

# Nijhoffs Wandelaar-gedicht in het kader van de algemene thematiek van de bundel *De Wandelaar*

door

T. VAN WALLENDael

Mijn eenzaam leven wandelt in de straten,  
Langs een landschap of tusschen kamerwanden.  
Er stroomt geen bloed meer door mijn doode handen,  
Stil heeft mijn hart de daden sterven laten.

Kloosterling uit den tijd der Carolingen,  
Zit ik met ernstig Vlaamsch gelaat voor 't raam ;  
Zie menschen op een zonnig grasveld gaan,  
En hoor matrozen langs de kaden zingen.

Kunstenaar uit den tijd der Renaissance,  
Teeken ik 's nachts den glimlach van een vrouw,  
Of buig me over een spiegel en beschouw  
Van de eigen oogen het ontzaglijk glanzen.

Een dichter uit den tijd van Baudelaire,  
– Daags tusschen boeken, 's nachts in een café –  
Vloek ik mijn liefde en dans als Salomé.  
De wereld heeft haar weelde en haar misère.

Toeschouwer ben ik uit een hoogen toren,  
Een ruimte scheidt mij van de wereld af,  
Die 'k kleiner zie en als van heel ver-af,  
En die ik niet aanraken kan en horen.

Toen zich mijn handen tot geen daad meer hieven,  
Zagen mijn oogen kalm de dingen aan :  
Een stoet van beelden zag ik langs mij gaan,  
Stil mozaïkspel zonder perspectieven.

Nijhoffs eerste gedicht uit zijn eerste bundel kan – tot op zekere hoogte – als programmatisch beschouwd worden<sup>1</sup>. Dit gedicht moet vooral qua taalgebruik zeer nieuw geklonken hebben : het

1. Het gedicht *De wandelaar* uit de gelijknamige bundel. Het gedicht verscheen voor de eerste maal in *Per le nozze*, in 1916 ter gelegenheid van Nijhoffs huwelijk met Antoinette Hendrika Wind aan de bruiloftsgasten aangeboden. De bundel *De wandelaar* verscheen 'officieel' bij W. Versluys te Amsterdam in hetzelfde jaar. In de elkaar opvolgende publikaties onderging het gedicht geen noemenswaardige wijzigingen. Zie hierover : W. Schuhmacher & P. Heringa, „Er stond niet wat er staat”, *Raster*, 1ste jg., nr. 3, oktober 1967, pp. 356-373.

harde, eenvoudige, concrete, bijna a-poëtische woordgebruik, de vlot en overzichtelijk gebouwde zinnen, het zijn alles factoren die de datum 1916 tot een baken maken in de moderne Nederlandse literatuur<sup>2</sup>.

Wat betreft de thematiek sluit dit gedicht aan bij oudere stromingen: we vinden er de typische moeheid en vervreemding in van veel decadente en fin-de-siècle literatuur. In dit eerste gedicht noemt Nijhoff zich trouwens „een dichter uit den tijd van Baudelaire”, wat aan P. N. van Eyck de bedenking ontlokt: „maar niet *als* Baudelaire”<sup>3</sup>. Inderdaad meent Van Eyck dat vele jongere dichters „zich spiegelen in de droesem van Baudelaires leven”, terwijl het voor Van Eyck duidelijk is dat „zijn [Baudelaires] eigen onsterfelijkheid zich in onze kennis ontworsteld (heeft) aan al waar zijn sterfelijkheid door gekneusd werd”.

Het is nu onze bedoeling het Wandelaar-gedicht te bespreken en de aldus gevonden resultaten te toetsen aan de algemene thematiek van de bundel.

