

**Gert de Jager**  
**Dichters over**  
**Gorter**

**Gaia Chapbooks**

Gert de Jager

# Dichters over Gorter

Gaia Chapbooks, 2026

*Dichters over Gorter*, Gaia Chapbooks

Copyright © Gert de Jager, 2026

ISBN 978-1-105-31604-3

Deel 47 van de Gaia Chapbooksreeks

## Inhoud

Vooraf	5
1. Gerard Reve	9
2. Robert Anker	14
3. Hendrik Marsman	18
4. Jan Kuijper	27
5. Willem Kloos	35
6. Lucebert	46
7. Ida Gerhardt	53
8. Albert Verwey	58
9. J. van Tooren	71
10. Lloyd Haft	77
11. Nachoem Wijnberg	84
12. Kees 't Hart	85
13. Mieke van Zonneveld	97
14. Erik Bindervoet	103
15. Jacob Groot	111
16. Adriaan Roland Holst	117
17. Henriette Roland Holst	124
18. A.H.J. Dautzenberg	144
19. Gerrit Komrij	151
20. Hans Faverey	155

Bijlage 1: Dichters chronologisch

Bijlage 2: Herman Gorter: bundels en enkele levensfeiten

## Vooraf

Als mijn ogen vol licht zijn  
en mijn neus en mijn mond  
en mijn haar en mijn hals, waar  
ik mijn Ik in vermoed  
dan is dat door hen.

Vijf regels uit een lang gedicht van Ramsey Nasr, ‘Radicaal intiem’, waarin hij in zijn rol als Dichter der Nederlanden de kracht en het belang van poëzie onder woorden probeert te brengen. Ze staan aan het slot van het gedicht; ‘hen’ verwijst naar de dichters die in het gedicht worden opgeroepen met verwijzingen en hele of halve citaten. Dat zijn vooral Tachtigers: Gorter, Kloos en Van Deyszel vallen makkelijk te herkennen. Verder wordt Leopold een aantal keren genoemd en lijkt Roland Holst het sluitstuk te vormen van een voorbije periode: ‘radicaalintiemer wordt het niet’.

Nasr varieert op de tweede strofe van een gedicht dat op zichzelf al behoorlijk radicaal intiem was, ‘Zie je ik hou van je’, een van de bekendste gedichten uit Gorters bundel *Verzen* uit 1890:

En je mond en je mond en je haar  
en je oogen en je hals waar  
je kraagje zit en je oor  
met je haar ervoor.

Er wordt een intieme scène opgeroepen, een intieme waarneming waarmee een lezer zich kan vereenzelvigen en dat in bewoordingen die ruim honderd jaar later nog steeds niet verouderd aandoen. Het zal een lezer bij Kloos, Van Deyszel, Leopold en Roland Holst niet snel overkomen. Maar Gorter probeerde ook op een heel andere, radicale manier intimiteit te beschrijven en zijn ervaring aan zijn lezer over te dragen: door middel van woordstapelingen en neologismen. In regels als deze uit ‘mijn grijze

tintelreine' gaan beide 'strategieën' – een te militante term – moeiteloos in elkaar over:

het kwam tegen me aan  
tegen mijn ooren aan  
koelgeblaze – arefijne  
vlaggeroode – vlaggekwijne

De periode die voor Nasr nu afgesloten is, is de bijzondere periode waarin hij kennismaakte met wat poëzie kan betekenen:

Zo groei ik op  
met hun kwik in mijn bloed  
hun letters gebrand op mijn botten.

Persoonlijke geschiedenis en de officiële geschiedenis raken met elkaar verweven, niet alleen bij Nasr: in de schoolbanken is de poëzie van de Tachtigers vaak de eerste officiële poëzie waarmee lezers kennismaken; hun poëzie vormt het begin van het poëtische heden. Dat geldt vooral voor de poëzie van Gorter. 'Van Gorter tot Lucebert, van Gezelle tot Hugo Claus' was de ondertitel van *Nieuwe griffels schone leien*, de bloemlezing van Paul Rodenko die vanaf 1954 in tienduizenden exemplaren over de toonbank ging. Ruim zeventig jaar later is van de vier namen vooral die van Gorter overgebleven. Als Nasr een gedicht zou schrijven over een van de drie anderen, zou daar waarschijnlijk heel wat meer distantie uit spreken.

In 'Radicaal intiem' is Gorter een dichter uit het groepje Tachtigers, al zou het me niet verbazen als ook voor Nasr Gorters poëzie een speciale plaats innam. Het bijzondere dichterschap van Herman Gorter, zoals waargenomen door twintig andere dichters, is het onderwerp van dit boek. Het is niet als eenheid geconcipieerd, maar min of meer toevallig ontstaan uit een stuk over Reves wisselende opinies over Gorter dat ik publiceerde op mijn website. Het werd overgenomen op *Neerlandistiek.nl*, behoorlijk veel gelezen en vormde de inspiratiebron voor een vervolg. Een geleerde Gorterkenner stuurde me na enige tijd een lijst toe van gedichten waarin regels van Gorter waren verwerkt. Het uitgangspunt bij het schrijven van

een stuk was het vermoeden dat over de verwerking iets interessants viel mee te delen. Naar enige systematiek of historische volledigheid heb ik niet gestreefd, ook niet naar representativiteit. De aandacht die een dichter krijgt, zegt niets over mijn waardering voor zijn of haar poëzie. Om geen enkele twijfel te laten bestaan over de toevalsfactor bij deze twintig dichters over Gorter, presenteer ik de stukken in de volgorde waarin ze zijn geschreven en online gepubliceerd. Af en toe verwijs ik terug naar een eerder stuk. Wie behoefte heeft aan historiciteit, vindt in een bijlage een lijst van de dichters op geboortejaar.

Een tweede bijlage geeft een overzicht van Gorters bundels en van enkele levensfeiten. Gorter maakt het lezers en bibliothecarissen niet makkelijk: tijdens zijn leven publiceerde hij drie keer een bundel met als titel *Verzen*: in 1890, 1903 en 1916. De laatste bestond uit twee delen en was een verzamelbundel met een anders geordende, strenge selectie uit het vroegere werk. In 1928, een jaar na Gorters dood, verscheen een nagelaten bundel *Verzen*, weer in twee delen. In 1912 verscheen *Pan*, vier jaar later een ‘zeer vermeerderde druk’. *De school der poëzie* was in 1897 en 1905 de titel van een verzamelbundel waarin gedichten werden weggelaten, maar ook nieuwe gedichten toegevoegd. De *Verzen* uit 1916 werden in 1925 integraal herdrukt – onder de titel *De school der poëzie*. Het laat misschien vooral zien hoezeer Gorter een man van het moment was. Zelfs de gedroomde samenleving is een intense ervaring op een intens moment:

O Gouden blauwe Tijd die Nu is Nu!  
O schitterendste gelukzaal’gste tijd,  
Die er ooit was van alle alle tijden,  
Nu d’ Arbeiders ontwaken en zich heffen  
Tot Gouden Geest van Vrijheid en tot Vrijheid.

Met intense momenten zijn vooral de *Verzen* uit 1890 verbonden: de gedichten die Gorter zelf vanaf *De School der poëzie* uit 1905 de ‘Sensitieve verzen’ noemde. In de voorrede spreekt hij van ‘sensitivisme’ en dat is het woordgebruik dat ik volg. ‘Sensitivisme’ was door Van Deyssel in 1886 geïntroduceerd in zijn spraakmakende brochure *Over literatuur*; door het achtervoegsel gaat het wat meer in de richting van een literair-historisch

begrip. Dat Van Deyssel een paar jaar later in de *Verzen* zijn ideaal bij uitstek zag verwezenlijkt, is daarbij mooi meegenomen.

Ramsey Nasr, <https://www.dichternederlanden.nl/gedicht/radicaal-intiem/>, sterk gewijzigd opgenomen in: *Mi have een droom; alle vaderlandse gedichten*, Amsterdam 2013, p. 79-88.

Enno Endt, 'Gorters lyriek in zeven uitgaven onder twee titels', in: *Literatuur* 15, 1998, p. 96-99.

Gillis Dorleijn en Wiljan van den Akker, *Een nieuw geluid; de geboorte van de moderne poëzie in Nederland 1900-1940*, Amsterdam 2025, p. 165-188 (Gorter, Van Deyssel en het sensitivisme).

Herman Gorter, *Pan; een gedicht*, Amsterdam 1912, p. 173 (O gouden blauwe tijd).

## 1. Gerard Reve

‘Ik heb altijd een verwantschap met hem gevoeld, in die dorst naar het bereiken van de grens van het zeggbare, in die afkeer, bij hem, om te estetiseren, en vooral in zijn gave, dat hij nooit clichés gebruikte.’ Dat schrijft Gerard Reve in een van zijn eerste brieven aan Josine en Lennie Meyer. Het is maart 1963. Aanleiding voor de brief was een artikel in het nummer van *Tirade* dat net was verschenen: ‘Ik schrijf in de eerste plaats omdat ik erg ontroerd was door Josine haar artikel over Gorter. Ik vond het jammer dat het zo kort was.’ Het is niet per se het canonieke werk, *Mei* of de *Verzen* uit 1890, waardoor het gevoel van verwantschap wordt opgeroepen: ‘Het deed me veel goed om eindelijk eens iemand aan het woord te zien, die in de gaten heeft, dat *Pan* hoogtepunten van gelijk niveau bevat als ander werk, dat algemeen wordt aangehaald.’ Reve waardeert de communistische Gorter. Dat het geen op de ontvanger van de brief toegespitste uitspraak is, zou een aantal jaren later blijken in een brief aan A. Roland Holst die weinig van Gorters latere poëzie moet hebben. Ook dan, in 1971, noemt hij *Pan*: ‘(...) in *Pan* vindt men, naast veel belering, vele van de grootste dichtregels uit onze literatuur.’

Reves poëtisch pantheon was overzichtelijk. Drie namen ontbreken nooit wanneer hij in interviews voorkeuren en invloeden noemt: Gerard den Brabander, Richard Minne en Herman Gorter. Een Amsterdamse zuiplap, een Vlaamse boer en een geleerde, chique communist. De laatste zou je in dit wonderlijke gezelschap misschien het minst verwachten: over socialisme en communisme sprak Reve in die jaren steeds vaker met hevige afkeer en bitterheid. Dat gold voor het contemporaine socialisme en communisme van de Sovjet-Unie, China en Vietnam, maar vooral ook voor het gevoelsarme en disciplinerende communisme van zijn jeugd. Toch is Gorter onlosmakelijk met die jeugd verbonden:

Ik kan me de tijd niet herinneren, dat ik niet bladerde in *Verzen*, *In memoriam*, *Pan* – steeds dezelfde dingen lezend en de poëzie van Gorter voor het schoonste en edelste houdend dat er bestond. (..)  
Vaak legde ik *Pan* weg en nooit las ik het helemaal, maar de taal

van Gorter biologeerde mij. Het waren vooral zijn socialistische gedichten waar ik voortdurend in las. Wij hadden niet alles. (...) Wij hadden *Mei*, de *School der Poëzie II*, *Pan*, twee posthume deeltjes *Verzen*, en *In Memoriam*. Die dingen las ik ontelbare malen. Het waren de enige Nederlandse verzen tot mijn 12e of 14e jaar.

De ontvankelijke 'ik' is hier niet Gerard, maar zijn twee jaar oudere broer Karel die in 1945 een aantal autobiografische schetsen schreef. Ook Karel herinnert zich vooral de socialistische gedichten en ook hij is getroffen door Gorters taal. In de brief aan Josine Meyer lijkt Reve vooral zijn schrijversidealen van dat moment te herkennen: het bereiken van de grens van het zeggbare en de gave om nooit clichés te gebruiken, zijn geen opvallende kenmerken van een roman als *De avonden*. Ze zijn het wel van het boek dat op dat moment in wording was en in november zou verschijnen: *Op weg naar het einde*. Clichés en nog het een en ander worden dan vermengd tot een hoogstpersoonlijk amalgaam. Het geldt nog meer voor het boek waarin Reve zich voor het eerst als dichter zou manifesteren: *Nader tot u*. Het is moeilijk om er precies de vinger op te leggen en het valt al helemaal niet te bewijzen, maar er is iets natuurlijk in Reves toon dat aan Gorter herinnert: aan de manier vooral waarop hij los leek te staan van elk poëtisch discours.

Een jaar na *Nader tot u*, in 1967, verschijnt *Veertien etsen van Frans Lodewijk Pannekoek voor arbeiders verklaard*. In de titel echoot een beroemde brochure van Gorter uit 1908: *Het historisch materialisme; voor arbeiders verklaard*. Pannekoek kende een Blauwe Periode, maar de ik-figuur in het boekje, een schrijver, betreurt het gebrek aan ontwikkeling in zijn eigen werk. Voor hem geen 'periodes – sensitivistiese, individualistiese, socialistiese of vitalistiese'. Twee van die periodes, de sensitivistische en de socialistische, zijn onlosmakelijk verbonden met de ontwikkeling van Gorter. Zijn naam valt overigens niet.

Dat is wel het geval in een brief aan Simon Carmiggelt uit augustus 1971. In een fraaie passage haalt Reve twee regels aan uit het eerste deel van de postume *Verzen*. De grens van het zeggbare uit de brief aan Josine Meyer lijkt verdwenen:

Alles is een kwestie van namen geven. ('*Om aan 't vergaan te geven duizend namen. Schoonheid te vieren in een blijvend lied.*' Herman Gorter: *De School der Poëzie*, dacht ik.) Deze tijd kent geen namen meer. Zodra iets een naam heeft, is het bezworen. (...)

Het grote, diepe woud dat geen einde kent, en de eindeloze zee die in de diepte zwart wordt, daaruit komt alles voort, maar het is zoveel dat het je dreigt te overweldigen en te overspoelen: de struiken grijpen je en houden je vast, en boven je sluiten zich de wateren. Maar geef het een naam, en het zal je, dankbaar voor die naam, voortaan dienen en voeden. Ik noem het M., en brand er kaarsen voor (...).

Gorters duizend namen – met een hoofdletter in het eerste deel van de *Verzen*: Verte, Oneindig, God, Waarheid, Licht, Heelal, Geliefde, Eenheid, Geest der Muziek, Schoonheid, Meester, Niets, Alles, Liefde, Natuur, Verleden, Heden, Poëzie, Arbeiders, Menschheid, Nacht, Daad, Macht, Aarde – worden bij Reve niet meer dan een letter. Zijn versie van de moedergodin zou, op de Arbeiders na wellicht, al Gorters namen kunnen bevatten; haar mantel is wijd genoeg. Ook het blijvend lied is bij Reve terug te vinden – niet in deze brief, maar op veel andere plekken in het latere werk als een nog te concipiëren Wereldzanglied. De grens van het zegbare wordt niet langer opgezocht. Die grens – het grote, diepe woud zonder einde; de in de diepte zwarte zee – jaagt angst aan en de angst moet worden bezworen. Met symboliseringen en een blijvend lied moet het lukken. Het verschil met de eerdere periode is groot: *Op weg naar het einde* en *Nader tot u* waren boeken die tot in de titels dynamiek en het streven naar een limiet suggereerden.

Hoezeer Reves opvattingen over literatuur en werkelijkheid zich ontwikkelden, blijkt in dezelfde maand augustus uit de brief aan Roland Holst over *Pan*. Dat Gorters dogmatisch socialisme 'de dichtkunst de nek heeft omgedraaid', is hij niet met Roland Holst eens:

Gorter had een doctrinaire geest: de dingen moesten verklaard en duidelijk gemaakt worden, voor hemzelf en ieder ander, voordat hij ze kon aanvaarden. (...) Zijn religiositeit lag bij hem niet in

aanbidding van het Mysterie, maar in het uitroepen van de rede tot God zelf. Gorter zijn kosmos was helder en volkomen doorschouwbaar, als een kristal.

Het hoeft grootse poëzie niet in de weg te staan:

Ik geloof, dat de religie van het socialisme eerder de redding dan de ondergang van Gorter zijn dichterschap is geweest, want in *Pan* vindt men naast veel belering, vele van de grootste dichtregels uit onze literatuur. Gorter probeerde, juist in zijn socialistisch/ communistisch credo, literair het onmogelijke, wat hem soms nog gelukte ook. Niet zelden is het lichtelijk bespottelijk, met bijvoorbeeld die arbeidersklasse die een reidans danst, maar wie durft zoiets krankzinnigs neer te schrijven als: ‘Het heelal werd donkerrood van de vruchten der propaganda.’? En zijn beschrijving van een staking (‘Er geschiedde geen werk. En de zon ging weer onder.’) is nog steeds huiveringwekkend. (...) Er is door de leer veel in zijn werk bedorven, maar ook veel tot stand gekomen dat zonder die katalysator nooit uit zijn pen gevloeid was. Ik zeg het vreselijk banaal, merk ik. Maar ik bedoel, dat geen leer Gorter had kunnen vermoorden: als piëtistisch katholiek dichter ware hij ook groot geweest. Zijn talent was groter dan welke leer ook, en eigenlijk zelve een leer. Zo zie ik het.

Gorter, de enige dichter met wie de broers Van het Reve in hun jeugd kennis maakten, lijkt voor de schrijver die tegen de vijftig loopt nog steeds als een soort spiegel te fungeren. Piëtistisch was hij misschien niet – later in de brief krijgt het een negatieve connotatie –, maar wel katholiek: zeer eigenzinnig katholiek. Als er één Nederlandse auteur een eigen leer heeft ontworpen, is het de uitvinder van het revisme. Reve vervolgt zijn brief met een passage die sterk aan de brief aan Carmiggelt doet denken:

Ik vraag mij overigens af, of veel mensen de vrijheid wel kunnen verdragen. Men zoekt een omslotenheid. Zo lang men de betrekkelijkheid van zulk een systeem nog kan inzien, beperkt men zich niet in het wezenlijke. Ik geloof wel eens dat de mensen die

‘ergens bij horen’ vrijer zijn dan de mensen, die aan de aan alles twijfelende en tornende skepsis zijn overgeleverd.

In de jaren daarna zou de omslotenheid niet langer worden gezocht, maar worden gevonden. In een fortificatie op een Franse berg, in een wereldbeeld vol heimwee naar de jaren twintig en dertig, in proza dat was gericht op ‘duiding’, in een stijl waaruit de lyriek en de natuurlijkheid van Gorter steeds meer verdwenen. Meer dan de helft van het *Verzameld Werk* moest nog worden geschreven.

Tien jaar na de brief aan Roland Holst komt Gorter nog een keer in de correspondentie voor. Aan Jaap Goedegebuure schrijft Reve:

Van Gorter heb ik veel geleerd, want hij heeft, naast groots werk, ook veel geschreven waaruit je kunt leren hoe het niet moet. En hij had geen greintje zelfspot. Het meeste heb ik geleerd van Richard Minne en van Den Brabander.

Leren hoe het niet moet is iets anders dan een gevoel van verwantschap ervaren. De dorst naar de grens van het zeggbare, de afkeer van esthetiseren en de gave om nooit clichés te gebruiken: bij de schrijver die zichzelf nogal eens zou herhalen – ‘wie moet ik anders herhalen?’ – waren het in 1981 geen overweldigende karaktertrekken meer.

Gerard Reve, *Brieven aan Josine M.; 1959-1875*, Amsterdam 1981, p. 25.

– *Brieven aan Simon C; 1971-1975.*, Utrecht 1982, p. 87.

– *Brieven aan geschoolde arbeiders*, Utrecht 1985, p. 184-185 (Roland Holst).

– *Brieven van een aardappeleter*, Amsterdam etc. 1993, p. 198 (Goedegebuure).

– *Veertien etsen van Frans Lodewijk Pannekoek voor arbeiders verklaard*, in: *Verzameld werk 2*, Amsterdam etc., 2e dr. 2006, p. 399.

Nop Maas, *Gerard Reve; kroniek van een schuldig leven 3*, Amsterdam 2012, p. 443 (drie namen).

Karel van het Reve, ‘Romein, Gorter, lagere school, lectuur’, in: *Verzameld Werk 1*, Amsterdam 2008.

## 2. Robert Anker

In *Onvergetelijke toegewijde trouweloze tijd*, Robert Ankers bundel uit 2015 die zijn laatste zou zijn, is dit gedicht te vinden:

### Tennis met Gorter

Ik speelde laatst een partijtje tennis met Herman Gorter, Gorter won  
Maar daar ging het niet om, ook niet om de adviezen die hij gaf  
Over het net heen hoe ik betere gedichten zou kunnen schrijven  
Want de poëzie is geen tennis dat je met veel oefenen en een goede  
Trainer op een hoger plan kan brengen, al helpt het wel als je iets  
Van Gorter hebt gelezen en al zijn je latere gedichten vaak beter  
Dan je vroege – de poëzie leidt een onafhankelijk bestaan onder in  
De geest van de dichter, een stroom die hij aftapt (nog een hele kunst).  
Nee, Gorter dwong met zijn groundstrokes, zijn backspin, zijn listige lobs  
Mijn lichaam binnen te dringen in mijn geest en die geest  
Aan te spreken op zichzelf, kijk, je hebt mijn onderarm aangespannen  
Met je stress, alweer een punt voor Gorter, laat me kijken naar de bal  
Tot hij het racket raakt en jaag mijn blik niet veel te vroeg in haast  
Naar Gorter. Goed, als ik mijn geest ben, wat ik dagelijks betwijfel  
Forty-love voor Gorter, breakpoint in de final set – wat win ik weg  
Van het gravel als ik mijzelf breek, mijn lichaam binnenlaat  
In mijn gedichten? Kijk naar Gorter in zijn lange witte broek  
Geen spootje zweet, hij fietst naar de Verbrande Pan, hij neukt  
De andere vriendin, gaat zwemmen in de stralende zee, aldoor dat  
Metalen ruisen sijpelt in zijn geest, dineert in Nassau-Bergen  
Hij schrijft het vers, krabt zich in zijn kruis en slaapt voor hij het weet.  
Ik til mijn verkrampte hand uit dit gekras, pak een nieuw vel papier  
En schrijf mij in kalme vreugdevolle letters over tot ik breek – deuce.

Het is het derde gedicht in de bundel en wat mij betreft een van de lastigste.  
Dat heeft te maken met mijn beperkte ervaring met een doodsaaie  
televisiesport, maar vooral met de vraag wie er nu met wie speelt. Een ‘ik’  
speelt met Gorter, volgens de titel en de eerste regel. Tegen het slot staat het

40 – 0 voor Gorter, maar helemaal aan het slot is het deuce: 40 – 40, als ik het goed begrijp. In de acht regels tussen de twee standen op het scorebord worden we niet echt geconfronteerd met een spannende inhaalrace.

Wat doet Gorter in dit gedicht? Wat vertegenwoordigt hij voor het lyrisch ‘ik’ en voor Anker? In de eerste regels is hij een dichter, maar juist dat is niet zo belangrijk: als dichter kan hij de ‘ik’ weinig bijbrengen. Gorter is in het grootste gedeelte van het gedicht vooral een sportman. In de laatste regels is hij ook iemand die zich op een zekere wijze kleedt, er een liefdesleven op na houdt en ’s avonds in een restaurant dineert. De Gorter die hier wordt opgeroepen, is niet de Gorter van de poëzie, maar de Gorter van de anekdotes en de biografie. Het is als reëel existierende tennisser dat hij de ‘ik’ iets kan leren.

Wat hij leert heeft te maken met de dichotomie tussen lichaam en geest. Op de tennisbaan komt Gorter met 40 – 0 voor omdat die dichotomie voor hem niet lijkt te bestaan. De ‘ik’ moet zich forceren om lichaam en geest samen te laten werken; forceren betekent dat de geest het lichaam en zichzelf, de geest dus, waarschuwt en instructies geeft. Hoe anders ligt dat bij Gorter en zijn moeiteloze breakpoint in de final set. Meteen daarna verschuift het perspectief: we gaan weg van de tennisbaan. De ‘ik’, een dichter, overweegt of hij zichzelf moet breken en dat zelf identificeert hij, hoewel hij het dagelijks betwijfelt, bovenal met zijn geest. Wat hij daarbij zou kunnen winnen, laat het voorbeeld van Gorter zien bij wie het lichamelijke en het geestelijke moeiteloos – daar is het woord weer – in elkaar over lijken te gaan.

Dan de laatste twee regels. De aanblik van Gorters harmonische persoonlijkheid heeft inderdaad iets te weeg gebracht. Het gedicht dat bezig is geschreven te worden – ‘dit gekras’ – is blijkbaar voltooid en kan worden overgeschreven. Bij het overschrijven verdwijnt een verkramping en schrijft de ‘ik’ ook zichzelf over. Een nieuwe ‘ik’ lijkt zijn intrede te doen. Maar is dat waar, en hoe vreugdevol is dat? Het was toch de oude ‘ik’ die het gedicht schreef? Of schrijft hij op het nieuwe vel een nieuw gedicht? Maar waarom dan ‘dit gekras’? En ‘breken’: is dat wel iets prettigs? Het laatste woord, deuce, wijst op een zeer tijdelijk en precair evenwicht. Juist aan dat

evenwicht zal een einde komen. De wedstrijd begint nu echt. Wie of wat gaat er winnen?

Wat hoe dan ook interessant is, is de confrontatie met Gorter. Als ‘dit gekras’ verwijst naar het gedicht dat we lezen, verwijst dit gedicht ook naar zichzelf. De problematiek die het aanroert, zou erin tot uitdrukking moeten komen. Het gedicht zelf levert misschien het ‘bewijs’ voor wie er wint. Lichaam of geest, wat heeft de overhand? Om die vraag te beantwoorden vergelijk ik het gedicht met het werk van een andere dichter. Een dichter van bijna een eeuw eerder: Herman Gorter.

Wat dan opvalt, is dat de ogenschijnlijke moeiteloosheid die zo kenmerkend is voor Gorter bij Anker niet is te vinden. Anker is vaak geprezen om zijn stijl, in zijn proza en zijn poëzie. Ik heb iemand gekend die serieuze plannen had om op onder meer Ankers ritme te promoveren. ‘Tennis met Gorter’ heeft, net als de andere gedichten in *Onvergetelijke toegewijde trouweloze tijd*, een dwingend en stuwend ritme – de titel van de bundel laat het al meteen zien. Dat geldt ook voor bijv. de eerste acht regels van het gedicht, de regels tot de eerste punt. Twee middelen dragen bij aan de ervaring van concentratie en ademloosheid: het ontbreken van leestekens op plekken waar ze in proza vanzelfsprekend zijn, voor ‘want’ bijvoorbeeld, en vooral de betekenisloosheid van het versregeleinde. De enjambementen hebben, op een enkele uitzondering na, geen enkele semantische functie. Wat het versregeleinde hier doet, is een visueel signaal afgeven dat de lezer met poëzie te maken heeft en dat hij dóór moet lezen – dóór op de wijze van poëzie. Dat ligt nogal anders bij Gorter. Geen gedicht kent zoveel enjambementen als *Mei*. Wat ze daarin doen heeft ook niet altijd met ‘betekenis’ te maken: ze verzachten de monotonie van het ritme en doorbreken de monotonie van het rijm. Maar het verschil is groot: iets wat onmiskenbaar poëzie is en blijft, wordt de kant van muzikaal parlandoproza opgeduwd en dat is min of meer het tegenovergestelde van wat er gebeurt in het gedicht van Anker. In de *Verzen* van 1890, de beroemde bundel met gedichten als ‘Zie je ik hou van je’, geeft het versregeleinde doorgaans een natuurlijke pauze weer; als daarvan wordt afgeweken is de motivatie makkelijk te vinden. Anker, dichter uit een tijd waarin het natuurlijke zijn vanzelfsprekendheid heeft verloren, laat zijn versregels tegelijkertijd

overdacht en toevallig eindigen; ze zijn het resultaat van een wilsbesluit waarvoor het natuurlijke ritme niet relevant is. Als ik het goed heb, moeten na deuce nog twee punten worden gemaakt om de overwinning veilig te stellen. Het eerste punt is voor de geest.

Het tweede ook. Vol redeneringen zit het gedicht en toch kost het moeite om het te interpreteren. De interpretatieve uitdagingen waarvoor Gorter zijn lezers plaatst, zijn uitdagingen van een andere orde. Wat vertegenwoordigt het personage Balder precies, vroegen lezers zich af, wat vertegenwoordigen Pan en het Gouden Meisje en hoe is hun verhouding? Het zijn interpretatieve vragen op een macroniveau die de lezer zich stelt *na* zijn lectuur – *na* de tamelijk onbekommerde zintuiglijke verwerking van letters en versregels. In ‘Tennis met Gorter’ moet de lezer vanaf de eerste regel zijn aandacht erbij houden om niet alleen zintuiglijk, maar ook intellectueel het gelezene te verwerken. Een enkeling moet naar *Wikipedia* om zijn kennis van een puntentelling op te frissen, maar iedereen leest een gedicht vol argumentatieve wendingen. In de eerste acht regels: ‘maar’, ‘ook niet’, ‘want’, ‘al’, ‘en al’ en dan een conclusie. Daarna wordt het niet minder: inhoudelijk wordt het hele gedicht door het argumentatieve gestructureerd. Waar het in uitmondt is niet helemaal duidelijk: het ‘breken’ is voor meer dan één uitleg vatbaar en ook ‘deuce’ zet niet het lichaam, maar de geest van de lezer aan het werk. De lezer die de gedichten in de buurt van ‘Tennis met Gorter’ tot zich neemt, leest gedichten waarin verlangd wordt naar contact met een alledaagse werkelijkheid. Voor iemand als Reve was Gorter een visionaire inspiratiebron die het mogelijk maakte om in zijn eigen taal zijn eigen visionaire werkelijkheid weer te geven. Voor Anker is Gorter de dichter die hem confronteert met een onvermijdelijk tekort.

En zo, met ‘geest’ in de hoofdrol terwijl een dichtende ‘ik’ iets heel anders wil, bewerkt het gedicht zijn eigen nederlaag.

### 3. Hendrik Marsman

1.

Het eerste nummer van *De gids* in 1931 bevatte dit gedicht:

Twee meeuwen

*In memoriam Herman Gorter*

– Tegen den avond liep het, de schemering  
had de oneindigheid, tusschen de golven  
en den hoogen hemel heel luchtig grijs getint;  
de zee was stil, bijna al ingeslapen;  
haar golfslag had, in ruischend ademhalen  
de wereld van dien avond vaag bevolkt  
met droomen. – boven mij – ik lag beneden  
aan den voet der duinen, waar het strand  
rond oploopt – gloeide de hemel wonderlijk violet;  
maar naar de kim toe werd hij donkerder,  
en somber bloedend woei het avondrood  
boven de kartellijn der verre horizon.  
dit is het uur waarin het al zoo stil is,  
zoo onbeschrijflijk transparant en vredig  
dat het niet anders meer dan sterven kan,  
aan zulk een wijdheid, zulk een doodlijk leven.  
een trilling lang – en reeds is het verzonken,  
vallende uit het ijl, ondenkbaar zweven  
tusschen waak en droomen – in een  
steeds dieper zich verdichtend donker.

twee meeuwen hebben in dat uur het nest verlaten.  
met kalmen tragen wiekslag komen zij aandrijven  
van boven de duinen, die nu al bijna donker zijn geworden;  
zij vliegen zeewaarts, een ondeelbaar paar,  
dat voeling houdt met alle krachten,

die dezen avond het heelal beheerschen,  
en meer dan met die krachten met elkaar;  
alleen niet met het landschap achter hen,  
niet met de nesten van hun zwermen,  
zelfs niet met hun jongen; zij vliegen westwaarts,  
in een rechte lijn, als zachte pijlen,  
die den nacht doorboren en door boren zullen,  
totdat zij, roekeloozen, niet meer kúnnen keeren.

toen werd het koeler, later – ik liep terug naar huis

de man die dit vertelde, Herman Gorter,  
heeft misschien onbewust met deze vlucht  
zijn eigen baan beschreven: een dapper leven  
lang heeft hij het heil der duizenden gezocht  
tusschen de duizenden, de horden, de geschoolde nesten;  
hij heeft gewerkt, gestreden en gezworven,  
en is toen, zwervensmoe, teruggekeerd  
tot in het hart der stilte, – en in den  
schemeravond van zijn leven – het was herfst, September –  
liet hij het landschap met de nesten achter;  
– een meeuw vloog uit, recht naar het stille westen  
naar het ontijdelijk, onvergankelijk leven  
dat overzee ligt, in d' eeuwige gewesten.

Het was een van de vier gedichten die Marsman, na uitvoerig overleg met de redactie, in dat januarinummeer publiceerde. Het gedicht had hij een paar maanden daarvóór, in augustus of september, geschreven. Gorter was op 15 september 1927 overleden, drie jaar eerder dus. Marsmans gedichten ontstonden doorgaans in een roes van creativiteit die de dichter overkwam; de Gidsredactie kon uit ongeveer vijftien gedichten een keuze maken. Na de roes begon voor Marsman het eindeloos twijfelen aan de kwaliteit van zijn werk. Iedereen die er een beetje toe deed, werd om commentaar gevraagd. Als een gedicht werd opgenomen in een bundel, bleek het in een volgende druk niet zelden te zijn weggelaten of sterk te zijn gewijzigd.

Ook dit gedicht is in deze vorm niet herdrukt. De eerstvolgende bundel, *Porta nigra* uit 1934, bevat een gedicht met de titel ‘Herman Gorter’ en dat is het stuk vanaf ‘een dapper leven’ in de laatste strofe - met een wat andere regelval en inclusief de dan nog merkwaardiger aandoende ‘geschoolde nesten’. Het gedicht verdwijnt in de vierde druk uit 1937. Rond die tijd, na een korte periode waarin meer dan veertig gedichten tot stand kwamen, begint Marsman na te denken over een *Verzameld werk* waarin alles wat hij eerder had gepubliceerd opnieuw zou worden geordend en dat al zijn eerdere bundels zou vervangen. Wanneer in het voorjaar van 1938 het *Verzameld werk* verschijnt, is daarin een gedicht ‘Twee meeuwen’ te vinden: het gedicht hierboven zonder de verwijzing naar Gorters overlijden en zonder de laatste strofe. Weer wel een gedicht ‘Herman Gorter’. De recente roes had iets heel nieuws opgeleverd: ‘Hij was van vuur,/ een golf, een vlam,/ een stromend stuk natuur’. De canonieke Marsman, van de *Verzamelde gedichten* die in elke beschaafde boekenkast staan, is de Marsman van deze uitgave.

‘Twee meeuwen’ dus zonder Gorter, ‘de man die dit vertelde’ en die daarmee onbewust ‘zijn eigen baan’ beschreef. Marsman had Gorter inderdaad een keer ontmoet: toen hij in april 1923 bij Adriaan Roland Holst logeerde in Bergen. Roland Holst en Gorter gingen vriendschappelijk met elkaar om en dineerden regelmatig samen. In *Herman Gorter; aantekeningen bij zijn poëzie*, een tot boekje omgewerkte lezing uit 1937, beschrijft Marsman de ontmoeting: Gorter maakte ‘een tegelijk krachtigen en ingekeerden indruk. Het is waar, dat hij aan een medisch voorschrift gebonden was, maar hoewel zijn gezicht sterk gegroefd was, had zijn gestalte nog een natuurlijke, rustige veerkracht.’ Wat hij zag was een man van zestig die ‘natuurlijk geen jongen meer was’, maar ondanks alle persoonlijke en politieke teleurstellingen ‘leefde er, nog in die laatste jaren, iets in hem van onverwoestbare jeugd.’ Juist de teleurstellingen hadden geleid tot zijn ingekeertheid, die getuigde van een hernieuwde overgave aan de poëzie en aan de krachten van de natuur die uiteindelijk ook maatschappelijk tot een omwenteling zouden leiden: ‘De dynamische wordingsgeschiedenis der natuur liep voor hem evenwijdig aan de culturele geschiedenis en zij gingen zelfs in elkaar over.’ Gorter zelf had voor Marsman een dynamische wordingsgeschiedenis ondergaan: van een

boom vol ‘loover’ in de dagen van *Mei* was hij overgegaan in ‘den naakten stam die ik voor mij zag’ en die ontwikkeling was ‘volkomen organisch’ geweest.

Wanneer Marsman den naakten stam aanschouwt, is hij een jongeman van 23 die op het punt staat zijn eerste bundel te publiceren. Zou Gorter, bij al zijn jeugdigheid en natuurlijkheid, twee jonge dichters – Roland Holst was 35 – hebben lastiggevalen met een verhaal over twee roekeloze meeuwen? Niets in het verhaal is kenmerkend voor Gorter: de schemering zou bij hem nooit uitmonden in alleen maar zich verdichtend donker; vogels die voeling houden met de krachten van het heelal zouden bij hem het zinnebeeld zijn voor iets heel moois: gelukkig zwevend zouden ze het doel van de geschiedenis bereiken. In zijn creatieve roes van twee maanden in 1930 had Marsman zijn oprechte respect voor Gorter vermengd met ondergangspessimisme, een Holstiaans register en misschien zelfs met Nijhoffs ‘Het lied der dwaze bijen’ – ‘ried ons, ach roekeloozen’ – dat in 1925 was gepubliceerd en meteen veel indruk had gemaakt. Marsman zal snel tot de conclusie zijn gekomen dat er met de inhoud van zijn gedicht iets mis was. Dat hij in eerste instantie juist het slot in zijn nieuwe bundel opnam, onder de titel ‘Herman Gorter’ bovendien, is veelzeggend: blijkbaar vertegenwoordigde Gorter iets wat belangrijk voor hem was, iets essentieels misschien wel. Gorters dichterschap en zijn politieke overtuiging zijn gegevens die verder niet worden aangeroerd. Wat wordt genoemd zijn Gorters moed, zijn individualisme, zijn inzet en uiteindelijk zijn bereidheid zich over te geven aan ‘het ontijdelijk, onvergankelijk leven’.

Het was niet in een gedicht dat Marsman zich voor het eerst over Gorter uitsprak. In 1928 had hij al een artikel geschreven waarin hij Gorter herdacht en opmerkelijk genoeg was ook dat gepaard gegaan met een kleine mystificatie.

2.

‘De *Internationale Revue i 10* wil een orgaan zijn van alle uitingen van den modernen geest, een dokumentatie van de nieuwe stromingen in kunst en wetenschap, filosofie en sociologie.’ Het klinkt als de eerste zin van een

beginselverklaring en dat was het ook. *i 10* verscheen van januari 1927 tot de zomer van 1929 en de ambities leken te worden waargemaakt. Aan in totaal 22 nummers met artikelen in vier talen werkten mee: Kandinsky, Mondriaan, Schwitters, Ernst Bloch, Jan Romein, Menno ter Braak, J.J.P. Oud, Walter Benjamin, Ilya Ehrenburg, Moholy Nagy, Rietveld, Henriëtte Roland Holst, Willem Pijper en nog enige anderen – bekend en minder bekend. Maar ondanks al die grootse ambities en de zeker achteraf klinkende namen vond het tijdschrift weinig lezers – te weinig om het financieel vol te houden. De ambities zaten het succes in de weg. Niet iedereen beheerste vier talen en er werd zo'n breed terrein bestreken dat niet alles voor elke lezer interessant was of zelfs maar te volgen.

De instigator en spil van het tijdschrift was Arthur (Müller) Lehning. Veel later, in 1954, publiceerde hij een mooi, liefdevol boekje: *H. Marsman; de vriend van mijn jeugd*. Aan de eerste jaargang van *i 10* werkte de jeugdvriend niet mee, aan de tweede wel. In oktober 1928 verscheen van hem 'Gorter; naar aanleiding van zijn nagelaten gedichten'. Opmerkelijk genoeg stond meteen onder het artikel een 'noot van de redactie' waarin A.M.L afstand nam van een 'geforceerde tegenstelling' in Marsmans visie op Gorter; in het volgende nummer lichtte hij dat uitvoerig toe. Onder dat artikel was ook nog een rectificatie te vinden. De beheerder van Gorters literaire nalatenschap, Jenne Clinge Doorenbos, deelde daarin mee dat het dagboek uit 1895 waaruit Marsman had geciteerd, berustte 'op een mystificatie van den schrijver van het artikel.'

