

Een onervulbaar streven

Herman Gorters' *Mei* in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie

Ben Huizinga (3113809)

Masterscriptie

Begeleiders: Wilbert Smulders & Daan Rutten

29-04-2013

Samenvatting

Deze scriptie handelt over *Mei* (1889) van Herman Gorter in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie. Ik bespreek in hoeverre deze theorie kan leiden tot een verheldering van het gedicht en kan bijdragen aan de nog steeds lopende discussie. Ten grondslag aan de meningsverschillen ligt de combinatie van de wat zwevende filosofische lading met het zintuiglijke, impressionistische element. Deze combinatie heeft geleid tot de talrijke en soms langdurige discussies over de 'juiste' interpretatie van de *Mei*.

Het prominentst is deze combinatie te zien in de verhouding tussen de figuren Mei en Balder. De vroeg-romantische benadering is relevant vanwege een probleempunt in eerdere interpretaties van deze verhouding, dat ik aankaart door van deze interpretaties een uitgebreid overzicht te geven.

Het probleempunt in eerdere *Mei*-interpretaties is dat er voorbij wordt gegaan aan de complexiteit van het romantisch denken door het belang van de reflectie niet te benadrukken. Deze interpretaties benadrukken het romantische streven van eenheid tussen natuur en geest, die zich kan openbaren in de kunst. Kunst heeft zo een verzoenende functie. De verhouding tussen Mei en Balder staat voor deze eenheid. Mei staat voor de natuur, het eindige en het vergankelijke, en Balder staat voor de geest, het oneindige en de ziel. De vereniging van deze twee zou volgens de interpretatoren een vervulling van het romantische streven naar eenheid tussen natuur en geest betekenen.

Maar het romantische enthousiasme voor de verzoenende functie van de kunst is slechts één zijde van het romantische verlangen. Het romantische streven naar eenheid gaat namelijk steeds op nadrukkelijke wijze gepaard met het besef van de principiële onvervulbaarheid van dit verlangen. Er wordt over gereflecteerd.

Aan de hand van de poëzietheorieën van de Duitse schrijvers-filosofen Friedrich Schlegel en Novalis bespreek ik in hoeverre (romantische) reflectie een rol speelt in *Mei*. Ik draag bij aan de lopende discussie door te laten zien dat Herman Gorter in *Mei* op een vroeg-romantische wijze over de onvervulbaarheid van het streven naar eenheid reflecteert. Dit concept van reflectie verheldert *Mei* om de volgende redenen: de verhouding tussen Mei en Balder is niet langer problematisch omdat de eenheid tussen natuur en geest niet bereikt kan worden. Dat Balder Mei afwijst en deze vereniging niet tot stand komt heeft ermee te maken dat over deze verhouding gereflecteerd wordt. Daarnaast treedt de dichter expliciet op als personage in en als schepper van het gedicht. Hij reflecteert over zijn eigen creatie door middel van poëtische uitspraken en door te laten zien dat zijn creatie kunstmatig is.

Ik concludeer dat de vroeg-romantische poëzietheorie een nieuwe invalshoek creëert, waardoor de *Mei* niet langer als een gedicht gelezen wordt waarin naar eenheid gestreefd wordt, maar waarin over dit streven wordt gereflecteerd.

Inhoudsopgave

Samenvatting	2
Inleiding	4
1. Theoretisch kader: <i>Mei</i>, Schlegel en Novalis	12
1.1. Ergocentrische benaderingen van <i>Mei</i>	12
1.2. Esthetisch-filosofische benaderingen van <i>Mei</i>	14
1.3. Probleempunten in de <i>Mei</i> -interpretaties	24
1.4. De poëzietheorie van Novalis	31
1.4.1. Taal is een eigen werkelijkheid	32
1.4.2. Taal en verbeeldingskracht	36
1.4.3. Taal en waarheid	38
1.4.4. Taal als spel met beelden en begrippen	40
1.5. De poëzietheorie van Friedrich Schlegel	42
1.5.1. <i>Sentimentale</i> poëzie	43
1.5.2. Transcendentiaalpoëzie	46
1.5.3. De allegorie	49
1.5.4. Arabeske poëzie	52
2. Herman Gorters' <i>Mei</i> in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie	56
2.1. <i>Mei</i>	57
2.2. Balder	62
2.3. De dichter	65
2.4. <i>Mei</i> -Balder	69
2.5. <i>Mei</i> -dichter	74
2.6. Over de <i>Mei</i>	79
2.6.1. Homerische vergelijkingen	79
2.6.2. <i>Mei</i> als allegorie	81
2.6.3. <i>Mei</i> als arabeske	82
3. Discussie	85
Bibliografie	91

Inleiding

Mei, een gedicht. Dat is de volledige titel van Herman Gorters eerste publicatie. Het gedicht van 4381 versregels bestaande uit drie zangen/boeken¹ kwam tot stand in ruim twee jaar, tussen augustus 1886 en november 1888. Op 15 november 1888 stuurde Gorter een briefkaart aan zijn vriend Alphons Diepenbroek met de vier woorden: ‘Het ding is af.’ Schijnbaar achteloos werd gesproken over ‘het ding’. Desalniettemin heeft dit ‘ding’ een enorme impact gehad op de Nederlandse literatuur. Boek/zang I werd gepubliceerd in februari 1889 in het tijdschrift *De Nieuwe Gids*. Het gedicht in zijn geheel verscheen in de eerste week van maart 1889 bij uitgeverij Versluys in boekvorm. Sinds de eerste publicatie in *De Nieuwe Gids* heeft de *Mei* ongelofelijk veel reacties uitgelokt, zowel positieve als negatieve. Nu is het hier niet de plaats om in te gaan op de receptie van *Mei*, maar enkele reacties zijn de moeite waard om weer te geven. Bijvoorbeeld de reactie van Flanor III:

Ik, ondergeteekende, Flanor III, verklaar den dichter te zijn een bederver der taal, een zwakkelijk soezer, die zich verbeeldt een dichter te zijn. Zij - en er zullen er zijn - die dit wangedrocht nog mooi vinden, hebben eenvoudig geen smaak hoegenaamd.²

Een bederver van de taal die zich verbeeldt dichter te zijn – veel negatiever kan een reactie niet zijn. Veruit de meeste positieve reacties leken te komen van de groep die zich had verzameld rondom *De Nieuwe Gids*, men denkt bijvoorbeeld aan Van Eeden, Kloos en Verwey. Van Eeden zei over de *Mei*:

Maar het vers van Gorter moet je wel lezen en heel veel, want dat hoort tot de *mooiste dingen die er in onze taal geschreven zijn*.³ [cursivering in originele tekst]

Na deze twee citaten te hebben gegeven, wil ik niet de indruk wekken dat de receptie van de *Mei* zo zwart wit was. Wat ik hiermee wel wil aantonen is dat het gedicht niet onopgemerkt is gebleven. In de ondertussen meer dan 130 jaar dat het gedicht bestaat, zijn er werkelijk stapels interpretaties verschenen. Na verloop van deze jaren lijken de meningsverschillen ook aardig gladgestreken. Er wordt ondertussen meer gekeken naar het werk als een klassieker. Je hebt het tegenwoordig over de *Mei*, met lidwoord, en niet meer over *Mei, een gedicht* van Herman Gorter. De tekst wordt zelfs wel eens het centrale meesterwerk van Tachtig genoemd.⁴

¹ Er wordt in de verschillende interpretaties die na de publicatie van *Mei* zijn verschenen ofwel gesproken over drie boeken, ofwel over drie zangen. Ik hanteer in deze scriptie beide benamingen.

² Herman Gorter Documentatie 1864-1897. (Ed. Enno Endt), G. A van Oorschot, Amsterdam 1986, Artikel in de *Nederlandsche Spectator* van 9 maart 1889. Vlugmaren, door Flanor. - Fragment

³ Herman Gorter Documentatie 1864-1897. (Ed. Enno Endt), G. A van Oorschot, Amsterdam 1986, Uit ‘Brieven van Frederik van Eeden’. [HH, p. 2]. Zonder plaatsvermelding, januari 1889. - Fragment

⁴ Zie: Kruithof, J., ‘Een mooi warm wicht’, in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde* te Leiden, 1988-1989, E.J. Brill, Leiden, 1990

Ik had het over stapels interpretaties en het idee dat de meningsverschillen toch aardig gladgestreken zijn na verloop van 130 jaar. Dat roept de vraag op: waarom staat de *Mei* dan centraal in deze scriptie? Wat kan er überhaupt nog geschreven worden over dit lange gedicht?

Het is interessant te zien dat een bepaald tijdvak de lectuur van een gedicht heroriënteert. Zo is er in de jaren negentig een poststructuralistische aandacht geweest voor het woordspel en ambiguïteit binnen de *Mei*, en werd enkele jaren daarvoor nog de aandacht gericht op de mogelijke invloeden die Gorter heeft ondergaan tijdens het schrijven van het gedicht. Wat ik hiermee bedoel te zeggen, is dat het lijkt alsof er door de jaren heen steeds met een ander soort kader naar *Mei* is gekeken. Hoewel veel van deze interpretaties voortborduren op de conclusies van hun voorgangers, blijken er toch nuanceverschillen in te zitten. Men vergelijk bijvoorbeeld eens de interpretaties van Langeveld-Bakker en Brandt Corstius wanneer zij de invloed van Nietzsche aan willen tonen.

Op eenzelfde nuanceverschil of perspectiefverschil wil ik wijzen in deze scriptie. Zoals de titel al aangeeft, wordt *Mei* in het licht van de romantische poëzietheorie gezet. Nu ben ik daar niet de eerste in. Er is vaker gewezen op eventuele invloeden van Shelley, Keats, of zelfs Schlegel.⁵ Wat echter opvalt aan deze interpretaties, is dat zij uitgaan van het idee dat deze dichters in hun kunstwerken eenheid nastreefden. Nu wil ik daarmee niet zeggen dat het verkeerd is te denken dat (vroeg-)romantici naar een vorm van eenheid streefden. Wat ik daarmee wel wil zeggen is dat er voorbij wordt gegaan aan de complexiteit van het romantische denken als men vergeet hoe belangrijk de reflectie daarbij was. Deze reflectie laat zich het best kenmerken door de definitie die Schlegel eens gaf aan de romantiek: een levensgevoel dat oscilleert tussen enthousiasme en ironie. Het romantische enthousiasme voor de verzoenende functie van de kunst is dus slechts één zijde van het romantische verlangen. De romantische *Sehnsucht* naar het absolute (of oneindige, of eenheid) gaat namelijk steeds op nadrukkelijke wijze gepaard met het besef van de principiële onvervulbaarheid van dit verlangen. Maar aan dit laatste besef wordt vaak voorbij gegaan. Zo ook in de *Mei*-interpretaties.

Het is mijn intentie om binnen deze scriptie de *Mei* te benaderen in het licht van de Duitse vroegromantische poëzietheorie zonder daarbij voorbij te gaan aan de principiële onvervulbaarheid van het streven naar eenheid. Het centrale vraagstuk waarover mijn scriptie handelt, heeft te maken met verschil tussen wat misschien wel genoemd kan worden ‘oude’ en ‘nieuwe’ benadering van romantiek. Met de ‘oude’ benadering bedoel ik het idee dat de romantici streefden naar een eenheid tussen natuur en geest, die zich in de kunst kan openbaren. Kunst heeft in deze interpretatie een verzoenende functie.

Ik richt me op de Duitse vroegromantiek, en het is hierbij niet mijn bedoeling de Engelse of Franse romantiek te behandelen. Het is opmerkelijk dat in literatuurgeschiedenissen de Engelse, Duitse en Franse romantiek vaker tegelijkertijd worden behandeld, en redelijk algemene kenmerken toegewezen

⁵ Zie bijvoorbeeld Vandevoorde 1993, Kruithof 1990 en Brandt Corstius 1964. Toch moet hierbij opgemerkt worden dat bij het wijzen op de invloed van Schlegel Gorter niet in een romantische traditie wordt gezet. Er wordt bijvoorbeeld door Vandevoorde gewezen op Gorters onbewuste reactie op de roep van Schlegel om een nieuwe mythologie. Een paar regels verder gaat het over Nietzsche, die het idee van Schlegel over had genomen.

worden aan deze (literaire) periode: er ligt een nadruk op gevoel en creatieve verbeelding, op de cultus van het ego en daarbij een streven naar het individualisme, een verheerlijking van het landleven en de natuur. Favoriete thema's waren bijvoorbeeld de onbedorven kindertijd en het geïdealiseerde verleden, in het bijzonder de schemerige middeleeuwen. De gevolgen van de romantiek blijven in de cultuur en literatuur doorwerken, lang nadat de romantiek zelf tot historie geworden is.⁶ Isaiah Berlin spreekt zelfs van een 'shift of consciousness'.⁷ Niet voor niets verschijnen er nog steeds studies over de doorwerking van de romantiek in de hedendaagse samenleving, bijvoorbeeld *De romantische orde* van Maarten Doorman, en *Het romantisch verlangen* van Jos de Mul. Toch is deze heroriëntatie een fenomeen van de laatste decennia en het is pas sinds deze hernieuwde fascinatie dat de filosofische dimensies van de Duitse romantiek belicht worden.

De filosofische dimensie van de Duitse vroeg-romantiek lijkt, zoals Millán-Zaibert stelt in haar werk *Friedrich Schlegel and the emergence of Romantic Philosophy* steeds vluchtig omschreven te worden als een periode die ook nog voorkwam naast Kant en het Duitse Idealisme. Een standaard lezing is volgens haar 'the reading according to which the move from Kant to Hegel via German Idealism and Early Romanticism consists of the working through of a series of untenable attempts to deal with central Kantian problems, which are then largely resolved by Hegel'.⁸

In een dergelijke interpretatie wordt te veel nadruk gelegd op de romantiek als een literaire beweging, waarin voorbij wordt gegaan aan de filosofische inslag die de beweging had.⁹ Dit heeft enerzijds te maken met de gelijkstelling tussen de Duitse Idealisten en de Duitse romantici, die vaak in één adem genoemd worden.¹⁰ Omdat Hegel zogezegd de centrale Kantiaanse problemen wel op had gelost, wordt vaak de filosofische methode over het hoofd gezien die de vroeg-romantici aanwendden om de probleemstellingen van Kant op te lossen. De vroeg-romantici worden meer dan eens vergeten in de beschrijvingen van de romantiek, omdat zij weinig creatief werk hebben achtergelaten.¹¹ Als de beschrijvingen zich richten op creatief werk, dan is de vooral theoretische, kritische, filosofische inslag van de vroeg-romantici kennelijk minder van belang. Wat bijvoorbeeld in Nederland werd overgenomen van de vroeg-romantici was een vertaling van August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, die inging op de tegenstelling tussen klassiek en modern (romantisch) en min of meer een

⁶ Van Bork, G.J. & Laan, N.(red.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*, Uitgeverij C.J. Aarts, Amsterdam, 2000, p. 53-54

⁷ Geciteerd in Van Bork, G.J. & Laan, N.(red.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*, Uitgeverij C.J. Aarts, Amsterdam, 2000, p. 54, maar vergelijk ook Doorman, pagina 15

⁸ Millán-Zaibert, E., *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, State University of New York Press, Albany, 2007, p. 32. Deze visie wordt meerdere malen aangehangen. Zo stelt De Mul over een studie van Marquard dat ook hij zich schuldig maakt aan de veronderstelling dat het hoogtepunt van de kunst in de verzoening van natuur en geest bestaat, dat wil zeggen in haar helende werking. Dit in navolging van Hegel. Zie De Mul, pagina 15.

⁹ Zo stelt Millán-Zaibert dat bijvoorbeeld de benadering van Behler niet werkt. Hoewel Behler probeert de Duitse Idealisten en de Duitse vroeg-romantici gescheiden te houden en elk hun eigen domein toe te kennen, doet hij dit met het oogpunt de romantische beweging puur en alleen als een literaire beweging te zien, zonder hierbij de filosofische inslag te betrekken. Zie Millán-Zaibert, E., *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, State University of New York Press, Albany, 2007, p. 6-7

¹⁰ Dit terwijl er toch degelijk verschillen zijn tussen de Duitse Idealisten en de Duitse vroeg-romantici. Het is niet de juiste plaats om in deze scriptie daarover uit te weiden. Voor meer informatie, zie onder andere Zammito, J., 'Reconstructing German Idealism and Romanticism: historicism and presentism', of bijvoorbeeld *Fichte, German Idealism, and Early Romanticism*, Breazeale, D. & Rockmore, T. (red.), Rodopi, 2010.

¹¹ Van Bork, G.J. & Laan, N.(red.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*, Uitgeverij C.J. Aarts, Amsterdam, 2000, p. 50

gepopulariseerde versie was van de esoterische inzichten van zijn broer Friedrich. Een fractie van de denkbeelden van de Duitse vroeg-romantici bereikte zo het buitenland, maar er waaide weinig stof van op. In Nederland ontstond er niet eens een discussie: men was het er vrij snel over eens dat een synthese het beste was.¹²

Veelal wordt Rousseau nog in de besprekingen van de romantiek betrokken. Rousseau zou een pre-romanticus zijn. Zijn *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (1761) was razend populair en in deze liefdesroman in briefvorm werd niet alleen de liefde belicht, ook was er sprake van een streven naar de terugkeer tot de natuur. Rousseau pleit voor de natuurlijke mens die ruimte aan zijn gevoelens laat en zo zichzelf kan zijn. Dit pleidooi, zo stelt Doorman, legt een basis voor het moderne mensbeeld dat sinds de romantiek niet meer afwezig is geweest. Het onderscheid tussen echt en onecht, het idee dat cultuur een kunstmatig product is, waardoor de mens van zichzelf vervreemd raakt en, om met Rousseau te spreken, niet meer zichzelf geheel met zich meedraagt.¹³ Een soort streven naar authenticiteit dus. Belangrijk is, zo stelt Doorman, dat in de romantiek de authenticiteit van het subject het zuiverst tot uiting komt in het streven naar die authenticiteit.¹⁴

Verkeerd geïnterpreteerd kan het bovenstaande leiden tot het idee dat de natuur bereikbaar is en dat de mens (geest) één kan zijn met de natuur. Maar er mag niet voorbij worden gegaan aan de paradoxale kant ervan: het gaat om de reflectie op het streven, niet op het vervullen van dit streven. Ook De Mul onderschrijft deze paradoxale kant en ook hij stelt dat de filosofie van Duitse vroeg-romantici te snel en te gemakkelijk gekoppeld wordt aan de filosofie van Hegel: 'Hoewel de Duitse romantici zich in hun streven naar het absolute nauw verbonden voelden met de idealistische metafysica, onderscheidt het romantische project zich met de gedachte van de principiële onvoltooibaarheid van dit streven op fundamentele wijze van het absolute idealisme van Hegel.'¹⁵

Dezelfde teksten staan ter beschikking voor de interpretaties van de Duitse romantiek, en toch wordt er vaak voorbij gegaan aan de reflectie die zo belangrijk was voor de vroeg-romantici. Deze reflectie houdt in dat het streven naar het absolute (de eenheid tussen natuur en geest) een principieel onvervulbaar streven is. Als dezelfde teksten ter beschikking staan, waarom heeft dit dan geleid tot zulke verschillende interpretaties?¹⁶ Het antwoord hierop ligt in het betrekken van de filosofieën van de grote drie denkers na Kant: Hegel, Schelling en Fichte. Hoewel de vroeg-romantici duidelijk geïnspireerd werden door deze drie denkers, houdt dit niet in dat hun denken hetzelfde was. Omdat elk van deze drie denkers in is gegaan op de scheiding die Kant had aangebracht tussen de natuur en geest en elk van hen de eenheid hiertussen als absolute had gedacht, wordt meer dan eens de filosofie van bijvoorbeeld Novalis en Schlegel niet

¹² Van den Berg, W., *De geschiedenis van de term 'romantisch' en zijn varianten in Nederland tot 1840*, Van Gorcum en Comp B.V., Assen, 1973, p. 55-57 en 217 e.v.

¹³ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 25

¹⁴ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 35

¹⁵ De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 11

¹⁶ Lacoue-Labarthe en Nancy hebben in *The Literary Absolute* (vertaling van Barnard en Lester, 1988) al wel gesteld dat Walter Benjamin en Peter Szondi de weg voor hen hebben vrijgemaakt: beiden hebben namelijk betoogd de filosofie en de literatuur niet langer gescheiden te houden. Desalniettemin is de studie van Lacoue-Labarthe en Nancy de eerste die filosofische dimensie van de vroeg-romantici in haar geheel behandelt.

betrokken bij het formuleren van de filosofie van de romantiek. Zoals het citaat van Millán-Zaibert al aangaf, wordt vooral de ‘oplossing’ van Hegel als eindpunt van de crisis van Kant gezien. Dit is wat men kan noemen de ‘oude’ benadering van de Duitse romantiek.¹⁷

Wat opvalt aan de analyses van *Mei* is dat er voornamelijk een parallel getrokken wordt tussen Gorter en de Engelse romantiek, en dan met name Shelley en Keats. Hieruit komt naar voren dat vooral de natuurbeleving, de verbeelding en het gevoel sterk benadrukt worden. Zoals Langeveld-Bakker in haar dissertatie uiteenzet:

Het verbeeldingsleven der tachtigers beweegt zich in een natuurwereld, waarvan elk deel in zijn schoonheid wordt doorvoeld. Zij hebben de behoefte, evenals Keats en Shelley, terug te gaan tot de oergrond van die elementen en de innige verbondenheid daarmee uit te drukken, door ze menselijke gestalten te geven, waarmede zij in hun verbeelding kunnen leven en omgaan.¹⁸

De Duitse vroeg-romantiek onderscheidt zich duidelijk van de Engelse romantiek, door de nadruk op theoretische beschouwingen in plaats van creatieve scheppingen. Zij hebben gepleit voor een theorie van de literatuur als literatuur, namen compleet andere vormen aan (bijvoorbeeld het fragment) en haakten duidelijk in op de Kantiaanse problematiek. Hoewel er zeker overeenkomsten zijn (de waarde voor de natuur, de kracht van muziek en zelfs het idee dat de dichter ook een filosoof moet zijn), hebben de Engelse romantici zich niet op eenzelfde manier theoretisch gemanifesteerd. Juist in de Duitse (vroeg-)romantiek staat de reflectie zo centraal - staat centraal dat er nooit een eenheid kan ontstaan. Hoewel deze sporen ook te vinden zijn bij de Engelse romantici - de *Preface* van Wordsworth kan gezien worden als een soort manifest voor nieuwe poëzie, waarin dus duidelijk gereflecteerd wordt op het schrijven - ligt de nadruk bij de Engelse romantici meer op de verbeelding en het gevoel, dan op de kritische reflectie.

¹⁷ Een voorbeeld van een oude benadering is Kroner, R., *Von Kant bis Hegel*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1921. In dit werk stimuleert Kroner het idee dat de vroeg-romantici tweederangs filosofen zijn zonder enige daadwerkelijke filosofische bijdrage. Hegel zou uiteindelijk de Kantiaanse problemen hebben opgelost. Deze tekst is trouwens ook online te vinden op: <<http://archive.org/details/vonkantbishegel01kron>>.

Willoughby, L.A., *The romantic movement in Germany*, Oxford University Press, H. Milford, Oxford, 1930, is eveneens een voorbeeld van een beschrijving van de Duitse vroeg-romantiek (en de hoog-romantiek) waarbij voorbij wordt gegaan aan reflectie.

Een ander voorbeeld waaruit blijkt dat de vroeg-romantici niet altijd even goed gelezen zijn, is Megill, A., *Prophets of Extremity. Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, Berkely/Los Angeles/London, 1985. Hoewel Megill aantekent dat bij deze ‘erfgenamen’ van het romantische project de eenheidstichtende functie van de kunst niet langer centraal gaat, neemt hij hierin niet mee dat ook de vroeg-romantische niet uitgaan van een eenheid die bereikt wordt. Daarmee gaat hij dus voorbij aan de reflectie die zo centraal staat bij de vroeg-romantici.

Om hier niet teveel boeken te geven waarin ‘verkeerd’ wordt ingegaan op de vroeg-romantische filosofie, wil ik graag verwijzen naar een artikel van Andrew Bowie. In dit artikel wijst hij niet alleen erop dat de vragen die de vroeg-romantici bezig hielden nog steeds actueel zijn, eveneens wijst hij erop dat de vroeg-romantici door analytische filosofen te veel genegeerd zijn, en dat er teveel is gewezen op Hegel.

Bowie, A., ‘John McDowell’s *Mind and World*, and Romantic Epistemology’, *Revue Internationale de Philosophie* 50, nr. 197, jaargang 3, 1996

¹⁸ Langeveld-Bakker, T.J., *Herman Gorter’s dichterlijke ontwikkeling in Mei, Verzen en Eerste Sonnetten*, J.B. Wolters’ Uitgevers-Maatschappij N.V., Groningen – Den Haag – Batavia, 1934, p. 16

Wanneer de *Mei* belicht wordt vanuit de Duitse vroeg-romantische poëzietheorie, dan is er sprake van een nuanceverschil. Het valt op dat vooral de geschriften van August Wilhelm Schlegel vertaald worden, bijvoorbeeld door Mme. De Staël, en dat in deze geschriften vooral de tegenstelling tussen klassiek en romantisch benadrukt wordt. Pas in 1978 wordt de aandacht gevestigd op de duidelijk theoretische en vooral filosofische kant van de Duitse vroeg-romantiek. Lacoue-Labarthe en Nancy hebben in hun *L'asbolu Litteraire* deze denkbeelden uiteengezet. De belangrijkste conclusies zijn dat literatuur moet gelden als (eeuwige) productie, zonder eindpunt, en als een kritische reflectie op het proces en product. In dit werk komt de 'nieuwe' benadering van Duitse romantiek naar voren. De 'nieuwe' benadering stelt juist dat, hoewel dit streven naar eenheid centraal blijft staan, de verzoenende functie van de kunst slechts één zijde is van de romantiek. Het streven naar eenheid gaat namelijk altijd gepaard met het besef dat dit ideaal niet bereikt zal worden. Op die manier is de romantische poëzie altijd nog 'in wording'.

Deze scriptie bestaat uit een overzicht van de *Mei*-interpretaties, de probleempunten die hierin te vinden zijn, een uiteenzetting van de vroeg-romantische poëzietheorie, de analyse van *Mei*, en een discussie. Allereerst, in de paragrafen 1.1. tot en met 1.3. zal ik een overzicht geven van de voornaamste *Mei*-interpretaties, om enerzijds de lezer op de hoogte te brengen van de literatuur die onderhand bestaat over het gedicht, anderzijds om aan te tonen welke probleempunten er in deze interpretaties zijn. Paragraaf 1.1. en 1.2. richten zich op de twee typen benaderingen van *Mei*: de ergocentrische, waarbij alleen gegevens uit de beschikbare tekst worden gebruikt, en de esthetisch-filosofische, waarbij ook gegevens buiten de tekst worden gebruikt (denk hierbij bijvoorbeeld aan de invloed van Nietzsche). In paragraaf 1.3. richt ik me vervolgens op de probleempunten, waarbij ik aantoon dat de meningsverschillen nog niet zo glad zijn gestreken als geponoerd is. Gezien de omvang van het aantal interpretaties van *Mei*, is het onmogelijk alle interpretaties te behandelen binnen deze scriptie. Om die reden heb ik ervoor gekozen een overzicht te geven dat mijns inziens representatief is voor enerzijds de ontwikkeling van de *Mei*-interpretaties, anderzijds van belang is voor het beantwoorden van de centrale vraagstelling in deze scriptie.

In de paragrafen 1.4. en 1.5., inclusief hun subparagrafen, zet ik de vroeg-romantische poëzietheorie uiteen. Deze paragrafen vormen het grootste gedeelte van het theoretisch kader. De voornaamste bronnen die ik gebruik om het theoretisch kader op te stellen zijn: de dissertatie *Alles was wir sehen, ist ein Bild* van Pauline Kintz, die handelt over de vroeg-romantische poëzietheorie; *Het romantisch verlangen* van Jos de Mul; *De romantische orde* van Maarten Doorman¹⁹; *Gesprach über die Poesie, Atheneum Fragmente, Ideen en Über das Studium der Griechischen Poesie* van Friedrich Schlegel; *Fragmente, Monolog, en Schriften* van Novalis; het 'Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus' van Georg Wilhelm Friedrich Hegel e.a.; *Über naive und sentimentale Dichtung* van Friedrich Schiller en *Die Geburt der Tragödie, oder: Griechentum und Pessimismus* van Friedrich Nietzsche.

¹⁹ De hier genoemde boeken van Kintz, De Mul en Doorman, maar ook *The Literary Absolute* van Lacoue-Labarthe en Nancy zijn 'nieuwe' benaderingen van romantiek, en vormen dus het fundament van het theoretisch kader.

Een aantal van mijn bronnen is in het Duits. Ik doel op de teksten van Schlegel, Novalis, Hegel, Schiller en Nietzsche. Ik heb ervoor gekozen om de oorspronkelijke Duitse tekst op te nemen in de lopende tekst, waarvan de vertaling in de voetnoten staat.²⁰

In het derde gedeelte van mijn scriptie bekijk ik de *Mei* in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie, zoals deze geschetst is in het theoretisch kader. Ondertussen heb ik de lezer dan voldoende op de hoogte gebracht van de *Mei*-interpretaties tot dusver en van de vroeg-romantische poëzietheorie. We zullen merken dat het theoretisch kader meer dan genoeg ingangen biedt om de *Mei* te analyseren.

De probleemstelling die centraal staat in deze scriptie luidt: ‘In hoeverre kan de vroeg-romantische poëzietheorie leiden tot een verheldering van Herman Gorters *Mei* en bijdragen aan de (nog steeds lopende) discussie van de verschillende interpretaties?’

Deze vraagstelling lijkt misschien wat te voorzichtig geformuleerd. Dit heeft te maken met wat ik hierboven al aan heb gegeven, namelijk dat ik me in deze scriptie voornamelijk bezig houd met een nuanceverschil – het verschil tussen de ‘oude’ en ‘nieuwe’ benadering van romantiek. Om deze hoofdvraag te beantwoorden, is het tevens noodzakelijk de volgende deelvragen te behandelen:

- Welke interpretaties van *Mei* zijn er tot dusver gegeven?
- Welke probleempunten kunnen worden aangewezen in de interpretaties?
- Waaruit bestaat de vroeg-romantische poëzietheorie?
- In hoeverre en in welke mate kan de *Mei* geanalyseerd worden in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie?
- In hoeverre draagt een dergelijke analyse bij aan de *Mei*-interpretaties die al gegeven zijn?

Deze hoofdvraag en deze deelvragen zullen niet leiden tot een conclusie, maar tot wat ik heb genoemd: een discussie. Zoals ik eerder vermeld heb, staat in deze scriptie een nuanceverschil centraal, waardoor de discussie – het antwoord op de hoofdvraag – eveneens een nuanceverschil zal betreffen, te weten: op het streven naar eenheid in *Mei* wordt gereflecteerd, zonder dat deze eenheid direct wordt uitgebeeld.

Tot slot wil ik nog een korte verantwoording van mijn bronnen geven. Ik maak wat betreft de bronnen zoveel mogelijk gebruik van de teksten die inmiddels in zijn geheel op het internet verschenen zijn. Van de Duitse teksten is het copyright vervallen, en hierdoor zijn ze als volledige tekst op internet te vinden. Op deze manier hoop ik de toegankelijkheid van de verwijzingen zo groot mogelijk te maken. Ook teksten die ik in papieren edities heb, maar die te vinden zijn op internet, worden voorzien van een URL in de bibliografie. De editie van *Mei* die ik gebruik is bezorgd door Enno Endt en Mary Kemperink. Zij hebben ervoor gekozen om de eerste druk uit 1889 als basistekst te nemen om de volgende redenen. Ten eerste omdat de editie uit 1889 de tekst is die in de *Mei*-receptie en –verwerking in de tijd zelf heeft

²⁰ Alle vertalingen zijn van mijn hand, tenzij anders aangegeven. Hierbij wil ik opmerken dat deze vertalingen dienen als handvatten voor de lezer, als een manier om de essentie van de Duitse tekst te vatten. Ik wil geenszins pretenderen een professioneel vertaler te zijn.

gefunctioneerd. Ten tweede komt daarbij dat de eerste tot en met de vierde druk geen belangrijke varianten laten zien. Pas in 1916, bij de vijfde druk, is er een klein aantal tekstverschillen aan te wijzen waaruit zou kunnen worden opgemaakt dat die het resultaat zijn van een bewuste ingreep van de auteur. De tekst uit 1889, zo concluderen zij, heeft dus gedurende 27 jaar gefunctioneerd en daarmee is deze literair-historisch het meest interessante.

1. Theoretisch kader: *Mei*, Schlegel en Novalis

Herman Gorters *Mei*, gepubliceerd in 1889, is al aan vele analyses onderworpen. Aan zoveel zelfs, dat schijnbaar alles al gezegd is. Hoewel aan dit aantal commentaren nog steeds bijdragen wordt geleverd, lijkt er niets nieuws meer onder de zon te verschijnen. Jacques Kruithof stelt zelfs: ‘Gaandeweg zijn de beschouwingen over de *Mei* sprekend op elkaar gaan lijken, zoals men soms een rij populieren ziet.’²¹ Dit citaat is ondertussen meer dan twintig jaar oud en lijkt ervoor te pleiten dat nieuwe analyses weinig toe zouden voegen. De meningsverschillen over het gedicht zouden toch al ‘aardig gladgestreken zijn’.²² Ten grondslag aan deze meningsverschillen ligt de combinatie van de wat zwevende filosofische lading met het zintuiglijke, impressionistische element. Deze combinatie heeft geleid tot de talrijke en soms langdurige discussies over de ‘juiste’ interpretatie van de *Mei*.²³

Het prominentst is deze combinatie te zien in de verhouding tussen de figuren Mei en Balder. Er is dan ook veel inkt gevloeid over de vraag waar deze verhouding voor staat. Huyghe heeft de interpretaties verdeeld in twee verschillende, zij het onevenwichtig vertegenwoordigde ‘kritische strekkingen’: de esthetisch-filosofische en de existentiële.²⁴ Onevenwichtig vertegenwoordigd, omdat de esthetisch-filosofische benadering duidelijk meer aanhang heeft. Toch lijken de discussies nog niet zo gladgestreken als Kruithof in 1990 beweerde. Allereerst is er sprake van twee verschillende benaderingen, die niet altijd even goed met elkaar te rijmen zijn. Ten tweede zijn er voornamelijk binnen de esthetisch-filosofische benadering nog enkele ‘gaten’ – vooral omdat deze benadering tot meer uiteenlopende standpunten heeft geleid. Om een duidelijker beeld te geven van de problematiek binnen de interpretaties (en voornamelijk aan te tonen waar deze ‘gaten’ zich dan bevinden), lijkt het mij verstandig eerst eens in te gaan op de existentiële benaderingen, voordat we overgaan op de esthetisch-filosofische.

1.1. Ergocentrische benaderingen van *Mei*

Ergocentrische benaderingen houden allereerst in dat men zich streng moet houden aan de uitdrukkelijke gegevens van de tekst zelf, wil men de tekst geen geweld aan doen. Gegevens buiten de tekst worden buiten beschouwing gelaten. Dit staat tegenover de esthetisch-filosofische benadering, waarbij juist andere gegevens bij de tekst betrokken worden. Kritiekpunt is dat veel interpretaties bij deze laatstgenoemde benadering zich schuldig maken aan ‘hinein-interpretatie’, bijvoorbeeld door indicaties voor de ontwikkeling van de auteur aan te wijzen in zijn jeugdwerk en bevestigd te zien in zijn latere werk. Ditzelfde gebeurt bij de *Mei*. Veel interpretaties maken zich schuldig aan deze ‘hinein-interpretatie’: niet

²¹ Kruithof, J., ‘Een mooi warm wicht’, in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde* te Leiden, 1988-1989, E.J. Brill, Leiden, 1990

²² Kruithof, J., ‘Een mooi warm wicht’, in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde* te Leiden, 1988-1989, E.J. Brill, Leiden, 1990

²³ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 198

²⁴ Huyghe, H., *Mei van Herman Gorter: Gewikt en gevogen... Een vergelijkend onderzoek naar de interpretaties*, E.J. Brill, Leiden, 1974, p. 134. Overigens is ‘existentieel’ als benaming voor de benaderingen misschien wat ongelukkig gekozen. Daarom vermeld ik de term hier wel, maar hanteer ik zelf ‘ergocentrisch’.

alleen de gegevens uit *Mei* worden onder de loep genomen, ook het latere werk van Gorter (en zijn tijdsgenoten) wordt meegenomen in de interpretatie. Huyghe noemt dit ook wel de interpretatievorm in ruimere zin.²⁵ Ten tweede houdt de ergocentrische benadering zich niet bezig met de filosofische dimensie van het gedicht. Veelal wordt beroep gedaan op de uitspraak van Gorter zelf: '[...] ik heb iets willen maken van heel veel licht en met een mooie klank, verder niets. Er loopt een geschiedenis door, en er zit een beetje filosofie in, maar dat is om zoo te zeggen bij ongeluk.'²⁶

Het is voornamelijk deze geschiedenis waarop de ergocentrische benadering zich richt. De Mei-figuur wordt opgevat als een symbool voor de eindigende jeugd en het begin van de volwassenheid. Ik zal hier twee bijdragen behandelen: de dissertatie van Stuiveling en de dissertatie van Brandt Corstius, beide gepubliceerd in 1934. Stuiveling zet deze jeugdproblematiek uiteen in zijn dissertatie uit 1934, *Versbouw en Ritme in de Tijd van '80*. De *Mei* is voor Stuiveling de crisis die ieder mens doormaakt, wanneer hij van zijn jeugd afscheid moet nemen om volwassen te worden. In de Balder-figuur ziet Stuiveling de verbeelding van de onbereikbare idealen die iedereen tijdens die korte levensperiode bezielen.²⁷ Huyghe vat de belangrijkste conclusies uit deze dissertatie verder als volgt samen. In *Mei* weerklinkt 'de stem van het verlangen, niet slechts naar het onvergankelijke, maar vooral naar het niet-relatieve, het absolute, het volkomene.'²⁸ Die stem brengt *Mei*, brengt tenslotte ieder mens op het einde van zijn jeugd, tot bij Balder. Eén ogenblik acht de adolescent zijn absolute idealen verwezenlijkt. Onmiddellijk daarop volgt echter het harde besef, dat hij in die hogere regionen niet thuishoort en dat Balders wezen onaards, on-menselijk is. Dit inzicht, dat in de Mei-Balderverhouding gestalte krijgt, verklaart Stuiveling als het afscheid aan de jeugd, als de eerste stap naar de volwassenheid, met alleen nog de herinnering aan het lied dat zo nabij klonk. De weemoed die dit bewustworden met zich brengt, is in feite dubbel: 'Weemoed om het onbereikbare van het absolute, en tegelijk weemoed om het voorbijgaan van de tijd; in de figuur van de stroomnimp heeft deze weemoeds-ervaring een algemeen-aardse geldigheid gekregen.'²⁹ Stuiveling is hiermee de eerste die tot deze conclusie komt door alleen de gegevens uit de tekst zelf te gebruiken. Tevens kent hij de jeugdproblematiek een algemeen geldend karakter toe, waardoor de betekenis van het gedicht uitstijgt boven het incidentele van Gorters ervaring. Maar hij is niet de enige die de jeugdproblematiek en de weg naar volwassenheid als hoofdmotief van de *Mei* ziet.

