

**Nijhoffs Awater
ontward**

Alle Pieron

Ooteboe Unltd
Leeuwarden
2018

INHOUDSOPGAVE

Voorwoord

Inleiding

Een eerste inhoudelijke analyse

1. De aanhef
De papieren dichter
De tekst
2. Doelstelling
3. Drie stellingen
4. Stilte
5. De introductie van Awater
De vertelsituatie
De tekst
6. Portret van Awater
7. Het kantoor
8. Awaters verschijning
9. Begin van de tocht
10. De kapper
11. Het café
12. Het restaurant. Awaters optreden
13. Het beslissende onderhoud
14. Het stationsplein. De heilssoldate
15. Het station. Vertrek

Nadere uitleg

1. 'Ik zoek een reisgenoot'
2. De dichter
3. De vertelinstantie
4. De ik-verteller
5. Awater

De visie

1. Inleiding
2. De grote stad als chronotoop
3. Het uur u
4. De Grote Tijd

Afsluiting

Bibliografie

Voorwoord

Als bij toeval las ik een tijdje geleden een essay van Kees Fens uit Merlyn (1966) over Nijhoffs *Awater*. Het verraste me, ik herkende het gedicht er niet in. Nadat ik het had herlezen, besloot ik een meer analytisch gerichte kritiek te schrijven.

Nadere informatie bracht me -na een eerste opzet- bij het boek van Kroon (1981), waarin een groot aantal artikelen en essays over *Awater* zijn verzameld. Het lezen ervan was een schok,^a veel bijdragen waren vaak in hoge mate vaag en eigenzinnig.^b Pas tegen het einde van het boek komt er een omslag. Zo levert Van Caspel in zijn bijdrage scherpe en doeltreffende kritiek op de gangbare manieren van exegetische en interpretatie.

Dit betekende dat ik me nu volledig met het werk zelf bezig kon houden. Kritiek op de werkwijze van anderen en de conclusies die daar uit worden getrokken, komen alleen terzijde ter sprake.

De aanpak zelf zal velen ergeren: een korte tekst met noten als kern van de analyse. Dit om het overzicht te bewaren en de leesbaarheid te vergroten.

^a Je krijgt bij het lezen van de kritieken vaak het idee dat *Awater* eerder een wijsgerig-theologisch geschrift is dan een gedicht.

^b Vooral Wenseleers maakt het wel erg bont. Voor een harde kritiek op diens wijze van werken: Binnendijk 1981, Spoor 1966.

Inleiding

[1]

Lees je Martinus Nijhoffs gedicht *Awater* buiten alle exegeses en interpretaties om -en dat zijn er heel veel-, dan verrast je de eenvoud, nuchterheid en zakelijkheid ervan in stijl en naar inhoud.

[2]

Het gedicht telt acht strofen van ongelijke lengte, elk met regels van tien of elf lettergrepen, gegroepeerd in jambische pentameters. Iedere strofe is opgebouwd vanuit één specifiek, assonerend eindrijm, dit in de volgorde van de klinkers ee, aa, oo, ei, oe, ie, au, uu. Het eindrijm wordt vaak aangevuld met een binnenrijm.^a

[3]

Het assonerende rijm en het gebruik van een vast metrum maken het voor een dichter moeilijk om te voorkomen dat een lang gedicht als *Awater* monotoon en langdradig wordt. Natuurlijk zal hij dit probleem proberen te bestrijden door bv antimetrum, elisie en enjambement toe te passen.^b Maar toch, lees je het gedicht hardop, dan merk je dat het vaak hapert, zeker als je het niet op een volstrekt natuurlijke wijze en dus buiten de poëtische context om leest. In dit verband is het in ieder geval raadzaam om het metrum alleen te gebruiken als vanzelfsprekend (en daarmee soepel) onderdeel van het taalritme en om nadruk op (de klank van) het eindrijm te vermijden.^c

[4]

De inhoud wordt dichtertlijk ingekleed in een beeldende taal die het gedicht geruisloos een plaats geeft binnen de westerse traditie,^d zonder dat het zich overgeeft

^a Het vaste en strikte klanksysteem leidt nogal eens tot klinkerdwang, wat de inzichtelijkheid van de tekst bepaald niet ten goede komt.

^b Van de Zande 2006, blz. 87. Maar ook zulke structurele afwijkingen komen vaak geforceerd over. Dit geldt vooral voor elisie en enjambement.

^c Metrum is hoe dan ook een kunstmatige ingreep. Zie verder Pieron 2004 II, blz. 426 ('Ritme'). Hier ook Nijhoffs opvattingen over de verhouding van ademhaling, ritme en poëzie.

^d Nijhoff maakt dit expliciet duidelijk door *Awater* de structuur te geven van een *chanson de geste*, een *Roelantslied* (1981, blz. 15, blz. 99).

aan symbolische vaagheid en wijsgerige dieptewerking. Er staat wat er staat.^a En lees je het gedicht eenmaal, dan dringt het al snel tot je door hoe groots de vertelling is ingekleed: gevleugelde woorden en overrompelde beelden blijven je voor altijd bij. En dit als basis voor een nuchtere visie op het moderne leven.

[5]

Tenslotte, het literaire gehalte van een gedicht wordt in belangrijke mate bepaald door de kracht waarmee materiaal en medium vorm zijn gegeven en hoe vervolgens de vorm inhoud en visie stuurt. In dit geval faalt *Awater*. De tocht zelf, de veranderingen in situatie, emoties en stemmingen worden -enige opvallende uitzonderingen daargelaten- niet door metrum/ritme en klankkleur ondersteund.^{b/c}

[6]

Maar toch, juist dit negatieve patroon kan een kenmerk zijn van dichterlijke verzakelijking, mooischrijverij wordt in de ban gedaan. In die zin zou je *Awater* eerder een dichtwerk kunnen noemen dan een gedicht.

^a Je kunt het begrip *symbolisch* wel gebruiken in de zin van *bovenpersoonlijk* en dit dan als 'geldend voor een groep personen op in beginsel zelfde wijze.' Dijkhuis 1981, blz. 346.

^b Dit in tegenstelling tot het gedicht over de tocht van de dwaze bijen (Pieron 2004 II, blz. 431-453, *ibid.* 2014, blz. 161-176) in dezelfde bundel, *Nieuwe Gedichten* (1934). Een bundel waar ook *Awater* onderdeel van is.

^c Je had graag geschreven dat het script werd uitgewerkt in een vertelling die wordt gedragen door de stuwende cadans van (binnen-) rijm, metrum en ritme. Maar jammer genoeg, dit is vaak niet het geval.

Een eerste analyse

1. De aanhef

DE PAPIEREN DICHTER

Wees hier aanwezig, allereerste geest

Het begin van gedicht is verwarrend omdat er een dichter wordt ingevoerd die over het werk spreekt dat hij aan het schrijven is, een werk dat bovendien het gedicht is dat je straks gaat lezen en dat je nu al aan het lezen bent.^a Voor de duidelijkheid is het in dit verband goed om onderscheid te maken tussen

1. De auteur Nijhoff, die zich bv bezig houdt met de uitgave van zijn werk via de uitgever en die er bv beducht voor moet zijn dat hij geen plagiaat pleegt.^b

2. Nijhoff de dichter van *Awater*. Een schrijver die bij voorbaat al uitgesproken gedachten heeft over het ontstaan van en de visie binnen het gedicht.^c Maar welke gedachten hij ook heeft gehad en welke visie er ook volgens hem in het gedicht besloten liggen, ze spelen bij analyse en uitleg van het definitieve werk geen sturende rol, het gedicht spreekt voor zich.

3. De dichter die de bede aanheft in het begin van het gedicht *Awater*. Voor hem geldt niet wat Nijhoff over het dichterschap schrijft (en over het ontstaan van dit gedicht). Hij heeft zo zijn eigen opvattingen hierover en hij zal deze kort te berde brengen.

Je kunt spreken van een interne, een papieren dichter.^d Hij maakt onderdeel uit van

^a Een paradoxale situatie: je kunt in de inhoudsopgave van een boek niet de inhoudsopgave zelf een plaats geven.

^b Pieron 2004 II, blz. 400-403 ('De plaats van de auteur').

^c Nijhoff 1981, blz. 16-20. Zie verder voor Nijhoffs visie op *Awater*, naast een aantal andere buiten-tekstuele benaderingen van het gedicht: Wenseleers, 1981, Meeuwesse 1981, Debrot 1981, Spillebeen I & II 1981 en met name Van de Zande 2006, blz. 110-112, blz. 114-117.

In dit verband is het opmerkelijk hoeveel er bij voorbaat gebruik wordt gemaakt van Nijhoffs eigen inleiding (1981) tot dit gedicht (bv door Heeroma 1981). Dit is onmiskenbaar een misstap. 1^e Het weergeven van een dichterlijk ontstaansproces is te subjectief en te willekeurig.

2^e De hoofdpersoon in het gedicht kan niet, zoals vaak gebeurt, worden gelijkgesteld aan de dichter Nijhoff of de dichter Nijhoff aan het personage *Awater* (zo bv Minderaa 1981, blz. 73), hoe Nijhoff zelf ook naar het laatste snakt (ibid., blz 74).

^d *Papieren dichter* is onnauwkeurig geformuleerd, omdat de interne dichter ook het woord heeft als het gedicht wordt voorgedragen.

de literaire wereld van het gedicht.^a

[In het vervolg zal het onderscheid tussen de auteur/dichter en de dichter in het gedicht worden aangegeven door het gebruik van *Nijhoff* voor de eerste en van *dichter* voor de laatste.]

4. In de poëtica is er bij de aanhef ('wees aanwezig allereerste geest') sprake van een *apostrofe*, een retorische figuur, waarmee je je afwendt van het publiek en je richt tot een denkbeeldige persoon of tot een zaak (zoals de zon of de Dood.)^b Deze afscherming is volgens critici als Frye en Culler kenmerkend voor de dichtkunst in het algemeen.^c Je luistert als publiek als het ware af wat een (papieren) dichter vertelt aan zijn interne lezer,^d dit binnen de talige wereld van het gedicht.^e Van Alphen (1994, blz. 297): 'Het gedicht gaat niet langer over een gebeurtenis, maar *is* zelf een gebeurtenis, *een gebeurtenis van talige aard*.'^f

5. De dichter in *Awater* is zich van deze situatie bewust en zal in de volgende regels van deze strofe ingaan op het ontstaan van het gedicht als talig product.

^a Zie verder Pieron 2004 II, blz. 492 ('De auteurparadox'). Nauwkeuriger is het trouwens om van vertelersparadox te spreken.

^b De *apostrofe* als literaire term komt in de kritieken op *Awater* nauwelijks -en dan nog op indirecte wijze- sprake, behalve bij Van Heerden (1981, blz. 355), maar bij deze wel op een afgeleide, meer inhoudelijke wijze.

^c Culler (1981, blz. 137) vereenzelvigd de apostrofe met het lyrische in zijn meest pure vorm: '[T]he apostrofe is the pure embodiment of poetic pretension: of the subject's claim that in his verse he is not merely an empirical poet, a writer of verse, but the embodiment of poetic tradition and of the spirit of poesy' (ibid., blz. 143).

^d '[T]he lyric is not heard, but overheard.' Stuart Mill bij Van Alphen 1994, blz. 295. Zie ook Frye 1973/2000, blz. 5: 'The artist, as John Stuart Mill saw in a wonderful flash of critical insight, is not heard but overheard.'

^e Als je het onderscheid tussen (externe) dichter en papieren dichter niet maakt, moet je met Van Alphen (1994, blz. 295) wel concluderen dat er kortsluiting ontstaat in de communicatie tussen zender en ontvanger en dat de (externe) lezer zich daarbij ongemakkelijk gaat voelen.

^f Frye (1973/2000, blz. 4-5): 'Poetry is a disinterested use of words: it does not address a reader directly. When it does so, we usually feel that the poet has some distrust in the capacity of readers and critics to interpret his meaning without assistance, and has therefore dropped into the sub-poetic level of metrical talk ("verse" or "doggerel") which anybody can learn to produce.'

DE TEKST

*Wees hier aanwezig, allereerste geest,
die over wateren van aanvang zweeft.^a*

[1]

Gods geest wordt door de dichter gezien als bron van inspiratie met het begin van *Genesis* als aanknopingspunt. Een zwaarwichtige, plechtstatige, bijna calvinistische start, zeker als je deze aanhef vergelijkt met het lyrische *O Muze, vertel mij van de man*.

En wie zou je binnen de context van dit inleidende deel beter kunnen aanroepen dan de Muze? Juist zij bezielt mensen om te dichten en te verhalen.

[2]

Toch is de keuze van de dichter tekenend voor *Awater*. Ook Gods geest is in staat mensen tot poëzie én tot epiek te inspireren, tot een gedicht als autonome, in zichzelf gekeerde wereld én tot een episch drama dat luisteraars en lezers de grote wereld in stuurt.

Maar daarnaast inspireert de geest ook tot een verhalend gedicht dat zich richt op de materiële wereld en op de problemen die zich daar afspelen. Om dit laatste draait het. *Awater* ontwikkelt een visie op de moderne, verzakelijkte wereld waarin de vraag naar het bestaan van een hogere wereld in eerste instantie wordt ontlopen. En dat in een nuchtere, weinig lyrische stijl. Voor de Muze een onbegrijpelijke stap.

[3]

Inhoudelijk is het duidelijk dat de dichter met de bede zijn werk op een wel erg hoogdravende -maar ook misleidende- toon in een mythische context plaatst en het zo een plek toekent binnen de oeroude westerse, culturele traditie.

Volgens Schenkeveld (1981, blz. 197) geeft de aanhef aan dat er een tweede niveau van het verhaal wordt meegegeven: 'het gebeuren stijgt immers telkens boven de gewone werkelijkheid uit.'

Een voorbarige stellingname. De dichter wil deze traditie juist doorbreken. Een tegengestelde conclusie zal uiteindelijk dan ook de juiste blijken te zijn: het verhaal verplaatst het oude en verheven epos naar een verhaal over de alledaagse werkelijkheid, met een steeds achtergrond en met de technologische ontwikkeling als zegevierend resultaat. En dat zonder veel poespas.

^a De aanvang van het gedicht.

STIJL. Het gedicht begint stilistisch sterk. De archaïsche aanroep wordt ritmisch en naar klankleur zo vormgegeven dat ze direct de aandacht trekt en de toon zet voor de rest van de aanhef.

*Uw goede oog moet zich dit werk toe keren,
het is gelijk de wereld woest en leeg.*

Laat uw welwillende en goedgezinde oog zich met dit gedicht bezig houden, het bevindt zich voorlopig in een nogal verwarde en doodse toestand ('tohoewabohoe').^a

Er is sprake van een nog niet geordende situatie. Het ruwe materiaal voor het gedicht is gegeven, maar het moet nog worden gestructureerd en ingevuld. Het verkeert in status nascendi. De dichter kan dan ook wel enige hulp gebruiken, hij vraagt de geest om met hem mee te lezen.

^a Gen. 1:2. Er wordt in dit vers niet gesproken van een *creatio ex nihilo*. Umberto Cassuto: 'Net als de pottenbakker, wanneer hij een mooie vaas wil maken, eerst een klomp klei pakt en het op een pottenbakkerswiel plaatst om het te kneden, zoals hij het wil, zo maakte de Schepper eerst voor zich zelf het ruwe materiaal van het universum om het daarna te ordenen en leven te geven.' *Internet/Aantekeningen bij de Bijbel*. Zie ook Van Heerden 1981, blz. 336. Voor de vertaling van Gen. 1: (1-) 2: Hof 2015.

2. Doelstelling

*Het wil niet, als geheel een vorige eeuw,
puinhopen zien en zingen van mooi weer,*

Na de plechtige aanhef nu de doelstelling van het gedicht. De dichter is hard over zijn voorgangers en over de tijd waarin zij leefden.^a Zij zagen de ellende om zich heen,^b maar zongen die weg.^c De dichter kiest een andere weg.

STIJL Stilistisch wordt de aanhef in lijn met de voorafgaande regels sterk afgesloten.

^aLukkenaer (1985): 'Ik lees een vorige eeuw als een jaar of honderd vóór 1934, dus ongeveer sinds de oprichting van De Gids, het tijdschrift van Romantiek en Liberalisme in Nederland.'

^bDe sociale ramspoed rond de opkomst van de industrialisatie.

^cDe dichters van de Romantiek.

3. Drie stellingen

want zingen is slechts hartstocht van een zweer

[0]

De eerste van een drietal stellingen, stellingen die weinig of geen onderlinge samenhang vertonen. Bovendien zijn ze moeilijk te duiden.

[1]

Zang kan niet anders zijn dan een persoonlijke, emotionele uiting die opkomt vanuit een weerzinwekkende, etterende situatie.^a

[2]

De dichter is over het zingen wel erg eenzijdig: het gezongen lied heeft ook heel andere motieven. Het mag dan een uiting zijn van gevoelens, maar deze komen lang niet altijd op vanuit een negatieve situatie. Integendeel. Toch heeft de opmerking een enorme impact op de wijze waarop *Awater* zelf is geschreven: de dichter wenst geen lyrische uitwassen, maar een nuchtere en zakelijke stijl van dichten.^b

[3]

De twee uitzonderingen in het gedicht op deze inzet -de smartlap en het sonnet- zijn alleen maar een bevestiging van deze stelling: de smartlap is bijna automatisch op een schrijfmachine neergetypt -en valt buiten het dichterlijke concept-, het sonnet komt als vertaling van buitenaf. Toch zijn beide er wel een aanwijzing voor dat *Awater* heel geëmotioneerd kan zijn.

