

Toch geef ik de voorkeur aan de andere novelle, „Een schrijver die geen schrijver is” (het verhaal eindigt met de woorden „Ik ben geen schrijver, die een schrijver is”). In zekere zin moet dit verhaal in dezelfde traditie worden geplaatst als Hostes vorige werk, *Een schoon bestaan* (1989), dat ook geen echte roman genoemd kan worden, eerder een caleidoscoop is van autobiografisch geïnspireerde herinneringen en associaties. Ook in „Een schrijver die geen schrijver is” speelt het eigen leven een grote rol, maar nu gezien vanuit de invalshoek van het ontluikende schrijverschap. De titel - en zo ook de slotwoorden - is dan ook bijzonder veelzeggend, want Hoste blijft zich ook hier afzetten tegen de nomenclatuur van „de” schrijver, tegen de conventies en de daarmee gepaard gaande literaire verplichtingen, omdat zijn schrijven een manier van leven en denken, van voelen en ervaren is.

Ook in dit laatste boek voelen we duidelijk wat ik zou willen noemen de „weerstand” van Pol Hoste: de weigering om zich gemakkelijk gewonnen en te kennen te geven, maar tegelijk de volharding en het uithoudingsvermogen waardoor zijn schrijverschap wordt tot wat het is: een belangrijk monument in onze letteren: sober, zonder franjes, maar getuigend van een gevoelige spanning die men niet iedere dag aantreft.

Paul van Aken

POL HOSTE, *Ontroeringen van een forens*, Prometheus, Amsterdam, 1993, 183 p.

Eeuwig, dagelijks Over „Tweede gedichten” van Jacques Hamelink

Tweede gedichten van Jacques Hamelink, de opvolger van *Eerste gedichten* die een keuze bevatte uit zijn poëzie van 1964 tot en met 1975, beslaat de periode van 1977 tot en met 1984 en behelst, op één gedicht na, Hamelinks „volledige poëzie in definitieve gedaante” uit die periode. Het boek eindigt met het prachtige, geraffineerde *Uffizi*:

*In het Uffizi temidden van starre toeristen
deed je voor jezelf, losjes en ingekeerd,
de houdingen na van de beelden, de welsprekend
versteende vingerzettingen, polsbewegingen,
een voetstand, halsdraaiing, arm even gebogen.
De verheven koorts die een godin met dode ogen*

*onder de bevroren marmeren leden behield
kreeg warmte, verlost zich, kwam onder je
[handreiking
bij kennis. Door een onhoorbare wind van mu-
[ziek bespeeld
stond je stil, zinnebeeldig bewogen.
Het viel me op hoe invoelbaar de harde
gesloten gebaren van de marmerwezens voor je
[werden,
alsof zij als je wou tot leven zouden terugkeren
of jij op hun wenk tot hun wereld toetreden. Maar
[nee.
Van weerskanten geen afstand, geen plichtple-
[gingen.
Hommage die op jaloezie leek. Zij gaven je de
[idee
van hun ongedwongen beweging zoals jij,
ernstig spelend, naar zij het bedoeld moesten
[hebben,
hun stijfte je lichaam leende.*

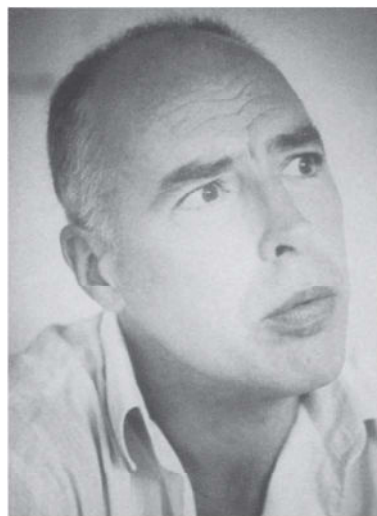
Het quasi-achteloze parlando verbergt bijna dat het gedicht het eeuwige en het dagelijkse, het tijdloze naast het tijdelijke, de stilstand tegenover beweging, het dode versus het levende, steen naast vlees omspant en het zich, net als de je, in het grensgebied ertussen beweegt. Type-rend voor de poëzie in de bundel zijn de woorden *kreeg warmte, verlost zich*, want Hamelinks uitspraak „Het is kinderlijk maar ik kijk na lezing altijd naar het eerste en het allerlaatste woord van een poëzieboek om te zien ‘of het klopt’” (*In een lege kamer een garendraadje*, p. 93) getrouw, loont het de moeite nu even naar het eerste gedicht uit de bundel te kijken: Onder de titel *Kleine menhir* leest men daar: Steenhouwers. Vergeet me, / verguis me, bekras me. / Maaiers. Ga een heg verder, / vergis je niet in het veld. // Tand van tijd enkel zal de steen / die ik ben vergruizen. / Hij staat recht, / op zich. // Op eerste gezicht zal de overeenkomst in tijdloze thematiek duidelijk zijn, opvallend is hier echter de gelijkschakeling van *ik* met *steen*, die hem weliswaar tijdloos, maar meteen ook onbenaderbaar maakt. Het verband tussen een citaat als „Maar dit was menselijk / en meer dan menselijk, hierin / bestaat de wereld.” (p. 95) en *Kleine menhir* is aanmerkelijk moeilijker voorstelbaar dan met *Uffizi*.

