

HANS BAK 'Een onverwisselbaar accent' Vestdijk over Amerikaanse literatuur¹

De artikelen over Amerikaanse werken of schrijvers vormen een relatief klein deel van het omvangrijke en gevarieerde oeuvre van Simon Vestdijk. Kwantiteit zegt hier echter niets over kwaliteit, want onder Vestdijks artikelen over de Amerikaanse literatuur bevinden zich essays die van cruciaal belang zijn, niet alleen, zoals neerlandici hebben opgemerkt, voor de ontwikkeling van Vestdijks eigen literatuuropvattingen, maar ook voor de rol die Vestdijk heeft gespeeld in het introduceren van Amerikaanse schrijvers bij het Nederlandse lezerspubliek.

Naast vertalingen van poëzie van Emily Dickinson en verhalen van Edgar Allan Poe (*Fantastische vertellingen*, 1941), kunnen Vestdijks artikelen over de Amerikaanse literatuur worden verdeeld in twee groepen. In het begin van de jaren dertig, bij aanvang van zijn eigen carrière als schrijver, schreef hij twee volwaardige literaire essays over de poëzie van Emily Dickinson (1932) en Edwin Arlington Robinson (1933), die een centrale plaats innamen in de ontwikkeling van zijn eigen poëtica. Daarnaast, tussen 1935 en 1951, schreef hij herhaaldelijk recensies over Amerikaanse schrijvers, voornamelijk romanschrijvers, maar ook over een aantal dichters, voor belangrijke Nederlandse kranten; iets minder vaak besprak hij Amerikaanse schrijvers voor algemeen culturele tijdschriften, zoals *Kroniek van Kunst en Cultuur* en *Criterium*. Voor de *Nieuwe Rotterdamse Courant* recenseerde hij dichtbundels van Edna St. Vincent Millay (1935) en Edgar Lee Masters (1936), fictie van James T. Farrell (1938), en een kritische biografie van Dickinson (1939); eind jaren veertig schreef hij voor *Het Parool* over William Faulkners *Sanctuary*, over de Nederlandse vertaling van F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby*, over Max Eastmans autobiografie, *The Enjoyment of Living*, en over 'invloed van Amerikaanse schrijvers op Vlaamse romankunst' (over Piet van Aken). Voor het *Algemeen Handelsblad* besprak hij 'De roman in het buitenland', Norman Mailer, Henry Miller, en (ter gelegenheid van de filmversie) Robert Penn Warrens *All the King's Men* (1950). Voor de *Kroniek van Kunst en Cultuur* schreef hij over Nathaniel Hawthorne (1945-1946), en voor *Criterium* schreef hij een lang essay over Faulkner (1948).²

Wat de Amerikaanse literatuur betreft was Vestdijk zeer belesen,

getuige zijn verwijzingen naar talloze Amerikaanse auteurs: naast de bovengenoemde schrijvers had Vestdijk in ieder geval ook Ralph Waldo Emerson, Henry Wadsworth Longfellow, Herman Melville, Walt Whitman, Henry James, Theodore Dreiser, Upton Sinclair, Vachel Lindsay, Carl Sandburg, John Steinbeck, Erskine Caldwell, John Dos Passos, Margaret Mitchell, Ernest Hemingway, Richard Wright, Edmund Wilson en Malcolm Cowley gelezen.

Vestdijks twee omvangrijkste essays over Amerikaanse poëzie, over Emily Dickinson (1932) en Edwin Arlington Robinson (1933)³, geven blijk van een intens subjectieve betrokkenheid bij de twee dichters, en tonen zijn gevoeligheid voor zowel de formele aspecten als voor de bekoorlijke kracht van de poëzie – een tweedeling die ook naar voren komt in de titel van de bundel waarin ze samen werden opgenomen: *Lier en lancet* (1939). Beide essays waren meer dan een persoonlijke getuigenis; ze behelsden ook een algemene theorie over de poëzie.

Vestdijks bewondering voor Robinson was ingetogener en beperkter dan zijn verering van Dickinson. 'Bij een gedicht van E. A. Robinson' is een meesterlijke interpretatie van Robinsons gedicht 'Luke Havergal', dat Vestdijk beschouwde als 'een der kostelijkste syntheses van poëzie en mystische filosofie die wij bezitten.' Vestdijk leek minder geïnteresseerd in de specifieke kenmerken van Robinsons kunst dan in 'Luke Havergal' als voorbeeld van een bepaald soort poëtische synthese. Hij gebruikte het gedicht dan ook voornamelijk als voorwendsel om een theoretisch probleem te onderzoeken: de kwestie van de (on)mogelijkheid van objectiviteit in een artistiek oordeel (meestal een 'delicaat evenwicht tussen "subjectief" en "objectief"'), het *geloof* (waarvan Vestdijk stelde dat het nooit meer dan een geloof kon zijn) in het bestaan van poëtische perfectie als een autonoom, objectief verifieerbaar kenmerk.⁴

Het essay 'Over de dichteres Emily Dickinson' vormde niet alleen een hoeksteen van zijn eigen poëtica, het is ook een van Vestdijks mooiste en meest lucide essays en kan als een van de meest sensitieve appreciaties van Dickinsons dichtkunst gelden – in welke taal ook. Het werd in twee lange delen gepubliceerd in *Forum*.⁵ Het essay was bedoeld om Emily Dickinson te introduceren bij de Nederlandse lezers, die over het algemeen onbekend waren met haar poëzie (zowel Ter Braak als Du Perron gaven toe voor het eerst kennis met haar gemaakt te hebben via Vestdijks essay). Het was tevens een briljante apologie voor een verwaarloosde Amerikaanse dichteres, een pleidooi voor de erkenning van Dickinsons wezenlijke 'moderniteit', en impliciet een

manifest voor een persoonlijke poëtica.⁶ Zoals E. M. Beekman opmerkte, was het essay 'niet alleen een kiem voor het tot bloei komen van [Vestdijks] latere dichtkunst, maar ook een grammatica van zijn grootste interesses'.⁷ In rudimentaire vorm gaf het Dickinson-essay uitdrukking aan ideeën die Vestdijk zou uitwerken en verfijnen in twee boeken, *Albert Verwey en de idee* (1940) en *De glanzende kiemcel* (1950).

Vestdijk zag Dickinson vooral als de vertegenwoordigster van het *intentionele type* poëzie. Dit type poëzie, waarin de 'poëtische impuls [...] naakt en onbeschermd' blijft en waarin vorm, techniek en syntactische differentiatie ondergeschikt zijn aan 'oorspronkelijke visie en conceptie', is 'door grotere eenvoud en onopgesmuktheid voorbeschikt om in het verborgene te bloeien.' Vestdijk wees er nadrukkelijk op dat hij hiermee niet wilde beweren dat 'vorm' ondergeschikt is aan 'inhoud' – beide zijn niet los van elkaar te zien, maar hoogstens te onderscheiden; de poëtische intentie gaat immers 'reeds zwanger van de vormgeving in niet geringere mate dan zij reeds de gehele "inhoud" in zich draagt,' waarbij zowel 'vorm als inhoud zich gelijktijdig uit de poëtische intentie ontwikkelen.'

Voor Vestdijk belichaamde haar poëzie een cruciaal kenmerk van moderniteit: 'In Emily Dickinson's kunst bezitten we geen volmaakt (of beter: volledig) uitgekristalliseerde kunstwerken, maar het is alsof we een kunstenaar bij het levende uitkristalliseringsproces bespieden; we betreden niet een museum, maar een atelier; we kijken niet door een verrekijker-op-een-uitzichttoren naar magnifieke, rustig golvende landschappen, maar door een microscoop, waaronder cellen *bezig* zijn zich microchemisch te verbinden en van kleur om te slaan.'