^a Juist zo'n emotionele benadering wordt bestreden binnen het modernisme. Eliot (1921 II): 'Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality [van de dichter], but an escape from personality.' Of Nijhoff: 'Een dichter schreit niet.'

^b Deze stijl komt overeen met de doelstellingen van de Nieuwe Zakelijkheid, een literaire richting die in die tijd opgang maakte. Een stijl die door de oude garde als oppervlakkig en platvloers zal zijn bestempeld.

De Nieuwe Zakelijkheid ('Neue Sachlichkeit') ontstond rond 1920 en werd iets later fel bestreden door het Nazisme met zijn Blut und Boden-ideologie. Op deze ontwikkeling kan het *nauwelijks* in de derde stelling slaan.

STIJL. Deze zinsnede valt in haar woordkeus uit de toon. In dat opzicht verrast het niet dat de dichter zelf haar op een opvallend onwelluidende manier ordent: er staan alleen korte klinkers in, afgesloten met een *ee* (en die dan ook nog in een afgevlakte sterkte). Het geheel is gevat in een ongekend aantal harde, stemloze medeklinkers.

Mooi klinkt het niet. Dat geldt ook voor de combinatie van *slechts en hartstocht*, hoewel beide samen met de alliteratie van *zingen* en *zweer* de zinsnede toch weer enig elan geven.

Meer in het algemeen kun je trouwens stellen dat de proloog met de drie stellingen stilistisch ietwat uit de hand loopt.

en nimmer is, wat ook, ooit puin geweest.

Puin ontstaat pas achteraf en niet zomaar. Men kan voorkomen dat het ontstaat.

Een eerste steen ligt nauwelijks terneer.

Maar ja, een eerste steen is maar net gelegd of het verval begint al. Erg optimistisch kun je dus niet zijn, of iets een puinhoop wordt, moet je maar afwachten. Stenen leggen is nu eenmaal mensenwerk.

4. STILTE

*Elk woord vernieuwt de stilte die het breekt.
Al wat geschiedt geschiedt nog voor het eerst.^a
Geprezen!^b Noach bouwt, maar geen ark meer,
En Jonas preekt, maar niet te Ninive.*

[1]

En dan de sprong naar het gedicht zelf. Waar liggen de mogelijkheden om bv een situatie vast te leggen, een verhaal te vertellen of een visie door te geven? De dichter is hierover duidelijk. Woorden weerklinken maar even, daarna wordt het weer stil, even licht er een betekenis op, daarna vervluchtigt die weer. In die zin gebeurt alles voor het eerst, niets beklijft. En dat is maar goed ook! Noach en Jona zouden nu een andere boodschap hebben gehad en een andere weg naar verbetering hebben voorgesteld.

[2]

Voor een gedicht houdt dit in dat de betekenissen erbinnen zich voortdurend wijzigen, al naar gelang de omstandigheden waarin het wordt gelezen. Een kenmerkend, modernistisch standpunt. Een definitieve interpretatie is onmogelijk, ze is een creatief proces zonder einde.^c

[3]

Stilte is niet het doel van een gedicht, zoals binnen het modernisme wel wordt gesuggereerd, maar ze is er juist het fundament van, zoals ze dat ook is van ieder taalgebruik. In die zin is *Awater* geen modernistisch gedicht is. Het zoekt geen afbraak en (daarmee) verstilling -kern van het modernisme-,^d in tegendeel, het is realistisch van toon en opbouwend naar opzet en visie.^e

STIJL. Deze strofe is niet alleen wat rommelig van inhoud, maar ook naar stijl.

^a Had een uitspraak van Herakleitos kunnen zijn.

^b In wereldse termen zou je dit kunnen vertalen met *gelukkig maar*.

^c Van den Akker (1992, blz. 28): 'Het literaire werk blijft de altijd voorlopige, min of meer toevallige, maar altijd individueel gebonden poging om greep te krijgen op de principiële onkenbare werkelijkheid.' Niet dat dit betekent dat je niet zou kunnen spreken van de meest betrouwbare analyse en interpretatie *tot op dit moment*. Zie verder Pieron 2004 IV, blz.1172-1173 ('The New Critics').

^d Pieron 2004 IV, blz.1168-1170 ('De modernistische code. Afbraak en verstilling').

^e Veel hangt trouwens af van de definitie van *modernisme*, en die zijn er in overvloed. Zie verder Ten Brug & Pieron 2018/19 ('Structuur en werkelijkheid').

5. DE INTRODUCTIE VAN AWATER

DE VERTELSITUATIE

Ik heb een man gezien.

[1]

Nadat de dichter zijn gedicht heeft ingeleid, komt nu de vertelinstantie aan bod.^a Maar dit wordt niet direct duidelijk, omdat deze eerst -zonder aankondiging- een ik-verteller, de hoofdpersoon in het gedicht, het woord geeft.^{b/c}

Als je geen onderscheid maakt tussen verteller en ik-verteller, krijg je te maken met een ik-verteller observaties doet en opmerkingen maakt, die buiten zijn gezichtsveld liggen. De verteller is alwetend, de ik-verteller niet.

Critici die dit onderscheid niet maken, komen in grote verteltechnische problemen^d en/of tot wereldvreemde constructies in termen van projecteren, mythologiseren en

^a Pieron 2004 II, blz. 493 ('De positie van de narrator').

^b Dit narratieve feit misleidt de critici. Is eenmaal in het gedicht de ik-verteller aan het woord gekomen, dan heb je de neiging om het hele gedicht als vanzelfsprekend vanuit diens gezichtspunt te lezen.

^c Vanuit de verhaalstructuur (Pieron 2004 II, blz. 482-483) is er eerder sprake van een vertelling dan van een verhaal. In de kern gaat het in het gedicht enkel om het zoeken van de hoofdpersoon (S) naar een bondgenoot (B). Het komt niet veel verder dan een aantal ontmoetingen (de kelner) en wederwaardigheden (de kapper, het restaurant, de meeting op het stationsplein). Van onderlinge communicatie is nauwelijks sprake en van gesprekken al helemaal niet. Het enige gesprek vindt plaats tussen kelner en hoofdpersoon.

De personages -als je daar al van kunt spreken- blijven vlak (ibid., blz. 484). Alleen al het feit dat van de hoofdpersoon de naam niet bekend wordt, is tekenend. Je kunt het gedicht dan ook niet -maar dat gebeurt nog al eens- een epos (in de klassieke betekenis) noemen. Toch is er wel sprake van een verhaal, omdat de hoofdpersoon als handelend personage een duidelijke strategie voor ogen heeft om zijn doel te bereiken (ibid., blz. 486-487).

^d Zo maakt Fens (1966, blz. 362) het onderscheid niet. Maar dit leidt tot de dubieuze oplossing dat in de gegeven situatie 'de algemeenheid overgaat in verbijzondering, dat één bepaalde situatie op één bepaalde tijd wordt beschreven door de 'ik', die van waarnemer ineens insider is geworden.' Een vreemde gedaantewisseling.

Sötemann (1985, blz. 55-56) stelt dat de *ik* zich Awater voorstelt, hij projecteert in Awater de eigenschappen van de gezochte reisgenoot. Met het probleem dat dit lang niet altijd mogelijk is, want hoe komt de ik-verteller bv te weten wat er zich op het kantoor afspeelt. Hier is zeker geen sprake van projectie. En dat is volgens Sötemann nu juist de crux. Dit zonder nadere uitleg (of oplossing).

Meer in het algemeen kun je stellen dat een onderscheid tussen verteller en ik-verteller een aantal, vaak oeverloze, discussies (bv, Schenkeveld 1981, blz. 197, d'Oliviera 1981, blz. 348, Wenseleers 1981, blz. 350-351) overbodig maakt.

hallucineren.^a Daarmee ondermijnt je de betrouwbaarheid van het verhaal, terwijl het toch duidelijk is dat de ik-verteller op een heel open manier verslag doet van zijn tocht.^b Hij is niet manipulatief en onbetrouwbaar.^c Wel kan hij soms even de kluts kwijt zijn als de omstandigheden tegenzitten.

[In het vervolg wordt de vertelinstantie ook als verteller, de ik-verteller ook als hoofdpersoon aangeduid.]

[2]

Ook als je geen onderscheid maakt tussen dichter en ik-verteller, kom je in onoverkomelijke, verhaaltechnische moeilijkheden terecht, zoals blijkt uit de analyse/interpretatie van Van de Zande (2006, blz. 90vv), waarin de dichter Nijhoff (als) in een dichterlijke droom de figuur Awater 'zich eigen maakt'. Nijhoff mag dan wel schrijven (1982, blz. 1168) dat het achtervolgen van Awater voor hem de wereld meer bewoonbaar, bereikbaar maakt, maar dat betekent nog niet dat je deze beleving van de dichter Nijhoff kunt overbrengen op de dichter in het gedicht.

^a Bij Cornets de Groot (1981, blz. 358-362) vind je ze alle drie zelfs bij elkaar.

^b Fens (1966, blz. 365) stelt dat het niet om een verteller gaat die verslag doet van een zoektocht, maar om een verteller die *een figuur schept* en dus de tocht verzint (dit in navolging van De Vries 1981, blz. 42). Een stellingname die voortkomt uit de gedachte dat de tijd van het gebeuren binnen het verhaal samenvalt met de tijd van de verteller. Een geforceerde oplossing: je kunt toch ook al doende verslag uitbrengen en dat in de tegenwoordige tijd.

^c Tot zo'n conclusie kom je gemakkelijk indien je, zoals Van den Akker (1992, blz. 23), de verteller in de ik-verteller op laat gaan: 'Iedereen die vertrouwd is met moderne, specifiek: modernistische teksten, weet dat de keuze voor een ik-verteller die tevens een rol in het verhaal speelt, de weg kan banen voor een onbetrouwbaar vertellersstandpunt en manipulatie van de lezer. Juist deze kansen worden hier uitgebuit om de projectie zo effectief mogelijk te maken.'

DE TEKST

Ik heb een man gezien. Hij heeft geen naam.^a
Geef hem ons^b aller vóórnaam bij elkaar.^c
Hij is de zoon van een vrouw en een vader.^d
Zodra de rode zon is opgegaan^e
gaat hij de stad in.^f Hij komt langs mijn raam.^g
De avond blauwt,^h hij komt er weer vandaan.

[1]

Het eigenlijke verhaal begint met een korte inleiding van de hoofdpersoon. Hij vertelt in weinig woorden dat hij 's morgens vroeg en tegen de avond een man voorbij ziet komen. Een gewone man, een mensenkind zoals iedereen. Zijn naam is niet van belang. Maak er maar wat van!

^a In verband met de OT-ische context waarbinnen de introductie is geschreven, denk je direct aan de naam *Adam*, die *mens* betekent. Maar dan wel heel gewoon de zoon van een vader en een moeder.

^b Bij dit *wij* gaat het om de mensen binnen de wereld en cultuur van ik-verteller en interne lezer.

^c Dit doet in de verte denken aan de naam *Elckerlyc*. Bovendien maakt ook Elckerlyc een tocht, vergezeld door vele reisgenoten. Toch is deze tocht naar de dood bepaald niet de reis die de hoofdpersoon in het gedicht voor ogen staat.

^d De keuze van *wrouw* kan zijn gemaakt omdat het woord allitereert met vader of om metrisch-technische redenen, maar zeker niet omdat (de dood van) de moeder in het leven van Nijhoff zo'n belangrijke rol speelt dat hij om die reden het woord *moeder* in het gedicht vermijdt. Spillebeen 1981, blz. 282.

^e Je kunt een zon regelmatig rood zien kleuren als deze ondergaat, maar 's morgens vroeg is dat maar af en toe het geval, zoals bij roetdeeltjes die vrijkomen tijdens bosbranden of bij stofdeeltjes afkomstig uit de Sahara. Het is zeker geen alledaags gebeuren.

^f Daarmee zal het centrum van de stad zijn bedoeld.

^g Alleen al deze observatie maakt duidelijk dat het gaat om een alledaags verhaal. Niet een Heros, maar een heel gewone, grootstedse burger speelt de hoofdrol, dit ondanks dat hem een paar maal oudtestamentische kenmerken worden toegedicht. En dan de hoofdpersoon die de bloemetjes water geeft...!

^h Na de rode zon, nu *het blauwe uur* (*'l'heure bleue*), een verschijnsel dat 's ochtends of s'avonds soms korte tijd optreedt tijdens de schemering vlak voor de opgang of ondergang van de zon. Lucht en omgeving kleuren dan blauw (Wikipedia). Al met al een wel heel bijzondere dag, deze dag, gepaard als ze gaat met bijkans bovennatuurlijke, mythische fenomenen.

[2]

De observatie zelf, maar met name ook de zeldzame verschijnselen van rode zon en blauw licht, maken duidelijk dat de hoofdpersoon Awater hier voor het eerst voorbij ziet komen. Wat er zich afspeelt tussen dit moment en de dag van de tocht zelf wordt niet verteld. Waarschijnlijk is de hoofdpersoon nagegaan wat voor iemand *die man* eigenlijk is. Zo komt hij te weten hoe hij heet en waar hij werkt. De verteller geeft in het vervolg een eerste karakterisering, bestemd voor de interne lezer.

6. PORTRET VAN AWATER

Hij werkt op een kantoor, heet daar Awater.^a

De vertelinstantie neemt nu zelf het woord en schetst het beeld van de man die de ik-persoon voorbij zag komen^b en die deze als reisgenoot op het oog heeft. Hij heet Awater en werkt op een kantoor.

Zie hem. Hij is bekleed met kemelhaar^c
geregen door een naald.^d Zijn lijf is mager
gespijsd met wilde honing en sprinkhanen.^e
Niemand heeft ooit hetgeen hij roept verstaan.^f
Het is woestijn waar hij gebaren maakt.

^a [D]aaris ook hier in de eerste plaats gekozen op grond van de (aa-) klank. Met de suggestie dat Awater elders anders heet, maar het waarom wordt niet duidelijk gemaakt. De naam wordt als vanzelfsprekend gebruikt. Ook door de ik-verteller. Zou het een bijnaam zijn op kantoor, dan zou de ik-verteller deze niet hebben gekend.

^b De verteller is heel duidelijk: hij beschrijft een ware gebeurtenis, er is geen sprake van dat Awater louter een verbeelding/een visie van de ik-verteller zou zijn (Spillebeen 1981, blz. 282).

^c Verwijst naar Johannes de Doper, wiens kleding van kemelhaar was (Matth. 3:4).

^d Verwijst naar Matth. 19:24 waar Jezus stelt dat een rijke gemakkelijker het koninkrijk van God binnengaat dan een kameel gaat door het oog van een naald. Maar de verteller heeft een andere kijk op de overgeleverde tekst: de rijke gaat even moeilijk Gods Rijk binnen als een draad -hier een haar van een kameel- door het oog van een naald gaat. Moeilijk, maar ook heel goed mogelijk. Awater staat blijkbaar voor een zware opdracht, een opdracht die een religieuze impact kan hebben, waarbij je vooral moet denken aan het moment op het plein voor het station.

[In de oorspronkelijke, Griekse tekst stond niet kameel ('*kamelon*'), maar draad/kabel ('*kabelon*'). Er is in een vroeg stadium sprake geweest van een verschrijving door een kopieerder (de Griekse *mu/μ* en *bèta/β* verschillen in schrijfwijze even weinig van elkaar als bij ons de *g* en de *q*.)]

^e Ook hier de verwijzing naar de profeet Johannes de Doper. Deze at sprinkhanen samen met wilde honing (Matth. 3:4). In de woestijn een gewone en gezonde maaltijd.

^f Uit het vervolg zal duidelijk worden dat de hoofdpersoon had moeten inzien dat hij misschien wel niets van de beweegredenen van Awater begreep.

De zinsnede slaat ook indirect op de restaurant-scene -een kernscene uit het gedicht-, waar je van het door Awater gezongen sonnet kunt zeggen dat niemand weet wat de eigenlijke betekenis ervan is. Maar dat ligt vooral aan de omgeving waar Awater zijn lied zingt ('Het is woestijn waar hij gebaren maakt.'). Hij zingt voor dovemans oren.

Dat de zinsnede zelf een kernzin is binnen het gedicht, blijkt ook uit de samenstelling van de klanken, ze bestaat louter uit volle klinkers -wat de plechtigheid ervan benadrukt-, maar ook is ze kort aangebonden door de overmaat aan stemloze medeklinkers, wat wijst op ergernis.

Hij heeft iets van een monnik, een soldaat,^a
maar er wordt niet gebeden, niet geblazen,^b
wanneer men op kantoor het boek opslaat.

[1]

Nu volgt een snijdende karakterisering van Awater: *zie hem*, kijk nu toch!^c Je ziet een kantoorman, gekleed in een chique, handgemaakte, loden jas,^d maar die, mager als hij is, wat wereldvreemd oogt. De verteller vergelijkt hem met een profeet, een monnik en een heilssoldaat. Een gestreng en ascetisch type -de woestijn is zijn leefgebied-, weinig geschikt als metgezel, lijkt de verteller te suggereren. Wat moet je samen op stap met iemand waarvan je de boodschap niet zult begrijpen? Dat Awater later voor de lokroep van de heilssoldate zou kunnen bezwijken, verbaast je vanuit dit gezichtspunt dan ook niet.

[2]

De woestijnbeelden die de vertelinstantie gebruikt, zijn niet willekeurig gekozen, ze slaan indirect op de reisplannen, waarvan de hoofdpersoon veronderstelt dat Awater die heeft.

