



## Ouwens' ruimte' De functie van het versregelwit van *Arcadia* tot *Mythologieën*

Gert de Jager

PUBLICATIEDATUM 8 APRIL 2002

ARTIKELNUMMER 02.01

### SAMENVATTING

De acht bundels die Kees Ouwens sinds 1976 liet verschijnen, tonen een opmerkelijke en gevarieerde ontwikkeling in de hantering van het vrije vers. Het debuut *Arcadia* sloot aan bij een parlante traditie waarin een versregel in principe een auditieve eenheid weergeeft. In de bundel die daarop volgde, *Intieme handelingen*, lijkt de verhouding tussen versregel en klankpatroon volledig zoek te zijn; de indeling in versregels maakt echter subtiele vormen van prosodische manipulatie mogelijk waarbij leestekens een belangrijke rol spelen. De bundel *Als een beek* vertoont een grote semantische complexiteit; versregels dienen nu om eenheden van betekenis weer te geven. In *Klem* en *Droom*, bundels waarin het communicatieve model van de betekenis lijkt te overheersen, heeft de versregel zijn oorspronkelijke functie herwonnen; daarnaast stuurt de eenheid van de strofe in sterke mate de lectuur. Vanaf *Afdankingen* presenteert Ouwens zijn werk in cycli waarin visuele patronen autonoom lijken te functioneren ten opzichte van auditieve patronen. Na *Van de verliezer & de lichtbron* is *Mythologieën* voorlopig Ouwens' laatste bundel. Naast een visuele ordening van grotere eenheden leidt het gebruik van de computer tot precieze aanduidingen van pauzes en ritmische structureringen op het niveau van de versregel. Het wit is nu ook op vele plaatsen binnen de versregel te vinden. De vele ontwikkelingen in het oeuvre van Ouwens kunnen niet worden verklaard vanuit een behoefte om via het procédé van de iconiciteit betekenissen over te dragen – iets wat men zou kunnen verwachten wanneer men de huidige theorievorming omtrent de legitimiteit van het vrije vers als uitgangspunt neemt. Prosodische overwegingen lijken de doorslag te geven. Het autonome gehalte van visuele patronen ten opzichte van auditieve patronen lijkt veeleer te wijzen op een tendens tot de-semantisering die de laatste jaren ook in het werk van andere dichters aanwijsbaar is.

---

<sup>1</sup> Dit artikel kwam mede tot stand dankzij een toelage van de Commissie voor opdrachten op het gebied van de geschiedenis van de Nederlandse letterkunde.

#### SUMMARY

*The eight volumes of poetry that Kees Ouwens published since 1976, display a remarkable and varied development in the use of free verse. In his first volume, Arcadia, Ouwens shows his adherence to a tradition in which a poetic line basically reflects a pattern of sound. In his next volume, Intieme handelingen (= Intimate Actions), any relation between the poetic line and an acoustic pattern seems to be gone; by his lineation and his use of punctuation, however, Ouwens is able to manipulate the prosody of the verse in a subtle way. The volume Als een beek (= Like a Brook) shows a large degree of semantic complexity; the poetic line now reflects units of signification. In Klem (= Trap) and Droom (= Dream) the confession seems to be the model of communication; the poetic line has regained its original function, but the poetic entity of the strophe has become much more important for the reading process. From Afdankingen (= Dismissals) until his last volume, Ouwens is presenting his poetry in cycles in which visual patterning seems to be functioning independently from acoustic patterning. This last volume, after Van de verliezer & de lichtbron (= On the Loser & the Source of Light), is Mythologieën (= Mythologies). There, by using the computer Ouwens has succeeded in suggesting breaks and other rhythmic structures with great precision. As a result, within the poetic line white space can be found on many places.*

*The many developments in Ouwens' work can not be explained solely by the desire to transfer meanings – as one might expect from critical theories in which the legitimacy of free verse and the poetic device of iconicity are closely linked. Considerations of prosody seem to be decisive in his case. The autonomy of visual patterns in relation to acoustic patterns rather seems to suggest something else: a tendency to disconnect forms from meaning that at the moment can be found in the work of other poets as well.*

## EEN VISUELE TENDENS

Toen in het begin van 2000 de bundel *Mythologieën* van Kees Ouwens verscheen, viel de critici op wat niemand kon ontgaan: meer dan ooit had de dichter gebruik gemaakt van de mogelijkheden die de typografische ruimte, het wit op de pagina, hem bood. Wit is overvloedig aanwezig in de bundel en op de vreemdste plaatsen. Dat de lezer een groot versregels tegenkomt die uit slechts één woord bestaan, is nog niet zo verrassend. De manier waarop Ouwens vervolgens langere versregels opbouwt, is dat echter wel: allerlei patronen van spatiëring en inspruing lijken op de eerste plaats verantwoordelijk te zijn voor de structuur van wat de lezer als versregels, strofen en gedichten aangeboden krijgt. Daarmee heeft het er veel van weg dat na meer dan dertig jaar dichterschap vormgeving voor Ouwens voor een belangrijk deel neerkomt op een ordelijke rangschikking van zwart op wit. In een beeldgedicht, een gedicht in de vorm van een boog, lijkt die visuele tendens vooralsnog zijn eindpunt te vinden.

De critici signaleerden de tendens om er vervolgens gemiddeld net zo veel raad mee te weten als met de bundel als geheel. Er vallen kwalificaties als ‘geforceerd’, de lectuur zou nodeloos worden ‘gestremd’, ditmaal is zelfs de typografie ‘danig uit het lood geslagen’.<sup>2</sup> In een interview met Marjoleine de Vos wijst Ouwens zelf op de suggestieve mogelijkheden van het wit (‘Dat vele wit in de rest van het gedicht is om de indruk van ruimte weer te geven’; ‘(...) en hier heb ik die wijde hemel erin willen halen door dat wit’; ‘Gelukkig had ik genoeg extra wit, om het royale, vergankelijke de ruimte te geven’). Naast die inhoudelijke motivatie is eerder in het interview echter al sprake geweest van iets totaal anders. Het blijkt een tijdgebonden verschijnsel als de computer te zijn die Ouwens, in de woorden van de interviewster, ‘het gebruik van eigen typografische middelen ingaf: veel wit, ook tussen de woorden, die zorgvuldig geschikt worden. “Ik probeer er logica in aan te brengen, maar die logica heeft ook iets willekeurigs”, zegt de dichter.’ (De Vos 2000)

Een logica hanteren met iets willekeurigs – het lijkt me een tamelijk precieze omschrijving van wat plaatsvindt wanneer er wordt *vormgegeven*. De perceptiepsychologie heeft over die willekeur misschien iets meer mee te delen – en dat betreft dan de waarneming van herhaling en proporties -, maar vanuit het standpunt van de intuïtief werkende kunstenaar lijkt me dit een formulering waarvan de trefzekerheid moeilijk te evenaren valt. De typische vormen van de poëzie - metrum, rijm, een genre als het sonnet - kennen zonder uitzondering een ‘logisch’ en

---

2 Aldus respectievelijk Maarten Doorman (2000), Piet Gerbrandy (2000) en Peter de Boer (2000).

een willekeurig aspect; juist door die combinatie zijn het vormen, arbitraire ordeningen, secundaire systemen ten opzichte van het primaire systeem van de natuurlijke taal. Een dichter als Ouwens die in elk van zijn bundels vormen zoekt en creëert zal zich als geen ander van de verwevenheid van beide aspecten bewust zijn. De vrijheid blijft bij Ouwens overigens beperkt tot 'iets willekeurigs', van volstreekte willekeur is geen sprake.

Beeldgedichten bestonden al in de klassieke oudheid, het sonnet was de eerste reguliere versvorm waarvoor de visuele waarneming onontbeerlijk was (De Jager 1996). Voor de typografische ordeningen die Ouwens in *Mythologieën* zijn materiaal oplegt, was de ontwikkeling van een modern fenomeen als de computer op zichzelf niet nodig. In 1897 verscheen Mallarmé's *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*; enkele jaren later stond Apollinaire aan de oorsprong van een avant-gardistische traditie. In het Nederlandse taalgebied bleef na de *Braak*- en *Blurb*-periode van de Vijftigers de lust tot typografisch experimenteren beperkt, zowel onder de producenten als onder het publiek. Ten Berge en de latere Polet hadden òf hun dichterschap, òf het kritisch klimaat niet mee; hun pogingen optimaal gebruik te maken van de mogelijkheden van de bladspiegel wisten in ieder geval weinig duurzame belangstelling te wekken. De reacties op *Mythologieën* doen vermoeden dat het kritisch klimaat wat dat betreft nauwelijks veranderd is. Het blijkt ook uit de mislukte introductie van een fenomenaal dichter als André du Bouchet, van wie aan het eind van de jaren '80 en in het begin van de jaren '90 bundels in vertaling verschenen en die in het Duits werd vertaald door Paul Celan. Een internationale reputatie, fraaie uitgaven en een consciëntieuze vertaler waren niet voldoende om vooraanstaande critici tot enig enthousiasme te bewegen.<sup>3</sup>

*Mythologieën* is Ouwens' achtste bundel. Zijn debuut, *Arcadia* uit 1968, stond enigszins onder invloed van een dichter die niet direct met avant-gardistische opvattingen omtrent literatuur geassocieerd zal worden: Gerard Reve. Vanaf dat debuut streefde Ouwens met grote intensiteit naar steeds weer een nieuwe wijze van uitdrukken om zijn thematiek voor het voetlicht te brengen. Men hoeft de bundels maar door te bladeren om te zien dat ze ten opzichte van elkaar enorm verschillen, maar tegelijkertijd intern een grote coherentie ten toon spreiden. Aan elke bundeling lijkt een bewuste keuze voor de hantering van bepaalde vormprincipes ten grondslag te liggen, en in interviews heeft Ouwens te kennen gegeven dat dat met uitzondering

---

3 In totaal werden drie bundels van Du Bouchet vertaald door Jan H. Mysjkin. In 1986 verscheen *Lucht*, in 1989 *Of de zon*, in 1992 *Vacante gloed*. Celans vertaling van *Dans la chaleur vacante* verscheen in 1968.

van het debuut ook inderdaad het geval is.<sup>4</sup> De visuele oriëntatie waarin dat vormbewustzijn van Ouwens uitmondde, maakt het interessant om enkele tamelijk theoretische kwesties aan de orde te stellen. Want een visueel dichter is Ouwens zeker niet zonder meer: weinig naoorlogse dichters worden waarschijnlijk zozeer als hij geassocieerd met retoriek, met pralende volzinnen, met een intens ritme. Het is niet voor niets dat een lezer als Piet Gerbrandy zich bij zijn lectuur vooral ‘gestremd’ voelde door al dat wit.