Door de personificatie van het eerste vers („mijn eenzaam leven wandelt...”) neemt de auteur afstand van zijn bestaan, er ontstaat een scheiding tussen de dichter en zijn daden, zijn leven. Nijhoff stelt het voor alsof hij – onberoerd – zijn eigen leven kan observeren. Dit leven nu „wandelt”, d.w.z. het beweegt zich gemakkelijk en zonder inspanning (Van Dale), doelloos, zowel in de straten van de stad, als langs een landschap, als tussen kamerwanden, binnenshuis. Noteer ook dat het leven „*langs* een landschap” wandelt, en niet *in* of *door*: het is er niet volledig in betrokken; het is veeleer een wandelen zoals men langs een schilderij voorbijgaat. Als men daarbij nog denkt aan de traditionele lyrische werking van landschappen bij vele dichters, bereikt de contrasterende werking van dit vers zijn volle waarde. In de derde en vierde regel meldt de auteur ons dat zijn „handen”, die niet alleen een essentieel onderdeel van zijn bewegingen zijn, maar ook als het ware het symbool zijn voor zijn daden, afgestorven en bewegingsloos zijn, omdat ze geen voeding meer krijgen, omdat het

2. Cf. Nijhoffs eigen reactie op Van Ostaijens *Music Hall*:

Ik 'herkende' terstond. Voilà un homme, zal ik zo ongeveer gedacht hebben. Er was iets in de hardheid van het beeld, in de rapiditeit van het ritme van deze enkele nuchtere regels, welke voor mij boekdelen spraken, waarvan ik de durf kon beseffen, en waaruit ik onmiddellijk opmaakte, hier voor iemand te staan die in dezelfde tijd leefde, voor eindelijk iemand waarmee ik rekening te houden had.

„Moderne dichters”, in: *Verzameld werk. II. Kritisch, verbalend en nagelaten proza. Tweede deel*, 1961, p. 625.

3. P. N. van Eyck, „Nijhoffs Wandelaar”, in: *Verzameld werk*, dl. 4, p. 46. Zie ook: M. J. G. de Jong, „Baudelaire, Van Eyck en Nijhoff”, in: *VMA*, 1965, afl. 1-4, pp. 31-49.

hart zijn stuwende kracht gestopt heeft. Bovendien is dit verlies van kracht niet het gevolg van een of andere crisis, maar het gebeurde „stil”, zonder opzien te verwekken ; of, in de woorden van geestesverwant T. S. Eliot „not with a bang but a whimper”. De dichter legt dus nog wel een zekere activiteit aan de dag (hij „wandelt”), maar het is niet meer een doelbewust ingrijpen op de loop van de wereld, hij wenst zijn stempel niet meer te drukken op zijn omgeving.

De volgende drie strofen stellen een probleem van structurele aard : hoe passen zij in het verloop van het gedicht, d.w.z. wat is hun plaats in de interne logica van het gedicht, hoe kunnen wij hun betekenis in overeenstemming brengen met wat we reeds weten (1ste strofe) en naderhand met de volgende strofen ? Aanwijzingen dat ze een eenheid vormen, kunnen we o.m. vinden doordat ze in een duidelijk omlijnd kader staan waarin de auteur zich als het ware projecteert en ook door hun in hoge mate symmetrische bouw : zij beginnen met een syntactisch identieke constructie. Wat betekenen zij nu in de structuur van het gedicht : zijn zij de wandeling die het eenzame leven maakt ? Zijn zij synchronisch (d.i. op hetzelfde ogenblik bij de dichter aanwezig zijnde karaktertrekken) of diachronisch (stadia die hij doorlopen heeft) met de situatie van de eerste strofe ? Of bestaat er wellicht nog een andere interpretatie die kan passen binnen de interne logica van het gedicht ?

Een mogelijk antwoord op deze vragen kunnen we alleen vinden door een minutieus onderzoek van de betekenis van deze strofen aan de hand van de betekenis van de woorden. Indien wij zouden ontdekken dat er verschillende mogelijkheden zijn die in overeenstemming te brengen zijn met de interne logica van het gedicht, kunnen we, indien we dat wensen, maar noodzakelijk is het niet, er één van kiezen.