^a Als tegenpool van de roomse monnik de protestantse heilssoldaat.

^b Het blazen van trompetten heeft een bijbelse achtergrond, met name de hoofdstukken 8 en 9 uit de *Openbaringen* zijn berucht, omdat hier aan het eind der tijden zeven engelen ieder op hun beurt een plaag afroepen over de ongelovigen.

[Terzijde het begin van een gedicht uit 1951 van J.W.F. Werumeus Buning (1970, blz. 352) onder de titel

Het Leger des Heils gaat voorbij

Ik hoor trompetten blazen
Ik hoor de trommels gaan,
Ik hoor de wereld razen.
De Overtoomse baan.]

^c *Zie hem* verwijst indirect naar Pilatus' typering van Jezus: 'Jezus dan kwam naar buiten, dragende de doornenkroon en het purperen kleed. En Pilatus zei tot hen: Zie, de Mens' (Joh. 19:5). Dit in de zin van is dat nu alles? Is dit nu de man waar jullie je zo druk om maakt?

^d Awater heeft een loden jas aan, een jas gemaakt van kemelhaar. Loden jassen waren gangbaar in die tijd (Bakker 1991, blz. 24-25). Die van Awater is met de hand gemaakt en heeft daardoor een stukje meerwaarde.

[3]

De verteller heeft een niet al te positief beeld van Awater. De ik-verteller is vanzelfsprekend meer afwachtend, maar ja, de verteller is nu eenmaal alwetend, hij kent zijn Pappenheimers.

Men zit als in een tempel aan een tafel.
Men schrijft Arabisch schrift met Italiaans.^{a/b}
In cijfers, dwarrelend als as omlaag,^c
rijzen kolommen van orakeltaal.

[1]

De vertelinstantie blijft gedurende zijn verslag in de sfeer van religie en godsdienst. Dat past blijkbaar bij Awater. Het interieur van het kantoor is imposant als een heilige ruimte. En na het Boek^d nu de orakeltaal, een verwarrende en dwarrelende taal,^e waarin een regen van cijfers op geheimzinnige wijze wordt geordend.^f

[2]

Dit alles misschien met kritiek op een vervreemdend financieel systeem. Niet voor niets is er de verwijzing naar tempel en tafels, en dat in een NT-verband: 'En Jezus ging de tempel binnen en dreef allen uit, die verkochten en kochten in de tempel, en de tafels der wisselaars keerde Hij om en de stoelen van hen, die de duiven verkochten' (Matth. 21:12).

^a In plaats van *Italiaans* had er *Latijns (schrift)* moeten staan, maar ook op deze plaats bepalen esthetisch-metrisch aspecten de keuze van de dichter.

^b Klankmatig een verrassende regel. Veel korte, harde medeklinkers gepaard aan een combinatie van lange klinkers (ie aa aa) in *Arabisch* en *Italiaans*. Met inhoudelijk de nadruk op het geschreven woord (*schrijft, schrift*). Dit tegenover/naast het gebruik van typemachine en beurstikker.

^c Al die kolommen cijfers onder elkaar geplaatst, je zou er gek van worden. Bakker (1991, blz. 25-27) meent dat er gebruik wordt gemaakt van een dubbele boekhouding. Bovendien verklaart hij de omlaag dwarrelende cijfers vanuit de beurstikker, een toestel dat aan één stuk door de beurscijfers doorgeeft en dat in een soort orakeltaal.

^d Het opengeslagen boek krijgt vanuit deze context ook een heilige glans. De Bijbel als boek.

^e Je kunt Arabisch schrijven in het Latijnse schrift, maar een orakeltaal heeft zo haar eigen wetten.

^f Later wordt vermoed dat Awater een accountant is (of zoiets).

7. HET KANTOOR

Het wordt stil, het wordt warmer in de zaal.^a
Steeds zilter^b waait dun ratelend metaal.
De schrijfmachine mijmert gekkepraat.
Lees maar,^c er staat niet wat er staat.^{d/e} Er staat:

*'O moeder, nooit zult gij de bontjas dragen
waarvoor elk dubbeltje werd omgedraaid,
en niet meer ga ik op mijn vrije dagen^f
met een paar bloemen naar het hospitaal,
maar breng de rozen naar de Kerkhoflaan...'^{g/h/i}*

Dit staat er, en Awater's strak gelaat
geeft roerloos zijn ontroering te verstaan.

^a Men gaat na de middagpauze weer aan het werk, het wordt warmer.

^b *Zilt* betekent naast *zoutachtig*, ook (indirect) *verfrissend*: een ventilator brengt als een verfrissend zee-windje koelte in het kantoor.

^c De verteller richt zich tot de interne lezer.

^d Een volzin met enkel lange klinkers, maar dit wel wat kort aangebonden (elf klankloze medeklinkers).

^e In gewoon Nederlands: *schijn bedriegt*. Er is veel over de zinsnede geschreven. Ze geeft in de eerste plaats aan dat teksten meerduidig kunnen zijn (zo bv Van den Akker 1994). In dit verband kan ze slaan op de methode van *close reading*, hoewel eerlijk gezegd een nauwkeurige en kritische lezing nog niet hoeft te leiden tot een weerbarstige uitslag. De uitspraak zelf heeft trouwens een dubbele bodem, omdat je haar ook op zichzelf kunt toepassen. En wat dan?

[De dubbelzinnigheid van de constatering komt technisch naar voren in het zinnetje *wat staat er*. Dit kun je afmaken met een vraagteken of met een uitroepteken. Het verschil komt ook naar voren in de plaats waarop van de klemtoon valt. Zie Sassen 1981, blz. 378-380.]

^f Suggereert dat het ziekenhuis niet in de buurt ligt van de plek waar Awater woont.

^g Spaties en cursivering staan niet in de oorspronkelijke tekst.

^h Hoe je moet oppassen om biografische gegevens van een dichter over te brengen naar een van zijn gedichten, blijkt uit de suggestie van Bakker (1991, blz. 25) dat *Kerkhoflaan* indirect slaat op de begraafplaats van Nijhoffs moeder, Johanna Alida Seijn. OK, maar dan moet je ook aanvaarden dat ze doodarm was. En dat was bepaald niet het geval.

ⁱ Het gedichtje wordt gekenmerkt door een overvloed aan volle klinkers, heeft weinig klankloze medeklinkers en weinig stomme klinkers. *Dubbeltje* valt daardoor trouwens extra op.

De tekst van de smartlap^a geeft niet weer wat er werkelijk aan de hand is, er staat immers niet wat er staat: ze is (gelukkig) gekkepraat.

Awater typt blijkbaar zomaar voor zijn plezier en/of uit verveling bijna automatisch een liedje neer.^b Maar dan schrikt hij op, het liedje wijst hem er indirect op dat zijn moeder ziek is^c en dat de situatie ieder moment kan veranderen. Nu gaat hij nog naar het ziekenhuis, maar voor hij het weet, brengt hij bloemen naar haar graf.^{d/e} Hij is diep geroerd. Dit gebeuren zal zeker zijn gedrag deze dag hebben beïnvloed.

Hoe laat is het? Awater's hoofd voelt zwaar.
De telefoon slaapt op de lessenaar.^f
De theekopjes worden teruggehaald.
De klok tikt, tikt, slaat, tikt tot half-zes slaat.^g
De groene lampen worden uitgedraaid.^h

^a Ook Van Caspel 1981 spreekt al van een *smartlap*.

^b Minderaa (1981, blz. 73) meent dat Awaters ziel (!!) iets anders schrijft dan (Awater op) de schrijfmachine zakelijk (aan gekkepraat) typt. Dus staat er niet wat er staat.

^c Ook Minderaa (1981, blz. 73) suggereert dat er sprake is van ziekte en verwijst in dit verband naar Nijhoffs gedicht *Het klimop*.

^d Is deze uitleg juist, dan wordt het ook erg onwaarschijnlijk dat Awater op reis zou willen gaan.

^e Je kunt het gedicht niet concentreren rond de dood van Awaters moeder, zoals dat bv gebeurt door Fens 1966, blz. 368, Schenkeveld 1981, blz. 195, De Boer 1989 en Steenhuis 2010. Haar dood wordt juist ontkend. Je zoekt zo te gemakkelijk een overeenkomst tussen de ik-verteller en Awater: ook Awater zou een zwaar verlies hebben geleden.

^f Een lessenaar in een gewone kantooruimte komt verrassend over, je vindt ze eerder in kerkinterieurs of congrescentra. Maar ze zijn er ook in een handzame vorm. Monniken werkten aan, het Heilige Boek lag op een lessenaar. Toch speelt er bij het gebruik van dit woord vooral assonantiedwang mee.

^g Het langzame verloop van de tijd wordt mooi verwoord. De regel kent 17 klankloze medeklinkers, wat het weinig opbeurende van de situatie goed weerspiegelt. Opvallend ook: het korte, herhaalde *tikt* naast het lange *slaat*.

^h Dichterlijke vrijheid om als eindrijm de *aa* te kunnen handhaven. Hoewel, ook *uitgedaan* was mogelijk geweest.

[1]

Awater is moe en bedrukt.^a De middag gaat treiterend langzaam en wat doelloos voorbij. Dan, eindelijk, komt de avond en gaan de lampen uit.^b Om precies half zes.

[2]

Het verhaal speelt zich af in de alledaagse tijd ('duur'), waar de klok met haar dwingende regelmaat regeert. En zo wordt er ook op dit punt afstand gedaan van de mythe, en met haar van de klassieke tragedie en het Middeleeuws epos. Daar heerst de Grote Tijd ('Illud Tempus'), die teruggaat op de Schepping van de wereld.^c

^a Een *zwaar hoofd* hebben: moe en bedrukt zijn. Slaat indirect ook op *een zwaar hoofd in iets hebben*: geen uitweg zien.

^b *Groene* lampenkappen: mode in die tijd? Nee, Sötemann (1985, blz. 57): '[B]oven bureaus en tafels op kantoren hingen elektrische lampen met een kegelvormig glazen kapje, van binnen wit, van buiten groen. Wie stond, zag groene lampen.'

^c Mythen, stelt Éliade, doorbreken het alledaagse, profane bestaan, een bestaan dat in zichzelf machteloos en nietig is. Pieron 2004 I, blz. 111 ('De Grote Tijd').

8. AWATERS VERSCHIJNING

Vandaag, toen ik voor 't raam de bloemen goot,^a
is het voornemen in mij opgekomen
Awater te gaan halen van kantoor.^{b/c}
Ik heb sinds mijn broer stierf geen reisgenoot.
Als men een vriend zoekt,^d is het doodgewoon^e
dat men eerst ziet of men bij hem kan horen.
Vanavond volg ik dus Awater's spoor,
ik kijk de kat, zo men zegt, uit de boom,
en morgen, gaat het goed, stel ik mij voor.^f

De ik-verteller komt weer aan het woord. Hij heeft blijkbaar Awater al een tijdje op het oog, weet waar hij werkt en is van plan hem vanavond na kantoortijd langere tijd te volgen om hem zo beter te leren kennen.^g Als alles goed gaat, zal hij zich de volgende dag aan hem voorstellen. Hij hoopt dus dat Awater niet de walletjes opgaat of de kroeg induikt. En, wat misschien ook zou kunnen, dat hij een intieme vriend ontmoet.

^a Kan het meer alledaags en gewoontjes?

^b De overgang van de aa- naar de oo-strofe gaat geleidelijk. Zo wordt de derde regel nog sterk gedomineerd door de aa-klank.

^c Het gaat om een monumentaal (Art Nouveau-) pand met buiten een hoge stoep, binnen zandstenen trappen met leuning van koper, die op hun beurt uitkomen op een hoog voorportaal: het afgebroken gebouw van de levensverzekeringmaatschappij *De Utrecht* in Utrecht. Bakker 1991, blz. 21-23, Van de Zande 2006, blz. 113-114.

^d De hoofdpersoon zoekt een vervanger van zijn broer als vriend, een broer waarmee hij waarschijnlijk veel reizen maakte. Maar om te denken dat dit de manier is om je doel te bereiken, komt nogal naïef over. Ook dat je zomaar lukraak op zoek naar een vriend kunt gaan, maakt een wat wereldvreemde indruk. Vrienden ontmoet je.
Anders geformuleerd: je bent op zoek naar een reisgenoot (bv via een advertentie), niet naar een vriend. Een reisgenoot kan een vriend of als een broer voor je worden.
Vriendschap wordt hier -met Aristoteles (Pieron 2004 III, blz. 776)- opgevat in termen van nut en plezier, dus een wel heel oppervlakkige vorm van vriendschap.

^e *Doodgewoon*: klinkt nogal ironisch/cynisch na de dood van zijn broer.

^f Kan ook worden gelezen als 'Ik denk dat het morgen goed zal komen.'

^g *Halen* in termen van *binnen je bereik brengen*, *bemachtigen* lijkt nu niet een juiste woordkeuze te zijn.

Zo sta ik bij de hoge stoep. Ik schroom.^a
Het slaat half-zes.^b De tijd wordt eindeloos.
De straat wordt door voorbijgangers doorstroomd.
In elke schaduw wordt een licht ontstoken,
makend, al dwalend, omtrekken in rook.^c
O broeder in den hemel, wees hier ook.
Bescherm mij, dat mijn schim geen licht vertoont.^d
Bewaar mij ongezien en ongehoord.

De hoofdpersoon staat buiten te wachten. Gespannen, naar zijn gevoel een eeuwigheid lang.

Het wordt al donker. Hij doet een schietgebedje en vraagt zijn broer in de hemel om ervoor te zorgen dat hij in de avondlijke wereld van schaduwen en schimmen niet zal worden gezien en gehoord.

Opeens Awater. Van een overloop
zie ik hem komen,^e knipperend met 't oog.^f
Geen sterveling, geen stad, geen avondrood
bestaat voor hem. Hij komt gesneld van boven,
zandstenen trappen af langs slangen koper.^{g/h}
Hij ziet, schijnt het, een horizon, een zoom
waaruit ononderbroken weerlicht gloort.
Het is alsof hij hoort waarvan hij droomt
en de plek ziet waar hij te vinden hoopt,

^a Nu gaat het gebeuren!

^b Half zes: de tijden van verteller en ik-verteller lopen synchroon. Zo gaat dat in de moderne tijd.

^c Sigaretten en andere rookwaren worden alom aangestoken. Een mooi detail.

^d De broer als in de hemel, zichzelf als in de Hades.

^e De ik-verteller staat nu in de hal. Hoe hij is binnengekomen, wordt niet duidelijk.

^f Niet omdat het buiten zo licht is, ook niet omdat Awater zo gespannen is, want dat botst op het *fluitend*.

^g Een verassende aa-regel.

^h De leuning van koper met een slangenkop aan het einde verwijst naar de koperen slang van Mozes die genezing bracht aan de Israëlieten die in de woestijn werden gebeten door slangen (Num. 21:4-9). Met een indirecte verwijzing naar het latere *Calvario*: "En gelijk Mozes de slang in de woestijn verhoogd heeft, alzo moet de Zoon des mensen verhoogd worden; Opdat een iegelijk, die in Hem gelooft, niet verderve, maar het eeuwige leven hebbe (Joh. 3:14-15/SV).

zo snelt hij langs me,^a en ik voel mij doorboord.^b
Hij loopt haastig de vestibule door.
Hij hangt een sleutel op het sleutelbord.^{c/d}
Een droge distel doet^e zich aan hem voor,^f
hij grijpt zijn stok, hij wandelt fluitend voort.
Hij dekt zich, ik echter ontbloot het hoofd:
Wees hier, nogmaals, gij die op hoogten woont
zo onbewoonbaar als Calvario.^{g/h}

[1]

De ik-verteller ziet Awater de trappen afdalen, verheven boven het aards gewemel, in zichzelf gekeerd, als in trance, de blik op oneindig, alsof hij in zichzelf bezig is met het doel van zijn tocht.ⁱ Hij weet wat hij wil. Hij loopt pardoes langs de hoofd-persoon heen, het is zelfs alsof hij door hem heen kijkt.^j

^a Awaters stemming kan blijkbaar heel snel omslaan. Zeker als je bedenkt dat hij wandelend en fluitend zijns weegs gaat. Het kantoorleven staat hem blijkbaar niet aan -hij voelde zich daarbinnen bedrukt en moe-, nu zoekt hij zijn vrijheid, hij gaat een mooie avond tegemoet.

^b Als blikken doden konden!

^c Aanpassing in verband met het klank-schema. Tweemaal *-boord* verdient vanuit de inzet van dit gedicht trouwens geen schoonheidsprijs.

^d Kan erop wijzen dat Awater zijn oude leven achter zich zal laten en nieuwe wegen zoekt.

^e De distel is een teken van tegenslag, van ellende en narigheid, maar ook van onafhankelijkheid en onaantastbaarheid. Ze heeft, afhankelijk van zijn variant, grote geneeskracht en werkt zuiverend. Biedermann 1996, blz. 87-88 ('Distel'), Ronnberg & Martin 2011, blz. 166-167 ('Distel').

^f Ook al een versiering. Op een tegel? Langs de trapleuning? Dat de distel als sierplant binnen in de hal staat, ligt niet voor de hand. Zie ook Bakker 1991, blz. 31.

^g De twee laatste regels zijn klankmatig zeer zwaar aangezet (aa's, oo's). Juist iets voor een bezweringsformule.

^h *Calvario* (Spaans) slaat op de kruisweg die Jezus liep. In de tekst staat het woord -en weer om rijm-technische en esthetische redenen- voor de Calvarieberg.