Brandt Corstius promoveerde een maand later dan Stuiveling met eveneens een proefschrift op Gorter. En ook hij probeert de symboliek van het gedicht op te lossen door te wijzen op de jeugdproblematiek. Later benadert hij de *Mei* trouwens vanuit een overwegend esthetisch-filosofische blik, maar daarop wordt in de volgende paragraaf ingegaan. Brandt Corstius beschouwt de *Mei* in zijn

²⁵ Huyghe, H., *Mei van Herman Gorter: Gewikt en gewogen... Een vergelijkend onderzoek naar de interpretaties*, E.J. Brill, Leiden, 1974, p. 14

²⁶ Endt, E. (red.), *Herman Gorter Documentatie 1864-1897*, Polak en Van Genneep, Amsterdam, 1986, p. 194

²⁷ Stuiveling, G., *Versbouw en Ritme in de Tijd van '80*, J.B. Wolters' Uitgevers-Maatschappij N.V., Groningen - Den Haag - Batavia, 1934, p. 190

²⁸ Huyghe, H., *Mei van Herman Gorter: Gewikt en gewogen... Een vergelijkend onderzoek naar de interpretaties*, E.J. Brill, Leiden, 1974, p. 65

²⁹ Stuiveling, G., *Versbouw en Ritme in de Tijd van '80*, J.B. Wolters' Uitgevers-Maatschappij N.V., Groningen - Den Haag - Batavia, 1934, p. 191

dissertatie *Herman Gorter, Een Bijdrage tot de Kennis van zijn Leven en Werk* als ‘de afsluiting van een tijd die voorbij is, een terugblik erop, onbewust geniale samenvatting ervan. *Mei* is het gedicht van de verloren eenheid-des-levens, in jeugd onbewust, vanzelf bezeten.³⁰ Belangrijk is dus dat Brandt Corstius het gedicht beschouwt als een terugblik, als een herinnering. Hij geeft hiervoor bewijzen door te kijken naar de gebruikte tijden in het gedicht. Bijvoorbeeld in versregels 218-219: ‘[...] Welaan, ik zoek ’t gezicht / Van Mei zoolang zij in het leven was.’³¹ Uit deze regels wordt duidelijk dat het aanwenden van de o.t.t. in de eerste regel (ik zoek) erop wijst dat we te maken hebben met een actueel terugbuigen op een afgesloten verleden (in leven *was*).³² De stroomnimp geeft aan dit bewustzijn van verbroken levenseenheid een dichterlijke gestalte.

Waar Brandt Corstius op aanstuurt in zijn dissertatie, is dat er in de slingerbeweging tussen heden en verleden een progressie is aan te wijzen. Door middel van de figuren *Mei* en *Balder* beleeft de lezer het groeiproces van de dichter. Immers: ‘de gedachtenwereld wordt groter, *Mei* al meer herdenking en verleden, *Balder* het individualistisch heden (...) waarin nog geen nieuwe verbondenheid bestaat, dat overgang is, en hoe moeilijk vaak, waarin hij [Gorter, BH] alleen, op zichzelf, individualistisch leeft, als een gevoelig man met sterke zinnen en een grote verbeelding.’³³ *Mei* en *Balder* moeten, zo stelt Brandt Corstius, opgevat worden als twee periodes uit Gorters leven, twee op elkaar aansluitende etappes in zijn ontwikkelingsgang. *Mei* verklankt wat voorbij is: het onbevangen en harmonisch bestaan van de jeugd en de herinnering. *Balder* staat voor het individualistisch heden. De conflictsituatie tussen de beide hoofdpersonages verbeeldt dan het moeizaam afscheid door de nieuwe mens aan wat hij was, om te worden wat hij nog niet is.³⁴ De dissertaties van Stuiveling en Brandt Corstius hebben als gemeenschappelijk thema het afscheid aan de jeugd en de weemoedige ondertoon. Beiden beoordelen zij *Mei* als een tegenstelling tussen ziel en zinnen als de verbreking van de harmonische levenservaring die eigen is aan de jeugd van alle tijden. Het bewust worden van deze tegenstelling betekent dan meteen de intrede in de wereld van de volwassenen.

1.2. Esthetisch-filosofische benaderingen van *Mei*

De esthetisch-filosofische benaderingen van de *Mei* worden gekenmerkt door gebruik te maken van bronnen buiten de gegevens van de tekst zelf, in tegenstelling tot de ergocentrische benaderingen dus. Laat ik hier voorop stellen dat het onmogelijk is om alle behandelingen van de *Mei* hierin op te nemen.

³⁰ Brandt Corstius, J.C., *Herman Gorter. Een bijdrage tot de kennis van zijn Leven en Werk*, Uitgevers-Maatschappij Contact, Amsterdam, 1934, p. 15

³¹ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 18. Ik gebruik hier een andere uitgave dan de uitgave waaraan Brandt Corstius refereert, omdat bovenstaande uitgave als primaire bron gebruikt wordt in deze scriptie. Deze uitgave is echter naar de eerste druk, waaraan Brandt Corstius refereert, en de versregels verschillen niet.

³² Brandt Corstius, J.C., *Herman Gorter. Een bijdrage tot de kennis van zijn Leven en Werk*, Uitgevers-Maatschappij Contact, Amsterdam, 1934, p. 17-18

³³ Brandt Corstius, J.C., *Herman Gorter. Een bijdrage tot de kennis van zijn Leven en Werk*, Uitgevers-Maatschappij Contact, Amsterdam, 1934, p. 22

³⁴ Huyghe, H., *Mei van Herman Gorter: Gewikt en gewogen... Een vergelijkend onderzoek naar de interpretaties*, E.J. Brill, Leiden, 1974, p. 70

Voor een groot vergelijkend overzicht verwijst ik naar Huyghe. Ik zal in deze scriptie de behandelingen van *Mei* opnemen die voor voldoende overzicht zorgen van de meest gangbare interpretaties. Belangrijk is dat al in 1904 een wijsgerige visie op *Mei* is opgeworpen door Hugenholtz. Sindsdien lijkt die trend zich door te zetten en het is vooral deze wijsgerige, of filosofische kant, waar ik me op wil richten. Hugenholtz benaderde de Mei-Balderverhouding als een probleem waarvan de oplossing te vinden is in de figuur van Balder. Hij is de echte hoofdpersoon. Balder staat voor de uitbeelding van begeerteloze contemplatie, Mei daarentegen is de verpersoonlijking van de mens die naar bestaansvorm tracht. Uiteindelijk, zo stelt Hugenholtz, staat Balder voor een ideaal dat Gorter wil bereiken, maar nooit kan bereiken: ‘de dichter bouwt zich een graf wanneer hij dicht over het kostbaarste wat hij een ogenblik is’.³⁵ Daarom moet Mei sterven en daarom moet Balder haar afwijzen. Ze kunnen immers niet samen zijn, volgens deze visie.

Dat de *Mei* wordt gekoppeld aan het dichterschap, zoals ook werd gedaan door Hugenholtz, is geen wonder. De hele *Mei* staat vol met verwijzingen naar de dichter, hoe zinnen in hem opborrelen en hoe de natuur spreekt tot hem spreekt. Het is dan ook meer dan eens dat de Mei-Balderverhouding wordt verklaard als een afscheid of juist het voortleven van het dichterschap. Zo besluit Verwey tot een ‘dichterlijke onmacht’ en concludeert net zoals Hugenholtz dat de dichter zich een graf bouwt. Waarom? Omdat het onmogelijk is de vergankelijke zinnenbekoring te verenigen met de ziel.³⁶ Zelfs de dichter kan dat niet. Zoals Verwey zijn visie verwoordt: ‘toen Gorter zijn Mei begon bestond het streven naar een ideële schoonheid, naar verbeelde gestalten, die de veelvoudige zinnelijkheid van de wereld alleen in zich opnamen zover het met hun algemeenheid bestaanbaar was, (...). De grenzen van deze kunst, als ideële woordkunst, waren het bijzondere van de zinsaanvoering en de muziek die in klank en ritme hoorbaar was. Noch dat bijzondere, noch de muziek, afgescheiden van klank en ritme, kon in woord gebracht worden. En dat juist was wat Gorter wilde: de bijzondere zinsaanvoering én muziek.’³⁷ Zijn conclusie is dat Gorter de zinnelijke bekoringen van de natuur ondergaat en deze wil vastleggen in een gedicht. Om deze reden doet hij een beroep op de muziek, die samenvalt met zijn ziel. Verwey situeert het gedicht literair-historisch, binnen het kader van de Tachtigers, en daarom is zijn conclusie dat Gorter streeft naar een vergoddelijking van de poëzie, en dit brengt met zich mee de vergoddelijking van zijn eigen ziel tot wereldziel. Precies deze transformatie tot wereldziel is waar Balder symbool voor staat, volgens Verwey.³⁸

In 1934, dat met recht het Gorter-jaar genoemd mag worden, is eveneens een dissertatie van T. J. Langeveld-Bakker tot stand gekomen. Onder de leiding van Verwey behandelt zij de *Mei* twee maal in haar dissertatie: een keer in hoofdstuk twee, een andere keer in het vierde hoofdstuk. Deze hoofdstukken zijn gescheiden omdat ze in dienst staan van Gorters dichterlijke ontwikkelingsgang en verschillende perspectieven centraal staan. Men kan stellen dat het tweede hoofdstuk een klassiek overzicht van de *Mei*

³⁵ Hugenholtz, R.A., ‘Gorter’s Mei’, in: *Groot Nederland, Letterkundig Maandschrift voor den Nederlandschen stam*, jaargang 1, Buysse, C, Couperus, L, Van Nouhuys, W.G. (red.), Van Holkema & Warendorf, Amsterdam, 1903, p. 685

³⁶ Verwey, A., *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst*, G. Schreuders, Amsterdam, 1905, p. 119: ‘In vergankelijke zinnen-bekoring en in de onverbeeldbare ziel was de dichterlijke jeugd van ons geslacht tot zelf-ontleding geraakt.’

³⁷ Verwey, A., *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst*, G. Schreuders, Amsterdam, 1905, p. 110-111

³⁸ Verwey, A., *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst*, G. Schreuders, Amsterdam, 1905, p. 14, 35-36, 110

biedt, waar het vierde hoofdstuk ingaat op de invloeden die Gorter onderging voor of tijdens de scheppingsperiode en die op *Mei* inwerkten. In het tweede hoofdstuk concludeert Langeveld-Bakker: 'In zijn eerste zang, die een afgerond geheel is, beeldde hij [Gorter, BH] de vluchtige schoonheid van het vergankelijke, in de tweede, bij de ontdekking der ziel, drukte hij het conflict uit van de ziel met de werkelijkheid, om in het derde deel tot de werkelijkheid, ook de werkelijkheid van zijn verbeelding, in berusting terug te keren.'³⁹

Dit is nog geen spectaculaire bevinding en lijkt precies in de lijn van Verwey te liggen. Ook in haar analyse ligt de nadruk op Gorters dichterschap. Langeveld-Bakker ziet in de eerste zang het conflict ontstaan wanneer de muziek de overhand dreigt te nemen⁴⁰ – een conflict dat uiteraard in de tweede zang tot uiting komt door Balder. Zij beschouwt zowel Mei als Balder als personificaties van Gorter zelf, die het conflict van zijn dichterschap uitbeelden.⁴¹ Wat Mei vergeefs zoekt in de toenadering met Balder, namelijk te ontsnappen aan de begrensde wereld van het stoffelijke, wordt voor Gorter de onmogelijke stap naar de muziek en de vertolking van de ziel.⁴² Maar een volstrekte vereniging van Balder en Mei is onmogelijk, want dan zou hij zichzelf en zijn dichterschap opgeven. Daarom trekt Balder zich op het laatst terug, omdat het dichterschap uiteindelijk moet overwinnen. Dit is, bijzonder summier weergegeven, de klassieke lezing van Langeveld-Bakker.⁴³

In hoofdstuk vier van haar dissertatie werpt zij een totaal nieuw licht op de dubbelzinnige betekenis die Gorter Balder zou hebben toegekend. Omdat zij in haar dissertatie de dichterlijke ontwikkelingsgang van Gorter centraal stelt, kijkt zij in dit hoofdstuk naar de invloeden die op *Mei* inwerkten, hetzij voor of tijdens het ontstaan van het gedicht. In dit hoofdstuk grijpt zij voor de verklaring van de Balderfiguur terug op Nietzsches jeugdwerk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1872). Zij is de eerste die Nietzsche direct in verband brengt met *Mei*, maar is niet de laatste. Dat Nietzsche grote invloed had op *Mei*, staat voor Langeveld-Bakker buiten kijf. In één citaat vinden we samengevat wat Langeveld-Bakker beschouwt als Nietzsches esthetica, die berust op de tegenstelling tussen het apollinische en het dionysische in de kunst: 'De tegenstelling tussen het beeldscheppende in de kunstenaar, die zich met rustige onbewogenheid aan het spel der visioenen kan overgeven, omdat de wereld met al zijn leed voor hem, in zijn scheppingsmoment, een schone droom blijft, buiten hem staand, tussen dit element, verpersoonlijkt in de god Apollo, en dat, waar Dionysos het symbool van is, het beeldenloze wezen der muziek, tegelijk het uitbreken van het individu uit zijn begrenzingsen en het in de

³⁹ Langeveld-Bakker, T.J., *Herman Gorter's dichterlijke ontwikkeling in Mei, Verzen en Eerste Sonnetten*, J.B. Wolters' Uitgevers-Maatschappij N.V., Groningen – Den Haag – Batavia, 1934, p. 60

⁴⁰ Langeveld-Bakker, T.J., *Herman Gorter's dichterlijke ontwikkeling in Mei, Verzen en Eerste Sonnetten*, J.B. Wolters' Uitgevers-Maatschappij N.V., Groningen – Den Haag – Batavia, 1934, p. 37

⁴¹ Zij ziet deze personificaties als een polaire verhouding: Gorter kan ofwel kiezen voor Balder en 'zich alle begeerte, zintuiglijk genot en uiteindelijk zijn dichterschap zelf ontzeggen, of hij moest de zijde van Mei kiezen in de verheerlijking van het zintuiglijke, om aldus zijn dichterschap te redden.' In: Huyghe, H., *Mei van Herman Gorter: Genikt en gewogen... Een vergelijkend onderzoek naar de interpretaties*, E.J. Brill, Leiden, 1974, p. 78

⁴² Langeveld-Bakker, T.J., *Herman Gorter's dichterlijke ontwikkeling in Mei, Verzen en Eerste Sonnetten*, J.B. Wolters' Uitgevers-Maatschappij N.V., Groningen – Den Haag – Batavia, 1934, p. 43

⁴³ Uiteraard doet deze korte samenvatting geen recht aan de dissertatie van T.J. Langeveld-Bakker. Voor een beter overzicht verwijs ik naar Huyghe, 1974, of naar de dissertatie van haar die te vinden is op internet (zie bibliografie). Mij gaat het voornamelijk om haar vierde hoofdstuk, waarin zij de invloed van Nietzsche beschrijft.

roes éénworden met al het bestaande, met wording en ondergang, diepste smart en hoogste verrukking in één.⁴⁴ Volgens Langeveld-Bakkers lezing van Nietzsche zijn de apollinische elementen in de kunst: beeldsheppend visionair, individu op zichzelf teruggeplooid, los van de wereld, onbewogen, en plastische kunst. De dionysische elementen zijn: beeldloos, muziek, individu doorbreekt zijn grenzen, éénwordingservaring met het Al en een roesbeleving. Deze twee vormen staan niet los van elkaar, maar werken op elkaar in; er is versmelting mogelijk. In de versmelting van de twee elementen bereikt de mens de hoogste kunstvorm. Die versmelting gebeurde op ideale wijze in de Griekse tragedie, waar beeldend uitgedrukt werd wat in de roeservaring beleefd was, namelijk de Mythe.⁴⁵

Langeveld-Bakker beschouwt *Mei* als een lyrisch-episch werk. De lyriek is in wezen dionysisch, en ‘de lyrische dichter zou geen dichter kunnen zijn, als niet wat hem in de dionysische, muzikale toestand werd geopenbaard, met behulp van het apollinisch vermogen, als visioen, buiten hem werd gesteld.’⁴⁶ Het episch apollinisch vermogen van de dichter stelt hem dus in staat aan de dionysische ervaring gestalte te geven. Maar hoe werkt dit dan precies in de *Mei*? Volgens Langeveld-Bakker zijn duidelijke aanwijzingen voor de invloed van Nietzsche te vinden in de tweede zang: ‘Men denkt eerst dat de tegenstelling Mei-Balder vrijwel geheel de tegenstelling vormt tussen de dichter in zijn gewone wezen, dat apollinisch geniet van de schone wereld om zich, en dezelfde, die in dionysische roes meegesleept wordt in een ondergaan van de eenheid in het al.’⁴⁷ Mei vertegenwoordigt hier dan de apollinische pool, Balder daarentegen de dionysische. De versmelting vindt dus uiteindelijk niet plaats, maar het betreft hier een uitbeelding van twee momenten die door de dichter afwisselend beleefd worden.

Na deze vaststelling laat Langeveld-Bakker *Mei* links liggen en richt zij zich op de monoloog van Balder. Balder verwerpt immers alle scheppingsvormen, niet alleen de muziek, maar ook het dichterschap. Niets kan daadwerkelijk de ziel vertolken. Langeveld-Bakker interpreteert dit als volgt: ‘Waarom verwerpt hij [Gorter, BH] zelfs zijn dichten? Omdat hij Balder uit naam van Dionysos laat spreken, uit naam van het eeuwig zichzelf vernietigend en herscheppend wezen, door wiens gloed de band van het individu aan zijn afzonderlijkheid wordt verbroken, zodat hij één wordt met de kern der dingen; maar zijn Dionysos de trekken geeft van diens tegenstelling, Apollo, de eeuwig in zichzelf besloten god van het “principium individuationis”.’⁴⁸ Balder vertegenwoordigt dus zowel Dionysos als Apollo. Hij is zelfs een ‘tweeslachtig

⁴⁴ Langeveld-Bakker, T.J., *Herman Gorter's dichterlijke ontwikkeling in Mei, Verzen en Eerste Sonnetten*, J.B. Wolters' Uitgevers-Maatschappij N.V., Groningen – Den Haag – Batavia, 1934, p. 96

⁴⁵ Langeveld-Bakker, T.J., *Herman Gorter's dichterlijke ontwikkeling in Mei, Verzen en Eerste Sonnetten*, J.B. Wolters' Uitgevers-Maatschappij N.V., Groningen – Den Haag – Batavia, 1934, p. 98

⁴⁶ Langeveld-Bakker, T.J., *Herman Gorter's dichterlijke ontwikkeling in Mei, Verzen en Eerste Sonnetten*, J.B. Wolters' Uitgevers-Maatschappij N.V., Groningen – Den Haag – Batavia, 1934, p. 98

⁴⁷ Langeveld-Bakker, T.J., *Herman Gorter's dichterlijke ontwikkeling in Mei, Verzen en Eerste Sonnetten*, J.B. Wolters' Uitgevers-Maatschappij N.V., Groningen – Den Haag – Batavia, 1934, p. 98

⁴⁸ Langeveld-Bakker, T.J., *Herman Gorter's dichterlijke ontwikkeling in Mei, Verzen en Eerste Sonnetten*, J.B. Wolters' Uitgevers-Maatschappij N.V., Groningen – Den Haag – Batavia, 1934, p. 99-100

Met ‘principium individuationis’ wordt bedoeld: ‘Het beginsel krachtens welk de ene oergrond van de wereld in de veelheid van verschijnselen uiteenvalt’, zie: Nietzsche, F., *De geboorte van de Tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*, Driessen, H., De Arbeiderspers, Amsterdam, 2009, p. 24, 150. Zie ook: De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 126, waarin hij het ‘principium individuationis’ omschrijft als: ‘de menigvuldigheid in ruimte, tijd en causaliteit’.

wezen, gedoemd tot onvruchtbaarheid'.⁴⁹ Dit komt omdat Gorter de dionysische Balder, als wereldziel, op laat treden als een apollinische Balder, die juist in zichzelf besloten is (zie bovenstaand citaat). Zoals Langeveld-Bakker zelf zegt: 'Balder-Dionysos [is] door Gorter begrepen als Balder-Apollo'.⁵⁰ Haar conclusie is dat hoewel Gorter Nietzsche niet helemaal goed heeft begrepen, hij zijn denkbeelden wel heeft willen toepassen in *Mei*.

Met dit wijzen op de invloed van Nietzsche op *Mei* heeft Langeveld-Bakker nieuwe wegen geopend voor de *Mei*-interpretatie. Onvermijdelijk is er dus op deze dissertatie gereageerd. Het belangrijkste probleem tot dusver in de interpretatie van Langeveld-Bakker is dat Gorter kennelijk tijdens het schrijven aan de *Mei* beïnvloed is door Nietzsche, maar de ideeën van Nietzsche niet adequaat over kan brengen in de Balderfiguur. In de monoloog van Balder lijkt een contradictie te ontstaan: volgt hij nu het dionysische element of het apollinische?

Als eerste reageert Van Eyck (in 1935 en in 1940) op deze dissertatie. Hoewel hij aanvankelijk de hele dissertatie afkeurt (zij is in al haar onderdelen onjuist), blijkt uiteindelijk zijn visie redelijk te stroken met die van Langeveld-Bakker. Zijn voornaamste conflict met deze dissertatie is dat hij zich niet kan voorstellen dat de dichter tijdens het schrijven niet wist waar hij naartoe ging. Hij beschouwt *Mei* als een terugblik, zoals Brandt Corstius dat eerder ook had gedaan. Maar dat lijkt het enige grote verschil te zijn. Hoewel Van Eyck een 'vernietigend oordeel'⁵¹ velde over de dissertatie van Langeveld-Bakker, blijken de conclusies niet erg ver uit elkaar te liggen. De uitkomst is voor beiden zelfs identiek: 'Gorters dichterschap blijft afgestemd op de verbeelding van de onmiddellijke werkelijkheidservaring, na de kortstondige bekoring van het alles overheersend zielenleven dat Gorter als tegenstrijdig met zijn natuur ervaart'.⁵² Door de afwijzing van Balder in de derde zang, wijst hij tegelijkertijd de denkbeelden af die Balder vertegenwoordigt. De tegenstrijdigheid in de monoloog van Balder is dan niets anders dan het dichterlijke conflict waar Gorter zich mee bezig hield, namelijk die tussen ziel en zinnen. Het dichterschap wint uiteindelijk. Tot dusver volgt Van Eyck Langeveld-Bakkers redenering, zij het dat hij geen invloed tijdens het schrijfsproces zag, maar vóór het schrijverschap. In plaats van Nietzsche ziet hij de overweldigende invloed van Verwey's *Cor Cordium*. Verwey had in *Cor Cordium* nadrukkelijk de onverzoenlijkheid tussen het eeuwige en het natuurlijk vergankelijke beleden, en gesteld dat poëzie alleen kon zijn 'datgene, wat de ziel zichzelf kond doet in het woord van de dichter'.⁵³ Van Eyck ziet in de *Mei*-dichter de bekoring van Verwey's opvattingen, en stelt dat Gorter zichzelf voor een keuze had gesteld: 'uiteindelijk, na een innerlijke strijd verzaakt hij van deze beiden de ziel, en kiest hij de onmiddellijke uitdrukking uitsluitend van het natuurlijke, dat is het bijzondere en vergankelijke van de natuur rondom zich en in zich, als wezen

⁴⁹ Langeveld-Bakker, T.J., *Herman Gorter's dichterlijke ontwikkeling in Mei, Verzen en Eerste Sonnetten*, J.B. Wolters' Uitgevers-Maatschappij N.V., Groningen – Den Haag – Batavia, 1934, p. 100

⁵⁰ Langeveld-Bakker, T.J., *Herman Gorter's dichterlijke ontwikkeling in Mei, Verzen en Eerste Sonnetten*, J.B. Wolters' Uitgevers-Maatschappij N.V., Groningen – Den Haag – Batavia, 1934, p. 100

⁵¹ Huyghe, H., *Mei van Herman Gorter: Gewikt en gewogen... Een vergelijkend onderzoek naar de interpretaties*, E.J. Brill, Leiden, 1974, p. 85-86

⁵² Huyghe, H., *Mei van Herman Gorter: Gewikt en gewogen... Een vergelijkend onderzoek naar de interpretaties*, E.J. Brill, Leiden, 1974, p.89

⁵³ Van Eyck, P.N., in: Gorter, H., *Mei*, Bibliotheek der Nederlandse letteren (reeks, nummer 7 A), Elsevier, Amsterdam, 1940, p. X

van de nieuwe poëzie, waarin hij zich van dat ogenblik zijn dichterlijke taak zag.⁵⁴ Gorter kiest in de *Mei* dus uiteindelijk voor de zintuiglijkheid, voor het dichterschap. De vereniging tussen het eeuwige en het vergankelijke, dat de dichter weliswaar nastreefde, wordt uitgesloten. Gorter kiest uiteindelijk voor het vergankelijke, ofwel de onmiddellijke werkelijkheidservaring.

Maar wat nieuw is aan de reactie van Van Eyck, is dat hij naast de invloed van *Cor Cordium* eveneens de invloed van Schopenhauer aanwendt. Balder zou in zijn monoloog enerzijds Verwey aanhangen, anderzijds teruggrijpen op Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Diep gaat Van Eyck op de ontleningen aan Schopenhauer niet in. Alleen zouden de strikt individualistische stellingen van Verwey regelrecht indruisen tegen Schopenhauers streng anti-individualistische leer, terwijl ‘beide visies toch om beurten door Balder worden aangekleefd.’⁵⁵ Deze stelling, net zoals de stelling van Langeveld-Bakker wanneer zij Nietzsches invloed erkent, opent nieuwe wegen in de *Mei*-interpretatie. We zien dus nu de invloed van Schopenhauer, Nietzsche, en Verwey.

Deze invloed is door de jaren heen zowel ontkracht als weer bevestigd. Als eerste wordt in 1940 door Kerssemakers gesteld dat Van Eyck, door het gedicht te belichten vanuit de *Cor-Cordium*problematiek, de interpretatorische basis te eng heeft genomen. Volgens Kerssemakers probeert Van Eyck Gorters *Mei* ‘gehéél terug [te] brengen tot een uiteenzetting met het probleem, waarin de kennismaking met Verwey’s zieltheorie de dichter gestort zou hebben.’⁵⁶ Hoewel Kerssemakers niet ontkent dat Verwey een inspiratiebron is geweest, stelt hij dat Van Eyck deze invloed als te overheersend ziet.⁵⁷ Ten tweede vindt hij dat Van Eyck de invloed van Schopenhauers filosofie in de Baldermonoloog te ver doordrijft. De filosofie wordt er als het ware op geprojecteerd. Verder is het verkeerd de zielsproblematiek te herleiden tot de tegenstelling tussen natuur en ziel. In feite krijgen we in de derde zang een harmonisch samengaan van beide elementen en niet een eenzijdig verzaken van de ziel. Daarom is het ook verkeerd het derde boek als een neergang te beschouwen.⁵⁸ Feitelijk is het grootste kritiekpunt van Kerssemakers op Van Eyck dat de meerdere tegenstrijdigheden en inconsequenties in het concept zelf van de dichter erkend moeten worden, zonder dat hier een verhelderend inzicht aan verleend wordt. De invloed van Schopenhauer of Verwey lost deze tegenstrijdigheden niet op.

Ook Antonissen stelt in 1946 dat Van Eyck de invloed van Verwey te hoog inschatte. Antonissen ziet, net als Langeveld-Bakker, de *Mei* als een gedicht waarin het groeiproces van Gorter duidelijk zichtbaar is, en dus niet als een retrospectieve uitbeelding van een al overwonnen crisis die Gorter onder invloed van Verwey heeft doorgemaakt. Maar ook Langeveld-Bakker ontziet hij niet. De invloed van Nietzsche in het gedicht zou namelijk niet bewust zijn. De overheersing van de dionysische Gorter kent

⁵⁴ Van Eyck, P.N., in: Gorter, H., *Mei*, Bibliotheek der Nederlandse letteren (reeks, nummer 7 A), Elsevier, Amsterdam, 1940, p. XIV

⁵⁵ Huyghe, H., *Mei van Herman Gorter: Gewikt en gevogen... Een vergelijkend onderzoek naar de interpretaties*, E.J. Brill, Leiden, 1974, p.93

⁵⁶ Kerssemakers, J.W., ‘Gorters *Mei*: Hoogte, Diepte en Bezinning in het 80er Dichterschap’, in: *Roeping*, jaargang 19, oktober/november 1940, p. 102

⁵⁷ Kerssemakers, J.W., ‘Gorters *Mei*: Hoogte, Diepte en Bezinning in het 80er Dichterschap’, in: *Roeping*, jaargang 19, oktober/november 1940, p. 106

⁵⁸ Kerssemakers, J.W., ‘Gorters *Mei*: Hoogte, Diepte en Bezinning in het 80er Dichterschap’, in: *Roeping*, jaargang 19, oktober/november 1940, p. 107-108, 112

geen echt fundament, omdat Gorter als natuurlyricus tekort schiet in het beantwoorden van de essentiële levensvragen. Dat er geen daadwerkelijke versmelting plaatsvindt tussen het dionysische en het apollinische ziet hij als het ontbreken van transcendentale kracht: hoewel in *Mei* wel gepoogd wordt de menselijke begrenzingsgrenzen te doorpeilen, slaagt Gorter hier niet in.⁵⁹ Antonissen stelt: ‘zelfs de heftigste verlangens van Mei’s mens-zijn vermogen niet haar tot iets diepers en tragisch-menselijkers te maken dan tot de lieve, zoete, kleine Mei.’⁶⁰ Dit zou liggen aan een gebrek aan diepgang bij gemis aan een transcendentale visie. Een visie die hij bij Gezelle trouwens wel terug ziet.

Het centrale probleempunt in de analyse van *Mei* blijft de Balder-Mei verhouding en de lange monoloog van Balder aan het einde van de tweede zang. Hoewel filosofische invloeden van Nietzsche en Schopenhauer niet altijd bevestigd worden, lijkt deze invloed nog moeilijk weg te denken. Vooral als in 1964 Brandt Corstius het woord neemt tijdens een lezing naar aanleiding van de honderdste verjaardag van Gorter. Hoewel Brandt Corstius in 1934 zich al eerder aan een *Mei*-analyse heeft gewaagd, neemt hij nu een ander perspectief aan. In 1934 betrof zijn analyse een existentiële benadering, in 1964 een esthetisch-filosofische. In 1964 staat voor Brandt Corstius buiten kijf dat Gorter volledig beantwoordt aan wat Nietzsche, in *Die Geburt der Tragödie*, van de lyricus verwacht. Gorter heeft in de *Mei* ‘poëtisch vorm gegeven aan de Nietzscheaanse opvatting van de lyriek.’⁶¹ Zijn taak bestaat erin de eenheidservaring van het diepste wezen, dat zich in muziek openbaart, naar buiten toe beeldend te vertolken: ‘Deze gedachtegang kent de trits geest der muziek, muziek, beeld. De twee laatstgenoemde verhouden zich tot de eerste als verschijning tot wezen.’⁶² Brandt Corstius vat Nietzsche als volgt op: de ‘lyricus wordt beziel door de drang in gelijkenissen over de muziek te spreken. Primair is in deze voorstelling van de lyrische dichter de muziek als onmiddellijke openbaring van haar geest, dat wil zeggen van de eenheid van de dichter met het hart van de wereld; om deze omschrijving van Nietzsche te gebruiken, die het dichtst komt bij de oorspronkelijke wereldervaring van Herman Gorter. Secundair is het beeld als gelijkenis van de muziek, als de zichtbare voorstelling van die eenheid.’⁶³

Anders gezegd: Brandt Corstius vat Nietzsche zo op, dat hij ziet dat voor de filosoof muziek de manier is om de eenheid kan herstellen. Hij vervolgt door te stellen dat ook voor Gorter deze eenheid in beginsel muziek is: ‘De dichter moet zich, aldus Gorter, geheel maken tot de ontvanger van het geluid of de muziek, waarin de waarheid van zijn tijd of, - zoals hij meer dan eens met een Nietzscheaanse term zegt, de geest der muziek -het meest onmiddellijk verschijnt.’⁶⁴

De ‘waarheid van zijn tijd’ of ‘de geest der muziek’ leidt tot een innige verhouding tot het wezen der dingen: een eenheid die verloren leek aan het einde van de 18^e eeuw. Als bewijs voor Nietzsches

⁵⁹ Antonissen, R., *Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst*, Uitgeverij Reflex, Utrecht, 1979 (heruitgave), p. 79

⁶⁰ Antonissen, R., *Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst*, Uitgeverij Reflex, Utrecht, 1979 (heruitgave), p. 79

⁶¹ Brandt Corstius, J.C., ‘Herman Gorter, de dichter (1864-1964)’ in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, Brill, E.J., Leiden, 1964

⁶² Brandt Corstius, J.C., ‘Herman Gorter, de dichter (1864-1964)’ in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, Brill, E.J., Leiden, 1964

⁶³ Brandt Corstius, J.C., ‘Herman Gorter, de dichter (1864-1964)’ in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, Brill, E.J., Leiden, 1964

⁶⁴ Brandt Corstius, J.C., ‘Herman Gorter, de dichter (1864-1964)’ in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, Brill, E.J., Leiden, 1964

invloed haalt Brandt Corstius de beroemde pianopassage aan: ‘Er ligt in elk ding schuilend fijne essence/Van and’re dingen.’⁶⁵ Deze passage zou, aldus Brandt Corstius, duidelijk spreken voor Gorters geloof in een overkoepelende eenheidservaring die zich actualiseert in de muziek vooreerst, in beeld nadien.⁶⁶ Sterker nog, voor Gorter heeft deze eenheidservaring altijd centraal gestaan: ‘Voor Gorter is de poëzie altijd geweest: buiten zich zelf treden, boven zich zelf uitgaan, zelfverlies, streven naar eenwording, met de natuur, de mensheid, het heelal. In al zijn werken neemt dit verlangen het beeld aan van een liefde: Lucifer en het vissersmeisje, Mei en Balder, de dichter en de maagd die lichtlucht is, Willem en Maria, Pan en het gouden meisje, de dichter en zijn Vrouwe.’⁶⁷

Brandt Corstius stelt dat Gorter in zijn tweede zang, wanneer Balder aan zijn lange monoloog begint, een conflictsituatie schetst. Aanvankelijk lijkt Balder Nietzsche te volgen en muziek de hoogste kracht toe te kennen, maar wanneer hij stelt dat zelfs muziek tekort schiet, dan wijkt hij van dit pad af. Op dit moment, stelt Brandt Corstius, evolueert Balder tot een aanhanger van Schopenhauers theorieën zoals we die terugvinden in *Die Welt als Wille und Vorstellung*⁶⁸: ‘Balder echter duidt de drang tot spreken in gelijkenissen over de muziek in de geest van Schopenhauers filosofie van de wil. En daarmee spreekt hij een veroordeling uit over de dichter in hem. Hij voelt zich geterroriseerd door, zoals hij zegt, ‘willenswoede’. Begeerte, hartstocht waren de oorsprongen van zijn scheppende verbeelding en slechts schijn was het resultaat. En met een beroep op Schopenhauer, de filosoof die zozeer *en vogue* was in de jaren tachtig, vaagt de dichter-god in één zwaai de grootste waarden weg, die voor vele kunstenaars in de negentiende eeuw bestonden; waarden, die in de loop van de eeuw in dienst waren gesteld van een kunst die symbool wilde zijn van de ziel, een westerse poëzie-traditie waaruit Balder zelf voortkomt. Want het is juist terwille van de beleving van zijn ziel, dat hij een innerlijke crisis doormaakt.’⁶⁹

Brandt Corstius ziet in deze afwijzing van de muziek geen bedreiging voor het dichterschap. Gorter blijft voor hem de Nietzscheaanse lyricus, en hoewel Balder een tegengestelde rol vervult, is dit puur om de dichter (Gorter) als Nietzscheaanse lyricus te versterken. Voor Van Eyck ligt dit wat anders. In een manuscript dat in Van Eycks nalatenschap werd gevonden, en later is gepubliceerd in het zevende deel van zijn *Verzameld Werk* (1958-1964), geeft hij zijn ‘ultieme’ analyse. Hieruit blijkt dat hij, hoewel hij geen duimbreed afwijkt van zijn eerdere stelling dat Verwey de grootste inspiratiebron is geweest voor Gorter, ook voor de ideeën van andere interpreters gevoelig was. *Mei* moeten we, volgens Van Eyck, in eerste plaats beschouwen als een zinduidend gedicht, waarvan de inhoud teruggaat op de crisis die Gorter

⁶⁵ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 41

⁶⁶ Huyghe, H., *Mei van Herman Gorter: Gewikt en gevogen... Een vergelijkend onderzoek naar de interpretaties*, E.J. Brill, Leiden, 1974, p.117

⁶⁷ Brandt Corstius, J.C., ‘Herman Gorter, de dichter (1864-1964)’ in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, Brill, E.J., Leiden, 1964

⁶⁸ Brandt Corstius, J.C., ‘Herman Gorter, de dichter (1864-1964)’ in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, Brill, E.J., Leiden, 1964

⁶⁹ Brandt Corstius, J.C., ‘Herman Gorter, de dichter (1864-1964)’ in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, Brill, E.J., Leiden, 1964

doorworsteld heeft onder invloed van Verwey's *Cor Cordium*.⁷⁰ Hierin verschilt zijn opzet niets van zijn eerdere publicaties. Het voornaamste verschil ligt hem in zijn interpretatie van de Mei-Balderverhouding. Van Eyck interpreteert het meisje Mei ditmaal als een 'belichaming van Gorters eigen gretige en genietende ontvankelijkheid voor het natuurlijke, maar ook: van zijn weemoedige ontvankelijkheid voor het gevoel van de in alle natuurlijkheid vooronderstelde vergankelijkheid.⁷¹ Later evolueert zij tot de 'belichaming van de ook in hem (Gorter) nu levende begeerte naar het eeuwige, naar eenheid van natuur en ziel, van natuurlijkhedservaring in zielservaring, zielservaring in natuurlijkhedservaring.⁷²

Balder fungeert juist als de tegenpool van Mei. Hij staat voor het anti-natuurlijke, voor het principieel anti-gemeenschappelijke. Daarom zal hij nooit het verlangen van Mei kunnen bevredigen. In de botsing tussen deze twee figuren situeert Van Eyck het probleem van Gorters dichterlijke activiteit. Wat Mei's streven in feite belichaamt, is de poging tot verzoening binnen het dichterschap, van het wisselvallig zintuiglijke en het standvastige zielse.⁷³ Aangezien Van Eyck Mei beschouwt als een belichaming van Gorter (en een personificatie van zijn eigen verlangen), roept dit de vraag op waarom deze eenheid van natuur en ziel niet mogelijk is. Het antwoord ligt in Balders afwijzing van Mei. Voor Gorter zelf wordt Balder onaanvaardbaar vanwege de onmogelijke eisen die hij hem als dichter stelt: verzaken aan de zinnen en aan de begeerte, in feite: stoppen met dichten, want niets kan de ziel benaderen of uitbeelden. De drie voorwaarden die Balder stelt voor het volstrekt opgaan in het eigen zielenleven, te weten een radicaal individualisme, zinsverzaking en het afzien van de begeerte, voeren ons volgens van Eyck terug op Schopenhauer en Verwey. Waarom? Omdat voor Balder het rijk van de natuur gekenmerkt wordt door een scheppingsdrift die alleen begoocheling en schijn baart: 'Voortbrenger van die begoocheling, alles wat wij het natuurlijke noemen, nu, is wat Boeddha de Trishna, de Dorst noemde; wat bij Schopenhauer de Wil, namelijk de Wil tot het Leven is; bij Gorter in Boek I de Onrust is; in Balders zelfverklaring tegen het einde van Boek II in aansluiting aan Boeddha en Schopenhauer *begeerte* en *wil* heet.⁷⁴