Het ging om de tweede alinea in Marsmans stuk:

'Ik wilde,' schreef hij in 1895 in zijn Dagboek, 'het helste licht uit de taal slaan; want diep in het hart van de taal leeft een wit licht; hetzelfde witte licht, dat in vrouwenoogen flonkert, en in hun ziel. Dit licht is de bron van het universum, en voor een dichter is het universum de taal. Dat licht moest ik vinden, in mijn leven en in mijn gedichten (dat is, als het goed is, hetzelfde), maar het kon niet, ik kon het niet: mijn kracht schoot te kort, of de taal schoot te kort, ik weet het niet. – Ik heb die toch maar gepubliceerd. De critici noemen het sensitivisme, de psychiaters schizofrenie; ik noem het

“de School der Poëzie”. Ik ben moe en ziek.’ Hij werd opgenomen in de marxistische polikliniek. – Arme Gorter.

De marxistische polikliniek laat meteen zien welke tegenstelling wel eens geforceerd zou kunnen zijn. Volgens Lehning, zelf marxistisch georiënteerd, getuigen ‘exclamaties over den armen Gorter (...) niet alleen van een volslagen gebrek aan inzicht in Gorter’s persoonlijkheid, maar ook van een beklagenswaardig gebrek aan eerbied voor Gorter’s leven. (...) Gorter was een man-uit-een-stuk. (...) Zijn socialisme en zijn dichterschap zijn twee kanten van hetzelfde streven naar een eenheid, dat onmiddellijk voortvloeide uit de bron van zijn wezen’. Wanneer Marsman in 1931 zijn artikel over Gorter opneemt in de essaybundel *Kort geding*, laat hij de zin met de marxistische polikliniek weg, maar hij blijft volhouden dat Gorter verstrikt was geraakt in een ‘didactisch marxisme’ – een ideologie waar hij ‘onverzoenlijk’ tegenover staat. Dat de passage uit het dagboek gefingeerd was, wordt nu in een tussenzinnetje vermeld.

Ondanks alle onverzoenlijkheidsretoriek opent *Kort geding* met het artikel over Gorter – en dat niet omdat dit het oudste stuk was. Blijkbaar zag en herkende Marsman in Gorter iets wat hij als essentieel ervoer – zo essentieel zelfs dat hij zich met hem identificeerde in gefingeerde dagboekpagina’s en in de mooie woorden over het graf heen in het gedicht in *De gids*. Gorters ‘meest wezenlijke’ karaktereigenschap is voor Marsman ‘zijn absolutisme, zijn rechtstreekse onvoorwaardelijkheid’. Die eigenschap vindt zijn neerslag in de poëzie. De nagelaten gedichten die de aanleiding vormden voor het artikel, zijn de twee bundels *Verzen* die in 1928 waren verschenen. In hun eenvoud, ‘de onnoozelheid van hun beteekenis’, zijn sommige ‘ridicuul, maar zelfs als ze poëtisch volkomen mislukt zijn, zijn ze woord voor woord zuiver en echt.’ Marsman citeert zes wel gelukte gedichten en concludeert:

Een jaar geleden is Gorter gestorven. Ik sta onverzoenlijk tegenover zijn latere ideologie, maar – vriend of vijand – alleen mannen als Gorter kunnen een land, een tijd en een menschheid ervoor behoeden: onder te gaan en verdoemd met het kleine te zijn.

Zo'n slot doet denken aan het slot van het Gidsgedicht: Gorter wordt vooral geprezen om fraaie karaktereigenschappen. Het is 1931, het jaar waarin J.C. Bloem eindeloze uiteenzettingen over literaire kwaliteit terugbrengt tot de tegenstelling 'Vorm of vent'. Voor Marsman lijkt Gorter hier een en al 'vent'.

Maar Marsman was een dichter. En Gorter was dat ook. Wat Marsman in Gorter herkende, gaat veel verder dan zijn eigen, tijdgebonden retoriek. In het boekje dat hij in 1937 aan Gorter wijdde, beschrijft hij zijn eerste leetuur van *Mei*:

Ik herinner mij nog heel duidelijk, hoe ik op een voorjaarsmorgen in het prieel in den achtertuin voor het eerst in de "Mei" zat te lezen. Ik onderging al na weinig regels het gedicht als een lichameijk genot, en voorzoover het, dieper doordringend, mij daarna ook innerlijk ontroerde, was de emotie nog ten nauwste verwant aan een lichameijk geluk. Ik las sommige stukken drie en vier keer, en toen ik eindelijk, geheel overgolfd door die lijfelijke zielsverrukking met lezen ophield, was het landschap waarop ik uitkeek veranderd, en ook ikzelf was niet volkomen dezelfde meer als daarvoor. – Van hoeveel gedichten kan men dit werkelijk zeggen? –

Lichameijk genot, lichameijk geluk, lijfelijke zielsverrukking, een kleine transformatie: een jongeman leert in de achtertuin van zijn ouders de kracht van poëzie kennen. Zo'n twintig jaar later realiseert de jongeman zich waarop die kracht berust:

Nu, na jaren, heeft zijn gedicht nog niets van zijn ongeëvenaarde frischheid en klaarheid verloren; en toch, als ik mij afvraag of het niets dan spontane natuurlijkheid is dat er de onuitputtelijke beking van uitmaakt, valt het mij telkens weer op, dat het daarnaast ook wel degelijk iets kunstmatigs bevat, en niet alleen in zijn allegorie en zijn homerische vergelijking, maar heel duidelijk ook in zijn beeldspraak, in zijn barokke ornamentiek. Doch zoozeer blijft dit alles doordrongen van een natuurgeluid, van de stem van ons landschap, en het hollandsche licht, dat men het kunstmatige

niet meer als zoodanig ervaart; en misschien bereikt het zijn bizondere bekoering zelfs alleen dank zij dit artificieele, dat onnaspeurlijk opnieuw overgaat in natuur; een uiterste eenvoud, die – hoe bloemrijk en vol ook met beelden – niet slechts onmiddellijk opwelt uit de natuur, maar die tevens ontstaat doordat het gedicht langs een toppunt van kunst ertoe terugkeert.

Een toppunt van kunst kan de lezer van een gedicht de gewaarwording bezorgen van frisheid, klaarheid en spontane natuurlijkheid. Ook twintig jaar later heeft Marsman hier geen enkele behoefte om de Gorter van *Mei* onder te brengen in zijn vertrouwde vriend-of-vijand-categorieën, met hem in discussie te gaan, de naam Nietzsche te laten vallen of hem op de een of andere manier in te kapselen in zijn eigen besognes. Hij is een en al bewondering en wekt de indruk dat het lezen van *Mei* een beslissende ervaring voor hem is geweest. Van de Gorter van de sensitivistische verzen nam hij afstand, maar opmerkelijk genoeg deed hij dat pas na een merkwaardige dagboekfictie waarin hij zich met Gorter had vereenzelvigd. In dat stuk nam hij ook afstand van de socialistische Gorter, maar niet helemaal: zelfs de meest mislukte gedichten zijn nog ‘zuiver’ en ‘echt’.

Tien jaar vóór zijn boekje over Gorter en dus zo’n tien jaar na zijn kennismaking met *Mei* wordt Marsman voor het tijdschrift *Den gulden winckel* geïnterviewd door A. den Doolaard. Het is april 1927, enkele maanden voor Gorters overlijden. Marsman zet zich af tegen de generatie vlak voor hem, die onderdak had gevonden in Albert Verweys tijdschrift *De beweging*. Onder hen een dichter die in 1911 naam had gemaakt met de bundel *Experimenten*:

Neem zoo iemand als Geerten Gossaert. Dat is een voorbeeld van iemand, die niet-dichter is. Het onberekenbaar avontuur, dat een vers is, want je stort je erin, of eronder!, verlaagt hij tot een zorgvuldig vooruit berekende reeks stooten. Hij wil, wat de biljarters noemen, fijn ‘overhouden’, een ‘mooie’ serie maken. Dat is sjacheren met gevoel, dat is echt-slecht-Hollandsch. Dat is de heele ‘Beweging’, in doorsnee. [...] En dat is ook onze voorliefde

voor Gorter, meer dan voor welken 80er dan ook: het directe, het niet litterair doen.

Een niet-dichter versus een dichter, een dichter die Marsman een onvergetelijke jeugdervaring had bezorgd en voor wiens techniek hij pas veel later oog kreeg: die dichter was geen historische figuur, geen dichtersmythe, maar een dichter van wie je kon houden. Het staat er niet met zoveel woorden, maar de scène in de achtertuin doet vermoeden dat het lezen van Gorter voor Marsman sterk verbonden was met zijn eigen dichterschap: het lezen van *Mei* was een zelfontdekking. ‘Gorter’ was een deel van de jonge dichter zelf. Wanneer hij zich gedwongen voelt om afstand te nemen van dat deel van zichzelf, lukt hem dat pas nadat hij zich eerst in een zogenaamd dagboek met hem heeft geïdentificeerd of door zijn eigen visie op de wereld aan hem toe te schrijven in een in-memoriam-gedicht en ook in die fictie de afstand te niet te doen.

H. Marsman, *Herman Gorter. Aanteekeningen bij zijn poëzie*, Amsterdam 1937, p. 11-14, 29-31 (lectuur *Mei*).

H. Marsman, *Achter de vuurlijn van de horizon; verspreid gepubliceerde gedichten 1917-1940*, bezorgd door H.T.M van Vliet, Amsterdam 1990, p. 169 (drukgeschiedenis ‘Herman Gorter’).

Jaap Goedegebuure, *Op zoek naar een bezield verband I*, Amsterdam 1981, p. 156 (interview Den Doolaard) en passim.

De scène in de achtertuin ook in *Zelfportret van J.F.*, een autobiografische tekst met fictieve elementen die eveneens in 1937 verscheen. In de tweede druk van de Salamanderreeks uit 1965 op p. 140-141.

## 4. Jan Kuijper

1.

In *Tomben*, een bundel van Jan Kuijper uit 1989, is dit gedicht te vinden:

### De tombe van Herman Gorter

De tonen met hun oog en sombre kin  
kijken van alle kanten op mij neer.  
Trillingen staan en verdwijnen niet meer,  
behalve als ik bij het begin begin  
van wat de stilte hart verleent en zin  
en alles wat verklonken is klinkt weer.  
Ik sta te rillen. Niet voor de eerste keer.  
En weer neem ik de stilte voor mij in.

De noten met hun oog en blijde vlag  
staan stokstijf stil. Ook als de tijd verstrijkt.  
Ze staan daar zo onnozel dat het lijkt  
of kinderen op koninginnedag  
de burgemeester zien. In stilte blijkt  
dat zij daar zo zijn neergezet door Bach.

Een sonnet, en dat is geen toeval bij Kuijper. Tussen 1973 en 2016 publiceerde hij acht dichtbundels en die bevatten alleen maar sonnetten. *Sonnetten* was ook de titel van zijn eerste bundel en dat had na poëzie van Vijftigers en Zestigers iets onbekommerd programmatisch. Al die poëzie volgens de sjablonen van de avantgarde was eindeloos vermoeiend geworden. In plaats daarvan het sonnet: het genre dat zijn kracht had bewezen en dankzij een opgelegde orde een subtiel spel mogelijk maakte. Dat betekende niet dat de poëzie veel eenvoudiger werd. Het grote voorbeeld in die jaren, niet alleen voor Kuijper, waren de hermetische sonnetten van de Franse symbolist Mallarmé; in recensies en poëtische artikelen viel zijn naam vaak. Van Kuijper verscheen in 1991, twee jaar na

*Tomben*, een bundel aforismen: *Denkbeelden*. In één daarvan lijkt hij een poëtisch ideaalbeeld te schetsen:

Bij Mallarmé berusten de moeilijkheden voor de lezer op dubbelzinnigheid, dubbelzinnigheid vaak op alle niveaus tegelijk: homonymie, zinnen die je op verschillende manieren kunt ontleden, beelden die je op verschillende dingen kunt betrekken. Eén ding bespaarde hij zijn lezers: hermetisme in de zin van iets afsluiten en de sleutel weggooien. Bij Mallarmé kom je er altijd uit, als je maar goed leest.

Ook ‘De tombe van Herman Gorter’, dat monument voor een dichter die over poëzie nogal anders dacht, zou een gedicht moeten zijn waar we ‘uit’ kunnen komen.

*Tomben* was Kuijpers vierde bundel. De formule van de bundel lijkt eenvoudig: aan meer dan dertig dichters, van Hendrik van Veldeke tot Pierre Kemp, wordt een gedicht gewijd dat meestal ergens in het begin een citaat bevat; de confrontatie met de tombe leidt in het sextet tot de formulering van een min of meer algemene waarheid of een persoonlijke conclusie. Het Gortercitaat is hier meteen de eerste regel. Het is afkomstig uit een van de tweeëndertig sonnetten waarmee Gorter, nog geen jaar na de sensitivistische *Verzen* uit 1890, de lezers van de *Nieuwe Gids* verraste. Na die radicale bundel had zich bij Gorter een proces voltrokken dat doet denken aan wat honderd jaar later een ontwikkeling in ‘de’ literatuur zou zijn: een periode waarin de grenzen worden verlegd, die grenzen zelfs niet meer lijken te bestaan, wordt gevolgd door een terugkeer naar een esthetische orde die zijn waarde heeft bewezen. Henriëtte Roland Holst heeft deze sonnetten veel later de ‘Kenteringssonetten’ genoemd. Gorters leven en dichterschap zouden voortaan in het teken staan van een zoektocht naar een bovenpersoonlijke orde.

Kuijper citeert uit de eerste strofe van het eenentwintigste sonnet:

De grondelooze tonen hoor ik in  
middag als schudden hunne hoofden zacht,

en midden in den dag een bromme nacht:  
de tonen met hun oog en sombre kin.

Het sonnet beschrijft een korte terugval in de grondeloosheid. De eerste regel van het sonnet ervóór: ‘Ik ruik iets jongs en iets schoons in de bosschen’; de eerste regel van het sonnet erna: ‘De omvattende liefde heeft mij nog’. Gorters kwatrijn laat meteen zien hoe eigenzinnig zijn sonnetten konden zijn: het enjambement ‘in/middag’, de opeenvolging van ‘middag’ en ‘midden in de dag’, een adjectief als ‘brom(-me)’ dat in het *WNT* niet voorkomt – de ware sonnettendichter zou eindeloos puzzelen op andere oplossingen. Over Gorters sonnetten heeft Kuijper zich kritisch uitgelaten.

Maar eerst zijn gedicht. Het citaat in de eerste regel: betekent het dat de ‘ik’ in het octaaf met Gorter geïdentificeerd moet worden? Is het Gorter in zijn tombe die hier spreekt? Funeraire monologen komen vaker voor: ‘Do not stand at my grave and weep’ is de boodschap op veel Amerikaanse graven. Op het graf van Anna Blaman: ‘Ik ben gestorven zonder het te weten / want anders had ik mij toch wel verzet.’ De eerste zes regels van het gedicht zouden met enige goede wil aan de dichter in de tombe toegeschreven kunnen worden. Vanaf regel zeven wordt dat moeilijker. Bij ‘ik sta te rillen’ doet een personage zijn intrede dat niet alleen maar iets gewaarwordt; in de regel die erop volgt wordt ook werkelijk gehandeld. Verwijst het eerdere rillen naar een eerdere ervaring van grondeloosheid? Of is ‘de stilte voor mij’ de tombe waarvoor de ‘ik’ zich bevindt en ziet de ‘ik’ zich niet zo zeer geconfronteerd met de tombe van Gorter, maar met de dood zelf? ‘En weer neem ik de stilte voor mij in’ zou dan beschrijven wat in *Tomben* steeds weer opnieuw gebeurt: woorden proberen te vinden voor de ervaring van sterfelijkheid.

In het sextet zijn we ver verwijderd van Gorter. Geen lyrisch ‘ik’ in deze strofe, maar metaforen van Kuijper en vooral zijn denkwereld. Bij kinderen op Koninginnedag kan ik me in het oeuvre van Gorter weinig voorstellen; in het werk van Kuijper komen ze vaker voor. Hetzelfde geldt voor Bach. Voor de auteur van *Denkbeelden* zijn de cantates ‘het mooiste (...) wat er bestaat’. In de *Verzamelde werken* van Gorter valt Bachs naam niet, en ook niet in de



kritisch, soms minder kritisch geanalyseerd. De dubbelzinnigheid die voor Kuijper een esthetisch ideaal was, manifesteerde zich al in zijn verhouding tot een bewonderde dichter.

2.

In 1990 ontving Jan Kuijper voor *Tomben* de Jan Campert-prijs. In een interview met de *NRC* licht hij zijn werkwijze toe. De toe-eigening van het werk van een dichter blijft beperkt tot een enkele regel: ‘Ik heb bijvoorbeeld niet geprobeerd om de stijl van Boutens na te volgen. En om de stijl van Gorter als sonnettendichter lach ik me altijd een hoedje. Als ik dat zou navolgen krijg je een soort slapstick en dat lijkt me niet zo geschikt.’ Het slapstickachtige spreekt ook uit de titel die Kuijper meegeeft aan een kort artikel over het sonnet van Gorter uit dezelfde tijd: ‘Regelmatig gingen regelen wateren’. Het gedicht waarin de regel voorkomt, blijft verder ongenoemd en de keuze voor de titel wordt niet toegelicht. Het lachwekkende is blijkbaar evident.

In zijn artikel analyseert Kuijper één sonnet uitvoerig – het sonnet dat het eerste zou zijn geweest dat Gorter schreef: ‘De lucht is vol met onvolkomen drang’. Volgens Kuijper worden vragen van de lezer niet beantwoord omdat onduidelijk blijft wat er in het decor dat wordt opgeroepen, een decor van lucht en zee, eigenlijk ‘te zien’ is. Het eerste kwatrijn eindigt met ‘der wolken zang’ en dat levert twee mogelijkheden op ‘waarvan de ene al vreemder is dan de andere; worden de wolken vergeleken met zang of zingen ze zelf? Ook deze vraag blijft open.’ Het tweede kwatrijn begint ongrammaticaal en nodigt uit tot een lezing waarvan Kuijper zich afvraagt of die ‘zinnig’ is; een cruciale formulering blijft bovendien ‘rijkelijk vaag’. Vaagheid ook in het sextet: wie zijn ‘wij’ die ‘in den hoogen hemel’ zouden willen zijn? Aan het slot blijkt dat de eerste regel anders gelezen moet worden:

Aangezien de lucht hier buiten beschouwing blijft levert het meer eenheid op in de interpretatie wanneer we de ‘onvolkomen drang’ uit de eerste regel van de zee laten uitgaan, en niet van de lucht zelf.

In een gedicht dat de eenheidservaring beschrijft van een of meer lyrische subjecten, blijkt voor de interpreter vooral de eenheid van zijn interpretatie, de intellectuele exercitie, belangrijk te zijn.

Wat de vorm betreft is er evenzeer het nodige mis: ‘Wie het gedicht formeel bekijkt moet ook daar tot de conclusie komen dat ook daar de schoen dikwijls wringt. Ik geef alleen een paar voorbeelden op rijmgebied.’ Twee keer ‘zang’ op rijmpositie ‘wat niet alleen “verboden” is, maar vooral een onbeholpen indruk maakt.’ Ook ter wille van het rijm een ‘gaan’ dat pleonastisch ‘in gang’ is. Te veel rijmvariatie in het octaaf, noodgrepen, betekenisemoeilijkheden, ongebruikelijke woorden, nog een keer rijk rijm met ‘hoogen hemel’: ‘Onvolkomenheden te over dus, inhoudelijk en formeel, en alles op het conto te schrijven van het inhoudelijk-formele genre bij uitstek, het sonnet.’ Kuijper is zijn artikel begonnen met een tegenstelling tussen ‘geïnspireerde dichters’ en sonnettendichters. De gedachten van een geïnspireerde dichter passen niet in een sonnet, een sonnettendichter heeft de vorm nodig om tot iets te komen.

En dan blijkt los van het sonnet Gorters slapstick wel degelijk iets op te leveren:

(...) alle neologismen, ongrammaticaliteiten, op het eerste gezicht lachwekkende dubbelzinnigheden en klinkklare, maar suggestieve onzin ten spijt: je weet wel wat er aan de hand is, en de bijzondere zeggingswijze is functioneel en daarmee ook voor de lezer bevredigend omdat zij zorgt voor een speciale sensatie, een sensatie dus die berust op de gewone betekenis van woorden, maar die tegelijkertijd verbiedt uit die betekenis de gewone consequenties te trekken.

Gorters epigonen gingen minder ver dan hijzelf en dat was maar goed ook: de lezer accepteert afwijkingen ‘wanneer daar heel bijzondere sensaties tegenover staan – en daarvoor is een talent nodig als van Gorter’. Dat talent leidt zelfs – het wordt ingewikkeld – tot aanvaardbare sonnetten. De typische onvolkomenheden van zijn sonnetten kennen andere gedichten van Gorter niet, maar ‘ik wil er geen misverstand over laten bestaan dat ik de kenteringssonnetten in het algemeen prachtig vind’. Het neemt niet weg dat

– het wordt nog ingewikkelder – Gorter uiteindelijk maar één echt geslaagd sonnet geschreven heeft: het kenteringssonnet met als eerste regel: ‘Ik kom om ’t groene hout. Daar is de vrede’.

Een geïnspireerde dichter met een uniek talent die sonnetten schreef vol onvolkomenheden die toch prachtig zijn en waarvan er maar één echt is geslaagd: Kuijpers gedachtegang is ongeveer net zo gecompliceerd als zijn sonnet over Gorters tombe. Terzijde: ‘wateren’ komt – *WNT*-betekenis 11 – ook bij Couperus voor in een betekenis voor die met menselijke afvalstoffen niets te maken heeft. Wat voor mij raadselachtig is, is Kuijpers koppeling van de bijzondere effecten van Gorters poëzie aan alles wat hij schreef met uitzondering van het sonnet. Juist het ogenschijnlijk onbeholpene, de rijmen die ‘verboden’ zouden zijn, de herhalingen, de neologismen zorgen ook in de sonnetten voor kleine schokjes tijdens de lectuur – de schokjes die al vóór de sensitivistische *Verzen* van 1890 en hun bijzondere zeggingswijze de lezer van *Mei* vertrouwd konden zijn. Veel regels van de *Verzen* zouden zich bovendien niet minder lenen voor ironisering en slapstick: ‘Ik liep het aan te zien/ bang en tevreden /mijn voeten als goede lien/ liepen beneden.’ Waar anders?

Uit *Verzen* kiest Kuijper het enige motto voor *Tomben*:

Ik zat toen heel stil te werken,  
de boeken waren als zerken  
voor me, ik wist wel wat  
elk graf in zich had.

Het is de eerste strofe van een gedicht dat verderop rijmen kent als kamer/ raam er, verwonderd/ zonder ’t, -de niet/ te niet. Bij Gorter beschrijft de strofe de stille werkkamer van een jonge man die vol verlangen naar buiten kijkt; ‘ik wist wel wat/ elk graf in zich had’ verwijst zonder enige dubbelzinnigheid naar de boeken waarin heel veel staat, maar waarin het leven ontbreekt. Als motto voor een bundel waarin meer dan dertig schrijverstomben worden opgeroepen, krijgen de regels iets onpeilbaars en ironisch: een knipoog naar de lezer die moet begrijpen dat het hele project op een onmogelijke aanname berust, de aanname dat over de dood en dode

schrijvers werkelijk iets te zeggen zou zijn. De perfecte, maar daarom ook monotone sonnetten in die bundel staan niet minder ver van Gorter af. Met hun metrum van vijfvoetige jambiën, hun rijmen, hun ingewikkelde gedachtegang getuigen ze van een opvatting van dichterschap die Gorter vreemd was. Over een tijdgenoot als Mallarmé heeft Gorter zich niet uitgelaten; ‘moeilijke’ poëzie begon en eindigde voor hem bij Dante. Niet alleen muziek – de ‘symphonieën, zware stukken’ uit de brief aan Ada Prins – moest voor hem niet te ingewikkeld zijn. Kuijpers sonnetten zouden aan hem niet zijn besteed.

Andersom ligt dat gecompliceerder: Kuijper maakt geen geheim van zijn bewondering voor aspecten van Gorters dichterschap. Een exemplarische postmoderne dichter uit de jaren tachtig van de twintigste eeuw ervaart bij de exemplarische sensitivistische dichter van bijna een eeuw eerder de ‘speciale sensatie’ die de dichter wilde overbrengen: alsof hij een lezer van rond 1890 was. Poëtica, literatuuropvatting, frame, imago, ‘posture’: de fraaie categorieën die literatuurhistorici verzinnen om de werkelijkheid volgens een zekere systematiek te ordenen, zijn in de beleving van lezers maar van betrekkelijk belang. 1864-1927: op de denkbeeldige tombe van de dichter Gorter stonden onwrikbare jaartallen, maar deze historische dichter kon een inspiratiebron zijn voor een religieus-erotisch mythomaan als Reve, de zijn eigen intellectualisme betreurende Anker, de vitalistische Marsman die zich de tuin van zijn ouders herinnert, een dichter die een overgeleverde vorm nodig had om los te komen als Kuijper. Was Gorter een dichter die de categorieën ontsteeg?

Jan Kuijper, *Denkbeelden*, Amsterdam 1991, p. 20 (Mallarmé) en p. 39 (Bach).

Herman Gorter, *Geheime geliefden; brieven aan Ada Prins en Jenne Clinge Doorenbos*, bezorgd door Lieneke Frerichs, Amsterdam 2014, p. 313.

Jan Kuijper, ‘Regelmatig gingen regelen wateren; Gorter en het sonnet’, in: Kees Fens en Hugo Verdaasdonk (red.), *Op eigen gronden; opstellen aangeboden aan prof. dr. J.J. Oversteeegen (...)*, Utrecht 1989, p. 126-131.

Het citaat uit de *NRC* op <https://literatuurmuseum.nl/nl/literatuurprijzen/jan-campert-prijs/1990-jan-kuijper>.

## 5. Willem Kloos

1.

Op 1 november 1893 verscheen het eerste nummer van de negende jaargang van *De Nieuwe Gids* en daarin was dit gedicht te vinden:

Tegen Herman Gorter

O quasi-geniaal en manlijk-willend,  
Maar au-fond zwak en idioot-brutaal  
Wezentje, kind-zwak, maar geen kind, die, vaal  
In uw-zelfs wezen, gaat, en schijnbaar tillend

Een hooge kracht gaat. Wezen schijnbaar staal,  
Maar ijzer bruut, dat dienen moog als villend  
Werktuig van uw begeerten, vuillijk rillend.  
Gij, aarts-verknoeier onzer schoone Taal,

Zult geene toekomst hebben van beroemdheid  
In 't hart des Volks, dat klopt en innig weet  
In onbewuste wijsheid wat zijns rechts is.

Maar dat al stort in schandlijke verdoemdheid  
Dat wat schoon Holland voor zich-zelf vergeet,  
En hoopt op lauwwen voor wat schijnbaar echt is.

Het is een van de beruchte scheldsonnetten van Willem Kloos die ook voor de buitenwereld definitief het einde inluiden van wat eigenlijk al een paar jaar verleden tijd was. Wat Enno Endt in een mooi boekje 'Het festijn van Tachtig' noemde, was in 1882 begonnen met Kloos' inleiding bij de gedichten van Jacques Perk en drie jaar later een bredere beweging geworden met de oprichting van *De Nieuwe Gids*. In de eerste jaargangen kon de lezer sonnetten van Kloos aantreffen, sonnetten van Verwey, proza

van Van Eeden, het eerste boek van Gorters *Mei* en een aantal van de opschudding veroorzakende, sensitivistische *Verzen*. Een nieuwe sensibiteit en een nieuwe opvatting over kunst braken door. Buiten het tijdschrift was er het proza van Couperus en Van Deyssel.

In 1888 voltrok zich de breuk tussen Kloos en Verwey die de grote voorman als dramatisch ervoer. In de jaren daarna: heftige depressies, een zelfmoordpoging, alcoholisme, achtervolgingswanen, kalmeringsmiddelen, op doorreis te Zwolle opgepakt wegens landloperij en ruzie met alles en iedereen die bij *De Nieuwe Gids* betrokken was. Omdat hij aan het tijdschrift voor een groot deel zijn reputatie dankte en als redactiesecretaris zijn inkomstenbron niet kon missen, probeerde hij in 1893 Gorter bij de redactie te betrekken; Kloos was als enige overgebleven. Gorter weigerde. In de periode daarna ontstonden de scheldsonnetten. Het waren er 79 in totaal die, met nog vijf andere gedichten waarin niet minder gescholden werd, verspreid over drie afleveringen van de negende jaargang verschenen.

In die gedichten voert Kloos een drama op dat zich voltrekt tussen God, een 'ik' die door God is uitverkoren om 'een glorievolle schoonheid' naar Ons Volk te brengen en de mensen die dat verhinderen, meestal 'menschjes' genoemd. Tot die menschjes behoort vrijwel iedereen. Voor een klinisch psycholoog of een psychiater is het ongetwijfeld niet moeilijk om een of meer ziektebeelden op Kloos' tirades te plakken, maar het is interessant om te zien wat hij Gorter precies verwijt: Gorter kreeg een andere scheldpartij te verduren dan Van Eeden, Verwey of Couperus. Over Gorters werk, *Mei* en *Verzen*, had Kloos zich bovendien veel eerder en heel anders uitgelaten, niet als dichter maar als criticus. Kunst als 'de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie', de formulering waarmee hij tot op de dag van vandaag wordt geïdentificeerd, is te vinden in zijn bespreking van *Verzen*.

Het gedicht tegen Gorter is het vijftiende in de reeks en het eerste dat expliciet tegen een van de voormalige kompanen is gericht. Het gedicht is, zoals veel van de scheldsonnetten, doortrokken van de tegenstelling tussen schijn en wezen. De aangesprokene meet zich kwaliteiten aan die niet 'echt' zijn: genialiteit, mannelijke wil, een hoge kracht, de kracht van staal, het

schrijven van mooi Nederlands. Hij wordt beheerst door egocentrisme, niet gespecificeerde begeerten die met vuillijk rillen in verband worden gebracht en ambitie. Kloos had in 1888 met Gorter kennis gemaakt, drie jaar na de oprichting van *De Nieuwe Gids*. Gorter was een aantal jaren jonger dan de harde kern van de Tachtigers en had als student de revolutie zich zien voltrekken. Het was *De Nieuwe Gids* waarin hij als dichter wilde debuten en hij vroeg belet bij Kloos om de eerste zang van *Mei* voor te dragen. De uiterlijke verschijning van Gorter maakte een merkwaardige indruk: in plaats van een bohemien als hijzelf, een ‘artiest’, stond daar een keurig geklede jongeman, een ‘gentleman-gymnasiast’ zoals hij later schreef. Maar over wat hij te horen kreeg, was hij erg enthousiast en in minder dan geen tijd wist iedereen in Kloos’ omgeving dat er een bijzonder debuut aankwam.

Iemand die heel anders was zichzelf: het was de indruk van iedereen die met Gorter in aanraking kwam. Na Kloos ging Gorter op bezoek bij Verwey om ook bij hem de eerste zang voor te lezen. Verwey schrijft aan zijn verloofde:

Hij doet heel veel aan sport, roeien, cricketten, gymnastiek en loopen. Als hij niet studeert of verzenmaakt is hij een frissche, natuurlijke jongen, wat ik prettig te zien vind.

Van Eeden is getroffen door Gorters bescheidenheid – geen kwaliteit die bij de overige Tachtigers prominent aanwezig was. Aan Gorter zelf schreef Van Deysssel, in een brief die hij uiteindelijk niet verzond:

Noch in mijn lektuur, noch in mijn korrespondencie, noch in den omgang met menschen, noch in mijn gedachten heb ik ooit iemand ontmoet, die zoo volslagen zonderling en hoognieuw voor mij was als U, als u met uw eenvoudigheid, bedoel ik. Ik gevoel mij tegenover U potsierlijk, beschaamd, vernederd en radeloos.

Wat de natuurlijke, frisse, eenvoudige gentleman-gymnasiast schreef, was superieur aan alles wat tot nu toe in *De Nieuwe Gids* was verschenen. Verwey aan zijn verloofde:

(...) 't is het hoogste wat iemand wenschen kan zijn eigen leven zoó in zijn werk te doen overgaan.

Van Eeden aan zijn geliefde:

Maar het vers van Gorter moet je wel lezen, want tot dat hoort tot de mooiste dingen die er in onze taal geschreven zijn.

Over *Mei* was Van Deyssel minder enthousiast, maar toen kwam de bundel *Verzen*:

O, het was de blijde tijding, de rijke, wijde tijding, de lang-gewachte, de nooit-vermoede. Het is een boek om op te snikken. Ik laat het niet alleen, ik wil het al tijd bij mij hebben. Want, ik wil het u wel zeggen, wat ik bedoeld had, dat Holland moest doen, dat heeft Gorter gedaan. Hij heeft het gedaan, ze staan er, ze staan er voor ieder te lezen.

Het is een fragment uit een artikel van tien pagina's over *Verzen* in *De Nieuwe Gids*. In de maand waarin het artikel verscheen, februari 1891, schreef Van Deyssel de brief die hij niet zou verzenden.

Nog geen drie jaar laten verschijnen de scheldsonnetten. Gorter is Kloos' eerste doelwit en een van de voornaamste: drie sonnetten en één curieus distichon – 'Herman gaat nu studeeren in Dante en de Chemie,/ Hij moest liever sturen aan zijn Tante een Colibrie' – waren in hun geheel aan Gorter gewijd. Het is niet moeilijk in te zien waarom hij Gorter een air van superioriteit verweet, en daar kwam de weigering om *De Nieuwe Gids* te redden nog bij. Gorters optreden, zijn hele doen en laten, moet ervoor gezorgd hebben dat hij zich voelde als Van Deyssel: 'potsierlijk, beschaamd, vernederd en radeloos'. Maar terwijl Van Deyssel een balans herstelde door zijn emoties onder ogen te zien, had Kloos, de van God gezondene, een opdracht: schoon Holland bewustmaken van het eigen innig weten en de eigen onbewuste wijsheid. In zijn boek *Schrijversmythen* voert Sander Bax Kloos op als de grote instigator van een nieuwe visie op schrijverschap:

Pas literatuur die zich onttrekt aan de wetten van de maatschappij – en waarin dus alles gevoeld, gezegd en gedacht kan en mag worden – pas die literatuur kan écht kritisch zijn en pas die die literatuur kan échte maatschappelijke impact hebben.

Alles voelen, zeggen en denken, met een impact op schoon Holland en een toekomst van beroemdheid – in een furieus gedicht tegen Herman Gorter komt zo'n esthetische ideologie pas echt aan de oppervlakte, meer dan in een sonnet als 'Ik ween om bloemen in de knop gebroken', *Mei* of de sensitivistische *Verzen*.

De lezers van *De Nieuwe Gids* namen Kloos de tirades niet in dank af. Ze zegden massaal hun abonnement op en de negende jaargang zou voorlopig de laatste zijn. Het duurde ruim een jaar voordat er een nieuwe uitgever werd gevonden. Gorter was aangeslagen, maar ook mild: Kloos bleef voor hem de man die met de inleiding bij de gedichten van Jacques Perk en met zijn eerste gedichten voor hem van groot belang was geweest. Hij had bovendien voldoende afleiding: roeien, cricket, gymnastiek, 'lopen'. Tennis en alpinisme kwamen daar later nog bij. Heel veel later, in 2015, schreef Robert Anker een gedicht over een denkbeeldige tenniswedstrijd. De man waartegen hij speelt, lijkt ook voor hem in alles 'anders' te zijn: een echte sportman, iemand die soepel en natuurlijk leeft en even soepel en natuurlijk een gedicht schrijft. Het verschilt niet veel van wat Kloos, Verwey en Van Eeden waarnamen, of dachten waar te nemen. Is al bij Gorters eerste optreden in het literaire circuit een dichtersmythe ontstaan?

2.

In het sonnet van Kloos komt vlak voor de wending, zoals gebruikelijk en gepast, een voorlopige apotheose: 'Gij, aarts-verknoeier onzer schoone Taal'. Hetzelfde verwijt in de kwatrijnen van gedicht 17, twee scheldsonnetten verder:

(...)

En Gorter niets dan een ellendig knoeier  
Met Hollands taal, die hij meent zijn een dwaas-  
Toevallig zijn. Hij, die gelijk een roeier

Door 't veilig Amstel-water, in 't schijn-waas  
Van rustige onaantastbaarheid, gaat dwaas  
Aan 't varen.

Al roeiend komt hij een 'boeier' tegen, een veel grotere rivieraak, en de gevolgen laten zich raden.

Weer het air van superioriteit, nu bij Gorter de sportman, en weer de tegenstelling tussen schijn en wezen die de hele reeks gedichten beheerst. Een wezen heeft ook het Nederlands: het is geen 'dwaas-toevallig zijn', maar van 'ons', historisch gegroeid klaarblijkelijk, en kan niet zomaar naar eigen inzicht worden gehanteerd. Daar had Kloos wel eens anders over gedacht. Vijf jaar eerder, in april 1889, in het eerste nummer van *De Nieuwe Gids* na het verschijnen van *Mei* schreef hij dit:

(...) schoonheid om 't schoone na eeuwen nu eindelijk belichaamd  
in ons eigen, ons schoone Hollandsch, dat nog nooit zóó schoon,  
zoo alleen-schoon is geweest, o onbenoembare en opperste  
incarnatie van het eenige eeuwige, MEI!

Anderhalf jaar later, na het verschijnen van *Verzen*, begint een artikel van maar liefst elf pagina's zo:

Men kan het den goeden menschen waarachtig niet kwalijk nemen als ze de verzen van Herman Gorter niet verstaan. Want de Taal is voor dezen onzen Nederlandschen Dichter nog geheel iets anders dan zij voor bijna alle andere menschen is.

De taal is voor Gorter niet enkel een middel om te zingen of te spreken, zooals wij allen plegen te doen, de taal is voor hem bovendien nog gedeeltelijk gebleven wat alle denkbare taal in haar aller-aller-eerste geboren-woorden is.

Het vormt de opmaat voor een theorie over het ontstaan van taal. In de combinaties met ‘aller-’ kan de gang van het betoog worden gevolgd; van allerpersoonlijkste tot ‘aller-gevoeldste’ zijn het er twaalf. In een taal met vastgelegde betekenissen en een vastgelegde grammatica, ‘abstracties’, heeft de dichter een opdracht:

Hij moet geluid maken van zijn eigen bewogene Ikheid, hij moet het allerpersoonlijkste en allerdelicaatste werk op de wereld doen. Vandaar, dat dan ook de woorden hem iets anders zijn dan voor gewone mensen, geen abstracties die hun dienst verrichten, maar waardevolle individuen die hij kent en lief heeft, wier mooiheid hij proeft, en door de subtiele combinatie van wier geluiden hij weergeeft wat hij ziet en hoort in het ontroeringsvolle oogenblik.

Zo’n dichter is Herman Gorter:

Deze allernieuwste dichter schrijft hoe langer hoe meer een taal zóó onbegrijpelijk voor het meerendeel der mensen, dat het antwoord van velen, zelfs zeer erg welwillenden, slechts een lachbui is.

Inderdaad, de heer Gorter combineert zijne woorden zooals niemand vóór dezen, hij verwaarloost de wetten van prosodie en grammatica, en zijn beeldspraak is zoo vreemd dat men er blind voor blijft.

En dan wordt duidelijk waarop de parallel met de oertaal berust:

In ’t algemeen slechts kan men weten, dat kunst de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie moet zijn. Daarom is elk nieuw gearticuleerd geluid, dat een oer-mensch uitstiet, als hij erg door iets getroffen werd de allerzuiverste literaire kunst geweest, en die oer-mensch de allereerste kunstenaar ook.

Maar meer dan een parallel is het niet:

Want wij hebben nu eenmaal, wat die oer-menschen nog maken moesten: een taal waarin wij equivalenten vinden voor alle dingen

die wij zien en weten, de woorden die de dichter door de allerfijnste nuances van combinaties kan maken tot een echo van zijn zacht hoorbaar in zich zelf zingende ziel.

Het 'aller' van aller-individueelst klinkt mee in wat volgt:

Maar de dichter voelt het individueelst van allen en de grammatica is heelemaal abstract. Geen wonder dan ook dat onze moderne dichters, die zoo heel erg individueel gevoelen, die dat gevoel zoo fijn, dat is juist, mogelijk trachten weer te geven, in sommige onderdeden in strijd komen met de dogmatische leer, met de wetten die een vroeger geslacht voor háár uiting voldoende achtte. Als het waar is, dat de eerste taal ook de eerste literaire kunst was, en dat het de kunstenaars waren, die ten allen tijde aan de taal het karakter gaven, dan heeft een waarachtig dichter ook nog heden het recht de individueelste details zijner emotie weer te geven door individueele expressies die nu niet juist in de grammatica staan.

