van Deel 1986-2, p. 100) Kuijper zou deze observatie zeker hebben beaamd, want in een eerder interview met Van Deel zegt hij onomwonden: 'iedere dichter die al genoeg anekdotes heeft verteld, wat ik van mezelf wel vind, [heeft] vanzelf al de neiging om het maar in de taal zelf te zoeken en dus, zoals dat heet, immanent bezig te zijn'. (Ibidem, p. 101) Ook Kuijpers uitspraken over het ontstaan van zijn gedichten zijn typisch autonomistisch te noemen. Zo zegt hij tegen Van Deel, op de vraag wat hij aan de vorm heeft en of de vorm ook niet verlamt: 'Het beperkt de mogelijkheden in zoverre dat je op een gegeven ogenblik geen kant meer op kunt die je zonder die formele beperkingen opgegaan zou zijn. Dan laat je je dus door de vorm leiden. Zo kom je soms op dingen waar je gelukkiger mee bent dan met de dingen die je opgeschreven zou hebben zonder enige formele beperking'. (Van Deel 1979, p. 58) En: 'Wil je een sonnet maken waarmee je veel kanten uit kunt en dat op verschillende manieren mooi in elkaar zit (formeel en inhoudelijk) dan zul je niet van een vooropgezet plan kunnen uitgaan en dan moet je je tot op zekere hoogte aanpassen aan de mogelijkheden die het sonnet je biedt, en van een plan, zo je dat al hebt, op een gegeven ogenblik helemaal afwijken. [...] Ik begin met mijn eigen herinneringen als aanleiding en hoop dan dat er een interessante inhoud uit gaat komen, los van de vraag of die nog enig aanknopingspunt in de werkelijkheid van vroeger heeft. Daarbij is het toeval, dat ontstaat door de formele beperkingen, mij behulpzaam'. (Ibidem, p. 71) En deze laatste uitspraken zijn dan nog uit 1978, dus voordat Kuijper aan de niet-anekdotische, uit een gegeven regel startende sonnetten van *Bijbelplaatsen* en *Tomben* was gaan werken.

Dat Faverey, de taalgerichte, autonomist genoemd kan worden is het minst verwonderlijk, en is ook al herhaaldelijk opgemerkt. Faverey wordt immers steevast in de autonomistische traditie van Vijftig en nasleep geplaatst. We volstaan met te verwijzen naar het interview dat Van Deel hem in 1978 afnam. Faverey zegt daar dat hij niet start uit een idee, dat in taal moet worden uitgedrukt of verhelderd: 'Ik denk dat dichters die vertrekken van een idee en die willen invullen, helemaal niet bestaan. Want ik geloof niet dat er een dichter op de wereld is, noch zal komen of geweest is, die helemaal precies voorspelbaar deed wat hij dacht te doen toen hij vertrok vanuit dat idee'. (Van Deel 1986-3, p. 106) Het doel van het schrijven is, in eerste instantie, het schrijven zelf; wat de dichter bedoelt staat dan op papier en de lezer moet maar zien wat hij ermee doet: 'En als je er diep van doordrongen bent, dat taal per definitie abstract is [...] dan zeg ik dat ik ook niet meer het gezeur wil hebben van: waarheen verwijst dat? en: wat bedoelt de dichter nou? Want dan bedoelt die dichter gewoon wat er staat op die bladzijde, en wat de lezer ermee doet, dat is zijn verantwoordelijkheid, niet de mijne'. (Ibidem, p. 106) Opheldering aan de dichter vragen over zijn gedichten heeft dan ook weinig zin. Faverey verzet zich ertegen, wanneer Van Deel hem erom vraagt, en hij wil niet uitleggen: 'Nee, hoor. Dat wil ik helemaal niet. Daar ben ik niet in geïnteresseerd. Dat is mijn vak ook niet, en ik zou misschien fouten maken. Daar zijn andere mensen voor [...]. Dan zou ik weer gaan uitleggen, en uitleggen doe ik niet. Dan ga ik vrij associëren en klets ik er van alles aan vast. Daar ben ik niet zo in geïnteresseerd'. Gedichten zijn voor hem geen 'exempelen van wat je beweert', gedichten ontstaan door eraan te werken: 'Ik ben

niet getraind in interpretatie. Ik kan alleen zeggen: ik wil er eentje maken. Dan begin ik te werken, en dat kan zich soms wel over een paar jaar uit-

strekken. Het is niet van maandag beginnen en zaterdag klaar'. (Ibidem, p. 109)

Een vergelijkbare redenering van autonomistische snit volgt Rutger Kopland - en dat is voor een 'communicatief' dichter toch wel verwonderlijk. 'Wat bedoelt de dichter?', vragen vele lezers en stappen naar de dichter toe: 'Men gaat er van uit dat er een ik is die zich uitdrukt in het gedicht en die het gedicht kan verduidelijken, uitleggen, een ik die zijn gedachten, gevoelens, bedoelingen nog beter kan verwoorden dan hij al gedaan heeft. Daarbij komt natuurlijk meteen ook de vraag op waarom deze ik dat dan niet deed voordat het gedicht aan de lezers werd voorgelegd, in plaats van de lezers voor raadsels te plaatsen. Is dat opzettelijke geheimzinnigheid, is het onvermogen, wat en wie zit daarachter? Wat bedoelt de dichter?' Maar schrijven is niet zozeer op papier zetten wat in je hoofd zit en bovendien, als er eenmaal woorden op papier staan, beïnvloeden ze wat er verder gezegd zal gaan worden, waarmee weer een motief uit de autonomistische ontstaanspoetica opklinkt: op 'papier hebben woorden alleen elkaar, en samen blijken ze betekenissen te kunnen produceren die je helemaal niet had gewild. Je leest je beginregel en denkt: bedoel ik dit, vertelt deze regel mij wat ik bedoel? [...] Stapje voor stapje ontstaat er een ik buiten jezelf die je vertelt wat je bedoelt. Anders gezegd: meer en meer besef je dat je van te voren kennelijk niet precies wist wat je in je hoofd hebt. En bij het vinden van de geslaagde slotregel denk je: dit was het dus wat ik wilde opschrijven, met een tevreden herkenning van iets van je zelf'. Net als Faverey en vele anderen ontnemt Kopland elke autoriteit aan de auteur: 'Vragen aan de dichter om opheldering heeft geen zin. In feite vraagt men hem dan een nieuw gedicht te maken. Hij kan als antwoord niet anders dan verwijzen naar zijn gedicht.' (Kopland 1988, p. 5-6)

Deze korte en wat eenzijdige poetische beschouwing levert de conclusie op dat Van Deels vier richtingen in de recente poëzie poeticaal gezien maar één richting uitmaken, namelijk de autonomistische: het autonomisme overheerst in de moderne Nederlandse poëzie. We komen dus tot een zelfde bevinding als Anbeek, die zelfs zegt: 'de autonomiethese is op dit moment zo overheersend dat men zich kan afvragen of ze ooit nog van haar troon zal worden gestoten'. (Anbeek 1990, p. 260) Daarmee staat onze poëzie in een belangrijke traditie, die in ons taalgebied zo'n beetje begint bij Leopold, door Nijhoff en Van Ostaijen uitvoerig is verdedigd en in vele essays van Vestdijk als uitgangspunt fungeert; een traditie die bij Vijftig in de formulering van wat experimentele poëzie is een rol speelt en door Kouwenaar rond zijn latere poëzie is uitgedragen, maar ook bij een weinig affiniteit tot Vijftig vertonend dichter als Wilfred Smit is aan te treffen.

