

DIETLINDE WILLOCKX

## ‘Het spel wordt tot een nieuwe figuur gevoegd’

Over ‘Awater’ van Martinus Nijhoff

*Abstract* – Although the long poem ‘Awater’ by Martinus Nijhoff has been subjected to many readings, some aspects have not received the attention they deserve. This analysis will focus on two of those: the imagery and the point of view. A careful study of the imagery and its particular functioning in the text as a whole reveals quite a lot on the poem’s period of origin. The changing point of view towards the end of the poem makes possible a new interpretation of the final part and hence of the major themes ‘Awater’ discusses (to lead and to be led). Attention to imagery and point of view makes tangible that ‘Awater’ functions both as a time document and as a universal consideration. In addition, the effects of the imagery and of the shift in point of view appear to be strengthened by the length of the poem, underlining the merits of this special form.

Of wat auteurs meedelen over eigen literair werk werkelijk opheldering kan bieden, is voor discussie vatbaar. Neem nu de beweringen van Martinus Nijhoff over zijn lange gedicht ‘Awater’. Ooit formuleerde hij ze op een podium te Enschede, postuum verschenen ze in zijn *Verzameld werk* (Nijhoff 1982a) en al snel daarna werden ze een referentiepunt in de secundaire literatuur over ‘Awater’. Met name Nijhoffs onthullingen over de keuze voor de naam Awater, zijn bedenkingen over dichten in een crisistijd en zijn bewering dat het gedicht ‘abstractie en menigte’ moest vertolken, keren steeds terug. Het aantal geschriften over het gedicht groeide door de jaren overigens zozeer aan dat de bundeling die Dirk Kroon er in 1981 van maakte behoorlijk omvangrijk uitviel. *Nooit zag ik Awater zo van nabij. Teksten omtrent Awater van Martinus Nijhoff*, heet dat boek. Een eindpunt betekende het niet want ook daarna bleven analyses verschijnen.<sup>1</sup> Op ‘Awater’ zijn vele etiketten gekleefd, van intertekstueel lappendeken over allegorie van de moderne mens tot verzonnen zinnebeeld van de dood. Bovendien blijken Nijhoffs uitspraken over eigen werk bijna net zo multi-inzetbaar als zijn verzen. Menigte en abstractie ziet Spillebeen bijvoorbeeld gereflecteerd in één enkel personage, Awater (Spillebeen 1977), terwijl Wenseleers de begrippen verdeelde onder Awater (menigte) en de Oriënt Express (abstractie) die in het slotdeel van het gedicht opduikt (Wenseleers 1966). Volgens Minderaa vertegenwoordigt het gedicht als geheel de kunst die in de moderne tijd de abstractie van de menigte kan en moet blootleggen (Minderaa 1964). Van den Akker beschouwt de onenigheid onder de Awater-interpreten dan weer als het bewijs voor de meerduidigheid van een tekst die modernistische technieken aanwendt (Van den Akker 1994). Die laatste conclusie zit eigenlijk al in het gedicht vervat, onder meer in verzen als ‘Elk woord vernieuwt

1 Twee boeken over werk van Nijhoff geven het lange gedicht ruime aandacht: Bakker 1987 en Van den Akker 1994. Een derde boek gebruikt het lange gedicht als uitgangspunt voor een antropologische studie (De Boer 1993). Daarnaast verschenen nog enkele omstandige artikels: Sötemann 1985, Van den Akker 1989 en Bakker 1991. In de krant vielen onder andere een tekst van Gerrit Komrij op (Komrij 1989) en een column van M. Februari (Februari 2008).

de stilte die het breekt’, ‘Niemand heeft ooit hetgeen hij roept verstaan’, het beruchte ‘Lees maar, er staat niet wat er staat’ en ‘Het spel wordt tot een nieuwe figuur gevoegd’.

## 1 ‘Twee werelden over en weer gelijktijdig ontsloten’

Graag wil ik, zonder te pretenderen de finale lectuur te presenteren, het spel tot een nieuwe figuur voegen en zo proberen de bestaande interpretaties aan te vullen en hier en daar bij te sturen.<sup>2</sup> De stukken zijn genoegzaam bekend. Ten eerste is ‘Awater’ bepaald geen korte lyrische ontboezeming. Al valt het gedicht bij Gorters *Mei* in het niet, het is tamelijk lang. Bovendien is het sterk verhalend, wat ook blijkt uit de secundaire literatuur die om de finesses van het vertelde verhaal bloot te leggen zonder omhaal narratologische concepten als een vertelinstantie uit de kast haalt (zie o.a. Schenkeveld 1969, Fens 1966, Van den Akker 1994). Drie typische verhaalkenmerken hebben veel aandacht gekregen: de stedelijke ruimte, de actief optredende verteller en enkele personages, Awater voorop. Naast een verhaal is deze tekst toch onmiskenbaar een gedicht: hij is opgedeeld in verzen en geschreven in een stijl die termen als ‘mysterieus’ heeft ontlokt en in een specifieke, aan het Roelantslied ontleende (nog zo’n bewering uit de Enschedese lezing die eindeloos is herhaald) vorm waarin alle verzen van een alinea met dezelfde rijmklank afsluiten. Tot slot speelt intertekstualiteit een rol. Talloze bronnen zijn herkend en erkend, van de Bijbel tot Johan Huizinga, van *Ulysses* tot *The Waste Land*, van Petrarca tot Apollinaire.<sup>3</sup>

