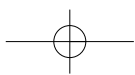
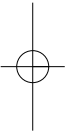
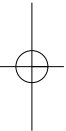


**gerrit kouwenaar
en de politiek van het lezen**



gerrit kouwenaar en de politiek van het lezen

*

gerrit kouwenaar
and the politics of reading

(with a summary in English)

*

Proefschrift
ter verkrijging van
de graad van doctor
aan de Universiteit Utrecht
op gezag van de rector magnificus,
prof. dr. J.C. Stoof
ingevolge het besluit van
het college voor promoties
in het openbaar te verdedigen op
vrijdag 15 februari 2008
des middags te 12.45 uur

door

GASTON EGIDIUS HENRICUS IDA FRANSSEN

geboren op 2 maart 1977
te Heerlen

Promotors: prof. dr. W.J. van den Akker
 prof. dr. Th.L. Vaessens

Deze uitgave is mede tot stand gekomen dankzij de ruimhartige financiële ondersteuning van het Fonds voor de Geld- en Effectenhandel, het Harten Fonds, het Dr. Hendrik Muller's Vaderlandsch Fonds en de J.E. Jurriaanse Stichting.

© Gaston Franssen, 2008

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm, elektronische media of welke andere wijze ook zonder voorafgaande toestemming van de auteur: Gaston Franssen, Falckstraat 6 E, 1017 VW Amsterdam, Nederland.

Franssen, Gaston, *gerrit kouwnaar en de politiek van het lezen*. Proefschrift Universiteit Utrecht, 2008. Met lit.opg.

In werkelijkheid is iedere lezer wanneer hij leest de lezer van zichzelf. Het werk van de schrijver is niets anders dan een soort optisch instrument dat hij de lezer aanbiedt teneinde hem in staat te stellen te onderkennen wat hij zonder het boek misschien niet bij zichzelf zou hebben waargenomen. [De auteur] dient de lezer juist de grootste vrijheid te laten en te zeggen: 'Kijk zelf of u beter ziet met dit glas, met dat, met dat andere daar'.

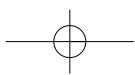
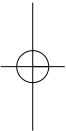
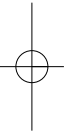
Marcel Proust, *De tijd hervonden*. Amsterdam 2002, p. 249.

De politiek heeft betrekking op wat we zien en wat we daarover kunnen zeggen, op wie beschikt over het vermogen te zien en de aanleg te spreken.

Jacques Rancière, *Het esthetische denken*. Amsterdam 2007, p. 17.

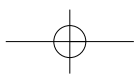
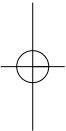
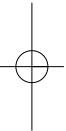
You run a little behind
With all the schemes and programs
You have 'm all built in
You need a small device to screw it out
And unlearn the craft
You've been drilled in.

dEUS, 'Stop-Start Nature'. *Pocket Revolution*. V2 Records 2005.



INHOUD

VOORWOORD	9
1 oog INLEIDING	11
2 steen AUTONOMIE	31
3 hand INTENTIONALITEIT	69
4 huis (ZELF)REFERENTIALITEIT	107
5 vlees LITERAIR ENGAGEMENT	135
6 TOT BESLUIT –	173
NOTEN	179
LITERATUUR	197
REGISTER	213
SUMMARY	215



VOORWOORD

Geen enkele tekst is het product van slechts één schrijver: een uitspraak of zin draagt altijd de sporen van eerdere teksten en de echo's van andere stemmen in zich. Ik prijs mezelf gelukkig dat dit boek de sporen mag dragen van de begeleiding en niet-aflatende steun van een aantal onmisbare meelezers.

Allereerst gaat mijn dank uit naar mijn eerste promotor prof. dr. Wiljan van den Akker, die mij sinds mijn allereerste studiejaren heeft begeleid, gestimuleerd en geïnspireerd. Daarnaast zou dit proefschrift er nooit zijn gekomen zonder de onvermoeibare inzet van mijn tweede promotor prof. dr. Thomas Vaessens, die mij heeft laten inzien hoezeer wetenschap, ambitie, gezonde relativering en creativiteit met elkaar verweven zijn. Twee andere meelezers die hier niet genoemd mogen blijven, zijn prof. dr. Ben Peperkamp en prof. dr. Jos Joosten. Zij stuurden mij bij in mijn eerste, soms enigszins richtingloze promotiejaren. De docenten en de promovendi van de OnderzoekSchool Literatuurwetenschap, de medewerkers van *Kiezzi*, alsook de leden van de Schaduwadademie en de /akademie hebben me altijd gelegenheid geboden om mijn gedachten over mijn onderzoek (en aanverwante zaken) aan te scherpen. Een speciaal woord van dank ook aan Alana Gillespie en Thorsten Wagner, voor hun hulp bij het vertalen van de samenvatting, en aan Marc Beerens en Michel Melenhorst van *Vantilt*, voor hun redactionele zorgen.

In een proefschrift klinken echter zeker niet alleen de stemmen van collega's door. Uit het diepst van mijn hart bedank ik mijn ouders, Giel en Marij Franssen-Frijns, en mijn zwager en zus, Patrick en Manon Zeeuwen-Franssen (en Tom na-

tuurlijk). Elke pagina van dit boek is gevormd en gekleurd door hun liefde en geduld. Ze zullen het de afgelopen jaren niet altijd even duidelijk gemerkt hebben, maar voor mij valt hun bijdrage aan dit proefschrift van elke pagina af te lezen. Dat de meest kritische meelezers en -denkers ook je trouwste vrienden kunnen zijn, ten slotte, bewijzen mijn paranimfen Anneke Jansen en Rik Prinsen, maar ook Harold Konickx, Saskia Pieterse en Iris van der Tuin (mijn derde paranimf). Voor mij is het een feest om, bij het herlezen van de hiernavolgende hoofdstukken, al die stemmen terug te horen, keer op keer.

HOOFDSTUK 1

OOG | INLEIDING

1|1 **Het blindst van de vlek**
Over het lezen in de poëzie van Kouwenaar

Het lezen van de poëzie van Gerrit Kouwenaar (1923) is een wonderlijke ervaring. Wie onderzoek doet naar het werk van deze veelvuldig bekroonde auteur wordt namelijk niet alleen genoodzaakt om intensief te reflecteren op diens weerbarstige en gelaagde teksten, maar ook aangespoord om stil te staan bij bepaalde conventionele patronen in het eigen leesgedrag. Er zijn verschillende momenten waarop die bezinning op de interactie tussen tekst en lezer in gang kan worden gezet: ofwel tijdens een werkgerichte lectuur van de gedichten, ofwel bij de bestudering van de kritische ontvangst ervan. Maar op welk moment die dubbele lectuur van tekstgegevens én leesproces ook tot stand komt, het oeuvre van Kouwenaar geeft steeds weer aanleiding tot die bijzondere, zelfreflexieve leeservaring. Dat fenomeen wil ik in deze studie centraal stellen door een antwoord te zoeken op de vraag: wat is de invloed van literaire leesconventies op de interpretatie van Kouwenaars poëzie?

Dat een werkgerichte benadering leidt tot reflectie op het leesproces, behoeft nauwelijks toelichting. Een bijzondere aandacht voor de handeling van het interpreteren is het logische gevolg van de notoir hoge moeilijkheidsgraad van Kouwenaars werk, dat al heel wat commentatoren van hun 'leesevenwicht' heeft gebracht (om met een van zijn collega-dichters te spreken).¹ Maar die aandacht wordt nog verder aangewakkerd doordat de bezigheid van het lezen in veel gedichten expliciet wordt gethematiseerd. Zo wordt de lezer in Kouwenaars bundels regelmatig direct aangesproken. Neem deze regels uit *zonder namen* [1:278]:²

graag zou ik neerdalen als zout
 op uw voer, lieve lezer, liever
 uw brood zijn dan mijn mededeling: oh
 hoe ik mijn woorden beklaag!

Hier is een dichter aan het woord die allerm minst tevreden is over de kwaliteit van het materiaal waarmee hij werkt. De bundel titel *zonder namen* geeft het al aan: in plaats van de lezer abstracte ‘namen’ als ‘leesvoer’ te bieden, zou hij liever zien dat zijn woorden net zo concreet, smakelijk en voedzaam zouden zijn als écht voer – als ‘brood’ bijvoorbeeld. Die dichterlijke ontevredenheid is in literair-historisch opzicht niets nieuws: reflectie op de gebreken en beperkingen van de taal is een topos van de moderne dichtkunst.³ Maar dat de dichter die klacht rechtstreeks tot de lezer richt, is toch wel opmerkelijk. Kouwenaar doet dat wel vaker: ‘wat | is dit anders dan ik en jij, lezer, grondzitter, voor- | zichtige proever’, zo lees je in *autopsie/anoniem* [1:293]; en in *100 gedichten* wordt de lezer er in een passage tussen haakjes op gewezen dat er iets mankeert aan datgene wat hij onder ogen heeft: ‘jazeker, lezer met ogen, hier is iets | weggevallen’ [1:403]. Was er soms een eerdere, meer volledige versie van het gedicht? Schiet de tekst tekort bij het weer-geven van de werkelijkheid? Met zekerheid zijn zulke vragen niet te beantwoorden, maar duidelijk wordt in elk geval dat de lezer in deze regels bewust wordt gemaakt van zijn ‘ogen’, zijn eigen kijk- en leesgedrag.

Nog vreemder wordt het wanneer de lezer in de gedichten als personage ten tonele wordt gevoerd. Dan kijk je als lezer plotseling naar jezelf – naar iemand die precies hetzelfde doet als jij. Zo wordt in *data/decors* deze vraag opgeworpen: ‘viel de marge van deze rouwbrief | niet wat al te breed uit voor de levende lezer?’ [1:462] Die bundel bevat ook deze intrigerende observatie: ‘kijk, de leergierige lezer rookt al’ [1:467]. Het zijn regels waarin de lezer impliciet wordt gevraagd zichzelf te observeren. Ook dit korte gedicht uit *100 gedichten* blijkt aanleiding te geven tot een vorm van hermeneutische introspectie [1:388]:

De lezer ziet niets
 dan zijn bril, leest niets
 dan de letters
 en niest

Het enjambement maakt het mogelijk om de beginregel als een zelfstandige eenheid te lezen. Dat resulteert in een variant op de Kretenzersparadox: immers, de lezer die de eerste regel leest (en daarmee dus ‘ziet’), weerlegt meteen de uitspraak ‘de lezer ziet niets’. Nu zou je kunnen tegenwerpen dat de lezer wel degelijk iets ziet, namelijk het *woord* ‘niets’, of dat het vervolg van het gedicht (‘niets | dan zijn

bril') een uitweg biedt uit deze paradox, maar er blijft toch een spanning bestaan tussen de boodschap die de lezer volgens de tekst níet 'ziet' en de act van dat zien zelf.

Die spanningsverhouding blijkt bij nadere beschouwing het onderwerp van het gedicht te zijn. De parallelle positionering en structuur van de woordgroepen 'dan zijn bril' en 'dan de letters' impliceert namelijk een inhoudelijke overeenkomst tussen 'bril' en 'letters': die letters, zo is de suggestie, zijn net zo goed een soort bril, een lens of een filter. Die talige bril maakt het lezen mogelijk, maar hij stuurt, kleurt en vertekent natuurlijk ook de blik van de lezer. Hoe zelfs een minieme wijziging in de lens van de taal de betekeniswaarneming sterk kan beïnvloeden, wordt door de laatste regels gedemonstreerd: ondanks dat de daarin opgenomen woorden 'niets' en 'niest' uit dezelfde 'letters' bestaan, ligt tussen hun beider betekenissen een wereld van verschil. Zo precair is het werk van de lezer: hij neemt identieke letters waar, maar toch is niets wat het lijkt – zelfs 'niets' niet.

De analogie tussen het zien en het lezen (of interpreteren) is een constante in de poëzie van Kouwenaar: woorden als 'kijken', 'lezen', 'oog', 'blik', 'letters' en 'waarneming' vormen een hecht cluster, dat het oeuvre dooradert. Ter illustratie een kleine bloemlezing: 'kijken dus maar en bijvoorbeeld noteren' [I:404]; 'langzaam schrijft het oog wat men leest' [I:537]; 'op het gewillig papier rimpelt een ooglid' [II:41]; 'ik ziende taalde het doofste' [III:37]; of neem de slotregels van 'koe-ler', waarin de dichter 'al communicerend' zich opeens 'in mist' bevindt en zijn 'bril' kwijt is [I:323]. En wat te denken van de laatste strofe van 'makers hebben het moeilijk', waarin de dichter – die zichzelf graag tot die 'makers' rekent – de lezer als volgt toespreekt [I:487]:

[...] ik maak beter
mijn bril stuk, zeg krak, en zie: je ziet
er geen barst van –

Dit zijn uiteraard allesbehalve gemakkelijk te interpreteren regels, maar hun effect is onmiskenbaar. Ze maken duidelijk dat er 'iets aan de hand [is] met de waarneming' [I:477], zoals de dichter elders schrijft; ze problematiseren de wijze waarop betekenis wordt waargenomen en stimuleren de lezer om na te denken over zijn eigen aandeel in dat proces. Een titel als *het blindst van de vlek* spreekt in dat opzicht boekdelen. De 'blinde vlek' is dat deel van het netvlies waar de oogzenuw de oogbol verlaat, maar dat zelf niet lichtgevoelig is. De woordgroep *het blindst van de vlek* vestigt de aandacht dus op dat paradoxale deel van je waarnemingsorgaan dat je zelf niet kunt waarnemen, maar dat essentieel is om te kunnen zien. Dat is precies wat Kouwenaars gedichten bewerkstelligen: ze nodigen

de lezer uit om ‘een blik rond de hoek van het kijken’ [1:117] te werpen – om het waarnemen waar te nemen, of om het interpreteren te interpreteren.

Niet alleen de lezer die een werkinterne analyse van de gedichten onderneemt, zal rekenschap moeten afleggen van zijn oogkleppen en blinde vlekken. Ook degene die de kritische ontvangst van deze dichter bestudeert, ontkomt daar niet aan. Dat is het tweede niveau waarop een complexe wisselwerking tussen tekst en lezer zich manifesteert. Enerzijds geven Kouwenaars gedichten aanleiding tot een sterk fragmentarische en incoherente interpretatiegeschiedenis. De bestaande lezingen van zijn werk, zoals in de navolgende hoofdstukken zal blijken, zijn veelal partieel, tentatief en onderling strijdig. Terecht heeft De Mul opgemerkt: ‘Vanwege het ambigue karakter van deze poëzie verschuift iedere interpretatie de andere, vaak tegengestelde, interpretaties. In die zin sluiten de verschillende lezingen elkaar voor de lezer wel degelijk uit.’⁵ Symptomatisch voor die versplinterde receptie is ook dat Kouwenaar bekend staat onder een groot aantal namen – COBRA-dichter, Vijftiger, *Atonaal*-dichter, experimenteel, *killer*, maar ook wel lichamelijke, onpersoonlijke, hermetische, autonomistische, taalgerichte of zelfreferentiële dichter.⁶ En daarnaast is de kritische ontvangst ook op een andere manier versnipperd: het leeuwendeel van de literatuur over Kouwenaar bestaat uit op zichzelf staande interpretaties van steeds andere gedichten. Dit is dus een andere situatie dan bij dichters als Leopold, Nijhoff of Lucebert, waar talrijke commentatoren in vaak doorwrochte interpretaties van één en dezelfde tekst (‘Cheops’, ‘Awater’, ‘op het gors’) elkaar bestrijden en corrigeren.⁷

Maar anderzijds komt uit de interpretatiegeschiedenis evengoed naar voren dat er voor de meeste lezers geen enkele onduidelijkheid bestaat over de poëtische identiteit van deze dichter. Iedereen lijkt wel te weten wat Kouwenaars dichterlijke ambities zijn en wat kenmerkend is voor zijn werk. Critici en literatuurgeschiedschrijvers zijn het gauw eens wanneer ze moeten vaststellen wat de belangrijkste beelden en motieven uit het oeuvre zijn. Sterker nog, zijn poëzie wordt wat dat betreft zelfs als ronduit voorspelbaar ervaren. Zo merkte de criticus Poll al in 1966 op: ‘Zijn thema’s, en zijn sleutelwoorden – zoals vlees, brood, steen, water, vogels, cirkel, gat, stilte –, blijven in de loop van de jaren dezelfde.’⁸ De ‘wachtwoorden van Kouwenaars poëtisch universum’ liggen al sinds lang vast, constateert in 2002 ook Reugebrink, om vervolgens een bijna identiek lijstje te presenteren: ‘eten, vlees, brood, steen, honger, verteren, dorsten en drinken, dichten als doodmaken, landschap, tuin...’⁹ En Groenewegen, die eveneens meent dat de dichter telkens identieke ‘poëtische chiffres’ inzet, zoals ‘honger, eten, verteren, vlees, steen, brood, dorsten, drinken, dichten als doodmaken, landschap, tuin, uitzicht dichten en vul maar aan’, voegt daar zelfs aan toe: ‘Zij zijn zo sterk dat ik ze al als Kouwenaarse chiffres kende voor ik een gedicht van hem gelezen had.’¹⁰

Kortom: het imago van deze dichter is de lezers zo vertrouwd, dat het de lectuur van het werk vooruitsnelt.

Al even bekend zijn de grote lijnen van Kouwenaars poëtica. Zijn werk is weliswaar van de nodige literair-historische of poëtische etiketten voorzien, maar dat laat onverlet dat een aantal van die etiketten onderdeel is gaan uitmaken van de literair-kritische standaardkennis van de professionele lezer. Dat komt met name uit de dagbladkritiek naar voren, maar ook uit literair-historische standaardwerken. Daarin wordt de naam van deze dichter keer op keer gekoppeld aan een select aantal epitheta. Vier kwalificaties springen in het oog: Kouwenaar staat te boek als de ‘autonome’, ‘onpersoonlijke’, ‘taalgerichte’ en ‘ongeëngageerde’ dichter. De evidentie waarmee zulke allerminst vanzelfsprekende termen worden ingezet is opmerkelijk, zeker aangezien hun betekenis zelden of nooit wordt toegelicht. Daar komt bij dat er nog nooit structureel onderzoek is gedaan naar de consequenties van het gebruik van zulke kwalificaties voor de interpretatieve praktijk.

Bevreemdend is dan ook dat sommige lezers de indruk wekken dat die standaardisering van Kouwenaars imago wel degelijk het product is van een synthetiserende onderzoekstraditie. ‘Geen dichter is sterker becommentarieerd dan jij’, zegt bijvoorbeeld Lockhorn in een interview tegen de dichter: ‘Talloze neerlandici hebben hun tanden op jou stukgebeten.’¹¹ En in een overzichtsartikel schrijft criticus Schouten: ‘Er zijn exegeten die een zeer grote hoogte hebben bereikt in het interpreteren en oplossen van deze poëzie.’¹² Typerend zijn ook de recensies van Reugebrink, die het nu eens heeft over ‘nogal wat beschouwers’ die zich over het werk van deze dichter hebben uitgelaten, dan weer over ‘de langere artikelen en studies die er inmiddels over zijn werk zijn verschenen’, en weer elders over alles ‘wat in literaire kritieken, in juryrapporten en in proef- en andere wetenschappelijke schriften in meer algemene zin over Kouwenaars poëzie is gezegd’.¹³ Met andere woorden: de kritische ontvangst wordt in het geheel niet gedomineerd door een zichzelf corrigerende leestrategie, maar door de jaren heen is kennelijk toch het beeld ontstaan dat de gedachtevorming over het werk van deze Vijftiger met de nodige academische reflectie tot stand is gekomen.

De frictie tussen de eigenschappen van de tekst en het werk van de lezer, zo typerend voor de poëzie van Kouwenaar, kenmerkt dus ook de interpretatiegeschiedenis. Waar zijn teksten op diverse wijzen zijn geïnterpreteerd en geïnterpreteerd, daar blijken zijn lezers een soort *common sense*-kennis over zijn werk te hebben, die dergelijke interpretatieve meningsverschillen verbloemt. De interpretatie van deze poëzie is in hoge mate voorgestructureerd: er is een grote groep professionele lezers die, hoewel ze elkaar regelmatig tegenspreken, continu dezelfde beelden, uitgangspunten en technieken hanteren wanneer ze zich over de gedichten uitlaten. Die wisselwerking tussen teksteigenschappen en lezersgedrag roept al-

lerlei vragen op, die ik in de navolgende hoofdstukken wil beantwoorden. Hoe kan die conventionele kennis over Kouwenaars poëzie en poëtica worden beschreven? Wat is de invloed ervan op de interpretatie van afzonderlijke gedichten? En wat gebeurt er als je die kennis op een kritische en creatieve manier met een lectruur van de gedichten confronteert?

1|2 Een blik rond de hoek van het kijken *Theoretische invalshoeken*

Voordat ik een begin kan maken met de beantwoording van zulke vragen, zal ik eerst een standpunt moeten innemen in een ruimer literatuurwetenschappelijk debat. Want het probleem waar Kouwenaars poëzie de lezer voor stelt, beperkt zich uiteraard niet tot deze specifieke casus. Het onderzoek dat zich bezighoudt met de verhouding tussen tekst en lezer tijdens de interpretatie van poëzie kent een lange traditie en beslaat een groot gebied. Om grip te krijgen op dat immense onderzoeksveld, zou je het, om te beginnen, kunnen opdelen in twee kampen: het ene kamp komt op voor de rechten van de tekst, het andere schaart zich achter de lezer.¹⁴ De onderzoekers uit het ‘werkgerichte’ kamp beroepen zich op de originele literaire tekst, concentreren zich op *close reading*, en proberen zich zo weinig mogelijk te laten beïnvloeden door beeldvorming, contextuele informatie of receptiegegevens. Diegenen die zich in het andere, ‘lezersgerichte’ kamp thuis voelen, menen dat een interpretatie van het individuele literaire werk niet anders dan subjectief en niet-systematiseerbaar zal zijn. Ze verleggen de aandacht daarom naar de ervaring en de verwerking van de tekst door de lezer.

Het is aantrekkelijk om zo’n tweedeling binnen de literatuurbeschouwing als voorlopig uitgangspunt te nemen, aangezien deze ook door anderen is gesignaleerd. Zo stelt Zima dat met het *reader-response criticism* – met theoretici als Iser en Fish als belangrijkste vertegenwoordigers – het accent verschuift van tekst naar lezer. De betekenis van het literaire werk wordt binnen deze theoretische stroming niet gesitueerd in ‘the text as a material construct’, maar in ‘the reading or reception process’.¹⁵ Ook Compagnon meent dat er een onderscheid is te maken tussen twee literatuurwetenschappelijke benaderingen:¹⁶

On the one side, approaches that ignore the reader all together, and on the other, those that recognize the reader, or even situate him on the highest literary level and identify literature with reading.

Deze tweedeling zal noodzakelijkerwijs tot op zekere hoogte schetsmatig blijven en kan op verschillende manieren worden geconcretiseerd,¹⁷ maar de grote lijnen

zijn duidelijk: de ene onderzoekstraditie geeft het laatste woord aan de tekst, terwijl de andere juist de lezer van doorslaggevend belang acht. Zonder dat ik daarbij pretendeer naar volledigheid te streven of een historisch correct overzicht te geven,¹⁸ laat ik in de volgende alinea's een aantal vertegenwoordigers van beide tradities aan het woord, om vervolgens zelf een positie in het debat in te nemen.

De grondslagen van de werkgerichte traditie zijn door de New Critics Wimsatt en Beardsley in twee invloedrijke publicaties samengevat. In het essay 'The Intentional Fallacy' (1954) ontwikkelen ze een aantal richtlijnen voor de interpretatie en evaluatie van literaire werken. Een van hun uitgangspunten is dat het gedicht een zelfstandig artefact is, waarvan de betekenis niet beperkt blijft tot de bedoelingen die de auteur ermee had toen hij het op papier zette.¹⁹ Die zelfstandige status van het gedicht heeft belangrijke gevolgen voor de bestudering van poëzie; de lezer mag zich tijdens de betekenisgeving niet beroepen op biografische informatie of intentionele vooronderstellingen. Zulke gegevens rekenen Wimsatt en Beardsley tot de 'external evidence' – alles wat niet tot de talige bijzonderheden van de tekst op zich behoort.²⁰ De criticus of interpreter doet er beter aan zich te beperken tot 'internal evidence', zoals de semantische en syntactische bijzonderheden van het gedicht en algemeen gedeelde kennis over taalgeregels of woordbetekenissen.²¹ Alleen het gebruik van zulke immanente gegevens past volgens Wimsatt en Beardsley bij het streven naar 'the true and objective way of criticism'.²² Daarnaast dienen niet alleen het leven en de persoonlijkheid van de auteur buiten de beschouwing te blijven, maar ook de lezer (en de ervaringen die deze tijdens het lezen van het gedicht ondergaat) moet de naar objectiviteit strevende criticus met grote terughoudendheid beschouwen. Wie dat niet doet, maakt zich volgens hen schuldig aan de 'Affective Fallacy': 'a confusion between the poem and its *results* (what it *is* and what it *does*)'. Wimsatt en Beardsley rekenen 'the psychological effects of the poem' evengoed tot 'external evidence' en bestempelen zulke leeservaringen als hinderlijke 'obstacles to objective criticism'.²³

Een consequentie van The New Critics' pleidooi voor een objectieve kritiek is dat de werkgerichte literatuurbeschouwing de enige acceptabele onderzoeksmethode wordt. 'The New Criticism left readers and critics with only one recourse', merkt Culler terecht op: 'They must interpret the poem; they must show how its various parts contribute to a thematic unity, for this thematic unity justifies the work's status as an autonomous artifact.'²⁴ Die benadering is nog steeds usance binnen een aanzienlijk deel van de hedendaagse literatuurstudie. 'We are all New Critics', zo stelt Culler vast, 'in that it requires a strenuous effort to escape notions of the autonomy of the literary work, the importance of demonstrating its unity, and the requirement of "close reading".'²⁵ Met 'we' doelt Culler op de docenten die aan het begin van de jaren tachtig aan de Amerikaanse en Britse universiteiten colleges gaven, maar zijn redenering gaat ook op voor de modern-letterkun-

dige neerlandistiek van nu: zo constateren Vaessens en Joosten – aan de hand van een inventarisatie van artikelen uit de belangrijkste neerlandistische tijdschriften uit de periode 2001-2003 – dat de hedendaagse letterkundige vooral bezig lijkt te zijn met ‘(ergocentrische) tekstanalyse’.²⁶ Dat binnen de neerlandistiek de afgelopen tien jaar een aantal sterk ergocentrisch georiënteerde proefschriften het licht zag, toont eveneens aan dat deze methode nog steeds het uitgangspunt vormt van een bloeiende academische traditie.²⁷

De aanhoudende aantrekkelijkheid van werkinterne methoden blijkt ook uit het feit dat sommige literatuuronderzoekers de lezer *in theorie* als uitgangspunt nemen, maar in de praktijk toch de voorkeur geven aan de analyse van de tekst. Compagnon betoogt in zijn studie *Literature, Theory, and Common Sense* (2004) dat het werk van Iser een goed voorbeeld biedt van zo’n werkgerichte leestheorie. Iser claimt dat het bij de beschouwing van literaire werken onmogelijk is om voorbij te gaan aan de rol van de lezer, aangezien juist die figuur betekenis geeft aan het werk en het op die manier laat bestaan. Vandaar dat hij in *Der implizite Leser* (1972) en *Der Akt des Lesens* (1976) de interactie tussen tekst en lezer aan een onderzoek onderwerpt. Een cruciale premisse van zijn theorie is dat elke tekst de lezer specifieke leesinstructies geeft: door te zinspelen op een algemeen gedeeld repertoire aan vooronderstellingen, perspectieven en conventies, stuurt de tekst de lectuur.²⁸ Door zulke leesinstructies op te sporen en te inventariseren, kan de literatuurwetenschapper zich een beeld vormen van de ‘impliciete lezer’. Iser vat die gedachtegang als volgt samen:²⁹

Wenn wir davon ausgehen, daß Texte erst im Gelesenwerden ihre Realität gewinnen, so heißt dies, daß dem Verfaßtsein der Texte Aktualisierungsbedingungen eingezeichnet sein müssen, die es erlauben, den Sinn des Textes im Rezeptionsbewußtsein des Empfängers zu konstituieren. Daher bezeichnet das Konzept des impliziten Lesers eine Textstruktur, durch die der Empfänger immer schon vorgedacht ist.

De lezer waar het Iser om te doen is, zou dus ‘in der Struktur der Texte selbst fundiert’ zijn; elders beschrijft hij de tekst zelfs als een ‘strukturierten Hohlform’.³⁰ De tekst is een mal voor de lezer – en tot die stelling *moet* Iser ook wel komen, want anders zou het voor hem onmogelijk zijn om te concluderen dat de eigenschappen van die lezer uit de tekst af te leiden zijn. Dat betekent dat hij via een omweg alsnog in het werkgerichte kamp terecht komt: uiteindelijk resulteert zijn leestheorie in een analyse van de tekst, terwijl de werkelijke lezer grotendeels buiten beeld blijft.³¹

Dat zo’n ergocentrische tendens in de literatuurbeschouwing een constante factor is, kun je ten slotte ook afleiden uit overzichtswerken en handboeken. Zo

wordt in Zima's *The Philosophy of Modern Literary Theory* (1999) een uitgebreid historisch overzicht gepresenteerd van de belangrijkste literatuurtheorieën (waaronder een aantal sterk lezersgerichte), maar in het laatste hoofdstuk bekent de auteur zich alsnog tot de werkgerichte traditie. Hij breekt een lans voor een benadering die zich toelegt op het verkrijgen van inzicht in 'some of the constant structures of literary texts – without which there would be no identifiable objects'.³² Typerend is ook de insteek van het veelgebruikte handboek *Literair mechaniek* (2003) van Van Boven en Dorleijn.³³ Waar deze twee auteurs zich in andere publicaties sterk hebben gemaakt voor institutioneel-sociologisch en contextualiserend onderzoek naar literatuur, daar blijken zij, wanneer het erop aankomt de volgende generaties letterkundigen van het elementaire analytische instrumentarium te voorzien, alsnog de voorkeur te geven aan een sterk werkgerichte invalshoek.³⁴ Terwijl het toch heel goed mogelijk is om ontwikkelingen in het literaire veld te bestuderen, of lezersonderzoek te doen, zónder eerst uit te leggen wat een anafoor of een personale vertelsituatie is.

Hoe anders liggen de zaken bij de onderzoekers die tot het lezersgerichte kamp kunnen worden gerekend. De vertegenwoordigers van die traditie zien de interpretatie van het literaire werk juist *niet* als hoofdtak van de literatuurstudie. Een aantal gaat zelfs zo ver om de ergocentrische analyse af te zweren als legitieme literatuurwetenschappelijke bezigheid. Er zijn diverse theoretici te noemen die een dergelijk standpunt verdedigen (waarbij de ene strikter in de leer is dan de ander, zoals zal blijken). Sommigen van hen worden doorgaans geassocieerd met het structuralisme, anderen met de receptie-esthetica, en weer anderen met de literatuursociologie, maar aangezien het te ver zou voeren om hun theoretische affiniteiten en voorgeschiedenissen *in extenso* te behandelen, laat ik hier slechts een aantal theoretici exemplarisch aan het woord.

Een eerste, nog enigszins gematigde vertegenwoordiger die ik hier opvoer, is Barthes. Deze betoogt in zijn oorspronkelijk in 1970 verschenen boek *S/Z* (1998) dat elke lectuur van een literaire tekst beïnvloed wordt door verschillende 'voices' of 'codes'.³⁵ Zo'n 'code' is 'a perspective of quotations, a mirage of structures', een netwerk aan culturele stereotiepen en interpretatieve verwachtingspatronen 'that has always been *already* read, seen, done, experienced'.³⁶ Een code kan worden opgevat als een leesconventie, die de verwachtingen van de lezer aanstuurt en kleurt:³⁷

Referring to what has been written, i.e., to the Book (of culture, of life, of life as culture), [the code] makes the text into a prospectus of this Book. Or again, each code is one of the forces that can take over the text (of which the text is the network), one of the voices out of which the text is woven.

Barthes onderzoekt in *S/Z* de werking van die codes door een kort verhaal van Balzac te interpreteren. Het grote verschil met Iser's repertoireonderzoek is dat de lezer in dit geval niet wordt begrepen als een functie van de tekst. Was de lezer bij Iser nog 'eine Textstruktur, durch die der Empfänger immer schon vorge-dacht ist', bij Barthes krijgt hij een veel grotere zelfstandigheid. 'Reading is not a parasitical act, the reactive complement of a writing which we endow with all the glamour of creation and anteriority', zo stelt hij, maar 'a form of work' op zich.³⁸ Dat is de reden waarom *S/Z* geen 'interpretatie' is in de traditionele betekenis van dat woord,³⁹ maar een uiteenrafeling van de conventies waarnaar de individuele lectuur gemodelleerd wordt. Barthes onderneemt een lectuur van een lectuur: hij verdeelt de tekst in talrijke fragmenten en onderzoekt hoe bepaalde codes de lezer ertoe aanzetten om verbanden te leggen tussen die fragmenten. Het resultaat van zijn methode is 'a *decomposition* (in the cinematographic sense) of the work of reading'.⁴⁰ Dat het verhaal van Balzac pas achteraf, in een bijlage, aan de lezer van *S/Z* wordt voorgelegd, sluit op dat uitgangspunt aan: het gaat Barthes in de allereerste plaats om het lezen en de lezer, niet om het literaire werk op zich.

Een theoreticus als Culler verwoordt een standpunt dat veel rechtlijneriger is dan dat van Barthes. Deze laatste stelt weliswaar de lezer voorop, maar kan uiteindelijk toch niet om (een aangepaste vorm van) de interpretatie heen. Culler wijst zo'n tussenplossing principieel af:

If the critic wishes to produce new and subtle readings, he is at perfect liberty to entertain himself in this way, but he should not do so in the belief he is thereby making important contributions to the study of literature.

De studie van literatuur is volgens Culler 'beyond interpretation': tekstanalyse is zijns inziens passé en moet het veld ruimen voor het verkrijgen van inzicht in 'the conventions and operations of an institution, a mode of discourse'.⁴¹ Eén mogelijke manier om dat inzicht te verwerven, is door onderzoek te doen naar 'literary competence'. Daaronder verstaat hij alle 'operations of literary discourses' die lezers door hun culturele achtergrond en scholing hebben geïnternaliseerd – en daartoe behoren ook de 'conventions of reading poetry'.⁴² Door bestaande interpretaties te analyseren en 'the conventions and semiotic operations responsible for these interpretations' te achterhalen, zou het volgens Culler mogelijk moeten zijn om een beeld te krijgen van die competentie en uiteindelijk zelfs te komen tot een algemene 'theory of reading'.⁴³ Overigens is Culler niet altijd even consistent in zijn betoog en heeft hij soms ook heel andere standpunten ingenomen, zoals Fokkema en Ibsch of Meijer hebben laten zien.⁴⁴ Dat neemt echter niet weg dat hij met zijn artikel 'Beyond Interpretation' een standpunt inneemt dat wel dege-

lijk representatief is voor een specifieke tendens binnen de literatuurwetenschappelijke discussie over interpretatie.

Ook binnen het Nederlandse taalgebied zijn vertegenwoordigers van deze lezersgerichte tendens aan te wijzen, hoewel de redenen die zij voor hun standpunt aandragen vaak sterk uiteenlopen. Zo scharen Fokkema en Ibsch zich in *Literatuurwetenschap en cultuuroverdracht* (1992) achter Culler wanneer zij een taakverdeling voorstellen tussen de ‘criticus’ en de ‘wetenschapper’: de criticus genereert normen en betekenissen van teksten, terwijl de wetenschapper zich afstandelijker dient op te stellen en – náást het vaststellen van ‘potentiële betekenissen’ van een literair werk – het ‘inventariseren van gerealiseerde betekenissen’ tot taak heeft.⁴⁵ Ten slotte mogen in dit verband ook Verdaasdonk en Van Rees niet ongenoemd blijven. In hun streven naar een literatuurwetenschap die zich baseert op empirische toetsing van hypothesen, tekenen zij bezwaar aan tegen een interpretatief gerichte literatuurstudie. Literatuurwetenschappers die zich met tekstinterpretatie bezighouden, zo menen zij, maken onbewust gebruik van wijdverspreide ‘postulaten over de eigenschappen van teksten en over de vorm van het onderzoek naar teksten’. Het gevolg daarvan is dat de manier waarop ‘de interpretatief gerichte literatuurwetenschap’ met teksten omgaat, ‘grote overeenkomst’ vertoont ‘met die waarop vrijwel iedere “common reader”, in functie van zijn literatuuropvatting, teksten benadert’.⁴⁶ Anders gezegd: ook de ergocentrische literatuuronderzoeker staat in een interpretatieve traditie, terwijl onduidelijk is welke normen en conventies binnen die traditie gangbaar zijn. Daardoor komt de betrouwbaarheid van zijn uitspraken in het geding. Om het onderzoek toetsbaar te houden, zouden literatuurwetenschappers volgens Verdaasdonk en Van Rees moeten afzien van literaire tekstinterpretatie en zich moeten toeleveren op onderzoek naar zulke stilzwijgend veronderstelde literatuuropvattingen. Ze geven ook een voorzet tot zulk onderzoek door te opperen dat ‘de studie van poëtika’s of van sterk poëtikale geschriften (interpretaties, kritieken, stukken over het literatuurbeleid van uitgever, overheid, enz.) een centrale plaats binnen de literatuurbeschouwing moet innemen’. Een analyse van zulke teksten, waarin ‘een literatuuropvatting onder woorden [wordt] gebracht’, zou ‘waardevol materiaal leveren over de verschillende manieren waarop over literatuur gesproken kan worden en waarop literatuur gerecipieerd wordt’.⁴⁷ En daarmee verschuift wederom de focus van het literaire werk naar de bezigheden van de lezer.

Op dit punt aangekomen, ligt het voor de hand om te concluderen dat de twee interpretatieve stromingen die ik zojuist (in navolging van Zima en Compagnon) met elkaar heb geconstrasteerd, volkomen haaks op elkaar staan. Wie onderzoek doet naar moderne literatuur lijkt te moeten kiezen: de ene traditie heeft immers alleen oog voor de bijzonderheden van het literaire werk, terwijl de andere van tekstinterpretatie af wil zien en de lezer centraal wil stellen. Maar deze twee-

deling is enigszins misleidend. Zij brengt weliswaar de nodige orde aan in het immense onderzoeksgebied van de interpretatietheorie, maar er is ook een *derde* traditie te onderscheiden die in dit verband relevant is, omdat zij erin slaagt om een werkgerichte aanpak met een lezersgerichte insteek te combineren.

Ook deze alternatieve traditie kent verschillende representanten. Zonder twijfel is Fish een van de bekendste: net als Verdaasdonk en Van Rees betoogt hij dat elke lezer, nog voordat die één letter van het literaire werk heeft gelezen, al allerlei interpretatieve beslissingen heeft genomen, terwijl hij zich daar niet altijd bewust van zal zijn. Zo zal de lezer, afhankelijk van zijn achtergrond en voorkennis, veronderstellen dat het werk tot een specifiek genre behoort, dat het in een bepaalde context moet worden gezien, dat sommige teksteigenschappen belangrijker zijn dan andere, enzovoort. Het is volgens Fish daarom gerechtvaardigd om te stellen dat het literaire werk niet het startpunt van de interpretatie is, maar eerder het product ervan. Het is namelijk de lezer die *vooraf* bepaalt wat als een literair werk mag gelden en door middel van welke leesstrategieën het van een betekenis kan worden voorzien.

Fish beweert intussen zeker niet dat de interpretatie van literaire werken per definitie idiosyncratisch en willekeurig is. Integendeel, ook hij gaat ervan uit dat elke lectuur wordt aangestuurd door wat Culler 'literary competence' zou noemen. Een interpretatie wordt volgens Fish, of de lezer zich daar nu bewust van is of niet, altijd gereguleerd door een 'interpretive community'.⁴⁸ Zo'n interpretatieve gemeenschap is een verzameling lezers die een specifieke literatuuroppvatting met elkaar delen. De beschouwing van literatuur is bijgevolg historisch en cultureel gesitueerd, aangezien een lezer altijd lid van deze of gene gemeenschap zal zijn. Maar die situering zorgt er tegelijkertijd voor dat *binnen* de grenzen van die gemeenschap een eventuele wildgroei aan betekenismogelijkheden juist wordt beperkt, en dat een overeenstemming over specifieke interpretaties wel degelijk tot stand kan komen:⁴⁹

All aesthetics, then, are local and conventional rather than universal, reflecting a collective decision as to what will count as literature, a decision that will be in force only so long as a community of readers or believers (it is very much an act of faith) continues to abide by it.

Het is zo gezien niet nodig om tekstinterpretatie af te schaffen, zoals bijvoorbeeld Culler of Verdaasdonk en Van Rees voorstellen. Zolang de lezer maar bewust is van het feit dat hij onderdeel vormt van een interpretatieve gemeenschap, is discussie over interpretaties heel goed mogelijk. Niet voor niets luidt de prikkelende ondertitel van een van Fish' essays: 'How I stopped worrying and learned to love interpretation'.⁵⁰

Fish is niet de enige die een alternatieve positie inneemt.⁵¹ Een andersoortige, maar tot op zekere hoogte vergelijkbare benadering is te vinden in het werk van De Man, die met name in zijn essaybundel *Blindness and Insight* (1983) het werk van een aantal literaire critici en literatuurtheoretici analyseert – en zodoende het interpreteren aan een kritische interpretatie onderwerpt. De Man laat zien dat aan de beschouwingen van zelfs de meest vooraanstaande lezers ‘a blinded vision’ of een ‘recurrently aberrant pattern of interpretation’ ten grondslag ligt.⁵² Anders gezegd: deze lezers gaan bij de beschouwing van literaire werken uit van allerlei vooronderstellingen, maar de vaak indrukwekkende resultaten die ze daardoor boeken, zijn niet te rijmen met diezelfde vooronderstellingen: ‘Critics’ moments of greatest blindness with regard to their own critical assumptions are also the moments at which they achieve their greatest insight’, constateert De Man.⁵³ Er is dus sprake van een curieuze *double bind* tussen het object en de uitgangspunten van de lectuur enerzijds en de uitkomst ervan anderzijds. Aangezien deze ‘deluding interplay between text and reader’ volgens De Man ‘a constitutive characteristic of literary language’ is, wordt de analyse van bestaande interpretaties een noodzakelijke voorwaarde voor ‘the understanding of literature in general’.⁵⁴

Ook binnen de neerlandistiek zijn er onderzoekers aan te wijzen die, alle onderlinge verschillen ten spijt, een werkgerichte methode paren aan een lezersgerichte insteek. Een aanzet daartoe wordt gegeven in het latere werk van Oversteegen: in zijn boek *Beperkingen* (1982) verdedigt hij de stelling dat een lectuur van een roman of gedicht zich zonder uitzondering zal conformeren aan conventionele ‘leeswijzen’. De onderzoeker die een theorie over literaire werken wil ontwikkelen, zal zich dan ook moeten realiseren dat die alleen ‘voor bepaalde lezers geldig’ is, zo schrijft Oversteegen in bijna Fishiaanse termen: ‘Die lezers kunnen een gesloten groep vormen, waarvan de leden tot gelijke beslissingen komen’, maar ‘op andere momenten is de konventiedruk zo gering dat zeer uiteenlopende beslissingen te verwachten zijn’.⁵⁵ En ook in *Anastasio en de schaal van Richter* (1986) analyseert Oversteegen hoe zijn lectuur beïnvloed wordt door ‘leeswijzen’.⁵⁶ Een relevante studie in dit verband is ook Meijers *De lust tot lezen* (1988). Daarin wordt een ‘zelfreflexieve interpretatie’ bepleit, die ‘de voorwaarden en de conventies van betekenisgeving meedenkt in die betekenisgeving zelf’.⁵⁷ Zo’n zelfreflexieve interpretatie beperkt zich niet tot een immanente, tekstgerichte lectuur van literaire werken, maar kijkt ook kritisch naar ‘wat geschreven interpretaties, die zelf op hun beurt weer nieuwe teksten zijn, bewerkstelligen in nieuwe lezers’.⁵⁸

Voorbeelden van recenter datum zijn *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* (2003) van Vaessens en Joosten, en *<Fritzi> en het groteske* (2003) van Van den Oever. Vaessens en Joosten betogen in hun studie dat het werk van een aantal hedendaagse dichters kan worden begrepen als een reactie op ‘de door professionele lezers (critici, letterkundigen) levend gehouden *conventies* van het lezen, op claims

over hoe gedichten gelezen *dienen te worden* of hoe gedichten *succesvol* gelezen kunnen worden'.⁵⁹ Zij komen die conventies op het spoor door schoolpoëtica's te bestuderen en laten, aan de hand van tekstgerichte analyses, zien hoe de postmoderne dichter die conventies frustreert. Van den Oever, ten slotte, beschrijft in *<Fritzi> en het groteske* hoe de 'historisch en institutioneel verankerde leeshoudingen en -conventies, die in de kritiek, de literaire tijdschriften en het onderwijs aanwijsbaar zijn', afketsen op de ongrijpbare poëzie van Fritzi Harmsen van Beek.⁶⁰ Ze laat eerst zien hoe critici verschillende 'interpretatieve kaders' hebben ingezet om de poëzie van Harmsen van Beek te duiden en maakt vervolgens met behulp van eigen gedichtinterpretaties aannemelijk dat deze poëzie zich 'averchts' tot zulke kaders verhoudt.⁶¹ Op die wijze weten ook deze drie wetenschappers werkgericht met lezersgericht onderzoek te combineren.

1|3 **Zien wat blind is** **Vooruitblik**

De paradoxale verhouding tussen tekst en lezer in het werk en de interpretatie van Kouwenaar vraagt om een benadering die verwant is met die derde, alternatieve onderzoekstraditie, die zowel aandacht voor het werk als voor de lezer heeft. Zo spreekt de kritische ontvangst tot op zekere hoogte in het voordeel van de *werkgerichte* aanpak. Zó subjectief en onbetrouwbaar blijkt de ergocentrische tekstanalyse niet te zijn: de bestaande, bijna zonder uitzondering tekstgerichte interpretaties van Kouwenaars poëzie bieden immers convergerende inzichten in de 'Kouwenaar-sjibbolets', zoals Sötemann ze noemt – de motieven en beelden die het werk van deze dichter domineren, zoals de steen, de hand, het huis of het vlees.⁶² Daarnaast komt uit de kritische ontvangst naar voren dat commentatoren ook overeenstemming bereiken over de begrippen die men geacht wordt in te zetten bij de typering van Kouwenaars werk. Telkens duiken dezelfde 'literair-kritische sjibbolets' op, zou je met een variatie op Sötemanns uitspraak kunnen zeggen – noties als autonoom, onpersoonlijk, zelfreferentieel of ongeëngageerd. Werkgerichte interpretaties leveren dus wel degelijk, anders dan bijvoorbeeld Culler doet vermoeden, een belangrijke en systematiseerbare bijdrage tot de gedachtevorming over Kouwenaars poëzie en poëtica.

De onmiskenbare verschillen tussen de diverse interpretaties wijzen er echter op dat een werkgerichte insteek alléén niet voldoende is. Zeker, lezers worden het weliswaar eens over het belang van een aantal motieven en de relevantie van specifieke begrippen, maar ze praten welbeschouwd vaak langs elkaar heen. Zo zal ik in hoofdstuk 4 laten zien dat de lezers van Kouwenaar het huismotief met het probleem van de referentialiteit in verband brengen, maar dat ze dat huis sterk

verschillende betekenissen geven: volgens sommigen is het een verwijzing naar een reëel huis, volgens anderen is het een metafoor voor het in zichzelf besloten gedicht. En in hoofdstuk 5 toon ik aan dat het werk van deze dichter binnen de interpretatieve gemeenschap telkens met het vraagstuk van het literaire engagement wordt geassocieerd – maar waar de ene lezer meent dat Kouwenaar wél geëngageerd zou zijn, daar is de andere van mening dat dit níet het geval is. Zulke meningsverschillen wekken het vermoeden dat een *lezersgerichte* insteek uitkomst biedt. Met behulp van zo'n aanpak zou je kunnen verklaren waarom lezers, ondanks dat ze zich op hetzelfde beeldencorpus baseren en van dezelfde begrippen gebruik maken, telkens tot andere conclusies komen. Een voor de hand liggende verklaring is dat aan die beelden en begrippen keer op keer andere betekenissen en definities worden verbonden – en dat kan niet anders dan de verantwoordelijkheid van de lezer zijn.

Een onderzoeksmethode die ofwel alleen oog heeft voor het werk van de lezer, ofwel alleen voor de bestudering van de tekst, schiet in het geval van deze casus dus tekort. Om de contradicties in het werk en de interpretatie van Kouwenaar te bestuderen, moet daarom aansluiting worden gezocht bij de derde onderzoekstraditie, die tekstanalyse en een onderzoek naar de kritische ontvangst van het werk met elkaar verweeft. Die traditie biedt de termen om het probleem te herformuleren en beheersbaar te maken. Wat uit de receptie van Kouwenaar kan worden opgemaakt, zo kun je aan de hand van die termen nu zeggen, is dat er een interpretatieve gemeenschap bestaat die tijdens de lectuur van diens poëzie specifieke leesconventies hanteert. Die conventies, die onderdeel vormen van de literaire competentie van de professionele lezer, reguleren de interpretatie en maken het mogelijk om uitspraken te doen over Kouwenaars ongrijpbare teksten.⁶³ Maar dat is nog maar het halve verhaal, want deze poëzie verleidt haar lezers niet alleen tot het gebruik van zulke leesconventies: zij problematiseert deze tegelijkertijd, zet ze op het spel, en verbeeldt ze op een literaire wijze.

Deze veelzijdige verhouding tussen leesconventies en de interpretatie van Kouwenaars gedichten breng ik in de navolgende vier casestudy's in kaart. Elke casestudy bestaat uit drie stappen. Allereerst wordt een deel van de interpretatiegeschiedenis beschreven en wordt beargumenteerd dat daarin bepaalde conventies werkzaam zijn. Met andere woorden: ik bestudeer hoe 'het lezen van Kouwenaar' doorgaans in z'n werk gaat. Daartoe maak ik gebruik van de methodes die Culler aanbeveelt:⁶⁴

The study of reading can proceed in various ways: one can concentrate on readings of a particular work or readings of numerous works by a particular group of readers; one can draw data from diverse sources to focus on a particular problem or distinction, or one can seek out comparable inter-

pretations for the easier identification of convergences and differences. These are all ways of organizing information that comes from actual readers, be they famous critics, or colleagues and students, or oneself.

Ik beschouw daarbij alle recensies, essays en wetenschappelijke of andersoortige publicaties over de poëzie van Kouwenaar als ‘interpretaties’. Door deze naast elkaar te leggen en de overeenkomsten in beelden, interpretatieve beslissingen en leeswijzen te noteren, omschrijf ik wat Culler ‘models of interpretive processes’ noemt – leesconventies, kortom.⁶⁵ Onder een leesconventie versta ik een normatief stelsel van interpretatieve en poëtische vooronderstellingen, dat door lezers is ontleend aan bestaande interpretaties of theorieën en dat als richtlijn fungeert bij het lezen van andere, nieuwe teksten. Een leesconventie begrijp ik dus niet als een institutioneel effect (zoals ‘orkestratie’ dat is),⁶⁶ maar in de eerste plaats als een tekstueel of semantisch patroon. Die insteek heeft tot gevolg dat ik in dit boek niet uitgebreid in discussie ga met de afzonderlijke analyses van eerdere commentatoren, zoals in interpretatieve studies gebruikelijk is. Het gaat me namelijk niet om de details van één specifieke lezing, maar om een aantal algemene tendensen in de interpretatie van Kouwenaar als geheel. Om die reden zal ik zo nu en dan voorbij moeten gaan aan de nuances en de acribie van die individuele leespraktijken: juist alleen door de grote lijnen te benadrukken en soms zelfs aan te dikken, kan ik de contouren van een leesconventie scherp in beeld krijgen. Uit het totale corpus aan interpretaties is op te maken dat die conventies zich in het geval van Kouwenaars werk clusteren rondom vier kernbegrippen, te weten: autonomie, intentionaliteit, (zelf)referentialiteit, en engagement. Die begrippen neem ik als uitgangspunten in de vier casestudy’s.

Vervolgens illustreer ik de werking van de vier onderscheiden leesconventies door hen in te zetten tijdens eigen interpretaties. Dat is de tweede stap. Mijn lectuur vervaagt een nader onderzoek naar die conventies met een analyse van vier typische Kouwenaarmotieven – de steen, de hand, het huis en het vlees. De keuze voor deze vier motieven is niet willekeurig: er zijn goede argumenten om elke conventie met één bepaald motief in verband te brengen. Die argumenten licht ik in de casestudy’s steeds toe. De reden dat ik zelf interpretatieve demonstraties geef, in plaats van een bestaande lezing als voorbeeld te presenteren, is omdat uit een enkele bestaande interpretatie maar weinig kan worden afgeleid over de vooronderstellingen en werking van een leesconventie. Het gebruik van individuele interpretaties wordt eens te meer bemoeilijkt door het paradoxale gegeven dat conventies het scherpst tot uitdrukking komen in krantenrecensies – aangezien wetenschappelijke nuances daar vervangen worden door eenduidige kwaliteitsoordelen en praktische leesadviezen – maar dat juist dat simplificerende pragmatisme een recensie ongeschikt maakt om door te gaan voor een exemplarische

interpretatie. Alleen door verscheidene kritieken en essays naast elkaar te leggen en daaruit leesregels te extrapoleren, wordt het mogelijk om de contouren van een leesconventie te reconstrueren middels een eigen (maar desondanks illustratieve) lectuur.

Tijdens de tweede stap van elke casestudy stel ik me dus als het ware op als participerend observant. Nadat ik me vertrouwd heb gemaakt met de premissen en procedures die binnen de interpretatieve gemeenschap geaccepteerd zijn, ga ik – geconditioneerd door de beschreven leesconventies – zelf als lezer aan de slag: ik opereer dan als een ‘typische’ Kouwenaarlezer. Aan de hand van voorbeeldinterpretaties laat ik zien wat de uitkomsten zijn van de onderscheiden leesconventies. Soms illustreer ik hoe zo’n exemplarische lectuur kan worden onderbouwd door te verwijzen naar andere gedichten, of andere (bestaande) interpretaties. Op andere momenten breng ik de beperkingen van een conventie aan het licht door eraan te herinneren dat de uit haar voortvloeiende leespraktijk tegengesproken wordt door interpretaties van eerdere lezers, of door aannemelijk te maken dat andere gedichten van Kouwenaar de uitgangspunten van die conventie ondergraven. Het lijkt misschien vreemd om een interpretatie van het ene gedicht te weerleggen met een interpretatie van een *ander* gedicht. Ik vind dat toch gerechtvaardigd, omdat ik immers onderzoek doe naar de werking van conventies die de lezer in kan zetten om uitspraken te doen over een heel oeuvre – en niet over slechts een enkel gedicht. En bovendien: aangezien het binnen de poëziebeschouwing wél algemeen geaccepteerd is om een analyse van een versregel te *bevestigen* door te verwijzen naar een regel uit een ander gedicht,⁶⁷ neem ik aan dat je een interpretatie ook op die manier kunt ontkrachten.

Een consequentie van mijn aanpak is overigens dat ik óók stilzwijgend gebruik maak van een aantal andere conventies, die de lectuur eveneens beïnvloeden, maar die ik niet expliciet van tevoren problematiseer. Zo ga ik, net als alle Kouwenaarlezers, ervan uit dat het gedicht een samenhangend geheel is. Evengoed neem ik aan dat je versregels mag verklaren door te verwijzen naar parallelplaatsen uit andere gedichten. Zoals gebruikelijk is binnen de kritische ontvangst, beschouw ik het oeuvre van Kouwenaar daarbij als een eenheid: ik licht versregels uit 1996 toe onder verwijzing naar een gedicht uit 1958 – en andersom. Zulke interpretatieve aannames, die je naar voorbeeld van Meijer de ‘conventie van de metaforische samenhang’ en ‘de conventie van de thematische eenheid’ zou kunnen noemen, kunnen uiteraard ter discussie worden gesteld.⁶⁸ De gedachte dat het gedicht per definitie een samenhangende eenheid is, stoelt bijvoorbeeld op een modernistische (en dus niet voor elke dichter geldende) literatuuropvatting, zo hebben Heynders of Vaessens en Joosten laten zien.⁶⁹ En Compagnon heeft beschreven hoe de methode van de ‘parallel passages’ ertoe leidt dat allerlei intentionalistische assumpties de interpretatie worden binnen-

gesmokkeld.⁷⁰ Maar omdat deze leesgewoontes gemeengoed zijn binnen de interpretatieve gemeenschap die zich totnogtoe over Kouwenaars werk heeft gebogen, acht ik het legitiem om ze in mijn lectuur eveneens in te zetten, om ze pas in een later stadium te problematiseren.

Elk hoofdstuk sluit ik af met een interpretatie van een afzonderlijk gedicht waarin ik laat zien dat Kouwenaars poëzie de lezer uitlokt om een beroep te doen op leesconventies, maar dat zij zulke conventies ook problematiseert, zelfs thematiseert, en de lezer zodoende wijst op zijn interpretatieve verantwoordelijkheid. Dat is de derde en laatste stap in de casestudy's. Voor de duidelijkheid: met zo'n afsluitende interpretatie beoog ik niet de bestaande leesconventies te weerleggen. Evenmin betreft het een poging om tegenstrijdige conventies op dialectische wijze te verenigen in een synthetiserende leeshouding. Ik ben uit op iets anders: nadat ik me zo'n conventie eigen heb gemaakt, wil ik haar confronteren met andere leesstrategieën en betekenis mogelijkheden, om zo te laten zien hoe het gedicht zich uiteindelijk aan de grip van conventies onttrekt. Het gaat me dus niet om een deconstructieve lectuur, want die impliceert volgens Heynders dat er niet langer 'extrinsiek interpretatief *commentaar* wordt geleverd' op de besproken tekst, 'maar dat er een nieuwe tekst wordt geschreven in en naar aanleiding van het gelezene'.⁷¹ In plaats daarvan bied ik een alternatieve, kritische tekstinterpretatie, vergelijkbaar met wat Attridge in *The Singularity of Literature* (2004) 'a creative reading' noemt:⁷²

To offer a reading, in the sense of a response that attempts to do justice to a work's singularity, is therefore both to explain what can be explained and to find a way of showing that even the fullest explanation does not exhaust the work's inventiveness, that this type of reading necessarily fails.

Zo'n lezing is volgens Attridge een *performance*, 'which estranges (without disempowering) all the fundamental operations of language': het gaat daarbij niet om het uitputtend beschrijven van een onveranderlijke betekenis kern, maar om 'the singular putting into play of – while also testing and transforming – the set of codes and conventions that make up the institution of literature and the wider cultural formation of which it is part'.⁷³

Om een beeld te gebruiken dat in 1|1 al naar voren kwam: in elk hoofdstuk bied ik de lezer van Kouwenaar dus verschillende lenzen aan. Ik inventariseer en beschrijf de traditionele lenzen, die de lezer een beeld van deze dichter laten zien zoals dat ook uit recensies, essays en literatuurgeschiedenissen naar voren komt. Maar ik toon ook de beperkingen van zo'n vertrouwd beeld aan, door tijdens een 'creative reading' alternatieve lenzen aan te bieden. Het is aan de lezer om deze met elkaar af te wisselen en ze met elkaar te vergelijken. Zodoende hoop ik in-

zicht te verschaffen in het effect van zulke vormen van lenswerking. Zo laat ik in hoofdstuk 2 zien dat de interpretatiegeschiedenis van Kouwenaar onder de invloed staat van een leesconventie die bepaalt dat zijn poëzie ‘autonoom’ of ‘autonomistisch’ is. Vervolgens betoog ik dat die conventie gebaseerd is op een traditionele metafoor: het gedicht wordt vergeleken met een ‘autonoom ding’. De autonomie van het gedicht-als-ding wordt door lezers op verschillende manieren gedefinieerd, namelijk ofwel in oppositie tot de dichter, ofwel tot de wereld, ofwel tot de lezer. Dat die veranderlijke metaforiek problematisch is en tot sterk uiteenlopende, zelfs tegenstrijdige interpretaties leidt, illustreer ik door een aantal gedichten te lezen waarin het motief van de steen een rol speelt; critici neigen ertoe om juist dat motief op te vatten als een metafoor voor het autonome gedicht. Ten slotte betoog ik dat de interpretatieve moeilijkheden ontstaan doordat deze leesconventie voorbijgaat aan het feit dat het autonomieconcept, zoals dat binnen het poëticaonderzoek wordt gehanteerd, onlosmakelijk verbonden is met een ontstaanspoëtica – en dus met het perspectief van de dichter. Door het perspectief van de lezer bij de lectuur te betrekken, toon ik aan dat het mogelijk is om de gedichten van Kouwenaar te relateren aan de dichter, de wereld en de lezer, zónder voorbij te gaan aan zijn autonomistische poëtica.

Hoofdstuk 3 volgt hetzelfde stramien. Lezers beschrijven het werk van Kouwenaar vaak als typisch ‘onpersoonlijke’ of ‘anti-intentionele’ poëzie. Ik beargumenteer dat zo’n leesconventie inconsequent is. Het belang dat door deze lezers wordt gehecht aan een klein aantal poëtische uitspraken van Kouwenaar is onevenredig groot: zijn poëtica blijkt veel dubbelzinniger te zijn. Dat het toch verleidelijk is om tijdens de lectuur terug te grijpen op zijn anti-intentionele uitspraken, komt doordat deze stroken met een invloedrijke literatuurwetenschappelijke ontwikkeling – de tendens om de literaire tekst als een op zichzelf staand artefact, los van de biografie en de intenties van de maker, te beschouwen. Die aandacht voor de onpersoonlijke aspecten van Kouwenaars literatuuropvattingen verdoezelt echter dat de poëtische uitspraken van de dichter net zo goed ‘persoonlijk’ en ‘intentioneel’ zijn. De consequenties hiervan voor de leespraktijk licht ik toe door een aantal gedichten te analyseren. Ik lees dan gedichten waarin het handmotief een rol speelt, aangezien er goede redenen zijn om de analyse van dat specifieke motief te betrekken bij het probleem van intentionaliteit: de hand wordt al snel opgevat als de schrijvende, sturende hand van de auteur. Aan het slot van het hoofdstuk stel ik een alternatieve manier voor om het probleem van intentionaliteit te benaderen en toon ik aan dat die leeswijze in het geval van Kouwenaar ook vruchten afwerpt.

Hoofdstuk 4 beschrijft de ‘(zelf)referentiële’ leesconventie. Die stipuleert dat de poëzie van Kouwenaar niet als een representatie van de werkelijkheid kan worden gelezen. Zijn gedichten, zo stellen lezers (veelal in navolging van de dichter

zelf), refereren niet aan de werkelijkheid, maar vormen een werkelijkheid op zichzelf; ze verwijzen in de eerste plaats naar zichzelf. Ook die leesconventie is eenzijdig. Zo valt uit Kouwenaars uitspraken, alsook uit zijn gedichten, wel degelijk een alternatieve poëtica te destilleren. Ik illustreer dat door in te gaan op gedichten waarin het huismotief voorkomt. Dat motief wordt door commentatoren nu eens opgevat als een metafoor voor het zelfreferentiële gedicht, dan weer als een traditionele verwijzing naar een werkelijk huis. Door de verschillende betekenis- en leesmogelijkheden met elkaar te confronteren, laat ik zien dat het werk van Kouwenaar zich niet laat classificeren als referentieel óf zelfreferentieel, maar als een oeuvre waarin verschillende modi van referentialiteit kritisch tegen elkaar worden afgewogen.

In hoofdstuk 5 bespreek ik de leesconventie van het 'literaire engagement'. Wederom blijkt dat de kritische ontvangst door een conventie wordt aangestuurd: lezers typeren Kouwenaars poëzie als ongeëngageerd, omdat de dichter geen eenduidige stelling neemt en niet direct verwijst naar de actuele of politieke werkelijkheid. Op basis van deze conventie lees ik een aantal gedichten waarin het vleesmotief optreedt, omdat lezers suggereren dat dit motief in verband te brengen zou zijn met het vlees van (oorlogs)slachtoffers of de concrete verhouding tot de medemens – met politieke en ethische thema's, kortom. Vervolgens beargumenteer ik dat zo'n leesconventie stoelt op een traditioneel, Sartriaans te noemen engagementsbegrip. Door Sartres opvattingen over engagement te spiegelen aan die van Barthes, kom ik tot een alternatieve, of zoals Attridge zou zeggen: creatieve lectuur, die de mogelijkheid biedt om Kouwenaar wel degelijk als een geëngageerde dichter te lezen.

In hoofdstuk 6 verleg ik de blik van de interpretatie van Kouwenaars werk naar de poëziebeschouwing in het algemeen. Het onderzoek naar leesconventies blijkt inzicht te bieden in verschillende aspecten van een hedendaagse literaire leespolitiek (die ik opvat als een verzameling van samenhangende leesconventies). Door die politiek van het lezen wordt de waarneming van de lezer als het ware voorgestructureerd – en het gevolg daarvan is dat zijn interpretatie altijd bevooroordeeld is. Toch is dat niet iets dat je zou moeten betreuren of proberen te voorkomen. Integendeel, juist door het afwisselen en tegen elkaar uitspelen van conventies krijgt de lezer oog voor de fascinerende ervaring van het literaire lezen.

HOOFDSTUK 2

STEEN | AUTONOMIE**2|1 Zijn enige en laatste metafoor?
Inleiding**

Wanneer het werk van Kouwenaar in een recensie of een beschouwing wordt besproken, gebeurt dat vaak aan de hand van kwalificaties als ‘autonoom’ of ‘autonomistisch’.¹ Zo betoogt Van de Watering dat de dichter er sinds 1955 ‘een autonomistische poetica’ op nahoudt en brengt Anbeek in zijn *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1885-1985* (1991) het werk van Kouwenaar in verband met de term ‘autonome beeldspraak’.² Brems schrijft in zijn literatuurgeschiedenis *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006) dat Kouwenaar een dichter is die ‘de autonomie van het gedicht’ beklemtoont en Vergeer betitelt hem zelfs als de ‘stamvader’ van de ‘traditie van de “autonome” poëzie’.³ Opmerkelijk is dat deze literair-kritische terminologie en datgene wat zij zou moeten beschrijven op tautologische wijze worden gedefinieerd: Van de Waterings classificatie gaat bijvoorbeeld terug op het poëticamodel van Sötemann, die in het essay ‘Vier poetica’s’ (1985) op zijn beurt Kouwenaars literatuuropvattingen als uitgangspunt neemt voor een onderzoek naar de ‘autonomistische poetica’.⁴ Het imago van deze dichter is daarmee op een cirkelredenering gebaseerd: de poëzie en poëtica van Kouwenaar heten typisch autonomistisch te zijn – en wie wil weten wat een typisch autonomistische literatuuropvatting is, die wordt doorverwezen naar het oeuvre van Kouwenaar. Hoe vanzelfsprekend deze identificatie van zijn werk met de autonome dichtkunst is, wordt ten slotte wel heel duidelijk geïllustreerd door een in 1966 verschenen recensie van Roegholt: tot twee keer toe verschrijft deze criticus de titel van *autopsie/anoniem*, veelzeggend genoeg, tot *autopsie/autonoom*.⁵

Dat het dichterschap van Kouwenaar steeds in termen van autonomie wordt

omschreven, is voor een deel toe te schrijven aan zijn eigen optreden. In essays en interviews heeft hij zich regelmatig in zulke termen over zijn werk uitgelaten. In de inleiding tot *Vijf 5-tigers* uit 1955 stelt hij bijvoorbeeld dat het gedicht ‘géén afschrift, maar autonome aanwezigheid’ diende te zijn:⁶

Het gedicht drukt dus niet uit, het is geen versierde dwangbuis voor een schone slaapster, geen geïmiteerd stuk realiteit als een portret of een stillevens, maar een in zichzelf besloten stuk actie, een compacte bol vol spanningen, opgewekt door een conglomeraat van oorzaken en gevolgen: klanken, ritmen, beelden, betekenissen en hun als hengelstukken uit-schuifbare verlengstukken.

Vergelijkbaar zijn de uitspraken in interviews uit de jaren zestig, waarin hij eveneens regelmatig spreekt over zijn streven om een ‘gedicht als een ding’ te maken, dat helemaal op zichzelf zou kunnen staan.⁷ Veelzeggend is ook dat Kouwenaar in een van zijn poëtische stukken met instemming de titel van een gedicht van Wallace Stevens citeert: ‘Not ideas about the thing, but the thing itself.’⁸ En ruim dertig jaar later is zijn opvatting onveranderd, zo blijkt wel uit een interview uit 1989: ‘Ik streefde de autonomie van de taal na. Elk gevoel, of idee dat in het gedicht wordt gestopt, moet door de taal een zelfstandige waarde krijgen, los van mijzelf.’⁹ Later heeft hij aangegeven dat hij wars is van poëtische etikettering en dat hij zichzelf nooit als de voorman van een autonomistische ‘school’ heeft willen presenteren,¹⁰ maar die reserves nemen niet weg dat hij wel degelijk zélf de toon heeft gezet voor de receptie van zijn werk: het zijn juist deze uitspraken over de autonomie van het gedicht die keer op keer in recensies en literatuurgeschiedenissen zijn geciteerd.¹¹

Maar het zijn niet alleen uitlatingen in essays en interviews die ertoe hebben geleid dat Kouwenaar naam heeft verworven als autonomistisch dichter. Minstens even belangrijk voor het ontstaan van die reputatie zijn de talrijke poëtische te duiden gedichten waarin het ideaal van een geheel in zichzelf besloten poëzie evengoed lijkt te zijn verwoord. Zijn bundels zijn rijk aan beelden die je gemakkelijk kunt opvatten als metaforen voor het autonome gedicht. Met name het beeld van de steen wordt vaak geïnterpreteerd als een poëtische metafoor: ‘Het gebeuren dat poëzie is, is niet een zaak van de geest, van abstractie’, concludeert bijvoorbeeld Fokkema na lectuur van een gedicht waarin het steenmotief een prominente rol speelt, ‘maar van steen, concreet.’¹² En Bloem constateert eveneens dat een gedicht van Kouwenaar veel wegheeft van ‘een ding’ waar de lezer ‘omheen kan lopen, waar hij zijn tanden in kan zetten en waar hij zich een ongeluk aan kan eten’; en inhakend op dat beeldgebruik besluit hij: ‘Stenen voor brood, de enige poëzie die te verteren is.’¹³ Zulke interpretaties zijn zeker niet vergezocht,

want er zijn genoeg gedichten van Kouwenaar te vinden die uitnodigen tot zo'n poëtische lezing. Lees bijvoorbeeld de laatste twee strofen van 'communicatie' [1:379], opgenomen in de bundel *100 gedichten*:

het is volledig vandaag / de afstand
tot de grond was nooit zo kort / een steen
vallend van zeer hoog omhelst zijn enige
en laatste metafoor

aan de buitenkant glanst
omdat de zon er is

hetzelfde wat vanbinnen in zichzelf verward zit
tevrede in het zwart –

Het is eenvoudig aannemelijk te maken dat deze regels een poëtische strekking hebben. Zo wijst de titel van het gedicht er al op dat er een vorm van communicatie wordt beschreven. Aangezien er sprake is van een 'metafoor', een stijlfiguur die veelal met literatuur en poëzie wordt geassocieerd, ligt het verder voor de hand dat het in deze regels niet om taalgebruik in het algemeen gaat, maar om een literaire of poëtische vorm van communicatie. Tot slot impliceren de Duitse komma's (/), die je doorgaans inzet bij het citeren van versregels, eens te meer dat de lezer hier inderdaad met poëzie te maken heeft.

Het gedicht nodigt niet alleen uit tot een poëtische, maar ook tot een programmatische lezing. Het beeld van de vallende steen maakt duidelijk dat deze dichter een specifiek soort poëzie voor ogen staat: hij streeft naar een dichtkunst waarin de beelden dusdanig realistisch en vanzelfsprekend zijn, dat ze niet ondergeschikt zijn aan datgene wat zij representeren. Vandaar dat beeld van een 'steen' die zijn 'enige / en laatste metafoor [omhelst]': beeld en betekenis zijn perfect op elkaar afgestemd. Dat de afstand 'tot de grond' nog 'nooit zo kort' is geweest, geeft eveneens aan dat het beeld van de steen hier niet langer een 'geïmiteerd stuk realiteit' of abstract 'stilleven' is, zoals Kouwenaar het formuleerde in zijn inleiding tot *Vijf 5-tigers*, maar zó levensecht wordt, dat de zwaartekracht er daadwerkelijk grip op krijgt – alsof het om een echte steen zou gaan, die concreet aanwezig is.

Die gedachtegang wordt in het gedicht zelfs theoretisch uitgewerkt, lijkt het haast, met behulp van literatuurwetenschappelijke terminologie. In combinatie met het woord 'metafoor' laat die 'grond' zich namelijk in verband brengen met de *ground* uit de bekende metafoorthorie van I.A. Richards. Met die term doelde Richards op de *tertium comparationis* – de 'common characteristics' op basis waar-

van twee begrippen een metaforische relatie met elkaar kunnen aangaan.¹⁴ Uit het gegeven dat de afstand tot de ‘grond’ of *ground* in het geval van Kouwenaars ‘metafoor’ niet eerder zo ‘kort’ is geweest, zoals het gedicht stelt, kun je dus opmaken dat het beeld (*vehicle*, volgens Richards) niet in dienst staat van het eigenlijke onderwerp (*tenor*), maar dat deze twee op het vlak van de *ground* in elkaar overgaan.¹⁵ Dat is weer een reden om de vallende steen te interpreteren als een metafoor voor het autonome gedicht, waarin het verbeelde en het beeld op natuurlijke wijze, eenvoudigweg ‘omdat de zon er is’, samenvallen. En dat het figuurlijke werkwoord ‘samenvallen’ hier ook letterlijk een ‘samen naar de aarde vallen’ is, benadrukt opnieuw dat de beeldspraak in dit gedicht ook een eigen, op zichzelf staande betekenis heeft. Nog anders gezegd: wat ‘aan de buitenkant’ van deze vallende steen ‘glanst’, is geen transparant beeld voor iets anders, maar identiek aan datgene wat ‘vanbinnen in zichzelf verward zit | tevreden in het zwart’. Dat is een fraai beeld voor de poëzie zoals deze dichter haar graag zou willen zien: stoffelijk en autonoom als een ding.

Het imago van Kouwenaar als een autonomistische dichter blijkt de lezer de nodige houvast te bieden bij de lectuur van zijn weerbarstige gedichten, die ‘werkelijk als stenen op je afkomen’ (aldus Fokkema).¹⁶ Toch is deze voorstelling van zaken even verleidelijk als bedrieglijk: zij is gebaseerd op een onoplosbare contradictie die aan de kern raakt van Kouwenaars literatuuropvatting. Het probleem laat zich goed illustreren aan de hand van de twee productiepoëtische metaforen die hierboven al aan bod zijn gekomen: het beeld van de in zichzelf besloten, compacte bol (uit *Vijf 5-tigers*) en dat van de vallende steen (uit ‘communicatie’). Deze metaforen verbeelden het ideaal van het gedicht als ‘autonome aanwezigheid’, maar zélf zijn het typische voorbeelden van niet-autonome, functionele vormen van beeldspraak. Deze gedichten zijn op zich helemaal geen ‘dingen’: de compacte bol en de vallende steen zijn gewoon ‘geïmiteerde stukken realiteit’, zoals Kouwenaar zou zeggen, die het streven naar autonomie van meet af aan saboteren. De ‘steen’ mag dan wel ‘zijn enige | en laatste metafoor’ omhelzen, maar dat is nog altijd wel een metafoor – een vrij traditionele zelfs, zoals nog zal blijken. De poëtica en haar literaire verwerkelijking komen dus haaks op elkaar te staan: om uit de ‘Inleiding’ tot *Vijf 5-tigers* of een gedicht als ‘communicatie’ een autonomistische poëtica te kunnen destilleren, moet de lezer de beelden uit die teksten interpreteren als vormen van niet-autonome beeldspraak.

Het probleem waarop de interpretatie stukloopt, is illustratief voor de kwestie die ik in dit hoofdstuk aan de orde stel. Er is een interpretatieve gemeenschap aan te wijzen die het erover eens is dat Kouwenaar een autonomistische poëtica propageert. Vrijwel alle lezers definiëren die poëtica aan de hand van een metafoor: centraal in de literatuuropvatting van deze dichter, zo is een veelgebruikte re-denering, staat het gedicht als een autonoom object – een gedicht als een ding, of

als een steen. De vanzelfsprekendheid van die gedachtegang is echter schijn: binnen die gemeenschap van lezers is het allerm minst duidelijk hoe men die autonomie precies dient te begrijpen. De dingmetafoor, die de zelfstandige status van het literaire werk moet verduidelijken, wordt op verschillende manieren opgevat. Nu eens heet het gedicht autonoom te zijn ten opzichte van de dichter, dan ten opzichte van de werkelijkheid, en dan weer ten opzichte van de lezer. Dat roept de nodige vragen op. Hoe wordt het autonomiebegrip door de verschillende lezers precies ingevuld? Wat zijn de gevolgen van die verschillende invullingen voor de interpretatie? En als die verschillen blijken te leiden tot verwarring en tegenstrijdigheden, hoe zou je ze dan kunnen inpassen in een alternatieve leespraktijk?

Ik beantwoord die vragen door in dit hoofdstuk drie varianten van een autonomistische leesconventie in kaart te brengen. Eerst beschrijf ik de poëtica-analyses van drie commentatoren, te weten Sötemann, Kusters, en ten slotte Zwagerman (2|2 - 2|4). De benaderingen van deze lezers kunnen, bij al hun verschil in aanpak en uitvoerigheid, dienen als modellen voor drie varianten van een en dezelfde leesconventie (2|5). Door een aantal gedichten van Kouwenaar te lezen, laat ik zien welke interpretatieve resultaten deze varianten opleveren (2|6 - 2|9). Het ligt voor de hand om daarbij steeds uit te gaan van gedichten waarin het steenmotief een prominente rol speelt, aangezien juist dat motief geassocieerd wordt met een autonomistische poëtica. Uit mijn lectuur komt naar voren dat de drie varianten van de autonomistische leesconventie niet alleen onderling moeilijk met elkaar te rijmen zijn, maar dat zij ook elk voor zich tot contradictoire interpretaties leiden. Vervolgens beargumenteer ik dat die tegenstrijdigheden ontstaan doordat er binnen deze leesconventie geen onderscheid wordt gemaakt tussen het perspectief van de dichter en dat van de lezer. Wie erin slaagt om deze twee perspectieven uit elkaar te houden, zo stel ik ten slotte (2|10 - 2|11), zal ervaren dat Kouwenaars poëzie ontegenzeggelijk een autonomistische poëtica uitdraagt, maar de lezer er tegelijkertijd toe aanzet om verbanden te leggen tussen het gedicht enerzijds, en de dichter, de werkelijkheid én de lezer zelf anderzijds.

