



Alsof het gedrukt staat. Over het titelgedicht van Gerrit
Kouwenaars *totaal witte kamer* (2002)

Gaston Franssen

Universiteit van Amsterdam; e-mail: gaston.franssen@uva.nl

NEERLANDISTIEK.NL 09.06e; GEPUBLICEERD: [december 2009]

Gerrit Kouwenaar

totaal witte kamer

Laten we nog eenmaal de kamer wit maken
nog eenmaal de totaal witte kamer, jij, ik

dit zal geen tijd sparen, maar nog eenmaal
de kamer wit maken, nu, nooit meer later

en dat wij dan bijna het volmaakte napraten
alsof het gedrukt staat, witter dan leesbaar

dus nog eenmaal die kamer, de voor altijd totale
zoals wij er lagen, liggen, liggen blijven
witter dan, samen –

De gedichten van Gerrit Kouwenaar (1923) confronteren de lezer met een intrigerende tegenstelling: aan de ene kant staat deze dichter bekend als de auteur van onpersoonlijke en onderkoelde poëzie, waarin 'ieder leven bijna letterlijk uit het gedicht geschreven' is (zoals Joost Zwagerman ooit opmerkte), maar aan de andere kant kun je uit de receptie opmaken dat het vrij eenvoudig is om een een-op-eenrelatie te leggen tussen de tekst van de gedichten en het leven van hun maker. Dit laatste komt duidelijk naar voren uit de kritische ontvangst van *totaal witte kamer*: deze bundel, die volgens recensenten Kouwenaars meest persoonlijke is, zou bestaan uit 'rouwgedichten', waarin de dichter de dood van zijn vrouw tracht te verwerken.

Die tegenstelling tussen onpersoonlijke poëzie enerzijds en de sterk persoonlijk-biografische interpretatie daarvan anderzijds werpt een aantal vragen op: waarom worden Kouwenaars gedichten zo nadrukkelijk in verband gebracht met het leven van de dichter, ondanks dat zijn literatuuropvattingen nauw aansluiten op de traditionele voorstelling van de 'dood van de auteur'? Hoe wordt zo'n 'gepaste', empathische interpretatie door lezers gerealiseerd – bijvoorbeeld in het geval van het veelgeciteerde titelgedicht 'totaal witte kamer'? En bieden Kouwenaars gedichten bij nadere beschouwing niet óók allerlei tekstelementen die zo'n rechtstreeks verband tussen werk en leven problematiseren? Of sterker nog: die erop wijzen dat deze poëzie het verlies en de leegte die het sterven met zich meebrengt niet alleen thematiseert, maar ook realiseert? Om antwoorden te vinden op deze vragen, loont het om eerst te kijken naar de kritische ontvangst van *totaal witte kamer*, om vervolgens, met behulp van enkele inzichten van de Franse filosoof Maurice Blanchot, het titelgedicht van die bundel opnieuw aan de orde te stellen. Dan blijkt dat in deze tekst naar een 'gemeenschap der stervenden' wordt gestreefd, die de tegenstelling tussen 'persoonlijk' en 'onpersoonlijk' uitholt.

Dodemanspoëzie: het moderne gedicht en de dood

Wie bij de moderne dichters een woord van troost hoopt te vinden in tijden van pijn of verlies, komt van een ijzig koude kermis thuis. Poëzie, leegte, afwezigheid en dood zijn namelijk op een bijzondere, verontrustende manier met elkaar verweven. Zo is volgens veel auteurs en literatuurbeschouwers de dichter juist degene die in het hedendaagse gedicht schittert door afwezigheid en zich kenbaar maakt door een hardnekkig stilzwijgen. Dat inzicht werd bijvoorbeeld in 1968 onder woorden gebracht door de Franse structuralist Roland Barthes. Geen elke tekst, zo redeneerde Barthes in zijn befaamde essay 'De dood van de auteur', is volkomen origineel – en evenmin is zij toe te schrijven aan één bepaalde spreker. De zinnen waaruit een tekst bestaat, zullen altijd de sporen dragen van andere teksten, culturele conventies en taaltradities. Dat gegeven wordt in de moderne literatuur structureel uitgebuit. Vandaar dan ook dat je kunt stellen dat de taal zélf, en niet de auteur, in het moderne gedicht aan het woord komt. 'Schrijven is het punt bereiken waarop alleen de taal ageert, "performt", en niet "ik"', aldus Barthes. Kortom: in de moderne poëzie nemen de woorden de macht, terwijl de dichter voorgoed de mond wordt gesnoerd.

