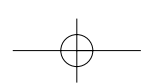
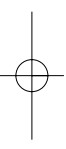
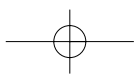
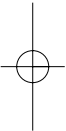
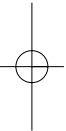




Leegte, leegte die ademt





Yra van Dijk

Leegte, leegte die ademt

Het typografisch wit in de moderne poëzie

Uitgeverij Vantilt

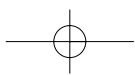
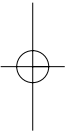
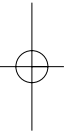
ISBN 90 77503 29 3

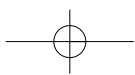
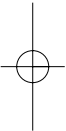
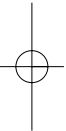
© 2006 Yra van Dijk en Uitgeverij Vantilt, Nijmegen
Boekverzorging: Martien Frijs

Deze publicatie is mede totstandgekomen met steun van de J.E. Jurriaanse Stichting, de Stichting Dr. Hendrik Muller's Vaderlandsch Fonds, de Stichting Fonds voor de Geld- en Effectenhandel en de Stichting Bevordering Onderzoek Letterkunde.



*Voor mijn moeder, Annelies van Hees, die mij het plezier van de tekst heeft
bijebracht.*



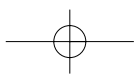
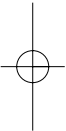
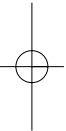


INHOUD

	VOORAF	11
1	‘WAARVAN MEN NIET SPREKEN KAN...’	17
1.1	De theorie van het zwijgen	17
	Mystiek	17
	<i>De taal in de joodse mystiek</i>	21
	<i>Het zwijgen in de joodse mystiek</i>	24
	<i>Het begin van het zwijgen in de literatuur</i>	25
	<i>Studies over het zwijgen</i>	31
	<i>Samenvattend – De theorie van het zwijgen</i>	35
1.2	Stéphane Mallarmé	36
	<i>Inleiding: een brief aan Verlaine</i>	36
	<i>Idée & Néant</i>	38
	<i>Een sonnet</i>	40
	Wit	42
	<i>Un Coup de Dés: het voorwoord</i>	44
	<i>Un Coup de Dés: de tekst</i>	46
	<i>Mallarmé in theorie</i>	62
1.3	De theorie van het typografisch wit	66
	<i>De eerste aanzetten</i>	66
	Die wit in die poesie	70
	De afsluiting van het gedicht	72
	Maakt het wit een gedicht?	75
	Lezer	76
	<i>Visuele en figuratieve poëzie</i>	78
	<i>Maurice Blanchot</i>	83
	Taal en stilte	85
	Het wit	88
	De oorsprong van het kunstwerk	89
1.4	Leeshouding	94
	<i>Het Andere</i>	95
	<i>Het tekortschieten van de taal</i>	99
	<i>De tussenruimte</i>	105
	Conclusie	111
	Conclusie hoofdstuk 1	114

2	'LEEG EN ZONDER ZIEL' – J.H. LEOPOLD	117
	Inleiding	117
2.1	Stand van zaken	120
2.2	Thematische en poëtische verkenning	121
2.3	Atelier: 3 gedichten	135
	<i>Men mocht wel willen</i>	135
	<i>De Molen</i>	138
	<i>De maan is overdag zoo wit</i>	145
2.4	Het typografisch wit	147
	Samenvatting	171
3	'DEZE REDDENDE VORM' – PAUL VAN OSTAIJEN	175
	Inleiding	175
3.1	Stand van zaken	176
3.2	Thematische en poëtische verkenning	181
3.3	Atelier: 3 gedichten	205
	<i>De Feesten van Angst en Pijn</i>	205
	<i>Bezette Stad</i>	211
	<i>De oude man</i>	217
3.4	Het typografisch wit	219
	Samenvatting	231
4	'SUBLIEME MOMENTEN' – M. NIJHOFF	233
	Inleiding	233
4.1	Stand van zaken	236
4.2	Thematische en poëtische verkenning	240
4.3	Atelier: 3 gedichten	245
	<i>Herinnering</i>	245
	<i>Het veer</i>	248
	<i>De moeder de vrouw</i>	258
4.4	Het typografisch wit	269
	Samenvatting	284
	INTERMEZZO PAUL CELAN	287

5	'PRECAIRE ONTREGELINGEN' – HANS FAVEREY	313
	Inleiding	313
5.1	Stand van zaken	314
5.2	Thematische en poëtische verkenning	318
5.3	Atelier: 3 gedichten	346
	<i>En de verte lokt maar, de-</i>	346
	<i>Het sneeuwt</i>	351
	<i>Waarom bleef zij niet waar zij is</i>	353
5.4	Het typografisch wit	356
	Samenvatting	380
	CONCLUSIE	383
	Noten	389
	Vindplaatsen motto's	421
	Literatuur	423
	Tot slot	437
	Register	439



VOORAF

Nu al, nog voordat de eerste zin ten einde is, weet de lezer dat dit een pagina proza is, en geen poëzie. Hoe valt dat onderscheid zo razendsnel te maken? Er is maar één aspect van een gedicht waardoor het onmiddellijk te onderscheiden is van een prozatekst, en dat is het wit dat het gedicht omringt. Het is de spreiding van de woorden over de pagina die als eerste in het oog springt. Bij proza, en over het algemeen zelfs bij prozagedichten, is het de zetter die bepaalt waar de regels eindigen in het wit, bij poëzie is het de dichter zelf.

Dit verschil lijkt zo banaal dat literatuurwetenschappers er geen belang aan plegen te hechten en op zoek gaan naar een meer inhoudelijke definitie van poëzie. De vraag is echter niet of er een wezenlijker onderscheid tussen proza en poëzie te vinden is, maar of het wit van de pagina meer inhoud heeft dan men op eerste gezicht geneigd is te denken. Als cruciaal onderdeel van de vorm van het gedicht kan het bijdragen aan de betekenis daarvan.

In moderne poëzie is de betekenis van de witte plekken in en om het gedicht steeds belangrijker geworden, omdat het gedrukte gedicht de plaats innam van het voorgedragen vers: de visuele vorm won aan belang. Uiteraard werd die vorm ook betekenisvoller met de opkomst van het vrije vers.

Bovendien begon met de romantiek de twijfel aan de taal een rol te spelen. Naarmate dichters zich bewuster werden van het arbitraire karakter van de taal, probeerden ze dat te ondervangen door de vorm van de poëzie betekenis te geven. Woord en ding konden elkaar weer raken als de vorm van het gedicht bij de inhoud betrokken werd.

Ik denk dat de manier waarop de woorden over de pagina verspreid zijn, van cruciaal belang is voor de esthetische kracht van een modern gedicht. Als je de woorden van een favoriet gedicht achter elkaar zet, als proza, blijft er niet veel van over. Het poëtische van poëzie schuilt in het wit dat het gedicht omringt en doordringt.

Toch wordt de vorm van een gedicht meestal als ondergeschikt beschouwd aan de inhoud.¹ Hoewel moderne dichters al meer dan een eeuw bepleiten dat vorm en inhoud één zijn, is er maar weinig onderzoek gedaan naar het verband tussen vorm en inhoud, en nog minder naar de manieren waarop de visuele vorm van een gedicht betekenisdragend kan zijn.² 'Vorm' is een ruim begrip, en wordt in de poëziebeschouwing gebruikt voor alles wat behoort tot de buitenkant van de taal: zaken als rijm, alliteratie, stijlf-

guren. In deze studie wordt met 'de vorm van het gedicht' alleen de letterlijke, uiterlijke vorm van het gedicht bedoeld: de wijze waarop de tekst is gerangschikt in het wit van de pagina.

Ik zal het verband tussen die vorm en de inhoud van het moderne gedicht onderzoeken. In hoeverre maakt het wit van de pagina deel uit van het gedicht en welke betekenis kan dat wit krijgen? Worden de verschillende poëtische posities van dichters weerspiegeld in de manier waarop ze het wit van de pagina betekenis geven? Mijn doel is uiteindelijk een aantal functies te formuleren die het typografisch wit kan uitoefenen, om zo een model te bieden om het wit van een gedicht te 'lezen'.

Daarvoor bestudeer ik het werk en de opvattingen van achtereenvolgens Stéphane Mallarmé, J.H. Leopold, Paul van Ostaijen, Martinus Nijhoff, Paul Celan en Hans Faverey. Zo hoop ik niet alleen een belangrijk deel van de Nederlandse poëzie van de twintigste eeuw te interpreteren met de nadruk op het typografisch wit, maar ook twee buitenlandse dichters te onderzoeken die in dit verband het meest vernieuwend zijn geweest.

Ik ben me ervan bewust dat er grote overeenkomsten zijn in de poëzieopvattingen van deze dichters. Het gaat steeds om poëzie waarin zowel het 'onzegbare' als het materiële, tastbare taalteken een belangrijke rol speelt, en om poëzie die sterk zelfreflexief is. Bovendien hebben deze dichters, elk op zijn eigen wijze, het wit van de pagina opvallend benut.

Dat zou mij op het verwijt van een cirkelredenering kunnen komen te staan: ik kies 'witte' dichters om aan de hand van hun werk aan te tonen hoe belangrijk het wit is. Het risico van een *self-fulfilling prophecy* ligt inderdaad op de loer: mijn leeswijze is voortgekomen uit een bepaald *soort* moderne literatuur, en ik wil die gaan toepassen op het onderzoeken van het wit in een *vergelijkbare* soort moderne poëzie.

Toch waag ik me aan deze circulaire constructie, omdat ik veronderstel dat het gebruik van het typografisch wit bij deze dichters het meest functioneel is, door de nadruk die in hun gedichten ligt op de vorm. Ik denk dat het voor het beschrijven van een werkzaam model van het typografisch wit belangrijk is om een corpus te kiezen waarbinnen de vorm van het grootste belang is – je leert een kind niet schaatsen op een halfbevoren vijver. Op basis van deze 'witte' poëzie hoop ik een leeswijze te ontwikkelen die ook toepasbaar zou moeten zijn op dichters die minder nadruk leggen op de vorm van hun werk.

Naar mijn idee is de vraag of het gaat om modernistische, symbolistische, 'zuivere' of 'onzuivere' dichters³ hier van ondergeschikt belang. Hopelijk zal ik aannemelijk weten te maken dat het gebruik van betekenisvol typografisch wit dwars door alle soorten moderne poëzie heen snijdt. Daarom zal ik, als ik spreek over 'moderne poëzie', de ruime opvatting hanteren die

Hugo Friedrich uiteenzet in *Die Struktur der modernen Lyrik* uit 1956. Hij laat de moderne poëzie beginnen met Rimbaud en Baudelaire, en wijst op het gemeenschappelijke 'Grundgefüge', waarvan de wortels liggen in de romantiek.

Ondanks een gemeenschappelijke basis gebruiken de zes hier bestudeerde dichters het wit op de meest uiteenlopende manieren. Het loslaten van de vaste versvorm heeft geleid tot de voorzichtige witregels van Leopold, tot de volledig geëxplodeerde poëzie van een avant-gardist als Van Ostaïjen, maar ook tot de pijnlijke stiltes van Paul Celan.

Met de nadruk op de vorm van moderne gedichten wil ik de inhoud niet verwaarlozen. Het gaat mij om de manier waarop die twee zich tot elkaar verhouden. Met het lezen van deze zes dichters wil ik een tweeledige vraag beantwoorden: of het typografisch wit in de moderne poëzie betekenis kan krijgen en *hoe* het betekenis kan krijgen. De hoofdhypothese daarbij is dat het wit van de pagina onder andere poëticaal wordt gebruikt. 'Zegt' de dichter in het wit iets over wat hij wil met zijn poëzie? Alle dichters in het corpus schreven poëzie die ook over het dichten zelf ging: in hoeverre zetten ze het typografisch wit daar ook bij in?

Mijn probleemstelling vraagt om een tweeledige invalshoek. Enerzijds is er een filosofisch-poëticaal aspect: ik onderzoek de opvattingen van dichters en denkers over taal en over stilte. Anderzijds heeft het onderzoek een formalistisch karakter, waarbij de kleinste vormafwijkingen van een gedicht geanalyseerd worden. Dat laatste gebeurt met name in de 'ateliers' waarin steeds drie gedichten aan de orde komen.

Het filosofisch-poëticaal aspect komt naar voren in het eerste hoofdstuk. Meer dan over het typografisch wit is er getheoretiseerd over de rol van het zwijgen in de literatuur. Daarom bespreek ik in de eerste paragraaf de theorie van het literaire zwijgen. Het blijken de dichters zelf die de meest belangwekkende zaken hebben gezegd over het zwijgen en het wit in de poëzie, en over het verband tussen die twee. Mallarmé ruimde als eerste in zijn beschouwingen een belangrijke plaats in voor het zwijgen en het niets. En hij maakte betekenisvol gebruik van het typografisch wit in de spectaculaire vormgeving van het gedicht 'Un Coup de Dés'. In de tweede paragraaf ga ik in op deze voorloper van de moderne poëzie. Zijn ideeën over de stilte en het 'Néant' lagen aan de basis van een dichtpraktijk waarin voor het eerst het typografisch wit op *zichzelf* betekenis krijgt. Er wordt iets in uitgedrukt wat in woorden onzegbaar is.

In de loop van de twintigste eeuw werd het Absolute van Mallarmé tot 'Die leere Idealität, das unbestimmte "Andere"', wat volgens Friedrich de kern van de moderne poëzie is.⁴ Een deel van de twintigste-eeuwse poëzie draait om het probleem dat de taal niet aan dat 'Andere' kan raken. Daarmee gaat

de poëzie gedeeltelijk over haar eigen beperking en is zo tot haar eigen object geworden.