2|2 **De autonomistische poëtica 1** ***De anti-expressieve definitie***

De literair-kritische discussie over poëtische autonomie heeft zich niet altijd toegespitst op het werk van Kouwenaar. Zo legde Buddingh' al in 1954 een verband tussen 'de tegenwoordige autonomisering der poëzie' en de poëzie van de Vijftigers, maar ook die van de romantici en het dadaïsme.¹⁷ Niet veel later stelde ook Rodenko dat de experimentele 'autonomisering van het beeld' haar wortels in de historische avant-garde had.¹⁸ Maar vanaf de jaren tachtig worden dergelijke ter-

men steeds exclusiever toegepast op het werk van Kouwenaar. Waar Sötemann bijvoorbeeld diens ‘autonomistische’ poëtica nog naast die van andere dichters legt, daar heeft een lezer als Kusters naar eigen zeggen aan Kouwenaars werk al één genoeg om te concluderen dat zijn gedichten ‘naar autonomie [streven]’.¹⁹ En tegen de tijd dat de Maximalen bij monde van Zwagerman zich distantiëren van de vele dichters die, geïnspireerd door de ‘werkwijze en poëtica van Kouwenaar en Faverey’, zogenaamd ‘hermetische, “autonome” gedichtenbundels’ schrijven, is het verband tussen dichter en literatuuropvatting een cliché geworden.²⁰ Er is door Reugebrink dan ook terecht opgemerkt dat er gaandeweg een ‘volledige identificatie van de autonomistische poëtica met de poëtica van Kouwenaar’ heeft plaatsgevonden – en dat die ‘beperkte invulling’ tot de ‘*common sense* van de poëziekritiek’ is gaan behoren.²¹

Begrippen als autonoom en autonomistisch zijn binnen het Nederlandse poëziedebat dus onderhevig aan opmerkelijke betekenisveranderingen, die vaak onlosmakelijk verbonden zijn met de kritische ontvangst van Kouwenaar. Voor een goed begrip van diens poëzie en poëtica is het daarom zaak om de relevante aspecten van die veranderingen in kaart te brengen: want zelfs wanneer de autonomistische poëtica volledig wordt geïdentificeerd met de literaturopvattingen van Kouwenaar blijken lezers haar namelijk op uiteenlopende en tegenstrijdige manieren te definiëren. Daarom laat ik Sötemann, Kusters en Zwagerman, de drie lezers die ik zojuist al even aanhaalde, hieronder wat langer aan het woord. Zij hebben zich uitgebreid uitgelaten over de vraag wat een autonomistische poëtica precies behelst. Hun opvattingen zullen exemplarisch blijken te zijn voor de hele Kouwenaarreceptie.

Het ligt voor de hand om Sötemann als eerste aan het woord te laten. De betekenisgeschiedenis van het autonomiebegrip wordt voor een belangrijk deel bepaald door het poëticamodel dat deze letterkundige ontwikkelde in het kader van zijn onderzoek naar literaturopvattingen.²² Zijn aanpak vond veel navolging. De essays waarin hij het model uitwerkt (en die zijn verzameld in de bundel *Over poëtica en poëzie* [1985]), worden met grote regelmaat aangehaald in diverse proefschriften, artikelen en essays.²³ Om de poëtica van diverse dichters te beschrijven en met elkaar te vergelijken, grijpt Sötemann in zijn publicaties terug op M.H. Abrams’ *The Mirror and The Lamp* (1958). Ook Abrams wilde uiteenlopende opvattingen over het literaire werk inzichtelijk met elkaar kunnen contrasteren. Hij introduceerde daartoe een model dat bestond uit vier coördinaten: het gedicht, het universum, de dichter en het publiek.²⁴ Elke mogelijke theorie of opvatting over het literaire werk, meende Abrams, zal de nadruk leggen op één van deze coördinaten. Het model stelde hem in staat om vier literaturopvattingen ‘tradities’ te onderscheiden: ‘mimetic’, ‘expressive’, ‘pragmatic’ en ‘objective orientations’.²⁵ De mimetische traditie stelt bij de bestudering en waardering van literatuur

de verhouding tussen het gedicht en het universum of de werkelijkheid centraal, de expressieve traditie richt zich op de verhouding tussen gedicht en dichter, de pragmatische op de verhouding tussen gedicht en publiek, en de objectieve traditie, ten slotte, concentreert zich op het gedicht als zelfstandig object, 'as an autonomous whole':²⁶

[The objective orientation] regards the work of art in isolation from all these external points of reference, analyzes it as a self-sufficient entity constituted by its parts in their internal relations, and sets out to judge it solely by criteria intrinsic to its own mode of being.

Sötemann handhaaft deze terminologie in grote lijnen, maar neemt het model niet kritiekloos over.²⁷ Hij vindt Abrams' voorstelling van zaken te historiserend: zij impliceert dat er ooit een 'mimetic' periode is geweest, waarop een 'expressive' en vervolgens een 'objective' periode volgde. Maar volgens Sötemann kunnen de verschillende tradities ook in hetzelfde tijdvak náást elkaar bestaan. Hij pleit daarom voor een diachrone toepassing van het model: de vier coördinaten moeten niet meer met literair-historische perioden worden geassocieerd, maar met verschillende soorten poëtica's.²⁸ Dat resulteert in een ahistorische 'vertaling' van Abrams' 'objective' traditie: 'Objective theories', zo stelt Sötemann voor, zijn te typeren als 'anti-imitative, anti-rhetorical, [they] conceive of writing as a creative act'; zulke theorieën leggen de nadruk op 'conscious, cool workmanship' en beschouwen het gedicht 'separated from its author [...]; the poem creates its own reality; the poet uses words as raw material, but at a certain stage he surrenders the initiative to language'.²⁹ Deze literatuuropvatting bestempelde Sötemann ook wel als de 'symbolistische' of de 'autonomistische poëtica'.³⁰

Deze herformulering van Abrams' model is veel meer dan alleen een wat bredere toepassing van dezelfde concepten. De 'vertaling' die Sötemann geeft van de 'objective theory' brengt een accentverschuiving met zich mee die belangrijke consequenties heeft. Doordat de autonomistische poëtica, anders dan de 'objective tradition' van Abrams, postuleert dat het literaire werk los staat van zijn maker, legt Sötemanns definitie juist een grotere nadruk op de rol van de dichter, paradoxaal genoeg. Dat blijkt al wanneer je zijn woordkeuze vergelijkt met die van Abrams. Zo werden in *The Mirror and the Lamp* de 'objective theories' nog gedefinieerd aan de hand van zinsconstructies als 'to regard the work of art in isolation', '[to analyze] it as a self-sufficient entity' en 'to judge it solely by [intrinsic] criteria'. Beschouwen, analyseren en beoordelen: dat zijn handelingen die je met de lezer of criticus associeert. Maar Sötemann verlegt de aandacht naar de schrijver of dichter: bij hem is het 'the poet' die het initiatief aan de taal laat, waardoor het gedicht onafhankelijk wordt van 'its author'. De relatie tussen maker en product

wordt weliswaar in negatieve termen beschreven, maar dat laat onverlet dat de autonomistische poëtica hier wordt gedefinieerd aan de hand van de verhouding tussen het gedicht en de *dichter*.

Ook uit andere publicaties van Sötemann komt naar voren dat de auteur de (ontbrekende) spil is van de autonomistische poëtica. Wanneer hij bijvoorbeeld de moderne Europese poëzie verdeelt in een ‘onzuivere’ en een ‘zuivere’ poëtische traditie, stelt hij dat de twee tradities verschillende opvattingen huldigen over de relatie tussen dichter en gedicht. De dichter die in de onzuivere traditie staat, is gefascineerd ‘door de *rol* van de beelden-scheppende *persoon van de dichter* en van zijn directe sociale functie’; voor hem is het gedicht dan ook ‘eerder een middel tot een doel, dan een doel op zichzelf’: het blijft ‘een voertuig voor emoties, inzichten, geloof’.³¹ In de zuivere traditie daarentegen is het ‘niet de *dichter* die iets uitdrukt, maar het *gedicht* zelf’.³² Weer wordt de autonome status van het gedicht dus gedefinieerd in oppositie tot de dichter. En elders schrijft Sötemann in vergelijkbare bewoordingen dat de autonomistische poëtica het gedicht voorstelt als een ‘zelfstandig artefact, als geconstrueerd taalbouwsel, dat idealiter de menselijke maat van zijn maker overschrijdt’.³³ Hoe belangrijk deze ‘maker’ in Sötemanns autonomieopvatting blijft, blijkt ten slotte ook uit zijn parafrase van Audens poëzieopvatting, die hij in een ander essay met instemming aanhaalt: ‘Maar de taal mag dan de moeder van het vers zijn, de dichter is de vader, om met Auden te spreken.’³⁴

Het is zeker gerechtvaardigd te concluderen dat Sötemann, om op zijn eigen terminologie te variëren, een anti-expressieve lezing geeft van het autonomiebegrip.³⁵ Centraal in zijn opvatting over de autonomistische poëtica staat het gedicht als een artefact dat niet langer kan worden opgevat als een expressie van de gevoelens of gedachten van zijn maker. De autonomie van het gedicht wordt echter niet alleen ten opzichte van, maar ook *door toedoen van* de dichter gerealiseerd: pas wanneer deze alle persoonlijke banden tussen hem en zijn tekst heeft verbroken, kan het gedicht worden beschouwd als een ding op zich.

2/3 **De autonomistische poëtica 2** ***De antireferentiële definitie***

Kusters geeft in zijn proefschrift *De killer* (1986) een andere invulling aan het autonomiebegrip. Dat is voor een deel het gevolg van een verschil in aanpak: waar Sötemann ervoor koos om Kouwenaars poëtica te reconstrueren op basis van *vers-externe* uitspraken, daar wil Kusters zich hoofdzakelijk baseren op *versintern* materiaal – op de gedichten dus. Centraal in *De killer* staat de interpretatie van één reeks gedichten, de cyclus ‘weg/verdwenen’ [1:252-261] uit de bundel *zonder namen*.

Kusters onderneemt een gedetailleerde analyse van deze negen gedichten, waarin de bouw en sloop van een niet nader benoemd gebouw worden beschreven. De gedichten kwamen tot stand naar aanleiding van ‘de in 1961 begonnen en voltooide sloop van de Paleis-voor-Volksvlijtgalerij aan het Frederiksplein in Amsterdam’,³⁶ maar Kusters wijst er terecht op dat die verwijzing alleen uit versexterne informatie – zoals de illustraties bij de eerste editie, of een aantekening achterin *gedichten 1948-1978* – kan worden afgeleid. Strikt genomen, stelt de interpreter vast, handelt de reeks over ‘een opvallende wijze onbepaald gehouden object, een *het* dat *weg* is’.³⁷

De gedichten één voor één analyserend, werkt Kusters langzamerhand naar de stelling toe dat de reeks een programmatische lading heeft. Doordat het object van de gedichten onbepaald blijft, wordt het mogelijk om de reeks op zichzelf te betrekken: de dichter beschrijft niet zomaar de opbouw en afbraak van een gebouw, maar hij thematiseert ook zijn eigen schrijfwerkzaamheden. De geschiedenis van de Galerij wordt nog éénmaal in het geheugen geroepen en zodoende ‘opgebouwd’, maar tegelijkertijd worden die herinneringen omgevormd – en dus als het ware ‘afgebroken’ – tot poëzie. De woorden die de dichter hanteert, verwezen ooit naar iets dat werkelijk bestond, maar nu ze het zonder concrete referent moeten stellen, krijgen zij een andere, poëtische betekenis. Voor die nieuwe betekenis is de dichter verantwoordelijk. Wanneer de niet nader genoemde slopers in het zevende gedicht uit de reeks worden beschreven als ‘ervaren makers van de zuiverste stof’ [1:259], verbindt Kusters daaraan dan ook de interpretatie dat de dichter eveneens zo’n makende sloper is. Het woord ‘maker’, legt hij uit, kan immers als een letterlijke vertaling van het aan het Grieks ontleende woord ‘poëet’ worden gelezen. En de ‘zuiverste stof’ die deze maker-annex-dichter al slopend opbouwt, is in die lezing ‘de tot bruikbare “zuiverheid” geraffineerde taal, de taal “zonder namen”, waarmee de dichter kan werken of die hij al schrijvende maakt’.³⁸

Het is deze ‘zuiverste’ taal, de door Kouwenaar nagestreefde ‘taal “zonder namen”’, die Kusters beschrijft als een vorm van poëtische autonomie. De interpretatie van het zevende gedicht uit de reeks, zojuist al even aangehaald, is kenmerkend voor zijn aanpak. De ‘ervaren makers’ uit dat gedicht ‘ontbinden’ met hun ‘tedere hamers’ een ‘reusachtige zomeravond’. Volgens Kusters krijgt het slopen in deze regels een ruimere betekenis: het ‘geïmpliceerde gebouw’ zou samenvallen met de ‘reusachtige zomeravond’, die metaforisch kan worden opgevat als een beeld voor ‘het “fin de siècle”’ – de historische periode waarin het gebouw daadwerkelijk bestond.³⁹ Met andere woorden: de ‘makers’ slopen niet alleen de Galerij, maar zij wisten tevens een periode uit de geschiedenis uit. Dat proces heeft verre gaande gevolgen voor zowel de gerepresenteerde historische werkelijkheid, als de status van de poëtische taal. Die gevolgen ziet Kusters in de tweede strofe onder woorden gebracht [1:259]:

de tijd stuiptrekt op de operatietafel, draait
dol, wordt een taal
van dingen

Kusters vat 'de tijd' op als totum pro parte voor het fin de siècle. Dat tijdvak is door de slopers 'uiteengehaald' en gaat 'in een andere toestand over': het wordt 'tot de zuiverste stof' gemaakt.⁴⁰ De realiteit van de geschiedenis valt uiteen in een verzameling losse brokstukken of 'dingen' en vergaat daarmee tot 'stof'. Hetzelfde geldt, vervolgt Kusters, voor de taal die de dichter hanteert. Als de historische concreta verdwenen zijn, kunnen de woorden hun betekenis niet meer ontleen aan een bestaande realiteit: hun 'inhoud' is evengoed gesloopt. Van de weermomstuit dringt de *form* van de woorden, hun 'stoffelijke' karakter, zich op de voorgrond. Ook het materiaal waaruit het gedicht bestaat wordt omgevormd tot stof – tot een 'taal | van dingen'. Kusters zegt dat zo:⁴¹

Het resultaat van het breken en maken is een taal, niet van 'namen', maar van *dingen*; van woorden in hun 'stoffelijke' gedaante. Waar de werkelijkheid ontbonden wordt, wordt de taal, die eerst nog verwees naar wat er was, autonoom, 'dingachtiger'.

De woorden veranderen in autonome dingen, 'losse elementen die naar geen realiteit meer verwijzen': de dichter kan ze dan als ruw materiaal voor zijn talige bouwsel behandelen en beproeven 'op hun mogelijke merites binnen de autonomie van het gedicht'.⁴² De reeks 'weg/verdwenen' heeft volgens Kusters dan ook een poëtische strekking: de gedichten handelen over de wijze waarop poëzie volgens autonomistisch recept zou moeten worden geschreven. De zelfstandige, 'dingachtige' status die de poëtische taal in 'weg/verdwenen' heeft verworven, is iets dat de autonomistische dichter in feite altijd nastreeft: vandaar dat Kusters in zijn conclusie stelt dat het gedicht 'een element van de wereld [wil] wegmaken en vervangen' en op die manier 'naar autonomie [streeft]'.⁴³

De uitleg die Kusters geeft aan de autonomie van het gedicht, zo zal inmiddels duidelijk zijn, is fundamenteel anders dan die van Sötemann.⁴⁴ Deze laatste ging uit van de zelfstandigheid van het gedicht ten opzichte van de dichter; Kusters daarentegen meent dat het gedicht onafhankelijk wordt van de (historische) werkelijkheid. Uiteraard veronderstelt het doorsnijden van de relaties tussen poëzie en realiteit dat het gedicht óók los komt te staan van zijn maker, maar dat neemt het verschil tussen beide benaderingen niet weg: Sötemann blijft de dichter betrekken bij zijn onderzoek naar de autonomistische poëtica, terwijl Kusters nog nauwelijks aandacht heeft voor de maker van het gedicht. Dat blijkt al uit het gegeven dat hij in zijn lezing van 'weg/verdwenen' de 'historische en biografische

achtergrond' van de reeks weliswaar kort aan de orde stelt, maar pas nádat de vers-interne analyse is afgerond en de autonomie van het gedicht al is vastgesteld.⁴⁵ Bovendien relateert hij het belang van zulke persoonsgebonden informatie: 'De lezer kan het heel goed zonder zulke gegevens stellen; de historische gegevens lossen op in poëzie.'⁴⁶ Kortom: waar Sötemann een anti-expressieve uitleg gaf aan de metafoer van het gedicht als ding, daar geeft Kusters er een antireferentiële draai aan. De verwijzende functie van de taal is komen te vervallen, waardoor de woorden zelfstandige 'dingen' zijn geworden, die hun betekenis alleen nog kunnen ontleenen aan hun vorm, hun klank en hun plaats binnen de context van het autonome gedicht. Alleen wanneer de referentiële functie van de taal 'het loodje legt', zoals Kusters zegt, is het gedicht werkelijk autonoom geworden.⁴⁷

2|4 De autonomistische poëtica 3

De anticomcommunicatieve definitie

Wanneer Zwagerman begin jaren negentig de doelstellingen van de Maximalen onder woorden brengt, doet hij dit onder verwijzing naar Sötemanns poëtica-onderzoek. Hij haakt in het bijzonder aan bij het onderscheid tussen de 'zuivere' en de 'onzuivere' tradities in de moderne poëzie.⁴⁸ Terwijl de onzuiveren het gedicht zagen als 'een voertuig van emoties, inzichten en geloof', zo parafraseert hij Sötemann, daar verwijst de poëtische taal volgens de zuivere dichters 'niet langer naar een werkelijkheid', maar is deze 'binnen het gedicht zelf werkelijkheid geworden'; het ideale 'zuivere' gedicht is dan ook 'een dingmatig, autonoom gedicht'.⁴⁹ Het is met name deze laatste traditie waar de Maximale dichters (in dit geval bij monde van Zwagerman) zich tegen willen verzetten. Kouwenaar dient daarbij als hét voorbeeld van de moderne 'zuivere' of 'autonomistische' dichter. Zeker, verschillende Maximalen hebben later beweerd dat het ze niet zozeer om Kouwenaar ging, maar om diens epigonistische navolgers: hun kritiek zou vooral aan het adres van dichters als Marc Reugebrink of H.C. ten Berge zijn gericht.⁵⁰ Maar dat verandert niets aan het feit dat het toch vooral Kouwenaar was die als ijkpunt – of eerder: kop van jut – fungeerde in de discussies over de autonome poëzie. Zwagerman heeft het werk van deze dichter wel degelijk gepresenteerd als het voorbeeld bij uitstek van de 'hermetische' of 'autonomistische poëzie'.⁵¹

Het bezwaar dat de Maximalen aantekenen tegen de autonomistische dichtkunst, zo verduidelijkt Zwagerman in polemische bewoordingen, is niet dat zij per definitie slechte literatuur zou opleveren, maar dat zij 'verdrinkt in de eigen oerdegelijkheid; dat zij saai, topzwaar, behoudend, overacademisch, bloedeloos, onuitnodigend en klein is; dat zij gebukt gaat onder het juk van het grote Niets'.⁵² Dat de autonome dichters wereldvreemde, naar binnen gekeerde poëzie zouden

schrijven, wordt afgeleid uit hun voorkeur voor beelden die met stilte, leegte en afwezigheid te maken hebben. Zwagerman richt zijn pijlen op de dichters die de ‘werkwijze en poëtica [...] van Kouwenaar en Faverey’ slaafs navolgen: die produceren volgens hem niets anders dan ‘hermetische, “autonome” dichtbundels’, waarin ‘het “wit”, de “leegte” en “verdwijning” de scepter zwaaien’.⁵³ Naar aanleiding van een gedicht van Kouwenaar waarin stilte een belangrijk thema is, constateert hij bijvoorbeeld dat ‘ieder leven bijna letterlijk uit het gedicht geschreven’ is.⁵⁴ Zijn onverbiddelijke conclusie luidt dat de Nederlandse dichtkunst door deze ‘hyperbekwame maar gortdroge hermetische of autonomistische poëzie’ het aanzien heeft gekregen van ‘een in potsierlijke mummelarij verzonken levend lijk’.⁵⁵ Aan deze toestand willen de Maximale dichters een einde maken: het rumoer moet in de literatuur terugkeren, omdat ‘stampvoeten en lawaaischoppen, na jaren van buitensporig geconserveerde stilte in oververzorgde dichtbundels, hard nodig is’. Vandaar dat het autonome dinggedicht volgens de Maximalen-woordvoerder achterhaald is: in de werkelijk nieuwe poëzie is ‘het gedicht niet langer een “ding”, maar veeleer een tot leven gekomen klauwhamer’.⁵⁶ De invulling die het autonomiebegrip daarmee krijgt, lijkt op het eerste oog het midden te houden tussen die van Sötemann en die van Kusters. Enerzijds sluit Zwagerman aan bij een anti-expressief autonomiebegrip wanneer hij suggereert dat de autonomistische dichter het gedicht niet ziet als een ‘voertuig van emoties, inzichten en geloof’; anderzijds herinnert zijn stelling dat het autonome gedicht ‘niet langer naar een werkelijkheid’ verwijst eerder aan de antireferentiële definitie.

Maar bij nader toezien is het juister om Zwagermans uitspraken te duiden als voorbeelden van een alternatieve, derde opvatting over het autonomiebegrip, die je anticomcommunicatief zou kunnen noemen. Volgens die opvatting is het gedicht autonoom wanneer het hermetisch gesloten blijft voor de lezer. Niet de relatie tussen dichter en gedicht, noch die tussen gedicht en wereld, maar de communicatie tussen dichter (of gedicht) en lezer wordt van doorslaggevend belang geacht. Dat Zwagerman er inderdaad zo’n anticomcommunicatief autonomiebegrip op nahoudt, komt duidelijk naar voren uit de bewoordingen waarmee hij de autonomistische poëtica typeert: hij noemt haar ‘onuitnodigend’, doordrongen van ‘stilte’, en ‘saai’ – omschrijvingen die een publiek impliceren dat moet worden aangesproken. Ook de tegenstelling tussen de ‘mummelarij’ van de autonome dichters en het ‘stampvoeten en lawaaischoppen’ van de Maximalen illustreert dat het onderscheid tussen autonome en niet-autonome poëzie van communicatieve aard is. Wanneer een lezer als Zwagerman spreekt over autonomistische poëzie, doelt hij daarmee dus op het werk van dichters die niet uit zijn op informatieoverdracht of contact, maar slechts stilte cultiveren. Het autonome gedicht is in hun ogen een ding dat er hardnekkig het zwijgen toe doet.

2|5 **Vertrouwd autonoom** *Autonomievarianten en leesconventies*

Er is veel voor te zeggen om Sötemann, Kusters en Zwagerman te zien als een soort modellezers. Toegegeven, met uitzondering van Kusters *lezen* zij de gedichten van Kouwenaar in hun publicaties over de autonomistische poëtica niet of nauwelijks, maar ze hebben wel bijgedragen aan de beeldvorming rondom de dichter. Ze introduceren begrippen en belangrijke kwalificaties die de lezer kan inzetten tijdens de lectuur. De verschillende invullingen die zij geven aan de metafoor van het gedicht als een ding fungeren daardoor als drie ijkpunten, die het mogelijk maken om in de interpretatiegeschiedenis van Kouwenaar even zoveel varianten van een overkoepelende leesconventie te onderscheiden.

Zo staat Sötemann met zijn definitie van de autonomistische poëtica niet alleen. De anti-expressieve draai die hij geeft aan dit type literatuuropvatting is illustratief voor een wijdverspreide benadering van Kouwenaars werk.⁵⁷ Ook andere interpreten definiëren die zelfstandigheid van het gedicht als een vorm van autonomie ten opzichte van de dichter: Roggeman wijst er bijvoorbeeld op dat de dichter de woorden als ‘autonome voorwerpen’ gebruikt, zodat het te schrijven gedicht ‘een taalconstructie’ wordt ‘waaruit alle persoonlijke emotionaliteit geweerd is’ en ‘waarin niets van de dichter mag verhuld worden’.⁵⁸ Een vergelijkbare gedachte is te vinden bij Fens, die stelt dat je in Kouwenaars poëzie ‘een gang naar anonimiteit’ kunt aanwijzen.⁵⁹ Hij noemt de gedichten ook wel ‘geontindividualiseerd’: de dichter werkt er voortdurend aan ‘de te persoonlijke elementen, emoties, aandoeningen uit de feiten te wringen, totdat een ding ontstaat’. Kouwenaar is zijns inziens weliswaar ‘de zorgvuldige maker’ van het gedicht, maar het ‘functioneert’ onafhankelijk van ‘de persoonlijke gebondenheid van de maker aan de grondstof’.⁶⁰ Schouten signaleert dat Kouwenaar in de ogen van ‘de dichters van het hermetische, autonome gedicht’ niets minder is dan ‘de boven elke kritiek verheven ontginner van het on-anekdotische, onpersoonlijke idioom waarin wordt afgerekend met gemakkelijke gevoels- of vertellerspoëzie’.⁶¹ En ook Brems stelt in zijn literatuurgeschiedenis dat deze dichter binnen de groep van de Vijftigers degene is geweest die ‘de autonomie van het gedicht’ heeft beklemtoond, ‘ten nadele van die andere pool van het experimentele dichten, de expressie’.⁶² De invulling die lezers als Roggeman, Fens, Schouten en Brems geven aan het autonomiebegrip komt duidelijk overeen met Sötemanns benadering. Dat wijst erop dat er een leesconventie bestaat die de lezer ertoe aanzet om Kouwenaars autonomistische poëzieopvatting te contrasteren met een poëtische traditie waarin het gedicht een expressieve functie heeft.

Ook het antireferentiële autonomiebegrip dat je bij Kusters aantreft, is kenmerkend voor een algemene tendens in de leespraktijk. Een vergelijkbare defini-

tie hanteert bijvoorbeeld Van de Watering, die in Kouwenaars werk van vóór 1958 een type gedichten onderscheidt waarin ‘de woorden en de zinnen van het gedicht niet verwijzen naar zaken en verhoudingen buiten het gedicht, maar hoofdzakelijk of uitsluitend naar elkaar’; dan treedt volgens hem ‘zelf-referentialiteit in de plaats van referentialiteit-naar-buiten’. En hij voegt daaraan toe dat het ‘duidelijk zal zijn’ dat zulke poëzie ‘dicht in de buurt komt van wat Kouwenaar zelf (in *Vijf 5-tigers*) omschrijft als het gedicht als “zelfstandige eenheid; géén uitbeelding, maar beelding; géén afschrift, maar autonome aanwezigheid”⁶⁵. Antireferentieel is ook Boomsma’s typering: ‘De woorden in zijn gedichten worden als het ware omgebouwd tot dingen. De taal verwijst niet meer naar de werkelijkheid.’⁶⁴ Vergeer, ten slotte, kenmerkt ‘de “autonome” poëzie’ eveneens als ‘poëzie die enkel en alleen over zichzelf gaat, die niet meer naar de werkelijkheid buiten het gedicht verwijst’.⁶⁵

Tot slot Zwagerman. Zijn uitlatingen over Kouwenaar zijn natuurlijk van een andere orde dan die van Sötemann of Kusters: anders dan deze twee wetenschappers, die neutraal en genuanceerd te werk proberen te gaan, is Zwagermans typering van de autonomistische poëtica polemisch en bewust karikaturaal. Zijn gebruik van het autonomiebegrip leidt dan ook niet tot een constructieve, overtuigende leesstrategie (zoals nog wel zal blijken in 2|9), maar zij is wel degelijk exemplarisch voor een belangrijk deel van de kritische ontvangst. Bij diverse lezers heeft Kouwenaar namelijk lange tijd te boek gestaan als een dichter van gezochte taalspelletjes en introverte stiltepoëzie. Zo stelt De Boer dat veel gedichten uit Kouwenaars *de tijd staat open* de lezer ‘vertrouwd autonoom’ in de oren zullen klinken, maar dat hij zelf toch de voorkeur geeft aan ‘die gedichten die nog iets anders communiceren dan dat zij niet communiceren’.⁶⁶ Uit andere recensies komt eveneens zo’n anticomcommunicatieve benadering van Kouwenaars literaturopvattingen naar voren: hij zou een ‘moeilijk, gesloten dichter’ zijn, een ‘raadselpoeët’ of een ‘monomane laboratoriumdichter’ zelfs.⁶⁷ Weliswaar gebruiken zulke lezers niet altijd termen als autonoom of autonomistisch, maar het is duidelijk dat zij de zelfstandige, dingachtige status van het gedicht bezien vanuit het perspectief van de lezer.

Wat deze gang door de interpretatiegeschiedenis van Kouwenaars werk laat zien, is dat deze wordt beïnvloed door een en dezelfde leesconventie, die zich op verschillende manieren manifesteert. Vrijwel alle aangehaalde lezers veronderstellen expliciet dat de dichter gedichten als dingen wil schrijven, maar de uitleg die ze aan die metafoer geven, verschilt: nu eens heet het gedicht zelfstandig te zijn ten opzichte van zijn maker, dan komt het los te staan van de historische werkelijkheid, dan weer blijkt het hermetisch gesloten te zijn voor de lezer. Het is duidelijk dat die verschillende autonomieopvattingen niet aan elkaar gelijk kunnen worden gesteld. Een gedicht dat geen expressie is van de gevoelens of opvattingen van

de dichter, bijvoorbeeld, kan toch refereren aan de werkelijkheid – denk maar aan de informatieve poëzie van de Zestigers, die sterk leunt op het hyperrealistische procédé van de *readymade*, maar ‘alleen in de keuze van het materiaal nog een dichtertelijk ingrijpen’ erkent.⁶⁸ Aan de andere kant kan de band tussen het gedicht en de werkelijkheid of de lezer juist dreigen te worden verbroken wanneer de relatie tussen dichter en gedicht zeer nauw is. Wanneer Kloos bijvoorbeeld een verklaring zoekt voor het feit dat de sensitivistische bundel *Verzen* (1890) van Gorter ‘zóo onbegrijpelijk voor het meerendeel der menschen’ is, brengt hem dat tot de beroemde uitspraak dat ‘kunst de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie moet zijn’.⁶⁹ En als een dichter al te zeer tegemoet komt aan de wens tot communicatie met de lezer, ten slotte, kan dat er evengoed toe leiden dat de persoonlijke inbreng van de dichter tot een minimum wordt teruggebracht: dat toont de anonimiteit van veel propagandistische poëzie aan.

Op basis van hun onderlinge verschillen kun je verwachten dat de drie varianten van de autonomistische leesconventie zullen resulteren in tegenstrijdige interpretaties. Om dat te illustreren, lees ik in de volgende paragrafen een aantal gedichten van Kouwenaar. Ik laat me daarbij in eerste instantie leiden door die drie varianten, aangezien deze poëzie dergelijke conventionele interpretaties zal blijken uit te lokken. De selectie die ik daarbij uit het oeuvre maak, is niet willekeurig: ik kies gedichten waarin hét autonomistische motief bij uitstek een rol speelt – het motief van de steen.

2|6 **Steen roepen** *In vogelvlucht*

Er zijn verschillende redenen om het steenmotief als uitgangspunt te nemen voor een nadere beschouwing van de autonomistische leesconventie. Als je bereid bent versexterne uitspraken een rol te laten spelen bij de interpretatie, zoals in de kritische ontvangst allerminst ongebruikelijk is (zie daarvoor hoofdstuk 3), dan bieden de interviews met deze dichter een vruchtbaar aanknopingspunt. Hij heeft zelf regelmatig gesuggereerd dat er een verband is tussen dit motief en het beeld van het gedicht als een ding. Zo bekent hij in het interview met Calis dat hij een gedicht wil toeschrijven naar ‘de kern waar bij wijze van spreken de taal overgaat in vlees, steen, haast letterlijk, maar natuurlijk *nét* niet’.⁷⁰ In gesprek met Boelen bedient Kouwenaar zich van een vergelijkbare metaforiek: ‘Poëzie wordt gemaakt. Je moet aan een gedicht bouwen, zorgvuldig steentje op steentje leggen, langzaam vormen en kneden tot een eindproduct.’⁷¹ En in weer een ander interview stelt hij, enigszins enigmatisch:⁷²

Ik denk dat iedere dichter zich van de beperking bewust is dat hij inderdaad geen straatklinker te voorschijn tovert als hij 'steen' roept. Maar hij kan allicht iets anders, iets 'stevigers' doen dan uitsluitend 'steen' roepen.

Het lijkt erop, kortom, dat het ideale gedicht en de metafoor van de steen in Kouwenaars ogen inderdaad iets met elkaar te maken hebben.

Maar daarnaast zijn er ook versinterne redenen voor een nadere analyse van het steenmotief (zoals al eerder bleek in 2|1). Het corpus gedichten waarin dit motief voorkomt is groot en lezers herkennen het als kenmerkend voor Kouwenaars werk. Bovendien zijn er talrijke passages aan te wijzen waarin het steenmotief nadrukkelijk wordt gerelateerd aan het thema van de poëzie. Zo wordt in *het gebruik van woorden* een steen beschreven als iets dat de dichter prefereert boven de gewone taal. Het gedicht 'brief' opent met de regels [1:116]:

Het is waar
ik geef je een steen en een kus
ik geef je een mes en een hand
ik geef je maar geef je
geen naam

De dichter geeft kennelijk liever stenen of kussen, een mes of een hand – dat alles is hem liever dan het geven van een 'naam'. Het daaropvolgende gedicht, dat gepresenteerd wordt als een '(p.s.)' bij deze brief [1:117], bevat vergelijkbare regels: 'zo geef ik je stenen voor woorden | zo noem ik je alles en naamloos'. Waarom het overhandigen van stenen precies te verkiezen is boven het gebruik van woorden wordt niet verder toegelicht, maar in het gedicht 'verder denken' [1:132], uit dezelfde bundel, lijkt de relatie tussen steen en taal nader te worden uitgewerkt. Het gedicht opent met een reflectie op de conditie van de moderne mens, die het 'wanhopig geluk' moet dragen om elke dag weer 'loodzwaar te leven'. Het eindigt als volgt:

het hart tikt stom bepaald
en onzeker
maar ergens in een woedende ether
een woord nog ongegrond
dat de zwaartekracht knakt
als een vallende steen.

De mens wordt vastgepind op zijn lichamelijkeheid. Zijn hart pompt 'stom', zonder achterliggende reden, omdat het nu eenmaal zo functioneert. Dat automatisme impliceert echter nog geen zekerheid; het hart kan elk moment ophouden

met kloppen en tikt daarom ‘onzeker’. Als er al ergens een zekerheid te vermoeden valt, dan moet die volgens de dichter in de taal worden gezocht: ergens in de ‘woedende ether’ vermoedt hij een ‘woord’ dat nu nog ‘ongegrond’ is, maar ooit net zo concreet en werkelijk als een ‘vallende steen’ zal zijn. Na de voorgaande paragrafen is het bijna onmogelijk geworden om zo’n ‘woord [...] als een vallende steen’ niet te lezen als een pars pro toto voor de autonome poëzie. Dat beeld kan nu niet los worden gezien van de vallende steen uit het gedicht ‘communicatie’, dat in de inleiding geciteerd werd. Daar bleek de steen een metafoor te zijn voor het ideale, in zichzelf besloten gedicht. En ook hier ligt zo’n interpretatie voor de hand. Het is immers aannemelijk dat iemand die het leven ‘onzeker’ vindt, zijn heil zal zoeken in een vorm van taalgebruik waarbij beeld en betekenis op vanzelfsprekende wijze samenvallen – en dat verklaart dan ook meteen waarom de dichter liever concrete, tastbare ‘stenen’ geeft dan ijle ‘namen’.

Deze steenmetaforiek wordt door de lezers van Kouwenaar overgenomen en geprojecteerd op hun leeservaringen: ze schrijven dan dat zijn poëzie ‘hecht als steen’ is (Bernlef), dat de dichter ‘gedichten als dingen gemaakt heeft die werkelijk als stenen op je afkomen’ (Fokkema), of dat hij de taal wil ‘bewerken tot een gedicht, zoals een beeldhouwer steen of ijzer bewerkt tot een beeld’ (Roggeman).⁷³ Zijn poëzie zou ‘erg wit, steenachtig en kil’ zijn (Verkuijl) en zelfs van een toegankelijker geachte bundel als *totaal witte kamer* wordt gezegd dat deze ‘iets marmerachtigs’ heeft (Schouten).⁷⁴ Typerend voor de redenering die tot dergelijke uitspraken leidt, is Kusters’ analyse van de eerste strofe van het gedicht ‘volmaakte moord’ [I:237]:

Zo bleef het: stof en stof, een waarheid
als een kogel, onaangedaan
als steen, onkenbaar
als een lichaam

Deze regels beschrijven volgens Kusters ‘de fysieke status van het gedicht’ en hij parafraseert die status wederom in antireferentiële formuleringen: de poëtische taal is ‘niet de beschrijving van iets wat zich daarbuiten bevindt’, maar zij is ‘zonder referent in de realiteit’, met als gevolg dat de stoffelijke eigenschappen van de tekst alle aandacht naar zich toe trekken. Deze gedachtegang maakt het Kusters mogelijk om ‘stof en stof’ te laten verwijzen naar ‘de materialiteit van het taalteken en van het gedicht als geheel’. Het gedicht is volgens deze lezing een ‘dodelijke waarheid’, iets ‘dat zichzelf autonoom om zeep helpt en “onaangedaan | als steen, onkenbaar | als een [zuiver stoffelijk] lichaam” op de pagina achterblijft’.⁷⁵ Het steenmotief verwijst dus naar de uiterste consequentie van het streven naar een concrete taal: een autonoom gedicht.

Toch is zo'n lezing maar het halve verhaal. De versregels waarin het motief voorkomt, zijn lang niet altijd zo eenduidig. Veel passages zetten de lezer aan tot een tegengestelde interpretatie. Dat zijn versregels waarin het schrijven van poëzie juist wordt verbeeld als het *breken* van steen, of het transformeren van stenen tot iets zachts en plooiibaars. Een van Kouwenaars meest gebloemleesde gedichten nodigt bijvoorbeeld uit tot zo'n lezing [1:113]:

Ik heb nooit naar iets anders getracht dan dit:
 het zacht maken van stenen
 het vuur maken uit water
 het regen maken uit dorst

Nu zou je uit deze regels nog kunnen opmaken dat de ik-figuur niet tracht om de 'stenen' 'zacht' te maken, maar dat alleen het 'maken van stenen' op een zachte manier zou moeten gebeuren. Maar andere gedichten wijzen toch meer in de richting van die eerste interpretatie. Zo wordt in *de stem op de 3e etage* over een niet bij naam genoemde 'stad' vermeld [1:210]:

ook dit een gedicht, want het steen
 werd hier door mensenhanden gemaakt
 en vermalen

Het maken van 'steen' resulteert, zoals je bij Kouwenaar kunt verwachten, in 'een gedicht', maar vervolgens blijkt ook 'het vermalen' onderdeel van het dichtproces te zijn. Deze regels zullen in 2|8 nog uitgebreider aan de orde komen, maar voor nu kan worden geconcludeerd dat het steenmotief niet zonder meer kan worden opgevat als een vaste metafoor voor het in zichzelf besloten gedicht. Want het 'steen' – om op de eerste regels van 'volmaakte moord' te variëren – is in deze voorbeelden allerminst 'onaangedaan | als steen'.

De lezer die het steenmotief wil opvatten als een beeld voor het autonome gedicht, vindt daartoe dus genoeg aanleiding, maar uit deze eerste, vluchtige lectuur komt naar voren dat zo'n lezing allerminst vanzelfsprekend is. Het motief is meerduidig en zet aan tot uiteenlopende interpretaties. Reden genoeg om een aantal gedichten eens aan een nadere analyse te onderwerpen en na te gaan hoe de autonomistische leesconventie en haar varianten de leespraktijk beïnvloeden.

2|7 **Door geen dichter mee naar huis genomen**
De anti-expressieve lezing

Wie een anti-expressieve interpretatie geeft aan de autonomistische poëtica beschouwt het gedicht als een onpersoonlijk taalbouwsel. Die opvatting wekt de verwachting dat het gedicht zich heeft losgemaakt van zijn maker en op zichzelf staat. Een lezer kan in Kouwenaars oeuvre inderdaad het nodige vinden dat die verwachting bevestigt. Zo laat een tekst als ‘operatie thuiskomst’ zich lezen als een gedicht waarin geen plaats is voor de gedachten en gevoelens van de dichter [1:356]:

operatie thuiskomst

Haast of je thuiskwam
 je kon de dood aaien
 je ogen verdampten in een lamp
 vol ogen
 je kon je taal niet bewegen

jaren later of dagen
 je draagt weer een das
 de radio zaagt / witte zomer / op een avond
 voelt je lichaam van binnenuit
 zoals je je vader altijd zag
 aan de buitenzijde

wat zanik je nu weer, jongen? zeker
 ontzettend grote stenen lagen daar
 uitgezette gaten haast, haast
 bergen, dwz zo uitzichtbenemend gezwollen
 dat ze aan een functie niet toekwamen
 zelfs niet die van gevonden voorwerp
 zodat zelfs geen dichter
 ze als zodanig herkende en in zijn hand
 mee naar huis nam –

Het gedicht opent met de beschrijving van een verontrustende ervaring, maar wat die precies behelst, is moeilijk te achterhalen. De titel suggereert dat het om een ‘operatie’ gaat; de ‘lamp’ zou in dat geval wel eens een operatielamp kunnen zijn, waarin vaak meerdere lichtelementen (‘ogen’) naast elkaar zijn gemonteerd. Op-

merkelijk is dat die ervaring wordt toegeschreven aan een ‘je’. Kouwenaar geeft al sinds zijn eerste bundels immers de voorkeur aan ‘men’, in plaats van ‘je’. Misschien wordt ‘je’ hier gebruikt als een onbepaald voornaamwoord en zou het dus dezelfde waarde kunnen hebben als ‘men’, maar het is ook mogelijk dat de dichter van ‘je’ spreekt om zich nóg nadrukkelijker van de beschreven gebeurtenis te distantiëren. ‘Ik’ is hem te persoonlijk en ‘men’ te universeel.

Of het nu om de nasleep van een operatie gaat of om iets anders, de ervaring die in het gedicht centraal staat, heeft in elk geval iets *unheimisch*. Enerzijds lijkt het ‘of je thuiskwam’ – een kwalificatie die wijst op een geruststellende of toch op zijn minst alledaagse gebeurtenis. Maar anderzijds ‘kon [je] de dood aaien’: dat beeld impliceert vooral gevoelens van vervreemding en een confrontatie met de eigen sterfelijkheid. De zintuigen zijn blijkbaar niet tegen zo’n verontrustende gebeurtenis bestand: dat ‘je ogen verdampten in een lamp | vol ogen’ geeft dat al aan. Ook de taal laat degene die de ervaring ondergaat, in de steek: ‘je kon je taal niet bewegen’. Daaruit zou je verder kunnen afleiden dat de geïmpliceerde gebeurtenis gepaard gaat met een overrompelend inzicht. Die ‘lamp vol ogen’ doet vermoeden dat er wel een vorm van inzicht is (er is licht en er zijn veel ‘ogen’), maar dat de ‘je’ dat inzicht niet kan verwerken, aangezien de ogen ‘verdampten’.

De tweede strofe biedt iets meer houvast. In een paar woorden wordt een veel concretere situatie geschetst: het is enige tijd ‘later’, iemand draagt ‘weer een das’, ‘de radio’ ruist zodat het lijkt alsof hij ‘zaagt’, en ten slotte is het ‘zomer’ en ‘avond’. Woorden als ‘weer’ en ‘later’ wijzen erop dat de ervaring waarvan in de eerste strofe sprake was, te maken heeft met een herinnering. Dat zou een verklaring bieden voor de vreemde constructie ‘jaren later of dagen’: de herinnering wist het onderscheid tussen jaren en dagen uit. De volgende regels zijn ook in dat licht te lezen. Kleine details – het dragen van een ‘das’, de ‘radio’, een zomeravond – roepen de ‘vader’ in herinnering en dat leidt tot een verregaande identificatie tussen de ‘je’ en zijn vader: ‘[je voelt] je lichaam van binnenuit | zoals je je vader altijd zag | aan de buitenzijde’. Wat die ervaring dus zo overrompelend maakt, is dat de ‘je’ zich realiseert dat hij de leeftijd van zijn vader heeft bereikt – sterker nog, dat hij in veel opzichten (ook lichamelijk, van binnenuit dus) zijn vader geworden is. Dat inzicht, mogelijk het gevolg van de ‘operatie’ die de ‘je’ of de ‘vader’ (dat blijft in het midden) heeft ondergaan, confronteert hem met de sterfelijkheid van zijn eigen lichaam.

Wanneer je het gedicht zo leest, lijken de regels uit de eerste strofe al wat minder geheimzinnig te zijn. Dat het *unheimische* inzicht veel weg heeft van een ‘thuiskomst’, is begrijpelijk: degene die plotseling in zichzelf zijn vader herkent, ziet iets dat hem eigenlijk heel vertrouwd is. Toch is dat tegelijk een onthutsende ervaring: hij moet de tijdelijkheid van het menselijke bestaan onder ogen zien. De dood zit hem zó dicht op de huid, dat hij hem bijna kan ‘aaien’. Het woord ‘ope-

ratie' uit de titel van het gedicht kun je nu ook metaforisch duiden: dat is een beeld voor een ongewoon inzicht in de vergankelijkheid van het eigen bestaan – een soort autopsie-bij-leven.⁷⁶ Die interpretatie zou ten slotte tevens het falen van de zintuigen en van de taal verklaren: de identificatie met de vader leidt tot een moment van inzicht dat zich niet in woorden laat vangen. De taal laat zich er niet toe bewegen om zo'n 'thuiskomst' vast te leggen.

De toon van de slotstrofe is opvallend anders dan die van de voorgaande strofen. De beeldende en associatieve stijl maakt plotseling plaats voor een nuchter 'wat zanik je nu weer, jongen?' Mogelijk is die vraag onderdeel van de herinneringen aan de 'vader' en heeft deze hem ooit aan zijn zoon gesteld. Maar het zou ook kunnen zijn dat de dichter van deze tekst zichzelf deze vraag stelt. Nadat hij al die persoonlijke en emotionele 'tarra', zoals Kouwenaar zelf zou zeggen,⁷⁷ heeft aan-gehoord, roept hij zichzelf tot de orde: nou niet gaan jammeren over vroeger, jongen! Dat de dichter zichzelf niet toestaat om te jermiëren over die 'thuiskomst' verklaart ook waarom hij de voorkeur geeft aan die ongebruikelijke je-vorm: hij refereert weliswaar aan zijn eigen ervaringen, maar hij distantieert zich ervan door deze toe te schrijven aan een fictieve of hypothetische ander. Hij erkent dus dat die herinneringen emotioneel beladen (of 'gezwollen') zijn, maar wil zich niet door zijn gevoelens laten meeslepen.

Als het inderdaad zo is dat de dichter niets met zijn persoonlijke ervaringen kan of wil aanvangen, zou je de 'ontzettend grote stenen' kunnen opvatten als een beeld voor de herinneringen aan die ervaringen: die zijn net zo zwaarbeladen en onbeschrijflijk. 'Zeker', zo erkent de dichter, 'ontzettend grote stenen lagen daar', die zo groot zijn dat het bijna 'uitgezette gaten' zijn, of zelfs net zo 'uitzichtbenemend gezwollen' als 'bergen'. Zo'n interpretatie is extra aannemelijk aangezien de eerste strofe van het gedicht, waarin die ervaringen voor het eerst worden aangekaart, opvallende parallellen vertoont met deze omschrijving van de 'stenen'. Zo roepen de 'gaten' het beeld op van de lege oogkassen die resterend na het verdampen van de 'ogen'. De onverzettelijke 'bergen' spiegelen de onbeweeglijkheid van de 'taal'. Dat zij 'uitzichtbenemend' zijn, laat zich eveneens in verband brengen met de verdampende ogen: net zoals in de eerste strofe het zien belemmerd werd door 'een lamp | vol ogen', zo ontnemen hier de bergen het zicht aan de 'je'. De stenen en de bergen zijn net zo onverteerbaar als de verontrustende herinneringen. De dichter kan er niets mee aanvangen: ze zijn eenvoudig te zwaar en te onhandelbaar, zodat ze nauwelijks 'een functie' kunnen krijgen – zelfs niet die van 'gevonden voorwerp'. Als dat laatste wél zo zou zijn, dan zou 'de dichter' ze nog 'als zodanig' herkennen en ze 'in zijn hand | mee naar huis' kunnen nemen om ze een plek te geven in zijn gedichten als *objet trouvé*. Dat is immers letterlijk een 'gevonden voorwerp'. Deze passage wijst er eens te meer op dat de dichter zich van de ervaringen van de aangesproken 'je' distantieert. De 'thuiskomst' die aan

het begin van het gedicht beschreven wordt, kan en wil de dichter op zijn beurt niet mee naar zijn ‘huis’ nemen en direct in zijn werk integreren.

De lezer die ‘operatie thuiskomst’ leest vanuit de overtuiging dat het autonome gedicht geen expressieve functie heeft, wordt in eerste instantie dus bevestigd in zijn vermoedens. Het gedicht kan worden geduid als een poëticaal statement van een autonomistische dichter: wanneer persoonlijke gevoelens in de poëzie de overhand dreigen te krijgen, roept hij zichzelf tot de orde (‘wat zanik je nu weer, jongen?’). Hij ziet af van zijn poging om persoonlijke ervaringen in taal vast te leggen en laat zijn poëzie voor zichzelf spreken. Het geschrevene heeft geen expressieve ‘functie’, maar staat geheel op zichzelf en ontnemt de lezer zelfs het zicht op de ervaring die de aanleiding vormde tot het werk, net zoals ‘bergen’ het ‘uitzicht’ op een landschap kunnen benemen. Het resultaat is een gedicht dat zo ondoordringbaar is als een steen. De lezer die op zoek gaat naar de dichter achter het gedicht, loopt tegen een muur van taal op – tegen een gedicht dat zo ‘hecht als steen’ is, zoals Bernlef zou zeggen. Als het op de poëzie aankomt, verkiest deze dichter de concreetheid van steen boven de persoonlijke ontboezeming.

Maar als je het gedicht nog eens nauwkeurig naleest, moet je vaststellen dat deze anti-expressieve leesconventie leidt tot een al te eenduidige interpretatie. Want de lezer heeft wel degelijk een moment inzicht gehad in de ervaring die de aanleiding vormde tot het gedicht: het is in elk geval mogelijk om uit de fragmentarische eerste twee strofen een herinnering te reconstrueren, waarin een ‘operatie’ en overrompelende identificatie met een ‘vader’ centraal staan. Zo koel en ondoordringbaar is Kouwenaars poëzie kennelijk ook weer niet. Bovendien lijkt het gedicht zijn lezers zelfs te attenderen op de mogelijkheid om het te lezen als een verslag van een persoonsgebonden ervaring. Aan het eind van de veertiende regel wordt immers nadrukkelijk het woord ‘haast’ herhaald (een woord waarmee het gedicht overigens ook opent). Met andere woorden: de ‘stenen’, die symbool staan voor de herinnerde ervaring, zijn ‘haast’ zo onbeschrijflijk als gaten, ‘haast’ zo ‘uitzichtbenemend’ als bergen – ‘haast’, maar uiteindelijk níet. Kouwenaars werk blijkt veel ambiguer te zijn dan de anti-expressieve leesconventie doet vermoeden. Het blijft de lezer, toepasselijk genoeg, als een steen op de maag liggen.

2|8 **Leg steen in het uitzicht** *De antireferentiële lezing*

Zoals bleek in 2|2, is er ook nog een andere manier waarop lezers omgaan met het autonomiebegrip: volgens sommigen is het gedicht niet autonoom omdat het los staat van zijn maker, maar omdat het niet langer verwijst naar de realiteit. Een

gedicht dat aanzet tot zo'n lezing, is 'Door zijn aanwezigheid', uit de bundel *de stem op de 3e etage* [1:210]:

Unglücklich das Land das Helden nötig hat / Brecht

Door zijn aanwezigheid en zijn doden
door zijn afwezigheid

ook dit een gedicht, want het steen
werd hier door mensenhanden gemaakt
en vermalen

zo ook het vlees dat als de giftigste bloem
van europa
nog op het graf van de heerser
het hoofd buigt

geen stad

de zon is grijs.

'De woorden zijn geen namen of naamplaatjes meer, geen deuren naar een buiten de taal materie gelegen werkelijkheid', zo typeerde Kusters de poëzie van Kouwenaar in zijn interpretatie van de reeks 'weg/verdwenen'.⁷⁸ 'Door zijn aanwezigheid' kan worden gelezen als een bevestiging van die uitspraak. Dat blijkt al uit het motto, afkomstig uit een theaterstuk van Bertolt Brecht, dat een verband met de (politieke of historische) werkelijkheid lijkt te leggen, maar dat zich in eerste instantie nauwelijks laat duiden. Het motto is afkomstig uit Brechts *Leben des Galilei* (1953), dat Kouwenaar in 1962 vertaalde.⁷⁹ Het verhaal is bekend: de wiskundige Galileo Galilei wil bewijzen dat de aarde om de zon draait, in plaats van andersom, zoals in het Ptolemeïsche wereldbeeld het geval was. Tijdens zijn onderzoek ondervindt hij tegenwerking van de kerk, die van mening is dat hij met zijn ideeën haar autoriteit in twijfel trekt. Na een lange machtsstrijd, waarin Galilei zelfs met foltering wordt bedreigd, herroept hij het nieuwe wereldbeeld. Een van zijn trouwste leerlingen is hierover diep teleurgesteld en roept: 'Ongelukkig het land, dat geen helden heeft!' Zijn leermeester reageert daarop met: 'Nee. Ongelukkig het land, dat helden nodig heeft.' Niet het gebrek aan individuele heroïek is de uiteindelijke oorzaak van alle malaise, zo lijkt Brechts boodschap te zijn, maar de macht van het systeem. Het motto suggereert dat 'Door zijn aanwezigheid' ook een politieke boodschap heeft, maar toch laat

het gedicht zich allerminst lezen als een onproblematische uitspraak over de werkelijkheid.

Dat de relevantie van Brechts motto in het duister blijft, is in de allereerste plaats het gevolg van het feit dat het gedicht elke gebruikelijke vorm van referentialiteit dwarsboomt en zelfs tegenspreekt. Zo wordt er in de tweede strofe weliswaar op een specifieke locatie gezinspeeld, maar het blijft onduidelijk waar woorden als ‘dit’ en ‘hier’ naar verwijzen. Enkele regels verder is er sprake van ‘europa’ en een ‘stad’: die summiere aanwijzingen doen vermoeden dat er aan een Europese stad wordt gerefereerd, maar veel meer duidelijkheid verschaft de tekst daar niet over. Dat de precieze locatie niet te achterhalen is, wordt in het gedicht nota bene gethematiseerd: datgene wat de ‘stad’ ooit kenmerkte, is niet alleen uit het gedicht, maar ook uit de werkelijkheid verdwenen. Zij is getekend door een verleden waarin vernietiging en afbraak centraal stonden; zo is het ‘steen’ waaruit de stad bestond ‘door mensenhanden gemaakt | en vermalen’. En ook het bestaan van de stadbewoners is door het gewelddadige verleden uitgewist. Eens waren zij ‘als de giftigste bloem | van europa’, die ‘nog op het graf van de heerser | het hoofd buigt’, maar nu is hun ‘vles’ evengoed ‘vermalen’. De wereld waar naar ‘dit’ en ‘hier’ verwijzen, bestaat niet meer.

Het verdwijnen van de historische werkelijkheid die als aanleiding voor het gedicht zou kunnen hebben gediend, verklaart waarom ‘ook dit’ een ‘gedicht’ is. Er is een kloof ontstaan tussen de woorden en de wereld waaraan zij eens hun betekenis ontleenden. Doordat haar verleden is ‘doodgemaakt’, verwijst ook de ‘stad’ naar iets dat er niet meer is: de taal waarmee je over die realiteit kunt praten, is op zichzelf komen te staan. Die redenering ligt geheel in de lijn van het antireferentiële benadering van Kouwenaars poëzie en poëtica. De vernielde ‘stad’ krijgt dezelfde autonome status als het gedicht-als-ding: haar ‘aanwezigheid’ als ‘gedicht’ wordt mogelijk gemaakt door het verdwijnen van de referenten. De identiteit van de bewoners of van de ‘heerser’ is immers niet meer te achterhalen: die geschiedenis is evengoed ‘vermalen’ en de historische werkelijkheid valt daarmee buiten het bereik van de taal. Wat nog resteert van de ‘stad’ is een verzameling betekenisloos geworden woorden, of eerder: dingen. Het zijn woord-voorwerpen, die in de wereld van het gedicht een nieuwe functie en betekenis krijgen.

De twee slotregels vatten die gewelddadige transformatie van de stad tot poëzie samen en onderstrepen de autonomie van het gedicht. In feite is er ‘geen stad’ meer, zo impliceren die regels, maar zijn er alleen nog woorden. Zelfs het licht van de zon verdeelt zich over het zwart van de inkt en het wit van het papier waarop het gedicht is gedrukt: ‘de zon is grijs’. De kleurenfilm van de werkelijkheid is teruggebracht tot de grijstonen van een talige zwartwitfoto. ‘Door zijn aanwezigheid’ laat zich dus lezen als een poëtische tekst waarin de genese en bestaanswijze van autonome, niet-referentiële poëzie worden beschreven. De aan-

leiding tot het gedicht verdwijnt achter de woorden, die zich als een paradoxale aanwezigheid van afwezigheid manifesteren. Het 'steen' kan bijgevolg worden geïnterpreteerd als een beeld voor het autonome gedicht: het is 'gemaakt' door de dichter, maar tegelijkertijd 'vermalen', want uit de oorspronkelijke historische context losgebroken.

Toch is ook deze conventionele interpretatie te eenvoudig. Bij nadere beschouwing verwijst het gedicht wel zeker naar méér dan alleen zichzelf. Zo herinnert het in zijn opbouw en beeldgebruik aan het gedicht 'Berlijn' uit de bundel *Verzen* (1923) van Marsman:⁸⁰

BERLIJN

De morgenlucht is een bezoedeld klee
 een bladzij met een ezelsoor
 een vlek

de stad
 een half ontverfde vrouw

maar schokkend steigert zij den hemel in
 als een blauw paard van Marc in 't luchtgareel

Berlijn

de zon is geel

De overeenkomsten tussen de laatste twee regelparen van beide gedichten zijn opmerkelijk. Marsmans 'Berlijn' krijgt een negatieve tegenhanger in Kouwenaars 'geen stad'; en 'de zon is geel' van de vitalistische dichter contrasteert met het sombere 'de zon is grijs' van de Vijftiger. Ook valt op dat in Marsmans gedicht de woordgroep 'de stad' in zijn eentje een eigen regel krijgt toegewezen, terwijl Kouwenaar juist de regel 'geen stad' isoleert. Niet alleen structureel, maar ook thematisch zijn er verbanden. Waar Kouwenaar de afwezigheid van de stad als een literair kunstwerk ('een gedicht') typeert, daar beschrijft Marsman de aanwezigheid van Berlijn als een beeldend kunstwerk: deze stad is een expressionistisch *tableau vivant*, een levend schilderij van Franz Marc.

De woorden in 'Door zijn aanwezigheid' zijn dus allerminst zonder referent. Via Marsmans gedicht verwijzen ze naar de historische werkelijkheid van Berlijn.⁸¹ Dat plaatst Kouwenaars gedicht in een nieuw perspectief. Het kan nu ook anders worden geduid: de strekking van de tweede strofe zou evengoed kunnen

luiden dat de geschiedenis van de ‘stad’ Berlijn getekend is door de directe ‘aanwezigheid’ van het verleden van de Tweede Wereldoorlog, door de ‘afwezigheid’ van datgene wat tijdens die oorlog werd ‘vermalen’, en uiteraard door de talloze ‘doden’. Die geschiedenis wordt gezien als een product van menselijk handelen, want het ‘steen’ van de gebouwen en het ‘vlees’ van de bewoners is zowel ‘gemaakt’ als doodgemaakt (‘vermalen’) door ‘mensenhanden’. De littekens van het verleden zijn nog steeds zichtbaar, want het ‘vlees’, dat eens ‘de giftigste bloem | van europa’ was, buigt ‘nog op het graf van de heerser | het hoofd’. Het is niet meer moeilijk om te raden om welke ‘heerser’ het hier zou kunnen gaan, maar waarom buigt men het hoofd? Uit spijt, schuldgevoel of verslagenheid? Of bekritiseert de dichter de Duitsers omdat ze volgens hem niet op het graf van de heerser dansen, maar er nog steeds uit eerbied het hoofd buigen? Wat de implicatie van deze regels mag zijn, duidelijk is in elk geval dat er van de bruisende metropool uit Marsmans gedicht weinig over is. Er kan nooit meer zó over deze stad worden gedicht, als deze dichter deed. Kouwenaars herschrijving van de slotregels van ‘Berlijn’ vormen daarvan het bewijs: er is ‘geen stad’ meer – niets meer dat als het vroegere Berlijn herkenbaar is.

Binnen deze interpretatie is Brechts motto op meerdere manieren te duiden. Mogelijk zinspelen de ‘Helden’ op de fascistisch-realistische persoonsverheerlijking die eigen lijkt te zijn aan tirannieke regimes. Of wellicht herdenkt het motto degenen die zich tegen het nazisme hebben proberen te verzetten. Het zou daarnaast een algemener politiek statement kunnen zijn: ongelukkig is een land, als zijn inwoners blindelings op het systeem vertrouwen en slechts nog een enkeling inziet dat alles anders moet. Maar hoe je het ook leest, het motto laat eens te meer zien dat de historische realiteit doorbreekt in de werkelijkheid van het gedicht.

Deze interpretatie van ‘Door zijn aanwezigheid’ weerlegt de eerder gesignaleerde poëtische strekking van het gedicht intussen niet. Marsmans ‘Berlijn’ lokt evengoed zo’n interpretatie uit. Dat de ‘morgenlucht’ van Berlijn wordt beschreven als ‘een blad zij met een ezelsoor’ impliceert bijvoorbeeld dat de stad een boek is, of een gedichtenbundel. Ook dit is poëzie, lijkt Marsman te willen zeggen. Een vergelijkbare poëtische strekking is ook nog steeds in Kouwenaars tekst te vinden, maar poëzie en werkelijkheid staan volgens deze historiserende interpretatie niet meer lijnrecht tegenover elkaar. Die strekking zou je nu als volgt kunnen parafraseren: net zoals de lezer van een boek sporen van zijn aanwezigheid achterlaat door ezelsoren in de bladzijden te vouwen, zo markeert ook de verschrikkelijke oorlogsgeschiedenis de werkelijkheid en de manier waarop die in taal wordt gerepresenteerd. De literaire, historische en politieke referenties zijn niet geëlimineerd, ze zijn alleen meerduidig geworden. De brokstukken van het verleden, die de grondstof (het ‘steen’) voor het gedicht vormen, ontnemen de lezer daarmee het uitzicht op de werkelijkheid niet. De dichter maakt er weliswaar een

nieuw taalbouwsel van, maar het resultaat is juist een gedicht dat het stof van de geschiedenis met zich meedraagt. Ook de antireferentiële variant van de autonomistische leesconventie blijkt dus een beperkt beeld van Kouwenaars poëzie op te leveren. ‘Door zijn aanwezigheid’ is een goed voorbeeld van een gedicht dat, ondanks zijn ogenschijnlijk autonome status, juist een veelheid aan referenties aan de politieke, historische, en literaire werkelijkheid herbergt.⁸²

2|9 **Niets dan het steenpad** *De anticomcommunicatieve functie*

De derde en laatste variant van de autonomistische leesconventie die de interpretatie van Kouwenaar aanstuurt, is de anticomcommunicatieve. Volgens deze invulling van het autonomiebegrip staat het gedicht niet los van de dichter, noch van de (historische) werkelijkheid, maar is het ‘hermetisch’ (in de betekenis die Zwagerman daaraan geeft). De dichter legt zich toe op het cultiveren van het wit en de stilte, waardoor de lezer wordt buitengesloten. Het gedicht onttrekt zich dus aan het communicatieproces. Er zijn zeker gedichten te vinden in Kouwenaars bundels die zich lenen voor zo’n conventionele lezing, zoals bijvoorbeeld ‘vrouw met honden’ [II:99]:

vrouw met honden

Niets dan het steenpad de stenen het steen
en de leegte die zelfs de verte versteent

dat men hier vastloopt, dat er niets klikt
dat men zich neerlegt bij wat er al is

dat men bevreemd is dat men hier thuishoort
dat men zich mededeelt in wat niet gebeurt

dat de vrouw met haar honden voorbijkomt
dat zij geen dag zegt, geen nacht, dat haar honden
niet likken, niet blaffen –

Lezers die enigszins bekend zijn met de klassiekers uit de moderne Nederlandse poëzie, zullen in Kouwenaars ‘vrouw met honden’ echo’s horen van een canonic gedicht waarin eveneens een hoofdrol is weggelegd voor een wandelende vrouw met honden: ‘De uiterste seconde’ van Simon Vestdijk.⁸³ Deze tekst biedt een eer-

ste handreiking bij het interpreteren van ‘vrouw met honden’, dat op het eerste oog inderdaad een vrij gesloten indruk wekt. Ik ga daarom kort in op Vestdijks gedicht. De eerste strofe van ‘De uiterste seconde’ luidt als volgt:

Doodgaan is de kunst om levende beelden
 Met evenveel gelatenheid te dulden
 Als toen zij nog hun rol in ’t leven speelden,
 Ons soms verveelden, en nochtans vervulden.

De volgende strofe beschrijft een aantal van die ‘levende beelden’, waaronder een ‘huis’, een wandeling door een ‘sparrenbosch’ en de ‘bruine halsband’ van de honden. Het gedicht, waarvan volgens Bronzwaer het centrale thema de ‘aanvaarding van de dood’ is, sluit daarna af met deze twee strofen:⁸⁴

Doodgaan is niet de aangrijpende gedachte,
 Dat zij voortaan alleen die paden gaat, –
 Want niemand is alleen die af kan wachten,
 En niemand treurt die wandelt langs de straat, –

Maar dat dit alles wàs: een werk’lijkheid,
 Die duren zal tot de uiterste seconde;
 Dit is de ware wedloop met de tijd;
 De halsband los, en zij met de twee honden.

Vestdijks gedicht heeft door de jaren heen aan een hele reeks lezers uiteenlopende interpretaties ontlokt, maar ook zonder die verschillende lezingen te inventariseren kan het worden ingezet als een interessant startpunt voor een lectuur van Kouwenaars gedicht. Allereerst kun je vaststellen dat ‘De uiterste seconde’ veel overeenkomsten vertoont met ‘vrouw met honden’. Zo is er het gemeenschappelijke beeld van een wandelende ‘vrouw’ met de ‘honden’. Daarnaast herinnert het ‘steenpad’ uit ‘vrouw met honden’ aan de ‘paden’ uit het gedicht van Vestdijk en resonanceert diens ‘huis’ met Kouwenaars ‘thuishoort’, terwijl de ‘wedloop’ uit Vestdijks gedicht, ten slotte, contrasteert met het woord ‘vastloopt’ uit ‘vrouw met honden’.

Maar niet alleen in beeldgebruik komen de beide gedichten overeen: ook inhoudelijk zijn er parallellen. Het is goed te beargumenteren dat ook ‘vrouw met honden’ een ‘wedloop met de tijd’ tot onderwerp heeft. Waar Vestdijk echter zijn heil zoekt in ‘gelatenheid’ en het accepteren van het feit ‘dat dit alles wàs’, daar lijkt Kouwenaar op een andere manier met de tijd om te gaan. Kenmerkend is dat in ‘vrouw met honden’ vooral verstilling en concretisering centraal staan: dat

wijst erop dat de dichter het voorbijgaan van de tijd een halt wil toeroepen. Het is verleidelijk om aan te nemen dat hij één specifieke herinnering aan de stroom van de tijd wil onttrekken: je zou kunnen stellen dat de herinnering aan een vrouw die met haar honden komt voorbijlopen, in het gedicht wordt geconcretiseerd en opgeslagen – en daardoor bij wijze van spreken wordt ‘versteend’. Het ideale gedicht zou volgens deze gedachtegang een gedicht van ‘stenen’ zijn: een monumentale tekst waarin de herinneringen aan het verleden voorgoed zijn gebeiteld. De nadruk op het steenmotief in de eerste twee regels onderstreept de mogelijkheid van zo’n lezing: er wordt een scène beschreven waarin ‘niets’ te vinden is dan ‘het steenpad de stenen het steen’. De opmerkelijke metrische parallellen tussen deze regels en regel zeven, waarin de vrouw met de honden beschreven wordt, bevestigt die interpretatie eveneens: doordat deze regels – anders dan de rest van het gedicht – een regelmatig anapestisch of dactylisch patroon vertonen, wordt de suggestie gewekt dat zij ook op het niveau van de betekenis iets gemeenschappelijks hebben. Kortom: het beeld van de vrouw met de honden heeft blijkbaar dezelfde status als het ‘steen’.

Een intrigerend detail is dat het veelvuldige gebruik van woorden als ‘steenpad’, ‘stenen’ en ‘versteend’, die allemaal op concretisering wijzen, moeilijk te rijmen blijft met de veralgemening die de woordkeuze in deze regels typeert. Er is eerst nog sprake van een concreet ‘steenpad’, daarna alleen nog van een aantal ‘stenen’, en ten slotte resteert alleen nog de stofnaam ‘het steen’. Die grammaticale tendens culmineert op inhoudelijk vlak zelfs in ‘leegte’ en ‘verte’. Concretisering en abstrahering gaan dus op een curieuze manier hand in hand: wat vastgelegd en versteend wordt, blijft desondanks vluchtig en onaantastbaar.

Die dubbelzinnigheid van het steenmotief – concreet en toch abstract – kun je verklaren door ‘vrouw met honden’ opnieuw met Vestdijks ‘De uiterste seconde’ te vergelijken. Sommige lezers van dat laatste gedicht hebben erop gewezen dat de opsomming van beelden (het huis, het bos, de vrouw met de honden) doet denken aan ‘een vertoning van een serie foto’s (foto 1: “hier stond ons huis”; foto 2: “hier liep zij met de honden”, enzovoort’, of ook wel aan ‘een film’ die aan de dichter voorbijflit.⁸⁵ Een vergelijkbare interpretatie zou kunnen opgaan voor ‘vrouw met de honden’. Zo’n lezing is bovendien verder te onderbouwen door te verwijzen naar de interviews met de dichter. (Die interpretatieve kunstgreep wordt wel vaker door Kouwenaarlezers toegepast, zoals zal blijken in hoofdstuk 3, en ik eigen me hem hier toe.) Tegenover Harten heeft de dichter bijvoorbeeld laten doorschemeren dat hij gefascineerd is door oude foto’s en filmopnames. ‘Ik ben in zekere mate geobsedeerd door het verleden, zoals het vastligt op oude foto’s’, zegt hij; zulke afbeeldingen intrigeren hem omdat zij getuigen van ‘een exactheid van registratie die door de tand des tijds toch vervreemdend werkt’.⁸⁶ En in een ander vraaggesprek zegt hij, in vergelijkbare bewoordingen:⁸⁷

Levend maken is tijdelijk maken; dat is hierom een betreurenswaardig feit. Het leven is zo gezien bar en boos. Mijn belangstelling voor oude foto's hangt ermee samen. Je hebt een oude, vergeelde foto van lang geleden voor je liggen; op die foto staan vijfendertig mensen opgewekt met het zonnetje op hun gezicht in de Leidsestraat; nu zijn ze weg. [...] Dat is een krankzinnig feit.

Deze paradox van de 'concrete afwezigheid', zoals Kusters eerder al eens constateerde, is een bekend Kouwenaarthema.⁸⁸ Net als een gedicht stelt zo'n foto iets dat in feite afwezig is op een bevreemdende manier weer aanwezig. Die paradox speelt ook in 'vrouw met honden' een rol. Centraal in dit gedicht staat het beeld van een 'vrouw' die met haar 'honden voorbijkomt'. Of het nu om een foto gaat of alleen een herinnering doet er eigenlijk niet zoveel toe (hoewel je het woordje 'klikt' uit de derde regel natuurlijk goed kunt associëren met het geluid dat een fotocamera maakt wanneer je de ontspanner indrukt). Dat beeld is blijvend vastgelegd, maar daardoor ook aan de tijd onttrokken en onaantastbaar geworden. De regels 'dat men bevreemd is dat men hier thuishoort | dat men zich meedeelt in wat niet gebeurt' kun je in dat licht begrijpen. Net zoals foto's van vroeger 'vervreemdend' zijn omdat ze de grens tussen aanwezigheid en afwezigheid vervagen, zo is 'men' in dit gedicht eveneens 'bevreemd' dat de ogenschijnlijk aanwezige 'vrouw met haar honden' uit de tijd is getild (en dus is 'versteend'), maar tegelijkertijd ook onwerkelijk is geworden (want opgelost is in 'de verte').⁸⁹ Veelzeggend in dit verband is ook dat alle elementen die op het voorbijgaan van de tijd wijzen – tijdsaanduidingen en handelingen die zich in de tijd afspelen – uit het gedicht zijn weggeschreven: de vrouw zegt 'geen dag', 'geen nacht', en haar honden 'likken' of 'blaffen' niet. Dat verklaart meteen waarom 'men zich meedeelt in wat niet gebeurt': de herinnering is tijdloos geworden en 'gebeurt' niet meer. En vandaar dan ook dat het vreemd is dat 'men hier thuishoort': de verdwenen, maar herinnerde 'vrouw' blijkt thuis te horen in 'leegte die zelfs de verte versteent'.

Dat de herinnerde beelden tegelijkertijd aanwezig en afwezig zijn, heeft ook gevolgen voor de verhouding tussen het gedicht en de lezer. Een poëtische lezing van 'vrouw met honden', waarbij de tekst wordt gelezen als een uitspraak over de communicatieve aard van het gedicht, toont dat aan. Met name het woordje 'meedeelt' biedt een aanknopingspunt voor zo'n lezing: dat geeft aan dat deze tekst ook een communicatieproces tematiseert. Het woord 'men' zou in deze analyse verwijzen naar de lezer en het 'steen' wordt dan, net zoals dat in eerdere gedichten het geval was, een metafoer voor het autonome gedicht – volledig in zichzelf gesloten, niets dan steen. Die ontoegankelijkheid van het gedicht leidt ertoe dat de lezer 'hier', in deze specifieke regels, 'vastloopt'. 'Niets klikt' tussen de lezer en het gedicht, of, anders gezegd: het moment van begrip, waarop het 'klikt', blijft uit.

Het gevolg lijkt te zijn dat de lezer zich ‘neerlegt bij wat er al is’: hij erkent de geslotenheid van de tekst, die bestaat (‘is’) als een ding op zich. Niet alleen komt het voorbijgaan van de tijd tot stilstand, maar ook de communicatie tussen tekst en lezer wordt stilgelegd. Het enige wat nog wordt meegedeeld is ‘wat niet gebeurt’. Zo bezien is ‘vrouw met honden’ een goed voorbeeld van één van die typische Kouwenaargedichten die, zoals Berger schreef, niets anders ‘communiceren dan dat zij niet communiceren’. De vrouw met de honden is een beeld voor die toestand van non-communicatie: zij ‘zegt’ niets, haar honden roeren zich eveneens niet.

Ook deze variant van de autonomistische leesconventie geeft echter een vertekend beeld van Kouwenaars poëzie. Allereerst is duidelijk dat de bovenstaande interpretatie iets tegenstrijdigs heeft: de beelden mogen dan zo onaantastbaar als steen heten te zijn, voor de lezer zijn zij nog altijd toegankelijk. Dat lijkt een open deur, want zoals al werd geconstateerd in 2|5 is een anticommunicatief autonomiebegrip karikaturaal: zo’n polemische leesstrategie is gemakkelijk te weerleggen. Toch is het gevaarlijk haar invloed te onderschatten, want in Kouwenaars gedichten zijn stilte, afwezigheid en zwijgen vaak prominente thema’s – en dat maakt het verleidelijk om ze te interpreteren als poëtische pleidooien voor een zwijgzame, hermetische dichtkunst. Het is nog maar een kleine stap om vervolgens te zeggen dat deze poëzie inderdaad zwijgzaam en hermetisch *is*. De bovenstaande lezing van ‘vrouw met honden’ laat zien hoe eenvoudig het is om Kouwenaar als non-communicatieve dichter weg te zetten. De paradox is echter dat het gedicht pas kan worden gelezen als een allegorie van de hermetische poëzie – waaruit alle leven is weggeschreven en alleen stilte en leegte resteren – als de communicatie tussen gedicht en lezer juist *niet* ‘vastloopt’. Alleen dan kan de lezer tot de slotsom komen dat het ideale gedicht volgens Kouwenaars poëtica zo zwijgzaam als een steen zou moeten zijn.

2|10 **Beeldspraak, natuurlijk** *De autonomistische literatuuropvatting als ontstaanspoëtica*

Kouwenaars ‘steengedichten’, zo komt uit de voorgaande interpretaties naar voren, nodigen de lezer uit om zich te laten leiden door de drie varianten van de autonomistische leesconventie. Die resulteren in de leespraktijk tot analyses die niet alleen elkaar tegenspreken, maar ook zichzelf ondermijnen. Om die interpretatieve divergentie te verklaren, kun je rade gaan bij de literatuur over een andere beroemde autonomistische dichter – Martinus Nijhoff.

Uit het beeld dat Van den Akker schetst in zijn studie *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica* (1985) kun je opmaken dat de literatuuropvattingen van Nijhoff en Kouwenaar sterk op elkaar lijken. Net als Kouwenaar sprak

Nijhoff over het dichtproces in termen als ‘ontpersoonlijking’ of ‘objectivering’ en daarnaast gebruikte de dichter van ‘Awater’ eveneens het typisch autonomistische beeld van het gedicht als een ‘ding’.⁹⁰ Van den Akker wijst erop dat Nijhoff met zulke termen en beelden een ontstaanspoëtische ervaring onder woorden probeert te brengen: zij kunnen niet los worden gezien van ‘een specifieke ervaring en opvatting van de processen die zich bij de genese van poëzie afspeelen’ – en het is deze voor Nijhoff zo kenmerkende ‘preoccupatie met ontstaanspoëtische kwesties’ die ‘in sterke mate de aard van zijn uitspraken’ bepaalt.⁹¹ De kiem van de autonomistische poëtica wordt dus gelegd tijdens de ervaring van het dichten. Volgens Nijhoff legt de dichter zich al schrijvend gaandeweg neer bij de wetten van de compositie, ritmiek en innerlijke samenhang. De poëzie stelt haar eigen regels en neemt het initiatief van hem over: het lijkt alsof ‘het gedicht-in-wording op een zeker moment veeleer zichzelf stuurt dan gestuurd wordt, met als gevolg dat de dichter meent geen zeggenschap meer te hebben over of invloed te kunnen uitoefenen op het resultaat’.⁹² Vandaar, concludeert Van den Akker, dat Nijhoff het gedicht beschrijft als een vanzelf groeiend ‘organisme’, of een autonoom ‘ding’: dat zijn ‘metaforen waarmee dezelfde ervaring wordt duidelijk gemaakt’.⁹³

Deze ontstaanspoëtische beeldspraak moet dus worden begrepen vanuit het perspectief van de dichter. Zij beschrijven zijn ervaring, waartoe de lezer geen toegang heeft. Wanneer het perspectief van de lezer ‘interfereert’ met dat van de dichter, stelt Van den Akker terecht, moet dat vroeg of laat tot problemen leiden. De ‘uiteindelijk waarneembare verschijningsvorm van het voltooide gedicht’, gezien vanuit het perspectief van de lezer, hoeft niets te maken hebben met de ontstaanspoëtica van de dichter in kwestie: er bestaat volgens de autonomistische poëtica ‘een principiële en onoverbrugbare kloof’ tussen lezer en dichter.⁹⁴ ‘Wat voor de laatste het resultaat is van een ontstaansproces, krijgt de eerste ineens te verwerken’, aldus Van den Akker.⁹⁵ Kortom: wanneer de dichter het gedicht vergelijkt met een organisme of een ding, kan die metafoor niet zomaar op de leeservaring worden geprojecteerd.