Verderop in het essay merkt Vestdijk op dat we haar gedichten niet moeten vergelijken met etsen, maar met 'zich vormende kristallen, die op de meest onverwachte momenten gefixeerd zijn'. Interessant genoeg komt Vestdijks interesse voor vorm en inhoud overeen met de opvattingen van Amerikaanse critici als Allen Tate, Kenneth Burke en Malcolm Cowley, terwijl zijn modernistische opvatting dat poëzie meer een proces is dan een voltooid product herinnert aan de gedachten van Paul Valéry in *Variété* (1924).⁸

In het tweede deel van zijn achtdelige essay werkte Vestdijk de kwestie van Dickinsons moderniteit verder uit. Hoewel hij haar eerder 'een "moderne" avant la lettre, "modern" in de zin van wat ons nog levend aandoet' had genoemd, werd het nu duidelijk dat 'moderniteit' voor Vestdijk een complexe verzameling van stilistische en gedragsaspecten, van vorm en visie betekende. Hij sprak van een 'kunst die

haar doel met een minimum aan objectief aantoonbare middelen bereikt', en definieerde de moderniteit van Dickinsons poëzie als volgt:

'Ontdoet men de moderne poëzie van alle bijkomstigheden, van alle gewilde stijlgrilligheid, van "ismen" en uitwassen, dan houdt men inderdaad een streven over naar een onmiddellijkheid, naar het tegelijk intensieve en spontane, maar ook naar inperking tot het essentiële, naar verscherpende concentratie, naar laconische zakelijkheid zelfs bij de weelderigste fantasie. [...] Men zou van een primitiviteit kunnen spreken, die tegelijkertijd het hoogste raffinement is: een *herwonnen eenvoud*, die alle mogelijkheden tot complicatie in zich omvat, omdat hij alle complicaties achter zich heeft gelaten.'

Voor Vestdijk was dit Dickinsons triomf: het verwezenlijken van 'die allereenvoudigste taalvormen, schijnbaar op de grens van pretentieloos gestamel staande, maar toch door gehalte, plastic, toon, trefvermogen ontgenzeiglijk kunst.'

Voor Vestdijk bereikte Dickinsons kunst haar hoogtepunt in haar liefdesgedichten. 'De kloof, die haar van wereld en medemensen scheidt, wordt overbrugd, maar slechts door een luchtig bouwsel der kunst. Pas in haar liefdesgedichten slaagt de overbrugging volledig, sluit zich, zij het ook voorbijgaand, die brede en diepe kloof.' Bij de bespreking van haar liefdesgedichten stuitte Vestdijk echter wel op een methodologisch probleem. In het essay lag de nadruk onaflaatbaar op Dickinson als dichteres, op de complexe relatie van vorm en inhoud in haar poëzie als indicatie van haar moderniteit. Zoals de Nederlandse criticus G. Knuvelder het stelde: 'Wat vooral [Vestdijks] belangstelling wekt is het ontstaan van het gedicht in de psyche van den dichter. Niet de levensomstandigheden [...] boeien hem, maar wat zich afspeelt in de geheimste krachten van des dichters zieleleven; Vestdijk ontraadselt dat, alsof hij erbij is geweest!'⁹ Steeds bleef Vestdijk in het essay binnen het kader van het specifieke gedicht; hij vermeed (en bagatelliseerde) verwijzingen naar het leven en de legende, en stond erop om Dickinson te bezien vanuit haar poëtische kwaliteiten. Alleen bij het behandelen van haar liefdesgedichten zocht Vestdijk een aarzelend verband tussen de poëzie en de persoonlijkheid, zij het in beperkte mate en met tegenzin, en niet zozeer om haar poëzie te verhelderden, als wel om een vervalsende kritische benadering te ontcrachten en de misperceptie van Dickinson als 'de non van Amherst' recht te zetten.

Vestdijks houding was echter ambigu. Aan de ene kant leek hij de,

toen nog gangbare, gedachte te delen dat een teleurstelling in de liefde in haar vroege jeugd een verklaring was voor het ontstaan van Dickinsons poëzie (in dit opzicht is Vestdijks essay gedateerd; in 1932 was er nog geen betrouwbare biografie van Dickinson). Aan de andere kant leek hij het belang van die kennis voor de waardering van haar kunstenaarstalent juist te willen ontkennen. Ook al gaf hij toe dat Dickinson waarschijnlijk 'nooit van de zgn. werkelijke liefde iets ervaren heeft', toch verwierp hij het idee dat de 'non van Amherst', zoals psychoanalytische critici als Régis Michaud beweerden, poëzie schreef vanuit een verzuurde rancune of gefrustreerde liefde:

'De alchemistische omzetting van onbevredigd of misvormd verlangen tot kunst is een veel te fijn en gecompliceerd proces om door een zeer zeker belangrijke, maar noodzakelijk grove, want slechts zeer voorlopig oriënterende leer als de psychoanalyse belicht te kunnen worden. De onbevredigende seksuele aandrift is een motor, een noodzakelijke aanleiding, een *conditio sine qua non* onder vele andere en even belangrijke conditiones, maar niet een Oorzaak of Motief, waarmee men de betekenis ener kunstenaarsfiguur uitputten kan.'¹⁰

Sommige van Dickinsons liefdesgedichten, zelfs als ze gematigd werden door puritanisme, gaven blijk van zo'n enthousiasme en aardse passie dat ze tot de beste liefdesgedichten van de wereldliteratuur gerekend konden worden. Klaarblijkelijk, zo concludeerde Vestdijk, had Dickinson niets 'verdrongen', verloochend of verstopt; maar ze sublimeerde alles zo 'dat ze de oorspronkelijke "libido" nog onverminderd en ongewijzigd in zich draagt: een paradoxaal feit [...] waarvan de gemiddelde over kunst en wat niet meer schrijvende "Seelenauflöser" door zijn overgenomen positivistische en quasi kwantitatief-natuurwetenschappelijke kijk uit de aard der zaak geen notie kan hebben.' Vestdijk onderbouwde zijn kritiek met een analyse van het gedicht dat hij als het hoogtepunt van Dickinsons kunst beschouwde – 'I cannot live with You / It would be Life' – waarin alle draden van haar poëzie samenkwamen ('het is of al haar verzen te zamen slechts een prelude zijn voor dit ene'): 'opstandigheid en stoïsche aanvaarding, antithetische verscheurdheid en liefdesverlangen, metafysische waakzaamheid en overgave aan mysterie. Al deze tegenkrachten komen nu tot evenwicht in een gedicht, dat ook technisch-poëtisch de figuur der dichteres ten voeten uit geeft.'