In mijn benadering van het wit in de poëzie ligt de nadruk op die autonomie. Niet omdat ik denk dat het moderne gedicht alleen over zichzelf gaat en geen directe relatie heeft met de buitenwereld, maar omdat de gedichten op die zelfreflexieve momenten iets onthullen over de manier waarop ze betekenen: 'the capacity of works to claim the status of being rather than representing'.⁵

In paragraaf 1.3 bespreek ik de theorie van het typografisch wit. Daarin is een belangrijke rol weggelegd voor het werk van Maurice Blanchot. Hij stelde dat de momenten van falen van de taal en van de dichter, het echec van de literatuur, ook kunnen worden opgevat als haar uiterste triomf. Ook Paul Rodenko beschreef die momenten waar de literatuur kan raken aan het 'Onnoemlijke', zoals hij het noemde.

In paragraaf 1.4 betoog ik dat er geen kant-en-klare theorie bestaat die bij een dergelijk onderzoek toegepast kan worden, maar dat Blanchot, Rodenko, Derrida en Lyotard wel theoretische aanknopingspunten bieden voor het vaststellen van de betekenis van het typografisch wit in de poëzie. Wie leest met het oog op het typografisch wit, zal er een andere leeshouding op na moeten houden. Niet de samenhang van de tekst is het uitgangspunt, maar de gaten die vallen in de tekst. Het is die leeshouding die ik, met behulp van genoemde theoretici, zal expliciteren aan het einde van het eerste hoofdstuk.

Daarna bespreek ik achtereenvolgens het werk van Leopold, Van Ostaijen, Nijhoff en Faverey. Ik begin daarbij steeds met de 'stand van zaken', waarin ik naga wat anderen hebben gezegd, met name over het belang van de vorm bij deze dichters. Vervolgens bespreek ik poëtische opvattingen van de dichters voor zover die van belang zijn voor het typografisch wit. Niet om auteursintenties in mijn onderzoek te betrekken, maar ter ondersteuning van de theorie. Van Ostaijen en Nijhoff lieten zich bijvoorbeeld zo expliciet uit over de vorm dat er al op dat punt in mijn tekst een paar mogelijke functies van het wit te noemen zijn.

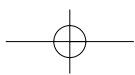
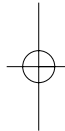
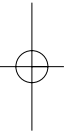
Na die theoretische uiteenzettingen kan er eindelijk gelezen worden. Uiteraard begint daar het meest subjectieve en persoonlijke aspect van deze studie. Is poëzie interpreteren al een heikele bezigheid, het interpreteren van het wit is dat natuurlijk nog veel meer. In de eerste plaats omdat je iets probeert te lezen waar er niets staat, en bovendien omdat het van belang is het wit niet te 'vol' te stoppen, noch te 'leeg' te laten.⁶ Zo waarschuwde Dorleijn tegen de 'iconiseringsdrift' bij het lezen. Omdat er zoveel problemen kleven aan het vaststellen van iconiciteit in een tekst, is elke iconische waarneming voor hem 'een leesvoorstel' (1991a). Dat geldt uiteraard ook voor de iconische interpretaties in deze studie én voor de 'gewone' interpretaties die ik geef.

Zoals gezegd bespreek ik in de 'ateliers' drie gedichten uitvoeriger, waarna ik in de vierde paragraaf van ieder hoofdstuk steeds inga op de rest van het oeuvre. De lezer die vooral nieuwsgierig is naar de gedichten zelf, en wat in het wit daaromheen gebeurt, verwijs ik naar die paragrafen van de dichtershoofdstukken. De bedoeling is dat die los van de rest van het boek te lezen zijn. Daardoor was het wel noodzakelijk om sommige theoretische uitgangspunten een aantal keer te herhalen, met enige redundatie als gevolg.

Dan nog enkele technische opmerkingen. Wegens ruimtegebrek kunnen lang niet altijd de hele gedichten geciteerd worden. Op die plekken geef ik door middel van vierkante haken aan waar de rest van het gedicht oorspronkelijk doorliep. Daarbij respecteer ik de witregels, zodat duidelijk wordt hoe het fragment zich verhoudt tot het wit van de pagina in het origineel.⁷

Poëzie citeer ik zoveel mogelijk in de oorspronkelijke taal. Het theoretische proza, ook van dichters, staat zoveel mogelijk in het Nederlands. Waar er geen vertaling voorhanden was, heb ik de oorspronkelijke taal geciteerd. Dit geldt althans voor het Frans, het Duits en het Engels; andere dan die drie talen haal ik aan in het Engels. Indien het erg moeilijke citaten betrof, heb ik geprobeerd ze te parafraseren.

Een derde punt betreft de termen waarmee ik de verschillende soorten wit zal benoemen. Met het *versregelwit* bedoel ik het wit van de pagina aan het einde van de versregel, dus het wit van de rechtermarge.⁸ Het *strofewit* zijn de witregels tussen de strofes. Het *inspringwit*: het wit in de linkermarge, voor de versregel. Het wit aan het einde van het gedicht heet het *eindewit*, het wit boven het gedicht noem ik, met een term van zettters, *kopwit*, en ten slotte is er het *titelwit*: het wit tussen de titel en de eerste regel van het gedicht.



‘WAARVAN MEN NIET SPREKEN KAN...’

Schweigen müssen wir oft; es fehlen heilige Namen.

FRIEDRICH HÖLDERLIN

1.1

De theorie van het zwijgen

Stéphane Mallarmé noemde het wit in zijn gedichten een betekenisvolle stilte, die net zo mooi was om te maken als het gedicht zelf.¹ De negentiende-eeuwse dichter gebruikte het wit in zijn poëzie naar eigen zeggen om de stilte te laten horen: ‘pour authentifier le silence’ (OC: 387). Wanneer Paul Valéry voor het eerst Mallarmés experimentele gedicht ‘Un Coup de Dés’ heeft gezien, schrijft hij vol bewondering: ‘Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps’.² Ook voor hem was het wit van de pagina een belichaming van het zwijgen. En in de latere poëziebeschuwing is dat zo gebleven: het typografisch wit in de poëzie wordt meestal geïnterpreteerd als een vorm van zwijgen.³ Het zwijgen is een van de hoofdthema’s in de westerse cultuurgeschiedenis, en gaat terug op de joodse en christelijke mystiek. De ‘onzegbaarheid’ die in moderne poëzie een belangrijke rol speelt, is geworteld in een religieuze en literaire traditie waarin men uitdrukking tracht te geven aan het goddelijke dat zich niet met woorden laat benaderen. In deze eerste paragraaf zal ik trachten de denkbeelden uit die traditie te schetsen.

Mystiek

Ez muoz sîn in einer stille und in eine swîgenne, da diz wort sol gehoeret werden.

*Man enmac disem worte mit nihte baz zuo komen
denne mit stilheit und mit swîggene.*

MEISTER ECKHART

Het zwijgen in moderne literatuur komt voort uit de gedachte dat er iets onzegbaars is, iets wat zich onttrekt aan onze woorden. Al in de vierde eeuw, bij Augustinus, wordt het idee uitgewerkt dat de gewone taal niet voldoet voor het uitdrukken van het goddelijke of ware: alleen de stilte kan dat. Volgens Augustinus bestaat er een aparte welsprekendheid voor de vertegen-

woordigers van de goddelijke inspiratie. Die welsprekendheid, die streeft naar eenvoud en stilte, weerspiegelt de geestelijke ontwikkeling zoals Augustinus die opvatte. Geestelijke ontwikkeling kon worden voorgesteld als een beweging van spraak naar stilte, van uiterlijke schijn naar innerlijke waarachtigheid.

Bovendien is de stilte van belang om de woorden van God te kunnen horen en begrijpen. In de *Confessiones* 11.6 gaat Augustinus in op de vraag wat voor woorden God gebruikte om hemel en aarde te scheppen. Omdat er toen nog geen 'lichamelijk wezen' en geen 'tijdsgewijze beweging' bestonden en dus ook geen 'voorbijgaande woorden', ging het om het 'eeuwige woord'. Het is dat 'in stilzwijgen gesproken woord' waarop het innerlijk oor gespist moet zijn, meent Augustinus: 'het woord dat eeuwig gezegd wordt en waardoor alle dingen in de eeuwigheid gezegd worden. Want daar komt geen einde aan wat gezegd werd, waarna dan iets anders gezegd wordt, zodat aldus alles gezegd kan worden; neen, alles wordt tegelijk en in de eeuwigheid gezegd. Was dat niet zo, dan was er al tijd en verandering, en dan was er geen echte eeuwigheid, geen echte onsterfelijkheid'.⁴

Dit onderscheid tussen twee soorten taal – een tijdelijke, alledaagse versus het zwijgende 'eeuwige woord' van de goddelijke waarheid – heeft veel invloed gehad op de mystici en hun visie op taal. Ook doet Augustinus' onderscheid sterk denken aan wat moderne dichters en filosofen vanaf de negentiende eeuw zullen formuleren.

Net als we bij de moderne dichters zullen zien, had Augustinus het over de kloof tussen de woorden en de dingen. J.A. Mazzeo, die een artikel schreef over Augustinus' 'Rhetoric of Silence', stelt dat de dingen zélf voor Augustinus een stille taal kunnen vormen en dus de ultieme waarheid kunnen uitdrukken. Door God kunnen dingen een teken worden. De hele schepping bestaat uit symbolen van het goddelijke: 'a sublime poem whose words are things, whose silent voice is the voice of its creator'.⁵

Augustinus heeft het, sprekend over een tekst van de apostel Paulus, over 'een soort welsprekendheid die niet met woorden maar met dingen werkt'.⁶ Vooral in boek IV van de *Doctrina Christiana* spreekt Augustinus over een eloquentie waar de woorden vervangen zijn door dingen en wijsheid zelf. 'Thus true rhetoric culminates in silence, in which the mind is in immediate contrast with reality', concludeert Mazzeo.⁷

Als ik het goed heb begrepen, ziet Augustinus een gang naar de waarheid in drie etappes. Ten eerste moet de beweging van het denken dóór de woorden naar de dingen zelf gaan. Daarna voert de beweging van de tijdelijke, tastbare dingen naar de eeuwiges dingen. Op die manier leidt de beweging via de woorden ten slotte naar de waarheid, de Logos. Dat is de pure gedachte die niet in woorden uit te drukken valt. Het is een taaltheorie die trekken heeft van de stelling die Ferdinand de Saussure in de twintigste

eeuw zou ontwikkelen. Boven de 'gevallen' wereld van de taal staat een puur en hoger begrip. De Logos moet zonder taallichaam blijven.⁸

Volgens Augustinus kunnen we het daarom slechts hebben over de onuitspreekbaarheid van God. En zelfs dat niet, want dan zeggen we toch nog iets. 'There is a kind of conflict between words here: if what cannot be spoken is unspeakable, then it is not unspeakable, because it can actually be said to be unspeakable'.⁹ Het is deze paradox die, vijftien eeuwen later, door Mallarmé ten volle zal worden uitgewerkt in een niet-religieuze context.

De tegenstelling tussen tijdelijke en 'eeuwige' dingen is platoons, net als de idee van een 'waarheid' die bereikt moest worden, en de overtuiging dat deze waarheid onzegbaar was. Plato ontkende het bestaan van het Hogere (het 'Ene') niet, noch dacht hij dat het wezen daarvan verborgen moest blijven. Hij betwijfelde wel of er iets verstandigs over te zeggen viel: daarom verbood hij in zijn *Staat* zelfs verhalen over de goden. De onmiddellijke ervaringen van het Ene onttrekken zich aan taal.

Christelijke theologen, zoals de zesde-eeuwse mysticus Pseudo-Dionysius, lazen Plato's verhaal van de grot als allegorie van het opstijgen naar God. Zoals in Plato's parabel gewone mensen niet recht naar de zon kunnen kijken, zo kunnen de mensen in *Exodus* God op de Sinaï niet zien zonder vernietigd te worden.¹⁰ In de opvatting van Pseudo-Dionysius was het toch mogelijk om de stilte van het goddelijke te bereiken, namelijk door iedere bewering over God weer te ontkennen. Dat is de basis van de negatieve of 'apofatische' theologie.

Het oneindige proces van ontkenningen is als eerste te vinden bij deze Pseudo-Dionysius. Zo hoopt hij te kunnen spreken over de onmogelijkheid God te benoemen. De negatieve definities moeten wijzen naar een plaats buiten de taal waar de waarheid verborgen ligt. Het duidelijkste voorbeeld van die reeks ontkenningen is de volgende uit het vijfde hoofdstuk van *The Mystical Theology*: 'Nor is It personal essence, or eternity, or time, nor can It be grasped by the understanding, nor is It kingship or wisdom: nor is It one, nor is It unity, nor is It Godhead or Goodness, nor is It a Spirit, as we understand the term, since It is not Sonship or Fatherhood: nor is It any other thing such as we or any other being can have knowledge of; nor does It belong to the category of non-existence, or to that of existence; nor do existent beings know It as It actually is, nor does It know them as they actually are: nor can the reason attain to It to name It or to know It; nor is It darkness, nor is It light, or error, or truth; nor can any affirmation or negation apply to It'.¹¹

Deze negatieve theologie beïnvloedde mystici uit de dertiende eeuw zoals Meister Eckhart en Hadewych. Geheel in overeenstemming met de letterlijke betekenis van het woord 'mystiek', namelijk 'de ogen of lippen sluiten', is voor hen het zwijgen de grond van de taal en van het zijn.

Zowel bij Hadewych als bij Eckhart¹² en latere mystici heeft het probleem van de taal twee aspecten, betoogde Paul Mommaers. Ten eerste is er de vraag 'Brenge woorden en zinnen een mens nader tot de Ander?' en ten tweede 'In hoeverre kan de ervaring van het één zijn met die Ander in onze taal uitgedrukt worden?'¹³

Over het eerste lijkt Hadewych in eerste instantie negatief. Tussen wat God is en wat de mens van Hem kan zeggen, gaapt een kloof. In de *Brieven* schrijft Hadewych: 'al wat de mens in zijn gedachten komt van God en al wat hij ervan kan verstaan en in enig beeld voorstellen, dat alles is God niet'. Dit komt omdat onze beelden van God (net als tekens) slechts bemiddelaars zijn die, zoals Mommaers het noemt, 'steeds tussen onszelf en de werkelijkheid schuiven die zij nabij moeten brengen'. Een tweede reden is dat de beelden deel van onszelf zijn. Dat wat buiten ons is, kunnen we alleen vatten als we het be-grijpen; het in onze greep past – het Andere komt dus nooit in onze taal.¹⁴ Maar tegelijk kent Hadewych aan de taal een belangrijke rol toe bij het stimuleren van de liefde, de 'minne' die tot God voert: 'gij moet gaarne over God spreken. Het is een teken van minne, dat de naam van de Geliefde zoet is... het is overzoet over de Geliefde te spreken en het wekt uitermate zeer de minne en het bevordert de werken'.

