

# Beelden van Venetië. Jan van Nijlen, August von Platen en de schim van Willem Kloos

Mathijs Sanders, Radboud Universiteit Nijmegen

---

## SAMENVATTING

Tussen 1907 en 1909 publiceerde de dichter Jan van Nijlen verschillende reeksen sonnetten onder de titel ‘Venezia’. Uit de publicatiegeschiedenis van deze reeksen blijkt hoe belangrijk andere tekstbezorgers dan de dichter zelf waren voor de productie en receptie van zijn poëzie. In dit artikel wordt de rol belicht van E. du Perron en J. Greshoff in de productie en promotie van de poëzie van Van Nijlen. Door de gedichten, hun publicatiegeschiedenis en de beeldvorming over de dichter en diens werk in onderlinge samenhang te bestuderen wil ik de vraag beantwoorden hoe de dichter en zijn tekstbezorgers zich via de poëzie positioneerden in de Nederlandse literatuur van de jaren rond 1930. Daartoe maak ik gebruik van inzichten uit de zogenaamde ‘nieuwe filologie’, een vorm van letterkundig onderzoek die de tekst opnieuw in het centrum van de aandacht plaatst onder verdiscontering van structuralistische en poststructuralistische literatuurwetenschappelijke theorieën over auteurschap, intentionaliteit, (inter)tekstualiteit en receptie. In dit artikel wil ik op basis van een casus – de levenscyclus van het sonnet ‘Aan Platen’ in verschillende versies van de reeks ‘Venezia’ – een bijdrage leveren aan de kritische gedachtevorming over ‘nieuwe filologie’ als een nieuwe en tegelijkertijd traditiebewuste vorm van tekstgericht onderzoek.

## 1. HET BEELD VAN DE DICHTER EN DE ANDERE HAND

Als geen ander wist de Utrechtse hoogleraar A.L. Sötemann dat alleen goede tekstedities een dichter voor de vergetelheid konden behoeden. Maar ook realiseerde de promotor van de moderne editiewetenschap zich dat in Nederland alleen de top van de canon voor dergelijke uitgaven in aanmerking kwam. In 1996 moest hij tot zijn spijt vaststellen dat Jan van Nijlen (1884-1965) niet langer tot die top behoorde, al waren diens *Verzamelde gedichten*, dankzij ‘de onverflauwde toewijding van zijn uitgever Geert van Oorschot en diens

erfgenamen' nog steeds voor iedereen te koop (Sötemann, 1996, p. 217). Enkele jaren later, in het najaar van 2003, vierde Van Oorschot de honderdste verjaardag van Van Nijlens poëzie met de derde druk van zijn *Verzamelde gedichten*. Volgens het colofon betrof het een 'opnieuw herziene uitgave' van de tweede en eerste druk uit 1979 en 1964. Die herzieningen bestonden uit de toevoeging van een alfabetisch register op titel en beginregel, nieuw zetsel en het band- en omslagontwerp van Gerrit Noordzij, die met zijn klassieke typografie in de voetsporen trad van Helmut Salden, de vormgever van de eerste twee drukken. Wat betreft samenstelling en tekstconstitutie was het een ongewijzigde herdruk, die geen nieuwe visies en interpretaties uitlokte. Het oeuvre was gestold tot een beeld van de dichter. Al decennia wezen Van Nijlens eensgezinde interpreten op de formele en thematische consistentie van zijn poëzie, een geheel van 333 toon- en vormvaste gedichten als evenzoveel variaties op een thema: heimwee naar het verloren paradijs dat zowel in het verleden als elders is gesitueerd en dat enkel voor de duur van het gedicht kan worden teruggeroepen.<sup>1</sup>

In deze beschouwing wil ik nagaan hoe het beeld van de dichter tot stand kwam en hoe nieuwe aandacht voor de publicatie, transformatie, receptie en beeldvorming van Van Nijlens poëzie interessante dimensies van diens werk zichtbaar kan maken. Daartoe bestudeer ik de sonnettenreeks 'Venezia', die ontstond in de jaren 1907-1909, in diverse verschijningsvormen werd gepubliceerd en in de *Verzamelde gedichten* eindigde als 'Venezia I-IV' (Van Nijlen 2003, p. 20-23).

Door teksten, publicatiegeschiedenis en beeldvorming in onderlinge samenhang te bestuderen, wil ik de vraag beantwoorden hoe de dichter en zijn tekstbezorgers zich via de poëzie positioneerden in de Nederlandstalige literatuur. Daartoe maak ik gebruik van inzichten uit wat wel wordt aangeduid als 'nieuwe filologie'. Deze tegelijkertijd vernieuwende en traditiebewuste vorm van letterkundig onderzoek werd rond 1990 geïntroduceerd in de mediëvistiek en moet gezien worden tegen de achtergrond van het verlangen om na een periode van cultuurhistorische contextualisering de tekst in al zijn historische en materiële veelvormigheid en weerbarstigheid centraal te stel-

---

<sup>1</sup> De belangrijkste interpretatieve commentaren worden genoemd door Schoolmeesters (1990) en Van den Bossche (2005). Dirk De Geest (1987, p. 160) noemt Van Nijlens poëzie 'een van de meest homogene en consequente oeuvres uit de Nederlandse letterkunde, in dit opzicht enigszins vergelijkbaar met Achterberg.'

len als object van onderzoek.<sup>2</sup> In die zin kan ‘nieuwe filologie’ worden begrepen als een terugkeer naar de ambachtelijke basis van letterkundig onderzoek, maar met verdiscontering van literatuurwetenschappelijke theorievorming over auteurschap, intentionaliteit, (inter)tekstualiteit en receptie. Zo beschouwen nieuw-filologen teksten niet als de unieke producten van individuele auteurs maar schenken zij aandacht aan alle mogelijke producenten (kopiïsten, drukkers, redacteurs, vormgevers, uitgevers, etc.) die hun sporen in de tekst hebben nagelaten. Transmissie en transformatie zijn dan ook kernwoorden in het nieuw-filologische discours. Waar de traditionele filologie in het streven om vanuit overgeleverde bronteksten een veelal verloren origineel te reconstrueren, onder meer door de ‘fouten’ in de bewaard gebleven tekst te herstellen in de veronderstelde geest van de oorspronkelijke auteur, daar leggen nieuwe filologen de nadruk op het intrinsieke belang van varianten en op de rollen en functies van diverse typen producenten, die een tekst (re)produceren, (trans)formereren en aanpassen aan hun eigen belangen en behoeften en aan die van een reëel of verondersteld publiek. Nieuwe filologen zouden zich vermoedelijk goed kunnen vinden in de recente aandacht voor ‘multiple authorship’, waarop onder anderen Stillinger (1991) de aandacht vestigde.<sup>3</sup> Al dan niet geautoriseerde varianten en bewerkingen zijn dan niet te beschouwen als ‘corrupties’, ‘infecties’ en dus als tweederangs bronnen, maar als betekenisvolle literaire feiten. Vanuit de nieuwe filologie lijkt de vraag naar autorisatie dan ook van relatief belang (Stackmann, 1994). Ook teksten waarvan de autorisatie niet vaststaat functioneerden immers in de literaire werkelijkheid. Om die reden pleitte Herbert Kraft in 1990 voor een relativering van authenticiteits- en autorisatiecriteria in de editiewetenschap. Voor een wetenschappelijke uitgave acht hij het feitelijke historische bestaan en het publieke functioneren van teksten, versies en varianten (de

---

<sup>2</sup> Aan de basis van de discussie over nieuwe filologie ligt het polemische essay van Bernard Cerquiglini (1989) en een reeks van vijf door Stephen Nichols ingeleide artikelen over ‘New Philology’ in het mediëvistische tijdschrift *Speculum* (Nichols, 1990). Nederlandse reacties kwamen onder anderen van W.P. Gerritsen, Johan Oosterman en Wim van Anrooij: zie Brinkman (2009). Sporen van nieuwe filologie in verband met moderne literatuur zijn aan te treffen in bijvoorbeeld Lernout (1995). Sinds 2006 ligt ‘nieuwe filologie’ aan de basis van de onderzoeksmaster Letterkunde en Literatuurwetenschap van de Radboud Universiteit Nijmegen, waarin studenten en docenten actuele nieuw-filologische inzichten productief maken in onderzoek naar zowel oudere als moderne literatuur. Ik dank Sophie Levie en André Lardinois voor hun commentaar bij eerdere versies van dit artikel.

<sup>3</sup> Stillinger (1991, p. 201) noemt ‘multiple authorship’ een ‘frequently occurring phenomenon’ en zelfs inherent aan literaire productie, ook waar het teksten betreft die onder één auteursnaam verschijnen. Hij noemt veel voorbeelden, waaronder *The Waste Land* (1922) van T.S. Eliot dat talrijke ingrepen van Ezra Pound onderging alvorens gepubliceerd te worden.