Ondertussen dringt zich wel een vraag op: waarom moet nog in de jaren tachtig van deze eeuw door dichters een pleidooi worden gevoerd voor de autonomistische poetica die dan al bijna een eeuw een Nederlands leven leidde? Dat Van Ostaijen zich in de jaren twintig gedrongen heeft gevoeld zich af te zetten tegen het naïeve Vlaamse expressionisme, dat Nijhoff terzelfder tijd de nog steeds dominerende expressieve poetica van Tachtig en de ethisch-humanistische grondslagen van Coster diende aan te vallen, is voorstelbaar - beiden moesten immers zich al schrijvend een nieuwe opvatting eigen maken en deze tegelijk, tegen de stroom in, verkondigen, aansluitend bij gedachtengoed dat in het buitenland voorwerp van discussie was. Maar veel merkwaardiger is het dat de dichters van nu nog steeds een nieuw verworven standpunt lijken te verkondigen en zich tegen breed heersend onbegrip lijken af te zetten. Kopland voert een 'Men' op die, hoe begrijpelijk ook,

toch op verkeerde gronden de dichter in het gedicht zoekt. Faverey zet zich af tegen de anekdotische poëzie en voert ook al in de vorm van een ‘Men’ een algemene opinie ten tonele die abuis is. ‘Men wil dat een gedicht verslag doet over de werkelijkheid, en ik wil het altijd maar laten behoren tot die werkelijkheid, die ook de taal omvat en het functioneren van een brein’. (Van Deel 1986-3) Het lijkt erop dat zowel Kopland als Faverey deze en dergelijke autonomistische inzichten op eigen kracht verworven hebben tegen een algemeen heersende opinie in. Hoe oud de autonomistische traditie ook is, zij is geen gemeengoed geworden. Iedere dichter (en lezer) dient zich kennelijk deze denkvorm eigen te maken, waarbij de diep ingewortelde en breed uitgezaaide ‘verkeerde’ ideeën over poëzie als repoussoir worden gebruikt.

Maar ook al kunnen we vaststellen dat Kopland, Faverey, en ook Kuijper en Komrij, deelhebben aan een autonomistische denktraditie, voor een adequate literair-historische plaatsbepaling voldoet het etiket ‘autonomisme’ niet. Onze toepassing van het poeticamodel op de jongste poëzie leidt tot een wat teleurstellend resultaat: een globale classificering, die op zich weinig zegt. In plaats van te differentiëren geeft het model aanleiding te simplificeren: de auteurspoetica's gaan teveel op elkaar lijken. Voor een adequate literair-historische beschrijving moeten we de zaak anders benaderen. In plaats van met het poeticamodel als zoeklicht naar constanten te zoeken, kunnen we wat beter naar de poetische teksten kijken en op de verschillen letten. Bovendien moeten we uiteraard ook de werken zelf bekijken en de context waarin dat werk geschreven en gelezen wordt.

Om met het tweede punt te beginnen: we moeten onmiddellijk erkennen dat Van Deel in zijn bijdrage in *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis* niet alleen op grond van externe uitspraken van de dichters tot zijn indeling in vier richtingen is gekomen, maar dat hij, terecht, ook eigenschappen van het werk zelf heeft laten meespelen, zoals de wijze waarop auteurs als Kuijper en Komrij de traditie in de teksten verwerken. Hier is dus een breedspectrumbenadering van de vier nodig. Er moet aandacht besteed worden aan het zelfverwijzend en zelfopheffend karakter van Faverey's poëzie - gedichten die zichzelf opeten -, aan de vragen die aan wereld en leven worden gesteld in stamelende bewoordingen op zoek naar de juiste formuleringen (Kopland), aan het intertekstuele spel in het duistere labyrint van het sonnet (Kuijper), aan de dozen waarin dozen zitten waarin weer etc., maar dan op rijm (Komrij). Maar ook de literair-sociale eigenaardigheden van de vier moeten een plaats krijgen - Faverey, de sfinx, die gesprekken over zijn werk ontwijkt; Kopland, die graag een serieus gesprek voert over de vragen die zijn gedichten bij zijn lezers en bij hemzelf opwerpen; Kuijper die wel bereid is om, niet zonder enige ironie, inzicht te geven in het ambacht; Komrij die in alles wat hij zegt en doet de stilering legt.

Wat het eerste punt betreft, het zoeken naar poetische verschillen, ondernemen we slechts een korte vergelijking tussen Kopland en Faverey. Als we de inleiding tot Koplands bloemlezing nog wat preciezer bekijken en ook oog willen hebben voor de verschillen, dan zien we dat zijn autonomisme gerelativeerd moet worden. Kopland lijkt wel degelijk, in tegenstelling tot Faverey, van te voren een bedoeling te hebben: ‘Het zit in je hoofd, het ligt voor je gevoel helemaal klaar, je kunt er zelfs makkelijk over praten, het lijkt alleen nog maar een kwestie van een pen pakken en het staat

er. Maar met die pen in de hand komen de problemen.’ (Kopland 1988) In het schrijfproces dat volgt wordt weliswaar rekening gehouden met de

sturende rol die eenmaal geschreven woorden kunnen spelen (de woorden samen lijken ‘betekenissen te kunnen produceren die je helemaal niet had gewild’), maar een echte autonomist zou dat als een voordeel zien, terwijl Kopland toch een leidraad lijkt te willen houden in wat je wil zeggen; als de woorden je daarvan weggeleiden dien je te schrappen. ‘Je leest je beginregel en denkt: bedoel ik dit, vertelt deze regel mij wat ik bedoel?’ En zo nee, vullen we aan, dan moet je de regel veranderen, tot je de regel vindt die zegt wat je bedoelt: ‘Het is een opluchting als er een beginregel staat die bevalt’. Waarom bevalt de regel? Waarschijnlijk omdat hij op de een of andere manier beantwoordt aan de oorspronkelijke bedoeling. Bij een dichter als Faverey ligt dat anders. Faverey kijkt ook of iets dat op het papier is komen te staan hem bevalt, maar hij toetst dat niet aan zijn oorspronkelijke bedoeling. Faverey zegt tegen Schippers: ‘t Leuke, vind ik, van poëzie maken, daarom doe ik 't ook eigenlijk, niet omdat ik een boodschap heb, maar ik vind 't leuk om daar achter 't machientje te zitten en te kijken of er iets uitkomt. Je begint blanco en dan, aan 't eind van de avond is er het begin van iets, of soms heb ik er wel eens een af, denk ik, tot de volgende keer. [Schippers: Waar je verrast door bent?] Dat moet ook, want ik weet niet waar ik uit kom. Ik weet niet eens wat het wordt als ik begin, het kan me ook niks schelen.’ Bij Kopland ligt het een nuance anders, daar wordt pas in het schrijfproces duidelijk gemaakt wat de dichter bedoelt. Op een Gronings gastcollege (mei 1990) bepaalde Kopland zijn positie tegenover Kouwenaar en Faverey. De laatste twee dichtten vanuit de taal (‘het zijn taaldichters’); maar Kopland: ‘dicht naar de taal toe’; ‘ik wil iets zeggen, ik weet eigenlijk niet precies wat, en ik zoek naar de formulering in taal, ik ben een formulerend dichter, Kouwenaar een taaldichter’. Kopland zoekt naar een formulering van iets dat pas is gaan bestaan als de formulering gevonden is.