Bij Kouwenaar, auteur van de in 2002 verschenen gedichtenbundel *totaal witte kamer*, is dat niet veel anders. Ook volgens hem wordt de dichter in de moderne poëzie geëlimineerd. 'Uiteindelijk

moet de taal het doen, en daar zit ik dan een beetje slaperig bij', zo heeft Kouwenaar het proces van het dichten in een interview wel eens beschreven. Het gedicht, zo is zijn overtuiging, moet de dichter als het ware overleven. Kouwenaar staat er zelfs om bekend dat hij in interviews voortdurend hamert op het feit dat de dichter er niet toe doet en dat het gedicht volkomen op zichzelf staat. Een greep uit de vele voorbeelden: 'Het gedicht wèrkt, niet ik', stelt Kouwenaar: 'Als ik het heb gemaakt, ben ik er niet meer bij betrokken.' Of: 'Mij gaat het om de zelfstandigheid van 't gedicht dat gemaakt wordt, ontdaan van 't particuliere.' En weer elders: '[Ik ben] naar mijn gevoel gewoon heel braaf bezig [...] het al te particuliere buiten de woonkamer te tillen.' Soms spreekt hij, veelzeggend genoeg, over zichzelf in de derde persoon: 'Kouwenaar moet zelf in zijn poëzie niet meer aanwezig zijn.' Of: 'De lotgevallen en diepe gedachten van Gerrit Kouwenaar kunnen wel heel oprecht zijn, maar maken daarmee nog geen goed gedicht.'

Die onpersoonlijke visie op de totstandkoming van het gedicht gaat hand in hand met een bijzonder onsentimentele en weinig troostrijke opvatting over de functie van poëzie. Dichtkunst heeft volgens Kouwenaar maar weinig te maken met troost of emoties. 'Een gedicht moet je niet met een snik besprenkelen', meent hij. Nog duidelijker wordt die gedachte verwoord in de bundel *het bezit van een ruïne* (2005): 'gedichten moeten niet troosten, zeg ik', zo lees je daar. De dichter houdt zich dood, met andere woorden. En de lezer? Die mag zichzelf zien te redden.

Maar ook op nog een andere manier zijn poëzie, verlies en dood in het geval van Kouwenaars gedichten onlosmakelijk met elkaar verbonden. Het centrale thema van de bundel *totaal witte kamer* is immers de dood van de vrouw van de dichter. Althans, dat inzicht wordt door nogal wat critici met de nodige stelligheid zo onder woorden gebracht. In *totaal witte kamer*, schrijft bijvoorbeeld *NRC*-criticus Arie van de Berg, heeft de dichter 'zijn rouw over de dood van zijn vrouw [verwoord]'. Ook Rien van den Berg schrijft in het *Nederlands Dagblad* over 'rouwpoëzie', waarin de dichter schrijft 'over het sterven van zijn vrouw' – net als Peter de Boer in *Trouw*, die spreekt van 'rouwgedichten, geschreven naar aanleiding van de dood van Kouwenaars vrouw'. Dat het zo verleidelijk is om bij de lectuur terug te grijpen op de biografische achtergronden van de gedichten, is niet zo vreemd: daartoe vindt de lezer genoeg aanleiding. Zo is de bundel opgedragen aan Paula – inderdaad: Kouwenaars vrouw – die twee jaar eerder, in 2000, is overleden. Daarnaast wordt de kritische ontvangst van de bundel sterk gekleurd door de talrijke interviews waarin de dichter zich over deze ingrijpende gebeurtenis heeft uitgelaten. En ten slotte kan de (latere) ontvangst van *totaal witte kamers* niet meer worden losgezien van televisiedocumentaire over de totstandkoming van *totaal witte kamer*, die in de Boekenweek van 2003 door de VPRO wordt uitgezonden. Wie de documentaire bekijkt, ziet de dichter door zijn Franse vakantiehuisje lopen en de luiken van zijn witgeschilderde zolderkamer openzwaaien, zodat de 'totaal witte kamer' baadt in het zonlicht. Dat maakt het wel heel aanlokkelijk om werk en leven (of in dit geval eerder: werk en dood) op elkaar te betrekken.