Wat er gebeurt als het perspectief van de dichter en dat van de lezer toch interfereren, valt buiten het bestek van Van den Akkers studie. In het essay ‘The Intentional Structure of the Romantic Image’ (1984) van De Man, dat een vergelijkbare problematiek behandelt, komen deze interpretatieve consequenties wel aan de orde. De Man stelt dat de metafoor van het gedicht als een ding een voorbeeld is van ‘a natural image’: een vorm van romantische beeldspraak waarbij ‘human language’ wordt vergeleken met ‘a natural thing’.⁹⁶ Het perfecte gedicht zou volgens de romantici dezelfde status moeten hebben als ‘natural objects’, schrijft hij, want zulke objecten ‘are literally what they are, definable without the assistance of metaphor’.⁹⁷ Wanneer de dichter een gedicht op papier zou kunnen zetten dat ‘the ontological status of the object’ benadert, zou hij er geslaagd in zijn om een

vorm van poëzie te schrijven waarin ‘existence’ en ‘essence’ samenvallen – en dat is een typisch romantisch streven, aldus De Man.⁹⁸ Het verband met Kouwenaar, ondanks dat die weinig romantisch kan worden genoemd, is snel gelegd: dat ideaal, zo blijkt duidelijk uit het voorgaande, heeft ook in diens poëzie en poëtica zijn sporen nagelaten.

De Man zet echter vraagtekens bij de traditioneel-romantische voorstelling van het gedicht-als-ding door het te confronteren met het perspectief van de lezer. Woorden functioneren juist, betoogt hij, bij de gratie van het gegeven dat taal zich onderscheidt van datgene waarnaar zij verwijst – anders gezegd, omdat ‘existence’ en ‘essence’ *niet* identiek zijn: ‘It is in the essence of language to be capable of origination, but of never achieving the absolute identity with itself that exists in the natural object.’⁹⁹ Dat de romantische dichters terug moesten vallen op figuurlijk taalgebruik om de wensdroom van een volkomen letterlijke poëzie te kunnen verbeelden, zegt in feite al genoeg: ‘natuurlijke’ beeldspraak, die helemaal met zichzelf samenvalt, is een contradictio in terminis. Het verlangen om een gedicht te schrijven dat zo concreet is als een ding, besluit De Man dan ook, ‘is essentially paradoxical and condemned in advance to failure’.¹⁰⁰ Weliswaar kan de dichter in zijn poëzie de hoop uitdrukken ooit ‘natuurlijke’ beeldspraak te kunnen realiseren, maar dat kan hij alleen maar in een gedicht dat per definitie géén ding is.

2|11 **Meteen weer een doorzicht** *Autonomie en het perspectief van de lezer*

Van den Akkers opmerkingen over het belang van het lezersperspectief en De Mans kritiek op de romantische metafoor van het gedicht als een ding bieden een verklaring voor de paradoxen in de interpretatiegeschiedenis. De metaforiek waarvan Kouwenaar zich bedient om zijn poëtica toe te lichten, wordt al te gemakkelijk door lezers overgenomen, vervolgens op verschillende manieren ingevuld, en daarna toegepast op de beschrijving en interpretatie van zijn gedichten. Dat resulteert in een tegenstrijdige en inconsequente lectuur.

Wie echter het perspectief van de dichter en dat van de lezer uit elkaar weet te houden, kan zulke interpretatieve valkuilen omzeilen. Meer nog, die lezer zal ontdekken dat Kouwenaars poëzie de kloof tussen beide perspectieven juist nadrukkelijk onder de aandacht brengt. Dat blijkt wel uit het eerste gedicht dat opgenomen is in de afdeling ‘In deftige letters’; het is een tekst die kan worden gelezen als een allegorie van het autonome gedicht [1:462]:

In deftige letters wordt u iets verteld
 dus verheeld, zodat uw verveling
 even het steen breekt en zich mededeelt
 aan het cliché van het origineel

want wanneer deze pagina zwart zou wezen
 letterlijk zwart als zo'n verzonnen neger, bijvoorbeeld
 omdat een verslaafde hongerprofeet
 in zijn koude kalkoen bleef steken

verscheen er terstond weer een letterzetter, prevelend
 viel de marge van deze rouwbrief
 niet wat al te breed uit voor de levende lezer? ik
 zie niets meer!

en ja hoor
 daar hakt hij al meteen weer een doorzicht
 met het vormend principie van zijn zethaak –

Dat vertellen en verzwijgen soms hand in hand gaan, zoals de eerste regels suggereren, wordt door de weerbarstigheid van dit gedicht treffend geïllustreerd. Wat de lezer in deze tekst wordt 'verteld | en dus verheeld', laat zich na een eerste, vluchtige lezing nauwelijks samenvatten: veel blijft in het duister – letterlijk in het 'zwart'. Ondanks deze indruk van complexiteit kun je, zeker na de voorgaande paragrafen, vaststellen dat er in dit gedicht iets bijzonders aan de hand is: in een gedicht als 'operatie thuiskomst' waren de stenen immers nog 'haast bergen', 'zo uitzichtbenemend gezwollen | dat ze aan een functie niet toekwamen', maar in de bovenstaande tekst blijkt het 'steen' lang niet zo onverzettelijk en onwrikbaar te zijn. Het 'breekt', meteen al in de eerste strofe. Dat werpt de vraag op naar de betekenis van dit motief. Kan dat gebroken steen hier worden gelezen als een metafoor voor het autonome gedicht, zoals in andere gedichten steeds het geval bleek te zijn?

Om een idee te krijgen van de mogelijke strekking van de eerste regels, moet de lezer eerst zien door te dringen in een hecht netwerk van tegenstellingen. De eerste strofe is dooraderd met contradicties: 'verteld' versus 'verheeld', 'cliché' versus 'origineel', en 'breekt' (een term die een breuk of scheiding veronderstelt) versus 'mededeelt' (een term die communicatie en contact impliceert). Er zijn ook allerlei minder in het oog springende tegenstellingen te noteren: letterlijk gelezen kan 'verheeld' ook worden opgevat als 'heel gemaakt' – en dat contrasteert dan weer met 'breekt'. Terwijl je 'verveling' kunt associëren met eentonigheid en

een aanhouden van de status-quo, wijzen de woorden ‘breekt’ en ‘origineel’ op een verrassende, plotselinge verandering. Deze veelheid van tegendelen is debet aan de duistere indruk die ‘In deftige letters...’ wekt. Het wonderlijke is dat juist die duisterheid het centrale onderwerp van het gedicht zal blijken te zijn.

Hoe complex deze regels ook in eerste instantie overkomen, voor nu kan worden vastgesteld dat zij in elk geval het functioneren van de poëzie lijken aan te kaarten. De ‘deftige letters’ attenderen de lezer erop dat hij te maken heeft met een niet-alledaagse vorm van taalgebruik. Ook wordt in het gedicht een ‘u’ aangesproken, die je volgens de derde strofe mag identificeren met ‘de levende lezer’. Die twee elementen suggereren dat het beschreven taalgebruik wel eens dit gedicht zélf zou kunnen zijn. Het is immers een diepgewortelde culturele traditie om poëzie te associëren met een verheven of ‘deftige’ stijl. Daarnaast staat niets de werkelijke lezer van dit gedicht in de weg zichzelf te herkennen in die ‘levende lezer’. Wanneer je je daarnaast laat leiden door het zelfreflexieve imago van Kouwenaars werk, ligt dat zelfs voor de hand: ‘In deftige letters...’ zou heel goed als een naar zichzelf verwijzend gedicht kunnen worden gelezen. Dat ligt helemaal in de lijn van de traditionele beeldvorming die Kouwenaars kritische ontvangst typeert (zoals ik in hoofdstuk 4 nog zal laten zien).

Maar als dit gedicht inderdaad aan zichzelf refereert, dan schetst het een op z’n zachtst gezegd ambigu zelfportret. In ‘deftige letters’ als deze wordt de lezer weliswaar iets medegedeeld, maar niet zonder hem tegelijkertijd te misleiden: de boodschap is ‘verheeld’. Dat lijkt in eerste instantie vanzelfsprekend. Wanneer een gedicht over één specifiek onderwerp handelt, worden alle andere mogelijke onderwerpen aan het oog van de lezer onttrokken. Zo wordt elke vorm van informatieoverdracht logischerwijs voorafgegaan door een selectie en manipulatie van die informatie. Toch wijst het vervolg van de eerste strofe erop dat er in dit geval iets ongebruikelijkers aan de hand is. Uit de laatste regel blijkt namelijk dat de lezer doordringt tot ‘het cliché van het origineel’. Dat ‘cliché’ zou je kunnen duiden als de traditionele opvatting dat de dichter zijn lezer een ‘origineel’ inzicht moet bieden. De originaliteitvereiste is in de moderne poëzie keer op keer gepropageerd, zodat zij inmiddels inderdaad clichématig is geworden.¹⁰¹ Daarnaast is het mogelijk om ervan uit te gaan dat het niet zozeer om een ‘origineel’ inzicht gaat, maar eerder om een inzicht in het ‘origineel’ – de origine van of aanleiding tot het gedicht. Ten slotte zou je het ‘cliché’ ook kunnen opvatten als datgene wat dat originele inzicht – of het inzicht in het origineel – zo dicht mogelijk benadert. Het woord ‘letterzetter’, dat enkele strofen later opduikt, herinnert eraan dat het cliché in drukkersjargon een ‘langs fotomechanische weg vervaardigd drukelement van zink of koper’ is.¹⁰² De woordgroep ‘cliché van het origineel’ zou in het licht van deze definitie suggereren dat de lezer nooit het origineel zal kunnen achterhalen, maar hoogstens via het ‘cliché’ daar een indruk (of beter: een af-

druk) van zal krijgen: een talige representatie, die door de dichter op papier is gezet.

Of je nu het ‘ cliché ’ opvat als ‘ doodoener ’ of ‘ reproductie ’, het effect dat de ‘ deftige letters ’ bewerkstelligen is in beide gevallen te omschrijven als de ervaring van het origineel. Er wordt de lezer iets verteld en verheeld, ‘ zodat uw verveling | even het steen breekt ’ en in contact komt met ‘ het cliché van het origineel ’. Die regels kun je lezen als een beschrijving van een proces van de-automatisering. Van conventionele beeldspraak wordt namelijk gezegd dat deze ‘ versteend ’ is; de idiomatische (en politiek weinig correcte) uitdrukking ‘ zwart als zo’n [...] neger ’ in de tweede strofe is daar een voorbeeld van. Dat het ‘ steen breekt ’ duidt dus op een *talige* transformatie of vernieuwing. De eerste strofe zou volgens zo’n lezing suggereren dat het strategisch combineren van vertellen en verhelen allerlei talige conventies kan ondermijnen en doorbreken. De grenzen van het ingesleten, conventionele spreken – dat zo bezien de oorzaak is van ‘ uw verveling ’ – worden opgerekt en overschreden. De ‘ deftige letters ’ breken de vertrouwde vormen van de taal open en bieden zodoende uitzicht op een inzicht in het origineel. Wat dat inzicht precies behelst, blijft echter onduidelijk.

Wanneer ‘ deze pagina zwart zou wezen ’, zo vervolgt het gedicht dan zonder al te veel toelichting, verschijnt er ‘ een letterzetter ’, die vastbesloten ‘ een doorzicht [hakt] ’. Het verband tussen het hakken van deze figuur en het breken van het steen uit de eerste strofe is snel gelegd, maar daarmee zijn deze regels nog niet begrijpelijker geworden. Wie is deze letterzetter? Waarom is hij zo gebrand op een ‘ doorzicht ’? Evenmin is duidelijk waarom ‘ deze pagina zwart zou wezen ’. Wellicht kun je die ‘ zwarte pagina ’ in verband brengen met het eerdergenoemde ‘ cliché ’, aangezien een fotografisch cliché (een glasnegatief bijvoorbeeld) een negatief presenteert van een afbeelding: wat wit is, wordt in het cliché zwart – en vice versa. Zo kan een witte pagina opeens ‘ zwart ’ worden. Maar het loont ook om wederom de weerbarstigheid van deze regels als thematische leidraad bij de lectuur te hanteren. Dat ‘ deze pagina zwart ’ is, laat zich dan in verband brengen met de duistere indruk die het gedicht wekt. Daarnaast valt op dat de kleur ‘ zwart ’ tot twee keer toe nadrukkelijk met taal en fictie in verband wordt gebracht: de ‘ pagina ’ is volgens de zesde regel ‘ letterlijk ’ zwart als een ‘ verzonnen ’ neger. De woorden op ‘ deze pagina ’ refereren kennelijk niet meer aan de werkelijkheid (een échte ‘ neger ’ bijvoorbeeld), maar alleen nog maar aan andere letters en talige verzinsels – aan zichzelf, kortom. Die redenering zou niet vergezocht zijn, want zij sluit goed aan op de antireferentiële variant van de autonomistische leesconventie. Daarnaast harmonieert zij met andere gedichten van Kouwenaar. Zo opent het gedicht ‘ letterlijk ’ met de regels ‘ Letterlijk sluit ik de luiken zodat | de letters uitwendig verduisteren ’ [1:325]. Net als ‘ In deftige letters... ’ presenteert ook dit gedicht zich expliciet als een vorm van zelfreferentiële poëzie, die

de lezer het zicht op elke ‘uitwendige’ referent ontnemt en alleen nog maar naar zichzelf verwijst.

Er wordt in deze regels dus een *worst case scenario* geschetst waarin de poëzie volkomen duister is geworden. Zulke poëzie wordt negatief gewaardeerd, want de zwarte pagina kan natuurlijk ook worden opgevat als een ‘zwarte bladzijde uit de geschiedenis’: een conventionele (wederom verstaende) term voor een sombere of afschuwelijke periode. Het gedicht draagt zelf vervolgens een mogelijke oorzaak voor de malaise aan: de aanleiding voor die overmaat aan duisterheid lijkt te zijn dat ‘een verslaafde hongerprofeet | in zijn koude kalkoen bleef steken’. De identiteit van die profeet is niet moeilijk te achterhalen – dat is de maker van het gedicht. Honger is immers een thema dat veelvuldig in Kouwenaars oeuvre wordt aangekaart. Dat deze ‘hongerprofeet’ het niet kan laten om over honger te spreken (of eerder: te preken), maakt van hem een ‘verslaafde’. De ‘koude kalkoen’, waarin de ‘verslaafde hongerprofeet’ stikt, laat zich eveneens in deze lezing voegen: dat is een letterlijke vertaling van *cold turkey*, de benaming voor de ontwenningverschijnselen die een verslaafde vertoont als hij in één keer wil afkicken. De dood van de auteur, die door Barthes voor het eerst in 1968 werd geproclameerd om duidelijk te maken dat in het literaire schrijven ‘alleen de taal ageert, “performt”, en niet “ik”’, wordt hier wel heel serieus genomen.⁶³ De suggestie is dat deze aan het schrijven verslaafde dichter ‘erin blijft’: zijn verslaving wordt hem teveel en hij komt te overlijden. De dichter wordt net zo koud als zijn ‘koude kalkoen’. Dat biedt ook een verklaring voor de ‘rouwbrief’ die enkele regels later wordt genoemd: die stelt de lezer op de hoogte van het heengaan van de dichter. Het stemmige ‘zwart’ kun je eveneens associëren met de dood – net als de ‘marge van deze rouwbrief’, die doorgaans eveneens zwart gekleurd is. ‘In deftige letters...’ is dus niet alleen duister in de betekenis van ‘gesloten’ of ‘geheimzinnig’, maar ook in de betekenis van ‘macaber’.

Maar de dichter blijkt toch niet helemaal ten dode opgeschreven te zijn. Op het moment dat hem het zwijgen dreigt te worden opgelegd en het gedicht volkomen duister lijkt te worden, verschijnt er plots een ‘letterzetter’. Het voortijdige vertrek van de ‘hongerprofeet’ zou volgens hem tot een al te donkere en doodse tekst leiden. Hij tekent daar bezwaar tegen aan en vraagt zich ‘prevelend’ af of de ‘marge van deze rouwbrief | niet wat al te breed’ is uitgevallen voor ‘de levende lezer’. Die marge is blijkbaar dusdanig breed uitgevallen, dat de in de tweede strofe beschreven ‘zwarte pagina’ bijna werkelijkheid is geworden. De letterzetter verzucht: ‘ik | zie niets meer!’, en grijpt vastberaden in. Met het ‘vormend principie van zijn zethaak’ ‘hakt’ hij ‘weer een doorzicht’, zodat de ‘levende lezer’ weer toegang krijgt tot het gedicht. Het is zeker niet vergezocht om ook deze letterzetter met de dichter te identificeren: dat is in zekere zin evengoed een ‘zetter van letters’. Tevens suggereert het nadrukkelijke ‘weer’ dat de lezer deze figuur al

eens eerder heeft gezien – en wel in de persoon van de ‘verslaafde hongerprofeet’. Dat de letterzetter ‘prevelend’ ten tonele verschijnt, ondersteunt deze interpretatie: prevelen wordt meestal geassocieerd met het opzeggen van gebeden en dat is een activiteit die je al snel met een profeet in verband brengt. Ten slotte impliceert ook het ‘vormend’ principe van zijn zethaak dat de letterzetter, net als de dichter, creatief bezig is.

De dichter schildert in dit gedicht dus een zelfportret in drie varianten. Ten eerste is hij degene die ‘u’ iets ‘verteld | dus verheeld’ heeft, zodat je de indruk krijgt dat ‘deze pagina zwart zou wezen’. Ten tweede schetst hij het portret van de ‘verslaafde hongerprofeet’ die aan de *cold turkey*-bijverschijnselen dreigt te bezwijken. Ten derde presenteert hij zich als ‘letterzetter’: een figuur die opereert tussen de positie van de ‘levende lezer’ en de ‘hongerprofeet’ in. Het is bijna alsof Kouwenaar daarmee de drie varianten van de autonomistische leesconventie aan de kaak wil stellen. Zo herinnert het verduisteren van de woordbetekenissen tot een ‘letterlijk zwart’ aan het antireferentiële autonomiebegrip; de dood van de dichter laat zich gemakkelijk in verband brengen met de anti-expressieve lezing; en ten slotte verzet de ‘letterzetter’ zich tegen de anticomcommunicatieve aspecten van een hermetische dichtkunst. Die interpretatie sluit ook mooi aan op de eerdere analyses, want het steenmotief kan nu wederom aan het autonome gedicht worden gerelateerd. Het hakken van de letterzetter zou je als een ‘breken’ van steen kunnen opvatten; en als de letterzetter inderdaad de dichter is, dan moet dat steen wel een beeld voor zijn materiaal zijn – voor de in zichzelf besloten poëzie. Ook die al te ver doorgedreven autonomie van het gedicht wordt kennelijk opgevat als een vorm van ‘versteend’, conventioneel taalgebruik. En dat is terecht, want ook het autonome gedicht, zo blijkt uit de voorgaande paragrafen, is een product van leesconventies.

Bij monde van de ‘letterzetter’ stelt de dichter van deze ‘deftige letters’ zich op als een bemiddelaar tussen poëzie en lezer. Hij wijst erop dat de ervaring van het dichten en het perspectief van de lezer uit elkaar moeten worden gehouden. Een autonomistische ontstaanspoëtica zegt niets over de kenmerken van het uiteindelijke product van het dichten. De metaforen voor het autonome gedicht mogen dan ook niet zomaar aan de lezer worden opgedrongen: de aanleiding of het ‘origineel’ van het gedicht mag dan wel uit het zicht verdwenen zijn, de dichter mag dan misschien het loodje leggen, en het gedicht kan zich wel voordoen als een doodstil ding, maar dat wil nog niet zeggen dat deze poëzie zo hecht als een steen is. Uiteindelijk wordt de ‘levende lezer’ ondanks alles een ‘doorzicht’ geboden – want er wordt ‘u’ weliswaar iets ‘verheeld’, maar toch ook ‘verteld’. En dat is een inzicht dat de lezer, ironisch genoeg, eigenlijk al vanaf de eerste regel had.

HOOFDSTUK 3

HAND | INTENTIONALITEIT**3|1 Je gedicht is (bijna) wat je gedacht had**
Inleiding

Als het aan Kouwenaar ligt, doet de dichter er niet zoveel toe. Tenminste, niet voor zover het aankomt op de interpretatie: een goed gedicht, zo is zijn stellige overtuiging, is een zelfstandige constructie van taal – een ding op zich, dat het uiteindelijk heel goed zonder enige kennis over de bedoelingen of de persoonlijkheid van de maker kan stellen. Die zelfstandigheid openbaart zich tijdens het schrijfproces, zo bleek al in 2|10: gaandeweg voegt het gedicht zich meer en meer naar zijn interne logica, neemt het de dichter het initiatief uit handen, en schrijft het zich uiteindelijk als het ware vanzelf. ‘Uiteindelijk moet de taal het doen, en daar zit ik dan een beetje slaperig bij’, zo heeft Kouwenaar dat proces in een interview wel eens beschreven.¹ De lezers die vertrouwd zijn met deze poëzie zijn meestal ook al bekend met deze literatuuropvatting. Vaak menen zij de sporen daarvan zelfs in de gedichten terug te kunnen vinden. Illustratief is de lezing die Sötemann geeft van het gedicht ‘gedacht’, dat ik hier in zijn geheel citeer [1:482]:

Je hand is bijna je hond
je huid is bijna je huis
je vorm is bijna je worm
je gedicht is bijna wat je gedacht had

Uit deze regels blijkt volgens Sötemann dat de woordspelingen die zo typerend zijn voor Kouwenaar ‘allesbehalve gratis’ zijn, maar juist ‘dikwijls redelijk verontrustend’. Hij licht die stelling toe door het gedicht als volgt te parafraseren:

Zó trouw en gehoorzaam is je hand ten slotte niet; de bescherming die je eigen huid je biedt is maar zeer betrekkelijk, en het leven is hachelijk in het zicht van het onvermijdelijk naderende einde. ‘De mensen van hun eigen werkelijkheid laten schrikken; dat is het’, zei Kouwenaar een keer in een interview. Als toegift laat hij in de laatste regel ook de dichter zelf nog schrikken van de ontoereikendheid van zijn vers.

Op het eerste oog lijkt er weinig op deze lezing af te dingen, want die is geheel conform Kouwenaars eigen opvattingen over de poëzie. Zo leidt Sötemann uit de laatste regel af dat de dichter van zijn tekst schrikt omdat deze achteraf géén exacte weergave blijkt te zijn van datgene wat hij tijdens het schrijven in gedachten had. De schrijvende ‘hand’ is dus allerminst de spreekwoordelijk trouwe ‘hond’, zou je met Sötemann kunnen zeggen, want zij komt al dichtend tot andere, onvoorziene regels. En de dichter? Die zit er kennelijk ook nu weer maar wat slaperig bij terwijl de poëzie het werk doet, totdat zij hem in de laatste regel weer doet opschrikken. Precies zoals Kouwenaar het ook in zijn interview voorstelt.

Maar bij nadere beschouwing blijkt er toch iets tegenstrijdigs aan Sötemanns interpretatie te zijn. Door te verwijzen naar een versextern poëtische uitspraak van Kouwenaar,³ die zijn lezing moet bevestigen, ondergraaft hij zijn eigen interpretatievoorstel. Met die verwijzing probeert Sötemann namelijk aan te tonen dat het Kouwenaars *bedoeling* is geweest om zowel zijn lezers als zichzelf te laten schrikken. Maar als de dichter inderdaad in die opzet geslaagd is, dan kan het gedicht toch moeilijk tegelijkertijd ‘ontoereikend’ worden genoemd. Daar komt nog eens bij dat het weinig aannemelijk is dat een dichter nog van zijn eigen gedicht kan schrikken, als hij er willens en wetens op uit is om zo’n verontrustend effect te sorteren. Als je weet wat er gaat gebeuren, is de schrik er immers al gauw af. Door terug te grijpen op Kouwenaars poëtische uitlatingen, slaat Sötemann dus de bodem uit zijn analyse: de schrijvende ‘hand’ is wel degelijk betrouwbaar, want de dichter is erin geslaagd om zijn intentie, zoals hij die heeft geëxpliciteerd in het interview, te realiseren. Kortom: het gedicht is juist precies wat hij gedacht had.

De interpretatie van Sötemann loopt stuk op de paradoxale verhouding tussen de dichter en het gedicht in Kouwenaar poëzie en poëtica. Zijn oeuvre stelt de lezer namelijk voor een curieus probleem. Zo is het volgens algemeen geaccepteerde literatuurbeschouwelijke mores *not done* om een interpretatie te onderbouwen met speculaties over de mogelijke bedoelingen van de auteur. De lezer die dat wel doet, maakt een hermeneutische misstap die bekend staat als ‘the intentional fallacy’, een term die in de jaren veertig werd gemunt door de New Critics Wimsatt en Beardsley.⁴ Met de intentional fallacy doelden zij op de wijdverbreide misvatting dat de intentie van de auteur doorslaggevend zou zijn voor de waardering en interpretatie van het literaire werk. Beardsley zou die premisse later

ook wel benoemen als ‘the Identity Thesis’: ‘[The thesis] that what a literary work means is identical to what its author meant in composing it.’⁵ Wimsatt en Beardsley stelden daartegenover dat de interpreter zich niet te buiten moet gaan aan speculaties over de bedoelingen van de auteur, maar het werk dient te beschouwen als een zelfstandige eenheid.

Zo’n strikt werkgerichte interpretatiebenadering is voor de meeste academisch geschoolde lezers inmiddels gesneden koek, zoals later in dit hoofdstuk nog zal blijken, maar Sötemanns lectuur van ‘gedacht’ laat zien dat zij in de leespraktijk tot vreemde contradicties leidt. Het probleem is dat sommige moderne dichters, zoals Kouwenaar, zelf evengoed een lans breken voor die benadering. De paradox is dus dat deze dichters, net als de literatuurwetenschappers, de lezer op het hart drukken om de gedachten, gevoelens en opvattingen van de dichter géén rol te laten spelen tijdens de interpretatie van het gedicht. Die lezer komt daarvoor in een lastig parket terecht. Wanneer hij immers een lezing staft door interpretatieve uitspraken van de dichter zelf aan te halen, zal hij ongetwijfeld op de vingers worden getikt: vanuit de professionele literatuurstudie zal men hem dan tegenwerpen dat hij er ten onrechte van uit gaat dat er een verband zou zijn tussen de betekenis van een literair werk en de intenties van zijn maker. Maar wanneer die lezer, net zoals Sötemann, onder verwijzing naar een poëtica als die van Kouwenaar, zou claimen dat het literaire werk en zijn maker los van elkaar staan (en dat het gedicht, met andere woorden, niet is wat de dichter had gedacht), dan trapt hij evengoed in de valkuil van de intentional fallacy. Ook in dat geval is de interpretatie gebaseerd op vooronderstellingen over auteursintenties. Voor de lezer van Kouwenaars poëzie lijkt zo’n interpretatieve misstap dus onvermijdelijk te zijn.

Sötemanns lectuur van ‘gedacht’ presenteert in een notendop het vraagstuk dat in dit hoofdstuk centraal staat. De interpretatiegeschiedenis van Kouwenaars poëzie blijkt te worden aangestuurd door een leesconventie die postuleert dat deze dichter onpersoonlijke gedichten schrijft, die zich hebben losgezongen van de bedoelingen, ervaringen en gevoelens van hun maker. Die conventie is echter allerminst onproblematisch, want zij beroept zich tegelijkertijd op sterk auteursgebonden gegevens zoals versexterne uitspraken en veronderstelde poëtische intenties – en dat leidt op de lange duur tot inconsequente en tegenstrijdige interpretaties. Het probleem waarmee de lezer van Kouwenaar wordt geconfronteerd is de onduidelijke rol van intentionaliteit tijdens het interpretatieproces. Dat probleem brengt een aantal complexe vragen met zich mee. Welke rol spelen intenties in Kouwenaars poëtica en poëzie? Hoe komt het dat intentionele overwegingen tijdens de interpretatie van dit oeuvre leiden tot zulke vreemde contradicties? En ten slotte: is er een mogelijkheid om die problematische consequenties tijdens de lectuur het hoofd te bieden?

Om deze vragen te beantwoorden, behandel ik in dit hoofdstuk eerst de kri-

tische ontvangst van Kouwenaar en ga ik na op welke wijze lezers intentionele overwegingen een rol hebben laten spelen in hun lectuur van zijn poëzie. Een intentionalistische leesconventie blijkt zich op drie manieren in de receptie te manifesteren: in de eerste plaats laten lezers zich beïnvloeden door veronderstellingen over Kouwenaars poëtische intenties (3|2); in de tweede plaats wordt het onpersoonlijke ‘men’ uit de gedichten gelijkgesteld aan de dichter (3|3); en in de derde plaats blijkt dat ook het handmotief in Kouwenaars gedichten wordt geïnterpreteerd als een *pars pro toto* voor de schrijver. Tevens illustreer ik de consequenties van die leesconventie door een aantal gedichten van Kouwenaar te lezen; ik concentreer me daarbij op gedichten waarin het handmotief voorkomt (3|4). Het gaat me niet alleen om de manier waarop zo’n intentionalistische leesconventie haar beslag kan krijgen, maar ook om wijze waarop intentionaliteit in Kouwenaars poëzie wordt gethematiseerd. Soms kun je uit de gedichten namelijk een poëtica afleiden waarin auteursintenties wel degelijk van belang zijn (3|5), terwijl andere gedichten dit weer lijken tegen te spreken (3|6). Ten slotte bied ik, na een kort theoretisch excurs over alternatieve benaderingen van intentionaliteit (3|7) de lezer een nieuw interpretatief perspectief aan, zodat het vertekenende effect van de intentionalistische leesconventie kan worden verdisconteerd in de leespraktijk (3|8).

3|2 **Tarra** *Anti-intentionele intenties*

Kouwenaars opvatting over de functie en het belang van de dichter is overbekend. In bijna elk interview hamert hij erop dat de persoonlijkheid die volgens sommigen uit een gedicht zou moeten spreken, wat hem betreft volkomen verwaarloosbaar is. Een greep uit de vele voorbeelden: ‘Het gedicht werkt, niet ik. [...] Als ik het heb gemaakt, ben ik er niet meer bij betrokken.’⁶ Of: ‘Mij gaat het om de zelfstandigheid van ’t gedicht dat gemaakt wordt, ontdaan van ’t particuliere.’⁷ Soms spreekt hij zelfs over zichzelf in de derde persoon, veelzeggend genoeg: ‘Kouwenaar moet zelf in zijn poëzie niet meer aanwezig zijn.’⁸ Of elders: ‘De lotgevallen en diepe gedachten van Gerrit Kouwenaar kunnen wel heel oprecht zijn, maar maken daarmee nog geen goed gedicht.’⁹ Al even wijdverspreid zijn de uitspraken die hij deed over zijn streven om alle ‘persoonlijke tarra’ buiten de poëzie te houden.¹⁰ Het zijn stuk voor stuk heldere statements – ideale citaten voor een literatuurbeschuwer die het werk van de dichter in een paar regels wil typeren. Veel recensenten, essayisten en onderzoekers maken dan ook dankbaar gebruik van die *sound bites*. Zo worden de eerste drie bovenstaande citaten instemmend aangehaald in zowel Fokkema’s *Het komplot der Vijftigers* (1979), Sötemanns *Verzen als leeftocht* (1998), als Kusters’ *De killer* (1986). Ook in overzichtswerken als *Literair Lustrum*

(1972) of Anbeeks *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1885-1985* (1991) blijken dergelijke interviewcitaten te zijn verwerkt in de passages die handelen over Kouwenaars poëzie.¹² Zijn uitspraken over het wegschrijven van ‘tarra’ zijn inmiddels zelfs zó vaak geciteerd, dat die term voor velen een ‘uitgesproken Kouwenaarwoord’ is geworden, zoals Tentije terecht heeft opgemerkt (en dat terwijl het geen enkele keer in de gedichten voorkomt).¹³ Dat Kouwenaars uitspraken over de onpersoonlijke aard van zijn poëzie zulke klassiekers zijn geworden, is des te opmerkelijker wanneer je bedenkt dat de dichter zich in andere, minder bekend geworden interviews zeer waarderend heeft uitgelaten over lezers die in hun interpretaties wel degelijk op zoek zijn naar de mens achter het werk. Zo beschrijft hij Fens als ‘de ideale poëzielezer’, omdat deze ‘haarfijn weet aan te wijzen waar het in een gedicht om gaat, hoe intentie en middel elkaar omarmen’; en ook de beschouwingen van De Coninck vindt de dichter ‘verbluffend goed’, aangezien diens lectuur ‘mij in mijn intentie bevestigde, maar ook door zeg maar zijn inlevingsvermogen in wat mij beweegt’.¹⁴ Zulke uitlatingen zijn uiteraard niet bijster aantrekkelijk voor de lezer die Kouwenaars onpersoonlijke poëtica wil typeren.

Het is dus zeker niet alleen de aforistische kwaliteit van zijn uitspraken die ertoe hebben geleid dat Kouwenaars literatuuropvattingen zo bekend zijn geworden. Ook institutionele factoren speelden bij de verspreiding van zijn poëtica een rol. Van groot belang was bijvoorbeeld een reeks artikelen over Kouwenaars poëtica die de toenmalige hoogleraar Nieuwere Nederlandse letterkunde Sötemann verzamelde in de bundels *Over poëtica en poëzie* (1985) en *Verzen als leeftocht*. De opbloei van het door Sötemann geëntameerde poëticaonderzoek in de jaren tachtig en negentig heeft er vervolgens toe geleid dat deze publicaties grote bekendheid verwierven binnen de neerlandistiek.¹⁵ De versexterne opvattingen van deze dichter werden daardoor onderdeel van de literair-historische basiskennis van diverse generaties Nederlandstalige lezers, critici en literatuurbeschouwers – en dat zijn ze nog steeds.

Maar er is nog een andere, veel belangrijkere reden waarom deze uitspraken het zo goed doen: ze harmoniëren namelijk met een duidelijke tendens die de literatuurwetenschap sinds enige decennia domineert – de tendens om de persoon van de dichter bij de interpretatie van het gedicht principieel buiten beschouwing te laten. Die antibiografische of anti-intentionalistische benadering van het literaire werk is door verschillende theoretici op uiteenlopende wijze bepleit. Wimsatt en Beardsley bijvoorbeeld, die zojuist al even aan het woord kwamen, stellen dat het geen pas heeft om bij de interpretatie van literaire werken terug te grijpen op auteursgerelateerde informatie, zoals ontboezemingen van de dichter ‘in journals, for example, or letters or reported conversations’, of gegevens die de lezer antwoorden zouden kunnen geven op vragen als ‘how or why the poet wrote the poem – to what lady, while sitting on what lawn, or at the death of what friend or brother’.¹⁶ Ze geven daarmee dus een bijzonder ruime invulling aan het begrip

‘auteursgerelateerde informatie’: daaronder valt niet alleen kennis over de bedoelingen van de auteur (‘why the poet wrote the poem’, ‘to what lady’), maar ook kennis over de biografische context (‘how [...] the poet wrote the poem’, ‘while sitting on what lawn’). Het goed of slecht functioneren van de talige machine die het gedicht is, heeft volgens Wimsatt en Beardsley niets te maken met de bedoelingen van haar maker, noch met de situatie waarin zij werd gefabriceerd.¹⁶

De werkgerichte aanpak die Wimsatt en Beardsley bepleiten, is een van de belangrijkste en invloedrijkste wapenfeiten van de New Criticism-stroming: Culler benoemt ‘the effort to define and combat the intentional fallacy’ tot ‘[the] most memorable theoretical projects’ van de New Critics.¹⁷ Uiteraard is er sindsdien veel discussie geweest over de vraag of zo’n strikt werkgerichte aanpak wel uitvoerbaar is. Sommige theoretici betwijfelden dat,¹⁸ of beweerden zelfs dat het achterhalen van de auteursintentie juist de enige procedure is die tot een werkelijk betrouwbare interpretatie kan leiden – Hirsch is de bekendste representant van deze laatste groep.¹⁹ En van de weermomstuit sprongen anderen vervolgens weer op de bres voor het uitgangspunt van Wimsatt en Beardsley.²⁰ De anti-intentionalistische literatuurbenadering heeft dus van meet af aan ter discussie gestaan, maar dat neemt niet weg dat zij toch gemeengoed is geworden in de letterkunde en literatuurwetenschap. Het leeuwendeel van de hedendaagse professionele lezers in Nederland heeft, mede dankzij de doorwerking van het doorgaan met het New Criticism geassocieerde *Merlyn* en talrijke ‘Merlinistische’ poëzie-interpretaties, nog altijd een sterk werkgerichte leeshouding.²¹ Voorbeelden zijn er te over: sla er een interpretatief handboek of een enigszins recente poëziestudie op na en de kans is groot dat de intentional fallacy in dat handboek aan bod komt,²² of dat de auteur van die studie nadrukkelijk laat weten dat het er in de poëziebeschouwing níet om gaat de intenties van de dichter te achterhalen.²³ De invloed van deze tendens wordt bovendien nog eens vergroot doordat de autoriteit van de auteur ook vanuit poststructuralistische hoek is aangevallen: zo verklaart Barthes de auteur eveneens voor dood en betoogt Foucault dat ‘the author function’ slechts een politieke of discursieve constructie is.²⁴ De uitgangspunten en de consequenties van de opvattingen van Wimsatt en Beardsley, Barthes en Foucault zijn natuurlijk niet zomaar vergelijkbaar, maar één ding hebben deze invloedrijke theoretici gemeen: ze hebben afgerekend met de auteur als ijkpunt van de interpretatie.

Die parallel tussen de contemporaine literatuurwetenschappelijke ontwikkelingen en Kouwenaars poëtische voorkeuren verklaart waarom de uitspraken van deze dichter bij zoveel poëzielezers in goede aarde vallen. Hij verkondigt namelijk precies dezelfde werkgerichte literatuuropvatting waarmee die vaak academisch geschoolde lezers vertrouwd zijn: net zoals Wimsatt en Beardsley de werking van een gedicht vergelijken met het functioneren van ‘a machine’, zo omschrijft ook Kouwenaar het ideale gedicht als een ‘goed werkend machientje’.²⁵

Vandaar dat het erg verleidelijk is om bij de lectuur van zijn poëzie te citeren uit interviews waarin hij zijn autonomistische poëtica toelicht: want wanneer je kunt laten zien dat je de gedichten precies leest zoals Kouwenaar wil dat ze worden gelezen, namelijk als op zichzelf staande taalbouwsels, maakt dat de voorgestelde interpretatie natuurlijk extra aannemelijk. Het contradictoire aan zo'n leesstrategie, zoals hierboven al bleek, is echter dat daarmee alsnog gebruik wordt gemaakt van auteursgerelateerde, intentionele gegevens, terwijl de dichter zelf én het gros van de hedendaagse literatuurwetenschappers zo'n interpretatieve benadering afwijzen. Die tegenstrijdigheid is overigens ook al aan te wijzen bij de New Critics, Barthes en Foucault. Zo wijst Oversteegen erop dat men het 'anti-intentionalisme' van de New Critics 'niet te zwaar moet beklemtonen', aangezien zij 'in bepaalde gevallen wel degelijk de veronderstelde uitgangspunten van de schrijver als uitgangspunt' hanteren bij hun literatuurbeschouwing; en Barthes en Foucault deinzen er evenmin voor terug om auteurspoëtische uitspraken aan te halen om hun betoog te onderbouwen.²⁶ Weliswaar zullen sommige lezers tegenwerpen dat die 'auteursgerelateerde gegevens' in deze gevallen poëticaal van aard zijn, in plaats van strikt biografisch, maar dat doet er niet toe: uiteindelijk gaat het om de persoonlijke voorkeuren en doelstellingen van de auteur. Net op het moment dat de dichter tussen de coulissen leek te verdwijnen, blijkt hij dus toch weer midden in de spotlights te staan.

3|3 **De onpersoonlijkheid in persoon** **'Men' geïnterpreteerd**

Niet alleen via de weg van de poëtica maakt de auteur zijn rentree in de poëzie van Kouwenaar, de interpretatie die lezers geven aan het voor deze dichter zo belangrijke woordje 'men' wijst er eveneens op dat zij zich tijdens hun lectuur baseren op vooronderstellingen over de persoon 'achter' het gedicht. Dat is opmerkelijk, want tegelijk wordt dat veelvuldige voorkomen van 'men' in de gedichten juist geassocieerd met een streven naar veralgemening en ontindividualisering – naar een *onpersoonlijke* poëzie dus. De Boer meent bijvoorbeeld dat de dichter door het onbepaalde voornaamwoord te hanteren 'nadrukkelijk afstand' wil bewaren en ook Morriën associeert het woordje met de 'objectiverende beweging' die het werk zou kenmerken.²⁷ Volgens Kuijper duidt Kouwenaar met dat voornaamwoord 'ons en zichzelf' aan, volgens Kusters is 'men' eigenlijk 'een "ik" dat zichzelf voortdurend en principieel herinnert aan zijn bovenpersoonlijke dimensie' – en Sötemann meent zelfs dat in dit woord 'de lezer zelf opgenomen' is.²⁸ Doordat de dichter consequent 'men' schrijft in plaats van 'ik', zo is de redenering van deze lezers, wordt zijn poëzie boven het particuliere uitgetild.

In de praktijk echter leggen diezelfde lezers hun genuanceerde overwegingen over objectiverende procedures en bovenpersoonlijke poëtica's al gauw naast zich neer en doen zij net alsof het woordje 'men' gewoon naar de persoon van de dichter verwijst. Zo meent Sötemann dat de 'men' uit de reeks 'le poète y. sur son lit de mort' kan worden geïdentificeerd 'met de dichter', 'zoals de Kouwenaar-lezer ook zal verwachten', voegt hij daar nota bene aan toe.²⁹ Bartosik stelt de 'men' uit de openingsreeks van *het blindst van de vlek* eveneens expliciet gelijk aan 'de dichter'.³⁰ Recensent Kuypers merkt naar aanleiding van de regel 'Steeds meer veenezelvigt men zich met de bloedende maaltijd' op: 'Het duidt aan hoezeer Kouwenaar zich in de loop der jaren met zijn materiaal (de taal) en zijn produkt (de poëzie) is gaan identificeren.'³¹ En ook Kusters, ten slotte, maakt gebruik van deze leesconventie wanneer hij stelt dat een regel als 'terwijl men zijn vleugels openvouwt dichtvouwt' refereert aan vleugels 'die van de dichter iemand maken die zich door middel van zijn kunst aan de aarde zou kunnen onttrekken'.³² Waar 'men' staat, daar mag je volgens deze interpretaties blijkbaar ook 'de dichter' of 'Kouwenaar' lezen.

Nu zou je ter verdediging van deze commentatoren nog kunnen veronderstellen dat zij zich heus wel bewust zijn van het vervreemdende en ontindividualiserende effect van Kouwenaars 'men', maar dat ze uit puur stilistische en pragmatische overwegingen toch maar begrippen als 'de dichter' of 'Kouwenaar' blijven gebruiken. Het zou namelijk weinig fraai en erg omslachtig zijn om steeds te spreken over de 'men-figuur' of de 'lyrische instantie'. Maar die redenering gaat niet op: bij nader toezien blijkt wel degelijk dat de aangehaalde voorbeelden symptomatisch zijn voor een fundamenteel auteursgerichte lectuur. Steeds weer gaan deze lezers, zonder daarvan verantwoording af te leggen, ervan uit dat 'men' een enkelvoudig en statisch subject is, dat bovendien kan worden geïdentificeerd als de auteur van het gedicht.³³ Typerend in dit opzicht is Gerbrandy's opmerking dat het gebruik van aanhalingstekens in een gedicht erop wijst 'dat we ons bij de spreker iemand anders moeten voorstellen dan de stem waaraan we in Kouwenaars werk gewend zijn'.³⁴ En al even kenmerkend is dat er nooit onderzoek is gedaan naar 'meerstemmigheid' in deze poëzie, zoals dat bij Lucebert bijvoorbeeld wél het geval is.³⁵ Kouwenaars lezers interpreteren 'men' terdege als een naamloze maar herkenbare, monologische identiteit, waaraan ook een intentie kan worden toegekend. Dat blijkt uit de voorbeelden uit de vorige alinea: 'men' wordt gelijkgesteld aan de dichter en die krijgt vervolgens uiteenlopende intenties toegeschreven – de intentie om zich te identificeren met zijn materiaal (Kuypers) bijvoorbeeld, of zich aan de aarde te onttrekken (Kusters).

De identificatie van het lyrisch subject met de persoon van de dichter gaat nog verder: regelmatig zie je dat lezers dat enkelvoudige, statische 'men' verder inkleuren met behulp van hun kennis over de biografische context waarin het ge-

dicht tot stand is gekomen. Ook deze interpretaties zijn gebaseerd op een intentional fallacy, want zoals bleek rekenden Wimsatt en Beardsley niet alleen ‘why’, maar ook ‘how [...] the poet wrote the poem’ tot de auteursgerelateerde gegevens.³⁶ Toch merkt Sötemann op dat de reeks ‘aire’ over het ‘afscheid van het zomerverblijf in ’s dichters Franse huis’ handelt; en ook Middag wijst erop dat deze reeks ‘misschien wel’ gaat over ‘de dichter zelf die teruggekeerd is in zijn zomerhuis in Zuid-Frankrijk’.³⁷ Maar uit de gedichten zelf, waarin alleen een ‘men’ voorkomt, valt helemaal niet op te maken dat de beschreven handelingen zich in de omgeving van Kouwenaars tweede huis afspelen. Zo zijn er wel meer voorbeelden: Middag suggereert dat de dichter in de reeks ‘al met aarde’ – waarin wederom alleen sprake is van een ‘men’ – ‘zijn eigen moeder portretteert’; en de ‘aardige man’ die ‘men’ zich herinnert in de reeks ‘de generale lijn’ [r:426], ten slotte, wordt door Kusters opgevat als de vader van de dichter, ‘die gedurende Kouwenaars jeugd jaren Amsterdams correspondent was van de *NRC* en redacteur van het *Liberale Weekblad*’.³⁸ Tot zulke interpretaties kunnen deze critici alleen maar komen door het onbepaalde voornaamwoord ‘men’ op te vatten als een traditioneel subject, compleet met biografische details en persoonlijke doelstellingen. Daarmee komt de dichter met zijn intenties opnieuw in het centrum van de interpretatieve belangstelling te staan.

3|4 **Aan de hand van de schrijver** ***Het handmotief als pars pro toto***

Ten slotte is er nog een derde wijze waarop overwegingen met betrekking tot de dichter en zijn intenties de interpretatie beïnvloeden: het motief van de hand blijkt regelmatig te worden opgevat als een *pars pro toto* voor de schrijver. Telkens wanneer dit motief in een gedicht voorkomt, zo lijkt de redenering van lezers te zijn, kun je daaruit iets afleiden over de dichter zelf. Morriën is in 1958 één van de eersten die signaleert dat handen veelvuldig voorkomen in Kouwenaars poëzie en bijna altijd een poëtische (en dus: auteursgerelateerde) lading hebben.³⁹ Hij is zeker niet de enige die er zo over dacht: vergelijkbaar is de lezing van Kusters, die stelt dat de hand van de ik-figuur uit de ‘derde zang’ [r:588-589] ‘ook’ verwijst naar de hand van de ‘schrijver van het gedicht’; en in regels als ‘zijn handen zaten nog vast, mijn hemel, | op de witte bladzij lag een zwarte bladzij’ [r:518] is één van die handen volgens hem ‘duidelijk ook een *schrijfhand*’.⁴⁰ In *De killer*, ten slotte, associeert Kusters de hand uit de regels ‘Ik keel een woord, de hand | die een ding is | komt terug met een snufje dood’ [r:286] eveneens met ‘het schrijvende lichaamsdeel’.⁴¹ Het motief van de hand, kortom, markeert volgens deze lezers het moment waarop de dichter in het gedicht zichtbaar wordt.

Die conventionele interpretatie van het handmotief vormt een aantrekkelijk startpunt voor een nadere lectuur van Kouwenaars poëzie. Het is namelijk een van de frequentere beelden uit zijn werk: een analyse van dit motief maakt het mogelijk om uitspraken te doen over een groot deel van zijn oeuvre. Daarnaast hebben eerdere lezers – bijvoorbeeld Morriën, Kusters, Brems en Groenewegen – regelmatig gewezen op het inhoudelijke belang van het handmotief.⁴² En ten slotte is zo'n analyse interessant omdat het motief nauw blijkt samen te hangen met het probleem van de auteursintentie: als de hand, zoals de lezers van Kouwenaar doen voorkomen, inderdaad mag worden opgevat als de 'sturende hand' van de dichter, dan moet een interpretatie van dit motief inzicht kunnen bieden in de rol van intentionaliteit in Kouwenaars poëzie.

Een eerste inventarisatie van passages waarin het motief van de hand optreedt, biedt al snel inzicht in een uitgebreid netwerk van aan elkaar gerelateerde betekenislagen: zo valt op dat het motief vaak in verband wordt gebracht met de waarneming. Dat blijkt uit regels als 'mijn hand ziet de vissen verspringen' [I:27], 'wij steken de vingers van de gevonden hand | op tegen het licht van buiten' [I:89] of het beeld als 'de oude man' die 'de hand aan het rose oor houdt' [I:79].⁴³ Daarnaast bestaat er ook een nauw verband tussen handen en de ervaring van liefde of de erotiek.⁴⁴ In *totaal witte kamer* bijvoorbeeld wordt een 'je' liefdevol toegesproken in een gedicht waarin het handmotief eveneens opduikt. Het gaat om een passage die zinspeelt op de conventionele uitdrukking 'de hand over het hart strijken', op het clichématige vocabulaire van de romantiek ('ons hart', 'kaarslicht'), en ten slotte ook op het klassieke beeld van de geliefden als twee helften van één geheel [III:42]:

Toen wij onze handen over ons hart streken
weet je nog hoe het klopte, hoe onze helften
eensklaps weer waar waren, woorden bij kaarslicht

De hand wordt dus een belangrijke rol toegedicht bij de ervaring van de zintuiglijke kanten van het bestaan. Alles wat je waarneemt, registreer je met de handen. De werkelijkheid wordt in de poëzie van Kouwenaar op de tast waargenomen, zo blijkt: het is een 'tastbare wereld' [I:118], lees je in *het gebruik van woorden*; en elders: 'zo tast men zijn omtrek' [IV:3]. Een bijzonder verhelderend voorbeeld van een gedicht waarin sterk uiteenlopende ervaringen – waarneming, liefde, vergankelijkheid – letterlijk worden afgetast, is de 'derde zang' uit *volledig volmaakte oneetbare perzik* [I:588-589]. Het gedicht is het verslag van een voormalige soldaat die een half jaar na de oorlog in contact komt met de vader van zijn gesneuvelde strijdmakker. De vader doet hem het ongebruikelijke verzoek om samen het lichaam van zijn zoon, dat op het slagveld is achtergebleven, op te graven en te ver-

plaatsen: ‘het is natuurlijk verboden’, zegt de vader, ‘maar hij hoort | bij ons thuis, in de tuin’. Wanneer de kameraad wordt opgegraven, blijkt zijn lichaam al grotendeels vergaan te zijn. Het is nog slechts een ‘weke lauwwarme massa’, aldus de ik-figuur: ‘mijn hand | schoot polsdiep in zijn lichaam’, dat niets meer is dan ‘materiaal dat onzinnig | een gat waarmaakte’. Nadat het stoffelijk overschot opnieuw, nu in de ‘eigen aarde’, is begraven, doet zich een korte flirt voor tussen de ik-figuur en de zus van de dode kameraad. De liaison is echter van korte duur, zo blijkt uit de slotregels:

[...] zijn vleselijke zuster hing
aan mijn lippen, zat einde april
in een krap lichaam, de ribes
stonk aards, en mijn hand raakte
haar borsten aan, mijn hand

raakte haar borsten aan en het was
dezelfde weke lauwwarme massa, dezelfde
weke lauwwarme massa, hetzelfde materiaal maar
hetzelfde, en het was
deze zelfde hand, deze

De hakkende herhalingen in de laatste regels benadrukken en verklanken de ontzetting van de verteller. Het strelen van een warm, opwindend lichaam blijkt tot zijn schrik niet anders te zijn dan het aanraken van een stoffelijk overschot. Een scala aan zintuiglijke indrukken wordt in één ogenblik ervaren – en de hand is het medium dat al deze indrukken samenbrengt.

Wanneer de werkelijkheid vooral met de tastzin wordt geregistreerd, heeft dat natuurlijk verregaande consequenties voor het beeld dat je je van de wereld kunt vormen. De gebruikelijke waarneming van de werkelijkheid door alle zintuigen wordt versmald tot tactiele indrukken. Dat het tasten zelfs belangrijker voor het waarnemen kan zijn dan het zien, blijkt uit de vele gedichten waarin het handmotief wordt gecombineerd met het motief van de blinde. Het wemelt in Kouwenaars werk van blinde personages, die met hun handen grip proberen te krijgen op de omringende wereld: zo zijn er de ‘blinde bloemenmeisjes’ die ‘de grote woorden licht en leugen | niet met de vingertop konden omtasten’ [1:91]. Ook is er een ‘rechter’ die zijn ‘wit lichaam laat strelen | door een blinde bruid’ [1:193] en een ‘blinde oud-strijder’ met een ‘tastende hand’ [1:364]. In *volledig volmaakte oneetbare perzik* duikt eveneens een ‘blinde’ op, met ‘één dove hand | aan het hongerig uitgevierd zintuig’ [1:561].⁴⁵ Opmerkelijk is dat het tasten van de blinde in al deze gevallen geen beperkingen met zich meebrengt; het lijkt eerder een me-

tafoor te zijn voor een alternatieve, kritische manier van waarnemen. Dat komt bijvoorbeeld naar voren uit *de stem op de 3e etage*, waarin een gedicht is opgenomen dat in zijn geheel aan de tastzin van de blinde is gewijd. Het gedicht opent met de vraag [1:194]:

Zou een hand als bijvoorbeeld de hand
van een blinde die tastend door de stad gaat
niet méér voelen dan steen?

Misschien, zo suggereren de daaropvolgende regels, voelt de blinde onder zijn handen geen stenen muren, maar ‘de schurftige huid van de huizen’; niet het levenloze oppervlak van standbeelden, maar ‘de marmeren wangen’ van ‘verlamde helden en lafaards’. Het beeld dat de blinde zich al ‘tastend’ van de stad vormt is kennelijk uitgebreider en rijker dan gebruikelijk: hij voelt niet alleen steen, maar bespeurt ook hoe het er met de gezondheid en de moraal van de samenleving voorstaat. Wanneer uiteindelijk het antwoord volgt op de vraag die in de eerste strofe werd gesteld, wekt dat dan ook geen verbazing: ‘ja, hij zal méér dan steen voelen’. De blinde bespeurt ook de angsten, gevoelens en geschiedenissen die onder de oppervlakte verborgen liggen. De slotstrofe van het gedicht (‘pas als de nacht is gevallen | begint de werkelijkheid’) doet volgens Bloem zelfs vermoeden dat de in het duister levende blinde méér van de werkelijkheid ervaart dan ‘de zienden’, die op hun beurt ‘zelden steen [betasten]’.⁴⁶ De gebruikelijke verhoudingen worden op hun kop gezet: de blinde kan zien en de zienden zijn blind. Het is een intrigerend chiasme, samengesteld uit paradoxen die wel vaker in Kouwe-naars poëzie voorkomen.⁴⁷

Naast het beeld van de ‘waarnemende’ hand, komt uit de gedichten nog een tweede motievencomplex naar voren: het beeld van de schrijvende hand. Talrijke passages brengen de hand structureel in verband met het schrijf- en dichtproces – met de verrichtingen van de dichter zelf dus. Dat blijkt al uit regels als ‘Ziehier een gedicht met kleine handen’ [1:21], ‘Twee handen vol vierkante woorden’ [1:51], of: ‘Steeds meer woorden worden | door handen vervangen’ [1:115]. In *het gebruik van woorden* staan de regels ‘poëzie enige hand | lichtend de klink’ [1:137], uit een weer ander gedicht blijkt dat die ‘poëzie’ bovendien ‘spitse vingers’ [1:229] heeft, en in *100 gedichten* is er sprake van ‘de dichter die zijn handen gebruikt’ [1:397]. En de reeks ‘brief in een fles voor breyten breytenbach’, ten slotte, besluit met de regel: ‘een brief in een fles is dit, breyten | een handdruk van lucht’ [1:41].⁴⁸ Zulke passages nodigen ertoe uit het motief van de hand te lezen als een pars pro toto voor de dichter.

Dat lijkt misschien een waarheid als een koe (aangezien de hand uiteraard het lichaamsdeel is waarmee geschreven wordt), maar zo eenvoudig is het niet. De

poëtische strekking van de hand wordt door de koppeling met het motief van de blinde namelijk opgeladen met een extra betekenis: de dichter, zo kun je uit sommige gedichten afleiden, wil een voorbeeld nemen aan de wijze waarop de blinde al tastend door het leven gaat. Hij zou liever met zijn handen ‘zien’ dan met zijn ogen.⁴⁹ Met name in het gedicht ‘zonder kleuren’ [I:220] wordt die wens verwoord. Het opent met de regels: ‘Kleuren – het komt nog zo ver | dat ik ze afzweer’, waarop de ik-figuur bekent dat hij liever met een ‘pen’ en met ‘kleurloze inkt’ zou willen werken. Die twee elementen – de pen en de inkt – zetten aan tot een interpretatie waarin de ik-figuur gelijkstaat aan de dichter: die wil in zijn poëzie op een andere manier naar de wereld kijken. Of eigenlijk wil hij helemaal niet meer kijken, maar probeert hij de conventionele waarneming op te schorten. Letterlijk zelfs, zo blijkt uit het slot van het gedicht. De ik-figuur wil te werk gaan ‘zoals een blinde’:

zoals een blinde niet ziet
 wat men zegt dat er is
 maar zegt wat hij tast en betwijfelt –

Net als de blinde, wil en kan de dichter niet vertrouwen op ‘wat men zegt dat er is’; liever wil hij zich kritisch opstellen en ‘blindelings’ op zijn eigen tastzin afgaan.⁵⁰

Tot slot kan het handmotief nog op een derde wijze worden uitgelegd. Vreemd genoeg blijkt de hand, die eerst een *pars pro toto* voor de dichter leek te zijn, op andere momenten een grote mate van zelfstandigheid te bezitten ten opzichte van de ik-figuur. De hand maakt zich daadwerkelijk los van het lichaam en gaat haar eigen weg. Dat proces wordt bijvoorbeeld beschreven in het titelgedicht van de bundel *hand o.a.*, een tekst die opent met de regel: ‘Op de weg loopt mijn hand naakt op vijf poten.’ [I:78] Aan het slot van het gedicht wordt die autonomie nog eens onderstreept: ‘De hand vervolgt lezend mijn weg –’. Weliswaar is het gedicht ‘hand o.a.’ een van Kouwenaars grilligste, meest surrealistische gedichten, maar toch gaat het hier niet om een bizarre uitzondering. Er zijn in zijn oeuvre wel meer passages aan te wijzen waarin de hand als een autonoom object wordt voorgesteld. Zo blijkt al uit de eerste regels van het gedicht ‘autopsie’ dat de ‘hand’ een ‘ding’ is [I:286] en wordt zij in *data/decors* gerekend tot de ‘opdringende objecten’ [I:494]. In weer andere gedichten ‘valt’ de hand ‘af’ [I:578], is er sprake van een lichaam dat ‘een hand verliest’ [I:126], of van ‘die hand | die zonder lichaam om een keel sluit’ [II:43]. Dat Kouwenaar (afgevallen) boombladeren vaak met handen vergelijkt, is eveneens veelzeggend.⁵¹

Deze drie variaties op het handmotief – de tastende, de schrijvende en de autonome hand – zijn ook in de bestaande interpretaties van Kouwenaars poëzie

gesignaleerd. Opvallend daarbij is dat de poëtische lezing de boventoon voert: lezers grijpen het handmotief vroeg of laat aan om zich uit te laten over de persoon van de auteur. Illustratief is Kusters' interpretatie van het gedicht 'autopsie' [r:286], waarin hij de hand opvat als 'het schrijvende lichaamsdeel'; en een lezer als Van de Watering associeert een regel als 'de hand versteent lucht' [r:124] eveneens met een 'tastende, misschien schrijvende, hand'.⁵² Ook als lezers stellen dat het motief duidt op een specifieke manier van waarnemen – namelijk zien als een blinde – gaat dat gepaard met een poëtische lezing. Wanneer Kusters signaleert dat 'blindheid' in Kouwenaars werk 'een garantie voor "tastzin"' lijkt te zijn en daarom als 'een positieve eigenschap' moet worden beschouwd, voegt hij daaraan toe dat die blindheid 'duidt op de voor de dichter meest voor de hand liggende omgang met woorden'.⁵³ En zelfs als men erkent dat de hand soms géén deel meer uitmaakt van het lichaam van de dichter, zoals in 'hand o.a.' het geval bleek te zijn, dan nog laat een auteursgerichte interpretatie niet lang op zich wachten: zo schrijven Drop en Steenbeek in hun handboek *Indringend lezen* (1970) dat dit gedicht handelt 'over dichterschap in combinatie met geboorte en prenataal leven' – en wijzen ze er vervolgens op dat de weglappende hand in het gedicht kan worden vereenzelvigd met de dichter.⁵⁴

Het handmotief, zo blijkt, geeft telkens weer aanleiding tot speculaties over de dichter, zijn voorkeuren en zijn intenties. De interpretatie van dit motief is kennelijk onlosmakelijk met de (vermeende) inbreng van de dichter verbonden. Het is dan ook zinvol nader in te gaan op drie gedichten waarin het motief van de hand en het probleem van intentionaliteit op de voorgrond treden. Want zoals zal blijken, biedt de poëzie van Kouwenaar voldoende handvatten – om die voorspelbare metafoer toch maar eens te gebruiken – voor sterk uiteenlopende analyses, die inzicht kunnen bieden in de complexe rol van intentionaliteit in de poëzie-interpretatie.

3|5 **Binnen handbereik** ***De dichter als manipulator***

De poëtica van Kouwenaar mag dan bekend staan als autonomistisch en anti-intentionalistisch, lezers blijken de verleiding niet te kunnen weerstaan om op de een of andere manier de auteur een rol te laten spelen in hun lectuur. Sommige gedichten nodigen de lezer bovendien nadrukkelijk uit om zich door de dichter bij de hand te laten nemen. Een goed voorbeeld hiervan is de wijze waarop critici het gedicht 'station hemburg' uit *een geur van verbrande veren* hebben geduid. Ik citeer het gedicht eerst in zijn geheel [II:106]:

station hembrug

Soms ziet men helder wat al donker is
 en zit men haast weer heelhuids in zijn vlees, er is
 geen boom gerooid, geen woord gepleegd, men zet
 de klok terug, station hembrug

de trein staat stil, nu al een leven lang, men is
 de stad voorbij, voorgoed een kind, het paradijs
 ligt binnen handbereik, men spelt vandaag, men wijst
 de noodrem met een vinger bij

wat is het jaargetij? het jaargetij is goed, zomer
 en winter wonen in één tuin, voorjaar en najaar
 reizen hand in hand, dit is altijd, de trein
 staat in een wolk van stoom en wacht

en wacht terwijl men onderwijl de tijd
 stilt met een regel wit een boterham, het duurt
 toch langer dan men had gedacht, men blijft
 binnen de ramen, pelt een ei

woorden als langzaam later gaandeweg
 vullen de rookcoupé, men kijkt door glas, men ziet
 wikke in kolengruis, men hoort het sein, dit is
 voorgoed, het sneeuwt, zo goed als tijd –

Direct na de publicatie van *een geur van verbrande veren* wordt in verschillende recensies aandacht gevraagd voor dit gedicht. Middag vindt het ‘wonderschoon’, Kusters omschrijft het als een ‘onvergetelijk gedicht’, en hoewel Schouten vindt dat de dichter in ‘station hembrug’ ‘regelrecht weemoedig’ wordt, kan ook hij het zeer waarderen.⁵⁵ Bartosik spreekt, een paar jaar later, van ‘een ingenieuze onopgesmukte meditatie van doorleefde tijd’ en volgens Sötemann is het een tekst die ‘op onvergetelijke wijze’ een ‘sensatie’ uit de jeugd van de dichter weer ‘oproept’.⁵⁶ Deze commentatoren zijn het niet alleen in grote lijnen eens over de kwaliteit, maar ook over de strekking van ‘station hembrug’. Middag meent dat in deze tekst door de dichter ‘een gelukkige jeugdherinnering wordt opgehaald, als kind in de trein wachtend voor “station hembrug”’; en ook Kusters duidt het als ‘de heldere herinnering’ aan een ‘in de tijd verzonken’ gebeurtenis: ‘Het kind dat de dichter was zit in de trein, de trein staat stil.’⁵⁷ Schouten oppert dat de dichter te-

rugkeert 'naar zijn jeugd en ziet dat het tijdsverschil tussen toen en nu wordt opgeheven'.⁵⁸ En Bartosik schrijft eveneens dat 'een ooit beleefd ingeluk moment' in het gedicht 'opnieuw' wordt 'gezien'.⁵⁹

De eensgezindheid tussen deze lezers is opmerkelijk. Wat allereerst opvalt, is dat nadrukkelijk door hen wordt gesteld dat het gedicht zou gaan over het 'kind dat de *dichter* was', over 'zijn jeugd', alsof er een onproblematische één-op-éénrelatie bestaat tussen het gedicht en het leven van zijn maker. Bartosik noemt 'station hembra' een 'onmiskenaar persoonlijk gedicht' en Middag leest het in een essay van later datum zelfs als een 'autobiografisch gedicht', waarbij hij het 'kind' uit de tweede strofe met 'kleine Gerrit' identificeert.⁶⁰ Sötemann sluit daarop aan wanneer hij stelt dat het gedicht de 'sensatie van de vijfjarige Gerrit' beschrijft.⁶¹ Intrigerend is ook dat deze lezers zich uitlaten over de intenties van de dichter, alsof ze weten wat hem voor ogen stond toen hij dit gedicht op papier stelde. 'Kouwenaar', schrijven ze, gaat 'terug in de tijd'.⁶² Of: 'In gedachten keert hij terug naar zijn jeugd'.⁶³ Of ze noemen 'station hembra' een gedicht 'waarin een gelukkige herinnering wordt opgehaald'.⁶⁴ De woorden waarmee ze de betekenis van de tekst parafaseren – werkwoorden als teruggaan, terugkeren, ophalen – wijzen erop dat ze het gedicht beschouwen als het product van doelbewuste handelingen: het wordt gepresenteerd als het resultaat van een intentionele actie. Zo'n intentionalistische lezing impliceert bovendien nog iets anders. Als de dichter van 'station hembra' er inderdaad in geslaagd is om terug te keren naar zijn verleden, zoals deze vijf lezers menen, dan heeft hij zijn intenties gerealiseerd. Als je de critici op hun woord mag geloven, valt er uit dit gedicht dus veel af te leiden over de auteur en over zijn intenties – over het 'how' en 'why' van het schrijfproces, zoals Wimsatt en Beardsley zouden zeggen. Dat is opmerkelijk, want het is zeer onwaarschijnlijk dat zij niet op de hoogte zouden zijn van Kouwenaars onpersoonlijke opvattingen over poëzie. Een identificatie van de lyrische instantie in 'station hembra' met Kouwenaar is ook om versinterne, tekstuele redenen problematisch: er is immers geen sprake van een 'ik', alleen maar van 'men'.

De autobiografisch-intentionalistische inslag van deze interpretaties roept de nodige vragen op, zoveel is duidelijk. Toch is er iets voor te zeggen om voorlopig even in deze lectuur mee te gaan, omdat zij lijkt te worden bevestigd door de dichter zelf. Zo heeft Kouwenaar zich regelmatig in interviews uitgelaten over zijn poging om met zijn poëzie een specifiek moment uit de stroom van de tijd te tillen. 'Ik wil in mijn gedichten een soort roerloosheid bereiken, de tijd stil zetten', stelde hij bijvoorbeeld in 1989.⁶⁵ Enkele jaren later, in vergelijkbare termen: 'Het stilzetten van de tijd, het vasthouden van het moment is natuurlijk iets wat ik altijd probeer. Eigenlijk denk ik dat een gedicht een soort stilstand is, een moment dat stolt, dat de tijd oprekt'.⁶⁶ En bovendien heeft de dichter zich zelfs expliciet uitgelaten over zijn bedoelingen met 'station hembra'. Het dichtproces, zo stelt

Kouwenaar in een interview uit 1999, vangt aan in een ‘fractie van een seconde’, een ‘helder moment’ van ‘doorzicht, van inzicht’, dat de dichter moet vormgeven ‘in een decor van woorden, zelfs in een decor van de werkelijkheid’. Het resultaat: ‘Poëzie als het kortste moment. Niet bestaande tijd. Gestold moment.’ Kouwenaar licht vervolgens toe: ‘Zoals dat gedicht *Station Hembrug*. Ik heb dat geplaatst in een decor waarvan ik hoop dat het de tijd in zich heeft opgenomen.’⁶⁷ Het heeft er dus veel van weg dat het inderdaad de intentie van de dichter is geweest om een ‘helder moment’ uit het verleden (dat overigens herinnert aan het ‘helder’ uit de eerste regel) in dit gedicht voorgoed vast te leggen.

Maar ook de tekst van het gedicht maakt de lectuur van deze vijf lezers aan-nemelijk. Zo bevat het gedicht verschillende elementen waaruit je kunt opma-ken dat hier een identificeerbaar subject aan het woord is, dat verslag doet van een succesvolle poging om zeer vroege jeugdherinneringen op te halen. Al uit de eerste regel van ‘station hembrug’ is af te leiden dat het gedicht handelt over herinneringen: ‘Soms ziet men helder wat al donker is’. Een gebeurtenis die door de tijd verduisterd was, komt weer aan het licht. ‘Men’ zit ‘haast weer heelhuids’ in het jeugdige lichaam van destijds en zelfs de ‘bomen’ die later gekapt zijn, staan er weer. De herinnerde situatie wordt geassocieerd met kinderlijke onschuld en een vast vertrouwen in het verbeeldende vermogen van de taal, zo blijkt uit de constatering dat er ‘geen woord gepleegd’ is. Daarin klinkt natuurlijk de zinsnede ‘geen moord gepleegd’ door – en dat maakt het mogelijk om deze regel te lezen als een intertekstuele allusie op de wereld die voorafging aan de eerste moord: het moment waarop Kaïn Abel doodde en zijn daad loochende.⁶⁸ Doordat die moord in het gedicht tot ‘woord’ is herschreven, wordt gesuggereerd dat in het herin-nerde verleden nog geen sprake was van ‘die leugenachtige, dubbelzinnige, want zichzelf verslindende, opbrandende taal’, waar Kouwenaar later over zal spre-ken.⁶⁹ Nu is voor een moment de ‘klok’ teruggedraaid en valt dat verleden samen met het moment van de herinnering. Dat de verloren tijd inderdaad wordt her-vonden, onderstreept de vorm van het gedicht: opvallend veel versregels eindigen met een werkwoordsvorm in de tegenwoordige tijd – ‘er is’, ‘men zet’, ‘men wijst’, ‘het duurt’, ‘men blijft’, ‘dit is’, et cetera. De actualiteit van het verleden wordt daardoor nog eens onderstreept.

Dat de thematiek van het herinneren in de eerste strofe zo nadrukkelijk wordt aangekaart, is van groot belang voor het vervolg van de interpretatie. Een herin-nering veronderstelt namelijk een herinnerend subject en zet de lezer daardoor aan om dat ‘men’ op een enkelvoudig en identificeerbaar individu te betrekken. Andere mogelijke interpretaties doen geforceerd aan: zo zou het vergezocht zijn om aan te nemen dat de verteller *andermans* herinneringen ophaalt, of dat er meer-dere sprekers zouden zijn. De veronderstelling dat er één persoon aan het woord is, blijft vooralsnog de aantrekkelijkste.

Vanaf de laatste regel van de eerste strofe wordt de opgeroepen herinnering in concrete beelden uitgewerkt. Men ziet zich weer als het ‘kind’ dat men eens was, wachtend in een ‘trein’ die stilstaat bij het voormalige Station Hembrug – net buiten de ‘stad’ Amsterdam, vlak voordat de treinreiziger het Noordzeekanaal oversteekt. De concrete beelden die de herinnering met zich meebrengt, kunnen ook metaforisch worden gelezen. Zo is de bewegingsloze trein te duiden als een metafoor voor de stilstaande tijd: het teruggevonden ‘nu’ wordt ‘al een leven lang’ vastgehouden en een vinger op de ‘noodrem’ moet die stilstand garanderen, zodat men ‘voorgoed’ een kind kan blijven. Dat de tegenwoordige tijd de enige tijd is die hierbij past, wordt bevestigd door de zin: ‘men spelt vandaag’.

Het zojuist veronderstelde subject dat deze herinneringen ophaalt, doet dat bewust en gecontroleerd, zo blijkt uit de volgende regels. De wat clichématig aandoende uitdrukking ‘het paradijs | ligt binnen handbereik’, die in eerste instantie slechts lijkt te verwijzen naar de hervonden herinnering aan een gelukkige jeugd, krijgt namelijk een onverwachte, extra betekenis door de daaropvolgende constatering: ‘men wijst | de noodrem met een vinger bij’. Daaruit kan worden afgeleid dat deze ‘men’ er letterlijk eigenhandig voor zorgt dat de tijd stil is komen te staan: hij is het die ‘[vandaag] spelt’ en de noodrem met zijn vinger ‘bijwijst’. Dat ‘bijwijzen’ heeft verschillende betekenissen: het betekent ‘wijzen naar’, in het bijzonder het wijzen van een (beginnende) lezer naar de woorden die hij leest (of ‘spelt’), zoals Bartosik constateert,⁷⁰ maar het kan daarnaast ‘bijsturen’ of ‘corrigeren’ betekenen. Ook dat bevestigt dat het herinnerende subject een hand heeft in het gebeuren: het verleden wordt gemanipuleerd (waarbij je ook nog kunt bedenken dat ‘manipuleren’ afgeleid is van het Latijnse *manus*, ‘hand’). De herinnerde werkelijkheid wordt doelbewust vastgelegd en geretoucheerd, zodat zij actueel blijft.

Het woord ‘bijwijzen’ blijkt, toepasselijk genoeg, ook de interpretatie van het sprekende subject, dat eerder al door de herinneringsthematiek werd gepostuleerd, enigszins bij te wijzen. Na de constatering in de eerste strofe dat er ‘geen woord gepleegd’ is, wordt door dit ‘bijwijzen’ opnieuw aandacht gevraagd voor de talige of poëtische aspecten van het gedicht. De steeds terugkerende variaties op het handmotief (‘handbereik’, ‘vinger’, ‘hand in hand’), die je volgens veel Kouwenaarlezers mag associëren met de schrijvende hand van de dichter, draagt daaraan bij. Die poëtische betekenislaag is niet onbelangrijk, want als het gedicht ook over het dichtproces handelt, dan is het logisch om aan te nemen dat het herinnerende subject ook een *dichtend* subject is. Een zin als ‘het paradijs | ligt binnen handbereik’ zou dan gaan betekenen dat de herinnering binnen het bereik is gekomen van de schrijvende hand van de dichter. Zo’n interpretatie is aanlokkelijk, want ze herneemt en bevestigt de eerdere aanname dat er in het gedicht maar één stem spreekt. Die stem krijgt door de poëtische lectuur nu ook een gezicht: het is de dichter zelf die hier over zijn eigen jeugd schrijft.

Aangezien de herinneringen door de dichter worden gemanipuleerd, is hun precieze status onduidelijk. Behoort de treinreis tot een verleden dat voorgoed voorbij is, of wordt zij opnieuw in het heden beleefd? Anders gezegd: wordt het verleden alleen gerepresenteerd, of ook daadwerkelijk geactualiseerd? De derde strofe duidt erop dat dit laatste het geval is; op de vraag: ‘wat is het jaargetij?’ volgt namelijk het antwoord: ‘het jaargetij is goed, zomer | en winter wonen in één tuin’. Het samenvallen van twee normaal gesproken in tijd gescheiden seizoenen wijst er al op dat de gebruikelijke temporele orde verstoord is: het voor- en najaar ‘reizen’ op het moment van de herinnering ‘hand in hand’ en er is niet langer sprake van chronologische tijd, maar van ‘altijd’ – een woord dat op een alomvattende ‘al-tijd’ zou kunnen zinspelen. Daarnaast wordt de lezer door de poëticale bijbetekenis van de uitdrukking ‘hand in hand’ opnieuw herinnerd aan de inbreng van de auteur: hij is degene die ‘de tijd naar zijn hand [zet]’, zoals ook Mid-dag meent.⁷¹ Het is eveneens mogelijk om deze regel op te vatten als een beeld voor de dichter die in het ‘najaar’ van zijn leven al schrijvend zijn hand uitrekt naar zijn vroegere zelf. Het lijkt er voorsnog dus op dat de intentie om een heldere herinnering vast te leggen in een ‘gestold moment’, zoals Kouwenaar dat zelf noemde, werkelijk wordt gerealiseerd: de trein staat immers nog steeds stil, ‘in een wolk van stoom’, en ‘wacht’.

De middelen die de dichter inzet om het voorbijgaan van de tijd af te remmen, zijn steeds van talige aard. Zo wordt het rekken van het herinnerde moment op vormtechnisch niveau gerealiseerd door het herhalen van woorden en het gebruik van synoniemen, die vaak ook nog eens met vertraging en synchroniciteit te maken hebben. De persoonsvorm ‘wacht’ uit de twaalfde regel bijvoorbeeld wordt in de dertiende herhaald. Daarop volgen de synoniemen ‘terwijl’ en ‘onderwijl’, die de tekst oprekken en het leesproces vertragen, maar tegelijk het diachrone tijdsverloop verstoren. Hetzelfde geldt voor de opsomming ‘langzaam later gaandeweg’ in de laatste strofe. Vervolgens ‘stilt’ de dichter de ‘tijd’ ook door een witregel in zijn tekst te voegen (wellicht de witregel tussen het herhaalde ‘en wacht’), waardoor het einde van het gedicht nog verder wordt uitgesteld en het moment van herinnering langer kan duren. Ten slotte zijn er de twee veelzeggende enjambementen ‘het duurt’ en ‘men blijft’, die eveneens op stagnatie en stilstand duiden. Ook andere, minder expliciet talige beelden kunnen poëticaal worden gelezen. Als bijvoorbeeld het motief van het brood in Kouwenaars poëzie, zoals regelmatig wordt opgemerkt,⁷² een beeld is voor het gedicht, dan zou de ‘boterham’ hier evengoed zo kunnen worden geïnterpreteerd. De tand des tijds, die volgens het gezegde aan het leven knaagt, wordt tevredengesteld met een gedicht en zodoende op afstand gehouden.⁷³

Het ophouden van het tijdsverloop door middel van herhalingen, beelden en vergelijkingen werpt ten slotte zijn vruchten af: ‘het duurt | toch langer dan men

had gedacht'. Anders gezegd: het verleden is niet voorbij, maar duurt nog steeds voort. Het kind dat de dichter vroeger is geweest, is voorgoed teruggekeerd in dat herinnerde moment: het 'blijft | binnen de ramen' van de trein, 'kijkt' door het 'glas' naar buiten en ziet daar alle details van het verleden zoals zich dat ooit aan hem heeft voorgedaan. Weer ziet het de 'wikke' in het 'kolengruis' en hoort het 'het sein' van de trein. Het laatste enjambement 'dit is | voorgoed' lijkt er geen misverstand over te laten bestaan: het paradijs van destijds is voor altijd vastgelegd. Zo 'goed' als het toen was, is het ook nu weer.