Vestdijk besloot zijn essay met een coda die eens te meer zijn over-

tuiging weergeeft van Dickinsons grote, zij het onvoldoende erkend, belang ‘voor onze tijd’. Hij gaf echter toe dat het belang beperkt moest zijn: ‘Ik geloof b.v., dat haar kunst, zo ooit, alleen als ferment invloed kan uitoefenen.’ Ze was te uniek om de grondslag te kunnen leggen voor een school of een stroming in de poëzie: ze was een ‘fenomeen-voor-eens’ en daarom ‘alleen maar “modern” in tijdloze zin’. Vestdijks slotwoorden getuigen van een vooruitziende blik: ‘Ze zal latere generaties nog iets te zeggen kunnen hebben, zelfs al zouden deze op òns “modernisme” als op een fossiel terugblikken. Want meer dan die onvergelykelijke synthese van ongebreidelde fantasie en superieure logica, meer dan haar maximaal geconcentreerde vorm, die ook pas die hachelijke combinatie van verfijnde, scherpe visie en uiterste diepte mogelijk maakt, zullen steeds de argeloosheid en de echtheid blijven boeien, die haar werk en persoonlijkheid in zulk een hoge mate kenmerken.’

Vestdijks haast onbegrensde en zeer persoonlijke bewondering voor het genie van Dickinson – in een recensie van George F. Whichers kritische biografie van Dickinson uit 1939 sprak hij over haar als ‘een Amerikaanse Sappho’, ‘een der grootsten onder de groten’ en noemde hij haar in een adem met Dante¹¹ – kwam deels voort uit een sterk gevoel van poëtische affiniteit. Die bijzondere verwantschap blijkt ook uit het feit dat hij meer van haar gedichten heeft vertaald dan van welke andere buitenlandse dichter ook.¹² De meeste van deze vertalingen maakte hij in 1931, mogelijk tijdens of voor het schrijven van het essay, als een poging om zich de specifieke kenmerken van Dickinsons kunst eigen te maken. Overtuigd als hij was dat Dickinsons poëzie ‘onvertaalbaar’ was, omschreef Vestdijk zijn vertalingen als ‘oefeningen’ of ‘parallel-verschijningen, die de dichterlijke intentie trachten te benaderen, zonder overal aanspraak te maken op tekstuele betrouwbaarheid. Ten einde de weergalooze geslotenheid en concentratie dezer gedichten niet geheel te verspelen, werd in het algemeen van een strengere rijm- en maatschema gebruik gemaakt dan het origineel volgt.’¹³ Over het geheel genomen zijn Vestdijks vertalingen inferieur aan zijn magistrale essay: ze zijn gestileerd en stijf, en missen de ‘plastiek’, de vorm uit Dickinsons poëzie.¹⁴ Zoals Ter Braak aangaf, ‘de vertalingen zijn hier de “proef op de som” van de in het essay gebleken verwantschap; want dat Vestdijk, ondanks de verschillen tussen hem en de “non van Amherst” (Vestdijk heeft te weinig van een monnik, al heeft hij asketische en hermetische neigingen, om in deze terminologie te worden gevangen), in deze dichteres een “zuster” herkende, lijkt mij overduidelijk; hij

vertaalde deze "zuster" dan ook vrij, d.w.z. in zijn eigen stijl hun verwantschap toch vasthoudend.¹⁵

Vestdijks essay geeft blijk van een opmerkelijk fijngevoelige en scherpzinnige vroege waardering voor de moderniteit van Dickinsons poëzie. Veel critici hebben getuigd dat het voor de Nederlandse literaire gemeenschap een baanbrekend essay is geweest. Niet alleen heeft Vestdijk Dickinson bij het Nederlandse publiek geïntroduceerd via wat het beste Nederlandstalige essay over haar poëzie blijft, maar zijn vertalingen waren ook lang de enige die voorhanden waren.¹⁶ Vestdijks vroege waardering voor Dickinson is des te opmerkelijker daar er aan het begin van de dertiger jaren geen betrouwbare tekstuele uitgave van haar poëzie was.¹⁷

Ook wanneer hij naast zijn Amerikaanse tijdgenoten wordt geplaatst, blijkt Vestdijk een van de eersten te zijn geweest die de aandacht vestigden op Dickinson als een moderne dichteres. Zijn analytisch instrumentarium, zijn definitie van moderniteit in poëzie, zijn tekst-georiënteerde benadering, zijn consequente aandacht voor de *kunst* van haar poëzie, en zijn weigering om in te gaan op biografische of psychologische speculaties rondom de oorsprong van haar kunst – dit alles geeft Vestdijks esthetische verwantschap aan met de generatie critici die, gedurende de jaren twintig en dertig in de Verenigde Staten, volgens gelijke patronen werkten en die later grote invloed zouden uitoefenen als de New Critics: Allen Tate, Kenneth Burke, Yvor Winters, R. P. Blackmur en John Crowe Ransom. In 1932 hadden alleen Conrad Aiken en Tate belangrijke kritische evaluaties over Dickinsons werk geschreven, en Vestdijk schijnt beiden niet gelezen te hebben.¹⁸ Yvor Winters' eigenzinnige 'Emily Dickinson and the Limits of Judgement' verscheen pas in 1938, terwijl de meeste waarderingen van Dickinson door de New Critics pas in het midden van de jaren vijftig en begin jaren zestig het licht zagen, na de uitgave van Thomas H. Johnsons officiële en complete editie van Dickinsons gedichten.¹⁹ Aangezien, zoals Richard B. Sewall heeft opgemerkt, vóór de jaren dertig de kritische benadering vooral 'biografisch' was en 'de kritiek fragmentarisch', was Vestdijk, ook internationaal gezien, een van de baanbrekende critici die beoogden recht te doen aan Dickinsons kunst.²⁰ In zijn omvattende en synthetiserende interpretatie formuleerde Vestdijk artistieke waardeoordelen die in de pas liepen met de invloedrijke waardering van zijn Amerikaanse tijdgenoten, en in menig opzicht daarop vooruitliepen. Hij deed dit onafhankelijk en geheel uit de kracht van zijn eigen opmerkelijke poëtische en kritische sensibiliteit, een prestatie, die ten onrech-

te onopgemerkt is gebleven door de Dickinson-critici in de Verenigde Staten.

Bij het schrijven over de Amerikaanse roman bekommerde Vestdijk zich zelden alleen om het identificeren of definiëren van specifiek Amerikaanse culturele of literaire karakteristieken. Hij was er vooral op uit om zich individuele Amerikaanse schrijvers eigen te maken omdat zij algemene kenmerken van literatuur belichtten die inpasbaar waren in zijn persoonlijke interesse of poëtica. In 'De betovering van het verleden' besprak hij bijvoorbeeld *The Scarlet Letter* van Hawthorne binnen de context van zijn eigen preoccupatie met de historische roman.²¹ Slechts zelden bekritiseerde hij de Amerikaanse cultuur en haar invloeden op de Amerikaanse literatuur. In zijn recensie van *A World I Never Made* van Farrell, bijvoorbeeld, merkte Vestdijk het volgende op: 'sociale tendenz schijnt dus onvermijdelijk, vooral wanneer men in aanmerking neemt, dat in Amerika ieder realisme, zelfs bij de toch zo "wetenschappelijke" Dreiser, steeds de neiging vertoont om in de aanklacht over te gaan, omdat een maatschappij zo dynamisch, zo zeer in wording als de Amerikaanse de "tendenzen" in zichzelf draagt: de schrijver hoeft maar op te tekenen, en ook zonder vooropgezette verbittering wordt hij tot een roepende in de woestijn.'²²