Een genuanceerde benadering, ook op poeticaal niveau, is dus wel mogelijk, zolang we ons maar niet met een globale etikettering tevreden stellen en oog blijven houden voor de verschillen. Wat de verschillen aangaat kunnen we bij andere vergelijkende poeticaal studies dezelfde kritische opmerkingen maken. Zo worden Van Ostaijen en Nijhoff nogal eens met elkaar geïdentificeerd voor wat betreft hun versexterne poetica (bijvoorbeeld in Van den Akker 1985, p. 222). Het onbedoelde gevaar ontstaat dat men genoeg blijft nemen met deze vaststelling, terwijl het juist zo interessant is om te kijken op welke wijze zich het autonomisme bij Van Ostaijen manifesteert om dan ook belangrijke verschillen met Nijhoff aan te wijzen. Vooral Van Ostaijens beschouwingen over de ontindividualisering, de subjectieve visie, het onderbewustzijn, het transcendente woord, zijn specifieke invulling van de relatie tot de mystiek, de dynamiek die kunstwerken moet regeren - om maar enkele elementen te noemen - zijn essentiële bestanddelen van Van Ostaijens poetica, die zich weliswaar goed laten voegen in het autonomistische concept, maar er tegelijk onvoldoende door uit de verf komen, als men het op autonomisme tout court houdt. Vooral het mystieke element is zeer kenmerkend voor Van Ostaijen. Anderzijds zijn bij Nijhoff weer allerlei metafysische noties te vinden, vaak in een in bijbelse taal gestelde metaforiek, die zijn poetica een speciale tint geven die afwijkt van die van zijn Vlaamse tijdgenoot.

Een zelfde redenering geldt voor de overeenkomsten die zijn vastgesteld tussen Kouwenaar en Nijhoff; men geeft zich er onvoldoende rekenschap mee van de verschillen, met name die in een meer levensbeschouwelijk kader. Zo zijn er binnen een poeticaal traditie meer belangrijke verschillen te noemen. Kloos en de vroege

Van Ostaijen worden beiden expressief genoemd, maar dit predikaat wordt in hun geval bijna nietszeggend - te essentiële verschillen scheiden beiden, niet alleen in artistiek opzicht (de Parnassienachtige plastiek van Kloos tegenover de samengebalde dynamiek van Van Ostaijen, twee verschillende werelden), maar ook levensbeschouwelijk: de estheticistische l'art pour l'art-gedachte van de Tachtiger tegenover de drang naar maatschappelijk engagement van de dichter van *Het sienjaal*.

4 Nijhoff en Du Perron

Poetica moet een rol spelen in de literatuurgeschiedschrijving, maar mag niet de hegemonie krijgen. Dat bleek uit de vorige paragraaf, het blijkt ook als we met het poeticamodel de posities van bijvoorbeeld Nijhoff en Du Perron proberen te beschrijven, waarbij de *Prismadiscussie* veel materiaal levert. Bezien we deze discussie in termen van het poetica-model, dan gaat de strijd tussen een autonomistische poetica aan de ene kant en een expressieve aan de andere kant. Binnendijk presenteerde in de inleiding van zijn bloemlezing *Prisma*, die een tegenhanger moest vormen van Dirk Costers *Nieuwe geluiden*, een poëzie-opvatting die in essentie op autonomistische ideeën is gebaseerd. Wie Binnendijks inleiding legt naast de kritische bespreking die Nijhoff in 1924 had gewijd aan Costers *Nieuwe geluiden*, ziet hoe frappant de overeenkomsten zijn, tot in de woordkeuze toe. Binnendijk heeft in de jaren 1924-1925 onmiskenbaar een grote invloed ondergaan van de opvattingen die Nijhoff juist in die jaren met grote nadruk in de *NRC* verkondigde.

De strijd is bekend: Ter Braak reageert met 'Prisma of dogma?' en vanaf dat moment is er geen houden meer aan. Oversteegen heeft in zijn studie de suggestie gedaan dat voor Du Perron de werkelijke tegenstander Van Ostaijen was. (Oversteegen 1970) Maar men zou ook kunnen volhouden dat de onzichtbare tegenstander Nijhoff was: die leefde nog, maar vertoonde zich niet op het strijdtoneel. Een van de gevolgen van de polemiek is geweest dat Nijhoff en Du Perron als grote tegenstanders de geschiedenis zijn ingegaan. Ruw geformuleerd: Du Perron vocht voor de eerlijkheid en de vent, Nijhoff voor de maskerade en de vorm. Nijhoff staat op de autonomistische lijn. Du Perron haalt de relatie tussen literair werk en maker stevig aan en is daarom expressief te noemen: 'Of dichten is: het uitdrukken van een menselijken inhoud of... iets anders', schrijft Du Perron aan Marsman, waarbij hij kiest voor de menselijke inhoud, die tot uiting komt in de mededeling die het gedicht is, het gedicht dat daarmee 'een manifestatie is van de *persoonlijkheid*'. (Du Perron 1978, p. 426-427)

Geen polemiek in de Nederlandse letterkunde is bekender geworden dan de Vorm-of-Vent-discussie. En hoewel men eraan kan twijfelen of de contemporaine lezer zo'n groot gewicht aan de polemiek heeft toegekend, kan men toch vaststellen dat er een enorme invloed van is uitgegaan op latere generaties en dientengevolge op ons beeld van de literatuurgeschiedenis. Niemand zal dan ook veel moeite hebben met de conclusie dat Nijhoff en Du Perron tegenover elkaar staan; de een vertegenwoordigt de autonomistische poetica, de ander zet zich daartegen af en representeert de expressieve poetica.