‘Faktizität der Texte’) van groter belang dan de kwestie of deze teksten, versies en varianten geautoriseerd zijn.<sup>4</sup>

Het is interessant om de mogelijkheden en consequenties van dit nieuw-filologisch perspectief ook voor het onderzoek naar twintigste-eeuwse letterkunde productief te maken. Ook moderne teksten zijn nooit uitsluitend het product van één persoon, al wordt aan de auteur nog altijd een geprivilegerde positie toegekend in onder andere de editiewetenschap en het poëtica-onderzoek. Vooral sinds de entree van de Franse cultuursocioloog Pierre Bourdieu in de Nederlandse literatuurwetenschap zijn onderzoekers van mening dat betekenis en waarde worden toegekend aan teksten door personen die in uiteenlopende rollen betrokken zijn bij de materiële en symbolische productie van literatuur.<sup>5</sup> Zowel cultuursociologisch georiënteerde onderzoekers als nieuwe filologen distantiëren zich dan ook van de klassieke hermeneutiek: hun inspanningen richten zich niet op het ontdekken van de betekenis van de tekst, maar op het bestuderen van de condities waaronder betekenis tot stand komt.<sup>6</sup> Dergelijk onderzoek is gebaat bij een benadering waarin ook de discursieve patronen en sociale netwerken waarbinnen teksten functioneren worden betrokken. Teksten circuleren immers altijd in een omgeving van personen en instituties die op grond van al dan niet geëxpliciteerde belangen en opvattingen processen van betekenis- en waardetoekenning reguleren. De tekstuele manifestaties van die reguleringsprocessen vormen een interessant object van onderzoek. Dat interpretatieve momenten in dat onderzoek niet uitgesloten kunnen worden, is evident, al is het maar omdat ook filologisch onderzoek altijd afhankelijk is van een waarnemend subject. Het gaat er dan vooral om dat die momenten in het onderzoek worden geëxpliciteerd en geproblematiseerd.

Deze verbrede aandacht voor de institutionele dimensie van teksten verklaart mogelijk de groeiende aandacht in de nieuwe filologie voor de rol van andere producenten dan de auteur. Aangezien – in de woorden van Jürgen Wolf –

---

<sup>4</sup> Kraft (1990, p. 18-34). Voor een overzicht van uiteenlopende opvattingen over autorisatie, zie Mathijns (1995, p. 124-143), die het standpunt van Kraft kwalificeert als ‘tegendraads’.

<sup>5</sup> Een goed beeld van de doorwerking van cultuursociologische benaderingen in de Nederlandse/Nederlandstalige literatuurwetenschap biedt de bundel van Dorleijn & Van Rees (2006).

<sup>6</sup> Hans Ulrich Gumbrecht wijst op de afstand tussen filologie en ‘the intellectual space of hermeneutics and of interpretation as the textual practice that hermeneutics informs’ en pleit voor ‘noninterpretative ways of dealing with cultural objects’. Filologie beschouwt hij dan ook als een provocatie van het hermeneutische paradigma, als ‘something disruptive and fascinating.’ (Gumbrecht, 2003 p. 3-4 & 8) Gumbrecht accentueert in feiten het oude onderscheid tussen het tekstkritische commentaar van de filoloog (‘Wat staat hier?’) en het interpretatieve commentaar van de (in Gumbrechts voorstelling klassieke) hermeneut (‘Wat betekent dit?’). Zie ook Gumbrecht (2003, p. 41-53) (‘Writing Commentaries’).

‘jede Edition zugleich Interpretation ist’, staat de editeur als producent van tekst en betekenis explicieter dan voorheen in de belangstelling (Wolf, 2002, p. 175). ‘Text editing’, schrijft Hans Ulrich Gumbrecht in zijn programmatische boek *The Powers of Philology* uit 2003, ‘not only produces meaning as a side effect but indeed *is* meaning production par excellence’ (Gumbrecht, 2003, p. 28). Tekstuitgaven produceren namelijk ‘author images’ die voor lezers als zoeklichten op teksten functioneren, waardoor ‘established habits of reading’ ontstaan (Gumbrecht, 2003, p. 30).

Kijken we door dit denkraam naar het oeuvre van Jan van Nijlen, dan wordt duidelijk dat diens poëzie in hoge mate het product was van zijn tekstbezorgers, die tevens zijn belangrijkste interpreten waren. In de beknopte ‘Verantwoording’ van de *Verzamelde gedichten* uit 2003 schreef de uitgever dat voor de heruitgave de tekstkeuze van C. Bittremieux was aangehouden, ‘aangezien deze in samenspraak met de auteur totstandkwam’ (Van Nijlen, 2003, p. 398). In 1964, een jaar voor de dood van de dichter, had Clemence Bittremieux – die in 1956 een eerste monografie over Van Nijlen schreef – ‘met toestemming van de auteur’ een ruime selectie gemaakt uit de dichtbundels. Nu is ‘samenspraak’ nog iets anders dan ‘toestemming’ en de actieve inbreng van Van Nijlen lijkt nog verder te slinken wanneer we in de verantwoording van Bittremieux uit 1964 lezen dat de dichter weliswaar ‘uiterst kritisch stond’ tegenover die ruime selectie, ‘maar ze niet heeft willen verhinderen toen hem erom verzocht werd, en ze zo dan maar aan een andere hand heeft toevertrouwd’ (Van Nijlen, 1964, p. 398).

Die ‘andere hand’ is voor Van Nijlen altijd van groot belang geweest. Dat blijkt in het bijzonder uit de bloemlezingen en andere verzameluitgaven van zijn gedichten. Als bezorger van de *Verzamelde gedichten* baseerde Bittremieux zijn keuze uit Van Nijlens eerste zeven dichtbundels in hoofdzaak op twee bloemlezingen uit de poëzie van Van Nijlen, namelijk *Heimwee naar het Zuiden*, in 1929 samengesteld en uitgegeven door E. du Perron, en *Gedichten van Jan van Nijlen*, in 1934 samengesteld en ingeleid door Jan Greshoff. Voor wat betreft de dichtbundels van na 1934 baseerde hij zich op de verzameluitgaven *Gedichten 1904-1938* en *Verzamelde gedichten 1904-1948*, beide verschenen bij Van Oorschots oude leermeester Alexander Stols. Al deze verzamelbundels tot en met *Verzamelde gedichten* van 2003 presenteerden selecties uit de afzonderlijke dichtbundels en uit eerdere verzamelbundels. Het is bekend dat Van Nijlen zeer terughoudend was in het publiceren van zijn gedichten in bundelvorm en vaak door zijn vrienden – Greshoff, Du Perron, Bittremieux – moest worden overgehaald. Sterker nog dan de dichtbundels waren de bloemlezingen en verzamelbundels het resultaat van de keuzes en

ingrepen van deze vrienden, die zich opwierpen als assistent, samensteller of (na 1965) als exécuteur-testamentair.<sup>7</sup>

Wat deze bezorgers precies heeft bewogen bij de samenstelling van de bundels is doorgaans nauwelijks meer te achterhalen. Met zowel Du Perron als Greshoff onderhield Van Nijlen een intensieve correspondentie, maar juist over de totstandkoming van *Heimwee naar het Zuiden* en *Gedichten van Jan van Nijlen* zwijgen de brieven.<sup>8</sup> De samenstelling van ‘hun’ bloemlezingen en het commentaar waarmee zij hun uitgaven begeleidden doen evenwel vermoeden dat beide bloemlezers werden gedreven door een combinatie van vriendschap en profileringsdrang.

*Heimwee naar het Zuiden* maakte deel uit van de vele actieplannen waarmee Du Perron zijn plaats in de Nederlandse literatuur markeerde. Van Nijlen en Du Perron hadden elkaar in 1928 leren kennen via Jan Greshoff. Een jaar later werd hun vriendschap bezegeld met de bloemlezing die onder de door Van Nijlen gekozen titel door de Brusselse drukker Alphonse Breuer werd geproduceerd in een oplage van dertig genummerde en door de auteur gesigneerde exemplaren.<sup>9</sup> Het boekje was bestemd voor eenzelfde kleine kring van smaakgenoten voor wie Du Perron in 1928 een gelijkaardige bloemlezing uit de poëzie van Greshoff samenstelde (*Ketelmuziek*) en aan wie hij in 1928-1929 zijn eigen *Cahiers van een lezer* zond, eveneens ‘gedrukt voor de schrijver’ in de vriendenoplage van dertig exemplaren (Storm, 1993).<sup>10</sup> Du Perron liet

---

<sup>7</sup> Met R.L.K. Fokkema kunnen we vaststellen dat ‘verzamelde gedichten’ ook in het geval van Van Nijlen ‘een loze term’ is, tenzij we het adjectief begrijpen als ‘bijeengebracht’ (Fokkema, 1976). De uitgaven van diens *Verzamelde gedichten* zijn te beschouwen als passief geautoriseerde *ultima manus*, als resultaat van een proces waarin selecties uit eerdere verzamelbundels werden overgenomen en uitgebreid, niet door academisch geschoolde filologen maar door bevriende dichters-critici.

<sup>8</sup> De brieven van Du Perron aan Van Nijlen zijn gepubliceerd in Du Perron (1977). Brieven van Van Nijlen aan Du Perron zijn niet bewaard gebleven. De brieven van Greshoff aan Van Nijlen bevinden zich in het AMVC-Letterenhuis in Antwerpen (G 785) en brieven van Van Nijlen aan Greshoff in het Letterkundig Museum in Den Haag (N494/B1).

<sup>9</sup> Van Nijlen (1929). Gebruikt is het exemplaar in de collectie van de Koninklijke Bibliotheek Den Haag, (2293 A 152), exemplaar nummer 10, met een handgeschreven opdracht van Van Nijlen aan J.C. Bloem: ‘Aan mijn goede vriend J.C. Bloem / deze bloemlezing die de vriendschap / van E. du Perron in het licht zond.’ Over *Heimwee naar het Zuiden*. Zie Schoolmeesters (1997).