Wanneer Vestdijk op meer directe wijze commentaar leverde op de Amerikaanse cultuur, deed hij dat zelden zonder een vleugje ironie, maar zijn opmerkingen stegen nauwelijks uit boven de stereotiepe aantijgingen: de afwezigheid van een culturele traditie, het buitensporige materialisme, de morele hardvochtigheid. Zo merkte hij op dat in *Spoon River Anthology* van Edgar Lee Masters het typisch Amerikaanse niet ontbrak: 'spijt om zakelijke tegenslagen, geldelijke beslommeringen, politieke aspiraties' gaven 'een onverwisselbaar accent' aan het leven van de personages.²³ De recensie over *The Great Gatsby* is ook een goed voorbeeld. Vestdijk zag de roman als 'een klassieke bijdrage tot de literatuur rondom het, in de Europese roman sinds Byron regelmatig voorkomende, thema van de briljante en individualistische jonge held, die aan maatschappelijke of andere belemmeringen ten onder gaat', maar hij vond ook dat 'Scott Fitzgerald's Amerikaanse editie ervan een geheel eigen karakter draagt, dat deels bepaald wordt door de sociale omstandigheden.' 'Ondanks Poe en Melville,' zo gaat hij verder, 'is het Byronisme namelijk in Amerika nooit geheel ingeburgerd' zoals dit wel het geval was in Europa, 'waar de geest der middeleeuwen nog rondwaart [...] en de romantiek een historische realiteit is geweest.' In Vest-

dijks interpretatie ging Gatsby deels te gronde 'omdat hij geen aansluiting heeft bij de oude cultuur, waaraan ook de U.S.A. eens ontsproot.' Met subtiele minzaamheid oordeelde Vestdijk dat 'roekeloos gechauffeur [...] min of meer symbolisch' leek voor Amerika en dat 'het smijten met geld' ook zeer Amerikaans aandeed. Tevens was 'voor de geest van het land [...] uitermate typerend de superieure onverschilligheid, vergeetachtigheid haast', waarmee Daisy en al Gatsby's vrienden en kennissen zich ten slotte van hem afkeren.²⁴ Op gelijke wijze gebruikte Vestdijk *All the King's Men* van Warren ter illustratie van 'de invloed van de vrouw' op het openbare en het privé-leven van de man, die hij 'typerend voor Amerika en geen teken van onbeschaafdheid' vond.²⁵ Ten slotte bracht de autobiografie van Eastman, die naar Vestdijks mening de typisch Amerikaanse 'optimistische levensbeschouwing' illustreerde, hem tot de volgende opmerking: 'in de Amerikaanse vitaliteit schuilt nu eenmaal veel krampachtigs: de brede glimlach verslindt niet minder spierenergie' dan het borden wassen en goud zoeken.²⁶

In het geval van Henry Miller lagen de zaken complexer en onduidelijker, want dit was een auteur (onmiskienbaar bewonderd door Vestdijk) wiens literaire kwaliteit juist nauw verbonden leek aan zijn Amerikaanse identiteit. Na Faulkner was Miller de Amerikaanse romanschrijver met de sterkste en meest persoonlijke aantrekkingskracht op Vestdijk. Vestdijk riep Miller uit tot een 'genie', 'een der allergrootste schrijvers van zijn tijd'. Terwijl hij Miller een 'ongeneeslijk en naïef erotomania' toeschreef, vond Vestdijk niet alleen dat Millers vaak bekritiseerde obsceniteit gepaard ging met een humor die een groot en realistisch inzicht in de menselijke natuur aantoonde, maar hij zag er ook een 'scherp instinct' in 'voor het natuurlijke, in een wereld, die in het geslachtelijke vaak enkel maar theoretisch als "natuurlijk" aanvaardt'. Bovendien werd Millers behandeling van het perverse gekenmerkt door 'een schier moralistisch accent, dat de Amerikaanse afkomst van de schrijver verraadt.' Miller, zo merkte Vestdijk op, was 'vooral een Amerikaan met een ongelukkige liefde voor zijn land', wiens werk de onmiskienbare stempel van zijn vaderland droeg: 'Amerikaan is deze merkwaardige auteur door zijn vrijgevochtenheid, zijn onbeschaamdheid, zijn drastische overdrijvingen en snoeverijen; zijn drang naar het kolossale en fantastische in zijn eindeloze zelfopenbaringen; zijn diletantisme; zijn gevoeligheid voor invloeden (Whitman, Dostojewski, Nietzsche, Lawrence); zijn Indianengeduld bij tegenslag; zijn nihilisme, als concrete, actief inspirerende kracht; zijn uiterst persoonlijke mystiek [...] en ten slotte door dat eigenaardige mengsel van Don Quichotterie

en nuchtere zakelijkheid, dat nergens zo overvloedig wordt aangetroffen als in het land, waar keiharde zakenlieden oprechte idealisten kunnen zijn.’²⁷

Over het algemeen was Vestdijks referentiekader echter transnationaal, zijn vergelijkingspunt de literatuur van de westerse wereld. Zo erkende Vestdijk impliciet dat tegen het einde van de jaren veertig, toen de Verenigde Staten een wereldmacht geworden waren, de Amerikaanse literatuur in de ogen van de Europeanen (of in ieder geval van de Nederlanders) haar vroegere kleingeestigheid ontgroeid was. Een tweedelig essay over ‘De roman in het buitenland’, dat Vestdijk in het voorjaar van 1950 voor het *Algemeen Handelsblad* schreef, geeft aan dat, vanuit Nederlands perspectief, de Amerikaanse schrijvers prominente posities in waren gaan nemen in de internationale literaire wereld. Vestdijk achtte de invloed van de Amerikaanse schrijvers gelijk aan (en in sommige opzichten groter dan) die van Britse, Franse en Duitse schrijvers. De internationale naoorlogse literatuur werd in de ogen van Vestdijk onder meer gekenmerkt door ‘een pessimisme, dat het (betrekkelijke) optimisme van de twintiger jaren is komen vervangen, een ontgoocheld scepticisme na het toenmalige idealisme, zakelijkheid en directheid na een vaak fantastische experimenteerdrang, [...] en het teruggrijpen naar de traditie na de frisse progressiviteit van de avantgardes.’ Voorzover er gesproken kon worden van ‘een groeiende belangstelling voor het sociale’, betrof het volgens Vestdijk voornamelijk een geforceerde belangstelling die ‘alle spontaniteit mist van oudere protesterende figuren zoals Zola, Sinclair of Dreiser.’ Bovenal was hij getroffen door een nadruk op ‘de directe ervaring [...] de directe psychologie, zonder verklaring of toevoeging, eventueel in bekentenisvorm – de directe, naakte werkelijkheid, desnoods in stylistisch ruwe en onvolmaakte vormen genoteerd’. Onder de voorspellers van deze naoorlogse tendensen namen Amerikaanse schrijvers uit het interbellum een belangrijke plaats in: Vestdijk plaatste Hemingway, Faulkner en Miller naast Franz Kafka, James Joyce en D. H. Lawrence. Waar Hemingways invloed beperkt bleef tot ‘zakelijkheid’ en ‘directheid’, kwam Miller bovendien als ‘het schoolvoorbeeld van een “voorspellende” figuur’, wederom tot groot enthousiasme van Vestdijk: ondanks zijn ‘vertwijfeld nihilistisch wereldbeeld’, had Miller ‘een verve, een ironie, een humor, zo uitgelaten en expansief’ dat hij het verdiende om gelijkgesteld te worden met Rabelais: het was ‘de uitbarsting van een temperament, zoals in zijn land na *Moby Dick* van Herman Melville niet is voorgekomen. Maar in zijn land is hij verboden.’²⁸