De tweede vraag was of de ervaring van het één zijn met de Ander, de *unio mystica*, in taal valt uit te drukken. Hadewych benadrukt haar onvermogen om de eenheid met het goddelijke te benoemen, in deze passage uit *Brief XVII*: 'Immers, hemelse taal kan de aarde niet verstaan; want voor alles wat van de aarde is kan men taal en Diets genoeg vinden, maar voor deze dingen weet ik geen Diets meer en geen taal. Al weet ik alles uit te drukken voor zo ver het een mens maar mogelijk is, voor al wat ik hier gezegd heb is eigenlijk geen Diets te vinden: daar bestaat naar mijn weten geen Diets voor'.¹⁵

De ervaring van de *unio mystica* is dus niet onmogelijk. Er komen weliswaar geen woorden aan te pas, maar omdat er geen onderscheid meer is tussen God en het zelf, is er sprake van een direct, onbemiddeld 'kennen' van God. De duisternis van dit kennen is een gevolg van de omstandigheid dat je, eenmaal verenigd met het Andere, niets meer kunt zien, denken en zeggen. Mommaers legt uit dat het dan ook niet meer gaat om een ervaring, maar om een wezenlijk ondergaan, het geraakt worden door het Andere. Hadewych is niet sprakeloos omdat die ervaring zo mooi is, maar omdat het Andere in haar zo werkelijk is.¹⁶

Eveneens in schijnbare tegenstelling met hun standpunt dat de *unio mystica* buiten de taal plaatsvindt, zijn de voortdurende pogingen van de mystici om hun ervaringen te beschrijven. Sterker nog, de mystieke ervaring is afhankelijk van taal. In zijn artikel 'Mystical speech and mystical meaning' wijst Steven Katz erop dat mystieke teksten een beschrijving achteraf van de ervaring zijn, maar dat de mystieke ervaring tegelijk wordt *gevormd* door de struc-

tuur van taal: 'the experiences themselves are inescapably shaped by prior linguistic influences such that the lived experience conforms to a preexistent pattern that has been learned, then intended, and then actualized in the experiential reality of the mystic'.¹⁷ Het is onder invloed van mystieke taal dat het bewustzijn openstaat voor de transcendente ervaring.

Katz wil laten zien dat ondanks de herhaalde uitspraken over de onzegbaarheid van de waarheid, mystici veel meer van de door hen ontdekte waarheid door taal onthullen dan ze zelf denken. Zij ontplooiën, kortom, een tweeslachtige houding jegens de taal. Enerzijds hebben ze de taal nodig om hun mystieke ervaring van de goddelijke waarheid uit te drukken, anderzijds streven ze slechts naar stilte. Het is die ambivalente taalopvatting, meer dan alleen het 'zwijgen', waarop moderne poëzie lijkt terug te grijpen. Ook het betekenisvolle gebruik van het typografisch wit in de poëzie kent deze ambiguïteit. Zonder de taal, de zwarte letters die eromheen staan, kan het wit niets betekenen. Het is bij de gratie van de taal dat de afwezigheid van taal iets kan 'zeggen'.

De taal in de joodse mystiek

*Aber in Wahrheit sind nicht die schwarzen Lettern allein, sondern auch die weißen Lücken
Zeichen der Lehre, nur daß wir sie nicht wie jene zu lesen vermögen.*

MARTIN BUBER

Jorge Luis Borges schreef een verhaal over de Aleph, een letter die van groot belang is in de joodse mystiek. Bij Borges is die letter gematerialiseerd tot een mysterieuze plek onder de keldertrap in het huis van een kennis. Als de hoofdpersoon van Borges' verhaal, zelf een schrijver, zich laat overhalen om naar de Aleph te komen kijken, blijkt hij *alles* te zien. De Aleph is 'een van de punten van de ruimte waarin alle punten samenkomen'. De ervaring blijkt niet in woorden uit te drukken: 'Ik kom nu aan de onuitsprekelijke kern van mijn verhaal; hier begint mijn wanhoop als schrijver'. 'Het centrale probleem is onoplosbaar: de opsomming, al is die gedeeltelijk, van een oneindig geheel (..) Wat mijn ogen zagen was gelijktijdig, wat ik op schrift zal stellen, opeenvolgend, omdat taal dat is'. Over de naam van de Aleph zegt de ikfiguur in een postscriptum: 'Het gebruik ervan in het kader van dit verhaal lijkt niet toevallig. Voor de Kabbala betekent die letter de En Soph, de onbepaalde, zuivere godheid (..)'.¹⁸

Ook Gerschom Scholem vertelt in zijn hoofdwerk *Zur Kabbalah und ihrer Symbolik* over de Aleph. Die is als een lege klank die voorafgaat aan woorden die met een klinker beginnen: de 'laryngale Stimmeinsatz'. Toen God de tien geboden aan het volk Israëls wilde geven, hoorde het volk alleen die aanhef.

Louter Mozes verstond de rest van Gods woorden. 'Das *Aleph* zu hören ist eigentlich so gut wie nichts, es stellt den Übergang zu aller vernehmbaren Sprache dar'. Het is dus een 'tussenklank' die de stilte en het spreken van elkaar scheidt: de goddelijke openbaring speelde zich niet af in taal die voor mensen verstaanbaar was.¹⁹

Scholem definieert de Kabbala als de joodse mystiek. Dat wil zeggen: de mystiek die zich baseert op het joodse geloof.²⁰ Hij gaat in op de rol van de taal in de Kabbala, en wijst op de overeenkomsten tussen kabbalistische uitspraken over de Thora, islamitische over de Koran en christelijk-mystieke over de Bijbel. Vooral de joodse mystiek kent volgens Scholem een centrale plaats toe aan de vraag naar de aard van de goddelijke openbaring in heilige teksten.

Die openbaring kan in de exegese drie vormen aannemen: de Thora als naam van God, de Thora als een organisme en ten slotte de oneindige betekenis van het goddelijke woord. Het gaat mij vooral om de eerste twee van deze opvattingen. Die behelzen namelijk de materialistische taalopvatting van de joodse mystici, waarbij de letters zelf de bouwstenen van de creatie zijn. Die opvatting heeft een belangrijke invloed gehad op de moderne poëzie, en met name op de manier waarop moderne dichters hun letters in het wit onderbrengen. Anja de Feijter liet in haar dissertatie uit 1994 zien welke rol de joodse mystiek bijvoorbeeld speelt in de poëtica van Lucebert.

Het wezenlijke deel van de kabbalistische leer is gebaseerd op de tien fasen van de 'Sefiroth', oftewel de goddelijke openbaring die niet toegankelijk is voor de menselijke waarneming. Er is dus een onpersoonlijk fundament, een 'verborgen oorzaak'. Voor zover God zich wel openbaart, doet hij dat door de bemiddeling van zijn scheppende kracht. Het scheppingsproces gaat van trede naar trede en weerspiegelt zich ook in de wereld buiten God en in de natuur. Daarom heeft de wereld voor de Kabbala een symbolisch karakter. Onder het zichtbare aspect van alles verschuilt zich een verborgen aspect, omdat deze wereld een afspiegeling is van de verborgen God, van een hogere wereld.

Wat de Thora meedeelt, is ook dat uiterlijke aspect. De verborgen bron daarvan is God, *En-sof*: 'het oneindige'. Zo ontstaat een parallel tussen de twee symbolen van de Kabbala: het verborgene en het uiterlijke – de goddelijke naam en de letters waaruit die naam is opgebouwd. Dat is het eerste principe dat Scholem noemde: de Thora als de naam van God. 'Die geheime Welt der Gottheit ist eine Welt der Sprache, eine Welt göttlicher Namen, die sich nach ihrem eigenen Gesetz auseinander entfalten. Die Elemente der göttlichen Sprache erscheinen als die Buchstaben der Heiligen Schrift'.²¹

De Thora kon de naam van God zijn, aangezien men ervan uitging dat de tekst van de Thora eerst helemaal aan elkaar geschreven was, zodat je

hem kon lezen als een rij namen, en dat pas bij het scheiden van de woorden de geschiedenis en de geboden te lezen waren. Tegelijk bleef het een 'Folge von Namen'. Dat verklaart waarom de studie van de Thora zich richt op losse letters en waarom een Thorarol onbruikbaar wordt als er een letter te veel of te weinig geschreven is.

De Thora beeldt als geheel de ene naam van God uit, maar niet in de gewone, sociale betekenis van een naam. God heeft zijn transcendente Zijn in de Thora tot uitdrukking gebracht, in ieder geval dat deel van zijn Zijn dat door de schepping kan worden geopenbaard.²² Vanuit die grondvoorstelling van de Thora als naam van God zien de kabbalisten de Thora niet als iets los van God, iets gemaakts, maar meer als iets wat het geheime leven van God representeert, dat zij trachten te beschrijven. Omdat God zich erin tot uitdrukking brengt, is de Thora een absoluut gegeven dat aan alle menselijke duiding voorafgaat.²³ Dat noemt men de oer-Thora, en die wordt gelijkgesteld met de goddelijke wijsheid, de tweede goddelijke manifestatie die uit het verborgen 'niets' voortkomt.

Deze opvattingen werden overgenomen in het christelijke denken, zodat Jezus daar 'Logos' werd: het vleesgeworden woord van God. Het belangrijke verschil is dat in de joodse traditie het woord geen persoon wordt, maar tekst blijft: de tekst is het goddelijk scheppend instrument.²⁴

Het tweede principe van de kabbalistische leer dat Scholem noemde, was de Thora als organisme. Dat volgt uit het feit dat de Thora uit heilige namen geweven is.²⁵ De Feijter noemt dit tweede kenmerk van de Kabbala het belangrijkste: 'Elke configuratie van letters erin, of die in de gewone taal nu wel of niet zinvol is, symboliseert een aspect van Gods scheppende kracht'.²⁶ Zij beschrijft de Sefer Jetsira, waarin de taalmagie van de kabbala wordt uiteengezet. Al wat bestaat, kwam tot stand dankzij de 22 letters die God geschapen heeft, vooral in de combinatie van letters in paren van twee. Er is sprake van een magie, gebaseerd op de creatieve kracht van letters en woorden: de letters zijn het creatieve element van de schepping.

Wanneer God de letters scheidt, neemt hij de gedaante van een tekenaar of steenhouwer aan, die de letters houwt uit lucht, zo staat er in de Sefer Jetsira: 'Er schuf aus Leere etwas und machte das Nichtsein zu einem Seienden; und er hieb grosse Säulen aus unabfassbare Luft'.²⁷ Los van de betekenis van de woorden hebben de letters zelf in hun materialiteit betekenis als schepingsinstrument van God. Vandaar dat de joodse exegese ook aandacht besteedt aan de totale tekst: de klank en tevens de vorm van de letters.

Net als alle mystici klagen de joodse mystici over de tekortschietende taal, maar voor hen is taal ook 'van eminente mystieke waarde'. 'De mystieke analyse van taal legt de geheimen van schepper en schepping bloot. Taal bereikt God, omdat zij komt van God'.²⁸ Alles wat leeft, is een uitdrukking

van Gods taal. Shira Wolosky concludeert in haar boek over *Language Mysticism* hieruit dat de daad van de schepping in dit systeem een schrijfproces is, 'and the created world an inscription'.²⁹

De kabbalistiek gaat ervan uit dat de Thora ooit met zwart vuur op wit vuur geschreven is. Het zwarte vuur is het mondelinge commentaar op de Thora, waardoor het witte vuur leesbaar wordt. Scholem stelt dat de kabbalisten ervan uitgaan 'daß das weiße Feuer die schriftliche Tora ist, in der die Form der Buchstaben noch nicht hervortritt, sondern solche Form der Konsonanten oder Vokalpunkte erst durch die Kraft des schwarzen Feuers erhält, welches die mündliche Tora ist. Dies schwarze Feuer ist wie die Tinte auf dem Pergament'. Dat wat wij de schriftelijke Thora noemen, is al door de mondelinge heen gegaan, 'ist nicht mehr im weißen Licht verborgene Form, sondern aus dem schwarzen Licht, das determiniert und begrenzt (..) vorge-treten'. Wat we aan de Thora waarnemen, zijn dus duidingen, 'nähere Bestimmungen des Verborgenen'. 'Die mystische Weiße der Buchstaben auf dem Pergament der Rolle ist die schriftliche Tora, aber nicht die Schwärze der von der Tinte umrissenen Schrift!' In het mystieke organisme van de Thora smelten die twee samen.³⁰

Het zwijgen in de joodse mystiek

De Kabbala heeft een positieve houding jegens taal als Gods eigen instrument. In de joodse mystiek blijft het goddelijke buiten de taal, maar deze onzegbaarheid is alleen een teken dat het goddelijke het Andere is. Onzegbaarheid is niet iets wat overwonnen moet worden: het is geen falen. Zowel de taal als de stilte heeft in de joodse mystiek dus een compleet andere betekenis dan in de christelijke. 'Silence no longer represents participation in an impassible, immutable world from which language is excluded and seen as a loss of spirituality, inwardness, truth, and being'.³¹ Het gaat hier niet om taalscepsis: de taal is juist het instrument voor het uitdrukken van de religieuze verhoudingen.