Al eerder had Kouwenaar aangegeven dat hij regelmatig 'een dodemansgedicht' schrijft 'als er weer eens een vriend is vertrokken'. De gedichten in *totaal witte kamer*, zo blijkt, benadrukken eens te meer hoe nauw in zijn latere werk de band is tussen poëzie en de dood.

Het volmaakte napraten: een pastorale interpretatie van 'totaal witte kamer'

De opdracht 'Voor Paula' in *totaal witte kamer*, de vele interviews met een *human interest*-inslag en de VPRO-documentaire blijken de lezer een interpretatiekader te bieden, waardoor allerlei elementen uit de gedichten herleid kunnen worden tot de data en de decors uit het leven van Kouwenaar zelf. Dat wordt met name duidelijk wanneer je nagaat hoe verschillende recensenten zich hebben uitgelaten over het titelgedicht van de bundel:

totaal witte kamer

Laten wij nog eenmaal de kamer wit maken
nog eenmaal de totaal witte kamer, jij, ik

dit zal geen tijd sparen, maar nog eenmaal
de kamer wit maken, nu, nooit meer later

en dat wij dan bijna het volmaakte napraten
alsof het gedrukt staat, witter dan leesbaar

dus nog eenmaal die kamer, de voor altijd totale
zoals wij er lagen, liggen, liggen blijven
witter dan, samen –

De overeenkomsten tussen de tekst en de biografie springen meteen in het oog. Zo ligt het voor de hand om de 'totaal witte kamer' te associëren met de witte zolderkamer van Kouwenaars tweede huis. Daarnaast nodigen de *vanitas*-thematiek en het melancholisch herhaalde 'nog eenmaal' de lezer ertoe uit om aan te nemen dat die 'wij' naar twee oudere mensen verwijst – de (in 2000) 77-jarige dichter en zijn vrouw. Het is dan nog maar een kleine stap naar een geheel autobiografische lectuur, zoals wel blijkt uit de commentaren van de recensenten. Volgens Piet Gerbrandy (*de Volkskrant*) bijvoorbeeld bouwt de dichter hier aan een 'marmewitte sarcofaag waarin de gebalsemde geliefde wordt ingezet'. Vergelijkbaar is de lezing van Peter de Boer (*Trouw*), die meent dat het titelgedicht een 'soort woordwoning' is, 'waarin de geliefde tot leven kan komen'. In deze tekst, vervolgt De Boer, 'wordt de tijd een loer gedraaid, want de dichter legt het tijdstip vast op "nu, nooit meer later".' Ook volgens Paul Gellings (*Zwolse Courant*) is het titelgedicht de sleutel tot de bundel, aangezien daarin 'twee door de dood van elkaar gescheiden gelieven weer samenkomen in een taal waarin de tijd teniet wordt gedaan'. Bijna identiek is de lezing van Thomas van den Bergh (*Elsevier*), die het gedicht als volgt parafraseert:

[De dichter] probeert haar op te roepen, ziet en hoort haar nog om zich heen, en verzoekt haar [...] 'nog eenmaal de kamer wit te maken'. Dit prachtige, ritmische gedicht is de beschrijving van een staat van opperst geluk, 'het volmaakte napraten / alsof het gedrukt staat, witter dan leesbaar'.

En Bart van der Straeten (*Tijd & Cultuur*), ten slotte, opteert voor een vergelijkbaar optimistische interpretatie van het samenzijn in de 'totaal witte kamer':

Het is betekenisvol dat [het volmaakte] pas bereikt kan worden in een 'totaal witte kamer', op een vertrouwde plek die van alle ballast is ontdaan, in een kamer die haar inhoud laat stollen tot een tijdloos moment van schoonheid en harmonie.