Tot de belangrijke naoorlogse schrijvers rekende Vestdijk weer een grote groep Amerikaanse auteurs: Steinbeck, Caldwell, Wright, Farrell, Wilson, Mailer, Miller, Hemingway en Dos Passos. Hij wees ook op de hernieuwde belangstelling voor Melville en James (alhoewel hij de langdradige James als een inspiratiebron voor hedendaagse schrijvers graag vervangen zou zien door Marcel Proust). William Faulkner stak echter met kop en schouders boven iedereen uit, 'subtiel en zwartgallig psycholoog, daarbij bezeten epicus, die later wel in één adem met Balzac genoemd zal worden.' Opvallend genoeg achtte hij niet Hemingway, maar Faulkner de 'meester' in de 'literatuur der understatements' – voor Vestdijk het meest kenmerkende aspect van de naoorlogse literatuur: 'men verzwijgt de emotie als zodanig om de lezer des te beter met haar spanningen te kunnen laden.' De tendens was vooral duidelijk waarneembaar in de Amerikaanse sociale roman, het indrukwekkendst in *Native Son* van Richard Wright: 'De Upton Sinclairs gaven grandioze fresco's van massaleed, maar de moderne schrijver en lezer verlangen naar meer onmiddellijkheid, naar de uitbeelding van het persoonlijke leed, de wortels daarvan, de kleine nuances, die het wellicht van geluk gescheiden houden, – en ook naar de overwinning van dit leed, niet met behulp van utopische systemen, maar hier en nu.' Het existentialisme, als filosofie en als literatuur, kwam Vestdijk voor als 'een triomf van de understatements', en de Amerikaanse schrijvers waren de meest indrukwekkende en invloedrijke representanten ervan.²⁹

Vestdijks recensies over Amerikaanse schrijvers, met hun onmiskenbaar eigen stem en kritische visie, weerspiegelen Vestdijks persoonlijke preoccupaties en onthullen meestal net zoveel over Vestdijk zelf als over de schrijvers die hij recenseerde. Verschillende recensies tonen zijn voorliefde voor de psychologisch scherpzinnige fictie die hij zelf schreef. Zo verwees hij naar *The Scarlet Letter* als 'dat psychologisch meesterwerk der Amerikaanse literatuur', daarmee suggererend dat de psycholoog en de dichter in Hawthorne minstens zo sterk waren als de schrijver van de historische roman.³⁰ Ook Farrells *A World I Never Made*, al was het 'een van de zakelijkste, nuchterste tableaux die er in de wereldliteratuur bestaan', was voor Vestdijk vooral een 'psychologische roman', 'een magistrale studie van de Ierse "hysterie"'.³¹ Zelfs *The Great Gatsby* was niet zozeer een kroniek van het jazztijdperk als wel 'een literair zelfportret' van Fitzgerald, een projectie van de 'innerlijke tegenstrijdigheid' van de auteur op het personage van Jay Gatsby, 'ten koste van de psychologische aannemelijkheid'.³² Zo rekende Vestdijk

ook *The Naked and the Dead* van Norman Mailer tot de 'geniale' romans vanwege 'een dusdanig surplus aan psychologisch inzicht, evocatie van menselijke existenties, humor en bitterheid.'³³ In zijn bespreking van de Vlaamse schrijver Piet van Aken zag Vestdijk hoe de 'invloed van Amerikaanse schrijvers op Vlaamse romankunst' zich manifesteerde in twee tegengestelde, maar niet noodzakelijk onverenigbare richtingen: de 'verticale' psychologische invloed van Faulkner en de 'horizontale' invloed van de 'harde', nieuwe 'zakelijkheid' van Hemingway, Steinbeck en Dos Passos. Ook al vertegenwoordigde de laatste groep schrijvers de optimistische drang om 'episch de wereld weer eens te gaan ontdekken' – een drang die Vestdijk typisch Amerikaans vond en die opvallend afwezig was in het Nederlandse, zo niet het Vlaamse schrijven – zijn eigen voorkeur ging duidelijk uit naar de verticale faulkneriaanse invloed.³⁴

Vestdijks voorliefde voor het psychologische boven het sociale of historische is het duidelijkst merkbaar in zijn meest omvangrijke artikel over Amerikaanse fictie, een lange overweging bij *The Portable Faulkner*, een compilatie van het werk van Faulkner onder redactie van de Amerikaanse criticus Malcolm Cowley. Met de *Portable* beoogde Cowley de eenheid en onderlinge samenhang van Faulkners romans aan te tonen door de nadruk te leggen op de verbindende sage van Yoknapatawpha; hij betoogde dat Faulkners romans tezamen 'een tragische fabel van Zuidelijke geschiedenis' vormen, waarin personages, die complexe, levende wezens waren, ook gezien konden worden als 'symbolen' voor een 'sociale situatie'.³⁵ De *Portable* heeft Faulkners reputatie, in de Verenigde Staten en daarbuiten, een flinke duw omhoog gegeven en er mede toe bijgedragen dat de Nobelprijs aan Faulkner werd toegekend. In een recensie over *Sanctuary* had Vestdijk Cowleys *Portable* echter al afgedaan als een 'schrander hutspot' en de 'kinderlijkheid' van de onderneming veroordeeld: 'wie de herschepping van Cowley met zich meedraagt, doet denken aan Atlas, die de wereldbol op zijn nek torst, met het onaangename bewustzijn het zich daarbij tienmaal te gemakkelijker te maken.' Vestdijks voornaamste bezwaar tegen Cowleys compilatie was dat deze Faulkner reduceerde tot 'een historische romancier, een moderne Walter Scott'. In Faulkners beste werk, zo pleitte Vestdijk, had het individu juist prioriteit boven het collectief: 'het persoonlijke avontuur, de bijzondere menselijkheid, het onvervangbare detail prevaleren boven de algemene lijst waarin ze zijn geplaatst.' Volgens Vestdijk werd Faulkners oeuvre gekenmerkt door 'een zin voor dramatisch-psychologische conflicten, die vaak verwonderlijk is te noemen, maar

waarvan het subjectieve aandeel niet te miskennen is.' 'Faulkner is een van die schrijvers, die uit zichzelf putten in plaats van "portretten" te ontwerpen; en zijn helden, hoezeer geïndividualiseerd, zitten met onzichtbare draden steeds aan Faulkner zelf vast.'³⁶

In zijn langere essay over Faulkner voor *Criterion*³⁷ groef Vestdijk dieper. Hij maakte opnieuw korte metten met Cowley, maar liet de vooringenomenheid blijken die ten grondslag lag aan zijn eigen interpretatie van Faulkner. Hij opende zijn recensie met de schandalige verwaarlozing van Faulkner te beamen – 'Nog steeds dorsten wij hier in Holland naar romans van William Faulkner' – en van leer te trekken tegen "'The Book of the Month"-clubs en dergelijke typische vrouwelijk-maandelijkse verschijnselen' die verantwoordelijk waren voor het vercommercialiseren van de Amerikaanse literaire markt. Hij gaf schoorvoetend toe dat Cowley een inleiding op Faulkner had geschreven die 'lezenswaardig' was en dat hij 'een Faulkner-supporter van het goede soort' was, maar benadrukte ook dat hij het 'haast nooit' eens was met zijn Amerikaanse tijdgenoot, omdat Cowley 'Faulkner anders leest dan ik'. 'Met kracht van spotternij' wees Vestdijk Cowleys suggestie van de hand dat Faulkner als stilist met profijt bij Hemingway in de leer had kunnen gaan: Faulkners stijl mocht soms 'ongenietbaar' zijn 'door de vele abstracta [...] en de meer dan labyrinthische zinsbouw', op zijn best was 'deze eigenzinnige, voor geen consequenties terugdeinzende, bij uitstek geïnspireerde stijl [...] zozeer een deel van hemzelf, dat men de nadelen ervan niet los van de voordelen mag zien.' De stijl was geheel op zijn plaats in een roman als *Pylon*, die volgens Vestdijk Faulkners artistieke 'meesterwerk' was, maar die Cowley, zoals Vestdijk vaststelde, niet in de anthologie had opgenomen.³⁸