Deze lezing zou je verder kunnen onderbouwen door een intertekstuele interpretatie aan deze regels te geven: enkele regels uit het gedicht lijken namelijk te resoneren met het slot van Nijhoffs 'Awater'. De roerloze trein in 'station hembrug' is als het ware een melancholische tegenhanger van de langzaam in beweging komende 'Oriënt Express', die in de laatste regels van 'Awater' een belangrijke rol speelt. De beelden waarmee beide treinen worden beschreven spiegelen elkaar, maar hun functies zijn tegengesteld: het 'sein' van Kouwenaars roerloze trein en de regels 'het duurt | toch langer dan men had gedacht' contrasteren met de 'signalen' van Nijhoffs 'locomotief', die erop wijzen dat het verleden wordt achtergelaten: 'Weer roept zij, de locomotief; voortdurend | roept zij, roepend dat het te lang reeds duurt.' En terwijl de ene trein niet blijft wachten – 'Zij zingt, zij tilt een knie, door stoom omstuwd. | Zij vertrekt op het voorgeschreven uur' – daar 'wacht' de andere nog steeds 'in een wolk van stoom'.⁷⁴

Het lijkt erop, kortom, dat de dichter in zijn opzet is geslaagd. Dat vermoeden wordt bevestigd als je zijn uitspraken over 'station hembrug' naast de tekst van het gedicht legt, zoals gebruikelijk is binnen een intentionalistische leesconventie. Het 'heldere moment' dat 'station hembrug' beschrijft, is vastgelegd in wat Kouwenaar zelf in het aangehaalde interview heeft beschreven als 'een decor' dat 'de tijd in zich heeft opgenomen'. Dat decor is er zowel een 'van woorden' als van 'de werkelijkheid': de woorden *verwijzen* niet alleen naar een beleefde werkelijkheid, maar doordat ze ook met uiteenlopende metaforische en poëtische betekenissen worden opgeladen, *verwerklijken* ze tegelijk die beleving opnieuw. Het gedicht getuigt niet alleen van de intentie van de auteur om een jeugdherinnering te bestendigen, maar realiseert die intentie ook in de taal van het gedicht.

De interpretatie die in de voorgaande pagina's is uitgewerkt, illustreert de leesconventie die ook in de besprekingen van Middag, Kusters, Schouten, Bartosik en Sötemann aan te wijzen was: steeds weer blijkt de auteur met zijn intenties de interpretatie van het gedicht te sturen en te kleuren – Kouwenaars onpersoonlijke en anti-intentionalistische poëtica ten spijt. De lectuur van 'station hembrug' toont aan dat deze leesconventie is gebaseerd op een reeks van interpretatieve beslissingen. Zo was de eerste aanname dat de beelden uit 'station hembrug' een betrouwbare weergave waren van een werkelijke herinnering; dat impliceerde dat er

een enkelvoudig subject in het gedicht aan het woord moest zijn. Vervolgens leidde een poëtische duiding van het handmotief ertoe dat het subject ('men') gelijk werd gesteld aan de dichter. Daarop werd verondersteld dat die dichter de intentie had om een van zijn jeugdherinneringen op te roepen en blijvend vast te leggen – een intentie die al eerder de lectuur was binnengesmokkeld door een interview aan te halen waarin Kouwenaar zich over dit gedicht uitliet. En dat interview, ten slotte, onderstreepte de laatste verzwegen aanname, namelijk dat de in de tekst waargenomen dichter te identificeren was met de persoon Gerrit Kouwenaar. De volgorde waarin deze interpretatieve stappen hier worden gepresenteerd, is natuurlijk bedrieglijk: in de praktijk veronderstellen ze elkaar en roepen ze elkaar op.

Zo'n intentionalistische leesconventie is niet per se onjuist, maar wel eenzijdig. Dat blijkt bij nader inzien wel uit de bovenstaande lectuur: wie het gedicht nog eens doorleest, moet vaststellen dat de focus op de auteur de aandacht afleidt van de tekstelementen die zich niet zo gemakkelijk in een intentionalistische interpretatie laten passen. Welbeschouwd bevat het gedicht namelijk genoeg aanwijzingen die doen vermoeden dat de auteur zijn intenties juist niet weet te realiseren. Zo is het goed mogelijk om vol te houden dat de laatste regels van de vierde strofe erop duiden dat de poging om het verleden te actualiseren uiteindelijk toch mislukt: 'men blijft | binnen de ramen', staat daar. Weliswaar legt het enjambement de nadruk op het gegeven dat men *blijft* (en daarmee op het voortduren van het verleden), maar de toevoeging 'binnen de ramen' suggereert óók dat de dichter geen écht contact kan maken met datgene wat hij waarneemt.⁷⁵ Men kan zich die wereld alleen voorstellen, maar er geen werkelijk deel meer van uitmaken.

Ook de stoomwolk die de trein omhult, laat zich op alternatieve manieren duiden. Die herinnerde scène krijgt zeker iets paradijselijks door zo'n hemelse wolk, maar dat laat onverlet dat die stoom zich niet laat rijmen met de eerste regel van het gedicht, waarin beweerd werd dat het verleden juist 'helder' zou moeten zijn. Die tegenstrijdigheid – de helderheid van de herinnering en de in stoomnevelen gehulde trein – wordt in de slotstrofe versterkt: de 'wolk' blijkt vooruit te wijzen naar de rook uit de 'rookcoupé'. Op dezelfde wijze kun je ook de 'sneeuw' interpreteren als een witte deken die de herinnerde scène langzaam weer aan het oog onttrekt; en zelfs het 'kolengruis' dat door de 'wikke' wordt overdekt, kun je opvatten als een metonymische verwijzing naar een verleden dat door de tijd wordt overwoekerd, zoals Kusters in zijn lectuur opmerkt:⁷⁶

Aan het eind ziet de dichter, net als toen, 'wikke in kolengruis'. Het verleden is dichtgewoekerd, blijvend, voorgoed. Het sein dat de ouder geworden man nu hoort, doet daar niets aan af. Het is bijna tijd, maar de stilstand van toen is onverzettelijk.

Saillant is bovendien dat de rookcoupé zich niet met rook, maar met ‘woorden’ zoals ‘langzaam later gaandeweg’ vult. De woorden die de dichter inzet om de gang van de tijd te vertragen, vormen kennelijk een talig rookgordijn dat het zicht op de herinnerde gebeurtenissen blokkeert. Er zijn wel meer regels die daarop duiden. Zo mag de ‘regel wit’ uit de derde strofe dan wel worden gepresenteerd als een poëtische manier om de honger van de tijd te stillen en het verleden te laten voortbestaan, maar tegelijk kan die witregel niet los worden gezien van de ‘sneeuw’, die het verleden weer uitwist. De middelen die de dichter inzet om de tijd te stillen, lijken zich tegen hem te keren. En ook de ogenschijnlijk alleen maar descriptieve regels ‘men hoort het sein’ blijken een poëtische keerzijde te hebben. Enerzijds impliceren zij dat de dichter de tijd heeft stilgezet en het herinnerde verleden opnieuw ervaart. Maar anderzijds kan het ‘sein’ ook verwijzen naar het fluitsignaal van de conducteur dat aangeeft dat de trein gaat vertrekken – en dat betekent dat de stilstand maar tijdelijk was en de geschiedenis haar gang herneeft, net zoals de trein zijn reis hervat. Bovendien is het ook mogelijk om deze regels op te vatten als een intertekstueel signaal of ‘sein’: in de meteen daaropvolgende regels ‘dit is | voorgoed’, die door het sein worden aangekondigd, klinkt namelijk een echo door van Bloems gedicht ‘Herinnering’, dat eindigt met de beroemde regels: ‘Voorbij, voorbij, o en voorgoed voorbij’. Ook Bloem thematiseert in zijn gedicht het herinneren, maar hij maakt zich geen illusies over wat je met het ophalen van herinneringen kunt bereiken:⁷⁷

Maar het vergankelijke kent geen keer
 Dan in de opstand der herinneringen:
 Gistren is even ver als deze dingen:
 In het verleden is de tijd niet meer.

Deze regels zetten ‘station hembrug’ in een somber licht en dat heeft verstrekende gevolgen voor de interpretatie van het slot. Bloems constatering dat ‘de tijd’ er ‘niet meer’ is, nodigt ertoe uit om Kouwenaars regels niet te lezen als ‘dit is | zo goed als tijd’, maar als ‘dit is | zo goed als tijd’. Anders gezegd, ‘dit’ streeft ernaar om een moment in de verleden tijd te evenaren, maar zal daar nooit in kunnen slagen. Een parafrase van deze regel luidt dan: ‘dit is zo ongeveer als vroeger, dit is *alsof* het nu vroeger is’. Dat zou dus betekenen dat de poging om het verleden terug te halen toch mislukt is: de dichter kan slechts vergelijkingen maken of een talig substituut voor het verleden scheppen, maar de werkelijke gebeurtenissen zijn ‘voorgoed voorbij’.

Deze alternatieve interpretaties schetsen de contouren van een veel minder paradijselijke versie van ‘station hembrug’: de dichter blijkt de poging om zijn jeugdherinneringen op te halen structureel te saboteren. Immers, als het inder-

daad zo is dat het verleden verheerlijkt wordt omdat er toen nog ‘geen woord gepleegd’ was – door toedoen van ‘die leugenachtige, dubbelzinnige, want zichzelf verslindende, opbrandende taal’, zoals hierboven werd verondersteld – dan is de ironie natuurlijk dat de dichter met de woorden van dit gedicht zijn herinneringen alsnog vertekent en verraadt. De tijd wordt door het decor van woorden niet voorgoed opgenomen, maar juist definitief de vergetelheid ingeschreven.

3|6 **Tellend mijn vingers** *De grenzen van intentionaliteit*

De wending die de bovenstaande lectuur van ‘station hembrug’ heeft genomen, toont twee zaken aan. In eerste instantie bleek dat een intentionalistische lezing, die de auteursintentie als richtlijn neemt, leidt tot een al te positieve, eenzijdige interpretatie; en in tweede instantie werd duidelijk dat er uit Kouwenaars poëzie een poëtica is af te leiden waarin de taal de intenties van de auteur dwarsboomt. De dichter wil terugkeren naar een moment uit zijn jeugd, maar de woorden waarmee hij dat moment probeert te beschrijven, onttrekken het verleden aan het zicht. Dat biedt een interessant aanknopingspunt voor een verdere lectuur van het oeuvre, zeker aangezien daarin ook gedichten te vinden zijn die deze spanning tussen taal en intentionaliteit nadrukkelijk thematiseren. Het gedicht ‘op reis’, uit de bundel *de ondoordringbare landkaart*, kan als voorbeeld dienen [1:51]:

op reis

Twee handen vol vierkante woorden
brood en vruchten voor brood en vruchten
wind er is veel langzame stekende adem
er is één lange gapende letter

prijs de aviateur met zijn mechanisme
prijs de visser met het lui sleepnet
de tongstem der druiven als een oud kerklied
zinloos en onverstaanbaar en lieflijk

het brood is veel waard wit in de nachtwind
ik lig krom als een mens in lachkramp
ik ben geheel een mens op blote sandalen
tellend mijn vingers tellend mijn vingers.

De door 'station hembrug' gewekte indruk dat het gebruik van de taal de dichter voor onoverkomelijke moeilijkheden stelt, wordt in 'op reis' bevestigd. De eerste regel – 'twee handen vol vierkante woorden' – nodigt de lezer direct uit om het handmotief wederom poëticaal te duiden en ervan uit te gaan dat de dichter ook in dit gedicht zich over de problematiek van de taal buigt: zijn woorden zijn niet soepel en makkelijk hanteerbaar, maar 'vierkant'. Op zich zouden die 'vierkante woorden' nog van pas kunnen komen als je zou veronderstellen dat de dichter daarmee een 'huis van woorden' zou willen bouwen (en uit het volgende hoofdstuk, dat handelt over het huismotief, zal naar voren komen dat die mogelijkheid zeker niet vergezocht is), maar voor dit gedicht gaat die redenering niet op. Diverse elementen die met het thema van de taal of de communicatie verband houden, zoals de 'langzame stekende adem', de 'lange gapende letter' en de 'lachkramp', duiden er namelijk op dat die 'vierkante' vorm van de woorden eerder als een negatieve eigenschap wordt ervaren: met zulke hoekige woorden kan de dichter niet veel uithalen. Zijn werk wordt er bepaald niet makkelijker op: de adem die de woorden vormt, wordt getypeerd als langzaam en stekend. Het is geen bezielende adem, maar eerder een onmenselijke 'wind'. Niet alleen is het effect van de woorden minimaal, ook het materiaal waarover de dichter beschikt, is zeer beperkt: er is slechts 'één lange gapende letter' voorhanden. De tautologische constructie in de tweede regel zou een illustratie kunnen zijn van die gebrekkige impact en dat schrale instrumentarium. Het gebruik van de woorden 'brood' en 'vruchten' leidt niet tot verbetering van de situatie, maar verwijzen slechts naar nog meer, identieke woorden.⁷⁸

De dichter komt uit dit gedicht dus naar voren als een allesbehalve benijdenswaardige figuur. Hij staat in schril contrast met de 'aviateur' en de 'visser', wier 'prijs' in de tweede strofe wordt bezongen. De handelingen die deze figuren gewoonlijk typeren, leiden wél tot concrete resultaten. De vliegenier kan met zijn 'mechanisme' boven zijn menselijke beperkingen uitstijgen en de visser kan daadwerkelijk voedsel vangen – nota bene met een 'lui' sleepnet. De tegenstelling tussen de dichter enerzijds en de visser en de aviateur anderzijds kun je herformuleren in termen van intentionaliteit: met de middelen die hun zijn toebedeeld, slagen deze laatste twee erin om de aan hen doorgaans toegeschreven intenties te realiseren, terwijl de dichter dat niet lukt. Die tegenstelling is des te scherper wanneer je bedenkt dat het hele wezen van de visser en de vliegenier in zekere zin afhangt van de vraag of zij die intenties weten om te zetten in concrete resultaten. Vissers die niets vangen en aviateurs die de lucht niet in komen, zijn immers geen échte vissers en vliegers, maar hoogstens hengelaars of zwevers – en dat laatste dan alleen nog in figuurlijke zin. De dichter, zo lijkt de boodschap te zijn, zal met zijn 'vierkante woorden' nooit zijn intenties kunnen waarmaken, terwijl deze figuren met hun visnetten en vliegtuigen dat wel kunnen.

Niet alleen het net van de visser en het vliegtuig van de ‘aviateur’ zijn verkieslijker dan de gebrekkige taal van de ik-figuur, maar ook ‘de tongstem der druiven als een oud kerklied’ wordt geprezen. Dat beeld laat zich niet gemakkelijk doorgronden, maar wellicht refereert deze archaïsche formulering aan dronkemansgelal. De ‘druiven’ zouden dan een metonymische verwijzing zijn naar de gedronken wijn en de ‘tongstem’ naar het praten met een dikke tong. De constatering dat deze tongstem ‘zinloos en onverstaanbaar en lieflijk’ is, bevestigt die lezing: dronkemanspraak is inderdaad vaak zinloos en onverstaanbaar, en kan zeker ook vertederend zijn. Zo bezien zou deze regel kunnen worden opgevat als een zinspeling op de klassieke wijsheid dat alleen dronkaards en kinderen de waarheid spreken.⁷⁹ De strekking van deze strofe zou dan zijn: niet de dichters, maar eerder vliegeniers, vissers en dronkaards verdienen alle lof.

Er gebeurt nóg iets opmerkelijks in de tweede strofe: het gebruik van de vergelijking ‘als een oud kerklied’ zet het gedicht in een religieus licht. De verwijzing naar de kerk gaat met verschillende beelden uit het gedicht een relatie aan, waardoor de meerduidigheid van die beelden plotseling in het oog springt. Wanneer je het ‘kerklied’ met het ‘brood’ in verband brengt, bijvoorbeeld, of met de ‘vruchten’ en de ‘druiven’, ligt het voor de hand om daarin verwijzingen te zien naar de eucharistische beelden van het brood en de wijn als symbolen voor het lichaam en bloed van Christus. Daarnaast kan de ‘visser’ worden geassocieerd met de traditionele voorstelling van de apostelen als ‘vissers der mensen’;⁸⁰ en ook de ‘aviateur’ krijgt nu een religieuze bijklank – dat is iemand die letterlijk ten hemel vaart. De titel van het gedicht krijgt evengoed een verruimde betekenis: een ‘reis’ kan immers ook op een spirituele ontwikkeling duiden. En de ‘tongstem der druiven’ zou je in het verlengde van deze interpretaties kunnen lezen als een intertekstuele verwijzing naar het pinksterwonder, zoals dat wordt beschreven in de Handelingen van Apostelen 2:1-4, 13:⁸¹

En als de dag van het Pinksterfeest vervuld werd, waren zij allen eendrachtelijk. En er geschiedde haastelijk uit den hemel een geluid, gelijk als van een geweldigen, gedreven wind, en vervulde het gehele huis, waar zij zaten. En van hen werden gezien verdeelde tongen als van vuur, en het zat op een iegelijk van hen. En zij werden allen vervuld met den Heiligen Geest, en begonnen te spreken met andere talen, zoals de Geest hun gaf uit te spreken. [...] En anderen, spottende, zeiden: Zij zijn vol zoeten wijns.

De overeenkomsten met ‘op reis’ zijn treffend: de ‘wind’ en de ‘langzame stekende adem’ van de ik-figuur contrasteren met de ‘gedreven wind’ van de Heilige Geest; de ‘tongstem’ herinnert aan de ‘tongen van vuur’; en de toevoeging ‘der druiven’

vindt een weerklank in de beschuldigen van omstanders dat de apostelen ‘vol zoe-ten wijns’ zouden zijn.

Wanneer je al die religieuze connotaties mee in overweging neemt bij de lectuur van Kouwenaars gedicht, wordt het mogelijk om ‘op reis’ te lezen als een gedicht waarin een religieuze of metafysische crisis wordt beschreven.⁸² De dichter ziet zich geconfronteerd met het feit dat de taal niet langer de scheppende en overtuigende kracht bezit die de religie ooit aan haar toekende. Zo gaat de klasieke transsubstantiatie, waarbij symbool (brood en wijn) samenvalt met referent (lichaam en bloed van Christus) niet meer op, zoals al bleek uit de tweede regel van het gedicht: het ‘brood’ en de ‘vruchten’ blijven gewoon wat ze zijn – dingen.⁸³ Of preciezer, in dit geval: woorden. Evenmin hebben de woorden van de dichter de persuasieve kracht die de geestrijke talen van de apostelen hadden: zijn ‘langzame stekende adem’ verbleekt bij hun heteroglossia. De ‘visser’ en de ‘aviateur’ hebben voor deze religieuze impasse tenminste nog een oplossing weten te vinden, door met behulp van een vliegtuig de hemel op te zoeken, of nu weer vis-sen in plaats van mensen te vangen. Maar wat kan de ik-figuur nog bereiken met zijn taal, als zelfs het gelal van dronkaards nog meer overeenkomsten heeft met een ‘kerklied’ dan zijn ‘vierkante woorden’?

De crisis waarin de dichter verkeert, verduidelijkt ook de laatste regels van het gedicht. Het ‘brood is veel waard’, zo opent de slotstrofe. Hoewel het brood zijn metaforische, religieuze betekenis verloren heeft, blijft het belangrijk, maar nu om veel profanere redenen: het is waardevol omdat de aan het lichamelijke leven gebonden mens er zijn honger mee kan stillen. Dat belang wordt nog eens benadrukt door het ‘wit’ van het voedzame brood te contrasteren met de duisternis en de schraalte waarmee de ‘nachtwind’ zich laat associëren. Ter afsluiting wordt dat aardse, goddeloze leven nog eens met enkele rake beelden getypeerd. Transcendentie en metafysica zijn ver te zoeken – de mens is volledig terugge-bracht tot een lichamelijk bestaan. Volledig onderworpen aan de grillen van zijn lichaam, is de handelingsvrijheid van het menselijke subject zeer beperkt: hij ligt ‘krom als een mens in een lachkramp’ en is ‘geheel een mens op blote sandalen’. En de nadrukkelijke herhaling van het woord ‘mens’ geeft nog eens ten over-vloede aan dat hij tot zichzelf veroordeeld is.

De beperkte handelingsvrijheid die in ‘op reis’ wordt verbeeld, heeft conse-quenties voor de ruimte die de ik-figuur heeft om zijn intenties te realiseren. Hij is als mens immers aan een lichamelijk bestaan gebonden en worstelt eveneens met een al te menselijke taal. De laatste regel van het gedicht kan dan ook worden uitgelegd als een metafoor voor de dichter die letterlijk de mogelijkheden van zijn schrijvende hand aftast: hij telt zijn vingers. Nader beschouwd, blijkt die regel die lichamelijke begrensdheid op een bijzonder concrete manier onder woorden te brengen. Een dichter die steeds maar zijn vingers telt, zal altijd slechts

tot tien tellen – hij heeft immers maar tien vingers. En vandaar dat de vijf lettergrepen tellende constructie ‘tellend mijn vingers’ nog eens herhaald wordt, zodat de regel in totaal eveneens tien lettergrepen groot is. Twee keer vijf lettergrepen, twee keer vijf vingers – zo laat de dichter zien hoezeer zijn woordkunst gebonden is aan de beperkingen van zijn lichaam.

Kortom: de dichter die in ‘op reis’ aan het woord is, verkeert in een religieuze crisis. Zijn dichterschap komt daardoor onder druk te staan: hij slaagt er niet in zijn dichterlijke intenties in woorden om te zetten en het lichamelijke hier-en-nu te ontstijgen. Die conclusie sluit aan op de eerdere lectuur van ‘station hemburg’. Ook in dat gedicht bleek de taal de intenties van de dichter te frustreren: hij was niet in staat om aan het heden te ontsnappen en daadwerkelijk terug te keren naar het verleden. Uit Kouwenaars gedichten is dus inderdaad een poëtica af te leiden waarin de auteursintentie er niet toe doet, hoezeer de dichter dat soms ook lijkt te willen. Uiteindelijk loopt zijn streven stuk op de eigenzinnigheid van de taal.

3|7 **Aan de hand van de interpretet** **Het begrip ‘intentionaliteit’ heroverwogen**

Uit gedichten als ‘station hemburg’ en ‘op reis’ kan een onpersoonlijke of anti-intentionalistische poëtica worden afgeleid: de taal zet uiteindelijk de intenties van de dichter buiten spel zet en gaat haar eigen gang. Maar daarmee is het probleem van de intentionalistische leesconventie nog niet opgelost. Ook de bovenstaande interpretatie van ‘op reis’ bijvoorbeeld stoelt op de stilzwijgende aanname dat uit het gedicht een subject spreekt, dat geslaagd is in zijn opzet om een poëtica voor het voetlicht te brengen. Dat zo’n poëtica anti-intentioneel kan worden genoemd, doet daar niets aan af. Dat probleem beperkt zich niet tot het werk van Kouwenaar. Het spreken over poëzie in termen van intentionaliteit, zo hebben verschillende literatuurtheoretici gesignaleerd, blijkt onvermijdelijk te zijn. Zo merkt Lyas op:⁸⁴

For, all theory apart, when one looks at the practice of critics and appreciators, one cannot but be struck by the ubiquity of references to artists and their intentions, beliefs and emotions. Time and again the appreciator will refer to the work as something that displays the mind, emotion and intention of its creator.

Voor die hardnekkige tendens om de auteur en zijn intenties te betrekken bij het lezen en waarderen van literatuur zijn verschillende, onderling convergerende verklaringen aangedragen. Zo stelt Lang dat lezers er altijd van uitgaan dat een li-

terair werk niet toevallig tot stand is gekomen, maar een samenhangende, logische opbouw bezit, zodat het makkelijker wordt er een betekenis aan toe te kennen:⁸⁵

We start, to put the matter summarily, from a sense that the structure and effect of the work of art, coherent and expressive as they often appear, are more intelligible aesthetically if considered as the outcome of intentions than not.

Ook Compagnon wijst erop dat de hermeneutische conventie om de ene versregel te verklaren door te refereren aan een andere regel, of aan een regel uit een ander gedicht van dezelfde auteur, getuigt van ‘the persistence of a certain faith in the author’s intention even among the most sceptical’.⁸⁶ Dat biedt een eerste verklaring voor de paradoxale rol die intentionaliteit speelt in Kouwenaars poëtica en poëzie: hoezeer de dichter ook pleit (hetzij versintern, hetzij versextern) voor een werkgerichte benadering van het literaire werk, de lezer is toch altijd geneigd om op zoek te gaan naar een intentioneel subject ‘achter’ het gedicht – en dat is bij voorkeur natuurlijk de dichter zelf.

Sommige theoretici hebben wel geopperd dat de hardnekkigheid van de intentionalistische terminologie geen probleem hoeft te zijn, mits je die intenties niet aan de historische figuur van de auteur, maar aan het gedicht zelf toeschrijft. Een werkgerichte benadering van het literaire werk, zo stelt Lang bijvoorbeeld, kan goed worden gecombineerd met het schrijven over poëzie in termen van intenties ‘if we return the language of intentions to the context of the work itself – if in other words, we speak of the work’s intentions rather than those of the artist’.⁸⁷ Lang staat daarin niet alleen, want ook Eco houdt vol dat niet de auteursintentie, maar ‘the text’s intention’ of de ‘*intentio operis*’ doorslaggevend moet zijn voor de interpretatie.⁸⁸ Dat betekent dat de lezer niet op zoek gaat naar een subject dat aan het gedicht ‘voorafgaat’ en in dat gedicht bepaalde intenties heeft gerealiseerd, maar dat die intenties éérst uit het werk worden afgeleid en pas daarna een subject definiëren.⁸⁹ De kiem van deze gedachtegang is in zekere zin al door Wimsatt en Beardsley gelegd: ondanks hun fundamentele kritiek op intentionele argumentatie, maken zij namelijk toch gebruik van het intentionaliteitsconcept. Als het gedicht geslaagd is, menen zij, dan zal datgene wat de dichter ermee bedoelde, ook uit het gedicht spreken: ‘How is [the critic] to find out what the poet tried to do? If the poet succeeded in doing it, then the poem itself shows what he was trying to do.’⁹⁰ Het is niet vergezocht om te stellen dat Wimsatt en Beardsley, en in hun kielzog Lang en Eco, daarmee een variant bieden van het concept van de *implied author* – een narratologische term waarmee ‘een instantie wordt aangeduid die geïmpliceerd zou liggen in het verhaal’.⁹¹ Dat blijkt wel uit het feit dat Booth,

die het concept introduceerde, de implied author in vergelijkbare bewoordingen definieert: ‘The “implied author” chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices.’⁹²

Het vervangen van de auteursintentie door een ‘werkintentie’ lijkt op het eerste oog een acceptabele oplossing, maar dat is schijn. Het is immers maar de vraag hoe je zo’n werkintentie zou moeten achterhalen in gedichten als die van Kouwenaar. Deze poëzie is dusdanig meerduidig, dat er verschillende, zelfs tegenstrijdige bedoelingen uit één en hetzelfde gedicht zijn af te leiden. Bovendien zijn er goede redenen om te veronderstellen dat het reconstrueren van zo’n werkintentie eigenlijk een retorische truc is. Onder het mom van een nauwkeurige analyse van eigenschappen die zogenaamd inherent aan de tekst zijn, doet de interpreter voorkomen alsof hij de intentie van het werk of de implied author zo getrouw mogelijk benadert, maar in werkelijkheid construeert hij slechts ‘een’ mogelijke intentie – ten koste van alle andere mogelijke lezingen. Dat het concept van de implied author op deze manier kan worden ingezet, is aangekaart door Bal:⁹³

The concept [of the implied author] allowed projections of meaning by the critics to be unproblematically attributed to the author, thus, literally, *authorizing* interpretations while obscuring the hand that makes them – the critic’s.

Met andere woorden: de interpreter wekt de indruk dat de implied author de lezer door de tekst heen leidt, maar in feite is hij het zelf die dat doet, om zijn interpretatie vervolgens toe te schrijven aan de auteur. Waar Bal op wijst, is dat de ‘critic’ – de figuur die het gedicht leest – degene is die een selectie maakt uit het te duiden materiaal, deze al interpreterend voorziet van een context, en daarmee uiteindelijk alle touwtjes in handen heeft. De inbreng van de lezer is dus cruciaal: wanneer je daaraan voorbijgaat, kan de verwarring over de rol van intentionaliteit tijdens de interpretatie niet worden weggenomen.

Die gedachte is niet nieuw: in een verhelderend essay uit *De Mans Blindness and Insight* (1983) wordt een vergelijkbare redenering ingezet. De Man stelt eveneens dat het literaire werk niet kan worden begrepen zónder intentionele overwegingen bij de beschouwing te betrekken. Een gedicht is namelijk geen functioneel ding zoals een steen dat is (hoezeer Kouwenaar dat soms ook lijkt te beweren, zoals bleek uit het vorige hoofdstuk).⁹⁴ Eerder is het te vergelijken met een werktuig: dat object wordt pas in zijn geheel ‘begrepen’ wanneer je veronderstelt dat het een bepaalde functie of bedoeling heeft. Door daarvan uit te gaan, breng je volgens De Man een ‘structural intentionality’ in het object aan, die alle onderdelen ervan op een zinvolle manier aan elkaar koppelt. Hetzelfde gaat op voor het

literaire werk: al interpreterend legt de lezer intentionele verbanden tussen de diverse delen en het geheel van het gedicht. Die intenties hebben echter weinig te maken de oorspronkelijke auteursintentie of de *intentio operis*, maar vooral met de voorkennis en beslissingen van de lezer.⁹⁵ Die is uiteindelijk verantwoordelijk voor de eenheidschepende, totaliserende lectuur – voor ‘the intent at totality of the interpretative process’, aldus De Man – die het literaire werk van een intentionele structuur voorziet:⁹⁶

The completed form never exists as a concrete aspect of the work that could coincide with a sensorial or semantic dimension of the language. It is constituted in the mind of the interpreter as the work discloses itself in response to his questioning.

De overwegingen van Bal en De Man bij het intentionaliteitsconcept bieden een tweede verklaring voor de verwarring die de anti-intentionele poëzie en poëtica van Kouwenaar steeds weer blijken te veroorzaken. Zijn lezers hebben doorgaans alleen oog voor een auteursintentie of tekstintentie, terwijl ze aan hun eigen intentionele inbreng voorbij gaan. Zo gaan ze ervan uit dat een gedicht van Kouwenaar nauw samenhangt met het leven van de auteur en zijn intenties (zie de bestaande lezingen van ‘station hembrug’); of ze veronderstellen juist dat het gedicht uiting geeft aan zijn onpersoonlijke literatuuropvattingen (zie de interpretatie van ‘op reis’). Zodoende brengen ze een structurele intentionaliteit, zoals De Man zou zeggen, aan in alle elementen van het gedicht. Ze kunnen zich daardoor een beeld vormen van de auteur en de tekst, maar uiteindelijk zijn zij het zélf die de tekst van een intentie hebben voorzien. Wanneer deze lezersintentie wordt verward met een auteurs- of werkintentie, moet dat wel uitlopen op verwarring en tegenstrijdigheden.

3|8 **Geen hand die het bracht** *Intenties onder de loep*

De lezer die bereid is zijn eigen intentionele inbreng tijdens de lectuur van de gedichten onder ogen te zien, zal de problematiek waar deze hem voor stellen niet alleen kunnen doorgronden, maar ook ervaren dat Kouwenaars poëzie die problematiek kan thematiseren. Dat laat zich goed illustreren door een nadere beschouwing van het volgende gedicht [1:557]:

het brood in de oven verbrandt

Het licht is hetzelfde licht
 of je nu slaapt of je ogen bezeert
 aan wat je niet ziet

in het boek een blinddoek een ik
 in een wit maar een zwart maar je zit
 waar je zat, nog geen speld

onder je loep een uitvergroot niks
 echt als een harige hand en onwaar
 en je spelt dat er sneeuw valt

maar het brood in de oven verbrandt
 maar je zit waar je zit, in je hand
 een verwonderd boeket, maar geen hand
 die het bracht, geen geschenk –

Kouwenaar is een dichter die graag en uitgebreid ingaat op de biografische omstandigheden die de aanleiding vormen tot het schrijven van zijn gedichten. Zo ook in dit geval. Toen Houët in 1989 een interview had met de dichter, wilde hij bij wijze van experiment zijn interpretatie van dit gedicht aan de dichter voorleggen. Kouwenaar kwam hem tegemoet door iets meer te vertellen over de persoonlijke ervaring die aan het gedicht ten grondslag lag:⁹⁷

Het gaat dus over mijn moeder. Ze is stokoud, begint de relatie met de werkelijkheid te verliezen, raakt vergeetachtig. Ze weet niet meer of er iets in de oven staat, of ze theewater heeft opgezet. Als ik je nou deze handleiding geef?

De dichter neemt zijn lezer in dit geval wel heel nadrukkelijk bij de hand – hij zegt nota bene zelf dat hij hem een ‘handleiding’ geeft – en vertelt hem waar het gedicht zijns inziens over gaat. Houët probeert vervolgens onder woorden te brengen hoe de verstrekte informatie zijn interpretatie van het gedicht beïnvloedt. Zo zegt hij de ‘blinddoek’ en de ‘loep’ nu te associëren met het achteruitgaande gezichtsvermogen van de ‘je’; zinswendingen als ‘een ik | in een wit’, ‘een harige hand’, ‘je spelt dat er sneeuw valt’ associeert hij met een nabije dood. Het ‘brood’ dat in ‘de oven verbrandt’ en het ‘verwonderd boeket’, ten slotte, wijzen op vergeetachtigheid.⁹⁸ Daarop licht Kouwenaar deze laatste passages nog iets nader toe:

Dat boeket mocht er eigenlijk niet zijn, ze kon het niet plaatsen. De voor de hand liggende gevolgtrekking dat wij het hadden meegenomen, kon ze kennelijk niet maken, omdat ze dan moest toegeven dat er iets mis met haar was.

Uiteraard wist, behalve Kouwenaar en enkele intimi, niemand van deze biografische achtergrond toen *volledig volmaakte oneetbare perzik*, waarin ‘het brood in de oven verbrandt’ is opgenomen, in 1978 werd gepubliceerd. Hij zou zich daarover pas veel later uitlaten. Bovendien is er geen enkele aanwijzing in ‘het brood in de oven verbrandt’ te vinden die de lezer er ondubbelzinnig op wijst dat het gedicht specifiek zou gaan over een moeder – laat staan Kouwenaars moeder. Uit de contemporaine besprekingen van *volledig volmaakte oneetbare perzik* blijkt dat critici het gedicht destijds heel anders lazen: zo zag *Het Parool*-recensent Korteweg in het verbrande brood slechts een voorbeeld van de vele ‘apocalyptische’ beelden die de bundel bevatte.⁹⁹ Van der Vegt stelde in *NRC Handelsblad* dat Kouwenaar in zijn poëzie tegen beter weten in een ‘volmaakte stilstand en functieloosheid’ tracht te realiseren; het verbranden van het brood was volgens hem op te vatten als een metafoor voor het mislukken van dat streven: ‘Als je “zit waar je zit” (de cirkelgang die zich tot stilstand concentreert), verbrandt het brood in de oven. Het brood is de poëzie, een bekend beeld bij Kouwenaar.’¹⁰⁰ En in *De Nieuwe Gazet* interpreteerde ook Roggeman het verbrande brood als een symptoom van een poëtisch echec: ‘Maar wat de dichter maakt, is sociaal niet nuttig, dat lukt hem nooit, “het brood in de oven verbrandt”. De dichter is een specialist, een vakman, die taal bereidt, maar het blijft steeds oneetbaar.’¹⁰¹

Het is op zich natuurlijk niet vreemd dat een meerduidige tekst als ‘het brood in de oven verbrandt’ door de dichter anders wordt gelezen dan door zijn critici. Meerduidigheid is in de moderne poëzie eerder regel dan uitzondering. Daarnaast bleek al aan het begin van dit hoofdstuk dat het wantrouwen jegens biografische of anderszins auteursgerichte interpretaties in elke academisch geschoolde lezer zit ingebakken. Vandaar dat weinig lezers op het idee zullen komen te beweren dat Kouwenaars moeder het onderwerp is van ‘het brood in de oven verbrandt’, louter omdat de dichter zelf gezegd heeft: ‘Het gaat dus over mijn moeder.’¹⁰² Dat zou neerkomen op een intentional fallacy. Daar komt nog eens bij dat zo’n anti-intentionalistische leeshouding precies overeenkomt met de interpretatieve voorschriften die Kouwenaar in zijn bekendste interviews aan zijn lezers voorhoudt: omdat de dichter zelf in het gedicht ‘niet meer aanwezig’ is, doet alle particuliere ‘tarra’ er niet meer toe. Zijn uitspraken over de persoonlijke achtergronden van dit gedicht weerleggen de lezing van Korteweg, Van der Vegt of Roggeman dus niet. Integendeel zelfs: literair-kritisch gezien zullen velen de lectuur van deze drie commentatoren ‘correcter’ vinden dan een interpretatie die op een interview is gebaseerd.

Maar toch wringt er iets aan de voorgaande redenering – net zoals dat het geval was met Sötemanns lezing van ‘gedacht’, waarmee dit hoofdstuk opende. Een werkgerichte lectuur van ‘het brood in de oven verbrandt’ veronderstelt dat Kouwenaars gedichten onpersoonlijke taalkunstwerken zijn, die een hoge mate van autonomie hebben verkregen ten opzichte van de dichter en zijn intenties. Die stelling wordt vaak onderbouwd, zoals bleek, door te verwijzen naar interviews waarin de dichter erkent te streven naar een minimum aan ‘persoonlijke tarra’. Maar welbeschouwd verschilt zo’n lectuur weinig van een analyse waarbij wél gebruik wordt gemaakt van intentionele informatie. Een biografische analyse van ‘het brood in de oven verbrandt’ beroept zich evengoed op een interview om aannemelijk te maken dat het gedicht inderdaad over Kouwenaars moeder gaat – dat zegt de dichter immers zelf. Beide interpretatieve benaderingen proberen dus met behulp van versexterne bewijzen de intentie van de auteur te reconstrueren. Het enige verschil tussen beide wijzen van lezen is dat die intentie in het ene geval biografisch, en in het andere geval poëticaal van aard is. Als lezer van Kouwenaar kun je het nooit goed doen: of je zijn poëzie nu verklaart vanuit je kennis over het leven en de opvattingen van de auteur, of er juist vanuit gaat – net als Kouwenaar zelf – dat de auteur en het werk los van elkaar staan, de intentional fallacy is nooit ver weg.

Om uit deze interpretatieve patstelling te geraken, moet je het probleem van intentionaliteit op een andere manier benaderen. Daarvoor zijn in de voorgaande paragrafen de benodigde interpretatie-theoretische middelen geleverd. Zo bleek uit de interpretatie van het gedicht ‘station hembrug’ dat intenties wel degelijk een rol spelen in Kouwenaars werk. Er waren echter ook redenen om aan te nemen dat de dichter bij het realiseren van die intenties door de taal werd gehinderd. Een lezing van ‘op reis’ bevestigde dat vermoeden: de dichter verkeert in een crisis en slaagt er niet in om met zijn woorden iets te bereiken. Hij is als dichter aan handen en voeten gebonden, letterlijk zelfs. Maar tegelijk waren ook die interpretaties nog producten van een intentionalistische leesconventie. Uit de theoretische beschouwingen over deze problematiek kwam vervolgens naar voren dat het vruchtbaar kan zijn om niet een (gereconstrueerde) auteurs- of tekstintentie centraal te stellen in de interpretatie, maar eerder de intentie van de lezer.

Wanneer ‘het brood in de oven verbrandt’ in het licht van deze bevindingen wordt gelezen, dan blijkt dat deze tekst nieuwe inzichten biedt in de rol van de auteursintentie in Kouwenaars poëzie. De lezer die dit gedicht tracht te interpreteren zonder al te veel vooronderstellingen over de poëtica of het leven van de dichter (over het achterliggende ‘why’ en ‘how’, met andere woorden), wordt in eerste instantie geconfronteerd met een verzameling sterk uiteenlopende, ronduit verwarrende beelden: er is sprake van licht, een boek, een blinddoek, een speld, sneeuw, een boeket, enzovoorts. Toch lijkt een aantal van die beelden zich te clus-

teren rondom één thema: woorden als ‘boek’, ‘loep’ en ‘spelt’ kunnen allemaal in verband worden gebracht met thema van het lezen. Andere elementen van het gedicht kunnen eveneens daaraan worden gerelateerd, zij het met wat meer interpretatieve inspanning. Zo verwijst het ‘wit’ en het ‘zwart’ naar de witte pagina’s van een boek, met zwarte letters erop; en dat men zijn ‘ogen bezeert’ aan wat men ‘niet ziet’, zou ook wel eens met het lezen te maken kunnen hebben: een bekende volkswijsheid stelt dat lezen in het donker slecht is voor de ogen. Vooralsnog lijkt het dus zinvol ervan uit te gaan dat het lezen één van de dominerende betekenislagen van het gedicht is. Een bijkomend voordeel van die aanname is dat zij een verklaring kan bieden voor de identiteit van de toegesproken ‘je’. Er is niets in het gedicht dat je ervan weerhoudt deze figuur met een mogelijke lezer te identificeren – en het is zelfs mogelijk om ervan uit te gaan dat je zélf in dit gedicht wordt toegesproken.

De veronderstelling dat met ‘je’ de lezer wordt bedoeld, maakt de eerste regels van het gedicht overigens nog niet gemakkelijker te begrijpen. Als het ‘bezeren’ van ‘ogen’ aan wat je niet ziet’ inderdaad een beeld is voor het lezen bij te weinig licht, dan betekent dit dat er in de eerste strofe een vergelijking wordt gemaakt tussen lezen en slapen: in beide gevallen is het licht ‘hetzelfde’. Die raadselachtige constructie laat zich op meerdere manieren uitleggen. Mogelijk wordt het lezen vergeleken met dromen: in beide gevallen zie je licht dat niet écht aanwezig is, maar gedroomd en fictief is. De regel ‘wat je niet ziet || in het boek’ zou volgens deze lezing niet alleen op slechte verlichting kunnen wijzen, maar ook op de gedroomde dan wel fictieve status van dat wat je leest: de lezer vermoeit zijn ogen door zich in te spannen voor iets dat niet werkelijk aanwezig is. Zeker, de lezer ziet de letters ‘in het boek’, die samen het *woord* ‘licht’ vormen, maar een werkelijke lichtbron ziet hij niet. Ook is het mogelijk om de regel ‘het licht is hetzelfde licht’ ironisch op te vatten. De vergelijking tussen het slapen en het lezen suggereert dan dat deze lezer tijdens het lezen hetzelfde ziet als de slaper tijdens het slapen – namelijk weinig tot geen licht. Hoe je de vergelijking ook leest, duidelijk is dat het leesproces niet onproblematisch is: het inzicht (‘licht’) dat de lezer verkrijgt in de werkelijkheid is ofwel fictief, ofwel afwezig. Tot op zekere hoogte vallen die twee interpretaties zelfs samen: wat fictief is, is niet-bestaand, afwezig.

Het leesproces is ook het onderwerp van de volgende strofe. Zojuist werd de vierde regel gelezen als een voortzetting van de derde, maar het staat de lezer vrij om deze strofe als een aparte eenheid te lezen. Dan zou er staan dat er ‘in het boek een blinddoek’ wordt waargenomen. Aangezien de status van datgene wat de lezer waarneemt al in de eerste regels werd betwijfeld, kan die constructie niet langer als een verrassing komen: de lezer houdt zich immers bezig met wat hij ‘niet ziet’ en het boek is dus eveneens een soort ‘blinddoek’. Wel degelijk verrassend is het vervolg van deze regel, want de lezer blijkt toch iets te kunnen zien, on-

danks de duisternis waarin hij zich bevindt: ‘in het boek’ ontwaart hij ‘een ik | in een wit’. Als ‘je’ nog steeds naar de lezer verwijst, kan die ‘ik’ goed als de schrijver van dit gedicht worden geduid. Terwijl de lezer zich net nog leek te bevinden in een domein waarin leegte en afwezigheid domineerden, ontwaart hij nu tot zijn verbazing de stem van de dichter. Het is een verontrustende paradox: de lezer bevindt zich in ‘een zwart’, in de lege duisternis achter de ‘blinddoek’, maar tegelijk wordt hij de aanwezigheid van een sprekende ik-figuur gewaar.

De verbazing van deze lezer wordt bijna voelbaar in de volgende regels: het herhaalde ‘maar’ geeft uitdrukking aan de verwarring die het gevolg is van deze onvoorziene wending. De plotselinge verschijning van ‘een ik’ kan niet aan andere oorzaken worden toegeschreven. De lezer heeft zich niet verplaatst (‘je zit | waar je zat’), zodat het niet zinnig is om aan te nemen dat die ‘ik’ vanbuiten af is geïntroduceerd. Dat er niets aan de beschreven leessituatie is veranderd, impliceert ook de zinsnede ‘nog geen speld’: die alludeert op verschillende conventionele zegswijzen die telkens een situatie typeren waarin weinig verandert of niets wordt bereikt. De suggestie is dat de lezer ‘nog geen speld’ kan horen vallen in de totale afwezigheid van licht en geluid die de tekst vertegenwoordigt. Of, anders uitgelegd: de duisternis waarin de lezer zich bevindt is zo raadselachtig en hermetisch, dat er ‘nog geen speld’ tussen is te krijgen.⁴⁰³ Het enjambement ‘nog geen speld || onder je loep’ roept nog een andere uitdrukking in herinnering: een speld in een hooiberg zoeken. Het zal inmiddels duidelijk zijn dat die in dit geval niet zal worden gevonden. De lezer bevindt zich in een situatie die gekenmerkt wordt door onveranderlijkheid, leegte en afwezigheid – en desondanks is er toch ‘een ik’.

De derde strofe opent met de constatering: ‘onder je loep een uitvergroot niks’. Die regel valt eenvoudig in de interpretatie totnogtoe te passen. De lezer bestudeert de tekst uitgebreid, maar hij vindt niets. Het nog eens aandachtig naspeuren van de regels met een ‘loep’ levert alleen maar ‘een uitvergroot niks’ op. Vervolgens wordt er wederom gevarieerd op het contrast dat de voorgaande strofe schetste tussen de afwezigheid van licht en inzicht enerzijds en de aanwezigheid van een sprekende ‘ik’ anderzijds: ondanks dat er slechts een ‘uitvergroot niks’ valt waar te nemen, is dat niks tóch ‘echt als een harige hand en onwaar’. Het is verleidelijk om aan te nemen dat die ‘harige hand’ van de ‘ik’ is; in dat geval is het – de poëtische strekking van het handmotief mee in overweging nemend – ook gemakkelijk om hierin de schrijvende hand van de dichter te zien. Weer neemt de lezer dus tegenstrijdige zaken waar: aan de ene kant heeft hij alleen de tekst voor ogen en is er overduidelijk niemand aanwezig die als sprekend subject optreedt; aan de andere kant is de indruk dat de lezer wordt toegesproken door ‘een ik’ zó sterk, dat hij de schrijvende dichtershand meent te kunnen zien – inclusief alle realistische details van die ‘harige’ hand. Dat zou ook verklaren waarom het ‘niks’ tegelijk ‘echt’ én ‘onwaar’ is. Wat gelezen wordt, wordt namelijk gerepresenteerd

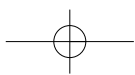
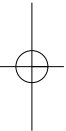
en daardoor aanwezig gesteld ('echt'), maar is tegelijkertijd ook afwezig want fictief ('onwaar'). Die afwezigheid lijkt in de laatste regel van deze strofe plotseling definitief te worden: wanneer je nog eens goed kijkt, blijkt de hand toch weer verdwenen en is er alleen nog maar 'sneeuw' te zien. Er rest de lezer kennelijk niets anders dan te spellen 'dat er sneeuw valt'. Het beeld van vallende sneeuw, dat in 'station hembrug' het verleden aan het zicht onttrok, doet vermoeden dat de lezer die het gedicht 'spelt' – in de zin van 'nauwkeurig lezen' – wel tot de conclusie moet komen dat het wit van de lege, inhoudsloze pagina ten slotte overheerst. Ook in dit gedicht is uiteindelijk niets meer te zien.

De laatste strofe markeert opnieuw een wending. Het driemaal herhaalde 'maar' duidt daarop, maar ook de herschrijving van een aantal elementen uit de voorgaande regels. Zo keert de regel 'je zit | waar je zat' terug als 'maar je zit waar je zit'; en waar in de derde strofe nog een 'harige hand' werd beschreven, daar is er nu sprake van 'geen hand'. De meerzinnigheid van beelden als 'brood', 'je hand' en het 'boeket' maken het moeilijk om vast te stellen wat die wending precies inhoudt. Dat 'het brood in de oven verbrandt', bijvoorbeeld, kan verschillend worden uitgelegd. Mogelijk is het een beeld voor de werkelijkheid die het leesproces verstoort. Het verbrande brood duidt dan op een dreigend voedseltekort, of de noodzaak tot ingrijpen. Honger en instinctief zelfbehoud eisen de aandacht van de lezer op: hij wordt weer stevig met beide voeten in de realiteit gezet, zodat 'je' niet langer 'zit | waar je zat' (namelijk met de neus 'in het boek'), maar weer 'zit waar je zit' (namelijk in de 'echte' wereld).

Een andere mogelijkheid is om het brood te zien als een beeld voor het gedicht. Zoals bleek, pleitten Van der Vegt en Korteweg ook al voor deze interpretatieve zet. Dat is inderdaad een interessant voorstel: het biedt de mogelijkheid de regel te lezen als een waarschuwing, geadresseerd aan de lezer. Immers, wanneer het brood in de oven verbrandt, wijst dat erop dat het 'klaar' is (méér dan klaar zelfs) en nodig uit de oven moet worden gehaald. Vertaal je die gedachtegang in termen van het dicht- en leesproces, dan impliceert deze metafoor dat ook het gedicht allang 'klaar' is en het de hoogste tijd is dat de lezer het aan het maakproces onttrekt. Anders geformuleerd, de lezer wordt uitgenodigd het gedicht als een zelfstandig ding te beschouwen, niet langer als iets dat aan een ander (een 'maker' of een 'verzenbakker') toebehoort. De laatste regels van de laatste strofe kunnen in deze interpretatie worden ingelijfd: terwijl de lezer nog steeds niet achter zijn leestafel vandaan is gekomen ('je zit waar je zit'), zit hij nu toch plotseling met dit gebakken 'brood' opgescheept. En ook het 'verwonderd boeket' kun je associëren met poëzie. Zo spreek je ook van een 'bloemlezing' en is het woord 'anthologie' afgeleid van het Griekse *anthos*, dat 'bloem' betekent, en *logia*, dat 'verzameling' betekent. In de klassieke retorica, ten slotte, werd een stijlfiguur ook wel een *flos orationis* genoemd.¹⁰⁴ Dat dichte netwerk van semantische relaties tussen 'boeket'

en de poëzie zet ertoe aan om ook het boekje te duiden als een beeld voor het gedicht. Dat het om een ‘verwonderd boekje’ gaat, is niet onbegrijpelijk: het is immers het onverwachte product van het wonderlijke leesproces dat de lezer heeft doorlopen. De verbazing die de lezer ervoer in de tweede en derde strofe wordt nu als een eigenschap van dat product waargenomen.

Aan het slot van het gedicht zit de lezer er dus een beetje beduusd bij. Hij heeft plotseling iets in handen gekregen, maar de ‘hand | die het bracht’, is nergens te bespeuren. En als de schenker niet te achterhalen is, kan ook niet worden vastgesteld of het boekje eigenlijk wel een geschenk is. Strikt genomen is het ‘geen geschenk’, want iets kan alleen als een cadeau worden opgevat als onomstotelijk vaststaat dat het inderdaad de intentie van de gever is geweest om het als geschenk te presenteren. Het gedicht ‘het brood in de oven verbrandt’ biedt daarmee een allegorie van het probleem waarvoor de lezer van Kouwenaar zich gesteld ziet: de auteur, noch de tekst doen hun intenties cadeau. Het staat de lezer vrij om bepaalde biografische of poëtische intenties in de tekst te leggen (door interviews of essays bij het gedicht te betrekken), maar hij zal altijd in het donker blijven tasten wat betreft de intenties van de ‘ik’ die hij op de pagina meent waar te nemen. De lezer zal zijn eigen interpretatieve verantwoordelijkheid onder ogen moeten zien. Hij kan niet zomaar afgaan op allerlei versexterne vooronderstellingen, die hem slechts laten zien ‘wat men zegt dat er is’, maar hij dient eenvoudigweg te zeggen ‘wat hij tast en betwijfelt’ [r:220].



HOOFDSTUK 4

HUIS | (ZELF)REFERENTIALITEIT**4|1 *Ein in sich verschlossenes Gebilde*
Inleiding**

Dat een aanzienlijk deel van de moderne poëzie niet zomaar een afspiegeling is van de werkelijke wereld, maar in de eerste plaats naar zichzelf verwijst, is zo langzamerhand een literaire en literatuurwetenschappelijke gemeenplaats geworden. Daarvoor zijn verschillende oorzaken aan te wijzen. Met Compagnon kun je bijvoorbeeld stellen dat het cliché van ‘the autonomy of literature in relation to reality, to the referent, to the world’ tot op zekere hoogte terug te voeren is op de opvattingen van de linguïst Jakobson.¹ Deze stelt in zijn essay ‘Linguistics and Poetics’ (1960) dat elke taaluiting verschillende functies heeft. In de meeste vormen van taalgebruik is de referentiële functie dominant: de nadruk ligt dan op ‘the referent, an orientation toward the context’; in het literaire of dichterlijke taalgebruik daarentegen overheerst de poëtische functie en is er sprake van een ‘focus on the message for its own sake’.² Deze laatste functie speelt volgens Jakobson weliswaar ook een rol in typisch referentiële vormen van taalgebruik, zoals ‘everyday conversation, newspaper articles, a scientific treatise’, maar die functie is dan altijd ondergeschikt aan de poëtische.³ In ‘What is Poetry?’ (1976) constateert hij eveneens dat de woorden in een gedicht de aandacht eerder op zichzelf vestigen, dan op datgene waar zij naar verwijzen:⁴

Poeticity is present when the word is felt as a word and not a mere representation of the object being named or an outburst of emotion, when words [...] acquire a weight and value of their own instead of referring indifferently to reality.

Maar de gedachte dat het literaire werk niet naar de realiteit verwijst, is zeker niet alleen terug te voeren op inzichten uit de literatuurtheorie. Ook de literatuurgeschiedschrijving heeft hier een rol gespeeld. Neem bijvoorbeeld het historische perspectief dat Friedrich biedt in zijn invloedrijke boek *Die Struktur der modernen Lyrik* (1971). De poëzie wordt volgens Friedrich sinds de negentiende eeuw gekenmerkt door een toenemende *Entrealisierung*: uit verzet tegen de beperkingen van de reële wereld, wendt de moderne dichter zich tot de ongebondenheid van de poëtische verbeelding, op zoek naar een gedicht dat het zónder die realiteit af kan.⁵ Zo'n ideaal gedicht is geen vorm van representatie meer, maar heeft een zelfstandige status. Het is 'ein in sich verschlossenes Gebilde', schrijft Friedrich (onder verwijzing naar de dichter Poe): 'Es vermittelt [...] überhaupt nichts, sondern ist: *the poem per se*.'⁶ Van daaruit is het nog maar een kleine stap naar de stelling dat poëzie helemaal niet naar de werkelijkheid verwijst, maar naar zichzelf.

Opvattingen als die van Jakobson en Friedrich, die bij nadere bestudering overigens de nodige nuances vertonen, zijn door literatuuronderzoekers geherinterpreteerd en door auteurs van handboeken gepopulariseerd. Wat de Nederlandse situatie betreft, kun je vaststellen dat Friedrich vooral in het onderzoek van poëzielezers – zoals Sötemann of Kusters – een belangrijke rol heeft gespeeld,⁷ terwijl Jakobsons inzichten over de hele linie van de literatuurwetenschap grote invloed hebben gehad en ook in het literatuuronderwijs hebben doorgewerkt. Zo klinken zijn opvattingen over de referentiële en de poëtische functie door in *Inleiding in de literatuurwetenschap* (1981), *Poëzie in het onderwijs* (1984), *Lessen in lyriek* (1993), *Op poëtische wijze* (1996) en *Literair mechaniek* (2003). De auteurs van die handboeken herinneren hun lezers er wel aan dat een poëtische taaluiting altijd ook nog een referentiële functie heeft, maar als het erop aankomt, suggereren ze nu en dan wel degelijk dat het 'teken' in een gedicht aandacht vraagt 'voor zichzelf, niet voor wat het meedeelt (referentie)' (*Op poëtische wijze*); dat een dichterlijke uitspraak de 'taal niet in haar referentiële, maar in haar poëtische functie' gebruikt (*Lessen in lyriek*); of dat de literaire tekst 'niet als een referentiële verwijzing gelezen kan worden' (*Literair mechaniek*).⁸ Het is dus zeker niet vergezocht om te veronderstellen dat zulke definities van (zelf)referentialiteit, keer op keer herhaald en in meer of mindere mate gesimplificeerd, inmiddels onderdeel zijn geworden van de literaire competentie van de professionele lezer.

De kritische ontvangst van Kouwenaars poëzie getuigt daar overduidelijk van. Het is gebruikelijk om in recensies of essays te lezen dat elk gedicht van deze dichter 'een ding op zichzelf' is, 'zonder verwijzing naar de werkelijkheid'; dat zijn werk kan worden gerekend tot 'die poëzie die enkel en alleen over zichzelf gaat'; of dat deze dichter 'in wezen in zijn verzen over het dichten' schrijft.⁹ En in literatuurgeschiedenissen wordt Kouwenaar eveneens gepresenteerd als een 'taalgerichte' dichter of representant van 'een dichtkunst die in hoge mate over de mo-

gelijkheden en het falen van het dichten zelf gaat'.¹⁰ Ook wordt in *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis* (1986), onder verwijzing naar het werk van deze dichter, geconstateerd dat de taal volgens de Vijftigers niet langer de functie heeft 'om de bestaande werkelijkheid uit te drukken'; en ten slotte meent Brems eveneens dat er in de Nederlandse poëzie van 1960 tot 1980 een club dichters is aan te wijzen die een duidelijke voorkeur heeft voor 'autonomie of intertextualiteit' – een club waartoe volgens hem ook Kouwenaar kan worden gerekend – en andere auteurs die eerder neigen tot 'referentialiteit'.¹¹ Zulke uitspraken zijn uiteraard makkelijk inzetbaar als richtlijnen bij de lectuur van Kouwenaars meerzinnige poëzie. Immers, als je er vanuit mag gaan dat de auteur er niet op uit is om naar de werkelijkheid te verwijzen, maar zelfreferentiële poëzie wil schrijven, dan is een belangrijke interpretatieve horde al genomen. Het lijkt dan geoorloofd te zijn om de concrete beelden uit de tekst te interpreteren als metaforen voor het gedicht.

Bij Kouwenaars poëzie blijkt met name het huismotief in aanmerking te komen voor zo'n poëtische *short cut*. Zo merkt Boomsma tijdens zijn lectuur van *gedichten 1948-1978* op: 'Het huis van de dichter is het gedicht'.¹² Ook Van Dijk schrijft dat Kouwenaar in zijn werk het voorbijgaan van 'de verslindende tijd' tegen wil gaan door zich op te sluiten 'in zijn gedicht als in een huis', zodat hij in staat is om 'de wereld op afstand te houden'.¹³ Vergelijkbaar is Kusters' voorstel dat het 'huis [...] | voorbij zijn bewoners', uit de reeks 'huizen' [I:221-223], te begrijpen is als 'het gedicht, zoals het los van zijn maker en onafhankelijk van lezers kan bestaan'.¹⁴ En Boomsma, Van Dijk en Kusters zijn zeker niet de enigen die zo'n lezing voorstellen.¹⁵ Zulke interpretaties maken gebruik van wat Van den Oever een 'symbolische geste' noemt: een interpretatieve kunstgreep die de lezer in staat stelt om, op basis van vooronderstellingen over de poëtische of literair-historische positie van de dichter, een sprong te maken 'van de concrete gegevens van het gedicht naar de abstract-poëtische lectuur ervan'.¹⁶

Toch zijn er ook lezers te vinden die zo'n symbolische – of liever: zelfreferentiële – geste achterwege laten, Kouwenaars taalgerichte imago ten spijt. Zij vatten het 'huis' gewoon op als een huis 'met uitzicht op de wereld'.¹⁷ Sterker nog, ze geven een bijzonder autobiografische lezing aan dat motief: het zou rechtstreeks refereren aan de tweede woning van de dichter, zijn zomerhuis in Frankrijk. Zo herinnert een lezer als Blanken eraan dat Kouwenaar zo'n vijf maanden per jaar 'in Frankrijk woont, in een eeuwenoud huis in de Languedoc'. De reeks 'een geur van verbrande veren' [I:95-101], stelt hij vervolgens, 'beschrijft dat huis'.¹⁸ Ook Fens, die een deel van zijn stukken over Kouwenaar heeft gebundeld in *Van huis tot huis* (1993), vat het huismotief (dat in die bundel natuurlijk vaak aan bod komt) nooit op als een metafoor voor het gedicht, maar associeert het met het 'zomerverblijf' van de dichter.¹⁹ Zo'n strikt referentiële lectuur is moeilijk in overeenstemming te brengen met een poëtische of zelfreferentiële lectuur, want zoals bleek

zou deze laatste juist gebaseerd zijn op het spaak lopen van die eerste. Verwijst het gedicht nu in hoge mate naar zichzelf, of kan het toch worden gelezen als een representatie van de werkelijkheid?

Dat lezers het huismotief nu eens referentieel, dan weer zelfreferentieel interpreteren, wijst op een dieperliggend probleem. Wanneer zij beelden uit Kouwenaars poëzie proberen te duiden, kunnen ze blijkbaar twee tegengestelde leesconventies inzetten: ofwel ze laten die beelden naar de werkelijkheid verwijzen, ofwel naar het gedicht als zelfstandig artefact. Natuurlijk kun je dat probleem afdoen door aan te nemen dat die twee conventies naast elkaar kunnen bestaan, maar zo eenvoudig liggen de zaken niet. Lezers blijken die conventies namelijk regelmatig door elkaar te halen – en zoals nog zal blijken, leidt dat tot tegenstrijdige, inconsequente interpretaties.

Die complexe verhouding tussen de twee conventies stel ik in dit hoofdstuk nader aan de orde. Ik ga in op vragen als: wat zijn de vooronderstellingen van beide conventies? Tot welke moeilijkheden leiden ze wanneer je ze inzet in de leespraktijk? En is het mogelijk om tot een lectuur te komen waarbij je rekenschap aflegt van zulke moeilijkheden? Die vragen beantwoord ik door eerst de invloed van de twee leesconventies op de kritische ontvangst van Kouwenaars poëzie te bestuderen en deze van kanttekeningen te voorzien (4|2 - 4|3). Vervolgens ga ik na wat de consequenties hiervan zijn door de conventies in te zetten tijdens een eigen lectuur van twee gedichten; ik concentreer me daarbij op passages waarin het huismotief voorkomt (4|4 - 4|6). Daarna laat ik, aan de hand van inzichten van Oversteegen en De Man, zien dat die leeswijzen weliswaar onverenigbaar schijnen te zijn, maar dat ze in feite complementair zijn (4|7). En ten slotte doe ik ook een voorstel voor een alternatieve interpretatie van Kouwenaars beeldspraak (4|8).

4|2 **Een deur naar nergens** *De zelfreferentiële leesconventie*

Dat het loont om Kouwenaars gedichten te interpreteren met behulp van een zelfreferentiële leesconventie, lijkt vanzelfsprekend. Want is Kouwenaar niet juist de dichter die zijn lezers er steeds aan herinnert dat dichtkunst niets te maken heeft met ‘dat leugenachtige, het namaken van de werkelijkheid’? En die meent dat je als dichter ‘het woord’ van de ‘(vaak valse) huis-, tuin-, en keukenbetekenis’ moet ‘losmaken’?²⁰ Als een auteur er zulke overduidelijk autonomistische, antireferentiële opvattingen op nahoudt, zo kun je redeneren, is het legitiem om zijn werk te beschouwen als een naar zichzelf verwijzend taalbouwsel.

Een voorbeeld van zo’n benadering is Kusters’ studie *De killer* (1986). De antireferentiële aanpak van deze lezer kwam al uitgebreid aan bod in een eerder hoofd-

stuk. Toch heeft het zin om ook hier nog eens kort in te gaan op zijn lezing, met name omdat deze zo duidelijk in de traditie van Friedrich staat. Zoals al bleek in 2|3, neemt Kusters aan dat Kouwenaars reeks ‘weg/verdwenen’ [1:252-261] niet aan de (historische) werkelijkheid refereert, maar aan zichzelf. Hij redeneert als volgt: omdat de Galerij van het Paleis voor Volksvlijt, het gebouw dat de aanleiding vormde voor ‘weg/verdwenen’, afgebroken is, hebben de woorden uit de reeks geen referent meer om naar te verwijzen. De ‘historische werkelijkheid’ is ‘in details ontbonden’, aldus Kusters: ‘Feiten en gegevens zijn uit hun samenhang gelicht en vinden in poëzie een nieuwe context.’²¹ De taal van het gedicht wordt ‘tot op zekere hoogte “gezuiverd” van ‘haar traditionele betekenissen en haar alledaagse functies’ en krijgt vervolgens binnen de wereld van het gedicht ‘eigen, autonome betekenis’.²² De gedichten uit ‘weg/verdwenen’ thematiseren volgens de interpreter dat proces: ‘Ik kan me niet aan de indruk onttrekken, dat deze gedichtencyclus aan het experimentele schrijven refereert.’²³ Kusters completeert zijn antireferentiële benadering dus met een zelfreferentiële geste. Die combinatie van interpretatieve strategieën stelt hem in staat om uit (bijvoorbeeld) een regel als ‘geen deur komt ergens op uit’ af te leiden dat de woorden uit het gedicht niet langer fungeren als ‘deuren naar een buiten de taal materie gelegen werkelijkheid’.²⁴

Die gedachtegang is geïnspireerd door *Die Struktur der modernen Lyrik*, met name door Friedrichs interpretatie van Mallarmé. Zo ziet Friedrich in diens regels ‘Le futur vers se dégage / Du logis très précieux’ de *Entrealisierung* van de moderne dichtkunst verbeeld.²⁵ Hij interpreteert die verzen zo: ‘Die künftige Dichtung hat keine Sprache in gewöhnlichen Sinne; sie hat nur noch “gleichsam” eine Sprache, die aber fast nichts ist.’²⁶ Anders gezegd: de poëzie creëert een geheel eigen taal, die in niets lijkt op het gewone taalgebruik. Het gedicht vormt een nieuwe werkelijkheid, die zich weinig aan de logica van de werkelijke wereld gelegen laat liggen. Naar aanleiding van een ander gedicht van Mallarmé constateert Friedrich in vergelijkbare termen:²⁷

[Dieses Gedicht Mallarmés] vernichtet die Dinge, um sie zu absoluten Wesenheiten zu erheben, die, weil sie nichts mehr mit der empirischen Welt zu tun haben, um so endgültiger in der Sprache da sind. Dank der Sprache treten sie in eine Beziehung zueinander, die aller realen Ordnung entrückt ist.

De beelden uit het gedicht hebben volgens Friedrich dan ook ‘überhaupt nicht mehr’ betrekking op datgene wat ze in het dagelijkse taalgebruik verbeelden, maar verwijzen alleen nog ‘metaphorisch’ naar ‘die Poesie, so wie sie als die künftige, d.h. als die ideale Poesie zu denken ist’.²⁸

Kusters’ gedachtegang sluit op Friedrichs betoog aan. Zo haalt hij diens interpretatie van Mallarmés ‘le futur vers’ instemmend aan en schrijft hij naar aan-

leiding van dat citaat: ‘Voor de lezer van “weg/verdwenen” lijken deze regels me niet weinig interessant: het toekomstige (ideale) gedicht maakt zich los uit zijn kostbare woning.’²⁹ Veelzeggend in dit verband zijn ook de treffende parallellen die het bovenstaande citaat van Friedrich over de eigen logica van de taal, ‘die aller realen Ordnung entrückt ist’, vertoont met Kusters’ analyse van Kouwenaars gedicht ‘als een ding’:³⁰

Opgebouwd als het is uit de meest uiteenlopende, relatief zelfstandige elementen, vertoont [Kouwenaars gedicht] een geheel andere samenhang dan we kennen van gedichten die hun coherentie ontleen aan bijvoorbeeld de beschrijving van een gebeurtenis of de verwoording van een gedachtegang.

De lezing die Kusters hier presenteert, is dus geënt op een traditionele leeswijze, die niet aan één interpret, noch aan een specifiek oeuvre gebonden is. Deze zelf-referentiële leesconventie bestaat uit twee fasen. Eerst stelt de lezer vast dat de tekst niet referentieel kan worden geduid; vervolgens concludeert hij dat specifieke woorden en beelden zelfreferentieel dienen te worden gelezen, namelijk als een metafoor voor of een allegorie van het gedicht. Die eerste fase is volgens sommige literatuurtheoretici eigen aan het lezen van poëzie *tout court*: in een studie als Riffaterres *Semiotics of Poetry* (1978) of het eerdergenoemde handboek *Op poëtische wijze* bijvoorbeeld is het uitgangspunt eveneens dat de lezer van een gedicht na het mislukken van een gewone, referentiële lezing overgaat tot een ‘retroactive’ en ‘truly hermeneutic reading’, of opteert voor een ‘poëtische leeshouding’.³¹ Maar zo’n hernomen lezing is iets anders dan de tweede fase van de zelfreferentiële leesconventie: die is voorbehouden aan de interpretatie van zogenaamd ‘taalgerichte’ dichters, zoals Mallarmé of Kouwenaar. Een lezer die ook deze fase doorloopt, laat zich tijdens zijn lectuur leiden door poëticaal beladen beelden en betreft deze vervolgens op het gedicht zelf. Zo baseert Friedrich zijn interpretatie mede op Mallarmés regel ‘le futur vers se dégage’ en beroept Kusters zich op Kouwenaars ‘gedicht als een ding’. Zulke regels dienen als argument voor een zelfreferentiële geste: de woorden worden ‘losse elementen die naar geen realiteit meer verwijzen’ (Kusters) en het gedicht verwijst alleen nog ‘nach die Poesie’ (Friedrich). De leeshouding van de interpreter is in dat geval dus poëticaal bevooroordeeld – en dat verklaart dan ook waarom zo’n lectuur zo acceptabel lijkt. De dichters in kwestie stellen immers zelfs óók dat hun poëzie niet naar de werkelijkheid verwijst.

Deze leesconventie heeft een krachtig stempel gezet op de interpretatie van Kouwenaars gedichten. Zoals ook al bleek in 4|1, is het heel gewoon om in recensies te lezen dat deze dichter poëzie schrijft die alleen maar over zichzelf gaat en niet naar de werkelijkheid buiten het gedicht verwijst. Toch ontkom je er niet aan om vraagtekens te zetten bij deze leesconventie. De conclusie dat Kouwenaars

werk zelfreferentieel zou zijn, is namelijk gebaseerd op een leespraktijk die met zichzelf in tegenspraak is. De wijze waarop Kusters in *De killer* omgaat met Kouwenaars beeldspraak kan hier, net als in 2|1, als voorbeeld dienen. Regels als ‘de tijd stuiptrekt op de operatietafel, draait | dol, wordt een taal | van dingen’, uit het zevende gedicht van ‘weg/verdwenen’ [1:259], leest Kusters als een metafoor voor het dichtproces. Zoals gezegd, meent hij dat zulke regels duidelijk maken dat de dichter de woorden ziet als losse elementen die aan geen realiteit meer refereren. Zo’n omgang met de taal zou neerkomen op ‘een soort doodslag: het alledaags communicatieve aspect van de taal legt het loodje. De “operatietafel” is een experimenteertafel; zij wordt een tafel voor autopsie.’³² Maar ondanks dat de woorden kennelijk niet meer aan de realiteit refereren, mag je uit dit laatste citaat toch opmaken dat ze wél nog verwijzen naar het dichtproces: de ‘operatietafel’ wordt een tafel voor een dissectie van de taal. Dat is een opmerkelijk leesvoorstel: tot zo’n zelfreferentiële interpretatie kan Kusters alleen maar komen als hij het woord ‘operatietafel’ in eerste instantie opvat in zijn ‘alledaags communicatieve’, referentiële functie. Want pas als je dat woord begrijpt als een referent naar een werkelijke operatietafel, kun je het ook duiden als een metaforisch beeld voor een dichtkunst die zichzelf analyseert. Kortom: deze leesconventie mag dan wel handige literair-historische labels als ‘taalgericht’ of ‘zelfreferentieel’ hebben opgeleverd, maar haar interpretatieve consequenties zijn meer dan twijfelachtig.

4|3 **Een huis in de Languedoc** *De referentiële leesconventie*

Binnen de leesgemeenschap die zich over Kouwenaars werk heeft uitgelaten, kun je ook een groep lezers onderscheiden die zijn gedichten referentieel interpreteert. Zij maken zelden of nooit gebruik van een symbolische of zelfreferentiële geste, maar veronderstellen juist een directe relatie tussen gedicht en werkelijkheid. De ene lezer is daar genuanceerder in dan de andere. Zo schrijft Fens dat hij bij het lezen van Kouwenaars poëzie gehinderd wordt door de herinnering aan een televisiedocumentaire over de totstandkoming van *totaal witte kamer*, die in de Boekenweek van 2003, niet lang na het verschijnen van de bundel, werd uitgezonden. De documentaire toont beelden van de dichter die de filmmakers rondleidt in de witgeschilderde zolderkamer en de tuin van zijn tweede huis in de Franse Languedoc. ‘Het huis van de poëzie’, schrijft Fens, ‘werd heel concreet zichtbaar, eenduidig duidelijk, tot de witte kamer toe. Het huis ligt in Frankrijk. Ik betreurde de beelden vanwege hun onvermijdelijke eenzijdigheid.’³³ Fens moet niets hebben van interpretaties die uitgaan van één-op-éénrelatie tussen het werk en de wereld van de dichter, dat staat vast. Maar tegelijkertijd verzet hij zich nadruk-

kelijk tegen ‘symbolische’ interpretaties. Zo moet je de ‘vlier’ uit Kouwenaars laatste bundels volgens hem niet interpreteren als iets anders dan een vlier. Wie dat wel doet, maakt er een ‘kunstvlier’ van, omdat die dan ‘zo nodig iets moet gaan betekenen’.³⁴ De titel van zijn essay, ‘Een vlier blijft een vlier’, zegt wat dit betreft al genoeg. Deze lezer mag zich dan wel wars betonen van biografische eenduidigheid, toch prefereert hij een referentiële leeshouding: de ‘vlier’ is niet die éne specifieke vlier, maar representeert wel een ‘gewone’ vlier – en niets meer dan dat.³⁵ De lezer die vertrouwd is met Kouwenaars werk, kán ook niet veel anders: ‘Al zijn ervaringen met deze poëzie hebben hem het symbolisch denken en duiden afgeleerd’, meent Fens: ‘Aan de realiteit van de taal moet de lezer genoeg hebben.’³⁶

Andere lezers verkiezen eveneens een referentiële lectuur, maar zijn daarin minder terughoudend dan Fens. Zij geven een sterk biografische lezing, met name aan de gedichten uit de latere bundels. Het ‘huis’ laat men verwijzen naar ‘het Franse buitenhuis’ van Kouwenaar, de ‘boomgaard’ wordt opgevat als de tuin achter dat huis, en de titel van de bundel-annex-documentaire *totaal witte kamer* ‘verwijst’ zogenaamd ‘naar de zolderkamer van dit huisje’.³⁷ Toegegeven, je zou kunnen veronderstellen dat zo’n manier van lezen een ongenuanceerde uitzondering is, typerend voor de oppervlakkigheid van de korte signalementen in het boekenkatern of de aankondigingen in de tv-gids. Toch is dat niet waar: ook een meer specialistische lezer als De Coninck, bijvoorbeeld, brengt het motief zonder enige bedenkingen in verband met ‘het Franse buitenhuis’ van de dichter; en in sommige publicaties associeert zelfs Fens, zijn wrevel tegen eenduidig biografisme ten spijt, het huis met het ‘zomerverblijf’ van de dichter.³⁸ Ook deze lezing is dus gemeengoed geworden binnen de interpretatieve gemeenschap.

Er zijn verschillende argumenten voor zo’n referentiële lectuur aan te dragen. Zo staat ontegenzeggelijk vast dat Kouwenaar inderdaad veel persoonlijke, autobiografische gedichten heeft geschreven. Het is relatief eenvoudig een bloemlezing samen te stellen uit zijn werk die voor een biografie zou kunnen doorgaan. Reizen door Europa, jeugdliefdes, politieke sympathieën en teleurstellingen, de geboorte van een zoon, de dood van zijn vader en moeder, vriendschappen, het overlijden van de voormalige mede-Vijftigers Lucebert, Schierbeek, vrienden en collega-dichters, zijn vrouw – zo ongeveer alle belangrijke momenten uit het leven van deze dichter hebben een plek gekregen in zijn werk. Zulke gedichten kan de lezer toch moeilijk anders dan referentieel lezen.

Zo’n biografisch-referentiële interpretatie is door de jaren heen bovendien gemakkelijker geworden, aangezien lezers meer te weten zijn gekomen over Kouwenaars persoonlijke leven. Dat Fens melding maakt van de documentaire *Totaal witte kamer*, waaraan in de diverse media opvallend veel aandacht werd geschonken,³⁹ is in dit kader intrigerend. De ironie is dat deze criticus met zijn klacht over de onoverkomelijke eenduidigheid van die film juist de vinger legt op een be-

langrijke tendens in de interpretatiegeschiedenis: sinds het begin van de jaren negentig wordt er in toenemende mate aandacht besteed aan de biografische achtergronden van Kouwenaars werk. Recensies en beschouwingen bevatten niet alleen analyses van gedichten, maar steeds vaker ook informatie over het leven van de dichter. Tekenend is al dat het Franse zomerhuis in de recente vraaggesprekken vaak uitgebreid wordt beschreven.⁴⁰ De documentaire *Totaal witte kamer* vormt een voorlopig hoogtepunt in die ontwikkeling. Dat groeiende *human interest*-aandeel in de receptie heeft ertoe geleid dat de lezer een arsenaal aan biografische gegevens tot zijn beschikking heeft. Zulke voorkennis vergemakkelijkt een referentiële lectuur van de poëzie natuurlijk aanzienlijk.

Niet alleen contextuele, maar ook poëtische voorkennis zet lezers ertoe aan om Kouwenaars gedichten referentieel te lezen. De dichter zou zijn strikt autonomistische, onpersoonlijke poëzieopvattingen met de jaren hebben laten varen, zo is een veelvoorkomende redenering. Hij zou anekdotischer, persoonlijker en toegankelijker zijn geworden. In een interview uit 1996 merkt Fransen, terugblikkend op die ontwikkeling, bijvoorbeeld op:⁴¹

Van de kille Kouwenaar, van het ingewikkelde puzzelvoer voor Neerlandici, van zijn voor talentloze epigonen aanstekelijke taalspel, van zijn granieten ondoordringbare zinnen, is nog maar weinig over. Het gedicht is mens geworden, zullen we maar zeggen.

Fransen is zeker niet de enige die dat standpunt inneemt. In 1982 constateert Zonderland eveneens dat het werk van Kouwenaar ‘wat opener, wat doorzichtiger’ lijkt te zijn geworden; en ook volgens Vancrevel bieden de gedichten op dat moment ‘een hartstochtelijk en vaak hartverscheurend uitzicht op de huidige wereld’.⁴² ‘Met het ouder worden liet Kouwenaar [...] openlijker zijn eigen betrokkenheid toe in zijn verzen’, schrijft ook Sötemann.⁴³ Vergelijkbaar is Heynders’ stelling dat ‘de mimetische poëtische component in recente bundels van Kouwenaar een steeds belangrijker rol gaat spelen’; en Van den Berg meent eveneens dat de ‘omgeving’ in de latere bundels ‘niet meer uitsluitend een taaldecor’ is: ‘Het biografische referentiekader is niet langer verstopt; de deur van het taallab is op een kier gezet.’⁴⁴ Waar deze lezers nog enigszins terughoudend zijn in hun formuleringen (‘wat opener’, ‘niet meer uitsluitend een taaldecor’, ‘op een kier’), daar zijn andere veel stelliger:⁴⁵

Kouwenaar heeft de ambiguïteit van het woord tot het uiterste onderzocht en lijkt met zijn achterbergiaanse *totaal witte kamer* via een U-bocht toch weer bij het persoonlijke uit te komen en meer autobiografie in zijn poëzie toe te laten.