Als we de verhouding tussen deze twee auteurs nog eens nader bekijken vanuit een literair-sociale invalshoek zijn er voldoende gegevens die dit verhaal van een vijandschap ondersteunen. Ook al zijn er maar weinig uitspraken van Nijhoff over Du Perron bekend, het is wel duidelijk dat de twee recensies die hij in 1933 aan hem wijdt, over *Mikrochaos* respectievelijk *Uren met Dirk Coster*, niet be-

doeld zijn om een goede verstandhouding te kweken. In de bespreking van de bundel *Mikrochaos* werpt Nijhoff zijn confrater zo'n beetje het ergste voor de voeten wat maar denkbaar is: 'Du Perron bewijst zichzelf geen dienst door nog altijd tachtig te spelen.' En is de opmerking dat sommige van zijn kortere gedichten geslaagde regels kennen, zoals 'Ik zend u dit sonnet met een tros druiven', sympathiek, dodelijk is de uithaal die daar direct op volgt: 'maar meestal staat er in zulk een kort gedicht geen gelijkwaardige regel meer'. (Nijhoff 1961, p. 753) In de maand daarop weigert Nijhoff zelfs openlijk *Uren met Dirk Coster* te bespreken (ibidem, p. 754).

Mede dankzij het feit dat Du Perron een ontegenzeggelijk getalenteerder briefschrijver was dan Nijhoff, is er geen gebrek aan uitspraken van hem over zijn tegenpool. Hier volgt een kleine bloemlezing van typeringingen uit de verzamelde correspondentie: 'de verraaiër', 'een klein literair ijdeltuitje', 'de jonge vriend der oude heren', 'clubliterator van gevestigde reputatie', 'een kringfluum'. Kortom: de beide heren lagen elkaar niet, ook al had Du Perron aanvankelijk wel oog voor Nijhoffs charmes. Het hoeft dan ook geen verwondering te wekken dat ze in de kerstdagen van 1931 met een ordinaar vuistgevecht in Amsterdam hun vijandschap dronken en dus teatraal bezegelden.

Het moge duidelijk zijn dat er tussen Du Perron en Nijhoff sprake is van een diepgaande 'incomptabilité d'humeurs'. Nijhoff gedroeg zich immers niet 'jong' genoeg, zat in de redactie van het in Du Perrons ogen ongetwijfeld te conservatieve tijdschrift *De gids*, en werd alom bewierookt als belangrijk en dus gevestigd dichter. Juist vanwege de centrale positie die hij innam in het literaire circuit, moet het Du Perron hebben geïrriteerd dat deze dichter geen partij koos, niet meedeed aan de pennestrijd en dus in wezen ongrijpbaar was. Achter de charmante vriendelijkheid, ging een onaangename, vileine persoonlijkheid schuil, althans in de ogen van Du Perron. Omgekeerd zal de polemische persoonlijkheid van Du Perron Nijhoff hebben afgestoten, evenals diens neiging zich al te nadrukkelijk van ieder Nederlandstalig literaire erfgoed te willen ontdoen. De botsing tussen deze twee persoonlijkheden moet een belangrijke rol hebben gespeeld in de hele polemieek, ook al betrad de ene tegenstander niet het strijdperk. Het literair-sociale en het poetische perspectief ondersteunen elkaar dus.

Toch is deze voorstelling van zaken te simpel. Nog afgezien van het feit dat de *Prismadiscussie* een polemieek was die, voor wie onderzoek doet naar literaturopvattingen, een Fundgrube kan zijn maar ook een valkuil - polemieek brengt immers onvermijdelijk charging en vertekening met zich mee - krijgen we een ander beeld als we het werk zelf van Nijhoff en Du Perron erbij betrekken. Du Perron zou men, met Fokkema en Ibsch (1984), een modernist kunnen noemen. Kenmerkende noties zijn aan te treffen in onder meer *Het land van herkomst*, zoals: epistemologische twijfel, metalinguaal commentaar, fragmentarisme, depersonalisatie, de rol van het bewustzijn, de intellectuele scepsis, de kritische reserve, het open einde en zo meer. Men kan het in meer of mindere mate oneens zijn met de auteurs over de precieze invulling van het begrip modernisme, om toch in hun conclusies een interessant voorstel te vinden. Een van de opvallende kenmerken van bijvoorbeeld *Het land van herkomst* is de principiële afwezigheid of weigering van een definitieve standpuntbepaling. Verleden en heden worden scherp geanalyseerd, maar een conclusie ten aanzien van de toekomst wordt niet getrokken. De hoofdpersoon blijft individualist, blijft een intellectueel scepticus die zich reali-

seert dat iedere keuze tevens een verschraling en verarming inhoudt. Du Perron blijkt het laatste hoofdstuk nadrukkelijk als ‘open einde’ te hebben geconcipieerd. Illustratief is de volgende opmerking uit een brief aan Rudie van Lier van 5 maart 1935: ‘Of mijn boek een periode afsluit? - ja en neen. Voor zover het mijn eigen verleden betreft, totaal. Maar voor zoover het den tijd betreft waarin wij leven, allerminst. Ieder oogenblik kan ons helaas terug*dwingen* om politiek mee te leven, of we het willen of niet. Mijn boek heeft dus een “open einde”, en dat de horizon van die “openheid” rose of stralend is, heb je zeker wel niet verwacht.’ (Du Perron 1979, p. 240-241)

Opvallend genoeg vinden we deze modernistische kenmerken terug in het werk van Nijhoff. Neemt men bovengemaakte opmerkingen over *Het land van herkomst* als uitgangspunt voor een analyse van de cyclus ‘Voor dag en dauw’, dan zijn er parallellen te trekken. ‘De sociale zekerheden zijn ineengestort, het pessimisme is een luxe geworden en niet langer mogelijk. Maar op het punt af te rekenen met het oude, heeft de toekomst geen andere overtuiging dan deze: dat zelfs de verfijndste filosofie op het ogenblik lafheid is. Alleen de daad kan redden. Maar welke daad? Niemand ziet helder. Wij leven in het donker van “voor dag en dauw”’, zegt Nijhoff in de ‘Open brief’ die aan de acht sonnetten voorafgaat, en ook in die gedichten is er zeker niet slechts een ‘rose of stralende horizon’, want er heerst ook twijfel, angst en onzekerheid.

Nu geeft het kader van Fokkema en Ibsch weinig ruimte om Nijhoff modernist te noemen, aangezien zij hun concept beperken tot het proza. In een kleine excursie willen we op dit punt kritisch ingaan. Alleen al als men de internationale discussie over het modernisme en de studie van Sophie Levie (1988) kent, lijkt de beperking van Fokkema en Ibsch onhoudbaar. Dichters als Valéry en Eliot blijken in belangrijke mate overeen te komen met theorie en praktijk van de modernistische romanschrijvers. En waar men Valéry en Eliot noemt, daar denkt men voor de Nederlandse literatuur ook onmiddellijk aan Nijhoff, over wie Fokkema en Ibsch wel opmerken dat er bij hem ‘Modernistische procédés worden aangetroffen’ (p. 252, vgl. ook p. 346-347).