ⁱ De ik-verteller gaat er bij voorbaat vanuit dat ook Awater op reis wil gaan, hoewel daar op dit ogenblik geen enkele aanleiding toe is. Het is dan ook zijn eigen visioen -en dit bijna extatisch verwoord- dat hij op de ander projecteert: 'Hij ziet, *schijnt het*, een horizon, een zoom waaruit ononderbroken weerlicht gloort. Het is *alsof* hij hoort waarvan hij droomt en de plek ziet waar hij te vinden hoopt.'

^j Misschien had de ik-verteller wel gehoopt dat Awater hem zou zien en hem vluchtig zou groeten.

[2]

Awater maakt diepe indruk op de hoofdpersoon. Deze vervalt dan ook weer in een vaag magisch ritueel, neemt in gedachten zijn hoed af^a en roept nogmaals -ook hier in gedachten- zijn broer aan in hemelse, godverlaten en onbewoonbare oorden:^b *Wees hier en waak over mij.*^c

[3]

De zoektocht van de hoofdpersoon naar een reisgenoot wordt diep van uit de westers-christelijke traditie beschreven. Maar dat alleen als plaatsbepaling en als teken van de oprechte ernst die deze zoektocht kenmerkt.

^a En niet letterlijk, zoals Mars (1981, blz. 373) meent.

^b En weer volgt een mythisch-godsdienstige verwijzing, nu direct naar Golgotha en het lijden van de Messias. Hier gaat het meer dan om een schietgebedje of om een kruisje slaan, de ik-verteller is even helemaal in de war: de spanning stijgt, nu gaat het echt beginnen! Toch wordt de ondertoon van de aanroep sceptisch en ironisch op het moment dat hij de hemelse hoogten, waar toch Gods hemelscharen hem eeuwig aanroepen, onbewoonbaar verklaart. Wat zou zijn broer daar moeten...? Het is alsof de hoofdpersoon bij voorbaat stelling neemt tegenover de heilssoldate. Met op de achtergrond de vraag waar het lijden van Jezus nu eigenlijk goed voor is geweest.

^c Het *Wees hier* verwijst naar Jezus' verblijf in de hof van Gethsemane waar hij Petrus, Jacobus en Johannes vraagt om op hem te wachten en te waken (Luc.14:34).

9. HET BEGIN VAN DE TOCHT

De straten zijn met asfalt geplaveid.^a
Ik merk dat de echo, die mij uitgeleide
deed door de hall met tegels, buiten zwijgt.
De stad verleent de voet geluidloosheid.
Een rij auto's glijdt karavaansgewijs^{b/c}
met zacht gekraak van leer aan ons^d voorbij.

[1]

De ik-verteller geeft nu kort een indruk van de omgeving waarbinnen de tocht zal verlopen. Wat verrast, is dat hij benadrukt dat juist de stilte overheerst. Het geluid wordt allesomvattend gedempt, zelfs geen is echo te horen en het gekraak van het leer in de auto's maakt meer lawaai dan de auto zelf.^e En dat betekent dat hij Awater in alle stilte kan volgen zonder te worden ontdekt.

[2]

Het verhaal over de zoektocht speelt zich af in een alledaagse, stedse omgeving, die in niets herinnert aan de vaag-mythische context in het voorafgaande. Deze benadering wordt ondersteund door een zakelijke stijl van vertellen.^f Je krijgt zo een

^a Geasfalteerde wegen maken minder geluid dan steenwegen.

^b *Geluidloosheid* en *karavaansgewijs* vertragen door hun woordlengte de gang van het lezen en halen daarmee de vaart uit het verhaal. En dat komt overeen met de sfeer van rust die er volgens de ik-verteller heerst (Pieron 2004 II, blz. 437, Het traagheidseffect).

^c De auto wordt als voertuig van de moderne tijd tegenover de kameel gesteld, een specifiek voorbeeld van een klassiek vervoermiddel uit oude tijden.
Het gebruik van *karavaansgewijs* wijst ook vooruit op dat wat Awater ziet in de etalage van het reisbureau.

^d Het *ons* veronderstelt bij voorbaat al een band tussen beiden.

^e De stilte slokt zichzelf op, ze keert zich in zichzelf.

^f Een zakelijke stijl: lees je een strofe als deze -of het gehele gedicht- buiten voorkennis van Nijhoffs leven en inbreng om, dan zal je niet tot de conclusie komen dat er sprake is van een surreële, droomachtige sfeer.

Dit tegen Minderaa (1981, blz. 65), die stelt dat 'het gedicht tegelijkertijd zeer reëel [is], overreëel zou men zeggen, en [toch ook] als in een droom gezien.' Dit met een verwijzing naar schilderijen van Willink en Hijnckes (waarnaar Nijhoff zelf al had verwezen). Maar wie deze schilderijen kent -en het gedicht nuchter leest-, zal zich bepaald niet in deze vergelijking kunnen terugvinden. Zie ook Knuvelde 1981, blz. 233, Sötemann 1981, blz. 369.

goed beeld krijgt van de stad, je voelt je er thuis. Dit zonder veel opsmuk, maar wel eigentijds: een stad vol auto's, oplichtende reclames, het Leger des Heils en een station vol dampende treinen.^a

Awater is mij reeds vooruitgeïld.
Ja, ja, 't schijnt waar te zijn, hij wil op reis.
Hij staat stil voor het modemagazijn.
Ik zie dat hij naar een gezelschap kijkt
van poppen die met plaids en verrekijkers
legeren aan de oever van de Nijl
gelijk uit pyramide en palmboom blijkt.
O Awater, ik weet waarvan gij peinst,
iets verder, bij de plaat der scheepvaartlijn
waarop een Bedouin in de woestijn
een schip begroet dat over zee verschijnt,
en, weer iets verder, bij het bankpaleis
waar 'vreemd geld' genoteerd staat in de lijst.^b
Zo gaan wij samen^c langs de winkelschijnsels.

O Awater, ik weet waarvan gij peinst. Maar dat is nu net de vraag. De hoofdpersoon selecteert Awaters activiteiten tijdens diens tocht en projecteert zijn eigen wensen en plannen op hem. Hij is dan ook niet zeker van zijn zaak: 't schijnt waar te zijn...'^d Maar goed, de tocht zal naar zijn idee dus naar Egypte gaan. Een reisplan dat heel beeldend en samenhangend wordt uitgedrukt.

^a Volg je de tocht van Awater en ik-verteller door de grote stad, dan kun je bijna niet anders dan aan Amsterdam denken. Het kantoor aan de gracht, de tocht door de smalle straatjes naar de Nieuwe Voorburgswal of het Rokin, die beide op hun beurt uitmonden op het plein voor het Centraal Station. Maar voor een Hagenaar blijkt zijn stad de plek te zijn waar het gedicht zich afspeelt (Bakker (1991, blz. 23), dit versus Bakker zelf die Utrecht -en dit goed gedocumenteerd- als plaats aanwijst (ibid., zie ook Sötemann 1985, blz. 60-61). Knap dus hoe de verteller een tocht door een grote, Nederlandse stad in algemene beelden en termen weet te typeren.

^b Verwijst terug naar het kantoor waar Awater werkt en waar vreemde valuta ook in de lijsten zullen staan vermeld. Een mooi voorbeeld ervan hoe de hoofdpersoon zich door zijn wensen laat sturen: Awater kon op kantoor immers al te weten komen hoe de wisselstanden waren.

^c De hoofdpersoon zit Awater dicht op de hielen.

^d Hij schrijft niet 'Het *blijkt* waar te zijn...'

10. DE KAPPER

Eensklaps is hij verdwenen in een zijstraat.
Een deurbel klinkt. Daar moet hij binnen zijn.
Er staat geschreven: scheren en haarsnijden.

[Het klein vertrek met kasten aan weerszij
lijkt door de sterke geur van allerlei
parfumerie-artikelen nog kleiner.]^a

Awater - ik moet zeggen, ik ben blij
dat ik hem zie, ik was hem bijna kwijt, -
zit in een mantel van gesteven lijnwaad
voor de wastafel van wit porcelein.
De kapper doet zijn werk, en ik zet mij
als wie zijn beurt wacht, op een stoel terzijde.
Nooit zag ik Awater zo van nabij
als thans, via de spiegel; nooit scheen hij
zo nimmer te bereiken tegelijk.^b
Tussen de flessen, glinsterend verbrijzeld,^{c/d}
verrijst hij in de spiegel als een ijsberg
waarlangs de gladde schaar zijn snavel strijkt.
Maar het wordt lente, en terwijl wijd en zijd

^a Vierkante haakjes en spaties toegevoegd. Het gaat om een korte interruptie. De hoofdpersoon staat nog buiten en kijkt naar binnen. Hij kan de parfums niet ruiken. Hier is de verteller aan het woord. Niet voor niets is de toon van de regel sterk zakelijk-informatief van aard.

[De montagetechniek die hier wordt toegepast, is trouwens een typisch modernistische strategie]

^b Er wordt in het gedicht gespeeld met het laatromantische dubbelgangersmotief, zonder dat dit enige narratieve of symbolische impact heeft op het gedicht zelf (vs Panhuysen/Engelman 1981, blz. 327, Berger 1981, blz. 348).

^c Door de glinstering van de lichtinval lijkt het glas van de flessen vergruizeld. Sötemann (1985, blz. 60): '[S]piegels hadden in die tijd gewoonlijk schuin geslepen randen, waardoor de ervoor staande flessen gebroken weerkaatst werden.'

^d

*Awater
zo nimmer te bereiken
tussen de flessen, glinsterend verbrijzeld.*

Een vooruitziende blik, geformuleerd op een kort aangebonden toon (veel stemloze medeklinkers) en op een bepaald harde, niet welluidende wijze.

de damp hangt van een bui die overdrijft^a
ploegt door het woelend haar de kam de scheiding.^b
Dan neemt Awater van de kapper afscheid
en ik volg hem op straat, werktuigelijk.

De bezweringsformule *Er staat geschreven*^c geeft aan het *scheren en haarsnijden*^d een zekere geladenheid. Scheermessen en knipscharen hebben immers zo hun dreigende kanten.

De ruimte waarin Awater zit, is drukkend, de lucht bedwelmend, de damp overheersend. De hoofdpersoon mag dan wel dicht in de buurt van Awater zitten, de sfeer is afstandelijk en beklemmend: het witte porselein, de stijf-linnen,^e (witte) kapmantel, een (verre) Awater die zich -in de spiegel,-^f verheft als een ijsberg, kil en koud.^g Maar toch, er is verandering op komst, de winterbui drijft over. Dat je bij de kapper komt, is er een teken van dat je bezig bent om je houding aan te passen. Je bent klaar voor verandering. In dit verband betekent het gebruik van de schaar dat je nieuwe wegen gaat, ze knipt de banden met het verleden door. Ook de kam brengt een scheiding teweeg.^h

Het afscheid dat Awater van de kapper neemt, heeft dan ook verstrekkende betekenis, althans vanuit het standpunt van de ik-verteller gezien.

STIJL. Er staan in dit ij-gedeelte, maar ook nog in het vervolg, een aantal opvallende afwijkingen van het rijmschema. Het begint met *zijstraat*, even later gevolgd door *lijnwaad*. Beide afwijkingen voegen niets toe aan de inhoud. Dit geldt tevens voor *ijsberg*, *scheiding* en *werktuigelijk*.

^a Door het gebruik van een waternverstuiver. *Damp* in de betekenis van *nevel/mist*.

^b Het verhaal wordt ingebed in één groot natuurgebeuren: een ijzige winter en een opbloeiende lente, buien en laag hangende wolken, een ploeg, de bek van een vogel.

^c Deze formule werd door Jezus vaak gebruikt om de autoriteit van de Thora te onderstrepen. Zie uitgebreid Verhoeven z.j.

^d Dit opschrift was voor een kapperszaak gewoon in die tijd.

^e Linnen (lijnwaad) werd bij de oude Egyptenaren gebruikt om er lijkwades mee te maken waarin de mummies werden gewikkeld. Een somber beeld.

^f Spiegels hebben een sterk symbolische connotatie, zo geven ze toegang tot andere, voor stervelingen onbereikbare, droomachtige werelden.

^g Een beeld dat in zijn afstandelijkheid en gestrengheid dicht in de buurt komt van de beschrijving die de verteller eerder van Awater gaf.

^h In de ogen van de ik-verteller bevestigt Awaters gang naar de kapper dat deze van plan is op reis te gaan.

Ook de ie-strofe (*nieuwsgierig, verdieping, vernield, opriep*) en de uu-strofe (*mijn benauwdheid*) zijn verre van volmaakt. En dan heb je het nog niet eens over de regel *nogmaals, het deert haar niet; zelfs voor de illusie^a* die helemaal uit de hand loopt. Wel zin heeft in de uu-afdeling de afwijking *rücksicht*.

^a Zonder het *nogmaals* had de regel al veel beter binnen het schema gepast.

11. HET CAFÉ

Het toeval neemt een binnenweg naar 't doel.
Moest het, dat Awater belanden moest
in het café waar ik kwam met mijn broer?
Het moest, en hij zit zelfs in onze hoek.

Het toeval neemt een sluikroute. Dat Awater het café binnengaat waar de ik-verteller samen met zijn broer vaak kwam (en dat hij op de plaats van de broer gaat zitten) is louter toeval, maar voor de ik-verteller van kardinaal belang. Het moest zo zijn. Het doel, de tocht, is in zicht: Awater is de plaatsvervanger van zijn broer en zijn toekomstige reisgenoot. Het kan niet anders. Dit kan geen toeval zijn!

Ik zet mij ergens anders. Plaats genoeg.
De kelner kent me. Hij weet wat ik voel.
Hij heeft mijn tafeltje al tweemaal gepoetst.
Hij blijft, met in zijn hand de witte doek,
geruime tijd staan zwijgen naast mijn stoel.
'De tijden' zegt hij 'zijn niet meer als vroeger.'
Ik weet dat hij ook aan mijn broer denkt, hoe
met zijn hond aan de ketting en zijn hoed
iets achterover op, hij binnenwoei
en 't hele zaaltje vulde met rumoer.
Hier ligt hetzelfde zand nog op de vloer,
dezelfde duif koert in zijn kooi als toen.
Oei, zei de wind, voort, voort! Zo is het goed.^a
Wie is dat? zeg ik daar 'k iets zeggen moet.
En hij, wetend terstond op wien ik doel:
'Iemand die voor het eerst de zaak bezoekt.'
Dan trekt hij van 't buffet het hekje toe.
In 't water worden glazen omgespoeld.^b

En dan een verstilde scene met een gesprekje tussen hoofdpersoon en de kelner.

^a Slaat op de broer, die als een wind binnenstormde en die ook daarna van geen ophouden wist. En dat was, vindt de ik-verteller, prima.

^b Meeuwesse (1981, blz. 154-156) laat op vernuftige wijze zien dat de caféscene op veel plaatsen verwijst naar de Arthurromans en de Graallegende. Voor de interpretatie van het gedicht is deze verwijzing van geen belang, wel voor het feit dat het gedicht *Awater* zich op deze manier laat plaatsen in de traditie van de grote queesten, maar dan wel in een puur wereldse en verzakelijkte vorm.

Beiden herinneren zich maar al te goed binnenkomst en aanwezigheid van de flamboyante broer. De hele entourage stemt weemoedig.

*Wat is 't dat in zijn zak Awater zoekt?
Het is een boekje van marocco groen.
Het is een schaakspel nu hij 't opendoet.
Awater's ogen kijken koel en stroef.^a*

[1]

De aandacht van de hoofdpersoon richt zich nu op Awater die een schaakboekje uit zijn zak heeft gehaald.^b

[2]

Koel (beheerst, kalm) en *stroef* (norsig) wijzen op een afstandelijke houding, die samenhangt met de aandacht die nodig is om schaak te spelen. Maar misschien zal ook hebben meegespeeld dat Awater zich bepaald niet prettig en zelfs ongemakkelijk voelt met de situatie waarin hij zich bevindt.^c Het schaken moet hem wat afleiding geven.

[Zijn hand, op tafel trommelend, schenkt moed
aan het visioen dat door zijn voorhoofd woelt.^d
Een sneeuwvlok dwarrelt tussen druppel bloed.]^e

[0]

De verteller komt nu kort aan het woord. De hoofdpersoon kan niet zien dat de stukken rood zijn, ook niet wat er zich op het schaakspelletje afspeelt. Bovendien is de formulering van de laatste regel er niet een die je van de hoofdpersoon zou

^a Klinkerdwang. Je denkt eerder aan *geconcentreerd*.

^b Awater zit er dus al een tijdje in alle rust met een gevuld glas voor zich.

^c Of kijkt hij altijd zo? Gezien de eerdere beschrijving van de verteller is dat niet eens zo onwaarschijnlijk.

^d Geen dubbele punt!

^e Sötemann (1985, blz. 62): '[D]e [schaak]stukjes hebben gewoonlijk een ovale vorm, zodat de druppel en de vlok [niet] vergezocht zijn.'

verwachten. Het is de verteller die een vergelijking gebruikt die meer inzicht moet geven in de situatie waarin Awater zich bevindt.

[1]

Awaters afstandelijke houding staat volgens de verteller in tegenspraak met diens innerlijke toestand. Met een hand op een tafel trommelen in een café terwijl je zit te schaken, getuigt van een vervreemdende, emotionele geladenheid. Maar waarom Awater zo gestrest is, maakt hij niet duidelijk.^a

[2]

Uitgangspunt van de scene is het schaakspel.^b Op het schaakveld verplaatst een wit stuk zich schijnbaar speels tussen de rode pionnen.^c Een teken van vrijheid en initiatief. Maar tevens van moed: de droppen bloed geven ook aan dat het schaakspel niet minder is dan een slagveld, zoals trouwens het gehele leven.