Eerste gedichten herlezend valt op dat het taalgebruik, alhoewel vaak terugzoekend naar (autobiografische) gronden, weerbarstig, weinig toeschietelijk, mythisch is, in pogingen de

tijd, de wereld vast te zetten in harde, gekristalliseerde taalstelsels.

Ik wil hiermee beslist niet suggereren dat Hamelinks poëzie níet consistent zou zijn, integendeel. Eerder doet hij denken aan een dichter als Gorter die in zijn besef dat hij maar niet kon zeggen „hoezeer ik verlangen lei” alle registers probeerde. Hamelink doelde wellicht daarop toen hij schreef: „je zoveelste spraakgestalte”. Het register dat in *Tweede gedichten* de boventoon voert, zit dicht bij de menselijke stem. Op bladzijde 255 maakt Hamelink onomwonden duidelijk waar de poëzie zijn oorsprong vindt: „en er is, de hele Divina Commedia ten spijt, / geen ander leven dan dit, vaak drabbig, / meestal wansmakelijk en altijd hartgrondig, / waarop ze (= de poëzie, R.E.) is aangewezen”.

De wisselwerking tussen het dagelijkse en de poëzie heeft in de loop der tijd een grotere plaats in Hamelinks werk gekregen, het betekent absoluut niet dat de dichter daarmee veel meer vertrouwen heeft gekregen in de communicatie met... tja met wie eigenlijk? Naast op ouder werk geënte pogingen het waardevolle, desnoods stamelend, te verduurzamen in één / zelfzingend, hecht en megalithisch gedicht” (p. 37) (een megaliet = een reuzesteen) bevat de bundel opvallend veel gedichten die expliciet uit lijken op communicatie. Hamelink is een „je-dichter” en die je mag dan niet altijd volledig samenvallen met „de lezer” en soms staan voor een geliefde (zoals in *Ceremoniële en particuliere madrigalen*, 1982), voor de gestorven moeder (zoals in *Responsoria*, 1980), of de dichter zelf; feit is dat de gedichten zich, evenals bijvoorbeeld de je uit Uffizi, tussen de wereld van de dichter en die van de lezer ophouden. Het lijkt er op dat Hamelink telkens weer, eventueel met behulp van steeds andere registers, probeert de grenzen tussen die twee werelden te slechten. Dat verbindt hem opnieuw met Gorter, maar hun geringe fiducia in de onderneming hebben ze óók met elkaar gemeen. Hamelink spreekt zijn beperkte vertrouwen in de taal van de poëzie verschillende keren uit: „En ook het woord heeft zo weinig vermogen” (p. 77); „En dat de kans / gehoord te worden gering was” (p. 94); „Waarschijnlijk lees je me nooit” en op dezelfde bladzijde om de hunkring naar contact nog maar eens te onderstrepen: „Maar bij jou kom ik boven” (p. 102). Zelfs spreekt hij in een gedicht met de veelzeg-



Jacques Hamelink (°1939) - Foto Jaco Klammer.

gende titel *Poste Restante* van „dit, mijn treuzelende rode draad, / een leeg begrip” (p. 143), om een paar bladzijden verder een gedicht te eindigen met de dubbelzinnige regel: „En hier alleen ben ik overtuigend.” (p. 147) *Hier*, - is dat de plek waar lezer en dichter elkaar ontmoeten? En niet alleen lezer en dichter. Door de hoofden van de lezer heen, of misschien is beter: met behulp van het hoofd van de lezer poogt hij zo nu en dan het onmogelijke. De grens die nooit te slechten valt is die tussen (alweer: men leze Uffizi) leven en dood en in dat grensgebied zoekt Hamelink in *Responsoria* via de gedichten de wereld van zijn overleden moeder terug. Waar de ik „met mijn mond vol tanden” staat, moet de taal het, net als in Gorters *Liedjes* van een grote rechtstreeksheid hebben. De onoverkomelijke barrière van de tijd vraagt nog wel om neologismen, maar ze zijn direct verstaanbaar: „trekt je terug / in brillenvuur, breipatroongeprevel” (p. 129). Zo dichtbij.

Betekent dit nu dat Hamelink in deze bundel platte, eenduidige poëzie verstrekt? Nee, dit alles betekent dat *Tweede gedichten* een andere toonzetting kent dan *Eerste gedichten*: minder mythologisch, minder mythisch, minder strevend naar het ene megalithische gedicht, maar dicht bij het dagelijkse leven. Dat die poëzie beslist niet enkelvoudig hoeft te zijn, heeft te maken met de alles behalve steenachtige beweeglijkheid van de dichter: „bewegen:

dat is de keus, / die de opperste kans / en een gok is -" (p. 253). Hamelink grijpt de kans, telkens weer en maakt zijn eigen woorden in deze bundel wat mij betreft méér dan waar: „Poëzie / is slechts een denkbeeldige deuropening, / maar waardoor je concreet gaan moet" (p. 71). Om uit te komen in het volle leven, waar die poëzie trouwens uit voortkomt.

