



Het geweld van de interpretatie. Waarom het me moeilijk valt over Charlotte Mutsaers en Tonnus Oosterhoff te schrijven

Laurens Ham

In januari 2009 was ik op een letterkundig congres in Leuven waarvoor Maxim Februari (toen nog Marjolijn Februari) de slotlezing uitsprak. Het was een gedreven tekst, waarin hij ten overstaan van een goed deel van de neerlandistiek de receptie van zijn werk naar de prullenmand verwees. Vooral de voortdurend terugkerende opmerking dat zijn werk postmodern is, was Februari in het verkeerde keelgat geschoten: het had hem gekrenkt dat zijn teksten, gegroeid vanuit persoonlijke inzet en eigen verbeeldingskracht, zo achteloos in een nietszeggende containerterm werden ondergebracht waarin hij zich bovendien niet eens herkende.

De neerlandici waren niet erg over de lezing te spreken. Wie dacht Februari wel dat hij was? Wist hij dan niet dat het in de literatuurwetenschap al sinds de jaren 1960 niet meer over de intenties van de auteur zelf ging? Zelf was ik wél onder de indruk van Februari's woorden. Die hadden me geconfronteerd met de gewelddadige kracht die uitgaat van een letterkundige interpretatie. Dat de literatuurwetenschap de auteur heeft doodverklaard mag dan zo zijn, maar die 'dode' auteur is tegelijk een mens van vlees en bloed wiens werk enigszins hardhandig op het procrustesbed van de literaire interpretatie wordt gelegd. Daar wordt het werk net zo uitgerekt of klein gehakt tot de wetenschapper tevreden is.

Lichte gruwel

Aan Februari's lezing moest ik terugdenken toen ik de afgelopen maanden met dit stuk

bezig was. Deze tekst heeft een heel lange aanloop gekend: hij begon als een recensie van Tonnus Oosterhoffs recentste bundel *Leegte licht*, metamorfoseerde toen in een essay over zijn daarna verschenen verzameld werk *Hier drijft weg* en werd vervolgens geklutst tot een tekst over de dichtbundel *Dooier op drift* van Charlotte Mutsaers. Gaandeweg werd me steeds duidelijker dat het me niet zou lukken om over Oosterhoff of Mutsaers te schrijven, behalve als ik het werk zou benaderen vanuit mijn onvermogen om erover te schrijven. Vandaar dat ik in dit stuk een persoonlijke vraag centraal stel: waarom vind ik het moeilijk over Charlotte Mutsaers en Tonnus Oosterhoff te schrijven?

Dat is alvast niet omdat hun oeuvre me niet bevalt. Integendeel: er zijn weinig Nederlandse boeken die ik de afgelopen jaren met zoveel plezier gelezen heb als *Ware grootte* en *Leegte licht* van Oosterhoff en *Kersebloed* en *Paardejam* van Mutsaers. Op het oog hebben de twee oeuvres niet zoveel met elkaar gemeen: Oosterhoff is voor mij – zijn verhalen, roman en essays niet te na gesproken – vooral de schrijver van een imposant poëtisch oeuvre; Mutsaers is in de eerste plaats essayiste, hoewel ze ook romans en poëzie schreef. Oosterhoff schrijft in een dissonante stijl, waarin de spreektaal iedere keer de logica van de tekst komt verstoren; Mutsaers' toon is eerder vloeiend en in haar werk staat niet de gebrokenheid van de wereld maar juist het 'alles is in alles' centraal. Wanneer je bovendien de poëzie in *Hier drijft weg* met die in *Dooier op drift*

vergelijkt, zie je dat de dichter Mutsaers erg weinig met de dichter Oosterhoff te maken heeft. Ik vind *Dooier op drift* geen goede bundel: er staan nogal wat stoplappen in, soms zijn de strofen op een gezochte manier onbegrijpelijk ('Spekvraag versus splijtzwam / hamvraag versus treur / en het is nog niet zo laat / of daar klikt de deur') en de meeste gedichten blijven na het lezen niet hangen. Elke bundel van Oosterhoff bevat echter regels en beelden om nooit te vergeten, die bij iedere herlezing weer een schok van herkenning geven of later zomaar het hoofd komen binnendrijven: 'Het geheugen is een glimmende laag op de ervaring, een lubricant.' 'Waarom is neuken een pompbeweging, spuitgasten?' 'Grote dikke men, / één van de laatste klassepatiënten.'