Het roept de vraag op hoe de verhouding tussen visuele en auditieve middelen in dit oeuvre precies omschreven moet worden. Als pralend retoricus lijkt Ouwens bij tijd en wijle de belichaming van een 19<sup>e</sup>-eeuws dichterlijk archetype: van een dichter die sterk afhankelijk is van de effectiviteit van akoestische procédés. De ritmische patronen van *Arcadia* tot *Mythologieën* lopen nauwelijks minder uiteen dan de visuele structuren; aan de variaties in de ritmiek ligt evenwel constant een betrekkelijk simpel procédé ten grondslag: syntactische en semantische parallellismen die in hun toonzetting soms welhaast oudtestamentisch aandoen. In een modern handboek als Bronzwaers *Lessen in lyriek* worden zulke parallellismen in verband gebracht met een wezenskenmerk van de poëzie; het alledaagse taalgebruik zou poëtisch kunnen worden dankzij vele procédés die in feite uiteindelijk allemaal blijken te berusten op het fenomeen van de periodiserende herhaling (Bronzwaer 1993, 11 e.v.). Uit de manier waarop Bronzwaer zijn lezers kennis laat maken met het fenomeen, blijkt dat hij van mening is dat in syntactische en semantische parallellismen de periodiserende herhaling zich in zijn meest oorspronkelijke vorm manifesteert – we maken niet alleen ‘als het ware, de geboorte van de poëzie mee’ (11), de structuur is bovendien ‘gemakkelijk te herkennen in de primitieve, de klassieke en de middeleeuwse literatuur’ (12). Wat de waarneming van parallellismen in het taalgebruik – en per definitie van periodiserende herhaling – echter veronderstelt is een lineaire opeenvolging en een temporele continuïteit – zaken die er bij de waarneming van structuren met een *grafische* kwaliteit minder toe doen en die in ieder geval minder dwingend worden opgelegd.<sup>5</sup> Aan het eindpunt van Ouwens’ ontwikkeling lijken derhalve andere condities bepalend of medebepalend

---

4 B.v. in gesprekken met Jan Brokken (1980) en J. Heymans (1989)

5 Over al deze zaken is vanaf Lessings *Laokoön* (1766) door velen getheoretiseerd, onder meer door Jakobson. Zie Vos 1992b, 245 - 246. Kenmerkend is dat steeds óf de aard van de mimesis, óf de wijze van betekenisvorming het centrale punt van aandacht vormde. Ook Vos 1992a kan in zijn studie van concrete poëzie visuele aspecten van poëzie in zijn algemeenheid slechts in relatie zien tot de betekenisvorming. De verschillende wijzen waarop voor verschillende zintuigen als het oor en het oog patronen van ordening functioneren, lijkt om de een of andere reden te mager als uitgangspunt voor descriptie. Overigens voor alle duidelijkheid: de temporele factor is bij taalbouwsels niet van belang voorzover ze een grafische kwaliteit bezitten; als taalbouwsel kennen ze die factor natuurlijk altijd.

te zijn voor de perceptie van een esthetisch object als een gedicht dan aan het beginpunt: die ontwikkeling, samen met Ouwens' neiging de uitersten van het taalgebruik en de vormgeving te verkennen, maakt dat bij elk van zijn bundels de vraag gesteld kan worden hoe klankstructuur en visuele structuur zich tot elkaar verhouden. Wat ziet de lezer eigenlijk als hij vrije verzen leest waarin de typografie een belangrijke rol speelt: de neerslag van akoestische eenheden of tekstblokken? Fungeren de versregels op de eerste plaats als een partituur die tijdens het lezen gerealiseerd moet worden of ontstaat er vooral dankzij de visuele patronen iets als een esthetische orde? En als dat laatste het geval is, kan er dan eigenlijk nog van poëzie worden gesproken? In principe kan immers ook ritmisch *proza* in fraaie tekstblokken worden geschikt.

Een tweede probleem valt niet helemaal los te denken van het eerste en komt al naar voren in het interview met Marjoleine de Vos. Ouwens maakt daar duidelijk dat bij de manier waarop hij het wit hanteert, twee verschillende overwegingen de doorslag kunnen geven: het wit kan een inhoud suggereren of een bestanddeel zijn van de structuur. Een inhoudelijke motivering als deze is niet bepaald nieuw: ze vormt een hoeksteen van moderne poëtica's – in *Lessen in lyriek* voert Bronzwaer iconiciteit zelfs op als een 'eis' voor het vrije vers (105).<sup>6</sup> Tot het vrije vers heeft Ouwens zich van het begin af aan bekend en van Bronzwaers eis is hij uitstekend op de hoogte. Niettemin noemt hij ook een andere motivatie. Welke motivatie heeft in Ouwens' acht bundels de overhand: de semiotische of de structurerende? Valt er misschien een ontwikkeling te ontdekken? En mocht de iconiteit zich op een gegeven moment slechts spaarzaam voordoen, vergist dan de auteur van een leerboek zich of vergaloppeert zich een dichter?

Al deze kwesties ogen op het eerste gezicht wellicht tamelijk abstract. Toch komen ze in een gedicht op een heel concrete manier aan de oppervlakte: zoals vaker in de geschiedenis van het vrije vers worden opties en ontwikkelingen zichtbaar in de motivatie voor het versregeleinde.<sup>7</sup> Dat niet de zetter maar de dichter verantwoordelijk is voor de afbreking van een regel is bij uitstek een eigenschap van poëzie geworden – vanaf het moment dat akoestische patronen als rijm en metrum niet langer allesbepalend waren, functioneert het in feite als het onderscheidende kenmerk. Ouwens, die naast acht dichtbundels vier romans heeft gepubliceerd die qua

---

<sup>6</sup> Een passage die ook een belangrijke rol speelt in De Roder 1999, zie met name p. 8. Dorleijn 1994 is een belangrijke recensie van Bronzwaers boek.

<sup>7</sup> In een proefschrift uit de school van Hellinga, Geggus 1961, werd het verband tussen akoestische patronen en de functionaliteit van het wit systematisch geanalyseerd. In het Engelse taalgebied bevat Bradford 1993 een poging om op basis van de motivatie voor het versregeleinde modernistische ontwikkelingen in kaart te brengen (154 e.v.). Vanuit een semiotisch perspectief onderscheidt Huisman 1998 verschillende mogelijkheden van betekenisvorming (70 e.v.). Zie voor ontwikkelingen in de naoorlogse Nederlandse poëzie De Jager 1997, Evenepoel 2000 en De Jager 2000.

toonzetting nauwelijks van zijn poëzie afwijken, is zich als geen ander van het verschil bewust. 'De grens tussen proza en poëzie is de notatie,' stelt hij in 1989 in een uitvoerig interview met J. Heymans in *De Revisor*, 'er is geen sprekender onderscheid. Gedichten als die in *Intieme handelingen* vertellen een kort verhaal. De vrije regelval maakt zo'n verhaal tot een gedicht. Het gedicht is de zekerste formulering van het Geheim. Maar het geheim overtreft het gedicht nog, het gedicht is noodzakelijkerwijs een vermoeden. Het proza is verwant aan de bewijsvoering, maar kan het bewijs evenmin leveren' (29).

Ouwens' pogingen tot bewijsvoering hebben in de loop der jaren minder indruk gemaakt dan zijn pogingen het Geheim zo zeker mogelijk te formuleren. *Intieme handelingen* uit 1973 was de eerste bundel na *Arcadia* en daarmee de eerste bundel die volgens een stramien werd opgezet. Aanzetten tot dat stramien zijn in *Arcadia* zeker terug te vinden; tegelijkertijd werd de bundel, met zijn beïnvloeding door Reve, zonder veel moeite ingepast binnen bestaande opvattingen over wat poëzie was – *Arcadia* leidde misschien wel het minst tot kritische controverses. De bundel laat het fond zien waartegen of waarbinnen Ouwens' eigenheid zich ontwikkelde. Des te meer reden om, hoe vreemd dat ook klinkt bij deze dichter, te proberen terug te keren naar *Arcadia*. Hoe enjambeert een dichter die zich af en toe nog in het paradijs lijkt te bevinden?

#### DE ORDE IN ARCADIA

Van de 43 gedichten die de eerste druk van *Arcadia* uit 1968 telde, lijkt het merendeel op het eerste gezicht aan milde vormen van regelmaat te gehoorzamen.<sup>8</sup> Dat blijkt bijvoorbeeld uit de manier waarop de strofen worden opgebouwd: een enkele keer volgens een strak patroon van vier of vijf regels, wat vaker met een zekere mate van afwisseling die toch niet de indruk van grilligheid wekt, dertien gedichten bestaan uit niet meer dan één, soms lange, strofe. Datzelfde geldt op het niveau van de versregel. De nog geen 25-jarige dichter, voor wie Reve een derde beslissende invloed was na Lucebert en Campert,<sup>9</sup> schrijft over het algemeen regels die naadloos passen binnen de vrije, parlante traditie die inmiddels gevestigd was geraakt. In die

---

<sup>8</sup> Daarvan bleven er in de tweede druk uit 1977 33 over. De enkele wijziging die de herdruk bevatte, laten zich terugvoeren op de veel ruimere bladspiegel die Ouwens toen ter beschikking stond (Heymans 1989, 21).