Te midden van de vele manieren waarop deze stukken tot een figuur zijn geschikt, vallen mij twee lacunes op. Ten eerste blijft de aandacht voor beeldspraak beperkt tot de verzen waarin die optreedt. Pogingen om de verschijningsvormen van vergelijkbare metaforen na te gaan in het gehele gedicht zijn mij althans niet bekend. Ten tweede schenken weinig analyses aandacht aan de interactie tussen de verschillende personages en de verteller(s), wellicht omdat Awater met alle aandacht gaat lopen. Groot zijn deze gaten niet maar een poging ze op te vullen kan wel nuances aanbrenge in wat tot nog toe over ‘Awater’ is gezegd. Tevens draagt een dergelijke lectuur bij aan het onderzoek naar de wisselwerking van de tekst met de maatschappelijke context waarin hij is ontstaan en met die waarin hij wordt gelezen. Op de koop toe hoop ik langs deze weg een blik te creëren op de

2 Voor deze analyse heb ik gebruik gemaakt van de editie van ‘Awater’ uit de *Verzamelde gedichten* die ook beschikbaar is in de DBNL. Om het verwijzen te vergemakkelijken heb ik de verzen genummerd.

3 De Bijbel wordt vaak aangeduid als inspiratiebron voor de beschrijvingen van Awater; enkele opvattingen over de moderne tijd zouden aan Huizinga schatplichtig zijn (zie o.a. Spillebeen 1977). Meeuwesse was de eerste die, wellicht eveneens in navolging van Nijhoffs uitspraken te Enschede, naar *Ulysses* verwees (Meeuwesse 1967), velen zouden volgen. Decennia later voegde Van den Akker Eliots *The Waste Land* aan het lijstje toe (Van den Akker 1994). Tegenover deze Angelsaksische bronnen staan de Romaanse van Petrarca – het sonnet dat Awater voordraagt blijkt een haast letterlijke vertaling van een gedicht van Petrarca’s hand – en het *Chanson de Roland*, waaraan Stefaan van den Breemt *Zone* van Guillaume Apollinaire toevoegt, al wijst hij enkel op de vele overeenkomsten en enkele significante verschillen, zonder zich uit te spreken over duidelijke intertekstuele verwijzingen of beïnvloeding (Van den Breemt 1971).

specifieke vorm van ‘Awater’. Ook die blijft in de secundaire literatuur wat op de achtergrond, al reflecteert Nijhoff in zijn zo vaak geciteerde Enschedese lezing wel degelijk over het verschil tussen proza (‘een aanhoudend spreken’, ‘een geregeld uitademen’, ‘inademen op de dode plekken’) en poëzie (‘inademen op de levende plekken’, ‘confrontatie van puur heeal en inwendigheid’).

## 2 ‘Niet alleen wat gebeurt is van belang, maar in de eerste plaats, de wijze hoe het wordt gezien en weergegeven’

Ogenschijnlijk is ‘Awater’ geschreven in heldere, toegankelijke taal. De tocht die de ik-figuur in het kielzog van Awater onderneemt door een niet nader genoemde, maar als Utrecht te identificeren, stad voert langs plaatsen met een herkenbare functie: een kantoor, een kapsalon, een café en een restaurant, het stationsplein. Daardoor is het verhaalstramien goed te duiden. De beschrijvingen van die locaties en van de personages zorgen echter af en toe voor verwarring. Dat is al zo in de tweede alinea waar de verteller Awater beschrijft:

Zie hem. Hij is bekleed met kemelhaar  
geregen door een naald. Zijn lijf is mager  
gepijst met wilde honing en sprinkhanen. (21-23)

Het kantoor waar Awater werkt, lijkt al even exotisch:

Men zit als in een tempel aan een tafel.  
Men schrijft Arabisch schrift met Italiaans.  
In cijfers, dwarrelend als as omlaag,  
rijzen kolommen van orakeltaal. (29-32)

Deze Bijbels aandoende passages creëren een bijzondere sfeer en hebben een vreemdend effect, maar dat neemt niet weg dat ze evengoed alledaagse zaken kunnen beschrijven uit de periode waarin dit gedicht ontstaan is, de jaren dertig. Dat is althans wat J.J.M. Bakker argumenteerde. Het kemelhaar zou volgens hem verwijzen naar de stof loden, die uit kamelenhaar vervaardigd is, het Arabische schrift zou niet meer kunnen bevatten dan onze eigen aan de Arabieren ontleende cijfers die in de boekhouding staan die op haar beurt is opgebouwd volgens het Italiaanse systeem van de dubbele boekhouding. De omlaagdwarrelende cijfers kunnen afkomstig zijn van de beurstikker, een toestel dat aanhoudend beurscijfers spuugde, die er ook vandaag nog uitzien als orakeltaal (zie Bakker 1991, 25-27). Hetzelfde geldt voor het gebouw waar Awater bijvoorbeeld langs ‘slangen koper’ (71) loopt en waar zich ‘een droge distel’ aan hem voordoet (78). Bakker achterhaalde aan de hand van archiefmateriaal dat dergelijke ornamenten deel uitmaakten van het inmiddels gesloopte gebouw van levensverzekeringsmaatschappij ‘De Utrecht’. (Bakker 1991, 22-23)