De natuurlijke wereld, die wij door onophoudende activiteit bestaansvorm geven, is dus alleen schijnwerkelijkheid. Maar hier komt het probleempunt. Schopenhauers leer was streng anti-individualistisch, terwijl Balder zich juist terugtrekt om volledig alleen en ziel te zijn. Radicaal individualistisch dus. En precies daarin is de invloed van Verwey te bemerken. Verwey's zielsleer uit *Cor Cordium* is namelijk radicaal individualistisch, en hier lijkt Balder in plaats van Schopenhauer juist Verwey te volgen. Van Eyck besluit dat we in Balders zelfverklaring een 'contaminatie krijgen van Schopenhauers volstrekt anti-individualistische zielsleer met de niet overal in woorden, maar wel in haar strekking volstrekt individualistische zielsleer van Verwey's *Cor Cordium*.⁷⁵

⁷⁰ Huyghe, H., *Mei van Herman Gorter: Gewikt en gevogen... Een vergelijkend onderzoek naar de interpretaties*, E.J. Brill, Leiden, 1974, p. 121

⁷¹ Van Eyck, P.N., *Verzameld Werk*, deel 7, G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1964, p. 147-148

⁷² Van Eyck, P.N., *Verzameld Werk*, deel 7, G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1964, p. 148

⁷³ Huyghe, H., *Mei van Herman Gorter: Gewikt en gevogen... Een vergelijkend onderzoek naar de interpretaties*, E.J. Brill, Leiden, 1974, p.123

⁷⁴ Van Eyck, P.N., *Verzameld Werk*, deel 7, G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1964, p. 271

⁷⁵ Van Eyck, P.N., *Verzameld Werk*, deel 7, G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1964, p. 283

Wat we tot nog toe aan externe invloeden hebben gezien, betreft feitelijk drie personen: Nietzsche, Schopenhauer en Verwey. Zoals eerder gesteld, lijkt er toch enige consensus te bestaan rondom de probleempunten die deze drie perspectieven met zich mee brengen. Van Eyck en Brandt Corstius vinden in De Liagre Böhl een medestander. Hij behandelt *Mei* vanuit de visie van Nietzsche, Schopenhauer en Verwey, maar zet hierbij wel zijn vraagtekens. Volgens De Liagre Böhl heeft Gorter de visies van Nietzsche en Schopenhauer overgenomen en verwerkt in zijn gedicht. De voornaamste probleempunten (binnen het werk van deze filosofen) zouden zijn: de huiver voor de empirisch waarneembare werkelijkheid en de afschuw van alle vormen van individualisering. Kunst zou een manier zijn om aan de ‘kluisters van onze individualiteit’ te ontsnappen.⁷⁶ Toch maakt De Liagre Böhl hier wel een kanttekening: de conceptuele samenhang van het gedicht zou door misschien wel iets teveel filosofie op diverse plekken ontregeld zijn. Vooral de zingeving van de Balder-figuur in de tweede zang werpt vragen op: ‘Moet het optreden van deze Balder-godheid de ‘splendid isolation’ van de dichter verbeelden en daarmee het toppunt van individualisme, zoals door Verwey verdedigd? Of symboliseert hij juist het doorbreken van de individuele grenzen en daarmee het ideaal van de vereniging van mens en natuur, zoals verkondigd door de kunstenaars van de Romantiek en de Duitse idealistische filosofen?’⁷⁷

Zijn antwoord op deze vraag is als volgt. Balder treedt in het gedicht *overwegend* op als god van de muziek, waarin de filosofie van Nietzsche (en gedeeltelijk Schopenhauer) verbeeld wordt. Pas helemaal aan het eind van zijn optreden komt Balder tot de opvatting dat *zélfs* muziek tekortschiet als uitdrukking van het zielenleven. Gorter zou zich ‘evident’ hebben laten inspireren door Nietzsche.⁷⁸ Zodra Balder stelt dat zelfs muziek tekortschiet, wordt hij volgens De Liagre Böhl een ‘verknijpte dwaas’⁷⁹: enerzijds hangt hij Verwey’s *Cor Cordium* aan, anderzijds verlaat hij op dat punt precies de filosofie van Schopenhauer door een individualistische stelling aan te nemen. Dit is wat Van Eyck enkele decennia eerder zei. Maar De Liagre Böhl stelt dat de vraag naar de betekenis van *deze* Balder (de Balder die egocentrisch is) irrelevant is: ‘Voor zover Gorter de bedoeling heeft gehad om via hém een zingevend element in het gedicht aan te brengen, is hij in deze poging niet geslaagd.’⁸⁰

Overigens wordt de invloed van filosofen als Nietzsche en Schopenhauer lang niet door iedereen als evident gezien. Zo heeft Stuiveling zich altijd verzet tegen zulke ‘wijsgerige uitspraken’, en is hij altijd een existentiële benadering blijven volgen. Maar ook later, in een bijdrage van Hans Vandevoorde aan de *Spektator* in 1993, wordt de invloed van Nietzsche een ‘vermakelijkheid’ genoemd, maar geenszins gerechtvaardigd: ‘Het opsporen van concrete overeenkomsten tussen Gorter en Nietzsche behoort tot de gemakkelijkheden van de Gorter-kritiek (zie o.m. Langeveld-Bakker 1934: 95-100, Brandt-Corstius 1981:

⁷⁶ De Liagre Böhl, H., *Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd; Herman Gorter 1864-1927*, Uitgeverij Balans, Meppel, 1996, p. 66

⁷⁷ De Liagre Böhl, H., *Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd; Herman Gorter 1864-1927*, Uitgeverij Balans, Meppel, 1996, p. 66

⁷⁸ De Liagre Böhl, H., *Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd; Herman Gorter 1864-1927*, Uitgeverij Balans, Meppel, 1996, p. 87

⁷⁹ De Liagre Böhl, H., *Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd; Herman Gorter 1864-1927*, Uitgeverij Balans, Meppel, 1996, p. 87

⁸⁰ De Liagre Böhl, H., *Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd; Herman Gorter 1864-1927*, Uitgeverij Balans, Meppel, 1996, p. 87

96-98, Zevenhuijzen 1981: 255-257). De parallellen die men meent te zien berusten op apert verkeerd lezen of zijn er met de haren bij gesleept. [...] Er is m.i. in de hele *Mei* niet meer Nietzsche dan Kant in Courths-Mahler. [...] Dat wil niet zeggen dat Gorters aanvoelen niet zeer gelijkend is met dat van de Nietzsche van *Die Geburt der Tragödie* (zo verwijst Marsman naar de geest der muziek waaruit ook Gorters gedicht voortgekomen is). Maar had Gorter dit boek werkelijk gelezen, dan had hij er heel wat bruikbare stof in gevonden, die hem misschien van de Noorse mythologie had afgehouden.⁸¹

Dit brengt ons bij enkele probleempunten in de interpretaties die tot dusver behandeld zijn. De consensus waarover Kruithof repte lijkt niet zo evident: er bestaan nog genoeg meningsverschillen door de contradicties die te vinden zijn in *Mei*. Hierop wil ik nu wat dieper ingaan, om wat meer inzicht te verlenen in de problematiek waarop ik me ga richten in mijn analyse.

1.3. Probleempunten in de *Mei*-interpretaties

Over het algemeen bestaat er tussen de ergocentrische benaderingen consensus. Dat *Mei* gaat over jeugdproblematiek en volwassen worden, staat buiten kijf. In de ergocentrische benaderingen staat Balder enerzijds voor absolute idealen die niet vervuld kunnen worden, anderzijds staat hij voor het individualistisch heden. Beide sluiten elkaar niet uit. Beide interpretaties gaan immers uit van eenzelfde thema, namelijk het afscheid van de jeugd en de weemoedige ondertoon die daarmee gepaard gaat. Het meisje *Mei* staat in deze benadering symbool voor de tegenstelling tussen ziel en zinnen als de verbreking van de harmonieuze levenservaring die eigen is aan de jeugd van alle tijden. Het gedicht zelf krijgt daardoor iets universeels. Volwassen worden, stellen zowel Brandt Corstius als Stuiveling, betekent het bewust worden van deze tegenstelling. Tot dusver treedt er geen complicatie op in de analyse van het gedicht. Maar aan deze existentiële benaderingen wordt niet vastgehouden. Al met Hugenholtz wordt in 1904 een nieuw soort benadering ingeluid: de esthetisch-filosofische. Niet langer houdt men zich strikt aan de uitdrukkelijke gegevens van de tekst zelf, ook externe invloeden worden meegenomen in de analyse van *Mei*.

Juist deze externe invloeden hebben veel stof doen opwaaien. In de vorige paragraaf heb ik enkele esthetisch-filosofische benaderingen uiteengezet. Wat daaruit op te maken valt, is dat in het bijzonder drie externe filosofieën/theorieën gebruikt worden om de *Mei* te analyseren. In 1934 wordt door T.J. Langeveld-Bakker Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* in verband gebracht met Gorter en diens *Mei*. Hoewel haar conclusie is dat Gorter Nietzsche niet helemaal goed heeft begrepen, heeft zij met haar dissertatie wel een nieuwe weg ingeslagen in de *Mei*-interpretaties. De invloed van Nietzsche op Gorter wordt vanaf 1934 meerdere malen uiteengezet. Men denkt bijvoorbeeld aan de ‘ultieme’ analyse van Van Eyck, of aan de lezing die Brandt Corstius in 1964 in Leiden gaf.

Van Eyck kon zich aanvankelijk weliswaar niet vinden in de dissertatie van Langeveld-Bakker, toch lijkt hij enige ideeën te hebben overgenomen – die met name in zijn laatste analyse naar voren

⁸¹ Vandevoorde, H., ‘Een duur geheim’. Mythe, realisme en allegorie in Gorters *Mei?*, in: *Spektator*, Tijdschrift voor Neerlandistiek, jaargang 22, Van Gorcum, Assen, 1993

komen. Belangrijk is dat Van Eyck als eerste wijst op de invloed van Schopenhauer en dat hij deze invloed uitwerkt in zijn laatste analyse, waarop ook De Liagre Böhl voortborduurde.

De laatste persoon die meerdere malen genoemd wordt (door Van Eyck) is Verwey. De thematiek van het gedicht *Cor Cordium* heeft volgens Van Eyck nadrukkelijk haar sporen achtergelaten in de *Mei*. Verwey had in *Cor Cordium* nadrukkelijk de onverzoenlijkheid tussen het eeuwige en het natuurlijk vergankelijke beleden, en deze onverzoenlijkheid ziet Van Eyck terug in de Mei-Balderverhouding.

Hoewel voor elk van deze invloeden wat te zeggen is, lijkt er toch wat te wringen. De invloed van Schopenhauer, Nietzsche en Verwey wordt zelfs meerdere malen ontkracht (zie bijvoorbeeld Kerssemakers, Antonissen en Vandevoorde). Sterker nog: er wordt gesteld dat de invloed van hen op de *Mei* geprojecteerd wordt en dat dergelijke interpretaties berusten op een 'apert verkeerd' lezen. Laten we allereerst eens kijken naar de passage waarover zoveel interpretaties handelen: de passage waarin Balder Mei afwijst en stelt dat zelfs muziek tekortschiet.

Dat is muziek, die heeft met alle dingen
Niets meer gemeen, en alle vreemde zinnen
Zijn blind voor haar, geen vormen en geen kleur
Heeft zij, zij is de lucht gelijk in heur
Afwezigheid voor 't oog en schijnarmoede.
Zij is de liefste, allerliefste, moeden
Die zich moe leefden aan het zien en smaken
Der volle wereld, drinken haar en raken
Haar soms met lippen, willen haar altijd -
Zij geeft van alles hun vergetelheid.

Zielsleven is muziek: dat zijn de volle
Aanzwellingen gevoel, de eeuwig gulle
Uitstromingen van klank, de volle baden
Kokend in wentelende damp, goudzaden
Van klank, volmaakt, gerond, ronde gewelven,
Bommen van klank, en ook de zoete schelven
Waaïg van licht geluid als stapels hooi.
Sneeuwballen van muziek en uitgedooi
Van klompen ijs smeltend in eigen water,
Vogeltjes van muziek en uitgeschater
Van lachende mannen: elk een heel geheel -
Een volk van klanken waar elk heeft gekweel
Eigen aan zich, een scheepsvloot van muziek,
Elk schip heenvarend op zijn zeilewiek,
Regen van klank verlatende de lucht,
Een zingend' aarde met één groot gerucht.

Is zij muziek, is wel mijn eigen ziel
Iets wat ooit buiten mij, mijzelfen, viel?

Dat alles is het niet, 't zijn woorden niet,
't Zijn dingen niet, 't zijn klanken niet, geen lied
Verbeeldt de zielsbewegingen genoeg.
Alles is beeld, is beeld van haar, en vroeg
Of laat valt het inéén in stof, zij blijft,
Wat er ook om haar valt en henedrijft.⁸²

Na deze passage verkondigt Balder dat hij alleen wil zijn met zijn ziel, waarop het meisje Mei begrijpt dat er geen relatie tussen hen kan zijn. Op dat moment daalt ze ook weer af naar de aarde. Dat deze passage problematisch is, ligt enerzijds aan de lijn die Balder tot dusver volgde als god van de muziek (zie De Liagre Böhl, paragraaf 1.2), of als wereldziel (zie Verwey, paragraaf 1.2). Anderzijds aan de personages Mei en Balder die allebei gezien worden als personificaties: Mei van de natuur, Balder van de ziel en beiden als personificaties van Gorter zelf (zie Langeveld-Bakker, paragraaf 1.2). Het samengaan van deze twee zou tegelijkertijd het streven van de romantici naar eenheid uitbeelden.⁸³ Vergelijk de vraag die De Liagre Böhl zich stelt als hij zich buigt over de Balderfiguur: ‘Of symboliseert hij [Balder, BH] juist het doorbreken van de individuele grenzen en daarmee het ideaal van de vereniging van mens en natuur, zoals verkondigd door de kunstenaars van de Romantiek en de Duitse idealistische filosofen?’

Maar dit samengaan, deze vereniging, komt dus juist niet tot stand. Daarom lijkt hier een conflict op te treden, vooral ook omdat de twee personages personificaties zouden zijn van Gorter. Als voor Gorter, zoals Brandt Corstius het stelde, poëzie altijd een streven naar eenheid was, waarom verzaakt hij dat dan juist wanneer hij de kans ertoe heeft?

Deze vraag wordt voornamelijk beantwoord door te grijpen naar het dichterschap van Gorter. In *Mei* zou hij poëtisch vorm hebben gegeven aan het vraagstuk van zijn dichterschap, aan het dualisme tussen ziel en zinnen en hoe deze zich tot elkaar verhouden. Uiteindelijk kiest hij, door Balder af te wijzen voor de onmiddellijke werkelijkheidservaring (zie Van Eyck, paragraaf 1.2). Omdat hij Balder afwijst, is de zingeving van de radicaal individualistische Balderfiguur - die niet aan Schopenhauers, niet aan Nietzsches, maar misschien wel wat aan Verwey's invloed te liëren is - niet langer relevant. Maar dat lijkt wat al te gemakkelijk. Dat is ook een reden waarom de esthetisch-filosofische benaderingen weliswaar teruggrijpen op dezelfde invloeden, maar deze steeds verschillend toepassen (zie bijvoorbeeld de dissertatie van

⁸² Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 130-131, boek/zang II – 2246-2269

⁸³ Zie ook de lezing van Brandt Corstius, waarin hij zegt: ‘Het schoon en rein beeld van de wereld heeft Gorter daarna horen klinken als de openbaring van hetgeen hij bij herhaling de geest der muziek der nieuwe mensheid heeft genoemd, d.w.z. van een mensheid die haar eenheid met de natuur heeft herwonnen en sindsdien bewust beleeft dankzij een maatschappijontwikkeling langs marxistische weg.’ De ‘eenheid met natuur’ is een duidelijk romantisch streven.

Langeveld-Bakker en de manier waarop Brandt Corstius de invloed van Nietzsche meent aan te wijzen in zijn lezing). Het problematische is dat ook de filosofieën van de drie invloeden op verschillende manieren te interpreteren zijn. Overduidelijk heeft Brandt Corstius Nietzsches ‘geest der muziek’ geïnterpreteerd als een manier om de eenheid te herstellen of te hervinden (zie ook voetnoot hieronder):

Primair is in deze voorstelling van de lyrische dichter de muziek als onmiddellijke openbaring van haar geest, dat wil zeggen van de eenheid van de dichter met het hart van de wereld; om deze omschrijving van Nietzsche te gebruiken, die het dichtst komt bij de oorspronkelijke wereldervaring van Herman Gorter. Secundair is het beeld als gelijkenis van de muziek, als de zichtbare voorstelling van die eenheid.⁸⁴

Gorter, zo stelt Brandt Corstius, blijft een volgeling van Nietzsche, terwijl Balder ‘evolueert tot een aanhanger van Schopenhauers theorieën zoals we die terugvinden in *Die Welt als Wille und Vorstellung*.⁸⁵ Balder evolueert, want ook Balder was aanvankelijk de weg opgegaan van de Nietzscheaanse lyricus.

De Liagre Böhl stelt dat in feite twee visies in de verschillende interpretaties worden verdedigd. Enerzijds de visie dat de binnen- en buitenwereld, de natuur en de geest, het eindige en het oneindige onverzoenlijk zijn. Tegenover die veronderstelling is door diverse interpreters de omgekeerde visie verdedigd: dat Gorter in *Mei* nog dezelfde romantische idealen koesterde over de hereniging van geest en natuur als in zijn ongepubliceerde jeugdwerk.⁸⁶ De laatste visie ziet hij bijvoorbeeld terug in de lezing van Brandt Corstius, die hier even boven vermeld is. De Liagre Böhl vraagt zich dan af of de *Mei* inderdaad een ‘romantisch epos’ is ‘dat de kosmische harmonie van geest en materie verkondigt’. Vervolgens gaat hij al snel over op de filosofie van Schopenhauer, waarop hij wijst op een interne tegenstrijdigheid. Balder zet zich aanvankelijk af tegen de ‘willenswoede’ van de mensheid. Deze Schopenhaueriaanse term houdt in: ‘het leven volgens de zintuigen en alle vormen van individualisering.’⁸⁷ Aan het slot van de Baldermonoloog kiest de godheid voor ‘radicale wereldverzaking’, maar wat op dit moment niet meer strookt met Schopenhauer is dat het afwijzen van de willenswoede juist een volledig opgaan van het individu in de gemeenschappelijkheid van de mensheid, de natuur en de kosmos zou moeten zijn.⁸⁸ Dit terwijl Balder juist radicaal individualistisch wordt en zich compleet terugtrekt. Daarom stelt De Liagre Böhl ook, zoals we hebben gezien in de vorige paragraaf, dat de zingeving van *deze* Balder niet langer relevant is.

⁸⁴ Brandt Corstius, J.C., ‘Herman Gorter, de dichter (1864-1964)’ in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, Brill, E.J., Leiden, 1964

⁸⁵ Huyghe, H., *Mei van Herman Gorter: Gewikt en gevogen... Een vergelijkend onderzoek naar de interpretaties*, E.J. Brill, Leiden, 1974, p.117

⁸⁶ De Liagre Böhl, H., *Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd; Herman Gorter 1864-1927*, Uitgeverij Balans, Meppel, 1996, p. 84

⁸⁷ De Liagre Böhl, H., *Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd; Herman Gorter 1864-1927*, Uitgeverij Balans, Meppel, 1996, p. 84

⁸⁸ De Liagre Böhl, H., *Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd; Herman Gorter 1864-1927*, Uitgeverij Balans, Meppel, 1996, p. 84

Ergens komt de vraag opborrelen of we niet inderdaad de verschillende filosofieën op het gedicht aan het projecteren zijn. Als de zingeving van één van de hoofdpersonages op een bepaald moment niet langer relevant is, omdat hij niet meer past binnen de filosofie van Schopenhauer, dan lijkt mij dat een wat te gemakkelijk standpunt. Hoewel voor elk van de verschillende interpretaties voldoende argumenten te geven zijn om in ieder geval de discussie levend te houden – en dit ook wordt gedaan – lijkt het mij nuttig om eens te kijken naar enkele probleempunten die met de interpretaties naar voren komen. Zo stelt Vandevoorde dat Nietzsche ‘apert verkeerd’ gelezen wordt, wat de vraag oproept: hoe moet Nietzsche dan gelezen worden? Mijns inziens is het belangrijkste verschil een verschuiving van perspectief. Er lijkt sprake te zijn van het verschil tussen de ‘oude’ en de ‘nieuwe’ benadering romantiek. Dit houdt niet een verschuiving van bepaalde tijdsperiode in, maar eerder een ‘herinterpretatie’ van de ideeën zoals deze verkondigd zijn in de romantiek. De ‘oude’ benadering van romantiek gaat ervan uit dat het voor de romantici in de kunst gaat om een streven naar eenheid, naar een harmonie die in de moderne tijd, meer bepaald door het rationalisme van de Verlichting, verloren zou zijn gegaan. Toch, zo stelt Vande Veire, gaat men volledig aan de complexiteit van het romantische denken voorbij, wanneer men vergeet hoe belangrijk de *reflectie* voor de Duitse romantiek is, een reflectie die verbonden is met een lucide, Kantiaans bewustzijn van de scheiding.⁸⁹ De nadruk die hier gelegd wordt op de reflectie staat centraal in de ‘nieuwe’ benadering van romantiek. Deze reflectie laat zich het best kenmerken door de definitie die Schlegel eens gaf aan de romantiek: een levensgevoel dat oscilleert tussen enthousiasme en ironie.⁹⁰ In zijn *Gespräch über die Poesie* verwoordt hij dit levensgevoel als volgt:

Ja diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein.⁹¹

Het romantische enthousiasme voor de verzoenende functie van de kunst is dus slechts één zijde van het romantische verlangen. De romantische *Sehnsucht* naar het absolute (of oneindige) gaat namelijk steeds op nadrukkelijke wijze gepaard met het besef van de principiële onvervulbaarheid van dit verlangen.⁹² Maar wat wekt deze *Sehnsucht* op? Volgens Doorman is dit de verbeelding. Deze verbeelding is een vermogen waarvan ‘nog maar moeilijk te abstraheren valt omdat we niet goed kunnen begrijpen wie we zijn en wat de wereld is, zonder ons daarbij een andere mogelijke wereld voor te stellen.’⁹³ Verbeelding wekt de

⁸⁹ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 61

⁹⁰ De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 11, 69

⁹¹ Schlegel, F., *Gespräch über die Poesie*, p. 318-319, op:

<<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/%C3%84sthetische+und+politische+Schriften/Gespr%C3%A4ch+%C3%BCber+die+Poesie/Rede+%C3%BCber+die+Mythologie>>, geraadpleegd op 26-04-2013.

Vertaling: ‘Ja, deze kunstmatig gesystematiseerde verwarring, deze verrukkelijke symmetrie van tegenstrijdigheden, deze wonderlijke eeuwige afwisseling van enthousiasme en ironie, die zelfs in de kleinste delen van het gehele leeft, lijkt voor mij zelfs een indirecte mythologie te zijn.’ Zie ook paragraaf 1.5.4.

⁹² De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 10

⁹³ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 69

Sehnsucht op, het verlangen en terugverlangen naar een andere wereld. Maar met dit verlangen komt onvermijdelijk de *Weltschmerz* opzetten: de teleurstelling dat het verlangde nooit te verwerkelijken is. Het is vervolgens de ironie, zo vervolgt Doorman, die de spanning tussen *Sehnsucht* en *Weltschmerz* herkent, en verzoent door haar productief te maken.⁹⁴

Het streven naar eenheid dat centraal staat bij de romantici gaat dus altijd gepaard met de ironische distantie dat deze eenheid niet bereikt zal worden. Wanneer Vandevoorde spreekt over het ‘apert verkeer’ lezen van Nietzsche, dan is dat omdat ook Nietzsche deze onvervulbaarheid benadrukte. Nietzsche legt namelijk het artistieke spel van de wereldgrond, het oneindige ontstaan en vergaan van eindige zijnden, uit als de eeuwige *strijd* tussen het dionysische en apollinische.⁹⁵ Apollo, de Griekse god van het licht, de klaarheid, de schone gestalte, is de metafoor van het ontstaan van de zijnden in hun ruimtelijke en tijdelijke onderscheidenheid. Dionysos, de Griekse god van de duisternis, van het maatloos-chaotische, van de mystiek-extatische rite, vormt de metafoor voor de doorbreking van deze apollinische wereld.⁹⁶ Kunstwerken, die op het eerste gezicht een product van menselijke schepping lijken te zijn, blijken in laatste instantie het toneel te zijn waarop het wereldgebeuren zich als een strijd tussen Dionysos en Apollo afspeelt.⁹⁷ Misschien dat hier de verkeerde lezing ligt. Aan de dionysische werkelijkheid geeft Nietzsche namelijk metafysische namen als ‘wereldgrond’, ‘Ene’, ‘oereenheid’, of Kantiaans: ‘Ding an sich’.⁹⁸ Maar dit wil geenszins impliceren dat deze ‘oereenheid’ tot stand kan komen: het gaat immers om een strijd, om de ‘tragische kern van het leven: het leven als een onblusbare begeerte die tot onverzoeerbare conflicten en zelfvernietiging leidt.’⁹⁹ De wereldgrond, of oereenheid, is niet te verbeelden, stelt Nietzsche. De kunst is een waan, ze vormt een waanbeeld dat zich niet als een definitieve triomf op de chaos presenteert, maar dat een verheerlijking, idealisering is van een levensintensiteit die elk beeld overstraalt.¹⁰⁰ Ook deze eenheid is een waan, een inbeelding:

(...) das Bild, das ihm jetzt seine Einheit mit dem Herzen der Welt zeigt, ist eine Traumscene, die jenen Urwiderspruch und Urschmerz, sammt der Urlust des Scheines, versinnlicht. Das ‘Ich’ des Lyrikers tönt also aus dem Abgrunde des Seins: seine ‘Subjectivität’ im Sinne der neueren Aesthetiker ist eine Einbildung.¹⁰¹

⁹⁴ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 69

⁹⁵ De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 58

⁹⁶ De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 58

⁹⁷ De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 59

⁹⁸ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 124

⁹⁹ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 124

¹⁰⁰ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 126

¹⁰¹ Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie, oder: Griechentum und Pessimismus*, C.G. Naumann Verlag, Leipzig, 1907, p. 41. Vertaling: ‘(...) het beeld dat zijn eenheid met het hart van de wereld hem thans voorhoudt, is een droomscène, die deze oertegenspraak en oerpijn, benevens de oerlust van de schijn veraanschouwelijkt. Het ‘ik’ van de lyricus weerklinkt dus vanuit de afgrond van het zijn: zijn ‘subjectiviteit’, in de zin die de moderne estheticus eraan geeft, is pure inbeelding.’ In: Nietzsche, F., *De geboorte van de Tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*, Driessen, H., De Arbeiderspers, Amsterdam, 2009, p. 39

Nietzsche benadrukte dus eveneens de onvervulbaarheid van het streven naar eenheid. In het perspectief van de ‘nieuwe’ benadering van romantiek is de verzoenende functie van de kunst een schijn, want deze functie gaat altijd gepaard met het besef van de onvervulbaarheid ervan. Het is vanuit dit perspectief dat ik de *Mei* wil benaderen.

Om de ‘nieuwe’ benadering van romantiek te verhelderen, zet ik de poëzietheorieën van Schlegel en Novalis uiteen. Deze twee poëzietheorieën bieden namelijk een esthetisch-filosofisch kader waarin niet alleen de personages, maar ook de verhoudingen tussen de personages een duidelijk fundament krijgen. Zo houdt Novalis zich bijvoorbeeld bezig met het vraagstuk taal, en hoe het benoemen van dingen, het gebruik van taal, een eigen werkelijkheid vormt. Op eenzelfde manier is het meisje Mei bezig met het benoemen van dingen. Tegelijkertijd is zij zelf een tekst, waardoor het idee dat natuur en tekst aan elkaar gelijk staan gestalte krijgt in de vorm van haar personage. Dit sluit aan bij wat Schlegel *naïve* poëzie noemde, maar hij gaf daarbij ook aan hoe een modern dichter zich moet verhouden ten opzichte van deze oorspronkelijke, *naïve* poëzie: hij moet namelijk in een *sentimentale* constructie laten zien dat de *naïve* poëzie overstegen moet worden. Het idee dat er in de *naïve* poëzie nog een eenheid was tussen natuur en geest, is volgens Schlegel een puur moderne gedachte: het hele onderscheid tussen *naïve* en *sentimentale* poëzie is een product van de moderne blik. Het is voor de dichter dus zaak om *sentimentale* poëzie te schrijven die zichzelf overstijgt. Dit kan door te reflecteren op de kunstmatige vorm: ‘een werkelijk modern dichter is zich bewust van zijn eigen historische positie, en toont het naïve als een sentimentale constructie, door in zijn weergave van het naïve tegelijk het verschil zichtbaar te maken tussen het naïve en het sentimentale’.¹⁰² Dit kan dus alleen door te reflecteren over het kunstmatige product dat uiteindelijk tot stand komt.

Het probleempunt waarover zoveel interpretatoren hun hoofd hebben gebogen, de Mei-Balderverhouding die de onverzoenlijkheid tussen de binnen- en buitenwereld, de natuur en de geest, het eindige en het oneindige symboliseert, kan verhelderd worden door te kijken naar Schlegels idee van de transcendentiaalpoëzie. Hierin staat namelijk juist de *verhouding* tussen het eindige en het oneindige centraal, een verhouding die we ook zien tussen Mei en Balder. Tevens kan er een nieuw romantisch licht geworpen worden op de *Mei* als geheel, en over het streven naar eenheid dat voor Gorter zo belangrijk was, als naar het gedicht wordt gekeken vanuit deze poëzietheorieën. Daarom volgt in de volgende paragrafen een uiteenzetting van deze theorieën, waarna de *Mei* zelf aan analyse wordt onderworpen.

¹⁰² Kintz, P.A.M., *Alles was wir seben, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 110 – zij cursiveert *naïve* en *sentimental* niet, en in de citaten neem ik dat zo over.

1.4. De poëzietheorie van Novalis

De tekst die als exemplarisch wordt gezien voor Novalis zijn poëzietheorie is de bijzonder korte tekst *Monolog*. Deze *Monolog* is geschreven in 1798-1799 en beslaat net iets meer dan een kantje. Het belangrijkste element dat naar voren komt in deze tekst is de gedachte dat poëzie geen reproductie is van een externe werkelijkheid, maar een zelfstandig spel met woorden ('ein bloßes Wortspiel').¹⁰³ Dit spel zou iets 'profetisch' hebben: de taal is een verheven getoontzet verlangen naar het onbegrensde. De waarheid van poëzie verwijst naar een transcendentale werkelijkheid.¹⁰⁴ Maar hoewel deze tekst exemplarisch is voor zijn poëzietheorie, kan ze moeilijk gezien worden als een definitie van poëzie. Aan het einde brengt Novalis namelijk een extra laag aan in *Monolog*. Hij kijkt terug op wat hij geschreven heeft en wijst op een tegenstrijdigheid. Hij schreef de tekst met de bedoeling om uiteen te zetten wat poëzie is, maar nadat hij dat gedaan heeft realiseert hij zich dat dit volgens zijn eigen theorie niet kan:

Wenn ich damit das Wesen und Amt der Poesie auf das deutlichste angegeben zu haben glaube, so weiß ich doch, daß es kein Mensch verstehn kann, und ich ganz was albernes gesagt habe, weil ich es habe sagen wollen, und so keine Poesie zu Stande kommt.¹⁰⁵

Hij heeft immers omschreven dat poëzie een woordspel is waarin *niet* iets bepaald wordt gezegd en waarin geen definities van dingen en gedachten worden gegeven.¹⁰⁶ De tekst is eerder een demonstratie van het proces van schrijven, dan een definitie van taal en poëzie. En tegelijk is het een demonstratie van de reflectie van de tekst op zichzelf doordat ze expliciet laat zien dat er geen definitie ontstaat. De *Monolog* is zo'n belangrijke tekst voor Novalis' poëzietheorie vanwege het samengaan van het idee van het 'profetische' vermogen van de taal en de bewuste, reflexieve houding van de dichter tegenover zijn eigen product.

Maar wat houdt deze poëzietheorie nou concreet in? Hoewel *Monolog* de exemplarische tekst is, heeft Novalis onder andere in de *Fragmente*, *Die Lehrlinge zu Sais* en *Schriften* zijn theorie vormgegeven. Uit deze teksten haal ik hier vier aspecten naar voren die niet alleen iets zeggen over Novalis' theorie, maar die tevens een kader bieden voor een analyse van de *Mei*. De vier aspecten die hier behandeld worden zijn: taal is geen nabootsing van een buiten haar bestaande werkelijkheid, maar een eigen werkelijkheid; de

¹⁰³ Novalis, *Monolog* in: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, in 3 Bdn., Hg. v. Mähl, H.J., Samuel, R., Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, München / Wenen, Carl Hanser, 2002, p. 439

¹⁰⁴ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 105, 166

¹⁰⁵ Novalis, *Monolog* in: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, in 3 Bdn., Hg. v. Mähl, H.J., Samuel, R., Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, München / Wenen, Carl Hanser, 2002, p. 439.

Vertaling:

'Hoewel ik meen dat ik zo het wezen en de taak van de poëzie zo duidelijk mogelijk heb aangegeven, weet ik heel goed dat geen mens het kan begrijpen en ik iets heel onnozels heb gezegd, omdat ik het zeggen wilde en omdat zo geen poëzie tot stand komt.'

¹⁰⁶ Kintz, P.A.M., *Alles was wir seben, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het lucht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 62

dichter kan in vrijheid en met zijn verbeeldingskracht met de taal omgaan en kan betekenissen laten ontstaan; in dit spel met woorden wordt betekenis en daarmee waarheid geproduceerd, zodat taal en waarheid in feite één zijn en het spel met woorden bestaat uit een spel met beelden en begrippen die naar elkaar verwijzen.

1.4.1. Taal is een eigen werkelijkheid

Taal is een systeem van symbolen. Elk symbool is een teken dat een ding of idee vervangt en op die manier verwijst naar datgene waarvoor het in de plaats komt. Hiermee sluit Novalis' aan bij een lange traditie in de taal filosofie.¹⁰⁷ Hoewel elk symbool dus 'slechts' vervangt, heeft het wel degelijk verwijzingskracht: het representeert (of verwijst naar) het ding of idee dat ermee wordt weergegeven, en levert dan ook kennis op over het weergegevene.¹⁰⁸

Novalis radicaliseert dit idee. Als een symbool naar een ding of idee verwijst, of zelfs een ding of idee representeert, dan rust deze verwijzingskracht op basis van gemaakte afspraken. Novalis stelt juist dat symbolen op geen enkele manier iets kunnen zeggen over het weergegevene. Op deze manier ontwricht hij het verband tussen symbolen (en dus taal, want alle tekens zijn symbolen, met taal als duidelijkste voorbeeld) en de werkelijkheid (ofwel het weergegevene). Anders gezegd tussen taal en haar inhoud.

Novalis grijpt hierbij terug op Kant en Fichte. In Kants eerste kritiek, de *Kritiek der reinen Vernunft* (1781), onderzoekt hij op grond waarvan algemeen geldende kennis mogelijk is. Bij algemeen geldende kennis moet men denken aan de uitspraken die de natuurwetenschap produceert: waarom kunnen wij bijvoorbeeld zwaartekracht als niets anders dan waar beschouwen? Belangrijk is dat Kant hierbij opmerkt dat zulke algemene begrippen niet uit de ervaring kunnen worden afgeleid, maar door het verstand aan de ervaring worden opgelegd.¹⁰⁹ De manier waarop de mens de wereld beziet, is dus subjectief. Maar laten we niet op de zaken vooruitlopen. Allereerst moet worden stilgestaan bij de begrippen 'ervaring' en 'verstand'.

Kant stelt dat bij het verstand categorieën werkzaam zijn die buiten de zintuiglijke waarneming om gaan. Sterker nog, deze categorieën gaan de zintuiglijke waarneming vooraf en daarom noemt hij ze 'a priori begrippen'. Zulke begrippen zijn onder andere algemeenheid, noodzakelijkheid en causaliteit. Desalniettemin stelt Kant dat deze begrippen op zichzelf genomen 'leeg' zijn, louter formeel, maar ze 'vormen wel de noodzakelijke mogelijksvoorwaarde om iets over de realiteit te zeggen'.¹¹⁰ Hoe werkt dit dan precies? Stel dat ik een strijkijzer in mijn handen houd en laat vallen. Iedereen weet dat het strijkijzer naar beneden valt, door de invloed van zwaartekracht. Het strijkijzer zal in ieder geval niet de lucht ingaan om niet weer terug te worden gezien. Uitspraken als: 'dit strijkijzer valt als ik hem loslaat' houden voor Kant in dat hiermee wordt gesteld dat een strijkijzer, als je hem loslaat, waar en wanneer dan ook ter wereld, als gevolg daarvan noodzakelijk valt. Hierin worden dus de begrippen als algemeenheid

¹⁰⁷ O'Brien, W.A., *Novalis. Signs of Revolution*, Durham, London 1995, p. 78

¹⁰⁸ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzie theorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 64

¹⁰⁹ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 33

¹¹⁰ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 34

(waar en wanneer dan ook ter wereld), noodzakelijkheid (hij valt noodzakelijk) en causaliteit (als gevolg van het loslaten) door het verstand aan de ervaring opgelegd. Maar ook bij deze ervaring, bij zintuiglijke aanschouwing, is er sprake van a priori begrippen. Alle verschijningen bevinden zich immers in een bepaalde tijd of ruimte – en dit zijn de twee a priori begrippen van ervaring: zij (tijd en ruimte) maken de ervaring mogelijk. Kortom: als uitspraken gedaan worden die beroep doen op algemeen geldende kennis, dan is er sprake van een wisselwerking tussen enerzijds verstand en zintuiglijke ervaring: ‘Net zoals er geen kennis, geen begrip van wat dan ook denkbaar is zonder de categorieën van het verstand, is er geen zintuiglijke ervaring denkbaar zonder deze tijdruimtelijke situering van de verschijnselen.’¹¹¹

Maar hoe kan er sprake zijn van een wisselwerking als verstandsbegrippen niet uit de ervaring zelf stammen? Hoe kan men dan een uitspraak doen die algemeen geldend is over een ervaring? Kants oplossing voor dit probleem is verbeelding. Verbeelding is voor Kant een vermogen dat de wereld structureert, mogelijk maakt dat de wereld en haar objecten begrepen kunnen worden. Door verbeelding is ‘ervaringskennis’ mogelijk. In zijn eerste kritiek, de *Kritik der reinen Vernunft*, komt dus naar voren dat de mens de wereld ervaart door een constructief ordeningsproces, ‘waarbij uitwendige voorstellingen door de verbeelding en het verstand worden gestructureerd’.¹¹² Hiermee komen we terug bij de stelling dat de manier waarop de mens de wereld beziet, subjectief is. Kennis over de wereld is puur menselijk en dus begrensd.