We kunnen in elk geval vooraf reeds constateren dat de strofen in chronologische volgorde staan, wat een aanduiding betekent om de diachronische interpretatie te onderzoeken.

De hoogste bloei van de „tijd der Carolingen” valt in de 8ste en 9de eeuw, onder impuls van Karel de Grote (768-814). Een kloosterling bekleedt (evenals een kunstenaar, een dichter) een speciale positie in de maatschappij : hij is intellectueel, behoort niet tot de grauwe massa. Hij zit „met ernstig Vlaamsch gelaat” voor het raam : duidelijk afgetekend, gotisch bijna, te vergelijken met de figuren op de schilderijen van de Vlaamse primitieven (althoewel deze uit een veel latere periode dateren). Deze monnik zit „voor 't raam” : hij kan dus kijken, niet deelnemen aan de

activiteiten. Toch is zijn waarneming zeer duidelijk: hij ziet en hoort duidelijk, maar er volgt geen herkenning, de activiteiten van de anderen vinden geen weerklank in zijn persoonlijkheid, ze zijn geen aanleiding tot bespiegeling, laat staan tot mede-optreden<sup>4</sup>. Deze eenvoud en duidelijkheid wordt bovendien nog versterkt door de scherpste en de eenvoud van de gebruikte taal en het gebruikte beeld: het gaat om eenvoudige (zinloze) activiteiten: mensen gaan over een zonnig (duidelijkheid, scherpste) grasveld; matrozen zingen langs de kaden: het zijn voor de hand liggende, alledaagse beelden; niets kon normaler zijn.

De rust van de kloosterling gaat niet gepaard met gevoelens van onbehagen zoals de rust van de dichter uit de eerste strofe: er gaat sereniteit en zelfs een zekere weelde van uit.

De kunstenaar uit de tijd van de renaissance tekent „'s nachts" (in tegenstelling met „zonnig grasveld"): de duidelijkheid en de scherpste zijn verdwenen, niet van de tekening, maar wel van het uitzicht op de wereld. Bovendien tekent hij niet alleen 's nachts, maar hij tekent „den glimlach van een vrouw" (en niet: een vrouw die glimlacht): de indruk van onduidelijkheid, en zelfs van onwezenlijkheid, opgeroepen door „'s nachts" wordt nog versterkt. Bovendien brengt het woord „vrouw" een eerste zachte noot van zinnelijkheid, vooral te plaatsen in de reeks: „mensen"-„vrouw"-„Salomé". Alhoewel de kunstenaar nog steeds 'beschouwt', dus nog steeds geen daden, geen actief ingrijpen in de situatie, beschouwt hij toch „het ontzaglijk glanzen" van zijn eigen ogen, wat wijst op een toestand van geëxalteerdheid en waardoor de zelf-bespiegeling geïntroduceerd wordt. De integere rust en onaantastbaarheid van de kloosterling is verdwenen: in de kunst streeft deze artiest naar een onmogelijk te verwezenlijken ideaal (het tekenen van de glimlach van een vrouw), en bovendien bezint hij zich over zichzelf, zodat de toestand van rust verandert in een toestand van geëxalteerd zijn.

4. Deze toestand wekt de herinnering aan meer recente literaire en filosofische teksten, en wel aan de 'absurditeit' zoals die na de tweede wereldoorlog door enkele Franse auteurs beschreven werd. Ik denk hier aan Sartres bespreking van *L'étranger* („Explication de l'Etranger", in: *Situations I*, 1947, pp. 99-121), waarin wij o.m. lezen:

le procédé de M. Camus est tout trouvé: entre les personnages dont il parle et le lecteur il va intercaler une cloison vitrée. Qu'y a-t-il de plus inepte en effet que des hommes derrière une vitre? il semble qu'elle laisse tout passer, elle n'arrête qu'une chose, le sens de leurs gestes. Reste à choisir le vitre: ce sera la conscience de l'Etranger. C'est bien, en effet, une transparence: nous voyons tout ce qu'elle voit. Seulement on l'a construite de telle sorte qu'elle soit transparente aux choses et opaque aux significations. (p. 115)

In ons geval werd het doorzichtige scherm tussen de monnik en de hem omgevende wereld geschoven.