Al vallen veel mysterieuze passages dus wel degelijk te verklaren, feit blijft dat er in het gedicht niet staat dat de ik-verteller Awater ophaalt bij het kantoor van ‘De Utrecht’, dat men aldaar de dubbele boekhouding gebruikt terwijl de beurstikker aanhoudend ratelt en dat Awater een loden jas draagt. Het gedicht hanteert hiervoor diverse vormen van beeldspraak. Daarom is het zinvol na te gaan welke vor-

men dat zijn en op welke betekenisdomeinen zij zich baseren. De meeste beelden, waaronder enkele die ik net vermeldde, zijn ontleend aan de natuur en typeren de ruimte of een personage. Beeldspraak krijgt echter slechts betekenis in wisselwerking met de context waarin ze figureert. In eerste instantie gaat het dan om de uiting waarin ze verschijnt en die meteen duidelijk maakt of we met een metafoor te maken hebben, met een metonymie, met een vergelijking of met iets anders. Vervolgens is er de gehele tekst. In het geval van ‘Awater’ is die best lang, waardoor de beeldspraak met vele elementen in wisselwerking kan treden. In de bovenstaande citaten die Awater en diens kantoor beschrijven is de beeldspraak gebaseerd op de natuur (kemelhaar, wilde honing en sprinkhanen, droge distel, slangen koper) en vormen Bijbelse architectuur (tempel, kolommen) eveneens een inspiratiebron. Aanvaarden we de hypothesen van Bakker, dan hebben we hier vooral te maken met metonymieën, er bestaat immers al een verwantschap tussen bijvoorbeeld het kemelhaar en de stof loden. Voor wie die interpretatie niet wil aanvaarden of voor wie ze niet kent, brengen deze beelden nieuwe betekenisrelaties teweeg en zijn het dus metaforen. Belangrijker voor de interpretatie dan de vraag of we met metonymieën of metaforen te maken hebben is de vraag of het gedicht ook elders verwijzingen bevat naar de natuur of de Bijbel en in welke contexten en op welke manieren die aan bod komen, hoe zij worden gerepresenteerd, of daar beeldspraak aan te pas komt en zo ja in welke vorm(en). Omdat de net vermelde beeldspraak in verband staat met het personage Awater is het eveneens zinvol te kijken naar de representatie van andere personages. Tot slot vergelijk ik de diverse vormen van natuurbeeldspraak met beelden die andere domeinen dan de natuur in het gedicht binnenbrengen. Deze elementen vallen nauwelijks van elkaar te scheiden. Aan de representatie van ruimte en personages komt immers beeldspraak te pas en domeinen als de natuur spelen een rol in de representatie van diverse verhaalelementen. Bijgevolg zullen mijn diverse onderwerpen onvermijdelijk in elkaar overlopen. Ik heb daarom gekozen voor een organische structuur die deze aandachtspunten niet opsplijt in elkaar overlappende onderdelen. Het vertrekpunt is de natuur in ‘Awater’.

### 3 ‘het hem toewaaïend universum binnen zijn bewustzijn trekken’

‘Awater’ speelt zich onmiskenbaar af in een stedelijke context, te midden van kantoren en handelszaken. Voor de enige echte natuur tussen de gebouwen zorgen de bomen waaruit dauw drupt (229). Verder zijn er bloemen voor het raam van de ikverteller (49), een hond aan een ketting (137), een duif in een kooi (141). Dat is gedomesticeerde natuur, voor zijn overleven op die plaats afhankelijk van de mens. Bloemen hebben voorts een symbolische lading omdat ze als geschenk fungeren of een graf sieren (40-41). De overige natuurelementen in deze stedelijke ruimte vallen evenmin onder de vrije, wilde natuur maar zijn slechts reminiscenties daaraan in de vorm van een palmboom in een etalage (95) of van ornamenten als koperen slangen, waartoe wellicht ook de ‘droge distels’ te rekenen zijn. Dat in een druk bevolkt kantoor een echte distel groeit, hoe droog die ook mag wezen, lijkt immers weinig waarschijnlijk.

Elders wordt de natuur op meer ostentatieve wijze metaforisch ingezet. Dat gebeurt bijvoorbeeld bij de eerste beschrijving van Awater, die zich op kantoor be-

vindt. Dan vernemen we immers dat Awater bekleed is met kemelhaar. Dat hij dat haar niet draagt bovenop zijn huid maar er zowaar mee is bekleed, geeft hem iets dierlijks. De wilde honing en sprinkhanen die hij eet, verbinden hem eveneens met de vrije natuur, of beter met de woestijn die enkele verzen later ter sprake komt. De bijbelse connotaties van deze beschrijvingen hebben het personage Awater het adagium ‘moderne messias’ opgeleverd. Toch bevindt hij zich in een kantoor, dat weliswaar overeenkomsten vertoont met een tempel. Een metafoor brengt de natuur terug onder de aandacht: ‘steeds zilter waait dun ratelend metaal’ (v. 34). Deze natuurbeelden geven zowel het personage Awater als de ruimte waarin die zich bevindt een onverwacht en exotisch karakter.

Een tweede opvallende passage is die waarin Awater, in een café gezeten, zich concentreert op een zakschaakspel. Om die concentratie over te brengen focust de verteller in eerste instantie op lichaamsdelen:

Awater's ogen kijken koel en stroef.  
Zijn hand, op tafel trommelend, schenkt moed  
aan het visioen dat door zijn voorhoofd woelt. (151-153)