<sup>9</sup> De beïnvloeding voltrok zich in drie opeenvolgende stadia. Na *Val voor vliegendgod* van Lucebert ('Ik las die gedichten keer op keer en probeerde ze te imiteren') Camperts *Dit gebeurde overal* ('De eenvoud. De helderheid. Meteen gaan nadoen') en de gedichten uit *Nader tot u* van Gerard Reve ('Door hem ben ik op mijn eigen thema gekomen.') Zie Brokken 1980.

traditie geeft een versregel in principe een eenheid in het spreken weer: wat het oog ziet is wat het oor zou kunnen horen. De visuele markering die de dichter aanbrengt, komt overeen met een akoestische eenheid en daarmee met een syntactische en semantische. Wanneer daarvan afgeweken wordt, ontdekt de lezer een enjambement dat hem, als hij vertrouwd is met meer traditionele, gebonden vormen, bekend zal voorkomen. De dichter, mag hij aannemen, heeft hem een subtiele ritmische variatie willen voorzetten, een kleine hapering misschien in de gang van de lectuur of een vertraging; hem met een betekenis willen verrassen of een betekenis willen beklemtonen.<sup>10</sup>

Aan die verwachting wordt in 28 gedichten, meer dan de helft dus, ruimschoots voldaan. Bijvoorbeeld op een zeer geraffineerde manier in de volgende strofe, de tweede uit 'U bent ongetwijfeld een knappe man', een gedicht dat handelt over de toenmalige televisiegrootheid Andy Williams:

Mooie man, je haar zit goed,  
je beweegt je in het zachte licht,  
in een zacht pak, met bewegingen  
alsof je onder water stof afneemt van de  
schedel van een verdronken kapitein.

De eerste versregel bevat een syntactische eenheid, een hoofdzin, die van de tweede gescheiden wordt door het wit en een leesteken dat die scheiding ondersteunt – volstreekte correspondentie tussen oog en oor, naar het lijkt. Het leesteken is echter een komma en daardoor is er sprake van een heel licht enjambement: de hoofdzin is nevenschikkend verbonden met de volgende hoofdzin en op die manier niet alleen een syntactische eenheid op zichzelf, maar ook onderdeel van een groter syntactisch geheel. Datzelfde procédé komt, steeds in iets sterkere mate, in de volgende versregels terug – wie hardop leest zal dat ervaren in steeds iets kortere pauzes. Maar eerst wordt de lezer op het verkeerde been gezet: regel twee eindigt ook met een komma, maar nu houdt dat, ondanks de parallellie met de vorige regel, niet het einde van een hoofdzin in. Als gevolg daarvan zal wie 'licht' leest, eerst geneigd zijn om zijn stem omlaag te laten gaan; pas halverwege de volgende regel wordt het duidelijk dat de komma na 'licht' twee bijwoordelijke bepalingen scheidt die beide door 'beweegt' geregeerd worden – de

---

<sup>10</sup> Een traditioneel leerboek als Lodewicks *Literaire kunst* onderscheidt drie motivaties: beklemtoning van betekenis, suggestiviteit door spanningsopbouw of aarzeling en



stem had hoog moeten blijven. In plaats van twee hoofdzinnen scheidt de komma nu twee gelijkwaardige onderdelen van een hoofdzin; het enjambement werkt op die manier iets sterker dan dat tussen regel één en twee. De kracht van het enjambement wordt nog verder opgevoerd aan het eind van regel drie waar het woord ‘bewegingen’ als antecedent fungeert voor de bijvoeglijke bijzin die begint in regel vier. Omdat een bijvoeglijke bijzin per definitie een onderdeel is van een zinsdeel, zal dit enjambement als heviger worden ervaren dan het vorige; omdat het om een bijzin gaat valt het met die hevigheid ook wel weer mee. Dat geldt absoluut niet voor het enjambement aan het slot: afgezien van afbrekingen binnen een woord vormt de scheiding van een lidwoord en zijn substantief de sterkste scheiding die denkbaar is. De eerste lettergreep van het woordje ‘schedel’ krijgt de volle nadruk en daarmee het verrassende beeld.

De manier waarop de volzin die deze hele strofe beslaat over versregels is verdeeld, toont een raffinement dat vooral ten dienste staat van nuancerings in de praktijk van het lezen. De enjambementen beïnvloeden stembuigingen, toonhoogtes en pauzes – wat de dichter in de vorm van letters op het papier heeft aangeboden, fungeert voor de lezer als een soort partituur. Het is een wijze van overdracht die sinds de teloorgang van de orale transmissie voor poëzie de vanzelfsprekende is. Het vrije vers dat Ouwens beoefent toont hier zijn gebondenheid aan een eeuwenoude traditie – het was ook die gebondenheid die, bij alle ingrijpende vernieuwingen, kenmerkend was geweest voor de beweging van Vijftig (De Jager 2000).

In een aantal gedichten gaat Ouwens niettemin iets verder. Hij gebruikt dan een procédé dat én op de wijze van een partituur én als visuele markering fungeert. Nogal wat regels in *Arcadia* blijken uiterst kort te zijn; bijna steeds wordt er dan iets afgesloten: een zin, een strofe of het gedicht als geheel. Omdat de afsluiting ook op een andere wijze wordt aangegeven – door een punt, een strofegrens of de grens van het gedicht – fungeert de korthed van de regel als extra visuele indicatie.<sup>11</sup> De lezer, die de korthed aan ziet komen, weet misschien eerder dan anders het geval zou zijn geweest dat er een afsluiting volgt en wordt zich bewust van de gevolgen voor toonhoogte en tempo; met het partituurkarakter van een tekst is het procédé is in ieder geval niet strijdig. Dat blijkt al uit het feit dat het ook bij dichters als Lucebert en Campert in ruime mate

---

ritmische variatie (1972, 95 – 96). De suggestiviteit wordt volgens Bronzwaer 1993 bewerkstelligd door iconiciteit.

11 In het perspectief van Bronzwaer 1993 suggereren kortere regels langere pauzes: ‘pauzes die de woorden isoleren en met een zeer groot betekenispotentieel opladen’(95).

Ook Huisman 1998 beschouwt dergelijke afwijkingen als bij uitstek betekenisvol: ‘Thus a minimalist line, with less than the usual number of words, is likely to receive, per word, more than the usual amount of interpretative attention.’ (76)

voorkomt. In het licht van latere ontwikkelingen in het werk van Ouwens is het van belang te constateren dat dit procédé van de visuele afsluiting al in *Arcadia* een belangrijke rol speelt.

Veel meer in de richting van Ouwens' eigen vorm in de komende jaren gaat het volgende gedicht:

#### De stille trekker

De stille trekker die onverwijld zijn koerend bed verlaat  
om de deur van zijn alleenstaande woning onverwachts  
open te rukken en naar buiten gaat zodat  
hij zich eindelijk buitengaats voelt onder  
de dreiging van een rotsige hemel  
en dan met schrik bedenkt dat hij zijn Middelen op  
de commode zielsalleen heeft laten liggen, rent weer  
bedrijvig naar boven, tot in de nok van zijn  
krakende huis, ziet nog zijn broek in de linnenkast  
wapperen maar dan is het al te laat en overschrijdt  
bedremmeld de drempel het fotografisch platte  
lichaam van een lichtgevoelige vrouw in de bloei  
harer jeugd.

In vergelijking met het gedicht over Andy Williams valt op dat ook deze strofe uit één enkele volzin bestaat – ditmaal strekt die zich zelfs uit over dertien versregels. Twaalf enjambementen betekent dat derhalve, en daar zitten na het eerste ('verlaat') sterke bij. Vanaf 'onder' in regel vier worden regelmatig hele woordgroepen gescheiden: ook 'op' (r. 6), 'zijn' (r. 8), 'platte' (r. 11) en 'bloei' (r.12) maken onderdeel uit van een zinsdeel met een substantivische kern. In regel 7 kunnen 'weer' en 'bedrijvig' samen één bijwoordelijke bepaling vormen of twee nevenschiktelijke; in regel 9 ('ziet ... wapperen') worden de componenten van een gezegde gescheiden; de persoonsvorm 'overschrijdt' in regel 10 moet nog een halve regel wachten op zijn onderwerp. Met uitzondering van het laatste geval is het grote verschil met het vorige gedicht dat het nu uiterst lastig is om voor al deze enjambementen een motivatie op het spoor te komen. Niemand zal zich na 'onder' of 'op', na 'weer' of 'zijn' gedwongen voelen om subtiel te haperen – ongeveer zoals na 'onverwachts' in regel twee; van iconiciteit of andere vormen van betekenisbepaling is evenmin sprake. Het lijkt er veeleer op alsof in dit gedicht een inverse relatie bestaat tussen de kracht van een poëtisch middel en traditionele wijzen van rechtvaardiging. Hoe sterker het enjambement, des te minder effect het lijkt te moeten hebben.

Een dergelijke verdeling van een volzin over versregels is niet alleen in dit gedicht te vinden; negen gedichten in *Arcadia* kennen in meer of mindere mate het procédé. In Ouwens' volgende bundel, *Intieme handelingen*, zou deze wijze van notatie zelfs gaan overheersen, inclusief de visuele afsluiting die ook 'De stille trekker' al kenmerkt. Het gevolg daarvan is dat de typische notatie voor poëzie, de verdeling in versregels, op zichzelf nauwelijks meer bijdraagt aan het partituurkarakter van de tekst – wie op sommige plekken in 'De stille trekker' pauzeert doet dat dankzij de komma's, niet dankzij een procédé dat op de een of andere wijze uniek zou zijn voor het poëtische. Dat roept de vraag op wat dan nog de ratio is voor een verdeling in versregels. Enkele critici uit die dagen meenden inderdaad dat Ouwens in zijn nieuwe bundel de grenzen van de poëzie gevaarlijk dicht genaderd was – en daarmee formuleerden ze voor het eerst een kritiek die in de komende decennia op steeds weer andere gronden terug zou komen. Wat maakt een bundel met versregels waarvan het nog maar de vraag is of het versregels zijn, tot poëzie?