Belangrijker is dat Vestdijk het oneens was met Cowleys standpunt dat Faulkner eerder in het lange verhaal excelleerde dan in de roman, als gevolg waarvan 'juist uit de beste romans te weinig opgenomen' was in de *Portable*. Vestdijk schreef dit toe aan 'het overdreven belang dat [Cowley] hecht aan een historisch-sociale interpretatie van Faulkner's oeuvre,' zijn neiging om eerder 'sociale symbolen' en 'legenden van de Deep South', een 'collectieve structuur' te zien dan 'een verbeelding van individuele levens'. Ook al gaf hij toe, zij het met tegenzin, dat Faulkners oeuvre gelezen kon worden als een 'kroniek' van het zuiden, dat dit wellicht zelfs het noodzakelijke uitgangspunt was voor 'een *Portable* die Amerika voor Faulkner winnen moet, – en Zweden erbij wellicht', toch vond hij dat zo'n 'visie voornamelijk tot haar recht komt in een aantal novellen' en in de romans veel minder, of helemaal niet.³⁹ Vooral

echter had hij bezwaar tegen Cowleys lezing omdat deze ‘een eenzijdigheid’ aan de dag legde ‘waardoor ons een psychologisch belangwekkender Faulkner onthouden wordt.’ Waar hij de keus had, had Cowley ‘onfeilbaar [...] het psychologische achtergesteld bij het sociale [...] het betere bij het minder goede.’ (‘Hoe iemand het massieve en monotone Mississippi-relaas *Old Man* kan prefereren boven het boeiende abortusverhaal *The Wild Palms*, is mij een raadsel. Een abortus is compromitterender dan een rivier, dat wel.’) Vestdijk kon onmogelijk een John Sartoris (*The Unvanquished*) zien als een ‘sociaal symbool’ of een ‘representant van zijn clan’; ook was hij niet in staat om, zoals Cowley het wilde, Popeye (*Sanctuary*) te lezen als een representant van ‘de gemechaniseerde samenleving die het Zuiden binnenviel en veroverde [...] een vergaarbak van alle verafschuwde eigenschappen die Faulkner aan het kapitalisme toeschreef’⁴⁰ in plaats van als een ‘uiterst suggestieve uitbeelding’ van een tijdloos psychologisch type, ‘de misdadige dégenéré’, ‘de lichamelijk onvolwaardige met “overcompensaties”’. Volgens Vestdijk kon Cowleys symbolische benadering alleen maar een ‘opperflakkige’ en ‘schematische’ manier van lezen in de hand werken.

Het was er Vestdijk niet zozeer om te doen het individueel-psychologische tegenover het sociaal-historische te plaatsen als wel aan te tonen dat beide voortkomen uit dezelfde subjectieve bron: de indrukken en familieverhalen van Faulkners jeugd. In Faulkners werk, aldus Vestdijk, kon de spanning tussen het individu en het collectief het best bestudeerd worden daar waar de collectieve eenheid het kleinste was: de driehoek. Het derde lid was essentieel om de spanningen en conflicten boven die van een ‘égoïsme à deux’ uit te tillen. ‘De driehoek is niet alleen de kiemcel van iedere maatschappelijke ordening (vader-moeder-kind), maar ook de springstof, die deze ordening steeds weer opnieuw bedreigt, de dynamische factor in het emotionele leven, en daarmee in iedere roman, die zozeer op het gekwelde spel der emoties steunt als dit bij Faulkner het geval is’ (of, zo zou men kunnen toevoegen, bij Vestdijk). Faulkners plattegrond van Yoknapatawpha, speciaal voor de *Portable* getekend, was ‘minder typerend voor zijn kunst dan de erotische driehoeksmeting, met behulp waarvan zoveel subtieler gebieden in kaart werden gebracht.’ Voor Vestdijk was het kernpunt van Faulkners werk, ‘het meest typerende voor zijn kunst en psychologie’, niet een sociale of historische mythe of legende, maar het thema van incest.⁴¹ ‘Legende, mythe, symboliek: men vindt ze te over bij Faulkner, maar de historische situering daarvan kan men beter in het oude Griekenland [oorsprong van de oedipusmythe] zoeken dan in de Deep South.’ Im-

mers, zo pleitte Vestdijk, 'geschiedenis op zichzelf, een burgeroorlog, een sociale omwenteling, zijn nooit mythevormend, – er moet iets bijkomen van boventijdelijke orde, diep geworteld in het instinct leven en daaruit opstijgend tot de sfeer van het ideële en algemeen geldige.'

Bij zijn poging om Cowleys sociaal-historische nadruk te corrigeren, lijkt Vestdijk zich iets te obsessief te hebben bewogen in tegengestelde richting. Het is dan ook niet verrassend dat in het resterende deel van zijn recensie Vestdijk precies vond wat hij in Faulkner wilde vinden: een overvloed aan driehoeksituaties, in een caleidoscopische verscheidenheid, van oedipaal tot incestueus tot pervers. Terwijl Cowley de 'sexuele nachtmerries' in, bijvoorbeeld, *Sanctuary* las als 'in werkelijkheid sociale symbolen',⁴² pleitte Vestdijk evenwel dat de 'eigenaardige psychische structuur' van Faulkners fictie bedoeld was als een 'microscopie van het sociale'. Vooral in de driehoek 'gaat het individuele rechtstreeks in het collectieve over, zonder dat er andere dan kunstmatige grenzen zijn te trekken. Hier vindt men als tastbare basis van het gemeenschapsgevoel de concrete menselijke verhouding.' Faulkner, zo concludeerde Vestdijk, 'blijft verkleefd aan zijn erotische trigonometrie, ook waar hij "Yoknapatwapha County" in het heden en verleden met sociaal-historische zevenmijlslaarzen schijnt te doorkruisen.'

Al zou men Vestdijk kunnen bekritisieren omdat hij de complexiteit en subtiliteit van Cowleys lezing van Faulkner naar eigen voordeel reduceerde, zijn kritiek was niet geheel ongerechtvaardigd. Ook al had Cowley in 1946, het jaar dat de *Portable* werd gepubliceerd, zijn radicale politieke overtuiging laten varen en had hij de nadruk in zijn literaire kritieken verschoven van de vormende kracht van de sociale en historische realiteit naar een herwaardering van de tragische dimensies van het innerlijke leven, zijn teksten bleven het stempel van zijn sociale en historische bewustzijn van de jaren dertig behouden; ontegenzeggelijk was Cowley eerder geneigd om Faulkner vanuit een sociaal-historische invalshoek te lezen dan vanuit een psychologische. Omgekeerd leek Vestdijk een afspiegeling van zijn eigen preoccupaties gevonden te hebben in Faulkners romans.⁴³ Vestdijks voorkeur voor *Pylon* als Faulkners meesterwerk is op zijn minst excentriek te noemen. Ter verdediging van Cowley kan men erop wijzen dat zijn analyse van de Yoknapatwapha-sage als verbindend element in Faulkners werk wordt bevestigd in acht van de negen romans die Faulkner na de *Portable* publiceerde. In 1973 echter gaf ook Cowley toe dat zijn inleiding van 1945 een accentverandering nodig zou kunnen hebben, niet zozeer om recht te doen aan de psychologische dimensie (deze was lang niet zo opvallend

afwezig in zijn essay als Vestdijk in zijn recensie uit 1948 suggereerde), als wel om duidelijk te maken dat het er Faulkner minder om te doen was een legende van het zuiden te scheppen dan de universele en tijdloze menselijke situatie te belichten.⁴⁴ Uiteindelijk hebben zowel Cowleys als Vestdijks interpretatie hun geldigheid; in plaats dat ze elkaar uitsluiten vullen ze elkaar verrassend goed aan.