De vierde strofe brengt ons dan de volledige verbrokkeling van de dichterlijke persoonlijkheid, die door de auteur geplaatst wordt in de tijd van Baudelaire (1821-1867). Deze gespletenheid – waarvoor trouwens geen duidelijke reden aan te duiden is<sup>5</sup> – deze totale desintegratie van de dichterlijke persoonlijkheid wordt uitgedrukt in een reeks van scherpe tegenstellingen in het gedicht: in de dag tussen boeken, 's nachts in een café; de auteur vervloekt zijn geliefde, alhoewel liefde normalerwijze een bron van geluk en verrijking is<sup>6</sup>. Bovendien danst hij als Salomé (Mt. 14: 1-12 en Mk. 6: 14-29), wier dans de dood van Johannes de Doper voor gevolg had. Een even sensueel als pervers als nutteloos gebeuren. Dit beeld past geheel in de machteloosheid van de poète maudit-sfeer.

Na deze betekenis-analyse kunnen we ons wagen aan een onderzoek van de structurele betekenis van de strofen 2, 3 en 4: deze strofen verbeelden de verbrokkeling van de dichterlijke persoonlijkheid, die aanleiding was tot de situatie beschreven in de strofen 1, 5 en 6. Ik bedoel: een desintegratie gaande van de integere, pure ernst van de Karolingische monnik, over de onrustige en ontevreden kunstenaar van de renaissance, naar de totale gespletenheid van de dichter uit de tijd van Baudelaire.

Deze hypothese zou zeer duidelijk het gebruik van deze bepaalde historische periodes rechtvaardigen, omdat de gebruikte personages werkelijk tot op grote hoogte typerend zijn voor een dergelijke geestesgesteldheid. Bovendien wordt de hele probleemstelling hierdoor aanzienlijk verruimd: het gaat niet meer uitsluitend om een problematiek van de dichter Nijhoff, maar om een kanker die onze hele beschaving aanvreet.

Deze interpretatie van de strofen 2, 3 en 4 (als desintegratie van de dichterlijke persoonlijkheid) redt de anders tamelijk preciaire situatie van vers 4, strofe 4 („De wereld heeft haar weelde en haar misère.”). Dit vers wordt dan een algemeen besluit van het historisch intermezzo: de oorzaakloze en doelloze polariteit

5. Cf. het derde gedicht uit *Romances sans paroles* (1874) van Verlaine:

Il pleure sans raison  
 Dans ce cœur qui s'écœure.  
 Quoi! nulle trahison?...  
 Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine  
 De ne savoir pourquoi  
 Sans amour et sans haine  
 Mon cœur a tant de peine!

6. Cf. het derde deel van *De wandelaar*, de sonnettencyclus *De vervloekte*, waarin Nijhoff deze opvatting over de liefde uitwerkt.

van het leven van de mensen op deze aarde. Deze desintegratie van de dichtelijke persoonlijkheid is bij de dichter aanleiding tot een bewustzijnsproces, waarvan het uiteindelijk besluit de oorzaak is van de toestand van de dichter, beschreven in de strofen 1, 5 en 6.