Maar hoe vanzelfsprekend ze ook lijken, toch is er iets vreemds aan interpretaties als de bovenstaande. Zij roepen een aantal vragen op. Want als Kouwenaar zelf keer op keer beweert dat de auteur dood is en er niet toe doet (en dat, zoals hij dat zei, 'Kouwenaar zelf in zijn poëzie niet meer aanwezig moet zijn'), hoe kunnen de voorgaande lezers dan volhouden dat de dichter in dit gedicht over zijn eigen leven schrijft? Of anders geformuleerd: als de dichter, zoals eerder bleek, 'gewoon heel braaf bezig [is] het al te particuliere buiten de woonkamer te tillen', waarom menen de critici dan dat het mogelijk is om hem in déze 'kamer' toch weer terug te vinden? En tot slot: als de dichtkunst en de dood onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn en gedichten geen troost kunnen bieden, zoals Kouwenaar dat nota bene zelf schrijft, waarom wordt de totaal witte kamer dan toch geassocieerd met 'een staat van opperst geluk' en 'een tijdloos moment van schoonheid en harmonie'?

De critici, zo blijkt, lezen Kouwenaars poëzie wel héél welwillend, respectvol en meelevend. Ze stellen zich empathisch op: ze voelen mee met een dichter die – zo nemen ze op basis van kennis over het leven van Kouwenaar aan – zijn persoonlijke verlies in woorden tracht te verwerken. Die empathische houding manifesteert zich in de leespraktijk als een verwachtingpatroon, dat de lectuur van 'totaal witte kamer' stuurt en kleurt. Ze brengen de tekst van het gedicht terug tot een herkenbare, vertrouwde situatie (de 'totaal witte kamer' is de zolderkamer van Kouwenaars zomerhuis, 'ik' is Kouwenaar zelf, en 'jij' is zijn vrouw) en ze geven een opbouwende, troostende draai aan hun interpretatie: ze stellen dat de dichter dat verschrikkelijke verlies met behulp van zijn poëzie kan transformeren tot 'leven', 'opperst geluk', 'schoonheid' en 'harmonie'. Dat is ook de enige *gepaste* lectuur, want het zou natuurlijk niet van goed fatsoen getuigen wanneer ze een andere, minder invoelende of troostrijke interpretatie aan het gedicht zouden geven. Een onuitgesproken ethische wet zet hen aan tot een lectuur die uit is op begrip, troost en geruststelling – tot een lectuur, kortom, die je *pastoraal* zou kunnen noemen. (En dat is, gezien Kouwenaars anti-metafysische inslag – 'ik ben zo aards / als een kakkende hond', schrijft hij in *autopsie/anoniem* [1965] – op zijn minst opmerkelijk te noemen.)

Alsof het gedrukt staat: Blanchots totaal lege ruimte van de literatuur

Als je Kouwenaars 'totaal witte kamer' echter wat nader bekijkt, is het niet moeilijk om daarin elementen aan te wijzen die zich toch maar moeilijk in zo'n geruststellende, pastorale interpretatie laten passen. Ten eerste kun je vaststellen dat het succesvolle 'nog eenmaal' witmaken van de kamer wordt tegengesproken door het gegeven dat het woord 'eenmaal' tot vier keer toe wordt herhaald. Geen 'eenmaal', maar 'viermaal' dus. Dat lijkt misschien een kleinigheid, die je weg zou kunnen redeneren door aan te nemen dat de dichter eenvoudigweg herhaaldelijk oproept tot het witmaken, of dat hij zijn

voornemen met de nodige pathos wil onderstrepen, maar die redenering gaat toch niet op. Het herhaalde 'eenmaal' wijst namelijk op een opeenvolging in de tijd. Er wordt steeds een nieuwe oproep gedaan: nog eenmaal, en later nog eenmaal, en later nog eenmaal, enzovoorts. Maar de regel 'zoals wij er lagen, liggen, liggen blijven' suggereert daarentegen dat de tijd uitgeschakeld is en er inderdaad maar één 'eenmaal' is – en dat wordt nog eens benadrukt door de regel 'nu, nooit meer *later*'.