Kloos geeft een aantal voorbeelden: ritmische onregelmatigheden, onvolkomen rijmen, 'het vluchtige en ieder oogenblik afwisselende der visie'. Wat we lezen is 'niet door reflectie gefatsoeneerd en niet door abstractie bijéengehouden', maar getuigt juist daarom van de 'essence der poëzie zelve'. De visie, en vooral de verwerking daarvan, is geen gebruikelijke:

Aller-opmerkelijkst en wonderbaarlijk is Gorter's visie van de natuur. Gorter observeert haar niet, hij neemt haar niet in zich op zooals zij werkelijk is, om dan de werkelijke werkelijkheid te zien, in het licht van beelden in die werkelijkheid gelegd; neen, hij voelt haar en ziet haar met plotselinge opdoemingen van streken en vegen en brokken, die dan de aanleiding worden voor zijn onafhankelijke fantasie.

Na enige voorbeelden komt de conclusie:

Gorter dan is, als schrijver, één en al hartstocht, nu innige dan wilde, maar zijn hartstocht uit zich zelden in 't wel sprekende bliksemen van den orakelenden ziener – omdat hij dieper terug gaat en angstiger let op zijn sidderende sensaties is hij meer intiem. Meest werkt hij fijntjes met het bevend, tegen-elkaar-zetten van aller-gevoeldste geluiden en 't geheel wordt dan geen orgelstorm van zware klanken, maar een teeder weefsel van levend beweeg, een ziel van muziek die wee-juichend beeft over zijn eigene schoonheid, een zich zelf niet bewuste God die zich vermoedt.

Vlak daarvoor heeft hij hem 'onzen grootsten Nederlandschen poeet' genoemd en merkt hij op: 'Ik kan al zijne gedichten niet afzonderlijk verklaren – daar zijn zij niet voor.'

Terug naar Kloos' gedicht – helaas. Wanneer Kloos na een stuk als dit geen pen meer op papier zou hebben gezet, zou hij de literatuurgeschiedenis zijn ingegaan als een voorloper van de avant-gardebewegingen van de twintigste eeuw. Afgezien van de notie 'schoonheid' en met wat minder nadruk op 'gevoel' zouden zijn aannames en beschrijvingen behoorlijk goed passen op het werk van dichters als Marsman of Lucebert, op het werk van alle dichters die woordenboekbetekenissen en de regels van de grammatica naar hun hand proberen te zetten. Het drama van Kloos is het drama van zijn eigen allerindividueelste emotie: de breuk met Verwey was niet de eerste breuk met iets jongere volgelingen die hij vanuit een goddelijke hoogte als zijn 'kind' beschouwde. Terwijl bij Gorter de hele kosmos erotisch was geladen, was voor Kloos een bestaan weggelegd van homo-erotische verkniptheid. Aan zijn crisisperiode kwam een eind toen hij in 1900 trouwde met een jonge romanschrijfster van adellijken huize die hem aanbad en het bestaan voor hem organiseerde. Hij vulde *De Nieuwe Gids* met breedsprakige literaire kronieken en werd, in de woorden van Simon Carmiggelt, 'een museumstuk, dat voortdurend gehuldigd en ge-eredokterd moest worden'. Pogingen om hem de Nobelprijs te bezorgen, hadden geen succes. Als culturele autoriteit zou Kloos na Gorters dood nog een zoetsappig sonnet aan hem wijden.

Wat opvalt, zijn de overeenkomsten tussen de scheldsonnetten en de eerdere lofprijzingen: er is een ‘werkelijke werkelijkheid’ waarvan de dichter gebruikmaakt om zijn emoties te verwoorden en die de aanleiding vormt voor een van die werkelijkheid onafhankelijke fantasie. Tot die werkelijkheid behoort ook de taal, die ooit is ontstaan en nu een ‘wezen’ heeft. Wat natuurlijk verschilt, is de appreciatie van dat alles. Het is een tweespalt in de waardering die Gorters dichterschap vanaf het eerste begin heeft vergezeld. Meteen na de publicatie van *Mei* voelde Frederik van Eeden zich gedwongen om een artikel van 26 bladzijden in *De Nieuwe Gids* te publiceren waarin hij het vele dat in het gedicht nieuw en ongewoon was, probeerde te rechtvaardigen: van het ‘schijnbaar gezochte der woordwendingen’, ‘den onregelmatigen rhythmus’, ‘onvolkomen rijmen’ tot ‘de uitheemsche of tot nu toe alleen in gewone conversatie gebruikte woorden’. Het zijn exact dezelfde zaken die Kloos anderhalf jaar later noemt in zijn bespreking van *Verzen*. Hij kan Van Eedens stuk nog eens gelezen hebben, maar het hoeft niet: woordwendingen, woordkeus, ritme en rijmen vielen iedereen op die zich over Gorters poëzie uitliet. Iedereen – tot heel veel later een dichter als Jan Kuijper die een opvatting heeft over het wezen van het sonnet, netzelfde soort waarnemingen doet en dan moeite heeft met Gorters omgang met dat wezen. Kloos’ beroemde formulering, de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie, mag het aura hebben gekregen van een schoolboekjescliché en nooit zonder meer toepasbaar zijn op welk dichterschap dan ook, maar ze raakte aan iets wat wel degelijk wezenlijk was: een aspect van Gorters dichterschap dat zich manifesteerde tot in zijn meest starre spinozistische of socialistische versregels. Iets eigens, iets afwijkends, iets zuivers, iets rustig-onaantastbaars was onvervreemdbaar verbonden met dat dichterschap.

Willem Kloos, ‘Verzen’, in: *De Nieuwe Gids* jrg. 9 (1894), p. 152 en 154; over *Mei*: jrg 4 (1889), p. 157-158; over *Verzen*: jrg 6 (1891), p. 139-149, ‘Gedachtenis aan Herman Gorter’: jrg 46, nr. 7 (1931), p. 58.

Frederik van Eeden, ‘Gorter’s verzen’, in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 4 (1889), p. 112-137, citaat p. 131.

Enno Endt, *Herman Gorter Documentatie 1864-1897*, tweede zeer vermeerderde druk, Amsterdam 1986, p. 176 (Kloos, Verwey), 177 (Van Eeden), 188 (Van Eeden, Verwey), 248, 259, 382-389 (Van Deyssel), 506-509 (reactie Gorter).

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

Frans Oerlemans en Peter Janzen, 'Wie dat schrijft, zal mij niet in de steek laten; Het leven van Willem Kloos (1859-1938)', in: *De Parelduiker* jrg. 8 (2003), nr. 2-3, p. 4-53 (over Kloos' eros p. 14 en 21).

Sander Bax, *Schrijversmythen; literatuur en schrijverschap tussen 1880 en 2020*, Amsterdam 2024, p. 27.

Jeroen Brouwers, *Zachtjes knetteren de letteren; een eeuw Nederlandse literatuurgeschiedenis in anekdoten*, z.pl.1975, p. 17 (citaat Carmiggelt).

## 6. Lucebert

Nogal bekend is dit gedicht:

School der poëzie

Ik ben geen lieflijke dichter  
Ik ben de schielijke oplichter  
Der liefde, zie onder haar de haat  
En daarop een kaaklende daad.

Lyriek is de moeder der politiek,  
Ik ben niets dan omroeper van oproer  
En mijn mystiek is het bedorven voer  
Van leugen waarmee de deugd zich uitzielt.

Ik bericht, dat de dichters van fluweel  
Schuw en humanisties dood gaan.  
Voortaan zal de hete ijzeren keel  
Der ontroerde beulen muzikaal opengaan.

Nog ik, die in deze bundel woon  
Als een rat in de val, snak naar het riool  
Van revolutie en roep: rijmratten, hoon,  
Hoon nog deze veel te schone poëzieschool.

Heel veel later verscheen dit gedicht:

Herman Gorter op een eerste mei in de jaren tachtig

Op de foto een kale Westfriese kop  
Een in de moerasdelta verdwaald faraohoofd  
Boven een bontkraagje waarvan men toen  
Fluisterde: dat was eens het kraagje van de tsaar  
Omdat in opdracht van Lenin en ten behoeve

Van de partij onze dichter hier zou scharrelen  
In de kroonjuwelen maar zoals hij staart over  
Ons en alles uit zo hunkerend kijkt nooit  
Een sjacheraar uit naar de toekomst der eeuwigheid

Hij zong: ‘ik kan niet denken dat het samenwerken  
Komt, dat de arbeidende klassen  
Zich samensmelten tot één macht, of nevel  
Wolkt om mijn voorhoofd van een dronken geestdrift’  
Hoe ontuchtend zou hij nu zijn  
Nog steeds is de arbeidende klasse ook voetvolk  
Dat uit solidariteit met elke macht  
Opstandigen martelt en vrijheid ontkracht

Mèt hem hebben wij het leven lief maar zijn zeer beminde  
De geschiedenis heeft deze dichter zeer ontluisterd  
En ons heeft zij haast afgeschreven tot neerslag  
Van wat stralend roet en nietig sterrestof

In vervoering en troostrijk dichtte hij nog:  
‘De arbeiders dringen zich aan den trog  
Der kennis, en eten ze, ach zo graag’  
Maar ach en wee hoe smal of breedgeschouderd  
Was deze begeerte: meet die af aan oorlogsgraven  
Aan de troosteloze morrende arbeidersheerschappij  
Of aan wat elders onder grote dreiging  
Min of meer welverzorgd als volk voortknort

Oh Herman Gorter – groot dichter – je beweerde:  
‘Maar zo zeker als daarbuiten de zon de  
Wereld befloerst, heb ik ‘t geluk gevonden’  
Dus met je tennisracket als was het een rode roos  
Rende je in ouderdom nog vurig  
Tot aan de rand van twee werelden  
En je hield stand nog net voor het net aan de afgrond  
Waarin later alle hoop voorgoed verdween

Waarop een zon die niet befloerst maar omfloerst  
Een zon gekneet in de trog der kennis  
Alle hoop en verwachting brandschatten kon  
Tot in het merg en de botten van de mens  
En van jouw god en van elke andere god

‘School der poëzie’ is het tweede gedicht in *Apocrief/de analphabetische naam*, Luceberts bundel uit 1952 die niet zijn feitelijke debuut vormde, maar zijn ‘historische debuut’ en in de *Verzamelde gedichten* vooraan is geplaatst. Door perikelen met uitgevers verscheen *Triangel in de jungle/de dieren der democratie* een jaar eerder. ‘Herman Gorter op een eerste mei in de jaren tachtig’ verscheen in de jaren tachtig uit de titel, in *Troost de hysterische robot* uit 1989. Het was de derde van de vijf bundels na Luceberts lange periode van zwijgen in de jaren zestig en zeventig.

Ruim vijftig jaar voor *Apocrief*, in 1897, brengt Gorter voor het eerst gedichten die hij dan nog de moeite waard vindt, samen onder de titel *De school der poëzie*. In de voorrede stelt hij vast dat de Maatschappij hem verborgen bleef in deze gedichten, maar ‘ik geloof, dat, zoover dit althans bij deze onwetendheid mogelijk is, de gevoelens waaraan ik hier uitdrukking tracht te geven, zuiver zijn.’ Meteen daarna de rechtvaardiging voor de titel die vaak in de Gorter-literatuur is terug te vinden: ‘en ik heb ze dáárom “School der Poëzie” genoemd, omdat het mij dikwijls voorkwam, of het de Poëzie was, die mij leerde, hoe ik misschien tot beter inzicht en geluk komen kon.’ In 1896 las hij voor het eerst Marx; een jaar later sloot hij zich aan bij de SDAP en begon zijn leven als marxistisch theoreticus en propagandist. In 1905 is er opnieuw een verzamelbundel *De school der poëzie*, nu in drie afzonderlijke delen: ‘Sensitieve Verzen’, ‘Overgang van Individualisme naar Socialisme’ en ‘Socialistische Verzen’. In een voorbericht, met proza dat in zijn directheid en levendigheid niet onderdoet voor Gorters poëzie, licht hij zijn ontwikkeling toe:

Want mijne beperkte zinnelijk-individuele emotie bevredigde mij niet. Was dit nu al de rijkheid, dacht ik? Bestond er nu niets meer dan dat? Altijd maar weer mij zelf, mijn eigen onmiddellijke omgeving, en niets meer?

De filosofie, die ‘eeuwen lang getracht heeft de wereldwaarheid te vinden’, biedt geen uitkomst. Haar waarheid bestaat uit abstracties waarin elke schoonheid ontbreekt:

Dorst naar schoonheid, onbevredigd, is een diepe pijn. Ik wendde mij naar alle kanten in den dag, ik wentelde mij op mijn leger en doorzocht mij zelf, maar ik vond de schoonheid, waartoe ik was uitgegaan, niet.

Algemene Schoonheid is slechts te vinden in, met de cursivering van Gorter, ‘het *diepe* leven der arbeidersklasse, in den strijd om de socialistische maatschappij’. Pas na het doorbreken van dat inzicht is het gelukt om in de poëzie ‘buiten mijzelf te gaan’. De gedichten in het derde deel getuigen ervan. De ontwikkeling van de dichter, de ontwikkeling van de poëzie en de ontwikkeling van de maatschappij zijn met elkaar verbonden:

Omziende zie ik, dat ik, trots alle smart, eene rijke ontwikkeling heb doorgemaakt. De poëzie, die mij leidde, is blijkbaar zelve bij het leven onzer eigen klassenmaatschappij ter school geweest.

Voor de lezer van het voorbericht is de conclusie onontkoombaar: door zijn toewijding aan de poëzie en die als een ‘school’ op te vatten, was deze dichter in staat om boven de ‘beperkte zinnelijk-individuele emotie’ uit te stijgen en te komen tot ‘beter inzicht en geluk’. De implicatie is ook duidelijk: niet alleen een dichter zou op deze wijze school moeten gaan.

Het getuigt van een hoge roeping voor de poëzie. In zijn biografie meldt Wim Hazeu dat Lucebert, kort na de kennismaking met Kouwenaar en daarmee kort na zijn entree in een milieu van dichters, Gorters *Verzen* en *De school der poëzie* te leen kreeg. Welke versie van *De school der poëzie* is niet helemaal duidelijk – in 1925 verscheen zelfs nog een derde, grondig afgeslankte verzamelbundel onder die titel. Het doet er ook niet toe. Voor Lucebert zullen het idee en de pretentie kristalhelder zijn geweest. In zijn gedicht zijn sleutelbegrippen uit de denkwereld van Gorter te vinden – liefde, revolutie, muziek, schoonheid –, maar ze hebben niet bepaald de overhand. De vijfde regel, ‘Lyriek is de moeder der politiek’, lijkt Gorters

project samen te vatten, maar in de regels die erop volgen, neemt de ‘ik’ afstand van elk denkbaar idealisme. En dan wordt ‘Lyriek is de moeder der politiek’ op zijn minst dubbelzinnig. Mooie woorden, woorden die de haat onzichtbaar maakten en ander voer van leugens, zouden verantwoordelijk kunnen zijn voor de situatie waarin ‘ik’ en ‘de dichters van fluweel’ nu verkeren – die van ‘ontroerde beulen’. Een programmatisch gedicht als ‘ik tracht op poëtische wijze’ uit dezelfde bundel ondersteunt en versterkt zo'n lezing.

Het betekent dat er wat de ‘boodschap’ betreft niet zoveel verschil bestaat met het gedicht van bijna veertig jaar later. Daarin geen ‘dichters’ meer, maar één dichter – geen schuwe en humanistische dichter misschien, maar zeker geen dichter die zong als een ontroerde beul. Van die dichter wordt het uiterlijk beschreven, we lezen details uit zijn biografie, anekdotes en enkele versregels. Zijn hunkeren, zingen en beminnen, zijn vervoering, troost en zijn god worden geconfronteerd met de realiteit van de jaren tachtig. Van die realiteit maken oorlogsgraven deel uit, een troosteloze arbeidersheerschappij en ‘elders’ een gedachteloos welverzorgd voortknorren onder grote dreiging. Dat ‘elders’ moet het westen zijn, met zijn welvaart en zijn in de jaren tachtig sterk gevoelde dreiging van atoomwapens. De dichter die in 1927 stierf, kon geen weet hebben van de geschiedenis die zijn dichterschap zou ontluisteren en ‘ons’ haast heeft afgeschreven. In de korte, min of meer centrale strofe hebben Gorter en ‘wij’ heel even iets gemeen: liefde voor het leven. In de slotstrofe heeft Gorters god definitief iets gemeen met elke andere god: de totale desillusie. De zon, dat symbool van licht en leven, heeft kennis opgeleverd waardoor alle hoop en verwachting zijn verdwenen. ‘Herman Gorter op de eerste mei in de jaren tachtig’ doet verslag van een failliet.

Een failliet spreekt ook uit het eerste gedicht. Toch ervaart iedereen, voor zover ik weet, het tweede gedicht als oneindig veel droefgeestiger en tragischer dan het eerste. Ik heb het wel eens het meest treurige en onthutsende gedicht uit de Nederlandse literatuur horen noemen. Waarop berust het verschil? De toespitsing op die ene dichter, Herman Gorter, moet er mee te maken hebben. In meer dan drie keer zoveel woorden wordt één zeer concrete, historische dichter opgeroepen – geen verder ongedefinieerde

‘ik’ en naamloos blijvende ‘dichters van fluweel’. De dubbelzinnigheid uit het eerste gedicht is bovendien helemaal verdwenen. Die dubbelzinnigheid liet zich vooral ook zien in de vorm: de schone poëzieschool wordt gehoond, maar aan alles te merken is dat het gedicht uit die school afkomstig is – met zijn keurige strofen, zijn keurige rijmen, zijn assonanties, zijn vijf of zes beklemtoonde lettergrepen per versregel, zijn beeldspraak. Daarmee ‘bewijst’ het lyrisch subject het hopeloze van zijn toestand, die van een rat in de val van een bundel, maar de normen van de school blijven óók onaangetast. Iets anders dan uitzichtloosheid is bovendien denkbaar: een ‘daad’ kakelt misschien, maar is wel een daad, oproer kan worden omgeroepen, een hete ijzeren keel opengaan, in het riool kan de revolutie zich voltrekken. En dan is het verschil met Gorter niet zo groot: ook bij hem waren de lessen van de school van de poëzie onlosmakelijk verbonden met zijn visie op de werkelijkheid. Het is de werkelijkheid zelf die veranderingen in de poëzie te weeg brengt: ‘De poëzie, die mij leidde, is blijkbaar zelve bij het leven onzer eigen klassenmaatschappij ter school geweest.’ Daarna is het de poëzie die leert dat er andere poëzie geschreven moet worden: socialistische verzen, of poëzie die niet langer lieflijk is. De poëzie van rijmratten heeft de dichter van ‘School der poëzie’ duidelijk gemaakt hoe het niet moet.

Hij bleef wel dichten. Bijna veertig jaar lijkt alle dichterlijke pretentie uit Luceberts poëzie verdwenen. ‘Herman Gorter op de eerste mei in de jaren tachtig’ vertoont alle kenmerken van Luceberts latere bundels. Geen rijm, nauwelijks een tendens naar een metrum, geen opvallende klankpatronen, geen beeldspraak die de lezer voor interpretatieve uitdagingen stelt. Geen dubbelzinnigheid. Wat we lezen, zijn zes over zes strofes verdeelde, complexe volzinnen. De lengte van de strofe lijkt toevallig en volledig bepaald door de lengte van de zin. Ook de lengte van de versregel tendeert naar het toeval. Aan enjambementen valt soms een betekenis toe te kennen, maar als dat al het geval is, blijft die betekenis ondergeschikt aan de voortgang. Wat we lezen is geen poëzie zoals ‘School der poëzie’ poëzie was, maar eerder een indringende dramatische monoloog. Ook het poëtische van Gorters poëzie verdwijnt. De drie citaten komen uit het tweede deel van de bundeling uit 1905, ‘Overgang van Individualisme naar Socialisme’. Het gedicht met de zich samensmeltende klassen berust op twee uitgesponnen

vergelijkingen: het samensmelten met een tot in haar geur beschreven geliefde en het verdwijnen van een nevel. De twee andere citaten zijn afkomstig uit een sonnet. Het enjambement tussen ‘de’ en ‘wereld’ in de slotregels van ‘De dag gaat open als een gouden roos’, een uiterst regelmatig, voor Gorters doen bijna schools gedicht, stelt ons bijna verbaasd de wereld in haar volle aanwezigheid voor ogen.

Maar het is natuurlijk vooral de inhoud van de versregels waarmee Lucebert ons het failliet van een ideaal inwrijft – van elk ideaal, inclusief elk ideaal dat aan ‘poëzie’ zou kunnen worden verbonden. In dit lange gedicht, deze lange monoloog, wordt de gedachtestroom één keer onderbroken. Het gebeurt met twee woorden die de conclusie waarop de gedachtestroom uitkomt, versterken en die nog treuriger en onvermijdelijk maken. De dichter waarop dit gedicht zich concentreert en die op de foto te zien is, was geen doorsnee-dichter en zeker niet tweederangs. De dichter die Lucebert zich voorstelt op een eerste mei in de jaren tachtig, was een ‘groot dichter’.

Luceberts gedichten worden geciteerd volgens de typografie van de oorspronkelijke bundels. In de *Verzamelde gedichten* zijn de hoofdletters verdwenen.

Gorters voorrede en voorbericht in: *Verzamelde lyriek tot 1905*, Amsterdam 1966, p. 517-522. De door Lucebert geciteerde regels op p. 404, 392 en 386.

Wim Hazeu, *Lucebert; biografie*, Amsterdam 2018, p. 155-156.

Gert de Jager, ‘Lucebert, de vroegere en de latere’, in: *Literatuur* 14 (1997) nr. 2, p. 66 – 72.

## 7. Ida Gerhardt

In de *Verzamelde gedichten* is dit kwatrijn te vinden:

### VI

Nog murmelen de schelpen: Gorters Mei.  
Zijn naam ruist op de brandingskam voorbij.  
De landwind antwoordt niet. – Een voze reuk  
waait van de troosteloze duinenrij.

Veel later, ruim over de helft van de meer dan 700 pagina's:

### Het vers van Gorter

Het vers van Gorter heeft de geur van graan  
dat bloeit en stuift: die reuk van hemels zoet  
met erdoorheen het aardse evengoed;  
dat zegt de tarwe en het brood al aan.

En koren geurt weer uit het brood vandaan.  
Hij schreef vanuit die kringloop overvloed  
– het waait ons uit de woorden tegemoet –  
het vers dat in het zonlicht kan bestaan,

de volle dag trotseert. Het voedt als brood  
en bloeit als koren, stuifmeelovertrild.

Het vers van Gorter: franke gulheid noodt

dat wie hier nadert toch de honger stilt  
die hij verborg of nimmer uit kon spreken.  
Brood met de geur van graan. Gij moogt het breken.

Het kwatrijn is het zesde in de bundel *Kwatrijnen in opdracht* die in 1949 verscheen en na Gerhardts herordening en herziening in 1971 47 kwatrijnen telde plus een kwatrijn dat als een aankondiging fungeerde: 'In opdracht'.

‘Het vers van Gorter’ is afkomstig uit de bundel *De ravenveer* uit 1970 en staat in de eerste afdeling: ‘Verzen van Holland’.

Het vers van Gorter en het vers van Gerhardt: de verschillen zijn groot. Strakke vormen bij Gerhardt die met groot respect voor de vorm worden gehanteerd. Geen vreemde enjambementen, geen onmogelijke rijmen, geen ogenschijnlijk loze herhalingen, een consequent metrum. Ongetwijfeld ook mede daarom staat de dictie ver af van de spreektaal. Beide gedichten geuren, om in de sfeer te blijven, naar hard werken – hard werken om de zaak kloppend te krijgen. In het sonnet valt op dat zelfstandig naamwoorden het nogal eens moeten stellen zonder lidwoord: daardoor krijgt de zinsbouw iets compacts en gedrongens; het wordt versterkt door een constructie als ‘die kringloop overvloed’ en een adjectief als ‘stuifmeelovertrild’. Tegen het slot komt daar een archaïsche woordkeus bij: ‘franke’, ‘noodt’, ‘nimmer’, ‘Gij moogt’. In de hele *Mei* komt de werkwoordsvorm ‘moogt’ precies één keer voor. Mei is aan het woord:

‘Ik dank u wel, maar laat mij mijnen gang  
Alleen gaan, blijf gij hier, laat uw adem  
Mij streelen, dat moogt ge.’ Zij stild’ haar stem.  
Hij knikte wat droevig.

‘Gang’ rijmt op ‘dank’, ‘adem’ op ‘stem’. In een paar regels zondigt Gorter vaker tegen de dichterlijke wellevendheid dan Gerhardt misschien wel in haar hele oeuvre. Na alle natuur- en voedselmetaforen is ‘franke gulheid’ een menselijke eigenschap die Gorters vers krijgt toegekend. Er klinkt iets in mee van eigen onvermogen.

‘Gij moogt het breken’ geeft aan het gedicht een religieuze connotatie. In het dagelijks leven breken Hollanders geen brood; het is voor calvinisten verbonden met het Laatste Avondmaal dat in de kerkdienst op gezette tijden wordt heropgevoerd. Honger die verborgen is of onuitgesproken blijft, is geen gewone honger. Hier geeft niet Christus toestemming om het brood te breken, maar een lyrisch subject dat zich tot lezers richt. Het gaat over poëzie, het vers van Gorter. Door de woordkeus krijgen de aanmoediging en daarmee het lyrisch subject zelf een messiaanse allure.

Een profetische roeping was voor Gerhardt onverbreeklijk verbonden met haar dichterschap. De opdracht voor de kwatrijnen was geen regeringsopdracht of een opdracht van een letterkundig genootschap, maar een opdracht van God:

In opdracht

Van scheppenspijn de onverhoedse stoot;  
liefde en haat, tot op de wortels bloot.–  
Hoe hebt gij, God, mij met dit volk verbonden,  
dat gij mij tot zo bitter werk ontboodt.

God, de dichter en ‘dit volk’ – dezelfde constellatie als eerder te zien was bij Kloos. De herdruk uit 1971 gaat vergezeld van een summiere toelichting:

De *Kwatrijnen in opdracht* werden geschreven in het tweede en derde jaar na de bevrijding. De neiging alles waarin een klein land groot kan zijn te sacriëren was reeds toen zichtbaar. Besef van de – nu een kwart eeuw lang – aangerichte schade wordt de laatste jaren wakker en mobiliseert nu de besten van ons volk.

Die schade is vooral de schade aan het landschap – het landschap van de jeugd dat in een aantal van de kwatrijnen wordt opgeroepen. In 1971 vond de boodschap inderdaad meer weerklank dan een kwart eeuw eerder; in het tweede en derde jaar na de bevrijding hadden nogal wat Nederlanders andere zorgen. Schade wordt ook aangericht door kunstenaars die hun plicht verzaken:

XVIII

De erfenis der meesters slecht beheerd,  
het ambacht van de kunstenaar verleerd,  
het hoog geheim verraden in de herberg: –  
De vlam gedoofd, de kracht der jeugd verteerd.

Het is vreemd om te bedenken dat in de jaren waarin dit werd geschreven Cobra-schilders hun eerste werk maakten, de revolutie van de Vijftigers op uitbreken stond, Blaman, Hermans en Reve hun romans en verhalen publiceerden.

Wie zijn in 48 kwatrijnen de meesters? Marsmans naam is de eerste die wordt genoemd, daarna komen Gorter, de schilder Verster, Van Schendel, Nijhoff, Leopold, Vermeer. ‘Zijn naam ruist op de brandingskam voorbij’, en veel meer dan een naam is hij ook niet: een naam met een associatie. Gorter is geen dichter aan wie Gerhardt zich spiegelt, of door wiens werk ze zich laat inspireren. ‘Gorter’ heeft een functie in een argumentatie die toewerkt naar een conclusie over een ‘voze reuk’ – de ‘voze reuk’ van het heden.

In de veertien regels van ‘Het vers van Gorter’ lijkt het op het eerste gezicht niet heel anders. Ook in *De ravenveer* de namen van dichters en kunstenaars: eerst Achterberg, meteen daarna Gorter, verder Seghers, Homerus, Sappho, een verwijzing naar Shakespeare, Rembrandt, Ruysdael. Ook daarin het landschap van de jeugd en een snoeihard oordeel. In ‘Afscheid van Holland’ vinden we deze regels: ‘Twintig jaar vrijheid, twintig jaar verraad/ aan het edelste’, en ‘Ik had u lief en leerde u verachten,/ Holland.’ Niet alleen wat de dictie betreft doet ‘Het vers van Gorter’ nauwelijks aan Gorter denken. ‘Graan’ en ‘brood’ zijn elementaire symbolen die in veel van Gerhardts gedichten zijn terug te vinden. Gerhardts poëzie is doordrongen van een alomvattend cyclisch besef: er is de kringloop van de natuur die een weerspiegeling is van de kringloop van de kosmos en beide worden opgevangen in de organische eenheid van een gedicht. De eerste strofe van het titelgedicht in Gerhardts debuutbundel *Kosmos* uit 1940 maakt het meteen al duidelijk:

Het spel van lijn en kleur en van schakering  
dat leeft in de natuur, het donker en het licht  
– wetten van wisseling en wederkering –,  
ik vind het terug in het voltooid gedicht.

Onlosmakelijk verbonden met het cyclisch besef is respect voor de traditie. De klassieke oudheid, christelijke geloofswaarheden, de Nederlandse poëzietraditie, de traditie van de Nederlandse schilderkunst: alles is onderworpen aan wetten van wisseling en wederkering. Dat is het ‘hoog geheim’ dat in ‘Holland’ zelfs door kunstenaars wordt verraden.

Niet door Gorter, blijkbaar. Zijn naam hoort thuis tussen andere namen. Is hij in ‘Het vers van Gorter’ meer dan een naam? De graan- en broodmetafoor die het hele gedicht structureert, komt uit het Gerhardt-idioom en zou toepasbaar zijn bij elke andere Grote Dichter. Dat geldt minder voor de koppeling van het aardse en het hemels zoet, al is het laatste bij Gorter een aards toekomstvisioen. Het bevindt zich in ieder geval niet in metafysische contreien. Met de Laatste Avondmaalsassociatie zijn we ver, heel ver verwijderd van Gorters gedachtewereld. Gerhardt wekt niet de indruk dat Gorters ideeën over het hemels zoet ook maar enigszins aansloten bij de hare.

Misschien is het toch vooral iets als het eigen onvermogen waarmee het lyrisch subject zich ziet geconfronteerd na het lezen van Gorters vers. Er is die ene menselijke eigenschap van de ‘franke gulheid’, maar er is ook de achtste, centrale regel. ‘Het vers dat in het zonlicht kan bestaan’ was, blijkens een voorpublicatie in het tijdschrift *Maatstaf*, de oorspronkelijke titel van het gedicht. Gerhardt schreef niet vanuit een ‘kringloop overvloed’, maar zag haar dichterschap als een zware opdracht, soms zelfs als ‘bitter werk’ – een formulering die bij Gorter ondenkbaar was. Er was haar cyclisch besef – ‘het donker en het licht/ wetten van wisseling en wederkering’. Er waren haar gevoelens van algehele miskennen – door familie, het literaire establishment, de maatschappij – die haar tot op bijna het laatst vergezelden. Een vers dat in het zonlicht kan bestaan en de volle dag trotseert, moet haar eigen utopie zijn geweest.

Het citaat uit *Mei* in Boek 2, r. 777-780 (ed. Endt en Kemperink Amsterdam 2002). In de eerste druk uit 1889 op p. 92.  
De voorpublicatie in *Maatstaf* jrg 15 (1967-68), p. 705.

## 8. Albert Verwey

1.

Op pagina 120 van het tweede deel van Verweys *Oorspronkelijk dichtwerk* is dit gedicht te vinden:

Aan de Mei-dichter

Dichter die de Mei  
In uw eigen jeugd  
Hebt gezongen, –  
Wist ge dat het trachten  
Naar uw vliedende gedachten  
U moest rukken uit de rei  
Van de nieuw-begonnen krachten,  
Pas ontsprongen  
In de lente die ons altezamen heugt?

Of ge zint en denkt,  
Onbenaderd wenkt  
De eens door u omworven,  
Schijnbaar, toen ge haar verstiet, gestorven  
Ziel, die zich u wederschenkt  
Als ge woordloos, moegezworven,  
De oogen in haar oogen drenkt.

Balder kon haar niet  
Zooals zij verdient beminnen:  
Koning met de blinde zinnen  
Zag hij niet het weidsch gebied  
Waar zij introk en waar alle zonnen  
Rondom haar opnieuw hun loop begonnen,  
Anders dan de god op aarde ziet.

En zij lokte u en zij hoopte uw komen.  
Maar gij zaagt  
Aldoor verder uit naar buiten:  
Wereld die het brein u kon ontsluiten,  
Wereld die uit wil en wanen daagt,  
– En ook zulke heeft een schijn van droomen –,  
Doch de droom als kind in 't hart vernomen,  
Deze hare wereld hebt gij niet bevraagd.

In de harten van de mensen  
Die gij lief hadt, woonde zij –  
De eenvoud van hun sterke wenschen  
Was de trek van 't lente-tij;  
Maar uw woorden trokken grillige grenzen  
En daarachter gingt ge leeg voorbij.

Heel volken hief ze uit hun omnachting  
En hun blik  
Kent haar in een lachen van verwachting  
En een aarzeling van schrik,  
Doch uw hopen is verachting  
En uw eerste vraag: doen zij 't als ik?

Keer! De Mei is daar!  
Al haar jong bekoren  
Hield zij, maar een dieper gloren  
Bracht ze, uit werelden die haar behooren,  
Mee, als 't nieuwe Wonder in dit warme Jaar.

Bijna 1700 pagina's *Oorspronkelijk dichtwerk* in totaal – dikbedrukte pagina's. In 1983, bijna een halve eeuw na Verweys dood, kwamen daar bijna 250 pagina's iets minder dikbedrukte pagina's bij met gedichten die Verwey zelf buiten een van zijn twintig bundels had gelaten. Daarnaast vertaalde Verwey – onder meer de hele *Divina Commedia* in rijmende terzinen, schreef hij kritieken, richtte hij na zijn periode met Kloos bij *De nieuwe gids* tijdschriften op, waaronder het zeer invloedrijke tijdschrift *De*

*beweging*, en werd hij in 1925 benoemd tot hoogleraar Nederlandse letterkunde in Leiden. Hij was ‘een waarlijk nationaal figuur’ schreef Anton van Duinkerken toen Verwey in 1937 overleed. Het zijn ook de eerste woorden in een recente biografie: *Als een meeuw op de golven; Albert Verwey en zijn tijd* van Madelon de Keizer uit 2017. Met bijna 800 pagina’s doet ze in ieder geval in één opzicht recht aan haar onderwerp.

Al die pagina's *Oorspronkelijk dichtwerk* bevatten betere gedichten – een stuk of zestig volgens Vestdijk die een boek over Verwey schreef: *Albert Verwey en de Idee*. Betere gedichten ook over Gorter, tegen Gorter. Dit gedicht vol abstracte begrippen uit de bundel *Goden en grenzen*, een bundel van 248 pagina's uit 1920, vat juist door die abstracte begrippen Verweys bezwaren tegen de ontwikkeling die Gorter doormaakte goed samen. ‘Aan de Mei-dichter’ maakt deel uit van de onderafdeling ‘Late lente’ in de afdeling ‘Mythen’ die het grootste deel vormt van ‘Het tweede boek’ van *Goden en grenzen*. En, zou Verwey zelf eraan hebben toegevoegd: *Goden en grenzen* maakt deel uit van een oeuvre waarin elk onderdeel een manifestatie is van iets groots en overkoepelends. Dat grote en overkoepelende is iets wat hij Leven noemde, of Geest, of Natuur. De Idee daarvan leeft in elke uiting van de dichter, die in elke uiting probeert de Idee te verbeelden, maar daar nooit helemaal in slaagt: in afgeronde eenheden – gedicht, reeks, ‘Boek’ - ontvouwt de Idee zich nooit volledig, al was het alleen maar omdat ‘Leven’ niet iets statisch is. Elke afgeronde eenheid moet gezien worden in de samenhang van de grotere eenheid. Het is daarom dat Verwey gedurende zijn hele leven bloemlezingen uit zijn werk verbood – tot leedwezen van een jonge bewonderaar als Vestdijk.

In 1889 was Verwey, na Kloos, de tweede uit de kring van de Tachtigers geweest aan wie Gorter *Mei* had voorgedragen. Enthousiast schreef hij aan zijn verloofde:

Gisteravond is Gorter hier geweest met zijn vers. Zoo lief als dat is. Een groote féérie van de Mei, zacht, blij en innig. 't Is bepaald een evenement en het is niet te zeggen wat een boel moois die jongen nog maken zal.

En even later:

Ik voel me erg verwant aan Gorter. Mijn werk was de aanleiding tot het ontstaan van het zijne.

Het laatste had hij te horen gekregen van Gorter zelf. De inspiratiebron die Gorter noemde was het gedicht 'Rouw om het jaar'. Verwey was hem ook voorgegaan met een mythisch gedicht met een jong meisje als hoofdpersoon: 'Persephone'.

Dat tussen Verwey en Gorter een warme vriendschap ontstond, is weinig verwonderlijk. De echtparen Verwey en Gorter bezochten elkaar, de heren discussieerden met elkaar, schreven elkaar, lazen elkaars werk. Van Gorters sensitivistische *Verzen* was Verwey zo onder de indruk dat hij zelf een sensitivistische bundel schreef, *De dingen*, die hij bij nader inzien niet uitgaf. Jaren later zou hij over het sensitivisme heel anders gaan denken. Toen Gorters gebruik van het woord 'God' in een van de kenteringssonnetten uit 1893 in *De nieuwe gids* hem stoorde, schreef hij een antwoordsonnet. De slotregels: 'Want niet heeft de aard een dooden naam van nooden, Maar 'n levend beeld: dat zal het menige eenen.' De heren corresponderen vriendschappelijk over de kwestie.

Het verandert in de jaren daarna wanneer het kenteren uitmondt in Gorters overgang naar het socialisme en hij zelfs een propagandist wordt van de SDAP. In het sociaal-culturele tijdschrift van de partij, *De nieuwe tijd*, publiceert Gorter in 1898 een artikelenreeks waarvan de titel al veelzeggend is: 'Kritiek op de litteraire beweging van 1880 in Holland'. De visie op het recente verleden die daarin wordt verwoord, is een historisch-materialistische:

Perk, Kloos, Verwey en ik, wij leefden in de kleine Hollandsche burgerij, en waarlijk, wij hebben nog eens de droomen der groote, der echte burgerij, van Milton, Vondel en Shelley gedroomd. Wij verbeeldden ons, als zij, individueel te kunnen zijn, aan persoonlijk gevoel, zonder wetenschap, genoeg te kunnen hebben. Wij zagen niets van de ons omringende maatschappij, dat onze klasse

onderging en een andere opkwam. – Dat kon maar een paar jaar duren. Wij waren omgeven van het kapitalisme, het proletariaat. De strijd tusschen deze machten sleepte ons onwetend mee. Onze pogingen individueel te zijn zonder kennis, braken in stukken op de nieuwe productie-wijze die individueel en geassocieerd wordt. Onze pogingen onbewust te zijn werden verpletterd op de opkomende klasse, die bewust wordt. Wij werden ontgoocheld, onze kunst stierf aan leegte, aan gebrek aan stof.

Aan het slot van het vijfde en laatste artikel blijkt waar het op uit moet lopen:

De kunst moet vrij worden. In ons hart voelen wij, dat, hoe wij ons ook inspannen, wij onze gevoelens niet vrij maken, niet zoo vrij als zij konden zijn, zoolang wij onze gevoelens krijgen van de burgerlijke maatschappij. De proletarische beweging geeft ons andere gevoelens, vrijer gaat onze adem, vaster is onze houding. Er zal een tijd zijn waarin de kunst bestaat uit zeer zuivere, zeer bewuste menselijke gevoelens.

Het is een visioen waaraan Gorter tot aan zijn dood vast zou houden – kenmerkend voor Gorter bovendien met sleutelbegrippen als vrijheid, zuiverheid en bewustheid en een toekomstig fysiek beleven in adem en houding.