Toch speelt ook in de joodse mystiek de stilte een belangrijke rol. Zij wordt een symbool voor de afstand die ons altijd scheidt van het goddelijke. Overbrugging van die afstand is niet het doel: de joodse mystici streven niet naar de christelijke *unio mystica*. God is weliswaar onzegbaar, zij hebben niet het streven hem te benoemen. Een onzegbare God blijft het centrum, en tegelijk is hij het referentiepunt voor alle religieuze activiteit: gesitueerd binnen beschrijving, tekst en taal. Het streven is niet naar een transcendentie richting het eeuwige, maar naar een wederkerigheid tussen het goddelijke en het aardse. De joodse God heeft meer dan de christelijke te maken met temporele en wereldse gebeurtenissen.

Met name in het chassidisme kreeg het idee van de 'inwonende aanwezigheid' Gods in de wereld een 'nieuwe, intiem-practische inhoud', zo stelt de joodse theoloog Martin Buber in zijn *Chassidische vertellingen*.³² Het chassidisme wordt door De Feijter omschreven als een soort in ethiek omgezette Kabbala, waar de nadruk ligt op de psychologie. De diverse stadia van de goddelijke wereld corresponderden met een zekere zielstoestand, dus 'door af te dalen in de diepten van het eigen ik wandelt de mens door alle dimensies van de wereld'.³³

In Bubers omschrijving van het chassidisme speelt het zwijgen een grote rol, en dan gaat het inderdaad om een 'psychologisch zwijgen' – bijvoorbeeld in een schreeuw zonder geluid. Zo vertelt hij over het zwijgen van de tsaddik Mendel van Worki: 'Het principe van dit zwijgen is geen negatief principe, het is niet alleen maar de afwezigheid van woorden, het is volstrekt positief en heeft ook een zodanig effect. Mendels zwijgen is een schaal, die gevuld is met een onzichtbare essence en wie bij hem is, ademt die in (...). Zwijgen [is] zijn bijzondere soort vroomheid, *chassidut*. Maar dat niet alleen. Als hij zichzelf uit over het zwijgen, ook al is het dan niet over dat van hemzelf (wat hij nooit op directe wijze doet), dan bedoelt hij daarmee niet een geluidloos gebed, maar een geluidloos wenen of een "geluidloze schreeuw".³⁴ Bovendien kan het zwijgen zelfs een geluidloos gesprek zijn: 'Eens kwamen rabbi Mendel, de zoon van de tsaddik van Worki, en rabbi Eleasar, de kleinzoon van de maggid van Kosnitz, voor de eerste keer bijeen. Ze gingen zonder makkers in een kamer, zetten zich tegenover elkaar en zwegen een uur lang. Dan lieten ze de andere binnen. "Nu zijn we klaar", zei rabbi Mendel'.³⁵

Het begin van het zwijgen in de literatuur

*Ich verstand die Stille des Aethers,
Der Menschen Worte verstand ich nie.*

FRIEDRICH HÖLDERLIN

Er zijn veel verschillende antwoorden op de vraag wanneer de twijfel aan de mogelijkheden van de taal in de westerse literatuur precies begon. Sommigen zien het begin van de crisis in het werk van de Duitse romantici en Friedrich Hölderlin. Anderen noemen Arthur Rimbaud als eerste, en interpreteren zijn afscheid van de poëzie op twintigjarige leeftijd als de sterkst mogelijke uitdrukking van wantrouwen tegen de taal. Ook kun je wijzen op de latere Franse symbolisten, en met name Mallarmé. En Von Hofmannsthal's *Brief des Lord Chandos* wordt vaak genoemd als het 'officiële' begin van de moderne taalcrisis.³⁶

Zoals ik in het woord vooraf al constateerde, gaat Hugo Friedrich er in *Die Struktur der modernen Lyrik* van uit dat het wantrouwen tegen de taal in de moderne poëzie teruggrijpt op de literatuur van de achttiende eeuw: Rousseau, Diderot en Novalis. In de loop van de negentiende eeuw werd de plaats van God in hun ideeën ingenomen door het 'Absolute' dat zich buiten de zichtbare wereld ophield en zich niet in gewone taal liet benoemen. De metafysica gaat zich richten op een afwezigheid, in plaats van een aanwezigheid.

Friedrich benadrukt dat het in moderne poëzie gaat om 'het andere': 'Die leere Idealität, das unbestimmte "Andere", mit Rimbaud noch unbestimmter, mit Mallarmé zum Nichts werdend, und die in sich selbst kreisende Geheimnishaftigkeit (...)'.³⁷ Poëzie streefde volgens Friedrich naar een niet nader in te vullen onbekende, 'weil die Realität zu eng, die Transzendenz zu leer ist'.³⁸ De veranderende religieuze mentaliteit in de negentiende eeuw was daar niet vreemd aan. God werd in 1882 dood 'verklaard' door Nietzsche, in *Die fröhliche Wissenschaft*: 'Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht? Müssen nicht Laternen am Vormittage angezündet werden?'³⁹

George Steiner laat in zijn bundel *Language and Silence* de taalcrisis nog vroeger beginnen. In het essay 'The retreat from the word' wijst hij op de eerste tekenen van een crisis in de zeventiende eeuw. Geloofden de mensen tot die tijd nog 'that words could bring the mind into accord with reality', Descartes en Spinoza brachten daar verandering in. De fundamentele breuk in de westerse cultuurgeschiedenis die dan optreedt, omschrijft Steiner als 'contractbreuk'. De opkomst, omstreeks diezelfde tijd, van een wiskundig notatiesysteem ziet hij als een teken dat het geloof in de gewone taal als middel om de waarheid uit te drukken, ten einde was. Met een verwijzing naar de laatste woorden die Hamlet uitspreekt ('The rest is silence') schrijft Steiner: 'Language can only deal meaningfully with a special, restricted segment of reality. The rest, and it is presumably the much larger part, is silence'.⁴⁰

In een volgend essay, 'Silence and the Poet', werkt Steiner een paar van zijn ideeën verder uit. Net als andere onderzoekers op dit gebied – Niebyski, Nibbrig, Wolosky, Lorenz, Piltz, Kane – plaatst hij het wantrouwen tegen de taal in het verlengde van het besef bij de mystieke auteurs dat zij de grenzen van de menselijke taal bereikt hadden: 'What lies beyond man's word is eloquent of God. That is the joyously defeated recognition expressed in the poems of St. John of the Cross and of the mystic tradition'.⁴¹ Het besef dat het menselijk woord nooit kan raken aan de Logos die het woord van God is, leidt uiteindelijk tot het zwijgen bij een dichter als Hölderlin, zo stelt Stei-

ner. Hij wijst op de historische antecedenten in Tao, gnosis en neoplatonisme van die onzegbaarheidstopos. Ook Octavio Paz noemde de overeenkomsten tussen de Tao en de moderne poëzie: het probleem in de Tao is dat het absolute niet uitgedrukt kan worden: 'een moeilijkheid die niet veel verschilt van datgene waarvan de scheppers van de symbolistische logica wakker liggen'.⁴²

Door te verwijzen naar *De goddelijke komedie*, waarin Dante vertelt over de moeite die hij heeft om zijn transcendente ervaring in woorden om te zetten, suggereert Steiner dat het begin van de taalcrisis nog vroeger zou kunnen worden gesitueerd. Maar het daadwerkelijke zwijgen in de poëzie is volgens Steiner een relatief jong verschijnsel: 'It occurs, as an experience obviously singular but formidable in general implication, in two of the principal masters, shapers, heraldic presences if you will of the modern spirit: in Hölderlin and Rimbaud. (...) The void places in Hölderlin's poems, particularly in the late fragments, seem indispensable to the completion of the poetic act'.⁴³

Isaiah Berlin noemde in een serie lezingen de romantiek als de oorsprong van een wending in het westerse denken. In de lezingen, later gebundeld als *The Roots of Romanticism*, beschrijft Berlin net als Steiner de fundamentele verandering in het westerse denken en de invloed daarvan op de literatuur en de taal.⁴⁴ Die verandering gaat volgens Berlin terug op de laattachtende eeuwse Duitse denkers die doorgaans de 'idealisten' genoemd worden.

De omwenteling in de achttiende eeuw was volgens Berlin zo radicaal, omdat toen het esthetisch ideaal van vormeloosheid ontstond. Jean-François Lyotard meent zelfs dat het denken van Kant over vormeloosheid de basis van alle moderne kunst is. Volgens Kant ontstaat het sublieme of verhevene wanneer we worden geconfronteerd met iets wat niet voorgesteld of uitgedrukt kan worden. Die situatie is het gevolg van de heterogeniteit van twee menselijke vermogens: het verstand en de rede. De rede beslaat het denkbare (het ideële), en het verstand het kenbare (het reële). De verbeeldingskracht heeft geen probleem met het laatste; richt zij zich op het kenbare, dan ontstaat het schone. Maar de verbeeldingskracht kan het denkbare, het ideële niet uitdrukken. De mens kan dus meer denken dan wat hij zich met zijn verbeeldingskracht kan voorstellen.

Wanneer de rede toch van de verbeelding eist dat ze een van haar ideeën presenteert, gaan wij in de richting van het verhevene. Daarom, zo benadrukt Erik Spinoy in zijn dissertatie, bestaan er ook geen verheven objecten maar alleen verheven gevoelens: het verheven gevoel kan alleen zijn aanleiding vinden in een object.⁴⁵ Het verheven gevoel ontstaat 'uit de poging om het onpresenteerbare (onbepaalde, onbegrensde, absolute) toch te presenteren – om datgene wat per definitie geen vorm kan hebben, toch in tijd en

ruimte voor te stellen'. Als de natuur aanleiding geeft tot een verheven gevoel, is dat ook vaak in een staat van chaos of verwoesting: 'Het verhevene lijkt als het ware enkel te kunnen ontstaan op de puinen van het schone'.⁴⁶

Het belangrijkste kenmerk van de ervaring van het sublieme is dat het zowel gevoelens van lust als van onlust oproept. Waarom geeft dit onvermogen nu ook lustgevoelens? Daarvoor zijn twee redenen. In de eerste plaats is er de aangename ervaring van de verbeelding die aan het werk wordt gezet, in de tweede plaats is de inadequatheid van de beelden een negatieve uitdrukking van de kracht van het idee. Met andere woorden: het onvermogen van de kunstenaar doet hem de grootsheid beseffen van het Absolute dat hij niet kan uitdrukken.

Wordt de opvatting van het verhevene bij Kant nog niet gekoppeld aan de kunst maar aan de natuur en aan mathematische grootheden, Lyotard ontwikkelt wel een 'verheven esthetica'. Het sublieme is volgens hem de basis van de moderne kunst, en met name van de avant-garde: 'Je pense en particulier que c'est dans l'esthétique du sublime que l'art moderne (y compris la littérature) trouve son ressort, et la logique des avant-gardes ses axiomes'.⁴⁷

De moderne kunst legt niet meer de nadruk op het Schone (het verbeelden van het kenbare, dat inmiddels tot het domein van de kitsch behoort), maar op het 'andere', het onpresenteerbare. Zoals Spinoy het zegt: 'Het verheven gevoel ontstaat volgens Kant uit de onmogelijke en daardoor bijzonder paradoxale opdracht van de rede aan de verbeeldingskracht om van het absolute, dat per definitie niet voorgesteld kan worden, toch een voorstelling te produceren. De "taak" van de moderne kunst is al even paradoxaal: getuigen van het "andere", dat niet in vormen kan worden gepresenteerd, "par les moyens de présentations artistiques et littéraires, qui sont toujours soumises à des formes".⁴⁸

In *Das Heilige* uit 1917 wijst Rudolf Otto erop dat het 'Ganz Andere' in de mystiek wordt aangeduid als het Niets. Dat duidt op het tegenovergestelde van alles wat is en wat kan worden gedacht. Otto noemt vier uitdrukkingsmiddelen voor het heilige, waarvan in de kunst 'het verhevene' het meest geëigende is. Hij wijst dan op de bouwkunst, waar het begon met het oprichten van enorme stenen. Maar het verhevene is indirect: als enige directe uitdrukkingsmiddelen in de westerse kunst noemt hij het donker en het zwijgen.⁴⁹ In de kunst van het oosten is dat veeleer 'das Leere und das weite Leere'. De grote leegte kan dan het verhevene zijn, zoals de lege voorhoven in de Chinese bouwkunst en de leegtes in de Chinese schilderkunst. 'Wie das Dunkel und das Schweigen so ist diese Leere eine Negation, aber eine solche die alles "Dieses und Hier" wegschafft, damit das "Ganz Andere" Akt werde'.⁵⁰ Hiermee legt Otto een cruciaal verband tussen de leegte in de literatuur als het 'verhevene' en als uitdrukking van het 'Andere'.

Na Kant wezen de dichters van de romantiek op het feit dat er iets 'onzegbaars' was, een duistere, immateriële 'onderstroom', die schuilging in de werkelijkheid maar ook in het subject. Novalis noemde dat het zoeken naar de 'blauwe bloem'. Friedrich Schlegel wees er op dat deze onderstroom zich per definitie onttrekt aan vorm: 'Can the sacred be seized? No, it cannot be seized because the mere imposition of form deforms it'.⁵¹

De romantische theorie van Schlegel en Novalis komt erop neer dat de poëzie altijd onderweg is. Schlegel schreef in de *Athenäum-Fragmente* dat de essentie van poëzie is dat zij altijd in een staat van *worden* verkeert: 'Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann'.⁵² Poëzie beweegt in deze theorie altijd naar een synthese, naar een verborgen eenheid, waar alle elementen samen naar toe werken. Om die synthese te bereiken moeten vorm en inhoud van het gedicht compleet samenvallen. Die eenheid van vorm en inhoud bleef een van de poëtische eisen, ook in de moderne poëzie.⁵³ Straks zal blijken dat dit idee eveneens vaak ten grondslag ligt aan een betekenisvol gebruik van het typografisch wit.

Een tweede aspect van de romantische theorie dat aan de basis ligt van de moderne poëzieopvatting, is Schlegels opvatting van een transcendente poëzie die zichzelf tot onderwerp heeft. We zullen zien dat het typografisch wit een rol speelt in dit soort zelfreflexieve gedichten.