NOTEN

- 1 Dit is een vertaalde en bewerkte versie van een oorspronkelijk in het Engels geschreven essay, 'Simon Vestdijk: Dutch Critic of American literature', gepubliceerd in *Connecting Cultures. The Netherlands in Five Centuries of Transatlantic Exchange*, Rosemarijn Hoeft en Johanna C. Kardux, eds, Amsterdam 1994, p. 261-280. Het essay beoogde Simon Vestdijk te introduceren bij een niet-Nederlands lezend publiek. Met dank aan Martine van Poucke voor de vertaling.
- 2 Voor bibliografische informatie over Vestdijk, zie Jean Brüll, *Vestdijk op krantenpapier*, Utrecht 1984, en Brülls meerdelige *Overzicht van de bijdragen van en over S. Vestdijk in letterkundige en algemeen kulturele tijdschriften uit de jaren 1930-1972*, Utrecht 1977.
- 3 Vestdijk schreef ook recensies over de poëzie van Edna St. Vincent Millay en Edgar Lee Masters, maar vergeleken met Dickinson en Robinson dwongen deze twee dichters niet meer dan een vluchtige belangstelling af. Van de twee voelde Vestdijk de meeste sympathie voor Millay, waarschijnlijk omdat haar poëzie een oppervlakkige verwantschap vertoonde met die van Dickinson. Volgens Vestdijk konden Millays 'sterkste kanten' – haar 'kritische zin, ironie, een eigenaardig wrange, verstolen necrofilie' – haar gebrek aan 'een werkelijk grote visie' niet verdoezelen. Noch konden ze de indruk van een 'modieus laconisme' wegnemen, ook al werden haar tekortkomingen goedge maakt door een 'droge, zakelijke en vaak etsachtig puntige plasticiteit' – een kenmerk dat Vestdijk rijkelijker en doeltreffender aantrof in Dickinson. De recensie over Millays *Wine from These Grapes* verscheen in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* van 3 januari 1935. Masters kwam op Vestdijk over als 'een epigoon' van Whitman, maar dan één wiens poëzie een 'uitgesproken statisch karakter' had. Net als Robinson, Lindsay en Sandburg ontving Masters 'den invloed van Poe en Whitman langs Fransche of Engelsche tusschenschakels', en bewees hij zo 'het onbegrip dat een jonge cultuur als de Amerikaansche voor haar groote mannen aan den dag legt.' Ondanks hun roem behoorden deze dichters echter niet tot de groten: 'Zij durfden eerst met het paspoort van symbolisme en vers libre in hun zak hun kans wagen en de imagisten, de eigenlijke "modernistische" school in Amerika, die na hen kwamen, waren nog minder groot en bovendien nauwelijks Amerikaans meer. Het heeft er werkelijk den schijn van,' zo concludeerde Vestdijk, 'alsof het driegesternte Poe, Whitman en Emily Dickinson al de anderen ten minste een eeuw lang tot poetae minores zal doen verbleeken!' Een recensie over Masters verscheen in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* van 24 oktober 1936.
- 4 'Bij een gedicht van E. A. Robinson', *Forum*, jrg. 3 (1934) nr. 9, p. 802-820; herdrukt in *Lier en lancet*, Amsterdam 1976 (derde druk), p. 52-71.