Awater desintegreert als het ware. Omdat de verteller echter betrokken is bij datgene wat hij beschrijft, is het wellicht aannemelijker dat hij zich zozeer inspant om betekenis te verlenen aan Awaters handelingen dat hij het gehele plaatje niet meer kan overschouwen. De volgende verzen onderstrepen dat. Plots dwarrelt een sneeuwvlok tussen druppels bloed (v. 154). Misschien raakt een wit schaakstuk tussen de donkere maar niemand lijkt hiervoor het initiatief te nemen, wat de passiefvorm in het vers ‘Het spel wordt tot een nieuwe figuur gevoegd’ bevestigt. De passiefvorm suggereert tevens dat de aandacht van de verteller is verschoven naar het schaakspel en hij lijkt Awater even vergeten. Van het spel gaat zijn blik naar de andere voorwerpen op het tafeltje: Awaters glas en de sigaret die in de asbak gloeit en zorgt voor ‘een stokroos die langs ’t plafond ontbloeit’ (158). In dit laatstgenoemde vers fungeert de sigaret als agens, wie haar heeft aangestoken vermeldt de verteller niet. Logischerwijs is dat natuurlijk Awater maar doordat de verteller dat niet expliciteert, lijkt alles rond en aan hem autonoom te kunnen handelen. Nadat de stokroos van rook onze blik naar het plafond heeft gevoerd, keert de verteller terug naar Awater en concludeert:

Hij zit volstrekt alleen en ongemoeid.  
Hij heeft wat een planeet heeft en een bloem,  
een innerlijke vaart die diep vervoert. (159-161)

Kennelijk was de verteller zozeer vervoerd dat zijn waarneming gefragmenteerd raakte. Nu suggereert hij echter overzicht door Awater te vergelijken met iets groots, een planeet, en iets kleins, een bloem, natuurelementen die kennelijk beschikken over een innerlijke vaart. We kunnen hier in feite niet meer spreken over een metafoor. Al komt het vergelijkende voornaamwoord ‘als’ niet voor, toch betreft het hier geen gelijkstelling maar een vergelijking: Awater heeft dezelfde eigenschappen als een planeet en een bloem. Wel doen alle vormen van natuurbeeldspraak, of ze uit een metafoor bestaat of uit een vergelijking, nagenoeg hetzelfde: ze verbinden natuurelementen met zaken die niet tot het domein van de natuur behoren (een zaal, schaakstukken, sigarettenrook). Hetzelfde gold voor de natuur-

elementen in de beschrijving van het kantoorgebouw waar Awater werkt. Elders verbindt de verteller ook Awater met de natuur. In de spiegel van de kapper verrijst Awater bijvoorbeeld ‘als een ijsberg’ (111) en nadat hij het gedicht van Petrarca heeft voorgedragen valt de vergelijking weg en verstijft hij ‘tot graniet’ (208).

De natuurbeelden sluiten aan bij de portrettering van Awater als een bijzonder iemand, als iemand die zich ver van zijn medemens bevindt. Deze kenmerken worden ook expliciet geformuleerd: Awater is ‘volstrekt alleen en ongemoeid’ (159) en zij die hem kennen weten toch niet het fijne van zijn bezigheden: ‘hij is accountant of zo iets’ (177), ‘Sommigen zeggen, ’s avonds leest hij Grieks, / maar anderen beweren het is Iers.’ (179-180) Al deze zaken bevinden zich op het discursieve niveau van de tekst. Daaruit blijkt met andere woorden afdoende dat Awater een bijzonder persoon is. De natuurbeeldspraak beklemtoont dat op subtiële wijze maar is in feite niet nodig om dat punt te maken. Bijgevolg suggereren de natuurbeelden een ander betekenisruimte. Om na te gaan waaruit dat zou kunnen bestaan, vergelijk ik deze beelden eerst met andere soorten beeldspraak in ‘Awater’.

#### 4 ‘deze geladenheid maakt het ding tot beziel materiaal’

Tot nog toe heb ik metaforen en vergelijkingen bekeken die over mensen, hun handelingen en door hen geconstrueerde ruimtes spreken in termen van natuur. Het gedicht bevat echter ook beeldspraak met een tegenovergestelde werking: een natuurelement wordt voorgesteld aan de hand van elementen uit een ander domein, in deze tekst het menselijke.

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. (140-142)

Maar waar? in een tram? in een schouwburgpauze?  
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. (240-244)

De wind spreekt, maant aan tot snelheid en legt een gouden knoop in het haar van de heilssoldaat, wat hem tot een personificatie maakt. Daarmee lijkt hij een soort reliek van vroegere poëzievormen, waarin natuurelementen voortdurend werden gepersonifieerd. Aansluitend daarbij blijkt de wind in moderne tijden in te boeten aan belang. Hij valt immers machinaal op te wekken: in het kantoor waait ratelend metaal (‘Steeds zilter waait dun ratelend metaal’, 34) en in het restaurant waar Awater een gedicht voordraagt wiekt ‘het schroefblad van de ventilator’ (192). Ook mogelijk is dat de sprekende wind geen personificatie van de natuur is, maar het omgekeerde, een reïficatie van een mens. Die mens zou in de eerst geciteerde passage wel eens de overleden broer van de verteller kunnen zijn. De beschrijving geldt immers het café waar deze regelmatig ‘binnenwoei’ (138). Bovendien valt het op dat het citaat in de verleden tijd wordt aangekondigd (‘zei de wind’) terwijl de

rest van het gedicht de tegenwoordige tijd hanteert. Ook de hiervoor behandelde passages die de mens Awater verbonden met natuurelementen kunnen als reïfificaties worden gelezen.

Naast deze uiteenlopende vormen van natuurbeeldspraak bevat het gedicht beelden die met de natuur weinig van doen hebben. Het betreft dan vooral personificaties van voorwerpen uit de moderne wereld: ‘de schrijfmachine mijmert gekkepraat’ (35), ‘[d]e telefoon slaapt op de lessenaar’ (45), ‘[d]e stad verleent de voet geluidloosheid’ (86), ‘[e]lektrisch licht dat langs de gevel schiet / schrijft ieder ogenblik de naam opnieuw / van ’t restaurant’ (168-170) en de Oriënt Express bekreunt zich niet om haar passagiers, ‘(z)ij zingt, zij tilt een knie’ (271-273). Deze personificaties geven de voorwerpen waarmee de moderne leefomgeving is volgestouwd een menselijk en dus voor de mens begrijpelijk karakter. Tegelijk stellen ze de omgeving voor als zou die in staat zijn zelfstandig te handelen, waardoor de mens er juist minder greep op krijgt en de afstand tussen beide partijen groter wordt. In dat geval dreigen uitgerekend zaken die de mens zelf heeft gecreëerd hem te vervreemden van zijn leefomgeving.