En er is een derde gegeven uit de romantische theorie van belang voor de moderne poëzie en het wit daarin. Er werd in die theorie grote nadruk gelegd op het fragmentarische. Het schrijven in fragmenten – ook in proza – was volgens de romantici noodzakelijk omdat er in de wereld ook geen coherentie bestond. Zoals Ernst Behler het omschrijft in zijn *German Romantic Literary Theory*: 'Completion and totality in any realizable fashion are questioned by a type of writing that, from the outset, rejects any type of closure and postpones it to an unrealizable future'.⁵⁴

Maar verreweg het belangrijkste voor de moderne poëzie is het idee uit de romantiek dat het gedicht iets uitdrukt dat 'onzegbaar' is. In die zin is poëzie een voortzetting van mystiek. Het begin van het literaire zwijgen kan derhalve in de romantiek gelegd worden. Toen ontstond de gedachte dat er 'iets' was, het oneindige, dat zich alleen in de kunst liet uitdrukken. Novalis bijvoorbeeld legt het verband met mystiek en zegt dat het gedicht oneindig is, en dat poëzie het 'Undarstellbare darstellt': 'Der Sinn für Poësie hat viel mit dem Sinn für Mystizism gemein. Er ist der Sinn für das Eigenthümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnißvolle, zu *Offenbarende*, das Nothwendigzufällige. Er stellt das Undarstellbare dar. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare etc. Kritik der Poësie ist Unding. Schwer schon ist zu entscheiden, doch einzig mögliche Entscheidung, ob etwas Poësie sey, oder nicht. Der Dichter ist wahrhaft sinnberaubt dafür kommt alles in ihm

vor. Er stellt im eigentlichsten Sinn *Subj(ect) Obj(ect) vor Gemüth und Welt*. Daher die Unendlichkeit eines guten Gedichts, die Ewigkeit. Der Sinn für P(oësie) hat nahe Verwandschaft mit der Sinn der Weissagung und dem religiösen, dem Sehersinn überhaupt. Der Dichter ordnet, vereenigt, wählt, erfindet – und es ist ihm selbst unbegreiflich, warum gerade so und nicht anders'.⁵⁵

Zoals Behler en Berlin stellen, kan de romantische literaire theorie dus direct verbonden worden met de moderne literatuur. Afgezien van het feit dat de romantische literaire theorie het zelfreflexieve, poëtische gedicht heeft uitgevonden en bovendien de poëzie als expressie, werd in deze theorie ook voor het eerst het idee geformuleerd dat de dichter een onhaalbaar doel nastreeft. Tevens speelde bij de romantici het wit indirect een rol in de poëtica; de nadruk op het fragment, dat zich volgens de romantici moest isoleren 'als een egel', veronderstelt wit rond die fragmenten.

In verband met de onzegbaarheid en het wit in het moderne gedicht wordt vooral naar het werk van Hölderlin verwezen. Hij lijkt de eerste dichter te zijn geweest voor wie poëzie was: het Onmogelijke proberen. Dat onderscheidt hem van zijn tijdgenoten, voor wie poëzie evenzeer een goddelijke macht had, maar die minder nadruk legden op het falen.

Zoals Wolfgang Piltz vertelt in zijn dissertatie over het zwijgen in de filosofie, dacht Hölderlin dat het falen van de taal maar tijdelijk was: de mensen moesten in stilte wachten tot de taal weer tot hen zou komen.⁵⁶ In het zwijgen bij Hölderlin voltrekt zich dat afwachten in het kader van de aankomst van de goden: in die situatie kunnen hoogstens de dichters nog spreken.⁵⁷

Maar de dichters kampen met een taalprobleem. De menselijke taal staat in Hölderlins visie te ver van de wereld van de goden, zo blijkt bijvoorbeeld uit het gedicht 'Da ich ein Knabe war' uit 1797. De aether spreekt daarin niet met woorden zoals de mensen, maar met een stilte die de jongen uit het gedicht beter begrijpt. Over het algemeen *noemen* Hölderlins gedichten vaker de stilte dan dat ze daadwerkelijk zelf stilvallen. Om de termen uit Otto Lorenz' studie *Schweigen in der Dichtung* te gebruiken: het is eerder 'dargestellt' zwijgen dan 'darstellend'.⁵⁸

Een uitzondering vormt de stilte die viel in de tweede helft van Hölderlins leven, waaraan veel betekenis wordt gehecht. Vanaf 1803 zijn er van de waanzinnig geworden dichter voornamelijk fragmenten en losse regels overgeleverd.⁵⁹ Op de pagina's die de dichter volschreef met potlood zijn nauwelijks hele, samenhangende gedichten te herkennen. Bij Hölderlin-exegeten blijkt de verleiding groot om deze stilte te 'interpreteren'.⁶⁰ Daar wil ik me niet aan wagen, omdat het niet gaat om een bewuste keuze van de dichter. De stilte van de waanzin laat zich niet duiden als een poëtische stilte.

Interessanter voor mij is dat de *vorm* van het gedicht voor Hölderlin een rol

kon spelen bij het uitdrukken van het onzegbare. Zo legde hij, in een theoretische verhandeling over de tragedie *Oedipus*, de nadruk op de cesuur. Eerst spreekt hij daarin over het ritme van een gedicht (de 'Kalkul'). Het gaat dan om de vraag hoe deze Kalkul zich verhoudt tot de inhoud van het gedicht, hoe 'der lebendige Sinn, der nicht berechnet werden kann, mit dem kalkulablen Gesetze in Beziehung gebracht wird'. Daarna volgt dit ingewikkelde citaat: 'Der tragische Transport ist nemlich eigentlich leer, und der ungebundenste. Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worinn der Transport sich darstellt, das, was man in Sylbenmaaße Cäsur heißt, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung nothwendig, um nemlich dem reißen den Wechsel der Vorstellung, auf seinem Summum, so zu begegnen, daß alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die Vorstellung selber erscheint'.⁶¹ Geparafraseerd staat er ongeveer dat het 'pure woord', dat in de versleer cesuur wordt genoemd, een onderbreking is van het ritme van het gedicht. Op die manier kunnen we de afwisseling van voorstellingen zien, zodat niet zozeer die afwisseling verschijnt, als wel de voorstelling zelf. De ritmische cesuur als 'het pure woord' – niet het woord, maar de afwezigheid daarvan is het meest nastrevenswaardig.

Studies over het zwijgen

Dieses Stummsein ist meine Verdammnis.

GEORG BÜCHNER

De lange traditie van het literaire zwijgen heeft niet geleid tot een duidelijke 'theorie' van het zwijgen. Dat is jammer, want die had wellicht een model kunnen vormen voor een theorie over het wit in de literatuur, die evenmin bestaat. We zullen het moeten doen met enkele bestaande studies van het fenomeen. Over het algemeen volstaan die met een opsomming van 'zwijgmomenten' in de literatuur.

Een theorie van het zwijgen begint met een onderscheid tussen zwijgen en stilte. Om met Jacq Vogelaar te spreken: 'Zwijgen is immers niet hetzelfde als stilte. Ervoor is gesproken, dat is zeker, of er daarna nog iets gezegd zal worden, is de vraag'.⁶² Alleen van zwijgen kun je zeggen dat het wordt gemarkeerd door de afwezigheid van taal. Stilte kan evengoed bestaan zonder talige context. Ook Jean-Paul Sartre benadrukte dat het zwijgen bestaat bij de gratie van de woorden eromheen: '(..) le silence même se définit par rapport aux mots, comme la pause, en musique, reçoit son sens des groupes de notes qui l'entourent. Ce silence est un moment du langage; se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore'.⁶³

Dat is meteen een eerste eigenschap van het literaire zwijgen die tevens

voor het wit opgaat: ook het typografisch wit kan alleen negatief gedefinieerd worden – als de afwezigheid van tekst. Zonder die negatieve kwalificatie is er immers geen verschil tussen een gewoon leeg vel papier en het typografisch wit. Er moet taal ‘in de buurt’ van het wit zijn, om het als afwezigheid van taal te markeren. Het onderscheid tussen ‘zwijgen’ en ‘stilte’ wordt in de theorie zelden gemaakt. De studies die ik hierna bespreek gebruiken de twee termen door elkaar heen.⁶⁴

Met behulp van de definitie van Vogelaar kunnen we zeggen dat ‘zwijgen’ alles is wat binnen een tekst gebeurt, en ‘stilte’ wat aan een tekst voorafgaat. Ook als de tekst af is, kan de stilte weer vallen. Vertaald naar het typografisch wit kan het wit aan het begin en einde van het gedicht een dus ‘stilte’ zijn, en lijkt het wit binnen in het gedicht, bijvoorbeeld tussen twee strofes, eerder een ‘zwijgen’.

Net zo ingewikkeld is de volgende kwestie, namelijk de vraag of het zwijgen zelf een tekenkarakter heeft. Otto Lorenz, die de meest systematische studie over het zwijgen schreef,⁶⁵ meent dat het zwijgen geen tekenkarakter heeft. Het heeft altijd een talige context nodig om als zodanig te kunnen worden herkend.⁶⁶ Maar binnen die context kan het zwijgen wel als een teken worden gezien.

Om het zwijgen in de literatuur te classificeren maakt Lorenz gebruik van de tekentheorie van Peirce. In dat systeem wordt er een onderscheid gemaakt tussen drie tekens: symbool, icoon of index. In het symbool is er een arbitraire relatie tussen het teken en het object waarnaar het verwijst. Symbool en object zijn met elkaar verbonden op basis van conventie. Onze taal is daarvan het beste voorbeeld: letters zijn symbolen. Bij een icoon is er sprake van similariteit tussen teken en object: bijvoorbeeld een bordje op het station met een koffer erop getekend, dat verwijst naar het bagagedepot. De index ten slotte verwijst alleen naar het object, dat niet direct gerepresenteerd wordt. Mieke Bal noemt als voorbeeld de handtekening op een schilderij, verwijzend naar de afwezige kunstenaar.⁶⁷

Het zwijgen krijgt bij Lorenz alleen de status van een indexaal teken, namelijk wanneer het verwijst naar iets wat je kunt herleiden uit de tekst zelf. Dat het zwijgen niet op zichzelf een teken is, vormt voor Lorenz zelfs de eerste vooronderstelling van een studie naar het zwijgen. Ten tweede is er de ‘communicatiepremissie’: dat de lezer de taallose betekenisdimensie kan begrijpen. Om in te zien waar het zwijgen als index naar verwijst, moet de lezer beschikken over ‘ein angemessenes Verständnis der Bedeutsamkeit des Schweigens in Dichtungen’. Daarvoor moet de poëtische en thematische context van het werk in kwestie bestudeerd worden: ‘Ohne ein vorgängiges Fragen nach diesen Rahmenbedingungen wird eine methodisch gesicherte und in ihren Ergebnissen nachprüfbare Analyse von aussparenden Texten nicht möglich sein’.⁶⁸

Lorenz pleit voor een historisch, systematisch onderzoek naar de dominante kenmerken van het zwijgen. Hij stelt vast dat er tot nu toe geen systematisch begripkader is ontwikkeld. Het tekortschieten van veel studies over het zwijgen is volgens Lorenz te wijten aan een gebrek aan aandacht voor de 'Voraussetzungen', waarbij het zwijgen überhaupt wordt gezien als een interpreteerbaar teken. Hij neemt dat idee als uitgangspunt, en zoekt naar een theoretisch kader en een 'instrumentarium' om het zwijgen in de moderne poëzie mee te kunnen interpreteren.

Helemaal bevredigend is Lorenz' studie echter niet. Ten eerste werkt zijn uitgangspunt dat het zwijgen in de literatuur terugrijpt op de mystiek-theologische traditie beperkend: ieder zwijgen wordt zo per definitie theologisch. Ten tweede interpreteert hij het zwijgen te veel als een verwijzing naar een achterliggende betekenis, in plaats van het betekenis te geven *als* zwijgen.⁶⁹

Ook Christiaan Hart Nibbrig tracht in zijn *Rhetorik des Schweigens* een zekere systematiek te ontdekken in het zwijgen in de moderne literatuur. Hij benadrukt dat de literatuurwetenschap faalt als zij zich geen rekenschap geeft van deze 'schaduwen van de taal'.⁷⁰ Daarna volgt een overzicht van het zwijgen in de literatuur vanaf de achttiende eeuw: het verlangen naar stilte van Kierkegaard bijvoorbeeld, het politieke zwijgen van Kafka of Pablo Neruda – of omgekeerd, De Sade en D.H. Lawrence die zich verzetten tegen taboes. Ook de retorische stijlfiguur *aposiopese*, het stilvallen waar men al te overweldigd is door emoties om nog te kunnen spreken, blijkt aanwezig: Nibbrig noemt Duitse achttiende-eeuwse drama's die eindigen met momenten van 'Sprachlose Rührung'. Hoewel hij zelf niet tracht zijn voorbeelden te structureren, zou je ze kunnen onderbrengen in drie categorieën: psychologisch zwijgen, politiek zwijgen en een derde soort die zich minder eenvoudig laat benoemen. In eerste instantie gaat het daarin om een verwijzing naar het onbenoembare Absolute, het 'heilige' of 'hogere'. Ik stel voor om dit het 'metafysisch zwijgen' te noemen.

Deze driedeling van soorten zwijgen is eveneens te zien in het eerder geciteerde *Language and Silence* van Steiner. Ook voor hem komt het literaire zwijgen voort uit de mystiek en uit de romantiek. Maar na een historisch overzicht van die traditie, is de rest van zijn boek gewijd aan een ander zwijgen dat hij, met een moreel oordeel, *eerlijker* vindt: het zwijgen als protest tegen 'political inhumanity and technological mass-society'. De schrijver die vreest dat de taal iets verliest van zijn 'humane genius', kan twee dingen doen: zijn eigen idioom representatief maken voor de crisis, of de suïcidale retoriek van de stilte kiezen. Steiner wijst op Ionesco, Beckett en bijvoorbeeld Kafka en de 'nakedness of his style'. Behalve over wat ik zo-even 'metafysisch' zwijgen noemde, heeft Steiner het dus vooral over psychologische of politieke redenen voor zwijgen, met name over de 'dehumanization of speech and meaning' als gevolg van het nazisme en andere totalitaire bewe-

gingen. Net als Nibbrig noemt Steiner dus drie soorten zwijgen: een verwijzing naar het numineuze dat zich niet laat uitspreken, een psychologisch en een politiek zwijgen.