Het is in dit verband interessant te kijken naar de Engelse versie van deze studie, die in 1987 verscheen onder de titel *Modernist conjectures*. Daar figureert voor het eerst een dichter in de illustere schare van auteurs, te weten: T.S. Eliot. Nadrukkelijk zijn de auteurs *niet* op hun eerder ingenomen standpunt ten aanzien van het primaat van het proza teruggeslagen. ‘Our hypothesis is that the preferences dictated by the Modernist world view and the use of the Modernist code led the writers to think primarily of narrative prose and the essay as media for expression and to avoid poetry. Eliot is one exception, and indeed a rare one.’ (Fokkema en Ibsch 1987, p. 94) De auteurs geven vijf kenmerken van de poëtische code om daarmee de stelling te illustreren dat het genre van de poëzie haaks staat op het streven van de modernisten en aan de andere kant dat Eliot deze poëtische code doorbreekt. Kort samengevat gaat het om de volgende noties: 1. de coherentie van een gedicht komt tot stand door de emotieve of expressieve functie; 2. de formele en semantische coherentie van de poëtische tekst wordt ondersteund door ritme, rijm, een vaste regellengte en de verdeling in strofen, dat wil zeggen: in strijd met het provisionele karakter van veel modernistische romans; 3. in de eerste twee decennia van de twintigste eeuw is de sociale context ondergeschikt aan de ervaring van het lyrisch subject, dat vertrouwt op de juistheid van zijn intuïtie en dat ‘emoties’ over-

draagt, er is daarmee geen ruimte voor intellectuele overwegingen; 4. metalinguaal commentaar is onverenigbaar met de conventie dat poëzie een vorm van lyrische expressie is; en tenslotte het vijfde en laatste punt: 5. poëzie is een ‘private affair’, met een sterke emotieve functie en dientengevolge is de rol van de lezer ondergeschikt, en dat staat weer haaks op de positie van de lezer in modernistisch proza.

Men kan het met de auteurs eens zijn wanneer zij stellen dat Eliot de hierboven omschreven poëziecode fundamenteel doorbrak, zowel in zijn opvattingen als in zijn verspraktijk, maar dat hij hierin een zeldzame uitzondering is geweest, is onjuist. De situatie ligt ingewikkelder. Kijken we naar de poëzieopvattingen uit de eerste decaden van de twintigste eeuw dan zien we dat juist dan een autonomistische poetica op komt zetten. Poëzie wil principieel géén expressie meer zijn van gevoelens en zij reflecteert op de taal en de poëzie, binnen en buiten de gedichten; traditionele unificerende middelen als rijm, metrum en strofobouw dienen te worden herijkt of weggeworpen en men kent aan de lezer juist een zeer actieve rol toe: de lezer is het immers die de tekst moet interpreteren, een tekst waarvan men vindt dat die hermetisch, fundamenteel ambigu, meerduidig moet zijn. Kortom: de poetische traditie van het autonomisme is te beschouwen als een belangrijke ader van het internationale modernisme en maakt daarvan misschien wel de hoofdader uit. Daarbij komt dan nog dat veel poëzie van die tijd kenmerken bevat die de door Fokkema en Ibsch geformuleerde poëtische code evenzeer doorbreken: er is sprake van fragmentatie, er zijn ontegenzeggelijk vele gedichten die over eigen mogelijkheden en beperkingen gaan, traditionele vormkenmerken ontbreken of er wordt mee geëxperimenteerd, en de teksten wekken niet de indruk uitingen te zijn van een lyrisch subject dat vertrouwend op de juistheid van zijn intuïtie emoties overdraagt: integendeel, vervreemding, twijfel, dubbelzinnigheid en ironie overheersen; bovendien wordt de lyrische spreesituatie herhaaldelijk doorschoten met narratieve elementen. Zeker als men met Bronzwaer (1988) en Levie zogenaamde neoclassicistische tendenties in de jaren twintig kenmerkend acht voor het modernisme wordt de vraag in hoeverre Nijhoff zou kunnen passen in de *Mainstream in European literature*, zoals de ondertitel van *Modernist conjectures* luidt, weer actueel.

Nijhoff kan dus als modernist worden beschouwd, maar binnen de Nederlandse literatuurgeschiedschrijving is deze dichter bijna voortdurend als een uitzondering gezien, als een overgangsfiguur getypeerd etc. - recentelijk nog door Anbeek. Wanneer men hem echter in een internationaler perspectief zet, blijkt hij aansluiting te kunnen vinden bij auteurs als Eliot en Valéry, om slechts twee belangrijke namen te noemen. Deze parallellen zijn niet alleen aan te treffen op het niveau van de versexterne poetica, zoals uitgebreid in Van den Akker 1985 is betoogd, maar ook in zijn werk zelf kunnen we modernistische aspecten onderkennen. In *Vormen* (1924) zitten elementen die geïnterpreteerd kunnen worden in de neoclassicistische variant van het modernisme (Nijhoff zelf was zich overigens zeer bewust van de moderniteit van deze bundel (vgl. Dorleijn 1989, p. 46-49)). In een gedicht dat in 1925 werd geschreven, het uiterst ambigu ‘Het lied der dwaze bijen’, wordt afstand genomen tot de symbolistische poëzie. Maar vooral ‘Awater’ is een tekst die essentiële kenmerken van het door Fokkema en Ibsch geformuleerde modernisme vertoont en tegelijk ook een afrekening met bepaalde aspecten van het modernisme is. (Zie een binnenkort te verschijnen publikatie hierover van

Van den Akker.) Hier volstaan we met het noemen van de mythische ondertoon, het verwerken van literatuur in literatuur, de vervreemding, de manipulatie van het vertelperspectief, de notie van onthechting, depersonalisatie, het open einde. En het verhaal 'De pen op papier' uit 1926 is een van de meest modernistische verhalen uit die jaren te noemen en werd in ieder geval door iemand als E. du Perron herhaaldelijk als beste verhaal van de 'modernisten' genoemd en bij voorrang opgenomen in zijn bloemlezing *De korte baan*.