Hoe verschillend Mutsaers en Oosterhoff ook zijn, toch is er ook iets dat beide oeuvres met elkaar verbindt en dat misschien wel maakt dat ik van deze schrijvers houd. Beiden zijn in staat om gruwelijkheden of dramatiek op zo'n opgeruimde, vaak zelfs grappige manier op te schrijven, dat de gruwel of het drama bewaard blijft en tegelijk door de humor wordt opgetild – maar niet opgeheven. Neem het begin van Oosterhoffs gedicht 'Frans Budé' (uit *Leegte lacht*): 'baby's cremeert het moeilijkst, ze worden een kleffe bal kraakbeen. / Dus baby's het moeilijkst, maar goede tweede is Frans.' Even schitterend als macaber zijn deze woorden, die trouwens nog aan humoristische kracht winnen voor wie weet dat Frans Budé alive-and-kicking is. Of neem de vele passages over

dierenleed bij Mutsaers. Sterk aan een bundel als *Paardejam* is dat die met een ingehouden, soms wrang-ironische toon worden gebracht. Bij een foto van een paard dat met een voorhamer zal worden doodgeslagen staat: 'De vloer drijft van het bloed. Op die vloer is een paard neergezet dat op het punt staat te worden geslacht. Het staat daar heel kalmpjes en wordt slechts door één persoon, van wie je overigens nauwelijks zou kunnen zeggen of het een man of een vrouw is, bij de teugel gehouden.' Je kijkt naar de foto en verdomd, er staat een sekseloze figuur naast het paard en het lijkt alsof de anonimiteit van het paard daardoor nog eens extra wordt uitgelicht. Briljant vind ik ook de afwisseling die Mutsaers kiest tussen het paarden- en het mensenperspectief: eerst schrijft ze dat het paard op de vloer is *neergezet*, daarna leeft ze zich in het paard in dat daar *kalmpjes staat*.

Twee schitterende oeuvres waarvan ik zielsveel houd, en toch lukte het me de afgelopen maanden niet om erover te schrijven. In de tussentijd schreef ik kortere en langere artikelen over andere auteurs die me geen moeite kostten. Er moest dus iets aan de hand zijn met deze boeken, of met mijn manier van essayeren, of met allebei. Ik kwam uiteindelijk tot de vaststelling dat mijn leeswijze strijdig was met hun schrijfwijze: ik was op zoek naar een eenheid die er niet was en omdat ze er niet was, kreeg ik mijn verhaal niet rond.

Mijn procrustesbed

Want ja, een bespreking van een boek binnen een oeuvre is een 'verhaal' dat door de criticus 'rond' moet worden gebreed. Daarvoor bestaan een paar mogelijkheden. Je kunt een oeuvre beschrijven als een gesloten kubus, waarin steeds dezelfde thema's weerkaatsen en het literaire werk als een kleinere kubus die naadloos in de grotere past: ideaal voor het schrijven over 'conceptuele' auteurs als Gertrude Starink, F. van Dixhoorn, Arjen Duinker en Arnoud van Adrichem, maar ook passend bij auteurs als Astrid Lampe of Erik Lindner. Je kunt het oeuvre ook als een traject beschrijven met een ontwikkeling en het werk als een bouwsteentje daarbinnen: dat leent zich goed voor het schrijven

over auteurs als Ramsey Nasr, Erik Spinoy of Miguel Declercq. En ten slotte kun je ook op een probleem in een oeuvre concentreren, bijvoorbeeld op de tegenstrijdigheid tussen motief a en b of de opmerkelijke verschillen tussen bundel y en z. Zo zit in het werk van Rozalie Hirs een combinatie van behaaglijk 'schone' en ontregelende elementen.

Deze auteurs noem ik niet toevallig: over hen heb ik de afgelopen jaren soms uitvoerig geschreven en steeds zonder grote problemen. Dat komt volgens mij omdat al deze oeuvres precies die combinatie van structuur en ontregeling bieden waarnaar ik als essayist op zoek ben. In de formalistisch-structuralistische termen waarin het handboek *Literair mechaniek* het stelt: bijna al deze oeuvres combineren een deviatie (oftewel afwijking van een norm) op gedichtniveau met een equivalentie (oftewel een terugkerend patroon) op afdeling-, bundel- en oevreniveau. Dat is duidelijk te zien bij Astrid Lampe: haar gedichten worden vaak als onbegrijpelijk, springerig en vervreemdend beschreven, maar de afgelopen jaren is steeds duidelijker geworden hoe *gestructureerd* haar poëtisch universum eigenlijk is. Woorden of complete frases keren gedicht na gedicht, bundel na bundel terug. Over Gertrude Starink is zelfs nog gemakkelijker een verhaal te vertellen: haar oeuvre bestaat uit vijf bundels die samen één doorlopend verhaal vormen en elkaar zelfs formeel bijna perfect spiegelen. Maar op zich genomen zitten de gedichten vol uitdagende, moeilijk te interpreteren elementen.