[3]

In bredere zin wordt het leven aan de ene kant gekenmerkt door zijn vitaliteit ('bloed'),^d aan de andere door zijn onontkoombaarheid en rusteloosheid. Vanuit dit gegeven suggereert de verteller dat Awater moed verzamelt om zijn visioen van vrijheid te verwerkelijken en de sleur van alledag te ontlopen.^e Sneeuw geeft dan als symbool^f van zuiverheid^g aan dat hij aan de ondoorzichtigheid en vertroebeling

^a Misschien omdat dit wel eens een heel platvloerse reden zou kunnen zijn.

^b Het schaakspel is in dit verband het teken van een volstrekt gestructureerd en gedetermineerd leven. Je wordt gespeeld.

^c De combinatie van witte en zwarte schaakstukken is een conventie. Je kunt ook met rode stukken spelen. In de Angelsaksische wereld was dit vroeger zelfs algemeen gebruik.

^d 'Bloed symboliseert ons gevoel voor de heiligheid van het leven, nog voor we ons ervan verwijderen in bloedeloos abstracte gedachten – bloed is de ziel van het belichaamde leven, en vormt ons werkelijke karakter.' Ronnberg & Martin 2011, blz. 396-397 ('Bloed'). Zie ook Biedermann 1996, blz. 58-60 ('Bloed'). Dit wel met de toevoeging dat bloed in de dagelijkse context eerder op pijn, ziekte en dood wijst.

^e Zonder ook maar enigszins aan te geven in welke richting deze plannen gaan en waarop Awaters visioenen duiden.

^f Symbolen worden binnen de tekst alleen vanuit hun historisch-culturele context gebruikt. Het staat je niet vrij al associërend de tekst te overladen met symbolische connotaties.

^g 'Er zit een vervolmakende kracht in sneeuwvlokken. Sneeuwvlokken hebben als zeshoekige kristallen een volmaakte vorm en zijn bovendien ieder op zich uniek.' Ronnberg & Martin 2011, blz. 78-81 ('Sneeuw').

van het bestaan wil ontkomen. Dit wijst op een religieus motief.

[4]

Met de vraag of deze symbolische verbreding en verdieping wel aan de orde zijn. Gaat het niet gewoon om een wat ongewone stelling op het schaakbord? Van Caspel (1981, blz. 256) merkt in dit verband op dat *visioen* misschien een te weidse betekenis krijgt toebedeeld. Het woord is volgens hem gekozen vanwege de oe-klank. In feite geeft het begrip *denkproces* beter weer waar het over gaat. Maar toch: er staat nu eenmaal *visioen*. Bovendien is de verteller aan het woord en die kent zijn personages. Hij is het ook die het spel op het schaakbord een symbolische impact geeft.

Het spel wordt tot een nieuw figuur gevoegd.
Zijn glas, vóór hem, beslaat onaangeroerd.
De cigaret die in de asbak gloeit
maakt een stokroos die langs 't plafond ontbloeit.^a
Hij zit volstrekt alleen en ongemoeid.
Hij heeft wat een planeet heeft en een bloem,
een innerlijke vaart die diep vervoert.^b
Nu drinkt hij het glas leeg en sluit het boek.
Hij krijgt, nu hij stil voor zich kijkt, iets droevigs.
Hij kijkt mijn kant uit, zodat ik vermoed
dat hij mij roept als hij de kelner roept.
Maar neen, hij rekent af, ik ook, en spoedig
gaan wij weer samen door het straatgewoel.

De ik-verteller vervolgt zijn verslag. Even nauwlettend als tevoren observeert hij het gedrag van Awater. Deze speelt verder, zeer geconcentreerd en volledig afgesloten van de buitenwereld. Een planeet aan de hemel, een bloem in gras, zij bewegen zich ogenschijnlijk niet, maar worden toch voortgedreven door een innerlijke kracht. Zo ook Awater. De ik-verteller is diep onder de indruk. Dat Awater er achteraf wat droevig uitziet, zal hem dan ook hebben verbaasd. Maar ja, in een partij schaak

^a Had *stamroos* moeten zijn, maar *stokroos* heeft de klinkers mee. Zie Sötemann 1985, blz. 62.

^b Sterk onder woorden gebracht: het eerste deel geeft kort en bondig de snelheid weer, het tweede deel op meer gedragen manier de vervoering, met *vaart* op de grens.

speel jij de hoofdrol, terug in de wereld valt het dan vaak wat tegen.^a In ieder geval rekt Awater nu af en gaan hij en de ik-verteller beiden naar buiten.

^a De verteller weet beter, al eerder had hij gemeld dat Awater er tijdens de kantooruren moe en bedrukt had uitgezien. In het gewone leven voelt Awater zich blijkbaar allesbehalve prettig.

12. HET RESTAURANT. AWATERS OPTREDEN

Elektrisch licht dat langs de gevel schiet^{ab}
schrijft ieder ogenblik de naam opnieuw
van 't restaurant, en een dubbele file
mensen gaat in en uit langs de portier
die de toegang van draaiend glas bedient.
Terwijl wij binnentreden klinkt muziek.^c
Awater blijkt bekendheid te genieten.
Waar hij langs komt wordt naar hem omgezien.
'Wat?' zegt iemand 'kent u Awater niet?
Ik meen, hij is accountant of zo iets.
Ik ken hem, maar ik ken hem niet intiem.
Sommigen zeggen, 's avonds leest hij Grieks,
maar anderen beweren het is Iers.'^d

De tocht gaat verder. Awater gaat een druk bezocht restaurant binnen, waar hij, zoals al gauw blijkt, een bekende is. Uit zijdelings gepraat wordt ook duidelijk dat hij als een belezen man wordt gezien die Iers en/of Grieks leest.^e

Maar er is meer. Awater houdt zich ook met poëzie bezig. Dat blijkt als hij, tegen zijn zin, maar onder doodse stilte van het publiek een lied zingt. Een gebeurtenis die hem diep raakt. Hij strompelt onder luid applaus en veel serpentines als een ledenpop naar buiten. Geheel geknakt. De ik-verteller volgt hem.

In de woorden van het gedicht:

^a Korte, bondige lettergrepen geven de snelheid weer van het licht.

^b Weer de nadruk op het elektrische licht, dat nu wel heel wel heel duidelijk en springerig de aandacht trekt.

^c Blijkbaar met zijn tweeën samen of direct achter elkaar door de draaideur. De afstand tussen beiden wordt steeds kleiner.

^d De onzekerheid hier is groot omdat volgens Lukkelaer (1985) bij de keuze van *Grieks*, *Iers* en *artiest* de assonantie van de ie-klanken invloed kan hebben gehad. Vooral voor de benaming *artiest* is deze opmerking van belang.

^e Wordt meestal gezien als een verwijzing naar de *Ulysses*. Maar het gaat dan om een onderhuidse en speelse verwijzing die inhoudelijk zonder impact is. Het is niets anders dan een knipoog. *Grieks* kan trouwens ook verwijzen naar het NT, Homerus of Plato, *Iers* naar de oud-Keltische Graal-legende. Zie verder Van Caspel 1981, blz. 251-255 voor een kritiek op Ulysses-aanpak van veel auteurs. De verwijzing naar *Ulysses* vind je bv bij Meeuwesse 1981 I, blz. 160-165, II, blz. 169-173, 175-177, Schenkveld 1981, blz. 195-196, Bolhuis 1981, blz. 363.

Er is intussen iets zeer vreemds geschied.^a
Een heer die zich op 't podium verhief
zegt dat hij Awater zijn plaats aanbiedt.
'Ik spreek' zegt hij 'uit naam van allen hier.
Wij hebben tussen ons een groot artiest.'
Awater, met gebaren naar 't servies,
wil zeggen dat hij van de eer afziet
en liever had dat men hem eten liet.
In de biljardzaal staakt men een serie.
Het wordt doodstil. Boven schaaft men nieuwsgierig
zich langs de balustrade der verdieping.
Het schroefblad van de ventilator wiekt.
Dan staat Awater op en zingt zijn lied:^{b/c/d}

- *Steeds troostte ze, steeds heeft zij als ik sliep
mij met haar liefelijke komst beziend,
de aanbedene; thans kwam ze en heeft vernield^e
de laatste steun die mijn verlies zich schiep.^f*

*Zij was, toen 'k haar ontwaren ging, in diep
met schrik vermengd verdriet terneergeknield;
ik hoorde dat zij mij geloof voorhield
maar zonder dat het hoop of vreugde opriep:*

^a Na alles wat we tot nu toe van Awater weten, is de volgende scene dan ook zeer verrassend.

^b Op het moment dat Awater dit sonnet van Petrarca vertaalt, is er geen melodie voor het sonnet voorhanden. Awater moet haar zelf hebben geschreven. Al met al is hij een groot artiest, en dat in de positieve betekenis van het woord (vs Spillebeen 1981, blz. 309, Binnendijk, *ibid.*, blz. 325.). Het sonnet is in de 16e eeuw zeker driemaal getoonzet. Uit 1884 dateert een compositie van Giulio Tartaglione voor zangstem en piano.

Binnen de context van het gedicht is er alleen een partituur aanwezig van Di Roro, een Vlaamse componist die in Italië werkte. Maar die partituur kan Awater niet hebben gekend. Met dank aan Jan ten Brug

^c De dichter had *zingen* in het begin van het gedicht omschreven als *slechts hartstocht van een zweer*. Een omschrijving die hier aardig lijkt te kloppen. Het lied is binnen deze context -zeker vanuit het modernisme gezien- niet veel meer dan een literaire smartlap. Brahn (1981, blz. 375) spreekt dan ook van *Edelschnulze (= smartlap met pretentie)*.

^d Hij zal zichzelf op de piano hebben begeleid. Op het podium werd op het moment van binnenkomst muziek gemaakt, waarschijnlijk door een strijkje.

^e De regel valt technisch geheel uit de toon: twaalf in plaats van tien/elf lettergrepen, naast een nadruk op de laatste lettergreep die hier niet past. *Steun vernielen* verdient trouwens ook al niet de schoonheidsprijs.

^f De laatste drie strofen zijn een uitleg van de eerste.

*'Herinnert ge u dien laatsten avond niet'
sprak ze 'toen ik uw tranen heb ontzien
en zonder meer de wereld achterliet?'*^a

*Ik kon, noch wilde ik, melden u sindsdien
hetgeen ik thans u te verstaan gebied:
niet hopen mij op aarde ooit weer te zien.'*^b

Awater, als een pop, als een pop die
te zwaar is voor zijn eigen mechaniek,
waggelt den uitgang toe dwars door 't publiek.
Er wappert nog een smalle strook papier
hem langs de rug. Ik volg hem op de hielen.

[1]

Waarom Awater zo emotioneel reageert, wordt niet duidelijk. Het is mogelijk dat hij diep is geraakt door de reacties van het publiek, maar in dit geval zou het niet nodig zijn geweest om het (hele) sonnet te citeren.

Nee, de inhoud ervan moet Awater sterk raken, anders is zijn reactie op de voordracht ervan niet te verklaren. Het is daarom aannemelijker dat het sonnet werkelijk

^a De wereld achterlaten: in het klooster gaan.

^b Vertaling van

*Solea lontana in sonno consolarme
con quella dolce angelica sua vista
madonna; or mi spaventa e mi contrista,
né di duol né di téma posso aitar-me.*

*ché spesso nel suo volto veder par-me
vera pietà con grave dolor mista,
et udir cose onde'l cor fede acquista
che di gioia e di speme si disarme.*

*"Non ti sovèn di quella ultima sera
dice ella ch'i' lasciai li occhi tuoi molli,
et sforzata dal tempo me n'andai?"*

*I' non tel potei dir allor, né volli;
or tel dico per cosa experta et vera:
non sperar di vedermi in terra mai".*

Francesco Petrarca 2008, *In vita di madonna Laura*, 250ste sonnet, blz. 378. De boven gegeven vertaling is opgenomen in Nijhoffs Verzamelde Werk.

Lukkenauer 1985 geeft een uitvoerige vergelijking van het oorspronkelijke sonnet met de vertaling van Awater. Dit naast een eigen vertaling in proza. Zie verder Bolhuis 1980, De Boer 1989, Sanders 2006, Steenhuis 2010. Bij de eerste staat ook de vertaling uit 1941 van D. Tol.

gaat over een liefdesaffaire. Het verwijst dan naar het (definitieve) afscheid^a van een geliefde.^{b/c}

[2]

Dat het om een autobiografische uiting gaat, ligt aan andere kant niet voor de hand. Zo'n ingrijpende gebeurtenis zou in de loop van het gedicht zeker aan de orde zijn gekomen of in ieder geval zijn aangestipt. Bovendien kun je het sonnet sowieso niet letterlijk nemen, omdat illusie en werkelijkheid er in een dromerig-liefdevolle, maar ook sentimentele sfeer in elkaar overlopen.

Nee, als het gedicht indirect naar het leven van Awater verwijst, dan komt dit naar voren in het

*ik hoorde dat zij mij geloof voorhield,^d maar
zonder dat het hoop of vreugde opriep.*

In het vervolg zal blijken dat een godsdienstig motief een rol kan spelen in Awaters leven.

[3]

Er doet zich een meta-probleem voor rond het sonnet van Petrarca. De vertaling ervan verschijnt voor het eerst in druk in *Awater*, een vertaling die hoogst waarschijnlijk is gemaakt door Awater. Dit betekent dat de dichter Nijhoff plagiaat pleegde door het sonnet -dat binnen de chronotroop van *Awater* werd vertaald- op te nemen in zijn *Verzamelde Werk*. Of je moet aannemen dat Awater de vertaling van Nijhoff kende en plagiaat pleegde door diens naam niet te vermelden. In die zin pleegde ook de dichter Nijhoff plagiaat door (de vertaling van) een gedicht van Petrarca zonder ook maar enige verwijzing naar deze dichter op te nemen in zijn gedicht *Awater*. Een geheim dat trouwens niemand ontdekte, Nijhoff moest het zelf (indirect) openbaren.

^a Van doodgaan is geen sprake.

^b Zonder twijfel gaat het in het oorspronkelijke en in het vertaalde sonnet over een geliefde. Vaak wordt vanuit buiten-tekstuele verbanden -de overleden moeder van Nijhoff- verondersteld dat het sonnet binnen de context van het gedicht over de overleden moeder van Awater zou gaan. En dat op zijn beurt in het verlengde van de smartlap. Toch laat deze moeder-problematiek zich niet vanuit het sonnet aflezen.

^c In dit geval zou trouwens een gedicht als Nijhoffs *Haar laatste brief* veel beter hebben gepast dan het vertaalde sonnet.

^d Zo'n raadgeving zou heel goed kunnen teruggaan op Awaters moeder.

14. HET BESLISSENDE ONDERHOUD

Ik zorg - want het is stil en de straat nauw –
gelijke tred met Awater te houden.
Zo hoort hij niet dat iemand hem bijhoudt.
Mijn bezorgdheden worden menigvoud:
er ligt post thuis, ik heb aan de werkvrouw
nog niet gezegd dat ik op reis gaan zou,^a
mijn raam staat aan, er brandt vuur in de schouw,
ik heb niets bij me, wat doe ik überhaupt
op reis te gaan. - De vlieger aan zijn touw
tuimelt en stijgt:^b telkens slaat mijn benauwdheid^c
in vaster blijdschap om: wat zou 't, wat zou 't!
Zo voer ik, het hoofd diep gebogen houdend,
met mijzelf het beslissend onderhoud.

[1]

Beiden gaan verder met hun tocht. Vanuit de ik-verteller wordt de sfeer nu irreëel. Hij neemt aan dat Awater werkelijk van plan is om -zo uit zijn kantoor vandaan en geheel onvoorbereid- op reis te gaan. Per trein en per schip naar Egypte. Maar die conclusie is volstrekt voorbarig en zelfs ongeloofwaardig. Awater gedraagt zich zoals hij zich elke dag zou kunnen gedragen. Zo blijft hij even later een tijdje staan bij een bijeenkomst van het Leger des Heils.^d Niets bijzonders.

[2]

De ik-verteller doorziet zijn zelfbegoocheling niet. Hij neemt de uitdaging aan waartoe Awaters gedrag hem naar zijn mening prikkelt. Hij zal alles achter laten om het avontuur aan te gaan. Dit na een emotioneel overleg met zichzelf dat uiteindelijk leidt tot een schier vitalistische uitkomst. Het avontuur roept, de vervoering wint het van de angst: *wat zou 't, wat zou 't!*

^a Uit het *nog niet* blijkt dat de hoofdpersoon al eerder van plan was geweest om op reis te gaan. Niet voor niets zoekt hij een reisgenoot. Maar directe voorbereidingen had hij nog niet gemaakt.

^b Bedoeld wordt: maar de vlieger stijgt *meer* dan ze draait, duikelt, valt.

^c *Benauwdheid* valt buiten het rijmschema, het krijgt hierdoor alle nadruk.

^d Awater, maar ook de hoofdpersoon, kan op dit moment zeker hebben teruggedacht aan het sonnet van Petrarca en de opmerking erbinnen over het geloof.

15. HET STATIONSPLEIN. DE HEILSSOLDATE

De straat wordt breder.^a Uit bomen druipt dauw.^b
Recht voor ons uit ligt het stationsgebouw.^c
Zou men hier middernacht een meeting houden?
't Is stampvol op het plein. Tussen flambouwen
staat op een ruw getimmerte van hout
in haar heils-uniform, een jonge vrouw.
Toeristen met rugzakken op^d de schouders,
kinderen, vrouwen, arbeiders, hun blauw
werpak nog aan, staan onder de toeschouwers.
'Wij leven' zegt zij 'heel ons leven fout.'