Een tweede argument voor een andere, minder harmonieuze interpretatie van 'totaal witte kamer' kan worden gevonden in de meerzinnigheid van de regel 'dit zal geen tijd sparen'. Die regel is te vertalen als: de tijd zal (door 'dit', het witmaken van de kamer) niet worden gespaard, maar opgeheven. Anders gezegd: het lukt de dichter om aan de dodelijke voortgang van de tijd te ontsnappen. Maar je zou de regel evengoed kunnen parafraseren als: 'dit' zal door geen tijd worden gespaard. Dat zou betekenen dat de dichter het juist moet afleggen tegen de tijd. En tot slot is het ook nog mogelijk om 'sparen' op te vatten als 'uitsparen' of 'opleveren', zodat een derde mogelijke parafrase luidt: 'dit' levert geen tijdwinst, men komt tijd te kort en is altijd al te laat. Het blijft dus onduidelijk of de dichter nu slaagt in zijn streven de tijd 'teniet' te doen (zoals Gellings meende), of daarin juist faliekant faalt.

Ten derde kun je vaststellen dat verschillende woorden in het gedicht een sterk negatieve bijbetekenis hebben. 'Napraten' bijvoorbeeld kan zoveel betekenen als 'terugkijken' of 'evalueren', maar het verwijst uiteraard ook naar een vorm van onorigineel en onoprecht taalgebruik. De taal van een naprater is immers gestolen, niet van de spreker zelf. Daardoor wordt het lastig om 'het volmaakte napraten' ondubbelzinnig op te vatten als het realiseren van 'het opperst geluk', zoals Van der Straeten dat deed, want als dat 'volmaakte' nagepraat is (en dus slechts afgeleid of geïmiteerd is), hoe kan het dan nog 'volmaakt' zijn? Tot slot is het in verband hiermee ook van belang op te merken dat de woordgroep 'alsof het gedrukt staat' niet los kan worden gezien van de uitdrukking 'liegen dat het gedrukt staat' – eens temeer daar het benadrukte 'liggen' maar één letter verschilt van 'liegen'.

Zoals blijkt, is er genoeg te vinden in 'totaal witte kamer' dat een pastorale, al te empathische interpretatie ondermijnt. De lezers die het witschilderen van de kamer associëren met een streven naar schoonheid en harmonie zien over het hoofd dat het gedicht zichzelf tegenspreekt, onoplosbare dubbelzinnigheden introduceert, en ontegenzeggelijk melding maakt van leugens en napraterij. Dat werpt een heel ander licht op de tekst. Het is maar de vraag of de 'totaal witte kamer' wel zo vredig en harmonieus is. Meer nog, het is allerminst duidelijk om wat voor ruimte het hier eigenlijk gaat. En kan de authenticiteit en de identiteit van die 'ik' en die 'jij' nog wel worden vastgesteld, als er inderdaad sprake is van 'liegen' en 'napraten'?

Een korte uitwijding over de filosofie van Maurice Blanchot kan hier uitkomst bieden. Deze heeft de relatie tussen dood en de literatuur aan een intensief onderzoek onderworpen en het is daarom aanlokkelijk om Kouwenaars 'rouwpoëzie' eens naast Blanchots bevindingen te leggen. Volgens de Franse literatuurfilosoof is het verband tussen poëzie en de dood namelijk nog fundamenteeler dan Barthes of anderen hebben vermoed. Simon Critchley heeft in zijn studie *Very Little... Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature* (1997) erop gewezen dat het literaire schrijven voor Blanchot gelijkstaat aan 'the experience of language unworking itself in an irreducible ambiguity that points towards an exteriority that would scatter meaning – a dizzying absence, the space of dying itself'. Het is de literatuur die de ruimte schept voor zo'n ervaring, omdat het daarbij gaat om een auteur die zich tot een onbekende richt – en daarmee ook tot Het Onbekende *an sich*. 'Degene voor wie ik schrijf', zo redeneert Blanchot in het essay *De onuitsprekelijke gemeenschap* (1985), 'is degene die men niet kan

kennen, hij is de onbekende, en de verhouding tot het onbekende, ook door het schrijven, stelt me bloot aan de dood of aan de eindigheid, deze dood die niets in zich heeft om de dood te stillen'.