<sup>10</sup> Wie een exemplaar ontvingen van *Heimwee naar het Zuiden* is niet precies te achterhalen. Zeker is dat Van Nijlen (die zelf zorg droeg voor de distributie) Bloem met een exemplaar bedacht (zie noot 8). Er zijn bedankbrieven bewaard van Slauerhoff (AMVC, S649, nr. 76700/592) en A. Roland Holst (AMVC, R643, nr. 76700/584). Verder is te denken aan minstens een deel van de ontvangers van Du Perrons *Cahiers van een lezer*, genoemd door Goegebeure (1981, p. VIII-IX).

de poëzie van zijn vriend bepaald niet ongemoeid. Hij herschikte de gedichten tot een nieuw samengesteld geheel, gaf titels aan de oorspronkelijk genummerde gedichten uit Van Nijlens eerste bundels *Verzen* en *Het licht* en wiste sporen van impressionistische woordkunst uit de vroege gedichten ten bate van het gewone woord.<sup>11</sup> Du Perron woekerde met de beschikbare ruimte. Om ook enkele langere gedichten op te kunnen nemen, liet hij de inhoudsopgave sneuvelen en voegde hij enkele korte gedichten samen tot een reeks gestapelde strofen met een zelf bedachte reekstitel.<sup>12</sup> Tot zijn spijt moest Du Perron afzien van zijn plan om *Heimwee naar het Zuiden* te openen met enkele drempelgedichten van Jan Greshoff, hemzelf en mogelijk nog een of twee vrienden ('als bij de 17<sup>e</sup> en 18<sup>e</sup> eeuwsche dichtbundels') (Du Perron, 1977, p. 227-228).<sup>13</sup> Wel nam hij één gedicht van Van Nijlen op dat niet eerder in een bundel was verschenen, namelijk 'Aan mijn vriend E. du Perron bij zijn "Gebed bij den harden dood"'.<sup>14</sup> Dat de bundel functioneerde als middel waarmee Du Perron zijn positie in de Nederlandse literatuur duidelijk maakte, blijkt behalve uit zijn selectie en bewerkingstechnieken ook uit het begeleidende commentaar. Nog voor het verschijnen van de bundel bracht hij in het derde deel van zijn *Cahiers van een lezer* verslag uit van zijn werk aan de bloemlezing. Van Nijlen typeerde hij daar als een dichter van de 'sobere manier', 'dwars door of ver van iedere estetik heen'. 'Er is', aldus Du Perron, 'een volkomen harmonie tussen de dichter en de mens, d.w.z. dat deze mens ook om dichter te zijn, geen enkele lafheid behoeft te begaan tegenover zichzelf' (Du Perron, 1981a, p. 36-38).

In 1929 ging Du Perron als bloemlezer op de stoel van de dichter zitten. Door middel van een bloemlezing, een begeleidend commentaar, brieven aan

<sup>11</sup> Het meest in het oog springen de versoerde (genormaliseerde) interpunctie en woordvorming: gedachtestreepjes en beletseltekens werden geschrapt, evenals koppeltekens in samengestelde woorden (bijvoorbeeld: half-omsluierd werd halfomsluierd). Deze ingrepen zijn te begrijpen tegen de achtergrond van Du Perrons afkeer van de 'Nieuwe Gids-misère', een aversie die ook zichtbaar zou worden in zijn correctievoorstellen bij H. Marsmans roman *Vera*. (Marsman, 1962, p. 50).

<sup>12</sup> Du Perron groepeerde bijvoorbeeld een vijftal achtregelige gedichten uit *De vogel Phoenix* tot een reeks onder de nieuwe koepitel 'Vijf strophen'. (Van Nijlen, 1929, p. 82-83).

<sup>13</sup> Mogelijk had Du Perron voor de drempelgedichten willen putten uit het aan Van Nijlen gewijde nummer van *De witte mier* (nr. 10, 15 december 1924), waarin drie huldegedichten waren opgenomen van dichters die in 1929 vermoedelijk tot de ontvangers behoorden van zijn *Cahiers van een lezer*: 'Ode aan Jan van Nijlen' door J. Greshoff, 'Aan Jan van Nijlen' door Karel Leroux en 'Aan Jan van Nijlen' door R. Herreman.

<sup>14</sup> Dit gedicht zou in 1934 worden opgenomen in de bundel *Geheimschrift* en werd gehandhaafd in alle verzamelbundels vanaf 1938, maar werd niet opgenomen door Greshoff in zijn bloemlezing uit 1934.

vrienden die hij op de uitgave attendeerde, de opname van het niet eerder gepubliceerde sonnet 'Aan mijn vriend E. du Perron' en de publicatie van het als drempelgedicht bedoelde sonnet 'Bij een bundel van Jan van Nijlen' in zijn eigen bundel *Parlando* (1930) schiep Du Perron een voorstelling van Jan van Nijlen naar zijn eigen beeld en gelijkenis. Enkele jaren later zou Greshoff zich van een vergelijkbare strategie bedienen door Van Nijlen in zijn inleiding bij de bloemlezing *Gedichten van Jan van Nijlen* toe te schrijven naar *Forum*. Greshoff karakteriseerde Van Nijlen als een dichter in burgerdracht, schrijver van 'levenswarme poëzie' die zich verre hield van 'de kermis der letterkundige ijdelheid'; geen dichter voor het grote publiek, dat zich met zijn ironie geen raad zou weten.<sup>15</sup>

Deze eerste verkenning van de productie van Van Nijlens poëzie in bloemlezingen en verzameluitgaven wijst uit dat het beeld van de dichter ook een constructie was van zijn tekstbezorgers en interpreteren. In het navolgende zal ik aan de hand van de reeks 'Venezia' laten zien hoe onderzoek naar de publicatiegeschiedenis van Van Nijlens poëzie, met bijzondere aandacht voor de rollen en ingrepen van verschillende tekstbezorgers, literair-historische dimensies van Van Nijlens poëzie zichtbaar kan maken.

## 2. 'DER SCHOONHEID HOOGSTE WETTEN': INTERTEKSTUEEL GRENSVERKEER

Naar goed filologisch gebruik kan het onderzoek naar de reeks beginnen met het in kaart brengen van de ontstaansgeschiedenis. Over de vroegste stadia van de Venetiaanse gedichten is echter geen informatie bewaard gebleven. Van vier sonnetten zijn manuscriptversies bewaard gebleven. Het betreft een ongedateerd nethandschrift van vier gedichten op vier losse vellen die als groep zijn gecatalogiseerd en afzonderlijke titels hebben: 'Aan Platen', 'Het water', 'Avond', 'Murano'.<sup>16</sup> De vier sonnetten zijn afzonderlijke gehelen die met elkaar verbonden zijn door een dubbel onderstreepte reekstitel boven de titel van het eerste gedicht en door de handtekening van Jan van Nijlen onder het vierde sonnet. Deze reeks 'Venezia' verscheen in het mede door Jan van Nijlen geredigeerde katholieke maandblad *Vlaamsche Arbeid* (Van Nijlen, 1908/1909). In de zomer van 1907 was al een eerste reeks 'Veneziaansche

<sup>15</sup> Van Nijlen (1934, p. 5-12). Greshoffs inleiding werd voorgepubliceerd in *Forum* van oktober 1934 (p. 935-940).

<sup>16</sup> AMVC, N 4935/H(2), nrs. 99139/32a-d.



sonnetten' verschenen in het halfwekelijks Antwerpse nieuwsblad *De Standard*, bestaande uit de sonnetten 'Middag', 'Tuintje', 'Serenade' en 'Desdemona' (Van Nijlen, 1907a). In 1909 herschikte Van Nijlen zijn Venetiaanse sonnetten tot een nieuwe reeks van vijf gedichten die hij opnam in zijn tweede dichtbundel *Het licht*. De afdeling 'Venezia' bestond in die bundel uit de sonnetten 'I. Aan Platen', 'II. Het water', 'III. Avond', 'IV. In 't oude tuintje' en 'V. Murano' (in de bijlage is deze reeks afgedrukt). De reeks uit *De Standard* haalde de bundel niet ('In 't oude tuintje' wijkt zo sterk af van 'Tuintje' dat van een nieuw gedicht kan worden gesproken). Bij gebrek aan feitelijke informatie in bijvoorbeeld brieven of aantekeningen, tasten we in het duister over de motieven die ten grondslag lagen aan de samenstelling van de reeksen. Wel kunnen op grond van contextuele en intertekstuele gegevens enkele hypothesen over de belangrijkste thematische bronnen en over de compositorische transformaties van de reeks 'Venezia' worden geformuleerd.

In het voorjaar van 1907 bevond de drieëntwintigjarige Jan van Nijlen zich in Venetië (Van den Bossche, 2005, p. 180-189). Voor de Franstalige katholieke Antwerpse stadskrant *La Métropole* bracht hij verslag uit van de zevende *Biennale di Venezia*, de tweejaarlijkse internationale kunsttentoonstelling waarmee de lagunestad zich profileerde als eigentijds artistiek centrum. Vanaf 1907 kreeg de biënnale een internationaler karakter, onder andere met het Belgische paviljoen van architect Leon Sneyers, waar werk van onder anderen James Ensor, Fernand Khnopff en Théo van Rysselberghe te zien was (Di Martino, 2007). De tentoongestelde moderne kunstwerken konden Van Nijlen maar matig bekoren. Vooral in de eigentijdse Italiaanse kunst zag hij niets dan loze vormaanbidding, 'bluff' en 'een streven [...] naar het originele buiten alle grenzen der esthetiek'. Een doek als *L'essenza della vita* van Salvino was 'in strijd met alle regels der esthetiek'. Het was de stad zelf die hem in de ban hield, de paleizen, de kanalen en de tuinen, 'de schoonheid die hier in de steenen voor de eeuwen uitgebeiteld is'. 'En welk een hypermoderne estheticus zal na het verlaten der tentoonstelling niet met evenveel en misschien meer bewondering de prachtige fresco's hebben bewonderd van den Titiaan die in het Dogenpaleis de eeuwige schoonheid der Renaissance kunst verkonden?' (Van Nijlen, 1907b). Niet de eigentijdse kunst maar de ogenschijnlijk tijdloze stad inspireerde hem, evenals de poëzie van een eerdere bezoeker.