De tocht lijkt haar eerste doel te bereiken: het stationsgebouw ligt vlak voor hen. Op het plein ervoor wordt heel laat op de avond nog een meeting gehouden^e waar een heilssoldate het woord voert. Haar boodschap is kort en krachtig: kom tot inkeer en verander je leven, dat, zoals het zich nu afspeelt, niet goed is ingericht.

Awater, die de pas heeft ingehouden,
kijkt naar mij om als kent hij mij van ouds.
Maar waar? in een tram? in een schouwburgpauze?^f

^a In Christelijke termen: niet de brede, wereldse weg naar het station, maar de smalle weg van het geloof biedt uitkomst. Dat geldt niet voor de hoofdpersoon, voor hem opent zich het plein met het station op de achtergrond. Daar begint zijn reis de wijde wereld in.

^b Dauw op de late avond? Ook hier klinkerdwang. Het zal licht mistig zijn geweest.

^c *Recht voor ons uit* geeft aan dat het stationsgebouw en niet de meeting het doel is van de tocht is, het woord *stationsgebouw* krijgt door het traagheidseffect alle nadruk. Toch kan dit laatste toeval zijn: het latere *schouwburgpauze* heeft bv inhoudelijk geen enkele nadruk (hoewel een pauze wel verdragend werkt).

^d *Over* wordt om metrische redenen vermeden. Maar *om* had desnoods ook gekund.

^e De tocht vindt plaats eind oktober of begin februari, dan is het om half zes donker. Zes en een half uur later om twaalf uur komen beiden aan op het stationsplein. Een wel heel lange tocht, die bovendien eindigt met een wel erg verrassende meeting: middernacht en met zo'n wisselend publiek. De sfeer neigt naar het surreële. Ook het beeld van de heilssoldate heeft iets feeërieks: het (losse?) haar, de knoop van goud. Het is alsof de ik-verteller wegdroomt en hij even het besef van tijd kwijt is.

^f Er zijn ook andere mogelijkheden die meer voor de hand liggen. Awater kan, wanneer hij langs het huis van de ik-verteller liep, een glimp van hem hebben opgedaan, ook kan hij de hoofdpersoon bij de kapper, in het café en/of bij de binnenkomst van het restaurant terloops hebben opgemerkt. De ik-verteller probeert het verhaal een bredere, maar ook geheimzinniger impact te geven.

zo vraagt de blik waarmee hij mij beschouwt,
terwijl hij - want het waait - zijn hoed vasthoudt.
Wind, spelend met haar haar, legt langs de mouw
der heilssoldaat een losse knoop van goud.
'Liefde' zegt zij, 'wordt nooit vergeefs vertrouwd.'

[1]

Awater, die er tot nu toe flink de pas er heeft ingehouden, gaat langzamer lopen en ziet om. Hij kijkt de ik-verteller aan met een vage, vragende blik van herkenning. Maar daar blijft het bij.

[2]

Soms lijkt het erop dat binnen de vertelling de nuchterheid uit het oog wordt verloren. Zo lijkt het erop dat Awater en de broer in de café-scene langzamerhand samsmelten.

Dit geldt ook voor de hoofdpersoon en Awater. Dezen naderen op hun tocht elkaar van wel heel dichtbij. Beiden gaan bij vertrek uit het café *samen* naar buiten, even later treden, in de woorden van de ik-verteller, *wij* het restaurant binnen. Aan het einde van de scene volgt hij *Awater op de hielen*.

Maar toch, wat in een surrealistisch verhaal de apotheose had kunnen zijn -het lijkt erop dat Awater hier op het stationsplein de hoofdpersoon (vaagjes) herkent-, blijkt juist een moment van vervreemding te zijn. De spanning wordt gebroken. Ieder gaat zijn eigen weg.

[3]

De aandacht van Awater richt zich niet op de hoofdpersoon, maar op de heilssoldate die haar boodschap op bijbelse manier invult met een beroep op de liefde die als remedie dient tegen al het kwaad. Niet het geloof (zoals in het sonnet), maar de liefde voor God en voor de naaste wordt gezien als kern van de Christelijke leer.^a

^a Er is in *Awater* geen sprake van een 'magisch bezwerende houding, die het religieuze, die het geestelijke hier op aarde en in het levend lichaam wil incorporeren' (Van Assche 1981, blz. 380) of van 'een tocht [van] de dichter naar een unanimistische bewustwording' (Reynebeau 1981, blz. 381).

Minderaa (1952-53, blz. 8) stelt van zijn kant dat het onjuist is om te beweren dat een keus binnen *Awater* voor het aardse tegelijkertijd ook een verloochening inhoudt van het hemelse. Dit hemelse komt al in voorafgaand werk van Nijhoff naar voren, maar wordt vooral weerspiegeld in het onovertroffen *Het uur U*: '[D]e realiteit is er overal gedrenkt in het mysterie, midden in het aardse verschijnt als een oordeel maar ook als een opperste mogelijkheid het hemelse.'

Maar toch, je kunt ook aanvoeren dat *Awater* -geplaatst aan het einde van *Nieuwe gedichten*- juist veel voorzichtiger is geworden. Je mag zelfs sterk twijfelen aan een doorbraak van het Hemelse. Zie ook Knuvelder 1953, blz. 253.

[4]

Dit mag zo zijn, maar neutraal gelezen lijkt het er eerder op dat Awater wordt meegesleept door het lieflijke beeld van de jonge vrouw die hij voor zich ziet staan: de wind door het haar, het goud op de mouw. Niet voor niets staat er 'Liefde' zegt zij, 'wordt nooit vergeefs vertrouwd.'

Awater blijft, ik loop door, en zo gauw
of ik de trein zag die ik halen wou.^a

[1]

Nu de anticlimax. Awater blijft staan en maakt geen aanstalten om verder te gaan.^b In de ogen van de ik-verteller laat hij zich meeslepen door de boodschap van de heilssoldate.^c Hij neemt dan zelf het initiatief en loopt zo snel mogelijk door naar het station.^d Daar stapt hij in een trein zuidwaarts. Alleen. Zonder reisgenoot.

[2]

De zinsnede *of ik de trein zag* krijgt een enorme impact bij Fens (1966, blz. 364), omdat hij in het *zag* een directe aanwijzing ziet dat de ik-verteller *niet* op de trein is gestapt. Hij liep louter door *onder het mom* dat hij dat zou doen. De ik-verteller loopt als het ware het verhaal uit.

Nu is het verrassende dat je, als je een negatie in de zinsnede aanbrengt, juist het resultaat krijgt dat Fens beoogt: 'Of ik de trein (voor me) zag die ik (nu) *niet* (meer) wilde halen.' Deze, *en alleen deze* -ontkennende- versie geeft aan dat de hoofdpersoon *niet* van plan is om toch alsnog de trein te nemen.

Het probleem met Fens' uitleg is bovendien dat de stationsscene niet anders kan

^a Maar welke trein, waar naar toe en om hoe laat? Tijd om zich te oriënteren had de ik-verteller tijdens zijn tocht niet. Hij moet blijkbaar al bij voorbaat hebben geweten welke treinen er op een bepaalde tijd vertrokken. Of hij nam de gok.

^b Wat nog niet betekent dat Awater daar lang staat te kijken of zich zelfs in liefde bij het Leger aansluit (zo Kazemier, 1981, blz. 372). Meer voor de hand ligt het dat hij iets later verder is gelopen, misschien maakte hij gewoon een avondlijk/wekelijks ommetje. Nu suggereert *blijft* dat Awater met belangstelling langere tijd in de boodschap van de heilssoldate is opgegaan. Toch is dit schijn: de ik-verteller kan alleen maar hebben gezien dat Awater niet verder liep, wat daarna gebeurde weet hij niet, omdat hijzelf snel doorliep.

^c Ook hij heeft het sonnet gehoord met de boodschap die erin verscholen ligt.

^d Dat er sprake zou zijn van een vlucht (Sivirsky, 1981, blz. 373), is nergens uit af te lezen.

worden gelezen dan vanuit de tweedeling verteller en ik-verteller (wat Fens indirect toegeeft, *ibid.*, blz. 362) en dat het voorlaatste gedeelte hierbinnen alleen kan worden geïnterpreteerd als *monologue intérieur*. Iedere andere uitleg leidt tot een absurde situatie.

[3]

Een andere lezing van de zinsnede ligt dan ook meer voor de hand: 'Ik loop door, en wel zo snel alsof ik de trein *al* zag die ik wou halen.'^a Ook uit een derde versie blijkt het dat hoofdpersoon gewoon doorloopt: 'Ik loop door, en wel zo snel alsof ik de trein zag die ik wilde halen, maar in feite was ik in gedachten met Awater bezig.' Deze uitspraak past ook bij het beeld dat de ik-verteller even de kluts kwijt is.

[4]

Het is mogelijk -maar hoogst onwaarschijnlijk- dat het gedicht *Awater* uit drie afdelingen bestaat, waarvan in de eerste en de derde de dichter (of volgens sommigen zelfs Nijhoff) aan het woord is. De aangehaalde zinsnede ('of ik de trein zag...') krijgt dan een afsluitend karakter, er wordt een gedeelte afgegrensd. Met als gevolg dat het slotgedeelte, naast de aanhef, een geheel eigen status krijgt. Zelf kies ik op narratieve gronden voor de tweedeling. De ik-persoon haalt de trein en is daarbinnen -in feite vanzelfsprekend- aan het woord. Daar pleit ook voor dat de hij uitdrukkelijk voor zijn vertrek heeft gekozen. Er is niet voor niets sprake van een beslissend onderhoud dat hij met zich zelf hield.

^a In deze versie is *zie* in plaats van *zag* niet mogelijk.

14. Het STATION. HET VERTREK

De stoker werpt steenkolen op het vuur.
De machinist staat leunend uit te turen.
Buiten de kap, boven de rails-figuren,
beginnen de signalen hun prelude.
De klok verspringt van minuut naar minuut.^a
Weer roept zij, de locomotief; voortdurend
roept zij, roepend dat het te lang reeds duurt.
Haar zuil van zuchten wordt een wolkenkluwen.

[0]

Dan neemt tegen het einde van het gedicht de verteller opnieuw het initiatief,^b hij geeft een beschrijving van wat er zich op het station afspeelt en laat daarna voor de laatste maal de ik-verteller aan het woord, nu in een monologue intérieur.^c Dit is wat een apotheose mag worden genoemd met de locomotief als modern-mythisch, vuurspuwend monster en de Oriëntexpres als modern-mythische slang. Angstaanjagend, dat zeker in die tijd.^d

[1]

De trein staat op punt van vertrek. De locomotief fluit vol ongeduld, omgeven door wolken stoom. Een ontzagwekkend beeld.
De houding van de trein is onverschillig, ze staat boven alle het mensengewemel. Dat zij passagiers vervoert, laat haar koud. De jubelende hartstocht om het avontuur te zoeken is haar vreemd. Reisvaardig is zij als altijd, voor het overige is ze ongenaakbaar. Zelfs het idee dat zij een reisgenoot zou kunnen hebben, doet haar

^a Een *elektrische* klok, weer dat teken van de moderne tijd.

^b Dat de verteller aan het woord is, blijkt niet alleen uit de beeldende, afstandelijke en objectiverende verhaaltrant, maar ook uit een detail als *Buiten de kap, boven de rails-figuren, beginnen de signalen hun prelude*. De ik-verteller kan dit vanuit zijn coupé niet zien.

^c Het gebruik van een innerlijke monoloog is typerend voor het modernisme.

[Het is mogelijk, maar onwaarschijnlijk dat de verteller zich hier intern tot de ik-verteller richt. Het zou dan gaan om een wel heel ongewone, modernistische montage].

^d De trein als slang met de locomotief als kop. Hoofden/koppen hebben binnen de Griekse mythologie een lugubere faam, met als bekendste voorbeeld Medusa, een van de Gorgonen. Slangen en draken vind je in mythologieën overal ter wereld. Voorbeelden zijn Apophis en de Leviathan. Beide zijn vervaarlijk en kwaadaardig.

niets.^a

Iets wat de ik-verteller niet kan zeggen, die verwacht nog steeds dat Awater zal opduiken of probeert juist die hoop te onderdrukken.

[2]

Bepaald verwarrend, maar ook onoplosbaar is het probleem dat het zelfstandige naamwoord *expres* manlijk is, terwijl in het gedicht wordt gesproken van een *zij*. *Locomotief* geeft geen problemen, dit woord is (v)m, maar het gaat in dit deel over de *expres*: de hoofdpersoon voelt zich in de trein, niet in de locomotief beklemd. De Oriënt Express als vrouwelijk wezen: het gaat om een verregaande dichterlijke vrijheid, maar waarvan je ook voelt dat zij onontkoombaar is. Lees dit gedeelte maar eens in de hij-vorm.

[3]

Voor hermeneutici, psychoanalytici, dieptepsychologen en postmoderne exegeten is zo'n geslachtsverandering een bron van diepgaande inspiratie. Zo bv Willockx (2006, blz. 389), die de trein vergelijkt met een *femme fatale* en aan de sectie zelfs emancipatorische trekjes toekent.

Maar denk niet, dat zij zich bekreunt om u,^b
de Oriënt Express; nog minder deelt ze uw jubel
als gij plaatsnamen ziet in een schriftuur
die de eerste klank is van het avontuur.
Zij kent in haar reisvaardigheid geen rücksicht.^c
Wat voor hoop gij ook koestert of wegduwt,
nogmaals, het deert haar niet; zelfs voor de illusie
een reisgenoot te hebben is ze immuun.

^a Er zit een passagier in haar binnenste, maar zij weet dat deze nooit haar echte reisgenoot zal kunnen zijn. Passagiers komen en gaan, zij vervluchtigen, zij zijn een illusie.

^b *U* klonk in de jaren dertig van de vorige eeuw minder stijf dan in deze tijd. Het gebruik ervan was in bepaalde kringen zelfs *usance*. Toch wordt de keuze vooral bepaald door klinkerdwang binnen deze *uu*-strofe.

^c *Geen rücksicht*: zonder (enige) bescheidenheid. Kan ook 'letterlijk' worden genomen als 'zonder om te zien' (Brahn 1981, blz. 375). Het staat dan tegenover het er bovenstaande 't *perron* nog *afblijkt*.

Dat gij,^a geheel alleen,^b u in haar luxe
beklemd voelt, 't raampje neerlaat, en zelfs nu
't perron nog afblik; of dat gij het puurst
geluk smaakt dat voor het individu
is weggelegd: te weten, 'k werd bestuurd,
't is niet om niet geweest, ik was geen dupe, -
geprezen! -^c

Nog steeds kijkt de ik-verteller, hangend uit het raampje, uit naar zijn reisgenoot. Maar waarom, houdt hij zich voor,^d zou je het niet van de andere kant bekijken? Wees blij dat het zo is gegaan: je gaat op reis. Het heeft zo mogen zijn. Geen zelfbeklag: je bent bepaald niet een slachtoffer van de omstandigheden. Je mag de Heer wel loven! De ik-verteller is in een jubelende stemming.^e

't laat haar koud. Zij ziet azuur.
Van schakels is haar klinkende ceintuur.^f
Zij zingt, zij tilt een knie, door stoom omstuwd.
Zij vertrekt op het voorgeschreven uur.

Dan sluit de verteller als laatste het verhaal af: maar ach, wat zou het, al dit menselijke gekrakeel, de locomotief gaat –in zichzelf ingekeerd- haar eigen weg, zij vertrekt op tijd, het azuur tegemoet. Een triomf der techniek!^g

^a Meeuwse (1981, blz. 158) en Spillebeen (1981, blz. 277, 320) stellen dat de dichter/Nijhoff hier zijn publiek (dus jou en mij) toespreekt. Terwijl dit publiek zich blijkbaar 'in haar luxe beklemd voelt en het raampje neerlaat.'

^b Fens (1966, blz. 380) weet zijn interpretatie zo te sturen dat er tegen het einde van het gedicht niet de hoofdpersoon, maar een anonieme passagier in de trein op Awater zit te wachten.

^c Het gedachtenstreepje geeft een scheiding aan. Na de ik-verteller komt nu de verteller aan het woord.

^d Minderaa (1981, blz. 64) laat hier, vreemd genoeg, de dichter Nijhoff tot zichzelf spreken. Bovendien maakt hij geen onderscheid tussen dichter en verteller.

^e De uiting van jubel staat in een regel die buiten proportie is (veertien lettergrepen), wat het belang ervan benadrukt. De jubel staat trouwens lijnrecht tegenover die van de bijen in hun tocht omhoog. Het is deze tegenstelling die ook dit gedicht kenmerkt.

^f Vergelijk de gouden mouw van de heilssoldate met de metalen schakels van deze ceintuur.

^g Zo vreemd was in die tijd deze conclusie niet. Nijhoff (1982, blz. 1162-1163): 'De motor is voor onze eeuw de uitvinding, die wij als enige gelijkaardige tegenover het Parthenon kunnen stellen. ./.. Ik geef

NADERE UITLEG

'ik zoek een reisgenoot'

Dit is geen motto, ook geen ondertitel, maar een uitspraak van de hoofdpersoon uit het gedicht. Voorop staat dat deze –na de dood van zijn broer- naar een nieuwe metgezel zoekt,^a reizen alleen is maar niets.