Als criticus vind ik het heerlijk om een samenhangend, 'rond' verhaal over een oeuvre en een werk te kunnen vertellen, en tegelijk genoeg uitdagende elementen in ieder gedicht te vinden waarop ik mijn tanden kan stukbijten. Als ik Duinker of Verhelst op mijn kritische procrustesbed leg, hoef ik niet eens al te veel te hakken en te rekken om tot zo'n tekst te komen. Zij sluiten aan bij een tendens die ik in de hedendaagse Nederlandse poëzie meen te herkennen: dat bundels steeds conceptueler worden (en vaak ook steeds dikker).

Drift

Helaas voor mij gaat dat niet op voor Mutsaers en Oosterhoff. Bij Mutsaers is het probleem niet dat haar oeuvre niet consistent is; het kent juist een aantal thema's die telkens terugkeren: grotere thema's zoals ouder-kindrelaties en dieren(leed) en heel specifieke thema's als de open haard en de relatie tussen zee en kerst. Maar de bundel *Dooier op drift* toont heel weinig structuur: het blijft voor mij een verzameling losse teksten die maar een oppervlakkige relatie met de rest van het werk onderhoudt. Met Oosterhoff kan ik met mijn aanpak nog minder aanvangen. Zijn gedichten blijven op zichzelf staan; van samenhang is op bundelniveau weinig sprake en op oevreniveau al helemaal niet.

Laat ik me eerst buigen over *Dooier op drift*. Die titel komt de criticus die verzot is op langere lijnen in het oeuvre tegemoet: ouder-kindrelaties en dieren(leed) komen erin samen. In Mutsaers' proza wemelt het van de slechte moeder-dochterverhoudingen en de warme vader-dochterbanden, vaak met een onmiskenbaar freudiaanse ondertoon. De titel zet daarover meteen weer aan het denken: een dooier is immers het voedsel van een moederdier voor haar onvolgroeide jong, en het woord 'drift' is een van de vaakst gebruikte begrippen in de psychoanalyse. Wil 'dooier op drift' zeggen dat de dooier, die eigenlijk niet meer dan een middel is om het kind te laten groeien, van een eigen levensdrift bevangen kan raken? Het eerste gedicht van de bundel, 'When walls come tumbling down' sluit aardig aan bij het in gang gezette associatiepatroon. Het vertelt over Kronos, de Titaan die zijn eigen kinderen opat in een vruchteloze poging om de macht te behouden:

De witte tanden
op
de witte wanden
zo onzichtbaar
nog
behoren Kronos
toe

Pas als die wanden
langzaam
op ons
landen
maakt het blikeren
van zijn kunstgebit
ons moe

Kronos vrat met smaak
zijn eigen kinders
op
peanuts
naast
de aangevreten
hartenklop

Kronos' 'witte tanden' hebben tegelijkertijd iets griezeligs en iets belachelijks. Ze vormen eerst een onzichtbare dreiging op de witte muren waardoor 'wij' in dit gedicht omgeven zijn, maar ze blijken toe te behoren aan een 'kunstgebit' wanneer de muren neerkomen en ze van dichterbij te bekijken zijn. Bovendien maken ze de 'wij' in het gedicht niet bang maar 'moe'. Dat Kronos zijn eigen kinderen opat wordt dan ook gerelativeerd; het is 'peanuts / naast / de aangevreten / hartenklop'. Vermoedelijk is de 'aangevreten / hartenklop' niet die van de opgegeten kinderen, maar die van Kronos zelf. Het opvreten van zijn eigen kinderen maakt dat Kronos 'will eat his heart out': het brengt hem niets dan wrok en wroeging en hij wint er niets mee. Zijn gezag zal uiteindelijk toch door die kinderen worden omvergeworpen. De titel van het gedicht sluit hierbij aan: 'Walls Come Tumbling Down' is een geëngageerd nummer van de Britse band The Style Council uit de jaren 1980, waarin jongeren worden aangespoord om tegen het gezag in opstand te komen.