Het openingsgedicht van 'Venezia' in *Het licht* – het sonnet 'Aan Platen' – verankert de reeks in een classicistische traditie. Het gedicht verwijst uiteraard naar de negentiende-eeuwse Duitse dichter August Graf von Platen-Hallermünde (1796-1835) en meer in het bijzonder naar diens *Sonnette aus*

*Venedig*. Die cyclus van zeventien sonnetten ontstond in het najaar van 1824, toen Von Platen als onderofficier in Venetië verbleef, en werd voor het eerst gepubliceerd in 1825.<sup>17</sup> In de traditie van Petrarca en het Italiaanse renaissance-sonnet sublimeerde Von Platen zijn liefde voor een niet nader genoemde ander tot vormvaste sonnetten met een sterk topisch karakter en een enigszins losse narratieve structuur. Paul Claes vat de verhaallijn als volgt samen:

De eerste drie gedichten beschrijven de verwarring van de ik-figuur in de nieuwe omgeving die de stad voor hem is. Hiervoor biedt het vierde gedicht een oplossing in de vorm van een vriend en gids, die met een onverwachte wending de schilder Bellini blijkt te zijn. De weg staat nu open voor een systematische ontdekking van Venetiës kunstschaten in de volgende negen sonnetten. Een levend kunstwerk is de jongeman voor wie de ik-figuur in het veertiende en vijftiende gedicht zijn liefde uitspreekt. Zijn afscheid van de stad in de laatste twee sonnetten is meteen ook een vaarwel aan zijn geliefde' (Von Platen, 1992, p. 15).

Aan Van Nijlens omgang met Von Platen is nog niet eerder aandacht geschonken. Verwonderlijk is dat niet, want het sonnet 'Aan Platen' heeft de *Verzamelde gedichten* niet gehaald en anders dan aan bewonderde dichters als Baudelaire, Verlaine, Jammes en Péguy wijdde Van Nijlen geen beschouwing aan de dichter van de *Sonnette aus Venedig*.<sup>18</sup> De filoloog moet het dus stellen met de tekst en met de interteksten en contexten die het gedicht oproept. Mijn veronderstelling luidt dat de reeks 'Venezia' en in het bijzonder het openingsgedicht 'Aan Platen' een belangrijk moment markeert in Van Nijlens dichterschap en dat onderzoek naar de ontwikkeling van deze reeks inzicht oplevert in de manier waarop Van Nijlen en zijn tekstbezorgers zich positioneerden in de Nederlandstalige literatuur. Om die veronderstelling te staven, onderzoek ik eerst de expliciete verwijzing naar Von Platen en de meer impliciete intertekstuele sporen in het openingsgedicht.

De verschillen tussen Von Platens *Sonnette aus Venedig* en Van Nijlens 'Venezia' zijn uiteraard legio. Zo missen Van Nijlens Venetiaanse sonnetten de formele strengheid van Von Platens sonnetten, die onder andere zichtbaar

---

<sup>17</sup> Gegevens over *Sonnette aus Venedig* ontleen ik aan de inleiding van Paul Claes in Von Platen (1992, p. 5-15).

<sup>18</sup> Van den Bossche (1995) bevat een overzicht van Van Nijlens essays en kritieken. Over Van Nijlens poëtische referentiekader, zie vooral Musschoot (1994). In Van Nijlens brieven komen geen referenties aan Von Platen voor (met dank aan Stefan van den Bossche voor deze informatie).

is in consequente eindrijmschema's, het vermijden van metrische afwijkingen en van conflicten tussen syntaxis en prosodie. Interessanter zijn de overeenkomsten, in het bijzonder de stilistische en thematische verwantschap tussen de beide reeksen. Zowel Von Platens Venetiaanse sonnetten als die van Van Nijlen kenmerken zich door heldere, eenvoudige taal en door een functioneel gebruik van *Leitmotive* die de samenhang binnen de reeks versterken. De contemplatieve woordvoerders in beide sonnettenreeksen lijden aan een onvervuld verlangen naar een afwezige ander, die zij in woorden en beelden proberen op te roepen. Beide reeksen staan in de traditie van stadsgedichten (een genre dat in de Renaissance opgang maakte) en specifiek nog in de traditie van gedichten over Venetië. De sonnetten verbeelden de voornamelijk visuele indrukken van beide bezoekers aan de vreemde oude stad. Verwijzingen naar de actualiteit van respectievelijk 1824 en 1907 ontbreken. Ook kennen beide reeksen een epische trek, al is die bij Van Nijlen minder sterk: er is een tijdsontwikkeling, maar (anders dan bij Von Platen) geen verhaaldebeuren. In het eerste sonnet ('Aan Platen') verrijst 'de schim der stad', in het tweede gedicht ('Het water') wordt de stad verlicht door de zon en in derde gedicht ('Avond') is 'de laatste straal der zon geweken'. De laatste twee gedichten ('In 't oude tuintje' en 'Murano') staan buiten het tijdsverloop.<sup>19</sup>

Dat met de 'Hij' in de eerste versregel van 'Aan Platen' de Duitse dichter is bedoeld, blijkt ondubbelzinnig uit de tweede strofe, waarin over deze 'hij' wordt gezegd dat hij 'het venetiaansche beeld in 't duitsche woord' uitdrukte.<sup>20</sup> De 'ik' in Van Nijlens sonnet buigt voor zijn grote voorganger. In het sextet spreekt deze 'ik' – aangekomen in Venetië – zijn gevoel van weemoed en onmacht uit. De 'ik' wil verwoorden wat 'hij'/Platen' zag en wat hij zijn land verkondigde 'in blijden echo'. Gelezen als een lofzang op een bewonderde voorganger, wordt er nog een correspondentie zichtbaar, namelijk die tussen Van Nijlens 'Aan Platen' en het veertiende en vooral het vijftiende sonnet van *Sonnette aus Venedig*, waarin de 'ik' de 'Schönheit' bezingt van een beminde en begeerde ander, die is als 'jener Formen eine, / Die hier in Bildern uns Venedig zeiget' (Von Platen, 1992, p. 46). Het woord 'schoonheid' klinkt ook

<sup>19</sup> Een aanwijzing dat Van Nijlen het verloop van een dag in gedachten had vormt het gedicht 'Middag', het eerste Venetiaanse sonnet uit de reeks in *De Standaard*, dat de bundel *Het licht* evenwel niet haalde en later (dus) ook niet is herdrukt. Zie Van den Bossche (2005, p. 188-189).

<sup>20</sup> In *Vlaamsche Arbeid* luidde de tweede strofe nog enigszins anders: 'om trotsch te stijgen waar zijn hand naar wees, – / hij kon alleen in muzikaal akkoord / doen zingen, wen de schim der stad verrees, / het venetiaansche lied in 't duitsche woord'.

in de eerste regel van Van Nijlens ‘Aan Platen’: ‘Hij die der schoonheid hoogste wetten prees, / de al-heerlijkheid van ’t koninklijke woord’. Harde bewijzen zijn er niet, maar met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid meen ik dat in die eerste regels en bij uitbreiding in het hele sonnet ‘Aan Platen’ nog een andere dichter zichtbaar wordt: Willem Kloos.

Het belang van Von Platen voor de poëzie van de jonge Kloos is vaak benadrukt. Zelf sprak Kloos bewonderend over de dichter in het tweede deel van de beroemde ‘Inleiding’ bij de *Gedichten* van Perk, waarin hij een pleidooi hield voor het sonnet als lyrische vorm ‘voor den nieuweren tijd’ (Perk, 1999, p. 37). Dat Kloos de *Sonnette aus Venedig* kende, blijkt uit het gegeven dat hij in een van de handschriften van Perks poëzie refereerde aan Von Platens Venetiaanse sonnetten en enkele regels overschreef uit diens achtste sonnet (Perk, 1999, p. 167-168 & 183). Maar Kloos’ bewondering voor Von Platen sprak vooral uit zijn vroegste gedichten: de zes Duitstalige sonnetten uit 1879, die hij publiceerde in het tijdschrift *Astrea* van 1881 en waarmee hij zijn entree maakte als dichter. Direct na het openingsgedicht ‘An das Sonnett’ volgde het gedicht ‘An Platen’ (Kloos, 1881, p. 201-202):

## 2. An Platen.

Du weizt wie sehr Dich meine Klagen riefen,  
Du konntest oft, von jenen lichten Auen,  
Mein Lied, Verklärter, meine Liebe schauen,  
Und wie vor Thränen meine Wangen triefen:

Du zeigest mir in Deinen Seelentiefen  
Die Macht des ewigen Geschicks, des schlauen,  
Und im Gemüthe mir begann’s zu grauen,  
Wie viele litten und schon lange schliefen: –

An Dir, an Dir hab ich mich aufgerungen  
Bis in der Seelen höchsten, hellsten Himmel,  
Wo Melodie erblüht aus bittren Wehen:

So Lasz Du nicht, was betend ich gesungen,  
Verlornes Herz in diesem Erdgewimmel,  
Vor Deinen Füßen völlig nicht vergehen!