Lijken bovenstaande interpretaties van de beeldspraak ietwat vergaand voor dergelijke haast terloopse onderdelen van een beschrijving, in combinatie met andere aspecten van de ruimtelijke situering en met de karakterisering van de personages krijgen ze wel zin. In de ruimte heeft de traditionele oppositie tussen stad en natuur kennelijk afgedaan. De stad heeft de natuur als het ware opgeslokt zodat ze enkel nog kan bestaan volgens haar voorwaarden, in gedomesticeerde vorm, als ornament of als metafoor. Toch krijgt de stad wel degelijk een antipode, in de vorm van het (Midden-)Oosten. In het kantoor zit men zoals gezegd als in een tempel aan een tafel, men schrijft er Arabisch schrift, de lucht wordt er ‘steeds zilter’ (34), alsof de zaal zich bevindt in een warm land bij de zee. Ook buiten het kantoor is het Oosten alomtegenwoordig. De auto’s rijden ‘karavaansgewijs’ (88), in de etalage van een modemagazijn zitten poppen voor een piramide en een palmboom, klaarblijkelijk aan de oevers van de Nijl. Wat verderop beeldt een plaat een bedoeïen uit die in de woestijn bij de zee een schip begroet. Bij het bankpaleis staat vreemd geld genoteerd in de lijsten en in het station staat de Oriënt Express vertrekklar. Ondanks de overweldigende aanwezigheid van het Oosten in de stad, blijft het ver weg. Het fungeert als een exotische reisbestemming of als referentiekader voor vergelijkingen (*als* in een tempel, *karavaansgewijs*), die bij het aanduiden van een gelijkenis steeds ruimte openhouden voor verschillen. De verwijzingen naar het Oosten veroorzaken een spanning tussen ver en nabij, tussen het bekende en het vreemde, tussen overeenkomst en verschil. Daarnaast lijkt de tegenstelling tussen de westerse stad en het exotische Oosten als het ware de oppositie tussen stad en natuur te vervangen: wat zich buiten de stad bevindt, is het Oosten, niet de (wilde, vrije) natuur.

Bij het begin bleek dat ook Awater met Oosterse elementen wordt verbonden. Tegelijk gebruikt de verteller natuurbeelden om dit bijzondere personage te tekenen. Het Oosten en de natuur vallen dus samen in het personage Awater. Dat zou kunnen reveleren hoe vreemd de natuur is geworden: zij wordt immers geassocieerd met exotische plaatsen die zich zowel mentaal als geografisch ver weg bevinden en moet een al even bijzonder personage karakteriseren. Dat in de stad waarvoor Awater loopt slechts enkele, voornamelijk kleine, natuurelementen kunnen

voortbestaan bevestigt de indruk dat de natuur voor de verteller iets vreemds is geworden. Zo maken de natuurbeelden en hun verband met het Oosten zichtbaar hoe vreemd de natuur voor de mens is geworden en hoe ver zij zich bevindt van de stedelijke omgeving. Indirect demonstreren de natuurbeelden dus de scheiding tussen mens en natuur, eigen aan de moderne wereld.

Een opvallende personificatie kwam nog niet ter sprake, de Oriënt Express die pas haar intrede doet in het slotgedeelte van het gedicht. Zij verbindt de personificaties van technische voorwerpen met de thematiek van het Oosten. Opvallend genoeg is de trein een vrouwelijk personage: ‘Maar denk niet, dat zij zich bekreunt om u, / de Oriënt Express’ (256). Nijhoff gaat daarmee in tegen het grammaticale geslacht van ‘Oriënt Express’ en van ‘trein’, beide mannelijke woorden. Uniek is deze representatie niet. Ze gaat al mee sinds het fin de siècle van de negentiende eeuw, toen treinen en techniek nog nieuw en spannend waren. In ‘Awater’ draagt de Oriënt Express een ceintuur, zingt ze, heft ze sensueel de knie en is ze onverschillig ten opzichte van de mens. Die representatie speelt met een dubbelzinnige perceptie van de vrouw: enerzijds staat zij dicht bij de natuur dan de man, anderzijds verleidt zij mannen en sluit ze in die hoedanigheid aan bij de al even verleidelijke techniek. Bovendien is de *femme fatale* een soort topos en dus cultuur geworden en staat ze in dat opzicht tegenover de vrouw als natuur. Gemeenschappelijk hebben deze vrouwelijke types dat ze ontoegankelijk zijn voor de man of, in een ruimer opzicht, voor de mens. Bijgevolg werkt de personificatie opnieuw paradoxaal. Al maakt ze het onbekende, de trein, bekend want menselijk, ze doet dat met beelden die enkele mysterieuze zoniet gevaarlijke en in elk geval ontoegankelijke aspecten van de vrouw oproepen.