Deze begrenzing kan worden verduidelijkt door in te gaan op kennis die voor de mens dan niet te verkrijgen is. Over welke verschijnselen kunnen geen algemeen geldende uitspraken worden gedaan? Of anders gezegd: waar komen we met ons verstand niet bij? Kant onderscheidt drie principes, of, zoals hij ze noemt ‘transcendentale ideeën’, die niet kenbaar voor ons zijn. Hoe hij tot deze principes is gekomen, is bijvoorbeeld te verklaren vanuit één van de a priori begrippen van het verstand: causaliteit. Als alles namelijk een oorzaak en een gevolg heeft, en je blijft hierover speculeren, wat is dan de allereerste oorzaak? God? Hierover kunnen we met ons verstand niets meer zeggen, en dit houdt een soort ‘bovenzintuiglijk idee van de rede’ in. De andere twee transcendentale ideeën zijn vrijheid en onsterfelijkheid (of de ziel). Uiteraard is hier een gedachtegang aan vooraf gegaan, en zijn de namen waaronder dit soort ideeën bekend zijn geworden, anders omschreven. Ten eerste is vrijheid de absolute, ongeconditioneerde eenheid van het denkend subject. De ziel, of onsterfelijkheid, is de absolute eenheid van de reeks uiterlijke condities. En God is de absolute eenheid van alle condities van objecten in het algemeen.¹¹³ Hoewel kennis over deze transcendentale ideeën onmogelijk is, beschouwt Kant dit niet per se als een belemmering: zij treden regulatief op. Ze zijn behulpzaam om onze ervaring en kennis op een hoger vlak te systematiseren en tot eenheid te brengen.¹¹⁴

Novalis neemt de begrenzing van kennis over de wereld over, en gebruikt deze om zijn poëzietheorie vorm te geven. In feite zegt Novalis, in het voetspoor van Kant, dat het wezen van de

¹¹¹ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 34

¹¹² Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 35

¹¹³ Gasché, R. in: Firchow, P. *Friedrich Schlegel: Philosophical Fragments*, p. xviii

¹¹⁴ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 35

dingen voor de rede onkenbaar is. Symbolen (en daarmee taal) hebben eenzelfde werkzaamheid: als de rede zich een beeld maakt van de werkelijkheid dat begrensd is en subjectief, dan zijn uitspraken over die werkelijkheid, gevat in symbolen, per definitie ook begrensd en subjectief. Er is, anders gezegd, een scheiding tussen de taal en haar inhoud, tussen het symbool en de werkelijkheid. Deze scheiding komt tot stand omdat het beeld van de werkelijkheid zich vormt in het bewustzijn, waar ook taal gevormd wordt. Met deze stelling komen we aan bij Fichte. Fichte stelde namelijk dat het de verhouding tussen subject (bewustzijn) en object (werkelijkheid) een eenheid is. Kortom, dat er een directe correlatie bestaat tussen subject en object. Sterker nog: zonder subject bestaat er geen object. Zijn redenering gaat als volgt: 'Het ik of het zelf kan zichzelf alleen als subject kennen door daartegenover een niet-ik te stellen, een niet-ik dat we slechts tot op zekere hoogte kunnen kennen, zoals Kant had laten zien, omdat onze kenvermogens een beperkt bereik hebben.'¹¹⁵ Buiten het ik bestaat echter niets waardoor het begrensd kan worden, en daarmee stelt het ik zijn eigen zijn. De eenheid tussen subject en object wordt door Fichte in *Die Bestimmung des Menschen* (1800) geformuleerd als: voedsel is niet iets wat mijn honger opwekt, het is mijn honger waardoor een object tot voedsel wordt.¹¹⁶ Een object krijgt alleen vorm in het bewustzijn, omdat er een beeld van gemaakt wordt. Alles wat gekend wordt (elke kennende handeling) speelt zich af in het bewustzijn: kennen is niet het beschouwen van wat er al is, maar begint met een daad.

Novalis ziet dat anders. Hij meent dat er geen kennende handeling mogelijk is zonder dat het subject zich van zijn object losmaakt. Anders gezegd: er bestaat geen eenheid tussen subject en object. Deze scheiding komt niet alleen bij Novalis naar voren, maar lijkt aan de basis te staan van het romantische subjectbegrip. Dit subjectbegrip houdt in dat het eigen ik principieel onkenbaar is, allereerst door het onbewuste. Weliswaar kunnen bepaalde elementen uit het onbewuste opgeroepen worden (bijvoorbeeld door de kunst), maar het meeste blijft in het duister gehuld. Vanaf de romantiek worden subjectiviteit en rationaliteit van elkaar gescheiden. Het paradoxale is dat het subject desalniettemin altijd probeert met het authentieke ik (dus ook wat zich in het onbewuste bevindt) samen te vallen, terwijl het er nooit achter kan komen wat dit precies is.¹¹⁷ Maar wat houdt dit precies in? Wat Novalis hiermee duidelijk maakt zijn twee dingen. Ten eerste dat er verschil is tussen bewustzijn (het subject) en zijn (in de kennende handeling verlaten we de eenheid, er is een scheiding tussen subjectiviteit en rationaliteit). Ten tweede zegt hij dat de kennende handeling eruit bestaat dat het onderwerp van het kennen wordt 'neergezet' ('dargestellt'), ofwel dat het subject zich richt op het object door een teken (taal) te produceren.¹¹⁸

Het verschil tussen het subject en zijn heeft te maken met het idee dat de manier waarop de mens de wereld beziet, subjectief is. De mens (het bewustzijn) ervaart de werkelijkheid (het zijn) door een constructief orderingsproces. Dit orderingsproces is een samenwerking van verbeelding en verstand, stelt Kant. Novalis stelt dat de ervaring van de werkelijkheid rust op een onbewuste zintuiglijke waarneming

¹¹⁵ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 32

¹¹⁶ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 32

¹¹⁷ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 33

¹¹⁸ Kintz, P.A.M., *Alles was wir seben, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het lucht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 65

waarvan het bewustzijn een bewust beeld van het zijn produceert. Anders gezegd: omdat het subject (het bewustzijn) de werkelijkheid alleen subjectief kan ervaren, is de werkelijkheid (het zijn) voor het subject een beeld van het zijn. Het bewustzijn bestaat, kortom, volledig uit de beelden die het van het zijn maakt, en valt daarom niet samen met het zijn.¹¹⁹ Het bewustzijn ziet immers niet de werkelijkheid, maar de werkelijkheid zoals die zich aan hem voordoet, en dat is per definitie verkeerd. Novalis noemt dan ook al ons denken, en daarmee alle beelden die we van het zijn maken ‘eine Kunst des Scheins’:

Ansch[auung] und Vorst[ellung] *allein* sind Schein. Alles Denken ist also eine Kunst des Scheins. Schein ist Grund aller Form und alles Stoffs allein.¹²⁰

Willen we deze werkelijkheid, zoals die zich aan ons voordoet, representeren, dan zetten we de beelden die we van het zijn maken om in een teken. Door de productie van dit teken wordt het bewuste beeld neergezet. Met het teken wordt het niet-zijn (het door het bewustzijn gemaakte beeld van het zijn) tot werkelijkheid.¹²¹ Anders gezegd is de productie van tekens de enige manier waarop er voor het subject ‘zijn’ bestaat: de taal structureert de wijze waarop de wereld tegemoet wordt getreden.¹²² Kortom, als taal een eigen werkelijkheid is, heeft dat te maken met het idee dat het bewustzijn een beeld van de werkelijkheid maakt en dat beeld vervolgens omzet in een teken. Vanzelfsprekend is ook dat teken ‘verkeerd’, omdat het niet het zijn weergeeft, maar buiten het zijn staat. Daarom is het teken, en dus taal, een werkelijkheid op zichzelf.¹²³ Of, zoals Novalis het zelf verwoordt:

Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, dass es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei — sie machen eine Welt für sich aus — sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll — eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge.¹²⁴

¹¹⁹ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzijtheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 65

¹²⁰ Novalis, *Monolog* in: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, in 3 Bdn., Hg. v. Mähl, H.J., Samuel, R., Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, München / Wenen, Carl Hanser, 2002, p. 89.

Vertaling:

‘Perceptie (waarneming/intuïtie) en verbeeldingskracht (voorstelling) zijn slechts schijn. Al het denken is dan ook een kunst van schijn. Schijn is de basis van alle vormen en alle materie.’

¹²¹ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzijtheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 65

¹²² Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 64

¹²³ Vergelijk ook Vande Veire: ‘Het kunstwerk is voor de romantici geen afbeelding van de zichtbare werkelijkheid, het is *in zichzelf* een wereld, een soort microkosmos die in zichzelf voltooid is.’ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 63

¹²⁴ Novalis, *Monolog* in: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, in 3 Bdn., Hg. v. Mähl, H.J., Samuel, R., Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, München / Wenen, Carl Hanser, 2002, p. 438.

Vertaling:

1.4.2. Taal en verbeeldingskracht

Er is een scheiding tussen taal en haar inhoud – dat tekens een bepaalde betekenis hebben is volkomen willekeurig.¹²⁵ Toch is er een consensus, een afspraak waardoor mensen die tekens gebruiken elkaar kunnen begrijpen. Maar als er geen inherente band is tussen tekens en datgene wat ermee wordt uitgedrukt, wat bepaalt dan welk teken voor welke betekenis staat? Novalis' antwoord luidt: de vrije verbeeldingskracht van het subject. Dit grijpt trouwens terug op wat Kant stelde, namelijk dat de verbeelding de werkelijkheid structureert, en dat door verbeelding en verstand de werkelijkheid te vatten is. Belangrijk is echter dat Novalis geen enkele noodzaak ziet om voor een bepaalde betekenis een bepaald teken te gebruiken, behalve de noodzaak die het subject zelf aanbrengt:

Die Nothwendigkeit der Beziehung eines Zeichens auf ein Bezeichnetes soll in einem Bezeichnenden liegen. In *diesem* aber wird beydes frey gesetzt.¹²⁶

In principe kan het subject dus elk willekeurig teken gebruiken om een bepaalde betekenis over te brengen. Maar deze vrijheid zou suggereren dat het subject, als hij een bepaald teken gebruikt, een bepaalde betekenis over kan brengen. Omdat deze betekenis over moet worden gebracht, en moet worden begrepen door zijn medemens, zit daarin een beperking. Het subject kent dus niet een volledige vrijheid, maar is gebonden aan de tekens die noodzakelijk zijn voor het communiceren, ofwel: tekens die ook door andere subjecten herleid kunnen worden tot een bepaalde betekenis. Wat hij hiermee bedoelt, is dat tekens begrijpelijk moeten zijn voor anderen, en dit werkt volgens Novalis conform het Kantiaanse ordeningsproces die alle mensen met elkaar gemeen hebben (zie paragraaf 1.5.1). Maar dit lijkt voor Novalis de enige beperking te zijn. Het subject heeft namelijk vrije beschikking over deze verbeeldingskracht bij het kiezen en gebruiken van tekens.¹²⁷

Door deze vrije beschikking kan het subject betekenis aan de wereld verlenen. Dit is mogelijk omdat de verbeeldingskracht niet afhankelijk is van de zintuiglijke waarneming. De indrukken die het subject namelijk opdoet door de zintuiglijke waarneming worden door de verbeeldingskracht niet passief opgenomen, maar kunnen worden omgevormd:

‘Was het maar mogelijk de mensen te laten inzien dat de taal, net als wiskundige formules, een wereld op zich vormt: zij spelen alleen maar met zichzelf, drukken niets anders uit dan hun eigen wonderbaarlijke natuur, en zijn juist daarom zo expressief: juist daarom weerspiegelt zich in hen het eigenaardige spel van de verhoudingen der dingen.’

¹²⁵ Het idee dat de betekenis van tekens en woorden willekeurig is, wordt later voortgezet door onder andere Jacques Derrida. Er zijn studies verschenen over de relatie tussen het denken van Novalis en Derrida. Bijvoorbeeld: *Paradox, Aphorism and Desire in Novalis and Derrida* door Clare Kennedy, verschenen bij Maney Publishing, 2008.

¹²⁶ Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, in 3 Bdn., Hg. v. Mähl, H.J., Samuel, R., Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, München / Wenen, Carl Hanser, 2002, p. 13

Vertaling: ‘De noodzaak van de relatie tussen een teken en de betekenis zal in de betekenaar liggen. In deze echter worden beide vrij geponoerd/gedacht.’

¹²⁷ Kintz, P.A.M., *Alles was wir seben, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het lucht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 68

Einbildungskraft ist lediglich produktif. (...) Das Gefühl, der Verstand und die Vernunft sind gewisserwise passiv (...) hingegen ist die Einbildungskraft allein *Kraft* – allein das Thätige – das Bewegende.¹²⁸

Novalis stelt dus dat de verbeeldingskracht actief is: zij vangt de indrukken die de zintuiglijke waarneming geven niet slechts passief op, maar zij kan ook vermoeden of herinneren.¹²⁹ Juist omdat de verbeeldingskracht niet afhankelijk is van de zintuiglijke waarneming, durft Novalis te stellen dat het subject volledige macht over deze kracht heeft:

Die Einbildungskraft ist der wunderbare Sinn, der uns alle Sinne ersetzen kann, und der so sehr schon in unsrer Willkür steht. Wenn die äußren Sinne ganz unter mechanischen Gesetzen zu stehn scheinen, so ist die Einbildungskraft offenbar nicht an die Gegenwart und Berührung äußerer Reize gebunden.¹³⁰

Dit idee werkt Novalis uit in *Die Lebrlinge zu Saïs*. Kort gezegd handelt dit romanfragment over de relatie tussen de productieve menselijke verbeeldingskracht en de natuur. De natuur is alleen te begrijpen vanuit de verbeeldingskracht, en is dus alleen actief te begrijpen. Dit houdt in dat de natuur niet op een passieve manier te begrijpen valt: het is niet zo dat het subject door slechts zintuiglijke waarneming de betekenis van de natuur kan achterhalen. Hij moet verbanden aanleggen, zélf betekenis in de natuur aanbrengen.

Om een voorbeeld te geven van de verbeeldingskracht, en het idee dat zij de indrukken niet passief opvat: stel dat je een hond ziet lopen. Vroeger, als kind, had je een hond die een bepaalde naam had. Door de zintuiglijke waarneming van een hond, leg je verbanden. Je ziet in de hond die daar loopt het beeld van je eigen hond, die een naam had. Dat wordt bedoeld met het ‘herinneren’ en ‘vermoeden’. Zij roept bijvoorbeeld de herinnering op aan je eigen hond, zonder dat deze zich in je zintuiglijke waarneming gemanifesteerd heeft. Daarom is de verbeeldingskracht niet afhankelijk van de zintuiglijke waarneming, maar volledig in de macht van het subject. Hierdoor kan het subject dus ook betekenis aan de wereld verlenen; het kan verbanden leggen, associatief te werk gaan, details in een groter geheel plaatsen. Of, anders verwoord: ‘hij (de mens) kan de dingen zoals ze zich op dit ene moment in hun eindigheid aan hem voordoen, uit hun eindige en momentane bestaan halen en ze in relatie brengen met iets dat niet hier-en-

¹²⁸ Rludhohn, B., *Robalis*, Nabu Press, Charleston, 2012, p. 141-142 (Uitgave van ingescande *Novalis Schriften, Zweiter Band*). Vertaling:

‘Verbeelding is slechts productief. (...) Het gevoel, het verstand en de rede in zekere zin passief (...) daarentegen is de verbeeldingskracht slechts kracht – slechts het operationele – het bewegende.’

¹²⁹ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 68

¹³⁰ Novalis, *Fragmente*, kapitel 13, op: < <http://gutenberg.spiegel.de/buch/6618/13> > Vertaling:

‘De verbeeldingskracht is het geweldige zintuig (gevoel), waarmee we alle zintuigen kunnen vervangen en welke geheel ter beschikking van onze willekeur staat. Waar de andere zintuigen totaal onder mechanische wetten lijken te vallen, wordt de verbeeldingskracht blijkbaar niet aan de uiterlijke prikkels van aanwezigheden en aanrakingen gebonden.’

nu gegeven is maar wel denkbaar is.¹³¹ En het is op deze manier dat de dichter te werk gaat. Dit houdt in dat de dichter betekenis aanbrengt door zijn verbeeldingskracht te gebruiken. Hierdoor kan hij laten zien dat het bijzondere deel is van het algemene, dat het eindige deel is van een oneindigheid. Deze tegenstellingen zijn zelfs het romantische project bij uitstek. Novalis verwoordt dit project in 1800 als volgt:

De wereld moet geromantiseerd worden. Zo vindt men de oorspronkelijke zin terug. Romantiseren is niets anders dan een kwalitatieve verheffing. Het nederige zelf wordt in deze operatie met een beter zelf geïdentificeerd. (...) Door aan het gewone een hoge betekenis, aan het alledaagse een geheimzinnig aanzien, aan het bekende de waardigheid van het onbekende, aan het eindige de schijn van het oneindige te geven, romantiseer ik het. Omgekeerd geldt de operatie voor het hogere, onbekende, mystieke, oneindige (...) het krijgt een gewone uitdrukking.¹³²

De Mul ziet in Nietzsches leer van de Eeuwige Herhaling een radicalisering van Novalis' idee. In de leer van de Eeuwige Herhaling is de eeuwigheid niet langer iets dat aan gene zijde ligt, maar dat aanwezig is in ieder ogenblik. Hoewel de leer van de Eeuwige Herhaling een kosmologische doctrine is, blijkt deze ook esthetisch van belang te zijn, als een soort richtsnoer voor het handelen in een wereld die voorafgegeven doelen moet ontberen: 'De vraag die je bij alles wat je wilt doen: "Is het zo, dat ik het een oneindig aantal malen zou willen doen?" is van het *grootste* gewicht.'¹³³ Hieruit volgt, stelt De Mul, dat de schepte van de tegenstelling tussen oneindigheid en eindigheid verloren gaat. In deze zin begrepen is de leer van de Eeuwige Herhaling een radicalisering van het romantische project zoals Novalis deze had uitgedrukt: het romantische verlangen het eindige en het oneindige, het eeuwige en het tijdelijke, het alledaagse en het verhevene elkaar te laten doordringen.¹³⁴

1.4.3. Taal en waarheid

Dat de taal geldt als een productie van waarheid, heeft er alles mee te maken dat de taal een werkelijkheid op zichzelf vormt. Omdat het bewustzijn een beeld van de werkelijkheid maakt en dat beeld vervolgens omzet in een teken, zegt dat teken iets over de werkelijkheid. Met tekens produceert de verbeeldingskracht de mogelijkheid tot kennis. Het subject kan op geen enkele andere manier uitspraken doen over de werkelijkheid zonder gebruik te maken van de verbeeldingskracht en het teken. Deze 'nieuwe' opvatting van waarheid hangt nauw samen met de veranderende rol in de kunst, namelijk dat expressie en

¹³¹ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 68

¹³² Novalis, geciteerd in De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 8

¹³³ De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 75

¹³⁴ De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 75

verbeelding de plaats beginnen in te nemen van het idee dat kunst de werkelijkheid nabootst.¹³⁵ De natuur dient dan ook, aldus Novalis, als een geheimschrift te worden opgevat en als hiërogliefen te worden ontcijferd. Doorman vervolgt: ‘De dichtelijke waarheid kan bovendien verwijzen naar de werkelijkheid van emoties, die met de verbeelding samenhangen, naar de mate waarin verbeelding en gevoel de objecten beïnvloeden, naar het concrete, individuele en levendige tegenover de abstracties en algemeenheden van de wetenschap en ten slotte naar de ernst – de waarachtigheid – van de expressie.’¹³⁶

De taal is dan ook geen representatie van betekenis, maar de productie ervan. Novalis komt tot deze conclusie door de redenering dat het beeld dat de mens zich maakt en het teken dat hij daarvoor kiest, niet te scheiden zijn van wat voor hem werkelijk en dus waar is.¹³⁷ Waarheid ontstaat dus in de productie van de taal. Zodra het subject een teken kiest om het beeld van de werkelijkheid te vatten, produceert hij met (of tijdens) deze keuze een subjectieve waarheid over de werkelijkheid. Het is belangrijk niet te vergeten dat deze waarheid subjectief is. De taal die geproduceerd wordt, komt namelijk tot stand door het beeld (dat ‘verkeerd’ is) dat het subject van de werkelijkheid heeft. Hij produceert dus een eigen waarheid. Mede daarom spreekt Doorman van ‘dichtelijke waarheid’. Ook De Mul gaat in op deze dichtelijke waarheid. In hoofdstuk 4 uit *Het romantisch verlangen* bespreekt De Mul een gedicht van Achterberg in het licht van Heideggers hermeneutiek. Belangrijk is dat hier de vraag wordt opgeworpen of het woord (of de kunst) een *voorwerp* is dat de waarheid moet representeren of een *oord*, waarin de waarheid vervat zit. ‘Heidegger daarentegen,’ zo stelt hij, ‘vat in navolging van de romantische beweging, en van Nietzsche in het bijzonder, het dichtelijke woord op als een oord van waarheid, waarbij het de taak van de denker is denkend te bewaren wat in het dichtelijke woord ontsloten wordt.’¹³⁸ Wat in dit citaat naar voren komt, is het idee dat in het dichtelijke woord een oord van waarheid zit. Als we dit koppelen aan het bovenstaande citaat van Doorman, dan kunnen we stellen dat de dichtelijke waarheid gezien kan worden – zij het dat deze dichtelijke waarheid verwijst - als het oord zoals beschreven door De Mul. Belangrijk is wel dat Novalis de taal beschouwde als een subjectief middel. Dit houdt in dat, hoewel in de taal een dichtelijke waarheid tot stand kan komen, deze waarheid per definitie subjectief is. Om aanspraak te doen om universele waarheden, moet ook de filosofie betrokken worden. In het citaat van De Mul komt al duidelijk naar voren dat de dichter en de denker niet gescheiden van elkaar moeten optreden.

Novalis’ taal- en poëzietheorie gaat over het paradoxale samengaan van afwezigheid en aanwezigheid die kenmerkend is voor elke representatie. Die paradox bevat beide kanten: ze zegt dat waarheid niet buiten de taal denkbaar is, maar ook al wordt waarheid door de mens ‘slechts’ in de taal geproduceerd en ook al is daarmee de waarheid nooit anders dan in de taal aanwezig, het brengt wel degelijk het idee of de illusie van waarheid voort.¹³⁹ Het gaat er niet om dat waarheid in die illusie aanwezig is, maar dat ze werkzaam is als regulatief idee, als postulering. Dit hangt nauw samen met de

¹³⁵ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 105

¹³⁶ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 104-105

¹³⁷ Kintz, P.A.M., *Alles was wir seben, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 73

¹³⁸ De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 144

¹³⁹ Kintz, P.A.M., *Alles was wir seben, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 74

transcendentale ideeën volgens Kant, die eveneens regulatief werken. Als we deze lijn doortrekken, dan kunnen we stellen dat Kants transcendentale ideeën op eenzelfde manier behulpzaam zijn als de taal. Novalis stelt dan dat de taal de mogelijkheid heeft om onze ervaring en kennis op een hoger vlak te systematiseren en tot eenheid te brengen. De poëzie is voor Novalis bij uitstek de plaats waarin dit tot stand kan komen: het is een productief gebruik van taal. Het vrij kiezen van tekens heeft daardoor een ‘profetische’ potentie, omdat in de poëzie een hogere waarheid aanwezig kan zijn. De illusie van de waarheid (in de taal) is voor Novalis niets anders dan het instrument voor de waarheid. Nietzsche heeft een dergelijk idee ook over de taal en de werkelijkheid, wanneer hij spreekt over een schijnwereld. Zoals we hebben gezien, zag Novalis de wereld als een ‘Kunst des Scheins’ (paragraaf 1.4.1); op een zelfde manier beschrijft Nietzsche de wereld: ‘Het resultaat van deze verbintenis tussen Dionysos en Apollo noemt Nietzsche (...) een ‘middenwereld tussen schoonheid en waarheid, een wereld van waarschijnlijkheid.’¹⁴⁰ Er is hier weliswaar sprake van een schijnwereld, deze wordt echter niet langer als schijn ervaren maar ‘als symbool, als teken van de waarheid.’¹⁴¹ Op eenzelfde manier ziet Novalis het teken als een werkelijkheid, maar tegelijkertijd als een subjectieve werkelijkheid, een schijnwereld die door het teken, het symbool, als waarheid denkbaar is.

1.4.4. Taal als spel met beelden en begrippen

Hoewel het subject door middel van vrije verbeeldingskracht elk willekeurig teken gebruiken om een bepaalde betekenis over te brengen, is hij wel gebonden aan de tekens die noodzakelijk zijn voor het communiceren, ofwel: tekens die ook door andere subjecten herleid kunnen worden tot een bepaalde betekenis. De dichter heeft daardoor altijd met woorden van doen die al ingevuld zijn, de woorden hebben namelijk door traditie en gebruik al een betekenis gekregen.¹⁴² Om deze reden spreekt Novalis niet meer over woorden, maar begrippen (beelden) als het materiaal voor de dichter.

Bij voorkeur gebruikt de dichter de begrippen die door hun veelvuldig gebruik al zijn afgesleten. Bijvoorbeeld als hij een personage schetst: hij moet hem wel dan scherpe contouren geven, maar door het gebruik van afgesleten begrippen maakt hij van dit personage een mal die hij met zijn fantasie in kan vullen:

Sie [de personages, BH] müssen allgemein, und doch eigenthümlich, bestimmt und doch frey, klar und doch geheimnißvoll seyn.¹⁴³

Het hoofdpersonage moet zelfs een passieve figuur zijn, vrij te gebruiken door de dichter:

¹⁴⁰ De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 64

¹⁴¹ De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 64

¹⁴² Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 75

¹⁴³ Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, in 3 Bdn., Hg. v. Mähl, H.J., Samuel, R., Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, München / Wenen, Carl Hanser, 2002, p. 322.

Vertaling: ‘Zij moeten algemeen, en toch eigenaardig, bepaald en toch vrij, helder en toch vol geheimen zijn.’

Dat een dichter gebruik maakt van begrippen die al veelvuldig gebruikt zijn, impliceert ook nog iets anders, namelijk dat hij kan putten uit alle mogelijke literaire en anderszins cultureel bepaalde bronnen: naast de ‘gewone’ taal leveren ook zij een arsenaal aan begrippen.¹⁴⁵ Hierin loopt Novalis vooruit op wat ‘intertekstualiteit’ wordt genoemd: de dichter kan verwijzen naar andere bestaande werken, waardoor hij een breed scala aan ingangen biedt om het werk te benaderen. Hierdoor krijgt het werk een groot aantal mogelijke betekenissen en worden aansporingen tot denken aangereikt. De romantische orde, stelt Doorman, ‘genereert een geheel van kunststromingen en neostijlen, waarbij naar hartelust en willekeur uit het verleden wordt geplukt.’¹⁴⁶ De romantici produceren nieuwe, of andere betekenissen met behulp van oude vormen. Dit idee van integratie zal uitvoeriger behandeld worden in het hoofdstuk over de poëzietheorie van Schlegel.

Maar het voornaamste idee dat ten grondslag ligt aan dit ‘spel’ met beelden en begrippen, is het idee dat dit spel zichtbaar moet worden gemaakt. De dichter moet zelf aantonen dat hij een spel aan het spelen is, bijvoorbeeld door in zijn werk op zijn eigen handelen te reflecteren. Een tekst moet, zogezegd, zijn als het zelfportret van de schilder: de schilder beeldt zichzelf af terwijl hij dit zelfportret maakt.¹⁴⁷ Hij moet daarom nooit verhullen dat hij zelf de maker is van de beelden (zie ook 1.5.1).

¹⁴⁴ Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, in 3 Bdn., Hg. v. Mähl, H.J., Samuel, R., Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, München / Wenen, Carl Hanser, 2002, p. 389.

Vertaling: ‘De *passive* natuur van de romanheld. Dat is het orgaan (stem) van de dichter in de roman.’

¹⁴⁵ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 76

¹⁴⁶ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 88

¹⁴⁷ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 78

1.5. De poëzietheorie van Friedrich Schlegel

In *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1795) gaat Friedrich Schlegel op zoek naar de eigenschappen van de dichtkunst van klassieken én modernen, en doet dat door ze met elkaar te vergelijken in plaats van, zoals tot dan toe gebruikelijk, de modernen te meten aan de norm van de klassieken.¹⁴⁸ De tekst is zelfs een pleidooi voor de emancipatie van de moderne poëzie te noemen. Deze emancipatie krijgt in *Athenaeum* de gestalte van een project: de constante horizon van dit project is het scheppen (of modern herscheppen) van het grote klassieke werk dat deze periode zou missen.¹⁴⁹ Of sterker uitgedrukt: het overtreffen van de klassieken, het streven naar een werk dat beter is dan wat bijvoorbeeld Homerus had geschreven – een ultieme synthese tussen modern en klassiek.

Belangrijk is dat hij het begrippenpaar *naïf* en *sentimental* van Schiller overnam.¹⁵⁰ *Naïf* betekent bij Schlegel de kunst van de klassieken, die natuurlijk en objectief is, de *sentimentale* kunst is modern, kunstmatig en subjectief.¹⁵¹ Het grote verschil tussen de twee is de verhouding van de dichter tot de natuur. Bij *naïve* poëzie staat de dichter in een directe relatie tot de natuur, waarbij de natuur de sturende macht is. Bij *sentimentale* poëzie neemt het verstand die rol over: het moderne kunstwerk wordt niet door de natuur, maar door het verstand gestuurd:

Die Schönheit der Kunst ist nun nicht mehr Geschenk einer gütigen Natur, sondern
sein eigenes Werk, Eigentum seines Gemüts.¹⁵²

¹⁴⁸ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 103

¹⁴⁹ Lacoue-Labarthe, P. & Nancy, J., *The Literary Absolute; the theory of literature in German Romanticism*, State University of New York Press, Albany, 1988, p.11

¹⁵⁰ Ik kies ervoor de Duitse begrippen te hanteren. Nederlands vertaald zou *naïf* naïef zijn, en *sentimental* sentimenteel. Toch is deze vertaling niet geheel eenduidig, zoals Lacoue-Labarthe en Nancy aankaartten voor *naïf*: 'One should never forget, when the term *naïve* appears in these texts (especially in connection with the *naïve* poetry of the Ancients) that after Schiller this word refers to both naïveté (innocence) and nativity.' In: Lacoue-Labarthe, P. & Nancy, J., *The Literary Absolute; the theory of literature in German Romanticism*, State University of New York Press, Albany, 1988, p. 49

Ook de vertaling van *sentimental* als sentimenteel is niet volkomen eenduidig: '(...)Schlegels waarschuwing dat *sentimental* niet verward moet worden met sentimenteel. *Sentimental* is een dichtkunst die de blik of het gevoel van de dichter op zijn onderwerp een plaats geeft in het werk. *Sentimenteel* zijn voor Schlegel de romans van zijn 18de-eeuwse tijdgenoten, waar weliswaar het gevoel centraal staat maar waar de reflectie ontbreekt.' In: Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 110-111 – zij kiest ervoor de begrippen niet te cursiveren, daarom heb ik dat in dit citaat ook niet gedaan.

¹⁵¹ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 105

¹⁵² Schlegel, F., *Über das Studium der Griechischen Poesie*, 1795, p. 285, op:
<<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/%C3%84sthetische+und+politische+Schriften/%C3%9Cber+das+Studium+der+griechischen+Poesie/%C3%9Cber+das+Studium+der+griechischen+Poesie>>, geraadpleegd op 25-04-2013. Vertaling: 'De schoonheid van de kunst is nu niet meer een geschenk van een goede natuur, maar zijn [de dichter, BH] eigen werk, eigendom van zijn geest.' Kerstin Schramm wijst er overigens op dat 'sein' hier ook staat voor het verstand: 'sondern sein (Des Menschen/Verstand) eigenes Werk', in: Schramm, K., *Die Deutsche Querelle Des Anciens Et Des Modernes - Schlegels Position und Einflüsse Der Querelle Auf Seine 'Lucinde'*, GRIN Verlag, 2008

Wat houdt dit dan in? Simpel gezegd houdt dit in dat in de moderne poëzie de kunstenaar zélf, zijn gedachten en ideeën, een rol gaat spelen in zijn werk. De *sentimentale* poëzie staat daardoor in het teken van de door de kunstenaar gemaakte keuzes. Dit impliceert weer iets anders: waar in *naïve* poëzie de natuur als het ware direct wordt nagebootst, wordt in *sentimentale* poëzie de natuur nagebootst zoals de kunstenaar deze ervaart. Anders gezegd: de kunstenaar neemt een reflecterende houding aan.

Hoewel voor Schlegel de *naïve* poëzie de hoogste vorm van poëzie is, zoals deze te vinden is bij Homerus, spoort hij echter niet aan om eenzelfde soort poëzie te maken. Dat zou ook onmogelijk zijn, stelt hij, omdat de verhouding tussen mens en natuur ontwricht is, en omdat het verstand altijd op de dichter inspeelt. Sterker nog, het hele onderscheid tussen *naïve* en *sentimentale* poëzie is een product van de moderne blik. Het is voor de dichter dus zaak om *sentimentale* poëzie te schrijven die zichzelf overstijgt. Dit kan door te reflecteren op de kunstmatige vorm: ‘een werkelijk modern dichter is zich bewust van zijn eigen historische positie, en toont het naïve als een sentimentale constructie, door in zijn weergave van het naïve tegelijk het verschil zichtbaar te maken tussen het naïve en het sentimentale’.¹⁵³ Dit kan dus alleen door te reflecteren over het kunstmatige product dat uiteindelijk tot stand komt.

Wat kenmerkt voor Schlegel de moderne poëzie? Het antwoord op die vraag is wezenlijk wat Schlegels poëzietheorie inhoudt. In deze poëzietheorie zijn meerdere raakvlakken te vinden met Novalis, zoals de reflecterende houding van de dichter, de subjectiviteit van de dichter en het belang van het bewustzijn. In de hierop volgende paragrafen wordt dieper ingegaan op Schlegels poëzietheorie. Uit de teksten *Gespräch über die Poesie*, de fragmenten in *Athenaeum* en *Über das Studium der Griechischen Poesie* haal ik hier vijf elementen naar voren die als kader kunnen dienen voor de analyse van *Mei*. Ten eerste is moderne poëzie *sentimental*, ten tweede reflexief, ten derde transcendentiaal, ten vierde allegorisch en ten vijfde als een arabeske.

1.5.1. *Sentimentale* poëzie

Naïv en *sentimental*, het begrippenpaar dat Schlegel van Schiller overnam om de moderne poëzie te beschrijven, staan voor respectievelijk de natuurlijke kunst van de klassieken en de kunstmatige kunst van de moderne. Tegelijkertijd gebruikt hij voor *naïv* ook de term objectief en voor *sentimental* subjectief. Het verschil tussen *naïve* poëzie en *sentimentale* poëzie zit hem in de verhouding van de dichter tot de natuur. De natuurervaring van een *naïve* dichter is een directe ervaring, terwijl er tussen de natuur en de moderne dichter een extra element schuift: de natuur maakt plaats voor een concept of begrip, wat wil zeggen dat de natuurervaring van de moderne dichter bemiddeld is door het beeld dat hij zich van de natuur maakt:

¹⁵³ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 110 – zij cursiveert *naïv* en *sentimental* niet, en in de citaten neem ik dat zo over.

Sie empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche.¹⁵⁴

Dit impliceert tevens wat over het product van de dichter. Omdat de *naïve* dichter een directe natuurervaring beleeft is zijn methode registratie, zijn werk wordt in die zin gedictieerd door de natuur. De *sentimentale* dichter, omdat hij bemiddeld is door het beeld dat hij zich van de natuur maakt, heeft een indirecte natuurervaring. Hij neemt een bepaalde houding aan ten opzichte van de natuur en die houding is het onderwerp van zijn werk. Hij reflecteert over de indruk die hij heeft. Dat is de reden waarom de *sentimentale* of moderne dichter vrij is: zijn verstand of fantasie stuurt het werk dat hij maakt. Dit terwijl de *naïve* dichter aan natuurwetten gebonden is.¹⁵⁵

Zoals in de vorige paragraaf aangegeven, pleit Schlegel voor een emancipatie van *naïv* en *sentimental*. Het romantische verlangen is uit op een synthese: '(...) de droom van het grote Boek, een soort nieuwe Bijbel, waarin de 'organische' scheppingskracht van de Antieken en het analytische verstand van de moderne mens, de spontaneïteit van het genie en de kritische geest van de moderne intellectueel, in een reusachtige synthese met elkaar zouden worden verzoend.'¹⁵⁶

In oorsprong (bij de klassieken) is de kunst receptief, ze geeft weer wat ze van de buitenwereld ontvangt. Dit houdt in dat de schoonheid die deze kunst laat zien de schoonheid is van de natuur zelf, en niet van een subjectieve houding ten opzichte van deze natuur. Volgens Schlegel is er een ontwikkeling in gang gezet vanaf de Griekse dichtkunst, waardoor deze objectieve dichtkunst een subjectievere houding krijgt. Het ontvangen van schoonheid zoals dat oorspronkelijk gebeurde, verandert dan in het produceren van schoonheid. Dit doet denken aan de vaker aangehaalde formulering van Coleridge: 'Wij ontvangen slechts wat wij schenken'.¹⁵⁷ Hiermee wordt bedoeld dat de wereld (de natuur) de innerlijke en uiterlijke wereld tegelijkertijd is, en in het leven geroepen wordt door het creatieve subject.¹⁵⁸ Het kunstwerk wordt gevormd door allereerst de kunstenaar. Hij kan weliswaar wel indrukken opdoen uit de natuur, maar zal deze altijd subjectief vorm geven binnen het kunstwerk. Of anders gezegd: terwijl in de *naïve* fase van de dichtkunst de natuur de sturende macht is, neemt in de moderne (*sentimentale*) poëzie het verstand deze rol over. In *sentimentale* kunst gaat de kunstenaar zelf een rol spelen in het kunstwerk, want zijn gedachten en ideeën worden weergegeven. Dit is wat bedoeld wordt met de reflecterende houding van de dichter ten opzichte van de natuur. Omdat hij niet langer direct ontvangt, zoals dat oorspronkelijk, in de *naïve* fase

¹⁵⁴ Schiller, F., *Über naive und sentimentale Dichtung*, 1795, p. 711 op: <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/%C3%9Cber+naive+und+sentimentalische+Dichtung>>, geraadpleegd op 25-04-2013. Vertaling: 'Zij [de klassieken, BH] voelden natuurlijk, wij [de modernen, BH] voelen het natuurlijke.'

¹⁵⁵ Schiller, F., *Über naive und sentimentale Dichtung*, 1795, p. 720, op: <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/%C3%9Cber+naive+und+sentimentalische+Dichtung>>, geraadpleegd op 25-04-2013. Op deze pagina stelt Schiller dat de *naïve* dichter 'bloß der einfachen Natur und Empfindung folgt', en de *sentimentale* dichter 'reflektiert über den Eindruck'.

¹⁵⁶ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 80

¹⁵⁷ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 32

¹⁵⁸ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 32

gebeurde, reflecteert hij (hij is bemiddeld door het beeld van de natuur en geeft dit subjectief weer) over de indrukken die hij opdoet van de natuur.

Als we kunnen spreken van een *naïve* fase en een *sentimentale* fase, of oorspronkelijk en modern, wanneer is dan precies deze kloof ontstaan? Volgens Schlegel zijn de eerste momenten van een *sentimentale* afstand aanwezig zodra de kunst probeert terug te keren naar iets dat als verloren wordt beschouwd.

(...) so ist doch die Rückkehr von verderbter Kunst zur verlornen Natur der erste
Keim der sentimentaln Poesie.¹⁵⁹

Zo'n bewust gezochte terugkeer bestaat eruit dat dichters beelden van de natuur gaan maken. Maar dit beeld, zoals we bij de poëzietheorie van Novalis al zagen, is 'verkeerd'. Ook bij Schlegel heeft het zulke karakteristieken: dit beeld is namelijk niet de natuur zelf, maar het beeld van, de blik op de natuur van de kunstenaar. Dit is dus een subjectief beeld en gaat gepaard met een gevoel van gemis. Deze terugkeer wordt weliswaar gezocht, maar kan niet gevonden worden. Dat heeft te maken met het idee dat het gemis de drijvende kracht is geworden van de moderne kunstwerken, waardoor deze werken niet langer schoonheid bezitten, maar er rusteloos naar op zoek zijn:

(...) und findet sich ja eine leise Ahndung vollkommner Schönheit, so ist es nicht
sowohl im ruhigen Genuß, als in *unbefriedigter Sehnsucht*.¹⁶⁰

Dus, recapitulerend: *sentimentale* poëzie is kunstmatig omdat zij een product is van de fantasie van de kunstenaar. En zij is subjectief omdat de kunstenaar zijn beeld van de natuur toont. De *sentimentale* dichter staat tegenover een natuur die hem vreemd is geworden en waarop hij zijn gedachten projecteert. Daarom gaat *sentimentale* poëzie over gemis.¹⁶¹

Hoewel voor Schlegel de *naïve* poëzie de hoogste vorm van poëzie is, zoals deze te vinden is bij Homerus, spoort hij echter niet aan om eenzelfde soort poëzie te maken. Dat zou ook onmogelijk zijn, stelt hij, omdat de verhouding tussen mens en natuur ontwricht is, en omdat het verstand altijd op de dichter inspeelt. De *naïve* poëzie is daardoor onbereikbaar. Maar dit is niet de enige reden waarom *naïve* kunst onbereikbaar is. Schlegel stelt namelijk dat de *naïve* eenheid met natuur niet echt heeft bestaan, dat er niet

¹⁵⁹ Schlegel, F., *Über das Studium der Griechischen Poesie*, 1795, p. 209, op:
<<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/%C3%84sthetische+und+politische+Schriften/%C3%9Cber+das+Studium+der+griechischen+Poesie/%C3%9Cber+das+Studium+der+griechischen+Poesie/Vorrede>>, geraadpleegd op 25-04-2013. Vertaling: '(...)zo is de terugkeer van verdorven kunst naar de verloren natuur de eerste kiem van sentimentele poëzie.'