Gorters eerste artikel was een reactie op een boekje van Verwey over de gemeenschappelijke beginjaren. Verwey reageerde in zijn eigen *Tweemaandelijksch tijdschrift* met een compacte ‘Brief aan Herman Gorter’. Hij vraagt zich af of het verschil tussen hen beiden er niet vooral in bestaat dat ‘gij met de oogen van de ekonomen, uw meesters, ziet en ik enkel met die van den poët.’ Hij voegt eraan toe:

En dan bedroeft het mij dat gij, die toch een begenadigd dichter zijt, dat gij, Gorter, de wetenschappelijke en materialistische vlegel zijn wilt, die uw eigen gouden dichtgraan niet dorschen maar stukslaan zult, tot meerdere glorie van het wetenschappelijk kaf.

Wetenschap en poëzie baseren zich beide op feiten, maar daarna gaan ze uiteen en is de poëzie uiteindelijk superieur:

Alléén – wat de methodisch-wetenschappelijke man, die feiten gerangschikt hebbend, doet, enkel verstandelijk, en met als doel het schrijven van een wetenschappelijke verhandeling, dat doet de kunstenaar, ook met zijn gevoel die feiten doorgrond hebbend, met als doel het schilderen van een beeld.

De dichter spreekt méér dan alleen zijn verstand aan en brengt in het beeld bijeen wat de wetenschapper in zijn analyses scheidt. Zoals Verwey al had geschreven in zijn antwoordsonnet: ‘Maar ’n levend beeld: dat zal het menige eenen’. Tot op het laatst zou hij aan deze visie vasthouden. De kunst heeft een hoge roeping. Het vermogen van de kunst om uiteenlopende aspecten van de werkelijkheid in een beeld te integreren, rechtvaardigt haar positie in de samenleving.

De gedachte dat de kunst een hoge roeping bezat, was Gorter bepaald niet vreemd. Een passage uit het boekje waarop Gorter reageert, maakt duidelijk waarop het verschil tussen de beide mannen vooral berustte. Terwijl Gorter een andere, zuivere, vrije toekomst voor zich ziet, is voor Verwey de toekomst een voortzetting van wat, gegeven het Leven, aldoor en altijd gebeurt:

Maar de strijd van het Nieuwe Leven tegen het Oude woedt aldoor en gaat eerst aan.

Altijd vraagt het nieuwe leven om nieuwe vormen. Altijd woedt de strijd van de begeesterden die het Leven liefhebben, tegen de frivolen die zich huisjes bouwen van doode gebinten. De Ideeën, die levenskrachtig zijn, verdelen aldóór de verdorde gedachten, die verzameld worden door het levenlooze volk.

Laten allen die het Leven liefhebben het zich voor gezegd houden.

Gorter liet het zich niet voor gezegd houden. Na een boekje, vijf artikelen die ook een boekje werden en een open brief, was de breuk tussen de vroegere vrienden een definitieve.

2.

In het gedicht uit 1920 is veel van Verweys principiële kritiek terug te vinden. Wat de Mei-dichter in de eerste twee strofen wordt verweten, is de beperktheid van de menselijke vermogens die hij aanspreekt. Door te trachten naar vliedende gedachten, naar resultaten die anders dan de ziel aansprekende beelden niet beklijven, heeft de aangesprokene zich buiten de oorspronkelijke ‘rei’ geplaatst – een rei van gelijkgezinden. Al dat denken heeft de ziel verstoten en die lijkt nu gestorven. Pas in woordloosheid, en dat moet hier gedachteloosheid zijn, kan de ziel teruggevonden worden en daarvoor is nodig dat de Mei-dichter zijn ogen weer in haar ogen drinkt.

Waarnaar verwijst ‘haar’? Naar de eigen, verloren, dichterlijke ziel? Of naar het personage Mei? In de eerste strofe lezen we over Mei en lente, in de derde over een liefdesaffaire met Balder. Het werkwoord ‘omwerpen’ komt in het *WNT* niet voor, maar het Duitse ‘umwerben’ betekent ‘het hof maken’. Dat is zinvol bij Mei en alles wat zij symboliseert. Wat de blinde god Balder symboliseert bij Gorter is ook de ziel, de zuivere, eeuwige ziel die zich niet kan verenigen met het aardse en vergankelijke. In het gedicht van Verwey zorgt Balders fixatie op het aardse ervoor dat hij blind is voor de eeuwige kringloop en de plaats daarin van de lente. Als hij daarvoor niet zo blind was hoefde er, volgens Verweys filosofie over het Leven, van tragiek in de verhouding tussen Mei en Balder helemaal geen sprake te zijn.

Mei, de lente en de ziel lijken in elkaar over te gaan; hetzelfde geldt voor Balder en ‘u’. Zoals Balder vergist de voormalige Mei-dichter zich: ook hij probeert zich buiten de kringloop te begeven. Hij vertrouwt op zijn ‘brein’, zijn wil en zijn wanen en is het contact met de menselijke realiteit verloren. De wereld waarin kinderen dromen, bevraagt hij niet en hetzelfde geldt voor wat ze dromen. Het ‘lente-tij’ leeft in de harten van de mensen en in de eenvoud van hun verlangens. ‘Maar uw woorden trokken grillige grenzen/ En daarachter gingt ge leeg voorbij.’ Door zijn woorden, gedachten,

ideologie sluit de ‘u’ zich af van de ervaring van anderen en ontzegt hij zichzelf de kennis daarvan en de mogelijkheid die ervaring te beleven – ‘heel volken’ worden er vrolijk van. Niet de Mei-dichter: ‘Doch uw hopen is verachting/ En uw eerste vraag: doen zij ’t als ik?’ Wat Verwey daarmee bedoelde, had hij eerder al onder woorden gebracht in een cyclus van twaalf gedichten, ‘In schoonheid’, waarmee hij in 1908 in de bundel *Het blank heelal* zijn levensvisie afzette tegen die van anderen. Het negende en tiende gedicht zijn gericht tot dogmatisch socialisten in het algemeen en misschien wel tot Gorter in het bijzonder. Het negende begint zo:

Gij die met schijn van liefde en mensenmin  
Komt tot de schare en zegt: hier is uw heil  
– Gij zijt de Vijand. Want gij hebt den knaap  
Die zong, verjaagd, tot hij in eenzaam oord  
Zichzelf niet meer vertrouwde.

En dit is het begin van het tiende:

Uw wetten zijn die koude en wijze woorden  
Waarnaar gij wenst dat alles leeft.  
Ik weiger. Ik heb in mij mijn eenge en eeuwge wet.  
En als een plant groeit, stengel, bladers, bloem  
En sterken wortel – onbesnoeid door u –  
Zo groei ik ook.

In plaats van het kille intellect met zijn dwingende dogma’s de wet van de organische groei. Wie dat begrijpt, begrijpt ook dat de meimaand meer is dan een exponent van eenmalige jeugd, maar dat ze behoort tot ‘werelden’ – tot het Nieuwe Leven dat, zoals Verwey schreef in zijn Tachtigersboekje, aldoor en altijd is verbonden met het Oude Leven. De maand waartoe de Mei-dichter moet terugkeren is, met de hoofdletter van Leven, niets anders dan een Wonder in de wereld van de mensen en in het grote kosmische geheel. Dat kosmische geheel laat zich niet aanschouwen, maar manifesteert zich in de verschijnselen – in het Wonder van het lente-tij in de opeenvolging van jaren. Wie het besef heeft van die opeenvolging, ervaart iets heel anders dan kilheid, maar voelt warmte: de warmte van het Jaar.

3.

Na de breuk is Gorter voor Verwey de dichter van *Mei* gebleven – alleen van *Mei*. In 1905 publiceerde hij bij de Wereldbibliotheek *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst*, een goedkope uitgave die in duizenden exemplaren werd gedrukt en herdrukt. De Gorter van de sensitivistische *Verzen* blijft daarin ongenoemd. In een artikel uit 1913 in zijn eigen tijdschrift *De beweging*, ‘De richting van de hedendaagsche poëzie’, legt hij het meest expliciet uit wat er voor hem ontbrak in dergelijke poëzie:

Zintuigelijke en zenuw-trillingen zijn op zichzelf niet die diepste levensbeweging wier uiting in de taal we poëzie noemden. Toch gingen die bijkomstige sidderingen heerschappij voeren en het gevolg was dat gedichten met een bindende innerlijkheid niet meer werden voortgebracht. Eén enkele reflex van zintuig of zenuw scheen ten slotte de norm te zijn waar het gedicht heenstreefde.

Zoo was er een dichtkunst ontstaan van anarchie en ontbinding, een niet meer individualistische, maar subjectivistische of egotistische, – waar iedere diepere eenheid van het dichterlijk en menschelijk wezen buiten bleef.

Het gebrek aan eenheid manifesteert zich ook in de vorm:

Zin- en zenuwgevoel uiten zich door het woord, – de diepere eenheid van de geest drukt zich in de volzin uit.

Maar ook op de volzinnen in *Mei* heeft Verwey het een en ander op te merken: in zekere zin zijn ze niet dichterlijk genoeg. Wat erin ontbreekt, is ‘de bij ons sedert eeuwen aanvaarde saamvloeiing’. Hij constateert het in een artikel uit 1910 over het verschil tussen Duitse en Nederlandse poëzie en doelt daarmee op de elisie van een onbeklemtoonde lettergreep wanneer ze wordt gevolgd door een klinker. Jonge dichters volgen Gorter daarin na en dat is een ‘verzwakking en verarming’. In *Ritme en metrum*, een uitvoerige studie uit 1931, geeft hij een opvallend voorbeeld:

Er komt nog bij dat Gorter de saamvloeiing van klinkers niet aanwendt, zoodat nooit dan bij wijze van uitzondering twee woorden onmiddellijk in elkaar overgaan.

*Een nieuwe lente en een nieuw geluid.*

En zooals hier is het in zijn heele dictie: de overgang van woord op woord is er minder geleidelijk dan bij andere dichters. Het is of zijn woorden na elkaar komen als druppel na druppel, en dan nog zonder de spiegeling.

Gorter gaat uit van wat Verwey het ‘spreekritme’ noemt, komt daarbij tot een mooi metrisch schema van vijf jamben, maar verliest bij de overgang van ‘lente’ naar ‘en’ ook iets: een geleidelijke overgang. Het speelt niet alleen bij de saamvloeiing:

Nu is er zeker niemand die de woorden zoo ongewijzigd, met hun accent, in het vers plaatst, als Gorter. Hun klank is niet zwevend, of omsluitend, doorzingend in een algemeene toonaard, maar stellig, en zonder bijtonen. En zooals met de klank is het met de klemtonen: ze zijn het woord-accent, dat zich – over het geheel – door het versaccent niet laat beïnvloeden.

Geen versaccent, maar een woordaccent: wat Verwey Gorter hier kwalijk neemt is zijn parlandostijl waarbij hij zich weinig aantrekt van de conventies van een dichterlijke stijl. Een dichter die dat wel nadrukkelijk deed, was Henriëtte Roland Holst: ideologisch verwant aan Gorter, maar minder dogmatisch en in latere jaren uitgegroeid tot een nationale dichteres. Wie haar poëzie onder ogen krijgt, ziet vanaf het begin een en al saamvloeiing – met heel vreemde apostrofs soms. Een eeuw later maakt juist dát haar poëzie moeilijk leesbaar. Gorters onafhankelijkheid, die na een onafzienbare reeks conflicten en partijsplitsingen bijna een privézaak maakte van zijn politieke overtuiging, heeft zijn poëzie op langere termijn geen kwaad gedaan.

Ondanks zijn reserves valt *Mei* voor Verwey niet weg te denken uit de geschiedenis van de nieuwe poëzie. In de *Inleiding* krijgt *Mei* veel aandacht, in zijn hoogleraarstijd bespreekt hij *Mei* uitvoerig in zijn colleges en in lezingen. Voor *Pan*, het socialistisch epos dat Gorter als zijn levenswerk zag en waarvan in 1916 de tweede, zeer vermeerderde druk verscheen, heeft hij geen goed woord over:

Mij treft in al die voorstellingen niets anders dan die dwang, dan dat gedwongene, dat is het gevoel dat opgewekt wordt door het willen, maar niet kunnen, bereiken. Het is, in zijn hevigste vorm, de exaltatie van het onvermogen, die zich uitlaat aan woorden.

Voor mijn besef is dit het tegenovergestelde van wat mij beweegt als dichterlijk.

De indrukwekkende omvang van het epos staat er los van. In 1927 overlijdt Gorter. Het jaar daarop verschijnen de eerste twee delen van het nagelaten werk. Het gaat om lyriek, twee bundels korte tot ultrakorte *Verzen*. Verweys oordeel:

Twee deelen snipper, uit de jaren 1909 tot 1912. met geen enkel goed gedicht erby, en met zooveel onvolkomens en onbeduidends, dat men zich schaamt over de typografische wijdloopgheld waarmee zy zyn uitgestald.

De conclusie is genadeloos:

Hy behield de spanning van geest en zinnen, maar hy miste gevoels- en verbeeldingsinhoud. Hy blijft willen, hartstochtelijk willen, maar het begeerde ligt achter een muur en hy heeft niet de talenten waarmee men het zich toeigent. Hy leeft inderdaad in de exasperatie van het onvermogen.

Gevoels- en verbeeldingsinhoud: daar ging het Verwey om in de poëzie. En hem niet alleen: de dichter, criticus, tijdschriftleider en hoogleraar oefende een grote invloed uit op de medewerkers van zijn blad, op jonge dichters die in *De beweging* wilden debuteren, op studenten en promovendi. Veel van

hen schreven over Gorter en bij hen was de toon vaak nog scherper. Zijn door het socialisme geïnspireerde lyriek en epiek vonden alleen nog erkenning bij politieke geestverwanten. Op een paar uitzonderingen na en ondanks zendingswerk vanaf de jaren tachtig door dichters als Jacob Groot en Lloyd Haft werd Gorters late lyriek door neerlandici en anderen die er in principe verstand van hebben vrijwel genegeerd – ook door een gedreven tekstbezorger van de sensitivistische *Verzen* als Enno Endt. Geen gevoel en verbeelding misschien, en een visioen dat leek op te lossen in steeds ijlere verten, maar wel *taal*. Niet de bezielde retoriek van *De beweging*, maar een bezielde parlando. Op wie in een socialistisch milieu opgroeide als de broers Van het Reve kon het een onuitwisbare indruk maken.

Wat Verwey onder de Idee verstond, kon verschillen in de loop der jaren. Soms lijkt het begrip synoniem met Leven en ander hoofdletterbegrippen. Ik baseer me op het Voorbericht bij de *Verzamelde gedichten* uit 1911 en ‘Het kader van mijn levenswerk’, een tekst uit de jaren dertig die postuum werd uitgegeven (*Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 72 (1954), p. 232-240).

Albert Verwey, *Oorspronkelijk dichtwerk*, 2 dln, Amsterdam 1938. Dl 1, p. 179 (‘God’), p. 542 (‘In schoonheid’).

Albert Verwey, *Dichtspel; oorspronkelijke en vertaalde gedichten*, Amsterdam 1983, p. 143-181 (*De dingen*).

Albert Verwey, *Toen De Gids werd opgericht*, Amsterdam 1897, p. 105.

Albert Verwey, ‘Brief aan Herman Gorter’, *Tweemaandelijksch tijdschrift* 4 (1897-1898), p. 64-69 (citaten p. 64, 68).

Albert Verwey, ‘De richting van de hedendaagsche poëzie’, *De beweging* 9 (1913), p. 52-66 (citaten p. 60, 61).

Albert Verwey, ‘Herman Gorter: van Mei tot Pan’, *De beweging* 12 (1916), p. 228-232 (citaat p. 232).

Albert Verwey, ‘Shakespeare en Dante; Shakespeare-Sonnette: Umdichtung von Stefan George’, in *Proza X*, Amsterdam 1923, p. 103-114 (gedateerd 1910, citaat p. 114).

Albert Verwey, ‘Herman Gorter; Verzen I en II’, *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 23 juni 1928.

Albert Verwey, *Ritme en metrum*, Santpoort 1931, p. 34.

Enno Endt (samenst.), *Herman Gorter documentatie 1864-1897*, 2e dr., Amsterdam 1986, p. 183 (brief Verwey aan verloofde).

Herman Gorter, 'Kritiek op de litteraire beweging van 1880 in Holland', in: *Verzamelde werken 3*, Bussum etc. 1949, p. 5-99 (citaten p. 18-19, 98-99).

Madelon de Keizer, *Als een meeuw op de golven; Albert Verwey en zijn tijd*, Amsterdam 2017, p. 657 (bloemlezing Vestdijk).

J.C. Brandt Corstius, *Duel om het dichterschap; Herman Gorter en de School van Albert Verwey*, 's-Gravenhage 1946.

Lucien Custers, *Dáár was de bron; de Beweging van Tachtig in de ogen van Albert Verwey*, proefschrift VU 1995.

Enno Endt, 'Herman Gorter en de Tachtigers', in: Garnt Stuiveling (red.), *Acht over Gorter*, Amsterdam 1978, p. 163-212.

J.D.F van Halsema, *Vrienden en visioenen; een biografie van Tachtig*, z.pl. 2010.

## 9. J. van Tooren

In *Haiku; een jonge maan*, de bloemlezing waarmee in 1973 de Japanse poëzie in het Nederlandse taalgebied werd geïntroduceerd, is dit gedicht van Herman Gorter te vinden:

Een musje;  
zacht tilt de wind zijn borstveertjes.

Het is een voorbeeld in het Nederlands van een gedicht dat geen haiku was, maar waarin volgens de inleider, bloemlezer en vertaler 'iets van haiku' schuilt. Andere dichters die ze noemt, zijn, minder verrassend, J.C. van Schagen en Willem Hussem.

De 'geest van haiku' – wat zou het zijn? En wie was J. van Tooren? In het woord vooraf van prof. dr. Frits Vos wordt ze opgevoerd als 'de auteur' en 'hij', maar J. van Tooren was mevrouw mr. Anna Maria Mulder – Swanenburg de Veye. De geboortenaam doet een chique dame vermoeden. Gaf anno 1973 een mannelijk pseudoniem haar meer cultureel kapitaal? Zou ze zijn weggezet als een dame met een hobby die fröbelde met versjes? In de inleiding noemt de auteur zich een autodidact in het Japans en dankt ze de hooggeleerde Vos. Veel later werd bekend dat J. van Tooren pas op haar zestigste met Japanse poëzie in aanraking kwam en zo oud was als de eeuw toen *Een jonge maan* verscheen.

In de bijna honderd pagina's tellende inleiding wordt haikupoëzie vooral in verband gebracht met het zenboeddhisme. Een haiku moet meer zijn dan een efemere natuursuggestie: er valt een flits van satori in te ontdekken, van het momentane, intuïtieve inzicht in het wezen der dingen dat de grenzen tussen het zelf en de buitenwereld doet verdwijnen. Satori is, schrijft Van der Tooren, 'een duizelingwekkende ervaring van absolute eenheid'. Ze sluit daarmee aan bij een Japanse interpretatieve traditie die zich vanaf de jaren vijftig in het westen verspreidde en van de opkomende populariteit van haikupoëzie niet los valt te zien. De laatste jaren wordt in Japan en door westerse japanologen sterk getwijfeld aan de zenboeddhistische inspiratie.

In de recente uitgave van de *Verzamelde haiku's* van Basho, de archetypische haikudichter, wijst inleider en vertaler Jos Vos – niet Frits – erop dat er geen enkele aanwijzing bestaat dat Basho een periode in een klooster heeft doorgebracht. Geen zen-momenten in zijn poëzie: 'tegenwoordig is er niet één literatuurhistoricus die het serieus neemt'. Hij bewondert Basho om de reikwijdte van zijn onderwerpen, zijn virtuoze taalgebruik en het levensbevestigende realisme: daarmee 'leert hij ons telkens weer het aardse met nieuwe aandacht te bekijken.'

De wijsheid van literatuurhistorici hoeft niet de wijsheid van lezers te zijn. Zelfs als de zeventiende-eeuwse Basho niet veel meer is geweest dan een frisse natuurdichter, schreef hij gedichten waaraan lezers het een en ander beleefden. Er zijn nogal wat theorieën die ervan uitgaan dat juist in dat vermogen van een tekst, het vermogen om steeds weer nieuwe betekenissen op te roepen, iets als literaire waarde schuilt. Dat Van Tooren in het gedichtje van Gorter de kenmerken van de haiku herkende, de haiku zoals zij die las en onderging, is niet zo moeilijk te begrijpen. Los van alle duizelingwekkende ervaringen bevatten de acht woorden van Gorter dezelfde elementen als de zeventien lettergrepen van Basho's heel beroemde gedicht. In de vertaling van Van Tooren:

O, oude vijver!  
een kikvors springt van de kant,  
geluid van water.

Een voorval in de natuur dat zeer concreet wordt waargenomen, iets kleins dat opgaat iets groots. Het adjectief 'oude' maakt van de vijver meer dan zomaar een vijver: de tegenstelling groot – klein krijgt een tijdsdimensie. Een tijdsdimensie, zou je kunnen denken als lezer, waarvan de kikvors zich niet bewust is. Iets soortgelijks bij de borstveren van Gorters musje met de wind die groot is en ook tijdsverloop veronderstelt. Met kikvors en musje zou een lezer zich verbonden kunnen voelen in een duizelingwekkende ervaring van eenheid en onwetendheid. Opvallend bij Basho en Gorter is dat bij beiden de 'gebeurtenis' wordt waargenomen met twee zintuigen. Het springen wordt gezien en het uiterst kortstondige spatten van het water gehoord. De borstveertjes worden ook gezien, maar de wind tilt 'zacht'. Dat

kan vanachter een raam worden waargenomen, maar laat de mogelijkheid open van een lyrisch subject dat op hetzelfde moment dezelfde wind voelt. Gorters gedicht is misschien net iets minder objectief dan de ideale haiku.

Het gedicht is te vinden in het tweede deel van de *Verzen* uit 1928. In 1927 was Gorter overleden. De *Verzen* waren, blijkt uit het voorwoord van Jenne Clinge Doorenbos, voor het grootste gedeelte tot stand gekomen tussen 1909 en 1912, de periode waarin Gorter aan zijn epos *Pan* schreef. Gorter zelf had de gedichten nog gebundeld. Het was het eerste nagelaten werk dat verscheen – de *Verzen* ook waarover Verwey zo hard had geoordeeld: ‘Twee deelen snipper (...) met zooveel onvolkomens en onbeduidends, dat men zich schaamt over de typografische wijdloopplgheld waarmee zy zyn uitgesteld.’ En typografisch wijdlopig zijn de bundels zeker: ze bevatten meer wit dan tekst – soms heel veel wit. Kort zijn de gedichten, meestal heel kort, en toch krijgen ze elk hun eigen pagina. 57 van de 103 gedichten zijn niet meer dan een kwatrijn, één gedicht telt 22 regels, een ander 18, maar er zijn ook zes gedichten van drie regels en drie gedichten van twee regels. En op pagina 43 een gedicht van één regel:

Een moschje. Zacht tilt de wind zijn borstveertjes.

Het moschje is Van Toorens musje en was een gangbare variant – ook in de poëzie van Verwey te vinden. Dat ze het moschje transformeerde tot een musje valt te begrijpen; elke keer dat ik het gedicht lees, ben ik een fractie van een seconde gedesoriënteerd. Maar volkomen nieuw in Nederlandse lyrische poëzie is, voor zover ik weet, een gedicht van één regel. Veel geleerde bladzijden zijn gewijd aan ‘Chantre’ van Apollinaire, het eenregelige gedicht in zijn bundel *Alcools* uit 1913. In dezelfde tijd, hoogstwaarschijnlijk nog eerder, was ook Gorter zich bewust van de suggestieve kracht van de geïsoleerde presentatie op een bladzijde – eerder ook dan in het Nederlandse taalgebied tijdgenoten als Van Ostaijen en Marsman. Pas in de jaren zestig zou een dichter als Hans Verhagen de mogelijkheden werkelijk uitbuiten.

Maar met zijn typografische wijdlopigheid deed Gorter niet veel anders in de *Verzen*. De 103 gedichten in het tweede deel wekken afzonderlijk en in

hun opeenvolging de indruk van een buitengewoon bewuste typografische ordening. De gedichten staan midden op de pagina, soms volledig gecentreerd, soms gedeeltelijk, soms helemaal niet. Sommige gedichten hebben extreem korte regels, van één of twee woorden; in andere gevallen is de versregel een flinke volzin. Er zijn gedichten met keurige strofen, zeven gedichten hebben een titel. Af en toe lijkt de bijzondere ordening van het ene gedicht terug te komen in een ander gedicht – of omgekeerd, of gespiegeld. De 103 gedichten vertellen het ‘verhaal’ van erotische extase: er is een ‘ik’, een ‘gij’ of ‘u’. En er is de natuur. Op pagina 35 ziet de ‘ik’ dat de ogen van ‘gij’ ‘de schoonheid’ hebben ingedronken:

Er was toen volkomen evenwicht  
van binnen- en buitenschoonheidslicht.

Een abstracte formulering die voor de ‘ik’ het ultieme ideaal lijkt in te houden. Even later het ‘moschje’ en op de bladzij daarna:

Nevel.  
Aan den gevel  
der lucht niets dan de zee.  
Niets dan die twee.

Waar het allemaal in uit moet monden, zes bladzijden voor het slot, is dit:

Klaar staart gij mij aan,  
alsof gij wilt vergaan  
in liefde. – (...)

En de laatste twee strofen op de volgende bladzijde:

Vergeten vloeien stroomen in elkander,  
hij die een ander is, hij is geen ander.

O, er is eene in  
het eindeloze, die ik zelve ben.

Dat de ‘eene’ en ‘ik zelve’ daarna in vier kwatrijnen met relatief korte regels tot rust komen, lijkt te beantwoorden aan een zekere logica. Het laat tevens zien dat de hele opbouw van de bundel, inclusief de typografie, niet alleen gebaseerd is op esthetische uitgangspunten, maar gebonden is aan betekenis. Wat de lezer met zijn ogen waarneemt, ‘vorm’, weerspiegelt, getuigt van, is een beeld van, *is* wat zich in de bundel voltrekt. Juist de typografische wijldlopigheid van de *Verzen* kan, in het jargon van de literatuurwetenschap, tot op zekere hoogte metaforisch, iconisch of exemplificerend worden opgevat. Tot op welke hoogte precies zou iemand eens uit moeten zoeken.

Want veel aandacht hebben deze *Verzen* tot nu niet gekregen, net als de rest van Gorters late lyriek. Het is een tekortkoming van de neerlandistiek die ik moeilijk te begrijpen vind. Niet alleen om het historische belang van de dichter van *Mei* en de sensitivistische *Verzen* uit 1890, maar ook om de kwaliteit van de poëzie zelf. Regels als ‘Vergeten vloeien stroomen in elkander, / hij die een ander is, hij is geen ander’ hebben het directe, argeloze en ontwapenende van Gorters beste werk. Ik ken niet alle poëzie die is gewijd aan erotische overgave, maar dit zijn goede regels. Jaren later verwijst Gerard Reve, in de meest lyrische periode van zijn schrijverschap, met veel waardering naar de *Verzen* in een brief – en daarbij ging het hem niet om Gorters lofzangen op het socialisme. De enige keer dat het musje op het hele internet is te vinden, is in een interview dat Hanny Michaelis werd afgenomen in 1995: ‘Dat is het gedicht. Eigenlijk een tekeningetje, hè. Dat iemand dat durft.’

Was het wel een gedicht? In 1947 verscheen *Het vierregelig gedicht in de Nederlandse letterkunde sinds de renaissance*, een academisch proefschrift. De auteur, J.D.Ph. Warners, heeft weinig goede woorden over voor dat ene eenregelige gedicht. Hij plaatst ‘gedicht’ tussen aanhalingstekens en vermoedt dat het door Gorter ‘niet bedoeld is als afgesloten geheel’ en weinig meer dan een notitie was: ‘een gedicht veronderstelt toch altijd vormgeving en van vormgeving is hier nog niet sprake’. Tweeregelige gedichten zijn wel een gedicht, want die bevatten een gedachte. Drieregelige weer niet, omdat ‘de drieregelige vorm een onvoltooide indruk maakt’ en dat geldt ook voor gedichten van Gorter. Drieregelige gedichten figureren nogal prominent in het boek van Van Tooren. Tussen haar boek en het

proefschrift zitten meer dan vijftientig jaar, maar de auteurs waren min of meer generatiegenoten; Warners was zelfs dertien jaar jonger. In het voetspoor van Verwey en al die anderen is de communistische dichter door neerlandici afgeschreven – inclusief de gedichten die het niet van een politiek visioen hoeven te hebben. De simpele ziel die een paar jaar geleden Gorters bundel *In memoriam; bij den dood eener communiste* opnieuw uitgaf, is een van de weinige uitzonderingen die ik ken. In 1973 bewees een chique dame het belang van een buitenstaander in het ‘systeem’, maar de neerlandistiek? Af en toe verward, lijkt het, in chique opinies.

Exemplificatie is een begrip van de Amerikaanse filosoof Nelson Goodman. Ik heb het gehanteerd in *Het is stil aan de overkant; over een poëzieproject van F. van Dixhoorn*, Gaia Chapbooks 2024.

J. van Tooren, *Haiku; een jonge maan*, 2e herziene dr., Amsterdam 1974, p. 92 (Gorter), 23 (natuursuggestie), 47 (flits), 41 (eenheid), 63-65 (Basho).

Matsuo Basho, *Verzamelde haiku's*, vertaald, ingeleid en toegelicht door Jos Vos, Amsterdam 2024, p. 7, 28.

Albert Verwey, ‘Herman Gorter; Verzen I en II’, *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 23 juni 1928.

Albert Verwey, *Oorspronkelijk dichtwerk; eerste deel (...)*, Amsterdam etc. 1938, p. 72.

Arjan Peters, ‘Een merel die tegen de wind in zingt’, *de Volkskrant* 8 dec. 1995 (interview Michaelis).

J.D.Ph. Warners, *Het vierregelig gedicht in de Nederlandse letterkunde sinds de renaissance*, Amsterdam 1947, p. 14-15.

Herman Gorter, *In memoriam; bij den dood eener communiste*, met een inleiding door Gert de Jager, Gaia Chapbooks 2022.

## 10. Lloyd Haft

De bundel *Wijl wij dansen* uit 1987 heeft een pagina met een motto:

...  
En wijl wij dansen,  
Lijke' onze leden, waarop wij neerzien, één geheel.

...

uit: Herman Gorter, *Liedjes*

ongeveer halverwege de bundel een titelgedicht:

Wijl wij dansen

'Zoals de vonken omhoog spatten', zo  
kringelen mijn woorden op zoek naar thuis,  
terug naar wat te nachts, te nabij is  
om schaduwen te werpen op aarde.

Zoals het staal van de beitel tegen  
het schijnbaar omringende gesteente,  
zo slaat mijn schedel uit het tijdsbesef  
deeltjes, zengende, welriekende,

lichtpunt na springend lichtpunt aaneenslaand,  
binnen een zoet, hol geluid spranken  
tot lijnigheid verbindend, tot benul  
bestemmend buiten mensenhandbereik.

Die streng – te zien maar niet te volgen –  
geleidt. Ergens heen, vanuit mijn wervels,  
bestaat een ongemeten ruggegraat,  
als schakeling van schok aan schok te denken.

Ben ik de botten of de streng van licht?  
Schuilt in het in-zich-zelve van mijn romp  
het schrijnen van een meer-dan-zelvigheid,  
deelhebber aan een ander lijdenslicht?

Een mede-romp, een wederruggegraat  
valt in de eigen armen vast te klemmen.  
De wederstreng, het vergelijkbaar licht  
daartegen, wordt bekend, niet gehouden.

Worden nog streng en tegenstreng vervlochten?  
Ontstaat een touw, een samendraaiend licht,  
een reddingslijn of strop vanuit de hemel,  
beginnend waar mijn ademen afhaakt?

Wie denkt zoiets. Wie durft zoiets te noemen.  
Wie zoiets weet bevindt zich in de nachten  
waar zang en samenzang,  
waar hang en samenhang één weven zijn.

en, na het geciteerde motto, een tekst op de achterflap waarvan dit de eerste zin is:

Dit motto van Herman Gorter, waarin verbazing uitgedrukt lijkt te worden uitgedrukt over de verrassende samenhang die de dingen, waaronder wijzelf, altijd maar weer aannemen, staat niet voor niets voor aan een bundel waarop aan die verbazing op virtueuze wijze lucht wordt gegeven.

*Wijl wij dansen* is, voor zover ik weet, de enige bundel in de Nederlandse poëzie die zijn titel aan een regel van Gorter heeft ontleend. Gorters *Liedjes* verscheen in 1930, drie jaar na zijn dood; het was een herdruk van een bundel die hij zelf had samengesteld en een paar maanden voor zijn dood in drie exemplaren had laten drukken – één exemplaar voor zijn twee geliefden en één voor hemzelf. *Liedjes aan de geest der muziek der nieuwe menschheid* is de volledige titel. De voorrede deelt mee dat het hier gaat om

‘de nieuwe poëzie’ en dat deze nieuwe poëzie drie bundels beslaat. De slotzin:

Deze verzen zijn het beeld der gewaarwordingen, die de gedachte aan de Geest der Nieuwe Menschheid en aan mijn éénwording met haar, door de revolutie in mij wekte.

De drie bundels zijn apart uitgegeven en worden op de kaft ‘deel’ genoemd. Elk deel heeft een eigen ondertitel: *Bij het naderen der revolutie*, *Bij het komen van de revolutie*, *Bij de nederlaag der revolutie*. Drie fasen van een proces worden concreet en tastbaar in de manier waarop teksten aan de lezer worden gepresenteerd – 221 teksten in totaal. De typografie is die van de twee bundels *Verzen* uit 1928 en van het in hetzelfde jaar verschenen *In memoriam; bij den dood eener communiste*: het midden van de pagina is het ijkpunt; de gedichten worden geheel, gedeeltelijk of niet gecentreerd weergegeven. De drie bundels bevatten weer veel korte gedichten, extreem korte soms, maar ook langere – inclusief sonnetten. Weer lijkt het ritme van de structurering betekenis te hebben.

*Wijl wij dansen* was Hafts vierde bundel; er zouden er nog acht volgen. De bundel *Atlantis* uit 1994 werd genomineerd voor de VSB-prijs; Hafts bewerking van de *Psalmen* uit 2003 vond brede erkenning. In 2021 verscheen *Herman Gorter, Selected Poems, translated by Lloyd Haft* met een gedegen introductie. Haft selecteerde een aantal van de sensitivistische *Verzen* uit 1890, nog wat andere korte verzen, maar vooral uit *Liedjes*; ze vullen bijna twee derde van de ruim tweehonderd pagina's. Daaronder ook het eerste langere gedicht uit *Liedjes I*. De eerste van de vijf strofes:

Sweet the unseen sound of distant strings  
of light, dream-like glancings –  
and while we're dancing  
under us we see our limbs as One.

Bij Gorter:

Onzichtbaar zoet klinken van verre de snaren van een veël

Uit ver, van licht, droomachtig glanzen,  
En wijl wij dansen,  
Lijke' onze leden, wáarop wij neerzien, één geheel.

In het gedicht van Haft meteen na het motto weer een citaat: 'Zolang de vonken omhoog spatten'. Een mooi, vitalistisch beeld, een beetje traditioneel misschien. Het moet van Gorter zijn. Uit *Pan*, dat soms wat moeizame epos?

Hafts ideale lezer zou het meteen herkennen. Het citaat is afkomstig uit de Bijbel, niet uit de *Psalmen*, maar uit het Bijbelboek *Job*: 'De mens is voor het ongeluk geboren, zoals vonken uit het vuur omhoog spatten.' In oudere vertalingen wordt 'uit het vuur' soms weggelaten. Een van Jobs vrienden is aan het woord en probeert de man die alles kwijt is en zijn lot vervloekt, ervan te overtuigen dat hij dat lot moet aanvaarden. Wijl wij dansen... , maar voorlopig worden we geconfronteerd met de ellendige staat van de mens, die een 'thuis' zoekt en een schaduwloos bestaan. Is dat wat Haft herkent in het visioen van Gorter? Opmerkelijk is de formulering 'te nachts': het lijkt erop dat de nacht een verbintenis met aangaat met 'thuis' en 'te nabij'. Wanneer de cirkel van het gedicht rond is, in de laatste strofe, blijkt in sommige nachten inderdaad een fundamentele 'hang' te worden vervuld. Ook voor de 'ik'? Is de 'ik' een van degenen die 'zoiets weet'? Of verlangt hij alleen maar?

In de tweede en derde strofe komt het beeld van de vonken terug. 'Spranken' kende ik alleen in een overdrachtelijke betekenis samen met 'licht' en 'hoop', maar ook een sprank is een vonk. De onophoudelijk opspattende vonken lijken in de derde strofe een lijn te vormen die iets creëert wat het bereik van de mens te boven gaat. Het gebeurt binnen een 'zoet, hol geluid'. Geluid waarop we dansen? Het geluid van de 'woorden' uit de eerste strofe, misschien zelfs de woorden van dit gedicht? Dit gedicht schept iets buiten mensenhandbereik? Even later wordt duidelijk wat het in ieder geval is: de lijn is een streng van licht. Tegelijkertijd is de lijn als fysieke ervaring geen lijn, maar een opeenvolging van schokken. Lijn of schokken, lijkt de vraag in de vijfde strofe: is er iets dat boven de

beperkt van mij en mijn lichaam uitgaat? Een gemeenschappelijk mensenlot wellicht?

De vraag wordt in de zesde strofe heel even bevestigend beantwoord: de verrassende samenhang der dingen van de flaptekst, ‘waaronder wijzelf’, lijkt zich twee regels lang te voltrekken. Er wordt gedanst, zij het – ‘vast te klemmen’ – nogal krampachtig. ‘Lijke’ onze leden, waarop wij neerzien, één geheel’ – de regel van Gorter gaat onmiskenbaar over dansen; Gorters toekomstvisioen was altijd verbonden met erotiek. Erotiek ook bij Haft: het werkwoord ‘bekennen’ is hier alleen alleen maar zinvol in de oudtestamentische betekenis. Tot meer dan een kortstondige ervaring van samenhang leidt het niet. Echte samenhang zou van boven moeten komen en dan is voor Haft een reddingslijn gelijk aan een ‘strop’. Voor de ‘hang’, de vervulling ervan, lijkt de negatie van het leven noodzakelijk te zijn: samenhang ervaart men in de dood of in de nacht. ‘Wijl wij dansen’ vindt niemand echt wat hij zoekt.

Daarmee lijken we ver, heel ver, verwijderd van Gorters stralende toekomstvisioen waarin een ‘ik’, de Geliefde en de Nieuwe Menschheid in Liefde in elkaar opgaan en de volkomen vrijheid ervaren. Het allerlaatste *Liedje* verwoordt het nog één keer:

En in mijn diep in donkre voor der aarde staan  
Voel ik mij zelf, Geliefde, en Menschheid overgaan  
In elkander, en Één worden, met het Heelal,  
En daarin, ja daarmee, worden één licht kristal.

Het is het allerlaatste *Liedje* van het derde deel: *Bij de nederlaag der revolutie*. Eerder in de bundel:

De zee is dood,  
De aarde is dood, –  
Omdat de Muziek dood is, – het brood  
Des levens.

En:

In den avond  
Is alles een afgrond,  
Hemel en bergen en zee –  
Onmetelijk wee.

De tegenstelling tussen dag en nacht:

Na den dag, die nooit het verlangen stilt,  
Gelukkig dat de nacht er is, die wijkplaats.  
Wel brengt ook de nacht niet  
Wat diepe leegte stilt,  
Maar ik ben één met haar nachtelijke koelte,  
En, daar zij leeg is,  
Vergeet ik dat ik ledig ben.

Aan het eind van de bundel wordt de ledigheid gevuld met een nachtelijk visioen. In drie vrijwel identieke sonnetten, ‘a magnificent sequence’ volgens Haft in de *Introduction* van de *Selected Poems*, worden achtereenvolgens *Mijne Geliefde*, *Mijne Gedaante* en *De Ééne Menschheid* in ‘goudglans’ waargenomen – door een ik die ‘diep in aardevore’ staat en ook ‘diep in donker’.