Dat het hem vervolgens om een zuiver toeristische reis gaat,^b blijkt uit de conclusies die hij trekt naar aanleiding van de tocht van Awater langs de etalages.^c De etalage van het reisbureau geeft zicht op een Egypte dat weinig van je verbeelding eist. De reis, die de hoofdpersoon op het oog heeft, is geen Queeste^d of Grand Tour.

De dichter

[1]

Uit de aanhef blijkt dat de dichter zich terugtrekt in zijn eigen wereld en zich zo plaatst in een lange poëtische traditie. Met in zijn geval op de achtergrond het oud-testamentische scheppingsverhaal. De aanhef zelf is daarmee niet meer dan een poëtisch, hooggestemd schietgebed. Bovendien, is het niet prachtig om zo te beginnen!

toe, dat de formule van de motor gelijk staat in vinding met de tekening, die ten grondslag moet hebben gestrekt voor het Parthenon.' Voor de tekening en constructie van een locomotief geldt dan vanzelfsprekend hetzelfde.

^a De tocht door de stad zelf is trouwens geen zoektocht, maar een ietwat naïeve achtervolging uit nieuwsgierigheid. Deze eindigt op zijn beurt met het begin van de reis van de hoofdpersoon.

^b De eerste toeristische tocht in de moderne tijd werd in 1336 ondernomen door Petrarca samen met zijn broer Gherardo. Zij beklommen de Mont Ventoux, en dat om het mooie uitzicht dat deze bood. Toch was voor Petrarca de tocht eerder een queeste, een zoektocht naar God, voor de broer een toeristische trip (Fens 1999).

^c Het gedicht geeft geen aanleiding om met Februari (2008) te concluderen dat dit citaat de samenvatting [is] van tweeduizend jaar onmachtig dolen. Goed, de hoofdpersoon heeft nog steeds geen reisgenoot gevonden, maar aan zijn dolen komt voorlopig een eind. Hij weet wat hij wil. Ook een interpretatie van *reisgenoot* in de richting van Jungs archetype van de *Oude Wijze* (Wenseleers 1981, blz. 98-99) laat zich niet rijmen met de nuchtere gang van zaken in het gedicht.

^d In het gedicht *Het lied der dwaze bijen* had Nijhoff al afgerekend met de spirituele queeste. De tocht van de bijen naar het azuur is dan ook van een heel andere aard dan die van de locomotief aan het einde van het gedicht.

[2]

Toch is de oproep in eerste instantie teleurstellend. De dichter moet eigenlijk nog met zijn werk beginnen. Bovendien wil hij af van traditionele, met name romantisch-sentimentele thema's. Hij wenst in zijn eigen tijd te staan en daarbij zijn taal aan te passen aan de moderne tijd.^a

[3]

Nuchterheid blijkt ook uit het vervolg: niet bezingen, maar beschrijven, niet klagen en mooipraten, maar je zakelijk richten op het gewone leven in de grote stad met haar wensen en verlangens: een vriend om mee te reizen, de droom van een reis door een exotisch land.

[4]

Niet dat je inhoudelijk zomaar aan de aanhef kunt voorbijgaan. Er gaat in ieder geval de suggestie vanuit dat mythisch-religieuze thema's in het vervolg de aandacht kunnen krijgen. En dat klopt: de heilssoldate speelt een cruciale rol in het verhaal. Toch verschilt haar rol van die Noach en Jona met haar nadruk op liefde en niet op bekering. Het is dit wat Awater misschien heeft aangetrokken.

De vertelinstantie

De vertelinstantie speelt een cruciale rol. Hij introduceert Awater op een afstandelijke, koele manier. Ook laat hij zien hoe diens werkomstandigheden op kantoor zijn en geeft hij je -als terloops- de tekst van de smartlap mee. Hij zet de toon. Terzijde ontnemt hij vervolgens in aanloop tot de kappersscene de ik-verteller kort het woord om aan te geven dat het verhaal nog steeds onder zijn controle staat. Hij is het ook die het verhaal afsluit.

De ik-verteller

[1]

Van de ik-verteller weten we weinig, eigenlijk alleen dat hij zijn broer heeft verloren. Een broer die veel met hem reisde. Daarom zoekt hij een reisgenoot en denkt dat hij die in Awater heeft gevonden. Al zijn aandacht richt zich dus op hem. Dit zonder dat hij eigenlijk ook maar iets afweet van diens leven, denkwijze en verlangens. Dat

^a In *Vormen* gebeurt het dichten in een hoge, koude wereld van ijs en sneeuwstormen. Het is een wereld van abstractie, waar de woorden van de dichter zich loszingen van hun alledaagse betekenissen ('Twee-erlei dood') en zelfs de zuiverheid van muziek benaderen ('Kleine prélude van Ravel'). Een meditatieve wereld die gepaard gaat met doodsverlangen en met een zucht naar de eeuwigheid. Voor de genoemde gedichten resp. Pieron 2014, blz. 115-117 en *ibid.*, blz. 94-100.

hij op reis zou willen gaan, blijkt nergens uit. De ik-verteller loopt een fantoom achterna.

Verrassend is dat hij uiteindelijk zelf alleen op reis gaat. Het avontuur tegemoet. En dat zonder maar ook één diepgaande bijgedachte.

[2]

De ik-verteller is in de eerste plaats *verteller*. Een accuraat en subtiel verteller met een goed oog voor wat ertoe doet (bv de scenes in café, restaurant en trein). Bovendien is hij de hoofdpersoon, zijn verhaal staat in het middelpunt.^a En daaruit blijkt dat hij ondernemend en creatief is: hij organiseert zijn eigen dating site. Zijn verhaal richt zich dan ook op Awater, het is zeker geen autobiografisch verslag. Dit met uitzondering van de scene bij de kapper, waar heel even, maar ook indringend de verhouding tot zijn broer wordt beschreven. Dit met een licht emotionele en nostalgische ondertoon.

Emotioneel wordt de hoofdpersoon pas -en dat is begrijpelijk- op het moment dat hij de beslissing moet nemen om zomaar, zonder voorbereiding, weg te gaan en op het moment dat hij in de trein zit. In het laatste geval is hij zelfs in een jubelstemming.^b

Awater

Awater is Bernard of Willem Awater, een banaal kantoorheer; maar tevens is hij de broer, de vriend, de reisgenoot, de dubbelganger, de middelaar, de profeet, de boetgezant, de verlosser, de gangmaker, de mentor, het betere Ik, het demonisch losbrekende Ik, het oorspronkelijke, allereerste begin, het oer-water waarover de geest zweeft [...], de anonieme mens der gemeenschap, de eerste de beste, maar ook de mens der uiterste vereenzaming, de ontwortelde mens, de gemechaniseerde mens, de opnieuw bezielde, de wedergeboren mens [...], de verlossersfiguur tegelijk Mithras, Mani, Hermes, Osiris, Adonis, Artis, Kadmos, Orpheus, Dionysus, Zagreus, de Stoïcijnse of Philonische logos, de gnostische demiurg, de Indische Garuda, de Egyptische Chnum, god, mens vis, leeuw, adelaar, in één eindeloze lithanie verenigd [...] ...

Vestdijk (1958, blz. 196)^c

^a In die zin is de titel *Awater* verwarrend.

^b Fens (1966, blz. 370) heeft dan ook ongelijk als hij schrijft dat 'bij geen enkele gebeurtenis tijdens de tocht de emotionele reactie van de 'ik' op het gebeuren [wordt] beschreven, alhoewel er toch genoeg redenen tot verwondering en ook tot verbijstering is.' Dit laatste is trouwens wel erg bond uitgedrukt.

^c Verrassend is de kijk van Van den Akker (1992, blz. 32): 'Ik ga nog een stapje verder en stel, ietwat uitdagend, de volgende vraag: wie beantwoordt aan het volgende signalement? Een keurige heer, goed

[0]

Allereerst de naam *Awater*. Daarover is eindeloos gespeculeerd.^a Hier kort een poging om deze naam te analyseren binnen de samenhang van het gedicht en alleen daarbinnen.

- Direct al in het begin wordt de naam via de zinsnede *over de wateren van aanvang* indirect aan de orde gesteld: water wordt in verband gebracht met het *begin der dingen*. Nu betekent *a-water niet-water*.^b *Awater* krijgt zo een tijdloze dimensie en daarmee een voorbeeldfunctie. Maar de vraag waar die zich in uit, kan moeilijk worden beantwoord, omdat het gedrag van *Awater* schimmig en weinig universeel is. Juist op dit punt staat hij tegenover de Heroën uit de Grote Tijd.

- Water is aan de andere kant een en al beweging en verandering. Herakleitos' 'Alles stroomt.' In die zin wijst *a-water* op een karakter dat nogal stroef en onveranderlijk is.

- Tenslotte, water heeft reinigende kracht.^c Voor *Awater* betekent dit dat hij zijn veronderstelde doel -een religieuze zuivering- niet zal/wil bereiken.

[1]

Wat? Kent u Awater niet?

Een eerste beeld van *Awater* krijg je via de beschrijving van de verteller. Je ziet een keurig geklede heer met een gestreng en profetisch uiterlijk. Hij werkt op een kantoor. Wat hij daar precies doet, wordt niet vermeld, maar het zou niemand verwonderen dat hij accountant is. Hij lijkt soms in zich zelf gekeerd te zijn, maar kan ook sterk emotioneel reageren, wat blijkt na het optreden in het restaurant. Maar een duidelijk beeld van hem krijg je niet.

geschoren en werkzaam op een kantoor. Tegelijkertijd blijkt hij een groot artiest, gehuld in een mysterie, die een lied zingt dat een vertaling [van Dante] blijkt te zijn. Er wordt van hem gezegd: 'Niemand heeft ooit hetgeen hij roept verstaan. Het is woestijn waar hij gebaren maakt.' Hij is in 1934 het laatst gesignaleerd op een plein, luisterend naar een heilssoldate, daarmee te kennen gevend zijn toevlucht tot het christendom te hebben genomen.¹ Zo gezien volgt de dichter Nijhoff door het gedicht heen de dichter Eliot in de persoon van *Awater*.

^a Bv Van de Zande 2006, blz. 89-90, Wenseleers 1981, blz. 77-96, Meeuwesse 1981, blz. 150-153.

^b De letter *a* als *alpha privans*. Dat *niet-water* sterk de voorkeur verdient boven alle andere verklaringen, laat de dichter je subtiel weten. In een van de meest bekende uitspraken uit *Awater* staat 'Lees maar, er staat *niet wat er...*' Een orakelspreuk. Ook in dit geval bedriegt de schijn: *er staat* iets anders. *Awater* is trouwens een gewone Nederlandse naam. Nijhoff had haar thuis eens opgevangen.

^c Later wordt verteld dat in het water door de kelner in het café glazen worden omgespoeld.

De verteller geeft later in een kort intermezzo aan dat ook Awater zo zijn visioenen heeft en dat hij -als je de opmerking van de verteller tenminste zo goed interpreteert- teleurgesteld is en naar nieuwe wegen zoekt. Maar daar blijft het bij. Een invulling ervan geeft de verteller niet.

[2]

Al snel blijkt binnen het verhaal dat Awater heel wat meer is dan een saaie en goed geklede kantoorman. Hij leest zijn vreemde talen, vertaalt Petrarca, zet er muziek onder en zingt de compositie in het openbaar. Geen gemakkelijke opgave. Ook maakt hij op een late, saaie namiddag een smartlap. Bovendien speelt hij schaak.^a Awater blijkt in zijn gedrag niets anders te zijn dan een moderne stadsmens. En daar kun je alle kanten mee op, zonder dat je hem bombardeert tot de (volstrekt anonieme en abstracte) *mens der menigte*, die eenzaam en alleen door het leven gaat.^b

[3]

Persoonlijk, biografische gegevens zou je misschien kunnen afleiden uit de smartlap en de Petrarca-vertaling, maar omdat er verder geen referenties naar het leven van Awater zijn, kom je niet veel verder dan giswerk zonder enige grond.

Blijft de boodschap van de heilssoldate, die misschien in het gedicht van Petrarca verscholen ligt. Maar of Awater zich hier iets aan gelegen laat liggen, blijkt niet uit het gedicht.

Nee, wat Awater bezig houdt, blijft duister. De enige die je iets meer zou kunnen vertellen is de vertelinstantie, maar die komt niet veel verder dan wat vage vergelijkingen van Awater met OT-ische figuren als Johannes de Doper en van zijn kantoor met een tempel. Van een religieus motief lijkt geen sprake te zijn, het gaat louter om (uiterlijke) vergelijkingen, niet om verwijzingen naar Awaters houding en denkbeelden.

^a Het is onbegrijpelijk dat iemand als Sivirsky (1981, blz. 373) Awater als een zwerver kan omschrijven, ook al gebeurt dit vanuit een bijbelse context (Ahasveros).

^b In die trant denken Kazemier (1981, blz. 371), Nolles (1981, blz. 381) en Reynebeau (1981, blz. 382). Zou je dan toch een mensbeeld willen opperen dat binnen *Awater* voldoet, dan is het mogelijk om te denken aan de indeling die wordt gemaakt door Riesman (1960). Awater kun je dan *als inner-directed* omschrijven, de ik-verteller als *other-directed* en de heilssoldate als *tradition-directed*. Tönnies (Pieron 2004 II, blz. 530) maakt op dit punt een zinvol onderscheid tussen maatschappij en gemeenschap ('Gemeinschaft'). Rond deze thema's speelt *Awater* zich af. Het stadse *jungle-principe* (ibid.) ontbreekt geheel.

DE VISIE

Inleiding

[1]

Willem Frederik Hermans (1981) uit het vermoeden dat *Awater* eigenlijk nergens over gaat. Het is volgens hem geen groots gedicht, omdat het wel een groot aantal gevleugelde woorden inhoudt, maar het zelf niet bevleugeld is, het kent geen dramatiek, zoals bv Shakespeare. Hij heeft gelijk, bij een eerste, maar ook een twee lezing krijg je die indruk onweerstaanbaar, daar doen tientallen diepzinnige kritieken niets aan af. Hermans: 'Nijhoff was een zeer groot dichter. Maar je zou soms haast zeggen dat hij bang is geweest al te hoog boven zijn tijdgenoten uit te steken' (blz. 271-272).^a

[2]

Awater is een episch gedicht, het vertelt een verhaal, maar -en daar ligt de kern van Hermans kritiek- het is geen groots verhaal. Dit wel met de vraag of je in zo'n geval van een mislukking kunt spreken. Zo spreekt Kamphuis (1981, blz. 331) in 1937 al van *Awater* als 'een klein epos der nieuwe zakelijkheid, waarin de dichter de geest der Vernieuwing uitroept.'^b

En juist vanuit de Nieuwe Zakelijkheid^c krijgt *Awater* zijn plaats in de geschiedenis als een werk van grote inhoudelijke kracht. Het geeft de positie aan waarin moderne mensen zich bevinden en zich bewegen. Een wereld waarin vernieuwing centraal staat: technische ontwikkelingen worden omarmd (het kantoor, de moderne stad, de trein), op maatschappelijk gebied moet het puin uit het verleden worden geruimd.

^a Nijhoff achtte zichzelf een *minor poet*. Grote dichters schrijven volgens hem over het buitenaards hogere. Bij Van der Vegt 1981, blz. 377.

^b Maurice Gilliams (1981, blz. 341) spreekt van een nieuwe epiek. Maar dan wel -moet je eraan toevoegen- een nuchtere epiek, die zich grotendeels uit in de documentaire stijl van een reportage.

^c De Nieuwe Zakelijkheid is een kunstzinnig-literaire stroming die na WO I met name in Duitsland, maar ook in Nederland (Bordewijk, Elschot) opgang maakt. Kenmerkend zijn een sobere en duidelijke stijl, een nuchtere en objectieve benadering van de werkelijkheid, aandacht voor alledaagse dingen. Ze keert zich daarmee tegen de expressionistische en idealistische tendensen in de literatuur. Inhoudelijk neemt ze de moderne wereld met haar technologische en maatschappelijke ontwikkelingen serieus. Aan de andere kant komen existentiële, tragische en pathologische thema's niet uitdrukkelijk aan de orde (Pieron 2004 II, blz. 522-523, Drie narratieve dimensies). In die zin is een existentiële interpretatie als die van Van Stralen 2003 nietszeggend en doet niet ter zake.

De grote stad als chronotoop

Awater maakt op een avond een wandeling door de stad. Het lijkt routine te zijn. Alleen de meeting op het stationsplein zal hem hebben verrast.^a Hij blijft dan ook, misschien langere tijd, staan kijken, aangetrokken door het gebeuren.

Sommigen concluderen op onduidelijke gronden dat Awater en ik-verteller als stadsmensen in eenzaamheid hun weg gaan. Met de moderne, grote stad als plaats van leegte.^b Maar niets is minder waar: de stad leeft juist.^c Ook de stad waar de personages doorheen trekken, een stad waar beiden zich bovendien geheel thuis lijken te voelen.

Dat je op reis wilt gaan, betekent nog niet dat je je in de stad niet thuis voelt. Nee de stad is de kern van het moderne leven, daar vertrekt de trein, maar hij keert er ook weer terug.

Awater en ik-verteller zijn tijdens de tocht alleen, maar daar is alles mee gezegd, dat ze eenzaam zouden zijn, blijkt nergens uit.^d

Het uur u

[1]

Binnen de analyse is er tweemaal sprake van een apotheose: de bijeenkomst op het stationsplein en het aanstaande vertrek van de Oriëntexpres.

Beide momenten hebben iets fascinerends: de jonge vrouw middernacht in het licht van mystiek oplichtende flambouwen te midden van een menigte^e op een in elkaar geflanst houten podium.