¹⁶⁰ Schlegel, F., *Über das Studium der Griechischen Poesie*, 1795, p. 219, op:
<<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/%C3%84sthetische+und+politische+Schriften/%C3%9Cber+das+Studium+der+griechischen+Poesie/%C3%9Cber+das+Studium+der+griechischen+Poesie>>, geraadpleegd op 25-04-2013. Vertaling: '(...) en vond inderdaad een stille straf voor volmaakte schoonheid, zodat het niet zozeer een rustig genot is, maar een onbevredigd verlangen.'

¹⁶¹ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 109

echt naar terug verlangd kan worden, maar dat zij een product is van het *sentimentale* bewustzijn. Sterker nog, het hele onderscheid tussen *naive* en *sentimentale* poëzie is een product van de moderne blik. Het is voor de dichter dus zaak om *sentimentale* poëzie te schrijven die zichzelf overstijgt. Dit kan door te reflecteren op de kunstmatige vorm: ‘een werkelijk modern dichter is zich bewust van zijn eigen historische positie, en toont het naive als een sentimentale constructie, door in zijn weergave van het *naive* tegelijk het verschil zichtbaar te maken tussen het naive en het sentimentale’.¹⁶² Dit kan dus alleen door te reflecteren over het kunstmatige product dat uiteindelijk tot stand komt. Reflectie is voor Schlegel, net zoals voor Novalis, een kernpunt van de moderne dichter en van ‘goede’ poëzie.

Hij hecht zelfs zoveel waarde aan de reflectie, dat hij pleit voor een verteller die optreedt in zijn eigen verhaal om te reflecteren over het werk, om een soort ‘meta-discours’ over de literatuur tot stand te brengen. Dit hangt nauw samen met het idee van Novalis dat de kunstenaar het spel met beelden en begrippen zichtbaar moet maken. De kunstenaar moet volgens beiden inbreken in zijn eigen creatie en laten zien dat zij kunstmatig is. Het inbreken in het eigen kunstwerk is, aldus De Mul, het *doel* van het romantische verlangen.¹⁶³ Het is een vorm van de romantische ironie, en deze ironie moet verhinderen dat we vervallen in de illusie van een laatste, absolute interpretatie van de wereld. Hoewel de kunstenaar dus subjectief de wereld beschouwt, komt hij nooit tot een algemeen geldige, universele waarheid: ‘[voor Schlegel] ontstaat de principiële noodzaak van de romantische ironie, waarmee de kunstenaar de door zijn werk gewekte illusie zelfkritisch verstoort, om te voorkomen dat het progressieve, creatieve spel iets definitiefs, iets verstands zou krijgen.’¹⁶⁴

1.5.2. Transcendentiaalpoëzie

De transcendentiaalpoëzie verbeeldt de relatie tussen het reële en het ideale. Deze twee elementen vallen niet samen, maar verhouden zich op een bepaalde manier tot elkaar. Transcendentiaalpoëzie gaat dus over *hoe* deze twee elementen zich tot elkaar verhouden en in die zin gaat zij over betekenisgeving. Schlegel hanteert voor de termen reëel en ideaal ook wel eindig en oneindig. Hij grijpt hierbij overigens wederom terug op Schillers *Über naive und sentimentale Dichtung*, waarin Schiller stelt dat de *sentimentale* literatuur doortrokken is van de spanning tussen het werkelijke en het ideale.¹⁶⁵ Dit onderscheid, stelt Doorman, dat grote invloed had op de door de Schlegels voorgestelde demarcatie tussen ‘klassiek’ en ‘romantisch’ – en ook op het denken van Coleridge – werkt het negeren van regels in de hand.¹⁶⁶

Het eindige (of reële) heeft een link met het oneindige (of ideale) en de veronderstelling dat er zo’n link is, ligt volgens Schlegel voor de hand als we naar de natuur kijken: ‘We zien daar weliswaar

¹⁶² Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 110 – zij cursiveert *naiv* en *sentimental* niet, en in de citaten neem ik dat zo over.

¹⁶³ De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 12

¹⁶⁴ Rothmann, 1981, 114, geciteerd in: De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 13

¹⁶⁵ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 162

¹⁶⁶ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 162

eindige dingen, maar het ‘spel van de natuur’ als zodanig eindigt nooit, zodat we wel moeten aannemen dat de individua deelnemen aan iets groters, oneindigs.¹⁶⁷ Maar de eindige dingen en de grotere samenhang vallen niet samen. Dat kan ook niet, want het oneindige heeft per definitie geen empirische verschijning. Er is geen enkel ding, geen enkele ons bekende werkelijkheid waarin het oneindige zich als zodanig laat zien.¹⁶⁸ In transcendentiaalpoëzie wordt dus gereflecteerd op hoe deze eindige dingen en deze grotere samenhang zich tot elkaar verhouden. Het lastige is alleen dat het oneindige geen empirische verschijning heeft, waardoor het laten zien van deze verhouding geproblematiseerd wordt. Hoe kunnen we immers een idee krijgen van het oneindige als dit zich niet manifesteert? Schlegels antwoord hierop is dat het oneindige alleen kan bestaan doordat wij er een voorstelling van maken: het bestaat in ons bewustzijn, in onze beweging of ‘tendens’ naar het eindige toe ofwel in onze verhouding ermee. Ons bewustzijn, zo stelt hij, richt zich automatisch op het oneindige. Dit automatisch richten is een verlangen, of streven. Het verlangen is de manier waarop het oneindige voor ons bestaat:

Die Sehnsucht nach dem Unendlichen muß immer Sehnsucht seyn. Under der Form der Anschauung kann es nicht vorkommen. Das Ideal läßt sich nie anschauen.¹⁶⁹

Dat is ook de reden waarom Schlegel, wat hij overnam van het ‘Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus’, opriep tot het maken van een ‘nieuwe Mythologie’:

(...) wir müssen eine neue Mythologie haben, diese Mythologie aber muß im Dienste der Ideen stehen, sie muß eine Mythologie der *Vernunft* werden.¹⁷⁰

Deze mythologie zou in dienst staan van de ‘höchste Akt der Vernunft’, van de niet te verbeelden oneindige ideeën.¹⁷¹ We kunnen niet anders dan verlangen hiernaar. Belangrijk is wel dat dit dus *bewust* gebeurt: we zijn zeker van onze denkende handeling. Dit heeft te maken met het idee dat deze ‘höchste Akt der Vernunft’ alleen door te scheppen (produceren) te benaderen is, waardoor Lacoue-Labarthe en

¹⁶⁷ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 114. Kintz gebruikt hier de term ‘individua’ hoogstwaarschijnlijk als vertaling van het door Schlegel gebruikte ‘Individuum’ en ‘Individuo’.

¹⁶⁸ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 114

¹⁶⁹ Schlegel, F., geciteerd in: Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 114-115. Vertaling: ‘Het verlangen naar het oneindige moet altijd verlangen zijn. In de vorm van voorstelling (waarneming) kan het niet voorkomen. Het ideale laat zich niet voorstellen (waarnemen).’

¹⁷⁰ Hegel, G.W.F., e.a., ‘Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus’, op: <<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Hegel,+Georg+Wilhelm+Friedrich/%5BDas+%C3%A4lteste+Systemprogramm+des+deutschen+Idealismus%5D>>, geraadpleegd op 25-04-2013. Vertaling: ‘(...) wij moeten een nieuwe mythologie hebben, maar deze mythologie moet in dienst van de Ideeën staan, zij moet een mythologie van het verstand worden.’

¹⁷¹ Lacoue-Labarthe, P. & Nancy, J., *The Literary Absolute; the theory of literature in German Romanticism*, State University of New York Press, Albany, 1988, p 32

Nancy stellen dat scheppende kracht esthetische kracht is.¹⁷² Maar met deze esthetische, scheppende kracht wordt een bijzondere rol weggelegd voor het kunstwerk en vooral voor de poëzie: zij moet weer worden wat zij was ‘in the beginning – the *teacher of mankind*.¹⁷³ Dit doet denken aan de ‘profetische’ kracht die Novalis aan de taal gaf:

So ist es auch mit der Sprache — wer ein feines Gefühl ihrer Applikatur, ihres Takts, ihres musikalischen Geistes hat, wer in sich das zarte Wirken ihrer innern Natur vernimmt, und danach seine Zunge oder seine Hand bewegt, der wird ein Prophet sein (...).¹⁷⁴

De waarde die Schlegel hechtte aan deze scheppende kracht (poiesis), valt samen met de waarde die hij hechtte aan de opvoeding van het volk. Schlegel had voor de kunstenaar een messianistische rol weggelegd. Hij zag in de kunstenaar de verlosser, het grote genie dat het volk moest leiden.¹⁷⁵

De romantici lijken hierbij Schellings these te volgen dat de schoonheid (in de poëzie) de eindige presentatie is van het oneindige.¹⁷⁶ Zonder begrenzing (eindigheid) kan het grenzeloze geheel (oneindigheid) niet verschijnen. Transcendentiaalpoëzie heeft dus twee aspecten. Enerzijds geeft zij de eindige dingen een tendens naar het oneindige, anderzijds maakt zij zichtbaar dat in die tendens het oneindige zélf niet bereikt wordt; de transcendentiaalpoëzie verbeeldt de *verhouding* tussen beide.¹⁷⁷

Deze tendens moet worden verbeeld door de werkelijkheid als het ware boven zichzelf uit te laten tillen: de poëzie moet de realiteit een ‘hoger’ aanzien geven. Maar als het oneindige niet te verbeelden of te bereiken is, hoe moet de verhouding tussen het eindige en oneindige dan verbeeld worden? Hoewel dit een filosofisch probleem is, stelt Schlegel dat het oneindige, dat de filosofie niet denken kan, weergegeven kan worden binnen de poëzie.¹⁷⁸ De poëzie kan zelfs niet anders dan de relatie tussen het eindige en het

¹⁷² Lacoue-Labarthe, P. & Nancy, J., *The Literary Absolute; the theory of literature in German Romanticism*, State University of New York Press, Albany, 1988, p. 34-36

¹⁷³ Harris, H.S., *Hegel's Development: Toward the Sunlight 1770-1801*, At the Clarendon Press, Oxford, 1972, p. 511

¹⁷⁴ Novalis, *Monolog* in: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, in 3 Bdn., Hg. v. Mähl, H.J., Samuel, R., Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, München / Wenen, Carl Hanser, 2002, p. 438. Vertaling: ‘Zo zit het ook met de taal — wie gevoel ontwikkelt voor haar toepassingen, haar takt, haarmuzikale geest, wie in zichzelf de prille uitwerking van haar innerlijke natuur beluistert, en zijn tong of zijn hand daardoor geleid weet, die zal een profet zijn.’

¹⁷⁵ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 80. Zie ook: *Ideen* 115: ‘Willst du ins Große wirken, so entzünde und bilde die Jünglinge und die Frauen. Hier ist noch am ersten frische Kraft und Gesundheit zu finden, und auf diesem Wege wurden die wichtigsten Reformationen vollbracht.’ Op: <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Ideen>>. Geraadpleegd op 25-04-2013. Vertaling: ‘Als je grote dingen wil bereiken, ontvlam (motiveer sterk) en onderwijs dan vrouwen en jonge mannen. Hier is nog de verse kracht en gezondheid te vinden, en op deze wijze worden de belangrijkste reformaties bereikt.’

¹⁷⁶ De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 12-13

¹⁷⁷ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in bet lucht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 115. Vergelijk ook De Mul, p.13, Doorman, p. 162, Lacoue-Labarthe & Nancy, p. 93-94

¹⁷⁸ Over de relatie tussen kunst en filosofie bij de vroeg-romantici is bijzonder veel geschreven. Zie onder andere De Mul, Lacoue-Labarthe & Nancy, Doorman, en ook de fragmenten van Schlegel/Novalis zelf, bijvoorbeeld *Atheaenun Fragment* 84 (op: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Fragmente>):

oneindige te laten zien, om op deze manier het probleem zichtbaar te maken: zij kan de eindige dingen een oneindig aanzien geven en daarmee tegelijk de onbereikbaarheid en onuitbeeldbaarheid van het oneindige als zodanig laten zien. In de vorige paragraaf is al gesteld dat voor Schlegel de romantische ironie een *doel* werd. De Mul durft zelfs te stellen dat de romantische ironie een ontologie was/is.¹⁷⁹ Ook deze onuitbeeldbaarheid van het oneindige, en dit als zodanig laten zien, is een vorm van romantische ironie. Het romantische verlangen wordt gekenmerkt door het inzicht dat de grandeur juist in zijn principiële onvoltooibaarheid ligt.¹⁸⁰ Daarom wordt er zoveel nadruk gelegd op reflectie (zie vorige paragraaf en 1.5.4): met deze reflectie wordt de onmogelijkheid aangetoond het absolute, het voltooide, het oneindige te bereiken.

Maar hoe kunnen de eindige dingen dan wel een oneindig aanzien krijgen? Volgens Schlegel kan dat door symbolisch te werk te gaan. Daaronder verstaat hij ‘een vorm die zichzelf niet uitput in het weergeven, i.e. die niet klaar is als de inhoud is weergegeven, maar die de lezer wijst op méér dan wat in de concrete tekst te lezen is.’¹⁸¹ Symbolisch te werk gaan houdt zoveel in als het knopen van de ene gedachte aan de andere, waardoor een nooit eindige voortgang van denken ontstaat. Waarom is deze voortgang nooit eindig? Omdat zij werkt volgens een techniek van verwijzen: zij wijst altijd naar iets dat buiten zichzelf ligt. Het eindige is weliswaar zichtbaar, maar wordt uit zijn beperkte bestaan gehaald.

Belangrijk is tevens dat Schlegel, door deze poëzie transcendentaal te noemen, aansluit bij de kentheorie van Kant.¹⁸² Hoewel kennis over transcendentale ideeën onmogelijk is, beschouwt Kant dit niet per se als een belemmering: zij treden regulatief op. Ze zijn behulpzaam om onze ervaring en kennis op een hoger vlak te systematiseren en tot eenheid te brengen.¹⁸³ Zoals Kant stelt dat er geen kennis mogelijk is over bepaalde transcendentale ideeën zonder dat ook het denken zélf is meegedacht, zo stelt Schlegel dat transcendentale poëzie wezenlijk reflexief is.¹⁸⁴ De weergave van een inhoud in poëzie gaat altijd gepaard met reflectie op het weergeven als activiteit.

1.5.3. De allegorie

De transcendentiaalpoëzie beeldt dus de verhouding tussen het eindige en het oneindige uit en doet dit door via het ene te verwijzen naar het andere. De symbolische vorm die eigen is aan dit soort poëzie is een indirecte manier van weergeven, waardoor een nooit eindige voortgang van denken ontstaat en waardoor zij altijd verwijst naar iets dat buiten zichzelf ligt. Het eindige verwijst, anders gezegd, naar het oneindige.

‘Subjektiv betrachtet, fängt die Philosophie doch immer in der Mitte an, wie das epische Gedicht.’ Vertaling: ‘Subjectief beschouwd, vangt de filosofie altijd in het midden aan, zoals het epische gedicht.’

¹⁷⁹ De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 13. Er is hier gekozen voor ‘was/is’ omdat het boek van De Mul gaat over de doorwerking van het romantische verlangen.

¹⁸⁰ De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 12

¹⁸¹ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 116-117

¹⁸² Dit sluit tevens aan bij de poëzietheorie van Novalis, niet alleen omdat zij beiden teruggrijpen op de kentheorie van Kant, maar ook omdat zij beide het belang van verwijzen en reflectie benadrukken – zie paragraaf 1.5.1 en 1.5.2.

¹⁸³ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 35

¹⁸⁴ Vergelijk ook De Mul, p. 12: ‘Maar tegelijkertijd belichaamt de ironie het vermogen van de mens zijn onmacht te reflecteren, er afstand van te nemen en daarmee in zekere zin te overstijgen.’

De techniek van het verwijzen is een allegorische vorm. Het eindige wordt tot verwijzing naar het oneindige doordat we van het eindige een 'beeld' van het oneindige maken, zoals de allegorie dat doet.¹⁸⁵ De allegorie, of de allegorische handeling, is een middel tussen eenheid en veelheid, en een actieve handeling. Zij is een actieve handeling, omdat de hele wereld weliswaar verwijzing naar het oneindige is, maar dat is ze niet vanzelf. De relatie moet steeds opnieuw worden aangebracht, de allegorie heeft een actor nodig die met allegoriserende blik naar de wereld kijkt en in wiens ogen de dingen evenzovele verwijzingen naar (beelden van) het oneindige zijn. De allegorie ontstaat dus vanuit een bepaald standpunt, of zoals Claudia Brauers in *Perspektiven des Unendlichen* zegt:

Die symbolisch-schöne Form definiert Schlegel als perspektivischen Ausdruck der imaginierten Ganzheit, in dem ihre geistige Deutung, Andeutung und Bedeutung zusammenfallen. Das Symbol, dessen Grundgestalt in der inneren Harmonievorstellung des betrachtenden Individuums wurzeln muß, hat die Funktion, den ästhetischen Übergang ins Unendlichen zu demonstrieren, es ist jedoch selbst keine Weise inhaltlich bestimmbar.¹⁸⁶

In een allegorie bestaan het bijzondere en het algemene naast elkaar en worden zij in een wisselwerking getoond. Tot nog toe is de allegorie volgens Schlegel niets anders dan het traditionele, 18^e eeuwse allegorieconcept, namelijk een techniek van verwijzen. Toch zijn er twee verschillen aan te wijzen. Ten eerste verschilt Schlegels allegorieconcept van het traditionele concept vanwege haar inhoud. Voor Schlegel heeft de allegorie niet als inhoud het eindige, maar het oneindige. Paradoxaal genoeg is deze inhoud, zoals ook al omschreven is in de vorige paragraaf, niet uit te beelden is. Het oneindige is onbereikbaar en onuitbeeldbaar (en niet inhoudelijk definieerbaar). Voor Schlegel is de inhoud van het oneindige dan ook niet het uitbeelden van het oneindige, maar geeft zij in haar weergave plaats aan de onuitbeeldbaarheid van het oneindige. Anders gezegd: Schlegels allegorie van het oneindige zal nooit tot aanduiding van het oneindige leiden, aangezien het oneindige per definitie niet aangeduid kán worden. Het werkzame bestanddeel van de traditionele allegorie – het verwijzen – werkt niet, en dát is wat de vroegromantische allegorie zichtbaar moet maken. De allegorie, zo stelt Vande Veire, is een symbool dat niet harmonieert met datgene wat het symboliseert, maar het eigen onvermogen reflecteert het absolute voor

¹⁸⁵ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 119

¹⁸⁶ Brauers, C., *Perspektiven des Unendlichen: Friedrich Schlegels ästhetische Vermittlungstheorie: die freie Religion der Kunst ihre Umformung in eine Traditionsgeschichte der Kirche*, Erich Schmidt Verlag GmbH, 1996, p. 151. Vertaling: 'Schlegel definieert de symbolisch-schone vorm als een perspectivistische uitdrukking van de denkbeeldige totaliteit, waarin de verstandelijke verklaring, suggestie en betekenis samenvallen. Het symbool, de basisvorm die in de innerlijke harmonievoorstelling van het beschouwende (observerende) individu wortelen moet, heeft de functie de esthetische overgang in het oneindige te demonstreren, hoewel het zelf op geen manier inhoudelijk definieerbaar is.'

te stellen. Als een teken dat als het ware zichzelf opheft is het de motor van de eindeloze wisseling van vormen.¹⁸⁷

Wat heeft dit tot gevolg? In een zekere zin heeft dit tot gevolg dat de kunst zich bezig houdt met onuitbeeldbaarheid, die zij probeert uit te beelden. Maar dit is onmogelijk, en daardoor ‘faalt’ de kunst. Toch stellen zowel Schlegel als Novalis dat er een oneindige bestaat. De functie van kunst of liever, de taak van de kunstenaar is het niet laten zien van het oneindige, maar door te laten zien dát hij het niet kan laten zien toch een idee te krijgen (of te laten ontstaan) van het (onbereikbare) oneindige.¹⁸⁸ Hierdoor krijgt de kunst een wat grillig karakter: ze is namelijk nooit echt compleet of voltooid, ze is altijd ‘in wording’. Deze onvoltooibaarheid hoort bij haar oneindige doel; als allegorische verwijzing naar een onbereikbaar oneindige zal ze haar doel per definitie nooit bereiken.¹⁸⁹ Dit suggereert een soort oneindige productie, want als alle allegorische kunst haar doel nooit zal bereiken, dan kan er oneindig geproduceerd worden zonder dat dit doel bereikt wordt. Als dit doel wel bereikt zou worden, stelt Schlegel, dan zou de kunst tot stilstand komen, en dat is onmogelijk:

Ein *absoluter Stillstand* der ästhetischen Bildung läßt sich gar nicht denken. Die moderne Poesie wird sich also immer verändern.¹⁹⁰

Door het benadrukken van de oneindige productie, benadrukt het subject de waarheid van het werk. *Work in progress* is die waarheid.¹⁹¹ Om die reden stelden de vroegromantici ironisch, als fragment, in *Athenaeum Fragment 77*: ‘Es gibt noch keins was in Stoff und Form fragmentarisch (...) wäre.’¹⁹² De romantici benadrukten daarmee de oneindigheid die ze nastreefden. Juist het er nog niet zijn, het er nog nooit zijn, is wat het fragment haar waarde geeft. Of, zoals Vande Veire stelt: ‘De romantische poëzie is niet alleen nog in wording: ze is wezenlijk niets anders dan die wording zelf.’¹⁹³ Er wordt dus een spel gespeeld met de eindigheid en oneindigheid dat we ook al zijn tegengekomen bij Kant wanneer hij spreekt over het spanningsveld dat er grenzen zijn aan wat de mens kan ervaren, weten en doen. De mens kan zich slechts

¹⁸⁷ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 82, vergelijk ook bovenstaand citaat van Brauer.

¹⁸⁸ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 121

¹⁸⁹ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 121. Zie ook De Mul p. 12-13, Doorman p. 47, Vande Veire p. 61-62.

¹⁹⁰ Schlegel, F., *Über das Studium der Griechischen Poesie*, p. 255, op: <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/%C3%84sthetische+und+politische+Schriften/%C3%9Cber+das+Studium+der+griechischen+Poesie/%C3%9Cber+das+Studium+der+griechischen+Poesie>>, geraadpleegd op 26-04-2013. Vertaling: ‘Een absolute stilstand van de esthetische ontwikkeling laat zich is niet voor te stellen. De moderne poëzie zal altijd veranderen (ontwikkelen).’

¹⁹¹ Lacoue-Labarthe, P. & Nancy, J., *The Literary Absolute; the theory of literature in German Romanticism*, State University of New York Press, Albany, 1988, p 48-49

¹⁹² Schlegel, F., *Athenaeum Fragmente 77*, op: <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Fragmente>>, geraadpleegd op 26-04-2013. Vertaling: ‘Er is nog niets dat echt fragmentarisch is.’

¹⁹³ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 81

bewust worden van deze begrensdheid door een verlangen deze grenzen te overschrijden.¹⁹⁴ Er is sprake van een eindigheid (de begrenzing) en een verlangen naar oneindigheid (het verleggen van deze grenzen)¹⁹⁵, en hiertussen is een kloof ontstaan. Precies deze kloof probeert Schlegel te overbruggen door de allegorie, en door de reflectie die deze poëzie heeft op haar eigen eindigheid. Romantische poëzie is, anders gezegd, een lofzang op een nooit eindigend creatief proces.

1.5.4. Arabeske poëzie

Schlegel definieert een 'arabesk' als een bepaalde structuur in die tegelijk eenheid en veelheid is. De arabeske combineert, aldus Schlegel, chaos en orde, verwarring en symmetrie:

Ja diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein.¹⁹⁶

Deze 'eeuwige afwisseling van enthousiasme en ironie' ziet De Mul als definitie van het romantische verlangen, en met de arabeske wordt de romantische kunst dan ook het duidelijkst gedefinieerd.¹⁹⁷ Zij is uitdrukkelijk een door de dichter geconstrueerde vorm en niet de 'kunstloze' vorm van de natuurpoëzie; geen aaneenschakeling van 'losse invallen' maar een werk waarin alle elementen door het onderliggende idee van de auteur worden samengebonden. Een voorbeeld daarvan vindt Schlegel in Goethes *Wilhelm Meister*. In dit werk laat Goethe zijn personages bijvoorbeeld van karakter veranderen naargelang de omstandigheden en afhankelijk van hun relatie tot de andere figuren. Of hij laat ze op willekeurige momenten in het verhaal verschijnen, zodat er in plaats van een doorlopend verhaal eerder een netwerk van elementen ontstaat. De eenheid van het verhaal is dan de bedoeling van de auteur die als rode draad door alle gebeurtenissen heenloopt.¹⁹⁸

Deze structuur iets weg van componeren, en Schlegel brengt de arabeske dan ook in verband met de muziek, meer bepaald de instrumentale muziek. Dit heeft te maken met het idee dat in de poëzie de karakters zo willekeurig behandeld kunnen worden als de muziek haar thema behandelt. De willekeur

¹⁹⁴ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 31

¹⁹⁵ Vergelijk ook Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, hoofdstuk 6, dat handelt over het antagonisme tussen begrenzing en grensoverschrijding, wat hij ziet als een typisch romantisch verschijnsel.

¹⁹⁶ Schlegel, F., *Gespräch über die Poesie*, p. 318-319, op:

<<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/%C3%84sthetische+und+politische+Schriften/Gespr%C3%A4ch+%C3%BCber+die+Poesie/Rede+%C3%BCber+die+Mythologie>>, geraadpleegd op 26-04-2013.

Vertaling: 'Ja, deze kunstmatig gesystematiseerde verwarring, deze verrukkelijke symmetrie van tegenstrijdigheden, deze wonderlijke eeuwige afwisseling van enthousiasme en ironie, die zelfs in de kleinste delen van het gehele leeft, lijkt voor mij zelfs een indirecte mythologie te zijn.'

¹⁹⁷ De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 11

¹⁹⁸ Kintz, P.A.M., *Alles was wir seben, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het lucht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 123

waarmee instrumentale muziek haar thema behandelt, kan tot stand komen door het gebrek aan taal (en daarmee iets concreets):

Die Methode des Romanes ist die der Instrumentalmusik – Im Roman dürfen selbst die Charaktere so willkürlich behandelt werden, wie die Musik ihr Thema behandelt.¹⁹⁹

De instrumentale muziek krijgt dus een bijzondere functie toebedeeld. Nietzsche kent de ritmische of instrumentale muziek eenzelfde soort functie toe. In *Die Geburt* is de (ritmische) muziek de dionysische kunst bij uitstek, terwijl ook dans en lyrische poëzie een dionysisch karakter bezitten.²⁰⁰ Door middel van de dionysische kunst is het individu in staat zich op te heffen, boven zichzelf uit te stijgen:

Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt;²⁰¹

De arabeske constructie is voor Schlegel een manier om in de roman de principes van *Witz* en de ars combinatoria onder te brengen, technieken waarbij heterogene elementen worden samengebracht om zo de volheid en oneindigheid van het universum zichtbaar te maken.²⁰² *Witz* staat het dichtst bij wat Hegel ‘Absolute Kennis’ noemt.²⁰³ De drijfkracht achter *Witz* is ironie: voor Schlegel is ironie dan ook een wezenlijk kenmerk van elk ‘ernstig’ kunstwerk. Ironie kan zich uiten in de allegorische stijl van het kunstwerk als het reflecteert op zijn eigen onvermogen het absolute of oneindige te grijpen. *Witz* is de synthese (van de tegenstellingen in het oneindige) a priori. Deze synthese komt onverwachts tot stand. Als het ware ineens klitten tegenstellingen of ver uit elkaar liggende voorstellingen samen in een ‘chemische’ synthese.²⁰⁴ Juist omdat het onverwachts is, ook voor de auteur zelf, stelt Vande Veire dat *Witz* een paradoxale voorafspiegeling is van de synthese van alle tegenstellingen in het absolute. Maar dit absolute laat zich slechts voorstellen als iets ongrijpbaars, iets onvoorstelbaars. De manier om tot deze synthese te komen, is door zoveel mogelijk heterogene elementen bij elkaar te nemen. Hoe meer heterogene elementen *Witz* bij elkaar brengt, des te voller en dus volmakter zij is. Dit houdt echter niet in dat zij uiteindelijk ‘vol’ of ‘volmaakt’ zal zijn, er kan alleen een zo groot mogelijke ‘volheid’ ontstaan, zonder dat

¹⁹⁹ Schlegel, F., geciteerd in Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 124. Vertaling: ‘De methode van de roman is die van de instrumentale muziek – in de roman kunnen de personages zo willekeurig behandeld worden als de muziek haar thema behandelt.’

²⁰⁰ De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 59

²⁰¹ Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie, oder: Griechentum und Pessimismus*, C.G. Naumann Verlag, Leipzig, 1907, p. 28. Vertaling: ‘In de dionysische dithyrambe wordt de mens geprikkeld tot de hoogste ontplooiing van zijn symbolische vermogens.’ In: Nietzsche, F., *De geboorte van de Tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*, Driessen, H., De Arbeiderspers, Amsterdam, 2009, p. 28

²⁰² Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 125

²⁰³ Lacoue-Labarthe, P. & Nancy, J., *The Literary Absolute; the theory of literature in German Romanticism*, State University of New York Press, Albany, 1988, p. 53

²⁰⁴ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 82

een gehele ‘volheid’ bereikt wordt. Anders gezegd: deze volheid is altijd onafgerond, zij is een altijd voortgaande tendens naar totaliteit. Ze is nooit af, ze kan altijd nieuwe elementen opnemen, het ene kan steeds weer tot het andere leiden en nergens is gezegd wanneer het klaar is.²⁰⁵ Ook hier zien we dus het verschijnsel van *Work in progress* terug.

Nu onderscheidt Schlegel drie soorten of momenten van arabeske poëzie: de oorspronkelijke arabeske (natuurpoëzie), de moderne arabeske (kunstpoëzie) en de romantische, ‘ware’ arabeske, die zal ontstaan wanneer de eerdere twee op een hoger plan zullen zijn verenigd.²⁰⁶ Tussen de oorspronkelijke en moderne arabeske geldt eenzelfde soort onderscheid als tussen *naive* en *sentimentale* poëzie. De oorspronkelijke arabeske is een kunstwerk van de natuur, waarin alle elementen op een vanzelfsprekende manier met elkaar verweven zijn. De moderne arabeske is een kunstwerk waarin de vorm over de stof heerst en waar de fantasie zichzelf laat zien. Als deze twee arabesken op een hoger plan verenigd zijn, komen we tenslotte aan bij de ware arabeske. Zij is in feite wat Schlegel de nieuwe mythologie noemt die in de moderne tijd de klassieke mythologie zal vervangen, en die geen natuurlijke mythologie, maar een kunstige zal zijn.²⁰⁷ Deze oproep tot een nieuwe mythologie heeft hij overgenomen van het ‘Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus’:

Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhetischer Akt ist und daß Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind. Der Philosoph muß ebensoviel ästhetische Kraft besitzen als der Dichter.²⁰⁸

Net zoals deze nieuwe mythologie zal de ware arabeske een product van de geest zijn, een ‘höchste Akt der Vernunft’. Deze ware arabeske is naast transcendentiaalpoëzie ook een theorie van de poëzie. Anders geformuleerd, de ware arabeske is een poëzie die zich expliciet op een modern standpunt stelt door haar eigen geschiedenis te overzien en in zich op te nemen; zij hergebruikt de poëzie van de voorgaande eeuwen, brengt oude vormen in een nieuwe context opnieuw tot leven.²⁰⁹ De kunst is niet meer begrensd door de mogelijkheden van het eigen tijdsgewricht, en daarmee vervaagt het onderscheid tussen kunst van nu en vroeger.²¹⁰ De Mul brengt deze ‘theorie van het hergebruiken’ in verband met Roland Barthes. Hij

²⁰⁵ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 126

²⁰⁶ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 126

²⁰⁷ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 127

²⁰⁸ Hegel, G.W.F., e.a., ‘Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus’, op: <<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Hegel,+Georg+Wilhelm+Friedrich/%5BDas+%C3%A4lteste+Systemprogramm+des+deutschen+Idealismus%5D>>, geraadpleegd op 25-04-2013. Vertaling: ‘Ik ben er nu van overtuigd dat de hoogste daad van de rede, in welke alle ideeën omvat worden, een esthetische daad is en dat de waarheid en het goede alleen in de schoonheid zusters zijn. De filosoof moet evenveel esthetische kracht bezitten als de dichter.’

²⁰⁹ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 158-161

²¹⁰ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 158

stelt dat iedere tekst enkel is op te vatten als een intertekst van andere teksten. De relaties die de tekst met andere teksten onderhoudt is bepalend.²¹¹ Iedere tekst is in feite een fragment in een oneindig vergelijkende tekst. Het verlangen, zo stelt De Mul, is een nietzscheaans begrepen productief verlangen, dat schept uit een onmetelijke overvloed.²¹²

Hierdoor is de ware arabeske een intertekstuele kunstvorm. Zij kan immers de hele voorafgaande geschiedenis van de poëzie gebruiken om zo te streven naar een oneindige volheid. Voorbeelden van dit gebruik van de geschiedenis van de poëzie zijn het hergebruiken van oude figuren in een nieuwe context, zodat ze een verandering ondergaan en het combineren van historische dimensies met moderne dimensies. ‘Sinds de romantiek,’ stelt Doorman, ‘wordt de kunstenaar geacht zijn artistieke vrijheidsdrang boven alles te stellen. De kunstenaar is immers een creatief wezen en zijn originaliteit, de scheppende kracht om uit niets iets te maken, mag onder geen beding meer worden beperkt.’²¹³ Maar deze ware arabeske kan niet tot stand komen zonder te reflecteren over het kunstwerk.

Nu een overzicht is gegeven van de poëzietheorieën van Novalis en Schlegel, kunnen deze als kader dienen om *Mei* van Herman Gorter onder de loep te nemen. In de paragrafen 1.1 tot en met 1.3 is naar voren gekomen op welke manier *Mei* tot dusver is geanalyseerd en welke probleempunten binnen de *Mei*-interpretaties aan te wijzen zijn. Met behulp van de poëzietheorieën van Novalis en Schlegel kunnen deze probleempunten in een ander licht gezet worden, voornamelijk omdat Gorter zelf eveneens *verhoudingen* in het gedicht schetst: de Mei-Balderverhouding, maar ook de verhouding tussen de dichter en Mei, ziel en zinnen, natuur en ziel. In het volgende hoofdstuk wordt hierop dieper ingegaan, en wordt er gekeken naar de zingeving van de hoofdfiguren en van de thema’s.

²¹¹ De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 218

²¹² De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 218. Hoewel De Mul hier stelt dat dit begrepen moet worden als een nietzscheaans productief verlangen, is dit net zo goed te koppelen aan het productieve verlangen van de vroeg-romantici. Lacoue-Labarthe en Nancy stellen immers in *The literary absolute* dat voor de romantici literatuur altijd productie is, altijd poiesis. Eveneens stellen ze dat de vroeg-romantici een bijzondere waarde hechtten aan een absoluut combinerende kunst, waarin gereflecteerd werd over het eigen kunstwerk. De ware poëzie, zo stellen zij, is een poëzie van de poëzie en vormt dus op zichzelf ook een theorie van de poëzie: de theorie moet zelf literatuur zijn, dus literatuur *als* theorie en omgekeerd theorie *als* literatuur. Zie hiervoor de inleiding, hoofdstuk 1 en hoofdstuk 3 uit *The literary absolute*.

²¹³ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 161

2. Herman Gorters' *Mei* in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie

In de voorgaande paragrafen is een overzicht gegeven van enerzijds verschillende *Mei*-interpretaties en enkele van de probleempunten, anderzijds is een theoretisch kader geschetst waarmee op een andere manier naar het gedicht gekeken kan worden. In de komende paragrafen wordt *Mei* bekeken in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie. De voornaamste elementen die behandeld zullen worden, zijn al vanuit verschillende perspectieven belicht (zie paragraaf 1.2.). Het probleem, dat het meest behandeld is, krijgt vorm in de lange monoloog van Balder. Wanneer hij aangeeft dat zelfs muziek tekort schiet als uitdrukking van het zielenleven, ontstaat een conflict. Het is deze passage die de meeste stof heeft doen opwaaien. Met behulp van de poëzietheorie van Novalis en Schlegel is de verhouding tussen Mei en Balder, en dan met name Balders afwijzing van Mei te verklaren. Maar vooraleer ik ga kijken naar deze specifieke verhouding, wil ik eerst de hoofdpersonages uit het gedicht onder de loep nemen om aan te tonen dat het bekijken van *Mei* in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie voor opheldering zorgt zodra de tegenstrijdigheden in het gedicht naar voren komen. Het idee dat de conceptuele samenhang van het gedicht op sommige plekken ontregeld wordt door misschien wel iets te veel filosofie, de stelling die geponeerd is door De Liagre Böhl (zie paragraaf 1.2), kan mijns inziens door middel van een 'nieuw' romantisch perspectief ontkracht worden.

Tegelijk is er een aantal punten dat ik niet of slechts summier zal behandelen, omdat deze ofwel uitvoerig genoeg zijn behandeld, ofwel overeenkomsten hebben met de vroeg-romantische poëzietheorie. Men moet dan bijvoorbeeld denken aan de waarde die Gorter hecht aan muziek. Deze waarde is eveneens terug te vinden in *Die Geburt* van Nietzsche en *Die Welt als Wille und Vorstellung* van Schopenhauer, maar ook in de vroeg-romantische poëzie: muziek is voor August Wilhelm Schlegel (de broer van Friedrich) de hoogste kunstvorm omdat zij een gevoelstaal bevat die losstaat van alle uiterlijke objecten.²¹⁴ Iets vergelijkbaars schrijft Gorter in 1887: 'ik geloof dat het binnenste hart van poëzie niets is dan muziek. Klank en maat. Want goede verzen, neen niet goeie, maar de beste, leert een goed man alleen met zijn ooren eerst en gevoelt dan bijna al door de maat en de klank wat de woorden zijn, en hun zin'. Hier is een kind van de negentiende eeuw aan het woord, dat van zijn Balder in de tweede zang een 'volmaakt beeld', het prototype van de begenadigde dichter-musicus geeft.²¹⁵ De dichter-musicus sluit aan bij Nietzsches opvatting dat men van de Antieken kan leren dat de lyricus en de musicus een en dezelfde zijn: de 'kracht van de muziek' heeft een 'innige verhouding' met 'het wezen der dingen', en door en in muziek kan men deze innige verhouding herstellen. Anders gezegd: voor Nietzsche is muziek de manier om de eenheid te herstellen, maar hierbij moet worden aangetekend dat deze eenheid schijn is:

Er ist zuerst, als dionysischer Künstler, gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch, eins geworden und producirt das Abbild dieses

²¹⁴ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 164

²¹⁵ Kruithof, J., 'Een mooi warm wicht', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde* te Leiden, 1988-1989, Brill, E.J., Leiden, 1990

Ur-Einen als Musik, wenn anders diese mit Recht eine Wiederholung der Welt und ein zweiter Abguss derselben genannt worden ist; jetzt aber wird diese Musik ihm wieder wie in einem gleichnissartige Traumbilde, unter der apollinischen Traumeinwirkung sichtbar.²¹⁶

Voor Gorter is deze eenheid in beginsel muziek: 'De dichter moet zich, aldus Gorter, geheel maken tot de ontvanger van het geluid of de muziek, waarin de waarheid van zijn tijd of, - zoals hij meer dan eens met een Nietzscheaanse term zegt, de geest der muziek -het meest onmiddellijk verschijnt.'²¹⁷ Drie elementen sluiten direct aan bij de vroeg-romantische poëzietheorie: de waarde die aan (instrumentale) muziek wordt gehecht, de waardering voor de Antieken, en het streven naar eenheid. Op de laatste na zullen deze dus slechts summier behandeld worden.