Aan dit gedicht en aan de veronderstelde biografische achtergronden en publicatiegeschiedenis is door literatuurhistorici de nodige aandacht geschonken (Michaël 1965, p. 45-54 & 112-127; Kloos, 1981; Kralt, 1985, p. 74-76 &

85-86; Jellema, 2007; Prick, 2007, p. 81-82). Von Platen vormde een werkzaam bestanddeel in de poëzie waarmee Kloos literair Nederland in beroering bracht. C.O. Jellema concludeerde dat ‘der Dichter Platen dem erwachenden Selbstgefühl des jungen Kloos ein Identifikationsmodell geboten habe’ en wel in de vorm van een beeld van het exclusieve dichterschap als enige heilsweg (Jellema, 2007, p. 24).

De duidelijkste indicaties dat Van Nijlens sonnet een echo is van ‘An Platen’ zijn de gelijkaardige opdrachtitel en de lyrische situatie: de ik-figuur benadert de ander met deemoed en bewondering. Dat gebeurt bij Kloos directer dan bij Van Nijlen. Waar in Kloos’ sonnet de bewonderde dichter als ‘Du’ wordt aangesproken, daar wordt Platen in Van Nijlens sonnet met het persoonlijk voornaamwoord ‘Hij’ op afstand geplaatst. Die afstandelijkheid correspondeert met de algemene objectivering van de gevoelens van de ‘ik’. Bij Van Nijlen geen geëxalteerde ontboezemingen, maar een bezonnen weergave van de gemoedsbewegingen van de ik via het *objective correlative* van de stadsbeelden.<sup>21</sup>

Ook de muzikale aanduidingen wijzen op een correspondentie tussen de beide sonnetten (bij Kloos ‘Melodie’ en ‘gesungen’, bij Van Nijlen ‘muzikaal akkoord’, ‘klanken’ en ‘blijde echo’). Verder sporenonderzoek leidt naar een ruimer complex van voorstellingen over poëzie en dichterschap. Enkele woordgroepen in Van Nijlens ‘Aan Platen’ alluderen op gevleugelde woorden uit de beginjaren van de beweging van Tachtig. Zo klinkt in de eerste regel ‘Hij die der schoonheid hoogste wetten prees’ Perks sonnet ‘Deinè Théós, over de aanbeden godin Schoonheid. Van Nijlens sonnet is bovendien thematisch (meer dan stilistisch) verwant aan de vroege poëzie van Kloos. De tegenstelling tussen de verheven en gebiedende ‘hij’ – vertolker van de hoge wetten van de schoonheid en van de ‘al-heerlijkheid van ’t Koninklijke woord’ – en het ‘laffe volk’ dat door de dichter wordt begeesterd en aangespoord om ‘trotsch te stijgen waar zijn hand naar wees’ correspondeert met gedichten waarin Kloos zich manifesteerde als een gebiedende God en bringer van Schoonheid, een God van wie het stijgen en dalen van de ziel in sonnetten werden geregistreerd. Zonder alle mogelijke intertekstuele zinspelingen op de poëzie en poëtica van Kloos uit te spinnen, stel ik vast dat Van Nijlen in ‘Aan

---

<sup>21</sup> Bij uitbreiding van dit onderzoek zou ook de relatie tussen Van Nijlens ‘Aan Platen’ en het sonnet ‘August von Platen’ van Albert Verwey uit 1936 kunnen worden bestudeerd. Verwey’s gedicht kent een vergelijkbare inzet in de eerste versregel: ‘Hij die [...]’. (Verwey, 1938, p. 526)

Platen' niet alleen een hommage bracht aan Von Platen als dichter van Venetiaanse sonnetten, maar dat hij via Von Platen terugschreef naar een dichter die voor zijn eigen literaire ontwikkeling en die van veel van zijn generatiegenoten – onder wie Greshoff en Du Perron – van nog grotere betekenis was.

### 3. DE SCHIM VAN WILLEM KLOOS: POËTICALE POSITIONERING

Om de weerklank van Kloos in de vroege poëzie van Van Nijlen te duiden en mijn stelling te onderbouwen dat het sonnet 'Aan Platen' minstens ook 'aan Kloos' is gericht, doe ik een beroep op biografische en literair-historische gegevens. Van Nijlens hommage via Von Platen aan Kloos kan begrepen worden in de context van zijn poëtische en institutionele oriëntatie in de jaren 1904-1909. In het kritisch proza van Van Nijlen uit deze periode tekent zich het beeld af van een jonge katholieke dichter die zich na zijn introductie in het Antwerpse literaire leven losmaakt van zijn geboortegrond. De moderne poëzie speelde in dat proces een katalyserende rol. Zoals meer generatiegenoten zocht Van Nijlen naar mogelijkheden om zijn katholieke geloofsovertuiging te verzoenen met zijn liefde voor de moderne literatuur. Karakteristiek zijn in dat verband de paar recensies die Van Nijlen onder het pseudoniem Jan van Leenen publiceerde in het Vlaams-Nederlandse katholieke recensietijdschrift *Lectuur* (1904). Schrijvend namens en voor 'wij katholieken' noemde Van Nijlen de door Kloos bewonderde dichter Verlaine daar 'de grote ziele-zegger' (Van Leenen, 1904). Kan deze aanduiding al worden opgevat als een wenk in de richting van Kloos, in een grotere bespreking van de dichtbundel *Heimwee* van Constant Eeckels sloeg Van Nijlen een brug tussen de katholieke geloofsleer en de schoonheidsleer van Tachtig. De bundel van Eeckels – katholiek dichter 'bij de genade Gods' – is 'een boek der smart', vol sublieme 'zieleklanken' en 'innige ontroering'. Eeckels' poëzie kan katholieke dichters volgens de recensent tot voorbeeld strekken, al is het niveau van 'een Perk, een Kloos, een Verweij [sic]' nog niet gehaald (Van Leenen, 1905, p. 92-94).

Van Nijlen was bepaald niet de enige jonge katholieke schrijver die in de eerste jaren van de nieuwe eeuw onder de indruk was van de poëzie van Tachtig en wiens denken werd gevormd door de literatuuropvattingen die Kloos in de beginjaren van *De Nieuwe Gids* had verwoord en die in 1898 nog ruimere verspreiding kregen via de eerste twee delen van diens *Veertien jaar*

*literatuur-geschiedenis*.<sup>22</sup> Dat Van Nijlen in januari 1907 zijn artikel over de zowel door hem als door Kloos bewonderde Guido Gezelle geplaatst zag in *De Nieuwe Gids* moet niet minder zijn geweest dan een ridderslag. Anders dan voor Kloos, die Gezelle op de kaart had gezet als Tachtiger *avant la lettre*, was Gezelle voor Van Nijlen ‘de volste uiting [...] der Vlaamsche ziel in de negentiende eeuw’.<sup>23</sup> Maar in zijn typering van diens dichterschap resoneerde ook Kloos’ beeld van Gezelle, de dichter ‘die zingen moet, omdat zijn ziel zoo is’. Een aanwijzing dat Van Nijlen zijn opstel over Gezelle gebruikte om op bedekte wijze toenadering te zoeken tot de moderne Nederlandse literatuur, vormt zijn met een voorzichtig voorbehoud gepresenteerde bewering dat Gezelle door katholieke gezagsdragers ‘zedelijk vermoord werd’, wat het dertigjarige zwijgen van de dichter zou verklaren (Van Nijlen, 1907c, p. 165).<sup>24</sup> Door Gezelle niet primair als een katholieke dichter voor te stellen, naderde Van Nijlen het Gezellebeeld van Kloos, die Gezelle als individu boven de kerk en de gelovigen plaatste. In zijn vervolgartikel in *De Nieuwe Gids* roemde Van Nijlen de ‘naiëf-geniale’ Gezelle als bringer van ‘levende en stralende schoonheid’ in een hem vijandige wereld van bedrog en leugen, een ‘gevoelige ziel’ die zich ‘geheel en gansch’ aan de kunst gegeven had. ‘Voor Gezelle was de kunst [...] het zelf-ontbloeien van eene ziel onder den noodzakelijken dwang der schoonheid.’ Mijn veronderstelling dat deze opstellen ook Van Nijlens distantie tot zijn eigen katholieke achtergrond markeren wordt versterkt door de onvoltooid tegenwoordige tijd in een passage uit het tweede essay, waarin hij stelt dat ‘bij vele katholieken’ het geloof ‘ontaard is tot een dor formalisme, dat de vrijheid zelfs in de onbeduidendste zaken niet toelaat.’ (Van Nijlen, 1907d, p. 306).

Twee jaar later, in het voorjaar van 1909, zou Van Nijlen zich losmaken van de als al te knellend gevoelde banden van het Vlaamse literaire circuit. Naar eigen zeggen ‘wee van al dat geliteratuur’ nam hij in september 1909 ontslag als redacteur van *Vlaamsche Arbeid*, ook ‘om te kunnen arbeiden aan een werk van “langeren adem” zooals de ouden het zoo geestig uitdrukten’.<sup>25</sup> Eind van dat jaar verscheen zijn tweede dichtbundel, *Het licht*, een coproductie van Boekhandel ‘Flandria’ en de prestigieuze Nederlandse uitgever C.A.J.