De tendens is duidelijk: Kouwenaar zou zich hebben voorgenomen om persoonlijker te gaan schrijven – en zijn poëzie zou daardoor veel minder poëticaal en zelfreferentieel zijn geworden. Die redenering kan worden onderbouwd door te verwijzen naar interviews waarin de dichter laat doorschemeren dat hij de taal inderdaad weer in haar referentiële functie gebruikt. Zo laat hij zich in het vraaggesprek met Fransen, sprekend over zijn latere bundels, deze opmerkelijke betekenis ontvallen:⁴⁶

De kille kant is overspoeld door het sentiment van de eindigheid. Het inhoudelijke heeft het gewonnen van het poëticale. Ik hanteer de taal weer waarvoor hij gemaakt is: het eenvoudige benoemen.

Ook in andere interviews heeft Kouwenaar geopperd dat hij in zijn latere gedichten ‘dichter bij huis’ blijft en dat zijn ‘dagelijkse ervaringen’ daardoor ‘meer dan vroeger’ onderdeel zijn gaan uitmaken van zijn poëzie.⁴⁷ Op basis van zulke uitspraken zou je kunnen aannemen dat zich in zijn carrière een poëticale omslag heeft voorgedaan, die een referentiële of biografische lectuur van de gedichten rechtvaardigt. In feite is zo’n poëticale omslag niet onomstotelijk aan te tonen: Kouwenaars uitspraken over de verhouding tussen poëzie en werkelijkheid zijn altijd al ongrijpbaar en misleidend geweest.⁴⁸ De fundamentele onbetrouwbaarheid van zulke poëticale vooronderstellingen is in de kritische ontvangst echter altijd onderschat – en dus wordt, net zoals het geval was bij de zelfreferentiële interpretatie, ook deze referentiële leesconventie geschraagd met nauwelijks onderbouwde assumpties over de (veranderende) literatuuropvattingen van de dichter. Omdat de latere Kouwenaar persoonlijker is gaan schrijven en de woorden weer gebruikt voor het ‘eenvoudige benoemen’, zo is de geïmpliceerde logica, mag je een beeld als ‘huis’ opvatten als een referentie aan het huis van de dichter.

Maar als je de leespraktijk nog eens onder de loep neemt, moet je constateren dat ook deze conventie tot aanvechtbare interpretaties leidt. Een treffend voorbeeld is Fens’ pleidooi voor een niet-symbolische lectuur. Zoals gezegd, meent Fens dat een vlier in een gedicht van Kouwenaar gewoon een vlier is. De lezer moet genoeg hebben aan ‘de realiteit van de taal’.⁴⁹ Nog afgezien van het feit dat zo’n uitspraak bijzonder problematisch is (want wat is ‘de realiteit van de taal?’), kun je tegenwerpen dat de lezer aan die realiteit géén genoeg heeft, want elders geeft Fens – nota bene zelf – wel degelijk een symbolische uitleg aan Kouwenaars beeldspraak. Zo suggereert hij dat de ‘kwijnende vlier’ uit het gedicht ‘een geur van verbrande veren’ [11:96] een tweede, poëticale betekenis heeft, want hij schrijft: ‘Die vlier zal weer gaan bloeien, dat doet hij al, want er is weer een gedicht geschreven.’⁵⁰ Met andere woorden: het bloeien van de vlier refereert volgens Fens niet alleen maar aan het bloeien van de vlier, maar symboliseert het ontstaan van

het ‘gedicht’. Dat is voor een lezer die de voorkeur geeft aan een referentiële lectuur toch een opvallend zelfreferentiële interpretatie. Ook deze leesconventie is blijkbaar niet zo vanzelfsprekend als ze lijkt.

4|4 **Men bouwt een huis van woorden** *In vogelvlucht*

Van welke conventie lezers ook gebruik maken, ze kennen telkens een bijzondere betekenis toe aan het huismotief. Dat motief fungeert als een soort lakmoesproef: op het moment dat lezers het gedicht referentieel duiden, brengen ze het ‘huis’ in verband met het zomerverblijf van de dichter; wanneer ze een zelfreferentiële lectuur inzetten, vatten ze het op als een metafoor voor het gedicht. Daarmee is niet gezegd dat dergelijke lezers altijd referentieel dan wel zelfreferentieel interpreteren, maar alleen dat zij op een bepaald moment de ene conventie prefereren boven de andere.

Voor beide leeswijzen zijn in Kouwenaars bundels voldoende aanknopingspunten te vinden. Als je een inventarisatie maakt van de passages waarin het huismotief optreedt, kun je drie betekenis mogelijkheden onderscheiden: het ‘huis’ als woning, als lichaam, en als gedicht. Om met die eerste te beginnen: in veel passages lijkt het huis niet veel meer te betekenen dan precies dat – een huis. Een ‘doodgewoon huis’ zelfs, zoals de ik-figuur uit een van de gedichten stelt [1:79]:

Ik schrijf een huis op
 een huis met een dak van rode pannen
 een schoorsteen die rook blaast
 twee deuren één voor en één achter
 een brievenbus een koperen belknop
 en dan nog overal ramen

Woord en referent zijn hier direct op elkaar te betrekken, meent ook Brems: volgens hem getuigen deze regels van een ambitie om ‘de werkelijkheid op te schrijven zoals zij is’.⁵¹ Dat je het motief in regels als ‘in het huis van bewaring aan de havenstraat’ [1:432] of ‘het gratis glas van het huis smaakt nog’ [1:449] referentieel kunt duiden, spreekt uiteraard voor zich. Hetzelfde geldt voor het gedicht ‘woman in shanty-town’, over een bezoek aan een sloppenwijk [1:365]: ‘Dit is een huis | van blik en karton’. Dat zijn min of meer idiomatische passages, maar ook in andere gedichten laat het motief zich makkelijk ‘thuisbrengen’. Zo kan het huis in ‘heden’, het enige gedicht waarin Kouwenaar expliciet een ‘tweede huis’ als locatie opvoert, worden geïdentificeerd als een directe referentie aan het zomerhuis van de dichter [1:456]:

Men ontwaakt
 hondegeblaf dringt door een dun huidig najaar
 terwijl men ligt 's morgens te bed
 in het tweede huis

Het lijkt logisch om, net als veel andere Kouwenaarlezers, aan te nemen dat dit tweede, reële huis steeds prominenter als decor gaat fungeren. Uit de latere bundels kun je namelijk opmaken dat het steeds een huis betreft dat slechts een deel van het jaar wordt bewoond ('men ontsluit | het verwinterde huis' [II:96]) en dat uitzicht biedt op een bergachtig, on-Nederlands landschap ('ziet men dag na dag de vervulde bergen' [II:16]). Dat het huis gestoffeerd is met alles wat je in een woonruimte zou verwachten (een 'ijskast' [II:18], 'boeken' en 'glazen' [II:96], 'dremfels' en 'deuren' [II:128], een 'stoel' [II:144], een 'spiegel' [II:146], enzovoorts), draagt verder bij aan de indruk dat het om een reële woning gaat. Al deze elementen maken dat je het motief gewoonlijk zonder al te veel problemen kunt lezen als een referentie aan een echt huis, waarin daadwerkelijk wordt geleefd, getuige een regels als 'in het huis het gemor van adem, van data' [II:147].

Weer andere gedichten zetten aan tot een tweede mogelijke interpretatie: het huis als een metafoor voor het lichaam. De mens woont in zijn lichaam als in een huis, zo is de suggestie van regels als 'ik sta als een huis op de wereld | gebouwd en dik uit aarde' [I:94]; 'leven in een huis | als in een lichaam' [I:258]; 'in een geraamte vol geest | huis ik' [I:288]; of 'je huid is bijna je huis' [I:482]. De 'geïmpliceerde overeenkomst tussen bouwsels en lichamen', die eerder al door Kusters werd gesignaleerd, is blijkbaar fundamenteel, want de lezer van *totaal witte kamer* wordt er in het gedicht 'men' aan herinnerd 'dat men voor alles zijn huis is' [III:32].⁵²

Een derde betekenis­mogelijkheid is het huis als een metafoor voor het gedicht. De passages waarin deze strekking zich aandoet, duiden op een structureel verband tussen het huismotief en het thema van de poëzie, of de taal. Dat een talig kunstwerk (een roman of gedicht) wordt voorgesteld als een 'huis van woorden', is zeker niet nieuw: daarin gingen al veel auteurs Kouwenaar voor. Bovendien komt zo'n voorstelling van zaken voort uit een conventionele taalopvatting, die ook in het literatuur­onderzoek wijd­verspreid is. Verschillende theoretici hebben vastgesteld dat het denken en spreken over literair taalgebruik veelal te herleiden is tot een 'blikjesmetafoor', of 'a metaphorical model of literature as a kind of box'.⁵³ Het taal­materiaal wordt dan opgevat als een doos of pakketje waar een spreker een betekenis in kan verpakken, zodat de lezer of luisteraar die er op een later tijdstip weer uit kan halen. De interpretatie van het 'huis' als een beeld voor het gedicht varieert op deze gedachtegang: het gedicht is een soort 'woning' waar de dichter betekenissen in 'onderbrengt'.

De poëtische interpretatie van het huismotief wordt door deze taalopvatting vereenvoudigd, maar het uitzonderlijke is dat Kouwenaars gedichten deze geijkte metaforiek tegelijkertijd problematiseren. Het ‘huis’ blijkt namelijk geen leven, ziel of betekenis te herbergen, maar onbewoond te zijn. ‘Alles was leeg, zelfs het huis dat achteloos | tot huls werd verschreven’, lees je bijvoorbeeld in *volledig volmaakte oneetbare perzik* [I:572]; en in *het ogenblik: terwijl* is sprake van een ‘sloophuis’ dat ‘dakloos’ is en ‘uitziend | zonder zijn inhoud’ [II:69]. Het vragenpaar ‘wat dan behelst het gedicht? | het onbewoonbare huis?’ [I:180] doet vermoeden dat die leegstand eigen is aan het talige bouwwerk van het gedicht. Andere regels onderstrepen dat: ‘Mijn stem reist elders, vandaar | dit huis, deze taal’ [I:239], zo luidt een strofe uit ‘elders’; en de reeks ‘wat voorgoed’ bevat deze regels: ‘meer dan ooit schrijven woorden, een groot | helder huis waar niets in is’ [II:31].

Dat beeld van het steeds maar weer ‘geledigde huis’ [II:69] ondergraaft zowel de referentiële als de ‘lichamelijke’ interpretatie van het motief. Zo kun je uit regels als ‘achter de muren van mijn huis | dat geen huis is omdat woorden talrijker zijn dan de stof’ [I:169] opmaken dat een referentiële taalopvatting geproblematiseerd wordt: het huis is niet slechts een beeld voor een gewone woning (‘mijn huis | dat geen huis is’), maar een huis van ‘woorden’, die in een gespannen verhouding staan tot de ‘stof’ – dat hier zowel ‘materiaal’ als ‘onderwerp’ of ‘materie’ kan betekenen. Wanneer vervolgens in het gedicht ‘ster’ wordt geconstateerd dat ‘de taal alleen namen geeft’ en dat deze ‘namen onbewoonbaar zijn als huizen | waarin men zich te lang gewassen, te lang | heeft uitgekleet’ [I:231], dan is daaruit af te leiden dat de situatie in die ‘huizen’ kennelijk zó onhygiënisch en lichamenlijk ongezond is geworden, dat het ‘leven in een huis | als in een lichaam’ [I:258] ook niet langer mogelijk is. Er is in déze woningen geen leven of betekenis te vinden. Een zelfreferentiële geste biedt echter uitkomst: als de dichter het woord ‘huis’ heeft ontdaan van de ‘huis-, tuin-, en keukenbetekenis’, zoals hij zelf bleek te beweren,⁵⁴ en het niet kan worden gelezen als een metafoor voor het lichaam, dan ligt de conclusie voor de hand dat het huis alleen nog maar een beeld kan zijn voor het gedicht – en dat het gedicht op die manier dus naar zichzelf verwijst. Dat het motief veelvuldig wordt gecombineerd met reflexieve werkwoordconstructies (het huis ‘sluit zich af’ [II:73], is ‘in zichzelf verbaasd’, ‘voelt’ hoe ‘het zich afbouwt’ [II:69], en heeft ‘zich verwoond en ontvreemd’ [III:11]), maakt zo’n zelfreferentiële interpretatie uiteraard nog aantrekkelijker.

Kortom: uit een eerste, inventariserende lectuur, kun je concluderen dat Kouwenaars ‘huisgedichten’ aanleiding geven tot drie verschillende lezingen. Volgens de eerste lezing is het huismotief referentieel te duiden als een verwijzing naar een ‘doodgewoon huis’ [I:79] of een ‘tweede huis’; andere gedichten sturen aan op een interpretatie die motief opvat als een beeld voor het lichaam; en uit weer andere passages komt naar voren dat het ‘huis’ een beeld is voor een gedicht

dat alleen nog naar zichzelf verwijst. Die interpretaties kunnen niet zomaar in elkaar worden geschoven: een poëtische of zelfreferentiële lezing van het motief staat de andere twee betekenis mogelijkheden in de weg. Dat blijkt wel wanneer die twee lezingen in de lectuur van nota bene hetzelfde gedicht op elkaar botsen. Waar Brems bijvoorbeeld, zoals zojuist bleek, het ‘doodgewoon huis’ [I:79] uit *hand o.a.* associeert met Kouwenaars ambitie om ‘de werkelijkheid op te schrijven zoals zij is’, daar schrijft Fens naar aanleiding van datzelfde huis: ‘Werkelijkheid kan het niet worden. Het blijft een volledig volmaakt onbewoonbaar huis. In het woord huis kun je niet wonen.’⁵⁵ Maar hoe groot deze meningsverschillen ook mogen zijn, het is juist deze contradictoire meerzinnigheid die het motief geschikt maakt als aanknopingspunt voor een nader onderzoek naar de referentiële en de zelfreferentiële leesconventies. Om de werking en resultaten van deze conventies te illustreren, geef ik in de volgende paragrafen een uitgebreidere interpretatie van drie gedichten waarin het huismotief een opvallende rol speelt.

4|5 **Het beeld van een deur** ***Het huis als gedicht***

Uit sommige gedichten van Kouwenaar kun je na het lezen van alleen al de eerste regels concluderen dat het ‘huis’ geen werkelijke woning is, maar een bouwwerk dat uitsluitend in de taal bestaat. Een goed voorbeeld is het gedicht ‘het huis’ [II:97]:

het huis

Men is verstrikt in het huis
men loopt van broodkast naar muur
men klopt op het beeld van een deur

men schrikt van het letterlijk zicht
eerst schrijft men gedwee wat er is
dan leest men hoe alles ontvleest

in de avond dooft men het raam
men hoort nog gehoorzaam een beek
dan dover in donker de zee –

De regel ‘men klopt op het beeld van een deur’ leent zich voor een poëtische lectruur: blijkbaar is het ‘huis’ uit de titel een onderkomen dat alleen uit beelden en metaforen bestaat – een gedicht, met andere woorden. Dat het ‘zicht’ volgens de tweede strofe ‘letterlijk’ (dus van letters gemaakt) is, sluit op die lezing aan. De vele termen die met taal en communicatie te maken hebben – woorden als ‘schrijft’, ‘leest’, ‘dooft’, ‘hoort’, ‘dover’ en ‘gehoorzaam’ – nodigen de lezer evengoed uit om dit ‘huis’ op het literaire werk zelf te betrekken.

Dat ‘men’ in het huis ‘verstrikt’ is, geeft aan dat het gedicht ‘ein in sich verschlossenes Gebilde’ is, zoals Friedrich zou zeggen: het is een hermetisch afgesloten bouwwerk. De daaropvolgende regels maken duidelijk dat je in dit talige onderkomen tevergeefs speurt naar een perspectief op een buitentalige werkelijkheid. ‘Men loopt van broodkast naar muur’ is immers een variatie op het spreekwoord ‘van het kastje naar de muur gestuurd worden’ en impliceert dat ‘men’ zich in een uitzichtloze, steeds herhalende situatie bevindt. Woorden als ‘verstrikt’ en ‘schrikt’ bevestigen het vermoeden dat die situatie negatief wordt gewaardeerd. Dat zou dus wel eens kunnen betekenen dat het geklop op de ‘deur’ niet wijst op een poging om het huis binnen te treden, zoals je zou verwachten, maar eerder op een poging om een uitweg te vinden uit de talige vesting van het gedicht. Anders gezegd: wie dit huis bewoont, wordt het ‘zicht’ op de werkelijke wereld ontnomen door een ‘muur’ van letters, woorden en beelden.

Die beslotenheid van het gedicht, zo suggereert de tweede strofe, is een onvermijdelijk gevolg van het gebruik van de taal. Wanneer je ‘schrijft’ wat ‘er is’, duurt het niet lang voordat je ‘leest’ hoe ‘alles ontvleest’: de vergankelijke materialiteit van de werkelijkheid (‘wat er is’) kan niet in woorden worden gevangen. Het vlees en bloed van het leven zijn vreemd aan de taal. Wanneer je het resultaat van het schrijf- of dichtproces ‘leest’, blijkt dan ook dat het gedicht het vlees en bloed ‘ontvleest’. Zij worden vertaald in abstracte aanduidingen (‘alles’) en idiomatische, generaliserende metaforen (zoals ‘van het kastje naar de muur gestuurd worden’). Dat die abstraherende eigenschap inherent is aan de taal, wordt onderstreept door het binnenrijm tussen ‘leest’ en ‘ontvleest’, dat de lezer erop attent maakt dat het ‘lezen’ per definitie een onderdeel is (letterlijk) van het proces van ‘ontv-lezen’.

De bewoner van dit huis zit verstrikt in een verstikkend netwerk van woorden en beelden, die niet naar de wereld, maar alleen nog naar elkaar verwijzen. De woorden ‘gedwee’ en ‘gehoorzaam’ geven aan dat hij machteloos tegenover deze ‘ontvlezing’ staat: hij kan niet anders dan de taalregels opvolgen, zodat hij inderdaad van het kastje naar de muur wordt gestuurd – van het ene metaforische beeld naar het andere. Die problematiek wordt in Kouwenaars gedichten wel vaker aangekaart. Regels als ‘geen enkele computer | geeft bloed op’ [1:291] bijvoorbeeld impliceren eveneens dat een tekstverwerker het leven nooit zal kunnen vastleggen; en het gedicht ‘te wit’, dat in 5|10 nog aan bod zal komen, opent

met de vergelijkbare constatering dat ‘het bloed’ ‘niet op te schrijven’ is [11:91]. Zulke parallel passages ondersteunen de stelling dat in ‘het huis’ het failliet wordt verwoord van een dichtkunst die uit is op representatie van (of betrokkenheid bij) de concrete werkelijkheid.

De beschrijving van dat poëtische failliet culmineert in de slotstrofe, die beschrijft hoe het hermetisch afgesloten taalbouwsel zich onttrekt aan elke vorm van communicatie. Het vallen van de avond, het ‘doven’ van het ‘raam’ en het ‘donker’ in de laatste regel geven aan dat de dichter het visuele contact met de werkelijkheid verliest. Zij komt ook buiten het bereik van zijn gehoor te liggen, want de ‘beek’, waarvan men het geluid eerst nog ‘gehoorzaam’ kon registreren, verdwijnt ‘dover’ in ‘de zee’. Dat afsluitende beeld van de ‘zee’ kun je interpreteren als een symbool voor de sublieme materialiteit van ‘alles’, die zich onttrekt aan de representatieve orde. Toepasselijk is dat het gedicht met die laatste regel uitloopt in een zee van ‘poëticaal’ of ook wel ‘iconisch wit’, zo zou je met Van Dijk kunnen zeggen, dat het spaaklopen van het referentiële taalgebruik verstechnisch realiseert.⁵⁶ Daarnaast presenteren deze regels ook nog een cruciale herschrijving van een vroeger gedicht van Kouwenaar, want al in *autopsie/anoniem* stelde de dichter in vergelijkbare bewoordingen vast: ‘De zee is moeilijk benoembaar’ [1:319]. In die bundel leek de poëzie echter nog iets te kunnen bewerkstelligen, want, zo vervolgt het gedicht, in die oneindig uitgestrekte zee ‘is het schip haast een dichter: | de zeezieke koers blijkt een kaarsrechte regel | dankzij het raadsel des radars’. De conclusie luidt:

aldus het schip maakt de zee
enigermate voorstelbaar

waar het schip zoëven geweest is
blijft de onbenoembare leegte

het schip maakt de zee.

Als je de zee in dit geval mag lezen als een beeld voor ‘de complexe werkelijkheid’, zoals bijvoorbeeld Scholten doet, dan is de strekking dat die werkelijkheid aan het taalvermogen van de dichter ontsnapt: er blijft altijd een ‘onbenoembare leegte’.⁵⁷ Maar door toch ‘pogingen tot benoembaarheid’ te wagen, zo stelt Fens naar aanleiding van deze regels, kan de dichter met zijn poëzie haar misschien ‘enigermate voorstelbaar’ maken, of desnoods zélf ‘maken’—‘en dat laatste woord kan niet letterlijk genoeg genomen worden’, aldus Fens.⁵⁸ De donkere ‘zee’ waar de regels van ‘het huis’ in opgaan, maakt echter duidelijk dat zelfs dat ‘enigermate’ niet meer van toepassing is. De ‘radar’ van de dichter heeft het begeven. Zijn

regels zijn niet meer ‘kaarsrecht’, want hij zit ‘verstrikt’ in het huis; en hij maakt de werkelijkheid niet ‘voorstelbaar’, maar klopt slechts ‘op het beeld van een deur’. Het huis, kortom, zit potdicht.

Deze interpretatie is natuurlijk op de leest van de zelfreferentiële leesconventie geschied. Zo doorloopt zij de twee fases waarin deze conventie uiteenvalt: nadat is aangenomen dat de woorden uit het gedicht niet kunnen worden opgevat als verwijzingen naar de realiteit, zetten termen als ‘beeld’, ‘letterlijk’, ‘schrijft’ en ‘leest’ aan tot een zelfreferentiële geste. Die twee interpretatieve stappen resulteren uiteindelijk in een lectuur die om verschillende redenen plausibel is: in de eerste plaats omdat zij een functie geeft aan de vele poëticaal beladen elementen in het gedicht; in de tweede plaats omdat zij nauw aansluit op de traditionele beeldvorming van Kouwenaar als ‘taalgerichte’ dichter; en in de derde plaats omdat zij resonanceert met het wijdverspreide literatuurkritische cliché dat de woorden in een gedicht niet worden gebruikt in hun referentiële, maar in hun poëtische functie – waardoor ze alle aandacht naar zichzelf toe trekken.

Maar de conclusie dat uit een gedicht als ‘het huis’ een zelfreferentiële poëtica kan worden gedestilleerd, is toch enigszins voorbarig. Het gedicht mag dan wel het failliet beschrijven van een referentiële dichtkunst, maar dat wil uiteraard nog niet zeggen dat referentialiteit uitgesloten is. Dat blijkt ook wel uit het feit dat een lezer als De Coninck er wel degelijk in slaagt om ‘het huis’ referentieel te duiden:⁵⁹

Eigenlijk is dit een vreselijk gedicht over aftakeling. Men loopt nog slechts van het kastje naar de muur, men schrikt van de werkelijkheid achter het vertrouwde woord ‘deur’, ik durf niet goed verder te interpreteren maar misschien schrikt men achter die deur wel van de constatering hoe oud zijn vrouw geworden is (en ‘men’ zelf): men kan niet anders dan minutieus constateren hoe alles ontvleest, er gaat geraamte schijnen door wat nog overblijft.

De Coninck heeft wel oog voor de poëtische betekenislaag van het gedicht – ‘het ultieme binnenhuis is het gedicht’, stelt hij bijvoorbeeld –, maar wanneer hij ‘men’ identificeert met de oude dichter en ‘zijn vrouw’, wordt zijn lezing alsnog biografisch en blijkt het ‘huis’ toch een gewoon huis te zijn.

Er zit kennelijk een intrigerende, onoplosbare contradictie in ‘het huis’. Waar de tekst aan de ene kant kan worden gelezen als een verbeelding van het onvermogen om de werkelijkheid in taal op te roepen, daar blijkt hij zich aan de andere kant te voegen naar een referentiële interpretatie. De woorden die een zelfreferentiële strekking lijken uit te dragen, blijken net zo goed te kunnen worden ingezet in een lectuur die deze strekking tegenspreekt.

4|6 **Als men terugkomt** ***Het huis als huis***

Dat zelfs een sterk poëticaal suggestieve tekst als ‘het huis’ bij nader inzien naar de werkelijkheid verwijst, is zeker niet uitzonderlijk. Er zijn wel meer gedichten in Kouwenaars oeuvre te vinden die nadrukkelijk om een sterk referentiële of biografische lectuur vragen. Neem het volgende gedicht, het eerste uit een reeks van drie met de titel ‘tijden’ [11:18]:

tijden

Als men terugkomt is men een ander
denkt men terwijl men het huis sluit
het licht inpakt de zomer verzegelt
het tuinhek prijst om zijn ijzer

deze slak op de drempel zal er nog zijn
de ijskast zal blaffen de hitte blaten
de hond zal zuchten en zijn sterven
hervatten als men terugkomt denkt men

Diverse lezers hebben zich over dit gedicht uitgelaten. Het opvallende is dat ze allemaal een referentiële interpretatie van het gedicht geven. Het huismotief fungeert ook in dit geval als lakmoesproef, want het wordt door deze commentatoren steeds opgevat als een verwijzing naar een specifiek, bestaand huis. Fens legt een verband tussen het motief en Kouwenaars ‘huis in het diepe zuiden van Frankrijk’, net als Sötemann, die het ‘afscheid van het zomerverblijf in ’s dichters Franse huis’ definieert als het thema van de reeks waar het gedicht deel van uitmaakt.⁶⁰ En Bartosik rekent ‘tijden’ tot de gedichten die ‘baden in een vakantie-sfeer’ en waarin Kouwenaar volgens hem ‘dicht in de buurt van (alleen maar) zichzelf blijft’.⁶¹ Wanneer het huismotief ter sprake komt, rept hij met geen woord over eventuele poëtische of zelfreferentiële betekenisomogelijkheden, maar laat hij het bij de constatering: ‘Een huis wordt zorgvuldig afgesloten, want het zal lange tijd leegstaan.’⁶²

Voor zo’n referentiële lezing, waarbij ‘tijden’ wordt geïnterpreteerd als een verwijzing naar een werkelijke, buitenliteraire gebeurtenis, zijn verschillende versinterne argumenten aan te dragen. Zo wordt in het gedicht beschreven hoe ‘men’ afscheid neemt van een woning. Dat afscheid is tijdelijk, want vanaf de eerste regel wordt voorondersteld dat ‘men terugkomt’. Het lijkt dan ook terecht om ervan uit te gaan dat het ‘huis’ een tweede woning is, waarin men zo nu en dan verblijft. En

uit het gegeven dat met het afsluiten van het huis eveneens de ‘zomer’ wordt afgesloten, kun je vervolgens afleiden dat het tweede huis dienst doet als *zomerverblijf*. Tot zover kan het gedicht dus goed worden gelezen als een beschrijving van een reële situatie. Daar komt bij dat de *vanitas*-thematiek van het gedicht de lezer aanspoort tot een meer biografische lectuur. Het vertrek uit het zomerhuis brengt voor de voormalige bewoner namelijk allerlei overpeinzingen over sterfelijkheid, het voortgaan van de tijd en de onzekere toekomst met zich mee. Ogenschijnlijk zal er weinig veranderd zijn als hij de volgende zomer de deur van zijn huis weer opent: de ‘slak op de drempel zal er nog zijn’, evenals de brommende ‘ijskast’, de zinderende ‘hitte’ en de zuchtende ‘hond’. Maar toch zal hij dan niet kunnen ontspinnen aan het gevoel ‘een ander’, wat ouder iemand te zijn. Blijkbaar maakt het vertrek het voortgaan van de tijd tastbaar. De regels ‘de hond zal zuchten en zijn sterven | hervatten’ kunnen in dat licht worden gelezen als een beeld voor de onontkoombaarheid van de dood: dat ‘hervatten’ van het sterven geeft immers aan dat de ‘hond’ stervende is, of dat hij al dood is, maar dat ‘men’ bij terugkomst zijn ‘sterven’ weer herinnert en het daardoor wordt ‘hervat’. Maar hoe je dat beeld ook opvat, ontegenzeggelijk is dat het de bewoner van het huis confronteert met de betrekkelijkheid van het bestaan – en dus eveneens met zijn eigen vergankelijkheid.

De confrontatie met de eigen sterfelijkheid maakt dat het vertrek niet zomaar een routineuze handeling is, maar op een bezwerend ritueel begint te lijken. Zo wordt gesuggereerd dat ‘men’ met het afsluiten van het huis ook ‘het licht inpakt’ en ‘de zomer verzegelt’. Dat duidt op een poging om het hier en nu, het tijdstip waarop men vertrekt, te conserveren. Het heden wordt in het huis ingepakt en verzegeld, alsof het om een breekbaar postpakket of een belangrijk document zou gaan. Ook het ‘tuinhek’ krijgt een beschermende rol toebedeeld: men ‘prijs’ het ‘om zijn ijzer’, in de hoop dat het sterk genoeg zal zijn om het huis – met ‘het licht’ en ‘de zomer’ veilig daarin opgeslagen – tijdens de afwezigheid van de bewoner te beschermen. Anders gezegd: het vertrek is volgens deze lezing een poging om het heden vast te leggen en het van veroudering en verval te vrijwaren.

De beelden uit de tweede strofe duiden er echter op dat de tijd zich niet zomaar laat tegenhouden. Zeker, het lijkt er in eerste instantie op dat het lukt om de zomer te conserveren: dat de ‘slak’ de drempel (wellicht ook die tussen leven en dood) niet overschrijdt, wijst daar bijvoorbeeld op. Eenzelfde suggestie gaat uit van de volgende twee regels. De ‘ijskast’ kun je vanwege zijn ‘blaffen’ associëren met een waak- of herdershond, die de ‘hitte’ – en daarmee het bederf – onder controle houdt. Vandaar dan ook dat die ‘hitte’ zo mak als een lammetje zal ‘blaten’. In de slotregels wordt de teneur echter opeens veel minder optimistisch. Dat de ‘hond’ zijn ‘sterven’ zal ‘hervatten’, geeft al aan dat de tijd uiteindelijk toch zijn tol eist. Die stervende hond kun je via het ‘blaffen’ bovendien in verband brengen met de vorige regel, met als gevolg dat het ‘sterven’ ook op de ‘ijskast’ kan worden be-

trokken. Ook die kan niet op tegen de verzengende ‘hitte’. De vertrekkende ‘men’ realiseert zich dat de onoverkomelijke tijdelijkheid van de dingen net zo zeer voor hem zelf geldt, want in de laatste regel klinkt een angstige twijfel door (zoals ook Bartosik constateert) – ‘als men al terugkomt’, zou je daar kunnen lezen.⁶³

Een referentiële benadering van ‘tijden’, zo blijkt, levert al snel een aannemelijke interpretatie op. De geloofwaardigheid van zo’n lectuur heeft verschillende gronden. Zo sluit zij naadloos aan op het beeld van de latere, meer persoonlijk geachte Kouwenaar, zoals dat uit interviews naar voren komt. De lezer die de tv-documentaire *Totaal witte kamer* heeft gezien, zal beelden als het ‘huis’, het ‘tuinhek’ of zelfs ‘de hond’ gemakkelijk in een biografisch referentiekader kunnen plaatsen: het blijken dan allemaal elementen uit Kouwenaars leefwereld te zijn. Daarnaast wordt een referentiële lezing ook uitgelokt door uitspraken van de dichter zelf, die zijn werk regelmatig van een biografische context heeft voorzien. Zo zegt hij in een interview met Vandenbroucke:⁶⁴

Ik woon de helft van de tijd in een huis in Frankrijk. Je gaat daar dan weg, sluit de luiken, doet het huis dicht en een half jaar later kom je terug en lijkt het nog gisteren in dat huis. Maar ondertussen ben je een half jaar ouder geworden, een nieuw jaar, een nieuwe zomer is begonnen. Dat is toch een merkwaardige onderstreping van de tijd die opraakt, een klok die per half jaar draait.

De lezer die bekend is met Kouwenaars interviews zal zelfs voor ‘het zuchten’ van de hond een biografische referentie kunnen vinden. Naar aanleiding van een ander gedicht, uit de bundel *het ogenblik: terwijl* [11:61], vertelde de dichter tegen Wieg namelijk het volgende:⁶⁵

Dat gedicht heb ik naar aanleiding van de dood van mijn hond in Frankrijk geschreven. Hij is zeventien jaar bij ons geweest. Het moment van de dood had ik nog nooit zo werkelijk gezien, een diepe zucht, het leven dat wordt uitgeblazen, een eindeloze zucht.

Zo’n biografische of referentiële lezing zou je ten slotte ook met poëtische argumenten kunnen staven door te wijzen op de veranderingen die zich in de poëzieopvatting van de dichter hebben voorgedaan. Zoals al bleek, beweren sommige lezers dat de latere Kouwenaar ‘de deur van het taallab’ weer ‘op een kier’ heeft gezet, dat zijn werk wat ‘opener’ en ‘doorzichtiger’ is geworden, zodat de gedichten weer ‘uitzicht op de huidige wereld’ bieden.⁶⁶ Als dat inderdaad mag worden aangenomen, dan lijkt het ook gegrond om ‘tijden’ te beschouwen als een beschrijving van een werkelijke situatie.

Hoe soepel de lectuur van ‘tijden’ zich ook voegt naar de referentiële leesconventie, toch zijn de betekenis mogelijkheden van het gedicht daarmee niet uitgeput. Sterker nog, deze tekst blijkt zich te lenen voor een zelfreferentiële interpretatie, die de bovenstaande lezing ondergraaft. Zo werd de constructie ‘terwijl men het huis sluit’ zojuist gelezen alsof deze de lezer een blik gunde op een biografische gebeurtenis, maar welbeschouwd zorgt juist die handeling van het *afsluiten* ervoor dat dit ‘huis’ iets weg begint te krijgen van de naar binnen gekeerde taalwoning die in de voorgaande paragraaf werd betreden. Biedt ‘tijden’ de lezer eigenlijk wel een ‘uitzicht’ op de ‘wereld’, zoals de critici aannemen? Of is de ‘deur van het taallab’ afgesloten en resteert alleen nog een ‘letterlijk zicht’, zoals dat in ‘het huis’ het geval was?

Die laatste mogelijkheid is zeker niet vergezocht, want het gedicht bevat verschillende werkwoorden en beelden die een zelfreferentiële geste mogelijk maken. De persoonsvorm ‘verzegelt’ bijvoorbeeld duidt op een analogie tussen het huis en een talig document. Veelzeggend is verder dat ‘prijst’ een performatief is – een handeling die je alleen in en door de taal kunt uitvoeren.⁶⁷ Ook het ‘tuinhek’ heeft poëtische bijbetekenissen. Het motief van de ‘tuin’, zo heeft ook Kusters al eens geconstateerd, kan als een beeld voor het gedicht worden begrepen.⁶⁸ ‘Neem bijvoorbeeld een gedicht, men plant | een tuin in het niks’ [I:555], zo schrijft de dichter in *volledig volmaakte oneetbare perzik*; en elders lees je regels als: ‘men moet zich hier uitschrijven, de tuin | in de tuin insluiten’ [II:100]. In het verlengde van zulke passages kan het ‘tuinhek’ worden geïnterpreteerd als de markering van de grens tussen het in zichzelf besloten gedicht en de wereld.⁶⁹

Het gedicht ‘tijden’ laat zich dus ook op een poëtische en zelfreferentiële manier lezen. Het afsluiten van het huis is een metafoor voor een poging om een volledig ‘dichtgemaakt’ gedicht te schrijven. Tot op zekere hoogte is zo’n lezing nog te rijmen met een referentiële interpretatie. Net zoals ‘men’ het huis afsluit en daarmee het leven dat zich daarin afspeelt zorgvuldig ‘inpakt’, zo ‘verzegelt’ de dichter het vergankelijke bestaan in een taalbouwsel. Maar er blijft een onoplosbare spanning tussen die twee lezingen: de ene zal de andere altijd ondermijnen. Volgens een referentiële interpretatie opent het gedicht immers een deur naar de concrete werkelijkheid, terwijl een zelfreferentiële lectuur juist gebaseerd is op de gedachte dat men tevergeefs ‘op het beeld van een deur’ klopt, waarachter alleen ‘letterlijk zicht’ te verwachten is. De laatste regels van het gedicht zinspelen zelfs op die spanning. De ‘men’ die in *Les Abbés* zijn tweede woning verlaat, zal nooit samenvallen met de ‘men’ die in Kouwenaars gedichten woont: als de dichter op een later tijdstip nog eens ‘terugkomt’ en herleest wat hij heeft geschreven, blijven zijn woorden en beelden toe te behoren aan een ‘ander’, talig ‘men’.

4|7 **Het huis als allegorie** **Referentialiteit heroverwogen**

Zowel uit de kritische ontvangst van de gedichten als uit de twee bovenstaande voorbeeldinterpretaties komt naar voren dat de referentiële en de zelfreferentiële leesconventies haaks op elkaar staan. Nu eens wordt het huismotief opgevat als een metafoor voor een in zichzelf besloten gedicht, dan weer lijkt het motief de lezer toch een blik te gunnen op de (biografische) wereld achter het gedicht.

De frictie tussen deze twee conventies kun je verklaren door een onderscheid te maken tussen drie interpretatieve niveaus, die in de daadwerkelijke leespraktijk – ten onrechte – vaak in elkaar worden geschoven. Het eerste niveau is dat van vooronderstellingen over de eigenschappen van literair taalgebruik; het tweede dat van de poëtische assumpties; en op het derde niveau is de beschrijving van de daadwerkelijke lectuur te situeren. Die drie niveaus hangen nauw samen, maar ze zijn fundamenteel verschillend. De premisse dat poëzie eerder naar zichzelf verwijst dan naar de werkelijkheid, hoeft immers nog niet te betekenen dat de referentiële functie van taal opgeschort is. Evenmin staat vast dat het versintern of versextern verwoorden van een zelfreferentiële poëtica tot gevolg heeft dat de woorden uit het gedicht alleen nog maar naar zichzelf verwijzen. En zelfs als een dichter claimt dat hij de taal weer gebruikt voor ‘het eenvoudige benoemen’, zoals de latere Kouwenaar blijkt te doen, dan nog kan het mogelijk zijn om uit zijn gedichten een zelfreferentiële poëtica af te leiden.

Zoals gezegd, lopen deze drie niveaus in de regel wél door elkaar. Neem bijvoorbeeld een zelfreferentiële lezer als Kusters. Die is zich er heus wel van bewust dat hij in zijn typering van de gedichten allerlei vormen van beeldspraak van de dichter overneemt. Zo merkt hij op dat het hem er niet om gaat om ‘Kouwenaars poëtica op zijn filosofische of linguïstische houdbaarheid te onderzoeken’, maar dat hij slechts de ‘innerlijke logica en samenhang’ van deze poëzieopvatting in kaart wil brengen – en dat het bijgevolg ‘misschien niet altijd’ mogelijk zal zijn ‘het gebruik van metaforen te vermijden’.⁷⁶ Maar die gereserveerdheid ten opzichte van zijn eigen aanpak laat onverlet dat poëtische metaforiek en interpretatief commentaar in zijn betoog verstrengeld raken. Als Kusters naar aanleiding van het tweede gedicht uit de reeks dan ook opmerkt dat woorden zoals ‘vadermoorders’ en ‘wespentailles’ alleen nog maar bestaan ‘als “dingen”, losse elementen die naar geen realiteit meer verwijzen’, dan is het moeilijk om vast te stellen waar de verslaglegging van de lectuur ophoudt en waar de beschrijving van Kouwenaars poëtica begint.⁷⁷ Hetzelfde bezwaar treft de referentieel georiënteerde lezers: wanneer zij stellen dat ‘de vitrages van de dichter niet meer [dichthangen]’, zoals Van den Berg bijvoorbeeld schrijft, en vervolgens beweren dat in veel van zijn gedichten ‘de aanleiding nu zichtbaar’ is geworden, dan laten ze het niveau

van de poëtische ontwikkelingen (Kouwenaar is anders gaan dichten) en dat van de leespraktijk (zijn poëzie is biografisch geworden) samenvallen.⁷² Het door elkaar lopen van de drie interpretatieve niveaus verklaart ook waarom de referentiële en de zelfreferentiële leesconventie elk voor zich zo aantrekkelijk zijn. Zo'n conventie zorgt er namelijk voor dat taalopvatting, poëtica en leespraktijk op één lijn komen te staan en elkaar lijken te bevestigen.

Maar tegelijkertijd wordt de lectuur daardoor onbetrouwbaar, want bij nadere beschouwing blijken die twee conventies op een intrigerende wijze met elkaar vervlochten te zijn. In zijn essay over Mallarmé, wiens poëzie de lezer met vergelijkbare problemen confronteert, heeft De Man namelijk laten zien dat referentialiteit en zelfreferentialiteit twee zijden van hetzelfde muntstuk zijn.⁷³ De Man signaleert dat er in de literatuurstudie een onderscheid wordt gemaakt tussen twee 'soorten' dichtkunst: enerzijds zou er 'a poetry of representation' zijn, 'depending on an outside world'; en anderzijds een dichtkunst die geheel voortkomt uit de verbeelding van de dichter.⁷⁴ Deze laatste vorm van poëzie, die gekenmerkt zou worden door 'the absence of any reference to an exterior reality', noemt De Man 'allegorical (i.e., nonrepresentational)'.⁷⁵ Vaak wordt het werk van Mallarmé gepresenteerd als een goed voorbeeld van zulke allegorische poëzie. Aangezien de gedichten van deze auteur geen afspiegelingen van de werkelijkheid zijn, zo is de redenering, hoeft de logica die de wereld van het gedicht structureert ook niet overeen te komen met de logica die voor de 'werkelijke' wereld opgaat. Deze klassieke Mallarmé-interpretatie vat De Man als volgt samen:⁷⁶

The logic of the relationship that exists between the various objects in the poem is no longer based on the logic of nature or of representation, but on a purely intellectual and allegorical logic decreed and maintained by the poet in total defiance of natural events.

De logische samenhang van de woorden is dus niet meer afgeleid van de werkelijkheid, maar gebaseerd op een louter talige of allegorische ordening. De overeenkomsten tussen dit citaat en de betoogtrant van zowel Friedrich als Kusters dringen zich op: De Mans typering van de eigen logica ('in total defiance of natural events') die lezers in het gedicht menen te ontwaren, is ook op hun interpretaties van toepassing. Zoals bleek, stelt Friedrich immers dat de 'Beziehung' tussen 'die Dinge' in Mallarmés poëzie 'aller realen Ordnung entrückt ist' en meent Kusters dat Kouwenaars gedichten 'een geheel andere samenhang' vertonen dan de coherentie die eigen is aan 'de beschrijving van een gebeurtenis of de verwoording van een gedachtegang'.⁷⁷

Tegen deze redenering tekent De Man echter bezwaar aan: 'Poetry', werpt hij tegen, 'does not give up its mimetic function [...] that easily and at such little cost.'⁷⁸

Een allegorische interpretatie, waarbij het gedicht niet meer naar de werkelijkheid heet te verwijzen, is slechts mogelijk binnen de kaders van ‘a different representational logic’.⁷⁹ Dat lijkt een voor de hand liggende stelling: een gedicht dat op geen enkele manier meer naar de werkelijkheid zou verwijzen, zou natuurlijk volkomen onbegrijpelijk zijn. Als een gedicht een geheel eigen werkelijkheid postuleert, dan kan dat alleen maar doordat er gebruik wordt gemaakt van referentieel taalgebruik. Een vergelijkbaar inzicht verwoordt Oversteegen wanneer hij eraan herinnert dat ‘niet-refereren’ (dat hij definieert als ‘spreken’ over zaken die ‘alleen in een “niet-bestaande”, de onze op bepaalde punten overlappende, “wereld” voorkomen’) altijd is gebaseerd op conventionele referentialiteit: ‘De mogelijkheid van niet-refereren of voorgewend-refereren is een logisch gevolg van de mogelijkheid om door middel van konventionele taaltokens te refereren’, stelt hij vast.⁸⁰ Maar De Man gaat nog een stap verder. Indien een allegorische, niet-referentiële interpretatie pas tot stand kan komen wanneer je de woorden in hun referentiële functie gebruikt, zo redeneert hij, dan biedt een ogenschijnlijk puur referentiële dichtkunst dus evengoed aanknopingspunten voor een allegorische lezing:⁸¹

All representational poetry is always also allegorical, whether it be aware of it or not, and the allegorical power of the language undermines and obscures the specific literal meaning of a representation open to understanding. But all allegorical poetry must contain a representational element that invites and allows for understanding, only to discover that the understanding it reaches is necessarily in error.

Die conclusie strekt zich ook uit tot het onderscheid tussen de referentiële of zelf-referentiële lectuur van Kouwenaars poëzie. Binnen een poëtische of zelfreferentiële interpretatie wordt de taal nog steeds in haar alledaagse, verwijzende functie begrepen; en wanneer een referentiële lectuur afdoende lijkt te zijn, zetten de allegorische betekenis mogelijkheden het gedicht weer op z’n kop. De interpretatieve resultaten die het inzetten van de ene conventie oplevert, worden op die manier door de andere weerlegd – en vice versa.

4|8 **Met kranten gedicht** *(Zelf)referentialiteit en het switchen tussen conventies*

De twee leesconventies die in dit hoofdstuk centraal staan, leiden tot interpretaties die niet met elkaar te verenigen zijn, maar uit de observaties van De Man is op te maken dat het evenmin mogelijk is om tussen hen een keuze te maken. De lezer lijkt daarmee in een interpretatieve impasse terecht te komen. Toch is er een uit-

weg: wie met de inzichten en bedenkingen uit de voorgaande paragrafen in gedachten Kouwenaars poëzie opnieuw gaat lezen, zal namelijk ontdekken dat zijn gedichten de lezer juist stimuleren om beide conventies in te zetten – en vervolgens tegen elkaar uit te spelen. Hoe zo'n alternatieve lectuur vorm krijgt, kan worden geïllustreerd aan de hand van het volgende gedicht [II:128]:

Besta het huis, hierin kan niets gebeuren
men heeft de drempels gesleten, de deuren geolied
de scheuren met kranten gedicht

omdat het licht niet geloven wil raken de ogen
steeds meer verzoend met het inwonend donker
stommelen klokken achterstevoren

morgen schrijven de wanden overal wonden, muur
kanker vochtvlekken, nu al is men jaren bezig
de mokerhamers in te vetten –

De imperatief waarmee het gedicht begint, activeert een aantal verschillende betekenismogelijkheden van het werkwoord 'bestaan'. Allereerst betekent dat woord zoveel als 'zijn' en kun je het eerste deel van de beginregel parafraseren als 'wees het huis', of 'zorg dat het huis bestaat'. Maar 'bestaan' is ook synoniem met 'wag' of 'durven te ondernemen' – en dat voegt iets nieuws toe: kennelijk zijn er risico's aan het huis verbonden, of wordt het in zijn bestaan bedreigd. Tot slot kun je 'besta' ook nog in verband brengen met het werkwoord 'tot stilstand brengen' ('sta!', 'hou staande!'). Dat zou kunnen betekenen dat het om een oud huis gaat, dat aan verval onderhevig is. 'Besta' is dan een oproep om dat verval tegen te gaan.

Er zit vanaf de eerste regel dus een tegenstrijdigheid in het gedicht: gaat het nu om een niet bestaand huis, dat nog moet worden gebouwd? Of om een oud huis, dat tegen verrotting moet worden beschermd? Die laatste mogelijkheid past goed binnen een referentiële interpretatie, waarbij het 'huis' wordt opgevat als beeld voor een werkelijke woning. Die eerste mogelijkheid wijst eerder in de richting van een poëtische lezing: het 'huis' kan dan worden begrepen als een taalbouwsel, dat de dichter in en met zijn woorden realiseert. Voor beide opties valt iets te zeggen. Een referentiële interpretatie zou zich kunnen beroepen op de 'gesleten [drempels]', de 'scheuren' en de 'vochtvlekken' – beelden die suggereren dat het om een werkelijk bestaande, oude en bouwvallige woning gaat.⁸ Ook de 'klokken' die 'achterstevoren' lopen, wijzen daarop. In een van zijn vraaggesprekken, zo bleek eerder, zei Kouwenaar immers geïntrigeerd te worden door de 'klok' die in zijn zomerwoning 'per half jaar' lijkt te draaien. De stommelende 'klokken'

zijn dus eveneens in een biografisch referentiekader te plaatsen: bij de binnenkomst 'lijkt het nog gisteren in dat huis', zoals de dichter dat zelf zegt, waardoor het lijkt alsof de klokken 'achterstevoren' lopen.

Een referentiële lectuur wordt, net zoals dat bij de interpretatie van 'tijden' het geval was, verder gevoed door de *vanitas*-thematiek. Dat het 'licht niet geloven wil' en de ogen steeds meer gewend raken aan het 'donker' kan namelijk worden gelezen als een beeld voor een toenemend inzicht in de sterfelijkheid van het bestaan. Het 'licht' gelooft niet meer in het eeuwige leven (van dat andere Licht, met hoofdletter L) en legt het af tegen het 'inwonend donker'. Het woord 'inwonend' betekent 'bij iemand in huis wonend', maar kan naar analogie van 'inwerken' ook 'voorbereidend op (of klaarmakend voor) het wonen' betekenen. Zo opgevat, kun je het 'inwonend donker' interpreteren als een vooruitwijzing naar het moment waarop het donker zich definitief in het huis zal vestigen – op het onverbidelijke einde, kortom.⁸³ Het door de tijd bedreigde 'huis' is zo gezien een *pars pro toto* voor de vergankelijkheid van het leven. En vandaar dan ook dat er 'wonden' (zoals de 'muur | kanker', de 'vochtvlekken') verschijnen op de 'wanden' van het huis: voor de evenzeer vergankelijke bewoner van het huis zijn dat onheilspellende tekens aan de wand – letterlijk en figuurlijk.

De constatering dat de 'ogen' zich met het donker 'verzoend' hebben, wijst erop dat men zich bij het sombere vooruitzicht neerlegt. Maar je ontkomt niet aan de indruk dat er desalniettemin een poging wordt ondernomen om de tijd stil te zetten en het hier en nu vast te leggen, of toch op zijn minst het einde een tijdje uit te stellen. Zo mogen de 'wanden' van het huis allicht 'wonden' gaan vertonen in de toekomst ('morgen'), op dít moment echter zijn de deuren 'geolied' en de scheuren in de muren 'gedicht', zodat het huis vooralsnog bewoonbaar blijft. Veelbetekenend in dat opzicht is ook de slotregel. Uit het gegeven dat men bezig is de 'mokerhamers in te vetten' kun je afleiden dat de vernietigende werking van de tijd een halt toe wordt geroepen: de mokerhamers, sloopwerktuig bij uitstek,⁸⁴ worden ter bescherming met vet ingesmeerd – en dat impliceert dat zij voor langere tijd niet gebruikt zullen gaan worden. Het huis wordt blijkbaar nog enig respect gegund. De tekst doet in dat opzicht sterk denken aan 'tijden', waarin het Franse zomerverblijf van de dichter eveneens zorgvuldig werd ingepakt en verzegeld, zodat de 'zomer' en het 'licht' behouden konden blijven.

Zo'n overwegend biografisch-referentiële lectuur gaat echter voorbij aan de poëtische elementen, die een heel ander licht op het gedicht werpen. Wanneer de dichter schrijft dat de scheuren in het huis met 'kranten' worden 'gedicht', dan kun je dat 'dichten' immers met evenveel recht opvatten als 'tot poëzie maken'. De suggestie is bijgevolg dat het gedicht een proces beschrijft dat zich niet in de realiteit afspeelt, maar in de taal. De dubbelzinnigheid van de constructie 'hierin kan niets gebeuren' kan worden ingezet om dat te bevestigen: die zin geeft op het

eerste oog aan dat het huis een veilig onderkomen is ('hierin kan je niets overkomen'), maar zou ook kunnen betekenen dat deze woning niet meer tot het domein van het werkelijke behoort – net zoals de eerder aangehaalde 'tuin in het niks' [1:555] die in een ander gedicht van Kouwenaar werd geplant. Een poëtische interpretatie van het huis ligt dan voor de hand: door de dagelijkse taal, zoals die in 'kranten' wordt gebruikt, om te werken tot poëzie, probeert de dichter zich in een huis van woorden te verschansen. Dat zou meteen verklaren waarom in de eerste regel het huis in bestaan wordt geroepen ('besta!'). Ook Van Dijk leest dit gedicht op die manier. Naar aanleiding van de twee laatste strofen schrijft zij: 'Het leek even mogelijk om een veilige plek te bouwen. Een plek waar de tijd stilstond, achteruitliep zelfs, maar dat was niet van lange duur.' Die lezing grijpt terug op een zelfreferentiële geste, waarbij het gedicht niet meer op de werkelijkheid wordt betrokken (want de dichter houdt 'de wereld op afstand', zegt Van Dijk immers), maar naar zichzelf verwijst:⁸⁵

De dreigende sloop van het zorgvuldige gebouwde huis valt samen met het wit aan het eind van het gedicht. Ook al zijn de scheuren gedicht, uiteindelijk krijgt het wit toch de overhand, en legt de dichter het zwijgen op.

Binnen zo'n poëtische interpretatie is 'besta het huis' niet zozeer te parafraseren als 'zorg dat dit huis blijft bestaan', maar eerder als 'bouw een huis in woorden'. De woning die het gedicht volgens deze lezing beschrijft, herinnert in die zin sterk aan het taalbouwsel dat in 'het huis' centraal stond.

Toch wringt er iets aan deze zelfreferentiële interpretatie. Want waarom 'stommelen' die klokken? Zeker, het is mogelijk dat de dichter daarmee wil aangeven dat het afremmen van het verloop van de tijd met veel moeite gepaard gaat, maar dan nog: dat stommelen geeft een opmerkelijk fysieke lading aan het beeld. Het roept associaties op met een lichaam in verval. Problematisch is ook de slotstrofe: waarom 'schrijven' de wanden 'overal wonden, muur | kanker vochtvlekken'? Als het huis een allegorisch beeld voor het gedicht is, wordt het moeilijk om vast te stellen waar die 'muur | kanker' of 'vochtvlekken' dan voor staan. Op zich zou je nog kunnen opperen dat die 'muur | kanker' – een vakterm voor het verschilderen van metsel- en schilderwerk – verwijst naar een ongewenste wildgroei aan betekenissen, maar wederom laat de nadruk op het lichamelijke ('kanker') zich daarmee niet wegredeneren. Het lijkt erop dat het huismotief nog een derde betekenis­mogelijkheid heeft, die zich niet in een zelfreferentiële lectuur laat passen. Het gaat om een betekenis­mogelijkheid die, zoals bleek in 4|4, allerm­in­st on­gebruikelijk is in Kouwenaars poëzie: het huis als lichaam.

Het gedicht lokt dus verschillende mogelijke interpretaties uit: het huis als een werkelijke woning, als beeld voor het lichaam, en als beeld voor het gedicht.

Maar die interpretaties zijn nooit in één overkoepelende, samenhangende lectuur te verenigen. De mogelijkheid om het motief als metafoor voor het lichaam te lezen, ondergraaft de poëtische interpretatie van het gedicht, die op haar beurt weer moeilijk te rijmen is met een strikt referentiële lezing. Wanneer je aanneemt dat het huis staat voor het gedicht, kun je de ‘muur | kanker’ of de ‘vochtvlekken’ binnen dat interpretatiekader niet meer goed duiden. Een biografisch-referentiële lezing van het motief loopt stuk op het zinnetje ‘hierin kan niets gebeuren’. Wanneer het huis ten slotte een metafoor voor het lichaam zou zijn, kan niet worden verklaard waarom de ‘wanden’ ‘schrijven’, of waarom de ‘scheuren’ met kranten zijn ‘gedicht’. Zo wordt de lectuur van de ene passage door de interpretatie van de volgende alweer weerlegd. En toch spelen de afzonderlijke regels van het gedicht met al die mogelijke lezingen.

Aangezien het huismotief binnen uiteenlopende, moeilijk te combineren leesconventies een rol blijkt te kunnen vervullen, ben je als lezer genoodzaakt om gebruik te maken van een leestechniek die Van den Oever als “het “switchen” van interpretatieve strategie” heeft benoemd.⁸⁶ Die techniek kan worden toegepast, meent zij, wanneer de meerzinnigheid van een specifiek beeld ertoe leidt dat de lezer niet kan volstaan met het inzetten van één enkele, zogenaamd sluitende leesconventie. Met zo’n ‘dubbelzinnigheid’ dient zich namelijk ‘een heel nieuw netwerk aan *referenten* aan’, waardoor de ‘betekenissenhang die tot dusver was geconstrueerd’ weer wordt ‘uiteengereten’.⁸⁷ De oplossing is volgens Van den Oever om te *switchen* van leesconventie. Tijdens de lectuur van een gedicht als ‘Besta het huis...’ doet zich iets vergelijkbaars voor. Het huismotief is precies zo’n ‘dubbelzinnigheid’, die ervoor zorgt dat de lezer gebruik moet maken van verschillende, uiteenlopende interpretatieve conventies. Deze laten zich niet in één overkoepelende lezing onderbrengen, maar bevestigen en weerleggen elkaar steeds opnieuw, zodat het proces van betekenisgeving almaar gaande wordt gehouden.

‘Besta het huis...’ is in dat opzicht illustratief voor Kouwenaars poëzie. Zijn werk verzet zich tegen elke interpretatie die ofwel uitsluitend op de referentiële, ofwel op de zelfreferentiële leesconventie is gefundeerd. Als je goed kijkt, blijkt dit gedicht dat zelfs te thematiseren. De regel ‘scheuren met kranten gedicht’ combineert immers nadrukkelijk de twee vormen van taalgebruik die, naar voorbeeld van Jakobson, in de inleiding van dit hoofdstuk werden onderscheiden: enerzijds het referentiële taalgebruik dat je kunt aantreffen in ‘everyday conversation, newspaper articles, a scientific treatise’, en anderzijds het poëtische, ‘zelfreferentiële’ taalgebruik van het ‘gedicht’, waarbinnen de woorden ‘a weight and value of their own’ verkrijgen.⁸⁸ De oproep ‘besta het huis’ is dus evengoed tot de lezer gericht: het is aan hem om die twee vormen van taalgebruik tegen elkaar af te wegen en de verschillende leesconventies te ‘bestaan’.

HOOFDSTUK 5

VLEES | LITERAIR ENGAGEMENT**5|1 Kouwenaar, geëngageerd?*****Inleiding***

Poëtische poëzie en maatschappelijk engagement zijn een vreemd paar. Veel lezers lijken er heilig van overtuigd te zijn dat intensief dichterslijk onderzoek naar de taal onverenigbaar is met sociale bekommernis. Illustratief is de uitspraak van dichter Menno Wigman, die op een Nijmeegs literair festival verklaarde zeer onder de indruk te zijn van de betrokkenheid van zijn Poolse collega-dichters: ‘Hun engagement is sterker dan dat van veel Nederlandse auteurs. Die dichters vaak over dichters.’ Als poëzie steeds maar zichzelf tot onderwerp neemt, zo lijkt de achterliggende redenering te zijn, dan mag je aannemen dat de dichter geen oog zal hebben voor wat zich in het ‘echte’ leven afspeelt.

Wigman noemt geen namen, maar uit hoofdstuk 4 is gebleken dat er een interpretatieve gemeenschap bestaat die Kouwenaar tot precies die categorie van ‘taalgerichte dichters’ rekent. Bij dat imago past de algemeen geaccepteerde gedachte dat deze dichter op jonge leeftijd afscheid heeft genomen van het politieke engagement, om zich daarna te concentreren op strikt literaire vraagstukken. Toch is dat opmerkelijk, want andere lezers hebben op hun beurt aan proberen te tonen dat zijn poëzie weliswaar autonoom, poëticaal of zelfreflexief kan worden genoemd, maar dat zij wel degelijk een geëngageerd gezicht heeft. Zij benadrukken dat Kouwenaars literaire wortels bij de politiek getoonzette revolutie van Vijftig lagen, dat hij gedichten schreef over de *impact* van de Tweede Wereldoorlog, of over de Hongaarse opstand van 1956. Voor beide benaderingen valt iets te zeggen: Kouwenaar is immers de auteur van gereserveerde en nihilistisch aanvoelende regels als ‘ik wil mager zijn als mist’ [1:81], ‘ik vertegenwoordig niks’ [1:342]

of ‘gedichten moeten niet troosten, zeg ik’ [IV:11], maar hij is evengoed de bedenker van veel pragmatische sententies als ‘ik [blijf] lekker | van vlees’ [I:298], ‘mijn geest is zo volledig van vlees | dat ik moet eten’ [I:177], of ‘ik ben voor de mensen gebouwd –’ [III:29], die suggereren dat hij met beide voeten stevig in het werkelijke leven staat. Geen wonder dat interpreten regelmatig de degens hebben gekruist over deze kwestie. En nog steeds wordt de discussie zo nu en dan weer opgerakeld: over Kouwenaars engagement is het laatste woord blijkbaar nog niet gezegd.

Als je bij de dichter zelf te rade gaat, in de hoop op die manier uitsluitel te kunnen krijgen over het geëngageerde gehalte van zijn werk, kom je bedrogen uit. Zijn uitspraken in interviews maken geen einde aan de onduidelijkheid over de politieke status van zijn poëzie, maar dragen daar eerder aan bij. Het probleem is dat zowel de voor- als de tegenstanders van een ‘geëngageerde’ interpretatie wel iets van hun gading kunnen vinden tussen de versextern poëtische uitlatingen. Wanneer Calis bijvoorbeeld informeert naar de zogenaamde “‘marxistische” tendens’ van zijn vroegere poëzie, dan distantieert Kouwenaar – ooit CPN-sympathisant en journalist van het communistische dagblad *De Waarheid* – zich van die suggestie:²

Ik ambieer niet een sociale revolutie. Ik geloof wel, dat een bepaalde maatschappelijke situatie een daarbij behorend cultureel gezicht heeft, maar het is onzin te menen dat er een bepaalde marxistische kunst zou kunnen bestaan, of dat je dat culturele gezicht door een maatschappelijke verandering op korte termijn moedwillig zou kunnen veranderen. Daar heb ik nooit in geloofd.

Direct geconfronteerd met de vraag of hij ‘geëngageerd’ is, antwoordt hij in een ander interview zelfs: ‘Ik doe niet mee. [...] Ik loop nooit meer in optochten mee. Vroeger heb ik het wel gedaan. En ik vind me er ook nu niet te goed voor. Maar ik ben nu eenmaal met iets anders bezig.’³ Het schrijven van poëzie is blijkbaar ‘iets anders’ dan geëngageerd zijn. In 1970 verklaart de dichter tegenover Meijer in vergelijkbare bewoordingen: ‘Eigenlijk kan een kunstenaar niks doen tegen maatschappelijke, politieke problemen. Ik ben geen politieke figuur.’⁴ En vijftwintig jaar later lijkt hij nog steeds weinig op te hebben met de wereld om hem heen. ‘Woorden, woorden, woorden. Daar gaat het om’, houdt hij vol: ‘Ik speel geen leentjebuur bij de werkelijkheid.’⁵

Dat beeld van Kouwenaar als een apolitieke, zich afzijdig opstellende dichter kan echter eenvoudig worden gerelativeerd. Het is net zo goed mogelijk om een aantal citaten te geven waaruit blijkt dat hij zichzelf wel degelijk als een betrokken auteur ziet. Tekenend is al dat hij in de jaren vijftig en zestig met grote regel-

maat zijn bewondering uitspreekt voor de Duitse auteur Bertolt Brecht, die hij (onder andere) waardeert omdat deze ‘een engagement [kende] zonder propagandistisch te worden’.⁶ Dat duidt toch op z’n minst op een zekere affiniteit met het literaire engagement. Kennelijk laat Kouwenaar zich niet zomaar bestempelen als een wereldvreemde verzenmaker: soms presenteert hij zich eerder als een schrijver van ‘menselijke poëzie’, die ernaar streeft om zijn ‘persoonlijk betrokkenheid’ te veralgemenen.⁷ Op de vraag of hij als dichter ‘het publiek iets mee te delen heeft’, antwoordt hij dat het kunstwerk weliswaar ‘een ding in zichzelf’ is, maar ‘uiteindelijk’ toch een ‘hulpmiddel’, of ook wel een ‘venster’ op dat wat de kunstenaar ‘heeft waargenomen en persoonlijk verwerkt’. Hij besluit: ‘Je moet de mensen confronteren met (hun eigen) werkelijkheden, die ze nog niet eerder kenden of herkenden.’⁸ Een interviewer die hem in 1970 voorhoudt dat zijn activiteiten als dichter toch wel ‘van een geheel andere orde’ zijn dan zijn vroegere journalistieke werk voor *De Waarheid*, *Vrij Nederland* en *Het Vrije Volk*, spreekt Kouwenaar daarom tegen: ‘Niet helemaal. Ik geloof dat er een duidelijk lijn van toen naar nu loopt. Ik houd mij nog steeds bezig met de problematieken die mij toen bezig hielden.’⁹ Nog zo’n veelzeggend voorbeeld: wanneer Auwera hem vraagt of hij het moeilijk vindt ‘om de actualiteit, beelden van honger en dood en onrecht uit [zijn] werk te houden’, antwoordt Kouwenaar, enigszins gepikeerd haast:¹⁰

Waarom zou ik die eruit willen houden? Honger, dood, onrecht zijn toch niet de voorbijgaande actualiteitjes van onze tijd alleen? Als je er nog liefde en geboorte bijzet, dan heb je de mens vrijwel compleet.

Die ongrijpbare opstelling is door de jaren heen typerend geweest voor deze dichter. Waar hij in 1995 voor de zoveelste keer benadrukte dat hij géén ‘leentjebuur’ wil spelen bij de werkelijkheid, daar zegt hij twee jaar later: ‘Ik zou geen gedicht kunnen schrijven zonder de werkelijkheid waaraan ik alles ontleen.’¹¹ Kenmerkend voor deze ambigue houding is ook dat zijn bondige uitspraak ‘Eerst het vers en dan de moraal’ zich in eerste instantie laat lezen als een afwijzing van literair engagement, maar dat het bij nadere beschouwing blijkt te gaan om een variatie op de regel ‘Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral’ van Brecht – die Kouwenaar nota bene vanwege zijn geëngageerde inslag zo bewonderde.¹²

De dichter laat zich niet dus vastpinnen wanneer het aankomt op zijn politieke opstelling. Als je hem geëngageerd noemt, zwakt hij de politieke implicaties van zijn werk af, maar wanneer je hem wereldvreemdheid verwijt, zal hij wijzen op de betrokken aspecten van zijn poëzie. Die aversie tegen etikettering geeft aan dat Kouwenaar kritiek heeft op een eenduidige benadering van ‘geëngageerde’ literatuur. Zo eenvoudig liggen de zaken volgens hem niet: hij heeft wel eens opgemerkt dat er zijns inziens ‘iets uitermate kunstmatigs’ kleeft aan ‘die tweede-

ling in een stuk wel-geëngageerde en een stuk niet-geëngageerde literatuur' en dat de vraag naar het engagement in zijn eigen gedichten afhangt van 'wat je daaronder verstaan wil'.¹³

Deze terughoudende opstelling zal in de ogen van sommigen misschien getuigen van gevoel voor nuance, of van een gedistingeerde onafhankelijkheid (zeker in vergelijking met het propagandistische engagement van bijvoorbeeld de vroege Elburg of Gorter in zijn socialistische fase) – maar veel wijzer word je er als lezer niet van. Veel vragen blijven onbeantwoord. Is deze poëzie nu geëngageerd te noemen of niet? En zo ja, waarmee engageert deze dichter zich dan? Wat heeft hij te zeggen? Dat de discussie over de politieke of ethische voorkeuren van Kouwenaar steeds weer wordt aangezwengeld, toont al aan dat de lezers van zijn poëzie nog altijd kampen met zulke vragen. Met andere woorden: de leesconventies die de interpretatieve gemeenschap hanteert, geven hier geen uitsluitsel.

Er zijn dus genoeg redenen om deze problematiek in dit hoofdstuk nader te bekijken. Het zou natuurlijk onhaalbaar zijn om dat te doen door het literaire engagement *an sich* hier in al zijn complexiteit aan de orde te stellen. Ik beperk me daarom hoofdzakelijk tot een nadere beschouwing van de manier waarop zowel deze dichter als zijn lezers reflecteren op de notie van het literaire engagement. Daarbij ga ik in op vragen als: van welke argumenten bedienen zich de voor- en tegenstanders van een 'geëngageerde Kouwenaar'? Met welke opvattingen over engagement kun je de leesconventies die ze inzetten in verband brengen? En tot welke resultaten leiden die conventies in de leespraktijk? Om deze vragen te beantwoorden, ga ik eerst uitgebreider in op de discussie over het al dan niet vermeende engagement van Kouwenaars werk (5|2) en plaats ik dit debat in een ruimer literair-historisch en -theoretisch kader (5|3). Dat doe ik door kort in te gaan op de geschiedenis en theorie van het literaire engagement en met name op de posities die Jean-Paul Sartre en Roland Barthes daarin innemen (5|4 - 5|5). Wanneer ik vervolgens de kritische ontvangst van Kouwenaar in het licht van deze bevindingen heb geanalyseerd (5|6), keer ik terug naar zijn poëzie en ga ik na welke opvattingen over engagement daaruit zijn af te leiden (5|7 - 5|8). Ik richt me daarbij vooral op het vleesmotief. Nadat ik enkele teksten waarin dat motief voorkomt gedetailleerder heb bestudeerd (5|9 - 5|11), stel ik vast dat Kouwenaars poëzie ontsnapt aan het verlamdende dualisme tussen poëtische poëzie en literair engagement.

5|2 **Van engagement naar autonomie (en terug)** **Eerste indrukken**

De literaire kritiek en de academische literatuurbeschouwing kunnen maar moeilijk uit de voeten met een begrip als engagement wanneer het aankomt op de po-

ezie van Kouwenaar.¹⁴ Nogal wat commentatoren zijn het erover eens dat in dit oeuvre een omslag aan te wijzen is. In de eerste jaren van zijn literaire carrière zou de dichter zich geëngageerd hebben opgesteld, maar later zou hij daarop zijn teruggekomen en zou hij zijn politieke sympathieën hebben ingeruild voor een autonomistische poëtica, waarin geen ruimte zou zijn voor literair engagement.¹⁵ Volgens Fokkema is het verschijnen van de bundel *het gebruik van woorden* in 1958 het startsein van een ‘periode van bezinning op het dichterlijk ambacht’, waarin Kouwenaars poëtica definitief vorm krijgt: ‘Poëzie mag niet (meer) de kapstok zijn van welk idealistisch, ethisch of religieus gevoelen dan ook’, zo wordt die nieuwe poëzieopvatting samengevat.¹⁶ Ook Sötemann stelt dat *het gebruik van woorden* de eerste ‘rijpe’ bundel is, die ‘dan wel enige persoonlijke verzen’ en een ‘afscheidvers van zijn sociale idealen’ (‘november 1956’ [1: 142-144]) bevat, maar waarin de dichter zich ‘bijna uitsluitend’ bezighoudt met de mogelijkheden en onmogelijkheden van de poëzie.¹⁷ Van de Watering beargumenteert in een reeks artikelen dat Kouwenaar in het midden van de jaren vijftig ‘afscheid van het politieke engagement’ nam en zich bekeerde tot een ‘onversneden autonomie-opvatting’.¹⁸ Kusters sluit zich daarbij aan wanneer hij concludeert dat Kouwenaar ‘in de tweede helft van de jaren vijftig steeds meer afstand lijkt te nemen van eerdere politieke standpunten en opinies’.¹⁹ Dangin constateert eveneens dat Kouwenaar ‘afstand’ neemt van een ‘geëngageerde poëtische houding’ en Bormans, ten slotte, stelt dat in de gedichten, zeker in vergelijking met die van zijn mede-Vijftiger Elburg, ‘van een direct engagement niets terug te vinden is’.²⁰ Kortom: er zou in de poëzie en poëtica van Kouwenaar een duidelijke ontwikkeling zijn van engagement naar autonomie.

Het opmerkelijke is dat andere critici en literatuurbeschouwers juist volhouden dat de latere Kouwenaar wél geëngageerde trekken heeft en dat zijn betrokkenheid bij het menselijke bestaan er niet minder op is geworden. Een lezer als Scholten bijvoorbeeld signaleert ‘een engagement’ (weliswaar ‘in genuanceerde zin’) in Kouwenaars poëzie.²¹ Ook Bonte meent dat de befaamde meerduidigheid van zijn werk er weliswaar voor zorgt dat ‘het engagement’ steeds ‘slechts één aspect van de betekenis’ is, maar ‘dat die polysemie het engagement niet onmogelijk maakt’.²² En Schouten benadrukt in bijna elke recensie van Kouwenaars werk de menselijke, emphatische kanten van de dichter: zo schrijft hij dat diens ‘veronderstelde koude poëzie’ soms hermetisch overkomt, maar dat men haar ook kan beschouwen als ‘een niet echt potdichte kamer vol vlees en bloed’; en na lezing van *totaal witte kamer* concludeerde hij zelfs: ‘Hoe koel en afstandelijk het werk van Kouwenaar soms ook mag overkomen, het verloochent niet dat het ten slotte gemaakt is voor mensen.’²³

5|3 *L'art pour l'art versus littérature militante* *Perspectieven op het engagement*

De tegenstelling tussen politieke of ethische betrokkenheid enerzijds en de autonomie van het dichtelijke schrijven anderzijds is niet alleen kenmerkend voor de beeldvorming omtrent het werk van Kouwenaar. Denis laat in *Littérature et Engagement* (2000) zien dat het probleem van het engagement inherent is aan de literatuur sinds het midden van de negentiende eeuw. Op dat moment leiden allerlei sociaaleconomische ontwikkelingen ertoe dat de literaire wereld een bepaalde mate van onafhankelijkheid verwerft ten opzichte van externe geldschieters, zoals mecenasen, de kerk of de staat. Er ontstaat dan een (relatief) autonoom literair veld – de terminologie is van Bourdieu – waarin de *l'art pour l'art*-gedachte de norm is.²⁴ De schrijver hoeft zijn opdrachtgevers of publiek dan niet meer naar de mond te praten en kan zich in principe verre houden van de maatschappelijke actualiteit. Maar parallel aan het ontstaan van het autonome literaire veld, zo stelt Denis, loopt een ontwikkeling die de banden tussen de auteur en de maatschappij juist weer aanhaalt: de geboorte van de intellectueel. Deze publieke figuur heeft zijn sporen verdiend in de wetenschap, de kunst of de filosofie, en wordt geacht ook over politieke en maatschappelijke zaken relevante, zelfs doorslaggevend uitspraken te kunnen doen.²⁵ Het paradoxale is dat het vaak de (literaire) schrijvers blijken te zijn die tot de intellectuelen worden gerekend: zij spreken zich in essays, krantenartikelen, maar ook in romans en toneelstukken, uit over sociale kwesties.²⁶

Tussen die twee ontwikkelingen bestaat een spanningsverhouding. Een schrijver die zich wil engageren, ziet zich met een netelige vraag geconfronteerd: hoe kan hij een positie in het politieke of maatschappelijke domein combineren met een positie in het autonome literaire veld? Een positie in dat laatste veld is volgens Bourdieu immers juist een positie 'zonder equivalent in het veld van de macht', die ervoor zorgt dat de schrijver als een 'full-time beroepsbeoefenaar' kan opereren en 'onverschillig' kan blijven 'tegenover politieke eisen en morele geboden'.²⁷ Als een schrijver toch de boodschapper wil zijn van een ideologie en direct wil interveniëren in een maatschappelijke kwestie, dan ontkomt hij er dus niet aan de politiek als hoogste instantie te erkennen en de autonomie van zijn positie op te schorten.²⁸ Dat brengt als gevaar met zich mee dat de grens tussen geëngageerde literatuur en propaganda begint te vervagen. Literatuur wordt dan in het ergste geval teruggebracht tot een vorm van gelegenhedsliteratuur, of zelfs tot 'littérature militante',²⁹ die slechts politiek in een kunstig jasje is. De spanning tussen betrokkenheid bij het maatschappelijke leven en de autonome positie van de schrijver is blijkaar inherent aan het moderne schrijverschap.

Het probleem wordt nog gecompliceerder wanneer je bedenkt dat de auto-

nome status van de moderne literator niet altijd gepaard hoeft te gaan met een autonomistische literatuuropvatting. In een aantal literatuursociologisch georiënteerde studies is er terecht op gewezen dat er een onderscheid is te maken tussen een sociaaleconomische en een literaire vorm van autonomie.³⁰ Dat onderscheid is cruciaal, want wanneer een schrijver een positie in het autonome literaire veld bezit, betekent dat nog niet dat het literaire werk volgens hem een zelfstandig artefact is, dat losstaat van zijn maker en de werkelijkheid. Andersom is het goed voorstelbaar dat een dichter met een autonomistische poëtica zijn schrijfpraktijk combineert met een belangrijke positie aan een maatschappelijk instituut (denk maar aan T.S. Eliot, die directeur werd van het invloedrijke uitgevershuis *Faber & Faber*). Die verschillende betekenissen van het autonomiebegrip lopen in de discussies over de positie van moderne poëzie vaak door elkaar – en dat maakt de verhouding tussen autonomie en engagement er niet helderder op.

Doordat de relatie tussen literatuur en maatschappij zo'n complexe voorgeschiedenis heeft, lopen de definities van het literaire engagement sterk uiteen. Zo is het niet ongewoon dat in de ene studie engagement en intellectueel-artistische onafhankelijkheid als onverenigbare grootheden worden voorgesteld, terwijl in de andere wordt geopperd dat deze twee wél verenigbaar zijn – of dat sociaaleconomische autonomie zelfs een onmisbare voorwaarde is voor een kritische stellingname in het maatschappelijke debat.³¹ Deze twee uitersten vertegenwoordigen de belangrijkste posities die men doorgaans in het debat over het literair engagement inneemt. Sommigen maken de literaire autonomie ondergeschikt aan het engagement door een politieke opstelling te schragen met een instrumentalistische literatuuropvatting. Anderen stellen dat de autonomie van de literatuur elke eenduidige interventie in maatschappelijke discussies onmogelijk maakt. Die twee posities laten zich goed illustreren aan de hand van de opvattingen van respectievelijk Sartre en Barthes – twee ijkpunten in de geschiedenis van het literaire engagement.³²

5|4 **Eerst de moraal, dan het vers** *Sartre*

Het literaire engagement, merkt Van Oudvorst op, 'draagt het krachtige stempel van Sartres literatuurtheorie'.³³ Inderdaad hebben Sartres opvattingen, zoals die naar voren komen in zijn essay *Wat is literatuur*, veel invloed gehad op de gedachtevorming over geëngageerde literatuur.³⁴ Net als ieder weldenkend mens, zo bevoogt Sartre, ontkomt de literator er niet aan zich te engageren.³⁵ De schrijver moet bovendien ook zijn lezers tot betrokkenheid zien aan te sporen: hij krijgt de taak 'de wereld te ontsluiten en in het bijzonder de ene mens voor de andere mensen,

opdat dezen tegenover het aldus onthulde onderwerp hun volledige verantwoordelijkheid zullen aanvaarden'.³⁶ De schrijver dient 'de wereld weer te geven en er getuigenis van af te leggen' en tegelijkertijd de lezer 'te wijzen op zijn vermogen te maken en af te breken, kortom te handelen'.³⁷

Deze definitie van het engagement veronderstelt een specifieke kijk op de functie van literatuur. Het 'zoeken naar waarheid' gebeurt volgens Sartre namelijk 'in en door middel van de taal – gezien als een bepaald instrument'.³⁸ Deze instrumentalistische opvatting legt aanzienlijke beperkingen op aan het engagement. Zo dient de schrijver zich altijd van het proza te bedienen, nooit van de dichtkunst. Poëzie is in Sartres ogen een problematisch genre: de dichter hangt te zeer aan de zelfstandigheid van de literatuur. Hij wil de taal niet als instrument beschouwen, zo meent Sartre, maar als doel of object op zich:³⁹

In feite heeft de dichter zich met één slag uit het taalwerktuig teruggetrokken; hij heeft eens en voor altijd de poëtische houding aangenomen, die de woorden als dingen beschouwt en niet als tekens. Want de tweeslachtigheid van het teken brengt met zich mee, dat men er naar believen dwars doorheen kan kijken als door vlakglas en daarachter het bedoelde ding kan volgen dan wel zijn blik kan richten op zijn *realiteit* en het als een voorwerp kan beschouwen.