Er is nog een vierde element dat zowel Nietzsche als Novalis en Schlegel behandelen, en dat is de oproep naar een nieuwe mythologie. Hoewel hier nuanceverschillen in zitten, komt deze oproep op het volgende neer: ze anticepeerde op een nieuwe kunstreligie, die gelegitimeerd werd door de kunst tot een objectieve, autonome grootheid te verheffen. Toch is dit wat summier weergegeven. De nieuwe mythologie bij Schlegel is onderdeel van wat hij de 'ware arabeske' noemt, en dit is wel een interessant perspectief voor de analyse van *Mei*. Ik zal dus wel kort ingaan op de arabeske.

De structuur is dus als volgt: allereerst zal ik de drie hoofdpersonages behandelen, vervolgens zal ik ingaan op de verhoudingen tussen de personages (Mei-Balder, en Mei-dichter, de verhouding tussen de dichter en Balder wordt behandeld in het hoofdstuk over de dichter, en in de verhouding Mei-dichter), waarna ik afsluit door in te gaan op de thematiek, de arabeske en intertekstualiteit.

2.1. Mei

Het Mei-figuurtje kan op verschillende manieren worden opgevat: als symbool voor de eindige jeugd en het begin van de volwassenheid, maar ook als onderdeel van de tegenstelling natuur en ziel. Allereerst is Mei natuurlijk één van de twaalf maanden, en het idee dat zij de natuur representeert heeft meer dan genoeg fundament. Niet alleen door haar naam, eveneens door haar handelen en dan met name in de eerste zang, waarin ze de aarde doet bloeien. Toch wordt het idee dat zij puur en alleen de natuur representeert wat vermoelijkt door Gorter. Zodra zij in de tweede zang naar Balder vliegt, lijkt Gorter Mei en de dichter op eenzelfde niveau te zetten: de dichter suggereert expliciet dat Mei nu ook voor de ziel

²¹⁶ Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie, oder: Griechentum und Pessimismus*, C.G. Naumann Verlag, Leipzig, 1907, p. 41. Vertaling: 'Als Dionysische kunstenaar is hij eerst en vooral volstrekt één geworden met het oer-ene, met al zijn smarten en tegenspraken; vervolgens geeft hij dit oer-ene weer in de vorm van muziek, tenminste als men deze terecht als herhaling van de wereld en als tweede afgietsel ervan bestempeld heeft; dan echter wordt deze muziek weer als in een *metaforisch droombeeld*, onder invloed van de Apollinische droomwereld voor hem zichtbaar.' In: Nietzsche, F., *De geboorte van de Tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*, Driessen, H., De Arbeiderspers, Amsterdam, 2009, p. 39. Zie ook paragraaf 1.3.

²¹⁷ Brandt Corstius, J.C., 'Herman Gorter, de dichter (1864-1964)' in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, Brill, E.J., Leiden, 1964

staat. Hij gebruikt de woorden ‘mijn ziel’ in plaats van Mei: ‘Mijn ziel vliegt uit en waadt in eenzaamheid.’²¹⁸ Zijn lijf dwaalt daarna ‘zielziek’ en roept om ‘zijn bruid’. Dit is één van de tegenstrijdigheden in het gedicht die voor wat problemen zorgt: staat Mei nou voor de natuur, of voor de ziel? Het probleem van het dualisme tussen ziel en zinnen, tussen ziel en natuur, wordt dus wel ter orde gesteld, maar niet eenduidig opgelost.

Welnu, als Mei staat voor zowel de natuur als de ziel (van de dichter), dan is zij een personificatie van de tegenstelling (het dualisme) waarover het gedicht onder andere handelt. Dit dualisme krijgt het meest gestalte in de Mei-Balder verhouding, maar in Mei lijkt zij al een voorbode te kennen. Dit heeft alles te maken met het dichterschap.²¹⁹ Zowel Mei als Balder zouden personificaties van de dichter kunnen zijn. Maar vooraleer we op de zaken vooruit lopen: wat zijn de kenmerken die aan Mei worden toegekend? In de eerste zang dwaalt zij vrolijk door het lentelandschap, uitgelaten strooit zij bloemen om zich heen, verheugd over al het moois dat zij in de natuur ziet en doet ontbloeien. Zij komt met in een gele boot aan op de Hollandse kust, waarna zij steeds verder landinwaarts trekt. Ze is vrolijk, onbezorgd, ontmoet de stroomnif en Zefirus, en uiteindelijk de dichter. In het tweede boek heeft zij ondertussen de stem van Balder gehoord, en begint zij haar zoektocht naar hem. De vrolijkheid, de onbekommerdheid maakt plaats voor een verlangen naar Balder. Niet langer is zij een vrolijk warm wicht, eerder is zij nu een ontembaar verlangen, dat zoekt naar een vervulling hiervan. Als zij Balder uiteindelijk gevonden heeft, is zij euforisch. Maar deze blijdschap is een kort leven beschoren, want zodra Balder haar afwijst, omdat hij te veel ziel is en dit ook wil zijn, keert zij gedesilluseerd terug naar de aarde. In de derde zang, tenslotte, probeert de dichter haar te troosten voor het verlies van Balder. Hij laat haar de stad zien en de mensen die daar wonen wen werken. Haar laatste nacht brengen zij samen zingend door. Dan verlaat Mei hem om alleen in de natuur te sterven. Wanneer ze gestorven is, begraaft de dichter haar liefdevol aan de rand van het strand. Zij maakt dus, recapitulerend, duidelijk een ontwikkeling (wordingsproces) door.

Het meisje Mei kan als figuur voor het dichten staan omdat zij zich (als tekst, wat later in deze paragraaf behandeld wordt) bezig houdt met het benoemen van de dingen.²²⁰ Zij wil, door de dingen te benoemen, de werkelijkheid leren kennen. Ze wil de woorden zoeken die passen bij de zintuiglijke ervaringen die ze opdoet. Op deze manier wordt een bijzondere rol weggelegd voor taal, en de functie van taal. Voordat Mei geboren wordt, is het enige wat ze weet van de wereld haar verteld door de zon: ‘[...] hij was de bron / Van wat wij wisten dat op aard geschiedt.’²²¹ Hoewel ze altijd graag naar zijn geluid heeft geluisterd, en verwonderd is over de dingen die ze hoort, worden deze verhalen pas ‘echt’ als ze zelf op aarde is.²²² De wondere dingen die ze hoort, kan ze namelijk eindelijk zelf benoemen, zelf ervaren en zien.

²¹⁸ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 60, Boek/Zang II, versregel 91

²¹⁹ Zie Van Eyck (1964), Brandt Corstius (1964), De Liagre Böhl (1996), e.a.

²²⁰ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 35, Boek/Zang I, versregel 761

²²¹ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 35, Boek/Zang I, versregel 754-755

²²² Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 35, Boek/Zang I, versregel 750-761

Niet langer zijn de dingen woorden en verhalen van de zon, maar ze worden werkelijk. Of sterker zelfs: werkelijkheid.

De taal geldt zo bezien als een productie van waarheid. De taal vormt een eigen werkelijkheid op zichzelf. Omdat het bewustzijn, zo stelt Novalis, een beeld van de werkelijkheid maakt en dat beeld vervolgens omzet in een teken, zegt dat teken iets over de werkelijkheid. Met tekens produceert de verbeeldingskracht de mogelijkheid tot kennis. Het subject kan op geen enkele andere manier uitspraken doen over de werkelijkheid zonder gebruik te maken van de verbeeldingskracht en het teken. De taal is dan ook geen representatie van betekenis, maar de productie ervan. Novalis komt tot deze conclusie door de redenering dat het beeld dat de mens zich maakt en het teken dat hij daarvoor kiest, niet te scheiden zijn van wat voor hem werkelijk en dus waar is. Het thema van het benoemen van dingen komt in de gehele *Mei* veelvuldig voor, maar als we strikt kijken naar de Mei-figuur, dan kunnen we stellen dat zij, vooral in de eerste zang, bezig is met het benoemen van de dingen om een idee te krijgen van de werkelijkheid. Ze heeft ‘Duizende dingen al elks naam genoemd’ en de natuur komt haar voor als een tekst: ‘[...] maar een vlinder nam de keus / Al dansende, vlak voor haar kleine neus / Knippend en wenkend dat het teekenschrift / Der vlerken moeilijk leesbaar werd’.²²³ Het lezen van de natuur doet denken aan een uitspraak van Novalis, namelijk dat de natuur opgevat dient te worden als een geheimschrift, en als hiërogliefen moet worden ontcijferd. De verbeeldingskracht die hierbij noodzakelijk is, is tevens de dichterlijke waarheid die verwijst naar de werkelijkheid van emoties en samenhangt met de verbeelding, naar de mate waarin verbeelding en gevoel de objecten beïnvloeden en naar de ernst – de waarachtigheid – van de expressie.

Als zij afscheid neemt van de dichter is dat omdat ‘elke laan / Ligt noodend open’, omdat ze nog meer wil zien en ontdekken. Dit heeft ze al aangekondigd in de versregels 754-760: ‘[...] hij was de bron / Van wat wij wisten dat op aard geschiedt. / Men kan van alles hooren in zijn lied, / Omdat hij wolken kent èn lichte zon; / Zoo hoorde ik namen waaruit ik me spon / De wondre dingen zelf, ik was zoo blij / Toen mijn beurt eindelijk kwam.’ De manier waarop Mei de werkelijkheid wil leren kennen, is onlosmakelijk verbonden met het benoemen van dingen. Zodra het haar ‘beurt’ is, begint zij met dit benoemen en met het produceren van deze tekens, is zij bezig met het produceren van haar werkelijkheid, haar waarheid. Deze waarheid is subjectief, en in die zin illusoir. Er is een steeds grotere afstand tussen haar en het woord geslopen naarmate het gedicht vordert. Het blijmoedige benoemen van de dingen vervalt zodra zij Balder de eerste keer ontmoet. De woorden lijken hun kracht te hebben verloren, en zodra zij deze kracht verliezen, worden de woorden niet langer begrepen, en wordt er getwijfeld aan de werkelijkheid zelf: ‘Ze wist niet dat ze ergens was, wel waren / Haar oogen open en bewogen baren / Van lichte nevel voor haar, maar ze zag / Ze niet’.²²⁴ Het is dan ook niet verbazingwekkend dat, zodra de twijfels aan de kracht van

²²³ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 33, Boek/Zang I, versregel 695-698

²²⁴ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 91, Boek/Zang II, versregel 1044-1047

het woord toenemen, Mei zich niet langer bevindt in aardse sferen, maar de aarde heeft verlaten. De werkelijkheid zoals die voorheen was, als de aarde, de natuur, is nu verworpen tot iets onbegrijpelijks. Tijdens haar dwaaltocht en zoektocht naar Balder heeft zij bijvoorbeeld ‘niet één gedachte en geen woord / Kan daarom zeggen wat ze dacht’.²²⁵ Zodra ze geen woorden meer heeft om de werkelijkheid te benoemen, weet ze niet meer waar ze is. Hoewel ze in de eerste zang de verhalen van haar vader, de zon, voor zich ziet en de wondere dingen eindelijk zelf kan benoemen, lijkt dit in de tweede zang niet te kunnen. Dit heeft enerzijds te maken met de verhalen die de zon haar vertelt: deze spelen zich af op de aarde, niet in het hemelrijk van Wodan en Balder. Anderzijds heeft dit te maken met het feit dat zij in de tweede zang vergeestelijkt (zie hiervoor ook de Mei-Balderverhouding, die in paragraaf 2.4 wordt behandeld), en daardoor minder leunt op de zintuiglijke waarnemingen. Taal wordt hierdoor gekoppeld aan de zintuiglijke ervaring. Zodra deze taal, deze mogelijkheid tot het benoemen van dingen wegvalt, wordt eveneens getwijfeld aan de werkelijkheid. Taal is immers het instrument voor de waarheid.

Maar hoewel Gorter Mei eigenschappen toekent die haar menselijk maken (ze heeft wangen als poezevel, een zachte adem, stromend haar en haar ogen zijn twee stille vlammen), krijgt zij eveneens andere eigenschappen toebedeeld. Als zij zich voor het eerst bewust wordt van zichzelf, als ze over het water van een duinvijver hangt, ‘[...] las / Ze aandachtig letters van haar schoonheid’.²²⁶ En als de dichter haar in een gele boot aan ziet komen, ziet hij: ‘Vooraan en vóór het linnen zeil, een kind.../ [...] / En mijn stem stom slaat nu dit nieuwste woord / Geboren werd...’.²²⁷ Hieruit valt op te maken dat Mei dus zelf een tekst is: zij lijkt ook gelezen te kunnen worden: ‘Gij leekt zoo vol geheimen en ik vroeg / ze u en las z’.²²⁸ Omdat zij eveneens onlosmakelijk verbonden is met de natuur (ze is de lentemaand, laat bloemen bloeien, etc.), lijkt er een gelijkstelling te zijn van natuur en tekst. Eenzelfde gelijkstelling zoals we tegenkwamen bij Schlegels *naïve* poëzie. Als Mei met eenzelfde soort gelijkstelling gepresenteerd wordt, wat heeft dit dan voor gevolgen voor het Mei-figuurtje?

Het meisje Mei kan dan gezien worden als de oorspronkelijke, receptieve kunst, waarin direct wordt weergegeven wat de schoonheid van de natuur zelf is, zonder dat hier een subjectieve houding als bemiddelend element tussen door komt. Dat maakt de Mei-figuur zo paradoxaal. Enerzijds is zij zelf bezig met het benoemen van de dingen, het subjectief produceren van de waarheid, anderzijds belichaamt zij (of staat zij symbool voor) een directe relatie tussen natuur en tekst. Het punt is dat Mei als tekst niet gelezen wordt: de tekst waaruit Mei bestaat is ons onbekend. Deze wordt nergens weergegeven. Zij alleen leest de letters van haar schoonheid, de dichter leest haar geheimen, maar de lezer zelf niet (of is het gedicht *Mei* het geheim en moeten we het epische gedicht beschouwen als een meisje?).

²²⁵ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 91, Boek/Zang II, versregel 1030-1031

²²⁶ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 30, Boek/Zang I, versregel 600-601

²²⁷ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 15, Boek/Zang I, versregel 117-120

²²⁸ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 48, Boek/Zang I, versregel 1147-1148

Eveneens biedt het idee 'Mei als tekst' nog een argument voor taal als de productie van de werkelijkheid en de complicatie die optreedt in de tweede zang. In de tweede zang weet ze namelijk niet meer waar ze is, en kan ze de woorden niet meer vinden. Ze heeft dan een interne strijd: 'Lust en verlangen en bevrediging / Speelden en streden in haar onderling.'²²⁹ Deze interne strijd zorgt er tegelijkertijd voor dat zij minder openstaat voor de dingen om haar heen, en dus minder bezig is met het benoemen van deze dingen. Sterker nog: 'Zoo lag ze midden op de wereld, 't was / Toch of ze in zich zelf een wereld was.'²³⁰ Zodra zij meer in zichzelf keert, is het alsof zij in zichzelf een wereld is. Deze wereld is eerder omschreven als een tekst, net zoals de natuur (bij het benoemen van de dingen) ook omschreven is als een tekst. Steeds als Mei zich bezig houdt met taal, gaat het om ofwel de natuur en haar zintuiglijke waarnemingen, ofwel om het meisje zelf. Als zij in de tweede zang de woorden niet meer kan vinden, en niet meer weet waar ze is, dan ligt dat aan het idee dat zij zich bezig houdt met zichzelf, met haar eigen tekst. Zij is dan zowel tekst als wereld, en buiten deze wereld bestaat op dat moment niets omdat zij volledig samenvalt met haar verlangen om Balder te zien, haar interne conflicten, zonder dat zij zich nog ergens anders op richt.

Daarom blijft zij een wat abstract figuur, een mal voor het idee dat natuur en tekst samenvallen, zonder dat dit idee verder meer inhoud krijgt. Zij is daardoor helder, begrijpelijk, en tegelijkertijd geheimzinnig.

²²⁹ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 64, Boek/Zang II, versregel 223-224

²³⁰ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 64, Boek/Zang II, versregel 225-226

2.2. Balder

De Balderfiguur heeft tot veel discussie geleid. Deze discussies zijn, zoals eerder vermeld, ontstaan door de lange monoloog, waarin de conceptuele samenhang van het gedicht ietwat verstoord wordt. Aanvankelijk lijkt Balder, in de interpretatie van Brandt Corstius, Nietzsche te volgen en muziek de hoogste kracht toe te kennen, maar wanneer hij stelt dat zelfs muziek het zieleleven niet kan verbeelden, wordt hij ofwel aan Schopenhauers (Brandt Corstius en De Liagre Böhl), ofwel aan Verwey's (Van Eyck) leer gekoppeld. Meer dan eens wordt zelfs de invloed van beiden toegekend. Om Balder in een vroegromantisch licht te zetten, is het verstandig eerst te kijken naar de eigenschappen die hij toegekend krijgt. Hij is ten eerste een 'jong God', die lijkt als een zon, maar 'rood' en 'lieflijker', en als hij neuriet dan wordt de lucht gek:

Daarop verscheen midden in het sneeuwijs
Van blakend stof en rots, blank-rood lichaam
Van een jong God, zijn voeten liepen saâm
Vooruit om beurten, om zijn hoog hoofd woei
Het bossig haar met zonvonkengesproei.
Er lag om nek en hals een keten waard
Van goud, zijn neus blies adem als een paard.²³¹

Als hij aan Mei verschijnt, in zang twee, dan kan hij haar niet zien. Balder is blind, maar hij begint wel te zingen, een lied dat Mei ademloos aanhoort. Balder zingt hoe hij als zoon van oppergod Wodan en god van het licht de zon en de maan bestierde, maar eenmaal wakker werd met 'dicht omwonden' ogen. Hij was blind geworden en dat is de reden waarom hij alleen nog de muziek als troost heeft:

Henen is
Heugenis
Van lust en droefheid die ik immer droeg,
Over is
Lafenis,
Drank van muziek altijd en nooit genoeg.²³²

Het meisje Mei is direct verliefd geworden en verlangt naar hem. Sterker nog, ze kan zelfs niet meer zonder hem. Ze krijgt ook eigenschappen van Balder toegekend, terwijl ze naar hem luistert:

[...] haar handen dekten toe

²³¹ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 65, Boek/Zang II, versregel 249-254

²³² Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 70, Boek/Zang II, versregel 384-389

Haar wange' en oogen die ook zelf dicht toe
Gesloten waren;²³³

En nog een aantal regels daarvoor wordt Mei 'blind met open oogen'. Balder verdwijnt uiteindelijk weer naar het hemelrijk en Mei volgt hem. Ze kiest ervoor op te stijgen van de aarde om Balder terug te vinden. Zodra zij opstijgt door de wolken (waar ze eerst nog de wolkenspinster tegenkomt, die ook niet weet waar Balder nu is) komt zij in het Walhalla aan, het rijk van Wodan. Hier vraagt ze de goden waar Balder is, maar geen van hen kan het vertellen. Ze zijn weliswaar verheugd over het feit dat Mei Balder heeft gezien, want zij missen hem enorm, maar kunnen haar niet verder helpen. Mei besluit dan nog hoger te stijgen en komt aan in het zielerijk van Balder. Mei verklaart haar liefde aan hem en verlangt een kind van hem:

Gij zijt geheel in mij en ik behoorde
U al zoo lang, ik weet niet meer wat is
Uw of mijn leven, uw gelijkenis
Ben ik, gij mijn - wordt nu een kind geboren
Uit u en mij, dat zal ons toebehooren
Gelijkelijk, omdat wij beide zijn
Elkanders liefde waard, ik uw, gij mijn.²³⁴

Maar Balder weigert:

En hij zeide hard
Als steenen, woorden: 'Nooit, nooit, nooit' en zwart
Trilde hij zoo als een verbrande boom.
Hij zei het nog eens: nooit, en als een doem
Viel dat van boven op de kleine Mei²³⁵

De reden dat hij haar afwijst is omdat hij alleen met zijn ziel wil zijn. Het is op dit punt dat de discussies ontstaan over Balder. Waar hij aanvankelijk als een jonge muziek-god wordt neergezet, is het door dit afwijzen dat hij ineens een kentering maakt. Het merkwaardige is natuurlijk dat hij in zijn harde afwijzen toch een lange monoloog houdt (of dialoog?) om Mei uit te leggen waarom hij haar afwijst.

Het personage Balder is niet alleen lastig vanwege zijn monoloog, eveneens is hij lastig omdat hij het oneindige, eeuwige zou moeten symboliseren. Of anders gezegd: de ziel. Zijn afwijzen van Mei, de natuur, is daardoor een raadsel. Bij de romantici was het streven naar eenheid tussen natuur en ziel een

²³³ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 72, Boek/Zang II, versregel 446-448

²³⁴ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 123, Boek/Zang II, versregel 2023-2029

²³⁵ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 124, Boek/Zang II, versregel 2052-2056

kernthema in hun werk. Als Gorter, beïnvloed door onder andere Shelley en Keats²³⁶, in zijn poëzie ook altijd heeft gestreefd naar eenheid, waarom verzaakt hij het dan precies op dit punt? Dit heeft te maken met de Mei-Balderverhouding, waarop in een volgend paragraaf wordt ingegaan. Belangrijk is nu dat de zingeving van de Balderfiguur los moet komen te staan van de verhoudingen. Wat zegt de Balderfiguur nu eigenlijk? Hij zegt bijzonder veel, en meestal in de strekking van muziek, herinnering, ziel, en het liefst een combinatie van de drie. Zoals gezegd kent hij muziek de hoogste kracht toe als verbeelding van het zielenleven, maar aan het einde van zijn monoloog ontkent hij dit. Hij zingt:

Dat alles is het niet, 't zijn woorden niet,
't Zijn dingen niet, 't zijn klanken niet, geen lied
Verbeeldt de zielsbewegingen genoeg.
Alles is beeld, is beeld van haar, en vroeg
Of laat valt het inéén in stof, zij blijft,
Wat er ook om haar valt en henedrijft.²³⁷

Het is pas als Balder het huwelijksaanzoek van Mei afwijst, dat hij ook de muziek afwijst en volledig voor de ziel kiest. Hiervoor leek alles nog pracht en praal en namen de beide figuren zelfs eigenschappen van elkaar over. Maar hoe kan Balder gezien worden in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie zónder direct in relatie tot Mei te worden gebracht?

Allereerst is Balder, als één van de drie hoofdfiguren, het enige hoofdpersonage dat een naam uit de mythologie heeft, in dit geval de Germaanse mythologie. Toch is de manier waarop hij zich manifesteert in *Mei* niet in overeenkomst met zijn manifestatie in deze mythologie. Hij is bijvoorbeeld niet blind, maar een broer van hem, Hödr, is blind. Deze zelfde broer vermoordt hem ook. In *Mei* leeft hij uiteraard nog, en wordt Loki, de onruststoker, helemaal niet betrokken in de mythologie. Desalniettemin zijn er ook veel overeenkomsten: ook bij Gorter is de regenboog de verbinding tussen het gebied van de goden en de aarde, ook de twee raven zijn de raadgevers van Wodan, en ook de wolkenspinster treedt op in de *Edda* als Frigge. Tevens is zowel in de *Edda* als in *Mei* Balder de mooiste van de goden. De naam Balder komt dus overduidelijk met een mythologische lading, maar krijgt een andere invulling. Gorter maakt door het gebruiken van de naam Balder gebruik van een begrip dat al veelvuldig gebruikt is. Veel eigenschappen hoeft hij aan Balder niet toe te kennen, omdat de naam Balder al veel eigenschappen impliceert (die ook, maar niet allemaal, naar voren komen in *Mei*). Dit doet denken aan het spel met beelden en begrippen zoals voorgesteld door Novalis. Als de dichter voor begrippen kiest die door hun veelvuldig gebruik zijn afgesleten, verwordt het personage tot een mal die hij met zijn fantasie in kan vullen. Het personage is zelfs 'passief' en vrij te gebruiken door de dichter. Dat een dichter gebruik maakt van begrippen die al veelvuldig gebruikt zijn, impliceert ook nog iets anders, namelijk dat hij kan putten uit

²³⁶ Zie hiervoor onder andere Vandevoorde, H., 'Een duur geheim'. Mythe, realisme en allegorie in Gorters *Mei*, in: *Spektator*, Tijdschrift voor Neerlandistiek, jaargang 22, Van Gorcum, Assen, 1993

²³⁷ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 131, Boek/Zang II, versregel 2264-2269

alle mogelijke literaire en anderszins cultureel bepaalde bronnen: naast de ‘gewone’ taal leveren ook zij een arsenaal aan begrippen.

Deze theorie van Novalis lijkt zeker op te gaan voor Balder. Niet alleen lijkt hij een soort ‘mal’, een soort spreekbuis voor de ideeën van Gorter, tevens krijgt hij inhoud mee omdat hij uit een andere bron is geput. Hierdoor krijgt de *Mei* inderdaad meerdere ingangen. De ideeën die door middel van Balder naar voren komen, hoeven in dat opzicht ook niet zonder tegenstellingen te zijn. Het grootste raadsel waar de *Mei*-interpretaties zich over hebben gebogen, namelijk het feit dat Balder de muziek ten slotte ook afwijst, hoeft niet gezien te worden als een probleempunt. Waarom niet? Niet alleen omdat Balder een mal is geworden, geput is uit een andere bron en daarmee via intertekstualiteit een arsenaal aan begrippen oplevert, tevens omdat hij tegengestelde elementen in zich verenigt. Het lijkt alsof Balder uiteindelijk niet alleen de muziek, maar tevens de poëzie afwijst als manier om de ziel te verbeelden. Muziek en poëzie staan in de *Mei* namelijk op gelijke voet. De tegengestelde elementen die hij in zich verenigt, zijn dus eerst het idee dat muziek de hoogste kracht kent en de ziel wél kan uitbeelden, en later dat zelfs muziek tekort schiet. Er treedt dus een contradictie op, maar deze contradictie bevindt zich in een eenheid, namelijk Balder. Heterogene elementen gaan dus een synthese aan in de figuur Balder, en hoewel deze elementen soms tegengesteld zijn, blijven ze nog wel steeds uitgesproken door één en dezelfde figuur.

Zo bezien vertegenwoordigt Balder een vorm van *Witz* omdat hij heterogene elementen bij elkaar neemt. Juist omdat hij dit doet, spreekt uit het gedicht een verlangen naar volheid, naar volmaaktheid, naar eenheid. In Balder krijgt dit verlangen vorm, en in de Mei-Balderverhouding wordt dit verlangen nog eens benadrukt. Dat Balder dus heterogene elementen vertegenwoordigt, is niet een groot struikelblok. Schlegel stelt namelijk dat de drijfkracht achter *Witz* ironie is, en ironie uit zich in de allegorische stijl van het kunstwerk door te reflecteren op zijn eigen onvermogen het oneindige te grijpen. Het oneindige heeft in *Mei* een synoniem: de ziel, het eeuwige, het onvergankelijke, en wordt gesymboliseerd door Balder. Balder, in die zin, reflecteert dus op het onvermogen alleen te zijn met zijn ziel. Als hij aan het einde van de monoloog ervoor kiest om daadwerkelijk alleen te zijn met zijn ziel, en Mei dus afwijst, dan volgt hij daarin het principe van de *Witz*: *Witz* is een paradoxale voorafspiegeling van de synthese van alle tegenstellingen in het absolute. Maar dit absolute laat zich slechts voorstellen als iets ongrijpbaars, iets onvoorstelbaars. Daarom zegt Balder dat niet de woorden, niet de dingen, niet de klanken, en zelfs niet de liederen zijn zielsbewegingen kunnen verbeelden. Dat kan ook niet, want deze ziel (of dit absolute) is ongrijpbaar, onvoorstelbaar, in ieder geval niet in taal te vatten. Het verlangen van Balder alleen te zijn met zijn ziel, kan dus niet anders dan betekenen dat hij Mei afwijst, muziek en poëzie afwijst. Zij kunnen misschien benaderen, maar nooit uitbeelden.

2.3. De dichter

De dichterfiguur in *Mei* neemt een merkwaardige positie in. Enerzijds omdat hij zelf als handelend personage optreedt in het gedicht en zich zo nu en dan afvraagt wat Mei bijvoorbeeld denkt, anderzijds omdat hij als een alwetende verteller optreedt. Op deze perspectiefwisselingen is vaker gewezen door

onder andere Kemperink (1989). Zij stelt dat tot ver in de eerste zang de dichter alle trekken lijkt te bezitten van de zogenaamde auctoriële verteller. Als personage neemt hij niet aan de handeling deel, maar in de talrijke becommentariërende passages is zijn stem duidelijk te horen. Het gaat dan veelal om reflecties vanuit het nu van de dichter, zoals te zien is in de pianopassage: 'Er ligt in elk ding schuilend fijne essence/ Van and're dingen. Daardoor wordt een mens/ Als een piano, zó dood, maar besnaard.'²³⁸ Maar aan het eind van de eerste zang treedt de dichter ineens zelf op als handelend personage. Opeens vertelt hij een kleine drie bladzijden lang over zijn innig samen zijn met Mei. Eerst aarzelt hij of het wel echt gebeurd is en of het geen spel van zijn verbeelding is geweest, maar al snel is hij er zeker van. Het merkwaardige is dat wanneer Mei hem verlaat en op zoek gaat naar Balder, hij nog wel steeds haar geschiedenis kan vertellen. De hele tweede zang is de dichter immers nagenoeg niet aanwezig en pas in de derde zang treedt hij weer op als handelend personage. Dit spel met perspectieven ontregelt het gedicht wat, maar is niet storend omdat dit samenhangt met de verhouding die hij heeft ten opzichte van Mei. Hierop wordt later ingegaan. In deze paragraaf wordt puur en alleen naar het personage van de dichter gekeken, en niet naar de verhoudingen met andere personages.

De dichter lijkt zich door de becommentariërende passages een reflexieve houding aan te meten. Hij treedt namelijk niet alleen op als handelend personage, eveneens treedt hij op als maker van het gedicht. De dichter staat dus 'boven' het gedicht, maar bevindt zich eveneens letterlijk 'in' het gedicht. Hierdoor krijgt de *Mei* een hoge mate van reflexiviteit. De dichterfiguur treedt in *Mei* als volgt op: hij geeft ons inzicht in zijn denken als handelend personage (hij is verliefd op Mei en beschrijft dit), maar tegelijkertijd geeft hij nadrukkelijk aan hoe hij wil dat het gedicht vorm krijgt:

Een nieuwe lente en een nieuw geluid:
Ik wil dat dit lied klinkt als het gefluit²³⁹

Deze passage laat niet alleen zien dat de dichter een bepaald beeld voor ogen heeft over hoe het gedicht vorm moet krijgen, maar laat tevens zien dat hij handelt vanuit een gemis. Hiervoor moet de passage iets worden uitgebreid:

Een nieuwe lente en een nieuw geluid:
Ik wil dat dit lied klinkt als het gefluit,
Dat ik vaak hoorde voor een zomernacht
In een oud stadje, langs de watergracht ⁻²⁴⁰

²³⁸ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 41, Boek/Zang I, versregel 945-947

²³⁹ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 11, Boek/Zang I, versregel 1-2

²⁴⁰ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 11, Boek/Zang I, versregel 1-4

Hij wil dus dat zijn gedicht klinkt is als het gefluit dat hij eerder heeft gehoord. Hij verlangt daarmee terug naar iets wat voorbij is, een gemis, een schoonheid die verloren is gegaan. Door deze regels geeft de dichter aan dat hij op zoek is en niet dat hij al iets heeft gevonden. Zo'n gemis is wat voor Schlegel centraal staat in de *sentimentale* poëzie. Volgens Schlegel zijn de eerste momenten van een *sentimentale* afstand namelijk aanwezig zodra de kunst probeert terug te keren naar iets dat als verloren wordt beschouwd. Zo'n bewust gezochte terugkeer bestaat eruit dat dichters beelden van de natuur gaan maken. Maar dit beeld, zoals we bij de poëzietheorie van Novalis al zagen, is 'verkeerd'. Ook bij Schlegel geeft het zulke karakteristieken: dit beeld is namelijk niet de natuur zelf, maar het beeld van, de blik op de natuur van de kunstenaar. Dit is dus een subjectief beeld en gaat gepaard met een gevoel van gemis. Deze terugkeer wordt weliswaar gezocht, maar kan niet gevonden worden. Gemis is volgens Schlegel namelijk de drijvende kracht geworden van de moderne kunstwerken, waardoor deze werken niet langer schoonheid bezitten, maar er rusteloos naar op zoek zijn. In het meisje Mei zien we een dergelijk beeld van de natuur. Zij is een personificatie van de natuur. De dichter verhoudt zich tot dit beeld, en reflecteert hierover, hij heeft zelfs gevoelens voor haar.

Tegelijkertijd staat de dichter boven dit beeld, en in dit geval dus boven Mei. Hij is naast handelend personage ook de alwetende verteller. Dat houdt in dat het meisje Mei, als beeld, een duidelijk geconstrueerd beeld is: de dichter geeft zijn blik op de natuur, door de natuur als personificatie voor te stellen. Hij projecteert zijn gedachten erop. Schlegel stelde dat de dichter tegenover een natuur staat die hem vreemd is geworden. Dat Gorter heeft gekozen voor een personificatie, een vermenschlijking van de natuur, strookt hiermee. Mensen zijn de *sentimentale* dichter immers niet vreemd.

Als de dichter reflecteert over zijn eigen schepping, ontstaat er tegelijkertijd een soort 'meta-discours' over de literatuur. De dichter die optreedt in zijn eigen werk om hierover te reflecteren, zegt immers iets over het werk zelf. Wat zegt deze dichter hier zoal over? Naast dat hij wil dat het gedicht klinkt als het gefluit van een jongeman, geeft hij ook op andere plaatsen aan wat zijn visie is op literatuur. Een versregel als: 'Ik dacht niet, er bewogen / Nieuwe zinnen in mij'²⁴¹ lijkt te suggereren dat deze zinnen als het ware 'zelfstandig' ontstaan, alsof zij zelf in actie lijken te komen. Poëzie lijkt zo bezien niet iets wat nagestreefd wordt of waar de dichter zich bewust van is. Een onbewust proces, dus. Tevens kent hij een bijzondere kracht toe aan muziek. Als poëzie het zielenleven moet verbeelden, dan schiet het daarin altijd tekort. Muziek daarentegen zou hier dichterbij kunnen komen: 'Zielsleven is muziek', en 'Muziek lokt van een ziel weer muziek los'.²⁴² Hier wil ik toch een uitstapje maken buiten het gedicht om. Muziek en poëzie lijken voor Gorter namelijk aan elkaar gelijk te zijn en in zijn poëzie wil hij deze eenheid naar voren laten komen: 'toen Gorter zijn Mei begon bestond het streven naar een ideële schoonheid, naar verbeelde

²⁴¹ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 142, Boek/Zang III, versregel 230-231. Dergelijke suggesties komen meer voor: 'En ze voelde niet/ Of ze [de woorden] van buiten kwamen als een vliet/ Die uitstroomt in een meer, of of een bron/ Ze uit haar zelve opschoot in de zon' (Boek/Zang II, versregel 213-216, p. 64), en: 'En daar begint een lied/ Weer in haar [Mei], dat ze toch niet hoort, hoewel/ Ze zelf het zingt' (Boek/Zang II, versregel 1762-1764, p. 114)

²⁴² Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 42, Boek/Zang I, versregel 968

gestalten, die de veelvoudige zinnelijkheid van de wereld alleen in zich opnamen zover het met hun algemeenheid bestaanbaar was, (...). De grenzen van deze kunst, als ideële woordkunst, waren het bijzondere van de zinsandoening en de muziek die in klank en ritme hoorbaar was. Noch dat bijzondere, noch de muziek, afgescheiden van klank en ritme, kon in woord gebracht worden. En dat juist was wat Gorter wilde: de bijzondere zinsandoening én muziek.²⁴³ Gorter zelf zegt ook: '[...] ik heb iets willen maken van heel veel licht en met een mooie klank, verder niets.'²⁴⁴ Het is opvallend hoe vaak de woorden klank en muziek voorkomen. De hoogste frequentie is in de tweede zang, maar dan voornamelijk in de monoloog van Balder, die juist aangeeft dat klank/muziek het zielenleven niet uit kan beelden. Wat samenhangt met klank en muziek, is het zingen wat veelvuldig in het gedicht gebeurt. De dichter zingt, Mei zingt, Balder zingt, Zefirus zingt. Over dit motief van muziek en zingen is veelvuldig geschreven. Dit wordt nagenoeg altijd en terecht gekoppeld aan het dichterschap van Gorter.

De dichter als handelend personage en tevens als alwetende verteller voldoet aan de eisen die Schlegel stelt aan de *sentimentale* poëzie: hij treedt reflecterend op, creëert een meta-discours, en laat zien dat zijn creatie kunstmatig is. Hoewel de lezer in eerste instantie mee wordt gevoerd, stellen de eerste versregels wel duidelijk dat het gaat om een creatie, een kunstmatige schijn – wat aansluit bij Novalis' poëzietheorie, namelijk dat alle beelden die we van het zijn maken 'eine Kunst des Scheins' is.²⁴⁵

²⁴³ Huyghe, H., *Mei van Herman Gorter: Gewikt en gewogen... Een vergelijkend onderzoek naar de interpretaties*, E.J. Brill, Leiden, 1974, p. 26

²⁴⁴ Endt, E. (red.), *Herman Gorter Documentatie 1864-1897*, Polak en Van Gennep, Amsterdam, 1986, p. 194

²⁴⁵ Zie paragraaf 1.4.1., 1.4.3., of: Novalis, *Monolog* in: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, in 3 Bdn., Hg. v. Mähl, H.J., Samuel, R., Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, München / Wenen, Carl Hanser, 2002, p. 89.

2.4. Mei-Balder

De Mei-Balderverhouding wordt als de meest problematische gezien in het gedicht. Dit komt voornamelijk omdat Balder aan het einde van zijn monoloog de muziek afwijst en alleen wil zijn met zijn ziel, en omdat de vereniging van Mei en Balder juist de eenheid zou symboliseren die de romantici nastreefden. Mei staat namelijk symbool voor de natuur en het vergankelijke, en Balder voor de ziel en het onvergankelijke. Voor de romantici gaat het in de kunst om een streven naar eenheid, naar een harmonie die in de moderne tijd, meer bepaald door het rationalisme van de Verlichting, verloren zou zijn gegaan.²⁴⁶ Toch, zo stelt Vande Veire, gaat men volledig aan de complexiteit van het romantische denken voorbij, wanneer men vergeet hoe belangrijk de *reflectie* voor de Duitse romantiek is, een reflectie die verbonden is met een lucide, Kantiaans bewustzijn van de scheiding.²⁴⁷

Kant stelde dat er een consequente scheiding was tussen zintuiglijkheid en geest, natuur en vrijheid, theorie en praxis, eindigheid en oneindigheid, gevoel en rede. Dit houdt in dat de romantici door middel van kunst een reactie gaven op een filosofisch probleem, te weten het gebrek aan eenheid. Tot de meest essentiële trekken van het romantische wereldbeeld behoorde dan ook de opvatting dat de natuur en het Ik uit één gemeenschappelijke oergrond konden worden afgeleid, uit 'het absolute' of 'het goddelijke'.²⁴⁸ Maar, zoals we gezien hebben in paragraaf 1.3., is dit een vorm van de 'oude' benadering van romantiek, waar nog voorbij wordt gegaan aan het belang van reflectie en ironie. Desalniettemin is het wel dit ethisch geladen streven naar een synthese tussen natuur en geest (het streven naar eenheid) dat het hoofdthema is van de romantische kunstwerken – zij het dat de onvervulbaarheid van dit streven benadrukt wordt.