Natuurlijk zou de personificatie van de trein als vrouw ook emancipatorisch kunnen werken. Maar de trein richt haar verleidende gedrag op de man, van wiens goedkeuring ze zich bijgevolg afhankelijk maakt. Bovendien blijkt de Oriënt Express een ondergeschikte: ze vertrekt op het voorgeschreven uur en kan dus niet zelf beslissen over haar gaan en staan. Hetzelfde geldt voor het andere opvallende vrouwelijke personage dat op het einde haar opwachting maakt: de heilsoldate. Weliswaar tracht zij mensen te overtuigen, zelf volgt zij eveneens andermans leer. Ze is niet voor niets een soldate. Dat deze vrouwen ondergeschikt zijn, is misschien niet zozeer iets dat met hun vrouwelijkheid samenhangt maar veeleer iets algemeen-menselijks. De passage over de Oriënt Express bevat dienaangaande immers opmerkelijke verzen:

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' (266-269).

Dit fragment blinkt uit in meerduidigheid. Ten eerste is ‘bestuurd zijn’ zowel in positieve als in negatieve zin op te vatten, afhankelijk van hoe je het volgende vers leest. Het puurste geluk bestaat immers uit drie elementen (‘k werd bestuurd, ’t is niet om niet geweest en ik was geen dupe) waartussen de precieze verhouding onduidelijk is. Ofwel staan ze op dezelfde lijn en vormen ze samen het geluk; dan is bestuurd worden een positieve zaak die niet hoeft te betekenen dat men de dupe is. Ofwel was men geen dupe ondanks het feit dat men werd bestuurd; de verle-



den tijd impliceert dan dat die periode is afgesloten. In het licht van de zoektocht naar een reisgenoot is deze laatste hypothese niet onlogisch. De ik-verteller heeft zich laten leiden, besturen, door de Messiaanse Awater. Hij is echter doorgelopen wanneer het ernaar uitzag dat Awater zich op zijn beurt wilde laten gidsen door de boodschap van de heilsoldate. Bestuurd worden is dan iets dat de persoon die in de Oriënt Express zit achter zich wil laten, al blijkt die trein in de slotzin op haar beurt eveneens 'bestuurd'.

### 5 'Geen denken aan, dat dingen als geloof, schoonheid, natuur, ooit nog als toevluchtsoorden (...) zullen dienstdoen'

Wie er eigenlijk in de trein zit, is eveneens onduidelijk. In de Awater-literatuur is dit onderwerp fel bediscussieerd. Een aantal interpreten (o.m. Wenseleers en Schenkeveld) nam eenvoudigweg aan dat de ik-verteller, nadat hij was weg gespoed 'of ik de trein zag die ik halen wou', effectief in de Oriënt Express gestapt was. Meeuwesse wees erop dat de tekst nergens een sluitend bewijs biedt voor deze stelling, Fens vindt hetzelfde. Het is niet omdat de ik-figuur zich weghaast alsof hij een trein moet halen en omdat hij tevoren overweegt een reis te maken, dat hij ook daadwerkelijk een trein neemt. De onduidelijkheid heeft vooral te maken met het gewijzigde vertelstandpunt. De passage is opgesteld in de tweede en de derde persoon. Wie er aan het woord is, valt moeilijk te achterhalen. De ik-verteller en focalisator, door wiens ogen we de rest van het vertelde hebben bekeken en die dus ook verantwoordelijk is voor de representatie van natuur, mens en voorwerpen, is in elk geval niet meer expliciet aanwezig, al valt het niet uit te sluiten dat hij nog steeds het woord voert. Zowel Schenkeveld als Fens wijzen op enkele overeenkomsten tussen deze epiloog en het tweede deel van het gedicht, die zouden kunnen impliceren dat de verteller dezelfde is gebleven. Zo komt het woord 'ik' in beide delen slechts een enkele keer voor. Tevens tikt twee maal een klok, ziet de trein azuur terwijl de avond blauwt wanneer Awater het kantoor verlaat, bekreunt de trein zich om niemand en ziet Awater eveneens niets of niemand. De fascinatie voor het Oosten is eveneens gebleven, het is immers de Oriënt Express die klaarstaat. Is de verteller inderdaad dezelfde, dan blijft de aangesprokene meerduldig: het voornaamwoord kan een alternatief zijn voor 'men' of de verteller kan de lezers toespreken of misschien zichzelf. In het laatste geval zit de verteller wel degelijk in de trein. Een argument voor die optie is overigens dat de Oriënt Express immuun blijkt voor de illusie een reisgenoot te hebben, wat vooral relevant is omdat de ik-verteller die hoop koesterde.

Toch is er nog een andere optie denkbaar, namelijk dat een andere verteller het overneemt van de ik-figuur. De meerduldigheid van de aangesprokene blijft ook dan aanwezig. Er ontstaat zelfs een vierde optie waarbij de gij-rol wordt ingevuld door de ik-figuur die dan niet meer naar een ander kijkt maar zelf bekeken wordt. Het zou zelfs kunnen dat Awater aan het woord is, een mogelijkheid die in de secundaire literatuur nergens te vinden is. Het aanvankelijke object van observatie is dan veranderd in de observator. Als Awater inderdaad als slotverteller optreedt, dan maakt hij duidelijk dat zijn situatie niet fundamenteel verschilt van die van de ik-figuur, onder meer door er fijntjes op te wijzen dat de voortvarende Oriënt