Ondanks deze driedeling kunnen ook Steiners en Nibbrigs studies niet dienen als 'theorie van het zwijgen'. Omdat ze niet systematisch zijn, maar ook omdat het zwijgen net zo min als bij Lorenz *zelf* betekenis krijgt. Naar mijn idee zijn de beperkingen hier te wijten aan het feit dat de drie studies het zwijgen een eigen tekenkarakter ontzeggen. Daarmee wordt het zwijgen afhankelijk van context en van interpretatie, en ga je voorbij aan de gedachte dat je het ook andersom zou kunnen zien. Neem het idee van Maurice Merleau-Ponty, die onomwonden stelt: 'The absence of a sign can be a sign'. Hij stelt dat het woord juist afhankelijk is van het zwijgen eromheen, om überhaupt iets te kunnen zeggen: 'In short, we must consider the word before it is spoken, the background of silence which does not cease to surround it and without which it would say nothing. Or to put the matter another way, we must uncover the threads of silence with which speech is intertwined'.⁷¹ In de leeshouding die ik in de laatste paragraaf van dit hoofdstuk zal schetsen, is het de bedoeling dat het wit als leegte of als afwezigheid een belangrijke rol speelt.

Bij Leslie Kane, die een boek schreef over het zwijgen op het toneel, treffen we een soort zwijgen aan dat meer in de buurt komt van de 'background of silence' die Merleau-Ponty bedoelde. Zij onderscheidt namelijk een andere dimensie aan het zwijgen op het toneel: die van lege tussenruimte. Daarnaast noemt zij de onmogelijkheid om een subjectieve ervaring mee te delen (Bernard en Tsjechov), dus een psychologisch zwijgen. In die categorie hoort bij haar ook het politieke zwijgen: uit angst. Anderzijds noemt ze de onmogelijkheid om te spreken over wat ons begrip te boven gaat, 'the Void, the Nothing', zoals dat te zien is in het toneel van Maeterlinck of Beckett.⁷² Kane laat zien hoe twintigste-eeuwse toneelschrijvers waren beïnvloed door Mallarmés breuk tussen woord en wereld.⁷³ Zij noemt Ionesco, voor wie de essentie schuilging in wat on gezegd bleef: 'Ce qui est à dire, ce qui est existence et non chose, c'est seulement cela qui ne veut pas être dit. L'essentiel'.⁷⁴

Naast de drie categorieën van zwijgen in de theorie, is er nog een onderscheid dat vrijwel iedereen maakt. Er is de eigenlijke stilte, en daarnaast is er de overdaad aan taal die eveneens een vorm van zwijgen kan zijn. Ook met een dergelijke *bavardage* kan men trachten het onzegbare te zeggen. Paz noemt dat 'het andere gezicht van de stilte: het zinloze en onvertaalbare gemurmur, "the sound and the fury", het gebabbel, het geluid dat niets zegt, dat alleen zegt: niets' (Paz 1984: 190).⁷⁵

Het proza van Beckett is het beste voorbeeld van dit alles en niets zeggen tegelijk. Met name in de trilogie *Molloy*, *Malone dies* en *The Unnameable* spreken de personages tegen hun eigen dood in een steeds onontwarbaarder

taalkluwen. Molloy zegt: 'Not to want to say, not to know what you want to say, not to be able to say what you think you want to say, and never to stop saying, or hardly ever, that is the thing to keep in mind, even in the heat of composition'.⁷⁶ De aanblik van de tekst van *Molloy* bevestigt deze spraakdrift: er zijn nauwelijks alinea's aangebracht zodat de meeste pagina's van de roman geen spoorje wit vertonen.⁷⁷

In een brief schreef Beckett dat hij zijn eigen taal zag als 'a veil that must be torn apart in order to get at the things (or the Nothingness) behind it'. En hij gaat verder: 'as we cannot eliminate language all at once, we should at least leave nothing undone that might contribute to its falling into disrepute. To bore one hole after another into it, until what lurks behind it – be it something or nothing – begins to seep through; I cannot imagine a higher goal for a writer today'. Vervolgens vraagt Beckett zich af waarom het woordoppervlak niet wordt aangetast, terwijl er in de muziek wél stiltes kunnen vallen: 'Is there any reason why that terrible materiality of the word surface should not be capable of being dissolved (...)?'⁷⁸

In Becketts taalopvatting is zwijgen het hoogste goed, omdat taal niet kan raken aan het absolute of aan het zelf. In *Dream of Fair to Middling Women* spreekt een personage zich uit over het ideale boek: 'The experience of my reader shall be between the phrases, in the silence, communicated by the intervals, not the terms, of the statement (...)'.⁷⁹

Samenvattend – De theorie van het zwijgen

Silence, yes, but what silence! For it is all very fine to keep silence, but one has also to consider the kind of silence one keeps.

SAMUEL BECKETT

In de theoretische studies onderscheidt men drie categorieën van zwijgen in de literatuur: psychologisch, politiek en metafysisch.⁷⁹ Het psychologische zwijgen houdt in dat de auteur of degene die aan het woord is in de tekst te veel door emoties overmand is om zich nog adequaat uit te kunnen drukken. Het politieke zwijgen duidt op uitsluiting van het debat. Deze soorten zwijgen hebben in de loop van de negentiende en twintigste eeuw meer uitdrukking gevonden in de uiterlijke vorm van het gedicht.

Voor het politieke zwijgen is dit het minst duidelijk het geval. Dat komt wellicht doordat politieke stiltes vaak uitmonden in de algehele afwezigheid van een literair werk, door censuur bijvoorbeeld. Tillie Olsen wijst op deze 'verborgen stiltes': 'Deletions, omissions, abandonment of the medium', en op de stiltes van diegenen die nooit tot schrijven kwamen: 'the barely educated, the illiterate, women'.⁸⁰

Een andere vorm van politieke stilte biedt de poëzie van Mandelstam. Omdat de gedichten te riskant waren om op te schrijven en te bewaren in het stalinistische Rusland, had zijn vrouw Nadjezda Mandelstam de gedichten uit haar hoofd geleerd. Na Mandelstams dood maakte ze er transcripties van die het land uit werden gesmokkeld. En er is uiteraard het werk van Paul Celan, die veel schreef over de vernietigingskampen in de Tweede Wereldoorlog. Zijn oeuvre kan, onder andere, in een politieke context gelezen worden. In het intermezzo over hem zal ik bespreken in hoeverre de stilte en het wit in zijn gedichten politiek zijn te interpreteren.

Het psychologische zwijgen kan eveneens een plaats binnen de vorm van het gedicht krijgen, of in ieder geval binnen het oeuvre van de dichter. We zagen al de stilte van Hölderlin die in zijn waanzin geen poëzie meer schreef. Een ander voorbeeld is het werk van Leopold: ik hoop ik te laten zien hoe de teruggetrokken aard van de dichter in verband gebracht kan worden met het wit in zijn poëzie.

Met de laatste soort, het metafysische zwijgen, ligt het ingewikkelder. Vanaf het einde van de achttiende eeuw werd er met dit zwijgen niet meer naar een kenbare of onkenbare God werd verwezen, maar naar iets anders, ongrijpbaars en onnoembaars. Was dat aanvankelijk nog het 'heilige' of het Absolute, in de loop van de negentiende en twintigste eeuw werd het leger en abstracter.

Zoals aan de orde zal komen in de de paragrafen over Mallarmé en Blanchot, is het vooral dit 'onzegbare' dat in verband gebracht kan worden met het wit van de pagina. Het 'metafysische zwijgen' heeft dus een duidelijke relatie met het typografisch wit. In mijn 'leeshouding' die ik uiteenzet aan het einde van dit hoofdstuk, is deze leegte in de moderne literatuur een kernpunt, net als het wantrouwen tegen de taal dat ten grondslag ligt aan het metafysische zwijgen.

1.2

Stéphane Mallarmé

Inleiding: een brief aan Verlaine

*Il n'y a que la Beauté; – et elle n'a qu'une expression parfaite, la Poésie.
Tout le reste, est mensonge – excepté, pour ceux qui vivent du corps, l'amour,
et, cet amour de l'esprit, l'amitié.*

STÉPHANE MALLARMÉ

Een bijkans ondoorgrondelijke stijl kenmerkt niet alleen de poëzie van Mallarmé maar ook zijn vele poëtische essays. Het is moeilijk om op basis

daarvan tot een goed begrip te komen van zijn opvattingen. Gelukkig is hij in zijn brieven helderder en komen in de correspondentie de belangrijkste aspecten van zijn poëtica aan de orde. Zo schreef Mallarmé in 1885 een lange brief aan Verlaine,⁸¹ die bezig was aan een tekst over hem. Mallarmé vertelt hoe hij leraar Engels is geworden omdat hij van zijn verzen alleen niet kon leven. Ook al omdat hij, zoals hij uiteenzet, steeds iets nieuws bleef proberen. 'J'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste'. Poëzie schrijven stond voor Mallarmé gelijk aan iets onmogelijks proberen, zoals de pogingen van de alchemisten om goud te maken.

Ook in het stuk 'Magie'⁸² vergelijkt Mallarmé de dichter met een tovenaars. Die tovenaars moet proberen het 'verzwegen ding' ('l'objet tu') op te roepen op een indirecte manier, met woorden die een vorm van stilte zijn.⁸³ Die stilte is een poging tot scheppen. Hieruit blijkt de paradox die Mallarmés werk beheerste: het streven om met woorden een stilte te creëren, een stilte waarin *l'idée* zelf zich zou manifesteren. Mallarmé schreef 'Magie' naar aanleiding van een boek van Huysmans over de Middeleeuwen, en vergeleek daarin het 'grand œuvre' van de poëzie met de alchemie.

Al tien jaar eerder, in de brief aan Verlaine, had Mallarmé over zijn 'grand œuvre' bericht: 'L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence: car le œuvre même du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode'.⁸⁴ Mallarmé zegt daarna dat hij er nooit in zal slagen om dit boek helemaal te schrijven, daar is meer dan één mensenleven voor nodig. Wel kan hij er misschien een fragment van laten zien, om te bewijzen dat hij toch een visioen heeft gehad van datgene wat hij niet kon bewerkstelligen.

De gedichten die hij ondertussen schrijft, hebben voor hem de waarde van vingeroefeningen, 'entretenir la main'. In tegenstelling tot de gedichten zou het Boek zelf anoniem moeten zijn: 'le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur'. Het enige wat hij kan doen, is doorwerken aan het raadsel met de blik op de toekomst gericht, en af en toe een gedicht naar de mensen sturen 'als een visitekaartje'. Dat is een houding die eenzaamheid met zich meebrengt, en de dichter bevindt zich dan ook meestal alleen op zijn studeerkamer: 'la feuille de papier souvent blanche'.

Mallarmé probeerde het onmogelijke: het creëren van een stilte met woorden. In die stilte zou de idee zich kunnen manifesteren die de weerspiegeling is van een afwezigheid. Die idee moet worden uitgedrukt in 'le grand œuvre', onder andere in de vormgeving van de pagina's. Hierna zal ik achtereenvolgens ingaan op de betekenis voor Mallarmé van *l'idée* en het *Néant* en de rol van het wit van de pagina hierin.

Idée & Néant

Le monde est fait pour aboutir à un beau livre.

STÉPHANE MALLARMÉ

Mallarmés overtuiging dat de dichters toegang hadden tot de idee houdt verband met zijn taalopvatting. Hij wees op het arbitraire verband tussen het woord en zijn betekenis, zoals De Saussure zou doen met zijn onderscheid tussen *signifiant en signifié*. Hij zag een onoverbrugbare kloof tussen de onvolkomen taal van alledag en de taal van de dichters. In die dichterlijke taal zou het verband tussen de woorden en hun betekenissen niet meer willekeurig moeten zijn, maar gemotiveerd.

Dat geloof in de mogelijkheden van een dichterlijke taal onderscheidt Mallarmé van de twintigste-eeuwse moderne dichters, die hun wantrouwen jegens de taal benadrukken. Voor Mallarmé was het geen obstakel voor de poëzie dat de taal gebrekkig is, dat was juist haar bestaansgrond! Poëzie moet het arbitraire van de taal opheffen: 'motiver le langage'.⁸⁵

In de poëtische tekst 'Crise de vers'⁸⁶ betreurt Mallarmé het dat de taal de dingen niet kan uitdrukken door een soort 'toetsen' die met het woord corresponderen. Het woord 'jour' heeft eerder een duistere klank, het woord 'nuit' een heldere: 'Quelle déception'. Maar we moeten wel weten dat als het ideale woord bestond, het vers niet zou bestaan: dat vult het gebrek van de talen aan en is een 'complément supérieur' (OC: 364).

In de gemotiveerde taal zou de idee zelf tot uitdrukking gebracht kunnen worden. De nadruk die Mallarmé legt op de idee wijst al in de richting van een metafysica. Zelfs al wordt Mallarmé gezien als de eerste moderne dichter, het blijft van belang om te erkennen dat zijn poëtica geworteld is in de romantiek, en terugrijpt op de Duitse romantische literaire theorie. Mallarmé geloofde net als de romantici in een Ideaal boven of achter de werkelijkheid, dat zich niet op de traditionele manieren liet kennen of benoemen.

Er is weliswaar geen afwezigheid van metafysica, je kunt wel spreken van de metafysica van de afwezigheid. De idee kon alleen maar worden opgeroepen in het vers, mits de werkelijkheid zelf daarin vernietigd of afwezig gemaakt is. Een van de meest geciteerde uitspraken van Mallarmé heeft betrekking op de afwezigheid die het noemen van de dingen bewerkstelligt: 'Je dis: "une fleur" et, hors d'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absence de tous bouquets' (OC 368).