Gorter lijkt aanvankelijk eenzelfde soort eenheid na te streven, maar compliceert dit in de Mei-Balderverhouding door uiteindelijk van deze eenheid af te wijken. Hoe kan deze 'afwijking' dan verklaard worden? Zoals naar voren is gekomen in de overige Mei-interpretaties, wordt de Mei-Balderverhouding voornamelijk gezien in het licht van Gorters dichterschap. Gorter zou, door Balder Mei af te laten wijzen, zelf kiezen voor de onmiddellijke werkelijkheidservaring, voor het zintuiglijke.²⁴⁹ Voor Gorter zelf zou Balder onaanvaardbaar worden vanwege de onmogelijke eisen die hij hem als dichter stelt: verzaken aan de zinnen en aan de begeerte, want niets kan de ziel benaderen of uitbeelden. Toch blijft dan de vraag waarom Balder eerst de muziek (en daarmee de poëzie) wél de kracht toekende de ziel uit te beelden. Dit zou hebben gelegen aan het feit dat Gorter geïnspireerd was door zowel Nietzsche als Schopenhauer en Verwey. Daarom kan Balder uiteindelijk toch radicaal individualistisch zijn (Verwey), na hij de muziek de hoogste kracht had toegekend (Nietzsche) en sprak over de willenswoede (Schopenhauer). Voor Balder zou het rijk van de natuur gekenmerkt worden door een scheppingsdrift die alleen begoocheling en schijn baart. Dat deze scheppingsdrift alleen begoocheling en schijn baart, hoeft niet per se beschouwd te

²⁴⁶ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 61

²⁴⁷ Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002, p. 61

²⁴⁸ De Liagre Böhl, H., *Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd; Herman Gorter 1864-1927*, Uitgeverij Balans, Meppel, 1996, p. 51

²⁴⁹ Zie paragraaf 1.2., de behandeling van de reactie van Van Eyck op Langeveld-Bakker.

worden in het licht van Schopenhauer. Scheppingsdrift, gezien als een creatief proces, houdt zich namelijk bezig met de taal (het 'scheppen' van een gedicht, bijvoorbeeld). In deze scheppingsdrift kan de ziel wel ervaren worden. Balder stelt namelijk dat ook de mensen iets van het eeuwige (hun ziel) in zich voelen bewegen. In het bijzonder geldt dit voor kinderen, jonge vrouwen en dichters:

Mannen zijn zo die men de dichters heet.
Een jong man zo die 't slaafs leven vergeet
Een uur, een dag lang, en zichzelf hoort
En naar zich luistert, wat geboren wordt
Aan leven in zich en de wondre daden
Die 't dieper zelf bedrijft, en naar beladen
Winden met klanke' en woorden ongehoord²⁵⁰

Desalniettemin baart deze scheppingsdrift, ook voor dichters die de ziel wel kunnen ervaren, uiteindelijk alleen maar schijn. Ook wat zij in taal vatten, benadert de ziel uiteindelijk niet genoeg. Wat zij dus talig beschrijven, blijkt schijn. Wat zij schrijven is dus uiteindelijk geen werkelijkheid. Taal en de werkelijkheid kunnen volgens Novalis ook niet objectief samenvallen: omdat het subject (het bewustzijn) de werkelijkheid alleen subjectief kan ervaren, is de werkelijkheid (het zijn) voor het subject een beeld van het zijn. Het bewustzijn bestaat, kortom, volledig uit de beelden die het van het zijn maakt, en valt daarom niet samen met het zijn (zie 1.4.1). Het bewustzijn ziet immers niet de werkelijkheid, maar de werkelijkheid zoals die zich aan hem voordoet, en dat is per definitie 'verkeerd' (zie paragraaf 1.4.1.). Novalis noemt dan ook al ons denken, en daarmee alle beelden die we van het zijn maken 'eine Kunst des Scheins' (zie paragraaf 1.4.1. en 1.4.3.). Een creatie is volgens Novalis dus ook per definitie schijn. Dat sluit weliswaar aan bij wat Balder in zijn monoloog bezingt, het geeft nog geen inzicht in de verhouding tussen Mei en Balder. Wat wel inzicht kan bieden in deze verhouding is de transcendentiaalpoëzie zoals voorgesteld door Schlegel.

De transcendentiaalpoëzie verbeeldt namelijk de relatie tussen het werkelijke en het ideale. Deze twee elementen vallen niet samen, maar verhouden zich op een bepaalde manier tot elkaar. Transcendentiaalpoëzie gaat dus over *hoe* deze twee elementen zich tot elkaar verhouden en in die zin gaat zij over betekenisgeving. Schlegel hanteert voor de termen reëel en ideaal ook wel eindig en oneindig. Welnu, als Mei symbool staat voor het eindige, het vergankelijke, en Balder voor het oneindige of het onvergankelijke, dan is deze verhouding zeker in het licht van de transcendentiaalpoëzie te bekijken. Allereerst Mei. Mei heeft, na het horen van het gezang van Balder, een verlangen naar hem. Zij is direct verliefd geworden en gaat dan ook op zoek naar Balder zodra hij weer op is gestegen. In haar is dus een verlangen ontstaan naar het onvergankelijke, naar Balder. Op eenzelfde manier stelt Schlegel dat ons bewustzijn zich automatisch richt op het oneindige. Dit automatisch richten is een verlangen, of streven. Het verlangen is de manier waarop het oneindige voor ons bestaat. Het problematische is echter dat

²⁵⁰ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 129, Boek/Zang II, versregels 2216-2222

Schlegel stelt dat het oneindige geen empirische verschijning heeft. Maar heeft Balder dit wel echt? Balder wordt allereerst voorgesteld als een vergeestelijkte entiteit. Zodra hij Mei voor de eerste keer ontmoet, wordt hij lichamelijker en Mei geestelijker. Aanwijzingen hiervoor zijn versregels 249-250 in boek of zang II, waarin Balder, meteen als hij aan Mei verschijnt een 'blank-rood lichaam' heeft, waarbij rood staat voor de kleur van het bloed en het zinnelijke. In een zekere zin kan men dus stellen dat Balder, als hij lichamelijker wordt, zich tevens gaat verhouden tot het vergankelijke. Dit kan men stellen omdat bij Balder over het algemeen de kleur blauw wordt beschreven, de kleur van het zielerijk. Mei vergeestelijkt juist meer bij hun ontmoeting: zij wordt bleek en op haar voorhoofd wordt een blauwe ader zichtbaar. Balder en Mei verhouden zich hier dus tot elkaar door eigenschappen van elkaar over te nemen zonder daadwerkelijk samen te vallen. Telkens weer laat Gorter zien dat het eeuwige, onvergankelijke en het natuurlijke, vergankelijke niet verzoenbaar zijn. De blinde eenzame Balder is in veel opzichten het tegendeel van de zintuiglijk ingestelde, met natuurlijke wezens verkerende Mei. Hij doet ook beroep op deze tegenstelling als hij haar afwijst. Maar waarom nemen ze dan elkaars eigenschappen over? Waarom zoenen ze uiteindelijk wel?

Enerzijds lijken het onvergankelijke en het vergankelijke dus niet verzoenbaar, anderzijds lijken ze ook weer niet zo streng van elkaar gescheiden. Hierin heeft voor veel interpretatoren iets onuitgedachts of raadselachtigs gescholen. Anders gezegd verhouden het vergankelijke en het onvergankelijke zich op een bepaalde manier tot elkaar zonder dat zij samenvallen. Dat Mei, als symbool voor het vergankelijke en het eindige, verlangt naar het onvergankelijke en oneindige in de gestalte van Balder, kan niet anders dan leiden tot een afwijzing, omdat het eindige en het oneindige niet samen kunnen vallen. Er is weliswaar een streven naar eenheid tussen natuur en geest, het eindige en het oneindige, maar dit streven is principieel onvervulbaar.

De Mei-Balderverhouding beeldt dus de *verhouding* tussen het eindige en het oneindige uit. Zij geeft het eindige (Mei) een oneindig aanzien (door de vergeestelijking van Mei), en omgekeerd geeft zij het oneindige (Balder) een eindig aanzien (de 'verlichamelijking' van Balder). Omdat Balder uiteindelijk ervoor kiest het aardse, het vergankelijke af te wijzen en aangeeft dat de natuurlijke scheppingsdrift alleen schijn is en niets zijn ziel echt kan uitbeelden, laat het zien dat het eindige en het oneindige nooit daadwerkelijk samen kunnen vallen. Maar meer nog dan dat laat het eveneens zien dat het oneindige onbereikbaar en onuitbeeldbaar is. Als het oneindige synoniem is voor de ziel, en Balder symbool staat voor de ziel, dan is de strofe aan het einde van zijn monoloog een directe conclusie voor het falen van de vereniging:

Dat alles is het niet, 't zijn woorden niet,
't Zijn dingen niet, 't zijn klanken niet, geen lied
Verbeeldt de zielsbewegingen genoeg.
Alles is beeld, is beeld van haar, en vroeg
Of laat valt het inéén in stof, zij blijft,

Wat er ook om haar valt en henedrijft.²⁵¹

De zielsbewegingen, het oneindige, het absolute, zijn niet uit te beelden. Maar in zijn gedicht heeft Gorter wél de verhouding tussen de ziel en de natuur, het oneindige en het eindige verbeeldt. Dit heeft hij gedaan door symbolisch te werk te gaan. Hij heeft gewerkt volgens een techniek van verwijzen: enerzijds door juist Balder een naam te geven uit de mythologie (waardoor Balder een mal is geworden, geput is uit een andere bron en daarmee via intertekstualiteit een arsenaal aan begrippen oplevert), anderzijds door tegelijkertijd te reflecteren op deze verhouding.

Transcendentale poëzie is volgens Schlegel niet alleen de uitbeelding van de *verhouding* tussen het eindige en het oneindige, zij is eveneens wezenlijk reflexief. In de figuren van Mei en Balder zien we niet alleen de relatie tussen de natuur en de ziel, het eindige en het oneindige, vormgegeven, eveneens worden hier poëtische standpunten gesymboliseerd. De poëtische opvattingen zouden als volgt kunnen worden samengevat: 'In elk mens schuilt iets onbewusts, iets goddelijks, dat bij vlagen voelbaar kan worden. Dichters pogen daaraan gestalte te geven in taalmuziek. Immers, meer dan elke andere expressievorm weet muziek het wezen – de ziel – te vatten. Anderzijds ontstaat poëzie vanuit zintuigelijke beleving: klanken en beelden roepen weer klanken en beelden op. Dit gebeurt in de ziel van de dichter. Die ziel is evenwel niet alleen een brandpunt van impressies en emoties, maar ook iets dat raakt aan het goddelijke, eeuwige. Daardoor schuilt er in poëzie ook altijd een goddelijk element, al moet daar onmiddellijk bij worden aangetekend dat poëzie (muziek) dit goddelijke, eeuwige nooit echt bevredigend gestalte zal kunnen geven. De eeuwige ziel veruiterlijkt zich immers niet, zij zwijgt.'²⁵²

Logisch gesproken, vervolgen Endt en Kemperink, hinkt de filosofisch-poëtische lading van *Mei* daardoor op twee gedachten. Maar is dit daadwerkelijk zo? Als de *Mei* in het licht van de vroegromantische poëzietheorie bekeken wordt, lijkt dit hinken minder evident. Immers, wat wordt daadwerkelijk als twee gedachten beschouwd? Het idee dat de ziel aan de ene kant wél te benaderen is, aan de andere kant dat zij dat niet is. Dat is precies wat gestalte krijgt in de verhouding tussen Mei en Balder, waarin zij niet samenvallen, terwijl dit in het overgrote gedeelte van het gedicht wel eraan zat te komen. Het is ook om die reden dat De Liagre Böhl de zingeving van de egoïstische god Balder niet relevant vindt. Deze egoïstische Balder vertolkt namelijk het idee dat dit eeuwige, de ziel, nooit echt bevredigend gestalte kan krijgen. Maar mijns inziens draait het gedicht juist om die verhouding, om het zoeken naar een balans tussen het eindige en oneindige en op de onmogelijkheid van een eenheid tussen deze twee te reflecteren.²⁵³ Op die manier wordt aan het eindige een oneindig aanzien gegeven, zonder dat deze twee direct samenvallen. Het eindige, Mei, is zichtbaar, maar wordt uit haar beperkte bestaan gehaald. Zodra zij

²⁵¹ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 131, Boek/Zang II, versregel 2264-2269

²⁵² Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 205

²⁵³ Vergelijk ook paragraaf 1.5.2.: 'Die Sehnsucht nach dem Unendlichen muß immer Sehnsucht seyn. Under der Form der Anschauung kann es nicht vorkommen. Das Ideal läßt sich nie anschauen.' Het verlangen is de manier waarop het oneindige voor ons bestaat. De oproep tot een nieuwe mythologie staat in dienst van de 'höchste Akt der Vernunft', van de niet te verbeelden oneindige ideeën. Citaat van Schlegel in paragraaf 1.5.2., hier herhaald.

echter te dichtbij de ziel komt, het oneindige, moet worden aangetekend dat dit samenvallen onmogelijk is. De eenheid tussen ziel en natuur is immers een illusie: zij verhouden zich tot elkaar, maar kunnen nooit samenvallen. Mocht dit wel het geval zijn, dan zou dat een *naive* poëzie zijn, waarbij de relatie tussen natuur en tekst eveneens direct zou zijn. In het geval van de moderne dichter is dat onmogelijk, en deze *naive* eenheid kan ook alleen gecreëerd worden door de moderne of *sentimentale* blik. Moderne poëzie gaat namelijk over een verlangen, over een gemis. En is het niet in de Mei-Balderverhouding dat dit verlangen gestalte krijgt?

Wat Gorter in *Mei* naar voren laat komen is juist de relatie tussen het eindige en het oneindige, om op deze manier het probleem van de verbeelding van het oneindige zichtbaar te maken: hij geeft de eindige dingen een oneindig aanzien, maar laat daarbij tegelijkertijd de onbereikbaarheid en de onuitbeeldbaarheid van het oneindige als zodanig zien. De functie van kunst of liever, de taak van de kunstenaar is het niet laten zien van het oneindige, maar door te laten zien dát hij het niet kan laten zien toch een idee te krijgen (of te laten ontstaan) van het (onbereikbare) oneindige. Hierdoor krijgt de kunst een wat grillig karakter: ze is namelijk nooit echt compleet of voltooid, ze is altijd ‘in wording’. Deze onvoltooibaarheid hoort bij haar oneindige doel; als allegorische verwijzing naar een onbereikbaar oneindige zal ze haar doel per definitie nooit bereiken. Wat Gorter doet is het onuitbeeldbare, het oneindige in zijn weergave een plaats geven. Stel dat het doel wél bereikt zou worden, dat Mei en Balder wél samen zouden vallen, dan zou daarmee de kunst haar doel hebben bereikt en tot stilstand komen.²⁵⁴ Een daadwerkelijk samenvallen van natuur en ziel zou kortom het einde van de kunst zijn. Daarom kan de Mei-Balderverhouding juist gelezen worden als een benadrukking daarvan: zij kunnen niet samenvallen. Het concept van de eindeloze vervolmaking, voltooiing, is behalve een manier om te zeggen dat de moderne poëzie een verwijzing naar een onbereikbaar doel is, ook een lofzang op de poëzie als een nooit eindigend creatief proces. Daarom denk ik niet dat het gedicht op twee gedachten hinkt: zij verenigt deze in een synthese om te reflecteren over de functie van de kunst en de kunstenaar, en hoe deze zich verhouden tot de natuur en de ziel.

²⁵⁴ Vergelijk paragraaf 1.5.3.: ‘Ein *absoluter Stillstand* der ästhetischen Bildung läßt sich gar nicht denken. Die moderne Poesie wird sich also immer verändern.’

2.5. Mei-dichter

De verhouding tussen Mei en de dichter is ingewikkeld enerzijds omdat de dichter optreedt als handelend personage en zich aangetrokken voelt tot het meisje, anderzijds omdat hij boven de tekst staat en fungeert als alwetende verteller. Toch zijn er duidelijke overeenkomsten tussen de twee personages. Zo houden zij zich beiden bezig met het benoemen van dingen en het leren kennen van de wereld door taal te gebruiken. Mei en de dichter zijn allebei scheppende personages. Mei tovert de natuur vol bloemen, de dichter creëert zijn Mei-figuurtje en beiden uiten zij zich in gezang. Hun creatieve vermogen stellen zij zelfs expliciet aan de orde. Zo getuigt de dichter van zijn verlangen een ‘zilv’ren bel²⁵⁵ te laten klinken en spreekt Mei tegenover Balder van haar grote scheppingskracht: ‘ik schep / Honderde dingen uit mij, àl voor u, / Ik ben zoals een mijn, uit mijn schaduw / Werp ik te voorschijn groote edelsteenen / En maak er bergen van’.²⁵⁶ In een zekere zin berust de Mei-dichter verhouding op een gelijkstelling van beide personages.

Maar deze gelijkstelling is, zeker in de eerste zang, nog niet aan de orde. De dichter is dan namelijk vervuld van liefde voor Mei. Bij hun eerste ontmoeting gedragen zij zich ook als geliefden. De dichter kust haar ‘vaak vaak²⁵⁷, en hij ziet haar ogen als twee stille vlammen, die zelfs als hij in slaap valt in zijn dromen nog lieflijk branden. Toch lijkt deze liefde voornamelijk vanuit de dichter te komen. Het meisje Mei is dan ook degene die afscheid van hem neemt:

‘Mijn mondje regent kussen en jij, jij,
Dorstige jongen, vraagt maar altijd meer
En nog meer druppelen uit dit wolkje. Keer
Nu naar uw stad’ - ik zat en wachtte lang,
Mijn hart bonsde, ik had haar zachte wang
Tegen de mijne - tot ze fluisterd’: ‘elke laan
Ligt noodend open, laat mij hier nu gaan
En zoeken wat daar geurt en wat daar blinkt;²⁵⁸

Kennelijk vraagt de dichter toch iets te veel van haar. Toch is zijn liefde voor haar niet alleen bewonderend, zij is ook beschermend. Dit komt voornamelijk naar voren in de derde zang, wanneer hij haar troost na de afwijzing van Balder. Hij verwarmt haar dan met zijn adem, hij loopt als een goede herder voorop in de lijkstoet, kortom: zijn liefde houdt niet alleen in dat hij lichamelijk naar haar verlangt, tevens wil hij haar beschermen. Dit kan te maken hebben met het feit dat zij niet alleen optreedt als zijn

²⁵⁵ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 49, Boek/Zang I, versregel 1195

²⁵⁶ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 119-120, Boek/Zang II, versregel 1920-1924

²⁵⁷ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 47, Boek/Zang I, versregel 1140

²⁵⁸ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 49-50, Boek/Zang I, versregel 1201-1208

geliefde, tevens treedt zij op als zijn muze, zijn ziel. Ze is zijn ‘duiventil’²⁵⁹, zijn inspiratiebron. Hij roept haar zelfs als muze aan in de tweede zang:

Kom nu mijn jonge zoete zuster, kom,
Te lang suisde de zeis al rond ons om,
Kom blonde zuster uit ons zonnig koren.
Want hoor, o hoor, daar ver weg is geboren
Zonoogig kroost, het reit al en draagt om
Muziek en wierook, zoete zuster kom.

Zie, ik wil nu zoetklinkende schalmei
Hernemen, geef uw hand en sta bij mij,
Leer dansen met mij heen uw roode voeten.²⁶⁰

Mei is dus zowel de geliefde van de dichter, als zijn inspiratiebron. Maar de band tussen de dichter en Mei blijkt nog nauwer te zijn. Zij is niet alleen zijn eigendom (‘gij Mei, die ik noem / Mijn eigendom’²⁶¹), zij is tevens de dichter zelf: ‘want al dien tijd was ik / Diep in u, Mei, u zelf’.²⁶²

Tot dusver nog geen wolkje aan de lucht. De verhouding tussen Mei en de dichter kan ook in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie bekeken worden, waardoor zowel Mei als de dichter een andere functie toebedeeld krijgen. Zoals naar voren is gekomen in de paragrafen over de twee personages, hebben beiden een verlangen tot het benoemen van de dingen. Ik herhaal hier kort de bevindingen, enerzijds zodat de lezer niet terug hoeft te blikken, anderzijds omdat enkele bevinden hier worden aangevuld. Ten eerste houden Mei en de dichter zich beiden bezig met het woord. Het meisje Mei kan gezien worden als de oorspronkelijke, receptieve kunst, waarin direct wordt weergegeven wat de schoonheid van de natuur zelf is, zonder dat hier een subjectieve houding als bemiddelend element tussen door komt. Als zij bijvoorbeeld de tekens op de vleugels van een vlinder leest, ziet zij daarin een duur geheim dat men alleen in Indië weet, en bovendien staat dit geheim in rijm.²⁶³ Zo ziet zij dus de geheimen van de natuur in de natuur (als vlinder) geschreven, en omdat dit in rijm staat, is er een directe relatie tussen dit geheim en poëzie. Maar nog meer dan dat: het is Mei zelf die deze vlinder heeft losgelaten.²⁶⁴

²⁵⁹ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschoot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 113, Boek/Zang II, versregel 1711

²⁶⁰ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschoot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 59, Boek/Zang II, versregel 59-67

²⁶¹ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschoot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 113, Boek/Zang II, versregel 1710-1711

²⁶² Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschoot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 115, Boek/Zang II, versregel 1771-1772

²⁶³ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschoot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 33, Boek/Zang I, versregel 695-701

²⁶⁴ Dit krijgt nog een extra laag omdat Mei zelf ook als vlinder wordt beschreven: ‘Als een wit vlindertje liep zij daar heen, / Door bonte vlekjes licht, op 't witte been / Bevend schakeerend.’ (Boek/Zang I, versregels 619-621, p. 31). Zij, als vlinder, laat dus een vlinder los, en leest de geheimen daarop. Men zou kunnen bedenken dat zij haar eigen geheimen, de geheimen van de natuur die zij zelf personifieert, leest. Tegelijkertijd staat de vlinder symbool voor de

Daarom lijkt zij symbool te staan voor wat Schlegel *naïve* poëzie noemde: zij staat voor een directe relatie tussen natuur en tekst, zonder dat hier een subjectieve blik tussen komt. Zij staat hiervoor omdat zij zelf ook als tekst wordt gezien: ze leest immers de letters van haar schoonheid, en als zij de letters op de vleugels van de vlinder leest, heeft zij deze letters zelf geschapen. Tot nog toe volgt zij dus de *naïve* poëzie. Ten tweede wil zij door middel van taal de werkelijkheid produceren: zij wil de dingen benoemen. Dit is niet langer een directe relatie tussen natuur en tekst, maar een blik die zij werpt op de natuur en de woorden die zij hieraan toekent. Zo wordt haar directe relatie op den duur verstoord: waar zij eerst de tekens van de natuur direct opnam en in een directe relatie tot deze tekens staat, maakt dit later plaats voor twijfels en weet ze niet meer of ze nu de woorden van de buitenwereld ontvangt, of dat ze zelf in haar opkomen. Tijdens haar dwaaltocht en zoektocht naar Balder heeft zij bijvoorbeeld ‘niet één gedachte en geen woord / Kan daarom zeggen wat ze dacht’.²⁶⁵ Zodra ze geen woorden meer heeft om de werkelijkheid te benoemen, weet ze niet meer waar ze is. Er is een steeds grotere afstand tussen haar en het woord geslopen naarmate het gedicht vordert. Het blijmoedige benoemen van de dingen vervalt zodra zij Balder de eerste keer ontmoet. Taal is in die zin de productie van haar werkelijkheid. Zodra deze taal, deze mogelijkheid tot het benoemen van dingen wegvalt, wordt eveneens getwijfeld aan de werkelijkheid. Maar dit strookt dus niet met het idee dat zij zowel natuur als tekst is. Als er een directe relatie tussen natuur en tekst zou zijn, dan zou de afstand tussen Mei en het woord nooit groter moeten worden.

Maar Mei is ook de schepping van de dichter. Hoewel de dichter als handelend personage optreedt en een liefdesrelatie met haar aangaat, staat hij ook ‘boven’ de tekst en reflecteert hij op zijn eigen creatie. Dat houdt in dat het meisje Mei, als beeld, een duidelijk geconstrueerd beeld is: de dichter geeft zijn blik op de natuur, door de natuur als personificatie voor te stellen. Maar dit beeld van de natuur is een beeld van natuur als tekst, en daarmee *naïv*. Anders gezegd wordt het *naïve* getoond als geconstrueerd beeld. Hierdoor lijkt er een zekere afstand te ontstaan tussen het beeld, en degene die het beeld heeft gemaakt, de dichter. Het lijkt me verstandig hier wat langer bij stil te staan. De dichter, omdat hij bemiddeld is door het beeld dat hij zich van de natuur maakt, heeft een indirecte natuurervaring. Hij neemt een bepaalde houding aan ten opzichte van de natuur en die houding is het onderwerp van zijn werk. Hij reflecteert over de indruk die hij heeft, zoals de dichter in *Mei* zich enerzijds in het gedicht bevindt, en anderzijds boven het gedicht staat. In *sentimentale* kunst gaat de kunstenaar zelf een rol spelen in het kunstwerk, want zijn gedachten en ideeën worden weergegeven. Dat is de reden waarom de *sentimentale*, moderne dichter vrij is: zijn verstand of fantasie stuurt het werk dat hij maakt. Dit is ook wat bedoeld wordt met de reflecterende houding van de dichter ten opzichte van de natuur. Omdat hij niet langer direct ontvangt, zoals dat oorspronkelijk, in de *naïve* fase gebeurde, reflecteert hij (hij is bemiddeld door het beeld van de natuur en geeft dit subjectief weer) over de indrukken die hij opdoet van de natuur.

metamorfose, de ontwikkeling. In deze zin kan dit lezen van haar eigen geheimen ook gezien worden als een manier om zichzelf beter te leren kennen, een romantisch wordingsproces waarin het subject niet *is*, maar *wordt*, en dus per definitie voor verandering vatbaar is.

²⁶⁵ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 91, Boek/Zang II, versregel 1030-1031

In *Mei* neemt de dichter duidelijk een reflecterende houding aan: op meerdere plaatsen treedt hij expliciet op in het gedicht, creëert een meta-discours, en laat zien dat zijn creatie kunstmatig is. Maar hoe verhoudt hij zich dan precies ten opzichte van het meisje Mei? Welnu, als Mei *naive* poëzie voorstelt, dan verhoudt de dichter zich tot haar door naar haar te verlangen, maar zich er tegelijkertijd bewust van te zijn dat zij onbereikbaar is. De verhouding tussen de mens en de natuur is immers ontwricht omdat het verstand altijd op de dichter inspeelt. Dat de dichter naar Mei verlangt, moge duidelijk zijn. Dat zij onbereikbaar is, mag wat meer uitleg. Zij is ten eerste onbereikbaar omdat zij de dichter, als handelend personage, afwijst. Zij kiest ervoor haar eigen weg te gaan en de dichter in de tweede zang achter te laten. Maar zij is ook onbereikbaar omdat zij *naive* poëzie voorstelt. *Naive* poëzie is per definitie onbereikbaar. Vandevoorde stelt dat de dood van Mei het meest dure geheim is van Gorters gedicht, omdat Mei als geen ander natuur en woord wist te verzinnebeelden.²⁶⁶ Maar het is juist omdat zij natuur en woord verzinnebeeldt, omdat zij staat voor *naive* poëzie, dat er afscheid van haar genomen moet worden. Zij is een product van het *sentimentale* bewustzijn, en dat zij sterft aan het einde van zang drie, heeft niet alleen te maken met het feit dat ze een maand is, en dus maar een maand kan leven, dit heeft eveneens te maken met het feit dat afscheid van haar genomen moet worden omdat er over de *naive* poëzie gereflecteerd wordt.

Tevens stelt Schlegel dat de *naive* eenheid met de natuur niet echt heeft bestaan, dat er niet echt naar terug verlangd kan worden, maar dat zij een product is van het *sentimentale* bewustzijn. Op eenzelfde manier is Mei het product van het *sentimentale* bewustzijn dat de dichter is: zij is immers zijn schepping, maar tegelijkertijd is zij de dichter zelf. Wat houdt dit in? Enerzijds houdt dit in dat de *sentimentale* dichter de *naive* poëzie toont als een *sentimentale* constructie: zij (Mei / *naive* poëzie) wordt duidelijk neergezet als zijnde een schepping of creatie van de dichter. Hierdoor krijgt zij iets kunstmatigs en wordt in haar weergave duidelijk dat zij een constructie is (Mei is immers ook een tekst). Anderzijds houdt dit in dat, wanneer Mei en de dichter aan elkaar gelijk gesteld worden, Mei niet langer als *naive* poëzie kan gelden. Dit hebben we ook al eerder gezien bij de beschrijving van het personage Mei zelf. Zij is zelf ook bezig met het benoemen van dingen en er sluipt een steeds grotere afstand tussen haar en het woord in. Hierdoor ontwikkelt Mei zich van *naive* poëzie in het begin van de eerste zang, naar een duidelijk *sentimentale* constructie aan het einde van de eerste zang en verder. Wat dan uiteindelijk centraal staat in het werk is de houding die zowel Mei als de dichter ten opzichte van de natuur aanneemt. En deze houding is boven alles subjectief.

De Mei-dichter verhouding laat zich dus lezen als een verhouding tussen het *naive* en het *sentimentale*. Gorter volgt hierin Schlegel: 'een werkelijk modern dichter is zich bewust van zijn eigen

²⁶⁶ Vandevoorde, H., 'Een duur geheim'. Mythe, realisme en allegorie in Gorters *Mei*, in: *Spektator*, Tijdschrift voor Neerlandistiek, jaargang 22, Van Gorcum, Assen, 1993

historische positie, en toont het naïve als een sentimentale constructie, door in zijn weergave van het *naïve* tegelijk het verschil zichtbaar te maken tussen het naïve en het sentimentale.²⁶⁷

Het is trouwens verleidelijk Mei nog in een ander licht te zetten. Doorman spreekt over de ontplooiing van het subject in Schlegels *Lucinde* als: ‘wederzijdse ontplooiing van het subject’ dat ‘in de romantische *Verwirrung* zo ver gaat dat de polariteit tussen het mannelijke en het vrouwelijke wordt opgeheven en de man vrouwelijke trekken vertoont en omgekeerd.²⁶⁸ Wanneer de dichter stelt dat hij samenvalt met Mei, dan kent hij zich in een zekere zin vrouwelijke eigenschappen toe. De wederzijdse ontplooiing van het subject houdt in dat het subject nooit *is*, maar altijd *wordt*. De zoektocht van Mei naar Balder, en het samenvallen van de dichter en Mei, kan dan staan voor dit wordingsproces, waarin de dichter probeert zichzelf te leren kennen. Of, zoals Schlegel het stelde: ‘een allegorie op de vervolmaking van het mannelijke en het vrouwelijke in de gehele, volledige mensheid.’²⁶⁹

²⁶⁷ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzie-theorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 110 – zij cursiveert *naïv* en *sentimental* niet, en in de citaten neem ik dat zo over.

²⁶⁸ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 54

²⁶⁹ Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008, p. 54

2.6. Over de *Mei*

Nu de verschillende personages en verhoudingen binnen de *Mei* belicht zijn, is het tijd om eens naar het gedicht in zijn geheel te kijken. Als het gedicht namelijk vanuit de vroeg-romantische poëzietheorie belicht wordt, kunnen enkele probleempunten wat opheldering krijgen. Denk bijvoorbeeld aan de overdaad aan beelden, waar het gedicht nogal eens van beschuldigd is. Of aan de invulling van de mythologische figuren, die Gorter niet allemaal even trouw aan hun bron laat zijn. Maar ook kan nog wat gezegd worden over de zoektocht naar het woord, naar de allegorische vorm.

2.6.1. Homerische vergelijkingen

Om te beginnen heeft de *Mei* bijzonder veel homerische vergelijkingen. Dit begint al in de eerste strofe, wanneer de dichter stelt dat het lied moet klinken als het gefluit van een jongeman. De vergelijking tussen het lied en het gefluit wordt echter wat naar de marges gedrukt door de homerische vergelijking die volgt:

Een nieuwe lente en een nieuw geluid:
Ik wil dat dit lied klinkt als het gefluit,
Dat ik vaak hoorde voor een zomernacht
In een oud stadje, langs de watergracht -
In huis was 't donker, maar de stille straat
Vergaarde schemer, aan de lucht blonk laat
Nog licht, er viel een gouden blanke schijn
Over de gevels in mijn raamkozijn.
Dan blies een jongen als een orgelpijp,
De klanken schudden in de lucht-zoo rijp
Als jonge kersen, wen een lentewind
In 't boschje opgaat en zijn reis begint.
Hij dwaald' over de bruggen, op den wal
Van 't water, langzaam gaande, overal
Als 'n jonge vogel fluitend, onbewust
Van eigen blijheid om de avonddrust.
En menig moe man, die zijn avondmaal
Nam, luisterde, als naar een oud verhaal,
Glimlachend, en een hand die 't venster sloot,
Talmde een pooze wijl de jongen floot.

Zóó wil ik dat dit lied klinkt,²⁷⁰

²⁷⁰ Gorter, *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002, p. 11, Boek/Zang I, versregel 1-21

Ik heb hier de eerste 21 versregels geciteerd om duidelijk te maken hoe lang zo'n homerische vergelijking doorgaat. In versregel 21 grijpt hij weer terug op hoe het lied moet klinken, hij sluit zijn homerische vergelijking af. Deze homerische vergelijkingen komen bijzonder veel voor in het gedicht. Steeds weer op dezelfde manier. Gorter begint de vergelijking en sluit hem later af door weer te stellen 'zoo...'. Maar wat is precies de functie hiervan? Vandevoorde stelt dat de homerische vergelijkingen bij Gorter de plaats zijn waarin hij de realiteit binnensmokkelt. Het artificiële karakter van de vergelijkingen wordt toch 'natuurlijk', en dat zou misschien de reden zijn waarom er in de kritiek zo weinig op het buitenissige van de vergelijkingen is ingegaan. De afwijkendheid is niet genoeg benadrukt. Want bij Gorter verzelfstandigen de homerische vergelijkingen zich niet geheel, maar ze nemen wel het verhaal over.²⁷¹ Dat zij het verhaal overnemen, kan ik niet anders dan beamen. Het gehele gedicht lijkt, zodra het benoemen wat moeilijker wordt, te bestaan uit homerische vergelijkingen. Ik zou daar graag een wat ander licht op willen schijnen. In de *Mei* lijkt namelijk, naast de tegenstelling tussen ziel en natuur, ook de zoektocht van de dichter naar de juiste woorden centraal te staan. Daarom komen er ook passages in voor waarin het voor de dichter niet duidelijk is hoe hij nu aan zijn woorden komt. Of ze nu van binnen komen, of van buitenaf. Tevens is er een duidelijk verlangen naar het nieuwe woord, naar een nieuw geluid, en ontstaat er dus een tegenstelling tussen oude en nieuwe woorden. Dit zoeken naar nieuwe woorden wordt mijns inziens ook geproblematiseerd binnen het gedicht zelf.

Als we de homerische vergelijkingen van Gorter beschouwen als een uitvoerige omschrijving van een bepaald beeld door middel van andere beelden, dan raken we daarbij een kern van Novalis' taal- en poëzietheorie. Novalis stelde namelijk dat de taal een spel met beelden en begrippen is. Dat wil zeggen dat woorden niet naar een achter hen liggende betekenis verwijzen, maar naar elkaar. Hij geeft hiervan enkele voorbeelden. Stel dat je wilt aanduiden wat een avondmaaltijd is, dan kun je daarvoor allerlei beelden of vergelijkingen gebruiken, bijvoorbeeld het beeld van de omarming van man en vrouw. Maar je kunt ook het beeld van een bloeiende bloem gebruiken, of voor ontbijt het beeld van een bloem in de knop, voor jeugd kan dat eveneens en zelfs de natuur kun je verbeelden door bijvoorbeeld het beeld van de eolusharp te gebruiken.²⁷² Wat Novalis hiermee wil aantonen, is dat het beeld-zijn van de taal inhoudt dat er geen noodzakelijke relaties bestaan tussen bepaalde beelden en bepaalde betekenissen. Deze beelden kunnen met evenveel recht vervangen worden door andere beelden. En dat is wat Gorter in zijn *Mei* voortdurend doet: hij schetst een beeld, bijvoorbeeld: 'Ik wil dat dit lied klinkt als het gefluit', waarna hij dit beeld vervangt door een ander beeld om het eerste beeld te verduidelijken. Zijn homerische vergelijkingen zijn daarbij steeds de vervangende elementen, de vervangende beelden om bepaalde betekenissen te verduidelijken, of beter gezegd: te verbeelden. In een zekere zin zijn de homerische vergelijkingen in *Mei* een verbeelding van de zoektocht naar het nieuwe woord, door de nieuwe woorden en beelden, ook nieuwe homerische vergelijkingen (en dus ook nieuwe woorden en beelden) te schrijven. Elk beeld leidt

²⁷¹ Vandevoorde, H., 'Een duur geheim'. Mythe, realisme en allegorie in Gorters *Mei*, in: *Spektator*, Tijdschrift voor Neerlandistiek, jaargang 22, Van Gorcum, Assen, 1993

²⁷² Zie ook De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007, p. 234: 'De eolusharp vormt het zinnebeeld van het verlangen naar een harmonisch samenspel van mens en natuur.'

daardoor naar een volgend beeld, en dat draagt in een zekere zin een oneindig spel met zich mee. Het lijkt haast een oneindig uitstel van betekenis, want vooraleer het ene beeld is afgesloten, belandt de lezer alweer in een volgend. Maar volgens Novalis is dit noodzakelijk omdat het een ‘onuitputtelijke hoeveelheid melodieën’ produceert en een stap doet in de richting van de oneindige rijkdom van het universum. Daarom moet een tekst een veelheid aan beelden bieden en niet eenduidig vertaalbaar zijn, maar bij de lezer aanleiding geven tot een pluraliteit van bedoelingen.²⁷³ Hierdoor krijgt het werk iets oneindigs. Toch kan dit alleen tot stand komen als de dichter zelf wel aantoonst dát hij beelden maakt, iets wat al besproken is in paragraaf 1.4.1., 1.5.1. en in de analyse paragraaf 2.3.

2.6.2. *Mei* als allegorie

Dat *Mei* als allegorie gelezen kan worden, is niets nieuws. Daarom zal ik er hier niet te uitvoerig op ingaan. Een aantal elementen is trouwens ook al naar voren gekomen in de paragraaf over de Mei-Balderverhouding. In een allegorie is namelijk, aldus Schlegel, de inhoud van het oneindige niet het uitbeelden van het oneindige, maar het plaats geven aan de onuitbeeldbaarheid van het oneindige. Anders gezegd: Schlegels allegorie van het oneindige zal nooit tot aanduiding van het oneindige leiden, aangezien het oneindige per definitie niet aangeduid kán worden. Het werkzame bestanddeel van de traditionele allegorie – het verwijzen – werkt niet, en dát is wat de vroeg-romantische allegorie zichtbaar moet maken. Zij houdt zich dus bezig met het uitbeelden van iets wat niet uitbeeldbaar is. Daarom ‘faalt’ de kunst.