Het is een duizelingwekkend complexe logica die Blanchot hier ontvouwt, maar het komt er ruwweg op neer dat met het schrijven een 'literaire gemeenschap' wordt gesticht, die vergelijkbaar is met wat hij in andere passages als de 'negatieve gemeenschap' of 'de gemeenschap van de stervenden' heeft benoemd. Volgens Blanchot streeft de mens per definitie naar communicatie en gemeenschap. Dat streven is echter problematisch, want een voorwaarde voor communicatie is, zoals Blanchot dat zegt, 'negatie van het geïsoleerde wezen': om tot een gemeenschap te kunnen toetreden, moet het individu of het 'ik' worden opgeheven. Het moet zich openstellen voor het andere en 'sterven', als het ware. Maar tegelijk moet dat ook voorkomen worden, want anders worden de onbekende ander en 'ik' opgenomen in een groter geheel (een 'wij') en wordt juist datgene wat ons *anders* van elkaar maakt, voorgoed uitgewist. Het is een onoplosbare contradictie: pas als de ander niet identiek is aan mijzelf, zich van mij onderscheidt en afscheid van mij neemt, kan ik hem *als ander* nabij komen en is er een gemeenschap mogelijk. In feite, concludeert Blanchot, is een werkelijke gemeenschap alleen mogelijk als een gemeenschap van twee stervenden – van twee individuen die buiten zichzelf treden en zich daardoor op de grens van afwezigheid bevinden:

Aanwezig blijven in de nabijheid van de ander die in het sterven voorgoed verdwijnt, de dood van de ander op me nemen als de enige dood die me aangaat, dit brengt me buiten mezelf en het is de enige scheiding die, hoe onmogelijk ook, mij kan openen naar het Opene van een gemeenschap.

Die gemeenschap, zo vervolgt Blanchot, houdt 'van "jij" en "ik" alleen de asymmetrische verhouding overeind [...] die de ik-jij-verhouding opschort'. Anders gezegd: 'jij' en 'ik' blijven asymmetrisch of ongelijk, en kunnen nooit samenvallen in een 'wij'- of 'ik-jij'-eenheid. Desalniettemin streven we daar in een gemeenschap evengoed naar, in de volle overtuiging van het feit dat het onmogelijk is. Tijdens dat streven worden we dus geconfronteerd met een nauwelijks te bevatten anders-zijn, een radicaal buiten-zichzelf-zijn. Blanchot spreekt daarom ook wel van een 'exterioriteit': de gemeenschap van stervenden is iets dat zich buiten de orde van het kenbare, het rationele en het representeerbare bevindt.

Die confrontatie heeft belangrijke implicaties voor de taal die binnen zo'n gemeenschap te hanteren is, want de exterioriteit is juist iets dat 'het denken niet beheerst, ook al geeft het haar verschillende namen: dood, verhouding tot de ander, of woord wanneer het woord niet in staande uitdrukkingen verpakt is'. Met dat 'woord' komt Blanchot weer terug bij datgene waar het hem om te doen is, namelijk het literaire spreken of schrijven. Wanneer de gemeenschap een ervaring van een 'buiten-zich-zelf' totstandbrengt, meent hij, 'biedt zij ruimte aan een onverveeld en toch noodzakelijk meervoudig woord'. Die ruimte van het meervoudige woord, dat niet in 'staande uitdrukkingen verpakt is', maar eerder 'vormloos' en 'nutteloos', is *l'espace littéraire*: de ruimte van de literatuur, waarin ambiguïteit domineert en elk woord zichzelf voortdurend ondermijnt en tegenspreekt. Het is de totaal witte kamer van de poëzie, met andere woorden.