Du Perron en Nijhoff zijn geestverwanten binnen een en hetzelfde literaire klimaat, twee modernistische schrijvers, uiteraard met de altijd aanwezige individugebonden eigenaardigheden en de genregebonden verschillen. Nijhoff en Du Perron liggen dus dichter bij elkaar dan de literatuurgeschiedenis ons heeft doen geloven en dan ze zelf op dat moment wilden. De literatuurgeschiedenis werd gevoed door de inzichten van de auteurs zelf. De Vorm-of-Vent-polemiek heeft de verschillen overgeaccentueerd, althans waar het deze twee auteurs betreft. Fricties in de sociale omgang hebben de strijd gekleurd en schimmige vijanden geschapen. Du Perron zelf moet zich overigens wel enigszins van deze situatie bewust zijn geweest blijktens een uitlating in een van zijn brieven, waarin hij over Nijhoff schrijft: '[Nijhoff,] die chronologisch en *zelfs poëtisch* bij óns hoort, maar maatschappelijk-hiërarchisch zich bij de andere partij heeft aangesloten!' (Du Perron 1990, p. 49)

Als Nijhoff en Du Perron tegen elkaar worden afgezet dan scheidt men vaak verwarring door daarbij een Nijhoff te schetsen zoals die zich in de eerste helft van de jaren twintig manifesteerde. Zijn opvattingen over het autonome kunstwerk zijn dan tot stand gekomen, terwijl de Vorm-of-Vent-discussie zich in de jaren dertig afspeelde toen de maatschappelijke omstandigheden sterk waren veranderd. Meer dan voorheen werd van de auteur een standpuntbepaling tegenover maatschappelijke ontwikkeling gevergd. Bij Du Perron leidde dit tot een standpunt waarin werd afgezien van een gefixeerde keuze, zoals *Het land van herkomst* laat zien. Maar ook Nijhoff schreef kritiek in de jaren dertig en daarbij kwam hij opvallend genoeg nog maar zelden terug op de autonomiegedachte; hij hield zich veel meer dan daarvoor bezig met uitspraken over de wereld en de werkelijkheid. Niet dat hij de autonomistische ontstaanspoetica vaarwel heeft gezegd, maar hij voelde de noodzaak, zoals velen met hem in de tweede helft van het interbellum, zich af te vragen wat de functie van literatuur was in de wereld, blijktens uitspraken als 'De poëzie moet voor de toekomst werken, d.w.z. zich de toekomst als reeds bestaand indenken en daar als het ware voor de menselijke ziel kwartier maken' om daarmee 'de wereld weer bewoonbaar' te maken. (Nijhoff 1961, p. 1162) Een dergelijke preoccupatie vinden we ook in Nijhoffs werk uit die tijd, zoals 'De soldaat en de zee' ('maar later / zult gij bemerken dat volk / schooner zee is dan water'), 'De vogels' ('zij haalden brood op het stempelbureau') en als gezegd 'Awater', allemaal gedichten uit *Nieuwe gedichten* (1934). En 'Voor dag en dauw' uit 1936 is niet voor niets een antwoord op Huizinga's reactie op de moderne tijd, *In de schaduwen van morgen*. Hoewel: we moeten oppassen deze gedichten, waartoe ook nog 'Het uur u' uit 1937 gerekend moet worden, te zeer op te vatten als uitingen van maatschappelijk engagement; daarvoor staan er weer te veel andere gedichten tegenover en daarvoor zijn de verzen zelf te ambigu: ook hier zien we weer een nietgefixeerde keuze.

Nijhoffs modernisme kent meer facetten. Hij is een 'jaren-twintig-modernist'

(autonomie-gedachte, neoclassicisme), maar heeft ook deel aan het modernisme van de jaren dertig. Om deze kwestie wat helderder te krijgen kunnen we gebruik maken van het voorstel dat Ricardo Quinones in *Mapping literary Modernism* heeft gedaan. Quinones onderscheidt een aantal fasen in het modernisme. Wie de werkelijkheid als een problematisch gegeven gaat beschouwen en van mening is dat diezelfde werkelijkheid geen verband heeft en dus principieel onkenbaar is, kan een aantal dingen doen. Bijvoorbeeld: in het literaire werk getuigen van een nog niet geziene synthese. We zien dergelijke pogingen bij Boutens, Gossaert, Van Eyck, A. Roland Holst en zelfs bij Bloem, maar ook in de jaren twintig, wanneer de verzuiling eveneens in de literaire wereld toeslaat, bij degenen die bladen als *De stem*, *Opwaartsche wegen*, *De gemeenschap* e.d. oprichten. Maar wie als sceptisch intellectueel geen genoegen kan nemen met zo'n 'bezield verband' moet een andere weg gaan. En die gang kent enkele stadia.

In de eerste fase verzet men zich tegen alles wat de negentiende eeuw en vroegtwintigste eeuw aan literaire en ook sociale en filosofische waarden had opgeleverd. Het is een soort afbraakperiode. Essentieel daarin is, zoals ook andere onderzoekers hebben laten zien, het verzet tegen de emotionaliteit als structurerend principe in de poëzie. Het is dan ook niet verwonderlijk dat in een volgend stadium men dat verzet vorm gaat geven door directe, spontane of persoonlijke expressie enerzijds en poëzie anderzijds tot elkaars vijanden te maken. De schrijver distantieert zich van de conceptie van het gedicht als de individuele expressie van individuele gevoelens, maar weigert tegelijkertijd het individualistische standpunt prijs te geven. Wanneer in die context de formuleringen van het autonomistische standpunt worden gezien, zien we tevens dat ze functioneren als uitspraken over de werkelijkheid: de auteur is niet bereid zijn 'complex central consciousness', om met Quinones te spreken, op te hangen aan een geloof, hoe dan ook gedefinieerd of geformuleerd. Het literaire werk blijft de altijd voorlopige, min of meer toevallige, maar altijd individueel gebonden poging om greep op de principieel onkenbare werkelijkheid te krijgen. Opvallend aan autonomistische denkbeelden is dat ze vaak worden geformuleerd in ontkenkende termen. 'Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion', twee negaties in één zin. Autonomie is een uiting van een weigering, de weigering om de werkelijkheid met een vooraf geformuleerde synthetische visie te benaderen. Maar deze fase gaat voorbij, althans de behoefte om de autonomie van het kunstwerk als zodanig te formuleren. De auteurs gaan de banden aanhalen met het verleden, projecteren de problemen van het heden terug in de tijd, waarbij ze veelal de mythe binnenhalen. Quinones spreekt in dit geval van de paradox van het modernisme. Tenslotte, zo betoogt hij, loopt het modernisme ten einde wanneer in de jaren dertig de werkelijkheid, en nu de actuele, zich nadrukkelijk aandient.