Dit hebben we al gezien in de Mei-Balderverhouding, waarin dit onbereikbare en onuitbeeldbare vorm krijgt in de figuur van Balder. Maar er is nog wel wat meer over te vertellen. De allegorische vorm in *Mei* komt het sterkst naar voren in de tweede zang. Vandevoorde wees al op het conflict tussen Mei en Balder als een innerlijk conflict. Dit kan zo geïnterpreteerd worden, omdat de dichter als ik uit beeld verdwijnt en toch als verteller in elk vers aanwezig blijft. Ook omdat Mei en Balder allebei als zielswezens worden gekarakteriseerd, is het niet te ver gezocht om hun tweegesprek in verband te brengen met het genre van het debat dat zo vaak voorkomt in de middeleeuwse allegorische literatuur.²⁷⁴

Voor Schlegel is de allegorie niet alleen de onuitbeeldbaarheid van het oneindige, het is tevens de plek waarin het algemene en het bijzondere naast elkaar gezet kunnen worden, en in wisselwerking met elkaar getoond kunnen worden.²⁷⁵ Deze wisselwerking komt veelvuldig voor in *Mei*: niet alleen in de tegenstelling tussen de natuur en de ziel, ook in de tegenstelling tussen de stad en de natuur, de dichter en *Mei*, en bijvoorbeeld het gebruik van mythologische figuren ten opzichte van ‘normale’ figuren. Men zou zelfs de structuur van *Mei* een allegorische vorm kunnen noemen. Zo speelt zang I zich op de aarde af, in het Hollandse landschap, zang II daarentegen speelt zich af in het hemelse, het zielerijk van Balder, en

²⁷³ Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzijetheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 78

²⁷⁴ Vandevoorde, H., ‘Een duur geheim’. Mythe, realisme en allegorie in Gorters *Mei*, in: *Spektator*, Tijdschrift voor Neerlandistiek, jaargang 22, Van Gorcum, Assen, 1993

²⁷⁵ Zie ook paragraaf 1.4.2., waarin Novalis iets soortgelijks stelt: ‘Dit houdt in dat de dichter betekenis aanbrengt door zijn verbeeldingskracht te gebruiken. Hierdoor kan hij laten zien dat het bijzondere deel is van het algemene, dat het eindige deel is van een oneindigheid. Deze tegenstellingen zijn zelfs het romantische project bij uitstek.’

zang III speelt zich weer af op de aarde, en wederom speelt het Hollandse landschap het decor. Wat door deze structuur naar voren komt is enerzijds de plaatsing van het bijzondere (het hemelse) tussen het algemene (het aardse). Het zielerijk waarin Mei en Balder zich bevinden wordt gekenmerkt door het conflict tussen beide figuren en is daarmee ook een vorm van Schlegels allegorie zoals beschreven in de paragraaf over de Mei-Balderverhouding. Dat de dichter op dit moment geen rol speelt, maar desalniettemin wél aanwezig is, geeft fundament voor deze allegorische lezing. Maar anderzijds geeft deze structuur ook aan dat er een wisselwerking is tussen het algemene en het aardse (natuurlijke) omdat de dichter niet alleen in elk vers aanwezig is, hij identificeert zich eveneens met Mei. Zij is niet alleen zijn eigendom, hij is ‘diep’ in haar. Om die reden kent hij haar gedachten in zang III, en weet hij wat ze heeft meegemaakt. Zo bezien kan zang II ook als een reflectie gelezen worden op een innerlijk conflict dat de dichter meemaakt, en dat hij hieraan poëtisch vorm probeert te geven. Het grote vraagstuk is voor de dichter dan wat het dichten inhoudt en hoe hij zich moet verhouden tot enerzijds de natuur, anderzijds de ziel.

2.6.3. *Mei* als arabeske

De term ‘arabesk’ houdt voor Schlegel een bepaalde structuur in die tegelijk eenheid en veelheid is. De arabeske combineert, aldus Schlegel, chaos en orde, verwarring en symmetrie. Zij is uitdrukkelijk een door de dichter geconstrueerde vorm en niet de ‘kunstloze’ vorm van de natuurpoëzie; geen aaneenschakeling van ‘losse invallen’ maar een werk waarin alle elementen door het onderliggende idee van de auteur worden samengebonden. Nu onderscheidt Schlegel drie soorten of momenten van arabeske poëzie: de oorspronkelijke arabeske (natuurpoëzie), de moderne arabeske (kunstpoëzie) en de romantische, ‘ware’ arabeske, die zal ontstaan wanneer de eerdere twee op een hoger plan zullen zijn verenigd. Tussen de oorspronkelijke en moderne arabeske geldt eenzelfde soort onderscheid als tussen *naïve* en *sentimentale* poëzie. De oorspronkelijke arabeske is een kunstwerk van de natuur, waarin alle elementen op een vanzelfsprekende manier met elkaar verweven zijn. De moderne arabeske is een kunstwerk waarin de vorm over de stof heerst en waar de fantasie zichzelf laat zien. Als deze twee arabesken op een hoger plan verenigd zijn, komen we tenslotte aan bij de ware arabeske. Zij is in feite wat Schlegel de nieuwe mythologie noemt die in de moderne tijd de klassieke mythologie zal vervangen, en die geen natuurlijke mythologie, maar een kunstige zal zijn. Deze oproep tot een nieuwe mythologie heeft hij overgenomen van het ‘Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus’: ‘Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhetischer Akt ist und daß Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind. Der Philosoph muß ebensoviel ästhetische Kraft besitzen als der Dichter.’²⁷⁶

²⁷⁶ Hegel, G.W.F., e.a., ‘Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus’, op: <<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Hegel,+Georg+Wilhelm+Friedrich/%5BDas+%C3%A4lteste+Systemprogramm+des+deutschen+Idealismus%5D>>, geraadpleegd op 25-04-2013. Vertaling: ‘Ik ben er nu van overtuigd dat

Net zoals deze nieuwe mythologie zal de ware arabeske een product van de geest zijn, een höchste Akt der Vernunft'. Deze ware arabeske is naast transcendentiaalpoëzie ook een theorie van de poëzie. Anders geformuleerd, de ware arabeske is een poëzie die zich expliciet op een modern standpunt stelt door haar eigen geschiedenis te overzien en in zich op te nemen; zij hergebruikt de poëzie van de voorgaande eeuwen, brengt oude vormen in een nieuwe context opnieuw tot leven.

Hierdoor is de ware arabeske een intertekstuele kunstvorm. Zij kan immers de hele voorafgaande geschiedenis van de poëzie gebruiken om zo te streven naar een oneindige volheid. Voorbeelden van dit gebruik van de geschiedenis van de poëzie zijn het hergebruiken van oude figuren in een nieuwe context, zodat ze een verandering ondergaan en het combineren van historische dimensies met moderne dimensies. Door hiervan gebruik te maken reflecteert zij eveneens over zichzelf, en dat is wat Schlegel de theorie van de poëzie noemt.

Nu hebben we al eerder gezien dat de *Mei* gelezen kan worden als transcendentiaalpoëzie, als een *sentimentale* constructie waarin de *naïve* poëzie getoond wordt en als een gedicht met een duidelijk poëticaal standpunt. De *Mei* is in die zin ook een theorie over de poëzie, of: een poëzie van de poëzie. Maar de *Mei* incorporeert nog meer van Schlegels (en Novalis') ideeën. Schlegel stelt namelijk dat de ware arabeske een intertekstuele kunstvorm is, evenals Novalis dit stelde toen hij sprak over het spel met beelden en begrippen. Waar ik nu nog kort op in wil gaan, is Gorters gebruik van de mythologie en hoe hij zijn figuren op laat treden. Zoals we al gezien hebben bij de behandeling van de Balderfiguur, haalt Gorter oude figuren uit hun context en zet ze in een nieuwe. Ze ondergaan een verandering, net zoals Balder ineens blind is en niet samenvalt met de oorspronkelijke Germaanse mythologie. Maar wat heeft dit tot gevolg? Het belangrijkste punt waarom Schlegel oproept tot het schrijven van ware arabesken is omdat enerzijds de dichter de hele geschiedenis van de poëzie gebruikt om zijn gedicht vorm te geven, en daardoor 'boven' de tijd staat, anderzijds omdat hij door zoveel mogelijke heterogene elementen bij elkaar te nemen een volheid creëert die een tendens is naar totaliteit. In een zekere zin kunnen we, als we Gorters gedicht op deze manier beschouwen, het streven naar eenheid alsnog als een doorwerkende kracht erkennen. Alleen moet dan dit streven naar eenheid niet worden gezocht in de verhoudingen tussen de personages, maar juist in de veelheid van beelden, in de heterogene elementen die streven naar een totaliteit of eenheid. Het is juist omdat Gorter zoveel verschillende elementen bij elkaar heeft 'gegooid', dat dit streven eenheid vorm kan krijgen zonder dat deze vervuld wordt. Toch wordt juist deze veelheid aan beelden Gorter meer dan eens kwalijk genomen. Zo stelt Kruithof:

“De natuur met goden erin’ - zeker, maar Gorter heeft wel een zeer rijk geschakeerde verzameling mythische wezens aangelegd, die voor een groot deel ook nog bestaat uit een allegaartje van figuranten die zich hooguit op een halfwas-metafysica mogen beroemen. Aan de antieke mythen ontleende hij zijn nimfen en saters, aan de Germaanse zijn elfen, gnomen en kabouters, walkuren en goden als Balder, Wodan en Idoena. Uit een vaag soort Middeleeuwen stammen zijn heksen

de hoogste daad van de rede, in welke alle ideeën omvat worden, een esthetische daad is en dat de waarheid en het goede alleen in de schoonheid zusters zijn. De filosoof moet evenveel esthetische kracht bezitten als de dichter.’

en ridders. De fauna die hij ten tonele voert, met mammoeten, Nijlflamingo's en inheemse dieren, vogels vooral, is al net zo heterogeen als zijn rariteitenkabinet van bovennatuurlijke snoeshanen.

Heel bont maakt Gorter het met zijn 'engelenelfjes', en met het lied waarin Balder over Aurora zingt. Het lijkt op een moedwillig syncretisme, waarin de ene mythologie met de andere wordt aangelengd. Balder, de godheid van de dichtkunst en de muziek, is daar het ernstigste slachtoffer van: anders dan in de *Mei* is hij in de Germaanse overlevering, de Edda bijvoorbeeld, niet blind.²⁷⁷

Kortom: volgens Kruithof maakt Gorter er een potpourri van. Daar ben ik het niet mee eens: Gorter maakt het misschien 'bont', maar daarbij sluit hij aan bij een vroeg-romantische traditie, waarin de kunst niet meer begrensd is door de mogelijkheden van het eigen tijdsgewricht, en waarmee het onderscheid tussen kunst van nu en vroeger vervaagt. Iedere tekst is in feite een fragment in een oneindig vergelijkende tekst. Het verlangen, zo stelt De Mul, is een nietzscheaans begrepen productief verlangen, dat schept uit een onmetelijke overvloed. Deze onmetelijke overvloed is, zie bovenstaand citaat, duidelijk naar voren gekomen in de *Mei*. Juist door deze overvloed kan Gorter de totaliteit benaderen en overstijgt hij de natuur- en kunstpoëzie om zo een ware arabeske te creëren.

Brandt Corstius stelde dat voor Gorter de poëzie altijd is geweest: buiten zich zelf treden, boven zich zelf uitgaan, zelfverlies, streven naar eenwording, met de natuur, de mensheid, het heelal. En daarin kan ik hem in een zekere zin gelijk geven, zij het dat deze eenheid niet direct uitgebeeld wordt, maar dat deze wordt benaderd door constructies, door intertekstualiteit, door een duidelijk moderne blik op de natuur en door boven zichzelf uit te stijgen en een ware arabeske neer te zetten. Juist door de veelheid, door de diversiteit, heeft het streven naar eenheid vorm gekregen en wordt op dit streven gereflecteerd.

²⁷⁷ Kruithof, J., 'Een mooi warm wicht', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde* te Leiden, 1988-1989, E.J. Brill, Leiden, 1990

3. Discussie

Wat misschien opvalt, is dat ik niet afsluit met een conclusie, maar met een discussie. Hoewel in deze discussie wel antwoord wordt gegeven op de hoofd- en deelvragen die gesteld zijn in de inleiding – waardoor deze discussie in zekere zin wel gelezen kan worden als een conclusie – wordt voornamelijk gereflecteerd op de bevindingen die in de voorgaande hoofdstukken naar voren zijn gekomen. Zoals in de inleiding al werd gesteld, is mijn hoofdvraag wat voorzichtig geformuleerd. Dit heeft te maken met het nuanceverschil waarover deze scriptie heeft gehandeld, namelijk het verschil tussen de ‘oude’ en de ‘nieuwe’ benadering van romantiek. Hoewel het niet mijn bedoeling is om in deze discussie afbreuk te doen aan mijn bevindingen, lijkt het mij wel van belang enkele kritische kanttekeningen te plaatsen. Laten we allereerst nog eens kort nagaan wat deze bevindingen zijn.

In het eerste deel van deze scriptie, dat de paragrafen 1.1. tot en met 1.3. beslaat, is ingegaan op de verschillende *Mei*-interpretaties, waarna enkele probleempunten zijn aangewezen. Wat uit de paragrafen 1.1. en 1.2. naar voren is gekomen, is dat twee soorten benaderingen te onderscheiden zijn, namelijk de existentiële benadering en de esthetisch-filosofische benadering. De existentiële benadering houdt in dat men zich streng houdt aan de uitdrukkelijke gegevens van de tekst zelf, wil men het oeuvre geen geweld aan doen. Twee dissertaties zijn behandeld in paragraaf 1.1.: *Versbouw en Ritme in de Tijd van '80* van Garnt Stuiveling en *Herman Gorter, Een Bijdrage tot de Kennis van zijn Leven en Werk* van Johannes Christiaan Brandt Corstius. Beide dissertaties zijn gepubliceerd in 1934. De dissertaties van Stuiveling en Brandt Corstius hebben als gemeenschappelijk thema het afscheid aan de jeugd en de weemoedige ondertoon. Beiden beoordelen zij *Mei* als een tegenstelling tussen ziel en zinnen als de verbreking van de harmonische levenservaring die eigen is aan de jeugd van alle tijden. Het bewust worden van deze tegenstelling betekent dan meteen de intrede in de wereld van de volwassenen.

In paragraaf 1.2. is ingegaan op de esthetisch-filosofische benaderingen. De esthetisch-filosofische benaderingen van de *Mei* worden gekenmerkt door gebruik te maken van bronnen buiten de gegevens van de tekst zelf, in tegenstelling tot de existentiële benaderingen. In deze paragraaf is een groot aantal interpretaties opgenomen, waaruit duidelijk werd dat de invloed van Schopenhauer, Nietzsche en Verwey op Gorter tijdens (of voor) het schrijven van *Mei* meerdere malen benadrukt is. Toch bleek hier geen consensus over te bestaan: de overeenkomsten tussen Gorter en Nietzsche behoort tot de ‘vermakelijkheden’ van de Gorter-kritiek, terwijl de parallellen die men meent te zien berusten op een apert verkeerd lezen van Nietzsche. Ook de invloed van Schopenhauer en Verwey, die voornamelijk betoogd is door Van Eyck, bleek op tegenstand te stuiten. Antonissen stelt bijvoorbeeld dat de invloed van Verwey veel te hoog wordt ingeschat, en Kerssemakers vindt dat Van Eyck de invloed van Schopenhauers filosofie in de Baldermonoloog te ver doordrijft. Desalniettemin wordt aan deze invloeden vastgehouden door De Liagre Böhl in *Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd*, door Brandt Corstius tijdens zijn lezing te Leiden in 1964 en door Van Eyck in zijn ‘ultieme’ analyse die gepubliceerd is in zijn *Verzameld*

Werk. Omdat enerzijds de invloed van Schopenhauer, Nietzsche en Verwey werd benadrukt, en anderzijds deze invloed werd bevochten, heb ik in paragraaf 1.3. enkele probleempunten beschreven in de *Mei*-interpretaties.

In paragraaf 1.3. heb ik het verschil tussen de ‘oude’ en de ‘nieuwe’ benadering romantiek aangekaart omdat de vraag naar boven kwam of we niet inderdaad de verschillende filosofieën op het gedicht aan het projecteren waren. De reden waarom deze vraag op kwam borrelen, lag hem in het feit dat in de Baldermonoloog een conflict ontstaat, waardoor De Liagre Böhl bijvoorbeeld stelde dat de zingeving van de individualistische Balder niet langer relevant was. In de esthetisch-filosofische benaderingen van de *Mei*, die zich hebben gericht op het romantische streven naar eenheid, leek nog vastgehouden te worden aan het ‘oude’ concept van de romantiek. Deze ‘oude’ benadering van romantiek gaat ervan uit dat het voor de romantici in de kunst gaat om een streven naar eenheid, naar een harmonie die in de moderne tijd, meer bepaald door het rationalisme van de Verlichting, verloren zou zijn gegaan. Hierdoor wordt de *Mei*-Balderverhouding een conflictsituatie: als *Mei* namelijk staat voor de natuur, het vergankelijke en het eindige, en Balder staat voor het onvergankelijke, de ziel en de geest, dan is Balders afwijzing van *Mei* een probleempunt. Juist als deze afwijzing niet had plaatsgevonden, zou deze eenheid vorm hebben gekregen. In deze paragraaf heb ik geopperd de *Mei* te analyseren volgens de ‘nieuwe’ benadering van romantiek. De ‘nieuwe’ benadering stelt namelijk dat het streven naar eenheid een principieel onvervulbaar streven is. Het romantische enthousiasme voor de verzoenende functie van de kunst is slechts één zijde van het romantische verlangen. Het streven naar eenheid dat centraal staat bij de romantici gaat altijd gepaard met de ironische distantie dat deze eenheid niet bereikt zal worden.

Deze ‘nieuwe’ benadering van romantiek heb ik meer fundament gegeven in de paragrafen 1.4. en 1.5. en hun subparagrafen. Ik ga in op de vroeg-romantische poëzietheorie van Novalis en Schlegel, die uitvoerig beschreven is door Kintz in haar dissertatie. Niet alleen heb ik daarbij de Duitse teksten van Novalis, Schlegel, Hegel, Schiller en Nietzsche betrokken, tevens heb ik gebruik gemaakt van *Het romantische verlangen* en *De romantische orde*. De twee laatstgenoemde boeken bieden een mooi kader voor de doorwerking van de romantiek. Deze doorwerking, zo stellen de auteurs, is zelfs tot op de dag van vandaag nog prominent.

In paragraaf 1.4. is de poëzietheorie van Novalis uiteengezet. De voornaamste elementen die hier naar voren zijn gekomen, richten zich op de werking van de taal. Novalis stelt dat wanneer we de werkelijkheid, zoals deze zich aan ons voordoet, willen representeren, we de beelden van het zijn omzetten in een teken. Met het teken wordt het niet-zijn (het door het bewustzijn gemaakte beeld van het zijn) tot werkelijkheid. Hierdoor concludeert hij dat taal een eigen werkelijkheid is. Ook stelt hij dat de betekenis van een teken bepaald wordt door de vrije verbeeldingskracht van het subject. Deze verbeeldingskracht is niet afhankelijk van de zintuiglijke waarneming, omdat de indrukken die het subject opdoet door de verbeeldingskracht niet passief worden opgenomen. Hij stelt dat de dichter te werk gaat door de dingen zoals ze zich op dit ene moment in hun eindigheid aan hem voordoen, uit hun eindige en momentane bestaan te halen en ze in relatie te brengen met iets dat niet hier-en-nu gegeven is maar wel denkbaar is. Door het productieve gebruik van de taal is de dichter eveneens in staat (subjectieve) waarheid te

produceren. In de laatste subparagraaf van Novalis' poëzietheorie wordt ingegaan op taal als een spel met beelden en begrippen. Hier wordt duidelijk dat de reflectie voor de romantici zo belangrijk is – en dat de dichter aan moet tonen dat hij een spel aan het spelen is door expliciet in het werk op te treden – en tevens dat de dichter kan putten uit alle mogelijke literaire en anderszins culturele bronnen.

Paragraaf 1.5. behandelt de poëzietheorie van Friedrich Schlegel. Vijf elementen zijn naar voren gekomen die representatief zijn voor de poëzietheorie van Schlegel, te weten: moderne poëzie is *sentimental*, reflexief, transcendentiaal, allegorisch en als een arabeske. Het verschil tussen *naïve* poëzie en *sentimentale* poëzie zit hem in de verhouding van de dichter tot de natuur. De natuurervaring van een *naïve* dichter is een directe ervaring, terwijl er tussen de natuur en de moderne dichter een extra element schuift: de natuur maakt plaats voor een concept of begrip, wat wil zeggen dat de natuurervaring van de moderne dichter bemiddeld is door het beeld dat hij zich van de natuur maakt. Dit impliceert eveneens dat de moderne dichter reflecteert over het werk dat hij maakt, en dat hij het *naïve* laat zien als een *sentimentale* constructie.

De transcendentiaalpoëzie verbeeldt de relatie tussen het reële en het ideale. Deze twee elementen vallen niet samen, maar verhouden zich op een bepaalde manier tot elkaar. Transcendentiaalpoëzie gaat dus over *hoe* deze twee elementen zich tot elkaar verhouden en in die zin gaat zij over betekenisgeving. De poëzie laat de relatie tussen het eindige en het oneindige zien: zij kan de eindige dingen een oneindig aanzien geven en daarmee tegelijk de onbereikbaarheid en onuitbeeldbaarheid van het oneindige als zodanig laten zien. Belangrijk is dus wederom dat hierover gereflecteerd wordt. Ook de allegorie werkt op eenzelfde manier. De allegorie houdt zich namelijk bezig met het verbeelden van het oneindige, dat onuitbeeldbaar is. De functie van kunst of liever, de taak van de kunstenaar is het niet laten zien van het oneindige, maar door te laten zien dát hij het niet kan laten zien toch een idee te krijgen (of te laten ontstaan) van het (onbereikbare) oneindige. De arabeske, tot slot, heeft drie soorten of momenten: de oorspronkelijke arabeske (natuurpoëzie), de moderne arabeske (kunstpoëzie) en de romantische, 'ware' arabeske, die zal ontstaan wanneer de eerdere twee op een hoger plan zullen zijn verenigd. De ware arabeske is een poëzie die zich expliciet op een modern standpunt stelt door haar eigen geschiedenis te overzien en in zich op te nemen; zij hergebruikt de poëzie van de voorgaande eeuwen, brengt oude vormen in een nieuwe context opnieuw tot leven. Hierdoor is de ware arabeske een intertekstuele kunstvorm.

In hoofdstuk 2 is de *Mei* geanalyseerd in het licht van deze vroeg-romantische poëzietheorie. Ik heb me gericht op de personages, de verhoudingen tussen de personages, en in de laatste drie paragrafen heb ik me bezig gehouden met de homerische vergelijkingen in *Mei*, de *Mei* als allegorie, en de *Mei* als arabeske. De vroeg-romantische poëzietheorie bleek prima geschikt te zijn om de *Mei* te analyseren, voornamelijk omdat niet langer het streven naar eenheid centraal stond, maar de principiële onvervulbaarheid van dit streven.

In deze analyse is naar voren gekomen dat het meisje Mei opgevat kan worden als de belichaming van *naïve* poëzie, omdat Mei enerzijds symbool staat voor de natuur, anderzijds zelf een tekst is. Deze gelijkstelling van natuur en tekst is wat Schlegel terugvond in de *naïve* poëzie. Hierin wordt direct

weergegeven wat de schoonheid van de natuur zelf is, zonder dat hier een subjectieve houding als bemiddelend element tussen door komt. Tevens heb ik betoogd dat Mei als tekst ook een ingang biedt om te kijken naar de taal als productie van de werkelijkheid. Mei is namelijk niet alleen voortdurend bezig met het benoemen van de dingen, ze heeft in de tweede zang een interne strijd. Deze interne strijd zorgt ervoor dat zij minder openstaat voor de dingen om haar heen, en dus minder bezig is met het benoemen van de dingen. Op dat moment wordt ze zelfs beschreven als een wereld in zichzelf. Als zij in de tweede zang de woorden niet meer kan vinden, en niet meer weet waar ze is, dan ligt dat aan het idee dat zij zich bezig houdt met zichzelf, met haar eigen tekst. Zij is dan zowel tekst als wereld, en buiten deze wereld bestaat op dat moment niets omdat zij volledig samenvalt met haar verlangen om Balder te zien, haar interne conflicten, zonder dat zij zich nog ergens anders op richt. In die zin is taal de productie van de werkelijkheid.

Balder is geïnterpreteerd als een mal, geput uit de Germaanse mythologie. Via intertekstualiteit levert hij een arsenaal aan begrippen op. Tevens vertegenwoordigt Balder een vorm van *Witz* omdat hij heterogene elementen bij elkaar neemt. Deze heterogene elementen gaan een synthese aan in de figuur Balder, en hoewel deze elementen soms tegengesteld zijn, blijven ze nog wel steeds uitgesproken door één en dezelfde figuur. *Witz* is volgens Schlegel de paradoxale voorafspiegeling van de synthese van alle tegenstellingen in het absolute. Maar dit absolute laat zich slechts voorstellen als iets ongrijpbaars, iets onvoorstelbaars. Daarom zegt Balder, zo heb ik betoogd, dat niet de woorden, niet de dingen, niet de klanken en zelfs niet de liederen zijn zielsbewegingen kunnen verbeelden. Dit zou ook nooit in taal te vatten zijn. Juist omdat hij dit doet, spreekt uit het gedicht een verlangen naar volheid, naar volmaaktheid, naar eenheid, maar wordt tegelijkertijd gereflecteerd op het onvermogen dit verlangen te vervullen.

De dichter meet zich door de becommentariërende passages een reflexieve houding aan. Hij treedt namelijk niet alleen op als handelend personage, eveneens treedt hij op als maker van het gedicht. Dit expliciet optreden als maker van het gedicht sluit aan bij zowel de poëzietheorie van Novalis als van Schlegel. De dichter als handelend personage en tevens als alwetende verteller voldoet aan de eisen die Schlegel stelt aan de *sentimentale* poëzie: hij treedt reflecterend op, creëert een meta-discours, en laat zien dat zijn creatie kunstmatig is. Hoewel de lezer in eerste instantie mee wordt gevoerd, stellen de eerste versregels wel duidelijk dat het gaat om een creatie, een kunstmatige schijn – wat aansluit bij Novalis' poëzietheorie, namelijk dat alle beelden die we van het zijn maken 'eine Kunst des Scheins' is.

Zoals gebleken is uit het overzicht van de *Mei*-interpretaties, hadden we te maken met enkele probleempunten. Het voornaamste probleempunt was de Mei-Balderverhouding. In het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie heb ik deze verhouding verklaard door middel van Schlegels concept van de transcendentiaalpoëzie, waarin juist de *verhouding* tussen het eindige en het oneindige centraal staat. Dat Mei, als symbool voor het vergankelijke en het eindige, verlangt naar het onvergankelijke en oneindige in de gestalte van Balder, volgt ditzelfde principe. Haar verlangen naar hem kan niet anders dan leiden tot een afwijzing, omdat het eindige en het oneindige niet samen kunnen vallen. Maar er mag hier niet voorbij worden gegaan aan het belang van de reflectie. Ik heb al gewezen op het nuanceverschil tussen de 'oude' en 'nieuwe benaderingen van de romantiek in de inleiding. Het streven naar eenheid, zo werd gesteld, is

een onvervulbaar streven, en juist daarop wordt gereflecteerd. Daarom is transcendente poëzie wezenlijk reflexief. In de figuren van Mei en Balder wordt daarom niet alleen de relatie tussen de natuur en de ziel, het eindige en het oneindige, vormgegeven, eveneens worden hier poëtische standpunten gesymboliseerd. Gorters *Mei* is mijns inziens een gedicht waarin de reflectie centraal staat. In elk van de paragrafen over de *Mei* is betoogd dat er gereflecteerd wordt op het gedicht zelf, zij het door middel van poëtische standpunten, zij het tussen de verhoudingen van de personages en binnen de personages zelf.

De verhouding tussen Mei en de dichter kon verklaard worden doordat Mei natuur en woord verzinnebeeldt, omdat zij staat voor *naïve* poëzie, waardoor er afscheid van haar genomen moet worden. Zij is een product van het *sentimentale* bewustzijn, en dat zij sterft aan het einde van zang drie, heeft niet alleen te maken met het feit dat ze een maand is, en dus maar een maand kan leven, dit heeft eveneens te maken met het feit dat afscheid van haar genomen moet worden omdat er over de *naïve* poëzie gereflecteerd wordt. Tevens stelt Schlegel dat de *naïve* eenheid met de natuur niet echt heeft bestaan, dat er niet echt naar terug verlangd kan worden. De Mei-dichter verhouding laat zich dus lezen als een verhouding tussen het *naïve* en het *sentimentale*. Gorter volgt hierin Schlegel: ‘een werkelijk modern dichter is zich bewust van zijn eigen historische positie, en toont het naïve als een sentimentale constructie, door in zijn weergave van het *naïve* tegelijk het verschil zichtbaar te maken tussen het naïve en het sentimentale.’²⁷⁸

In de laatste drie paragrafen heb ik de homerische vergelijkingen van *Mei* in het licht van de poëzietheorie van Novalis gezet, de *Mei* als allegorie gelezen, en de *Mei* als ware arabeske bestempeld. Belangrijk zijn vooral de personages en de verhoudingen tussen de personages. De laatste drie paragrafen zijn bedoeld om nog wat meer grond te geven aan een vroeg-romantische lezing.

Zoals ik aan het begin van deze discussie heb gezegd, kunnen er enkele kritische kanttekeningen worden geplaatst. Men kan gemakkelijk de vraag stellen: zijn deze conclusies nu echt zo spectaculair? Het antwoord hierop is: nee, ze zijn niet echt spectaculair. Zonder afbreuk te willen doen aan de bevindingen in deze scriptie, kan toch wel gesteld worden dat er weinig radicale conclusies naar voren komen. Dit heeft, zoals ik al aangaf, te maken met het nuanceverschil waarover deze scriptie heeft gehandeld, namelijk het verschil tussen de ‘oude’ en de ‘nieuwe’ benadering van romantiek. Laten we terugkijken naar de hoofdvraag, zoals deze gesteld is in de inleiding, en die ik voor het gemak hier even herhaal: ‘In hoeverre kan de vroeg-romantische poëzietheorie leiden tot een verheldering van Herman Gorters *Mei* en bijdragen aan de (nog steeds lopende) discussie van de verschillende interpretaties?’

Het antwoord op deze vraag is dat de vroeg-romantische poëzietheorie weliswaar kan zorgen voor een verheldering van het gedicht, maar dat deze verheldering op zichzelf niet radicaal vernieuwend is. Het betreft een nuanceverschil: op het streven naar eenheid in *Mei* wordt gereflecteerd, zonder dat deze eenheid direct wordt uitgebeeld. Zoals ik in de laatste paragraaf van hoofdstuk twee stelde: dit streven naar

²⁷⁸ Kintz, P.A.M., *Alles was wir seben, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, p. 110 – zij cursiveert *naïv* en *sentimental* niet, en in de citaten neem ik dat zo over.

eenheid wordt benaderd door constructies, door intertekstualiteit, door een duidelijk moderne blik op de natuur en door boven zichzelf uit te stijgen en een ware arabeske neer te zetten. Juist door de veelheid, door de diversiteit, heeft het streven naar eenheid vorm gekregen en wordt op dit streven gereflecteerd.

De hoofdvraag bestaat echter uit twee delen: draagt een dergelijke lezing nu ook echt iets bij? Mijns inziens wel. Hoe summier het nuanceverschil ook is, het blijft een verschil. Om tot een adequate lezing te komen van een klassiek werk, acht ik het noodzakelijk om kritisch te blijven analyseren. Als er door de jaren heen steeds gesteld is dat Gorter in de voetsporen van Shelley en Keats probeerde in de kunst eenheid na te streven, terwijl hierbij voorbij wordt gegaan aan het belang van de reflectie, dan durf ik te stellen dat bij deze het belang van romantische reflectie voldoende is weergegeven. De principiële onvervulbaarheid van dit streven is namelijk bij Gorter voldoende aan te wijzen. Ik meen dat in deze scriptie te hebben gedaan.

Bibliografie

- Antonissen, R., *Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst*, Uitgeverij Reflex, Utrecht, 1979 (heruitgave)
- Brandt Corstius, J.C., 'Herman Gorter, de dichter (1864-1964)' in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, Brill, E.J., Leiden, 1964. Te raadplegen op:
<http://www.dbnl.org/tekst/_jaa003196401_01/_jaa003196401_01_0002.php>
- Brandt Corstius, J.C., *Herman Gorter. Een bijdrage tot de kennis van zijn Leven en Werk*, Uitgevers-Maatschappij Contact, Amsterdam, 1934
- Brauers, C., *Perspektiven des Unendlichen: Friedrich Schlegels ästhetische Vermittlungstheorie: die freie Religion der Kunst ihre Umformung in eine Traditionsgeschichte der Kirche*, Erich Schmidt Verlag GmbH, 1996
- Breazeale, D. & Rockmore, T. (red.), *Fichte, German Idealism, and Early Romanticism*, Rodopi, 2010
- De Liagre Böhl, H., *Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd; Herman Gorter 1864-1927*, Uitgeverij Balans, Meppel, 1996
- De Mul, J., *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Klement, Kampen, 2007
- Doorman, M., *De romantische orde*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008
- Endt, E. (red.), *Herman Gorter Documentatie 1864-1897*, Polak en Van Gennep, Amsterdam, 1986
- Gasché, R. in: Firchow, P. *Friedrich Schlegel: Philosophical Fragments*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1991
- Gorter, H., *Mei: een gedicht*, bezorgd door Endt, E. & Kemperink, M., Van Oorschot, Deltareeks, Amsterdam, 2002
- Harris, H.S., *Hegel's Development: Toward the Sunlight 1770-1801*, At the Clarendon Press, Oxford, 1972
- Hegel, G.W.F., e.a., "Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus", op:
<<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Hegel,+Georg+Wilhelm+Friedrich/%5BDas+%C3%A4lteste+Systemprogramm+des+deutschen+Idealismus%5D>>
- Hugenholtz, R.A., 'Gorter's Mei', in: *Groot Nederland, Letterkundig Maandschrift voor den Nederlandschen stam*, jaargang 1, Buysse, C, Couperus, L, Van Nouhuys, W.G. (red.), Van Holkema & Warendorf, Amsterdam, 1903. Te raadplegen op:
<http://www.dbnl.org/tekst/_gro002190301_01/_gro002190301_01_0086.php>

- Huyghe, H., *Mei van Herman Gorter: Gewikt en gewogen... Een vergelijkend onderzoek naar de interpretaties*, E.J. Brill, Leiden, 1974
- Kemperink, M.G., “Muziek lokt van een ziel muziek weer los’: Het motief van het dichterschap in Gorters *Mei*”, in: *De Gids*, jaargang 152, Meulenhoff Nederland, Amsterdam, 1989. Te raadplegen op:
<http://www.dbnl.org/tekst/_gid001198901_01/_gid001198901_01_0064.php>
- Kennedy, C., *Paradox, Aphorism and Desire in Novalis and Derrida*, Maney Publishing, Londen, 2008
- Kerssemakers, J.W., ‘Gorters Mei: Hoogte, Diepte en Bezinning in het 80er Dichterschap’, in: *Roeping*, jaargang 19, oktober/november 1940
- Kintz, P.A.M., *Alles was wir sehen, ist ein Bild: Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, Eburon, Delft, 2009, op: <<http://dare.uva.nl/record/322266>>
- Kroner, R., *Von Kant bis Hegel*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1921
- Kruithof, J., ‘Een mooi warm wicht’, in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden*, 1988-1989, E.J. Brill, Leiden, 1990. Te raadplegen op:
<http://www.dbnl.org/tekst/_jaa003198901_01/_jaa003198901_01_0002.php>
- Lacoue-Labarthe, P. & Nancy, J., *The Literary Absolute; the theory of literature in German Romanticism*, State University of New York Press, Albany, 1988
- Langeveld-Bakker, T.J., *Herman Gorter's dichterlijke ontwikkeling in Mei, Verzen en Eerste Sonnetten*, J.B. Wolters' Uitgevers-Maatschappij N.V., Groningen – Den Haag – Batavia, 1934. Te raadplegen op:
<http://www.dbnl.org/arch/lang050herm01_01/pag/lang050herm01_01.pdf>
- Megill, A., *Prophets of Extremity. Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, Berkely/Los Angeles/London, 1985
- Millán-Zaibert, E., *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, State University of New York Press, Albany, 2007
- Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie, oder: Griechentum und Pessimismus*, C.G. Naumann Verlag, Leipzig, 1907
- Nietzsche, F., *De geboorte van de Tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*, Driessen, H., De Arbeiderspers, Amsterdam, 2009
- Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, 1798-1799, op:
<<http://www.zeno.org/Literatur/M/Novalis/Romane/Die+Lehrlinge+zu+Sais>>
- Novalis, *Fragmente*, kapitel 13, 1797-1798, op: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/6618/13>>

- Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, in 3 Bdn., Hg. v. Mähl, H.J., Samuel, R., Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, München / Wenen, Carl Hanser, 2002
- O'Brien, W.A., *Novalis. Signs of Revolution*, Durham, London 1995
- Rludhohn, B., *Robalis*, Nabu Press, Charleston, 2012
- Schiller, F., *Über naive und sentimentale Dichtung*, 1795, op:
 <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/%C3%9Cber+naive+und+sentimentalische+Dichtung>>Schlegel, F., *Gespräch über die Poesie*, 1800, op:
 <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/%C3%84sthetische+und+politische+Schriften/Gespr%C3%A4ch+%C3%BCber+die+Poesie/>>
- Schlegel, F., *Athenaeum Fragmente*, 1798, op:
 <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Fragmente>>
- Schlegel, F., *Ideen*, 1800, op:
 <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Ideen>>
- Schlegel, F., *Über das Studium der Griechischen Poesie*, 1795, op:
 <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/%C3%84sthetische+und+politische+Schriften/%C3%9Cber+das+Studium+der+griechischen+Poesie/%C3%9Cber+das+Studium+der+griechischen+Poesie>>
- Schramm, K., *Die Deutsche Querelle Des Anciens Et Des Modernes - Schlegels Position und Einflüsse Der Querelle Auf Seine 'Lucinde'*, GRIN Verlag, 2008
- Stuiveling, G., *Versbouw en Ritme in de Tijd van '80*, J.B. Wolters' Uitgevers-Maatschappij N.V., Groningen - Den Haag - Batavia, 1934
- Van Bork, G.J. & Laan, N.(red.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*, Uitgeverij C.J. Aarts, Amsterdam, 2000
- Van den Berg, W., *De geschiedenis van de term 'romantisch' en zijn varianten in Nederland tot 1840*, Van Gorcum en Comp B.V., Assen, 1973
- Vandevoorde, H., 'Een duur geheim'. Mythe, realisme en allegorie in Gorters *Mei*, in: *Spektator*, Tijdschrift voor Neerlandistiek, jaargang 22, Van Gorcum, Assen, 1993. Te raadplegen op:
 <http://www.dbnl.org/tekst/_spe011199301_01/_spe011199301_01_0014.php>
- Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*, Sun, Amsterdam, 2002
- Van Eyck, P.N., in: Gorter, H., *Mei*, Bibliotheek der Nederlandse letteren (reeks, nummer 7 A), Elsevier, Amsterdam, 1940

Van Eyck, P.N., *Verzameld Werk*, deel 7, G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1964

Verwey, A., *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst*, G. Schreuders, Amsterdam, 1905. Te raadplegen op: <http://www.dbnl.org/tekst/verw008inle03_01/verw008inle03_01_0001.php>

Willoughby, L.A., *The romantic movement in Germany*, Oxford University Press, H. Milford, Oxford, 1930

Zammito, J. H., 'Reconstructing German Idealism and Romanticism: Historicism and Presentism', in: *Modern Intellectual History*, nr. 1, jaargang 3, 2004