Aangezien de dichter de woorden niet als verwijzende, transparante middelen gebruikt om de wereld weer te geven, kan hij ook geen uitspraak doen over die wereld, laat staan zich met een bepaalde zaak engageren. Poëzie vertroebelt het medium; zij vestigt de aandacht niet op op datgene wat de woorden betekenen, maar op hun vorm (hun 'achterkant', zegt Sartre) – op de betekenaars zelf. Dat maakt de dichtkunst ongeschikt om de lezer bij de wereld te betrekken. 'Hoe kan men ooit hopen de verontwaardiging of politieke geestdrift van de lezer te wekken', vraagt Sartre zich met betrekking tot de dichtkunst dan ook af, 'wanneer men hem juist uit zijn mens-zijn haalt en hem verzoekt met Gods ogen de taal aan de achterkant te bekijken?'⁴⁰ Voor proza geldt volgens de grondlegger van het existentialisme daarentegen dat 'de woorden niet in de eerste plaats voorwerpen zijn, maar aanduidingen van voorwerpen'; het gaat er niet om of deze woorden 'op zichzelf aangenaam of onaangenaam zijn, maar of zij een bepaald ding van de wereld of een bepaald begrip juist weergeven'.⁴¹ Bijgevolg is het proza een bij uitstek geschikt instrument om de wereld te representeren en te ontsluiten: de transparantie die eigen zou zijn aan dit genre brengt de waarheid in zicht en kan de lezer daardoor de juiste richting opsturen. *Littérature engagée* is volgens Sartre dus per definitie proza, een roman – of nog specifieker: een 'situatieroman' of 'roman simultanéiste'.⁴²

Het Sartrianse antwoord op de gespannen verhouding tussen distantie en

betrokkenheid legt niet alleen genretechnische beperkingen op aan de schrijver, maar heeft ook verstrekkende implicaties voor het belang dat hij kan hechten aan literaire autonomie. Zo zal de geëngageerde schrijver de zelfstandigheid van het literaire werk toch op zijn minst moeten relativeren. Uiteindelijk is het overbrengen van een boodschap van groter belang dan het bedrijven van literatuur: 'Het gaat er in één woord om te weten waarover men wil schrijven', stelt Sartre; 'Weet men het, dan rest nog te beslissen hoe men er over zal schrijven. Dikwijls vallen beide beslissingen samen, maar bij de goede schrijvers gaat de laatste nooit voor aan de eerste.'⁴³ Er is wel opgemerkt dat het literaire engagement daarmee gereduceerd wordt 'tot *infotainment*, tot een verbeelding van een situatie of ideologie en uiteindelijk tot een cadeauperpakking om een boodschap'.⁴⁴ Sartres romanopvatting is weliswaar genuanceerder en paradoxaler dan dat,⁴⁵ maar voor dergelijke kritische kanttekeningen valt wel iets te zeggen. Wanneer men de literatuur 'haar maatschappelijke functie' wil 'teruggeven' door haar 'in dienst te stellen van de revolutionaire zaak', zoals Van Oudvorst het standpunt van Sartre samenvat, begint de grens tussen literatuur en propaganda te vervagen.⁴⁶ Immers, het engagement impliceert (in de woorden van Groot) 'onherroepelijk een verbinding met een politieke zaak waarin de individuele vrijheid het moet afleggen tegen de discipline van de georganiseerde strijd'.⁴⁷ Binnen deze definitie blijven literaire autonomie en maatschappelijke betrokkenheid dus op gespannen voet met elkaar staan, zeker wanneer het de poëzie betreft. De boodschap van het literaire werk gaat volgens Sartre boven de vorm: eerst is er de moraal, pas daarna het vers.

Sartre zou later zijn teruggekomen op deze invulling van het engagementsbegrip,⁴⁸ maar dat neemt niet weg dat *Wat is literatuur* een diepgaande invloed heeft gehad op de latere gedachtevorming over de verhouding tussen literatuur en maatschappij. De gedachte dat een auteur pas betrokken is, wanneer hij politieke of ethische kwesties direct in zijn werk aansnijdt en daarin een duidelijke stelling neemt, is stevig geworteld in uiteenlopende literaire en literatuurbeschouwelijke tradities.⁴⁹ Ook de Kouwenaarreceptie, zo zal blijken, draagt de sporen van deze Sartrianse opvatting.

5|5 **Eerst het vers, dan de moraal** **Barthes**

Een ander perspectief op het probleem van het engagement biedt het werk van Barthes. Hoewel Barthes in zekere zin een nóg diepere kloof veronderstelt tussen literaire autonomie en maatschappelijke betrokkenheid, attendeert hij de lezer tegelijkertijd op de mogelijkheid om aan die verlammeende tegenstelling te ontsnappen.⁵⁰

Centraal in Barthes' benadering staat het onderscheid tussen het literaire schrijven en een journalistieke of professionele vorm van schrijven. Die eerste vorm typeert Barthes keer op keer als 'een tautologische activiteit', 'een *praxis* zonder sanctie', of een 'acte absoluut intransitief' – een type taalgebruik waarin dubbelzinnigheden en allusies eerder regel dan uitzondering zijn.⁵¹ Het schrijven van literatuur is volgens Barthes geen 'transitieve' handeling, omdat zulke contradicties en ambigue betekenissen ervoor zorgen dat het werk geen eenduidig *statement* is en de auteur nooit in maatschappelijke kwesties kan interveniëren. Het journalistieke of professionele (zogenaamd gewone) schrijven daarentegen is wél overdrachtelijk: schrijven wordt in dit geval gezien als een adequaat middel om een ideologisch standpunt te verduidelijken en te verdedigen.⁵²

De tegenstelling die Sartre veronderstelde tussen proza en poëzie wordt door Barthes aangepast: in plaats van een onderscheid tussen twee genres, gaat hij uit van een verschil tussen het literaire, intransitieve schrijven en een andere, praktijkgerichte of transitieve vorm van taalgebruik.⁵³ Barthes erkent weliswaar dat er schrijvers zijn die de twee vormen van schrijven met elkaar willen combineren – de 'geëngageerde' literatoren – maar voor zo'n schrijverschap heeft hij geen goed woord over. Het is in zijn ogen zelfs 'belachelijk' om van een auteur een geëngageerde stellingname te verwachten, aangezien dat inhoudt dat de ongrijpbare ambigüiteit van de literatuur zou moeten worden beknot.⁵⁴ Dat is een dubbelhartig streven, volgens Barthes. Het literaire werk is volgens hem immers 'het middel bij uitstek om het keurslijf van de taal op te rekken', zoals ook Van Montfrans meent: het ondermijnt elke definitieve positiebepaling en is daardoor onbruikbaar voor het algemeen geaccepteerde, ideologiebevestigende taalgebruik dat eigen is aan de publieke ruimte.⁵⁵ Probeert de auteur toch op literaire wijze stelling te nemen, dan ontkomt hij er niet aan gebruik te maken van de quasi-objectieve maar in feite ideologisch beladen technieken die eigen zijn aan propaganda of dat wat *embedded journalism* is gaan heten – en dat zou het einde van de literatuur betekenen.⁵⁶ 'Een schrijver die "zich engageert" eet structureel gezien van twee walletjes. Hij kan dat niet doen zonder vals te spelen', concludeert Barthes dan ook.⁵⁷

Is literair engagement dan onmogelijk? Zolang je dat engagement op de wijze van Sartre definieert, is dat volgens Barthes inderdaad het geval. Waar de auteur van *Wat is literatuur* stelde dat de vraag *waarover* te schrijven bij goede (lees: geëngageerde) schrijvers voorafgaat aan de vraag *hoe* te schrijven, daar omschrijft Barthes de schrijver juist als 'degene die op een radicale wijze het *waarom* van de wereld doet opgaan in het *hoe te schrijven*'.⁵⁸ Het omgekeerde dus: de vereisten van het literaire schrijven overstijgen elk streven naar een maatschappelijk betrokken opstelling. Als literatuur en maatschappij een relatie met elkaar aangaan, dan kan dat hoogstens leiden tot 'een mislukt engagement [*une engagement manqué*], als

een blik van Mozes op het Beloofde Land van de werkelijkheid': net zoals Mozes wel het beloofde land mocht zien, maar het niet mocht binnentreden, zo kan de auteur zich alleen indirect (of 'gemankeerd') tot de werkelijkheid verhouden.⁵⁹ Elders zegt Barthes het zo: 'L'oeuvre prépare l'engagement, elle ne le contient pas.'⁶⁰ Het werk refereert wel naar de werkelijkheid, maar fungeert 'comme un signe immense qui interrogerait d'autres signes' – als een teken dat vraagtekens plaatst bij conventionele betekenissen, dat traditionele zingevingsprocessen ontregelt, en daardoor de bedrieglijke vanzelfsprekendheid van het dagelijkse taalgebruik aan de kaak stelt.⁶¹ De aandacht voor de vorm vestigt de aandacht op de manier waarop de boodschap tot stand komt en scheidt zo een ruimte voor kritische reflectie. Een roman, gedicht of toneelstuk zegt altijd 'ja, máár...' tot de werkelijkheid: in de literatuur wordt 'le projet réaliste (*oui au monde*)' voortdurend verweven met 'projet éthique (*mais...*)'.⁶²

Kortom: literair engagement is binnen deze gedachtegang niet mogelijk als de representatie van een eenduidige keuze voor deze of gene politieke partij, maar wel als een vorm van kritisch, ontregelend schrijven. Op die manier verwerft de naar binnen gekeerde activiteit ('die narcistische activiteit', aldus Barthes) die het literaire schrijven soms lijkt te zijn alsnog een politiek of ethische functie:⁶³

En het wonder, als men het zo mag noemen, is dat die narcistische activiteit, vanaf het moment dat er wereldlijke literatuur bestaat, de wereld voortdurend ter discussie heeft gesteld. Door zich op te sluiten in het *hoe te schrijven* vindt de schrijver uiteindelijk de vraag die bij uitstek open is: waarom de wereld? Wat is de zin van de dingen?

Die opvatting heeft intrigerende consequenties. Zo wordt in Barthes' optiek het geëngageerde gehalte van de literatuur niet langer bepaald door een ethische of politieke inhoud, maar door de problematisering van de verwijzende functie van de taal – door een strategie die de logica van de bestaande orde ondermijnt. De literatuur mag dan nooit simpele antwoorden bieden, volgens Barthes, maar zij kan essentiële vragen opwerpen.⁶⁴ Een andere consequentie is dat het niet zozeer de schrijver is die zich engageert, maar eerder de lezer: die moet immers met de opgeworpen vragen aan de slag. De lezer wordt uitgenodigd om zijn eigen verantwoordelijkheid te nemen. 'S'il ne peut en effet subsister de littérature véritablement engagée,' zo schrijft Martin over het standpunt van Barthes, 'c'est que l'engagement est presque tout entier passé du côté d'une pratique engagée de la lecture où le lecteur se fait écrivain et critique.'⁶⁵ Met andere woorden: éérst is er het literaire werk in al zijn subversieve ambiguïteit. En pas daarna is er, dankzij de kritische lezer, een moraal. Die radicalisering van de autonomie van de literatuur zet de verhouding tussen literatuur en maatschappij in een nieuw licht en

biedt de mogelijkheid om de kloof tussen deze twee te relativeren. Dat biedt interessante perspectieven, ook voor de interpretatie van Kouwenaars poëzie.

5|6 Engagementsdefinities en leesconventies

De kritische ontvangst in perspectief

Het engagement blijkt een complex en veranderlijk fenomeen te zijn, dat de verhouding tussen literatuur en maatschappij, tussen de literaire autonomie en de directe betrokkenheid bij de politieke en sociale actualiteit, telkens opnieuw op scherp stelt. Die verhouding kan op verschillende manieren gestalte krijgen: iemand als Sartre is van mening dat die betrokkenheid onverenigbaar is met de zelfgenoegzaamheid van de literatuur, terwijl een lezer als Barthes laat zien dat een kritisch engagement juist een verregaande mate van autonomie vooronderstelt.

Die onderscheiden standpunten laten zich niet alleen in verband brengen met twee verschillende visies op literatuur, maar ook met twee leesconventies. De Sartriaanse en de Barthesiaanse definities van literair engagement bieden de lezer namelijk de nodige handgrepen om tijdens de lectuur van een roman of gedicht een beslissing te nemen over het geëngageerde gehalte van dat werk. Anders gezegd: het zijn leesregels. De kritische ontvangst van Kouwenaar biedt een illustratie van de werking van zulke regels. Lezers als Fokkema en Sötemann bijvoorbeeld blijken te benadrukken dat de poëtische insteek van Kouwenaars poëzie op de voorgrond trad in dezelfde periode waarin hij afscheid nam van zijn maatschappelijke idealen. Daarmee suggereren zij een verband tussen die twee ontwikkelingen: Kouwenaar dicht over het dichten, *dus* is hij niet geëngageerd. Lezers als Van de Watering en Kusters leggen een vergelijkbaar verband: voor hen is het een logische conclusie dat het uitkristalliseren van een autonomistische, zelfreferentiële poëtica een breuk met het voormalige engagement impliceert. Een geëngageerde strekking, zo concluderen ook zij, is onverenigbaar met de zelfstandigheid van het literaire werk.

Tot die gevolgtrekking móeten deze lezers ook wel komen, aangezien ze er een engagementsbegrip op na houden dat overeenkomt met de opvatting die Sartre ontwikkelt in *Wat is literatuur*. Zo is voor Van de Watering het gegeven dat Kouwenaars ‘politieke terminologie’ (die ‘kenmerkend’ zou zijn voor zijn vroege theoretische beschouwingen) na enige tijd ‘als sneeuw voor de zon verdwijnt’ een argument om in de daaropvolgende zin vast te stellen dat er sprake is van een ‘afscheid van het politieke engagement’.⁶⁶ Ook Kusters zinspeelt erop dat de dichter ‘zijn eerdere identiteit, als geëngageerd dichter’ in ‘stukken ziet vliegen’ op het moment dat hij zich ‘op het “gebruik van woorden” [bezint]’.⁶⁷ Vergelijkbaar is de

redenatie van Bormans, die meent dat er in de poëzie van Kouwenaar ooit wel een zekere mate van ‘betrokkenheid’ te signaleren was, maar dat de dichter sinds ‘de jaren zestig’ langzaamaan is ‘geëvolueerd naar een vorm van uitgeloopte poëzie, waarin de buitentalige werkelijkheid nog slechts sporadisch aanwezig is’.⁶⁸ Deze uitspraken zijn het resultaat van een interpretatieve strategie die je de leesconventie van het Sartrianse engagement zou kunnen noemen. Een literair werk kan volgens deze conventie alleen maar geëngageerd zijn wanneer de taal als (representatief) instrument wordt ingezet om maatschappelijke vraagstukken expliciet aan te snijden.⁶⁹ De keerzijde van die gedachtegang is dat een toegenomen aandacht voor de taal als materieel object of als een doel op zich altijd ten koste gaat van de mogelijkheid tot betrokkenheid bij het publieke debat.

Tot op zekere hoogte maken lezers als Scholten of Bonte eveneens gebruik van die leesconventie. In hun interpretaties staan evengoed gedichten centraal die nadrukkelijk aan politieke of ethische thema’s refereren.⁷⁰ Toch verschilt hun benadering essentieel van die van de eerder aangehaalde lezers, want ze houden vol dat de politiek gereserveerde, taalgerichte opstelling van Kouwenaar met evenveel recht kan worden gezien als een vorm van engagement. Scholten illustreert dat aan de hand van het gedicht ‘darf ich mitfahren?’ [1:55] Indien je voor geëngageerde literatuur ‘het criterium laat gelden van dienstbaarheid aan een ideologie’, of van ‘strijdbare verbondenheid in eenduidige zin met een bepaalde politiek-maatschappelijke realiteit’, argumenteert hij, dan kan ‘darf ich mitfahren?’ inderdaad *niet* geëngageerd worden genoemd.⁷¹ De lezer kan namelijk vaststellen dat de ‘betrokkenheid op het klimaat van een naoorlogs Duitsland’ die uit de tekst spreekt, wordt ondergraven door de vele onbeslisbare dubbelzinnigheden. De vermeend geëngageerde tekst krijgt hierdoor een problematische, ‘meervoudige betekenis’. Maar volgens Scholten heeft dat niet tot gevolg dat de oorspronkelijke betrokkenheid wordt ‘geëlimineerd’; veeleer is het zo dat die geëngageerde ‘startpositie’ wordt ‘verruimd en daarmee ontdaan van een incidenteel en begrensbare karakter’.⁷² Typisch literaire, ‘intransitieve’ procédés staan het engagement blijkbaar niet in de weg.

Bonte gaat nog een stap verder. Zij stelt vast dat engagement doorgaans een ‘stellingname door de auteur’ impliceert en dat zo’n definitie moeilijk te rijmen is met ‘autonome poëzie’, die ‘alles behalve het voertuig’ is ‘van de particuliere opvattingen van de dichter’.⁷³ Ze parafraseert daarmee precies het argument dat Sartre tegen de poëzie in stelling bracht. Maar volgens Bonte impliceert die autonomie van de dichtkunst nog niet dat het gedicht nooit geëngageerd kan zijn. ‘De meerduidigheid van de taal maakt het mogelijk een gedicht op verschillende niveaus te lezen’, vervolgt ze: ‘het engagement is altijd slechts één aspect van die betekenis’.⁷⁴ Op die manier wordt het mogelijk om te spreken van ‘engagement’ in een gedicht ‘waarin Kouwenaar het materiaal van de dichter, de taal, de hoofdrol laat

spelen'.⁷⁵ Dat engagement beperkt zich dan niet tot een eenduidige, expliciet politieke boodschap, maar krijgt gestalte als 'kritiek op de stand van zaken'. Bonte laat middels een aantal gedichtinterpretaties zien dat het daarbij ook kan gaan om een vorm van taalkritiek. Het gedicht wijst de lezer erop dat allerlei vanzelfsprekende uitdrukkingen en schijnbaar onschuldige beelden in werkelijkheid beladen zijn met een 'sinistere betekenis', met 'onplezierige connotaties' of 'ongewenste bijbetekenissen'.⁷⁶

De interpretaties van Scholten en Bonte roepen Barthes' benadering van het literaire engagement in herinnering. De paradoxen en ambiguïteiten die een eenduidige representatie frustreren en de aandacht verleggen van de boodschap naar de vorm van de poëzie, maken ook volgens hen van het gedicht een teken dat andere tekens kritisch bevraagt. De lezer wordt geattendeerd op de nuances, de moeilijkheden en de verzwegen vooronderstellingen die eigen zijn aan het denken en schrijven over (of verzwijgen van) specifieke ethische of politieke kwesties. Het gedicht is geen mimetische representatie van een persoonlijk, ideologisch onveranderlijk standpunt, maar een intransitieve tekst die de condities en de consequenties van zo'n standpunt thematiseert én problematiseert. De insteek van deze twee lezers is daarmee een goed voorbeeld van wat je de leesconventie van het Barthesiaanse engagement kunt noemen.

Zoals blijkt, is engagement een historisch beladen en poëticaal gekleurd begrip, dat op verschillende manieren kan worden ingezet bij de interpretatie. Volgens een Sartrians georiënteerde conventie is Kouwenaars poëzie niet geëngageerd, volgens een op Barthes terug te voeren leesconventie wél. Maar daarmee is de aanhoudende onduidelijkheid over Kouwenaars engagement nog niet opgelost. Dat er twee verschillende leesconventies bestaan, betekent immers nog niet dat beide conventies kunnen worden ingezet bij de lectuur van één en hetzelfde oeuvre. Toch gaat dat op voor Kouwenaars werk: of de lezer nu van de ene of van de andere conventie gebruik maakt, hij vindt kennelijk altijd wel aanwijzingen in de gedichten die zijn interpretatie ondersteunen. Dat een oeuvre inderdaad compatibel kan zijn met zulke uiteenlopende leesconventies, laat ik in de volgende paragrafen zien door na te gaan welke opvattingen over engagement uit Kouwenaars poëzie zijn af te leiden. Als leidraad voor de lectuur neem ik het vleesmotief. De keuze voor dat motief is echter niet onproblematisch en vereist enige toelichting vooraf.

5|7 Vlees lezen

Enkele interpretatieve bedenkingen vooraf

Het ligt voor de hand om ervan uit te gaan dat een bestudering van het vleesmotief een adequate strategie is om tot een uitspraak te komen over de rol van het engagement in Kouwenaars poëzie. Het vlees, zo zou je kunnen redeneren, kan gemakkelijk worden geassocieerd met primaire levensbehoeftes, het functioneren van het menselijke lichaam, de (erotische) relatie tot de ander, de kwetsbaarheid van de mens, de wreedheid van het overleven, et cetera. Het motief verkrijgt zo al snel een morele bijklank: immers, als die associaties terecht zijn, dan zou het vlees zich moeten laten lezen als een graadmeter voor de menselijke bekommernis die uit deze poëzie spreekt.

Dat vermoeden wordt door de dichter zelf eveneens gewekt. ‘Het wat passieve “brood” en het agressievere “vlees” komen ook veelvuldig in mijn werk terug’, zegt Kouwenaar bijvoorbeeld tegen Wieg.⁷⁷ Elders brengt hij het motief in verband met onder andere ‘het lijdzame, slachtoffersvlees’; en weer later vat hij zijn eigen lezing nog eens bondig samen: ‘Vlees betekent twee dingen. Je bent er zelf uit samengesteld, en het staat op tafel.’⁷⁸ Agressief, passief, daders, slachtoffers – ook voor de dichter alludeert het vlees op betrokkenheid en ethische dilemma’s. Wat een analyse van het vleesmotief eveneens aantrekkelijker maakt, is dat het een prominente positie inneemt in Kouwenaars poëzie. Elke bundel is letterlijk doorspekt met beelden die uit de wereld van vlees, bloed, huid, organen en lichamen afkomstig zijn: een studie naar dit motief maakt het dus mogelijk om uitspraken te doen over het hele oeuvre. Daarnaast wordt ‘vlees’ door veel lezers als een typisch ‘Kouwenaarwoord’ ervaren – de titels die critici aan hun besprekingen meegeven, spreken in dit verband al boekdelen: ‘Poëzie van Kouwenaar. Hommage aan een vleeseter’, ‘Kouwenaars gedichten zijn woorden die vlees moeten worden’, ‘Vleeswaren in gedichten’, of ‘Het woord is vlees geworden’.⁷⁹

Maar ondanks dat de zo in het oog springende vleesmetaforiek zich relatief eenvoudig in verband laat brengen met het thema van het engagement (en daardoor aanzet tot een mimetische, Sartrianse lezing), zijn lezers het allesbehalve eens over de juiste interpretatie van het motief. ‘De dichter ontleeft en ontbindt het leven in elementen van taal’, zo merkt de ene criticus op: ‘Het leven, het vlees, wordt afgelegd’; maar volgens een andere recensent schrijft Kouwenaar juist gedichten waarin ‘het woord eindelijk vlees is geworden’.⁸⁰ De eerste meent dat de dichter wil *abstraheren* van het menselijke leven, terwijl de andere denkt dat Kouwenaar de taal tot vlees wil *materialiseren*. Lezers verschillen verder niet alleen van mening over de houding die de dichter inneemt ten opzichte van de wereld van het vlees, maar ook over de precieze betekenis van dat motief. Sommigen betrekken het op ‘het warme leven’ of ‘de lichamelijke werkelijkheid, die de mens is’, of

ze brengen het in verband met ‘alledaagse levenservaringen’ – en soms zelfs direct met de notie van het ‘engagement’.⁸¹ Anderen menen daarentegen dat het vlees niet zozeer van doen heeft met de concrete werkelijkheid, maar eerder met het gedicht als een talig ding. Het woord kan natuurlijk nooit écht iets lichamelijks worden, merkt een recensent bijvoorbeeld op, maar ‘door de taal te “concretiseren” wordt het zoveel mogelijk “vlees”’; en een ander wijst erop dat Kouwenaar ‘het gedicht’ vaak (onder andere) ‘met vlees’ heeft vergeleken.⁸² Die onduidelijkheid over de rol van het motief wordt ook nog vergroot door de dichter zelf, die zich in andere interviews veel dubbelzinniger dan zojuist werd gesuggereerd over de betekenis van het ‘vlees’ heeft uitgelaten. Neem bijvoorbeeld het gesprek waarin Vandenbroucke een samenvatting geeft van Kouwenaars opmerking uit het interview met Wieg: ‘Vlees staat voor het agressieve leven, brood voor het passieve, dus’. De dichter, die zijn vleesmetaforiek niet herleid wil zien tot één specifieke betekenis, begint te steigeren: ‘Jawel, maar dat zijn interpretaties waar ik niet mijn handtekening onder zet. [...] Je kunt het allemaal zo uitleggen maar dat hoeft niet.’⁸³

Het vleesmotief fungeert dus als het ongrijpbare verdwijnpunt van sterk uiteenlopende interpretatieve lijnen. Desalniettemin zijn er goede redenen om het beeldencomplex rondom dit motief nader te bekijken. Juist die diversiteit aan betekenissen die lezers aan het vlees toekennen, kan namelijk worden opgevat als een symptoom van de Babylonische spraakverwarring over Kouwenaars engagement. Het vlees is een dubbelzinnig beeld dat zowel een politieke of ethische, als een poëtische strekking kan krijgen. De vragen die de interpretatie van dit motief met zich meebrengt, confronteren de lezer bijgevolg met het vraagstuk van het literaire engagement in een notendop: tracht de dichter met zijn woorden de werkelijkheid van vlees en bloed te benaderen, of beent hij de taal uit tot op het bot?

5|8 **Vlees et cetera** *In vogelvlucht*

Critici en literatuurbeschouwers, zo kwam ook al naar voren in 1|1, zijn het erover eens dat ‘vlees’ tot de vaste ‘Kouwenaarwoorden’ behoort. De dichter lijkt zelf er eveneens vanuit te gaan dat zijn lezers vertrouwd zijn met dit motief. Zo schrijft hij in *100 gedichten* [1:350]:

zelfs als ik er een ogenblik ben
de osmose dus waar is
praat ik er niet van
(omdat vlees etcetera lees
mijn verzamelde werken)

Dat deze regels wel eens zouden kunnen gaan over de (on)mogelijkheid van een ‘osmose’ tussen autobiografische particularia enerzijds en ‘het onpersoonlijke materiaal’ van het talige kunstwerk anderzijds, zoals Berger veronderstelt, is in het kader van dit hoofdstuk eigenlijk niet eens zo bijster interessant.⁸⁴ Wat dit citaat veel interessanter maakt, is dat de dichter zijn lezers tussen neus en lippen door attendeert op de verklarende waarde van één specifiek motief (‘omdat vlees etcetera’) en hen vervolgens voor de betekenis van dat motief doodleuk doorverwijst naar de rest van zijn oeuvre: ‘lees | mijn verzamelde werken’. Zelf vindt de dichter blijkbaar óók dat het vlees een sleutelrol in zijn oeuvre speelt (of is hij er zich in elk geval van bewust dat critici keer op keer tot die conclusie komen), maar om de een of andere reden weigert hij dat nader toe te lichten. Hoe dat ook zijn moge, er is in elk geval genoeg reden om het advies van de dichter op te volgen en de passages waarin het vleesmotief voorkomt eens naast elkaar te leggen.

Als je de ‘verzamelde werken’ doorbladert, op zoek naar ‘vlees etcetera’, blijkt al snel dat dit motief zinspeelt op allerlei aspecten van het menselijke bestaan. Alle leven is *van*, *voor* en *dankzij* het vlees – zo ongeveer luidt Kouwenaars levensfilosofie. De ‘mens’ wordt beschreven als ‘60 cm vleeslaag’ [I:287], iemand die zich ‘met vlees tegen niets [beschermt]’ [I:161]. De personages die de bundels bevolken, zijn dan ook niet zozeer denkende subjecten of herkenbare identiteiten, maar in de eerste plaats vooral materiële objecten – dingen van huid, spieren en bloed. Steeds weer ‘ligt men in vlees opgezet’ [I:403], bekent men zich als ‘vleeseter’ [I:378], ‘zit men haast weer heelhuids in zijn vlees’ [II:106], ‘verbergt’ men zich ‘in vlees’ [II:135], ‘weervindt’ men zich ‘in dit haast vervleesde [...] grondstuk’ [IV:3], of ‘stelt men zich samen’ met ‘al zijn organen’ [IV:4]. De lezer wordt er voortdurend aan herinnerd ‘dat men voor alles van vlees is’ [III:32] en dat hij er goed aan doet zich naar dat inzicht te voegen. ‘Leef oppervlakkig’, houdt de aardse Kouwenaar zichzelf en zijn lezers daarom voor [I:485]:

houd dus bijvoorbeeld van vlees
 en bijvoorbeeld van vlees zien en aanraken
 en van vlees opvullen verteren proeven
 en dus bijvoorbeeld van vereeuwigen tot de bel gaat

Letterlijker kan het bijna niet: vlees is de belichaming van het menselijke leven in al zijn vormen. De mens eet vlees, is er zelf van gemaakt, streelt het als hij verliefd is en snijdt het aan stukken als hij honger heeft of op oorlogspad gaat.⁸⁵ De laatste regel uit het citaat zou erop kunnen wijzen dat dit ook consequenties heeft voor de dichter en zijn taak: zolang deze onder de levenden is (‘tot de bel gaat’), is het aan hem om dat lichamelijke bestaan te ‘vereeuwigen’ in zijn poëzie. Die pretentie neemt overigens niet weg dat deze zelfde dichter maar weinig op heeft

met bovenwereldse, al te zweverige mensopvattingen; demonstratief schrijft hij een ‘nul’ in de hemel en erkent hij dat zelfs zijn ‘geest’ met ‘vlees’ is gevuld [1:176]:

ik rechtvaardig als steeds
schrijf een broodnodige nul
in de besmette lucht boven de stad

en mijn geest is zo volledig van vlees
dat ik moet eten –

Maar de obsessie met vlees die uit dergelijke passages naar voren komt, impliceert niet dat de dichter er een sterk deterministisch of nihilistisch wereldbeeld op nahoudt, waarin geen plaats zou zijn voor morele overwegingen. Integendeel, in veel gedichten springt hij in de bres voor de belangen van het kwetsbare vlees. Neem het laatste citaat: het is op zich al tekenend dat iemand die het menselijke bestaan tot lichamelijke proporties terugbrengt, zichzelf toch ‘rechtvaardig’ noemt. In het materialistische universum van Kouwenaar is dus terdege plek voor een immateriële notie als rechtvaardigheid – kortom, voor ethische vraagstukken. Die morele betrokkenheid wordt bovendien ook in de praktijk gebracht: het is niet moeilijk om in te zien dat het relativeren van een metafysisch wereldbeeld – door een ‘broodnodige nul’ in de hemel te schrijven – een ethische (of, afhankelijk van de religieuze voorkeuren van de lezer, juist onethische) waarde heeft. En je kunt net zo goed opperen dat de dichter in deze regels kritiek uit op de verwoestende gevolgen (‘de besmette lucht’) van de moderne, sterk geurbaniseerde samenleving (‘de stad’), wat wederom zou betekenen dat hij zich inlaat met de vraag naar het juiste, het goede en het rechtvaardige.⁸⁶ Elders wordt het verband tussen het vleesmotief en de ethiek directer gelegd [1:199]:

mij staat voor ogen
een heldere sterke bouillon
van zacht vlees en harde
waarheden.

De dichter, die er een gewoonte van maakt om zich met een kok te vergelijken,⁸⁷ wil zijn poëzie niet alleen met het concrete ‘[zachte] vlees’ van het menselijke bestaan bereiden, maar ook met *morele* ingrediënten, zoals confronterende inzichten – ‘harde | waarheden’.

Versregels als deze suggereren dat Kouwenaar zich wil engageren. De dichter weigert zich neer te leggen bij de lichamelijke van het leven. Hij wil actief betrokken zijn: een veelzeggende regel als ‘men [...] houdt | het met vlees’ [1:549] kan

immers worden geparafraseerd als ‘men kiest partij voor het vlees’. Treffend is ook dit korte, curieuze gedicht uit *het blindst van de vlek* [11:46]:

Leef dan maar mee dat het vlees is
of beter weeg af dat het gewoon
niet te dragen is en draag het
zoals de moeder het kind draagt
de slager het hond

De dichter pleit ervoor om ‘mee te leven’ met ‘het vlees’. Zo’n oproep tot medeleven is te interpreteren als een (heel algemene) vorm van engagement. Tenminste, als je dat engagement definieert als ‘de houding van betrokkenheid bij de maatschappelijke en politieke actualiteit’, of als ‘de stellingname van een denker, een schrijver of kunstenaar inzake de grote problemen van zijn tijd’, zoals Van Oudvorst bijvoorbeeld doet.⁸⁸ Weliswaar is de suggestie dat zo’n betrokken houding in de praktijk een te grote verantwoordelijkheid is (‘het [is] gewoon | niet te dragen’), maar desondanks wordt de lezer aangespoord om die ondraaglijke taak toch op zich te nemen: ‘draag het’, zo schrijft de dichter hem voor. Zo bezien spreekt uit het gedicht een geëngageerde opstelling, een betrokkenheid die de dichter net zo vanzelfsprekend vindt als de zorg van ‘de moeder’ voor ‘het kind’.

De laatste regel van het geciteerde gedicht zet deze interpretatie echter op losse schroeven. Kan de ‘zorg’ van ‘een slager’ voor een ‘hond’ nog medeleven worden genoemd?⁸⁹ De relatie tussen een ‘moeder’ en een ‘kind’ kun je gemakkelijk omschrijven als een vanzelfsprekende, natuurlijke, ethisch beladen betrokkenheid, maar bij de verhouding tussen ‘slager’ en ‘hond’ is dat zeker niet het geval. En waarom staat er ‘het hond’ in plaats van ‘de hond’? Het heldere pleidooi voor betrokkenheid dat uit de voorgaande regels sprak, wordt opeens vertroebeld door een ongrammaticaliteit. Op een heel letterlijke wijze wordt daardoor duidelijk dat een goede beheersing van de taal een voorwaarde kan zijn voor een succesvol engagement. De dichter kan wel de intentie hebben om een ‘heldere sterke bouillon’ te trekken van het menselijke bestaan, maar of het uiteindelijke resultaat van het bereidingsproces ook zo transparant zal zijn, is nog maar zeer de vraag: stilistische mistappen of semantische tegenstrijdigheden kunnen leiden tot distantie en vervreemding (‘de slager’? ‘het hond’?) in plaats van tot medeleven en gelijkgezindheid. Taal en ethiek zitten elkaar hier danig in de weg, zo blijkt: als de betekenis van de tekst al problematisch is, hoe zou deze dan kunnen functioneren als een overtuigend moreel appel?

Die dwarse slotregel confronteert de lezer met de beperkingen die de taal met zich meebrengt en betreft tegelijk het vleesmotief weer in de interpretatie. In de eerste plaats omdat die ‘slager’ vanzelf associaties met ‘vlees’ oproept; in de

tweede plaats omdat deze problematiek van de taal door eerdere lezers direct aan dat motief is gekoppeld. Zoals bleek in 5|7, is al vaker opgemerkt dat ‘de poging het woord vlees te laten worden’ tot de constanten uit Kouwenaars werk behoort, of dat het gedicht volgens deze dichter ‘een spijskaart’ is, die ‘het diner representeert, maar het diner zelf niet is’.⁹⁰ Uit het gedicht met de beginregel ‘Leef dan maar mee dat het vlees is’ blijkt nu dat het de taal zelf is die de toenadering tussen de poëzie en het vlees onmogelijk maakt. Andere passages bevestigen dat: zo wordt het gedicht omschreven ‘als een lichaam zonder vlees’ [1:184] of als ‘een vleesloos gerecht’ [1:327]. Illustratief zijn ook de eerste twee strofen van het gedicht ‘vlees en bloed’ [1:418]:

Vlees en bloed jazeker
en botjes van buigzaam plastic
in een plastic zak

de hele woordenlijst, organisch en
alfabetisch, lopend van
amnionblaas tot zwezerik

De natuurlijke status van het ‘vlees’ wordt in deze regels in twijfel wordt getrokken. De bevestigende openingsregel (‘Vlees en bloed jazeker’) wordt namelijk meteen gevolgd door een ironisch ‘en botjes van buigzaam plastic | in een plastic zak’. Het ‘vlees en bloed’ zijn niet écht, maar kunstmatig geproduceerd. De volgende strofe bevestigt dat: het ‘organische’ leven is uiteindelijk niets anders dan een ‘woordenlijst’, ‘alfabetisch’ geordend van ‘amnionblaas tot zwezerik’ – van a tot en met z. Zo gauw de taal in het geding komt, is ‘vlees’ niet langer vlees, maar de artificiële representatie ervan. Wie zich van woorden of de dichtkunst bedient, kan alleen maar *kunst*-matig, nagmaakt vlees op tafel zetten. Elders herhaalt de dichter dat inzicht: in het ene gedicht stelde hij weliswaar nog dat hij een ‘bouillon’ wil trekken van ‘zacht vlees’ en ‘harde | waarheden’, maar later geeft hij (wederom bij monde van het personage ‘Kok’) toe dat hij slechts ‘kunstvlees met reformsaus’ op tafel zet [1:381]. Tussen de poëzie en het vlees gaapt een diepe kloof – en dat heeft zowel poëtische als ethische consequenties. Want als de lichamelijke wereld, met al haar zenuwen, pezen en bloed, buiten het bereik van de woorden van de dichter ligt, dan is zijn streven om ‘mee te leven’ met het vlees een hopeloze onderneming.

De houding die de dichter inneemt ten opzichte van de werkelijkheid van vlees en bloed is dus bepaald niet consequent te noemen. Aan de ene kant roept hij op tot compassie en engagement met het kwetsbare lichaam, aan de andere kant stelt hij dat taal en vlees twee onvereenigbare grootheden zijn. Nu zou je dat nog

kunnen begrijpen als een tragisch engagement-tegen-beter-weten-in, maar de zaak wordt aanzienlijk gecompliceerder als blijkt dat uit Kouwenaars poëzie evengoed kan worden afgeleid dat taal en vlees identiek aan elkaar zijn (of toch op z'n minst inwisselbaar). In verschillende gedichten worden die twee motieven-complexen namelijk in elkaar geschoven, alsof zij van dezelfde orde zouden zijn: de taal wordt gekeurd en betast zoals men vlees zou proeven of strelen, en het vlees wordt gelezen of geschreven alsof het iets taligs zou zijn. 'Spel | het vlees' [II:103], zo spoort de dichter zichzelf aan; elders wordt gesteld dat 'men vlees moet lezen' [IV:8], dat 'de taal [...] als vlees zich laat strelen' [II:144] en gememoreerd 'hoe wij vertaald en gespeld in oud vlees lagen' [III:42]. In de regel 'Geest, woord, oneetbaarste vlees' [III:39] krijgt dit intrigerende samenvallen van taal en vlees zijn pregnantste uitdrukking. Het 'woord' is 'vlees'. Oneetbaar, weliswaar, maar toch: het *is* vlees.

De lezer die de precieze strekking van het vleesmotief wil vaststellen, zit na deze vogelvlucht door Kouwenaars poëzie met de handen in het haar. 'Lees | mijn verzamelde werken', raadde de dichter de nieuwsgierige lezer aan. Maar uit het bovenstaande blijkt dat hij hem daarmee op een dwaalspoor zet. Dezelfde dichter die volhoudt dat de 'taal' vreemd is aan het vlezige lichaam en in zekere zin 'niet uit de mond [komt]' [I:249], schrijft elders dat het vlees kan worden 'vertaald' en 'gespeld'. Nu eens propageert hij een actieve betrokkenheid bij de wereld van het vlees, dan weer benadrukt hij dat de kloof tussen woord en lichaam zo'n engagement onmogelijk maakt, en uit wéér andere teksten kan worden afgeleid dat hij taal en vlees aan elkaar gelijk stelt. Weer blijkt het motief geen ondubbelzinnige indicatie van een geëngageerde opstelling te zijn.

Toch heeft deze rondgang door de diverse bundels iets opgeleverd: de betekenis van het vleesmotief is dan wel veranderlijk, maar steeds blijkt dit motief het moment te markeren waarop wordt gereflecteerd op de mogelijkheid tot engagement. Dat de dichter zich nu eens vóór, dan weer tégen zo'n mogelijkheid tot betrokkenheid uitspreekt, doet er even niet zoveel toe; voor nu is het voldoende om te concluderen dat de passages over het vlees kunnen worden gelezen als uiteenlopende *statements* over engagement. Een gedetailleerdere beschouwing van deze passages zou dus wel eens meer informatie kunnen opleveren over de rol van het literaire engagement in Kouwenaars poëzie. In de volgende paragrafen ga ik daarom in op drie afzonderlijke teksten, waarin het vleesmotief een belangrijke rol speelt.

5|9 De letters besmetten Een pleidooi voor medeleven

Sommige gedichten van Kouwenaar, zo blijkt uit het voorgaande, kun je lezen als een pleidooi voor medeleven. Een voorbeeld van zo'n tekst is 'in een lade', uit de bundel *een geur van verbrande veren* [11:92]:

in een lade

Dit moet zo aflijvig het vlees prijzen
dat zelfs de ijskast het opgeeft

dit moet zo inwendig dat het witgoed
zich leegbloedt, het uitkrijt

dit moet de letters zo grondig besmetten
dat zij in de wonde ontwaken

soms vindt men nog in een lade
een litteken, schrik van een inktvlek

het was, zoals sneeuw is of as
maar het brandde, het smelt niet –

Een eerste moeilijkheid waar deze tekst de lezer voor stelt, is de vraag waar 'dit' nu eigenlijk naar verwijst. Die vraag zou je met een interpretatieve truc kunnen proberen te beantwoorden,⁹¹ door terug te grijpen naar een interview dat de dichter vlak na publicatie van *een geur van verbrande veren* werd afgenomen. In dat gesprek vertelt Kouwenaar wat de aanleiding was tot het schrijven van 'in een lade':⁹²

Ik had een oude boerentafel opgescharreld bij een uitdrager en daar stak een broodlade in. In die lade zaten twee dingen: een heel grote inktvlek op de bodem en een receptje van de dokter van heel lang geleden. Dat is te vergelijken met een litteken: aan die tafel heeft een mens gezeten en daar is een litteken van achtergebleven in de lade. [...] Dat zijn heel wezenlijke dingen die mij frapperen. Als je een tafel koopt en je ziet eraan dat ermee geleefd is.

In het gedicht klinken allerlei echo's door van de anekdote die de dichter zich hier herinnert (vooral in de vierde strofe, waarin sprake is van een 'lade', een 'litteken' en 'inktvlek'), maar het is uiteraard al te gemakkelijk om daaruit te concluderen

dat ‘dit’ alleen naar die lade en haar inhoud zou verwijzen. Bovendien zijn er genoeg elementen in de tekst die de lezer prikkelen om het gedicht op een andere manier te lezen. Zo wijzen woorden als ‘letters’, ‘litteken’ en een werkwoord als ‘prijzen’ – een activiteit die alleen in en door de taal plaatsvindt – erop dat deze tekst niet slechts een beschrijving is van een ongewone ervaring met een alledaags gebruiksvoorwerp, maar tegelijkertijd een reflectie is op de taal en de manier waarop die door de dichter dient te worden gehanteerd. Het woordje ‘dit’ kan dus óók verwijzen naar het gedicht dat de lezer op dit moment onder ogen heeft. Dat zou betekenen dat in deze tekst een poëtisch programma is verwoord. Het gedicht presenteert de lezer een antwoord op de vraag wat poëzie precies is – of beter: wat poëzie idealiter zou moeten zijn.

Wanneer je akkoord gaat met zo’n poëtische uitleg van ‘in een lade’, kun je veel regels die in eerste instantie raadselachtig leken te zijn van een betekenis voorzien. Dat ‘dit’ gedicht ‘aflijvig het vlees’ moet ‘prijzen’ is nu bijvoorbeeld gemakkelijk te begrijpen: de dichter die hier het woord voert, is van mening dat de poëzie de lof moet zingen van de wereld van het vlees, van het menselijke bestaan in al zijn aspecten. Maar aangezien het gedicht niet van vlees is, kan dat ‘prijzen’ alleen maar ‘aflijvig’ – bij gebrek aan een eigen lichaam – gebeuren. Dat ‘prijzen’ ook nog eens een performatief werkwoord is, onderstreept die interpretatie. De dichter werkt weliswaar alleen met woorden, maar hij probeert toch iets teweeg te brengen, net zoals een performatief een talige handeling is, die wel degelijk een reële verandering kan bewerkstelligen.⁹³

In het poëtische programma dat ‘in een lade’ lijkt uit te dragen, worden bijzonder hoge eigen gesteld aan de functie die poëzie moet hebben. Het gedicht dient het vlees zodanig te ‘prijzen’, ‘dat zelfs de ijskast het opgeeft’. Mogelijk impliceert die regel dat de werkelijkheid dusdanig wordt geprezen, dat het gedicht erin slaagt om haar essentie te vereeuwigen. Kortom: de kwalificatie ‘vers’ is op meer dan één manier op deze tekst van toepassing. Zo’n lezing is ook wel aantrekkelijk: bekende deze dichter immers niet dat hij dichtte onder het motto ‘vereeuwigen tot de bel gaat’ [1:485]? Tegen dit ambitieuze conserveringsproject moet een gewone ‘ijskast’ het wel afleggen: die geeft het dan ook maar op, blijkens de tweede regel. Maar deze strofe kan ook anders worden gelezen: het is mogelijk dat ‘het’ verwijst naar ‘het vlees’ – en als dat zo is, dan kan ‘opgeven’ naast ‘staken’ ook ‘overgeven’ of ‘braken’ betekenen. Dat leidt tot een lezing die nog beter past in de interpretatie tot dusver: het gedicht moet de lof van het ‘vlees’ zo duurzaam vastleggen, dat zelfs de ijskast haar inhoud prijsgeeft (‘uitbraakt’) en ter conservering overdraagt aan de poëzie. Dat het gedicht ‘zo inwendig’ moet zijn ‘dat het witgoed | zich leegbloedt’ en ‘het uitkrijt’, sluit daarop aan: zo is ‘witgoed’ een hyperoniem voor ‘ijskast’ en kunnen het ‘leegbloeden’ en ‘uitkrijten’ op hetzelfde duiden als het ‘opgeven’ uit de eerste strofe.

Aangezien de dichter zich volgens deze interpretatie heeft voorgenomen om het ‘vlees’ te ‘prijzen’, ligt het voor de hand dat het gedicht ‘inwendig’ moet zijn. Er is door Brems op gewezen dat in de dichtkunst van de Vijftigers een ‘corporalisering van taal en poëzie’ wordt nagestreefd, die aan het woord een ‘lichamelijke realiteit’ moet geven – en die typering lijkt ook in dit geval van toepassing.⁹⁴ Het ideale gedicht dient een talige *aemulatio* te zijn van het levende menselijk. Die analogie tussen taal en lichaam wordt vervolgens uitgebreid: de ‘letters’ van het gedicht moeten worden ‘besmet’. Ook die metafoer wijst erop dat de taal een lichamelijke, of toch op zijn minst biologisch-organische aard wordt toegedicht. Om de strekking van het gedicht totnogtoe gechargeerd samen te vatten: de dichter moet zijn woorden onderdompelen in de smerige wereld van bloed, zweet en tranen, zodat zij ‘besmet’ worden en vervolgens ‘in de wonde ontwaken’ kunnen. De dichter wil de grens tussen poëzie en vlees zodoende doorbreken.⁹⁵ Zo’n doorbraak zou moeten resulteren in een levende en lichamelijke taal, die te prefereren is boven de hygiënische kilte van een ijskast. De kleuren die in het gedicht een rol spelen, zetten deze tegenstelling tussen de steriliteit van de koelcel enerzijds en de warmbloedige lofzang van de dichter anderzijds extra dik aan. Het geïmpliceerde rood van het ‘leegbloeden’ en de ‘wonde’ staat in scherp contrast met het wit dat het ‘witgoed’ en het ‘uitkrijten’ oproepen.

Het ideale gedicht dat de dichter voor ogen staat, zo kun je uit de vierde strofe opmaken, laat zich niet alleen vergelijken met een levend lichaam, maar ook met een inktvlek die in de lade van een tafel is achtergebleven. Zo’n vlek wordt dan weer met een ‘litteken’ vergeleken, zodat ook deze metafoer resoneert met de eerdere voorbeelden van lichamelijke beeldspraak. De inktvlek laat taal en leven samenvallen: de geschreven taal is uiteraard van ‘inkt’, maar deze is (in het geval van de tafel) zó nauw verbonden met de beschreven werkelijkheid, dat deze er daadwerkelijk in doorgedrongen is. De vlek die dat oplevert, is dan een ‘litteken’ – een woord waarin de ‘letters’ (tekens) en het beeld van de ‘wonde’ uit de voorgaande strofe terugkomen. Dat de taal blijvende, zelfs lichamelijke sporen kan achterlaten, is een suggestie die zeker niet ongebruikelijk is in Kouwenaars poëzie. Zo is in de bundel *hand o.a.* het gedicht ‘littekens’ opgenomen, dat eindigt met deze regels [1:93]:

sommige herinneringen moet men
als sieraden dragen
op het blote lichaam

als littekens –

Ook de inktvlek uit ‘in een lade’ is zo’n litteken: een individueel bestaan heeft een blijvende herinnering achtergelaten. De taal (inkt) en het leven (degene die aan de tafel zat te eten of te schrijven) zijn vastgelegd in een schijnbaar levenloos ding, dat een voormalige werkelijkheid weer aanwezig stelt voor latere generaties. Met andere woorden: de lade met de vlek is een object dat het verleden *representeert*. En dat zo’n definitieve getuigenis met heftige emoties gepaard gaat, blijkt wel uit het feit dat het ‘litteken’ wordt omschreven als de ‘schrik van een inktvlek’ – waarbij in het midden wordt gelaten of de inktvlek de schrijvende vlekkenmaker laat schrikken, dan wel een latere lezer (of: eter).

Die ‘inktvlek’ en dat ‘litteken’ staan dus model voor het te schrijven gedicht. Ook de poëzie zou zo’n duurzame en aangrijpende representatie moeten zijn van een bestaan dat door bederf en verlies wordt bedreigd. Een regel als ‘het was, zoals sneeuw is of as’ benadrukt de fragiliteit van het menselijke bestaan nog eens: de nadrukkelijke verleden tijd (‘het was’) wijst op de temporaliteit, de ‘sneeuw’ impliceert vluchtigheid (vergelijk: ‘het verdwijnt als sneeuw voor de zon’), en de ‘as’ refereert aan de eindigheid van het leven, zowel figuurlijk (‘hij was opgebrand’) als letterlijk (‘hij werd gecremeerd’). Ten slotte komt daar nog bij dat ‘as’ in Kouwenaars poëzie vaak wordt gebruikt in combinatie met het motief van de oorlog, zodat associaties met de verbrandingsovens van de holocaust gerechtvaardigd zijn.⁹⁶

Zoals bij Kouwenaar regelmatig het geval is, zit het venijn in de staart. De laatste regel van het gedicht laat zich niet zo snel in de hier voorgestelde interpretatie passen. Aangenomen dat ‘het’ nog steeds naar het ‘vlees’ verwijst (en daarmee naar datgene wat de dichter zich heeft voorgenomen vast te leggen), blijft de vraag hoe een ambigue zin als ‘maar het brandde, het smelt niet’ moet worden opgevat. De lezer kan ervoor kiezen de regel te lezen als een samentrekking van de zin: ‘het brandde niet en het smelt niet’. Dat zou een elegante oplossing zijn, want dan zou de laatste regel een volmaakt chiasme vormen met de voorlaatste: ‘sneeuw versus as’ staat in een omgekeerde oppositie tot ‘niet-branden versus niet-smelten’. Zo opgevat, is de strekking van de laatste regel dat de dichter ondubbelzinnig stelling neemt tegen het verdwijnen of vernietigen van het ‘vlees’. Maar de lezer kan ook een andere, meer paradoxale lezing prefereren: ‘het brandde, maar het smelt niet’. In dat geval wordt het ‘vlees’ vergeleken met sneeuw die *niet* smelt, maar tegelijkertijd ook met as – de restanten van iets dat *wel* heeft gebrand. Conservatie en vereeuwiging gaan hand in hand met vernietiging en opheffing. Dat lijkt contradictoir, maar toch zijn deze twee regels in de lectuur te verdisconteren. Het is namelijk goed mogelijk dat de slotstrofe weer geeft hoe de dichter erin slaagt om het tijdelijke leven te vereeuwigen: de warmbloedigheid van het menselijke leven en de ijzige eeuwigheid van sneeuw of ijs worden in deze regel immers op wonderlijke wijze in één stijlfiguur samenge-

bracht. Zo heeft de dichter met een retorische kunstgreep de vluchtige hitte van het allesverzengende leven ('het brandde') met succes weten te 'bevriezen' ('het smelt niet').

Het gedicht 'in een lade' laat zich op die manier lezen als een pleidooi voor een betrokken dichtkunst. Beter gezegd: het voegt zich naar de leesconventie van het Sartriaanse engagement. Zo is het duidelijk dat de dichter van 'in een lade' het noodzakelijk en waardevol acht om in te grijpen in de concrete werkelijkheid. Het project dat hem voor ogen staat – het verduurzamen van het lichamelijke bestaan – is geenszins een koel, vrijblijvend, en strikt literair procédé. Eerder het tegendeel: zo verleent de drievoudige anafoor 'dit moet' al een zekere urgentie aan het voorgenomen project; en de bijzonder plastische lichaamsmetaforiek van bloed, wonden en besmetting legt eveneens een dwingend verband tussen de taal van de dichter en de alledaagse realiteit. Het gebiedende 'dit moet' doet bovendien ook een appel op de lezer: die wordt opgeroepen om de poëzie eveneens als zo'n geëngageerd project te benaderen. Verder spreekt uit het gedicht een duidelijk waardeoordeel. Het doel van de (goede) dichtkunst zou moeten zijn 'het vlees' te 'prijzen' – om er de waarde en het belang van aan te geven. Typisch Sartriaans, ten slotte, is tevens dat uit deze tekst een instrumentalistische taalopvatting naar voren komt. 'Prijzen' is immers een performatief werkwoord en dat impliceert dat de taal wordt ingezet als *middel* om naar de werkelijkheid te verwijzen en daarin iets te bewerkstellingen. Daarmee is voldaan aan de voorwaarden die Sartre aan het engagement stelde: er is een sterke betrokkenheid bij het hier en nu; de tekst doet een appel op de lezer; en er is sprake van een instrumentalistische taalopvatting.

'Leef dan maar mee dat het vlees is', schreef Kouwenaar al in een ander gedicht [II:46; zie 5|8]. Zoals uit de bovenstaande interpretatie blijkt, kan de lezer die geëngageerde boodschap ook uit 'in een lade' afleiden: de dichter leeft mee met 'het vlees' en zet de lezer aan om zich te engageren. Blijkbaar kun je deze dichter toch op zijn (versexterne) woord geloven. Immers, in het aangehaalde *Knack*-interview vertelde Kouwenaar dat hij getroffen werd door de inktvlekken in de lade van een op de kop getikte tafel, omdat hij daaraan kon zien 'dat ermee geleefd is'. Na lezing van 'in een lade' kun je vaststellen dat een 'litteken' in 'een lade' niet alleen het bewijs kan zijn *dat ermee geleefd is*, maar ook *dat er meegeleefd is*.

5|10 **Geen waarheid, geen smet** ***Het engagement uitgehold***

Poëzie dient geëngageerd te zijn, aldus de dichter van 'in een lade'. Toch is zo'n interpretatie bij nadere beschouwing problematisch. Het gedicht bevat namelijk

ook elementen die minder gemakkelijk te rijmen zijn met zo'n lezing. Neem bijvoorbeeld de eerste strofe: 'Dit moet zo aflijvig het vlees prijzen | dat zelfs de ijskast het opgeeft'. Poëzie moet een conserverende functie te hebben – dat was de lezing die hierboven van deze regels werd gegeven. Het is echter legitiem om tegen te werpen dat die regels juist op het compleet tegenovergestelde van conservering duiden, namelijk op bederf. Want wanneer een ijskast ermee ophoudt ('het opgeeft'), smelt de inhoud (vandaar dat het 'witgoed' zich 'leegbloedt') en gaat deze verloren.

Zo'n tegendraadse lezing wijst er al op dat uit Kouwenaars gedichten lang niet altijd een Sartriaans engagement naar voren komt. Uit andere gedichten is een heel andere opvatting over geëngageerde poëzie af te leiden. Curieus genoeg staat in *een geur van verbrande veren*, slechts één pagina voor 'in een lade', een gedicht dat eerder een tegengestelde boodschap lijkt uit te dragen. Het heet 'te wit' [11:91]:

te wit

Het bloed bij voorbeeld is niet op te schrijven
zomin als het mes tussen maaltijd en tijd

gevild en bevrijd spaart de inhoud zich uit
toont hij haakschoon zijn mal, ontkenning van as

buiten de toekomst tot kortzicht vernederd
binnen de toestand, een woord dat zich pleegt

daartussen dit vlees, een moord in zijn schede
papier is te wit, geen waarheid, geen smet –

Al in de eerste regel wordt het in de vorige paragraaf veronderstelde streven om het 'vlees' te vereeuwigen tot onmogelijkheid verklaard: 'Het bloed bij voorbeeld is niet op te schrijven'. Opeens blijkt de concrete, lichamelijke realiteit buiten het bereik van de dichter te liggen. Veel onderbouwing krijgt die boude stelling in eerste instantie niet. De lezer moet zich maar tevreden stellen met de mededeling dat het 'bloed' net zo onbeschrijfelijk is 'als het mes tussen maaltijd en tijd'.

Wat is dat voor een mes, waarmee men de 'maaltijd' en de 'tijd' van elkaar kan scheiden? Figuurlijk opgevat, is deze passage te lezen als een omschrijving van het werk van de dichter. Kouwenaar identificeert zich in zijn werk namelijk regelmatig met een slachter (of – wat chiquer – met een patholoog-anatoom); terecht omschreef collega-dichter H.C. ten Berge 'gerrit k' wel eens als een 'besnorde beel-

densnijder die zijn lancet voor sekte | op het alfabet naar binnen richt'.⁹⁷ Ook in dit gedicht 'snijdt' dit 'mes' niet in vlees, maar in de woorden: wanneer je van de samenstelling 'maaltijd' het eerste deel wegsnijdt, blijft het woord 'tijd' over. Maar als deze passage letterlijker wordt genomen, dan zou hier zoiets als het ontologische onderscheid tussen het lichamelijke bestaan en de voortgang van de tijd worden aangekaart. De eerste, poëtische lezing is nog enigszins begrijpelijk: het 'mes' van de dichter hakt een stuk van een woord af ('maaltijd' minus 'maal' maakt: 'tijd'). Dat proces is zonder veel problemen 'op te schrijven', zoals blijkt, want in de tweede regel gebeurt precies datgene wat ook in die regel beschreven wordt. De tweede lezing is echter aanzienlijk complexer: het is onbegonnen werk om de ontologische kloof tussen 'maaltijd' en 'tijd' in woorden te vangen. Het grote contrast tussen die twee interpretaties attendeert de lezer op de discrepantie tussen taal (of poëtica) en werkelijkheid (of ontologie), tussen de bedrieglijke eenvoud van de beschrijving en de adembenemende complexiteit van datgene wat beschreven wordt. Dat contrast stuurt aan op een andere interpretatie van deze geheimzinnige regels: het instrumentarium van de dichter functioneert kennelijk op vormtechnisch niveau met grote precisie, maar laat het afweten wanneer het gaat om het weergeven van de werkelijkheid. Het lijkt erop dat ook 'te wit', net als 'in een lade', de mogelijkheden en beperkingen van de dichtkunst thematiseert.

Als dit gedicht inderdaad over de grenzen van de poëzie handelt, dan is de strekking ervan wel veel minder idealistisch dan die van 'in een lade'. Uit 'te wit' valt namelijk op te maken dat de poëzie te lijden heeft onder een spanning tussen vorm en inhoud. De 'inhoud', zo lees je in de tweede strofe, is door het 'mes' van de dichter 'gevlid en bevrijd', met als gevolg dat de vorm van de tekst op de voorgrond treedt. Die 'inhoud' is er nog wel, maar bizar genoeg alleen als personificatie van zijn eigen afwezigheid: hij toont zichzelf als iets dat open of leeg is (hij 'spaart [...] zich uit'), terwijl hij zijn holle omhulsel nadrukkelijk onder de aandacht van de lezer brengt (hij 'toont [...] zijn mal'). Dat de 'mal' 'haakschoon' is, suggereert dat de oorspronkelijke inhoud niet meer te achterhalen is: alle betekenis is weggestript. De referentiële banden tussen tekst en werkelijkheid zijn definitief doorgesneden en de lezer blijft met de uitgeholde vorm van het gedicht zitten. Alle kennis over de inhoud wordt letterlijk ont-kend. Misschien moet ook een woordgroep als 'ontkenning van as' in dat licht worden gezien. Of dat nu een omschrijving is van de dwarse aandachttrekkerij van de lege 'mal', ofwel van die 'mal' zelf, doet er niet toe: hoofdzaak is dat deze tekst de vervluchtigende sporen (de 'as') van het gestaag opbrandende menselijke leven op geen enkele manier wil erkennen. De mentaliteit die uit 'te wit' spreekt, staat daarmee diametraal tegenover de houding die uit 'in een lade' naar voren kwam: in dat laatste gedicht werd nog *ja* gezegd tegen het vlees ('Dit moet zo aflijvig het vlees prijzen'), maar in 'te wit' wordt een duidelijk *nee* uitgesproken tegen die vluchtige werkelijkheid.

Maar als het gedicht een ontkenning van de inhoud is, waar kan de poëzie dan nog over gaan? Wanneer de derde strofe mag worden gelezen als een typering van de positie die het gedicht inneemt ten opzichte van de wereld, moet het antwoord op die vraag wel luiden: bar weinig. Voor de werkelijkheid van vlees en bloed, die volgens deze lezing 'buiten' het bereik van de poëzie valt, zijn de vooruitzichten allerminst hoopgevend: de toekomst is 'vernederd' tot 'kortzicht'. Dat impliceert dat er niet veel is om naar uit te kijken, of misschien zelfs dat het einde van het leven al in zicht is. 'Binnen', *binnenin* het gedicht dus, is de situatie al niet veel beter: daar is alleen maar de 'toestand'. Uit het ontbreken van een persoonsvorm in beide regels is af te leiden dat er zowel binnen als buiten het gedicht sprake is van een status-quo: een situatie waarin niemand handelt en niets verandert. De enige inhoud die het gedicht nog lijkt te kunnen hebben, is een 'een woord dat zich pleegt'. Ook die omschrijving belooft weinig goeds. Het werkwoord 'plegen' laat zich immers met een 'moord' in verband brengen, waardoor het 'woord' een onheilspellende bijklank krijgt. Dat 'moord' en 'woord' op elkaar rijmen, en de 'moord' een regel later ook daadwerkelijk wordt genoemd, versterkt dat effect. Het reflexieve 'zich' benadrukt eens te meer dat het gedicht alle leven buiten de deur houdt: wat 'binnen' het gedicht gebeurt, is een tautologisch proces. De taal verwijst niet naar de werkelijkheid 'buiten' de tekst, maar alleen naar zichzelf.

Na lezing van deze sinistere voorlaatste strofe moet de conclusie wel zijn dat het 'vlees' een somber lot beschoren is. De laatste strofe ondersteunt die redenering. De dichter van 'in een lade' had zich voorgenomen om het 'vlees' te 'prijzen', maar hier valt het desondanks tussen wal en schip: het is noch 'buiten', noch 'binnen' het gedicht te vinden, maar alleen 'daartussen'. Het gedicht blijkt een levenloze en lege tussenruimte te zijn. Buiten de tekst heerst het bederf, binnen in de tekst een verstikkende zelfreferentialiteit – en nergens vindt het leven een veilig onderkomen. Dat zou ook verklaren waarom het 'vlees' getypeerd wordt als 'een moord in zijn schede': de wapens zijn nog niet uit de 'schede' tevoorschijn getrokken, maar het is duidelijk dat er een 'moord' aan zit te komen. Het levende vlees kan, in afwachting van de genadeklap, worden omschreven als een misdrijf dat nog niet heeft plaatsgevonden.⁹⁸

Van de idealistische ambities uit 'in een lade' is weinig over, zo blijkt. Dat gedicht zinspeelde nog op de hoop dat de dichter zijn 'letters' zou kunnen 'besmetten'; hoe anders is dan de strekking van 'te wit', waarin juist wordt gesteld dat de lezer 'geen smet' in het gedicht zal aantreffen. Het 'papier' is daarvoor te steriel: hoe zou je daarop ooit het felle rood van het 'bloed' kunnen weergeven?⁹⁹ Dat de hagelwitte pagina's nooit bloedrood zullen worden en de letters bijgevolg niet in 'de wonde [zullen] ontwaken', kan worden geduid als een metafoor voor de relatie tussen tekst en wereld: omdat de taal niet in staat is om de werkelijkheid op het papier aanwezig te stellen, is elke vorm van betrokkenheid bij het menselijke be-

staan tot mislukken gedoemd. De hartslag van het leven is niet in taaltekens te reproduceren.¹⁰⁰ Evenmin kan de dichter zich ondubbelzinnig uitspreken voor iets: de woorden van zijn tekst verwijzen uiteindelijk naar elkaar. In zo'n uitgeholde tekst is 'geen waarheid' te vinden.

Deze lezing van 'te wit' komt in hoge mate tegemoet aan wat veel lezers zullen verwachten. Een gedicht dat over het dichten gaat, taal die alleen maar naar zichzelf verwijst, poëzie die het leven uit het gedicht wegschrijft – dat zijn verwrongene Kouwenaartyperingen. In dat opzicht is de bovenstaande lezing weinig verrassend. Wat haar toch opmerkelijk maakt, is dat zij, net zoals de eerdere interpretatie van 'in een lade', is gemodelleerd naar de leesconventie van het Sartrianse engagement, maar dat het eindoordeel over het geëngageerde gehalte van Kouwenaars poëzie ditmaal negatief uitvalt. De dichter van 'te wit' is duidelijk níet betrokken en kan dat ook niet zijn: de afstand tussen taal en leven is zo groot geworden, dat er geen spoor of 'smet' van het lichamelijke bestaan in het gedicht is achtergebleven. Hier zoek je tevergeefs naar een 'litteken' of een 'inktvlek' die van enig leven getuigen. Evenmin zet de tekst aan tot handelen. De werkwoordloze derde strofe wees er al op dat actie en interventie vreemd zijn aan deze poëzie: in het gedicht vindt de lezer geen appel (laat staan een 'waarheid'), maar alleen een 'toestand', een status-quo. Ten slotte zijn er evenmin aanwijzingen voor een instrumentalistische taalopvatting. Alles wijst eerder in de richting van een autonomistische poëtica. De vorm van de tekst dringt zich immers op de voorgrond, ten koste van de boodschap: de 'inhoud' wordt opgeschort of 'uitgespaard' en de tekst toont 'haakschoon zijn mal'. Om Sartre te parafaseren: hoe zou deze poëzie de politieke geestdrift van haar lezers kunnen aansporen, wanneer elk woord niet langer een verhelderend venster op de realiteit biedt, maar de aandacht naar zichzelf trekt?

5|11 **De vleeselijke naam** *Engagement en taalgeschiedenis*

De leesconventie van het Sartrianse engagement werpt wel degelijk vruchten af tijdens de lectuur van Kouwenaars poëzie, zo laten de bovenstaande twee interpretaties zien, maar zij resulteert in tegenstrijdige inzichten. Zelfs in één en dezelfde bundel komen gedichten voor die elkaar lijken tegen te spreken: volgens de ene tekst moet de dichter 'het vlees' 'prijzen', volgens de andere is 'het bloed' 'niet op te schrijven'.

Maar net zoals 'in een lade' elementen bevatte die vraagtekens zetten bij de interpretatie van dat gedicht als een pleidooi voor engagement, zo is ook de bovenstaande lezing van 'te wit' bij nader inzien al te sluitend opgebouwd. Zo kun je

tegenwerpen dat in die tekst weliswaar wordt *beweerd* dat de ‘inhoud’ afwezig is (want ‘uitgespaard’), ten faveure van de vorm (de ‘mal’), maar dat je dit toch niet al te letterlijk moet nemen. Als er geen enkele inhoud was, dan zou dit gedicht onbegrijpelijk zijn geweest. Evengoed valt te betwijfelen of ‘te wit’ zich tegen een instrumentalistische taalopvatting uitspreekt, want in de tweede regel wordt gesuggereerd dat de dichter met een ‘mes’ aan de slag gaat. Daarnaast kun je sommige regels ook anders, ‘geëngageerder’ lezen. ‘Het bloed bij voorbeeld is niet op te schrijven’ kan net zo goed betekenen dat het bloed dat door het hart van de medemens wordt gepompt (of wordt vergoten tijdens een oorlog) een onuitputtelijke bron van inspiratie voor de dichter vormt: het bloed raakt nooit ‘op’, het is als het ware een soort inkt waarmee hij altijd kan blijven schrijven. En de slotregel ‘papier is te wit’ kun je daarop laten aansluiten, want een lege, onbeschreven bladzijde zal inderdaad veel ‘te wit’ zijn voor een dichter die het bloed ‘op’ wil schrijven. Zo opgevat, wijzen deze regels op een onvermoed geëngageerde betekenislaag in ‘te wit’.¹⁰¹

De leesconventie van het Sartrianse engagement geeft dus geen uitsluitel: het blijft wederom gissen of Kouwenaar zich nu voor of tegen poëzie als een vorm van geëngageerde literatuur uitspreekt. Maar misschien moet je, om niet in steeds dezelfde tegenstelling tussen betrokkenheid en distantie verstrikt te raken, op een andere manier over de verhouding tussen literatuur en engagement nadenken – net zoals Barthes dat deed. Sommige gedichten nodigen daartoe in elk geval uit. Het gedicht ‘bij wijze van leven’ kan hier als voorbeeld dienen [r:225]:

bij wijze van leven

Wat wij niet allemaal leefden
 wij stierven en maakten, wij deden
 aan grondige tederheid, oorlogen en afbraak
 tot getuigen roepend, en zo
 werd het zwijgen taal

al die misbruikte namen, zoals
 een op de kop gezet taalboek: vlees
 dat verbrandde, en zoals men leest:
 de verkoolde resten, en zo
 werd het spreken schaduw
 afschrift van levenden

levenden
 wat wij niet allemaal leefden
 het stillen van honger

met de tanden opeen, woorden als tijdpassering
als bruidsboeketten en stenen, want zo
alleen was het vlees wezenlijk en zo alleen
in zijn overbodigheid was een naam
vleselijk, en zo
werd bij wijze van leven
het spreken een ding.

Het gedicht doet denken aan een toespraak – of zelfs aan een grafrede, gezien de verleden tijd van ‘leefden’. Naar de identiteit van de spreker blijft het echter gissen. Wie is hier aan het woord? Als je mag aannemen dat met de *Wortsatz* ‘leevden’ uit de laatste strofe een beoogd publiek wordt aangesproken, kun je die ‘wij’ in elk geval opvatten als: diegenen die deel uitmaken van de huidige mensheid. Veel preciezer kan het niet worden geformuleerd.

De spreker richt het woord tot zijn naasten en blikt terug op ‘wat wij niet allemaal leefden’. Die opening klinkt als een half jolig, half melancholisch ‘wat wij vroeger niet allemaal hebben meegemaakt’;¹⁰² maar het gebruik van ‘leefden’ in plaats van ‘beleefden’ geeft een vreemde draai aan de constructie. Het onovergankelijke werkwoord ‘leven’ wordt hier in overgankelijke zin gebruikt: leven is blijkbaar een ‘acte transitif’, om op een term van Barthes te variëren – een daad die iets in de werkelijkheid teweegbrengt. Andere voorbeelden van zo’n daad volgen: zo ‘deed’ de mensheid aan doodgaan, maken, maar ook aan ‘grondige tederheid, oorlogen en afbraak’. Dat rijtje beslaat zo ongeveer alles wat zich in een mensenleven kan voordoen – tenminste, als je Kouwenaar zelf mag geloven, die in een interview ooit eens opmerkte: ‘Er zijn maar een paar zaken waar een dichter zich uiteindelijk mee bezig houdt. Liefde, doodgaan, tijd.’¹⁰³ Die drieslag is ook in deze regel terug te vinden: de liefde correspondeert met ‘tederheid’, het doodgaan met ‘oorlog’ en de tijd met ‘afbraak’ (mits je dat woord opvat als een beeld voor veroudering, ontbinding, enzovoorts).¹⁰⁴

Maar uit volgende versregel blijkt dat de woorden ‘oorlogen en afbraak’ ook tot een andere grammaticale constructie kunnen behoren. Een alternatieve lezing dient zich daardoor aan en die luidt dat deze twee – oorlog en afbraak – de ‘getuigen’ moeten zijn van datgene ‘wat wij [...] leefden’ en de ‘grondige tederheid’. Vernietiging zou volgens deze lezing een uiting of teken zijn van leven en tederheid. Die stelling is niet onbegrijpelijk: geweld tegenover het andere komt immers wel vaker voort uit liefde voor het eigen leven. Dat verklaart meteen waarom op die manier ‘het zwijgen taal [werd]’: de mens doorbreekt de oorspronkelijke rust en stilte (door ‘oorlogen en afbraak’ tot getuigen te *roepen*) en legt getuigenis af van zijn leven. Ook zo’n vorm van gewelddadig taalgebruik behoort kennelijk tot ‘wat wij niet allemaal leefden’.

Dat die ‘taal’ zo haar destructieve kanten heeft, is ook het centrale thema in de tweede strofe. Vaak is de taal met verkeerde bedoelingen gehanteerd en uit ‘al die misbruikte namen’ valt een soort ‘op de kop gezet taalboek’ te destilleren – een duister leerboek aan de hand waarvan latere taalgebruikers kunnen leren woorden zo vernietigend mogelijk in te zetten. De consequenties zijn verschrikkelijk: ‘vlees | dat verbrandde, en zoals men leest: | de verkoalde resten’. Het is zeker niet onzinnig om dat smeulende ‘vlees’ hier, net zoals in ‘in een lade’, te associëren met de gruwelijkheden uit de concentratiekampen. Er is immers wel vaker op gewezen dat verwetenschappelijking van taalgebruik en professionalisering van informatievoorziening een cruciale rol hebben gespeeld tijdens de holocaust.¹⁰⁵ Het gedicht brengt dat nauwe verband tussen taal en massavernietiging aan het licht en blijkt het bij nadere beschouwing zelfs op een navrante manier te verbeelden. Wanneer je namelijk bedenkt dat koolstof (roet of grafiet) in vroegere tijden een belangrijk bestanddeel van inkt vormde, wordt duidelijk dat het ogenschijnlijk onschuldige aankondigende tussenzinnetje ‘zoals men leest’ ook letterlijk kan worden opgevat: zelfs de vloeistof waarmee de letters op het papier zijn gedrukt, is ‘doordrongen’ van die ‘verkoalde resten’.¹⁰⁶ Zo krijgt de lezer op bijzonder plastische en materiële wijze de afschrikwekkende werkelijkheid van die ‘misbruikte namen’ onder de neus geduwd. De taal draagt de sporen van de ‘oorlogen’ en de ‘afbraak’ nog steeds in zich: het schrift en ‘het spreken’ zijn verworpen tot niet meer dan een ‘schaduw’ en een ‘afschrift van levenden’ – tot een doodse transcriptie van wat ooit een levend lichaam was. Vandaar dat het gedicht associaties oproept met een grafrede: het is een letterlijke necro-logie, want dat woord is afgeleid van het Griekse *nekros*, ‘dood lichaam’.

In ‘bij wijze van spreken’ wordt dus een even fascinerende als huiveringwekkende theorie over de ontstaansgeschiedenis van het schrift gepresenteerd. De geboorte van het (orale) taalgebruik is al meteen getekend door geweld: het ‘zwijgen’ wordt doorbroken door het ter getuigenis roepen van ‘oorlogen en afbraak’. Dit roepen of ‘spreken’ op zich is in eerste instantie niet uitsluitend destructief; het dient immers ook om (onder andere) een ‘grondige tederheid’ uit te dragen. Maar het taalgebruik wordt nog verder uitgebuit en bezoedeld, zodat er uiteindelijk alleen nog ‘misbruikte namen’ over zijn. Die fungeren tezamen vervolgens als een ‘taalboek’: het gewelddadige spreken wordt een richtlijn bij de verwerking van de taal door andere taalgebruikers. Het geweld wordt een structureel onderdeel van het spreken. De vernietiging krijgt ten slotte een concrete vorm in de geschreven tekst: de levende woorden, die uiting moesten geven aan ‘wat wij niet allemaal leefden’, zijn geconcretiseerd tot statische tekens – tot drukletters die doordeesemd zijn van moord en doodslag (de ‘verkoalde resten’). Aan het eind van de tweede strofe is het ‘spreken’ geheel verschriftelijkt: het is teruggebracht tot een inktzwarte ‘schaduw’ en een luguber ‘afschrift’ van het voormalige leven.

Tot dusver lijkt het erop dat ‘bij wijze van leven’ de verwoording is van een ronduit morbide taalopvatting. Zo gauw de mens zich van taal en schrift gaat bedienen, is het kwetsbare leven reddeloos verloren. Toch neemt het gedicht in de slotstrofe een andere, minder pessimistische wending. Alleen al de herhaling van het woord ‘levenden’ – nu weer als aanspreking, net als in de eerste regel, en daarmee als een bevestiging van het bestaan van de (over)levenden – contrasteert met alle vernietiging en defaitisme uit de voorgaande strofen. Vervolgens wordt ook de eerste regel van het gedicht herhaald, zodat er echt van een ‘nieuw begin’ kan worden gesproken. ‘Wat wij niet allemaal leefden’, verzucht de dichter wederom. Ditmaal wordt het leven echter niet getypeerd door werkwoorden als sterven en maken, of noties als oorlog en afbraak, maar door een veel minder eenvoudig te duiden handeling: ‘het stillen van honger | met de tanden opeen’. Zo’n onverwachte typering roept in eerste instantie vooral vragen op. Welke honger dan? En hoe kan die gestild worden als ‘wij’ de ‘tanden opeen’ houden? Honger kun je associëren met een verlangen naar eten of vlees, maar uit de voorgaande paragrafen is al gebleken dat ‘vlees’ in Kouwenaars poëzie nooit alleen maar voedsel is: het alludeert ook op het levende menselijke lichaam en de lijken van de oorlogsslachtoffers. Deze ‘honger’ moet in het licht van zulke connotaties ruimer worden opgevat: het is een metafoor voor het verlangen betrokken te zijn bij het menselijke bestaan, met al zijn liefdes, oorlogen en afbraak.