Express evenzeer wordt geleid als de heilsoldate naar wie hij zelf luisterde. Door de Oriënt Express te beschrijven met beelden en termen die ook voorkomen in de schets die de ik-verteller bij het begin maakt van Awater's kantoor, suggereert Awater bovendien dat een verre reis op zich niet anders is dan het dagelijkse leven in de stad. Daarnaast lijkt de trein op een aantal andere personages, die vertrouwd zijn en tegelijk toch iets ongrijpbaars hebben. Ze leidt en wordt geleid zoals de heilsoldate, is zo koket als de bontjasdragende moeder, treedt even zelfstandig op als de geliefde uit het gedicht dat Awater voordraagt, heeft kenmerken van het Oosten zoals Awater zelf, wil voort zoals de wind die met de broer te identificeren viel. Ook daarin verschilt de situatie in de trein en op reis niet van die van alledag, al is er slechts één instantie die alle rollen invult. Uiteindelijk blijft in het gehele gedicht het motto geldig: ‘ik zoek een reisgenoot’. In dat motto leest Marjolijn Februari, met vele anderen, een universele conclusie die ze formuleert als ‘de samenvatting van tweeduizend jaar onmachtig dolen’ en ‘[A]lle vragen rondom liefde, samenleven en verlangen samengevat in vier woorden.’ (Februari 2008) Of de Oriënt Express, als amalgaam van vele andere personages, die rol kan vervullen, blijft een open vraag.

Het universele karakter dat ‘Awater’ zo krijgt, lijkt haaks te staan op de opvatting dat het gedicht een accuraat tijdsbeeld schetst en haast prototypisch modernistisch is. Dat de setting met winkelatalages en elektrisch licht soms in Bijbelse termen wordt beschreven, bevestigt de spanning tussen contemporain en universeel. Een aspect zorgt er alvast voor dat ‘Awater’ wel degelijk in de moderne wereld te situeren valt. De natuurbeeldspraak maakt immers duidelijk dat de natuur in dit gedicht niet meer de gewone habitat van de mens vertegenwoordigt maar afstand en mysterie. De personificaties van technische elementen sluiten daarbij aan. Niet langer functioneert de medemens of de natuur als de Ander met wie de mens een verhouding zoekt. Voortaan verhoudt hij zich tot voorwerpen die hij zelf heeft gefabriceerd. Die voorwerpen treden zelfstandig op terwijl de personages op zoek zijn naar richtlijnen en leiding. Niet voor niets is de Oriënt Express de meest uitgewerkte personificatie: zij krijgt het lichaam van een vrouw, kan haar knie heffen maar moet zich tevens houden aan voorschriften.<sup>4</sup> Op die manier veruiterlijkt de beeldspraak in ‘Awater’ een van de tegenstellingen die het modernisme voortdurend thematiseert, namelijk de spanning tussen de stad en de moderne wereld enerzijds en de natuur anderzijds.

4 Wanneer Benno Barnard diep in de jaren tachtig het lange gedicht *Pornschlegel* van Dirk van Bastelaere typeert als een ‘complete anti-Awater’ lijkt die interpretatie vooral aantrekkelijk doordat Barnard's tekst fungeerde als inleiding bij een bloemlezing die, naar een vers van Nijhoff, *Twist met ons* heette en doordat ‘Pornschlegel’ en ‘Awater’ tegengestelde verhaallijnen bevatten. Voor Barnard primeert het feit dat de hoofdpersoon uit ‘Pornshlegel’ ‘helemaal geen reisgenoot meer zoekt, maar integendeel zijn nog wél levende broer wil vermoorden.’ (Barnard 1987, 12) Hoezeer dat ook mag kloppen, de verhoudingen tussen mens, natuur en materie verschillen erg van die uit ‘Awater’ zonder er tegengesteld aan te zijn. Een ‘complete anti-Awater’ lijkt daarom op zijn zachtst gezegd wat overdreven.

## 6 ‘En iets van het diepe onderscheid tussen proza en poëzie viel nu meteen (...) vast te stellen’

Dik ligt de beeldspraak er niet bovenop. Het is haar verspreiding over de tekst die haar kracht uitmaakt. In die zin profiteert ze van de lengte van het gedicht. Ook die lijkt aanvankelijk de tweespalt tussen universeel en contemporain te onderstrepen. De lengte doet immers denken aan epische gedichten, die doorgaans belangrijke gebeurtenissen uit hun ontstaansperiode bezingen. Dat laatste kan je van ‘Awater’ bezwaarlijk beweren. Misschien is het in dat kader toch interessant een uitspraak van de dichter te citeren. Ze is afkomstig uit een recensie (uit 1951) van de *Verzamelde gedichten* van Ed Hoornik en handelt bijgevolg niet openlijk over eigen werk. Haast terloops schetst Nijhoff:

[...] het decennium, waarin de termen ‘roman-fleuve’ en ‘poësie-fleuve’ slagwoorden waren geworden; waarin retrospectieve tentoonstellingen, als die van Van Gogh, hadden duidelijk gemaakt hoe het afzonderlijke kunstwerk aan zeggingskracht kan winnen door het te plaatsen in het kader van een bewogen kunstenaarsleven; waarin Menno ter Braak de schoonheid ontmaskerde om de ‘vent’ onbelemmerder te kunnen beluisteren; waarin iedereen ‘Ulysses’ van Joyce las; waarin W.A.P. Smit trachtte aan te tonen dat de religieuze lyriek van Revius feitelijk een epos was; waarin het ‘lange’ gedicht, het gedicht dat reeds door zijn lengte naast inspiratie arbeid vereist en dus naast de gebruikelijke irrationele kracht in de dichter ook zijn rationele bekwaamheid te werk stelt, – waarin het ‘lange’ gedicht, niet beoefend sinds ‘Cheops’ van Leopold, weer in ere werd hersteld door ‘Maria Lecina’ van Werumeus Buning, en door andere gedichten, zodat het weldra als de enige uitingsmogelijkheid ging gelden, ja als een redding uit de impasse, uit de ontzettende lyrische steriliteit die toen heersende was als een droogte; het decennium, kortom, van crisis, werkeloosheid, van ‘schaduwen van morgen’, van spanningen die de diepten der ziel aftastten en omwoelden op zoek naar een levend beginsel; decennium, dat in de literatuur plotseling werd besloten door de drievoudige verschijning van Aafjes, Vasalis en Hoornik, een nieuw tijdperk inluidend en te kennen gevend dat men andere waterputten had gevonden. (Nijhoff 1982a, 1040)