‘Gelukkig dat de nacht er is’ – bij alle verschillen tussen Haft en Gorter, in dictie, in religieuze inspiratie, moet dit het zijn wat Haft in met name de *Liedjes* heeft aangesproken. ‘De mens is voor het ongeluk geboren, zoals vonken uit het vuur omhoog spatten’ was voor Gorter misschien een voorbijgaander besef dan voor Haft, maar wanneer Gorter het ongeluk ervaart en zijn ademen bijna afhaakt, is het de nacht waarin hij alles bijeen weeft. Maar de verschillen die er zijn, zijn groot: Haft's gedicht vraagt om langzaam en herhaald lezen; de ritmische vervoering waar Gorter op uit is met zijn herhalingen en soms minieme variaties, is Haft's poëzie vreemd. ‘Wijl wij dansen’ heeft meer gemeen met andere poëzie die opgang maakte in de jaren tachtig – met de poëzie van Kouwenaar aan wie Haft in een latere bundel twee ‘brieven’ schreef, met de poëzie van Faverey die in een andere bundel werd herdacht, met de poëzie van Jan Kuijper die bij

uitgeverij Querido Haft's redacteur zal zijn geweest. In het gedicht over Faverey klinkt de echo van een gedicht van Faverey zelf – een gedicht over Gorter dat later ter sprake zal komen.

De bundel met het Favereygedicht is *Anthropos* uit 1996, een bundel met Shakespeariaanse sonnetten. De laatste zin op de achterkaft:

Maar met zijn ritmische variaties, waarin het oudere Nederlandse heffingsvers doorklinkt, bewijst hij eer aan zijn Nederlandse voorgangers Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst.

Met wat in Gorters sonnetten opklonk aan ritmische en andere variaties hadden sonnetliefhebbers als Jan Kuijper grote moeite. In de complexiteit en doordachtheid van zijn gedichten blijft Haft zichzelf trouw; voor Gorter leek de sonnetvorm niet meer dan af en toe een inperking van de vrijheid. In de *Introduction* wordt Gorter geprezen om zijn ‘experimentally intense lyricism with a freewheeling approach to language’ en noemt Haft hem ‘the supreme player on words, their sounds, their possible and perhaps-barely-possible associations.’ Uit het titelgedicht van een bundel blijkt dat hij Gorters ‘hang’ herkende en de bijzondere momenten, ‘te nachts’, waarop iets als samenhang werd ervaren. Als dichter met dichterlijke strategieën lijkt Gorter vooral een ander – een tegenstreng wellicht, of wederstreng.

Herman Gorter, *Liedjes (...)*, 3 dln., Bussum 1930, dl. 1 p. 6, dl. 3 p. 62, 42, 43, 36.

Herman Gorter, *Liedjes (...)*, bezorgd door Jacob Groot, Amsterdam 1981, p. 14, 264, 244, 245, 238.

Herman Gorter, *Mei (...)*, bezorgd door Enno Endt en Mary Kemperink, Amsterdam 2002, p. 197.

Herman Gorter, *Selected Poems*, translated by Lloyd Haft, z. pl. 2021, p. 78 (Sweet the unseen), 15 (magnificent), 9 (experimentally), 16 (supreme player).

Lloyd Haft, *Wijl wij dansen*, Amsterdam 1987, p. 28-29.

Lloyd Haft, *Anthropos*, Amsterdam 1996, p. 33 (Faverey).

Lloyd Haft, *Deze poelen, deze geest*, Amsterdam etc. 2008, p. 71-72 (Kouwenaar)

## 11. Nachoem Wijnberg

In de bundel *Namen noemen* uit 2022 wordt de naam van Anneke Brassinga, Sasja Janssen, C.O. Jellema, Nachoem Wijnberg, Hafez, Brodsky, Kaváfis, Frank Starink, Vrouwkje Tuinman, Dante, Alfred Schaffer, Frank O'Hara, Hans Faverey, Elisabeth Eybers, John Berryman, Rob Schouten, Ashbery, Tonnus Oosterhoff, Cees Buddingh', Herman de Coninck, Erik Menkveld, Teresa van Avila, Kees Ouwens, Lucebert, J.H. Leopold, Gerrit Kouwenaar, Gerard Reve, Frederick Seidel, Menno Wigman, Erik Lindner, Maarten Toonder, Godfried Bomans, Multatuli, Annie M.G. Schmidt, Huub Beurskens, Hannah van Binsbergen, Jan Baeke, Bas Belleman, Geert Buelens, Floor Busschenhenke, Martijn Benders, Mark Boog, H.H. ter Balkt, Pessoa, Arjen Duinker, Álvaro de Campos, K. Michel, Neruda, Borges, Tom van Deel, Dèr Mouw, Maarten van der Graaff, Willem Thies, Emily Dickinson, Robert Browning, Gerard Manley Hopkins, Tsaed Bruinja, Charles Simic, Robert Anker, Tomas Lieske, K.L. Poll, Mustafa Stitou, Thomas Hardy, Jan Arends, Horatius, Koenraad Goudeseune, Paul van Ostaijen, Hugo Claus, Ramsey Nasr, Leonard Nolens, Willem Frederik Hermans, Hans Andreus, Gerrit Komrij, Ida Gerhardt, Heine, Goethe, Ilja Pfeijffer, Aleksander Wat, Bai Juyi, Hendrik Marsman, Shakespeare, Lou Reed, Leo Vroman, David Shulman, Velcheru Narayana Rao, Attipate Krishnaswami Ramanujan, Vergilius, Catullus, Propertius, Ovidius, Piet Gerbrandy, Voznesensky, Evtushenko, Mayakovski, Pasternak, Coleridge, William Wordsworth, Blake, Machado, Keats, Homeros, Michelangelo, Milosz, Rilke, Yuan Mei, Adriaan Roland Holst, Gabriele d'Annunzio, Walt Whitman, Su Dong Po, Qin Guan, Kenneth Koch, D.H. Lawrence, Fitzgerald, Omar genoemd en die van Gorter niet, wilde ik schrijven, maar het is niet waar, het dramatisch effect is weg, ik had er overheen gelezen: op pagina 67 valt zijn naam in het enige gedicht met een Spaanse titel 'E agora, José' in een vergelijking tussen haakjes met 'Faverey's / ochtend van de langste dag-schitterende "Gorter aan zee"' dat Wijnberg vervolgens samenvat en waarop ik, maar dat schreef ik eerder al, uitgebreid terugkom.

## 12. Kees 't Hart

1.

In 'Tuitjenhorn', het lange gedicht dat in meer dan één opzicht het centrum vormt van *Ik weet nu alles weer*, een bundel uit 2008, is deze strofe te vinden:

Verreweg de meeste poëzie over voetbal  
Behalve die van Gorter heeft zich aan ironie  
Uitgeleverd die alles beter weet die altijd  
Te grote afstand tot de dingen wil bewaren  
Die niet in staat is helder door te dringen  
Tot de rituele tedere lading van de voetbaldingen  
Ironische gedichten missen een exacte toon  
Ze missen gevoel voor de bal en de ruimte  
Ze onderschatten systematisch het sentimentele  
Van mensen die op weg zijn naar een stadion.

We bevinden ons iets over de helft van 28 pagina's poëzie, met 570 versregels die over 57 strofes van 10 versregels zijn verdeeld. In het gedicht beschrijft 't Hart een vriendschappelijke wedstrijd tussen SC Heerenveen en Hollandia T: de 'populairste profclub' moet in Tuitjenhorn het jubileum van de plaatselijke voetbalclub luister bijzetten. De wedstrijd voltrok zich, meldt het gedicht, 'zeven jaar geleden'. In het seizoen 2000-2001 maakte 't Hart als een halve insider alles mee wat er gebeurde bij de populairste profclub. Het mondde uit in een mooi boek met een mooie titel: *Het mooiste leven... ; een seizoen bij SC Heerenveen* dat in 2001 verscheen. Het mooiste leven is het leven van de profvoetballer en veel lezers, niet alleen uit Heerenveen, wilden graag over dat mooie leven lezen.

Dat wordt niet direct in het gedicht zelf meegedeeld. Trouwens: waarom, zeven jaar na een onbelangrijke wedstrijd en zes jaar na een succesvol prozaboek, nog een gedicht? Het antwoord wordt gegeven in de vierde strofe:

Ik keek toen niet als dichter ik had niets klaargezet  
Niets bestudeerd

En vooral:

Ik had het fragment van Gorter over voetbal in *Pan*  
Nog niet gelezen dat kwam pas twee jaar later  
Ik las onherroepelijk verlegen wat hij schreef

‘Zooals vijf voetballers, de voorhoede,  
Aanstormen op het doel, de bal tusschen ze in,  
Niets zeggende, de voeten geve’ elkaar  
Den bal, het is of ze hun voeten begrijpen, –  
Daar staren ze naar of ’t is elkanders wezen, –  
En met den bal als ’t woord spreken tot elkaar,  
Zoo stormden plotseling die vijf mannen  
Uiteen, naast elkaar, op de poorten aan, –  
En hun blik en kort woord was hunne bal,–  
Der fabriek en hamerden ze uiteen’

‘Onherroepelijk verlegen’, want:

Gorter is de eerste dichter over voetbal  
En gelijk de beste omdat hij niet ironisch is  
Hij zoekt het vreemde zwijgen op van voetballers  
Hun raadselachtig doen dat niemand snapt  
Hun spreken met de bal als woord

Meteen daarna het voornemen:

Ik neem in dit gedicht Gorter mee naar Tuitjenhorn

Het is de eerste regel van de zevende strofe. Wat in ‘dit gedicht’ verder gebeurt, in de vijftig strofen die volgen, is een beschrijving van de gebeurtenissen van zeven jaar geleden door de dichter van nu. Alleen al de tocht naar Tuitjenhorn krijgt 180 versregels. We vernemen hoe de trainer

vóór het vertrek zijn spelers instrueert, wat er allemaal wordt meegenomen in de bus – dat is veel – , lezen over de route waarbij ‘we’ net niet verdwalen en dan eindelijk, tegen half zes: ‘Ik zag de kerk van Tuitjenhorn’. De beschrijvingen gaan vergezeld van uitspraken over poëzie en het dichterschap waar het ’t Hart, na de schok van het Gorterfragment, misschien vooral om te doen is. ‘Tuitjenhorn’ is, met zijn kerk en zijn voetbalveld, een plek van zeven jaar geleden – een plek die herinnerd en verbeeld kan worden.

Voor het eerst dus als dichter in de bus, ‘goed voorbereid’ en ‘geoefend’. De ‘ik’ heeft geleerd dat woorden het werk moeten doen, net als de bal ‘van voet tot voet’. Een gedicht moet ‘licht’ zijn en ‘doodgewoon’, verder exact en zichtbaar ‘zoals de bal in een verlicht stadion’. Vooral exact, ‘omdat precisie / In gedichten en in voetbal de grond van alles is’. Gorter en *Pan* blijven belangrijk als ijkpunt:

Ik beschik in dit gedicht over twee keer  
Drie kwartier langer kan het niet duren  
Gorter had de eeuwigheid op zak  
Ik niet ik heb *Pan* gelezen zoals een trainer  
Een wedstrijd leest om ruimte in te zien  
Bij hem is dat letterlijk bij Gorter niet  
Ik kan mijn onschuld nog verliezen  
Binnen dit gedicht (...)

De onschuld verliezen: dat is Gorter met zijn eeuwigheid niet overkomen, blijkbaar. Het voetbalfragment komt voor in de tweede druk van *Pan* – de ‘tweede zeer veel vermeerderde druk’ van meer dan 11.000 versregels, meestal de ‘grote *Pan*’ genoemd. In het langste moderne gedicht in het Nederlands wist de dichter Gorter, die nu meegaat naar Tuitjenhorn, de onschuld een visionair epos lang vol te houden.

*Pan* is de god van de muziek die ‘vervreemd is van de Menschheid en zij van hem, hij zweeft in het Heelal hoog boven de aarde, hij ontmoet de Geest der Nieuwe Menschheid, zij zegt hem, wie zij is, en hij krijgt haar lief.’ Het zijn woorden uit de ‘Leidraad’ die Gorter aan het epos vooraf liet gaan en

waarin hij de eerste twintig bladzijden samenvat. In de ruim vierhonderd bladzijden die volgen daalt Pan af naar de aarde, wordt hij geconfronteerd met het verleden van wat de nieuwe mensheid moet worden en waarmee hij zich verbonden is gaan voelen, met het heden waarin de arbeiders zich bewust zijn geworden van hun lot en zich organiseren, met het beeld van de revolutie zoals die zich zal voltrekken. In de laatste zang, de vijfde, is de socialistische maatschappij volgroeid: Arbeid, Natuur, Maatschappij zijn in Liefde verbonden met elkaar. Pan en de Geest der Nieuwe Menschheid ontwaren en ervaren een kosmische orde, ‘de Eenheid der Menschheid met het Heelal.’ De slotwoorden van de Leiddraad: ‘En nadat Pan en de Geest der Nieuwe Menschheid deze Eenheid hebben gezien en gehoord, vereenigen zij zich met elkander voor eeuwig.’ De formuleringen in het gedicht zijn, zoals dat hoort bij Gorter, een stuk plastischer.

Wat was de ruimte die ’t Hart, als een trainer, zag in *Pan*? Het verschil met een voetbalwedstrijd anno 2000 – ‘Op 8 juli om precies te zijn’ – is nogal groot. De dichtende ‘ik’ neemt ook afstand:

‘En ik zwierf eenzaam de Stad der Arbeid in’  
Staat er Gorter wil in *Pan* niet empirisch zijn  
Zoals ik in mijn gedicht dat klonk niet goed  
Hij wilde arbeiders een verheven taal geven  
een utopie van taal die hen zou verheffen  
Dat wil ik niet zo empirisch als dingen wil ik zijn  
De stem van mijn buurmeisje Iris op straat  
Nu ze met haar broertje een balletje trapt  
Zo alleen kan ik Tuitjenhorn achteraf bekijken  
Dat kan mijn onschuld overdraagbaar maken

Alledaagse empirie, geen ironie. Onschuld, een bepaalde vorm van onwetendheid ook en weer in een vergelijking met de bal: ‘De bal trekt lijnen in de lucht onwetend / Van de voet die hem in werking heeft gezet’; de vergelijking wordt nog even doorgetrokken. In de eerder aangehaalde strofe gaat het om het heldere doordringen tot ‘de rituele tedere lading van de voetbaldingen’ en het ‘sentimentele / Van mensen die op weg zijn naar een stadion’. Het lijkt erop dat de voetballiefhebbers in het hier en nu een

eenheidservaring beleven. Na alle talen opgesomd te hebben die in de kleedkamer gesproken worden, schrijft 't Hart:

Juist de onbelangrijkheid van deze feiten  
Maakt dit gedicht absurd onleesbaar  
En meedogenloos het voldoet aan ongeschreven  
Uitgangspunten van mijn poëtische dromen  
Waardoor ik aan *Pan* van Gorter toe kan komen  
Voetbal is nauwelijks te vatten zonder *Pan*  
Omdat het daar op geen enkele wijze buiten kan

*Pan* leert de 'ik' iets over voetbal. Tegelijkertijd leren wij iets over 'dit gedicht': het is absurd onleesbaar en meedogenloos – kwalificaties die niet minder toepasbaar zijn op een onwezenlijk visioen van 11.000 versregels waar de meeste lezers zich doorheen moesten worstelen.

2.

Over Gorter heeft 't Hart zich niet alleen in een gedicht uitgelaten. In 2010, twee jaar na *Ik weet nu alles weer*, verzorgde hij het nawoord bij de uitgave van de sensitivistische *Verzen* in de Perpetua-reeks. Ook daarin gaat het vrijwel meteen over sport:

Hij rook gewoon naar sport, hij voelde naar sport. Hij was een sporter in poëzie, een dichter van lichamelijke, ontegenzeggelijk, is-ie altijd gebleven ook, hij schreef met de mentaliteit van een topsporter. (...) Sport was het oefenterrein van zijn poëzie, de gewaagde vangbal achter het wicket was de voorloper van zijn krankzinnige metaforiek in *Verzen*. Alles staat in *Verzen* in het teken van lichamelijke. Zijn goals bij voetbal en het gejuich dat daarbij hoorde waren de bouwstenen van zijn werk.

Gorter was een dichtende sportjongen die zijn generatiegenoten versted deed staan:

En die verbazing en verlegenheid bleef in later jaren altijd rondzingen. Ook in mij. Ik ben en blijf toenemend verlegen met deze gedichten, deze gevoels- en lichaamserupties, ik heb ze nu weer gewoon voor me uit gelezen, steeds stiller en verlegener, ik verklaar me er toenemend solidair mee. Ik ben steeds vaker Gorter in het diepst van mijn gedachten. (...) Ik had die jongen wel willen zijn, of nog liever worden.

Het woord valt niet in deze tekst, maar als ambitie, verlangen en waarde is 'onschuld' wel degelijk aanwezig. De empirie die in *Pan* zou ontbreken, wordt wel nadrukkelijk genoemd:

Gorter is nooit de filosoof die achteraf de dingen benoemt en erover rationaliseert, hij is een empiricus van het gehoor en het gevoel. Met de doortrapte naïviteit van een schooljongen. En Shelley is in *Verzen* zijn voorbeeld, wie anders, hij is de held van zijn jongenskamertje, Gorter draait altijd Shelley op het pick-upje van zijn dichterlijk verlangen. Zoals alle grote dichters hongeren naar voorbeelden, beelden die letterlijk voorafgaan aan hun eigen beelden. Shelley maakte Gorter mogelijk, hij bood zich aan, zoals Gorter het beste van de Nederlandse poëzie mogelijk maakte (en nog steeds maakt), zich aanbood. Hij vertrouwde rücksichtslos op zijn eigen arrogante bloedgevoel. In zijn gedichten klinkt de arrogantie van de topspits die zijn mandekker voor de derde keer op rij zoek speelt. Zomaar schreef hij nooit, wat hij ook moge beweren, hij ging dwars door de poëzie van zijn tijd, lapte alle bestaande conventies aan zijn laars, zette hoge dichtkunst, banale onzin en rijmelarij naast elkaar, schreef regels die aan versjes uit poesiealbums doen denken, beschreef schaatstochtjes als homerische heldenreizen, zonsopgangen naast hevige, opgewonden seksuele ervaringen. Hij zette alles op alles, letterlijk, alles boven op alles, bij hem geen middelpuntzoekend schrijven, maar alomvattend schrijven, schrijven in de breedte.

Alomvattend schrijven, schrijven in de breedte zoals Gorter deed, in *Pan* en jaren daarvoor al in *Verzen*: dat is wat een dichter die zelf een jongen met

een pick-upje geweest zal zijn, onderneemt in 570 regels die gewijd zijn aan een aandoenlijke voetbalwedstrijd. Ongeveer even aandoenlijk is elk jaar de voorleesmarathon van Gorters *Mei* – elk jaar op Hemelvaartsdag in een grote tuin in Zutphen. De dichter die nog niet zo lang geleden de marathon inleidde, was Kees 't Hart en ook dan blijkt Gorters grote kracht het empirische. Gorter is het prototype van een 'sterke dichter':

Zwakkere dichters als Jacques Perk in 'Iris' willen alleen navolgen. Ze zijn niet ongeduldig genoeg. Je kunt zeggen dat Gorter aan *Mei* begon vanuit een gevoel van teleurstelling over zijn helden Shelley en Keats. Er miste iets, vermoedde hij, dat hij wilde aanvullen, verbeteren, wie weet zelfs overtreffen, hoeveel hij ook van ze hield en hoezeer hij schatplichtig aan ze was. (...) De personificaties, de homerische vergelijkingen, die bij Gorter zo prominent opbloeien, allemaal terug te vinden bij Shelley en ook in Keats' *Endymion*. Maar de toon van *Mei* is lichter, meer down to earth, de beeldspraak-gereedschappen-kist is bij Gorter ruimer voorzien van beelden uit wat hij zag wanneer hij uit het raam keek. Gorter durft de raarste beelden aan. (...) Hij heeft het gore lef en het werkt ook nog.

Zien wat je ziet als je uit het raam kijkt: in 'Tuitjenhorn' begon het al in de bus. In het gedicht dat 'absurd onleesbaar/ En meedogenloos' zou willen zijn om te voldoen aan 'ongeschreven/ Uitgangspunten van mijn poëtische dromen' bevinden we ons ruim over de helft en dan moet de wedstrijd nog beginnen. Iets van die uitgangspunten is inmiddels duidelijk geworden, ook al ging het niet over *Pan*. Voor de 'ik' in het gedicht dat door *Pan* geïnspireerd werd, is de dichter Gorter een held: de gedroomde metgezel. *Ik weet nu alles weer* is 't Harts tweede bundel, exact tien jaar verschenen na zijn debuut: van groot ongeduld valt hij moeilijk te beschuldigen. Lezen we het werk van een sterke dichter die bij zijn held iets miste wat hij wilde aanvullen, hoeveel hij ook van hem hield en hoezeer hij schatplichtig aan hem was? Wat zegt het gedicht er zelf over?

3.

In 'Tuitjenhorn' wordt een aantal keren het beeld van een dichter en het dichterschap opgeroepen waarvan de 'ik' zich distantieert. Vanwege de te grote afstand tot de dingen moet een dichter zich niet overgeven aan ironie, maar evenmin aan abstractie:

(...) ik wil altijd beginner zijn  
Die los van de abstractie het beste opereert  
En een bal zo lang mogelijk als bal wil zien

Ideeën over het dichterschap heeft ook de buitenwereld. Iemand in de bus:

Je moet wat minder als een schrijver leven  
Exacter leren leven en denken man  
Niet steeds met je gezicht in de boeken  
Neem dit nu maar eens van ons aan

Anderen even later:

Weet jij niet hoe we moeten Kees  
Jij weet als dichter overal de weg  
Ga jij maar vast te voet vooruit dan rijden  
wij wel achter je aan wijs jij de weg  
Van voetbal heb je geen verstand van dichten  
moeten we het nog zien of ben jij zo'n  
dichter die in abstracties loopt te dromen

In de kantine:

Hij is onze huisdichter die zijn geld verdient  
Met de formulering van de juiste metafysica  
Over voetbal die niet geremd door kennis  
De lucht gaat beschrijven

Zelf heeft de 'ik' ideeën over 'de op te rollen tegenstander':

In poëzie is dat abstractie en onzichtbaarheid  
Zet woorden waar ze horen in de ruimte  
Neem de tijd voor je positie

Een verwijzing naar Gorter:

‘En ik, klein dichter, geef het kleur en naam’  
Met terugwerkende kracht terwijl Gorter  
Bezig was vooruit te kijken woorden  
Te bedenken die later nodig mochten zijn  
Hij koos voor metafysica ik voor empirie  
Het verschil daartussen is niet principieel

De laatste regel is verrassend. De verwijten, zeker het verwijt aan Kees die de weg moet kennen, zouden betrekking kunnen hebben op een dichter die een visionair toekomstbeeld schetst en slechts af en toe, in fraaie regels over voetballers bijvoorbeeld, de concrete werkelijkheid toelaat.

In de laatste tien strofen lijken de dichter van *Pan* en de dichter van ‘Tuitjenhorn’ elkaar steeds meer te naderen:

Gorters gedicht heb ik opnieuw gelezen  
De eerste keer kwam ik er niet doorheen

Wat de ‘ik’ nu begrijpt, is dat een dichter als Gorter

De geschiedenis poëticaal om wil vormen  
Zonder schaamte schuldgevoel en ironie  
‘Hun oogen gloeiden van een vreemden brand’  
Het waren zijn eigen gloeiende ogen  
Dichtersogen dichtersmond dichtersstem  
Die hij in de arbeidersbeweging had gezien

En dat was ook de bedoeling van ‘dit gedicht’:

Ik schreef hier de geschiedenis van twee jaar  
Geleden ik riep de zon terug op mijn gezicht  
Mijn eigen gevoeligheden die ik was vergeten  
Ik beoefende de mogelijkheid poëziegeschiedenis  
En voetbal zonder schuldgevoel te tonen

‘Mijn eigen gevoeligheden’: in zijn nawoord bij *Verzen* gebruikte ’t Hart de fraaie term ‘gevoelsengagement’ om te beschrijven waar het de jonge Gorter om te doen was en waarin hij als een sporter uitblonk. Gevoelsengagement – ‘zijn eigen gloeiende ogen’ – drijft ook de dichter van *Pan*. In de laatste vijf regels van ‘Tuitjenhorn’ wordt duidelijk dat voor de ‘ik’ die zo graag een dichter wilde zijn het gevoelsengagement niet vanzelf sprak:

Toen ik terug was van de reis was ik nog niet terug  
Ik was er duidelijk voorgoed gebleven  
En was in dit gedicht een hulpeloze dichter  
Omdat ik toegaf aan wat ik voelde en zag  
Pas later kwam ik terug nu ik zwijgen mag

Toegeven aan het zintuiglijke, je overgeven aan een toestand van hulpeloosheid waarin je wacht op wat zich aandient: de dichter die nu zwijgen mag heeft het blijkbaar moeten leren.

4.

Een sterke dichter mist iets bij de dichter die zijn voorbeeld is en van wie hij houdt. Wat ’t Hart miste bij de dichter van *Pan* is overduidelijk: het alledaagse, dat wat hij ‘empirie’ noemt. Presenteert ’t Hart zich daarmee zelf als een sterke dichter?

Kenmerkend voor de Gorter van *Mei* en *Verzen* was het ‘gore lef’, de ‘raarste beelden’, ‘hoge dichtkunst, banale onzin en rijmelarij naast elkaar’. Die Gorter was ook een heel jonge Gorter: rond de vijftientig toen *Mei* en *Verzen* verschenen. ’t Hart was een gevorderde vijftiger toen hij in 1998 als dichter debuteerde met *Kinderen die leren lezen*; wanneer in 2008 *Ik weet nu alles weer* verschijnt is hij ouder dan Gorter toen hij overleed. In

‘Tuitjenhorn’ komt een aantal keren terug dat de ‘ik’ pas twee jaar na de wedstrijd van zeven jaar geleden begreep wat een bestaan ‘als dichter’ werkelijk inhoudt. Elders in het gedicht gebeurde het allemaal twee jaar geleden: de precieze datering – ‘precisie / In gedichten en in voetbal de grond van alles’ – is ondergeschikt aan de precieze weergave van een ervaring die zich hoe dan ook voltrok aan een heer van een zekere leeftijd. Afgezien van de onderwerpskeuze misschien en de ruimte die het onderwerp krijgt, getuigt niets in ‘Tuitjenhorn’ van goor lef: tienregelige strofen volgen elkaar met een ijzeren regelmaat op, de versregels hebben vier tot zes heffingen, er zijn geen bizarre beelden, er wordt rustig geargumenteed en het nodige toegelicht en uitgelegd. Over het gedicht ligt een waas van melancholie – ‘Tussen de supporters en in de tintelende/ Stralen van de ondergaande trillende zon/ De zon vergleed langzaam langs onze gezichten’ – die bij heren van een zekere leeftijd makkelijk toeslaat. Niet zo snel bij Gorter: spaarzame en korte melancholische passages worden bij hem snel gevolgd door opgetogenheid om wat er in het heden allemaal zintuiglijk waar te nemen valt en om wat de toekomst de mensheid zal brengen. Voor Gorter is *Pan*, dat gedicht van meer dan elfduizend regels, een middel om de stralende toekomst te ervaren in het hier en nu van het schrijven; voor ’t Hart zijn de 57 strofen van ‘Tuitjenhorn’ een middel om gebeurtenissen van zeven jaar werkelijk te ondergaan: ‘wat ik voelde en zag’.

Meer Proust dan Gorter? Dat misschien toch niet. Bij ’t Hart wordt toegeven aan ‘wat ik voelde en zag’ pas mogelijk in een gedicht, door woorden die als een bal ‘van voet tot voet’ gaan en mogelijkheden scheppen, kansen creëren. Bij alle beroep op empirie en precisie is de feitelijkheid ondergeschikt aan de zuivere mogelijkheid van de ervaring, aan de waarachtigheid misschien wel. De huisdichter die in de kantine wordt geïntroduceerd als metafysicus, het geklooi met de tijd – en zo is er meer. Om door te dringen tot ‘de rituele tedere lading van de voetbaldingen’ is de feitelijkheid van een wedstrijdverslag niet nodig. Dat is voor de ‘ik’ in ‘Tuitjenhorn’ een zeer recente les – een les van de dichter Gorter die voor de dichter en essayist ’t Hart vooral een ander lijkt: de jongen die hij had willen zijn, de dichter die hij had willen zijn. Als een ander dan zichzelf is Gorter vaak ervaren: al heel vroeg door Kloos en Verwey, veel later door Ida Gerhardt, nog veel later

door Robert Anker. Anker leek zich vooral zijn eigen intellectualisme kwalijk te nemen en iets soortgelijks lijkt te spelen bij de auteur die pas laat romans en essays publiceerde en nog later zijn eerste dichtbundel. Zijn tweede dichtbundel, *Ik weet nu alles weer*, sluit af met het gedicht ‘De dichter’ waarin een balans lijkt te worden opgemaakt. De laatste strofen:

Ik vertelde over Althusser  
En de ideologie van verlangen  
Ik was geen dichter  
Ik was blind als een vogel

De wolken dreven voorbij  
Als witte wolken  
Ik verlangde naar regen  
Ik weet nu alles weer

Althusser was een fatalistische marxist, ook heel anders dan Gorter. En toch, en toch: over een zeker dorp in Noord-Holland ligt nu iets als een glans. Met de trein naar Schagen en dan een kwartier met de bus. Niet de kant uit van de duinen. Je kunt er aardig wandelen, heb ik begrepen.

Kees 't Hart, ‘Tuitjenhorn’, in: *Ik weet nu alles weer*, Amsterdam etc. 2008, p. 35-53. Citaten: p. 45 (Verreweg), 44 (populairste profclub), 35 (zeven jaar), 36 (Ik keek), 37 (Gorter is de eerste), 43 (Ik zag de kerk), 37 (goed voorbereid t/m van alles is), 39 (Ik beschik), 35 (Op 8 juli), 42 (En ik zwierf), 41 (De bal trekt), 46 (Juist de onbelangrijkheid), 39 (ik wil altijd), 41 (Je moet wat minder), 43 (Weet jij niet), 45 (Hij is onze), 49 (In poëzie is dat), 50 (En ik klein), 51 (Gorters gedicht, De geschiedenis), 52 (Ik schreef hier), 53 (Toen ik terug was), 46 (Tussen de supporters).

Kees 't Hart, ‘Gorters gevoelsengagement; bij Gorters Verzen’. In: Herman Gorter, *Verzen*, Amsterdam 2010. Online: <https://www.athenaeum.nl/leesfragmenten/2023/gorters-gevoelsengagement-bij-herman-gorters-verzen>

Kees 't Hart, ‘De stijl van het vermoeden’, <https://neerlandistiek.nl/2024/09/de-stijl-van-het-vermoeden/>

### 13. Mieke van Zonneveld

In de bundel *Leger* uit 2017 zijn de volgende twee gedichten te vinden:

Dagboek van een lentemeisje

*ik wilde wel vergaan*

*in 't licht te loore.*

(Gorter)

I

Er was in mijn ogen de glinstering van één  
die verlangend uit wandelen ging, het zonlicht  
wenkte hoog en ver, ik wilde nooit meer  
bij hem weg, er waren ook vogels en ergens  
een vos, ik kom bij mijn leven niet meer  
van hem los, de vogels waren opgestegen  
ik kwam hem in hun hoogvlucht tegen,  
de vos was in een struik gekropen  
ik ben er rond omheen gelopen  
de wind deed als devote zang  
door heel de wereld ommegang.

Alle dingen zijn zo vol verwachting en  
mijn handen nog verlangensleeg  
zo open vergeefs.

Hij had ook hele blauwe ogen die mij  
aanklikten van boven en zijn aanraking  
was zacht. Toen wilde ik verdwijnen in  
de opbloeiende lentepriacht.

## II

Eens is hij mij nabij geweest. Er waren bomen torenhoog  
die feestelijk hun loof bewogen over onze warme hoofden,  
overal was licht en wij begaven ons gewichtloos naar  
het uitzicht dat daar was

ik durfde niet zijn hand te pakken toen hij mij zijn glimlach gaf,  
ik wilde almaar dichterbij, hij was nog steeds te ver van mij  
en raakte verder af, ik heb alleen verlegen naar mijn teenslippers  
gekeken en het einde afgewacht,

er is een vorm van tederheid die men niet in de ogen kijkt,  
er is een diepte van ontzag die nergens door gebroken mag,

mijn adem werd een sluier die mijn lippen aan zijn zicht onttrok,  
misschien hing iemand loodjes aan de wijzers van de klok,  
ik zocht alleen een woord voor deze vreemde duizeling,  
een aarzelend geluksbegin dat openging in mij,

maar toen ik het gevonden had was alles al voorbij.

Twee gedichten onder één titel: een mini-cyclus. Het procedé komt vaker voor in *Leger*: 'Dagboek van een lentemeisje' staat in het begin van de bundel en wordt alleen voorafgegaan door het driedelige 'Babel'. Daarna driedelige cycli met titels als 'Op de puinhopen' en 'Oostwaarts', een vier- en een vijfdelige cyclus en een aantal losse gedichten. 'Leger' komt in drie betekenissen voor in de bundel; in het laatste gedicht, 'Desertie', worden ze alle drie geactiveerd. Alles in dit veelgeprezen debuut, dat werd genomineerd voor de VSB-prijs, bekroond met de Van der Hoogt-prijs en eerder al, voor het gedicht 'Nee', met de 10.000 euro van de Turingprijs, ademt overdachtheid en een zorgvuldige compositie. De tekst op de kaft heeft het over 'uiterst beheerste taal'.

De twee gedichten lijken voor zichzelf te spreken: een jonge vrouwelijke dichter, ongeveer even oud als de jonge mannelijke dichter die het

lentemeisje Mei bij elkaar fantaseerde, inclusief haar passie voor de muziekgod Balder, draait de rollen min of meer om. Hier gaat het om de eigen ervaring, en daarin speelt een onbepaalde ‘hij’ een zekere rol. Met een genderwisseling is het de situatie van de sensitivistische *Verzen* waaruit ook het citaat afkomstig is. Het hele gedicht:

De heide is maar stil,  
het overal vol licht,  
en als een zilverspil  
het zonnelicht;

de wolken varen weg  
over het vage blauwgrijze,  
heel ver liggen witte weg  
op zilvere wijze.

Ik voel den wind vergaan  
om mijne ooren,  
ik wilde wel vergaan  
in 't licht te loore.

‘het overal vol licht’: een van de verbluffendste regels in de Nederlandse poëzie in een van de gedichten in *Verzen* waarin het ‘willen vergaan’ niet per se alleen maar erotisch geladen is. Rechtstreekse Gorter-verwijzingen komen verder niet voor; ‘omwegang’ en ‘verlangensleeg’ suggereren het wel, maar zijn noch in *Mei*, noch in *Verzen* te vinden.

Wie is ‘hij’? In het eerste gedicht iemand die er is – iemand bij wie de ‘ik’ niet weg wil en van wie ze niet los zal komen. In de eerste strofe is ‘hij’ zichtbaar in de ‘hoogvlucht’ van vogels en heft de wind een ‘devote’ zang aan. De gedachte aan het opperwezen valt moeilijk te onderdrukken en in *Leger* is dat geen vreemde gedachte. Bijbelcitaten zijn prominent aanwezig: de drie gedichten van ‘Babel’ openen met woorden van de profeet Jesaja. ‘Mijn eerste associatie met de meeste woorden is een bijbelse’, verklaarde Van Zonneveld in een interview. Het heeft een biografische achtergrond: ‘Feitelijk gingen woorden als zonde, discipelen en vergeving in mijn leven

vooraf aan aap, noot en Mies.’ Veel zonde in ‘Babel’: de ‘ik’ wil ontkomen aan een overspelige geliefde, haar eigen genotzucht, de ‘niet meer te genezen stad’ en terugkeren naar ‘de Hof waar God ons schiep’. Meteen daarna, in de eerste strofe van ‘Dagboek van een lentemeisje’, lijkt het dezelfde God van de kindertijd waarnaar het verlangen uitgaat. Na de tweede strofe, waarin de tijd niet lijkt te verstrijken, krijgt ‘hij’ in de derde strofe menselijke trekken: ‘hele blauwe ogen’. De ogen van een geliefde die ‘van boven’ op de ‘ik’ neerkijkt? De ogen van het opperwezen in de hele blauwe lucht? Of de ogen van een ander personage dat vaak in de bundel voorkomt, een vader? Hoe dan ook lijkt in het tweede gedicht het feest voorbij. ‘Hij’ wordt steeds meer een gewone aardse verschijning met een glimlach, een geliefde die in principe benaderbaar is op teenslippers. Maar wel een liefdesobject dat zich grote gevoelens moet laten welgevalen: niet te begrijpen tederheid en diep ontzag. De liefdesobjecten uit het eerste gedicht zijn niet vergeten, blijkbaar. Gevoelens die zo groot zijn dat ‘hij’ er voor terugdeinst? Wat doen loodzwaars aan de wijzers van de klok? De tijd stilzetten? De tijd loodzwaar maken? De ‘ik’ ervaart, zoekt en vindt iets. En dan is ‘alles’ voorbij. We bevinden ons aan het begin van de bundel: ‘alles’ zal het ‘alles’ zijn van deze aarzelende en duizelingwekkende ervaring.

Gorter is niet de enige die een motto voor een gedicht levert. Meteen daarna komt Catullus, wat later Leonard Cohen, nog later H elo ise met een fragment uit een brief aan Abelard. In een ander gedicht valt de naam van Sartre. In de tweede helft van de bundel vinden we vijf motto's die zijn ontleend aan de Bijbel: uit *Genesis* en *Exodus*, de twee eerste Bijbelboeken. De bundel als geheel wordt vooraf gegaan door regels uit een lied van Ramses Shaffy met zeven keer de woorden ‘we leven nog’. Daarna: ‘en niet zeuren’. Van een ironisering of relativering van het onderscheid tussen hoge en lage cultuur is bij Van Zonneveld geen sprake, overgeleverde geloofswaarheden en persoonlijke waarheden worden niet tegenover elkaar gesteld. In niets doet een bundel als *Leger* denken aan bundels van dichters als Kees ’t Hart of Robert Anker; Van Zonneveld is onmiskenbaar van een andere generatie. ‘New Sincerity’ is de term die is geïntroduceerd om de sensibliteit van die generatie te karakteriseren en de artistieke doelstellingen die daaruit voortvloeien; anderen spreken van metamodernisme dat modernisme en postmodernisme zou verenigen of overstijgen. De precieze terminologie is

iets voor de eeuwigheid van het academische debat, maar de teneur is overduidelijk en bevat ook een zekere logica.

Een dichter bij wie geen enkele ironie is te vinden en ook geen paradoxen in het levensgevoel was Herman Gorter. In zijn manier van denken was alles altijd alles of niets en dat geldt ook voor de manier waarop hij de dingen ervoer. Het leidde tot wondermooie gedichten als ‘De heide is maar stil’ en wat Van Zonneveld daarin aansprak, lijkt me evident. Tegelijkertijd is ‘Dagboek van een lentemeisje’ niet helemaal representatief voor de gedichten in *Leger*. Dat geldt vooral voor de taal. Het ‘uiterst beheerste’ waar de kافتekst van rept, verhindert niet dat de taal hier wat meer stroomt. In het al genoemde interview gaat Van Zonneveld kort in op het gedicht: ‘In ‘Dagboek van een lentemeisje’ klinkt, denk ik, een bedeesde stem. Dat is een oud gedicht en zelfs een herinnering aan eerder.’ In de gedichten die wat minder oud zijn, zijn de strofen korter en de klankeffecten nadrukkelijker; vooral het overdadige binnenrijm kan op een gegeven moment ervaren worden als een gimmick. Het interview en ook veel gedichten in *Leger* suggereren een goede reden voor de behoefte aan beheersing en controle: Van Zonneveld is als jonge student getroffen door een acute, op zeer korte termijn potentieel dodelijke vorm van leukemie. Het aan Shaffy ontleende motto geeft de bundel een grote geladenheid.

Zit Van Zonnevelds controledrang haar dichterschap in de weg? Het succes overkwam haar op ongeveer dezelfde leeftijd als het Gorter overkwam – dat voor veel van zijn generatiegenoten irritante toonbeeld van gezondheid, levenslust en sportiviteit. Na *Mei* dichtte Gorter zonder ophouden door; na *Leger* heeft Van Zonneveld op zijn hoogst nog een enkel gedicht gepubliceerd. In 2019 houdt ze een soort preek in de Amsterdamse studentenkerk waarin ze ingaat op een emotie die Gorter, al kende hij momenten van grote ontreddeering, waarschijnlijk niet snel tot zijn bewustzijn zou toelaten: doodsangst. Daarin deze uitspraak:

Doodsangst is een sublieme emotie. Het bepaalt je bij je nietigheid en schept daarmee ruimte voor een verlangen naar iets zo groot dat die nietigheid tenietgedaan wordt.