<sup>22</sup> Over de invloed van Tachtig op katholieke literatoren in Vlaanderen en Nederland, zie respectievelijk Janssens (2006) en Sanders (2002).

<sup>23</sup> Over de receptie van Gezelle in Nederland, zie Beijert (1997). Beijert besteedt uitvoerig aandacht aan het Gezellebeeld van Kloos.

<sup>24</sup> Over de discussies rond Van Nijlens Gezelle-artikelen, zie Van den Bossche (2005, p. 164-177).

<sup>25</sup> Brief van Jan van Nijlen aan Jozef Muls, 29 september 1909, AMVC, N 4935 B1.

van Dishoeck. Voor zijn doorbraak in Nederland was deze uitgave van groot belang, evenals zijn ontmoeting met Jan Greshoff (Bittremieux, 1973). Van Nijlens sonnet 'Aan Platen' is te lezen tegen de achtergrond van zijn pogingen om zich via Kloos te positioneren als moderne en tegelijkertijd traditiebewuste dichter. De publicatiegeschiedenis van de reeks 'Venezia' versterkt het vermoeden dat 'Aan Platen' niet alleen voor Van Nijlen maar ook voor diens bloemlezers Du Perron en Greshoff heeft gefunctioneerd als positioneringsmiddel.

In zijn bloemlezing *Heimwee naar het Zuiden* reduceerde Du Perron de reeks 'Venezia' tot één gedicht dat hij onder de titel 'Venezia' liet afdrukken. Het betrof het sonnet dat in de reeks uit *Het licht* volgde op 'Aan Platen', namelijk 'Het water', dat werd opgenomen in de afdeling 'Eerste verzen', waar Du Perron gedichten verzamelde uit Van Nijlens eerste twee dichtbundels (Van Nijlen, 1929, p. 13). Du Perron heeft zijn beweegredenen om juist dat gedicht op te nemen nergens geëxpliciteerd. Mogelijk waardeerde hij de subtiele zelf-ironie van de onmachtige dichter en de metapoëtische wending in het tweede terzet, waarin het water 'zelf de stad in verzen zet, / daar in dien spiegel kleur een rytmus is, / en elke klank een rytmenzwaar sonnet.' Dergelijke ironie was in 'Aan Platen' ver te zoeken, anders dan in bijvoorbeeld de opdrachtsonnetten van Du Perron zelf, zoals 'Bij een bundel van Jan van Nijlen', 'Gebed bij de harde dood' of later 'Voor een paradijsvaarder' (Du Perron, 1975, p. 56, 69-74 & 114). Uit dat laatste sonnet – een reactie op Jan Engelman – spreekt ook Du Perrons afstand tot de schoonheids- en poëzieopvatting van Tachtig. Als lid van de kleine kring die in 1928/1929 de *Cahiers van een lezer* ontving had Van Nijlen, na het eerder aangehaalde verslag van het werken aan *Heimwee naar het Zuiden*, nog deze aantekening kunnen lezen: 'Mijn wanhoop op mijn 16<sup>e</sup> jaar was dat ik meende dat men in Holland het *Nieuwe Gids*-jargon moest schrijven, wilde men enigszins behoren tot de Literatuur.' (Du Perron, 1981b, p. 40). Du Perron had, bij alle officiële bewondering voor zijn vers- en rijmtechniek, al vroeg afscheid van Kloos genomen en bovendien was de Tachtiger voor hem een veel minder belangrijke modelfiguur dan voor de in 1884 geboren Van Nijlen. Du Perrons hommage aan 'dien grooten dichter' Kloos in de onder het pseudoniem W.C. Kloot van Neukema gepubliceerde *Agath. Een sonnettenkrans* (1925) spreekt wat dat betreft boekdelen (Snoek, 2005, p. 359).

Vijf jaar later herstelde Van Nijlens volgende bloemlezer, Jan Greshoff, de reeks 'Venezia' uit *Het licht. Gedichten van Jan van Nijlen* (1934) bevatte een ruimere keuze uit de vroege poëzie dan *Heimwee naar het Zuiden*. Op voorhand had Du Perron al zijn twijfels over de selectie van Greshoff (Du



Perron, 1978, p. 492). Per brief van 22 december 1934 liet Du Perron Van Nijlen weten dat hij zijn eigen beperkte keuze uit de eerste drie bundels beter vond. 'Ik vind dat Jan [Greshoff] de groote fout heeft begaan, verzen te kiezen die jij in hun eigen soort later 10x beter hebt overgedaan'. De inleiding van Greshoff vond Du Perron 'alleraardigst', maar hij had er beter aan gedaan de 'sonnetten van het oude soort, waarin de invloeden van '80 niet overwonnen zijn' niet op te nemen (Du Perron, 1979, p. 198-199).

Er zijn aanwijzingen dat Van Nijlen zich intensiever bemoeide met de samenstelling van Greshoffs bloemlezing dan met die van Du Perron.<sup>26</sup> Wie de beslissing nam om 'Venezia' uit *Het licht* integraal op te nemen – Van Nijlen of Greshoff – is niet vast te stellen. Interessant is de ingreep in het licht van de poëtische positiebepaling van dichter en samenstellers. In een recente studie over het beschouwend proza van Jan Greshoff wezen Lut Missinne en Koen Rymenants op het belang dat Greshoff tot in de jaren dertig toekende aan Tachtig en op de dubbele binding van deze criticus aan zowel de erfenis van Tachtig als aan de literatuuroppvattingen van jongeren als Du Perron, Marsman en Ter Braak, die zich afkeerden van de schoonheidscultus van Tachtig (Missinne & Rymenants, 2009). De grote betekenis van Tachtig en van Kloos in het bijzonder lag volgens Greshoff in hun strijd voor een autonome literatuur. Vooral in zijn essaybundel *Voetzoekers* (1932) toonde Greshoff zich schatplichtig aan 'het fameuze geslacht der Tachtigers' en beleed hij zijn 'redeloze liefde, welke van mijn eerste jeugd af mijn leven warm en rijk gemaakt heeft, mijn liefde voor Willem Kloos, dichter en prozaschrijver' (Greshoff, 1932, p. 138; p. 113). Deze verklaringen 'pro-Kloos' (p. 107) doken overigens vooral op waar Greshoff vroegere bewonderaars van Kloos die zich van de oude dichter afkeerden, onder vuur nam (Henri Borel voorop): 'De grootheid van een dichter is een eeuwigdurende actualiteit' (p. 108). Kloos kon wat Greshoff betreft nog bij leven worden geschaard in de eregalerij van groten als Vondel en Verlaine.

Greshoffs opvatting over de 'eeuwigdurende actualiteit' impliceerde ook dat een dichter zijn verleden niet behoefde uit te vlakken. De integrale opname van Van Nijlens 'Venezia' kan in dit verband worden begrepen. De hommage 'Aan Platen' uit 1907 had anno 1934 niet meer dezelfde betekenis als in de dichterlijke beginjaren van Van Nijlen, maar maakte in Greshoffs redenering blijvend deel uit van zijn dichterschap. Dat Van Nijlen (en diens latere

---

<sup>26</sup> In een brief van 19 maart 1934 vraagt Du Perron aan Greshoff of 'J.v.N. zijn knip- en lapwerk al volbracht' heeft (Du Perron, 1978, p. 492).

tekstbezorger Bittremieux) daar mogelijk toch anders over dachten, blijkt uit het gegeven dat het sonnet 'Aan Platen' na 1934 uit de bloemlezingen en verzameluitgaven zou verdwijnen. In de bundels *Gedichten 1904-1938* en *Verzamelde gedichten 1904-1948* bestond 'Venezia' nog uit drie gedichten ('I. Avond', 'II. In 't oude tuintje', 'III. Murano'). In de *Verzamelde gedichten* (1964, 1979, 2003) werd 'Het water' als openingsgedicht toegevoegd.

#### 4. BESLUIT

Welke resultaten heeft het onderzoek naar de reeks 'Venezia' vanuit een nieuw-filologisch perspectief opgeleverd? Door het oeuvre van de dichter niet te versmallen tot de leeseditie van zijn *Verzamelde gedichten* maar de ontwikkeling van het oeuvre te bestuderen zijn in ieder geval nieuwe teksten en tekstverbanden zichtbaar geworden. Documentair onderzoek naar de productie- en publicatiecontext van de gedichten bracht de inbreng van diverse tekstbezorgers aan het licht. Hun ingrepen heb ik geïnterpreteerd in de context van hun positionering in de literaire ruimte, meer in het bijzonder: hun houding ten aanzien van het dichterschap van Van Nijlen in relatie tot de recente literatuurgeschiedenis (Tachtig) en de literaire actualiteit van rond 1930. Beeldvorming bleek een cruciaal gegeven. Als dichter van vormvaste sonnetten functioneerde Von Platen binnen het repertoire van de jonge Jan van Nijlen, die de Duitse dichter modelleerde naar Kloos, of preciezer: naar het beeld dat hij koesterde van Kloos. Op hun beurt ontwierpen Du Perron en Greshoff beelden van Van Nijlen die accordeerden met hun eigen opvattingen over poëzie en dichterschap. Het sonnet 'Aan Platen' functioneerde daarbij als baken waarmee zij zich positioneerden in de poëtische constellatie van rond 1930. De tekstbezorgers vormden via selectie en transformatie van Van Nijlens poëzie een beeld van de dichter dat uitdrukte hoe zij wilden dat anderen hen via Van Nijlen zouden zien. De bezorgers bleken zodoende belangrijke componenten van de 'auteursfunctie', de instantie die de proliferatie van mogelijke betekenissen reguleert en limiteert (cf. Foucault, 1994) – die het oeuvre in wezen harmoniseert door er een voorstelling van te maken waarmee de eigen literair-politieke en poëtische belangen gediend zijn. Dat 'Aan Platen' na 1934 niet meer werd herdrukt, hangt mogelijk samen met het gegeven dat de dichter en zijn bezorgers vanaf de late jaren dertig sporen van vroegere invloeden, in het bijzonder die van Tachtig, uitwisten. Zo is het opvallend dat in de verzamelbundels vanaf 1938 juist de intertekstueel zwaar gecodeerde gedichten uit de bundel *Het licht* werden weggenomen, zoals het lange gedicht

‘Ode aan Guido Gezelle’ (waarin opnieuw een onmachtige ik een bewonderde dichter toezingt), het sonnet ‘Aan Platen’ en het Wagnergedicht ‘Walkure’ (Van Nijlen, 1909, p. 39-43 & 53).