Nijhoffs opmerkelijkste constatering over de jaren dertig, want over die periode heeft hij het, is dat in die turbulente tijden het lange gedicht de enige echte uitingsmogelijkheid werd. Hij laat onvermeld dat hij in dat decennium zelf twee lange gedichten schreef die inmiddels tot de canon van de Nederlandse literatuur behoren: ‘Awater’ (1934) en ‘Het uur v’ (1936). Juist over die vormkeuze zwijgen de meeste analyses. Alleen de specifieke rijmvorm en de inspiratiebron daarvoor (het Roelantslied) krijgen ruime aandacht.

Uit ‘Awater’ valt te constateren dat, zoals Nijhoff zelf aangeeft, het lange gedicht geen slechte vorm is om een tijdsbeeld te schetsen. Of dat komt door het narratieve karakter vermeldt hij niet, al zal de lyrische steriliteit verwijzen naar korte, nauwelijks vertellende teksten. In het geval van ‘Awater’ lijkt het er echter op dat niet verhaalelementen zoals de setting, de personages en hun handelingen het gedicht tot tijdsbeeld maken, maar de beeldspraak waarmee zij worden beschreven. Dat vermeldt Nijhoff niet, al vallen, zoals mag blijken uit de tussenkopjes in deze tekst, vele van zijn zinsneden in die zin te lezen. De vraag of je schrijvers op hun woord moet geloven, wordt er alleen maar ingewikkelder door.

## Bibliografie

- Van den Akker 1989 – Akker, Wiljan van den, 'M. Nijhoff *Nieuwe gedichten*', in: *Lexicon van literaire werken*. Groningen, 1989, 1-11, 1-11.
- Van den Akker 1994 – Akker, Wiljan van den, *Dichter in het grensgebied. Over de poëzie van M. Nijhoff in de jaren dertig*. Amsterdam, 1994.
- Bakker 1987 – Bakker, Martin, *Ik zag de nieuwe brug. Een systematisch onderzoek naar het 'nieuwe' van Nijhoffs Nieuwe Gedichten*. Amsterdam, 1987.
- Bakker 1991 – Bakker, J.J.M., 'Op de bodem van Awater'. In: *De Gids* 154 (1991) 1 (januari), 18-31.
- Barnard 1987 – Barnard, Benno, 'woord vooraf'. In: Dirk van Bastelaere e.a., *Twist met ons*. Wommelgem, 1987, 7-13.
- De Boer 1993 – Boer, Theo de, *Tamara A.: Awater en andere verhalen over subjectiviteit*. Meppel, 1993.
- Van den Bremt 1981 – Bremt, Stefaan van den, 'Martinus Nijhoff en Guillaume Apollinaire, dichters van een nieuwe wereld. Een vergelijkende studie tussen *Awater* en *Zone*'. In: Kroon 1981, 212-230.
- Februari 2008 – Februari, Marjolijn, 'De criteria voor het zoeken naar een reisgenoot'. In: *de Volkskrant*, 14 juni 2008.
- Fens 1966 – Fens, Kees, 'Awater, leven en leer'. In: *Merlyn* 4 (1966) 5, 361-382.
- Kroon 1981 – Kroon, Dirk (ed.), *Nooit zag ik Awater zo van nabij*. 's-Gravenhage, 1981.
- Komrij 1989 – Komrij, Gerrit, 'Een man kwam de hoek om'. In: *de Volkskrant*, 22 december 1989.
- Meeuwesse 1981 – Meeuwesse, Karel, 'O Awater ik weet waarvan gij peinst'. In: Kroon 1981, 167-183.
- Minderaa 1981 – Minderaa, P., 'Nijhoffs *Awater*'. In: Kroon 1981, 63-76.
- Nijhoff 1995 – Nijhoff, Martinus, 'Awater'. In: Martinus Nijhoff, *Verzamelde gedichten*, ed. W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Amsterdam, 1995, 233-242.
- Nijhoff 1982a – Nijhoff, Martinus, 'Over eigen werk'. In: Martinus Nijhoff, *Kritisch en verhalend proza (Verzameld werk 11)*, ed. Gerrit Borgers en Gerrit Kamphuis. Amsterdam, 1982<sup>2</sup>, 1150-1174.
- Nijhoff 1982b – Nijhoff, Martinus, 'Het afgelegde manteltje. Ed. Hoornik. Verzamelde gedichten. (maandblad 'Critisch Bulletin' XI-1951)', in: Martinus Nijhoff, *Kritisch en verhalend proza (Verzameld werk 11)*, ed. Gerrit Borgers en Gerrit Kamphuis. Amsterdam, 1982<sup>2</sup>, 1038-1043.
- Sötemann 1985 – Sötemann, A.L., 'Awater na vijftig jaar'. In: *De Nieuwe Taalgids* 78 (1985), 52-68.
- Spillebeen 1981 – Spillebeen, Willy, 'Awater: aanvaarding van de evolutie en de geschiedenis'. In: Kroon 1981, 273-305.
- Wenseleers 1981 – Wenseleers, Luc., 'Awater'. In: Kroon 1981, 146-148.

## Adres van de auteur

dietlinde.willockx@telenet.be