Een ongepaste interpretatie: 'totaal witte kamer' herlezen

Met behulp van Blanchots inzichten wordt het mogelijk om met een andere blik naar Kouwenaars 'totaal witte kamer' te kijken. Het gedicht kun je nu lezen als een poging om in de poëzie een gemeenschap van stervenden te realiseren. Neem bijvoorbeeld de tweede regel: daarin wordt het probleem van de verhouding tussen 'jij' en 'ik' gethematiseerd. De dichter lijkt zich af te vragen hoe 'jij' en 'ik' kunnen communiceren en een gemeenschap kunnen vormen, zónder dat de onderlinge verschillen worden uitgewist door een anonimiserende 'wij'. De 'jij' en 'ik' worden nadrukkelijk als afzonderlijke individuen aangesproken, die elkaar nabij zijn, maar die evengoed altijd asymmetrisch, verschillend en daardoor gescheiden zullen blijven. Dat wordt uitgedrukt door de ogenschijnlijk verwaarloosbare, maar veelbetekende komma tussen die twee: 'jij, ik'. (Het effect en de betekenis van deze regel zouden volkomen anders zijn geweest wanneer er had gestaan: 'jij en ik'.) Het gedicht verbeeldt dus een (onmogelijke) poging om 'jij' en 'ik' te bevestigen in hun afzonderlijke uniciteit, maar hen tegelijk te doen samenkomen in een gemeenschappelijke 'wij'. Dat streven naar een 'gemeenschap zonder gemeenschap', zo zou Blanchot zeggen, is een zichzelf ondermijnend streven – en dat verklaart dan ook die paradoxale, steeds weer herhaalde ('nog eenmaal', 'nog eenmaal'...) oproep tot het zoeken naar een 'nu, nooit meer later'.

Dankzij Blanchot wordt ook duidelijk waarom de dichter het volmaakte moet 'napraten' en liegt 'alsof het gedrukt staat'. De gemeenschap kan immers alleen worden gerealiseerd in een volkomen andere taal, die 'onverdeeld', 'meervoudig', en 'niet in standaarduitdrukkingen' verpakt is. Maar het gedicht zélf geeft meteen te verstaan dat zo'n taal onbereikbaar is, want het is wel degelijk opgebouwd uit begrijpelijke taal en standaarduitdrukkingen (zoals bijvoorbeeld 'liegen alsof het gedrukt staat'). Weliswaar morrelt de dichter aan de betekenis van die taal en brengt hij dubbelzinnigheden aan, maar toch: hij kan niet anders dan gebruik maken van de standaardtaal. De ideale communicatie, die dichter voor ogen staat, bevindt zich echter voorbij de grenzen van de algemeen begrijpelijke taal: zij is 'witter dan leesbaar'. De dichter móet daarom wel liegen: juist door 'jij' en 'ik' nadrukkelijk samen te brengen en *persoonlijk* te benoemen in de standaardtaal, wist hij hun individualiteit uit en maakt hij ze anoniem en *onpersoonlijk*. Het gedicht compenseert zodoende niet voor het verlies dat het wil thematiseren, maar het realiseert het in zijn eigen taal. De 'jij' en de 'ik' kun je dus ook opvatten als de leden van een literaire gemeenschap (zoals Blanchot die begrijpt) – de dichter en de lezer, die elkaar ontmoeten en op hetzelfde moment afscheid van elkaar moeten nemen in de ontindividualiserende ruimte van de poëzie.