Het eten van je kinderen om te voorkomen dat zij de vaderlijke macht omverwerpen: het is allemaal nogal oedipaal te noemen. Het derde en het vierde gedicht van deze bundel hebben al net zo'n freudiaanse twist, 'Lexicaal bedreigd' zelfs heel expliciet:

Mijn vader leerde mij
een woord
's nachts stond het in me op
met bijl en schaar
trok ik de letters uit elkaar
m o o r d e n a a r

Mijn moeder leerde mij
een woord
's Nachts stond het in me op
met pijn en boog
schoot ik de letters uit elkaar
m e d e m i n n a a r

In de mythe vermoordt Oedipus zijn vader en trouwt hij zonder het te weten met zijn moeder. Freud gebruikte dit verhaal om zijn oedipuscomplex uit te leggen: het (mannelijke) kind koestert een haat tegenover zijn vader, omdat hij hem als concurrent ziet in het verkrijgen van de liefde van de moeder. Hier worden de rollen omgedraaid, zoals bij Mutsaers altijd het geval is: niet de vader is de gehate figuur, maar de moeder, omdat zij in de weg staat bij het verwerven van de liefde van de vader. Doordat de taal hier nadrukkelijk op de voorgrond wordt gebracht, is het alsof Mutsaers geprobeerd heeft de psychoanalytische taaltheorie van Jacques Lacan te introduceren. Die stelt dat de taal, een machtsinstrument dat door de vader wordt geïntroduceerd, het kind in de 'symbolische orde' binnenleidt. Daarmee is het kind voorgoed gescheiden van de moederfiguur, met wie hij de illusie had één te zijn. In dit gedicht zijn het de vader én de moeder die woorden in het universum van het kind introduceren waarmee de werkelijkheid voorgoed verandert, een situatie die in de nogal zouteloze derde strofe wordt samengevat als 'Words words / onderschat ze niet'.

De titel van het vierde gedicht, 'Help me, help me, help me through the night', is nogal ironisch. 'Help Me Through the Night' is een softe rockballad van Joe Walsh, waarin hij 'mama' oproept om de pijn te verlichten: 'I don't know what they're fighting for / And I just don't care'. In het gedicht stelt Mutsaers juist een gewelddadige vaderlijke tactiek voor om de zachtmoedige moederlijke macht te doorbreken. De fallische pikhouweel wordt ter hand genomen om korte metten te maken met 'moederschapsverhalen'.

Op grond van deze gedichten dacht ik te weten wat ik kon verwachten: freudiaanse problematiek en seksuele toespelingen in gedichten die misschien niet altijd ijzersterk zijn, maar in elk geval een fascinerende draai geven aan de oedipale problematiek die dit oeuvre mede zo boeiend maakt. Maar dat bleek voorbarig. *Dooier op drift* waaiert alle kanten uit en raakt soms nog wel eens aan het seksuele (neem een wat gênant gedicht over de koekoek die piept uit de gulp van de fotograaf), maar laat zich toch onmogelijk lezen als een bundel met een hecht volgehouden thematiek. Gaandeweg ontspoord de bundel zelfs steeds meer: de twee gedichten die de titel 'Dooier op drift' hebben, zijn nog nauwelijks na te vertellen. In de eerste stormt een 'eivol ei / op een witte schimmel' (de stem in het gedicht benadrukt nog eens dat het écht om een ei op een paard gaat, 'zoals ik het zeg / een eivol ei / op een sneeuw witte schimmel') '[d]wars tegen / rijmrichting spokend' de snelweg op, om daarna door een voertuig aangereden te worden. Zo wordt een Belgische vlag zichtbaar: een geel uiteengespatte dooier en rood paardenbloed op het zwarte asfalt, 'pardoos in het teer / zwarte asfaltlijm / plus gele bontekont / blood on the tracks'. Het gedicht eindigt met een onbegrijpelijke introspectieve strofe: 'Ik heb het al vaker gezegd: / men kan niet aan mij zien / wat ik allemaal weet / van wat er / van anderen / zal kunnen / geworden.' De tweede 'Dooier op drift' gaat over een homoseksuele ervaring: 'Pik richt je op / tik voor mij / op z'n kop / het allerzachtste / der eitjes' // 'Ik heet / geen Pik, / daar komt nog bij / een zoutloos ei / maakt niemand blij.' Dat de twee mannelijke hoofdpersonages daarna omkijken en net als de vrouw van de Bijbelse Lot in een zoutpilaar veranderen, lijkt ingegeven door een associatieve verbinding tussen ei en zout.