#### **ORDELOOSHEID IN INTIEME HANDELINGEN**

Wie *Intieme handelingen* doorbladert, ziet, naarmate hij verder komt in de bundel, de verschillen met *Arcadia* steeds meer toenemen. In de eerste helft zijn er vaak meerdere strofen per gedicht te vinden, en helemaal in het begin, van 'Een hevige begeerte' tot en met 'Uit de diepten', komen nog enkele gedichten voor waarin correspondentie tussen oog en oor de norm lijkt te zijn. Het achttiende gedicht van de 38 is 'Vruchteloos gaan'; vanaf dat moment bestaan de gedichten zonder uitzondering uit één enkele strofe met zeer lange regels die soms de bladspiegel lijken te tarten – een versregel als

Toen ik aan het plantsoen der stad kwam, ging ik daar in, en ik liep over zijn paden  
met stekend

heeft bij alle typografische ruimte die Ouwens in deze bundel werd geboden, meer dan één regel nodig om afgedrukt te worden. Ten opzichte van die lengte ogen de visuele afsluitingen af en toe drastisch: ze kunnen uit één ('bracht') of twee ('prille zon', 'stompzinnige lijf', 'te zijn') woorden bestaan. Soms kennen de gedichten een visuele introductie: 'Wij waren krachtig' en 'Het was nacht' vormen de beginregels van gedichten die vervolgens over lijken te lopen van lengte.

Afgezien van introducties en afsluitingen lijkt de verhouding tussen zin en versregel volledig zoek te zijn. Er komen beginregels voor die meer dan drie volledige zinnen omvatten. Het gedicht 'De boer' begint zo:

Het was dag. Ik voelde, dat ik het dorp moest verlaten. Dat deed ik. Weldra

Meestal echter zijn de volzinnen in deze gedichten nog langer dan de versregels die op zichzelf vaak al ongekend lang zijn.

Ouwens' manier van werken kan aan veel gedichten geïllustreerd worden, waaronder het slotgedicht; volgens veel critici een hoogtepunt in deze bundel:

Een oog

Er viel regen. Al de hele avond was er geen ziel in mij, om me innerlijk te verwarmen. Een tafel stond van mijn voet tot aan mijn kruis, van mij afgekeerd, daar ik met mijn rug naar hem toe stond. Het was nacht. Mijn denken ging uit naar een leegte, die mij voor de geest stond. Mijn lichaam stond ademend op de vloer. Ik wist, dat ik God niet in mij droeg, deze keer. Het huis om mij heen was verstoken van meubels, en geverfd met duisternis. Een oog doorboorde plotseling de nacht, en zag mij, zonder dat ik mij verbergen kon. Nu ging ik razendsnel naar buiten, door het pand heen, de nacht in, waar het zwart was. Red mij, Heer, want niemand redt mij.

Dit voor de tweede helft van de bundel korte gedicht vormt op zichzelf al een visuele afsluiting van de bundel als geheel. De elf volzinnen zijn verdeeld over tien versregels; afgezien van het slot valt slechts één keer een punt met een regeleinde samen. De acht enjambementen zijn twee keer, waar de komma's staan, zwak; vier keer worden zinsdelen door het enjambement gescheiden: na 'te' (r. 1), 'van' (r. 2), 'van' (r. 6) en 'naar'(r. 8). Voor de enjambementen in regel vier en vijf, 'geest' en 'God' geldt dat niet; binnen een traditioneel gedicht zouden zij op deze positie vanzelfsprekende kandidaten zijn voor betekenisbeklemtoning.

De vraag is of dat ook nog zo werkt in een gedicht – en aan het slot van een bundel – waarin versregeleinde en zinseinde zo uit elkaar zijn gaan lopen. Dat 'geest' en 'God' beklemtoond worden, zou, in deze zinsconstructies, ook in de prosodie van de omgangstaal het geval zijn – de beklemtoning staat op zichzelf los van het enjambement. In een gedicht met zóveel leestekens – elf punten, dertien komma's – lijkt het bovendien een kwestie van toeval als versregeleinde en

zinseinde wel een enkele keer samenvallen. Hoe dan ook lijkt het versregeleinde, en daarmee het enjambement, nauwelijks werkzaam te zijn als structurerend principe. Toch heeft Ouwens gemeend een hoeveelheid woorden als een verschijningsvorm van het genus 'poëzie' te moeten aanbieden. Wat is daar nog het effect van?

Dat effect heeft, als ik het goed zie, wel degelijk te maken met een specifieke verhouding tussen het versregeleinde en het zinseinde. Omdat in dit gedicht, zoals in elk specimen van het vrije vers, de versregel als visuele eenheid functioneert, lezen we de door punten afgesloten zinnen anders dan wanneer ze in een prozatekst zouden worden voorgezet. In prozavorm zouden we de tekst lezen alsof het een discursieve tekst was: aan het eind van de zin zou de stem omlaag gaan en zou er even worden gepauzeerd om een nieuwe fase in de gedachtegang aan te kondigen. De lezer neemt de tekst echter in poëzievorm tot zich, en daarmee opent zich een arsenaal aan prosodische mogelijkheden. Wat mij betreft blijft in 'Een oog' aan het eind van elke zin de stem in de hoogte hangen om op dezelfde toonhoogte, na een kortere pauze dan in proza gebruikelijk is, met de volgende zin verder te gaan.<sup>12</sup> Een bezwerende ademloosheid beheerst veel volzinnen in de tweede helft van *Intieme handelingen*; de presentatie in poëzievorm maakt dat de lezer dat zinsritme moeiteloos tot zich kan nemen.

In de vorm die Ouwens kiest is een belangrijke rol weggelegd voor oude vertrouwde leestekens als de komma en de punt. Veel meer dan het versregeleinde, het visuele hulpmiddel dat juist in poëzie uitgebuit kan worden, beïnvloeden zij stembuigingen en tempo, fungeren zij als aanwijzingen in de partituur. In dit gedicht geldt dat met name voor de punt. Opvallend is dat vanaf het moment dat de ademloosheid de overhand krijgt, vanaf 'stond' in regel vijf, de plaatsing van de punten een tendens tot visuele regelmaat vertoont: in elke volgende versregel staat de punt steeds iets verder dan in de vorige. Na 'was' in regel negen zou de punt in de volgende regel aan het eind moeten komen, aan het eind van een regel die ongeveer even lang is. In die door de visuele regelmaat geschapen verwachting wordt de lezer tegelijkertijd wel en niet teleurgesteld: de volgende regel eindigt inderdaad met een punt, maar de plaats houdt een doorbreking van het schema in. De plotselinge afbreking, die correspondeert met het einde van

---

12 Dit 'in de hoogte hangen' komt in de buurt van de 'zwevende intonatie' in Braakhuis 1962, 151 e.v. en de 'zwevende toon' in Bronzwaer 1993, *passim*. Bij hen is het 'zweven' een tussenfase in patronen van beklemtoning waarin het reguliere woordaccent de beslissende rol speelt: in een eenvoudige woordgroep als 'de jager' zweeft de laatste lettergreep ten opzichte van de onbeklemtoonde eerste en de beklemtoonde tweede. Het 'hangen' dat hier wordt bedoeld voltrekt zich onafhankelijk van accenten binnen het primaire systeem van de natuurlijke taal; binnen het secundaire systeem vindt het louter plaats op het niveau van wat Bronzwaer de 'voordracht' noemt.

een ‘verhaaltje’ – alle persoonsvormen vóór ‘red’ stonden in de verleden tijd – maakt de aanroeping van het opperwezen klemmend en actueel en voor de lezer indringend.

Een effect dat te danken is aan de plaatsing van punten ten opzichte van het versregeleinde is zonder twijfel een sterk geval van ‘foregrounding’ in de formalistische traditie. Of er dankzij die kunstgreep van iconiciteit gesproken kan worden, weet ik niet. De tekens waar het in deze tekst om gaat, zijn op de eerste plaats leestekens, aanwijzingen voor prosodie. Wanneer zo’n prosodisch effect als een symbolisch verschijnsel wordt beschreven, verliezen termen als ‘symbool’ en ‘icoon’ elk onderscheidend vermogen. Het samenspel van punten en versregeleindes fungeert hier niet als beeld, maar als geheel van aanwijzingen voor de ‘performance’ van de lezer. Wat die lezer aantreft, is een subtiele ordening, waardoor een gegeven betekenis - ‘red mij’ – met maximale kracht kan overkomen. Aan de punten en versregeleindes hoeft hij op zichzelf geen betekenis toe te kennen.

Een tendens tot een patroon van leestekens is in meer gedichten in *Intieme handelingen* aan te treffen. Elf van de zeventien versregels in ‘Horizontaal’ kennen een komma vlak voor het eind van de versregel: het heeft een zelfde effect van gespannenheid en ademloosheid tot gevolg. In veel gedichten strekt een volzin zich uit over meerdere versregels; die volzinnen beginnen en eindigen meestal ongeveer op dezelfde plaats middenin de versregel – zie ‘Een wandeling’ of ‘Ode aan de stad Utrecht en omgeving’. Van een gespannen verhouding tussen volzin en versregel lijkt de hele bundel doortrokken te zijn; beide komen pas samen aan het slot van elk gedicht, vaak in een gemarkeerde visuele afsluiting. Het gevolg is dat de klacht of aanklacht waar het gedicht in uitmondt, als een onontkoombare conclusie klinkt die de lezer indringend voor ogen gesteld wordt.