Maar zo'n lezing van 'totaal witte kamer', waarbij je het gedicht leest als een bij voorbaat tot mislukken gedoemde poging om een negatieve gemeenschap onder woorden te brengen, is natuurlijk een veel minder aantrekkelijke interpretatie voor critici die op zoek zijn naar herkenbaarheid en identificatie. Zoals blijkt, proberen zij de 'jij' en de 'ik' in te passen in een biografisch referentiekader, zodat een eenduidige en sluitende lezing van het gedicht mogelijk wordt. Daartoe moeten ze echter wel over de ongemakkelijke en moeilijk inpasbare passages van het gedicht heenlezen – want het zou letterlijk 'ongepast' zijn om daar, op die pijnlijke plekken, waarin de leegte en het onbenoembare verlies zichtbaar en voelbaar worden, de vinger te leggen. Toch is dat precies wat Kouwenaars gedicht doet: het confronteert de lezer met datgene wat ontglipt en zich niet laat inpassen of vastleggen in een vaste vorm. Poëzie, zo zou je met Blanchot kunnen zeggen, is zelfs per definitie ongepast: een gedicht als

'totaal witte kamer' getuigt van een 'literaire ongepastheid die zich in werken inschrijft alleen om zich te affirmeren in een niet aflatende vorm-loosheid, ook al kunnen werken die onmogelijk bereiken'.

Literatuur

De bundels van Kouwenaar zijn verzameld in *gedichten 1948-1978* (Amsterdam 1982) en *helder maar grijzer. gedichten 1978-1996* (Amsterdam 1998). Van later datum zijn *totaal witte kamer* (Amsterdam 2002) en *het bezit van een ruïne* (2005). Enkele interviews waarin Kouwenaar zich uitlaat over de rol die de persoonlijkheid van de dichter speelt tijdens het dichtproces, zijn Bibeb (1965), Kouwenaar: Podium bestaat niet meer. Goede dichters zijn we allemaal wel. In: dez., *Bibeb & VIP's*. Amsterdam, 146-156; Ben Bos (1983), Scheppen is hetzelfde als doodmaken. In: Hans Dütting [red.], *Archief De Vijftigers II*. Baarn, 13-19; Karen Hamerlynck (2003), Een gedicht moet je niet met een snik bespreken. In: *Algemeen Dagblad*, 12-3-2003; Hanneke Lelieveld (2002), Het moet niet een zakje met tranen worden. In: *Awater* 1, nr. 3, 22; Elisabeth Lockhorn (2001), Dichten is duurzamer dan alle stof. In: dez., *Geletterde mannen. Interviews*. Amsterdam, 207-219; D.F. van de Poll (1967), Een gedicht als een dingetje van "taal". In: *Het Vaderland*, 28-1-1967; en Xandra Schutte (1993), Harbalarica. Dus toen ben ik maar gaan dichten. In: *De Groene Amsterdammer*, 16-6-1993. De problemen die de interpretatie van dergelijke uitspraken met zich meebrengen, worden uitgebreid aan de orde gesteld in Gaston Franssen (2008), *gerrit kouwenaar en de politiek van het lezen*. Nijmegen. Joost Zwagermans uittalingen over Kouwenaars werk zijn te vinden in *Collega's van God. Portretten en polemieken*. Amsterdam 1993. De bundel *totaal witte kamer* werd onder andere besproken door Arie van de Berg (*NRC Handelsblad*, 18-10-2002), Rien van den Berg, (*Nederlands Dagblad*, 18-10-2002), Piet Gerbrandy (*de Volkskrant*, 25-10-2002), Peter de Boer (*Trouw*, 26-10-2002), Paul Gellings (*Zwolse Courant*, 24-10-2002), Thomas van den Bergh (*Elsevier*, 19-10-2002) en Bart van der Straeten (*Tijd & Cultuur*, 6-11-2002). 'De dood van de auteur' van Roland Barthes is opgenomen in de door Jürgen Pieters samengestelde bundel *Het werkelijkheidseffect* (Groningen 2004, p. 113-122). Een van Maurice Blanchots (1955) belangrijkste werken is *L'Espace littéraire*. Paris, vertaald als *The Space of Literature*. Lincoln 1982. Zijn essay *La communauté inavouable*. Paris 1983 is vertaald als *De onuitsprekelijke gemeenschap*. Amsterdam 1985. Verhelderend commentaar op Blanchots uitdagende werk is te vinden in Richard de Brabander (2003), *Engagement in spiegelschrift. Een confrontatie tussen Maurice Blanchot en Jacques Derrida*. Rotterdam en Simon Critchley (1997), *Very Little... Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*. London.