Vaak wordt maar een deel van deze zin geciteerd, waarschijnlijk omdat hij zo ingewikkeld is – als al de zinnen van Mallarmé. Er staat zoets als: 'Ik zeg: "een bloem", en buiten de vergetelheid waaraan mijn stem geen enkele omtrek verbindt, voor zover iets anders dan de gekende kelken, richt het

lieflijke idee zelf zich muzikaal op: de afwezigheid van alle boeketten'. Dit afwezige boeket wordt vaak aangehaald om te laten zien hoe Mallarmé op het 'niets' gericht is.

De Mallarmé-exegeten zijn verdeeld over de vraag of het de dichter te doen is om een echte lege afwezigheid, het *Néant*, of om een platoons Ideaal. De vraag is of het boek het Niets moet vertegenwoordigen, zoals Blanchot meent,⁸⁷ of juist het Al: 'représentant comme il le peut l'univers', zoals Mallarmé het in een brief noemt.⁸⁸

Uit het bovenstaande citaat over de afwezigheid van alle boeketten zou je kunnen opmaken dat Mallarmés cultus van het verdwijnen van de dingen niet negatief is, en juist een platoonse dimensie heeft. Want met het verdwijnen van ieder reëel boeket verschijnt wel de 'idée' daarvan. Het is voor Mallarmé de taak van de dichter om de werkelijkheid te vernietigen zodat de idee opgeroepen kan worden in het gedicht.

Ik denk dat de onoplosbaarheid van deze kwestie te maken heeft met de inhoud die het begrip 'idée' bij Mallarmé krijgt. Het behelst op zijn beurt een soort leegte. Dus Mallarmé streeft wel naar het uitdrukken van de idee, maar treft daarin slechts het niets aan, het *Néant*, waarachter het Schone schuilgaat.

In april 1866 'ontdekte' Mallarmé zowel de Schoonheid als dit *Néant*.⁸⁹ Aan zijn vriend Cazalis schreef de dichter dat hij wel reist, maar in 'Onbekende gebieden'. En hij vervolgt: 'et si, pour fuir la réalité torride, je me plais à évoquer des images froides, je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique – qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau, – et que tu ne peux t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure. Il en sortira un cher poème auquel je travaille, et, cet hiver (ou un autre) Hérodiade, où je m'étais mis tout entier sans le savoir, d'où mes doutes et mes malaises, et dont j'ai enfin trouvé le fin mot, ce qui me raffermira et me facilitera le labeur'.⁹⁰

In een volgende brief aan Cazalis, in het voorjaar van 1867, schrijft de dan vijfentwintigjarige Mallarmé dat God eerst 'geveld' moest worden voordat de dichter kon uitkomen bij de Pure Conceptie. Mallarmé liep het risico zelf tot een Niets gereduceerd te worden, en hij concludeert dat hij nu 'onpersoonlijk' geworden is, en een middel van de 'Universele Geest om zich te ontwikkelen'.⁹¹ Hij vertelt dat hij bezig is aan gedichten van een 'zuiverheid die de mens nog niet eerder bereikt heeft – en misschien nooit meer bereikt'.

God heeft dus niets te maken met de zuivere hoogtes waarnaar Mallarmé op zoek is. Volgens Paul Bénichou was zo'n rechtstreeks atheïsme bij Mallarmés voorgangers niet vertoond. Mallarmé was weliswaar niet de enige ongelovige dichter uit zijn tijd, waarschijnlijk voelde hij het hevigst de gevolgen van zijn atheïsme voor de staat van de poëzie.⁹²

Niet alleen God moest het veld ruimen. Mallarmé schrijft aan Eugène

Lefébure dat zijn zoektocht naar de zuivere gletsjers van het schone gepaard gaat met eliminatie: iedere waarheid die werd bereikt kwam slechts voort uit het verlies van een indruk die hem toestond om dieper door te dringen in de sensatie van de Absolute Duisterheid: 'La destruction fut ma Beatrice'.⁹³ De dichter vertelt dat hij eerder triest dan trots is over zijn resultaten, omdat hij zijn doel alleen bereikt heeft door de gemakkelijke vernietiging van het ik: de destructie gold dus ook de dichter zelf.⁹⁴ Elders heeft Mallarmé eveneens gesteld dat het pure gedicht het verdwijnen van de dichter eist, die het initiatief aan de woorden overlaat: 'L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots'.⁹⁵

Een sonnet

Hoe is het wit te brengen in het zwart?

SEM DRESDEN

Een voorbeeld van de manier waarop Mallarmé het Niets gestalte geeft, is het 'sonnet en -x' (OC: 68), geschreven in 1868, dus na Mallarmés 'ontdekking' van het *Néant*. Een aantal voorwerpen in een duistere kamer wordt beschreven. Het gaat om dingen die er niet zijn, ofwel omdat ze niet bestaan, ofwel omdat hun aanwezigheid ontkend wordt. Door het herhaalde eindrijm op -x lijkt er ook een kruis te worden gezet door het hele gedicht zelf. Bertrand Marchal, die de correspondentie en poëzie bezorgde, wees er bovendien op dat dit gedicht, door de opvallende rijmwoorden, iets heeft van een schilderij en eerst de blik naar zich toetrekt, voordat je begint met lezen. Maar ook daarna blijft het gedicht in zichzelf besloten: de onbegrijpelijke of zelfs niet-bestaande woorden verwijzen louter naar zichzelf. Het blijkt op het laatst slechts een lijst symbolen van de vergeefse strijd tegen de afwezigheid.⁹⁶ Het is het vierde gedicht in een reeks van 'plusieurs sonnets':

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
 Agonise selon peut-être le décor
 Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
 Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
 De scintillations sitôt le septuor.⁹⁷

Behalve de steeds herhaalde woorden op -x aan het einde van de versregels, hebben de haakjes in de tweede strofe een zekere 'uitwissende' functie. Bovendien speelt het hermetische van dit gedicht een rol: door een vrijwel niet te begrijpen gedicht te schrijven, weerhoudt Mallarmé zich van communicatie. In zekere zin zegt hij 'niets'.⁹⁸

Voor een beter begrip van dit gedicht kan de correspondentie van Mallarmé opnieuw van pas komen. In juli 1868 stuurt Mallarmé een brief aan Cazalis met dit sonnet erbij, onder de titel: 'Sonnet allégorique de lui-même'. Na wat gebabbel over Cazalis' uitgestelde huwelijk en gemeenschappelijke plannen voor de zomer, gaat Mallarmé in een postscriptum in op zijn eigen sonnet: 'il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots mêmes'. Dus het gedicht is omgekeerd: de betekenis (als het gedicht al een betekenis heeft, maar Mallarmé zou het niet erg vinden als het niet zo was, door de hoeveelheid poëzie die het in zich draagt) wordt opgeroepen door een interne spiegeling van de woorden zelf.

Als je de woorden een paar keer voor je uit mompelt, zo meent Mallarmé, krijg je een kabbalistische sensatie. Het gedicht is zo zwart-wit mogelijk en zou zich lenen voor een ets vol 'Rêve et Vide'. Vervolgens beschrijft Mallarmé de ets die hij voor zich ziet:⁹⁹ 'een nachtelijk venster', 'een kamer met niemand erin', 'een 'zieltogende lijst van de achterin opgehangen spiegel met zijn onbegrijpelijke gesterde weerkaatsing van de Grote Beer, die aan de hemel alléén dit door de wereld verlaten verblijf verbindt'.¹⁰⁰

Het raam waar het in het gedicht over gaat vormt een 'cadre', een lijst, waarbinnen de fonkelingen van de sterren zich fixeren. Als de lege salon ook gelezen kan worden als het gedicht zelf, waarin de 'welluidende nietigheid' van de dingen aanwezig is, dan is dat gedicht een lijst of kader, uitzicht biedend op gefixeerde sterren. Dit poëtische beeld zal nog terugkomen in 'Un Coup de Dés'.

In het 'sonnet en -x' wordt het gedicht ondergebracht in de nacht. Omgekeerd wordt de lege pagina bij Mallarmé vaak voorgesteld door de metafoer van de dageraad. Het tweede gedicht van dezelfde reeks is een al even 'leeg'

sonnet, dat begint met 'Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui' (OC: 67). In dit sonnet is het beeld voor de dageraad een stralende, maagdelijke dag, waarin een zwaan te zien is die in de loop van de nacht is vastgevroren in het ijs. De vogel zou het ijs kunnen breken met een machtige vleugelslag (de 'coup d'aile' die bij Mallarmé soms een beeld is voor de dichterlijke creatie).

Marchal wijst erop dat dit gedicht zich ontwikkelt tussen de twee marges 'comme si elle ne sortait de l'une pour tendre désespèremment vers l'autre'.¹⁰¹ In deze passage van niets naar niets, van wit naar wit, is er alleen een zichtbaar spoor door het schuim of over het ijs.

De 'blanche agonie' van de zwaan is ook die van de dichter, onmachtig het ideaal te bezingen. Het wit van het bevroren meer, van de zwaan, van de maagdelijke dag, van de gletsjer, en van de 'steriele winter' lijkt hier te staan voor poëtisch tekort.

De paradox is dat er vanuit die bevroren stilte wel een sonnet is ontstaan. Daarom stelt Blanchot dat de stilte voor Mallarmé niet het échec van zijn dromen betekent, net zo min als het een toegeven is aan de onzegbaarheid of een verraad aan de taal: de stilte wordt juist nagestreefd als het doel van de poëzie. Mallarmé zelf zegt dat het de opdracht van de dichter is om de stilte te vertalen: 'Le silence, seul luxe après les rimes, un orchestre ne faisant avec son or, ses frôlements de pensée et de soir, qu'en détailler la signification à l'égal d'une ode tue et que c'est au poète, suscité par un défi, de traduire!' (OC: 310)

Blanchot noemt dit de paradox van Mallarmé: het feit dat de woorden de stilte mogelijk moeten maken. Uit die paradox heeft Mallarmé zich nooit weten te bevrijden, ook niet met behulp van het wit van de pagina: 'C'est en vain qu'il demande au blanc de la page blanche, à la marge encore intacte, une représentation matérielle du silence'.¹⁰²

Wit

*O mon âme! Le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous,
mais du blanc qui reste sur le papier.*

PAUL CLAUDEL

Mallarmés gedichten gaan vaak over sneeuw en ijs, maagdelijkheid en puurheid, zwanen, witte beddenlakens, zeilen, (moeder)melk, kantwerk en natuurlijk het lege papier. Het sonnet 'Salut' bijvoorbeeld (OC: 27), dat hij in 1893 voordroeg bij een diner voor schrijvers. In een ingenieuze dubbele beeldspraak wordt zowel vers als schrijversdis in marinemetaforen beschreven:

Rien, cette écume, vierge vers
 A ne désigner que la coupe;
 Telle loin se noie une troupe
 De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers
 Amis, moi déjà sur la poupe
 Vous l'avant fasteux qui coupe
 Le flot de foudres et d'hivers;

Une ivresse belle m'engage
 Sans craindre même son tangage
 De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile
 A n'importe ce qui valut
 Le blanc souci de notre toile.¹⁰³

Mallarmé was bezig aan een uitgave van zijn verzamelde gedichten toen hij in 1898 stierf. Hij wilde die bundel openen met dit 'Salut', zodat zijn hele oeuvre in het teken zou staan van het wit en het niets – het begint al met het woord 'Rien'. Het maagdelijke vers, het 'niets', wordt vergeleken met het schuim op de golven maar ook op de champagne. De witte pagina is het wit van het tafellinnen dat tevens het zeil van het schip kan zijn: allemaal voorbeelden van 'thematisch wit'. Het wit van de pagina lijkt hier eerder te worden beschreven dan betekenisvol *gebruikt*. Alleen het wit onder en boven het gedicht worden duidelijk ingezet om de woorden 'Rien' en 'toile' te versterken.

Het lijkt in de sonnetten nooit te gaan om een volstreekte leegte, maar om een afwezigheid die de voorwaarde is voor het bereiken van het Absolute. De dingen verdwijnen om plaats te maken voor het zuivere en maagdelijke vers waarin de idee bereikbaar zou kunnen zijn. In poëzie moesten volgens Mallarmé geen woorden staan die doorverwijzen naar de dingen die ze vertegenwoordigen, wel woorden die verwijzen naar hun eigen aanwezigheid. Daarom hechtte Mallarmé veel waarde aan de materiële aspecten van de taal; de handeling van het schrijven zelf was van het grootste belang, net als de fysieke concentratie op het witte papier.

Zoals Sem Dresden in zijn studie over het symbolisme uiteenzet: 'Het on-aantastbare moet in de lyriek dankzij gezuiverde woorden als volstrekt wit ijs verschijnen. Het is geen toeval, dat Mallarmé zich zo regelmatig uitlaat over de "page blanche" of de "page vierge". Hij wordt (óók in sommige gedichten) gefascineerd door de witte bladzijde die (nog) niet door inkt besmeurd is.

Men zal begrijpen waarom: wit symboliseert ongetwijfeld afwezigheid en het Niets, het gedicht dat er niet is; wordt het geschreven, dan houdt dat een aantasting en in een zekere zin een aanranding in van de bladzijde die maagdelijk was. Op die wijze kunnen niet alleen *absoluut* en *zuiver* gelijk worden gesteld, ook *wit* en *maagdelijk* behoren daarbij. Gelijk dat toegaat in de ijswereld of het azuur van Mallarmé spiegelen zij elkaar ononderbroken.¹⁰⁴

Ook in het lange gedicht 'Hérodiade' krijgt het wit bij Mallarmé een poëtische functie. Er is nog geen sprake van typografisch wit, zoals later in 'Un Coup de Dés', maar wel van een symboliek van sneeuw, ijs, steriliteit en maagdelijkheid. Hérodiade (oftewel Salome) was een populair onderwerp aan het einde van de negentiende eeuw. Mallarmé maakt van haar in de eerste plaats een poëtisch symbool.¹⁰⁵ In de drie delen van zijn gedicht zijn veel witte symbolen te vinden die verband houden met de kille schoonheid van Hérodiade. De zwaan in de slotgracht, de spiegel – die weer is als ijs – waarin zij kijkt, de al te witte lakens op haar bed, haar bed dat tevens met de witte pagina en met het graf wordt vergeleken. De jonge maagd zou de nieuwe poëzie kunnen vertegenwoordigen, die neigt naar het Absolute van de stilte en de witte pagina, maar die ook het risico inhoudt van een dodelijke steriliteit. Het was in een brief over dit gedicht dat Mallarmé zijn beroemde poëtische uitspraak 'Peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit' formuleerde.¹⁰⁶

Un Coup de Dés – het voorwoord

Ramener son âme à la virginité de la feuille de papier.