Wat de teksten in *Intieme handelingen* tot poëzie maakt, is inmiddels duidelijk geworden. Zonder de verdeling in versregels konden de prosodische effecten zich niet voordoen, en zou de indringendheid waarin dat alles resulteert niet zo groot zijn geweest. Van het fenomeen versregel profiteert Ouwens vooral door het meest kenmerkende ervan, de gemotiveerde afbreking, bijna helemaal te negeren: de tendens tot een patroon van komma’s en punten lijkt zelfs in de richting te gaan van een alternatieve ordening. Tegelijkertijd kan die ordening niet bestaan zonder het fenomeen dat geweld wordt aangedaan. Het is een vorm van dialectiek, of parasitisme misschien wel, die het moeilijk maakt om, zoals Bronzwaer doet in *Lessen in lyriek*, de poëzie bepaalde wezenskenmerken toe te schrijven. Op de behoefte wezenskenmerken te ontkennen, een

opgelegde systematiek te doorbreken en een alternatieve systematiek te ontwikkelen, zou de creativiteit van een dichter als Ouwens wel eens kunnen berusten.

#### **VLIEDENDE BETEKENISSEN: ALS EEN BEEK**

*Als een beek*, Ouwens' bundel uit 1975, telt meer dan veertig gedichten en kent net als zijn voorganger een inzet die afwijkt van de vormgeving die in de rest van de bundel zou overheersen. Vanaf het dertiende gedicht, 'De ruimte', bestaan de gedichten doorgaans uit niet meer dan één strofe. Die strofe kan - in tegenstelling tot *Intieme handelingen*, waarin in de tweede helft de strofevorming ook uiterst beperkt bleef - nu heel kort zijn; ook bij een wat grotere lengte is er weinig meer dat herinnert aan de paginavullende tekstblokken die de lezer eerder voorgezet kreeg. De gedichten vóór 'De ruimte' kennen doorgaans meerdere strofen en die zijn dan uiterst regelmatig; een enkel gedicht, 'De dierbare', herinnert in zijn milde afwisseling van korte en lange versregels aan het parlando van *Arcadia*.

Nieuw in de bundel, en kenmerkend voor de bundel als geheel, is het grote aantal abstracta en de deels daarmee samenhangende ingewikkelde zinsbouw. Kon het ritme van de volzinnen in *Intieme handelingen* de lezer in een staat van verhoogde concentratie brengen, in *Als een beek* heeft hij al zijn aandacht nodig om de constructie van de zinnen op het spoor te komen en de mogelijke semantische implicaties te onderkennen.

Een voorbeeld is het korte gedicht 'De wet', dat tevens laat zien dat Ouwens de versregeloverschrijdende volzin bepaald niet heeft opgegeven:

De wet

Leg uw nood uit aan de stronk in struikeling, geletterde schroomvallig de pijnboom  
ontziend.  
Veeg in het kabinet het stof weg dat bedekt, bewerk begoocheling behoeftige  
de vloeren bergen schrift dat zich verzet, geen wet belet de steen te dragen die dekt.

Niet de zinsbouw en het zinsritme, maar de assonanties en alliteraties, soms van op zichzelf onbeklemtoonde affixen als be-, lijken hier op de eerste plaats verantwoordelijk te zijn voor een roesachtig effect. In andere gedichten wordt hetzelfde effect bereikt door de opzienbarende frequentie van suffixen als -heid, het -e van gesubstantiveerde adjectieven als 'geletterde' of het -ing van gesubstantiveerde werkwoorden als 'begoocheling.'

Opvallend daarbij is dat de traditionele verhouding tussen volzin en versregel in ere is hersteld. Vijf hoofdzinnen kent dit gedicht en – in de tweede helft van de eerste regel – één beknopte bijzijn. Met de afsluiting van een syntactische eenheid valt het einde van de versregel drie keer zonder meer samen. Elders in de bundel komt af en toe een enjambement voor, maar daarvoor valt zonder veel moeite een erkende motivatie te bedenken.

Dat Ouwens de versregelgrens weer als een natuurlijke pauze is op gaan vatten, blijkt opmerkelijk genoeg ook uit het *ontbreken* van de komma aan het eind van de tweede regel. In *Als een beek* zijn, net als in dit gedicht, voldoende komma's te vinden, maar nooit aan het eind van een versregel: dat eind fungeert blijkbaar op zichzelf als typografische aanwijzing voor een natuurlijke onderbreking. Andere leestekens dan komma's zijn er echter wel degelijk op deze positie – behalve punten ook puntjes, puntkomma's, dubbele punten, gedachtestreepjes en haakjes. Wat deze leestekens gemeen hebben, is dat ze niet alleen als aanwijzing voor de zinsprosodie of de syntaxis gehanteerd worden, maar zonder uitzondering tevens een semantisch aspect bezitten. De komma, die zo'n semantisch aspect alleen maar bezit wanneer er onderscheid gemaakt moet worden tussen een beperkende en een uitbreidende bijzijn, is voor Ouwens duidelijk van minder allooi.<sup>13</sup>

Hoe functioneert het leesteken dat in *Intieme handelingen* mede de prosodie structureerde, dan in *Als een beek*? Het is evident in 'De wet': daarin dient de komma op de eerste plaats om de waarneming van het syntactisch verband te vergemakkelijken: zonder komma's zou het nauwelijks waarneembaar zijn dat het gedicht uit zes syntactische eenheden bestaat. Dat het gedicht vervolgens niet uit zes, maar uit drie versregels is opgebouwd, vindt zijn rechtvaardiging in een semantische eenheid die boven de syntactische uitgaat. Als ik het goed zie, en 'De wet' juist interpreteer, bevat het gedicht drie afzonderlijke beelden waarin de existentiële urgentie van het schrijven wordt gethematiseerd en opgevoerd: de struikelende geletterde ontziet de pijnboom waarvan hij zo afhankelijk is – de papierproducent bij uitstek; begoochelt zich in een kabinet met iets dat tevoorschijn komt als men het stof wegveegt - eventueel vóór een kabinet in de betekenis van meubelstuk -; begoochelt zich tenslotte met verzet tegen de dood in een ruimte waarin, ondanks wetgeving in tijden van hygiëne, grafstenen de vloer vormen. Dat de tweede

---

13 Daniëls 1994 onderscheidt drie kommaprincipes: het ritmisch-retorische, het syntactische en het semantische (35 e.v.). Ik geef de voorkeur aan 'prosodisch' boven 'ritmisch-retorisch': prosodie, syntaxis en semantiek zijn inherent aan de natuurlijke taal, en daarmee categorieën op basis van een taalkundige systematiek. Het 'ritmisch-retorische' principe dankt zijn naamgeving aan een niet al te heldere connectie met de klassieke retorica.



en de derde regel samen als een syntactisch geheel worden gepresenteerd zou voort kunnen vloeien uit een redengevend verband: *omdat* het schrift op grafstenen verzet biedt, dient men zich nog steeds over te geven aan verwante vormen van begoocheling, van ontkenning van het stof – misschien wel de stof. Geen wet die dat kan tegenhouden; door de titel wordt dat op zichzelf weer een wet. Een alternatieve verklaring zou kunnen zijn dat de vloeren met grafstenen zich in een studievertrek bevinden of een meubelstuk zich in een ruimte waar zulke vloeren niet vreemd zijn: in die ruimte komt dan vanonder het stof het schrift tevoorschijn. De huiselijke connotatie van ‘kabinet’ in beide gevallen maakt dat echter niet zo waarschijnlijk.

Wat voor ‘De wet’ geldt, geldt voor alle gedichten in de tweede helft van *Als een beek*. Leestekens als de komma en versregeleindes reflecteren een natuurlijke pauze en vergemakkelijken zo de waarneming van de zinsstructuur. Dat het vooral om dat laatste gaat, blijkt uit het feit dat niet elke natuurlijke pauze de komma krijgt die hij in het alledaagse Nederlands zou verdienen: ik zou me in de eerste regel van “De wet” een komma kunnen voorstellen na ‘geletterde’ en in de tweede regel voor ‘behoefte’. Omdat iemand die in een apostrof wordt aangeropen per definitie deel uitmaakt van een groter zinsverband, is daar blijkbaar van afgezien.

Van de zinsverbanden die komma’s aangeven gaan er in dit gedicht consequent twee in een versregel. Het verband dat de versregels dan weer aangeven, overstijgt de loutere syntaxis: een versregel geeft een bij uitstek *semantisch* verband weer dat de lezer zonder die verdeling in versregels moeilijk op het spoor kan komen. Daarmee gaat de versregel in de richting van een heuristische functie: hij dient niet langer in de eerste plaats om een akoestisch patroon weer te geven, maar een eenheid van betekenis. Dankzij de presentatie weet de lezer hoe hij een betekenis moet vinden – over een ander middel, behalve de gewone woordbetekenissen, kan hij eigenlijk niet beschikken.

Op die manier krijgt de waarneming van de versregel een aspect dat tamelijk nieuw is in de geschiedenis van de poëzie. Dat de versregel een semantische eenheid vormde, had nooit ter discussie gestaan: het was een afgeleide van de klankstructuur. In de traditionele, gebonden poëzie was het niet alleen een conventie, maar werd het als natuurlijk beschouwd dat een versregel, een eenheid van metrum en/of rijm, een eenheid van betekenis weergaf; in de vrije poëzie, van Whitman tot Campert, was het niet anders: de versregel weerspiegelde een eenheid in het spreken. Omdat een algehele correspondentie zo vanzelf sprak, kon een afwijking van het

patroon als het enjambement zich voordoen. Ook in *Intieme handelingen* stond de indeling in versregels op de eerste plaats ten dienste van een prosodisch effect.