En deze uitspraak:

Maar regelmatig bekruipt me het unheimliche gevoel dat ik iets essentieels over het hoofd zie, dat mijn leven zich afspeelt in de marge van iets onbegrijpelijks waaraan ik een vage herinnering heb.

Het is de vage herinnering misschien wel uit de eerste strofe van het gedicht dat werd geïnspireerd door een dichter die intense ervaringen in het hier en nu onder woorden bracht. Waaronder ook nietigheid. En misschien toch wel doodsangst.

Mieke van Zonneveld, 'Dagboek van een lentemeisje', in: *Leger*, Amsterdam etc. 2017, p. 10-11.

Herman Gorter, 'De heide is maar stil', in: *Verzen*, ed. Enno Endt, Amsterdam 1977, p. 24.

Ruben Hofma, "'Mijn eerste associatie met de meeste woorden is een bijbelse"; in gesprek met Mieke van Zonneveld', in: *Liter* 20, 1977, p. 5-11. Citaten p. 6 en 9.

Mieke van Zonneveld, "'As surely the sun will rise'", *Ekklesia Amsterdam* 17 november 2019. Citaten p. 4.

## 14. Erik Bindervoet

In de bundel *Aap* uit 2002 zijn deze twee kwatrijnen te vinden:

Blijf toch dromen van dat arbeidersparadijs!  
Blij dans je op de strandmuur  
En je hoeft er nooit schone sokken aan!  
O zoete tijden die zijn dan.

Hyperactief vallen mokknikers en pruilfluitjes  
In brijz'len op de hinkels.  
De Geest der Nieuwe Mensheid gruiст: te lang  
Is de nederlaag geleden.

Het eerste kwatrijn lijkt te verwijzen naar strofen uit Gorters *Pan* als deze:

O Gouden blauwe Tijd die Nu is Nu!  
O schitterendste gelukzaal'gste tijd,  
Die er ooit was van alle alle tijden,  
Nu d' Arbeiders ontwaken en zich heffen  
Tot Gouden Geest van Vrijheid en tot Vrijheid.

O Gouden blauwe Tijd die Nu is Nu,  
Nu de Menschheid treedt uit de Slavernij  
In de Vrijheid.

De combinatie 'Nu is Nu' komt, met en zonder hoofdletters, 36 keer voor in de tweede druk van *Pan*. 'De geest der nieuwe mensheid' en de 'Nederlaag der revolutie' zijn sleutelbegrippen in de postuum verschenen *Liedjes* die in 1981 opnieuw waren uitgegeven door Jacob Groot en veel aandacht hadden gekregen. 'Mokknikers' en 'pruilfluitjes' horen wat minder tot Gorters idioom.

*Aap* is een bundel van 150 bladzijden met op elke bladzij vier kwatrijnen en wordt in het colofon een 'gedicht' genoemd. Het gedicht speelt zich af op

een schoolplein en op elke bladzij komen in dezelfde volgorde een vader, een museumsuppoost met een pedofiele belangstelling, een antropoloog en een verteller aan het woord. De kwatrijnen met de Gorterverwijzingen zijn aan het eind van de bundel te vinden, op dezelfde bladzijde, en beschrijven de blik van de bezorgde vader en de onthechte observator. De bezorgde vader vertoont, met reëel existierende kindernamen, de nodige trekken van een autobiografisch personage. In de tekst van de verteller wordt ‘de heer Bindervoet’, een dichter, opgevoerd. Het is de bezorgde vader die het arbeidersparadijs van Gorter opvoert en vaststelt dat er enige afstand bestaat tussen het ideaal en het reëel existierende socialisme van het schoolplein. In het weefsel van de tekst wordt bijna meteen daarna de waarneming van de antropoloog Gorteriaans beschreven. Voor de lezer voltrekt zich een klein proces van authenticatie – het proces dat zich voltrekt aan het slot van *Max Havelaar*. De wever van de tekst, met de auteursnaam ‘Erik Bindervoet’, heeft ook zo zijn bedenkingen bij Gorters hooggestemdheid.

Ruim tien jaar later, in 2013, is dit het eerste gedicht van de bundel *De mond van de waarheid*:

De bloemen van april

Op een dag verscheen het gezicht van Herman Gorter

Op mijn linkervoet.

Wat schaduw, wat opengepulkte korstjes,

Wat zweetrestjes van tussen mijn tenen vandaan -

Wat voorjaarsmoeheid,

Zwierend om de voeten,

Hij was het,

Helemaal.

De vorm van zijn kale kop, zijn holle ogen,

Zijn marxistisch-leninistische zelfverzekerdheid

En hij glimlachte,

Onder het motto:

Er zijn drie dingen

Die je niet kunt verbergen:

De zon, de maan

En het in overeenstemming zijn met  
Dat het  
Zo is.

Niet mei, maar april; niet de dichter van *Mei*, maar de dichter van bijvoorbeeld *Pan* en *Liedjes*. Wat is waarheid in dit gedicht? Niet Gorters beeltenis op een linkervoet, valt te hopen. Wel realistisch is de beschrijving van de voet en zeker ook realistisch is de beschrijving van de oudere Gorter. En eigenlijk geldt dat ook voor zijn motto. Tot zon en maan zou de dichter van *Pan* zich niet snel beperken – het was altijd het Heelal –, maar dat wat hij schreef overeenstemde met de ultieme waarheid, was een rotsvast geloof. Aan de lezer van ‘De bloemen van april’ wordt het gepresenteerd na een hallucinatie waarvoor een Maria-verschijning niet onderdoet. Wat is waarheid? Het openingsgedicht van *De mond van de waarheid* activeert de befaamde sceptische paradox: in naam van de waarheid wordt een ultieme waarheid tot een onmogelijkheid verklaard. Van spot en scepsis is de bundel doortrokken: niet alleen het idealisme van Gorter moet het ontgelden, maar ook de Nederlandse literaire wereld en iets moois als popmuziek uit Volendam. Vooral de grappen en grollen vielen de critici op. Toch is ook in deze bundel een autobiografisch personage onmiskenbaar aanwezig – een personage dat wordt geconfronteerd met de desillusies van de middelbare leeftijd.

De waarheid is niet mooi, ze is zelfs ugly. Ugly als een voet. Ugly moet ook de poëzie zijn. Al in 1996 publiceerde Bindervoet samen met Robbert-Jan Henkes een ‘Manifest achteraf voor Ugly Poëzie’:

Want er valt niks mooi te zeggen! (Is onze mening hoor.) Gelul van de straat, onbruikbare restjes hersenactiviteit, opinies en meningen, veel meningen, dingen tussen haakjes (die er eigenlijk niet bij horen), vuile gedichten eigenlijk, alles wat je doet als je niet aan het dichten bent.

Meningen zijn bij de late Gorter volop aan te treffen, maar gelul van de straat niet direct. Gorters eigenzinnigheid en gedrevenheid gaan wat meer in de richting:

Ugly is zuiver en alleen bedoeld om aan te duiden: de gedichten waar iets vreemds mee aan de hand is, de gedichten die zich niet in het keurslijf van de conventie (welke dan ook) proberen te wringen, van het mooi zeggen en het scherp observeren met name en vooral (...) Ugly is: dat je wat te zeggen hebt, dat je weet wat je te zeggen hebt.

Het is vooral het onconventionele aspect dat wordt benadrukt in een korte tekst uit 2009:

Nee, dan de poëzie van Ugly! De ugly poëzie! Dat is het rijk van de vrijheid. Vrijheid in ongebondenheid! (Amen.) Ugly gedichten zijn geen producten die je in je mik gedouwd krijgt, geen afgewerkte instapmodellen uit de poëziefabriek. Er wordt gestunteld, gearzeld, teruggekrabbeld, getwijfeld, geswaffeld, hardop nagedacht, herhaald, men spreekt zichzelf en elkaar tegen en zegt de verkeerde dingen op het verkeerde moment.

Ruwweg de helft van wat hier ‘ugly’ wordt genoemd, is zonder meer toepasbaar op Gorters sensitivistische *Verzen* en zijn communistische lyriek en epiek. Geen afgewerkte instapmodellen uit de poëziefabriek en voor het literaire establishment is een epos als *Pan* al ruim honderd jaar een verkeerd ding op het verkeerde moment. Ook voor Bindervoet? De maatschappij die Gorter zijn lezers voorschotelt is allesbehalve ugly en juist dat lijkt de dichter van *Aap* en ‘De bloemen van april’ te irriteren. Toch is er iets met de dromer van het arbeidersparadijs dat hem belangrijk genoeg maakt om hem een rol te laten spelen in het eigen werk – één keer zelfs in een gedicht dat de toon zet voor een bundel. Op de jaarlijkse marathonlezing van *Mei* in Zutphen heb ik Bindervoet zien optreden als een geïnspireerde spreekstalmeester. Is Gorter een Nederlandse dichter die voor ruwweg de helft aan een poëtisch ideaal voldoet? En in die hoedanigheid bijna uniek?

In 2024 verschijnt Gorter verschijnt voor de derde keer in Bindervoets werk. Het septembernummer van *De Gids* bevat een lang gedicht, ‘Gorter zonder mij’, dat meer dan twee grote tijdschriftpagina’s vult. Het wordt

aangekondigd als een voorpublicatie uit een dichtbundel in wording, *Erratapedia*, en daarmee krijgt ook dit gedicht iets programmatisch. Was ‘Gorter’ als levenslemma een vergissing? ‘Gorter zonder mij’ zou kunnen getuigen van een streven naar encyclopedische objectiviteit, maar dat klinkt wat al te ugly; het nemen van afstand en zelfs een afscheid zijn aannemelijker. En dat is precies wat er lijkt te gebeuren. Het gedicht kent geen strofe-indeling, maar als ik het goed zie bestaat het uit vier ongeveer even lange delen. Die beschrijven stadia van een proces, maar worden ook bijeengehouden door een procedé: het mengen van het eigen taalregister, en andere taalregisters wellicht, met dat van Gorter. Het is het procedé dat we al tegenkwamen in de kwatrijnen van *Aap*. Verder speelt in het hele gedicht het wit op de pagina een belangrijke rol – niet het wit aan het eind van een versregel, maar aan het begin. Ruwweg de helft van de versregels springt in op de zevende letterpositie en dan zijn er versregels die nog verder inspringen. Het is een manier van werken die in Nederland is toegepast door een dichter als Ten Berge en vaker in Amerikaanse poëzie te vinden is; Pound en e.e. cummings zijn daar de grote voorbeelden. Heel veel eerder al was er in Frankrijk de late Mallarmé. Het effect is tegelijkertijd esthetisch en dramatisch. Een dichter die op een verwante manier streefde naar een vorm van visuele muzikaliteit was de late Herman Gorter.

‘Gorter zonder mij’ begint als ‘De bloemen van april’. Weer verschijnt Gorter aan ‘mijn voet,/ met korsten en modderige sap bekleed’. Gorter heeft nu een ‘schoon donker godsgezicht’ en was ‘zoals hij was,/ het Heel,/ het helemaal’. Alleen ‘het Heel’ staat tegen de linkerkantlijn; in de lopende tekst zal ik verwijzingen naar de pagina-indeling verder achterwege laten. De hele Gorter is

een impetueuze drijver die waadt in eenzaamheid,  
een stijfhoofdige Zaankanter,  
maar met overstelpend veel gevoel voor natuur,  
waarin hij rondloopt als een dronkene, godbegaafde, begenadigde  
een arme jongen met te groot verlangen

De laatste regel verwijst naar een gedicht uit de sensitivistische *Verzen*. In het tweede gedeelte lezen we wat de arme jongen hoort:

Niets dan stilte, opgelost geluid.

Geen regenroeper zingt, geen koolmees fluit,  
de mossen van het dak en uit de lucht  
gevallen.

Keurig rijmende regels schetsen de situatie die de situatie van het heden moet zijn, de situatie waarin Gorter aan de voet van de 'ik' verzeild is geraakt, met de 'mos' die we kennen uit het eenregelige gedicht. Rijm, even later dubbelrijm zelfs, blijkt een formeel kenmerk van stagnatie:

de wereld ingepakt in grauw gevacht en dof  
en er is niemand, niemand die als laatste lacht of  
huilt.

In het derde gedeelte begint een kind te tekenen: 't leven dat lachend voorbijgaat / alsof het leeft' verdwijnt in de golven. In die golven een 'ik':

Ik sta. Ik sta.  
Ik luister,  
mijn naakte armen omhoog in het licht

Het is een 'ik' die zich bewust wil zijn van wat

(...) in de zielenevel van binnen riekt en meurt (...)  
naar zeedrift, zeebroed, zeebroedsel, zeespog, zeewier,  
naar dode dieren, naar vergorsterde woordklonten,  
naar kadavers en krentenbollen in ontbinding

en zich goed realiseert wat het lot is van de werkelijke verworpenen der aarde die op vuilnisbelten hun kostje bij elkaar scharrelen:

alle drek en puin en alle scherven van geluk die ze naar boven  
kunnen halen zijn welkom,  
de restanten van een lentevogelgebekte wasknijper,  
het weeë gebeente van een scherpslijper,  
gelaten uitgelaten scheppen zij voort,  
grabbelend in mijn rommelende ingewanden naar  
gruzelementen,  
niet triomfantelijk, dodelijk  
serieus –  
want er is iets bruikbaar  
iets dat bekoort  
in ieder ding.

Het is het slot van het gedicht. *Mei* wordt geciteerd, maar van Gorter lijken we ver verwijderd:

(...) er is iets dat bekoort  
In ieder ding, en die dat weet, hij gaat  
Altijd langs watren, door jong gras, (..)

Die Gorter, de Gorter van *Mei*, was de Gorter van een geïdealiseerd schoolplein terwijl daar de wetten van de jungle golden. Anders dan een dichter als Lucebert die het failliet van een ideaal vaststelde, wekt Bindervoet de indruk nooit echt in het ideaal te hebben geloofd. De dronkene, godbegaafde, benadigde dichter die Gorter was, had wat te zeggen en trok zich niets aan van poëzieconventies: als dichter was Gorter behoorlijk ugly, maar zijn werkelijkheidsbesef was star en rationeel – allesbehalve ugly. De aanvaardbaarheid van een werkelijkheidsbesef lijkt voor Bindervoet, in het derde decennium waarin hij een gedicht aan Gorter wijdt, zwaarder te zijn gaan wegen. In ‘Gorter zonder mij’ wordt afscheid genomen van een dichter, maar het echte afscheid was misschien het afscheid van het eigen, tegendraadse estheticisme dat ergens in de jaren negentig onder woorden werd gebracht, niet overdreven veel invloed heeft uitgeoefend, maar voor de ontvangst van de eigen poëzie bepalend is geweest. Doeltreffende intertekstualiteit in ‘Gorter zonder mij’: een gelaagd en nog steeds wat geheimzinnig gedicht.

Erik Bindervoet, *Aap*, Amsterdam 2002, p. 135 en 147 (de heer Bindervoet).  
Erik Bindervoet, *De mond van de waarheid*, Amsterdam 2013, p. 9.  
Erik Bindervoet, 'Gorter zonder mij', in: *De Gids* 186 (2024), nr. 5, p. 21-23.  
Erik Bindervoet en Robbert-Jan Henkes, 'Manifest achteraf voor Ugly Poëzie', in: *Waar wij voor zijn en tegen*, Amsterdam 1996. Geciteerd uit: Hans Groenewegen, 'Intellectueel klimaatverdrag tussen po-ethische apen', *DWB* 148 (2003), p. 279.  
Erik Bindervoet en Robbert-Jan Henkes, 'Inleiding op het werk; niet uit Poehazië maar uit Babylon! De universele dichter Umberto Ugly', in: *Awater* 8 (2009), p. 27.  
Herman Gorter, *Pan*, tweede zeer veel vermeerderde druk, Amsterdam 1916, p. 173.  
Herman Gorter, *Verzen*, ed. Endt, Amsterdam 1977, p. 52.  
Herman Gorter, *Mei*, ed. Endt/Kemperink, Amsterdam 2002, p. 15.

## 15. Jacob Groot

In de bundel *Zij is er* uit 2002 zijn deze twee gedichten te vinden:

(1)

‘Herman, hoe was het om, daar je de werkelijkheid wilde veranderen, door je werk, haar te zien worden zoals ze nooit door iemand bedoeld was, waardoor ook je werk veranderde, in de ogen van wie gewoon niet konden zien

wat je werkelijk zag?’ ‘Luister: mijn ogen zagen niets dan de werkelijkheid, mijn handen zagen niets dan mijn ogen, mijn handen hebben mij gemaakt tot mijn lichaam dat de werkelijkheid opnam en indrong als een zee zich, bij

de bergen, versprak in mijn oren!’; ‘Maar, helblauw als dat sprong in onze taal, op zeker moment, leek net, was het of het, terzijde, verloren loefde’; ‘Nee, het bleef nooit weg

te denken toen het bestond dat ik leefde’; ‘Wat ik schreef vervlocht zich met het onmogelijke gegeven: dat iemand Gorter deed, dat hij niemand was, dat ik school ging

(2)

in de poëzie, zo voor de volmaakte richting leerde juist de de verkeerde woorden, omdat die samenvallen met zichzelf, met ons lichaam dat ons schiep, de zee bevat die liet het stranden, ontdekte de duinen waarin het licht neerschiet

naar de ogen, niet meer de onze maar van zichzelf, en dat de werkelijkheid wiegt in zijn armen zoals het wil en zoals het is: in deze bedding ben ik gewogen en te zijn bevonden, in de schaduw van het allermeeeste hoge, van geen gewicht’;

‘En nu maak ik het af: wat ertoe deed verscheen dankzij deze verdwijning: waar ik uit wou bestaan ontstond omdat ik aanbrak te midden van de dingen die alleen zo, in hun onmacht, door alle

kracht waarin ik ze in mij wilde hebben, konden gedacht, want ze waren er werkelijk, buiten mij om: ik zag wat ik met mijn eigen ogen had leren zien: dat spat het licht van mijn gedicht’

Twee gedichten die in *Zij is er* het patroon doorbreken. Niet om de visuele sonnetvorm, want die is kenmerkend voor het overgrote deel van de gedichten, maar het zijn de enige gedichten zonder titel en de enige gedichten die op deze manier samengaan. En de enige gedichten in de vorm van een dialoog.

Een ‘ik’, die op de grens van de twee gedichten een leerling blijkt te zijn geweest – ‘school ging’, woorden leerde – spreekt zijn leermeester aan. Daar, op de grens van de gedichten, loopt het voor de meeste lezers, vermoed ik, spaak. In de kwatrijnen die volgen blijken ‘volmaakt’ en ‘verkeerd’ in elkaars verlengde te liggen en leidt het woordje ‘omdat’ een redenering in waarbij woorden samenvallen met zichzelf, we zelf ‘ons lichaam’ schiepen en de eigenhandig geschapen ogen even later niet meer van ons zijn, maar ‘van zichzelf’. Ook grammaticaal loopt het spaak. Het woordje ‘de’ aan het eind van de eerste regel wordt meteen daarna hernomen: het suggereert een aarzeling of een zelfcorrectie. Ik merkte dat overigens pas toen ik het gedicht overtypte.

Als ‘Jacob Groot’ de leerling is, dan is hij een leerling die aan zijn leermeester een boek wijdde. In 1980 verscheen *Nieuwe muziek; een Herman Gorter Boek* waarin Groot een vurig pleidooi hield voor Gorters postuum verschenen *Liedjes*. Een jaar later gaf hij *Liedjes* opnieuw uit en die heruitgave kreeg veel aandacht – meer dan een halve eeuw na Gorters dood vond de late lyriek eindelijk weerklank. Uitvoerig en zelf ook lyrisch beschrijft Groot de uitwerking die de *Liedjes* op hem hebben. Die uitwerking is vooral te danken aan de ‘muziek’: de formele structuur met

motieven, herhalingen, gedeeltelijke herhalingen, net iets gewijzigde herhalingen. ‘Zelfs door alleen op vormen en in feite alleen op ritmes te letten is het mogelijk de essentiële verzoenende cirkelbeweging te voelen die de liedjes met elkaar aangaan en uitstralen en maken: “het was goed”; “het komt goed”’. Het komt goed: de *Liedjes* zorgen voor een intense beleving van de werkelijkheid waarin tegenstellingen tegelijkertijd bestaan, niet bestaan, dankzij elkaar bestaan, ondanks elkaar bestaan. Aan het slot van *Zij is er* wordt in vijf gedichten zo’n intense, complexe ervaring opgeroepen: aan zee, en met het beeld van een moeder. Ook de kافت, met een foto uit het familiearchief, wijst in die richting.

Iets over de helft van de bundel, in de afdeling ‘Daar mag je alleen maar naar kijken’, lezen we de dialoog met Gorter. De leerling neemt het woord en wat hij zegt is, ondanks alle komma’s en bijzinnen, goed te volgen. Opvallend zijn de verschillende taalregisters: het archaische ‘daar’, het spreektaalige ‘gewoon’. Wanneer Herman antwoord geeft, wordt het ingewikkelder. Handen die iets ‘zien’: het moet om het werk van de handen gaan, Hermans poëzie. Dat het werk van die handen vervolgens ‘mij’ gemaakt heeft, herinnert aan Gorters beroemde laatste regels in het voorwoord bij *De school der poëzie*: ‘en ik heb ze dáárom “School der Poëzie” genoemd, omdat het mij dikwijls voorkwam, of het de Poëzie was, die mij leerde, hoe ik misschien tot beter inzicht en geluk komen kon.’ De poëzie biedt inzicht en geluk, maar Gorter, met zijn huis in de duinen en zijn passie voor de Alpen, hóórt de zee in de bergen: een vorm van ‘zich verspreken’ die, zo blijkt uit Gorters woorden en ook uit de onmiddellijk daarop volgende reactie van de leerling, iets moois heeft. Het is de werkelijkheid die zich versprekt, zich anders voordoet dan ze is. Weer verschillende taalregisters bij de leerling: de spreektaal van ‘leek net’ en ‘was het of het’ en het ultradichterlijke ‘verloren loefde’. In zijn korte respons koppelt Gorter ‘het’, het helblauwe met alle associaties die het kan hebben en vooral de mogelijkheid daaraan te denken, aan het simpele feit van zijn bestaan.

Daarna meer dan tien versregels over de grens van het gedicht heen met taal die stukt, zich herneemt en met een redenering die op zijn minst moeilijk te volgen is. Het helderst is nog de conclusie: het gedeelte vanaf ‘in deze

bedding'. In *Nieuwe muziek* maakt Groot een onderscheid tussen drie soorten poëzie: poëzie die min of meer rechtstreeks verwijst naar iets buiten zichzelf, poëzie die de ervaring waarnaar verwezen wordt in het gedicht zelf tot stand brengt, poëzie die in de vorm die ervaring laat zien en overbrengt. Gorters *Liedjes* zijn een voorbeeld van het laatste. De eerste categorie leent zich verhoudingsgewijs gemakkelijk voor een parafrase, bij de tweede categorie is een poging tot parafrase ondenkbaar zonder citaten. De gedichten van Gorter, schrijft Groot, behoorden meestal tot de tweede categorie: 'Ze laten zien wat ze vertellen.' De meer dan tien regels van de leerling en de zes regels van het antwoord van Gorter zouden op deze manier geïnterpreteerd kunnen worden: taal en de redeneringen in die taal zijn ontoereikend en dat wat we lezen, het gedicht dat we voor ons hebben, bewijst dat in zekere zin. Toch is het mogelijk om met eigen ogen 'de dingen' te zien en daardoor 'spat het licht van mijn gedicht'. Ook Gorters finale conclusie is verhoudingsgewijs helder. Als het denken vastloopt, zou de lezer van deze twee gedichten van Jacob Groot kunnen denken, is er altijd nog de poëzie.

Maar in die gedichten heerst het discursieve. Leerling en leermeester zijn met elkaar in gesprek, reageren op elkaar en gebruiken daarbij redeneringen. Misschien valt er over ruim zestien versregels, desnoods tegen hun bedoeling in, toch iets meer te zeggen. Onmogelijk is het, Gorter doen of nadoen, terwijl je nog niemand bent, school gaat. Wat zijn woorden die samenvallen met zichzelf? Woorden, denk ik, die alleen maar woorden zijn, niet verwijzend naar 'de dingen'. Opvallend is 'ons' in 'ons lichaam'. 'Herman' had het eerder over 'mijn lichaam'. Behalve in deze strofe is het verder bijna overal 'ik' of 'mijn' – tien keer zelfs in Hermans laatste repliek. Dat het 'ons lichaam' is 'dat ons schiep' is misschien wel het probleem voor de leerling: het is niet 'mijn lichaam'. Vandaar dat de zee strandt, het licht niet van 'ons' wordt, maar onaantastbaar zichzelf blijft. De 'ik' die op de manier van Gorter iets onder woorden probeert te brengen, 'de werkelijkheid', is gewogen en te licht bevonden.

Daar heeft Gorter een antwoord op. Waarnaar verwijst 'deze verdwijning'? Naar het verdwijnen van de werkelijkheid uit de regels van de aspirant-dichter? Naar het verdwijnen van die dichter zelf in de schaduw van het

‘allermeeste hoge’? Allebei misschien. Wat na de dubbele punt vooral naar voren komt, is het ontstaan van het eigen identiteitsbesef, waardoor, als ik het goed lees, juist de ‘dingen’ die zich buiten het ego bevinden en verder niet veel vermogen – ‘hun onmacht’ – in hun eigenheid denkbaar en voorstelbaar worden. Het is een ‘ik’ die met eigen ogen moet leren zien; iets anders is niet mogelijk voor een dichter. Gorter heeft dat lang geleden geleerd en ervaren en nu is het aan de leerling om dat te leren en ervaren.

*Zij is er* was niet Groot's eerste bundel, het was zijn negende bundel. Een dichter die zijn eigen stem gevonden heeft – ik denk niet dat er één lezer is die dit gedicht aan Gorter zou willen toeschrijven – formuleert waar het hem in poëzie om te doen is door zijn leermeester op te roepen: ‘Herman’ is hier een ‘ding’ dat verschijnt. En natuurlijk ook weer niet: de historische Gorter kan niet meer zijn dan een denkbeeld. Dat de dingen ontstaan doordat ze ‘gedacht’ kunnen worden, is een opvallende wending in de laatste strofe. Het verbindt Groot met de Gorter die het epos *Pan* schreef en zijn late lyriek en al schrijvend leefde in het visioen dat hij opriep of dat op zijn minst zo ervoer. Wat bij Groot ontbreekt, is Gorters zuivere, ongereflecteerde geloof. Groot's eigen stem is een haperende stem, een redenerende stem, een stem die zich bewust is van taalregisters en die tegen elkaar uitspeelt – in andere gedichten en in andere bundels sterker dan hier. Uiteindelijk bleken de redeneringen in deze twee gedichten met Gorter te volgen. In Groot's typologie zouden de gedichten, ondanks de aanvankelijke schijn van het tegendeel, gecategoriseerd kunnen worden als poëzie die parafraseerbaar verwijst naar fenomenen in de buitenwereld.

Het parafraseren kostte wel moeite. Als ik me niet voorgenomen had over deze gedichten te schrijven, zou ik bepaalde aspecten niet opgemerkt hebben – en dan gaat het over meer dan een hernomen woordje ‘de’. Het lezen van deze poëzie vergt een intense concentratie: een leesbeweging die nauwelijks nog een beweging is. Tegelijkertijd nodigen de gedichten wel degelijk uit tot een snelle beweging. De voortgang van een conversatie, de spreektaaligheid soms maar ook de verheven dictie, de komma's en andere leestekens die juist omdat ze een pauze aangeven een stroom van taal suggereren: ze willen allemaal dat de lezer dóórleest. De lezer wordt in de situatie van de tweede of misschien wel de derde categorie gebracht: de

situatie waarin tekstfragmenten op zijn hoogst een intuïtief verband met elkaar aangaan en de lezer zich overgeeft aan een door de vorm gegeneerde roes; daardoor ontstaat ‘poëzie’ en spat het licht van het gedicht. Het is die ingewikkelde, tegengestelde leesbeweging, geloof ik, iets puur fysieks, die voor het belangrijkste onderscheid zorgt tussen de poëzie van Groot en Gorter.

*Naschrift.* Jacob Groot reageerde op de voorpublicatie en schrijft mij: ‘Zelf zie ik dat op de eerste vraag Gorters antwoord volgt, waarna de vragensteller nog een nare opmerking maakt (dat ‘leek net’ is ergerlijk en overbodig, ‘loevend’ klinkt ook niet handig). Maar Gorter krijgt vervolgens alle ruimte, en is dus na de interruptie voortdurend aan het woord. De dubbele ‘de’ is overigens zonder meer een tikfout die niet werd gecorrigeerd.’

Jacob Groot, *Zij is er*, Amsterdam 2002, p. 42-43.

Jacob Groot, *Nieuwe muziek; een Herman Gorter Boek*, Amsterdam 1980. Citaten p. 95 en 22.

Hans Groenewegen, ‘Gelijktijdigheid van het tegengestelde’, in: *De Gids* 167 (2004), p. 803-814.

Marc Reugebrink, ‘Je niets ontziend; over Jacob Groot, Zij is er (...)’, in: *Yang* 38 (2002), p. 489-500.

## 16. A. Roland Holst

In *Voor kleine parochie (Cahiers van een lezer)* van E. du Perron uit 1931 is deze passage te vinden:

Als de meest angstwekkende verzen misschien die hij kent, het begin, ongeveer zo, van een gedicht van Gorter:

Werend zijn de witte onstuimigheden  
Van den avond, en mijn gezicht is keerend  
Zich naar den wand...

‘Hij’ is de dichter die in de *Cahiers* Holst of A.R.H. wordt genoemd. Du Perron doet verslag van de gesprekken over literatuur tijdens een logeerpartij van Roland Holst in Gistoux; de twee vrienden zijn het over veel oneens, over de merites van ‘de’ Franse en ‘de’ Engelse poëzie met name, en staven hun mening met een jaloersmakende hoeveelheid citaten. Ook Nederlandstalige dichters komen langs: Boutens en Leopold met hun Omar Khayyam-vertalingen, Henriëtte Roland Holst, Van de Woestijne. En Gorter. De logeerpartij vond plaats in de zomer van 1928. Roland Holst is op dat moment al een dichter met een fikse reputatie en veertig jaar oud; Du Perron meldt dat laatste een paar keer. Gorter is een klein jaar eerder overleden.

Het gedicht waarvan Roland Holst het begin citeert, is een van de kenteringssonnnetten die Gorters overgang naar het levensbeschouwelijke markeren. Het hele, titelloze gedicht:

Weerend zijn de witte onstuimigheden  
van den avond en mijn gezicht is keerend  
zich naar de wand – en mijn hart is stil leerend  
als oog te worden in stille vlakheden.

Het leeft wreed en vol holen zonder reden  
is het, en 't eet mij, arme, en oogverteerend,  
en 't groeit als boom, als breede kool vermeerend  
in mijne zachte en losvleeze leden.

Ik denk mijn hart zal eens nog ginder staan  
in alle regens die het meê beplassen,  
de bladen zullen rond en hooger gaan  
en tegenover en reusachtig wassen.  
Een leven is door mij klaarblijkelijk,  
mijn wachtend' oogen blaakren rijkelijk.

Behalve door Henriëtte Roland Holst, die de term bedacht, wordt de verzameling kenteringssonnets doorgaans niet als een hoogtepunt in Gorters oeuvre gezien. En dit gedicht niet als een van de betere uit de reeks. De zevende regel, met zijn variatie op 'groeien als kool', wekt op zijn minst bevreemding en de twee slotregels hebben het geforceerde van veel van Gorters sonnetten. Zo'n immens oeuvre en dan juist dit gedicht? Zelfs als het Henriëttes neef alleen ging om de eerste regels, blijft het een opmerkelijke keuze.

Toen Roland Holst in 1918 in Bergen ging wonen, verdiepte zich zijn contact met de oudere dichter die er al jarenlang vaak verbleef. In *In memoriam Herman Gorter*, gedateerd in september 1927, de maand van Gorters overlijden, kijkt Roland Holst terug op hun vriendschap en spreekt van

(...) onvergetelijke herinneringen aan wandelingen, maaltijden, gesprekken, met hem tesamen; gesprekken, waarin hij dan weer ernstig, dan weer gevoelig was, of vrolijk en speelsch, maar altijd van een wonderlijk eenvoudige betoovering, omdat hij dan in het geluk van zijn helder alleenzijn zóó vlakbij kwam, dat ik zelf van dat geluk meedronk als van zuiver water.

Met emotie geladen is meteen al de inzet van het stuk:

Sinds ik weet, dat ik hem nooit meer zien zal, is het mij, alsof het helderste van mijn jeugd nu voor goed van mij af werd genomen.

Zuiverheid, helderheid, geluk zijn begrippen die steeds terugkomen. Het herlezen van *Mei* brengt dit te weeg:

Men vraagt zich, dit gedicht lezende en denkende aan den tijd, waarin het geschreven werd, voortdurend af: ‘Hoe was het mogelijk? Waar is dát, toén, vandaan gekomen?’ Zooals in een menschenleven een tijdperk kan zijn geweest van onvergetelijk geluk, zoo is in het leven van onze poëzie het gedicht ‘Mei’ dat geweest.

De Gorter van de sensitivistische *Verzen*:

Hij ging verder; hij overschreed de grenzen van het bewoonbare leven; hij kwam in het onherbergzame, onstuimige gebied van leven's voortijd; zijn taal brak, maar hij ging verder, hij kon niet zwijgen; iets als een verblindende waanzin ontredde zijn woorden.

Het herstel:

Toen deed zich zijn ware aard weer gelden: zijn begeerte naar het geluk. Nooit zal een mensch het geluk kunnen liefhebben met een hartstochtelijker, ontembaarder, schaduwlooser liefde dan deze dichter deed; (...)

De politieke inslag van zijn werk legde zijn verbeelding een ‘dwangarbeid’ op, maar toch:

Het beste van zijn werk – en dat is niet weinig – is en blijft de meest elementaire gebeurtenis, het sterkste natuurverschijnsel, in onze poëzie.

Onvergetelijk geluk, een crisis, de terugkeer van een ware aard, schaduwloze liefde, poëzie als een natuurverschijnsel: enkele maanden later citeert Roland Holst tegenover zijn vriend regels waaruit een fysiek beleefde angst spreekt voor een verder onbenoemd 'het'. De 'meest angstwekkende regels' zijn niet alleen afkomstig uit een kwalitatief twijfelachtig, maar ook weinig representatief gedicht van de dichter die hij zo goed heeft gekend.

Drie jaar na de logeerpartij wordt de naam van Gorter genoemd in een lang, meer dan vijf pagina's tellend gedicht dat gepubliceerd wordt in *De Gids*, het tijdschrift waarvan Roland Holst inmiddels redacteur is. Het gedicht, 'Van den droom', heeft als ondertitel 'Aan een later dichter' en is een testament met een taakopvatting. De 'later dichter' moet afstand nemen van 'de wereld', van 'leerzaal en krant', van 'ieder berekend verlang/ naar bijval' en zich gereed maken voor 'den laatsten droom (...) / van ziel, bloed en doodsgevaar'. Dan zullen 'eenzamen' elkaar treffen en

zij, die nog zingen, en zij  
die enkel nog stamelen;  
de grooten, de schamelen,  
de teederen, het verbond  
van vorst en vagebond  
in dood's duizelige melodie

Een paar van de 'grooten' worden genoemd:

de trots van Troje verdween,  
maar de gloed niet, en Attila lacht  
waar Helena van de kracht  
en den dood van haar minnaars verhaalt;  
strak en verteerend doorstraald  
hurkt Emily Brontë en stookt  
starende vuur en rook  
hooger; naast haar ligt  
Cordelia half opgericht  
te luistren naar Gorter, die zacht  
en hevig en versmacht

vertelt van den helderen mensch,  
die aan een verre grens  
zijn leven lang hij zag staan;  
anderen nog liggen aan,  
naamloozen ook, om dat vuur  
van hun makker in zijn uur  
van hartstocht en sterven –

Het is een curieus vijftal: één historische boef, twee vrouwelijke literaire personages, één schrijfster en één dichter. Alle namen zijn opvallend – zeker ook die van Brontë, die Roland Holst tot verbijstering van Du Perron boven Dostojevski stelde. Eén van de vijf is een dichter; het is ook de enige die heel direct in de eigen leefwereld aanwezig is geweest.

Hoezeer Roland Holst werd geraakt door de persoon van Gorter blijkt wanneer hij aan het eind van zijn leven zijn herinneringen neerschrijft. Veel dichters heeft hij gekend:

Toch zijn er maar twee die in mij aanwezig bleven, die als het ware hun intrek bij mij namen. Het zijn Herman Gorter en Jacques Bloem, volstreekte antipoden.

Hij herinnert zich een gesprek met Gorter waarin hij de mogelijkheid opwerpt dat arbeiders een erfenis krijgen en kapitalist worden. Gorter krijgt een lachbui.

Het is ongeveer een halve eeuw geleden.  
Als ik het mij weer te binnen breng, krijg ik een brok in mijn oude keel.

Passages als deze zijn wel eens weggezet als de vergankelijkheids-sentimentaliteit van een oude man, maar vele jaren eerder, in 1940, na een evacuatie uit Bergen en het bericht van de dood van Ter Braak en Du Perron, blijkt hoe existentieel Gorter in zijn leven aanwezig was. Zijn biograaf schrijft:

Om zich te wapenen tegen de wanhoop die hem bedreigde na alles wat hij meegemaakt had, las hij dagelijks in de vroege ochtend een uur lang in de *Mei* van Gorter en zo verzamelde hij genoeg licht om de dag door te komen.

In 1956 ontvangt Roland Holst de P.C. Hooftprijs. Hij is de minister en de jury dankbaar, maar vooral ook zijn voorgangers. Zijn korte dankwoord sluit hij zo af:

Van die levenslange dankbaarheid zou ik hier willen getuigen, en ik wil haar, als 't ware in levenden lijve, waarneembaar maken in de gestalte van dien éénen dichter in onze taal, die mijn eerste jeugd-als-dichter onder stroom zette, en wiens taal ik, zelfs nu nog, niet lezen kan zonder dat verrukt gevoel van weer jong te zijn: Herman Gorter.

Het volgende jaar zal het dertig jaren geleden zijn, dat hij stierf. Aan het verzoek, U hier iets te doen hooren uit mijn werk, zou ik willen voldoen, door U, na voorlezing van het gedicht dat de geringe aanleiding was tot dezen prijs, het *In Memoriam* te doen hooren, dat ik, kort na zijn dood, schreef in het kustdorp, waar wij beiden woonden.

Gorter vertegenwoordigt regeneratie, jeugd – het ‘helderste van mijn jeugd’ in de eerste zin van *In Memoriam Herman Gorter*. Meer, veel meer dan Gorter werd Roland Holst bezocht door twijfel aan zijn ideaal, twijfel aan de ‘droom’ die de dood zou overwinnen; zijn depressies waren soms klinisch. De ‘onstuimigheden van den avond’, ‘witte onstuimigheden’ zelfs, het gezicht naar de wand: als deze dichter een paar maanden na het schrijven van het *In memoriam* de ‘meest angstwekkende verzen misschien die hij kent’ citeert, citeert hij verzen met een heel concreet beeld.

E. du Perron, *Voor kleine parochie (Cahiers van een lezer)*, Brussel 1931, p. 153 (Gorter), p. 150 (Brontë, veertig), p. 144 (veertig).

Herman Gorter, *Verzamelde Werken 2*, Bussum etc. 1948, p. 184.

A. Roland Holst, ‘In memoriam Herman Gorter’, in: *De Gids* 91 (1927), p. 138-144.

- A. Roland Holst, 'Van den droom', in: *De Gids* 95 (1931), p. 342-347.
- A. Roland Holst, 'Na de uitreiking van de P.C.-Hooftprijs 1955/Staatsprijs voor Letterkunde', in: *Maatstaf* 4 (1956-57), p. 363-364.
- A. Roland Holst, 'Over J.C. Bloem', in: *Tirade* 19 (1975), p. 168-171.
- A. Roland Holst, 'Over Herman Gorter', in: *Tirade* 19 (1975), p. 241-243.
- Jan van der Vegt, *De brekende spiegel; ontwikkeling, samenhang, achtergronden bij A. Roland Holst*, 's-Gravenhage etc. 1974, p. 204-209 (Van den droom).
- Jan van der Vegt, *Roland Holst; biografie*, Baarn 2000, p. 376.