Ron Elshout

JACQUES HAMELINK, *Tweede gedichten*, Querido, Amsterdam, 1993, 294 p.

Monumentale Nijhoff-editie

In de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 23 oktober 1926 schreef Martinus Nijhoff (1894-1953) geprikkeld n.a.v. de onwetenschappelijke uitgave van J.H. Leopolds tweede bundel *Verzen*: „We verwachten een voorbericht van de onbekende uitgever, een verantwoording van een eerlijk met zijn arbeid voor de dag komende samensteller, van iemand die zich noemt en voor wat hij doet instaat (...). Hij moet zeggen: de handschriften liggen daar en daar ter inzage, - volgens mijn oordeel is dit en dit gedicht onvoltooid, - die en die varianten zijn wellicht te overwegen, enz., of anders moet hij het aan een ander overlaten. Ik mag toch wel enigszins voor een geoefend lezer doorgaan, maar ik verzeker u dat het mij moeite kostte in de opslagplaats van deze verzen-vendu wegwijs te worden" (VW, II, p. 495).

De editoren van de historisch-kritische editie van Nijhoffs poëtische oeuvre hebben die uitspraak van de schrijver ter harte genomen. W.J. van den Akker publiceerde al eerder de boeiende studie *Een dichter schreit niet* over de versexterne poëtica van Nijhoff. G.J. Dorleijn werkte de editietechniek die A.L. Sötemann in 1980 introduceerde in het Nederlandse taalgebied verder uit in een wetenschappelijke Leopoldeditie (1984). Beide onderzoekers slaagden er na jaren intensief speurwerk in de Nijhoff-databank af te ronden. Het „Constantijn Huygens-instituut voor tekstedities en intellectuele geschiedenis" in Den Haag (KNAW) biedt hiermee een inspirerend model voor de nieuwste richting in de filologie. Hopelijk zullen de nog te verschijnen edities in de reeks *Monumenta Literaria Neerlandica* consequent dezelfde principes blijven hanteren.

Voor een historisch-kritische editie zijn twee paradoxale criteria van het hoogste be-

lang: volledigheid én overzichtelijkheid. De editor baseert zich louter op de primaire, geautoriseerde teksten en op secundaire gegevens (brieven, kritisch proza, directe uitspraken over gedichten) om een documentair beeld van een schrijverschap te schetsen. De editoren van de Nijhoff-uitgave opteerden voor een dergelijke „kale" editie die enkel het fundament voor verder literatuur-wetenschappelijk onderzoek wil zijn. In een heldere „Verantwoording" lichten Van den Akker en Dorleijn de structuur en de werkwijze toe. Alle editorische ingrepen, het gebruik van diacritische tekens, de inrichting van het variantenapparaat, de samenstelling van het commentaargedeele en de keuze van de basisteksten - op grond waarvan de leeseditie is geconstitueerd - worden accuraat en met duidelijke voorbeelden uiteengezet. Kortom, deze uitgave is voorbeeldig qua helderheid en bruikbaarheid.

De Nijhoff-editie bestaat uit drie lijvige, prachtig uitgegeven banden: (1) Teksten, (2) Commentaar en (3) Apparaat.

Het tekstgedeelte bevat in chronologische rangorde de vroegste bewaard gebleven versie van alle gedichten die de auteur voltooide en al dan niet publiceerde. Door de bundelcompositie te doorbreken, kon het apparaat progressief worden ingericht, d.w.z. de gebruiker kan tijdens de lectuur duidelijk de evolutie van Nijhoffs schrijverschap volgen. Omdat Nijhoff ook na publicatie nog voortdurend corrigeerde - waardoor de verschillende drukken van zijn dichtbundels heel wat varianten vertonen - namen de editoren van sommige verzen meerdere, opmerkelijk afwijkende versies op. Zo vertoont de tweede druk van *De wandelaar* nogal wat varianten t.o.v. de eerste en de drie volgende drukken. In deze wetenschappelijke uitgave wordt hier voor het eerst de nodige tekstkritische aandacht aan geschonken. Die werkwijze was immers kenschetsend voor Nijhoff, en in veel kritieken en brieven ging hij er dieper op in. Vestdijk omschreef Nijhoffs dichterlijke arbeid ooit als „een onafzienbaar proces in den tijd", m.a.w. als een lange incubatietijd, waarvan het gedrukte vers maar een voorlopig stadium representeert.

Dat Nijhoff het scheppingsproces vooral innerlijk beleefde en vrijwel steeds als eerste handschriftelijke versie het raamwerk van een compleet gedicht neerschreef, blijkt uit het variantenapparaat dat per (chronologisch genum-