Waarom vind ik het moeilijk over Mutsaers' *Dooier op drift* te schrijven? Ten dele omdat ik het een zwakke bundel vind. Maar belangrijker is volgens mij het ontbreken van aanknopingspunten om deze poëzie mee te kunnen begrijpen. De bundel is brokkelig en lijkt weliswaar aansluiting te zoeken bij

thema's die we kennen uit Mutsaers' andere werk, maar de parallellen helpen me niet om de bundel beter te kunnen interpreteren.

Onder het uitstoten van zeehondgeluiden

Leegte licht laat zich zo mogelijk nog moeilijker in een essay vangen. Dit vind ik een heel sterke bundel: het is het meest duistere boek dat Oosterhoff tot nog toe schreef, met een inktzwarte omslag en een onheilspellend lege ruimte tussen de woorden 'leegte' en 'lacht'. Meer dan eerder in Oosterhoffs oeuvre overheerst in deze bundel de dood; de laatste tien gedichten gaan er allemaal over. In de opeenvolgende gedichten 'Witte blues', 'We gingen vroeg naar bed ...', 'Activiteiten en records' en 'Frans Budé' gaat het over verkeersongelukken en -doden: 'Te brede auto's klapwieken over de klinkerwegen, / om aan gruwelijke ongelukken deel te hebben. Daarna kijken / hun koplampen verbaasd uit de verwrongen grille', 'Iemand sterft achter het stuur op een rotonde in het spitsuur, zijn / auto blijft in de bocht staan, een enorme rij veroorzakend', et cetera. In 'Zij kregen hun zin' staat de chïastische wijsheid 'Het leven is hard, zacht de dood; / zacht is het leven, hard is de dood.' Het gedicht daarop opent met 'Er ligt een dode chinees, ogen / half open, te ademen in mijn bed', het gedicht daarna met 'Wat ligt de oude meneer / maar kort te slapen voor zijn dood / al lijkt het lang'. Het volgende gedicht spreekt over een veroordeling voor het vuurpeloton, vervolgens lezen we 'In de lijkentuin toeft niemand, niemand graag, liever niemand' en het slotgedicht verhaalt over een verdronken schipper.

Hoeveel doodspassages er ook voorkomen in *Leegte licht*, de bundel krijgt er geen structuur door, geen samenhang. Typerend is dat de 39 gedichten uit de bundel niet verder in afdelingen zijn ondergebracht, zoals trouwens voor alle eerdere bundels van Oosterhoff geldt op zijn debuut *Boerentijger* (1990) na. Dit is geen bundel over de dood, net zo min als *Dooier op drift* een bundel over drift, seksualiteit of ouder-kindrelaties is. Op de bibliofiele dichtbundel *handschreeuwkoor* (2008) na, een bijna onleesbare verzameling

van handschriftkrabbels en tekeningetjes, met enkele gedrukte teksten gecombineerd, zijn de bundels in het oeuvre van Oosterhoff dan ook niet volgens een concept geschreven. Wat grandioos is aan het oeuvre van Oosterhoff, is dan ook niet de manier waarop hij zijn bundels componeert; het draait bij hem om het individuele gedicht, of zelfs de losse dichtregel.

Er zit dus weinig anders op dan een van mijn lievelingsgedichten uit de bundel te bespreken, zonder te pretenderen daarmee *Leegte licht* als geheel te kunnen openleggen. 'Dichters storten zich namens de mensen...' is een reflectie op het dichterschap die speelt met clichés over geniaal kunstenaarschap, maar die gemeenplaatsen tegelijkertijd op de kop zet. 'Dichters storten zich namens de mensen / in donkere wateren: er is daar iets / ondragelijks dat gedragen moet': in die openingsregels schuilt het conventionele beeld van de kunstenaar als een martelaar, een Atlas die de wereld op de schouders draagt, gecombineerd met het idee dat kunstenaars diep in de menselijke ziel kunnen schouwen. Maar de volgende strofe ontmaskert dit beeld meteen als niet-authentiek: 'Nephoorngeschal, diepzeebeeld. / "Zet je eigen storyboard om in echte video!"' De kunstenaar die zich offert voor zijn lezers is een acteur in zijn eigen 'echte video' – een contradictio in terminis – en die even later als volgt wordt toegesproken: 'Geweldige acteur, je hebt alleen / larrikin harlekijn boeman / nog om zeep te helpen.' Wie de rol van dichter gaat spelen, heeft om die rol perfect te incorporeren alleen nog af te rekenen met drie verwante identiteiten: de 'larrikin' (een antiautoritaire figuur uit de Australische volkstraditie), de harlekijn en de boeman.