In *Als een beek*, zeker in de tweede helft, lijkt het erop alsof elke versregel niet een eenheid in het spreken, maar een eenheid in de gedachtegang weerspiegelt.<sup>14</sup> Bij alle semantische onbepaaldheid door abstracta en elliptische zinsconstructies, al het vliedende in deze bundel, functioneert de afbreking door het wit nog het meest als punt van verankering. Juist het spreken is in *Als een beek* immers problematisch geworden. Het opperwezen dat in het slotgedicht van *Intieme handelingen* nog met een eigennaam aangeroepen kon worden, heeft zich ontwikkeld tot een 'verscheidene' in een vacuüm.<sup>15</sup> Er worden in *Als een beek* 'u'-s aangesproken, maar dat zijn niet direct te lokaliseren geografische fenomenen als een 'eiland van beloften' of een 'kwakkelend oerbos', dan wel onbepaalbare personages of projecties in een innerlijke dialoog. In het slotgedicht van de bundel wordt tenslotte geconcludeerd dat ten opzichte van de oogverblindende echtheid der dingen, het fenomeen van de 'spraak' hopeloos tekortschiet.

Dat gebeurt in dat slotgedicht in zinnen waarin de complexiteit in deze bundel ten top wordt gedreven. Van de lezer die Ouwens' spraak desalniettemin tot zich wil nemen, wordt in zekere zin een visuele instelling verlangd. Zijn *ogen* vertellen hem wat betekenseenheden van belang zijn in deze poëzie, en niet natuurlijke pauzes die hij dankzij die ogen reconstrueert of andere klankfenomenen. Dat laatste was de gang van zaken in het parlando van *Arcadia*; het procédé van de visuele afsluiting dat in die bundel voorzichtig werd ingevoerd, manifesteert zich nu in feite in elke regel van het gedicht. Wanneer een versregel wordt afgesloten, krijgt de lezer een semantische aanwijzing waar hij niet buiten kan. Wat die lezer als individuele versregel waarneemt, komt, als hij geïnteresseerd is in adequate respons, nauwkeurig overeen met wat hij in semantisch opzicht dient te reconstrueren.

---

<sup>14</sup> De manier waarop de versregel hier functioneert komt in de buurt van het derde 'model of free verse structure' dat Bradford 1993, 163 onderscheidt. In het eerste model ontstaat betekenis dankzij de foregrounding die enjambementen teweegbrengen; in het tweede model zijn versregels semantische eenheden in juxtapositie – het staat de lezer vrij om alle mogelijke betekenisrelaties te onderkennen; in het derde model zijn versregels semantische eenheden die de perceptie en interpretatie van de lezer sturen. Ouwens maakt het zijn lezer oneindig veel moeilijker dan de voorbeelden die Bradford aanhaalt, maar op het bestaan van het derde model lijkt hij wel te speculeren.

<sup>15</sup> Waarmee 'de verscheidene' uit 'Rustpoos aan de rivier met vlottende spiegel' misschien nog te zeer wordt bepaald en ingeperkt.

## HET MODEL VAN DE BEKENTENIS: *KLEM* EN *DROOM*

Wanneer in 1984 Ouwens' volgende bundel, *Klem*, verschijnt, maakt dat een einde aan wat de langste bundelloze periode in zijn loopbaan zou zijn: een periode van negen jaar. 'Ik zag de ziel der depressie', luidt de eerste regel van het eerste gedicht, en daarmee wordt in alle opzichten de toon gezet. Met – bijna - steeds dezelfde zinsconstructie aan het begin van het gedicht benoemt een 'ik' een vroegere toestand van datzelfde 'ik' waarin een breuk of een échec tot uiting komt. Daarbij blijkt het lyrisch subject ongekend veelkantig te zijn en wordt door de dichter geen uithoek van de omgangstaal geschuwd: regels als 'Ik was ontworteld naar de mate van mijn ontworteling', 'Ik wiede mijn lichaamshof', 'Ik hield uitverkoop van mijn volume', of 'Ik was de negentiende eeuw van het ik' blijken zich in de loop van de bundel te ontpoppen tot geloofwaardige omschrijvingen van een fase in de mentale ontwikkeling of van een handelwijze.

'Ik beken, ik heb niet geleefd' luidt, met een referentie naar de memoires van Neruda, een van de weinige beginregels in de tegenwoordige tijd. Het communicatieve model van de bekentenis of de biecht lijkt aan het merendeel van de gedichten ten grondslag te liggen. Op het openingsgedicht volgt een elftal gedichten die in hun vormtaal aan eerdere bundels herinneren of overgangsvormen zijn in de richting van de 'eigenlijke' vorm in deze bundel. Die eigen vorm beheerst vervolgens de overige veertig gedichten in *Klem*: een onbekommerd zich uitspreken in volzinnen – de gewrongen grammaticaliteit uit *Als een beek* is volledig verdwenen. Wat, op een enkele uitzondering na, ook verdwenen is, zijn de semantisch geladen leestekens aan het eind van de versregel: de bundel kent, na de gedichten aan het begin, nauwelijks punten, uitroeptekens of vraagtekens meer – na 'Ster' op bladzijde 23 zelfs in het geheel niet. Het enige leesteken dat dan nog overblijft, is de komma, maar die bevindt zich nooit in finale positie.

Dat laatste was ook het geval in *Als een beek*; dat de komma op het versregeleinde achterwege kon blijven, betekende dat de versregel in principe als zelfstandige eenheid functioneerde. Met de afwezigheid van semantische leestekens in *Klem* is dat nog sterker geworden: de parallellie tussen visuele waarneming en akoestische, syntactische en semantische grens is blijkaar zo groot dat betekenisimplicaties geen ondersteuning meer behoeven. Wanneer de parallellie wordt aangetast, kost het niet veel inspanning daarvoor een rechtvaardiging te ontdekken: die van het klassieke enjambement of van een wat minder klassieke visuele afsluiting. Omdat de volzinnen in *Klem* een grote transparantie vertonen, is de heuristische functie van de versregel niet langer relevant: een frase als 'Ik hield uitverkoop van

mijn volume' vergt weliswaar een heel gedicht ter toelichting, maar is op zichzelf grammaticaal eenduidig.

Dat wil niet zeggen dat de visuele instelling die van de lezer werd verlangd in *Als een beek* er niet meer toe doet. Die instelling dient zich nu echter primair te richten op een andere poëtische eenheid dan de versregel, namelijk de *strofe*. In *Intieme handelingen* en *Als een beek* bleef, op enkele uitzonderingen aan het begin na, de strofevorming uiterst beperkt: de gedichten bestonden doorgaans uit niet meer dan één enkel, soms zeer lang, blok tekst met af en toe inkepingen die als visuele afsluitingen fungeerden. In *Klem* echter lijkt het alsof de strofevorming een steeds ingrijpender structurerende werking heeft: naarmate de bundel vordert, worden de strofen niet alleen steeds korter, maar ook regelmatig; aan het slot lijken strofen van twee of drie versregels zelfs een impliciete norm te zijn. Die norm maakt het vervolgens mogelijk dat zich een aantal vertrouwde Ouwens-procédés kan voltrekken: nieuwe vormen van visuele afsluiting of van prosodische variatie doen hun intrede. Een voorbeeld van het eerste geeft het gedicht 'Emulatie', waarin niet minder drie éénregelige strofen voor een afsluiting zorgen:

#### Emulatie

Ik wiede mijn lichaamshof

Ik weerde de bevolking van mijn lichaam  
Ik pijnigde mij af over het vervolwoord voor de  
denominatie van mijn lichaam

Ik drukte mijn aangezicht op het corridorzeil  
van mijn vlakwoning

Ik wist mij overgeleverd aan mijn ligging

Emulatie, ik ben naijverig op de wasdom van mijn lichaamshof

Ik was volkomen overgeleverd aan mij zelf

Drie keer leidt de confrontatie met alles wat groeit en bloeit aan het lichaam – hoofd- en baardhaar, nagels wellicht – tot een concluderende klacht of aanklacht die het eerdere 'Red mij,/ Heer, want niemand redt mij' in herinnering roept. Evenals in 'Een oog' worden het leestempo en de toonhoogte ook nu door de wijze van presentatie beïnvloed. Ditmaal is dat effect echter niet te danken aan een subtiel samenspel van interpunctie en versregeleinde, maar aan de

onmiddellijk waarneembare visuele ordening die de strofering oplegt. In andere gedichten roept diezelfde onmiddellijke waarneembaarheid van een visuele orde weer heel andere effecten in het leven – heel andere vormen van subtiel samenspel. Zo dankt het gedicht 'Diffusie' zijn prosodische nuances aan het wel of niet samenvallen van tweeregelige volzinnen en drieregelige strofes. De spanning en ontspanning die daardoor teweeg worden gebracht, doen denken aan de werking van het enjambement in het Andy Williams-gedicht uit *Arcadia*. Het verschil is dat het effect nu niet optreedt als gevolg van syntactische verhoudingen ten opzichte van het versregeleinde, maar ten opzichte van de strofe als geheel.

In *Droom*, Ouwens' volgende bundel uit 1988, gaat de strofevorming vervolgens als *semantische* indicatie dienen. De bundel tendeert naar twee verschillende soorten gedichten: lange, éénstrofische waarin de lotgevallen van een 'wij' ter sprake komen – de dichter betreurt het verlies van een overzichtelijke orde in de wereld als lid van een groep – en gedichten waarin een 'ik' in min of meer regelmatige strofen zijn lot becommentarieert. Niet alleen dankzij de strofevorming weet de lezer wat hij kan verwachten: gedichten van de eerste soort zijn doorgaans op de linkerpagina van de bundel te vinden, gedichten van de tweede soort op de rechterpagina. Daarmee worden nóg grotere visuele eenheden dan de versregel of de strofe geïntroduceerd: het gedicht zelf wordt nu een gemarkeerd typografisch geheel binnen het evenzeer typografische geheel van een bundel. Na 1988 zou er een periode komen waarin Ouwens binnen betrekkelijk korte tijd zijn lezers drie omvangrijke bundels zou voorzetten. Alle visuele mogelijkheden die kunnen voortvloeien uit het feit dat poëzie op de eerste plaats gelezen wordt, zouden daarin worden benut.