## 17. Henriette Roland Holst

1.

In Gorters bundel *Verzen* uit 1903 is dit gedicht te vinden:

Aan Henriette Roland Holst

Gij schoone vrouw, in wie gedachte leeft  
en brandt van vrijheid en van éénheid,  
en die toch dat verterend vuur omgeeft  
met 't zachte dons van blijheid en alleenheid.  
O zie haar zachte oog naar ons uitstralen  
als hoopvolste en vroegste morgenstralen.

Na de sensitivistische *Verzen* uit 1890 weer een bundel met die titel - alsof de eerdere verzen moeten worden uitgewist. Deze bundel *Verzen*, uitgekomen bij een officiële uitgever, maar waarschijnlijk door Gorter zelf gefinancierd, bevat alleen maar socialistische poëzie. ‘De arbeidersklasse danst een groote reidans/ aan de oceaan der wereld (...)’ is de inzet van het eerste gedicht. Ook andere beginregels zijn beroemd of berucht geworden: ‘Het socialisme het is een eikelkje’ en ‘De dag gaat open als een gouden roos’. Vier afdelingen telt de bundel en in de derde schetst Gorter wat wenselijk en mogelijk zou zijn in het heden: arbeiders raken overtuigd van de kracht van het socialisme, organiseren zich, staken. Twee inspiratiebronnen krijgen een eigen gedicht: Karl Marx en meteen daarna Henriette Roland Holst.

Gorter en Henriette van der Schalk hadden elkaar in 1893 leren kennen. Van der Schalk had enkele van haar gedichten aan haar dorpsgenoot Albert Verwey laten lezen die door bemiddeling van Gorter werden gepubliceerd in *De Nieuwe Gids*; tussen Kloos en Verwey was inmiddels de grote afstand ontstaan. Kloos dacht even dat het sonnetten van Gorter zelf waren: ‘Als dat van Gorter is, dan is hij wel een heel nieuwen weg ingeslagen en overtreft hij zichzelf.’ Hij schreef een brief met daarin deze passage: ‘(...) laat mij

maar dadelijk zeggen, dat u de grootste dichter is, die op 't oogenblik leeft.' Van der Schalk was 23 in 1893. De grootste levende dichter werd snel opgenomen in het milieu van jonge, idealistische dichters en kunstenaars en voelde zich daarin thuis. Al snel ontmoette ze Richard Roland Holst, een veelbelovende en breed georiënteerde schilder die streefde naar 'gemeenschapskunst'. In de jaren daarna bestond er een vriendschappelijk contact tussen de echtparen Roland Holst, Gorter, Verwey en Van Eeden.

De poëzie waarover Verwey, Gorter en Kloos zo enthousiast waren, had veel weg van de sonnetten die Gorter in 1891 in *De Nieuwe Gids* had gepubliceerd – de sonnetten die Roland Holst heel veel later, in haar Gorterboekje uit 1933, betitelde als 'kenteringssonetten'. Of ze meer dan veertig jaar later exact haar aanvankelijke reactie reconstrueert, valt niet uit te maken, maar in 1933 schrijft ze dit:

Vele van hen hebben een fascineerende bekooring; ze zijn geladen met een poëtische spanning, die wel niet heviger, maar zeker intensiever en geheimzinniger is, dan de spanning der erotische verzen. (...) Hun fascinatie berust op het feit, dat de aandoeningen die zij verklanken, zich in dubbel opzicht bewegen op een grensgebied: dat, tusschen het lichamenlijk gevoel en het bewuste geestelijke leven, en dat tusschen de uiterlijke en de innerlijke wereld.

Dat de dichter van *Mei* en de sensitivistische *Verzen* juist op dit grensgebied koos voor de sonnetvorm is geen toeval:

Als een tuchtmiddel om te ontkomen aan de vormeloosheid waarin hij zich verloor en de bandeloosheid die hem kwelde, dwong hij de poëtische gedachte in het keurs van het klinkdicht. Dit ging natuurlijk niet zonder worsteling: men kan in de kenteringssonetten vele plaatsen aanwijzen, waarin de uitingen van het diepste persoonlijke leven zich nog wat onwennig in dien strengen vorm schikken.

Voor de ‘innigheid’ van sommige erotische gedichten in de *Verzen* uit 1890 heeft Roland Holst grote waardering – ‘de schoonste erotische poëzie, in Noord-Nederland sedert de 17de eeuw geschreven’ –, maar dat geldt niet voor het zuiver sensitivistische werk. Volgens haar is het de enige fase in Gorters ontwikkeling ‘waarin hij niet geheel zijn eigen aanleg heeft gevolgd, maar onder vreemden invloed stond, en wel onder dien van L. van Deyssel.’ De muziek van zijn vers ging ‘tijdelijk verloren’. Anno 1893 dacht Gorter er niet veel anders over. Meteen na zijn eerste ontmoeting met dan nog Henriette van der Schalk schrijft hij haar een brief:

We laten ons teveel verpletteren door onze emotie en hoewel dit op zich zelf mooi is en een vereischte voor kunst, wat geeft het als onze wijsheid niet het heldere land der waarheid ziet? Het groote redmiddel is het zien van algemeene dingen van de natuur en eindelijk het denken aan wat men de Godheid noemt.

En:

Ik hoop dat ik je goed zal leren kennen, want geen persoon, die schrijft, heeft zoo’n duidelijke band met mij in zijn schrijven als ik in jou verzen en jou wezen heb waargenomen.

Elkaar goed leren kennen deden ze zeker. In de biografie van Elsbeth Etty, *Henriette Roland Holst 1869-1952; Liefde is heel het leven niet*, is ‘Gorter, Herman’ na familieleden en de echtgenoot het omvangrijkste lemma in het personenregister. Wat hen verbond, maakt Gorter goed duidelijk in de zes regels van zijn gedicht: de gedachte aan vrijheid en eenheid die gepaard gaat met een heftige emotie, een ‘verterend vuur’. Maar Gorter roept ook een tegenstelling op: ‘toch’. Tegenover de brandende emotie staat een blijkbaar zichtbare blijheid; tegenover het verlangen naar eenheid een even onmiskenbare ‘alleenheid’. Het verterend vuur zou bij beiden blijven branden, maar ‘alleenheid’, het vermogen zich daaraan over te geven, zou uiteindelijk zorgen voor de verwijdering tussen twee dichters die jarenlang zielsverwanten leken. In de poëzie toonde zich dit verschil al eerder – in de inhoud, maar vooral ook in de vorm.

2.

Verwey had Roland Holst vlak vóór de kennismaking met Gorter de kenteringssonnets te lezen gegeven; rond dezelfde tijd gaf hij Gorter een aantal van haar sonnets. Vooral vanwege dit gedicht wilde Gorter de dichter graag ontmoeten:

Over de grenzen van mijn wezen.

Niet mijn de makkelijke en onbenepen  
wellende sprakingen, niet de ongestoorde  
gebaren die glijen gelinde door de  
ruime atmosfeer: lustig zeilende schepen.  
Niet mijn van joelende en brood-dronken woorden  
frazig gepraal, als wapperende reepen  
feestelijk doek – en niet mijn de gegrepen  
handen, de heftige oogen, de verstoorde

gedragingen, alle die on-bereik'lijk.  
Maar mijn de magistrale en als kalmatie  
werkende aandacht, mijn het heusch bejegene'  
en volge' in willige overgang – en rijk'lijk  
mijn 't straffe tegenstribb'le' en stugge tegen-  
houden van 't ongewilde in serieuze statie.

Wat zal Gorter aangesproken hebben in dit gedicht? Een toonzetting die aan zijn eigen sonnets deed denken, maar waarvan hij inmiddels afstand aan het nemen was? De zelfverzekerdheid waarmee een dichter afziet van wat makkelijk, onbenepen, gelinde – een adjectief uit het Duits dat hier zoiets als soepel, moeiteloos zal betekenen –, feestelijk en heftig is? Deze dichter bevecht, als het nodig is, intense aandacht en ernst. Makkelijk en onbenepen wellend was de poëzie van *Mei* geweest en van de sensitivistische *Verzen*. Moeizaam en nogal benepen welden de sprakingen in het keurslijf van het sonnet, in dit sonnet en Gorters eigen sonnets, en toch leek er niet iets anders mogelijk dan dit. Het gedicht werd als het tweede gedicht opgenomen in Roland Holsts debuutbundel uit 1896, *Sonnets en verzen in*

*terzinen geschreven* – tot in de titel een bundel van indelingen, grenzen en beperkingen. Wat in het gedicht zelf opvalt, is een stijlkenmerk dat Roland Holst tot op het laatst zou vergezellen: de elisie aan het eind van een werkwoord wanneer de volgende lettergreep onbeklemtoond is en begint met een klinker. Waar Verwey een aantal jaren later moeite mee heeft, Gorters geringe neiging tot ‘saamvloeiing’, was voor Roland Holst van meet af aan een vanzelfsprekendheid.

Een jonge dichteres en een iets oudere dichter – Gorter was 29 in 1893 – herkennen veel in elkaar. De dichter met een reputatie wil de dichteres behoeden voor zijn eigen fouten: je moet je niet laten verpletteren door emotie en in plaats daarvan zoeken naar wijsheid. Van hem, denkt hij, kan ze veel leren. De Godheid uit de eerste brief is de God van Spinoza. Bij Roland Holst sloeg diens manier van redeneren niet echt aan, maar dat lag anders bij Plato; Dante zou voor beiden levenslang een ijkpunt blijven. In de zomer van 1896 las Gorter Karl Marx. Op het paascongres van de SDAP in 1897 meldde niet alleen Gorter, maar ook het echtpaar Roland Holst zich aan als lid. De SDAP was drie jaar eerder opgericht en nog een kleine partij; de drie intellectuelen werden hartelijk verwelkomd. Een paar maanden later ontstond een tekst die tot op de dag van vandaag gezongen wordt: Henriettes vertaling van ‘De Internationale’.

Een paar maanden voordat Gorter in 1903 *Verzen* publiceert, verschijnt de tweede bundel van Roland Holst: *De nieuwe geboort*. De ‘nieuwe geboort’ is de wedergeboorte als socialiste, maar het verschil met de bundel van Gorter is groot. Geen grote reidans van de arbeidersklasse aan de oceaan der wereld, geen stralende visioenen, maar ‘met smart ontvangen, en in pijn gebaad / de nieuwe kracht, die ons omhoog zal dragen.’ Dat die nieuwe kracht de kracht van het socialisme is, wordt duidelijk uit de inleiding. Het woord zelf komt in de omvangrijke bundel van bijna tweehonderd bladzijden niet voor. Er is één ‘oude arbeider’, er zijn zes ‘werkers’, er is twee keer sprake van ‘proletariaat’ en er is één ‘hymne aan het kommunisme’. Wat in de bundel overheerst is het tragisch levensbesef waaruit het idealisme voortvloeit:

Want in de wereld is een wreede scheur  
waarvan wij levenden dag en nacht lijden  
buiten wie voor het schrill geluid der tijden  
hun ziel gegrendeld hebben als een deur.

En in een ander gedicht:

De dag der weifeling is lang voorbij;  
ik wond mij los van zacht-gesponnen logen  
en daalde neder van verheven schijn:  
nu doen de vreemde, scherpe punten pijn,  
de waarheid van mij aan zonder meêdoogen:  
haar armen streelen niet, maar maken vrij.

Eén verwijzing naar Gorter misschien in deze bundel, in het gedicht vlak vóór ‘Hymne aan het kommunisme’:

O nieuwe stem en toch niet vreemd geluid,  
– wist ik niet reeds als kind dat gij zoudt komen, –  
hoe anders klinkt ge dan ik had gedacht!

Anders dan Gorters *Verzen* werd *De nieuwe geboort* goed ontvangen, ook door liberale en confessionele critici.

Gorter en Roland Holst maakten beiden een bliksemcarrière in de SDAP. Ze waren veel gevraagde sprekers en propagandisten en publiceerden aan de lopende band artikelen in de partijorganen. In 1902 verscheen van Roland Holst *Kapitaal en arbeid in Nederland*, een boek dat uit zou groeien tot een standaardwerk. Ook in 1902 trad Roland Holst toe tot het partijbestuur als vertegenwoordiger van de ‘theoretici’. De spanning tussen de zuiverheid van het ideaal en kleine aanpassingen in het hier en nu, tussen revolutie en parlementarisme zou de politieke keuzes van zowel Roland Holst als Gorter tot aan het eind van hun leven bepalen.

In 1906 publiceerde Gorter *Een klein heldendicht*: in epiek kon de sociale strijd het best en het meest aansprekend worden verbeeld. Gedeelten van de

ruim 1500 versregels had Gorter voorgelezen tijdens een logeerpartij bij het echtpaar Roland Holst. In hetzelfde jaar verscheen van Henriette in *De Nieuwe Tijd*, het wetenschappelijk maandblad van de SDAP, de artikelenreeks ‘Studies in socialistische Aesthetica’. Door Rob Antonissen, in zijn boek *Herman Gorter en Henriette Roland Holst* uit 1946, en in zijn voetspoor Roland Holsts biograaf Elsbeth Etty is verondersteld dat het esthetisch ideaal dat daaruit spreekt onlosmakelijk verbonden is met *Een klein heldendicht* – daarop ‘volledig toegesneden’ zelfs volgens Etty. Gorters naam wordt nergens in de vier artikelen genoemd, maar ze bevatten een passage als deze:

(...) het aesthetisch voortreffelijkste wat hij (= de socialistische kunstenaar) kan volbrengen, is het afbeelden van den mensch, die de trekken van dat ideaal in de hoogste mate in zich vereenigt en waar de grootheid van den strijd voor zijn verwezenlijking het geweldigst in leeft. Zulk een mensch is de held.

Even later lijkt Roland Holst een karakteristiek te geven van Gorters stijl:

Deze neiging tot het heroïsche – die in onderling zeer verschillende werken der jonge socialistische kunst reeds duidelijk aan den dag komt –, werkt natuurlijk in op den voorstellingswijze, den stijl. Door deze gaat een adem van klare eenvoud.

De tweede druk van *Een klein heldendicht* bevat illustraties van Richard Roland Holst. Henriette vindt een Duitse vertaling noodzakelijk. Aan Karl Kautsky, de vooraanstaande theoreticus met wie ook Gorter bevriend was, schrijft ze over haar ‘innige bewondering voor een werk dat eindelijk het eindelijk het lang gekoesterde verlangen bevredigt naar socialistische kunst’. In 1909 verscheen *Ein kleines Heldengedicht*.

Daarvóór was al in 1907 *Opwaartsche wegen* verschenen, de opvolger van *De nieuwe geboort*. Weer een bundel van bijna 200 bladzijden, weer strak gestructureerd in afdelingen en reeksen. ‘De Vrijheid nadert’ is de titel van de eerste afdeling; de twee omvangrijkste afdelingen, ‘Triomf van het Socialisme’ en ‘Vóór het vaandel’, sluiten de bundel af. Het woord

‘socialisme’ komt nu negentien keer in de bundel voor. Een contemporain criticus, Carel Scharren, herkent op enkele plekken de ‘stem’ van Gorters *Mei*. ‘Het is het vuur, de warmte; ’t is de zon.’ wordt bij Roland Holst ‘Het was de zorg, de armoede; ’t was de nood.’ Hij vraagt zich af: ‘Heeft de dichteres opzettelijk dien regel aldus om-gedicht? en heeft zij bewust den glorierijken Meiklank aangeslagen in haar Triomf van het Socialisme, – en in haar vizioen van het verleden?’ Het neemt niet weg dat er heel wat te bewonderen valt in de bundel: ‘haar warm-menschelijke tonen stroomen in zuiverder harmonieën’ dan in *Een klein heldendicht*, een bundel die hij ook bespreekt. In 1997 wijdt de neerlandicus Herman Schaap een gedegen analytisch artikel aan *Opwaartsche wegen*. Hij ziet heel wat invloed van Gorter: ‘Triomf van het Socialisme’ vangt aan met het soort homerische vergelijking dat vaak te vinden is in *Mei*, abstracte begrippen worden gepersonifieerd, het stijgingsmotief – opwaartsche wegen – is prominent aanwezig in de *Verzen* uit 1903. Vooral tegen het slot van de bundel is er verwantschap in schildering en beeldspraak – met name in ‘de dichterlijke uitbeelding van industrie en organisatie’. Voorbeelden van het laatste worden niet gegeven, maar zijn makkelijk te vinden. Regels als

zoo stuwt kapitaal door de haven in eeuwig-klotsend gegolf  
wat menschenhand uit schachtdonker in diepte der aarde dolf,  
wat menschenhand wrocht en vervormde aan de moederstof der  
natuur,  
wat menschenhand aankweekte en teelde van menschnutte plant en  
dier:  
af en aan, in eeuwge beweging vloeit het hier af en aan

zouden zonder *Een klein heldendicht* waarschijnlijk niet geschreven zijn.

Karl Kautsky was niet de enige internationale geestverwant met wie Roland Holst goede contacten onderhield. Als partijbestuurder vertegenwoordigde ze de SDAP op congressen in Duitsland, Engeland en Frankrijk en maakte ze kennis met onder meer Jean Jaurès, Rosa Luxemburg en Lev of Leon Trotski. Luxemburg werd een goede vriendin, het contact met Trotski was later zo hecht dat er geroddeld werd over een affaire. Vanaf 1906 beginnen discussies over de strategie de partij steeds meer te verdelen. Gorter is net

iets principiëler en verlaat in 1909 de SDAP. Hij voelt zich verraden door de vriendin die dezelfde militante opvattingen had, maar de eenheid in de partij belangrijker vond. De kameraadschap en de vriendschap, met Gorter en met anderen, zijn voorbij. Roland Holst heeft er grote moeite mee. Aan Kautsky schrijft ze: ‘Er is nu een leegte in mijn leven die door niets gevuld kan worden.’ Tegenover zijn nieuwe geestverwanten laat Gorter zich laatdunkend uit over de poëzie van de partijgenote die hem heeft verraden. Niets dan ‘Weinerlichkeit’ in die poëzie, het is ‘haar akelige zwakheid dat ze al haar narigheid en smart etc. verhemelt en vereeuwigt’; David Wijnkoop schrijft het in 1912 in een brief aan zijn vrouw. In hetzelfde jaar verlaat ook Roland Holst de SDAP, maar bij de partij van Gorter sluit ze zich niet aan.

In 1912 verschijnt de eerste versie van *Pan*, het epos dat niet de opgang tot het socialisme van enkele helden, maar van de hele mensheid beschrijft. Roland Holst schrijft een enthousiaste recensie: *Pan* is ‘van begin tot einde één stroom van rijk bloeiende schoonheid in woord, klank, beeld en rythme, niet te omschrijven (dat is de schoonheid nooit), maar enkel te genieten.’ In haar boekje over Gorter uit 1933 haalt ze een herinnering op:

In het verrukkelijke landschap om Genève en Annecy, dubbel heerlijk in den eersten bloei der lente, las ik Gorters uitbeelding van de wording der socialistische maatschappij en nam de schoonheid daarvan in mij op, vol opgetogen ontroering. De zanger van “Mei” was in “Pan” herrezen als socialistisch dichter: heel de betooverende lieflijkheid van het jeugdgedicht keerde in het poëem van den gerijpten dichter terug; niets van de oude schoonheid was verloren gegaan, en hoeveel nieuwe schoonheid was daaraan toegevoegd door grooter kennis van de maatschappij, dieper en bewuster liefde voor mensch en menschheid!

Het gedicht woelde allerlei dingen in mijzelf open; groote delen van “de Vrouw in het Woud” zijn in die dagen ontstaan.

Ook *De vrouw in het woud* verscheen in 1912. Uit de correspondentie met haar neef Adriaan wordt duidelijk dat Roland Holst al een paar jaar eerder begonnen was aan een bundel met ‘echte onvervalschte, emotioneele lyriek’. De ‘groote deelen’ zullen met name de epische gedeelten zijn die de

bundel inleiden en ook verder het kader vormen voor een grote hoeveelheid strakke strofen, niet zelden sonnetten. Meteen al de inzet suggereert een epische ontwikkeling:

't Is nu de kentertijd  
dat de vrouw naar nieuw levenswater glijdt;  
diep water, waarin bare' als bergen klimmen;  
wijd water, en ver aan de verre kinnen  
verwaast vredes zacht-bloeiende kust.  
O Maatschappij, gij zee, die kent geen rust,  
uit de luwe kreeken van het verleden  
zweemt de vrouw naar uw ruwe machtigheden.

De vrouw die hier wordt geïntroduceerd door de verteller neemt zelf het woord in de strofische gedichten. In het eerste sonnet:

Ook ik ben omstreeks 't midden mijner dagen  
verdwaald geraakt in levens donker woud

Een rechtstreekse verwijzing naar de *Divina Commedia*, het epos dat voor Gorter en Roland Holst het hoogste in de poëzie vertegenwoordigde. In *Pan* noemt Gorter de naam van Dante zes keer, één keer samen met het 'donker woud'.

Het sonnet en daarmee het verdwalen worden voorafgegaan door meer dan twintig pagina's die in de derde persoon – 'zij', 'de vrouw' – een autobiografisch relaas vormen, vol cruciale momenten uit het leven van de auteur. De vrouw leert de Schoonheid en de Liefde kennen. En:

De Vriendschap was gekomen: dat was hij  
die nimbus van de schoonheid jong omstraalde,  
om wien gedachten voorheen schuchter dwaalden  
als om een maker: nu ging 't menschweze' open,  
't guile, zachtstralende: tusschen hen beide loopen  
de draden van gelijk en toch heel anders zijn.

De gedachten zijn de gedachten van het autobiografisch personage dat eerst alleen de ‘maker’ ziet, de poëet. Daarna leert ze “‘t menschweze”” kennen en ziet ze verwantschap en verschil. Het lijkt me onmiskenbaar een verwijzing naar de vriendschap met Gorter. Een tiental bladzijden verder deze regels:

En na lang zoeken en dwalen  
zat zij neer aan de grijze beek;  
ik zag hoe haar hand langs de snaren  
van de gedachte-harp streek.

De ‘ik’ is de verteller, maar de ‘gedachte-harp’ is van Gorter:

Ik zat eens heel alleen te spelen  
op een gedachteharp (...)

De regels komen niet uit *Pan*, maar uit de *Verzen* van 1890, de bundel die was verschenen voordat Roland Holst en Gorter elkaar voor het eerst ontmoetten. *De vrouw in het woud* is opgedragen ‘Aan de makkers verloren/ waarmee ik streed’; het verdriet om het verlies van makkers en kameraden komt in veel gedichten terug:

Ik die had kameraadschap uitgegeven  
tot levenswachtwoord in mijn jong getij,  
ik word nu door de makkers uitgedreven  
en kan geen schred meer houden met hun rij.

Er is geen plaats in het broederlijk leven,  
bij 't volk der makkers is geen plaats voor mij:  
nu moet ik mij in d’eenzaamheid begeven  
en hullen in herin’rings grauwe pij.

Met dit gedicht wordt het lange autobiografische gedeelte van *De vrouw in het woud* afgesloten:

Van af dien dag zocht zij hoe op te halen  
de parel de opale  
van de melkwitte vreê,  
rijpend beneê  
in het halfduister, stil  
haast zonder wil,  
onder den druk van de troebele vloed  
die berghoog woeden

Het lijkt me weer een verwijzing naar de *Verzen* van 1890. Het merkwaardige ‘opale’ komt daarin voor op rijmpositie; in de meer dan 1200 regels van *Pan* is alleen ‘opalen’ te vinden en dan als adjectief. Nergens ook in de meer dan 1200 regels de combinatie stil-wil; in de *Verzen* vier keer en dan in een paar van de meest beroemde, ingetogen gedichten: ‘De boomen waren stil’ en ‘Ik ben alleen in het lamplicht’. De vrouw in het woud: door haar makkers is ze uitgedreven, maar het meest dramatisch is blijkbaar het verlies van de makker wiens naam niet wordt genoemd, maar die wordt opgeroepen in versregels en verwijzingen – niet de politieke Gorter, niet de Gorter van de partijtwisten, ook niet die van de inspiratiebron *Pan*, maar de Gorter van de eerste ontmoeting. Heel even lijkt het alsof ‘in het midden mijner dagen’ een afstand in tijd en een afstand tussen personen niet bestaan. Geen harde grenzen: niet alleen op het niveau van onbeklemtoonde lettergrepen werd de poëzie van Roland Holst beheerst door een verlangen naar ‘saamvloeiing’.

Dat blijkt ook heel veel later, in 1949, als het socialisme van Roland Holst sterk religieuze trekken heeft gekregen, ze een zeer beroemde dichteres is aan wie in dat decennium drie academische proefschriften worden gewijd en die door een oude en een nieuwe koningin wordt gezien als een geestverwante. Twee bundels verschijnen er in 1949: *In de webbe der tijden* met werk dat in de jaren daarvóór tot stand is gekomen, het meeste in de oorlogsjaren, en de weer zeer omvangrijke bundel *Wordingen; een cyclus van liefde en vertrouwen* – meer dan 250 pagina’s en al in 1943 voltooid. Heel even komt Gorter in beide bundels voor. In *In de webbe der tijden* in ‘September’, het vijfde gedicht van de cyclus ‘Een zomer’:

Het fijne aandachtige weder,  
waar de dichter der Mei van zong,  
kwam in den nacht met zoeten drang, die teeder  
het ruw natuurgeweld bedwong

Voorjaarsweer in september. De slotregels van het tiende en laatste gedicht van de cyclus, 'December. Het licht', zijn kenmerkend voor de inmiddels tachtigjarige dichteres:

Over d' afgrond der eeuwe' in zijn genade  
heeft God de schoonheid van het licht gespreid.

*Wordingen* bevat twaalf zangen en schetst de persoonlijke wording aan de hand van de 'cosmische wording' en de wording van de mensheid. De zesde zang, met de langste gedichten, beschrijft de belofte van het socialisme. In het achtste gedicht vallen veel namen – de namen van 'd'eed'le voorhoede'. Daaronder drie Nederlanders: Domela Nieuwenhuis, Troelstra en Gorter. De pragmatische Troelstra werd door Gorter verafschuwd. Hij was de personificatie van 'het Bedrog', de man die 'het volk misbruikte'; in zijn eigen poëzie verwees hij naar hem met drie puntjes. Veertig jaar na het grote conflict waarbij ze min of meer tegen haar zin de kant van Troelstra koos, ziet Roland Holst het verschil tussen de twee, maar brengt ze hen ook samen:

Pieter Jelles met zijn bleek droef gezicht  
en Gorter, gehuld in een wolk van licht.

Nevenschikkend verbonden in twee rijmende versregels: deze 'grote bronze' / en ijzeren voorgangers' zouden er waarschijnlijk geen van beiden vreê mee hebben gehad.

3.

Gorter overlijdt in 1927; Roland Holst is aanwezig bij de begrafenis. Het jaar daarna werkt ze mee aan een boekje, *In memoriam Herman Gorter*, met bijdragen van haarzelf, haar neef Adriaan, Dirk Coster en Anthonie Donker.

In 'Herman Gorter als de dichter van het revolutionaire marxisme' bespreekt ze Gorters socialistische poëzie en dat wordt een opmerkelijke bijdrage: het is een van de eerste teksten waarin de voormalige vriendin van Rosa Luxemburg en Trotski onverhuld afstand neemt van het marxisme. Het marxisme, met zijn historisch materialisme en zijn determinisme, wordt beheerst door 'mechanistische oorzakelijkheid' en is daarmee de voedingsbodem voor

(...) een ideaal dat, in plaats van aan de verbeelding oneindige perspectieven te openen, deze voert op wegen, aan het einde waarvan enkel het troosteloos verschiert van algeheele vermechanisering en verrationalisering van maatschappij, mensch en ziel ons toegrijnst. Hoe heeft een zoo intuïtief en spontaan mensch als Gorter, een kunstenaar met zoo groote, uit den oergrond van leven wellende gaven en krachten, den 'marxistischen heilstaat', het 'heerlijk organisme van welgeregeld Communisme', kunnen verheerlijken als het toekomstig Paradijs?

*Pan* bevat prachtige passages die aan *Mei* en de *Verzen* uit 1890 doen denken, maar daarbij blijft het. Het Gouden Meisje bleef 'een allegorische schim', ze is geen Beatrice geworden.

Zijn liefde voor het proletariaat, als de zegepralende schepper eener nieuwe maatschappij-orde, was even fel-hartstochtelijk als zijn natuurliefde en zijn sexueele gevoelens dat waren, maar de zinnelijke en de intellektueele liefde bleven in hem altijd min of meer los van elkaar staan, zij hebben elkaar nooit geheel doordrongen.

De nieuwe oriëntatie van Roland Holst wordt overduidelijk uit haar conclusie. Gorter kende 'het geloof in de levenwekkende, levendvormende en levensvernieuwende kracht der liefde' en daarvan getuigt zijn poëzie:

Dat Gorter die liefdeskracht zag, werkend in de diepten van het maatschappelijk zijn, stuwend door de lichamen-en-zielen der onwetende, onderdrukte, opgejaagde massa's – dat hij die

werkingen en stuwings heeft meegevoeld en in het gouden licht der schoonheid gedoopt, om ze voor ons als juwelen te doen fonkelen – dat is het heerlijke, wat zijn socialistische poëzie tot stand bracht.

In 1932 wordt Roland Holst benoemd tot buitenlands ereid van de Koninklijke Vlaamsche Academie. ‘De schoonheid van Herman Gorters poëzie’ is het onderwerp van haar entree-rede en *De Gids* neemt de tekst van de toespraak over. Een jaar later verschijnt *Herman Gorter*, een boekje dat uit twee ongeveer gelijke delen bestaat. Het tweede deel is de tekst van de toespraak, met een derde uitgebreid; het eerste deel zijn ‘Biografische aantekeningen’. Het boekje is helder geschreven, bevat scherpe waarnemingen en werd in 1975 nog herdrukt – een lot dat na haar dood in 1952 voor weinig teksten van Roland Holst was weggelegd. Het kan nog steeds als introductie tot Gorter dienen. Veel van de gebeurtenissen in de ‘Biografische aantekeningen’ en de daarmee gepaard gaande emoties is ter sprake gekomen: de ontmoeting, de leerperiode, de vriendschap, het partijwerk, de breuk. Fraai is de beschrijving van de manier waarop Gorter uit zijn eigen werk las:

Gorters voorlezen van zijn eigen verzen is voor mij onvergetelijk. Hij las uiterst eenvoudig, zonder eenig pathos en zonder sterke accentueering, hetzij van rythme of inhoud, maar met een diepe innerlijke bewogenheid, die zijn stem trillen deed. Wat hij las leefde altijd nog min of meer binnen de sfeer zijner innerlijkheid, het maakte nog een deel uit van zijn wezen. Haast altijd kwam er een oogeblik, waarop zijn aandoening hem te machtig werd: zijn oogen schoten vol tranen, zijn stem brak; hij moest het opgeven. Dan zette hij zijn lorgnet af, veegde de glazen schoon, maakte een grapje en ging weer door.

Niet alleen als hij declameerde trok Gorter zich weinig aan van wat toen gebruikelijk was:

Als een stralend krachtcentrum ging hij door de dagen. Heel zijn wezen straalde vertrouwen in het leven uit, intuïtieve

levensaanvaarding: zijn bloed, zijn hart, zijn zinnen, àlles aan hem zei voortdurend tegen het leven ‘ja’. Mèt die stralende blijheid was zijn groote charme de beminnelijke natuurlijkheid zijner omgangsvormen. Maatschappelijke konventies bestonden niet voor hem: tegenover alle menschen stond hij als mensch, vrij en open.

In 1910 trekt Gorter zich terug in Bergen om in volstreckte vrijheid en dus volstreckte eenzaamheid aan *Pan* te werken. Daarvoor betaalt hij een prijs:

Een zekere onevenwichtigheid en een verregaand individualisme, waarvan de kiemen in zijn wezen lagen, zijn er zeker, naar mij lijkt, door verergerd.

Het heeft een lichamelijke weerslag, In 1912 maakt hij een val en wordt hij kort, maar ernstig ziek:

Ik herinner mij, hoe hij mij vertelde, dat hij in den laatsten tijd, voor hij die val deed, haast voortdurend in een zeer hooge spanning, een soort vervoering had geleefd en in dien toestand niet alleen geestelijke, maar ook lichamelijke prestaties had volbracht, waartoe hij vroeger nooit in staat was geweest. O.a. had hij in dien tijd veel gezwommen, zich daarbij veel verder in zee wagens dan ooit tevoren.

Roland Holst is ervan overtuigd dat hij nooit helemaal hersteld is van de ziekte.

Een zekere neiging tot het excessieve en een zekere overgevoeligheid, die altijd tot Gorters wezen hadden behoord, kregen, zoo ik mij niet vergis, na die ziekte vrijer spel in hem en hielden dit vele jaren lang – waarschijnlijk tot in de allerlaatste fase van zijn leven, toen hij lichamelijk uitgeput, een nieuwe hoogvlakte van geestelijke sereniteit bereikte.

Een jaar voor zijn dood komt ze de oude vriend toevallig een keer tegen:

Een schaduw van zijn vroegere fysieke persoonlijkheid scheen hij mij, zoo vermagerd en afgetobd, zooveel zwakker en ouder.

In het tweede deel van *Herman Gorter* krijgt *Mei* verhoudingsgewijs veel aandacht: meer dan tien bladzijden ruimt Roland Holst in om de 'schoonheid' van dit 'volkomen kunstwerk' te beredeneren. *Mei* heeft internationale allure:

In hoeveel hooger mate dan Keats een ook dan Shelley, is Gorter opgetreden als vernieuwer van de taal, den versvorm en de versmuziek!

De vrijheid en onafhankelijkheid die eerder een kenmerk waren van de persoon Gorter zijn ook een kenmerk van het gedicht:

Volkomen vrij is de taal in *Mei* van konventioneele vormen.

En:

Het vers beweegt zich vrij als een mensch, die zijn spieren volkomen beheerscht en de wet van zijn eigen wezen volgt, haar en haar alleen.

Het zijn kwaliteiten die ook tot uitdrukking komen in de *Verzen* van 1890, maar enigszins aan banden worden gelegd in de kenteringssonnnetten die Roland Holst zo bewonderde. Ze legt een verband tussen Gorters persoonlijkheid en zijn overgang naar het marxisme:

(..) het sterke dynamische element daarvan paste geheel bij zijn eigen hartstochtelijk wezen, terwijl de nadruk, die het marxisme legde op materieële krachten, processen en drijfveeren, intuïtief als verlossende waarheid aanvaard moest worden door een mensch, van nature zoo sterk aan het stoffelijke leven verbonden als Gorter.

In de beginjaren schreef hij enkele gedichten die behoren tot 'de edelste socialistische lyriek die, voor zover mij bekend is, in het Westen werd

geschreven.’ Daarna kwam *Pan*, waaraan Roland Holst veel woorden wijdt, die overigens niet werden uitgesproken voor het Vlaamse publiek. *Pan* is een ‘grootsche en verheven poging’, maar compositorisch niet sterk; hele stukken zijn ‘dor als een zandige hoogvlakte, langdradig als een zeurderig krantenverhaal’. De hoogvlakte kent ‘oasen’, de kleine liedjes die door *Pan* gestrooid zijn ‘als juweelen over een statiekleed’, maar vaak ontbrak het de dichter aan zelfkritiek. Zo doet de eindeloze herhaling van woorden als ster, kristal, muziek en het gebruik van hoofdletters bij woorden als strijd en arbeiders amechtig aan:

(...) een hijgend streven om toppen van schoonheid te bereiken, die te bereiken op die oogenblikken den dichter ontzegd was.

Daar staan andere gedeelten tegenover:

*Pan* bevat tal van passages, die het aesthetische bewijs leveren, dat Gorter de extatische eenwording van menschheid en kosmos, waarnaar hij met alle krachten van zijn wezen streefde, inderdaad vele malen heeft bereikt.

Het is dit scherpe inzicht in wat schrijven voor een dichter kan betekenen, en daarmee voor een lezer, dat haar kritisch oordeel uit doet stijgen boven dat van veel van haar tijdgenoten.

Dat scherpe inzicht ontstond misschien ook wel omdat het ‘wezen’ van Roland Holst zelf zo fundamenteel verschilde van dat van Gorter. Uit de biografie van Elsbeth Etty rijst het beeld op van een vrouw die niets zo zeer vreesde als de eenzaamheid, geestverwanten zocht en die achtereenvolgens vond in de werelden van kunstenaars, socialisten, religieus-socialisten. Haar politieke denkbeelden waren vaak even radicaal als die van Gorter, maar veel langer dan hij probeerde ze de eenheid te bewaren en splitste ze zich *niet* af van de partij. Minder individualistisch en traditioneler is ook haar poëzie die van meet af aan en ook in de socialistische hoogtijdagen aanvaardbaar was voor alle gezindten. Volkomen vrij van ‘konventionele vormen’ is de taal van de dichter die door Kloos werd verwelkomd als ‘de grootste dichter die op ’t oogenblik leeft’ zeker niet. De titel van haar eerste

bundel verwijst naar genres met een geschiedenis, sonnetten en terzinen, en de verbastering van het Nederlands in de ‘saamvloeiing’ doet een levenslang hoog declamatorisch register vermoeden. Verslagen van voorleessessies ben ik niet tegenkomen; als tachtigjarige sprak ze in het bioscoopjournaal ‘de jeugd’ toe en dan is het register volop aanwezig. Gorter dacht in zijn gedicht uit 1903 ‘blijheid en alleenheid’ bij Roland Holst waar te nemen, maar karakteriseerde daarmee toch vooral zichzelf – inclusief zijn latere zelf. Roland Holst had vrienden nodig, klom op in het partijbestuur, zocht geestverwanten – ‘verbinding’. Gorter was een individualist die genoeg had aan een of twee geliefden en een geliefd ideaal.

Herman Gorter, *Verzen*; de editie van 1890, met een inleiding en annotaties van Enno Endt, Amsterdam 1977, p. 33 (gedachteharp), p. 36 (opale).

- *Verzen*, Amsterdam 1903, zonder paginering.

- *Pan*, Amsterdam 1912, p. 124 (donker woud).

- *In memoriam; bij den dood eener communiste*, met een inleiding door Gert de Jager, Brantgum 2022 (1928), p. 30 (Troelstra).

Henriette Roland Holst, *De nieuwe geboort*, Rotterdam 1927 (1902), 5e dr., p. 35 (met smart), p. 48 (wreede scheur); p. 72 (dag der weifeling); p. 42 (nieuwe stem).

- ‘Studies in socialistische aesthetica’, in: *De Nieuwe Tijd* 1906, geciteerd uit Rob Antonissen, *Herman Gorter en Henriette Roland Holst*, Utrecht 1979 (1946), p. 292-293.

- *Opwaartsche wegen*, Rotterdam 1907, p. 145.

- ‘De nieuwe schoonheid’, in: *De nieuwe tijd* 1912, geciteerd uit Herman de Liagre Böhl, *Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd; Herman Gorter 1864-1927*, z. pl. 1996, p. 338 (recensie Pan).

- *De vrouw in het woud*, Rotterdam 1912, p. 1 (‘t Is nu); p. 29 (Ook ik); p. 13-14 (De Vriendschap); p. 29 (En na lang); p. 46 (Ik die had); p. 50 (Van af dien dag).

- ‘Herman Gorter als de dichter van het revolutionaire marxisme’, in: H. Roland Holst-van der Schalk e.a., *In memoriam Herman Gorter*, Brussel etc. 1928, p. 7-21.

- *Herman Gorter*, Amsterdam 1933, p. 104-109 (kenteringssonnnetten); p. 101-103 (*Verzen*); p. 71-72 (herinnering *Pan*); p. 27 (Gorters voorlezen); p. 35 (stralend krachtcentrum); p. 70 (onevenwichtigheid); p. 73 (Ik herinner mij); p. 73-74 (Een zekere neiging); p. 82 (Een schaduw); p. 89 (volkomen kunstwerk); p. 95 (Keats en Volkomen vrij); p. 99 (Het vers beweegt zich); p. 119-120 (het sterke dynamische); p. 123 (de edelste); p. 132 (grootsche en verheven poging); p. 141-142 (dor, oasen); p. 145 (een hijgend streven); p. 137 (*Pan* bevat).

- *In de webbe der tijden*, Rotterdam 1949, p. 19 en 22.