- 5 'Over de dichteres Emily Dickinson', *Forum*, jrg. 2 (1933), nr. 5, p. 346-366; en *Forum*, jrg. 2 (1933), nr. 6, p. 432-452. Het essay werd in zijn geheel opgenomen in *Lier en lancet*. De citaten in de tekst komen uit de herdrukte versie.
- 6 Voor een uitgebreide bespreking van het Dickinson-essay, zijn plaats in de ontwikkeling van Vestdijks poëtica, en de ontvangst van zijn essay door de Nederlandse literaire en kritische wereld, zie Harry Bekkering, *Veroverde traditie. De poëtische opvattingen van S. Vestdijk*, Amsterdam 1989. Bekkering bespreekt ook Vestdijks essay over Robinson in detail.
- 7 E. M. Beekman, 'Gentleman of Sadness: Simon Vestdijk as Poet', *Vestdijkkroniek* 13 (1976), p. 2. Beekmans essay is de meest uitgebreide bespreking in het Engels van Vestdijks poëtische theorie en praktijk.
- 8 Zie voor dit aspect van Burke, Cowley en Tate, Hans Bak, *Malcolm Cowley: The Formative Years*, Athene, Ga. 1993 en de discussies van Burke en Cowley over 'vorm' en 'inhoud' in Paul Jay, ed., *The Selected Correspondence of Kenneth Burke and Malcolm Cowley, 1915-1981*, New York 1988. Voor Valéry, zie, bijvoorbeeld, zijn 'Introduction to the Method of Leonardo da Vinci', in: *Variety*, New York 1927, p. 224-283.
- 9 G. Knuvelde, recensie over *Lier en lancet* in *De Maasbode* van 4 november 1939; geciteerd in Bekkering, *Veroverde traditie*, p. 77.
- 10 Vestdijks bezwaar tegen het reductivisme van de psychoanalytische kritiek stroken met de bezwaren die werden geformuleerd door Tate, Cowley en Edmund Wilson, die in de jaren twintig hadden bepleit dat de kunst van Poe los gezien moest worden van zijn ziekelijke abnormaliteiten. Zie Hans Bak, 'Malcolm Cowley and Edgar Allan Poe. A Critical Controversy of the 1920s', *Horns of Plenty* 2 (1989), p. 18-26, 31-35, en Cowley: *The Formative Years*, p. 384-391.
- 11 'Een Amerikaanse Sappho', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 27 mei 1939; opgenomen in *Muiterij tegen het etmaal*, 11, p. 257-262.
- 12 Vestdijk vertaalde vierenzestig gedichten van Dickinson, waarvan er veertig gepubliceerd werden als *Gedichten. Emily Dickinson* en verzameld in Martin Hartkamp, red., *Verzamelde gedichten*, Amsterdam en Den Haag 1971, 1, p. 445-465; de overige vierendertig werden postuum gepubliceerd in T. van Deel, G. Middag en H. T. M. van Vliet, red., *Nagelaten gedichten*, Amsterdam 1986, p. 105-141.
- 13 'Toelichting', *Gedichten. Emily Dickinson*. Opgenomen in *Verzamelde gedichten*, 111, p. 466-467.
- 14 Voor een bespreking van Vestdijks vertalingen van Dickinson, zie P. Verstegen, 'Vestdijk en Emily Dickinson', *Vestdijkkroniek* 57 (december 1987), p. 1-11. Verstegen stelt dat Vestdijks vertalingen geen grotere metrische precisie aan de dag legden, maar juist metrisch 'verwaterd' waren. Hij merkt ook op dat de noodzaak tot rijm Vestdijk soms dwong ver van het origineel af te dwalen en dat Vestdijks onvolledige beheersing van de Engelse taal soms resulteerde in verkeerde vertalingen.
- 15 Geciteerd in Bekkering, *Veroverde traditie*, p. 74.
- 16 Sinds 1979 zijn er verschillende Nederlandse vertalingen van Dickinsons gedichten verschenen, waaronder Jan Eijkelboom, *Wat blijft komt nooit terug* (Amsterdam, 1979); Elly de Waard, *Westers* (Vianen, 1980); Ellen de Zwart, *Emily Dickinson ... om voor jou te breken* (Amsterdam 1981); Peter Verstegen en Marko Fondse, *Emily Dickinson. Veel waan is schoonste logica* (Amsterdam 1983); en Louise van Santen, *Emily Dickinson. Gedichten* (1986). Voor een vergelijkende bespreking van deze vertalingen, zie Monique van Brandenburg en Paulien Lammers, 'Emily Dickinson vertaald' (niet gepubliceerde scriptie, Katholieke Universiteit Nijmegen, 1990).
- Peter Verstegen vertaalde ook een selectie van Dickinsons brieven: *Ik vind vervoering in het leven* (Utrecht 1990). Dat deed ook Louise van Santen: *Brieven. Emily Dickinson* (Baarn 1991).
- 17 Hoogstwaarschijnlijk gebruikte Vestdijk *The Complete Poems of Emily Dickinson* gepubliceerd in 1924 en geredigeerd, met een inleiding, door Dickinsons nicht, Martha Dickinson Bianchi. Zie Martin Hartkamps commentaar bij *Verzamelde gedichten*, 111, p. 468-469, en Verstegens opmerkingen in 'Vestdijk en Emily Dickinson', p. 1-3. Er was een selectie van Dickinsons brieven gepubliceerd in 1931, uitgegeven door Mabel Loomis Todd, maar niets in Vestdijks essay wijst erop dat hij haar brieven heeft gelezen of gezien. Toen het Dickinson-essay werd opgenomen in *Lier en lancet*, noemde Vestdijk de selectie brieven uit 1931 in de bibliografie bij zijn 'Toelichting'. Ook al had Vestdijk tussen het schrijven van het essay in 1932 en de herdruk ervan in 1939 daadwerkelijk de brieven gezien, zo merkt Verstegen op, dan nog had hij er geen aanleiding in gezien om zijn biografische verwijzingen naar Dickinson te corrigeren.
- 18 Aikens essay, 'Emily Dickinson' verscheen in *The Dial* in 1924; Tates 'Emily Dickinson', werd eerst gedeeltelijk gepubliceerd in *The Outlook* in 1928, voordat het integraal verscheen in *The Symposium* in 1932. Beide essays zijn herdrukt in Richard B. Sewall, red., *Dickinson. Critical Essays*, p. 28-40.
- 19 Het essay van Winters is herdrukt in Sewall, red., *Dickinson. Critical Essays*, p. 28-40.
- 20 Sewall, 'Introduction', *Dickinson. Critical Essays*, p. 2.
- 21 'De betovering van het verleden', *Kroniek van Kunst en Cultuur*, jrg. 7 (1945-1946) nr. 5, p. 135-137; herdrukt in *Essays in duodecimo*, Amsterdam 1952, p. 38-43.
- 22 'Ierse show', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 15 oktober 1938; herdrukt in *Muiterij tegen het etmaal*, 1, Den Haag 1966 (tweede druk), p. 210-214.
- 23 Recensie van Edgar Lee Masters, *De dooden van Spoon River*, *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 24 oktober 1936.
- 24 "'De Grote Gatsby'" van Scott Fitzgerald. Een literair zelfportret', *Het Parool*, 25 september 1948.
- 25 'Geschiedenis van een "dictator". Despotisme als uitlaatklep der democratie', *Algemeen Handelsblad*, 30 december 1950.
- 26 "'Het verrukkelijke leven". Autobiografie van Max Eastman', *Het Parool*, 23 juli 1949.
- 27 'Henry Miller: Onkruid dat niet vergaan zal', *Algemeen Handelsblad*, 15 juli 1950. Voor Vestdijk over Miller, zie ook 'Illustratieve essaykunst van Pierre H. Dubois. Beperkte visie op Henry Miller', *Algemeen Handelsblad*, 28 april 1951.
- 28 'De roman in het buitenland. Na-oorlogse literatuur en haar voorlopers', *Algemeen Handelsblad*, 25 maart 1950.
- 29 'De roman in het buitenland. Literatuur der "understatements"', *Algemeen Handelsblad*, 1 april 1950.
- 30 'De betovering van het verleden', *Essays in duodecimo*, p. 41-42.
- 31 'Ierse show', *Muiterij tegen het etmaal*, 1, p. 211-212.
- 32 "'De Grote Gatsby'" van Scott Fitzgerald', *Het Parool*, 25 september 1948.
- 33 'Apotheose van dierlijke trouw', *Algemeen Handelsblad*, 28 januari 1950; herdrukt in *Zuiverende kroniek*, Amsterdam 1956, p. 109-111.
- 34 'Piet van Aken, *Alleen de dooden ontkomen*. Invloed van Amerikaanse schrijvers op Vlaamse romankunst', *Het Parool*, 3 juli 1948.
- 35 Malcolm Cowley, 'Introduction', *The Portable Faulkner* (New York 1946), herdrukt,

- met een nawoord, in Cowleys *A Second Flowering. Works and Days of the Lost Generation*, New York 1973, p. 130-155.
- 36 'William Faulkner, Amerikaans schrijver van de Zuidelijke Staten', *Het Parool*, 13 maart 1948.
- 37 'Erotische driehoeksmeting', *Criterium*, jrg. 6 (1948) nr. 5, p. 304-311; herdrukt in *Zuiverende kroniek*, p. 100-108. De citaten in de tekst komen uit de herdrukte versie.
- 38 Vestdijk had klaarblijkelijk over het hoofd gezien dat Cowley *Pylon* niet had opgenomen, omdat het buiten het bestek van de Yoknapatawpha-sage viel.
- 39 Vestdijks kritiek wordt afgezwakt als we beseffen dat hij klaarblijkelijk slechts zes van Faulkners romans had gelezen: *Sanctuary*, *The Wild Palms*, *Light in August*, *The Unvanquished*, *Soldier's Pay* en *Pylon*. Zijn recensie doet vermoeden dat hij *The Sound and the Fury* en *Absalom, Absalom!*, twee van de Yoknapatawpha-romans, niet had gelezen. Cowleys interpretatie van Faulkner daarentegen was gebaseerd op alle zeventien werken die Faulkner tot in 1945 gepubliceerd had.
- 40 Cowley, *A Second Flowering*, p. 146.
- 41 Cowley sprak daarentegen van 'het ondergeschikte thema van incest en rassenvermenging.' *A Second Flowering*, p. 148.
- 42 Cowley, *A Second Flowering*, p. 146.
- 43 De driehoeksverhouding had een ongewone en obsessieve fascinatie voor Vestdijk: een 'erotische driehoeksmeting' stuurde ook zijn persoonlijke leven in de jaren na 1945, toen hij zijn leven deelde met Ans Koster, terwijl hij een affaire had met Henriëtte van Eyk. Zie Hans Visser, *Simon Vestdijk: een schrijversleven*, Utrecht 1987, p. 336-340.
- 44 Cowley, *A Second Flowering*, p. 154-155.