In elk geval heeft de levenswijsheid van vers 4, strofe 4 tot gevolg dat de dichter in strofe 5 „toeschouwer” wordt. De dichter zal van nu af bewust afstand doen van elk actief ingrijpen, van elke integratie-mogelijkheid, die tevoren wel bestond. Inderdaad, in de strofen 2, 3 en 4 wordt niet alleen telkens een persoon op het toneel gebracht die integrerend deel uitmaakt van de bewuste periode, maar die bovendien zelfs in een bepaalde zin typerend is voor de bedoelde periode. Dit is dan meteen een rechtvaardiging voor het gebruik van die bewuste periodes. Nu scheidt, door zijn speciale levenswijze, de dichter zich bewust van de rest van de wereld af : hij bekijkt, afgezonderd in zijn hoge toren ; door de hoogte ziet hij de activiteiten van zijn medemensen van verre, dus ook kleiner. Ook overdrachtelijk is dit vers zinvol : de betekenis die hij aan hun activiteiten wenst te hechten, wordt uiteraard kleiner. Het eigenlijk contact (raken, en zelfs horen ; cf. strofe 2) is totaal verbroken ; en dit alles gebeurt zonder spijt, zoals we in de volgende strofe zullen vernemen („kalm”).

Strofe 6 neemt het beeld van strofe 1 weer op : de dadenloze handen en het kalm (cf. „stil”) aanschouwen van de zaken die zich rondom de dichter afspelen en die geen enkele reactie meer uitlokken. Vers 3 en 4 vermelden dan deze zaken : het gaat om „een stoet van beelden”, niet meer de werkelijke dingen, maar levenloze beelden, afgietsels die niet meer vermogen de dichter te beroeren. Deze „stoet van beelden” is als „stil mozaïkspel”, bestaande dus uit een aantal ingelegde stukjes, zonder opgedreven kleuren, en „zonder perspectieven”. Van Dale geeft voor perspectief o.m. volgende twee verklaringen : (a) de kunst om voorwerpen zo op een plat vlak af te beelden, dat zij op het oog dezelfde indruk maken als de voorwerpen zelf, vanuit een gegeven standpunt gezien ; en (b) vooruitzicht, toekomst, vooruitzicht op goede ontwikkeling. Deze twee betekenissen zijn zinvol in dit gedicht.

Het is op deze wel zeer hautain-pessimistische noot dat Nijhoffs gedicht eindigt. Verdere aandachtige lectuur van de bundel bewijst echter zeer snel dat deze onbewogen terughoudendheid slechts één van de componenten is die naar voren komen. Een andere, even belangrijke component is de bijna steeds aanwezige, waanzinnige, moordende exaltatie (zoals die trouwens in de tweede en derde strofe van *De wandelaar* reeds te vinden is). Met deze bewegendheid weet Nijhoff geen blijf, en de superieure houding van het

Wandelaar-gedicht is dan meestal ook ver te zoeken. Ook de liefde, ervaren als een zinnelijk, lichamelijk gebeuren, of het contact met de vrouw, bieden geen oplossing. Het enige lichtpunt vinden we in de laatste afdeling van *De wandelaar, Het zachte leven*<sup>7</sup>: de herinneringen aan zijn jeugd en aan zijn moeder. Dit waren jaren van eenvoudig geluk en klaarheid, die voor immer verloren gingen; zij blijven echter voor de dichter een bron van zeer scherpe ontroering<sup>8</sup>.

Als voorbeeld voor de vele gedichten waarin beide componenten aanwezig zijn, zou ik het sonnet *De eenzame* willen stellen<sup>9</sup>:

De oogen van den nacht staan voor het raam.  
 Beneden draven paarden door de straat.  
 De dingen zijn niet meer dan hunne naam.  
 Ik ben niet meer dan een ontdaan gelaat.

Het maanlicht zingt mijn bloed tot dansen wakker,  
 En als ik dans, danst mijn schaduw met mij –  
 Schaduw, mijn schaduw, mijn eenige makker:  
 Wij dansen – zie, ik ben niet meer dan gij.