## **VISUELE ORDENING**

*Droom* was in zekere zin de laatste bundel van de oude Ouwens: de laatste bundel waarin observaties uit een verleden de gewaarwordingen in het heden stuurden. Wanneer in 1995 *Afdankingen* verschijnt, gebeurt er veel en vooral ook veel nieuws: er wordt een reis overwogen naar 'zeearmen', mensen worden waargenomen op een perron en schepen in een sluis; in *Van de verliezer & de lichtbron* uit 1997 rijden auto's de veerpont op en wordt er gearriveerd in een Noors kustplaatsje; het licht boven de Westerschelde noodzaakt de dichter drie jaar later allerlei particuliere *Mythologieën* in het leven te roepen. Ook in formeel opzicht overweegt in *Droom* de verwantschap met de bundel die voorafging: evenals in *Klem* is de bekentenis het

communicatieve model en weerspiegelt de versregel een eenheid in het spreken; de visuele mogelijkheden van strofe, bladzij en bundel worden functioneel gehanteerd, maar eerder als surplus dan als uitgangspunt.

Dat het surplus belangrijk is, blijkt uit het feit dat Ouwens met zijn strofering en plaatsing van 'ik'- en 'wij'-gedichten in *Droom* een heldere norm stelt waarvan hij niettemin af en toe afwijkt. Van de 42 gedichten in de bundel staan er 22 in de 'wij'-vorm. Veertien daarvan voldoen precies aan het stramen: ze kennen één enkele strofe en zijn op de linkerpagina's in de bundel te vinden. De acht overige zijn aan het begin van de bundel geplaatst of hebben de strofische geleiding en de positie van een gedicht in de 'ik'-vorm – en ook dat weer niet altijd consequent. Als een componist die thema's introduceert, varieert, terugneemt of uitstelt, speelt Ouwens in op de verwachtingen van de lezer – de verwachtingsvolle *blik* van de lezer. Die blik onderkent patronen van ordening en variatie die op zichzelf met het bekentenisgehalte van de volzinnen en versregels in *Droom* weinig van doen hebben. Wat in die volzinnen en versregels in alle toonaarden betreurd wordt, is het verlies van een zinvolle ordening; voor de lezer wordt tegelijkertijd op een primair zintuiglijk niveau de illusie van een orde gecreëerd. Die illusie kan de lezer slechts waarnemen dankzij de activiteit van het lezen, dankzij de visuele toe-eigening van wat eigenlijk op de eerste plaats voor het oor bestemde taalfenomenen zijn.

Het is deze visuele tendens die in de bundels na *Droom* steeds sterker zou worden. Wie de bundels doorbladert, ziet op steeds weer andere manieren *cycli* gepresenteerd worden. Daarbij blijkt het wit op de pagina een structurerende rol te kunnen spelen – in de eerste cyclus van *Afdankingen* of in de ruimtes en tussenruimtes van *Mythologieën* - ; bliken in *Afdankingen* en *Van de verliezer & de lichtbron* typografische fenomenen als motto's en een voetnoot de grondslag te kunnen vormen voor een opsplitsing in afdelingen; heersen in *Mythologieën* allerlei varianten van nummering. Het zou waarschijnlijk vele tientallen bladzijden vergen om al die typografische manifestaties van mogelijkheden tot structurering te beschrijven – zeker in *Mythologieën*; het zou waarschijnlijk niet heel veel meer opleveren dan wat het oog automatisch in zich opneemt.

Interessanter is de vraag naar de verhouding tussen de visuele structuren en de individuele versregel, naar wat de lezer die op een gegeven moment niet meer wil ordenen maar 'verzen' wil lezen, te wachten staat. Zijn lectuur werd 'gestremd', vond criticus Gerbrandy. Eerder dan bij *Mythologieën* zou ik me die reactie kunnen voorstellen bij *Afdankingen*. Hoewel de procédés die kenmerkend waren voor Ouwens' vroegere bundels ook in *Afdankingen* te vinden zijn – visuele

afsluiting, prosodische manipulatie - heb ik de indruk dat in deze bundel de afstand tussen het visuele aanbod en de auditieve verwezenlijking verreweg het grootst is; de versregels dienen nauwelijks nog als partituur. Veel critici hebben gewezen op het staccatoritme dat in *Afdankingen* de overhand heeft; dat staccatokarakter wordt nog versterkt doordat het horten en stoten waarmee de lectuur toch al gepaard gaat, nauwelijks nog correspondeert met een indeling in versregels. Cycli met strakke strofes kent de bundel; niet een prosodisch patroon, maar de visuele regelmaat van de strofes lijkt bepalend te zijn voor het moment waarop een versregel wordt afgebroken. Enjambementen die aan die in vroegere bundels doen denken, zijn in *Afdankingen* dan ook maar zelden te vinden.

Dat ligt weer anders in *Van de verliezer & de lichtbron* – misschien niet voor niets één van Ouwens' meest geprezen bundels. Niet alleen is de volzin terug met – iets hortender dan vroeger – ook het volzinsritme, het lijkt erop bovendien op dat Ouwens zijn nieuwe bundel weliswaar een overkoepelende visuele structuur heeft meegegeven, maar toch optimaal gebruik heeft willen maken van de prosodische procédés uit zijn vorige bundels. Een vijftiental gedichten gaat in de richting van de prosodische manipulatie in *Intieme handelingen*; de meeste van de overige 52 gedichten kennen een min of meer strakke strofische structuur waarbinnen op velerlei manieren strofe en prosodie op elkaar inwerken.<sup>16</sup> Het meest opvallend is misschien het procédé dat meteen al in het openingsgedicht 'Aan de lezer' wordt geïntroduceerd: twee lange volzinnen worden verdeeld over tien uiterst regelmatige, tweeregelige strofen met niet, zoals in *Intieme handelingen*, een willekeurige versregelgrens, maar met een vanuit de zinsprosodie gezien volstrekt willekeurige strofegrens. Het gevolg is dat middenin de volzin, op een bizarre plek, vier keer een nieuwe strofe begint – en dat wordt dan nog ondersteund ook met vier keer een hoofdletter. Een nadrukkelijke visuele ordening onderbreekt en structureert op toevallige wijze een auditief patroon – het effect lijkt mij vergelijkbaar met de toevallige manier waarop in *Intieme handelingen* versregels werden afgesloten. Het gevolg is dat de volzinnen in ieder geval niet worden gelezen als discursief proza: bij alle natuurlijke pauzes in de volzinnen, hier nadrukkelijk aangegeven door komma's, blijft wat mij betreft de toon hoger en de pauze korter. Juist zo'n willekeurige visuele orde leidt misschien tot een gedragen of zelfs incanterende manier van lezen. Het zou betekenen dat de verwerkelijking van een prosodie wordt *beïnvloed* door een op

---

<sup>16</sup> Als die vijftien beschouw ik de gedichten op p. 8, 12, 21, 26, 28, 33, 38, 46, 49, 51, 53, 57, 64, 75 en 86.

zichzelf staand patroon voor het oog. Het procédé lijkt na het openingsgedicht in totaal acht gedichten uit *Van de verliezer & de lichtbron* te beheersen.<sup>17</sup>

Tenslotte is daar *Mythologieën*: de bundel waarin de lezer dankzij de opmaakmogelijkheden van de computer gedichten tegenkomt met een volstrekt andere verschijningsvorm dan in Ouwens' vorige bundels. Het wit manifesteert zich nu op de meest onverwachte plaatsen binnen het gedicht en zelfs binnen de versregel. Vergeleken met *Van de verliezer & de lichtbron* is het ritme weer wat kortademiger. Al het merkwaardige wit in de bundel lijkt echter, juist als gevolg van het gebruik van de computer, tamelijk ver te gaan in de richting van een partituur – een partituur ten dienste van dat ritme: dankzij de typografische nieuwigheden kunnen pauzes nauwkeuriger en ondubbelzinniger worden aangegeven dan ooit. De opmerkelijke consequentie daarvan is dat de versregel als poëtische eenheid terrein lijkt te hebben herwonnen: dubbele of driedubbele spaties hebben niet meer dan de ruimte van een versregel nodig om te kunnen functioneren; daarnaast geven parallelle ordeningen binnen de strofen of over strofegrenzen heen op tamelijk eenvoudige wijze aanwijzingen voor het leestempo en de toonhoogte. Zo'n parallelle ordening vergt weliswaar het grotere geheel van de strofe om waargenomen te worden, maar toch is het niet, zoals in de twee vorige bundels, op de eerste plaats het grotere geheel dat de prosodische realisering van een versregel stuurt.

Daarmee is Ouwens, dankzij de computer en in zijn laatste bundel tot nu toe, in zekere zin teruggekeerd op zijn uitgangspunt: ook in *Arcadia* weerspiegelde een versregel doorgaans probleemloos een eenheid in het spreken; een procédé als dat van de visuele afsluiting bestond bij de gratie van een wisselwerking tussen de waarneming van de poëtische eenheid van de versregel en die van de strofe. Niet alleen is een cirkel rond, het maakt ook nieuwsgierig naar de volgende formele ontwikkeling in het werk van een dichter voor wie formele vernieuwing steeds weer een existentiële noodzaak lijkt. Het valt natuurlijk niet helemaal te voorspellen, maar misschien is de cirkel nog groter dan hij al leek en horen we ná *Mythologieën* geluiden uit de onbedorven wereld die vóór *Arcadia* de wereld van Ouwens' lyrisch 'ik' geweest moet zijn.

---

<sup>17</sup> Het gaat om de gedichten op p. 11, 14, 18, 50, 63, 79, 81 en 84.



## NOGMAALS: EEN VISUELE TENDENS

Misschien heerst in die wereld wel het fenomeen van de iconiciteit, het idee dat vormelementen per definitie betekenissen in zich dragen.