Hoewel Quinones nergens duidelijk maakt welke jaartallen hij denkt bij welke fase, is het voorstel aantrekkelijk. We kunnen zien hoe rond 1916 - het bekende jaartal - dichters als Nijhoff en Van Ostaijen ieder op hun eigen, verschillende wijze, aan de afbraak van waarden en normen - en niet alleen literaire - beginnen. Ze stellen een werkelijkheidsvisie ter discussie die zich baseert op eenheid in welke zin dan ook. Dat onderscheidt beide dichters in belangrijke mate van hun directe voorgangers en tijdgenoten. Beiden formuleren, met alle verschillen, in de jaren twintig hun

principiële verzet tegen de emotionele, auteursgebonden aanspraken op poëzie en komen tot de opvatting dat het kunstwerk autonoom is, dat

wil zeggen het schrijven van poëzie is een proces van ont-persoonlijking, hetgeen dus iets anders is dan de opvatting dat het gedicht niets te maken heeft met de persoon die het schreef. *Vormen* uit 1924 is te beschouwen als het literaire produkt van dit denkproces. Hoe autonoom die gedichten ook zijn, Nijhoff doet er wel degelijk ingrijpende uitspraken over de werkelijkheid, hij brengt er alleen geen systeem in aan. Maar kijken we naar de jaren dertig, dan zien we dat in *Nieuwe gedichten* de problematiek is veranderd en verschoven: in 'Het veer' en 'Awater' herkennen we de relatie tussen werkelijkheid en mythe en in dat laatste werk blijkt een hechte band met de traditie te zijn aangehaald. Maar de intellectuele scepsis is niet verdwenen, evenmin als de weigering zich te voegen in een collectief systeem. In zijn laatste werken tenslotte, blijkt ook voor deze zo autonomistische dichter de maatschappelijke realiteit een niet meer te verwaarlozen of buiten de deur te houden grootheid. Immers, met al zijn ambiguïteit, is *Het uur u* in ideologisch opzicht een veel eenduidiger tekst dan bijvoorbeeld 'Awater'. De mens wordt geconfronteerd met zijn idealen-failliet en dus met zijn existentieel failliet.

Op dit moment gaan Du Perron en Nijhoff elkaar naderen, op dit punt kunnen ze beiden in een fase van het modernisme worden ingeschreven. Dat een dichter geen directe uitspraken over of tegen het fascisme heeft gedaan, wil nog niet zeggen dat zijn poëzie in het luchtledige hing. Al te vaak fungeren alleen Ter Braak en Du Perron als de auteurs die het literair werk tot spiegel van de tijd hebben gemaakt. Maar 'de tijd' is een complexer en dieperliggende notie dan alleen de politiek actualiteit. De opvatting van Kossmann dat de Nederlandse poëzie in het interbellum in al haar tijdgebondenheid los bleef staan van de contemporaine levensbeschouwelijke of politieke bewegingen, dat zij geen 'oplossing' zocht voor andere dan individuele problemen, dat zij geen ambitie had een functie te vervullen en dat zij politiek, sociaal en wijsgerig op geen enkel manier dynamisch was, lijkt veel te sterk. En als hij daarin wel gelijk zou hebben, dan zou dat gelijk beslist niet alleen voor de Nederlandse situatie opgaan. Hoe dan ook blijkt dat in een (re)constructie van het literaire verleden we niet genoeg hebben aan een poeticaal en literair-sociaal perspectief, maar dat we ook het werk zelf dienen te beschouwen en alles in een breder, maatschappelijk, politiek, levensbeschouwelijk verband moeten plaatsen.

5 Literatuurgeschiedenis als typografisch probleem

In dit artikel hebben we kritische kanttekeningen gemaakt bij het poeticamodel en in concrete toepassingen de beperkingen ervan te laten zien. We sommen de voornaamste bezwaren tegen het huidige poeticamodel nog eens op. Het is te grofmazig, heeft te zeer oog voor overeenkomsten, legt te weinig rekenschap af van de verschillen, met name waar het de literaire teksten zelf betreft, is nauwelijks bruikbaar voor een adequate beschrijving van het proza, en werkt etikettering in de hand. Maar is het onbruikbaar?

Geenszins. Het poeticamodel kan zijn diensten bewijzen als karakteriserings-instrument. Men heeft dan een houvast van waaruit men allerlei nuancerings-instrumenten kan aanbrengen. De poeticaal beschrijving zou dan in eerste instantie weer synchroon moeten plaatsvinden, dus in de literair-historische context, zonder

overigens terug te vallen op een loutere parafrase van auteursgeschriften onder ontlening van de beschrijvende termen aan de auteurs zelf. Ook het werk zelf en de impliciete poetica dienen erbij betrokken te worden evenals de literair-sociale omgeving. Het

is tevens van het grootste belang de verschijnselen mede te zien in een internationaal kader. Daarbij moeten ook de levensbeschouwelijke of ideologische aspecten mee in het onderzoek worden betrokken. Ook dat kan synchroon geschieden. Hierbij moet ook nadrukkelijk gewezen worden op allerlei interessante interdisciplinaire verbindingen met theologisch, filosofisch en anthropologisch onderzoek. In dat intellectueel-historisch kader kan ook weer de diachrone lijn, die van de denktraditie worden opgepakt. Want het blijft merkwaardig hoe toch steeds weer vergelijkbare posities, bijvoorbeeld de autonomistische, worden ingenomen. Het is net als in de mode: alles komt terug, maar anders. Preciezer onderzoeksvragen moeten rond dit thema gesteld kunnen worden. Zo kan men zich op een intellectueel-historisch standpunt stellen en de poetische denktradities verbinden met andere denkvormen en trachten verhelderende verbanden te zoeken. Tussen de denklijn van de autonomistische poetica en de taalopvattingen van iemand als Paul Ricoeur bestaan frappante parallellen. Maar ook tussen de autonomistische poetica en de theorie van objectieve kennis en de wereld-III-theorie van Popper.

Wat de relatie tussen poetica en levensbeschouwingen en ideologie betreft kunnen we, zoals betoogd, in het spoor van Quinones aandacht vragen voor de autonomie-opvatting als ideologische daad. Een auteur doet *altijd* en *per definitie* uitspraken over de wereld, ook, of misschien wel: juist als hij het tegendeel verklaart. Wie blijft staan bij de constatering dat Nijhoff, Eliot en Valéry het gedicht als autonoom taalbouwsel beschouwen, miskent de epistemologische en vooral ook ideologische implicaties van hun werk. En de autonomie-opvatting van bijvoorbeeld Faverey en Komrij, hoezeer ook inhoudelijk verwant met modernistische poetica's, staan weer in een andere context en houden verband met de levensvragen van de jaren zeventig en tachtig (om de term postmoderne levenshouding maar even te vermijden).

Wie de dynamische ontwikkeling van de Nederlandse poëzie wil beschrijven zal een brede, veelkantige benadering moeten kiezen. De combinatie van verschillende perspectieven, zoals boven al aangeduid, zou aan de dynamiek recht kunnen doen. Daarmee komt het chronologisch principe onder druk te staan. Dichters zullen niet slechts één keer worden behandeld. Het is juist interessant om het verhaal van de jaren dertig te laten openen door Boutens met de rede die hij in 1933 in Gent uitsprak, waarin hij verklaarde dat een dichter niets maar dan ook niets met enige actualiteit te maken had. In dat verhaal moet (opnieuw) ruimte zijn voor de paradox van A. Roland Holst, die zegt de wereld de rug te willen toekeren, maar er tegelijkertijd voortdurend uitspraken over doet. Ruimte voor de sterk conservatieve denkbeelden van Bloem, Marsman of Greshoff. Maar tevens een hernieuwde aandacht voor Nijhoff; het zal inmiddels duidelijk zijn waarom.