Ik ben een stille man waar God mee speelt,  
 Zoodat ik 't leven als een waanzin zie –  
 Maar soms is alles schoon en alles goed:

Ik sta voor 't raam, en hoor een melodie  
 die in me dringt en mijn hart bersten doet:  
 Hoor hoe hiernaast een kind piano speelt –

Ook hier: onwezenlijkheid, vervreemding („De dingen zij niet meer dan hunne naam.”) en het contact-verlies met de buitenwereld: de dichter is herleid tot zijn schaduw. Maar in dit gedicht klinkt eveneens zeer scherp de noot van extase: „Het maanlicht zingt mijn bloed tot dansen wakker, / En als ik dans, danst mijn schaduw met mij –”. Dit alles leidt tot een even pessimistisch, even wrang besluit<sup>10</sup>, dat echter, in de laatste terzine, toch enigszins verzacht wordt door het beluisteren van een kind dat piano speelt.

7. Het is trouwens wel typerend dat Nijhoff in de tweede uitgave van *De wandelaar* (1926) deze afdeling *Het zachte begin* noemde.

8. Over Nijhoffs 'geconstrueerde' eenvoud zie P. Minderaa, „Nijhoff en de eenvoud”, in: *Opstellen en voordrachten uit mijn hoogleraarstijd (1948-1964)*, 1964, pp. 333-343.

9. Het valt op dat Nijhoff overdadig de sonnet-vorm gebruikt, die toch uitermate geschikt is om contrasterende delen te verenigen. In *De wandelaar* komen, op een totaal van 48 gedichten, 36 sonnetten voor.

10. Cf. Gloucesters uitspraak in *King Lear* (4.1.36 & 37):

As flies to wanton boys are we to th' gods;  
 They kill us for their sport.

Ook wat betreft de onderwerpen die Nijhoff gebruikt voor zijn gedichten, kunnen we constateren dat het soms gaat om decadente, fin-de-siècle figuren (*Pierrot*), maar soms ook om getormenteerde, gespleten figuren (*Bruckner*), zodat het mijns inziens veel juister is gespletenheid als hoofdkenmerk van deze eerste bundel te onderscheiden. Deze gespletenheid komt vooral in de gedichten van de tweede (*Scherzo*) en derde afdeling (*De vervloekte*) tot uiting. Het laatste gedicht van de eerste afdeling was nog *Tempo di Menuetto*, maar dan volgt *Scherzo*, de door Beethoven geïntroduceerde modificatie van het menuet, waarin de „expressie veranderde van gratie naar humor, uitgelaten vrolijkheid, soms plotseling overslaande in demonische effecten of rusteloos voortjagende episoden.”<sup>11</sup> In verscheidene gedichten van deze afdeling (o.m. *Straat-muzikant*, *Het strijkje*, *De troubadour*) krijgen we binnen het gedicht zeer scherpe dynamische contrasten. Zeer dikwijls wordt dit alles dan nog in de meedogenloze, fin-de-siècle atmosfeer van de vroege morgen geplaatst: na de splendeur van de avond en de extase van de nacht, volgt de ontzuivering van de grauwe morgen. Het is slechts in de allerlaatste gedichten van de bundel (*Het oude huis*, *Herinnering*, *Moeder*) – het gaat hier in feite om drie moedergedichten – dat de auteur in zijn jeugdherinneringen een zekere beschutting vindt<sup>12</sup>.

Hiermee hoop ik aangetoond te hebben dat, zoals ik bij het begin schreef, het gedicht *De wandelaar* slechts ten dele programmatisch is voor de gehele bundel. Uit deze bundel spreekt niet zozeer de superieure onthouding, dan wel de enorme gespletenheid van de dichter.

11. *Encyclopedie van de muziek. Tweede deel*, 1957, p. 553.

12. Van God en godsdienst is blijkbaar ook niet veel heil te verwachten:

„Toch lacht God niet, de oneindigheid is hard.” (*Lente*)

„Ik ben een stille man waar God mee speelt” (*De eenzame*)

„God heeft met ons gedaan wat hij doen wilde” (*Het einde*)

In *Het vrome kasteel* wordt de verhouding dichter-godsdienst toegelicht: binnenin het kasteel zingen knapen uit één boek over God; de dichter echter staat buiten, maar kijkt toch vaak door het raam naar binnen!