Het meest problematische aan het gekozen onderzoeksperspectief is wellicht het speculatieve karakter van de bevindingen. De vraag *hoe* de reeks ‘Venezia’ zich ontwikkelde van de eerste tijdschriftpublicaties tot en met de meest recente leeseditie van *Verzamelde gedichten* is precies te beschrijven. De vraag naar motieven van de dichter en zijn tekstbezorgers om ‘Aan Platen’ wel of niet op te nemen is veel minder eenvoudig te beantwoorden. Dat komt niet alleen door gebrek aan informatie, bijvoorbeeld in de vorm van brieven waarin zij hun beweegredenen expliciteren. Ook wanneer dergelijke bronnen wel voorhanden zijn, blijft de interpretatieve inbreng van de onderzoeker cruciaal. Wat hij of zij waarneemt zijn immers niet opvattingen en motieven maar *teksten* met een meer of minder coherent of fragmentarisch karakter en los van hun oorspronkelijke communicatieve inbedding; teksten die in het intentionalistisch georiënteerde poëtica-onderzoek vaak al te gemakkelijk werden beschouwd als manifestaties van onderliggende opvattingen. Het waarnemingsveld van de onderzoeker is per definitie beperkt en wellicht ook beperkter dan doorgaans wordt toegegeven.

De bewijsvoering in de voorgaande beschouwing vloeit dan ook voor een belangrijk deel voort uit interpretaties op grond van *contextual evidence*, dat wil zeggen: kennis over het poëtische en literair-sociale landschap in deze periode. De vitale receptie van Von Platen door Kloos is met het blote oog waarneembaar, de receptie van Kloos voor Van Nijlen is deels aantoonbaar aan de hand van gepubliceerde en ongepubliceerde uitspraken van Van Nijlen, zoals die over Gezelle. Dat Van Nijlen met zijn sonnet ‘Aan Platen’ terugschreef naar Kloos als dichter van een vrijwel gelijknamig sonnet heb ik geprobeerd aannemelijk te maken door stilistische en thematische verwantschap tussen de twee gedichten aan te wijzen. Die verbinding is vanzelfsprekend een interpretatieve constructie van de onderzoeker, die handelt op basis van verwachtingen, waarnemingsschema’s en vooronderstellingen. Een van die vooronderstellingen luidt dat teksten het resultaat zijn van intentioneel handelende personen in het literaire veld (‘actoren’). Een andere cruciale vooronderstelling is dat die actoren handelen op basis van poëtische opvattingen en strategische motieven die kunnen worden afgeleid uit hun teksten.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Zie ook de verhelderende opmerkingen over interpretatieve scenario’s in Sintobin (2008, p. 429-432).

Het perspectief van de ‘nieuwe filologie’ leidde ertoe dat de publicatiegeschiedenis en transformaties van de reeks ‘Venezia’ werden bestudeerd in relatie tot de verschillende personen die, naast de dichter, als tekstbezorgers bij de reeks betrokken waren. Door het discursieve en sociale gedrag van deze bezorgers en hun uitspraken over literatuur in de beschouwing te betrekken kon een visie worden geformuleerd op de rol van Von Platen in het werk van Van Nijlen in de vorm van gefundeerde hypothesen, die moeten worden herzien als nieuwe bronnen en waarnemingen daartoe aanleiding geven. Het lijkt mij de moeite waard om de mogelijkheden van een nieuw-filologisch onderzoeksperspectief voor het bestuderen van moderne poëzie verder te beproeven. Het is daarbij van belang dat de onzekerheden en mogelijkheden van die invalshoek kritisch worden gewogen. Juist doordat nieuwe filologie de tekst weer centraal stelt met bijzondere aandacht voor de actoren en instituties die betrokken waren bij de levenscyclus van de tekst, scherpt deze benadering de blik voor het functioneren van teksten in uiteenlopende en veranderlijke contexten (materieel, institutioneel, literair- en cultuurhistorisch) en kan zij een verbindingsvlak vormen van visies en praktijken en nieuwe onderzoeksvragen genereren.

## Literatuurlijst

- Beijert, R. (1997). *Van Tachtiger tot Modernist. Het Gezellebeeld in de Nederlandse kritiek 1897-1940*. Groningen: Passage.
- Bittremieux, C. (1956). *De dichter Jan van Nijlen. Een commentaar*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Bittremieux, C. (1973). ‘Jan van Nijlen via Jan Greshoff.’ *Tirade*, 17/191: 553-566.
- Brinkman, H. (2009). ‘Oude en nieuwe filologie bij Herman Pleij.’ *neerlandistiek.nl*, 09.01c. <<http://www.neerlandistiek.nl/publish/articles/000171/article.pdf>> [7 januari 2010]
- Cerquiglini, B. (1989). *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris: Editions du Seuil.
- De Geest, D. (1987). ‘Jan van Nijlen. Een dichter van het verlangen.’ *Kultuurleven. Maandblad voor cultuur en samenleving*, 54/2: 155-165.
- Di Martino, E. (2005). *The History of the Venice Biennale*. Venezia: Papiro Arte.
- Dorleijn, G.J. & van Rees, K. (red.) (2000). *De productie van literatuur. Het literaire veld in Nederland 1800-2000*. Nijmegen: Vantilt.
- Du Perron, E. (1975). *Parlando. Verzamelde gedichten*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Du Perron, E. (1977). *Brieven. Deel 1*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Du Perron, E. (1978). *Brieven. Deel 4*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.

- Du Perron, E. (1979). *Brieven. Deel 5*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Du Perron, E. (1981a). *Cahiers van een lezer 3*. Utrecht: Reflex.
- Du Perron, E. (1981b). *Cahiers van een lezer 5*. Utrecht: Reflex.
- Fokkema, R.L.K. (1976). 'Verzamelde gedichten: een loze term'. *De Nieuwe Taalgids*, 69/2: 89-101.
- Foucault, M. (1994). 'Que-est-qu'un auteur'. In Foucault, M, *Dits et écrits*. Paris: Gallimard.
- Goedegebuure, J. (1981). 'Inleiding'. In du Perron, E., *Cahiers van een lezer 1*. Utrecht: Reflex.
- Greshoff, J. (1932). *Voetzoekers*. Brussel: A.A.M. Stols.
- Gumbrecht, H.U. (2003). *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Janssens, J. (2006). *De weifelende ezel. Over Vlaamse identiteit en Nederlandse poëzie 1893-1925*. Nijmegen: Vantilt.
- Jellema, C.O. (2007). 'Platen und Kloos. Beitrag zur Geschichte der Platen-Rezeption in den Niederlanden.' In Prins, R. & Wynia, G. (red.), *In de tweede werkelijkheid. Herinneringen van en aan C.O. Jellema*. Groningen: Uitgeverij kleine Uil: 19-26.
- Kloos, W. (1881). 'Sonnetten.' *Astrea. Letterkundig Tijdschrift voor Noord en Zuid*, 1/1991: 201-203.
- Kloos, W. (1981). *Knabenklagen*. Bezorgd en voorzien van een verantwoording door Harry G.M. Prick. s.l. [Amsterdam]: Sub Signo Libelli.
- Kloos, W. (1995). *Verzen*. Bezorgd door P. Kralt. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kraft, H. (1990). *Editionsphilologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kralt, P. (1985). *De Dichter, zijn Geliefden en zijn Muze. Over de vroege poëzie van Willem Kloos*. Leiden: Dimensie.
- Lernout, G. (1995). 'The Finnegans Wake Notebooks and Radical Philology.' In Hayman, D. & Slotte, S. (red.), *Probes. Genetic Studies in Joyce*. Amsterdam: Rodopi, p. 19-48.
- Marsman, H. (1962). *Vijf versies van 'Vera'*. Editie Daisy Wothers. Den Haag: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum.
- Mathijsen, M. (1995). *Naar de letter. Handboek editiewetenschap*. Assen: Van Gorcum.
- Michaël, H. (1965). *Willem Kloos. Zijn jeugd, zijn leven. Een bloemlezing uit zijn gehele oeuvre, ingeleid en samengesteld door Hubert Michaël*. Den Haag: Bert Bakker/Daamen N.V.
- Missinne, L. & Rymenants, K. (2009). "'Critiek is liefdeslyriek". Het beschouwend proza van J. Greshoff.' In Dorleijn, G.J. e.a. (red.), *Kritiek in crisistijd. Literaire kritiek in Nederland en Vlaanderen tijdens de jaren dertig*. Nijmegen: Vantilt, p. 35-60.
- Musschoot, A.M. (1994). "'In de enge cel van 't middelmatig lot'. Op zoek naar de poetica van Jan van Nijlen.' In Musschoot, A.M., *Op voet van gelijkheid*. Gent: Studia Germanica Gandensia, p. 155-173.