De constatering dat de dominees rond het midden van de vorige eeuw uitgingen van een sterk pragmatische poëzieconceptie, is niet voldoende. Men zal moeten laten zien dat dit type poëzie functioneerde in een geheel andere maatschappelijk-sociale context. Die inslagdraad zal o.a. het verhaal kunnen vertellen van een samenleving waarin poëzie werd voorgedragen, niet stil gelezen, waarin technologische ontwikkelingen en dus een veranderende werkelijkheid voortdurend tot reflectie dwingen. Wil men er een scheringlijn mee spannen, dan zou men kunnen wijzen op de traditie van de cabaretekst, via Speenhoff naar Annie M.G. Schmidt (men legge

haar verzen voor volwassenen maar eens naast teksten van Hasebroek of Ter Haar over de evolutietheorie van Darwin).

De toekomstige geschiedenis van de Nederlandse poëzie zal de opvattingen van de dichteres Henriette Roland Holst meer ruimte moeten geven, hetgeen het besef meebrengt dat tot de poetica van een auteur ook denkbeelden over politiek, filosofie of beeldende kunst gerekend moeten worden. Datzelfde geldt voor de nog nauwelijks adequaat bestudeerde Verwey, wiens relaties met beeldende kunstenaars bijvoorbeeld (Berlage, Toorop, Derkinderen) onlosmakelijk verbonden moeten worden met zijn literatuuropvatting en wereldbeschouwing.

Ons staat een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sedert 1850 voor ogen, die niet één, maar meerdere verhalen vertelt. Wie het verhaal vertelt van de wijze waarop de Nederlandse poëzie in een Europese traditie staat, moet niet de ruzies tussen Nijhoff en Du Perron vermelden, maar laten zien dat beiden in een modernistisch kader thuishoren. Zo horen de vier dichters Kopland, Faverey, Komrij en Kuijper in één en tegelijkertijd (maar in een ander verhaal) in verschillende kaders thuis. Een van die kaders zal kunnen worden gevormd door het poeticamodel.

Maar hoe moeten die verhalen worden gepresenteerd? Een boek leest men bij ons nu eenmaal van links naar rechts en van boven naar beneden. Wat we als gelijktijdig willen laten zien, moeten we na elkaar tonen.

Misschien is het allemaal te herleiden tot een typografisch probleem: niet welk verhaal kiezen we uit, maar hoe maken we zichtbaar dat er altijd meer verhalen zijn te vertellen? Bij verhaal A wordt een voetnoot geplaatst die tot een zelfstandig betoog B uitgroeit. En in verhaal B wordt verhaal A weer ingebed. We moeten op zoek naar een heldere typografie die de complexe verwevenheid van de verhalen met elkaar kan uitdrukken. Poetica, poëzie, maatschappelijke context, ideologie - wij zoeken naar de letters om hun verschillen aan te geven en naar de bladspiegel om hun ondeelbaarheid te laten zien.

Literatuuropgave

- M.H. Abrams: *The mirror and the lamp; Romantic theory and the critical tradition*. [Reprint] London enz., 1980.
- W.J. van den Akker: *Een dichter schreit niet; aspecten van M. Nijhoffs versexterne poetica*. Utrecht, 1985. 2 dln.
- W.J. van den Akker: *De zanger zonder weerga; J.H. Leopold en de modern(istisch)e poëzie; over 'Verzen 1897'*. Amsterdam, 1988.
- T. Anbeek: *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam, 1990.
- W. Bronzwaer: 'T.S. Eliot en Igor Stravinsky; twee meesters van het modernisme'. In: *T.S. Eliot; een Amerikaan in Europa*. Baarn, 1988. p. 88-110.
- T. van Deel: 'In de beperking; [interview met] Jan Kuijper.' In: *Dez.: Bij het schrijven*. Amsterdam, 1979. p. 55-79.
- T. van Deel: De poëzie van zeventig en tachtig. In: G.J. van Bork en N. Laan (eds.): *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis; poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Groningen, 1986. p. 295-304. [1986-1]
- T. van Deel: 'De strik zal hem bij de verze vatten.' In: *Dez.: De komma bij Krol en andere essays*. Amsterdam, 1986. p. 96-103. [1986-2]

T. van Deel: 'Onthechtingsoefeningen; in gesprek met Hans Faverey (1978).'
In: Dez.: *De komma bij Krol en andere essays*. Amsterdam, 1986. p. 104-117.
[1986-3]
G.J. Dorleijn: *Terug naar de auteur; over de dichter M. Nijhoff*. Baarn, 1989.
D.W. Fokkema en E. Ibsch: *Het Modernisme in de Europese letterkunde*.
Amsterdam, 1984.

- D.W. Fokkema en E. Ibsch. *Modernist conjectures; a mainstream in European literature 1910-1940*. London, 1987.
- W.G. Glaudemans: 'Een dichter kan steeds alle kanten uit'; over de poetica en de poëzie van Gerrit Komrij'. In: W.J. van den Akker, G.J. Dorleijn, J.J. Kloek e.a. (eds.), *Traditie en vernieuwing; opstellen aangeboden aan A.L. Sötemann*. Utrecht enz., 1985. p. 271-284.
- J.L. Goedegebuure: *Romantische tradities in literatuur en literatuurwetenschap*. Amsterdam, 1987.
- E.K. Grootes: 'De paradoxen van de literatuurgeschiedschrijving'. In: *Spektator* 19 (1988-1989). p. 241-261.
- O. Heynders: 'De formules van de dichter; een beschouwing over de versimmanente poetica van Achterberg'. In: *Forum der letteren* 29 (1988). p. 1-14.
- G. Komrij: *Alles onecht; keuze uit de gedichten*. Amsterdam, 1984.
- R. Kopland: 'Wat bedoelt de dichter'. In: *Dez.: Herinneringen aan het onbekende; een keuze uit eigen werk*. Amsterdam, 1988. p. 5-7.
- E.H. Kossmann: *De Lage Landen 1780-1940; anderhalve eeuw Nederland en België*. Amsterdam, 1984.
- S. Levie: *Commerce 1924-1932; een internationaal modernistisch tijdschrift*. Nijmegen, 1988.
- Chr. Lorenz: *De constructie van het verleden; een inleiding in de theorie van de geschiedenis*. Amsterdam, 1987.
- M. Nijhoff: *Verzameld werk II; kritisch, verhalend en nagelaten proza*. Amsterdam, 1961. 2 dln.
- J.J. Oversteegen: *Vorm of vent; opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*. 2e druk. Amsterdam, 1970.
- E. du Perron: *Brieven 2*. Amsterdam, 1978.
- E. du Perron: *Brieven 5*. Amsterdam, 1979.
- E. du Perron: *Brieven 9*. Amsterdam, 1990.
- R. Quinones: *Mapping literary Modernism; time and development*. Princeton, 1985.
- A.L. Sötemann: *Over poetica en poëzie; een bundel beschouwingen*. Groningen, 1985.