Die honger naar betrokkenheid geeft een ethische draai aan het gedicht; deze spreker wil zich engageren met het lot van zijn medemens. Dat er geprobeerd wordt de honger te stillen met ‘de tanden opeen’, suggereert dat de spreker wil deelnemen aan het menselijke leven, maar wil voorkomen dat het door zijn inmenging wordt aangetast of vernietigd. Beeldend uitgedrukt: hij wil eten zonder op te eten. De enige manier om het hongergevoel weg te nemen met de ‘tanden opeen’ – zónder dat daarbij iets daadwerkelijk over de tong gaat – is om die honger op een talige of metaforische manier tegen te gaan. Het enige dat over de lippen van deze spreker komt, zijn dan ook ‘woorden’. Die redenering sluit mooi aan bij wat er eerder is geschreven over Kouwenaars eetmetaforiek: het eten zou in deze poëzie vooral een beeld zijn voor de wijze waarop de dichter met het taal materiaal dient om te gaan.¹⁰⁷ De auteur van deze toespraak kiest daarmee zeker niet voor de weg van de minste weerstand. In de voorgaande strofe van het gedicht werd nog betoogd dat geweld eigen is aan de taal, maar tóch wil deze spreker diezelfde taal inzetten om een engagement met het ‘vlees’ te realiseren. Om het aan de hand van een ander gedicht van Kouwenaar te zeggen: hij wil ‘niet naamloos maar zonder namen’ spreken [1:271]. Het zal op z’n zachtst gezegd even doorbijten zijn (ook op die manier met ‘de tanden opeen’) om dat contradictoire streven te verwerklijken.

Hoe dat in zijn werk zou kunnen gaan, wordt in de volgende regels beschre-

ven: de woorden moeten worden ingezet als een vorm van ‘tijdpassering’, alsof het ‘bruidsboeketten’ of ‘stenen’ waren. Dat lijkt een willekeurige opsomming van beelden, maar wie bedenkt dat het gedicht totnogtoe vooral over het gebruik en misbruik van ‘namen’ handelde, kan in dit rijtje een patroon ontdekken. Zo zijn ‘bruidsboeketten’ en ‘stenen’ voorwerpen die geen instrumentele functie hebben – het zijn geen typische *gebruiksvoorwerpen*, met andere woorden. Een bruidsboeket heeft immers geen welomschreven doel; het dient vooral ter decoratie. Dat een steen in Kouwenaars poëzie hét voorbeeld is van een functioneel, in zichzelf besloten ding, werd in hoofdstuk 2 al uiteengezet. Een vergelijkbaar argument gaat op voor de ‘tijdpassering’. Wanneer je de woorden niet gebruikt omdat zij ergens van moeten getuigen, maar alleen als ‘tijdpassering’, dan heeft de taal geen ander doel dan zichzelf: zij wordt dan niet ingezet als middel om iets te bereiken. De strekking van die drie beelden zou dus wel eens kunnen zijn dat de taalgebruiker zijn woorden niet als instrument dient te gebruiken, maar als objecten op zich. Alleen door de taal niet langer als middel te hanteren, kan men er zeker van zijn de ‘namen’ niet te misbruiken. Dat maakt een poëtische lezing van het gedicht mogelijk: zo’n belangeloze omgang met de woorden is te vinden in de poëzie, want dat is bij uitstek het domein waar het gebruik van taal wordt gezien als een anticomcommunicatieve of intransitieve handeling, zoals bleek uit Sartres en Barthes’ literaturopvattingen. De spreker van ‘bij wijze van leven’, zou je kunnen concluderen, pleit voor een vergelijkbare, *dichterlijke* omgang met de taal.

Zo’n pleidooi voor intransitiviteit lijkt in tegenspraak te zijn met het eerder gesignaleerde verlangen naar betrokkenheid bij het ‘vlees’, maar de volgende regels komen aan dat probleem tegemoet. Door de ‘honger’ met de ‘tanden opeen’ te ‘stillen’, wordt het vlees niet vermalen (of teruggebracht tot een ‘moord in zijn schedel’, zoals in ‘te wit’ het geval was), maar juist ‘wezenlijk’. Anders gezegd: alleen door de woorden niet als instrumenten of conventionele ‘namen’ te gebruiken, kan de taal recht doen aan de levende essentie (het ‘wezenlijke’) van het vlees. Of nog anders: alleen een intransitieve taal kan het vlees laten ‘wezen’ – laten voortbestaan.

Dat de taal in poëzie niet meer als middel wordt misbruikt voor een of ander retorisch of politiek doel, betekent overigens nog niet dat zij nergens naar verwijst. De onderhavige regels zijn daar zelfs het bewijs van, want de woorden ‘tijdpassering’, ‘bruidsboeketten’ en ‘stenen’ refereren natuurlijk wel degelijk aan de werkelijkheid van alledag – anders zou de lezer ze niet kunnen interpreteren als metaforen voor een specifieke vorm van taalgebruik.¹⁰⁸ Met enige goede wil kun je zelfs volhouden dat deze drie noties refereren aan het alomvattende rijtje menselijke activiteiten dat in de eerste strofe werd opgesomd: de ‘grondige tederheid’ zou dan overeenkomen met de ‘bruidsboeketten’, de ‘stenen’ met de ‘oorlogen’ (twee woorden die hier niet voor de eerste keer in Kouwenaars poëzie aan elkaar

worden gekoppeld),¹⁰⁹ en de 'tijdpassering' (nu opgevat als het voorbijgaan van de tijd, het verouderen) ten slotte met de 'afbraak'. De spreker geeft daarmee een illustratie van de dichterlijke taal die hem voor ogen staat: deze drie beelden 'getuigen' van het menselijke bestaan en staan tegelijk model voor een intransitieve vorm van taalgebruik, vrij van het geweld dat eigen is aan de misbruikte 'namen'.

Het gedicht 'bij wijze van leven', zo blijkt, presenteert niet alleen de (ver)wordingsgeschiedenis van de menselijke taal, maar wijst ook in de richting van een nieuwe manier van spreken en schrijven – de poëzie. Deze bijzondere vorm van taalgebruik is geëngageerd en ethisch verantwoord (want 'het vlees' blijft ongedeerd en 'wezenlijk'), en biedt tevens een oplossing voor 'al die misbruikte namen'. Wanneer de 'naam' in al zijn intransitieve 'overbodigheid' wordt gehanteerd, zo vervolgt het gedicht namelijk, wordt die naam weer 'vleselijk'. De macabere genese van de (schrijf)taal, die in de tweede strofe werd beschreven, wordt teruggedraaid. De inkt is niet langer samengesteld uit de 'verkoelde resten' van het vlees en de taal is geen 'afschrift' van levenden meer. Integendeel, de taal wordt weer werkelijk 'vleselijk', zo levend en lichamenlijk als het leven zelf.

Die toenadering tussen woord en wereld wordt in de slotregels nog eens bondig verwoord. Veelzeggend is dat de idiomatische uitdrukking 'bij wijze van spreken' in de voorlaatste regel wordt herschreven tot 'bij wijze van leven' – leven en spreken zijn in verregaande mate inwisselbaar geworden. Dat 'het spreken een ding' is geworden, ten slotte, kan nu niet meer veel verbazing oproepen: de taal met haar gewelddadige voorgeschiedenis staat nu niet meer vijandig *tegenover* de wereld, maar is concreet en tastbaar geworden als een 'ding' onder de andere dingen. Kouwenaars credo 'een gedicht als een ding' [1:217] krijgt zo gezien een heel nieuwe betekenis: juist door het woord als een zelfstandig object te beschouwen, haalt de dichter de banden tussen taal en wereld weer aan. Autonomie en engagement zitten elkaar niet langer in de weg.

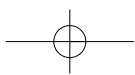
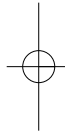
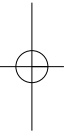
Het afsluitende beeld van de 'vleselijke naam' bevestigt eens te meer dat het motief van het 'vlees' niet alleen nauw verbonden is met de notie van het literaire engagement, maar ook met de problematiek van de taal. Het zet vraagtekens bij het conventionele (op Sartrianse leest geschoeide) onderscheid tussen poëzie en werkelijkheid. Dat dualisme tussen taal en wereld, zo is uit de voorgaande paragrafen gebleken, speelt een essentiële rol in de wijze waarop lezers omgaan met de notie van het literaire engagement. Wie een pasklaar statement of een eenduidig standpunt verwacht, is bij deze dichter aan het verkeerde adres. Zijn gedichten lenen zich voor uiteenlopende interpretaties, zoals de ambiguïteit van het vleesmotief illustreert, waardoor zij compatibel zijn met verschillende, zelfs tegenstrijdige leesconventies. Ze presenteren allemaal modi van het literaire engagement. Door die met elkaar te confronteren, komen de mogelijkheden en beperkingen van de diverse vormen van betrokkenheid aan het licht – en dat zet

de lezer ertoe aan om zich kritisch tot de verschillende definities van het engagement te verhouden. Tijdens de interpretatie van de gedichten dient hij zich af te vragen welke vooronderstellingen en consequenties de uiteenlopende vormen van ‘medeleven’ met zich meebrengen en in hoeverre hij zich daarin kan vinden. Het probleem van het literaire engagement wijst de lezer andermaal op zijn eigen verantwoordelijkheid.

Een laatste citaat waarin Kouwenaar zich uitlaat over het vlees mag hier dan ook niet onvermeld blijven. In gesprek met Auwera heeft hij erop gewezen dat een dichter, wanneer hij zich inlaat met de actualiteit, met ‘beelden’ te maken krijgt die hem confronteren ‘met iets voorbij het raisonneren’. ‘En wat doe je dan?’, vraagt Kouwenaar zich vervolgens af:¹¹⁰

Je gaat die ontoereikende woorden honger en dood vertalen in je eigen werkelijkheid. In je eigen honger, in je eigen dood, bij wijze van spreken, wat je daarvan weet, wat die vertegenwoordigen in je eigen denken, je eigen vlees. Dat is het enige wat je doen kan. En zo moet het ook.

Met die ‘je’ in het bovenstaande interviewcitaat spreekt de dichter niet alleen zichzelf, maar ook de lezer aan: als lezer van Kouwenaar zul je een ontoereikend woord als ‘engagement’ moeten ‘vertalen’ in ‘je eigen denken, je eigen vlees’. Dat is geen geringe opdracht, maar anderzijds: als je van de dichter verwacht dat hij zijn nek uitsteekt, dan moet je ook bereid zijn in eigen vlees te snijden.



HOOFDSTUK 6

TOT BESLUIT –

De gedichten van Kouwenaar staan steeds open voor andere, nieuwe interpretaties. De fundamentele openheid van deze poëzie wordt nadrukkelijk gemarkeerd door het veelvuldige gebruik van een opmerkelijk leesteken: het gedachte-streepje, dat bijna elk gedicht afsluit. Dat is een veelbetekenend detail: anders dan de gebruikelijke punt, die het ‘einde’ van het gedicht markeert, geeft zo’n gedachtestreepje namelijk aan dat de lectuur nog niet kan worden afgerond, omdat er een onverwacht vervolg aan zit te komen. De dichter zet met dat leesteken letterlijk een streep door de interpretatieve gedachtevorming tot dan toe, zoals ook is op te maken uit *de tijd staat open*, waarin het ‘gedachtenstreepje’ in verband wordt gebracht met ‘dat wat onbeschrijfbaar | zich inslikt’ [II:126]. Het proces van betekenisgeving wordt niet afgesloten, maar op losse schroeven gezet.

Dat klinkt misschien als een open deur, maar het is gevaarlijk eenvoudig die eigenschap van Kouwenaars werk te onderschatten. Want dat ogenschijnlijk routinematige gedachtestreepje symboliseert in feite de ongrijpbare dynamiek van de poëzie-interpretatie in haar algemeenheid. In eerste instantie blijkt dit oeuvre de lezer immers uit te nodigen om bij de lectuur terug te vallen op historisch en cultureel gesitueerde, binnen een specifieke interpretatieve gemeenschap geldende leesconventies, die de verschillende interpretaties vergemakkelijken, synchroniseren, en tot een afronding brengen. Maar in tweede instantie sporen de gedichten de lezer evengoed aan om te reflecteren op de vooronderstellingen van die conventionele interpretaties, ze tegen elkaar uit te spelen, en de lectuur weer van voren af aan te beginnen. De herkenbare en vertrouwde indruk die de poëzie

dankzij de sjablonerende werking van leesconventies maakt, wordt door de niet te reduceren ambiguïteit van de individuele gedichten weer ontzenuwd. Die dynamiek beperkt zich niet tot de interpretatie van Kouwenaars werk – en vandaar dan ook dat je het lezen van zijn gedichten kunt opvatten als een illustratieve casestudy, die het mogelijk maakt om de interpretatieve mechanismen van de hedendaagse poëziebeschuwing te demonstreren én te ontsluiëren. Kortom: ‘Kouwenaar lezen’ is een encenering of een *performance* van een wijdverspreide literaire leespolitiek. Zonder die politiek, die je kunt begrijpen als een samenhangend geheel aan leesconventies, zou een intersubjectieve poëzie-interpretatie niet eens mogelijk zijn, maar tegelijkertijd maakt zij elke lectuur selectief en bevooroordeeld.

Zo is duidelijk geworden dat de moderne poëziebeschuwer ernaar streeft om tot een interpretatie te komen die voor het hele oeuvre opgaat. Dat doel kan op twee manieren worden bereikt. Een eerste mogelijkheid is het leggen van een vaste koppeling tussen een specifiek motief en een bepaalde leesconventie. De interpreter volgt dan als het ware de leesregel: als motief X in een gedicht voorkomt, zet dan conventie Y in. Zo wordt de hand standaard geïnterpreteerd als een pars pro toto voor de auteur, de steen als metafoor voor de autonome poëzie, het huis als metafoor voor het zelfreferentiële gedicht, enzovoorts. Zodoende wordt een netwerk van motieven en beelden geconstrueerd, dat het hele werk omvangt en de betekenisomlijningen a priori vastlegt en stroomlijnt. Een tweede mogelijkheid om tot zo’n allesomvattende lectuur te komen is door aan te nemen dat er zich een ontwikkeling of omslag heeft voorgedaan in het oeuvre: zo’n benadering suggereert weliswaar een breuk, maar brengt tegelijkertijd ook een grote mate van samenhang aan tussen het ‘vroegere’ en ‘latere’ werk, door de ontwikkelingen toe te schrijven aan een poëtische of biografische oorzaak. De diverse aspecten van het oeuvre worden dan alsnog herleid tot dezelfde bron. Die insteek gaat gepaard met een niet nader beargumenteerde wisseling in de meest gebruikte leesconventies: het vroegere werk wordt bijvoorbeeld veel werkgerichter en minder referentieel gelezen dan het oude, of het vroegere werk veel ‘geëngageerder’ dan het latere.

Wat deze leespolitiek echter aan het oog van de lezer onttrekt, is dat die twee leesstrategieën (het toekennen van standaardbetekenissen aan motieven en een wisseling van leesconventies naar aanleiding van een veronderstelde poëtische omslag) een gesimplificeerd beeld geven van Kouwenaars poëzie. Sterker nog, ze spreken elkaar tegen: de ene strategie is blind voor de uitkomsten van de andere. Een motievenanalyse gaat voorbij aan de veranderingen die een wisseling van leesconventies doet vermoeden, terwijl die laatste insteek weer de aandacht wegleidt van de constante factoren die door die eerste aan het licht worden gebracht. De collision van die twee strategieën leidt bij Kouwenaar bijvoorbeeld tot een on-

oplosbare spanning tussen de referentiële en de zelfreferentiële interpretatie van het huismotief.

Maar ook bij het lezen van andere dichters doet zich deze problematiek voor. Zo is het niet moeilijk om te laten zien dat het werk van Gorter, bijvoorbeeld, dooraderd wordt door motieven als de bloem, het bloeien, de zon, of licht en donker, waardoor het voor de lezer mogelijk wordt om één grondpatroon in het oeuvre aan te wijzen. Toch wordt algemeen aangenomen dat zijn werk in een aantal duidelijk te onderscheiden periodes uiteenvalt. Dat leidt tot een verandering in leesconventies: het latere, socialistisch genoemde werk wordt veel politieker (en dus: referentiëler) geduid dan zijn vroegere, sensitivistische verzen. Maar welbeschouwd wordt het motievencomplex uit de vroegere bundels, gelezen in het licht van het latere werk, net zo goed opgeladen met politieke connotaties – terwijl de schijnbaar eenduidige referentialiteit van de latere Gorter op haar beurt uitgehouden wordt door de poëticaal beladen, moeilijk te duiden beelden uit het vroegere werk. Eenzelfde redenering kun je laten opgaan voor het werk van Kopland, dat volgens sommige lezers een ontwikkeling vertoont van anekdotisme naar een meer taalgerichte literatuuropvatting. Daar kun je tegenin brengen dat de motieven die zo typerend zijn voor Kopland – zoals het paard, het ding of het water – in alle bundels terug te vinden zijn, waardoor het verleidelijk wordt om aan te nemen dat zijn werk een grote mate van continuïteit vertoont. Iets vergelijkbaars doet zich voor bij de kritische ontvangst van de poëzie van Faverey. Deze dichter zou volgens zijn interpreten almaar verhalender en filosofischer zijn gaan schrijven. Zo'n lectuur ontkent echter de hechte samenhang van dit oeuvre op het vlak van de motieven: in elke bundel wordt gevarieerd op dezelfde maritieme beelden (zoals de zee, het schip, masten en zeilen) en bloemennamen (zie de vele rozen, krokussen, lelies, chrysanthen, seringen, enzovoorts). Die verstechnische continuïteit is moeilijk te rijmen met een poëtische omslag. Dat probleem wordt bij Faverey doorgaans omzeild doordat de lezers dezelfde beelden in het vroege werk poëticaal of zelfreferentieel duiden, terwijl ze tijdens de lectuur van het latere werk daarvan afzien. Bij Kopland gebeurt het omgekeerde. Maar daarmee gaan die lezers voorbij aan de meerzinnigheid van de gedichten en de onoplosbare frictie die deze twee oeuvres juist zo interessant maakt.

De interpretatie van Kouwenaars poëzie brengt ook nog een ander belangrijk aspect van de hedendaagse leespolitiek aan het licht: poëticaonderzoek en poëzieanalyse blijken onontwaaarbaar in elkaar verstrengeld te zijn. Hierdoor steunt de poëziebeschouwing op een aantal traditionele, constructieve maar desalniettemin problematische vooronderstellingen. De persoonlijkheid van de auteur bijvoorbeeld vormt de spil van veel interpretaties, vreemd genoeg omdat in de versexterne poëtica van een aantal invloedrijke, gecanoniseerde dichters (onder wie Kouwenaar) een belangrijke rol is weggelegd voor noties als onpersoonlijk-

heid en ontindividualisering. Die wonderlijke ongerijmdheid brengt de vraag naar de status van het sprekende of schrijvende subject in de moderne poëzie opnieuw onder de aandacht. Hoewel de professionele lezer ervan uitgaat dat de auteur dood is en het subject slechts een discursieve hulpconstructie is, wordt de dominantie van een auteursgerichte lectuur kennelijk nog altijd gewaarborgd door een aantal algemeen geaccepteerde interpretatieve uitgangspunten – zoals de voorkeur voor poëtische (en dus auteursgerichte) lezingen, of het gebruik van intentionalistische beelden en redeneringen. Het sprekende of schrijvende subject functioneert daardoor als ijkpunt bij de interpretatie en waardering van literaire werken.

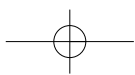
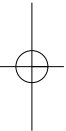
Dat staat echter haaks op de meeste literatuurgeschiedenissen, die de indruk wekken dat de persoon van de dichter steeds *minder* belangrijk wordt in de moderne poëzie. Waar de auteur in de expressieve poëtica van Kloos nog allesbepalend is, zo is de suggestie in menig literair-historisch overzicht, daar wordt zijn rol in de objectiverende literatuuropvattingen van dichters als Nijhoff of Kouwenaar al geminimaliseerd, totdat het subject in fragmenten uiteenvalt of oplost in een oneindig spel van betekenaren, zoals het geval is in het centrumloze werk van Schaffer of de postmodernistische gedichten van Oosterhoff. Maar die vooronderstelde literair-historische ontwikkeling blijkt door de leespraktijk krachtig te worden tegengesproken: de structurele zelfondermijning die Schaffer en Oosterhoff ieder op hun eigen wijze nastreven, is voor de lezer juist een reden om in programmatische termen over hun werk te spreken – waardoor er *en passant* een klassiek subject wordt gepostuleerd, dat de betekenisvorming doelbewust zou aansturen.

Niet alleen de status van het subject wordt onduidelijk als gevolg van die diffuse grens tussen poëticaonderzoek en poëzieanalyse, maar ook de status van de gerepresenteerde werkelijkheid. Zo is aan de ene kant tijdens het lezen van Kouwenaars poëzie naar voren gekomen dat de meeste commentatoren vertrouwd zijn met de gedachte dat het (moderne) gedicht niet zomaar kan worden begrepen als een weergave van de realiteit: integendeel, het zou veeleer worden gekenmerkt door een verregaande *Entrealisering* en door een nadruk op de poëtische functie. De vorm en de werking van de woorden zouden daardoor in het centrum van de aandacht komen te staan, in plaats van datgene waar zij doorgaans naar verwijzen. Aan de andere kant toont de leespraktijk aan dat lezers, alle invloed van antireferentiële literatuuropvattingen en -theorieën ten spijt, er nog altijd in slagen om de gedichten referentieel te duiden.

Deze tendens is evenmin voorbehouden aan de interpretatie van Kouwenaar. Ook wanneer je kijkt naar de manier waarop het werk van Van Bastelaere of Ouwens is gelezen, zie je hoe poëticaonderzoek en poëzie-interpretatie door elkaar lopen en elkaar keer op keer tegenspreken. Van Bastelaere benadrukt in zijn essays

bijvoorbeeld dat hij er als dichter op uit is om recht te doen aan de duizelingwekkende complexiteit van de werkelijkheid, die zijns inziens niet in eenduidige beelden of geijkte concepten te vangen is. Hij wil voorbij aan de grenzen van de traditionele representatie. Daarmee legt hij verregaande beperkingen op aan de interpretatieve mogelijkheden die de lezer van zijn poëzie ter beschikking staan. Dat heeft opmerkelijke gevolgen voor de leespraktijk. De lezer blijkt de poëtische uitlatingen van de dichter namelijk in te zetten als richtlijnen tijdens de lectuur en geeft daarom de voorkeur aan meer begrijpelijke gedichten, die een minder complexe wereld oproepen en waarin vergelijkbare poëtische statements zijn opgenomen. Zodoende wordt Van Bastelaeres poëzie alsnog begrepen als een vorm van traditionele representatie. De representatie van de werkelijkheid is evenzeer een problematische kwestie in het werk van Ouwens. Deze dichter, zo wordt aangenomen, is in de loop van zijn dichterlijke carrière minder anekdotisch gaan schrijven, waardoor de vorm en de structuur van zijn gedichten op de voorgrond zijn komen te staan. Die ontwikkeling spiegelt in zekere zin de thematiek van Ouwens' poëzie: deze dichter probeert de werkelijkheid niet vast te leggen, maar tracht die te ontvluchten, in de hoop een glimp op te vangen van een andere, niet onder woorden te brengen realiteit. Maar wie de beschouwingen over zijn werk leest, kan al snel vaststellen dat de critici desalniettemin op zoek gaan naar het concrete verhaal achter het gedicht – naar de wereld die het gedicht zou representeren, kortom. Zij herleiden de gedichten daarmee tot een werkelijkheid waaraan de dichter juist probeerde te ontsnappen. Het is die voor Van Bastelaere, Ouwens en andere dichters zo kenmerkende spanningsverhouding tussen literaturopvattingen en leespraktijk die in de hedendaagse leespolitiek onderbelicht blijft. Het onderzoek naar de moderne poëzie wordt daardoor structureel vertekend.

Wat deze paradoxen, fricties en contradicties boven alles duidelijk maken, ten slotte, is dat de moderne poëzie vraagt om een zelfreflexieve, creatieve vorm van interpretatie, die niet alleen afzonderlijke gedichten analyseert, maar ook de handeling van het interpreteren zelf onder de loep neemt. Wie daarvan afziet, gaat voorbij aan de dynamiek van het lezen en de onuitputtelijke ambiguïteit van de gedichten – aan de ervaring van literatuur, met andere woorden. Alleen wanneer de lezer tijdens zijn lectuur verantwoording aflegt van de beperkingen en implicaties van leesconventies, wanneer hij poëtische en interpretatieve overwegingen kritisch tegen elkaar afweegt, en bereid is om zijn blinde vlekken onder ogen te zien, kunnen vanzelfsprekende betekenisverbanden en vertrouwde interpretatieve procedures ter discussie worden gesteld. Pas dan neemt hij deel aan de vrolijke wetenschap van het literaire lezen, die de poëzie-interpretatie per definitie is.



NOTEN

HOOFDSTUK 1

1 De Coninck 2007, p. 109.

2 Wanneer ik versregels van Kouwenaar aanhaal, doe ik dat in de lopende tekst, steeds met Romeinse cijfers, gevolgd door een paginanummer: I verwijst naar Kouwenaar 1982, II naar Kouwenaar 1998, III naar Kouwenaar 2002 en IV naar Kouwenaar 2005. Net zoals in de bundels zelf, worden titels van bundels en gedichten zonder hoofdletter gespeld. Aangezien Kouwenaar regelmatig de Duitse komma / in zijn gedichten plaatst, gebruik ik een verticale streep | om in citaten het einde van de versregel te markeren.

3 Zie Söttemann (1985, p. 123) over het voor symbolistische of autonomistische dichters zo typerende inzicht in de 'inherente ontoreikendheid van de taal en van het taalvermogen'.

4 'Het maken van gedichten is een vak als ieder ander. Ik word inderdaad graag een ambachtsman genoemd, iemand die dat vak verstaat', aldus Kouwenaar in Janssen 1971. Vergelijk ook regels als 'het zwijgen te toonzetten | maar de naam te verzwijgen, [...] | ziedaar een poging tot maken' [I:218]; of 'Terwijl het laatste gedicht het tijdstip verteert | staat de maker geledigd op van zijn tafel' [III:44].

5 De Mul 1991, p. 277.

6 Een aantal van deze etiketten komt in de navolgende hoofdstukken nog uitgebreid aan bod. Voor een beschouwing over de COBRA-dichters, zie Stokvis 2001, pp. 363-377 en Brems 1993. Voor de betekenis van de term 'experimenteel', zie Rodenko 1991, Fokkema 1979, pp. 44-46 en De Geest 1996. Fokkema (1979, pp. 115-170) gaat ook in op de totstandkoming van *Atonaal*. Een onderzoek naar de term 'lichamelijke poëzie' is te vinden in Brems 1976.

7 Zie Kroon 1981, Kroon 1983 en Vaessens 2001, pp. 17-22.

8 Poll 1966.

9 Reugebrink 2002.

10 Groenewegen 2002, p. 63. Zie ook de inventaris van 'lichamelijke' woorden in Kouwenaars vroege werk in Brems 1976, pp. 38-40, tabel C (dichter nr. 110).

11 Lockhorn 2001, p. 214.

12 Schouten 1989.

13 Reugebrink 2000, Reugebrink 1993 en Reugebrink 1996.

14 Daarnaast zijn er uiteraard ook nog andere theoretische standpunten denkbaar (zoals het opko-

men voor de rechten van de auteur; zie bijvoorbeeld Hirsch 1967), maar aangezien zulke benaderingen niet bijzonder relevant zijn voor de bestudering van de voor Kouwenaars werk zo kenmerkende spanning tussen tekst en lezer, laat ik ze hier verder buiten beschouwing.

15 Zima 1999, p. 56.

16 Compagnon 2004, p. 102.

17 Zo meent Culler (1983, p. 32), die van dezelfde tweedeling uitgaat, dat het structuralisme leidde tot 'interest in readers and reading', terwijl deze stroming volgens Compagnon (2004, p. 105) juist te lijden heeft onder 'the temptation [...] to ignore the reader'.

18 De lezer die een vollediger en minder thematisch geörienteerd overzicht wil, kan zich wenden tot overzichtswerken als Fokkema en Ibsch 1992, Van Heusden en Jongeneel 1993, Korsten 2005, Bertens 2001, of Brillenburg-Würth en Rigney 2006.

19 Wimsatt en Beardsley 1954a, p. 5.

20 Wimsatt en Beardsley 1954a, p. 10.

21 Daarnaast onderscheiden ze ook nog een derde, intermediair type materiaal – 'evidence about the character of an author or about private or semiprivate meanings attached to words or topics by an author or by a coterie of which he is a member'. Daarmee wordt het strikte onderscheid tussen interne en externe gegevens natuurlijk gerelativeerd; Wimsatt en Beardsley (1954a, pp. 10-11) zijn de eersten om dat toe te geven: 'But the three types of evidence [...] shade into one another so subtly that it is not always easy to draw a line between examples, and hence arises the difficulty for criticism.'

22 Wimsatt en Beardsley 1954a, p. 8.

23 Wimsatt en Beardsley 1954b, p. 21.

24 Culler 1992, p. 4.

25 Culler 1992, p. 3.

26 Joosten en Vaessens 2004, p. 344.

27 Zie bijvoorbeeld Oegema 1999, Goud 2003, Bormans 2004 en Favié 2006. Typerend zijn ook overwegend tekstexegetische artikelenbundels als Zuiderent en Van der Starre 2001 of Zuiderent e.a. 2004.

28 Maar het literaire werk zorgt tegelijkertijd ook voor een ontregeling van het leesproces: bepaalde informatie wordt de lezer op strategische momenten onthouden. Zie Iser 1972, p. 8 en verder.

29 Iser 1976, pp. 60-61.

30 Iser 1976, p. 60 en p. 61. Vergelijk Iser 1972, p. 8: 'Der implizite Leser meint den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht eine Typologie möglicher Leser.'

31 Aldus de kritiek van Compagnon 2004, p. 114 en Culler 1983, p. 75. Vergelijk ook Fokkema en Ibsch 1992, p. 37.

32 Zima 1999, p. 206.

33 Van Boven en Dorleijn 2003. Dit punt werd eerder geconstateerd door Vaessens en Joosten 2004, pp. 350-351.

34 Van Boven (1992) onderzoekt de manier waarop critici 'vrouwenromans' lezen, terwijl Dorleijn in diverse publicaties het belang van de institutionele context van literatuur benadrukt; zie bijvoorbeeld Dorleijn en Van Rees 2006.

35 Barthes 1998, p. 20.

36 Barthes 1998, p. 20.

37 Barthes 1998, pp. 20-21.

38 Iser 1976, p. 61 en Barthes 1998, p. 10. Hierop wijst ook Culler 1983, p. 33. Vergelijk ook Zima 1999, p. 137 over de 'freedom of readers' bij Barthes.

39 Vergelijk Barthes 1998, p. 5: 'To interpret a text is not to give it a (more or less justified, more or less free) meaning, but on the contrary to appreciate what *plural* constitutes it.'

40 Barthes 1998, p. 12.

41 Culler 1992, p. 5.

42 Culler 1986, p. 132 en p. 134.

43 Culler 1992, p. 49.

- 44 Zie Fokkema en Ibsch 1992, p. 44 en Meijer 1988, pp. 55-58.
- 45 Fokkema en Ibsch 1992, p. 24.
- 46 Verdaasdonk en Van Rees 1975, p. 61.
- 47 Verdaasdonk en Van Rees 1975, p. 63. Over Verdaasdonks standpunt en invloed, zie ook Goedegebuure en Heynders 1992, pp. 19-22.
- 48 Fish 1982, p. 171.
- 49 Fish 1982, p. 109. Vergelijk Fish 1982, p. 292: 'What I have been saying again and again is that there are such constraints; they do not, however, inhere in language but in situations, and because they inhere in situations, the constraints we are always under are not always the same ones. Thus we can see how it is neither the case that meanings are objectively fixed nor that the meanings one construes are arbitrary.'
- 50 Fish 1982, p. 1.
- 51 Zie overigens ook het inspirerende essay over 'situated knowledges' en 'partial perspectives' van Haraway (1988). Met dank aan Iris van der Tuin.
- 52 De Man 1983, p. 106 en p. 111.
- 53 De Man 1983, p. 109.
- 54 De Man 1983, p. ix.
- 55 Oversteegen 1982, pp. 120-121.
- 56 Oversteegen 1986, p. 34.
- 57 Meijer 1988, p. 56.
- 58 Meijer 1988, p. 57.
- 59 Vaessens en Joosten 2003, p. 17.
- 60 Van de Oever 2003, p. 31.
- 61 Van de Oever 2003, p. 119 en verder.
- 62 Sötemann 1998, p. 68.
- 63 Ook Meijer (1988, p. 52) meent dat leesconventies tot de literaire competentie kunnen worden gerekend.
- 64 Culler 1992, p. 51.
- 65 Culler 1992, p. 51.
- 66 Zie Janssen 1994, p. 27.
- 67 Zie Compagnon 2004, pp. 45-53.
- 68 Meijer 1988, p. 51.
- 69 Zie Heynders 1991, pp. 87-105 en Vaessens en Joosten 2003, pp. 37-40 en pp. 65-80.
- 70 Zie Compagnon 2004, pp. 45-54.
- 71 Heynders 1991, p. 95.
- 72 Attridge 2004, p. 82. Het belang van zo'n creatieve lezing is ook door andere literatuurwetenschappers benadrukt. Zo doen De Geest e.a. (1996, p. 51 en p. 58) een voorstel tot 'een lectuur, die niet gericht is op "de" betekenis of schoonheid van een tekst, maar op zijn onvervreemdbare zowel als onbereikbare eigenheid'. Zo'n lectuur benadert het literaire werk als 'teksten waarin het literaire ideaal een crisis doormaakt'. Ook Buikema (2006, p. 11) spreekt zich in haar oratie uit voor een herwaardering van de 'singulariteit' van het kunstwerk. Een 'synthese' tussen de 'werkimmanente' en de 'contextuele' kunst- en cultuurbenadering zou volgens haar gewenst zijn.
- 73 Attridge 2004, pp. 105-106.

HOOFDSTUK 2

- 1 De term 'autonomie' wordt in al deze gevallen gebruikt om een bepaalde literatuuropvatting te typeren. Ik heb het in dit hoofdstuk dan ook alleen maar over 'poëtische autonomie', niet over bijvoorbeeld sociaaleconomische of institutionele vormen van autonomie. Voor een verhelderend overzicht, zie de paragraaf 'De autonomie van de literatuur' in Bax 2007, pp. 337-353.
- 2 Van de Watering 1986, p. 71 (vergelijk Van de Watering 1985b en 1985c) en Anbeek 1991, p. 208.
- 3 Vergeer 1991 en Brems 2006, p. 440.

- 4 Sötemann 1985, pp. 119-130.
- 5 Roegholt 1966.
- 6 Kouwenaar 2000, p. 9 en p. 15.
- 7 Zie bijvoorbeeld het interview in Calis 1964a, p. 93: 'Ik wil niet schrijven óver iets, geen verhaal, geen gecondenseerd gevoel, niet een woord als vervoermiddel, maar een woord terug brengen tot zijn stoffelijkheid [...] Het gedicht als een ding.' Vergelijk Bibeb 1965, p. 148: 'Ik maak een ding, dat bied ik aan.' 't Is helemaal niet interessant wat ik te vertellen heb over m'n particuliere ervaringen...' Of Van Marissing 1967: 'Je maakt een ding dat je loslaat, zo goed mogelijk wilt achterlaten, buiten jezelf plaatsen.' En ten slotte Heite 1983, pp. 21-22: in antwoord op de vraag of een dichter 'meer met een afgerond produkt bezig is dan een prozaïst', zegt Kouwenaar: 'Ja, althans met een produkt dat te overzien is, dat onder je ogen in zijn eigen staart bijt, dat je in je hand kunt houden en wegen, bij wijze van spreken.'
- 8 Kouwenaar 1957, p. 238. Het gedicht is te vinden in Stevens 1997, pp. 451-452.
- 9 Wieg 1989.
- 10 Zie bijvoorbeeld Demets 2002: 'Ik heb dat begrip "autonomie" niet uitgevonden. Plots sta je zo in de boekjes, met een school achter je aan, alsof je als leraar in de klas gestaan hebt. Het was heel absurd dat men opeens begon te vragen: "Hoe staat het met uw autonomie-opvattingen?"' Vergelijk ook Kouwenaars bedenkingen bij het werk van 'de brave exegeet', die uitlegt dat bepaalde beelden in zijn poëzie 'voor het autonome kunstwerk' staan (Roggeman 1990, pp. 6-7).
- 11 Zie bijvoorbeeld Van Santvoort 1964, Van de Watering 1986, p. 58, Anbeek 1991, p. 207 en Steenhuis 2000.
- 12 Fokkema 1971.
- 13 Bloem 1966.
- 14 Richards 1979, p. 117.
- 15 De termen *tenor* en *vehicle* worden toegelicht in Richards 1979, p. 96 en verder.
- 16 Fokkema 1969.
- 17 Buddingh' 1969, p. 50.
- 18 Rodenko 1991, p. 186.
- 19 Kusters 1986, p. 201.
- 20 Zwagerman 1993, pp. 194-195.
- 21 Reugebrink 2000, p. 12.
- 22 Vergelijk de paragraaf 'Het poëtische/historiserende lezen van A.L. Sötemann en zijn (Utrechtse) leerlingen' in Heynders 2006, p. 17.
- 23 Zie Goedegebuure en Heynders 1997, pp. 162-167.
- 24 Abrams 1958, p. 6.
- 25 Abrams 1958, p. 6.
- 26 Abrams 1958, p. 7 en p. 26.
- 27 Sötemann 1985, pp. 95-104.
- 28 Zie Sötemann 1985, p. 99.
- 29 Sötemann 1985, p. 101.
- 30 Zie Sötemann 1985, p. 124: 'In feite zijn de aanduidingen "romantisch" en "symbolistisch" dus niets anders dan een soort ezelsbruggetjes. Ik heb er niets tegen om ze te vervangen door termen als "expressief" of "autonomistisch", die op andere gronden bruikbaar zijn.' Van den Akker (1985, dl. 2, p. 32, n. 3; en dl. 2, p. 34, n. 17) was een van de eersten die deze laatste term structureel besloot te hanteren: een letterlijke vertaling van Abrams' terminologie acht hij ongewenst vanwege 'allerlei connotaties die het woord "objectief" in het Nederlands met zich meebrengt'. Sötemanns varianten 'romantisch' en 'symbolistisch' leiden zijns inziens tot een verwarrende 'interferentie met periodeconcepten'.
- 31 Sötemann 1985, pp. 92-93.
- 32 Sötemann 1985, p. 86.
- 33 Sötemann 1985, p. 122.
- 34 Sötemann 1998, p. 133.

- 35** Veelzeggend is ook dat zowel Sötemann (1985) als Van den Akker (1985) de autonomistische poëtica beschrijven aan de hand van een confrontatie met de expressieve poëtica van Kloos.
- 36** Kusters 1986, p. 15.
- 37** Kusters 1986, p. 15.
- 38** Kusters 1986, p. 88.
- 39** Kusters 1986, p. 89.
- 40** Kusters (1986, pp. 89-90) verstaat onder 'de tijd' niet 'het fenomeen tijd, maar de in *het* geconcretiseerde *reusachtige zomeravond*'; en deze 'zomeravond' is zijns inziens 'het tijdvak waarin *het* [...] er nog onaangetast stond; het tijdvak misschien ook dat door *het* als het ware belichaamd werd'.
- 41** Kusters 1986, p. 90. De regel 'namen versmoren in stof', uit het zesde gedicht van 'weg/verdwenen' [1:258], interpreteerde Kusters (1986, p. 82) eerder op vergelijkbare wijze: 'Het "breken" en de daardoor ten slotte voortgebrachte stilte maken een einde aan de benoemde functie van de woorden als zodanig: ze verwijzen niet meer en worden tot *stof*'.
- 42** Kusters 1986, p. 152.
- 43** Kusters 1986, pp. 200-201. Zie ook Kusters' interpretatie van de titel van de reeks (p. 111): 'Hoe taal het afwezige aanwezig maakt en leegte vult: voor wie het wil zien ligt de spanning tussen de woorden en hun afwezige referentie al in de titel besloten. De tautologisch gevormde titel onderstrept de autonomie van de cyclus; taal neemt de plaats in van een verdwenen buiten-literair object.'
- 44** Kusters legt meermaals een verband tussen Sötemanns typering van Kouwenaars poëzie en zijn eigen invalshoek (zie bijv. Kusters 1986, p. 9, p. 160 en p. 174), maar geeft geen rekenschap van het verschil tussen zijn autonomicopvatting en die van Sötemann.
- 45** De paragraaf 'Historische en biografische achtergrond' (Kusters 1986, pp. 122-137) is helemaal aan het einde van het hoofdstuk 'Analyse en interpretatie van "weg/verdwenen"' opgenomen.
- 46** Kusters 1986, p. 122.
- 47** Kusters 1986, p. 152.
- 48** Sötemann 1985, pp. 39-56.
- 49** Zwagerman 1993, p. 208. De polemische waarde van de term 'autonomistisch' ten tijde van Maximaal komt aan bod in Vaessens 2002, met name pp. 345-350.
- 50** Zo schreef Kouwenaar volgens Zwagerman wel degelijk 'vernieuwende, verrassende' (Zwagerman 1993, p. 195) poëzie. In een interview met een aantal Maximalen (in Verkuijl 1993) stelt ook Koos Dalstar: 'Het is een groot misverstand dat de Maximalen tegen Kouwenaar waren. Het ging meer om de epigonen.' Arthur Lava voegt daaraan toe: 'Kouwenaar? Helemaal te gek: gave beelden, strakke constructie, goede cadans, regelmatig lekker moeilijk.'
- 51** Zwagerman 1993, p. 206. Zie ook p. 189: 'Alweer: het gedicht een ding. Kort en kernachtig wordt hier niet alleen de poëtica van Gerrit Kouwenaar geformuleerd, maar ook het algehele vertrekpunt van wat de *hermetische* poëzie is gaan heten.'
- 52** Zwagerman 1993, p. 191.
- 53** Zwagerman 1993, pp. 194-195.
- 54** Zwagerman 1993, p. 188.
- 55** Zwagerman 1993, p. 206.
- 56** Zwagerman 1993, p. 193.
- 57** Vergelijk Bax 2007, p. 351: 'In de Nederlandse discussie is de autonomie van het gedicht dus vooral gaan betekenen: het gedicht staat los van zijn maker.'
- 58** Roggeman 1969.
- 59** Fens 1993, p. 27.
- 60** Fens 1993, pp. 21-22.
- 61** Schouten 1991.
- 62** Brems 2007, p. 440.
- 63** Van de Watering 1986, pp. 70-71.
- 64** Boomsma 1983.
- 65** Vergeer 1991.
- 66** De Boer 1996.

- 67** Kossmann 1971, Nijmeijer 1980 en Verkuijl 1993.
- 68** Mourits 2001, p. 73.
- 69** Willem Kloos geciteerd in Cornelissen 2001, p. 92. Honderd jaar na Kloos stelt Anbeek (1991, p. 70) hetzelfde vast wanneer hij in zijn literatuurgeschiedenis schrijft: 'De poëzie van de Tachtigers bereikt in deze *Verzen* van Gorter zo'n uiterste van individuele zeggingskracht dat de verstaanbaarheid in het gedrang kwam.'
- 70** Calis 1964a, p. 92.
- 71** Boelen 1964.
- 72** Heite 1983, p. 34.
- 73** Calis 1964b, p. 204, Fokkema 1969 en Roggeman 1969.
- 74** Verkuijl 1993 en Schouten 2002.
- 75** Kusters 1995, pp. 26-27; toevoeging in origineel.
- 76** Vergelijk 'autopsie' [1:286]: 'kijk dat vlees toch geliefde, het mes | in dit getemde wildbraad open-
| baart een raadsel'.
- 77** Zie 3|2 over 'tarra'.
- 78** Kusters 1986, p. 82.
- 79** Brecht 1962, p. 130.
- 80** Marsman 1974, p. 23.
- 81** Toen *de stem op de 3e etage* in 1960 verscheen, lag deze referentie naar de Duitse geschiedenis voor de lezer (met de nasleep van de Tweede Wereldoorlog nog vers in het geheugen) uiteraard meer voor de hand. Voor de meeste contemporaine lezers echter is de 'afwezigheid' van de 'stad' volledi-
ger geworden.
- 82** Met dank aan Maarten de Pourcq.
- 83** Vestdijk 1974, dl. 2, p. 48.
- 84** Bronzwaer 1993, p. 74.
- 85** Tigges 1991, p. 56 en Jessurun d'Oliveira 1967, p. 124.
- 86** Harten 1983, p. 11
- 87** Bos 1983, p. 16.
- 88** Kusters 1986, p. 201.
- 89** Vergelijk De Mul 1991, p. 274: 'Kouwenaar gebruikt in zijn werk ook met grote regelmaat de me-
tafoor van de steen: het woord, zo zouden we het ook kunnen uitdrukken, versteent de werkelijk-
heid [...]. Net als het fossiel kan het woord het leven slechts tonen in zijn afwezigheid.'
- 90** Van den Akker 1985, dl. 1, p. 83.
- 91** Van den Akker 1985, dl. 1, p. 84 en p. 90.
- 92** Van den Akker 1985, dl. 1, p. 170.
- 93** Van den Akker 1985, dl. 1, p. 140.
- 94** Van den Akker 1985, dl. 1, p. 234.
- 95** Van den Akker 1985, dl. 1, p. 176.
- 96** De Man 1984, p. 4 en p. 6. Aanleiding voor zijn analyse is overigens een versregel van Hölderlin
waarin woorden niet met stenen worden vergeleken, maar met *bloemen*. Toch vervolgt hij: 'If Höl-
derlin had written, for instance, "Steine" instead of "Blumen" [...] the relevance of the comparison
would have remained intact as long as human language was being compared to a natural thing.'
Voor een kritische beschouwing van De Mans redenering, zie De Schutter 1989, pp. 99-110.
- 97** De Man 1984, p. 4.
- 98** De Man 1984, p. 7 en p. 4.
- 99** De Man 1984, p. 6.
- 100** De Man 1984, p. 7.
- 101** Zie bijvoorbeeld Söttemann (1985, p. 42) over de dichterlijke vereiste van originaliteit en 'nieuw-
zijn'.
- 102** Van Krimpen 1999, p. 29.
- 103** Barthes 2004, p. 115.

HOOFDSTUK 3

- 1 Schutte 1993.
- 2 Sötemann 1998, pp. 105-106. Het interview waar Sötemann naar verwijst, is Van de Poll 1967.
- 3 Overigens maakt Kouwenaar die opmerking niet in verband met zijn eigen werk, maar naar aanleiding van het theater van Brecht: diens techniek van de *Verfremdung* is hem naar eigen zeggen 'uit het hart gegrepen' (Van de Poll 1967). Daarnaast is het opvallend dat Sötemann dit citaat aanhaalt, maar nalaat om te verwijzen naar de vraaggesprekken waarin Kouwenaar zich over 'gedacht' heeft uitgelaten. Zie bijvoorbeeld Boomsma 1979 of Rosie 1989.
- 4 Zie Wimsatt en Beardsley 1954a.
- 5 Beardsley 1992, p. 25.
- 6 Van de Poll 1967.
- 7 Bibeb 1965, p. 147.
- 8 Bos 1983, p. 18. Het interview verscheen oorspronkelijk in 1966. Ruim twintig jaar later is Kouwenaars mening nog steeds onveranderd, zo blijkt uit het interview dat Wieg (1989) hem afnam: 'Ik streef de autonomie van de taal na. Elk gevoel, of idee dat in het gedicht wordt gestopt, moet door de taal een zelfstandige waarde krijgen, los van mijzelf.'
- 9 Lelieveld 2002, p. 22.
- 10 Zie bijvoorbeeld het interview met Kouwenaar in Calis 1964a, p. 92: 'Niet meer dat halfbewuste rondraaien in de periferie van gevoelens, illusies, ideeën, filosofietjes – allemaal tarra'. Vergelijk Boyens 1964, p. 132, Van de Poll 1967 en Houët 1989a.
- 11 Zie Fokkema 1979, p. 101, Sötemann 1998, p. 104 of p. 130, en Kusters 1986, p. 164. Vergelijk ook Bloem 1972, p. 172 en Anbeek 1991, pp. 252-253.
- 12 Tentije 1993. Over 'tarra' schrijven bijvoorbeeld Sötemann 1998, p. 10 en p. 104; en Fokkema 1979, p. 101.
- 13 Coumans 1998, pp. 55-56.
- 14 Zie Goedegebuure en Heynders 1997, pp. 162-167.
- 15 Wimsatt en Beardsley 1954a, p. 10.
- 16 Wimsatt en Beardsley 1954a, p. 4: 'Judging a poem is like judging a pudding or a machine. One demands that it work.'
- 17 Culler 1983, p. 8.
- 18 Zie bijvoorbeeld Montgomery 1965 of Lyas 1983.
- 19 Zie Hirsch 1967. Of, meer recenter, Knapp en Michaels 1992, en Carrol 1997.
- 20 Zie bijvoorbeeld Maier 1970, Donell-Kotrozo 1980, of Dickie en Wilson 1995. Een recente variant van kritiek op auteursintentionele argumentatie geeft Bal 2002. Een verhelderende bloemlezing uit de vele publicaties die deze discussie heeft opgeleverd, is Iseminger 1992.
- 21 Zie Heynders 1996, p. 43, of Van den Oever 2003, p. 123. Van belang zijn ook de nuancerende observaties in Vaessens 2004.
- 22 Zie bijvoorbeeld Van Gorp e.a. 1997, p. 195 en Baldick 1996, p. 110.
- 23 Zie bijvoorbeeld Goud 2003, pp. 28-29.
- 24 Barthes 2004 en Foucault 2000.
- 25 Wimsatt en Beardsley 1954a, p. 4 en Niemöller 1982. Vergelijk Kouwenaar 1964, p. 17: 'Zoals de Franse structuurschilder Dubuffet zegt, mijn werk functioneert als een machine, die de namen der dingen vernietigt. Het is deze problematiek, dit streven naar een zo groot mogelijk verstoffelijking van abstracties, waar het mij in de dichtkunst om gaat.'
- 26 Oversteegen 1982, p. 48, n. 35. Barthes (2004) beroept zich op Mallarmé wanneer hij de dood van de auteur verkondigt; en wanneer Foucault (2000) de auteursfunctie aan de kaak stelt, citeert hij met instemming een uitspraak van Beckett. Vergelijk overigens ook de kritiek op de 'intentioneel biografisch' georiënteerde neerlandistiek in Van Alphen 1993, p. 7.
- 27 Morriën 1958 en De Boer 2002. Vergelijk Warren 1974: 'Gerrit Kouwenaar spreekt er zelden rechtstreeks van "ik", over zichzelf. Hij projecteert zijn emoties en verworvenheden graag in derden, in hem of in men.'

- 28 Kuijper 1986, p. 191, Kusters 1994, p. 126 en Sötemann 1998, p. 59. Vergelijk Kusters 2004, p. 14: 'Kouwenaars "men" is een "ik" dat zichzelf voortdurend en principieel herinnert aan "de ander".' Dezelfde gedachtegang staat centraal in Kusters 2005.
- 29 Sötemann 1998, p. 86.
- 30 Bartosik 1990, p. 17.
- 31 Kuypers 1990.
- 32 Kusters 1991. Illustratief in dit verband is overigens ook dat deze lezer in zijn bundel *Een tuin in het niks* (Kusters 1983) opvallend vaak gedichten citeert waarin een 'ik' optreedt (en geen 'men', zoals je zou verwachten), en dat die ik-figuur wordt opgevat als 'de dichter'.
- 33 Zelfs de lezers die wijzen op een identiteitsproblematiek in Kouwenaars werk gaan uit van één samenhangend lyrisch subject, dat de problematiek van de identiteit *thematiseert*, in plaats van haar aan den lijve *ervaart*. Zie bijvoorbeeld Kusters 1983, p. 14: 'Anders ligt het wanneer [de dichter] zich, in de cyclus "leesplank", afvraagt: "wie heeft mij toch gesproken? / wie heeft mij toch gedacht?" [...] Zulke regels getuigen van een crisis in de persoonlijkheid. De dichter twijfelt aan zijn geestelijke autonomie.' Zie ook Groenewegen 2002, p. 80: 'Hier – verschuivend van "ik", tot "men" tot "hij" – zoekt Kouwenaar een adequate uitdrukking voor de moderne ervaring die Rimbaud onder woorden bracht als "Je est un autre".'
- 34 Gerbrandy 2003a, p. 196.
- 35 Van de Watering 1991; en vergelijk Vaessens 2001, met name pp. 27-28.
- 36 Wimsatt en Beardsley 1954a, p. 10.
- 37 Sötemann 1998, p. 61 en Middag 1991.
- 38 Middag 2001 en Kusters 1983, p. 83.
- 39 Zie Morriën 1958: 'Er is vrijwel geen gedicht van Kouwenaar, waarin het woord "hand" of "handen" niet voorkomt, of waarin niet handelingen worden vermeld die door handen worden verricht, dikwijls in verbinding met de "mond" en wat door de mond aan taal en woord wordt voortgebracht.'
- 40 Kusters 1983, p. 90; Kusters geeft nog talrijke andere voorbeelden; zie p. 95 en verder.
- 41 Kusters 1986, p. 192. Vergelijk de interpretatie van Berger (1966): 'De hand, die de daadwerkelijke lichamelijke poëzie schreef is als een levenloos ding teruggekeerd.'
- 42 Over het handmotief schreven eerder Morriën 1958 en Kusters 1983, pp. 86-103. Zie ook Brems 1976, pp. 42-43, tabel C; of paragraaf 2.1.2, 'Taal als gebaar', pp. 175-179 en Groenewegen 2002, p. 68: 'Kouwenaar is de handendichter bij uitstek.'
- 43 Kusters (1983, p. 22) behandelt de betekenis van het handmotief mede in het kader van een "identiteitsproblematiek": 'Het lichaam' – en met name de hand, zo blijkt uit zijn voorbeelden – is volgens hem 'het enige dat houvast biedt' aan 'de mens die zichzelf wil identificeren': 'Bij het ontwaken herkent men zichzelf aan zijn hand', aldus Kusters.
- 44 Zie ook het gedicht 'over de liefde' [I:114], waarin verschillende verschijningsvormen van de liefde steeds via de hand worden verbeeld: zo is er de liefde die men 'als een roos | in de hand verplettert', of de liefde die 'als een distel verwondt | als een hand bloedt'.
- 45 Er zijn nog meer passages waarin het handmotief samengaat met het motief van de blinde; zie bijvoorbeeld: 'de kwade glimlach die wij sneden | in de goed zichtbare hand van de blinde | die onze hand zocht op het trambalkon' [I:89]; of: 'In het oor hokt de blinde | mokt de onthande vinger' [I:300].
- 46 Volgens Bloem (1972, p. 179) wordt het gegeven dat 'zienden langs de alledaagse werkelijkheid van het steen heenlopen', terwijl de 'blinden méér voelen', in de slotstrofe van het gedicht 'veralgemeend tot de essentie van poëzie'.
- 47 Zo luiden bijvoorbeeld twee regels uit *volledig volmaakte oneetbare perzik* [I:585]: 'sla mij met vrede | tot de alziende blinde'; en in *de tijd staat open* 'kijkt' een 'blinde' zich 'doof' [I:146].
- 48 Vergelijk ook het gedicht 'men verheft zich' uit *100 gedichten*, waarin de dichter zichzelf bij zijn werkzaamheden lijkt aan te sporen: 'dus fiks aan de arbeid, nieuw | lint in de machine, betrekkelijk oude | handen uit de mouwen' [I:382].
- 49 Dat blind zijn in Kouwenaars gedichten niet hetzelfde is als niet-zien, blijkt ook duidelijk uit het openingsgedicht van *het blindst van de vlek* [I:16]: hoewel 'men' daar 'in het blindst van de vlek' zit, is er toch een 'uitzicht' en kan men nog steeds 'dag na dag de vervulde bergen [zien]'.

50 Intrigerend in dit verband is overigens ook het gedicht ‘meer of minder’ [I:470]. De ‘hij’ in die tekst kan worden opgevat als de dichter, blijkens regels als: ‘altijd zorgvuldig onzeker | altijd bezig nauwkeurig op te tekenen | wat hij niet zeker weet’. Maar opvallend genoeg vervolgt de tekst met: ‘met handen werkt hij | tot zijn spijt zelden’ – een regel die haaks staat op de hier gepresenteerde interpretatie.

51 Zie bijvoorbeeld regels als: ‘ik denk dat er bladeren zijn als vertrapte handen’ [I:26], ‘de plataan, die boom die handen maakt’ [I:589], ‘in het invallend ogenblik laat de boom | zijn onbeweeglijke handen vallen’ [II:73], ‘een hand | wuift een plataanblad’ [I:118] en ‘op het erf wuift de meikers haar kleumende handjes’ [III:30].

52 Kusters 1986, p. 192 en Van de Watering 1962, p. 45. Ook in een eerdere publicatie stelde Kusters (1983, p. 96) dat ‘de relatie tussen hand en woorden, hand en schrijven, hand en maken’ in het werk van Kouwenaar ‘nadrukkelijk gegeven’ is.

53 Kusters 1986, p. 145.

54 Drop en Steenbeek 1970, pp. 35-36.

55 Middag 1991, Schouten 1991 en Kusters 1991.

56 Bartosik 1993, p. 43 en Sötemann 2001, p. 108.

57 Middag 1991 en Kusters 1991.

58 Schouten 1991.

59 Bartosik 1993, pp. 46-47.

60 Bartosik 1993, p. 46 en Middag 1999, p. 124 en p. 127.

61 Sötemann 2001, p. 108.

62 Cartens 1991.

63 Schouten 1991.

64 Middag 1991.

65 Wieg 1989.

66 Vandenbroucke 1992.

67 Fokkens 1999, pp. 9-10.

68 Zie Genesis 4:1-16.

69 Kouwenaar 1964.

70 Bartosik 1993, p. 44.

71 Middag 1999, p. 126.

72 Zie de interpretaties die Van der Vegt en Roggeman geven van ‘het brood in de oven verbrandt’ in 3|8.

73 Het gepelde ‘ei’ zou zich ook zo kunnen laten duiden: dit beeld zinspeelt zowel op een concreteringsproces (het gaat immers, zo mag je aannemen, om een *gekookt* eitje), maar ook op het stillen van de hongerige tijd. Daarnaast kun je volhouden dat ook het eimotief een poëtische betekenis heeft: er zijn diverse gedichten te vinden waarin dit motief wordt gerelateerd aan het thema van de taal of het schrift. Zie bijvoorbeeld regels als ‘woorden nog te zeer ei’ [I:504]; en: ‘legvers ontpelt | zich het ei op de gloeiende lei’ [II:123].

74 Nijhoff 1995, p. 242. Met dank aan Wiljan van den Akker.

75 Vergelijk Bartosik 1993, p. 45: ‘Wat overweegt [...], is het gevoel nog altijd gescheiden te zijn van het leven daarbuiten: “men kijkt door glas”.’

76 Kusters 1991. Volgens Bartosik (1993, p. 45) daarentegen is ‘wikke in kolengruis’ ‘misschien wel het enige “realistische” detail’ van het gedicht, ‘het gewoonst naar waarheid opgeschrevene’.

77 Bloem 1998, p. 139.

78 Zie ook de algemene opmerkingen van De Mul (1991, p. 278): ‘De taal verliest haar transcendent vermogen: zij verwijst niet langer voorbij zichzelf naar de buitenwereld, maar enkel nog naar zichzelf. Woorden verwijzen slechts naar andere woorden.’ Een optimistischere interpretatie van specifieke deze regels geeft Rodenko (1992, p. 214): ‘Het woord heeft een zekere robuustheid – het is “vierkant”, zegt Kouwenaar –, het heeft massa, gewicht, tastbaarheid: “brood en vruchten” zijn ook in het gedicht “brood en vruchten”; het heeft iets mee te delen (in de letterlijke betekenis van het woord, het brengt iets over, het is gericht op een ontvangende lezer.’

79 Zie de toespraak van Alkibiades in *Symposion*; in Plato 2003, p. 78.

80 Zie Mattheüs 4:18-19: 'En Jezus, wandelende aan de zee van Galiléa, zag twee broeders, namelijk Simon, gezegd Petrus, en Andréas, zijn broeder, het net in de zee werpende (want zij waren vissers); En Hij zeide tot hen: Volgt Mij na, en Ik zal u vissers der mensen maken.'

81 Met dank aan Jos Joosten.

82 Vergelijk De Mul (1991, pp. 265-270) over de relatie tussen Kouwenaars poëzie en 'de "dood van God" en het nihilisme'.

83 Vergelijk bijvoorbeeld Mattheüs 26:26-28.

84 Lyas 1983, p. 302; hetzelfde constateert Lang 1974, p. 307.

85 Lang 1974, p. 309; vergelijk Attridge 2004, p. 101: 'We may know nothing about the author of a particular text, not even his or her name, but we read the text on the assumption that it is authored, that it is the work, however mediated, of at least one, almost certainly human, mind.'

86 Compagnon 2004, p. 46.

87 Lang 1974, p. 312. Een aanzet tot zo'n benadering van intenties is ook te vinden in Gomperts 2003.

88 Eco 1992a, p. 64.

89 Lang 1974, p. 312: 'Instead of beginning with the presupposition of an intender who "has" intentions, let us attempt to start, if not to stop, with the intentions themselves; rather than assuming an anterior distinction between actions and agent – the two thus viewed as independent of each other – we could then be regarding the actions as defining the agent.' Eco (1992b, p. 69) spreekt over een 'Model Author that I am able to recognize in terms of textual strategy'. Vergelijk Eco (1979, pp. 10-11) over 'author and reader as textual strategies'.

90 Wimsatt en Beardsley 1954a, p. 4; vergelijk deze uitspraak, op dezelfde bladzijde: 'It is only because an artifact works that we infer the intention of an artificer.'

91 Van Gorp e.a. 1993, p. 191.

92 Booth 1973, pp. 74-75. Veelzeggend is ook dat Booth gebruik maakt van Wimsatt en Beardsley's term 'external evidences'.

93 Bal 2002, p. 271. Vergelijk Bal 2004, p. 41: 'In a quite literal sense, [the concept of the implied author] *authorized* the interpretation one wished to put forward without taking responsibility for it. [...] Judgments based on the idiosyncrasies of individual readings could be presented with the aura of having detected what the author, willy-nilly, "meant to say".'

94 Zie De Man 1983, p. 24: 'By asserting *a priori* [...] that, in literary language, the meaning is equal to the totality of the sensory appearances, one postulates in fact that the language of literature is of the same order, ontologically speaking, as a natural object. The intentional factor has been bypassed.'

95 Corngold (1989, p. 37) meent daarentegen dat De Man de intentie in het werk lokaliseert: De Man 'projects onto texts the attributes of a self'. Shusterman (1992, p. 66) suggereert op zijn beurt dat taal volgens De Man juist geheel 'intentionless' is. Maar uit *Blindness and Insight* blijkt dat De Man intentionaliteit niet in de tekst – laat staan nergens – lokaliseert, maar in de interpretatieve handelingen van de lezer. De intentionele 'unity' die uit de tekst lijkt te spreken, zegt De Man (1983, p. 29) daar, 'resides not in the poetic text as such, but in the act of interpreting this text'.

96 De Man 1983, pp. 31-32.

97 Houët 1989a. Het interview is ook verschenen onder de titel 'Het gedicht is geen verwijsbriefje' (Houët 1989b).

98 De volledige passage luidt (Houët 1989a): 'Ik stip aan dat het licht het licht blijft, een beeld voor de werkelijkheid, de objectieve omstandigheden die hetzelfde blijven, dat die "je" niet goed meer kan lezen ("blinddoek", "loep"), dat er stille heerst ("nog geen speld"), dat de dood nabij is ("een ik in een wit", "een harige hand", "je spelt dat er sneeuw valt"), en dat er sprake is van vergeetachtigheid ("brood in de oven verbrandt", "een verwonderd boeket").'

99 Korteweg 1978.

100 Van der Vegt 1978: 'Het kunstwerk of gedicht komt los van de aarde, presenteert zich in zijn volmaakte stilstand en functieloosheid (die twee zijn hier equivalent voor "schoonheid") en biedt dichter en lezer de gelegenheid een ervaring op te doen die men vroeger een ervaren van het goddelijke noemde, het eeuwige, [...]. Het streven naar die ervaring is het streven naar het onmogelijke, maar dat is niets vreemds in poëzie. [...] Ook dat onmogelijke erkent Kouwenaar in zijn gedichten.'

101 Roggeman 1979.

102 Bovendien: als er wél tekstinterne aanwijzingen waren geweest voor zo'n interpretatie, zou je bij die lezing evengoed vraagtekens kunnen plaatsen. Zoals De Man (1979, p. 57) terecht heeft opgemerkt: 'The question is precisely whether a literary text is about that which it describes, represents, or states.'

103 Vergelijk de eerdere interpretatie van het 'zwart' in 2|11.

104 Friedrich 1971, p. 106.

HOOFDSTUK 4

1 Compagnon 2004, p. 69.

2 Jakobson 1987b, p. 66 en p. 69.

3 Jakobson 1987a, p. 43.

4 Jakobson 1987c, p. 378.

5 Friedrich 1971, pp. 53-57 en pp. 122-128.

6 Friedrich 1971, p. 52.

7 Zie de verwijzingen naar Friedrich in Sötemann 1985, pp. 77-94. De invloed van Friedrich op Kusters komt in 4|2 aan de orde.

8 Van Luxemburg e.a. 1981, p. 23, Ufsal-Docebo 1984, pp. 76-77, Van Alphen e.a. 1996, p. 41, Bronzwaer 1993, p. 32 en verder, Van Boven en Dorleijn 2003, p. 41 en verder. De citaten zijn te vinden in Van Alphen e.a. 1996, p. 41, Bronzwaer 1993, p. 20, en Van Boven en Dorleijn 2003, p. 43.

9 *De Standaard*, 7-12-1989, Vergeer 1991 en Sötemann 1985, p. 46.

10 Van Bork en Laan 1986, p. 296 en Anbeek 1991, p. 252.

11 Van Bork en Laan 1986, p. 260 en Brems 1981, p. 22.

12 Boomsma 1983.

13 Van Dijk 1997, p. 458.

14 Kusters 1986, p. 169.

15 Zo meent De Boer (1996) dat je het huismotief 'autonoom' kunt 'interpreteren' als een metafoor voor het gedicht. Bormans (2004, p. 295) wijst er op dat het huis 'wel vaker' het gedicht verbeeldt.

16 Van den Oever 2003, bijvoorbeeld p. 176 en p. 477. Een kritische illustratie van de wijze waarop zo'n poëtische lectuur in haar werk gaat, is ook te vinden in De Geest 1989, pp. 237-239.

17 Leemans 2003, p. 37.

18 Blanken 1992.

19 Zie Fens 1993, bijvoorbeeld p. 46: 'De dichter heeft kennelijk een zomerverblijf – huis, tuin (en keuken!) figureren ook in eerdere bundels.' Vergelijk ook het laatste artikel, 'Van huis tot huis' (Fens 1993, pp. 49-53).

20 Van de Poll 1967 en Verhagen 1961.

21 Kusters 1986, p. 133.

22 Zie Kusters 1986, p. 138 en p. 136.

23 Kusters 1986, p. 139.

24 Kusters 1986, p. 88 en p. 82.

25 'Glijdt het komend vers naar buiten / Uit de kostbare cocon', volgens de vertaling van Paul Claes (Mallarmé 1992, p. 41).

26 Friedrich 1971, p. 102.

27 Friedrich 1971, p. 100.

28 Friedrich 1971, p. 102.

29 Kusters 1986, p. 243, n. 76.

30 Kusters 1986, p. 159.

31 Zie Riffaterre (1978, pp. 4-6), die het literaire leesproces opdeelt in 'two levels or stages of reading'; tijdens de eerste fase is er sprake van 'a heuristic reading': 'at this stage words do indeed seem to relate first of all to things'; tijdens de tweede fase is er sprake van 'retroactive' of 'truly hermeneutic reading'; en vergelijk het hoofdstuk 'Een poëtische leeshouding' in Van Alphen e.a. 1996, p. 40 en verder.

- 32** Kusters 1986, p. 152.
- 33** Fens 2004, p. 27. De documentaire *Totaal witte kamer* ging op 4 maart 2003 in de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag in première. Op 12 maart werd het programma uitgezonden als onderdeel van de documentaireserie 'Het uur van de Wolf'.
- 34** Fens 2004, p. 32.
- 35** Fens 2004, p. 32.
- 36** Fens 2004, p. 31.
- 37** *Trouw*, 26-1-2005.
- 38** De Coninck 2000a, p. 75 en Fens 1993, p. 46.
- 39** Zie bijvoorbeeld *Haagsche Courant*, 12-3-2003, Hamerlynck 2003, De Vos 2003. Zelfs de *Splits* van 12-3-2003 besteedde een paar alinea's aan de documentaire. Volgens *NRC Handelsblad* (25-4-2003) bracht de uitzending van *Totaal witte kamer* de gelijknamige bundel 'binnen een week van drie- op vierduizend exemplaren' – voor een poëziebundel een bijzonder hoog verkoopcijfer.
- 40** Zie bijvoorbeeld Schutte 1993, Nijmeijer 1997 en De Vos 1998.
- 41** Fransen 1996.
- 42** Zonderland 1983 en Vancrevel 1983.
- 43** Sötemann 1998, p. 63.
- 44** Heynders 1991, p. 341 en Van den Berg 2002.
- 45** Hoenjet 2003.
- 46** Fransen 1996. Elders heeft Kouwenaar gesuggereerd dat zijn poëzie van vóór de veronderstelde 'omslag' net zo goed 'persoonlijker' is dan over het algemeen wordt aangenomen. Tegenover Nijmeijer (1997) erkent hij dat het biografische 'materiaal' dat in *Les Abbés* 'voorhanden is' bij het schrijven van zijn gedichten 'op een bepaalde manier gebruikt' is, om daar vervolgens aan toe te voegen: 'Dat is nooit anders geweest. Ik deed dat vroeger ook al, in de tijd dat we een weekendhuisje in de duinen bij Schoorl hadden. Daar zaten we ook 's winters. Met rijp en die kale duinen, schitterend mooi, een beetje onherbergzaam ook. Die gegevens haalde destijds niemand uit mijn gedichten terwijl nu iedereen meent de Languedoc uit mijn gedichten te kunnen plukken.' In weer een ander interview ontkent hij overigens dat er sprake is van een ontwikkeling: 'Of hij zoveel toegankelijker is geworden, betwijfelt hij', zo wordt hij geparafraseerd in Blanken 1992.
- 47** Lockhorn 2001, p. 213 en De Vos 1998. Tegen Lockhorn (2001, p. 212) merkt Kouwenaar overigens ook op: 'Woorden betekenen altijd iets, ook al kunnen ze in hun onderlinge samenhang iets meer en iets anders gaan betekenen.'
- 48** Wanneer Kouwenaar in 1965 bijvoorbeeld wordt gevraagd of kunst volgens hem ofwel 'een uitdrukking van iets' is, ofwel 'een zelfstandige gegevenheid welke niet in de eerste plaats naar iets anders verwijst', antwoordt hij in eerste instantie: 'Men kan geen onderscheid maken tussen een werkelijkheid binnen en één buiten het kunstwerk.' Om vervolgens, via een omweg, uit te komen bij: 'De kunstenaar geeft dus geen werkelijkheid weer, maar maakt deze.' Zie Polet e.a. 1965, p. 27 en p. 32.
- 49** Fens 2004, p. 31.
- 50** Fens 1993, p. 4.
- 51** Brems 2006, p. 202.
- 52** Kusters 1986, p. 79.
- 53** De Geest 1989, p. 17 en De Man 1979, p. 5.
- 54** Verhagen 1961.
- 55** Fens 1993, p. 52.
- 56** Van Dijk 2006, pp. 383-384.
- 57** Scholten 1966.
- 58** Fens 1993, p. 12. Het essay werd eerder gepubliceerd als Fens 1966.
- 59** De Coninck 2000b, dl. 1, pp. 109-110. Voor De Conincks interpretatie pleit ook de opvallende parallel tussen de laatste twee regels van 'het huis' en de slotregels van 'alleen in de tuin': 'dan vindt zich | het sterfelijk licht uit en gaat men, gaat men | naar binnen, gehoorzaam, verhoort men het donker -' [rv:6].
- 60** Fens 1996 en Sötemann 1998, p. 61.

- 61** Bartosik 1990, p. 20.
- 62** Bartosik 1990, p. 17.
- 63** Volgens Bartosik (1990, p. 20) wordt het herhaalde ‘als men terugkomt’ ‘getransformeerd’ tot ‘iets veel precairders’.
- 64** Vandenbroucke 1992.
- 65** Wieg 1989. Vergelijk de regel ‘de steen op de zucht van de hond’ [III:41].
- 66** Van den Berg 2002, Zonderland 1983 en Vancrevel 1983.
- 67** Zie Austin 1962, p. 6 en verder.
- 68** Kusters 1983, p. 10.
- 69** Dat het ‘tuinhék’ paal en perk stelt aan de referentiële mogelijkheden van de woorden kun je ten slotte eens te meer afleiden uit regels als ‘geen woord | dat verwijst, zelfs geen hek ergens voor’ [II:21].
- 70** Kusters 1986, p. 90.
- 71** Kusters 1986, p. 152.
- 72** Van den Berg 2002.
- 73** Zie Paul de Man, ‘Lyric and Modernity’. In: De Man 1983, pp. 166-186. Er is wel beweerd dat volgens De Man elke tekst uiteindelijk slechts ‘een zinnebeeldig spel van naar elkaar verwijzende tekens’ is (Van der Sijde 1998, p. 435), of dat zijn literatuuropvatting gebaseerd zou zijn op ‘a cancellation of representational meaning’ (Wolosky 2001, p. 665), maar zijn standpunt is veel genuanceerder, zoals wel blijkt uit deze samenvatting van De Mans ideeën over ‘literary theory’ (McQuillan 2001, p. 51): ‘Rather than saying that literature represents the real world and texts have their value because they tell us something about that world, literary theory is concerned with the internal processes of literature itself. This is not to deny the importance of a supposed “outside world” but to break with a traditional model of criticism which thought of literature as a transparent copy of the world.’
- 74** De Man 1983, p. 170.
- 75** De Man 1983, p. 174 en p. 176. Er is veel gediscussieerd over de precieze betekenis van wat De Man ‘allegory’ noemt. Ik sluit me aan bij de beschrijving van Van der Sijde (1998, p. 433): ‘Een allegorie is een geheel van figuurlijke beelden die op elkaar voortbouwen en die samen één beeld vormen. Maar dit allegorische beeld heeft niet de één-heid en onmiddellijkheid van het symbool, en is vaak abstract en duister. De allegorie biedt alleen een verwijzing van tekens naar tekens waarin de definitieve eindbetekenis opgeschort wordt.’ Voor een nadere beschouwing van De Mans terminologie, zie Culler 1983, pp. 256-260 en de paragraaf ‘Allegory and Narrative’ in McQuillan 2001, pp. 34-38.
- 76** De Man 1983, p. 175.
- 77** Friedrich 1971, p. 100 en Kusters 1986, p. 159.
- 78** De Man 1983, p. 182.
- 79** De Man 1983, p. 177.
- 80** Oversteegen 1982, p. 78 en p. 104.
- 81** De Man 1983, p. 185.
- 82** Vergelijk Kouwenaars uitspraak in het interview met De Vos (1998): ‘Ik denk dat het bij de meeste schrijvers zo gaat, dat je steeds dichterbij huis blijft. Dit tuintje, het dak dat lekt, de muren die steeds meer gaten vertonen – ver hoeft je niet te zoeken.’
- 83** Vergelijk het ‘inwonen’ in de slotstrofe van ‘sleutel’: ‘dus eerst nog maar even het zwijgen vergulden | wat leegte innemen, de schemer inwonen | en er een opsteken, voor de doden –’ [IV:11].
- 84** Vergelijk deze regels uit ‘weg/verdwenen’: ‘dus nu weer de hamers | herinnerde hitte ontbindend | tot vlokken winter’.
- 85** Van Dijk 1997, p. 458.
- 86** Van den Oever 2003, p. 476.
- 87** Van den Oever 2003, p. 476.
- 88** Jakobson 1987c, p. 378; mijn curs.; en Jakobson 1987a, p. 43.

HOOFDSTUK 5

- 1 Aalbers 2004.
- 2 Calis 1964a, p. 94.
- 3 Hofhuizen 1970.
- 4 Meijer 1970.
- 5 Laning 1995.
- 6 Bos 1983, p. 13. Zie ook Sternsdorff 1961, Oolbekkink 1962, Oolbekkink 1967 en Auwera 1969, p. 134.
- 7 *Algemeen Dagblad*, 27-1-1967.
- 8 Polet e.a. 1965, p. 33.
- 9 Hofhuizen 1970. Vergelijk ook deze uitspraak in een interview met Brokken (1978, p. 136): 'Het is zeker niet zo dat het engagement dat in mijn beginwerk centraal stond, geheel uit mijn latere werk is verdwenen, maar het is niet meer zo zelfvoldaan en opzichtig aanwezig. Er komt iets van *twijfel* in.'
- 10 Auwera 1969, p. 135.
- 11 Nijmeijer 1997.
- 12 Het origineel is te vinden in Brecht 1988, p. 284. Kouwenaars variant daarop is opgetekend door Houët (1989a). Zie overigens ook het interview met Boomsma (1979), waarin Kouwenaar over de rol van etenswaren in zijn gedichten zegt: 'Dat is een constante in mijn werk [...]. De taal terugbrengen naar de broodplank, heb ik wel eens gezegd. Eerst het vreten en dan de moraal, bij wijze van spreken.'
- 13 Auwera 1985, p. 88. Vergelijkbare bedenkingen verwoordt Kouwenaar in Steenhuis 2000.
- 14 De voortgaande discussie over de sociale of politieke betrokkenheid van Kouwenaars werk staat niet op zich: als sinds jaar en dag bestaat precies dezelfde onenigheid over de poëzie van de Vijftigers. Zo betoogde Scholten (1989a, p. 113) dat er een 'verbondenheid' bestond tussen de 'poëtische "revolutie"' en het 'maatschappelijk engagement' van de Vijftigers. Die stelling werd later opnieuw verdedigd door Anbeek 1997 en Groos 2002. Scholten werd destijds al snel op zijn vingers getikt door Van de Watering (1985a, p. 256), die volhield dat de 'ritselende revolutie' van Lucebert 'volstrekt niets' te maken had met 'het maatschappelijke engagement'. Ook anderen gaven de voorkeur aan zo'n voorstelling van zaken: zie bijvoorbeeld Van Bork en Laan (1986, p. 257), die stellen dat de experimentele kunstenaars 'van de dichter en schilder' verwachten 'dat ze zich maatschappelijk engageren', maar dat de Vijftigers 'toch vooral' willen 'loskomen van verouderde en verouderende artistieke principes'; of Brems (1993, p. 723), die erop wijst dat de experimentele dichters zich na verloop van tijd steeds meer gingen bepalen tot 'strikt literaire kwesties'.
- 15 Eén van de eersten die deze tendens signaleerde, was Nuis 1964: 'Kouwenaar heeft zich ook in de poëzie ontwikkeld van een partijganger tot een eenling', stelt Nuis onder andere vast.
- 16 Fokkema 1979, p. 101.
- 17 Sötemann 1998, p. 51. Anbeek (1991, p. 252) wijst overigens 'het begin van de jaren zestig' aan als omslagpunt.
- 18 Van de Watering 1985a, p. 258 en Van de Watering 1986, p. 58.
- 19 Kusters 2004, p. 11. De opvattingen over kunst en politiek die de jonge Kouwenaar erop nahield, zijn opgetekend door Ter Wee 1983.
- 20 Dangin 1969 en Bormans 2004, p. 139.
- 21 Scholten 1989b, p. 155 en p. 156.
- 22 Bonte 1998, p. 207.
- 23 Schouten 1991 en Schouten 2002, p. 13. Vergelijk ten slotte ook Schouten 1989.
- 24 Zie Denis 2000, p. 27: 'S'il peut exister une littérature engagée à partir de 1850, c'est parce que en contrepoint s'installe au même moment la tentation permanente de l'art-pour-l'art, c'est-à-dire que s'esquisse pour la littérature la possibilité d'exister comme repli autonome et indépendant de la société générale.' De totstandkoming van het autonome literaire veld wordt beschreven in Bourdieu 1994.
- 25 Zie Denis 2000, pp. 20-21.
- 26 Bijgevolg lopen de termen 'schrijver' en 'intellectueel' in de diverse publicaties over het engage-

ment nogal eens door elkaar heen. Voor een overzicht van de betekenis van de term ‘intellectueel’, zie met name hoofdstuk 6 (‘Kleine betekenisleer van de term intellectuelen’) en hoofdstuk 7 (‘De intellectuelen in sociologisch perspectief’) in Van Oudvorst 1991, pp. 178-227. Von Vegesack (1989, p. 13) schrijft: ‘De term intellectueel is ruim opgevat en omvat zowel wetenschappers als vertegenwoordigers van de artistieke beroepen, maar het is niet vreemd dat de dominerende groep intellectuelen uit schrijvers en journalisten van diverse pluimage bestaat. Juist omdat zij kunnen schrijven, zijn zij met name geschikt voor de intellectuele missie.’