- Nichols, S. e.a. (red.). (1990). *The New Philology*. Special issue of *Speculum*, 65/1.
- Perk, J. (1999). *Gedichten*. Met voorrede van Mr. C. Vosmaer en inleiding van Willem Kloos. Bezorgd door Fabian R.W. Stolk. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker. Delta.
- Prick, H.G.M. (2007). *Spelevaren. Van August von Platen tot Gerrit Komrij*. Nijmegen: Vantilt.
- Sanders, M. (2002). *Het spiegelend venster. Katholieken in de Nederlandse literatuur, 1870-1940*. Nijmegen: Vantilt.
- Schoolmeesters, J. (1990). 'Jan van Nijlen.' *Kritisch lexicon van de Nederlandse literatuur na 1945*. Aflevering 36. Alphen aan de Rijn: Wolters-Noordhoff.
- Schoolmeesters, J. (1997). 'Jan van Nijlen, Heimwee naar het Zuiden.' *Lexicon van literaire werken*. Aflevering 33. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Sintobin, T. (2008). 'Karel Jonckheere, Fernand Victor Toussaint van Boelaere, Karel van de Woestijne. Over de rol van trivialiteit in de literatuurgeschiedenis.' *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 118/3: 409-435.
- Snoek, K. (2005). *E. du Perron. Het leven van een smalle mens*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Sötemann, A.L. (1996). 'Dichters die nog maar namen lijken. Jan van Nijlen.' *Ons Erfdeel*, 39/2: 217-225.
- Stackmann, K. (1994). 'Neue Philologie?' In: Heinzle, J. (red.), *Modernes Mittelalter. Neue Bilder eines populäre Epoche*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Stillinger, J. (1991). *Multiple Authorship and the Myth of the Solitary Genius*. Oxford: Oxford University Press.
- Storm, R. (1993). 'E. du Perron als uitgever.' *Maatstaf*, 41/7: 18-31.
- Van den Bossche, S. (2005). *De wereld is zoo schoon waarvan wij droomen. Jan van Nijlen. Biografie*. Tiel/Amsterdam: Lannoo/Atlas.
- Van Leenen, J. (1904). 'Paul Verlaine. Poésies religieuses. Préface de J.K. Huysmans.' *Lectuur*, 1/12: 572.
- Van Leenen, J. (1905). 'Heimwee. Verzen door Constant Eeckels.' *Lectuur* 2/2: 92-94.
- Van Nijlen, J. (1907a). 'Venetiaansche sonnetten I. Middag, II. Tuintje'. *De Standaard*, 13 juni 1907. 'Venetiaansche sonnetten III. Serenade, IV. Desdemona.' *De Standaard*, 7 juli 1907.
- Van Nijlen, J. (1907b). 'Een indruk van de Kunsttentoonstelling te Venetië.' *De Standaard*, 26 mei 1907.
- Van Nijlen, J. (1907c). 'Heeft Gezelle dertig jaar gezwegen?' *De Nieuwe Gids*, 22/4: 165-169.
- Van Nijlen, J. (1907d). 'Waarom Gezelle dertig jaar gezwegen heeft.' *De Nieuwe Gids*, 22/5: 303-309.
- Van Nijlen, J. (1908/1909). 'Venezia'. *Vlaamsche Arbeid*, 4/10: 426-429.
- Van Nijlen, J. (1909). *Het licht*. Antwerpen/Bussum: 'Flandria'/C.A.J. van Dishoeck.

- Van Nijlen, J. (1929). *Heimwee naar het Zuiden*. Brussel: [Eigen beheer E. du Peron].
- Van Nijlen, J. (1934). *Gedichten van Jan van Nijlen*. Haarlem: Joh. Enschedé en Zonen.
- Van Nijlen, J. (1938). *Gedichten 1904-1938*. Maastricht/Brussel: A.A.M. Stols.
- Van Nijlen, J. (1948). *Verzamelde gedichten 1904-1948*. 's-Gravenhage: A.A.M. Stols.
- Van Nijlen, J. (1964). *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Van Nijlen, J. (2003). *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Verwey, A. (1938). *Oorspronkelijk dichtwerk. Tweede deel: 1914-1937*. Amsterdam/Santpoort: N.V. Querido's Uitgevers-Mij./N.V. Uitgeverij v/h C.A. Mees.
- Von Platen, A. (1992). *Venetiaanse sonnetten*. Vertaald en ingeleid door Paul Claes. Leiden: Uitgeverij Plantage/G&S.
- Wolf, J. (2002). 'New Philology/Textkritik. Ältere deutsche Literatur.' In Benthien, C. & Velten, H.R. (red.), *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

## BIJLAGE

Jan van Nijlen, 'Venezia', in: *Het licht*. Uitgegeven in den boekhandel 'Flandria' te Antwerpen, en bij C.A.J. van Dishoeck te Bussum, in het jaar 1909. Geraadpleegd exemplaar: Koninklijke Bibliotheek Den Haag, signatuur KB 1350 G 169 (uit de bibliotheek van Willem Kloos). De reeks 'Venezia' beslaat de pagina's 29 tot en met 35. De reekstitel staat op een afzonderlijke pagina (29). Ieder gedicht staat op een afzonderlijke pagina.

### Venezia

#### I.

##### Aan Platen

Hij die der schoonheid hoogste wetten prees,  
de al-heerlijkheid van 't koninklijke woord,  
en 't laffe volk met angstge twijfel-vrees  
vervuld, begeesterend heeft aangespoord

om trotsch te stijgen waar zijn hand naar wees,  
hij kon alleen in muzikaal akkoord  
verbeelden, wen de schim der stad verrees,  
het venetiaansche beeld in 't duitsche woord.

Hoe ruischt zijn rytmus mijne onmacht toe!  
wanneer ik, landend aan dit eenig strand,  
met droeven angst mij afvraag waar of hoe

ik klanken vinden zal om te verwoorden  
wat hij zag en verkondigde zijn land  
in blijden echo, een nog nooit gehoorde.

#### II.

##### Het water

Wanneer de zon, o witte en roode stad!  
in 't fonklend paarlemoer schijnt der kanalen,  
waar elk paleis door 't lichte spel der stralen  
een schaduw van zijn eigen beeld omvat,

dan kan alleen het blauwe water malen  
wat niet één kon: uw allergrootste schat



waar, eeuwen lang, de hoogste kunst om bad,  
in kleur verbeelden of in klank vertalen.

En daar niets roert die schoonheid, gloed noch storm,  
schijnt het den dichter die onmachtig is,  
om 't beeld te gieten in zoo puur een vorm,

of 't water zelf de stad in verzen zet,  
daar in dien spiegel kleur een rytmus is,  
en elke klank een rytmenzwaar sonnet.

### III.

#### Avond

Nu is de laatste straal der zon geweken,  
en in den hemel zijn de kleuren broos,  
zoodat de zuiderwind, die ademloos  
erlangs wuift, schuchter doet verbleeken

het laaiend rood tot bijna blauwend roos  
dat geelgroen is waar 't in de zee gaat breken.  
Nu is 't het uur dat elke ziel zich koos  
om, op het water dat zoo luid kan spreken,

te varen in de schaduw der paleizen,  
wanneer met dieper kleur de zomernacht  
het laatste blauw des hemels gaat vergrijzen,  
en neerdaalt van het zwart bewolkte oosten,  
dat lichtend niet zoo innige schoonheid bracht,  
volmaakte goedheid die bijna kan troosten.

### IV.

#### In 't oude tuintje

In 't oude tuintje waar zooveel pioenen  
in 't hooge gras gloeien als vlekken bloed,  
en waar kastanjeboomen donker groenen  
wjl reeds hun bloem verwelkte in den gloed,

staat op een groen-bemosten, marm'ren voet  
– herinnering aan heidensche visioenen –

een god met leden sterk en lippen zoet,  
die een godin – marmer als hij – blijft zoenen.

Daarachter glanst eene niet te overziene  
helblauwe lucht; en zoo stil is het uur  
onder de wolk der bloeiende glycienen,

als waar' de tuin, wen steeds het water weent  
langsheen de steenen van den grijzen muur,  
lijk 't marmerbeeld allegoriek versteend.

V.

Murano

Hoe zuiver straalt het licht nu overal!  
wjl schuchtre wasem nog omhulde  
het eiland, dat weldra zoo licht en gulden  
als kleurige bloem op 't water deinen zal.

En toen het middaguur het blauw heelal  
gelijk een glas met zon boordevol vulde,  
dacht ik: hoe kan, ontloken in 't kristal,  
het blijde licht zoo'n lichte weerschijn dulden.

O godlijk eiland! Hoe begon in vreugd  
uw groene boord te ruischen van gezangen  
wier jubelklank de oudste tijd nog heugt,

toen in uw veien grond ontloken was  
de vuurge bloem die innig houdt gevangen  
de ziel van 't licht in 't allerbrooste glas!