In zijn interview met Marjoleine de Vos liet Ouwens duidelijk merken dat de suggestieve mogelijkheden van het wit een belangrijke rol speelden bij de totstandkoming van de gedichten in *Mythologieën*. Het wit toont 'ruimte', 'die wijde hemel', 'het royale, vergankelijke'. Toch heb ik niet de indruk dat in de tijd voor *Mythologieën* zulke overwegingen bij Ouwens voorop stonden. De vele ontwikkelingen in de zeven bundels die aan *Mythologieën* voorafgingen, lieten zich het best beschrijven als het resultaat van een samenspel tussen visuele ordening en prosodische nuance. Niet het verlangen betekenissen te tonen op basis van relaties van gelijkvormigheid lijkt ten grondslag te liggen aan alle veranderingen die Ouwens zijn lezers voorzette, maar de wens steeds weer opnieuw een uitdrukkingvorm te vinden voor een wijze van spreken. Vergeleken met *Arcadia* is *Intieme handelingen* niet symbolischer of iconischer, en dat geldt steeds weer opnieuw voor elke volgende bundel ten opzichte van de vorige. Wat in elke bundel anders is, ook in *Mythologieën*, is de verhouding tussen het visuele aanbod, dat wat de lezer leest, en dat wat hij als lezer in zijn hoofd moet laten weerklinken. Het lijkt erop alsof Ouwens bij alle formele vernieuwingen steeds gedreven is geweest door de wens alle mogelijkheden van die verhouding te verkennen en uit te buiten. Een dichter is geen wiskundige of een schaker, maar Ouwens' enorme vormenrijkdom doet sterk vermoeden dat hij telkens weer op zoek ging naar een nieuwe oplossing voor hetzelfde formele probleem.

Het lijkt me bovendien nog maar de vraag of dichters in het algemeen sterk gemotiveerd worden door een drang tot het uitdrukken van betekenissen. Betekenissen zijn er altijd wel, tot in het meest banale versje, en al dan niet op de wijze van de gelijkvormigheid. Wat Ouwens' onophoudelijke vernieuwingsdrift laat zien, is bovenal een drang tot vormgeving. In interviews is Ouwens herhaaldelijk ingegaan op de inzet van zijn dichterschap: hij ervaart dat tegelijkertijd als een roeping en een noodlot. De enige mogelijkheid tot verlossing ligt in de activiteit van het schrijven zelf die een ongekennde roes te weeg kan brengen.<sup>18</sup> Wat zich tijdens die roes voltrekt, moet zoiets als een intens proces van ordening en vormgeving zijn: een proces waarbij allerlei inhouden – en de geciteerde gedichten laten zien dat het daarbij om niet geringe zaken kan

---

<sup>18</sup> Zie met name Schreuder 1988, Zwagerman 1988 en Heymans 1989

gaan – op de een of andere manier in een vorm schieten.<sup>19</sup> Het bereiken van dat laatste is wat een dichter als Ouwens drijft, en natuurlijk elke dichter. Het maakt het tot een vrij hachelijke zaak om alle verschijningsvormen van het poëtische te koppelen aan een enkel procédé – en dan net het procédé dat aan het vormgeven de status van een respectabele bezigheid verleent omdat een vorm een ‘teken’ zou zijn van een diepzinnige inhoud. Juist de ontwikkeling van een bloedserieus en geen existentiële reikwijdte schuwend dichter als Ouwens toont aan dat niet de uitdrukking van betekenis een dichter drijft en motiveert, maar het creëren van formele patronen. Niet in de uitdrukking, maar in de vormgeving schuilt zoiets als de belofte van een vervoering.

Misschien is de iconiciteitseis wel een subtiele manifestatie van het aloude wantrouwen van de burger voor de dichter – de natuurlijke aandrang van de laatste is pas aanvaardbaar als vormen instrumenteel zijn voor iets waar men wat aan heeft. Het zou kunnen verklaren waarom momenteel bij meerdere dichters een sterke tendens tot de-semantisering aanwijsbaar is – vooral bij dichters die in de eerste helft van de jaren ‘90 debuteerden. Bij Gertrude Starink, F. van Dixhoorn, Tonnus Oosterhoff en Marc Kregting worden tegenwoordig, net als bij Ouwens in *Afdankingen* en *Van de verliezer & de lichtbron*, de meest disparate inhouden op de eerste plaats bijeengehouden door strakke visuele structuren. De versregel, met zijn prosodische verfijningen en zijn vermogen inhoudelijke schakeringen op te roepen, fungeert nog wel op de een of andere wijze als partituur, maar hij lijkt van ondergeschikt belang ten opzichte van het consequent volgehouden visuele patroon. Het zou wel eens kunnen zijn dat die tendens onlosmakelijk verbonden is met een kritisch klimaat waarin de semantiek van kunstzinnige procédés een geloofsartikel werd - het centrale artikel in een catechismus van de vrije expressie. Het zou betekenen dat de bronnen van wat ooit een orale kunstvorm bij uitstek was, de poëzie, opnieuw moeten gaan stromen dankzij het feit dat een nieuwsgierige lezer, voordat hij zelfs maar aan lezen toekomt, zijn ogen gebruikt. Of deze tendens in alle opzichten de toekomst heeft, weet ik niet – na *Afdankingen* werd ook een dichter als Ouwens minder radicaal. Maar wie wil en er oog en/of oor voor heeft, kan momenteel dankzij cursiveringen en alle mogelijke varianten van het wit een mooie tijd beleven: de hoeders van de canon zullen niet ontkomen aan tamelijk harde lesjes in lyriek.

---

<sup>19</sup> In Heymans 1989, 27 – 28 gaat Ouwens het meest uitvoerig op die gang van zaken in.

## LITERATUUR

Peter de Boer, 'Een rotswand van water', in: *Trouw*, 12 februari 2000.

A.P. Braakhuis, *De thematische structuur van de versregel*, 's-Gravenhage 1962, diss. Utrecht.

Richard Bradford, *A linguistic history of English poetry*, London etc. 1993.

Jan Brokken, 'De gedrevenheid van Kees Ouwens', in: *Haagse Post*, 14 mei 1980.

W. Bronzwaer, *Lessen in lyriek; nieuwe Nederlandse poëtica*, Nijmegen 1993.

Maarten Doorman, 'Wasem die de woorden wisselt; het gesloten universum van Kees Ouwens', in: *NRC Handelsblad*, 24 maart 2000.

G.J. Dorleijn, rec. van W. Bronzwaer, *Lessen in lyriek (...)*, in: *De Nieuwe Taalgids* 87 (1994), 436 – 439.

André du Bouchet, *Lucht*, keuze, vertaling en nawoord door Jan H. Mysjkin, Brugge 1986.

André du Bouchet, *Of de zon*, vertaald door Jan H. Mysjkin, Amsterdam 1989.

André du Bouchet, *Vacante gloed*, vertaald door Jan H. Mysjkin, Amsterdam 1992.

Wim Daniëls, *De geschiedenis van de komma*, Den Haag 1994.

Stefaan Evenepoel, *Volmaakt onaf; over stijl en thematiek in de vroege poëzie van Rutger Kopland*, Leuven 2000.

Roswitha Geggus, *Die wit in die poësie; 'n ondersoek na die funksionaliteit van die wit in die visuele aanbod van hedendaagse poësie*, Amsterdam 1961, diss. Amsterdam.

Piet Gerbrandy, 'Melkblank avondland', in: *de Volkskrant*, 10 maart 2000.

J. Heymans, 'In gesprek met Kees Ouwens; een vorm van moedwil', in: *De Revisor* 17 (1989), nr. 5, 17 – 32.

Rosemary Huisman, *The written poem; semiotic conventions from Old to Modern English*, London etc. 1998.

Gert de Jager, 'Het geheim van het sonnet; de Tachtigers en de aantrekkingskracht van een literaire vorm', in: *Nederlandse letterkunde* 1 (1996), 341 – 354.

Gert de Jager, 'Lucebert, de vroegere en de latere', in: *Literatuur* 14 (1997), nr. 2, 66 – 72.

Gert de Jager, 'Atonaal en de gevolgen; vormprincipes in de moderne poëzie', in: *Literatuur* 17 (2000), nr. 5, 266 – 275.

- H.J.M.F. Lodewick, *Literaire kunst*, 37<sup>e</sup> dr., 's-Hertogenbosch 1972 (1<sup>e</sup> dr. 1955).
- Kees Ouwens, *Arcadia*, Amsterdam 1968.
- Kees Ouwens, *Intieme handelingen*, Amsterdam 1973.
- Kees Ouwens, *Als een beek*, Amsterdam 1975.
- Kees Ouwens, *Arcadia*, tweede, herziende druk, Amsterdam 1977.
- Kees Ouwens, *Klem*, Amsterdam 1984.
- Kees Ouwens, *Droom*, Amsterdam 1988.
- Kees Ouwens, *Afdankingen*, Amsterdam 1995.
- Kees Ouwens, *Van de verliezer & de lichtbron*, Amsterdam 1997.
- Kees Ouwens, *Mythologieën*, Amsterdam 2000.
- J.H. de Roder, *Het schandaal van de poëzie; over taal, ritueel en biologie*, Nijmegen 1999.
- Arjen Schreuder, 'Ik ben het niet met het leven eens; Kees Ouwens over de tegennatuurlijkheid van schrijven', in: *NRC Handelsblad*, 22 april 1988.
- Eric Vos (a), *Concrete poetry as a test case for a nominalistic semiotics of verbal art*, diss. Amsterdam 1992.
- Eris Vos (b), 'Tekst, beeld en ruimte: enkele methodologische problemen bij de bestudering van intermediale relaties', in: *Forum der letteren* 33 (1992), nr. 4, 241 – 257.
- Marjoleine de Vos, 'Een punt is een gebod', in: *NRC Handelsblad*, 14 juli 2000.
- Joost Zwagerman, 'Ouwens' geheim', in: *Haagse Post*, 14 mei 1988.