- *Wordingen; een cyclus van liefde en vertrouwen*, Rotterdam 1949, p. 113.  
Enno Endt, 'Gorter en zijn uitgever, Versluys' in: *De Gids* 131 (1968), p. 117-128.  
Elsbeth Etty, *Henriette Roland Holst 1869-1952; Liefde is heel het leven niet*, Amsterdam, z.pl. 2000 (1996), 7e dr., p. 61 (Kloos); p. 59-60 (brief Gorter); p. 75-78 (congres en De Internationale); p. 216-217 en 647, noot 4 (*Een klein heldendicht*); p. 313-314 ('affaire' met Trotski in 1915); p. 258 (brief aan Kautsky); p. 254 (brief Wijnkoop); p. 656, noot 4 (brief aan Adriaan R.H.).  
Herman Schaap, 'Het opstijgend akkoord des levens; *Opwaartsche wegen* van Henriëtte Roland Holst: stilistische, compositorische en ideologische aspecten', in: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 113 (1997), p. 297-316. Citaat noot 18.  
Carel Scharren, 'Overzicht der Nederlandsche letteren; XVI Socialistische dichters' in: *De Gids* 71 (1907), p. 565 -597. Citaten p. 589, 592.  
'Mevrouw Roland Holst tachtig jaar' is te vinden op *YouTube*.

## 18. A.H.J. Dautzenberg

1.

In *Een wandeling in Mei*, een gedicht van zo'n zeventig bladzijden dat met een voorwoord verscheen in 2021, zijn meteen op de eerste bladzijde de volgende regels te vinden:

Het gemurmel van aanlopend water  
dat naar binnen botst  
en het geestesoog  
een duwtje geeft – hop actie!  
Het iets  
wat bekoort in ieder ding.  
Het niets  
wat zich vooralsnog gedeisd houdt.  
Het holle geluid van de voetstappen...

'Het iets/wat bekoort in ieder ding' verwijst naar dat andere gedicht waarin 'mei' een hoofdletter krijgt. Ook tamelijk in het begin, vanaf regel 120, schrijft Gorter:

(...) er is iets dat bekoort  
In ieder ding, en die dat weet, hij gaat  
Altijd langs watren, door jong gras (..)

Er zijn meer verwijzingen naar Gorter. De beroemde passage met het rondspattende licht op de 'stalen raderen' van wielrijders komt terug. De 'nijd en haat' van twee wielrijders die allebei willen winnen, wordt bij Dautzenberg de ergernis van een wandelaar:

De zich goden wanende fietsers –  
het rondspattende licht van de stalen  
raderen verraadt nijd  
en haat.

Meer terloops is de verwijzing naar de ‘dom van zuilen’ – bij Gorter een tempel, bij Dautzenberg een bos. Halverwege vinden we de pleonastische ‘watergracht’ uit het begin van *Mei*; even later wordt ‘zonvonkengesproei’ genormaliseerd tot ‘Het weldadige gesproei van de zonvonken.’ Na zeventig bladzijden lijkt ook het slot in het teken te staan van *Mei*:

Het kijken naar het graf  
aan het firmament, de lentelucht  
waarop het drijft – op weg  
naar een nieuw geluid.

Toch is het, ook als ik het een en ander gemist heb, niet overdreven veel. De helft van het voorwoord van ruim vier pagina’s – ‘Wees gegroet wandelaar’ – is namelijk gewijd aan het gedicht van de jonge Gorter:

Met *Een wandeling in Mei* breng ik niet alleen een ode aan het landschap en mijn gelukkige jeugd, maar ook aan het epische gedicht *Mei* van Herman Gorter, het hoogtepunt van de Beweging van Tachtig, een (te korte) periode in de Nederlandse literatuur, waarin romantiek en verbeelding uitbundig werden gevierd. (...) Ik lees *Mei* bovenal als een verzinnebeelding van de vluchtigheid van het vergankelijke leven en het daaraan gekoppelde verlangen naar een eeuwig verblijf in een wonderschoon Eden – het bestaan móét worden beziel, zodat ook de dood van een hartslag wordt voorzien.

De dood wordt overwonnen in het hier en nu, in de beleving van de natuur. Dautzenberg maakt een vergelijking met een *unio mystica*: ‘het ‘ik’ transcendeert, gaat op in een groter geheel, verdwijnt...’ In het hier en nu van het heden is zo’n mystieke verbintenis onhaalbaar:

Mijn inzet is aanzienlijk minder ambitieus, ook vanwege het feit dat ons landschap inmiddels volledig is gecultiveerd – de mensenhand is overal zichtbaar –, al zou het fijn zijn wanneer Een wandeling in Mei de lezer (en luisteraar) voor even wegleidt van het om

bevestiging schreeuwende ego, van het bedrijvige bestaan, van de door non-fictie beheerste samenleving.

(...) Verbeelding is waarschijnlijk de enige weg die daadwerkelijk tot een Nieuw Geluid kan leiden. Om Gerard Reve te parafraseren: laten we buigen voor het mysterie, niet voor een rekensom.

In de calculerende samenleving moet de natuur gered worden, in haar waarde hersteld. Het gedicht is daarom niet alleen een ode, maar ook een 'litanie'.

Aan het slot wordt duidelijk dat de laatste bladzijden van het gedicht niet de laatste bladzijden van het boekje zijn. Op 'Een wandeling in Mei' volgen een dialoog uit het tv-programma *Tussen kunst en kitsch* waarin het onvermijdelijk over 'waarde' gaat, een afbeelding van de geodriehoek die elke middelbare scholier dient aan te schaffen en, lijkt de suggestie, de scholier uit het paradijs van de jeugd verdrijft, een bladzij met informatie over de 'sonische expeditie die bij dit wandelboekje hoort' en tenslotte een foto met een wandelpad in een heuvelandschap. Het is allesbehalve een archetypische meidag op die foto: de hemel is bewolkt en de takken zijn kaal. Het nieuwe begin moet nog worden begonnen.

2.

Dat moet blijkbaar gebeuren met behulp van een 'wandelboekje'. Het 'iets' dat het 'niets' op afstand zal houden, is geen zorgeloze zwerftocht door een Hollands duinlandschap, maar een nauwkeurig uitgezette wandeling van tien kilometer door de heuvels van Limburg. Dautzenberg, opgegroeid in de Oostelijke Mijnstreek, kwam als kind zelden of nooit in de heuvels die zo'n twintig kilometer verderop lagen en ontdekt het landschap pas echt wanneer hij op uitnodiging van een festival een week in een vakantiehuisje verblijft. In die week heeft hij, als we het voorwoord mogen geloven, een wandeling ontworpen van Gulpen naar klooster Hoogcruts. Wat we lezen in de zeventig bladzijden van het gedicht is wat er op die wandeling te zien, te horen en te ruiken is of dat zou kunnen zijn. Het is een 'wandeling door de natuur én door de geest: werkelijkheid en wenselijkheid wisselen elkaar hierbij af (...)'. Voor het procedé dat Dautzenberg hanteert, maakt

werkelijkheid of wenselijkheid niet veel uit: het procedé is zeventig  
bladzijden lang dat van de opsomming – ook het procedé van de litanie. Een  
tamelijk willekeurige passage:

De volle zang van de boomleeuwerik,  
het getwitter van de sijs, de hese jodel  
van de wielewaal, de babbelende putter,  
de zuivere klanken van de gekraagde  
roodstaart, het roodborstje  
en de familie mees – een symfonie  
die geen concertgebouw viva voce  
kan programmeren, geen maestro  
foutloos op papier krijgt.  
Het opgenomen worden  
in een hemelse herrie.

Wat allereerst opvalt, is de afwezigheid van volzinnen. In het hele gedicht  
komen alleen naamwoordconstructies voor, met af en toe een bijzin.  
Daarnaast is de woordkeus weinig verrassend. Dat een wielewaal hees  
jodelt, zou ik misschien niet zo snel bedenken. ‘De kobaltblauwe pauw die  
zijn ogenmantel / achter zich aan trekt alsof hij / een tennisbaan moet  
slepen’ was enkele bladzijden verder de enige formulering die me echt even  
op deed kijken. Suggestiviteit, een lezer die zelf het en ander invult: het lijkt  
allemaal niet de bedoeling. Dit gedicht moet het, als een ware litanie, niet  
hebben van oorspronkelijk taalgebruik. Ook in een wandelboekje is  
dubbelzinnig taalgebruik absoluut niet gewenst.

Dat Dautzenberg bij de feiten wil blijven, wordt geïllustreerd met het  
routekaartje dat nog aan het voorwoord voorafgaat. Heel concreet zijn ook  
de voorbeelden van concrete poëzie die een aantal keren langskomen. Drie  
keer in het gedicht is sprake van een leviterende, heel langzaam opstijgende,  
das. Het enige verschijnsel dat in de natuur niet voorkomt, wordt  
aanschouwelijk gemaakt met tekens die achtergelaten sporen zouden  
kunnen zijn, maar vooral ook leestekens. De laatste bladzijde van het  
gedicht bestaat alleen maar uit leestekens. Na ‘op weg/ naar een nieuw  
geluid’ suggereert dat de mogelijkheid van iets dat geschreven zou kunnen

worden. Een nieuw begin in woorden wordt verbonden met het wonder van de leviterende das en zou wellicht ook een wonder zijn – maar, net als wat de das overkomt, blijkbaar niet onmogelijk. De das was belangrijk voor Dautzenberg. In *Aslast*, de ‘roman’ die aan *Een wandeling in Mei* voorafging, op zichzelf al de rechtvaardiging vormt voor een schrijverschap en met zijn minimalistische procedé veel meer aan poëzie doet denken, wordt een volgend boek aangekondigd: *Uitgedooid dassenspoor; een wandeling*.

Bij wat het dassenspoor uiteindelijk werd, een wandelboekje met zeventig bladzijden vol feiten en mogelijke feiten, hoort een ‘sonische expeditie’. De geluiden of mogelijke geluiden van de wandeling zijn opgenomen en online voor de luisteraar beschikbaar: ‘Voor de optimale luisterervaring kun je het beste een koptelefoon gebruiken’. Wat de luisteraar hoort, zijn voetstappen, heel veel vogels, af en toe een auto. Of het de bedoeling is dat de koptelefoon gebruikt wordt tijdens het wandelen, blijft enigszins onduidelijk. Hoe volgzaam is de gebruiker van een boekje met een routekaart? Van een boekje dat lijkt op te sommen wat er allemaal valt waar te nemen? Hoe volgzaam zou hij of zij moeten zijn?

3.

‘Laten we buigen voor het mysterie, niet voor een rekensom.’ Na het voorwoord wordt in het gedicht minimaal drie keer verwezen naar Reve: naar zijn katholieke dieren, naar *Groene weiden*, de film uit *De avonden*, naar een muisgrijze ezel. Regels van Van Ostaijen en Lucebert duiken op, ‘hebban olla uogala’, ‘het daghet in denoosten’, Asterix, Tarzan en Jane, Catweazle, een jeugdserie uit het begin van de jaren zeventig. Een stukje van een Engels nursery rhyme wordt integraal overgenomen. De naam van Pessoa valt. Het raadselachtige leviteren van de das zou wel eens een verwijzing kunnen zijn naar de films van Tarkovsky, een regisseur die door Dautzenberg zeer wordt bewonderd. Languit liggende, traag opstijgende personages zorgen ook bij hem voor een doorbreking van het realistische kader. Het mysterie laat zich gelden.

Daarmee zijn we ver, heel ver verwijderd van de 25-jarige student die in het voorjaar werd overvallen door allerlei mooie sensaties en daar in 1888 een verhaal bij verzong. En dan gaat het niet alleen om het taalgebruik. ‘Ik heb iets willen maken van niets dan schittering en zonschijn’, schreef Gorter aan Willem Kloos. Dautzenberg, een mijnheer van middelbare leeftijd, heeft iets willen maken met een Doel – hij begaf zich zelfs in de natuur met een Doel. Een wandeltocht uitzetten, de mensheid iets leren en haar iets laten ervaren. Hij wekt de indruk, terecht of niet, dat hij met een notitieboekje als een ijverige boekhouder alles noteerde wat hij op zijn wandelpad tegenkwam. ‘Gods doel is de doelloosheid’, schreef een wandelaar wiens mentaliteit misschien wat minder ver van die van de jonge Gorter afstaat. Dautzenbergs doel is maatschappijkritiek en iets verhevens dat in de buurt moet komen van een unio mystica. Op de achterkant van *Aslast* staat het ondubbelzinnig: ‘en misschien verlossing’. *Aslast* eindigt met citaten van Hadewych; Hoogcruts, het eindpunt van de meiwandeling, was een befaamd klooster.

Het verschil tussen Gorter en Dautzenberg berust daarmee op iets wat diep gaat – dieper dan een poëtica, dieper dan een verschil in leeftijd, dieper dan een afstand van meer dan een eeuw. Het is een cultureel verschil: het verschil tussen een archetypische protestant en een archetypische zoon van de Moederkerk. Gorter, de zoon van een vrijzinnig predikant, gaat uit van de ervaring en bedenkt daar in *Mei* zijn eigen theologie bij. Wanneer hij oog krijgt voor het leed in de wereld ontwikkelt hij een opvatting over de Waarheid en het Aards Paradijs en blijft hij die opvatting trouw – communistische kerkscheuring na communistische kerkscheuring. Tot hij met een klein groepje geestverwanten overblijft – zoals het een protestant betaamt. Dautzenberg heeft weinig moeite met overgeleverde formuleringen, bouwt zeventig bladzijden lang zijn formuleringen op dezelfde manier op, is gericht op een gemeenschap die hetzelfde zou moeten zien en hetzelfde zou moeten horen, is zich zeer bewust van het incanterende effect van de herhaling en streeft uiteindelijk naar verlossing. Zijn maatschappelijke interventies – solidariteit met nierpatiënten, pedoseksuelen, een frauderende wetenschapper – nemen de vorm aan van een merkwaardige mengeling van caritas en zelfkastijding. Het geldt zelfs voor *Een wandeling in Mei* met zijn hoge doel en zijn boekhoudkundige opzet. *Een wandeling in Mei* lijkt een ode aan een jeugdwerk van Gorter,

maar de echte verwantschap is die met iemand als de late Reve. Buigend voor het mysterie is Dautzenberg op dit moment de meest katholieke schrijver van alle Lage Landen.

A.H.J Dautzenberg, *Een wandeling in Mei*, Amsterdam etc. 2021. Citaten p. 23 (fietsers), p. 31 (dom), p. 33 (watergracht), p. 56 (gesproei), p. 29 (volle zang), p. 43 (pauw), p. 32 (katholieke bosdiertjes), p. 46 (Groene weiden), p. 78 (ezel).

Herman Gorter, *Mei; een gedicht*, ed. Endt en Kemperink, Amsterdam 2002.

Citaten p. 92 (wielrijders), p. 57 (dom), p. 65 (gesproei).

Enno Endt, *Herman Gorter Documentatie 1864-1897*, 2e zeer vermeerderde dr., Amsterdam 1986, p. 174 (brief aan Kloos).

## 19. Gerrit Komrij

In *Intimiteiten*, een prozaboekje van nog geen 100 bladzijden dat in 1993 verscheen, is op pagina 72 en 73 de volgende passage te vinden:

Wie zijn taal verliest verliest alles.

Hij raakt niet alleen zijn strottehoofd kwijt, maar dat hele merkwaardige iets dat we identiteit noemen.

De moeder-adem die het denken vleugels geeft. De natuurlijke bedding van dwang en regels uit vervlogen kinderjaren, waardoor het stroomt zoals het bloed stroomt. De reidans van taalassociaties die daarna door een lichtval, een glinsterende straatsteen, een lied wordt opgeroepen – voor de rest van je leven.

Daarom ben ik me, buiten Nederland, pas volop Nederlander gaan voelen.

Niet vanwege het Wilhelmus, de tulpen, Smit-Tak, het voetbal of de kaas, maar vanwege de taalcadans, de woordenschat, de grammatica, de helderheid van uitdrukking en Gorter.

‘Gorter’ is het laatste woord in de iets meer dan twee pagina’s van ‘Waarom voel ik me Nederlander?’ In de rest van het hoofdstukje komt hij niet voor, en in de rest van het boek ook niet. In de beroemde bloemlezing krijgt Gorter het maximum van tien gedichten, evenals Achterberg, Bloem, Gezelle, Lucebert en andere grootheden. De keuze is weinig spectaculair: een lang fragment uit *Mei*, acht sensitivistische gedichten, één socialistisch gedicht. In de honderden prozastukken over poëzie die in de *NRC* verschenen en later werden gebundeld, bespreekt Komrij precies één gedicht van Gorter – een erkend klassiek gedicht: ‘De bomen waren stil’. Het is een mooie bespreking: ‘Je ziet het en je hoort het en je voelt het’. Heel wonderlijk is deze poëzie: ‘zo fris tot vandaag de dag, zo transparant en lichtgevend ondanks meer dan een eeuw van nacht en nevel’. En dan het slot:

Ik liep het aan te zien  
bang en tevreden,  
mijn voeten als goede lien  
liepen beneden.

Het zijn regels die de ervaring oproepen van een ‘ultieme vervreemding’, van een hallucinatie: ‘Ziehier de wereld, gezien na gebruik van een beetje speed’.

*Gorter on dope* is op een bepaalde manier nog wel voor te stellen, al had hij voor zijn extasen genoeg aan de natuurlijke wereld en zijn maatschappelijke visioenen. Maar verder zijn de verschillen groot: een domineeszoon uit de negentiende-eeuwse vrijzinnige elite versus een arbeidersjongen uit Winterswijk, eenduidig en eenkennig idealisme versus spot en ironie, grote prosodische vrijheid versus een dwingend patroon van negen, twaalf of veertien regels. Wat beide heren gemeen hebben, is een enorme werkdrijf: Gorters *Verzameld werk* telt acht delen, zonder alle brochures en politieke theorie; als propagandist trok hij onvermoeibaar het land door. De Wikipediapagina van Komrij somt 99 titels op, van dunne en dikke boeken, bibliothele uitgaven niet meegerekend. Eén titel ontbreekt en dat is die van een boekje uit 1993: *Intimiteiten*.

Komrij en intimiteiten: het is een onverwachte combinatie. ‘Moeder-adem’, een natuurlijke bedding, de glinstering van straatstenen: het zijn beelden en begrippen die haaks lijken te staan op de poetica van kunstmatigheid die Komrij vanaf het begin van zijn carrière heeft verkondigd. ‘Alles onecht’ is de titel van de keuze uit zijn eerste negen bundels die in 1984 verscheen. Programmatische uitspraken uit die jaren doen in helemaal niets aan Herman Gorter denken:

De poëzie is een hoer. Ze wil dansen. De poëzie lijdt wanneer ze in handen valt van een rechtlijnige moralist, een wereldverbeteraar of een politiek ‘sujet’.

Wereldverbeteraars die zich van gedichten bedienen: ’t is of heilsagentes ’t evangelie prediken door met condooms de straat op

te gaan. Poëzie gedijt 't best in de handen derzulken die ook niet deugen.

Een wereld die deugde was, na *Mei* en het sensitivisme, Gorters grote levensdoel.

Iets dichter in de buurt van de sensitivistische Gorter komen uitspraken uit een interview:

Je hoort – een kort moment – het zingen van een stervende zwaan of de ordinaire wind waarmee een ballon leegloopt; je vergaapt je éven aan het opflakkeren van een vlam; er trekt een gloed van Bengaals vuur over je gezicht, je innerlijke gezicht; of je hoort de snerpende kreet van een gillende keukenmeid, het reutelen van een zevenklapper; en dan is het voorbij. Dan is het ‘rond’ – vanuit het niets naar het niets.

*Mei* is een lang verhaal over een kort moment en de *Verzen* van 1890 beschrijven alleen maar korte momenten. Stervende zwanen, leeglopende ballonnen, Bengaals vuur: het valt bij Gorter allemaal voor te stellen. Maar wind zou bij Gorter nooit ordinair zijn en vuurwerk zou niet snerpen of reutelen. In de transparante en lichtgevende wereld die Gorters poëzie is, zijn de verschijnselen zelf transparant en lichtgevend en dat lijken ze voor Komrij te blijven – ‘ondanks meer dan een eeuw van nacht en nevel’.

Met die eeuw doet de tijd zijn intrede: tijdsverloop. ‘Nacht en nevel’ verwijst naar het donkerste fascisme; het artikel over ‘De bomen waren stil’ is gebundeld in 1998 en toen was het fascisme geen eeuw oud. Het gedicht zelf was meer dan een eeuw oud. Komrij wekt de suggestie dat in die eeuw iets verloren is gegaan – onherstelbaar verloren is gegaan. *De Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuw in duizend en enige gedichten* was vooral zo opzienbarend door de grote aandacht voor de negentiende eeuw, voor poëzie die vanaf de Tachtigers als retorisch was opgevat. Ook een dichter als Ten Kate kreeg het maximumaantal van tien gedichten. Meer dan een eeuw geleden was de tijd van vóór nacht en nevel: de tijd van mens en ziel verheugende kunstmatigheid, van poëzie vol effecten, van

architectuur vol effecten, van eindeloze variatie. Het boze oog van het alles gelijkschakelende modernisme had nog niet toegeslagen. Het was een wereld waarin alles vol en veel was en voor Komrij is juist dat verbonden met de illusie van gaafheid. Een cruciale passage in *Intimiteiten* is deze:

De ideale vitrine is de vitrine waarin de dingen door hun volheid en veelheid zo'n leegte hebben geschapen dat er de gaafheid van een verloren wereld uit oprijst.

Na het succes van de negentiende en twintigste eeuw in meer dan duizend gedichten kwam de zeventiende en achttiende eeuw en daarna de twaalfde tot en met zestiende. Meer dan drieduizend bladzijden poëzie in de vitrine van drie bloemlezingen – een gave, complete wereld die is verdwenen. Wat voor Komrij door het verdwijnen zichtbaar werd, is voor Gorter een stralend toekomstvisioen.

Maar er is ook het heden, onder meer het heden van 1890. Met voeten als goede lien liep daarin een jonge dichter rond. Geen dichter die uit was op traditionele effecten, eerder het tegendeel van een dichter als Ten Kate. Niet op een pittoreske manier ouderwets, ook niet voor Komrij: 'zo fris tot vandaag de dag'. Wat die dichter onder woorden brengt is de ultieme vervreemding, maar ook zoiets als ultieme verbondenheid: van taal, moederadem, vervlogen kinderjaren, een natuurlijke bedding – 'dat hele merkwaardige iets dat we identiteit noemen'. Omringd door zacht Portugees gelispel herinnert een vrijwillige balling zich eigenschappen van het Nederlands en de dichter bij wie die eigenschappen zich het helderst manifesteerden – na gebruik van een beetje speed misschien wel.

Gerrit Komrij, *Intimiteiten*, Amsterdam 1993, p. 72-73, p. 44.

Gerrit Komrij, 'De bomen waren stil...'. In: *In liefde bloeyende (...)*, Amsterdam 1998, p. 218-221.

Gerrit Komrij, *Alles onecht; keuze uit de gedichten*, Amsterdam 1984, p. 202 ('De poëzie is een hoer', zelfcitaat uit *Heremijntijd* 1978), p. 205 ('Je hoort – een kort moment', interview 1980).

## 20. Hans Faverey

In *Het ontbrokene*, Favereys laatste, nog geen dertig gedichten tellende bundel die in 1990 verscheen, is dit gedicht te vinden:

Gorter aan zee

Alsof hij daar staat, daar  
waar het strand het smalst is,  
aan de voet van zijn duin  
een misschien al enigszins  
tanige, eigenzinnige man: zoals  
iemand die uitkijkt over zee,  
maar die alleen is met zichzelf.

Lang voor Croesus over de Halys trok,  
bespiedde hem echter, op haar buik  
in het helmgras, half opgericht,  
Alkinoös' tintelende dochter, en kan  
het niet geloven wat zij ziet. Toch

traint hij, nu hij zelf zich daar voor  
uittrok, alleen op zijn serve. Telkens  
gooit hij een bal in de lucht en slaat  
hem uit alle macht terug naar zee.  
Sommige ballen halen het nog net  
en vallen ook echt in zee; andere  
redden het niet, komen terecht

op het strand; mochten zijn verscholen  
in schuim. Juist op de leegste middag  
van zijn leven keert een getaande man,  
die opnieuw te vroeg zal sterven, terug  
naar zijn branding; hij bukt zich,  
verzamelt zo veel als hij kan van die  
natgrijzige ballen, bergt ze op

in dat zeegroen net. Dan loopt hij terug,  
raapt zijn racket op en begint aan de klim,  
met diezelfde loodzware zak vol stenen,  
op tegen gretigst geduinte. Arrianus  
is het, die beschrijft hoe Epictetus

leert over het weinige  
daarover met ere men beschikt. Niettemin,  
telkens zodra er nog iemand is die Scheria  
niet is vergeten, en die sommige verzen blijft  
herlezen van deze onbuigzame man, wordt juist  
dit vergeefse, aan het helder strand der zee  
bevochten, door geen poëzie meer uitgewist.

*Het ontbrokene* was Favereys achtste bundel. ‘Gorter aan zee’ laat een tendens zien die vanaf de vijfde bundel, *Zijden kettingen* uit 1983, steeds duidelijker werd: de afzonderlijke versregels en de gedichten als geheel dijen uit. Soms vullen de gedichten zelfs bijna een hele pagina. Dat verschilt nogal van de eerdere bundels waarin regels vaak niet meer dan drie of vier woorden telden en strofen niet meer dan drie of vier regels. ‘Gorter aan zee’ lijkt van die ontwikkeling het culminatiepunt: 241 woorden die verdeeld zijn over negen volzinnen en zich in een vloeiende stroom laten lezen. Haperen doet de lezer misschien bij het merkwaardige ‘daarover’ en bij verwijzingen die niet meteen zijn thuis te brengen: wie was Croesus ook alweer en waarom trok hij over de Halys? Maar elliptische zinnnetjes ontbreken en het gedicht kent een beschaafd aantal witregels. Het is het langste gedicht in Favereys oeuvre, het enige dat meer dan één pagina vergt om te worden afgedrukt.

*Het ontbrokene* verscheen vlak voor Favereys dood. Volgens criticus Rein Bloem, die Faverey goed kende, is ‘Gorter aan zee’ nog vóór de ‘jobstijding’ geschreven, voordat hij te horen kreeg dat hij ongeneeslijk ziek was. De cyclus die op ‘Gorter aan zee’ volgt, ‘Een gieter’, is van acuut doodsbesef doortrokken; het zou betekenen dat dit atypische, lange gedicht het laatste was dat voor Favereys ziekte tot stand kwam. Een mogelijke formele ontwikkeling in de poëzie werd wellicht afgebroken. De tien gedichten van ‘Een gieter’ wijken wat de strofeopbouw betreft niet af van eerdere bundels.

Wie is Gorter in de eerste strofe? De historische Gorter? Het lijkt er wel op: foto’s laten een tanige, ascetische man zien en eigenzinnig was hij als mens en dichter zeker. Maar staat hij echt aan zee? Het eerste woord van het gedicht is ‘alsof’. Staat daar iemand die op hem lijkt? Vreemd is ook ‘misschien’ in de vierde regel. Iemand die misschien al enigszins tanig is... ‘Tanigheid’ is geen vage eigenschap: je bent het wel of niet. Is de man die daar staat niet goed zichtbaar?

In de tweede strofe wordt ‘Gorter’ van zijn Hollandse negentiende-eeuwsheid ontdaan. Wie Croesus was en waarom hij de Halys overtrok, hoe het zat met Alkinoös' dochter: het valt allemaal uit te zoeken en er vallen geleerde artikelen over te schrijven. Maar Faverey was geen constructeur van een historische kruiswoordpuzzel, hij schreef een gedicht – een gedicht over een man die dacht dat hij alleen was met zichzelf. Dat blijkt in meer dan één opzicht niet zo te zijn: de unieke, historische ‘Gorter’ had al heel lang geleden een voorganger – een man die werd bespied door een tintelend meisje. Het eenmalige erotisch moment krijgt iets boventijdelijks en exemplarisch. Tijd bestaat in alle hevigheid wel en niet – voor het spiedende meisje en voor de lezer die als een voyeur de hele scène mag aanschouwen.

Eenmalige, zich repeterende momenten vullen ook de derde strofe, vol activiteit van de tennissende Gorter. In de vierde strofe blijkt de tanige man inmiddels getaand te zijn: er heeft zich de nodige tijd voltrokken. ‘Opnieuw te vroeg sterven’ – is dat een formulering voor zoiets als eeuwige vergeefsheid, de eeuwige vergeefsheid van het menselijk streven? Ze wordt telkens weer ervaren op wat telkens weer de leegste middag lijkt te zijn.

Misschien is dat wel het weinige waarmee ‘men’ eer inlegt: streven tegen beter weten in. Iemand die dat deed, was Gorter; naar hem en zijn poëzie verschuift het perspectief in de slotregels. Het is poëzie die herlezen blijft worden: ook hier de continuïteit van zich repeterende momenten – net als bij de ballen die steeds opnieuw worden opgegooid en het duin dat steeds weer opnieuw wordt beklommen. Paradoxaal lijkt het slot: het vergeefse in sommige verzen wordt door geen poëzie meer uitgewist. Door poëzie van anderen? Door andere poëzie van Gorter zelf? In ‘sommige verzen’ is het hem blijkbaar gelukt om het zich repeterende vergeefse onder woorden te brengen. Die verzen zelf zijn niet meer nodig – zo zichtbaar is het geworden. Als de ladder die je wegrapt wanneer het hoge doel is bereikt.

Die laatste vergelijking plaatst Faverey en zijn gedicht in de traditie van de mystiek, met haar hoge doelstelling. Het is een traditie waarmee Faverey nogal eens in verband is gebracht – met heel uiteenlopende varianten daarvan. Presocratische filosofen, zenboeddhisten, een middeleeuwse mysticus als Meister Eckhart: in beelden en door middel van paradoxen probeerden ze een besef onder woorden te brengen. Favereys eigen variant is de esthetische. In niets wordt de leegte van de wereld zo zeer zichtbaar als in schoonheid: de schoonheid van muziek die uit niet meer dan formele patronen bestaat, van een tuin – ‘een kortstondige huif over het zijnde’ in ‘Een gieter’–, van een schuw vogeltje als de ijsvogel, van het ‘zo mooie hoofd’ van de geliefde Rozenmond. ‘Vier gedichten en Rozenmond’ is de laatste afdeling in *Het ontbrokene*. Op het gedicht waarin ze in bad zit en haar naam valt, volgt een gedicht waarin alles kort en klein geslagen wordt in wat een ‘veilig huis’ leek te zijn; het is het laatste gedicht van de afdeling met daarna een blanco pagina. Dan het bekende, laatste, titelloze gedicht waarin een ‘ik’ probeert nog iets uit te spreken voordat hij met stomheid wordt geslagen.

Halverwege de bundel staat een getaande man aan zee met een voorraad tennisballen. De Gorter die Faverey oproept, is niet de jonge dichter van *Mei* en ook niet de Gorter van de sensitivistische *Verzen* uit 1890. Toen *Verzen* verscheen was Gorter vijfentwintig. De *Verzen* beschrijven, suggereren, evoceren een heel scala aan intense, extatische, soms de hele persoonlijkheid ontwortelende unieke ervaringen – niet de ervaringen van

een man die na zijn misslagen natgrijzige ballen opraapt uit het schuim en ze weer opslaat. Favereys Gorter is de Gorter die Jacob Groot tien jaar eerder onder de aandacht had gebracht met zijn boek *Nieuwe muziek* en met zijn heruitgave van *Liedjes*, al zal Faverey de *Liedjes* veel langer hebben gekend. Drie delen *Liedjes; aan de geest der muziek der nieuwe menschheid*, die Gorter in 1919 en in 1924 in een kleine oplage had laten drukken en waarin hij niet alleen probeerde die geest te laten klinken, maar volledig in die geest te *zijn*. In vaak zeer korte gedichten: midden op de pagina staan soms nog geen tien woorden. Op pagina 72 van het eerste deel bijvoorbeeld: ‘Een gouden wereld,/ Waarin mijn geest parelt.’; op de tegenoverliggende pagina: ‘Ik heb mij gedompeld/ Nu diep in Uw gouden leest,/ En als een parel straalt nu / In Uw gouden Geest mijn geest’. Enkele pagina’s verder: ‘Zooals een meer,/ Waarin een ster/ Zou schitteren/ Ver en teer.’; op de volgende pagina: ‘Zooals een ster/ Zijn glans,/ In een meer/ Haar dans.’ Vaak zijn het gedichten met minieme variaties waarin ook het visuele belangrijk is: soms staan gedichten gecentreerd op de pagina, even later niet; soms creëren inspringingen een visueel patroon, in andere gedichten begint elke regel bij de kantlijn. Ook het toe- of afnemend aantal regels in opeenvolgende gedichten schept een visuele orde. Het zou een taaie klus zijn om alle typografische variaties in de drie delen van de *Liedjes* te beschrijven en niet meer opleveren dan wat elke lezer op elke pagina in een oogopslag ziet.

‘Geluk, Vrouw, Menschheid’: op pagina 59 van de *Liedjes* stelt Gorter ze aan elkaar gelijk. Op pagina 65: ‘Heerlijk lichaam,/ Oneindige ziel/ Om mij heen./ Volkomenheid.’ Het is het hele gedicht. Even later, op pagina 69: ‘Stralende licht/ Haar oogen.’ Ook een heel gedicht. Op pagina 70: ‘Opgaan in haar hooge/ Geluk.../ Muziek/ Zonder naam. –’ De ervaring van het hoge geluk is een ervaring waarvoor woorden niet nodig zijn: het is een ervaring van licht en muziek. Muziek bestaat bij de gratie van tijdsverloop en herhalingsfiguren; de ervaring van licht is een ervaring in een ondeelbaar moment. Taal veronderstelt tijdverloop en wanneer die taal poëzie wordt, gebeurt dat ook bij de gratie van herhalingen – net als in de muziek. Herhalingen zijn in de *Liedjes* volop te vinden. Tegelijkertijd zijn de pagina’s waarop ze worden afgedrukt vaak voor 95 procent blanco: wat we lezen zijn soms niet meer dan geïsoleerde flarden van versregels. Het kortste

gedicht in het eerste deel bestaat uit drie woorden: flarden van een denkbeeldig gedicht, omgeven door wit. Het licht in de *Liedjes* is niet metaforisch, maar een concrete zintuiglijke ervaring.

Deze Gorter is de Gorter die Faverey het meest heeft beïnvloed. Vermoed ik. De karakterisering van *Liedjes* past vrijwel naadloos op Favereys eerste twee bundels; 95 procent moet misschien 80 procent zijn. Vanaf *Chrysanten, roeiers*, de derde bundel uit 1978, worden de versregels en gedichten langer; volwaardige volzinnen strekken zich soms uit over meerdere strofen. In 1990 komt het eindpunt van de ontwikkeling – met een gedicht dat in sommige opzichten nauwelijks meer aan de vroegere Faverey doet denken. ‘Gorter aan zee’ gaat in de richting van een psychologisch portret. Het beschrijft het telkens weer opnieuw opslaan van tennisballen: het is geen taal die in taal die handeling *wordt*. Alleen de laatste regels lijken iets paradoxaals te hebben, maar kunnen gelezen worden als een klein credo.

Wie is Favereys Gorter? De Gorter die hier met enige afstandelijkheid wordt beschreven, is een Gorter van wie misschien ook enige afstand is genomen. Wat blijft, is de paradijsillusie van Scheria: het eiland van Nausikaä en Odysseus’ laatste oponthoud voor zijn thuiskomst. Net als enkele regels van Gorter zal het steeds weer opnieuw opduiken in de herinnering. Wat Gorter deed, met loodzware stenen een duin beklimmen en tennisballen de zee in slaan: het behoort, met een verwijzing naar de Stoa, tot ‘het weinige, daarover met ere men beschikt’. ’s Mensen waardigheid schuilt in het nastreven van het vergeefse. En helemaal vergeefs is het niet. Vóór de *Liedjes* was Gorter de dichter van een omvangrijk oeuvre met omvangrijke epen die een beeld moesten geven van mens en wereld in een stralende toekomst. Faverey reduceert het lezerspubliek tot ‘iemand’ en het oeuvre tot ‘sommige gedichten’. Die zullen, licht pleonastisch als de werkelijkheid zelf, herlezen blijven worden en tellen niet meer dan enkele regels.

Hans Faverey, *Het ontbrokene*, Amsterdam 1990, p. 21-22.

Herman Gorter, *Liedjes; aan de geest der muziek der nieuwe mensheid*, 3 dln. Bussum 1930. Privédruk 1919-1924. Alle citaten uit dl. 1. Herdruk Amsterdam 1981; de geciteerde gedichten daarin op p. 80-87.

Jacob Groot, *Nieuwe Muziek; Een Herman Gorter Boek*, Amsterdam 1980.

Rein Bloem, 'De schaamteloze steen', in: Hans Groenewegen (red.), *... die zo rijk zijn aan zichzelf...; over Hans Faverey*, z.pl., p. 90-116. Over 'alsof' p. 92-94, 'jobstijding' p. 113. Daarin ook: G.J. Dorleijn, "...maar van niets het meest"; muziek en poëzie bij Faverey', p. 150-180; C.O. Jellema, 'Doorwoelde stilte', p. 259-276 (Eckhart).

Robert Anker, 'Zenopraat', in: Hans Groenewegen (red.), *Door geen poëzie meer uitgewist; dichters over hun gedicht van Faverey*, p. 7-9. Daarin ook: Huub Beurskens, 'Goden bestaan immers niet', p. 15-17 (middeleeuwen); Lucas Hüsgen, 'Ja als formule, nee als plek', p. 29-31 (zen); Henk van der Waal, 'Zo mens te moeten zijn', p. 61-63 (presocratici).

Peter van Lier, *Geachte afwezig; het verweer van de poëzie*, Gent 2017 (p. 30-49 over Faverey en het zenboeddhisme).

## Bijlage 1

### Dichters chronologisch

Willem Kloos	1859-1938
Herman Gorter	1864-1927
Albert Verwey	1865-1937
Henriëtte Roland Holst	1869-1952
Adriaan Roland Holst	1888-1976
Hendrik Marsman	1899-1940
J. van Tooren	1900-1991
Ida Gerhardt	1905-1997
Gerard Reve	1923-2006
Lucebert	1924-1994
Hans Faverey	1933-1990
Gerrit Komrij	1944-2012
Kees 't Hart	1944
Robert Anker	1946-2017
Lloyd Haft	1946
Jacob Groot	1947
Jan Kuijper	1947
Nachoem Wijnberg	1961
Erik Bindervoet	1962
A.H.J. Dautzenberg	1967
Ramsey Nasr	1974
Mieke van Zonneveld	1989

## Bijlage 2

Herman Gorter: bundels en enkele levensfeiten

- 1864 geboren in Wormerveer als zoon van een vrijzinnig predikant (overl. 1871)
- 1883-1889 studie klassieke talen, promotie
- 1889 *Mei; een gedicht*
- 1890 huwelijk met Wies Cnoop Koopmans  
*Verzen*
- 1892-1895 vertaling van Spinoza's *Ethica*
- 1897 *De school der poëzie* (= 1890 + 'kenteringssonnnetten' + Spinozistische gedichten)  
lidmaatschap SDAP, daarna ideoloog diverse afsplitsingen
- 1903 *Verzen* ("De arbeidersklasse danst een groote reidans")
- 1905 *De school der poëzie* I-III (= 1890, 1897, 1903 herzien en uitgebreid)
- 1906 *Een klein heldendicht*
- 1908 *Het historisch materialisme; voor arbeiders verklaard*  
(brochure)
- 1912 *Pan; een gedicht*
- 1916 *Verzen*, 2 dln. (zelfkeur)  
*Pan; een gedicht* (zeer vermeerderde druk)
- 1916 overlijden Wies Gorter
- 1927 op doorreis overleden in Brussels hotel
- 1928 *Verzen*, 2 dln. (eerder ongepubliceerd, 1909-1912)  
*In memoriam; bij den dood eener communiste*
- 1930 *Liedjes; aan de geest der muziek der nieuwe menschheid*, 3 dln.
- 1931 *De arbeidersraad*
- 1934 *Sonnetten*
- 1935 *De groote dichters; nagelaten studiën over de wereldliteratuur en haar maatschappelijke grondslagen*
- 2014 *Geheime geliefden; brieven aan Ada Prins en Jenne Clinge Doorenbos*