De zinnen raken vervolgens 'In elkaar verward, binnenstebuiten opgehangen': we lezen versneden fragmenten van teksten, die samen nauwelijks tot een geheel komen. 'Staat de steelpan gevaarlijk / dicht boven de schoorsteen moet roken', 'Het doet me ergens aan denken aan een bestaan / dat voorbij liep op een brug verder.' Poëtische wartaal. In het vervolg van het gedicht wordt opmerkelijk expliciet korte metten gemaakt met de pre-tenties van het dichterschap:

Je bent vergeefs op aarde, bourgeois dichter, je leeft voor niets met je argwanend gemompel. Omdat niemand luistert meen jij dat je respect verdient. Je vindt: 'Ik mag eerbied vragen.' Waarom? Waarom mag jij dat? Niemand verwaardigt zich een antwoord, de bedelaar spuugt op de grond.

De dichter is de meest minderwaardige maatschappelijke figuur die maar denkbaar is: hij is 'overbodig', 'boventallig', 'overtollig', zoals het even verderop heet, maar kan zich vanwege zijn bourgeois levenswijze ook niet meten met de bedelaars die écht in de marge van de samenleving zitten. De dichter zit immers nog altijd met zijn 'twaalf lezers', zijn 'veertien belachelijke lezers' in zijn maag. De enige geruststelling is dat dit bespottelijke dichterschap niet meer dan een rol is waarin de dichter stapt zoals de acteur in zijn personage verandert: 'De acteurs gorden zich aan, / steken hun armen in de bewegingen, / reeds schiet het galeischip van gevoel / voort, diepblauw is de zee.'

Het meest 'authentiek' is de ik-figuur dan ook wanneer hij, vlak voor het slapengaan, het dichterschap aflegt.

Nu ik na het tandenpoetsen gorgel en daarna onder het uitstoten van zeehondgeluiden ritmisch op mijn lul sta te wijzen die uit mijn pyjamabroek hangt, lijk ik in niets op mezelf.

Gedraagt de dichter-die-tijdelijk-het-dichterschap heeft afgelegd zich hier als een gek? Nee. Eerder valt hij terug in een oerstaat: de menselijke taal ontvalt hem, hij is niets meer dan een geslachtsdeel, en dat is maar goed ook: hij lijkt in niets meer op de belachelijke dichter die hij zich zozeer eigen had gemaakt, hij is eindelijk zichzelf. Maar misschien kunnen we de regels beter anders lezen: wanneer hij geen dichter meer is, lijkt hij meteen 'in niets op [zich]zelf'. Blijkbaar is het dichterschap een fundamenteeler deel van zijn identiteit dan hij eerder dacht. En doen de zeehondgeluiden die hij uitstoot niet toch weer denken aan de 'donkere wateren' waarin hij zich als dichter dagelijks voor de mensen stort?

Scherven

Daar stokt mijn analyse. Als het gedicht van Oosterhoff ten einde is, kan ik de analyse moeilijk nog in dienst stellen van mijn lezing

van de bundel als geheel, net zoals mijn lezing van de eerste gedichten uit het boek van Mutsaers me weinig hielpen om *Dooier op drift* te duiden. Is dat de ontregelende kracht van deze boeken, dat ze zich niet in een samenvattend verhaal laten dwingen en als een verzameling glanzende scherven blijven bestaan? Die conclusie is me te romantisch, maar ik handhaaf haar toch. Voorlopig.

Bibliografie

- Erica van Boven en Gillis Dorleijn, *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Coutinho, Hilversum, 2003.
- Charlotte Mutsaers, *Paardejam*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2010 (1996).
- Charlotte Mutsaers, *Dooier op drift. Gedichten*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2012.
- Tonnus Oosterhoff, *Leegte licht. Gedichten*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2011.
- Tonnus Oosterhoff, *Hier drijft weg. Verzamelde gedichten*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2012.