^a Ook het Leger des Heils behoort tot het moderne stadsbeeld.

^b Sötemann (1981, blz. 369): 'The subject of *Awater* is the quest for a traveling through the hell, the desert of the modern city.' Wat hij op geen enkele manier verduidelijkt.

^c Vestdijk (1981, blz. 329) heeft het over de apocriefe geneugten van de grote stad! Maar die ontbreken helemaal. Geen seksuele zoektocht of geheime romantiek, wel een heilsoldate, geen filmdiva of naakt-danseres.

^d Het beeld dat je van Awater krijgt, komt grotendeels van de ik-verteller. Deze heeft er belang bij te suggereren dat Awater eenzaam zijn weg gaat. Dat maakt hem in zijn ogen williger om nieuw gezelschap te aanvaarden. Maar ja, hij mag er in café en restaurant dan ogenschijnlijk zieligjes bijzitten, we weten helemaal niet hoe zijn binnenkomst er was. Het is heel goed mogelijk dat hij alom werd gegroet en dat hij bij/met de kapper uitvoerig over politiek of de beurskoersen sprak.

^e Toch kun je hier niet spreken van massificatie en depersonalisering, daarvoor is het publiek te divers en de boodschap te persoonlijk. Ook meer in het algemeen is er geen sprake van een massa (vs bv Nolles 1981, blz. 381). Zie verder Pieron 2004 IV, blz. 1035-1036 ('Massa en publiek').

Op enige afstand ervan de trein, opgenomen in de overweldigende entourage van het moderne, elektrisch verlichte station.^a En met daarbinnen de majestueuze locomotief die als voortrekker een verre wereld tegemoet gaat.

Beide situaties wijzen op een mogelijk beslissende wending in het leven van de personages. In dit opzicht is de boodschap van de heilssoldate duidelijk: het gaat helemaal de verkeerde kant op met de huidige cultuur, het enige wat uitkomst brengt, is Gods liefde voor ons en onze liefde voor onze naaste. Aan de andere kant roept de Oriëntexpres op tot het verre, wereldse avontuur.

[2]

Hoe Awater reageert, komen we niet te weten, maar de hoofdpersoon gaat doelbewust zijn weg. En dat in zijn eentje: het individu, los van God, bezig met zichzelf, overgeleverd aan de moderne techniek.^b Niet dat hij zich daar ongemakkelijk bij voelt, hij weet zich opgenomen en meegenomen. Voor hem is de heilssoldate niet meer dan een roepende in de woestijn. Toch is het bepaald niet eind goed al goed: hij is Awater kwijtgeraakt, een reisgenoot heeft hij niet gevonden. Dat hij beslist om toch op reis te gaan, moet je in hem prijzen.

[3]

De verteller blijft de hoofdpersoon tot het einde toe volgen en geeft hem zelfs nog uitvoerig het woord. Toch zal bij de (interne) lezer het verslag van de meeting met heilssoldate en haar boodschap blijven naklinken. Een andere versie van het gedicht zou immers hier kunnen eindigen. En waarom ook niet? Awater en de lezer vinden hun rust, terwijl de hoofdpersoon zich demonstratief afkeert en uit het zicht verdwijnt, een illusie armer.

Awater blijkt dan de hoofdpersoon te zijn, niets voor niets draagt het gedicht zijn naam.

[4]

Hoe dan ook, ook in deze alternatieve versie blijven hoofdpersoon en Awater beiden alleen achter. Het enige moment dat zij kans hebben om elkaar te leren kennen, gaat ook nu voorbij. Awater is zich daar niet van bewust geweest, de hoofdpersoon blijft tot op het laatste moment hopen dat Awater alsnog zal komen opdagen.

^a De tegenstelling tot de flambouwen op het plein is frappant.

^b Kamphuis (1981, blz. 341) stelt dat het gedicht de weerspiegeling is van de overgang van het (oude) individualisme naar het collectivisme van een nieuwe tijd. Maar ja, dan definieert hij *collectivisme* wel heel specifiek als 'de mens die in de zakelijke actualiteit verlangt op te gaan' (ibid., blz. 344).

DE GROTE TIJD

[1]

Als je eenmaal de proloog voorbij bent en de vertellers komen aan het woord, verloopt het verhaal van de tocht op een realistische, alledaagse manier met het grotestadsleven als centrum.^a Men leeft in het heden en niet deels in de Grote Tijd van de mythe, zoals je die bv tijdens de mis nog beleeft.

In die zin is de beschrijving van Awater in OT-ische termen louter een manier om hem beeldend te karakteriseren, niet om je terug te voeren naar de aloude Bijbelse oergeschiedenis. Zoals ook Noach en Jona alleen maar als lichtend voorbeeld dienen voor onze tijd.

[2]

Lukkenaer (1985) vraagt zich af of de bijbelse zinspelingen een logisch coherente 'dieptestructuur' achter het oppervlakte-'verhaal' vormen, of dat ze alleen maar een geheimzinnige diepte suggereren en zo de lezer mystificeren.

Van een dieptestructuur is zeker geen sprake, maar het is ook maar de vraag of je kunt spreken van suggestie en mystificatie. Het ziet ernaar uit dat de mythische terminologie binnen de vertelling alleen wordt gebruikt om de plaats van de personages te verduidelijken, zoals blijkt uit de kantoorscene. De inleiding hiertoe staat in een bijbels getinte context, maar toch wordt het al snel duidelijk de vertelling zich afspeelt in een seculiere wereld. Het kantoor is geen tempel, het boek is maar een kasboek en bepaald niet het Boek, de Bijbel. En buiten komt het Leger des Heils niet blazend langs. Mystificatie is binnen deze context een te zwaar woord.

[3]

De hoofdpersoon heeft een lijntje naar omhoog, vanwaar zijn broer toekijkt en meeleeft. Weliswaar een onbewoonbare hoogte, maar toch, in tijden van blijdschap of wanhoop heb je, maar dan heel even, het gevoel van een meelevende aanwezigheid. Vaag, maar waar. Bijgeloof? Welnee! Je spreekt jezelf moed in of je prijst jezelf gelukkig.

En als er dan al sprake zou zijn van bijgeloof dan is dat niets bijzonders, bijgeloof is, zoals Skinner aantoonde, een alledaags en veel voorkomend verschijnsel, bij dieren en bij mensen.

^a Het verhaal wordt verteld vanuit de reïstische code (Pieron 2004 II, blz. 485).

[4]

Geloof en goddelijke liefde spelen een concrete rol in de boodschap die de heilssoldate haar publiek, en dus ook Awater, voorhoudt. Nu is Awater over geloof niet te spreken, zoals het sonnet suggereert:

*ik hoorde dat zij mij geloof voorhield
maar zonder dat het hoop of vreugde opriep.*

Meer zal Awater zich aangetrokken hebben gevoeld tot een boodschap waaruit de (bijbelse) liefde spreekt.

[5]

Hoe Awater uiteindelijk ook heeft gereageerd, de oproep van de heilssoldate blijft hangen, zelfs al laat de hoofdpersoon de meeting demonstratief achter zich en wijdt de verteller er verder geen enkel woord aan, het is deze 'aarzeling' die de visie binnen *Awater* bepaalt. Even doorbreekt de Grote Tijd de seculiere duur.

AFSLUITING

- Zet het script van Awater om in een zwart-film en het wordt duidelijk wat voor allure het heeft, neem het als basis voor een (korte) roman en je zult zien hoe rijk het is aan mogelijkheden, en dat ondanks het beperkte aantal thema's dat aan de orde komt.
- De beelden zijn compact en complex, denk aan de scenes in café en restaurant. Ze worden onvergetelijk verdicht, vaak in gevleugelde woorden (Hermans).
- Proloog en aanhef geven het gedicht epische allure, ondanks de ironische ondertoon ervan. De overgang naar de zakelijke manier van vertellen verhoogt de interne spanning.
- De narratieve structuur is modernistisch van opzet, er wordt ingenieus gespeeld met vertelinstanties. Story en plot zijn nuchter en zakelijk van inhoud en visie.
- Het verhaal heeft een knappe esthetische opbouw.^a Het is afwisselend en verloopt verrassend, er heersen grote onzekerheden die om een oplossing vragen, wat de spanning verhoogt. Het happy end voelt aan als een ontlading, terwijl het toch weer vragen oproept. De vertellers weten wat zij doen.

^a Pieron 2004 II, blz. 494-495.

BIBLIOGRAFIE^a

- Akker, W. van den, 'Een onduidelijk kletsverhaal. M. Nijhoffs Awater in een modernistisch perspectief'. *De Gids* 155, 1992, blz. 22-34. Internet.
- Alphen, E. van, 'De grenzen van poëzie, ofwel, Faverey's poëtische dood.' *Forum der Letteren*, 1994, blz. 294-300. Internet.
- Assche, A. van, Fragment uit 'De geboorte van het stenen kindje. Willy Spillebeen over Martinus Nijhoff'. In Kroon 1981, blz. 378.
- Bakker, J.J.M., 'Op de bodem van Awater'. *De Gids* 154/1, 1991, blz. 18-31. Internet.
- Best, O.F., *Handbuch literarischer Fachbegriffe*. Fischer, Frankfurt, 1982.
- Biedermann, H., *Prisma van de symbolen*. Spectrum, Utrecht, 1996.
- Binnendijk, D.A.M., Fragment uit 'Nijhoff's nieuwe bundel'. In Kroon 1981, blz. 325-326.
- Boer, Th., 'Awater als plaatsvervanger'. *De Gids* 152/1989, blz. 946-957. Internet.
- Bolhuis, A.J., Fragment uit 'Over De wandelaar van Martinus Nijhoff'. In Kroon 1981, blz. 382-383.
- Brahn, O.K., 'Awater.' In Kroon 1981, blz. 374-375.
- Caspel, P.P.J., 'Er staat wel wat er staat'. In Kroon 1981, blz. 247-264.
- Cornets de Groot, R.A., 'Awater op dood spoor'. In Kroon 1981, blz. 184-193.
- Cornets de Groot, R.A., Fragment uit 'Bijdrage tot de psychologie van de fan'. In Kroon 1981, blz. 358-362.
- Culler, J., *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, Cornell University Press, 1981. Internet.
- Debrot, C., Fragment uit 'Ontmoetingen met M. Nijhoff'. In Kroon 1981, blz. 45-48.
- Dijkhuis, D.W., Fragment uit 'Nijhoff en Eliot/Eliot en Nijhoff'. In Kroon 1981, blz. 346.
- Eliot, T.S., *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, 1921. Internet.
- Februari, M., 'De criteria voor het zoeken naar een reisgenoot'. *De Volkskrant*, 14-06-2008. Internet.
- Fens, K., 'Awater, leven en leer'. *Merlyn* 1966/4, blz. 361-382. Internet.
- Fens, K., 'Petrarca'. *De Volkskrant*, 09-10-1999. Internet.
- Frye, N., *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press, 1973. Internet/2000.

^a Deze bibliografie wordt gedomineerd door *Kroon 1981*, een verzameling van essays en artikelen (of van fragmenten hieruit). Een onvolprezen werkstuk. In de tekst wordt de verwijzing naar dit boek aangegeven met *1981*.

- Gilliams, M., Fragment uit '*Tussen hier en elders*'. In Kroon 1981, blz. 341.
- Gorp, H. van (cs), *Lexicon van literaire termen*. Wolters-Noordhoff, Groningen, 1986.
- Heerden, E. van, Fragment uit '*Die apostroof in Awater*'. In Kroon 1981, blz. 355-357.
- Heeroma, K., Fragment uit '*Vanavond volg ik dus Awater's spoor*'. In Kroon 1981, blz. 206-211.
- Hermans, W.F., 'Gevleugelde woorden'. In Kroon 1981, blz. 265-272.
- Hof, E., 'Nederlandse Bijbelvertalingen'. Internet/2015.
- Kamphuis, G., Fragment uit '*Een dichter in de voorhoede*'. In Kroon 1981, blz. 330-331.
- Kamphuis, G., Fragment uit '*Nijhoff op weg naar een nieuwe tijd*'. In Kroon 1981, blz. 341.
- Kamphuis, G., Fragment uit '*Dichter en volk in het werk van Martinus Nijhoff*'. In Kroon 1981, blz. 343.
- Kazemier, G., Fragment uit '*Nijhoff de speelse*'. In Kroon 1981, blz. 371-373.
- Knuvelde, G.P.M., 'Op zoek naar Nijhoff'. *De Gids* 116/1990, blz. 250-269. Internet
- Knuvelde, G.P.M., '*Awater*'. In Kroon 1981, blz. 231-234.
- Korpershoek, A.M., '*Nijhoffs wending*'. In Kroon 1981, blz. 31-39.
- Kroon, D. (ed.), *Nooit zag ik Awater zo van nabij*. Teksten omtrent Awater van Martinus Nijhoff. BZZTôH, 'S-Gravenhage, 1981.
- Leeuwen, W.L.M.E. van, Fragment uit '*De nieuwe eenvoud*'. In Kroon 1981, blz. 13-15.
- Lukkenaer, P., 'Hoe ver voert innerlijke vaart. Awater en gros et en détail.' *Bzzlletin* 128, september 1985, blz. 11-20. Internet.
- Mars, F.K.M., '*Staat er wel wat er staat?*' Een vraag aan P.P.J. van Caspel. In Kroon 1981, blz. 373-374.
- Meeuwesse, K., 'Aantekeningen bij Awater'. In Kroon 1981, blz. 149-166.
- Meeuwesse, K., 'O Awater ik weet waarvan gij peinst'. In Kroon 1981, blz. 167-183.
- Meijer, R.P., 'Martinus Nijhoff'. In Kroon 1981, blz. 368.
- Minderaa, P., 'Nijhoff en de eenvoud'. *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, 1952-1953, blz. 3-11. Internet.
- Minderaa, P., 'Nijhoffs Awater'. In Kroon 1981, blz. 63-76.
- Nijhoff, M., 'Over eigen werk'. In *Verzameld werk II* (Kritisch en verhalend proza), 1982, blz. 1151-1174.
- Nolles, K., Fragment uit '*Vijfentwintig jaar geleden stierf een van de grootste Nederlandse dichters*'. In Kroon 1981, blz. 381.

- d'Oliviera, H.U.J(essurun), Fragment uit 'Vondsten en bevindingen'. In Kroon 1981, blz. 348-350.
- Panhuysen, J., Fragment uit 'Martinus Nijhoff'. In Kroon 1981, blz. 327-328.
- Petrarca, F., *Het Liedboek/Canzoniere*. Vertaling Peter Versteegen. Athenaeum---Polak & Van Gennep, Amsterdam, 2008.
- Pieron, A. Ch., *Inleiding in de filosofie I-V*. Ooteboe, Leeuwarden, 2004.
- Pieron, A. Ch., *Een glimlach lang. Over vormen en dwaze bijen*. Een essay. Ooteboe, Leeuwarden, 2014.
- Reynebeau, M., Fragment uit 'Nijhoff de burger of: Elk woord vernieuwt de stilte die het breekt'. In Kroon 1981, blz. 381-382.
- Riesman, D., *The lonely crowd*. Yale University Press, 1960.
- Ronnberg, A. & Martin, K. (ed.), *Het boek der symbolen*. Taschen, 2010.
- Sanders, M., 'Nijhoffs vertalingen'. *Literatuur* 3, juni 2006. Internet.
- Sassen, A., Fragment uit 'Wat staat er'. In Kroon 1981, blz. 378-380.
- Schenkeveld, M.H., 'De achtervolging voortgezet'. In Kroon 1981, blz. 194-205.
- Sivirsky, A., '[M. Nijhoff]'. In Kroon 1981, blz. 373.
- Sötemann, A.L., 'Awater na vijftig jaar'. *De Nieuwe Taalgids* 78/1985, blz. 52-68.
- Spillebeen, W., 'Awater: aanvaarding van de evolutie en de geschiedenis'. In Kroon 1981, blz. 273-305.
- Spillebeen, W., 'Wat staat er nu eigenlijk?' In Kroon 1981, blz. 306-322.
- Spoor, R., 'Lees maar, er staat wel degelijk wat er staat'. *Tirade* 1966/10, blz. 811-816. Internet.
- Steenhuis, P., 'Alleen maar hartstocht van een zweer'. *Trouw*, 10-05-2010.
- Stralen, H. van, 'De existentiële interpretatie. Een traditionele werkwijze aan de hand van Nijhoffs *Awater* opnieuw belicht'. *Vooy's*, 21/2003, blz. 57-63. Internet.
- Vegt, J. van der, Fragment uit 'Nieuwe studie over Martinus Nijhoff'. In Kroon 1981, blz. 173.
- Verhoeven, M., 'Er staat geschreven'. Internet, z.j.
- Vestdijk, S., Fragment uit 'Aestheticisme en menselijkheid'. In Kroon 1981, blz. 328-329.
- Vestdijk, S., *De Poolse Ruiter*. Essays. Ooievaar, 1958.
- Vries, T. de, Fragment uit 'Martinus Nijhoff, wandelaar in de werkelijkheid'. In Kroon 1981, blz. 40-44.
- Wenseleers, L., 'Awater'. In Kroon 1981, blz. 77-134.
- Werumeus Buning, J.W.F., *Verzamelde gedichten*, 1970, DBNL.
- Willcockx, D., 'Het spel wordt tot een nieuwe figuur gevoegd'. *TNTL/126*, 2010, blz. 382-392.

Zande, G.W.M. van de, *De nachtegaal hervat zijn lied*. Een studie over *Nieuwe gedichten* van Martinus Nijhoff. Eburon, Delft, 2006.