27 Bourdieu 1994, p. 102.

28 Zie Denis 2000, p. 23: ‘En reconnaissant la primauté du processus révolutionnaire et en cherchant là s’en faire l’agent ou le porte-parole, l’écrivain se voit aussi forcé de reconnaître l’hégémonie de l’instance politique qui incarne ce processus [...] et de lui concéder un droit de regard sur la vie littéraire, s’il veut en échange obtenir de sa part une délégation pour incarner la révolution en littérature.’

29 Denis 2000, p. 34.

30 Zie Vaessens 2006, p. 41 en Bax 2007, pp. 337-353.

31 ‘Het geëngageerd-zijn botst met de kritische onafhankelijkheid’, constateert Von Vegesack (1989, p. 10). Eenzelfde redenering ontwikkelt Geiger (1970, p. 121): ‘De taak van de intelligentsia op dit terrein – dat van de politiek – is niet constructief maar destructief.’ Van Oudvorst (1991, p. 220) daartegen memoreert aan Mannheims theorie over de ‘freischwebende Intelligenz’, die inhoudt dat betrokkenheid en distantie wel degelijk harmonieus kunnen samengaan: ‘Deze relatieve ongebondenheid [van de intellectuelen] is de voorwaarde voor de onafhankelijkheid van het oordeel’, zo vat hij de theorie van Mannheim samen; juist de (relatieve) zelfstandigheid die de intellectuelen hebben verworven, stelt hen in staat ‘zich in de hoedanigheid van “politici zonder partij” (M. ter Braak) op te werpen als pleitbezorgers van een algemeen belang’.

32 Door deze twee denkers hieronder kort aan het woord te laten, pretendeer ik natuurlijk niet een compleet overzicht te geven van de theorie over geëngageerde literatuur. Sartre en Barthes komen hier alleen aanbod, omdat hun opvattingen representatief worden geacht voor de belangrijkste ontwikkelingen in de gedachtevorming over literair engagement. Deze twee auteurs worden met grote regelmaat naar voren worden geschoven als sleutelfiguren: zie Von Vegesack 1989, Van Oudvorst 1991, Denis 2000 en De Brabander 2003.

33 Van Oudvorst 1991, p. 276.

34 In gesprek met Hofland en Rooduijn (1997, p. 51) herinnert Kouwenaar zich: ‘In een beter blad uit die tijd, *De Vrije Katheder*, is Sartre min of meer afgeslacht. Ik heb daarin ook een stuk geschreven, over de film *Les jeux sont faits*, naar het boek van Sartre. Ik vond het een hele mooie film, maar ik hield toch mijn bestraffende vingertje op, want het was toch niet helemaal zoals het zijn moest. *Huis clos* heb ik gezien, toen het stuk kort na de oorlog werd opgevoerd. “De hel, dat zijn de anderen”, dat was later op mijn lijf geschreven. Maar toen had ik er grote moeite mee om dat politiek in te passen.’ Overigens schreef Kouwenaar die recensie niet in *De Vrije Katheder*, maar in *De Waarheid* (zie Kouwenaar 1948). Er is uitgebreid gespeculeerd over de mate waarin Kouwenaar daadwerkelijk is beïnvloed door de opvattingen van Sartre: zie met name Kusters 1986, pp. 148-153, pp. 235-236, n. 16 en pp. 245-246, n. 90; en ook Kusters 2004, p. 2 en verder. Brems (1976, p. 167 en verder) legt geen direct verband, maar betreft wel fenomenologische en existentialistische opvattingen – waaronder die van Sartre – bij zijn beschouwing van de experimentele poëzie.

35 Deze gedachtegang staat centraal in Sartre 2000, pp. 234-259. Van Oudvorst (1991, p. 272) vat Sartres engagementsopvatting als volgt samen: ‘De mens dient betrokken te zijn bij de wereld waarin hij leeft; er wordt van hem een visie verwacht op de gegeven menselijke situatie, waarbij hij, zich bewust van zijn verantwoordelijkheid, dient te kiezen.’

36 Sartre 1968, p. 25.

37 Sartre 1968, p. 232 en p. 235.

38 Sartre 1968, p. 15. Ook De Brabander (2003, p. 22) wijst erop dat Sartres taalopvatting instrumentalistisch is.

39 Sartre 1968, p. 15.

40 Sartre 1968, p. 20.

- 41** Sartre 1968, p. 21; zie ook De Brabanders (2003, pp. 7-39) verhelderende onderzoek naar de rol die het motief van de transparantie speelt in diverse theorieën over het engagement.
- 42** Voor een typering van de situatieroman, zie Sartre 1968, p. 181 en verder; vergelijk Van Oudvorst 1991, pp. 277-278; en Denis 2000, pp. 86-88.
- 43** Sartre 1968, p. 26; vergelijk Denis (2000, p. 69), die erop wijst dat Sartre wel degelijk oog heeft voor het feit dat het literaire werk in zekere 'op zichzelf' moet staan, maar dat de vorm zijns inziens altijd dient te volgen uit de inhoud: 'Simplement, ce que Sartre refuse violemment, c'est *l'autonomie de la forme*: celle-ci ne peut signifier indépendamment du contenu.'
- 44** De Brabander 2003, p. 22; vergelijk de kritische opmerkingen van Booth (1973, p. 70) bij Sartres romans.
- 45** In zijn uiteenzetting over de situatieroman, opgenomen in het laatste deel van *Wat is literatuur*, stelt Sartre (1968, p. 190) dat de moderne geëngageerde auteur niet zomaar een eenduidige boodschap dient over te brengen. Eerder is het zo dat de te schrijven romans 'onderzoekingen zonder conclusies' moeten zijn, 'proefnemingen' waarvan 'de uitkomst onzeker blijft', en die de lezer aanzetten tot reflectie en engagement. Ook in Denis' (2000, pp. 87-88) typering van de Sartrianse situatieroman gaat het om 'une récit ouvertement problématique qui invite le lecteur au questionnement et au travail critique, étape préliminaire à tout engagement'. Dat is een gedachtegang die bijna Barthesiaans aandoet (zie in dit verband Wolfe 1991, p. 71). Bovendien distantieert Sartre (1968, p. 206) zich nadrukkelijk van de gedachte dat 'een schrijver, om de massa te bereiken, zijn diensten aan de communistische partij moet aanbieden'. In eerste instantie lijken dus zowel schrijver en lezer in hoge mate vrij te worden gelaten. Toch stelt Sartre evengoed 'dat het lot van de literatuur verbonden is met dat van de arbeidersklasse' en zelfs dat 'onze geschriften zinloos zouden zijn als wij ons niet de nog verre komst van de vrijheid door middel van het socialisme ten doel hadden gesteld' (Sartre 1968, p. 203 en p. 230). Zó vrij is de schrijver dus ook weer niet: uiteindelijk staat zijn werk wel degelijk in dienst van de politiek.
- 46** Van Oudvorst 1991, p. 277.
- 47** Aldus inleider Ger Groot in Sartre 2000, p. 39.
- 48** Zie Howells 1978, pp. 172-182. Ook Wolfe (1991, p. 71) beargumenteert dat Sartre in zijn latere werken een 'new concept [...] of commitment' ontwikkelt en suggereert (p. 77, n. 10) dat de 'latere' Sartre daarmee het standpunt van de 'vroege' Barthes benadert.
- 49** Vergelijk Denis 2000, p. 13.
- 50** Een verhelderende vergelijking tussen Sartre en Barthes is te vinden in Allen 2003, pp. 9-24.
- 51** Barthes 1982, p. 71 en p. 73 en Barthes 1993c, p. 1271.
- 52** Zie Barthes 1982, p. 71.
- 53** Zie ook Allen 2003, p. 16: 'Indeed, for Sartre, a defining sign of the lack of commitment in a good deal of modern literature is found precisely in its refusal to communicate to its audience in this fashion. Barthes disagrees with Sartre's position and argues that writing is, in its extreme forms, an "anti-communication".'
- 54** Barthes 1982, p. 73.
- 55** Van Montfrans 2004, p. 190. Zie ook Von Vegesack 1989, p. 284: 'De schrijver kan nooit doctrinair zijn in hetgeen hij schrijft. De literaire structuur maakt dubbelzinnigheid noodzakelijk. Vanuit dat perspectief is het volgens Barthes onzinnig om van een schrijver te eisen dat hij zijn productie geëngageerd maakt.'
- 56** Deze gedachtegang wordt helder uiteengezet in Brandt 1997, in het bijzonder pp. 37-42.
- 57** Zie Barthes 1982, p. 73. Vergelijk Barthes 1993b, p. 194: 'On peut même dire que la littérature de gauche affermit et développe en elle tout ce qui n'est pas littérature, qu'elle vise ce degré ultime où la littérature ne serait que la *forme* rituelle de sa propre mise en question et passage directe du domaine de l'expression dans le monde réel de l'Histoire. Si ce moment vient jamais, il est possible que la littérature meure. Mais c'est parce qu'elle se sera transformée en histoire.'
- 58** Barthes 1982, p. 71.
- 59** Barthes 1982, p. 73; mijn toevoeging. Vergelijk Barthes 1986, p. 49.
- 60** Barthes 1993a, p. 133.
- 61** Barthes 1993c, p. 1273.
- 62** Barthes 1993c, p. 1272.

- 63** Barthes 1982, p. 71.
- 64** Dat is ook de lezing van Coste (1998, met name pp. 63-68), alsook die van Martin (2002, p. 735): 'C' est dans la forme de la question, de l'interrogation (par opposition à la forme de l'assertion) que Barthes trouvera le principe esthétique qu'il cherche. La littérature véritablement engagée est en fait une immense question posée en monde.'
- 65** Martin 2002, p. 739.
- 66** Van de Watering 1985a, p. 258.
- 67** Kusters 2004, pp. 12-13.
- 68** Bormans 2004, p. 206.
- 69** Typerend is dan ook dat Van de Watering (1986, p. 66) een vroeg gedicht van Kouwenaar, 'rechtstreeks gericht tot de proletarische arbeider' en daarmee typerend voor de 'communicatief-pragmatische fase' van Kouwenars poëtische ontwikkeling, wél tot de geëngageerde poëzie lijkt te rekenen, aangezien hij het bestempelt als een 'vrij zeldzaam voorbeeld van een agit-prop-gedicht'. Dezelfde logica volgt Bormans (2004, p. 216) wanneer hij spreekt van een 'rechtstreeks engagement' in een gedicht van Elburg omdat daarin woorden voorkomen als 'klassenstaat', 'onmenselijke mentaliteit' en 'de vuisten | van het proletariaat'.
- 70** Scholten kiest voor het gedicht 'darf ich mitfahren?' [1:55], dat overduidelijk de nasleep van de Tweede Wereldoorlog aansnijdt; en ook Bonte haalt gedichten aan waarin de oorlog expliciet wordt aangekaart, namelijk 'darf ich mitfahren?' [1:55], 'hamburg' [1:56], het tweede gedicht uit de reeks '3 eufemismen voor het ouderworden' [1:393], 'kilroy' [1:91], 'jeugd sentiment de jaren '40' [1:436], 'drs van schaffelaar' [1:431] en 'kwadratmeter' [1:58].
- 71** Scholten 1989b, p. 156.
- 72** Scholten 1989b, p. 155 en p. 156.
- 73** Bonte 2002, p. 207.
- 74** Bonte 2002, p. 207.
- 75** Bonte 2002, p. 210.
- 76** Bonte 2002, pp. 209-210.
- 77** Wieg 1989.
- 78** Vandenbroucke 1992 en Peters 1998.
- 79** Bloem 1965, Bruinsma 1969, Berger 1969 en Beurskens 1982.
- 80** Kila 1998 en Visser 1958.
- 81** De Boer 2002, Bloem 1972, p. 185, Söttemann 1998, p. 57 en Bormans 1994, p. 374.
- 82** Berger 1969 en Roggeman 1979.
- 83** Vandenbroucke 1992.
- 84** Berger 1969.
- 85** Het vleesmotief komt opvallend vaak voor in combinatie met het motief van de soldaat. Zie bijvoorbeeld 'kijk wat een soldaten | zij schieten zij kauwen zij liggen | op eigen of andermans vlees' [1:405]; 'Omdat de bomen geen vlees eten | kan in de wereld daaronder | een vrouw slapen, ontbloot | als in een kamer || haar kan niets gebeuren, er zijn | geen soldaten' [1:527]; of 'Zing mij o muze de ovens die onder zeus' blinddoek | de tinnen soldaten als vlees deden smelten' [1:585].
- 86** Dat het aansnijden van zaken die met 'waarheid' van doen hebben, iets anders is dan het verkondigen van dé waarheid, blijkt overigens uit hetzelfde gedicht: 'ik bekommer mij niet om de waarheid' [1:176], kun je in een voorgaande strofe lezen.
- 87** Vergelijk gedichten als '2 spreuken van Kok' [1:375-376] en 'tijdens het vleesbraden' [1:381].
- 88** Van Oudvorst 1991, p. 269.
- 89** Vergelijk overigens Kouwenaar 1964: 'Maar hij moet van de mens houden, de dichter, op leven en dood moet hij van de mens houden – ik zou haast zeggen zoals de slager van zijn koe houdt en de moordenaar van zijn slachtoffer.'
- 90** Van de Bergh 2002 en Fokkema 1979, p. 103.
- 91** Over de voor- en nadelen van zo'n intentionalistische interpretatie, zie hoofdstuk 3.
- 92** Vandenbroucke 1992.
- 93** Vergelijk de overwegingen naar aanleiding van het performatieve 'prijzen' in 4|6.
- 94** Brems 1976, p. 183.

95 Kouwenaar komt daarmee opmerkelijk dicht in de buurt van de pragmatisch-communicatieve poëtica van Leo Vroman, die eraan streeft zijn lezers ‘schadeloos te besmetten’. Zie Peperkamp 1991 en Peperkamp 1995, dl. 1.

96 ‘Altijd weer as’, zo luidt bijvoorbeeld de opening van een gedicht dat handelt over ‘lampekappen’, ‘een woord | dat mijn generatie vervreemd | van zijn functie iets zegt’ – namelijk omdat de gelooide huid van de slachtoffers van de concentratiekampen werd gebruikt om lampenkappen van te maken; zie Bonte 2002. Vergelijk ook de ‘vazen met as’ uit het gedicht ‘dag van de doden’ [1:137], geschreven ter gelegenheid van dodenherdenking.

97 Zie ook Kusters 1986, pp. 192-193 en Gerbrandy 2003b, pp. 291-296. Het gedicht van Ten Berge werd afgedrukt om het omslag van de eerste druk van *autopsie/anoniem* (1965) en later onder de titel ‘Kouwenaar’ opgenomen in Ten Berge 1993, p. 209.

98 Vergelijk ook een regel als ‘het langdurige ongeval van mijn leven’ [1:162]. Misschien is ‘schede’ hier ook wel op te vatten als ‘vagina’; dan is een ‘moord in zijn schede’ een moord *in statu nascendi*, of refereert deze regel aan een vorm van literaire abortus.

99 Opmerkelijk in dit verband is overigens dat het omslag van *het bezit van een ruïne* wél bloedrood van kleur is.

100 Vergelijk de regels ‘geen enkele computer | geeft bloed op’ [1:291].

101 Met dank aan Saskia Pieterse.

102 Vergelijk de opening van ‘binnen’: ‘Wat je niet allemaal bestaan hebt, onteigend | omhelsd hebt, geweest bent, nu zit je | op wacht aan je bed’ [1v:7].

103 Houët 1989a.

104 Vergelijk Kusters’ (1986, p. 80) interpretatie van ‘een breker breekt de ruiten | de wind van buiten | komt binnen’ [1:258]: ‘Willen we de wind daarnaast ook nog met de “tijd” associëren, dan kan dat. De tijd is een sloper, net zo goed.’

105 Zie bijvoorbeeld Steiner 1967, met name pp. 50-51 en Bauman 1991, met name pp. 18-26.

106 Voordat galnoteninkt, ijzersulfaatinkt en synthetische inkten werden uitgevonden, werd inkt gemaakt met bestanddelen als ‘powdered charcoal’, ‘soot’, ‘lamp-black’ of zelfs ‘the coal of fish bones’; zie Carvalho 1971, p. 2 en p. 189. Zie ook het hoofdstuk ‘The History of the Developments of Writing Inks’ in Brunelle en Breed 1984, pp. 9-21.

107 Zie Heynders 1993.

108 Vergelijk de gedachtegang in 4|7.

109 Zie het gedicht ‘Door zijn aanwezigheid’ [1:210] en de interpretatie daarvan in 2|8.

110 Auwera 1969, p. 135.

LITERATUUR

- Aalbers 2004
 Henk Aalbers, 'Boot vol dichters in Nijmegen'. In: *De Gelderlander*, 11-6.
- Abrams 1958
 M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York.
- Van den Akker 1985
 W.J. van den Akker, *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica*. 2 dln. Utrecht.
- Algemeen Dagblad*, 27-1-1967
 An., 'Vertalen is een vak geen roeping. Gerrit Kouwenaar voelt zich in wezen dichter'.
- Allen 2003
 Graham Allen, *Roland Barthes*. London.
- Van Alphen 1993
 Ernst van Alphen, *De toekomst der herinnering. Essays over moderne Nederlandse literatuur*. Amsterdam.
- Van Alphen e.a. 1996
 Ernst van Alphen, Lizet Duyvendak, Maaïke Meijer en Ben Peperkamp, *Op poëtische wijze. Een handleiding voor het lezen van poëzie*. Bussum.
- Anbeek 1997
 Ton Anbeek, "'Niet het moment voor experimenten". De twee gezichten van de jaren vijftig'. In: Paul Luyckx en Pim Slot [red.], *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*. Hilversum, pp. 19-26.
- Anbeek 1991
 Ton Anbeek, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1885-1985*. Amsterdam.
- Attridge 2004
 Derek Attridge, *The Singularity of Literature*. London.
- Austin 1962
 J.L. Austin, *How to Do Things With Words*. London.

- Auwers 1969
 Fernand Auwers, 'Gerrit Kouwenaar'. In: dez., *Schrijven of schieten. Interviews*. Antwerpen, pp. 129-137.
- Auwers 1985
 Fernand Auwers, 'Gerrit Kouwenaar'. In: dez., *Engagement of escapisme. Nieuwe gesprekken met Ernst van Altema, J. Bernlef, [...]*. Antwerpen, pp. 87-93.
- Bal 2002
 Mieke Bal, 'Intention'. In: dez., *Travelling Concepts In The Humanities. A Rough Guide*. Toronto, pp. 253-285.
- Bal 2004
 Mieke Bal, 'Critique of Voice. The Open Score of Her Face'. In: Lazar Fleishman, Christine Gözl en Aage A. Hansen-Löve [red.], *Analysieren als Deuten. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag*. Hamburg, pp. 31-51.
- Baldick 1996
 Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford.
- Barthes 1982
 Roland Barthes, 'Schrijvers en scribenten'. In: *De Revisor* 9, nr. 1, pp. 71-76.
- Barthes 1986
 Roland Barthes, *Het plezier van de tekst*. Nijmegen.
- Barthes 1993a
 Roland Barthes, 'Ecrivains de gauche ou littérature de gauche?' In: dez., *Oeuvres complètes*. 3 dln. Paris, dl. 1, pp. 132-133.
- Barthes 1993b
 Roland Barthes, 'Oui, il existe bien une littérature de gauche'. In: dez., *Oeuvres complètes*. 3 dln. Paris, dl. 1, pp. 191-194.
- Barthes 1993c
 Roland Barthes, 'La réponse de Kafka'. In: dez., *Oeuvres complètes*. 3 dln. Paris, dl. 1, pp. 1270-1273.
- Barthes 1998
 Roland Barthes, *S/Z*. New York.
- Barthes 2004
 Roland Barthes, 'De dood van de auteur'. In: dez., *Het werkelijkheidseffect*. Groningen, pp. 113-122.
- Bartosik 1990
 Michel Bartosik, 'Een heel klein vlug weglopend leven. Over Gerrit Kouwenaars "aire"'. In: *Vlaamse Gids* 74, nr. 2, pp. 16-22.
- Bartosik 1993
 Michel Bartosik, 'Zo goed als tijd'. In: *Revisor* 20, nr. 3, pp. 42-46.
- Bauman 1991
 Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust*. Cambridge.
- Bax 2007
 Sander Bax, *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985*. 's-Hertogenbosch.
- Beardsley 1992
 Monroe C. Beardsley, 'The Authority of the Text'. In: Gary Iseminger [red.], *Intention and Interpretation*. Philadelphia, pp. 24-40.
- Van den Berg 2002
 Arie van den Berg, 'Zo volledig alom afwezig. Meer dan ooit dwingt Gerrit Kouwenaar emoties af'. In: *NRC Handelsblad*, 18-10.
- Ten Berge 1993
 H. C. ten Berge, *Materia prima. Gedichten 1963-1993*. Amsterdam.
- Berger 1966
 Peter Berger, 'Poëzie in het verbindingsstreepje'. In: *Het Vaderland*, 19-3.

- Berger 1969
 Peter Berger, 'Vleeswaren in gedichten'. In: *Het Vaderland*, 12-2.
- Van de Bergh 2002
 Thomas van de Bergh, 'Niets rijmt op dood'. In: *Elsevier*, 19-10.
- Bertens 2001
 Hans Bertens, *Literary Theory. The Basics*. London.
- Beurskens 1982
 Huub Beurskens, 'Het woord is vlees geworden'. In: *De Groene Amsterdammer*, 3-11.
- Bibeb 1965
 Bibeb, 'Kouwenaar: Podium bestaat niet meer. Goeie dichters zijn we allemaal wel'. In: *dez., Bibeb & VIP's*. Amsterdam, pp. 146-156.
- Blanken 1992
 Henk Blanken, 'Doodsbericht in een geur van verbrande veren'. In: *de Volkskrant*, 17-6.
- Bloem 1998
 J.C. Bloem, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam.
- Bloem 1965
 Rein Bloem, 'Poëzie van Kouwenaar. Hommage aan een vleeseter'. In: *Vrij Nederland*, 5-6.
- Bloem 1966
 Rein Bloem, 'Gerrit Kouwenaar, dichter als vakman'. In: *Vrij Nederland*, 29-1.
- Bloem 1972
 Rein Bloem, 'Gerrit Kouwenaar. Van ding naar taal naar ding'. In: Kees Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira en J.J. Oversteegen [red.], *Literair Lustrum I. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-1966*. Amsterdam, pp. 171-188.
- Boelen 1964
 Frans Boelen, 'Gerrit Kouwenaar, dichter van het aardse'. In: *De Tijd*, 28-3.
- De Boer 2002
 Nico de Boer, 'Beneveld naderen de steden'. In: *Noordhollands Dagblad*, 24-10.
- De Boer 1996
 Peter de Boer, 'Sneeuw houdt de moederkoek warm'. In: *Trouw*, 22-11.
- De Boer 2002
 Peter de Boer, 'Zo kil is Kouwenaar niet'. In: *Trouw*, 26-10.
- Bonte 1998
 Rita Bonte, 'Als een bestofte handschoen hangen mijn cursieve jaren hier. De Tweede Wereldoorlog in de poëzie van Gerrit Kouwenaar'. In: *Literatuur* 15, nr. 4, pp. 206-214.
- Boomsma 1979
 Graa Boomsma, 'Ik timmer een persoonlijk taalkastje'. In: *De Waarheid*, 9-10.
- Boomsma 1983
 Graa Boomsma, 'Indikken is het wachtwoord'. In: *De Waarheid*, 8-3.
- Booth 1973
 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago.
- Van Bork en Laan 1986
 G.J. van Bork en N. Laan [red.], *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Groningen.
- Bormans 2004
 Peter Bormans, *Ik hoop dat ik stoor. De poëzie van Jan G. Elburg (1919-1992)*. Gent.
- Bos 1983
 Ben Bos, 'Scheppen is hetzelfde als doodmaken'. In: Hans Dütting [red.], *Archief De Vijftigers II. Gerrit Kouwenaar, Lucebert [...]*. Baarn, pp. 13-19.
- Bourdieu 1994
 Pierre Bourdieu, *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam.
- Van Boven 1992
 Erica van Boven, *Een hoofdstuk apart. 'Vrouwenromans' in de literaire kritiek 1898-1930*. Amsterdam.

- Van Boven en Dorleijn 2003
 Erica van Boven en Gillis Dorleijn, *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum.
- Boyens 1964
 José Boyens, 'De achterflap centraal. Gerrit Kouwenaar geïnterviewd door José Boyens'. In: *Jeugd en Cultuur. Maandschrift voor de studerende jeugd van Noord en Zuid* 9, nr. 3, pp. 126-133.
- De Brabander 2003
 Richard de Brabander, *Engagement in spiegelschrift. Een confrontatie tussen Maurice Blanchot en Jacques Derrida*. Rotterdam.
- Brandt 1997
 Joan Brandt, *Geopoetics. The Politics of Mimesis in Poststructuralist French Poetry and Theory*. Stanford.
- Brecht 1962
 Bertolt Brecht, *Het leven van Galilei*. Amsterdam.
- Brecht 1988
 Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper*. In: dez., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 31 dln. Frankfurt am Main, dl. 2, pp. 229-322.
- Brems 1976
 Hugo Brems, *Lichamelijkheid in de experimentele poëzie. Bijdrage tot de karakterisering en de literair-historische situering van de moderne Nederlandse poëzie 1950-1960*. Hasselt.
- Brems 1981
 Hugo Brems, 'Als een weerbarstig anachronisme. De Nederlandse poëzie 1960-1980'. In: dez., *Al wie omziet. Opstellen over Nederlandse poëzie 1960-1980*. Amsterdam, pp. 9-34.
- Brems 1993
 Hugo Brems, 'Eind 1950: Hugo Claus vertrekt naar Parijs. Contacten tussen de experimentele schilders en schrijvers'. In: M.H. Schenkeveld-Van der Dussen [hoofred.], *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen, pp. 721-727.
- Brems 2006
 Hugo Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam.
- Brillenburger-Würth en Rigney 2006
 Kiene Brillenburg-Würth en Ann Rigney [red.], *Het leven van teksten. Een inleiding in de literatuurwetenschap*. Amsterdam.
- Brokken 1978
 Jan Brokken, 'Gerrit Kouwenaar. Poëzie is gestolde tijd'. In: Jan Brokken, Martin Schouten, John Jansen van Galen en William Rothuizen, *Het volle literaire leven. Portretten uit de Haagse Post*. Amsterdam, pp. 128-137.
- Bronzwaer 1993
 W. Bronzwaer, *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poëtica*. Nijmegen.
- Bruinsma 1969
 Jet Bruinsma, 'Kouwenaars gedichten zijn woorden die vlees moeten worden'. In: *De Gelderland*, 21-10.
- Brunelle en Breed 1984
 Richard L. Brunelle en Robert W. Breed, *Forensic Examination of Ink and Paper*. Springfield, pp. 9-21.
- Buddingh' 1969
 C. Buddingh', 'Aandacht voor de Avant-Garde'. In: dez., *Leve het bruine monster en andere schriften*. Amsterdam, pp. 43-80.
- Buikema 2006
 Rosemarie Buikema, *Kunst en vliegwerk. Coalities in de cultuurwetenschappen*. Utrecht.
- Calis 1964a
 Piet Calis, 'Gerrit Kouwenaar'. In: dez., *Gesprekken met dichters. Gaston Burssens, J.C. van Schagen, [...]*. Den Haag, pp. 81-95.

- Calis 1964b
 Piet Calis, 'J. Bernlef'. In: dez., *Gesprekken met dichters. Gaston Burssens, J.C. van Schagen, [...]*. Den Haag, pp. 195-207.
- Carrol 1997
 Noël Carrol, 'The Intentional Fallacy. Defending myself'. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, nr. 3, pp. 305-310.
- Cartens 1991
 Daan Cartens, 'Gerrit Kouwenaar schrijft zich de eeuwigheid in'. In: *Kunst & Cultuur*, november.
- Carvalho 1971
 David N. Carvalho, *Forty Centuries of Ink, or A Chronological Narrative Concerning Ink and its Backgrounds*. New York.
- Compagnon 2004
 Antoine Compagnon, *Literature, Theory, and Common Sense*. Princeton.
- De Coninck 2000a
 Herman de Coninck, 'Liefde en onderzoek'. In: dez., *Het proza*. 2 dln. Amsterdam, dl. 2, pp. 65-81.
- De Coninck 2000b
 Herman de Coninck, 'Van Dover naar Calais en vice versa'. In: dez., *Het proza*. 2 dln. Amsterdam, dl. 2, pp. 89-112.
- De Coninck 2007
 Herman de Coninck, *De gedichten*. Amsterdam.
- Cornelissen 2001
 Micky Cornelissen, *Poëzie is niet een spel met woorden. De criticus Kloos temidden van zijn tijdgenoten*. Nijmegen.
- Corngold 1989
 Stanley Corngold, 'Paul de Man and the Contingency of Intention'. In: Luc Herman, Kris Humbeek en Geert Lernout [red.], *(Dis)continuities. Essays on Paul de Man*. Amsterdam, pp. 27-42.
- Coste 1998
 Claude Coste, *Roland Barthes Moraliste*. Villeneuve d'Ascq.
- Coumans 1998
 Kiki Coumans, 'Gesprek met Gerrit Kouwenaar'. In: *Maatstaf* 42, nr. 2, pp. 53-58.
- Culler 1983
 Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. London.
- Culler 1986
 Jonathan Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London.
- Culler 1992
 Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London.
- Dangin 1969
 Mark Dangin, 'Gerrit Kouwenaar. Echech van het woord'. In: *Vooruit*, 23-10.
- Demets 2002
 Paul Demets, 'Ik ben niet zo metafysisch aangelegd'. In: *Knack*, 18-12.
- Denis 2000
 Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris.
- Dickie en Wilson 1995
 George Dickie en W. Kent Wilson, 'The Intentional Fallacy. Defending Beardsley'. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, nr. 3, pp. 233-250.
- Van Dijk 1997
 Yra van Dijk, 'Zwijgend in niets dan taal'. In: *De Gids* 160, nr. 6, pp. 457-461.
- Van Dijk 2006
 Yra van Dijk, *Leegte, leegte die ademt. Het wit in de moderne poëzie*. Nijmegen.

- Donell-Kotrozo 1980
 Carol Donell-Kotrozo, 'The Intentional Fallacy. An Applied Reappraisal'. In: *British Journal of Aesthetics* 20, nr. 4, pp. 356-365.
- Dorleijn en Van Rees 2006
 Gillis J. Dorleijn en Kees van Rees [red.], *De productie van literatuur. Het Nederlandse literaire veld 1800-2000*. Nijmegen.
- Drop en Steenbeek 1970
 W. Drop en J.W. Steenbeek, *Indringend lezen 1. 'Close-reading' van poëzie*. Groningen.
- Dütting 1983
 Hans Dütting [red.], *Archief De Vijftigers II. Gerrit Kouwenaar, Lucebert [...]*. Baarn.
- Eco 1979
 Umberto Eco, *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington.
- Eco 1992a
 Umberto Eco, 'Overinterpreting Texts'. In: Stefan Collini [red.], *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge, pp. 45-66.
- Eco 1992b
 Umberto Eco, 'Between Author and Text'. In: Stefan Collini [red.], *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge, pp. 67-88.
- Favié 2006
 Trudy Favié, *Mijn schuld is niet van hier. Het poëtische oeuvre van Armando*. Amsterdam.
- Fens 1966
 Kees Fens, 'Pogingen tot benoembaarheid. Taalstrijd als levensstrijd. Nieuwe bundel verzen van Gerrit Kouwenaar'. In: *De Tijd/Maasbode*, 15-1.
- Fens 1993
 Kees Fens, *Van huis tot huis. Over de poëzie van Gerrit Kouwenaar*. Landgraaf.
- Fens 1996
 Kees Fens, 'Gerrit Kouwenaar'. In: *de Volkskrant*, 5-10.
- Fens 2004
 Kees Fens, 'Een vlier blijft vlier. Over enkele gedichten van Gerrit Kouwenaar'. In: Ad Zuidereent, Ena Jansen en Johan Koppenol [red.], *Een rijke bron. Over poëzie*. Groningen, pp. 27-33.
- Fish 1982
 Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge.
- Fokkema en Ibsch 1992
 Douwe Fokkema en Elrud Ibsch, *Literatuurwetenschap en cultuuroverdracht*. Muiderberg.
- Fokkema 1969
 Redbad Fokkema, 'Problemen der werkelijkheden'. In: *Trouw*, 12-8.
- Fokkema 1971
 Redbad Fokkema, 'Smakelijke bundel van Gerrit Kouwenaar'. In: *Trouw*, 11-12.
- Fokkema 1979
 R.L.K. Fokkema, *Het komplot der Vijftigers. Een literair-historische documentaire*. Amsterdam.
- Fokkema 1999
 Redbad Fokkema, *Aan de mond van al die rivieren. Een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945*. Amsterdam.
- Fokkens 1999
 Gert Fokkens, 'Interview met Gerrit Kouwenaar'. In: Gerrit Kouwenaar en Céline van Balen, *Pad van water. Poëzie en fotografie in Oosterleek en Wijdenes*. Haarlem, pp. 5-11.
- Foucault 2000
 Michel Foucault, 'What is an Author?' In: dez., *Essential Works of Michel Foucault 1954-1984*. 3 dln. London, dl. 2 (*Aesthetics, Method, and Epistemology*), pp. 205-222.
- Fransen 1996
 Ad Fransen, 'Meer doden dan aarde'. In: *HP/De Tijd*, 27-9.

- Friedrich 1971
 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Hamburg.
- De Geest 1989
 Dirk de Geest, *Onbewoonbare huizen zijn de woorden. Notities rond een gedicht van Hugo Claus uit 'paal en perk'*. Leuven.
- De Geest 1996
 Dirk de Geest, 'Hugo Claus als experimenteel dichter'. In: *Het teken van de ram. Jaarboek voor de Claus-studie 2*, pp. 185-207.
- De Geest e.a. 1996
 Dirk de Geest, Hendrik van Gorp en Ortwin de Graef, 'Academische literatuurstudie. Tussen contextualiteit en toch tekstualiteit'. In: *TvL 1*, nr. 1, pp. 50-59.
- Geiger 1970
 Theodor Geiger, *De creatieve voorhoede. Over de maatschappelijke functies van de intelligentsia*. Rotterdam.
- Gerbrandy 2003a
 Piet Gerbrandy, 'Mijn haas, jouw leger. Slakken eten met Gerrit Kouwenaar'. In: dez., *Een steeneik op de rotsen. Over poëzie en retorica*. Amsterdam, pp. 195-196.
- Gerbrandy 2003b
 Piet Gerbrandy, 'Nu nog iets eetbaars. Het vleesmes van Gerrit Kouwenaar'. In: dez., *Een steeneik op de rotsen. Over poëzie en retorica*. Amsterdam, pp. 291-296.
- Goedegebuure en Heynders 1996
 Jaap Goedegebuure en Odile Heynders, *Literatuurwetenschap in Nederland. Een vakgeschiedenis*. Amsterdam.
- Goedegebuure en Heynders 1997
 Jaap Goedegebuure en Odile Heynders, 'Stand van zaken. De voortgang van het twintigste-eeuwse poëtica-onderzoek'. In: *Nederlandse letterkunde 2*, nr. 2, pp. 162-167.
- Gomperts 2003
 H.A. Gomperts, *Intenties 1, 2 en 3. Essays en kritieken*. Amsterdam.
- Van Gorp e.a. 1997
 H. van Gorp e.a. [red.], *Lexicon van literaire termen. Stromingen en genres, theoretische begrippen, retorische procédés en stijlfiguren*. Groningen.
- Goud 2003
 Marco Goud, *Ziende verbeelding. Over zien en (on)zichtbaarheid in de poëzie en poëtica van P.C. Bouwens*. Leuven.
- Groenewegen 2002
 Hans Groenewegen, 'Berichten uit de spiegel. Over Gerrit Kouwenaar'. In: dez., *Schuimen langs de vloedlijn. Kritieken en kronieken over poëzie*. Nijmegen, pp. 57-90.
- Groos 2002
 Marije Groos, 'Een hard en waakzaam woord. Engagement in het werk van Vijftig'. In: *Literatuur 19*, nr. 5, pp. 266-273.
- Haagsche Courant*, 12-3-2003
 An., 'Boeiende documentaire over poëzie Gerrit Kouwenaar'.
- Hamerlynck 2003
 Karen Hamerlynck, 'Een gedicht moet je niet met een snik besprenkelen'. In: *Algemeen Dagblad*, 12-3.
- Haraway 1988
 Donna Haraway, 'Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective'. In: *Feminist Studies 14*, nr. 3, pp. 575-599.
- Harten 1983
 Jaap Harten, 'Ik probeer het verpakkingsmateriaal weg te halen'. In: Hans Dütting [red.], *Archief De Vijftigers II. Gerrit Kouwenaar, Lucebert [...]*. Baarn, pp. 9-12.

- Heite 1983
 H.R. Heite, 'Gerrit Kouwenaar, een gesprek'. In: Hans Dütting [red.], *Archief De Vijftigers II. Gerrit Kouwenaar, Lucebert [...]*. Baarn, pp. 20-35.
- Van Heusden en Jongeneel 1993
 Barend van Heusden en Els Jongeneel, *Algemene literatuurwetenschap. Een theoretische inleiding*. Utrecht.
- Heynders 1991
 Odile Heynders, *De verbeelding van betekenis. Vooronderstellingen en praktijk van deconstructieve lezingen: teksten van Paul Celan en Gerrit Achterberg*. Leuven.
- Heynders 1993
 Odile Heynders, 'Voedzame sterfelijkheid. De eetmetafoor bij Kouwenaar en Rodenko'. In: *Revisor* 20, nr. 3, pp. 31-39.
- Heynders 1996
 Odile Heynders, 'Een liefde die bloeit en bloedt. Interpretatie in de Nederlandse literatuurwetenschap'. In: *TvL* 1, nr. 1, pp. 42-49.
- Heynders 2006
 Odile Heynders, *Correspondenties. Gedichten lezen met gedichten*. Amsterdam.
- Hirsch 1967
 E.D. Hirsch jr., *Validity in Interpretation*. New Haven.
- Hoenjet 2003
 Hans Hoenjet, 'Van taallaborant tot mysticus'. In: *HP/De Tijd*, 4-7.
- Hofhuizen 1970
 Herman Hofhuizen, 'Niet met gouden inkt bezig zijn'. In: *De Tijd*, 13-6.
- Hofland en Rooduijn 1997
 H.J.A. Hofland en Tom Rooduijn [red.], *Dwars door puinstof heen. Grondleggers van de naoorlogse literatuur*. Amsterdam.
- Houët 1989a
 Louis Houët, 'Op den duur kan er veel tarra overboord'. In: *de Volkskrant*, 25-8.
- Houët 1989b
 Louis Houët, 'Het gedicht is geen verwijfsbriefje'. In: *De Morgen*, 8-12.
- Howells 1978
 Christina M. Howells, 'Sartre and the Commitment of Pure Art'. In: *British Journal of Aesthetics* 18, nr. 2, pp. 172-182.
- Iseminger 1992
 Gary Iseminger [red.], *Intention and Interpretation*. Philadelphia.
- Iser 1972
 Wolfgang Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München.
- Iser 1976
 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München.
- Jakobson 1987a
 Roman Jakobson, 'The Dominant'. In: dez., *Language in Literature*. Cambridge, pp. 41-46.
- Jakobson 1987b
 Roman Jakobson, 'Linguistics and Poetics'. In: dez., *Language in Literature*. Cambridge, pp. 62-94.
- Jakobson 1987c
 Roman Jakobson, 'What is Poetry?'. In: dez., *Language in Literature*. Cambridge, pp. 368-378.
- Janssen 1971
 Harry Janssen, 'Kouwenaar. Dichten is een vak als ieder ander'. In: *De Gelderlander*, 26-10.
- Janssen 1994
 Susanne Janssen, *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*. Hilversum.

- Jessurun d'Oliveira 1967
 H.U. Jessurun d'Oliveira, 'De halsband los'. In: dez., *Vondsten en bevindingen. Essays over Nederlandse poëzie*. Amsterdam, pp. 98-142.
- Joosten en Vaessens 2004
 Jos Joosten en Thomas Vaessens, 'Problemen en perspectieven van de modern-letterkundige neerlandistiek'. In: *TNTL* 120, pp. 340-355.
- Kila 1998
 Erick Kila, 'In een milde sfeer van herinnering'. In: *Haagse Courant*, 20-11.
- Knapp en Michaels 1992
 Steven Knapp en Walter Ben Michaels, 'The Impossibility of Intentionless Meaning'. In: Gary Iseminger [red.], *Intention and Interpretation*. Philadelphia, pp. 51-64.
- Korsten 2005
 Frans-Willem Korsten, *Lessen in literatuur*. Nijmegen.
- Korteweg 1978
 Anton Korteweg, 'Moeilijke gedichten. Gerrit Kouwenaars *Volledig volmaakte oneetbare perzik* in volmaakte uitvoering'. In: *Het Parool*, 10-6.
- Kossman 1971
 Alfred Kossman, 'Kouwenaar bekroond'. In: *Het Vrije Volk*, 10-9.
- Kouwenaar 1948
 G.K. [Gerrit Kouwenaar], 'Sartre's Les jeux sont faits. Een gouden pil met bittere kern'. In: *De Waarheid*, 21-2.
- Kouwenaar 1957
 Gerrit Kouwenaar, 'O bloedende os van mijn verbeelding'. In: *Ontmoeting* 11, nr. 7-8, pp. 232-238.
- Kouwenaar 1964
 Gerrit Kouwenaar, 'Stellingen van GK'. In: *Kunst van nu* 2, nr. 2, p. 17.
- Kouwenaar 1982
 Gerrit Kouwenaar, *gedichten 1948-1978*. Amsterdam.
- Kouwenaar 1998
 Gerrit Kouwenaar, *helder maar grijzer. gedichten 1978-1996*. Amsterdam.
- Kouwenaar 2000
 Gerrit Kouwenaar, 'Inleiding'. In: dez. [red.], *Vijf 5-tigers*. Amsterdam, pp. 5-16.
- Kouwenaar 2002
 Gerrit Kouwenaar, *totaal witte kamer*. Amsterdam.
- Kouwenaar 2005
 Gerrit Kouwenaar, *het bezit van een ruïne*. Amsterdam.
- Van Krimpen 1999
 Huib van Krimpen, *Vergeetboekje. Termen en begrippen uit de praktijk van de boekdruk*. Amsterdam.
- Kroon 1981
 Dirk Kroon [red.], *Nooit zag ik Awater zo van nabij. Teksten omtrent Awater van Martinus Nijhoff*. 's-Gravenhage.
- Kroon 1983
 Dirk Kroon [red.], *In deze weidsche vlucht de koning Cheops. Teksten omtrent Cheops van J.H. Leopold*. 's-Gravenhage.
- Kuijper 1986
 Jan Kuijper, 'Poëzie is altijd een kwestie van sommigen. Over Ouwens, Kopland, Faverey, Kouwenaar, Vroman'. In: Tom van Deel, Nicolaas Matsier en Cyrille Offermans [red.], *Het literair klimaat 1970-1985*. Amsterdam.
- Kusters 1983
 Wiel Kusters, *Een tuin in het niks. Vijf opstellen over Gerrit Kouwenaar*. Amsterdam.
- Kusters 1986
 Wiel Kusters, *De killer. Over poëzie en poëtica van Gerrit Kouwenaar*. Amsterdam.

- Kusters 1991
Wiel Kusters, 'Onteigen het eten, bezit het vergeten'. In: *de Volkskrant*, 11-10.
- Kusters 1994
Wiel Kusters, "'Men' is meer". In: *Dietsche Warande & Belfort* 139, nr. 1, pp. 125-128.
- Kusters 1995
Wiel Kusters, *Poëzie als perfecte misdaad. Toegelicht aan de hand van de zaak Kouwenaar*. Landgraaf.
- Kusters 2004
Wiel Kusters, 'Men is de mens niet. Humanismeopvattingen bij Jan G. Elburg en (in het bijzonder) Gerrit Kouwenaar'. In: *Nederlandse letterkunde* 9, nr. 1, pp. 1-17.
- Kusters 2005
Wiel Kusters, 'Kouwenaars "men"'. In: *Spiegel der Letteren* 47, nr. 1, pp. 75-77.
- Kuypers 1990
Jeroen Kuypers, 'De dichter als vlekkenwegwerker'. In: *Het Binnenhof*, 2-3.
- Lang 1974
Berel Lang, 'The Intentional Fallacy Revisited'. In: *British Journal of Aesthetics* 14, nr. 4, pp. 306-314.
- Laning 1995
Dick Laning, 'Afstand van het eenvoudige gevoel'. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 19-5.
- Leemans 2003
Els Leemans, 'Wit in een witte kamer. Over de nieuwe bundel van Gerrit Kouwenaar'. In: *Poëziekrant* 27, nr. 1, pp. 34-39.
- Lelieveld 2002
Hanneke Lelieveld, 'Het moet niet een zakje met tranen worden'. In: *Awater* 1, nr. 3, p. 22.
- Lockhorn 2001
Elisabeth Lockhorn, 'Dichten is duurzamer dan alle stof'. In: *dez., Geletterde mannen. Interviews*. Amsterdam, pp. 207-219.
- Van Luxemburg e.a. 1981
Jan van Luxemburg, Mieke Bal en Willem G. Weststeijn, *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg.
- Lyas 1983
Colin Lyas, 'Anything Goes. The Intentional Fallacy Revisited'. In: *British Journal of Aesthetics* 23, nr. 4, pp. 291-305.
- Maier 1970
Rosemarie Maier, "'The Intentional Fallacy" and the Logic of Literary Criticism'. In: *College English* 32, nr. 2, pp. 135-145.
- Mallarmé 1992
Stéphane Mallarmé, *De middag van een Faun en andere gedichten*. Amsterdam.
- De Man 1979
Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven.
- De Man 1983
Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis.
- De Man 1984
Paul de Man, 'The Intentional Structure of the Romantic Image'. In: *dez., The Rhetoric of Romanticism*. New York.
- Van Marissing 1967
Lidy van Marissing, 'Bekroonde dichter Gerrit Kouwenaar'. In: *de Volkskrant*, 14-11.
- Marsman 1974
H. Marsman, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam.
- Martin 2002
Christian Martin, 'Roland Barthes ou l'engagement en question'. In: *The French Review* 75, nr. 4, pp. 730-741.

- McQuillan 2001
 Martin McQuillan, *Paul de Man*. London.
- Meijer 1970
 Ischa Meijer, 'Het voltooïd verleden van Gerrit Kouwenaar'. In: *Haagse Post*, 6-5.
- Meijer 1988
 Maaike Meijer, *De lust tot lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem*. Amsterdam.
- Middag 1991
 Guus Middag, 'De vloer vol hulpeloos dons. De code van Gerrit Kouwenaar'. In: *NRC Handelsblad*, 13-9.
- Middag 1999
 Guus Middag, 'Het paradijs binnen handbereik'. In: *de z.*, *De eerste keer. Essays over poëzie*. Amsterdam, pp. 112-127.
- Middag 2001
 Guus Middag, 'Dood spoor'. In: *NRC Handelsblad*, 11-5.
- Van Montfrans 2004
 Manet van Montfrans, 'Barthes, Cayrol, Perec en het "neutrum"'. In: Rokus Hofstede en Jürgen Pieters [red.], *Memo Barthes*. Nijmegen, pp. 175-191.
- Montgomery 1965
 Marion Montgomery, 'On reading "The Intentional Fallacy". The Problem of "Internal Evidence"'. In: *College English* 26, nr. 7, pp. 540-542.
- Morriën 1958
 Adriaan Morriën, 'Gerrit Kouwenaar, dichter van lichamelijkheid. Een beschouwing over het gebruik van hand en mond'. In: *Het Parool*, 1-11.
- Mourits 2001
 Bertram Mourits, *Zestig. Een nieuwe datum in de poëzie*. Amsterdam.
- De Mul 1991
 J. de Mul, 'Dichter na de dood van God'. In: Wiel Kusters [red.], *'In een bezielde verband'. Nederlandse stalige dichters op zoek naar zin*. Baarn, pp. 264-286.
- Niemöller 1982
 Joost Niemöller, 'De moeilijkheid van mijn gedichten wordt enorm overdreven'. In: *Haarlems Dagblad*, 13-11.
- Nijhoff 1995
 Martinus Nijhoff, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam.
- Nijmeijer 1980
 Peter Nijmeijer, 'Poëzie is geen heilige koe'. In: *de Volkskrant*, 1-3.
- Nijmeijer 1997
 Peter Nijmeijer, 'Gerrit Kouwenaar dicht tegen het bederf'. In: *Vrij Nederland*, 23-8.
- Nuis 1964
 Aad Nuis, 'De gedichten van Gerrit Kouwenaar'. In: *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 5-12.
- Oegema 1999
 Jan Oegema, *Lucebert, mysticus. Over de roepingsgedichten en de 'Open Brief aan Bertus Aafjes'*. Nijmegen.
- Van den Oever 2003
 Annie van den Oever, *<Fritzi> en het groteske*. Amsterdam.
- Oolbekkink 1962
 H.J. Oolbekkink, 'Dichter Gerrit Kouwenaar. Vertalen voor het toneel vind ik heerlijk werk'. In: *Het Parool*, 22-6.
- Oolbekkink 1967
 H.J. Oolbekkink, 'Kouwenaars werk bekroond. Niet alleen 'n kwestie van bekken'. In: *Het Parool*, 17-2.
- Van Oudvorst 1991
 A.F. van Oudvorst, *De verbeelding van de intellectuelen. Literatuur en maatschappij van Dostojewski tot Ter Braak*. Amsterdam.

Oversteegen 1982

J.J. Oversteegen, *Bepkeringen. Methodologische recepten en andere vooronderstellingen en vooroordelen in de moderne literatuurwetenschap*. Utrecht.

Oversteegen 1986

J.J. Oversteegen, *Anastasio en de schaal van Richter. Bespiegelingen over literatuur, filosofie, literaire kritiek en literatuurwetenschap*. Utrecht.

Peperkamp 1991

Ben Peperkamp, 'Schadeloos besmetten. Over de literatuuropvatting van Leo Vroman'. In: Marijke Friesendorp, Inez Meter en Ben Peperkamp [red.], *Het einddoel is niet in te schatten. Zeven feestredes voor Leo Vroman [...]*. Baarn, pp. 35-49.

Peperkamp 1995

B.J. Peperkamp, 'Over de dichtkunst: een lezing met demonstraties'. *Interpretatieve en literair-historische beschouwingen bij een programmatisch gedicht van Leo Vroman*. 2 dln. Assen.

Peters 1998

Arjan Peters, 'Een gedicht geeft geen troost, geloof ik'. In: *de Volkskrant*, 16-10.

Plato 2003

Plato, *Socrates' leven en dood*. Amsterdam.

Polet e.a. 1965

Sybren Polet e.a., 'interviewverslag g. kouwenaar'. In: Sybren Polet [red.], *Kunst en communicatie. Conferentieverlag met bijdragen van Pen, De Valk, [...]*. Utrecht, pp. 32-34.

Poll 1966

K.L. Poll, 'Poëzie als tussenwerpsel. De gedichten van Gerrit Kouwenaar'. In: *Het Handelsblad*, 16-7.

Van de Poll 1967

D.F. van de Poll, 'Een gedicht als een dingetje van "taal". Proberen een pond suiker in de poëzie te maken'. In: *Het Vaderland*, 28-1.

Proust 2002

Marcel Proust, *De tijd hervonden*. Amsterdam.

Rancière 2007

Jacques Rancière, *Het esthetische denken*. Amsterdam.

Reugebrink 1993

Marc Reugebrink, 'De dichter is geen ding'. In: *De Groene Amsterdammer*, 16-06.

Reugebrink 1996

Marc Reugebrink, 'Vonken in de schemering'. In: *De Groene Amsterdammer*, 9-10.

Reugebrink 2000

Marc Reugebrink, 'Welkom in Babel. De spraakverwarring in de Nederlandse poëziecritiek'. In: *Bzzlletin* 30, nr. 274, pp. 3-23.

Reugebrink 2002

Marc Reugebrink, 'Dichten is doodmaken'. In: *De Morgen*, 11-12.

Richards 1979

I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*. London.

Riffaterre 1978

Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*. Bloomington.

Rodenko 1991

Paul Rodenko, 'Nieuwe griffels, schone leien'. In: dez., *Verzamelde essays en kritieken*. 4 dln. Amsterdam, dl. 2 (*Over Gerrit Achterberg en over de 'experimentele' poëzie*), pp. 179-196.

Rodenko 1992

Paul Rodenko, 'Het woord, de engel en de slang'. In: *Verzamelde essays en kritieken*. 4 dln. Amsterdam, dl. 4 (*Literaire essays*), pp. 212-226.

Roegholt 1966

Richter Roegholt, 'Gerrit Kouwenaars poëzie tussen twee polen'. In: *Het Vrije Volk*, 12-3.

Roggeman 1969

Willem M. Roggeman, 'Woorden zijn voorwerpen'. In: *Het Laatste Nieuws*, 13-11.

- Roggeman 1979
Willem Roggeman, 'Poëzie doet tijd stil staan. Sterke bundel van Gerrit Kouwenaar'. In: *De Nieuwe Gazet*, 25-3.
- Roggeman 1990
Willem M. Roggeman, 'Gesprek met Gerrit Kouwenaar'. In: *De Vlaamse Gids*, 74, nr. 2, pp. 4-8.
- Rosie 1989
Dirk Willem Rosie, 'Gerrit Kouwenaar en het waarmaken van clichés'. In: *Tubantia*, 27-10.
- Van Santvoort 1964
Harry van Santvoort, 'Het ommuurde heeal van een mens'. In: *De Nieuwe Linie*, 19-12.
- Sartre 1968
Jean-Paul Sartre, *Wat is literatuur*. Amsterdam.
- Sartre 2000
Jean-Paul Sartre, 'Existentialisme is een humanisme'. In: *dez.*, *De Uitgelezen Sartre*. Amsterdam, pp. 234-259.
- Scholten 1966
Harry Scholten, 'Autopsie/Anoniem. Kouwenaar verwisselde het eeuwige met het tijdelijke'. In: *Haagsche Courant*, 19-3.
- Scholten 1989a
Harry Scholten, 'Lyriek is de moeder der politiek. Opvattingen over poëzie en maatschappelijk engagement in de dichtersbeweging der Vijftigers'. In: *dez.*, *Lyriek is de moeder der politiek. Opstellen over literatuur*. Baarn, pp. 113-126.
- Scholten 1989b
Harry Scholten, 'Poëzie als ondoordringbare landkaart. Over het gedicht 'darf ich mitfahren?' van Gerrit Kouwenaar'. In: *dez.*, *Lyriek is de moeder der politiek. Opstellen over literatuur*. Baarn, pp. 149-158.
- Schouten 1989
Rob Schouten, 'De Prijs der Nederlandse Letteren voor de invloedrijkste dichter van na de oorlog. Het maximale dichterschap van Gerrit Kouwenaar'. In: *Vrij Nederland*, 18-3.
- Schouten 1991
Rob Schouten, 'Een potdichte kamer vol leven'. In: *Vrij Nederland*, 19-10.
- Schouten 2002
Rob Schouten, 'Ik ben voor de mensen gebouwd. Zachte krachten in het werk van Gerrit Kouwenaar'. In: *Awater*, 1, nr. 2, p. 13.
- Schutte 1993
Xandra Schutte, 'Harbalorica. Dus toen ben ik maar gaan dichten'. In: *De Groene Amsterdammer*, 16-6.
- De Schutter 1989
Dirk de Schutter, 'Words Like Stones'. In: Luc Herman, Kris Humbeek en Geert Lernout [red.], *(Dis)continuities. Essays on Paul de Man*. Amsterdam, pp. 99-110.
- Shusterman 1992
Richard Shusterman, 'Interpretation, Intention, and Truth'. In: Gary Iseminger [red.], *Intention and Interpretation*. Philadelphia, pp. 65-75.
- Van der Sijde 1998
Nico van der Sijde, *Het literaire experiment. Jacques Derrida over literatuur*. Amsterdam.
- Sötemann 1985
A.L. Sötemann, *Over poetica en poëzie. Een bundel beschouwingen*. Groningen.
- Sötemann 1998
A.L. Sötemann, *Verzen als leeftocht. Over Gerrit Kouwenaar*. Groningen.
- Sötemann 2001
A.L. Sötemann, 'Gerrit Kouwenaar en zijn Bergens paradisijs'. In: Lieneke Frerichs e.a., *Hier scheen 't geluk bereikbaar. Schrijvers over Bergen. Van Gorter tot Van Dis*. Schoorl, pp. 108-120.

De Standaard, 7-12-1989

An., 'Verbazing over alledaagsheid moet in elk gedicht doorklinken. Gerrit Kouwenaar krijgt vandaag Prijs der Nederlandse Letteren'.

Steenhuis 2000

Peter Henk Steenhuis, 'Kouwenaar: Werkend met woorden ontstaat samenhang'. In: *Trouw*, 28-08.

Steiner 1967

George Steiner, 'Silence and the Poet'. In: dez., *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New York, pp. 36-54.

Sternsdorff 1961

Hans Sternsdorff, 'Gerrit Kouwenaar. Via Brecht-episode naar eigen toneelstuk'. In: *Het Vrije Volk*, 27-6.

Stevens 1997

Wallace Stevens, *Collected Poetry and Prose*. New York.

Stokvis 2001

W. Stokvis, *Cobra. De weg naar spontaniteit*. Blaricum.

Tentije 1993

Hans Tentije, 'Tarra. Legvers ontpelt zich het ei'. In: *De Groene Amsterdammer*, 16-6.

Tigges 1991

Wim Tigges, 'Doodgaan is de kunst. Een interpretatie van Vestdijks "De uiterste seconde"'. In: *Vestdijkkroniek* 71, pp. 53-59

Trouw, 26-1-2005

An., 'Niets rijmt op dood'.

Ufsal-Docebo 1984

Werkgroep Ufsal-Docebo, *Poëzie in het onderwijs*. Amersfoort.

Vaessens 2001

Thomas Vaessens, *De verstoorde lezer. Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*. Nijmegen.

Vaessens 2002

Thomas Vaessens, 'Een weg door het korenveld. Het Nederlandse poëziedebat sinds *Maximaal*'. In: *Nederlandse letterkunde* 7, nr. 4, pp. 343-372.

Vaessens 2004

Thomas Vaessens, 'De mythe van Merlyn. 'Merlinisme' in literatuurkritiek en -onderwijs'. In: T. van Deel e.a. [red.], *Kijk op kritiek. Essays voor Kees Fens*. Amsterdam, pp. 170-185.

Vaessens 2006

Thomas Vaessens, *Ongertijd succes. Poëzie in een onpoëtische tijd*. Nijmegen.

Vaessens en Joosten 2003

Thomas Vaessens en Jos Joosten, *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Nijmegen.

Vancrevel 1983

Laurens Vancrevel, 'Kijken naar een barstende spiegel'. In: *NRC Handelsblad*, 7-1.

Vandenbroucke 1992

J. Vandenbroucke, 'Kijk niet als een zieke'. In: *Knack*, 2-12.

Von Vegesack 1989

Thomas von Vegesack, *De intellectuelen. Een geschiedenis van het literaire engagement 1898-1968*. Amsterdam.

Van der Vegt 1978

Jan van der Vegt, 'De autonomie van de perzik'. In: *NRC Handelsblad*, 20-10.

Verdaasdonk van Van Rees 1975

Hugo Verdaasdonk en C.J. van Rees, 'Vormen van literatuurwetenschap VI: bij wijze van slot'. In: *De Revisor* 2, nr. 4, pp. 57-65.

Verhagen 1961

Hans Verhagen, 'Dichter Gerrit Kouwenaar. De tafel is van hout'. In: *Algemeen dagblad*, 8-4.

Vergeer 1991

Koen Vergeer, 'Alle stilstand wemelt'. In: *De Morgen*, 31-10.

- Verkuijl 1993
 Frank Verkuijl, 'Goeie snor... De nestor mag niet mopperen'. In: *De Groene Amsterdammer*, 16-6.
- Vestdijk 1974
 Simon Vestdijk, *Verzamelde gedichten*. 3 dln. Amsterdam.
- Visser 1958
 Ab Visser, 'Dichtbundels van twee vijftigers'. In: *De Telegraaf*, 13-11.
- De Vos 1998
 Marjoleine de Vos, 'Iemand gaat dood en daar wil je wat over schrijven'. In: *NRC/Handelsblad*, 11-9.
- De Vos 2003
 Marjoleine de Vos, 'Nu, nooit meer later'. In: *NRC Handelsblad*, 12-3.
- Warren 1974
 Hans Warren, "'Een kwekkende bes in gesprek met een verkalkte bastaard". Gedichten van W.F. Hermans, Ellen Warmond en Gerrit Kouwenaar'. In: *Provinciale Zeeuwsche Courant*, 26-10.
- Van de Watering 1962
 C.W. van de Watering, 'Ik beproef het te lezen. Bij een programmatische cyclus van Kouwenaar'. In: *Merlyn* 1, nr. 5, pp. 37-64.
- Van de Watering 1985a
 C.W. van de Watering, '(R)evolutie of regressie? Over en naar aanleiding van een stuk *Literatuur*'. In: W.J. van den Akker, G.J. Dorleijn, J.J. Kloek en L.H. Mosheuvel [red.], *Traditie en vernieuwing. Opstellen aangeboden aan A.L. Sôtemann*. Utrecht, pp. 256-270.
- Van de Watering 1985b
 C.W. van de Watering, 'De vroegere poëtische opvattingen van Gerrit Kouwenaar I'. In: *De nieuwe taalgids* 78, nr. 5, pp. 431-446.
- Van de Watering 1985c
 C.W. van de Watering, 'De vroegere poëtische opvattingen van Gerrit Kouwenaar II'. In: *De nieuwe taalgids* 78, nr. 6, pp. 513-522.
- Van de Watering 1986
 C.W. van de Watering, 'De vroegere poëtische opvattingen van Gerrit Kouwenaar III (slot)'. In: *De nieuwe taalgids* 79, nr. 1, pp. 57-73.
- Van de Watering 1991
 C.W. van de Watering, 'Luceberts veelstemmige poëzie'. In: Jan G. Elburg e.a., *Lucebert. Schilder-dichter*. Amsterdam, pp. 97-120.
- Ter Wee 1983
 Jan ter Wee, 'Kouwenaars medewerking aan het dagblad *De Waarheid*'. In: *Voortgang. Jaarboek voor de Neerlandistiek* 4, pp. 273-286.
- Wieg 1989
 Rogi Wieg, 'Geen goddelijke inspiratie, maar kastjes timmeren'. In: *Elsevier*, 16-12.
- Wimsatt en Beardsley 1954a
 W.K. Wimsatt, jr. en Monroe C. Beardsley, 'The Intentional Fallacy'. In: W.K. Wimsatt, jr., *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. Kentucky, pp. 3-18.
- Wimsatt en Beardsley 1954b
 W.K. Wimsatt, jr. en Monroe C. Beardsley, 'The Affective Fallacy'. In: W.K. Wimsatt, jr., *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. Kentucky, pp. 20-39.
- Wolfe 1991
 Cary Wolfe, 'Rethinking Commitment. Ontology, Genre, and Sartre's *Mallarmé*'. In: *Diacritics* 21, nr. 4, pp. 69-85.
- Wolosky 2001
 Shira Wolosky, 'The Lyric, History, and the Avant-Garde. Theorizing Paul Celan'. In: *Poetics Today* 22, nr. 3, pp. 651-668.
- Zima 1999
 Peter V. Zima, *The Philosophy of Modern Literary Theory*. London.

Zonderland 1983

Peter Zonderland, 'Laatste Kouwenaar lijkt wat opener'. In: *de Volkskrant*, 14-1.

Zuiderent e.a. 2004

Ad Zuiderent, Ena Jansen en Johan Koppenol [red.], *Een rijke bron. Over poëzie*. Groningen.

Zuiderent en Van der Starre 2001

Ad Zuiderent en Evert van der Starre [red.], *De tweede lichtung. Over de compositie van dichtbundels*. Amsterdam.

Zwagerman 1993

Joost Zwagerman, *Collega's van God. Portretten en polemieken*. Amsterdam.

REGISTER

- Abrams, M.H. 36, 37
 Akker, W.J. van den 61-63
 Anbeek, T. 31, 73
 Attridge, D. 28, 30
 Auden, W.H. 38
 Auwera, F. 137, 171

 Bal, M. 97, 98
 Balzac, H. de 20
 Barthes, R. 19, 20, 30, 67, 74, 75, 138, 141, 143-146,
 148, 165, 166, 169
 Bartosik, M. 76, 83, 84, 86, 88, 124, 126
 Bastelaere, D. van 176, 177
 Beardsley, M.C. 17, 70, 71, 73, 74, 77, 84, 96
 Berg, A. van den 115, 128
 Berge, H.C. ten 41, 161
 Berger, P. 61, 151
 Bernlef, J. 47, 52
 Blanken, H. 109
 Bloem, J.C. 90
 Bloem, R. 32, 80
 Boelen, F. 45
 Boer, N. de 75
 Boer, P. de 44
 Bonte, R. 139, 147, 148
 Boomsma, G. 44, 109

 Booth, W.C. 96
 Bormans, P. 139, 147
 Bourdieu, P. 140
 Boven, E. van 19
 Brecht, B. 53, 54, 56, 137
 Brems, H. 31, 43, 78, 109, 117, 120, 158
 Breytenbach, B. 80
 Bronzwaer, W. 58
 Buddingh', C. 35

 Calis, P. 45, 136
 Compagnon, A. 16, 18, 21, 27, 96, 107
 Coninck, H. de 73, 114, 123
 Culler, J. 17, 20-22, 24-26, 74

 Denis, B. 140
 Dijk, Y. van 109, 122, 133
 Dorleijn, G. 19
 Drop, W. 82

 Eco, U. 96
 Elburg, J.G. 138, 139
 Eliot, T.S. 141

 Faverey, H. 36, 42, 175
 Fens, K. 43, 73, 109, 113, 114, 116, 120, 122, 124

- Fish, S. 16, 22, 23
 Fokkema, D. 20, 21
 Fokkema, R.L.K. 32, 34, 47, 72, 139, 146
 Foucault, M. 74, 75
 Fransén, A. 115, 116
 Friedrich, H. 108, 111, 112, 121, 129
- Galilei, G. 53
 Gerbrandy, P. 76
 Gorter, H. 45, 138, 175
 Groenewegen, H. 14, 78
 Groot, G. 143
- Harmsen van Beek, F. 24
 Harten, J. 59
 Heynders, O. 27, 28, 115
 Hirsch, E.D. jr. 74
 Houët, L. 99
- Ibsch, E. 20, 21
 Iser, W. 16, 18, 20
- Jakobson, R. 107, 108, 134
 Joosten, J. 18, 23, 27
- Kloos, W. 45, 176
 Kopland, R. 175
 Korteweg, A. 100, 104
 Kuijper, J. 75
 Kusters, W. 36, 38-44, 47, 53, 60, 72, 75-78, 82, 83, 88, 89, 108-113, 118, 127-129, 139, 146
- Lang, B. 95, 96
 Leopold, J.H. 14
 Lockhorn, E. 15
 Lucebert 14, 76, 114
 Lyas, C. 95
- Mallarmé, S. 111, 112, 129
 Man, P. de 23, 62, 63, 97, 98, 110, 129, 130
 Marc, F. 55
 Marsman, H. 55, 56
 Martin, C. 145
 Meijer, I. 136
 Meijer, M. 20, 23, 27
 Middag, G. 77, 83, 84, 87, 88
 Montfrans, M. van 144
 Morriën, A. 75, 77, 78
 Mul, J. de 14
- Nijhoff, M. 14, 61, 62, 88, 176
- Oever, A. van den 23, 24, 109, 134
 Oosterhoff, T. 176
 Oudvorst, A.F. van 141, 143, 153
 Ouwens, K. 176, 177
 Oversteegen, J.J. 23, 75, 110, 130
- Poe, E.A. 108
 Poll, K.L. 14
- Rees, C.J. van 21, 22
 Reugebrink, M. 14, 15, 36, 41
 Richards, I.A. 33, 34
 Riffaterre, M. 112
 Rodenko, P. 35
 Roegholt, R. 31
 Roggeman, W.M. 43, 47, 100
- Sartre, J.-P. 30, 138, 141, 144, 146-149, 160, 161, 164, 165, 169, 170
 Scholten, H. 90, 107, 115, 116
 Schouten, R. 15, 43, 47, 83, 88, 139
 Sötemann, A.L. 24, 31, 35, 36, 38, 40-44, 69, 70, 73, 75-77, 83, 84, 88, 101, 108, 115, 124, 139, 146
- Steenbeek, J.W. 82
 Stevens, W. 32
- Tentije, H. 73
- Vaessens, T. 18, 23, 27
 Vancrevel, L. 115
 Vandenbroucke, J. 126, 150
 Vegt, J. van der 100, 104
 Verdaasdonk, H. 21, 22
 Vergeer, K. 31, 44
 Verkuijl, F. 47
 Vestdijk, S. 57-59
- Watering, C.W. van de 31, 44, 82, 139, 146
 Wieg, R. 126, 149, 150
 Wigman, M. 135
 Wimsatt, W.K. jr. 17, 70, 71, 73, 74, 77, 84, 96, 180
- Zima, P.V. 16, 19, 21
 Zonderland, P. 115
 Zwagerman, J. 35, 36, 41-44, 57

SUMMARY

The interpretation of the poetry of Gerrit Kouwenaar (1923) is a paradoxical undertaking. At first glance, his work seems easy to describe and categorise. Kouwenaar's imagery, to begin with, is rather predictable. Ever since his official debut in 1953, he has written poems in which the same simple and every-day images constantly reoccur. In the eyes of many of his readers the motifs of the stone ('steen'), the hand ('hand'), the house ('huis') and the flesh or meat ('vlees'), to name a few, are typical 'Kouwenaar images'. Yet at the same time, critics disagree on the meaning of these images. Studies on Kouwenaar's literary opinions and his position in literary history confirm this paradox. On the one hand, his readers acknowledge that his work is extremely difficult to interpret and can be read in a variety of ways, but on the other hand, they seem to agree on the theoretical terms and interpretive strategies that are necessary to define his oeuvre. Even more so, many critics and journalists agree that this poet can be described as an author of autonomous, impersonal, self-referential, and socially unengaged poetry – even if they have never even read one of his poems.

In this study, I maintain that these paradoxes are the result of literary reading conventions. Such conventions are culturally and historically embedded reading strategies, shared by a particular interpretive community of professional, academically trained readers. My thesis, as presented in the Introduction (Chapter 1), is that Kouwenaar's work not only invites the reader to rely on such conventional strategies, but also obscures and allegorises them, making the reader aware of their possibilities and their limitations. Therefore, I argue that reading Kouwe-

naar's poetry can be seen as a performance of the conventions of contemporary poetry interpretation in the Netherlands. Then, in four case studies I provide an illustration of this interplay between the interpretive convergence of reading conventions on the one hand and the irreducible ambiguity of Kouwenaar's poems on the other. To achieve this, my approach combines an analysis of four such conventions with a closer look at Kouwenaar's best-known motifs.

In the first case study, Chapter 2, I argue that Kouwenaar's reception has been influenced by three versions of the reading convention of poetic autonomy, which states that the poem ought to be regarded as an autonomous object, as solid and self-sufficient as a stone. The members of the interpretive community that have written about this poet disagree on how this metaphor of the poem as an object should be understood. Some readers prefer an anti-expressive reading and argue that the poem becomes an object because it is detached from the author. Others opt for an anti-referential interpretation and state that the self-sufficient poem no longer refers to reality. And finally, there is a third group of readers that takes an anti-communicative stance by assuming that the poem refrains from communication with its reader. Yet these three perspectives on the metaphor of the poem as an object are not interchangeable. In fact, they are often self-contradictory. By employing the various definitions of poetic autonomy in exemplifying readings, I demonstrate their interpretive consequences. My interpretations focus on the motif of the stone, since this image is generally taken to be a metaphor for the autonomous poem. It is my contention that the contradictions that arise in the process of interpretation are the result of the fact that the reading conventions of poetic autonomy do not account for the difference between the author's perspective and that of the reader. I claim that poetic autonomy is a concept derived from the experience of writing poetry, not reading it. It refers to a feeling experienced by the poet while writing the poem. Projecting such authorial experiences onto the reading process can only lead to biased and inconsequential interpretations. However, if the reader succeeds in differentiating between the poet's perspective and the reader's during the reading process, then the difference between the two can be taken into account. It then becomes possible to propose new, creative interpretations. I provide an example of such a reading in the last section of the chapter.

The fact that Kouwenaar is famous for being the author of depersonalised poetry is the point of departure in Chapter 3. This poet's inclination to make statements (in interviews and essays) that underscore the impersonal and anti-biographical nature of his work causes his readers to rely on an anti-intentionalist reading convention. That convention is part and parcel of the literary competence of most critics and scholars, especially since it can be easily associated with the comparable tendency in literary theory to refrain from interpretations based on authorial intentions. However, it must be acknowledged that this anti-

intentionalist convention paradoxically enough again places the author on a pedestal, for readers often support their 'impersonal' interpretation by referring to statements the poet made in interviews. To be sure, these readers do point out how the author propagates an impersonal approach to the writing of poetry in these interviews, but that does not make his statements any less personal. Another case in point is that Kouwenaar's critics construe the impersonal pronoun 'one' ('*men*'), which is said to be characteristic of his objectifying writing style, as an implicit reference to the poet himself. They do this by falling back on biographical evidence taken from interviews and journalistic portraits of the author and also by including intentionalist images and arguments in their interpretations. Finally, such a personal reading of the poems is endorsed once more by the interpretation of the motif of the hand. This motif is understood by many readers as a *pars pro toto* for the author. By offering exemplifying interpretations of several poems in which this motif occurs, I map the consequences of this reading convention. I then re-examine the concept of intentionality in the final section of Chapter 3, by relating it to the intentions of the *reader*, instead of authorial or textual intentions. This results in an alternative mode of interpretation, which steers clear of the traps of the anti-intentionalist reading convention.

In Chapter 4, I describe the workings of the referential and the self-referential reading convention. The latter is based on the assumption that poetry does not refer to reality, but ought to be considered as a reality in its own right. The referential version of this reading convention, on the other hand, states that the images used by the poet do refer to a reality, if not a biographical reality. The use of either of these two interpretive strategies can be justified in several ways. Kouwenaar's insistence on the self-sufficiency of the poem, for example, can be taken as an argument in favour of the self-referential convention. This particular reading strategy seems even more appropriate since its premises resonate with both (simplified interpretations of) Jakobson's well-known theory of the poetic function, which puts an emphasis on the form of the literary utterance, as well as the increasing *Entrealisierung* of modern poetry as described by Friedrich. Yet other readers argue in favour of the referential reading convention. They do so first of all by falling back on the often-voiced assumption that Kouwenaar's work has become more anecdotal and personal over the years. Secondly, they refer to interviews in which the author states that he has reverted to using words in their referential function. Following the patterns of these reading conventions, I analyse several poems myself, focusing on whether the motif of the house should be interpreted as a referential image or as a self-referential metaphor for the poem. My conclusion is that the two interpretive strategies are inextricably intertwined: it is only by referring to reality that the poems are open to allegorical, self-referential readings.

Chapter 5, my final case study, tackles the issue of literary engagement.

Whether the work of Kouwenaar can be termed engaged is a question that continues to fascinate critics. According to some readers, the poet might have been politically engaged at the start of his literary career, but quickly distanced himself from this politically engaged past after adopting more autonomist views on literature. Other readers state that this poet has never ceased to address ethical and political questions in his poetry. Consulting the author himself in order to find a decisive answer only leads to disappointment as Kouwenaar persistently downplays the political aspects of his work whenever interviewers ask about his level of social engagement. However, he also points to the involved, 'human' elements in his poetry as soon as someone suggests that his work is not engaged. Kouwenaar's critics also voice contradictory opinions. They agree that the motif of the flesh (or the meat) can be interpreted as being indicative of the level of commitment in his work. Other critics maintain that the poet tries to make his poetry as real and concrete as the flesh and blood of daily life, while still others claim that he strips his words to the bone. This complicated and layered relationship between poetic autonomy and literary engagement is not only typical of Kouwenaar's poetry, it is also intrinsic to modern literature in general. I propose a distinction between two different tendencies in the formulation of theories on literary engagement. According to a reading convention that has been developed along the lines of Sartre's work, literature can only be considered engaged on the condition that it can be read as a univocal statement by the author, if it implies a call for action and if it uses language as a means to an end. On the other hand, according to a reading convention that ties in with the writings of Barthes, the literary work is intransitive, equivocal, and always a goal in itself. But Barthes' line of thought does not imply that literature is unengaged by definition. Rather, the literary work functions as an ambiguous sign that questions and criticises other signs. As I have done throughout, these different reading strategies are then presented in several model interpretations of poems in which the flesh motif plays an important role. In doing so, I demonstrate how Kouwenaar's poetry incites the reader to reflect on the assumptions and consequences of different forms of literary commitment.

Finally, in the Conclusion the more global significance of my arguments becomes clear as I show how the issues and problems raised by the interpretation of Kouwenaar's work lie at the heart of modern poetry interpretation in general. The interpretive mechanisms at work in the reception of this particular poet point to a widespread politics of reading which structures and influences the work of most professional critics today. An important element of this politics of reading is that readers are inclined to ignore the indeterminacy of the literary work in favour of an interpretation that holds up for the entire oeuvre. Secondly, there is the problematic intertwining of poetic insights and interpretive descriptions,

which leads to misconceptions about the role of the subject and the representation of reality in modern poetry. Finally, the shortcomings of this politics of reading reveal the need for a critical, creative mode of reading which employs the customs and conventions of poetry interpretation as a culturally and historically situated institution.