STÉPHANE MALLARMÉ

In het gedicht 'Un Coup de Dés' lukt het Mallarmé om met woorden een stilte vorm te geven en echt te experimenteren met het wit van de pagina, 'comme silence alentour': 'les blancs, en effet, assument l'importance, frappent d'abord'. Hier benadert hij waarlijk zijn poëtische streven.

Mallarmé liet 'Un Coup de Dés' vergezeld gaan van een voorwoord, waarin hij uitgebreid spreekt over de rol van het typografisch wit in de poëzie. Het is van belang om daar eerst bij stil te staan, alvorens het gedicht zelf te bestuderen.

In het voorwoord legt Mallarmé uit dat hij niet méér wit gebruikt dan in gewone poëzie, maar dat hij het meer heeft verspreid over de pagina. Het gaat hem om een 'espacement de la lecture'. De lege plekken van het witte papier worden gebruikt op momenten dat een beeld verdwijnt om plaats te maken voor een ander beeld: 'Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres'. Het wit is dus een grensgebied waar het ene beeld overgaat in het andere.

Een tweede functie die Mallarmé noemt, betreft de platoonse Idee. Het gaat in de poëzie niet langer om klank of rijm, zo vervolgt hij, maar om de 'subdivisions prismatiques de l'Idée'. Daarom verschijnt het wit niet meer, zoals in een sonnet, op vastliggende plaatsen.

Naast het uitbeelden of zelfs creëren van deze prismatische onderverdeling van de Idee, noemt Mallarmé een derde functie van het wit in zijn gedicht. Hij zet uiteen hoe het wit de leesbeweging beïnvloedt: die kan worden versneld of vertraagd. In plaats van de zin of de strofe is nu de pagina de eenheid geworden die de lezer in één oogopslag kan aanschouwen.¹⁰⁷

Een vierde aspect dat aan de orde komt in Mallarmés voorwoord is dat men door de beweging het narratieve (het 'recit') kan vermijden, en zo kan zorgen dat het gedicht meer op een partituur lijkt.

Verschillen in typografie en de plaatsing van de woorden op de pagina zijn aanwijzingen voor de voordracht van het gedicht, schrijft Mallarmé.¹⁰⁸ Hij volgde die aanwijzingen overigens zelf niet op, weten we dankzij Paul Valéry. Zodra Mallarmé een gedicht af had, vroeg hij zijn jonge bewonderaar te komen, aan wie hij het nieuwe werk dan voordroeg. In weerwil van alle instructies in het voorwoord declameerde Mallarmé op uiterst vlakke toon, noteerde Valéry. Voor de luisteraar was het alsof hij voor het eerst een gedachte beeld zag worden: 'Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace. Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles'.¹⁰⁹

In een interview uit 1891 gaf Mallarmé aan dat het in de nieuwe poëzie van de jonge dichters niet gaat om het rechtsreeks weergeven van de dingen, maar om het suggereren: 'voilà le rêve' (OC 868). Suggesteren kan in woorden, maar eveneens in het wit van de pagina. Het wit krijgt bij Mallarmé dus ook een figuratieve functie. In een brief aan André Gide legt Mallarmé legt uit hoe de typografie van 'Un Coup de Dés' een zinkende boot imiteert en dat de zinnen daarom van de top van de pagina naar de bodem zakken.¹¹⁰

Een functie van de vorm, die Mallarmé hier niet noemt maar die wel opdoemt uit zijn andere poëtische teksten, is het uitschakelen van het toeval. In 'Le mystère dans les lettres' schrijft hij over de complexe relatie tussen het wit en het toeval die van groot belang is voor 'Un Coup de Dés'. Hij spreekt over lezen als 'steunen op het wit dat zijn onschuld onthult, in een vouw'.¹¹¹ Het toeval, de chaos, is het eerste 'goedkope', ongedifferentieerde wit. Nadat het gedicht geschreven is, de constellatie gecreëerd is, keert het wit terug, ditmaal als een 'zeker' wit, bedwongen door de constructie van het vers. Als Mallarmé rept van de authentieke stilte in het wit, is die gevallen in het wit nadat het toeval 'woord voor woord' overwonnen is. De stilte en de leegte krijgen dus een waarde bij de gratie van de aanwezigheid van woorden. Dan ontstaat een con-

structie die raakt aan het Absolute, en zijn de witte plekken maagdelijke 'fragmenten van onbevangingheid' en 'huwelijksbewijzen van de Idee'.

Uit Mallarmés versexterne poëtica kunnen dus enkele ideeën over het typografisch wit worden afgeleid. Ten eerste voegt hij wit in waar het ene beeld plaatsmaakt voor het andere: het functioneert als een overgangsg gebied. Daarnaast is het wit een aanwijzing voor de voordracht van het gedicht. Ten derde gaat het de dichter om meer dan het vormgeven van een absolute leegte in het wit, namelijk om het suggereren en oproepen van de Idee. De witte plekken zijn 'vouwen' in de tekst waarin het gedicht strijd levert met het toeval, maar als 'constellation' ten slotte overwint. Ook legt Mallarmé veel nadruk op de actieve rol van de lezer. De leesbeweging kan door het wit worden versneld of vertraagd. Ten slotte kent hij een iconische rol toe aan het gebruik van het wit, die verder reikt dan het natekenen met woorden. Sommige regels in 'Un Coup de Dés' beelden wel uit wat ze benoemen, een schipbreuk of een sterrenbeeld, maar niet om die zaken zelf aanwezig te stellen. Het streven is juist om door de afwezigheid van het ding zelf de idee erachter op te roepen. In de bespreking van het gedicht zal ik laten zien dat Mallarmé in zijn figuratieve voorstellingen de kloof tussen het woord en het ding tastbaar wil maken.

Un Coup de Dés – de tekst

Le silence, le néant, c'est bien là l'essence de la littérature.

MAURICE BLANCHOT

Het 'componeren' van het wit, dat Mallarmé net zo mooi vond als het componeren van een vers, vond zijn hoogtepunt in 'Un Coup de Dés'. Het wit is hier niet meer alleen thema, het heeft gestalte gekregen binnen het vers. Dit gedicht, het laatste dat de dichter schreef, was zoals hij zelf stelde de enige literaire erfenis voor zijn vrouw en dochter. Hoewel het de dichtst mogelijke benadering was van wat 'Le Livre' had moeten worden, is het dat niet. Om die reden heeft men wel geopperd dat het hier om een echec zou gaan.

Het is de vraag of dat een zinvolle manier is om over Mallarmés poëzie te spreken. Zijn ideaal was per definitie onbereikbaar. Vergeleken bij het onrealiseerbare project van Het Boek vond Mallarmé de rest van zijn werk onbelangrijk. Al het andere had slechts voorbijgaande waarde, zoals hij in 1895 schrijft: 'Beaucoup de ces poèmes, ou études en vue de mieux, comme on essaye les becs de sa plume avant de se mettre à l'œuvre'.

'Un Coup de Dés' (OC 457-477, zie p. 50) beslaat elf pagina's, waarbij twee opengeslagen pagina's samen telkens als één worden gerekend. Het verscheen eerst in mei 1897 in het internationale tijdschrift *Cosmopolis*. Vlak

voor zijn dood bereidde Mallarmé nog een aparte uitgave voor, die vergezeld zou gaan van illustraties van Odilon Redon, de symbolistische schilder die ook *Les Fleurs du mal* had geïllustreerd. Mallarmé besteedde veel aandacht aan de typografie van die uitgave, en ging persoonlijk in drukkerijen zoeken naar de juiste lettertypes (OC 1583). Valéry vertelt hoe Mallarmé de typografie van kranten en reclames bestudeerde: 'Il avait étudié très soigneusement (même sur les affiches, sur les journaux) l'efficace des distributions de blancs et de noir, l'intensité comparée des types'.¹¹²

De tekst van het gedicht valt niet te reduceren tot een parafraseerbare betekenis. Ik zal enkele elementen noemen. Het gedicht heeft een hoofdzin, in vieren gedeeld en over alle pagina's verspreid: 'Un Coup de Dés jamais n'abolira l'hasard'. Het eerste deel van de zin staat op de eerste pagina. Van daar dat die over het algemeen beschouwd wordt als de titel van het gedicht.

De laatste regel van het gedicht is: 'Toute Pensée emet un Coup de Dés'. Het gedicht eindigt dus met de vier woorden waarmee het begon. Zo wordt het een gesloten geheel, een cirkel. Dat circulaire geeft het gedicht een zelfuitwissend karakter. Dit wordt versterkt door het tautologische karakter van de hoofdzin: het Franse woord 'hasard' betekent toeval, en stamt van het Arabische woord voor dobbelspel.¹¹³ In feite staat er dan dat het spel nooit het spel vernietigt.

Hiervoor kwam het belang van het toeval ter sprake. Enigszins versimpeld gezegd lijkt het toeval bij Mallarmé te staan voor een chaotische wereld waarop de mens geen invloed kan uitoefenen, zeker omdat hij niet kan rekenen op het bestaan van een God. Het toeval omvat dus onze sterfelijkheid en onze onmacht tegenover het lot.

In een prozagedicht waarop 'Un Coup de Dés' teruggaat, 'Igitur', neemt de jonge hoofdpersoon vergif in, in een uiterste poging het toeval uit te schakelen. Igitur wil zich zo onttrekken aan de dwingende kringloop van leven en sterven waarin zijn voorouders zaten. Hij wil de geschiedenis afsluiten. Behalve voor 'de sterfelijkheid' kan het toeval bij Mallarmé staan voor de onberekenbare en oncontroleerbare chaos die de natuur is. De vraag die er in dit gedicht wordt gesteld, luidt ongeveer: is er een hogere orde te ontwaren achter de chaos?

Hoe ziet het gedicht er uit? Verspreid over de pagina staan woorden of zinsflarden in wisselende lettertypes en lettergrootte. Het is duidelijk dat we steeds twee pagina's tegelijk als een geheel moeten zien. Johanna Drucker wijst er in *The visible word* op dat daardoor een 'spatial illusion' ontstaat, alsof de maat van de letters te maken heeft met fysiek gewicht, waarbij de rechterkant van de pagina de linkerkant in balans houdt.¹¹⁴

Om de hoofdzin heen is een aantal woorden en fragmenten gegroepeerd. Het gaat daarin over een schipbreuk, over een kapitein op een boot

die een beslissing moet nemen: gooit hij de dobbelstenen of niet? Net als het slikken van het gif in 'Igitur' zou het gooien van de dobbelstenen een ultieme poging kunnen zijn om het toeval uit te schakelen. De kapitein gooit niet, en gaat ten onder met zijn schip. Zijn worp zou het toeval nooit teniet hebben gedaan – blijkens de hoofdzin van het gedicht is dat immers onmogelijk. Ware het niet dat een tweede belangrijke regel uit het gedicht daarop terug lijkt te komen: 'Rien n'aura lieu que le lieu excepté peut-être une constellation' (Niets vindt plaats dan de plaats behalve misschien een constellatie). Op allerlei manieren wordt deze zin ondergeschikt gemaakt aan de hoofdzin. Grammaticaal maar ook typografisch valt deze zin 'onder' de vetgedrukte hoofdzin in kapitalen. Bovendien staat er 'misschien'. Maar het staat er wel: het voorbehoud bij de conclusie dat er 'niets' is, dat we overgeleverd zijn aan een chaos.

Wat betekent de 'constellation' die 'misschien' het toeval wél teniet kan doen? In de eerste plaats wijst het woord op de sterren: op de Grote Beer waarnaar wordt verwezen, en die wordt uitgebeeld met de woorden op de pagina, die minstens drie keer de bekende 'steelpan'-vorm aannemen.

Aangezien de vorm van het gedicht samenvalt met die van de Grote Beer, zou het woord 'constellation' tegelijk kunnen verwijzen naar het gedicht zelf (vgl. Cohn 1949: 9 en Chisholm 1962: 97). Ook Valéry vergeleek het gedicht met een sterrenhemel, met dit verschil dat het sterrenbeeld van het gedicht een betekenis heeft, die de sterrenbeelden in de hemel ontberen: 'Cette fixation sans exemple me pétrifiait. L'ensemble me fascinait comme si une astérisme nouveau dans le ciel se fût proposé; comme si une constellation eût paru qui eût enfin signifié quelque chose; – N'assistait-je pas à un événement de l'ordre universel et n'était-ce pas, en quelque manière, le spectacle idéal de la Création du Langage qui m'était représenté: sur cette table, dans cet instant (...)'.¹¹⁵

Die interpretatie van het gedicht zelf als 'constellation' wordt bevestigd door de reeds aangehaalde brief van Mallarmé aan André Gide over 'Un Coup de Dés': 'La constellation y affectera, d'après des lois exactes, et autant qu'il est permis à un texte imprimé, fatalement une allure de constellation' (OC: 1582). 'Constellation' slaat dan op de totale vormgeving die Mallarmé in 'Un Coup de Dés' heeft trachten te bereiken, waarbij de kracht van het gedicht niet schuilt in de woorden of in de taal, maar in het arrangement – in de combinatie van de woorden en het wit van de pagina. De schijnbare chaos van de typografie blijkt een strak georganiseerd geheel met verschillende betekenislagen.

Naast de schipbreuk beschrijft het gedicht de ontwikkeling van de beschaving. Eerst is er slechts een oersituatie, een niets waarin alleen de lucht en de zee zijn. Vervolgens komt de mens ten tonele, maar die wordt gestuurd door de wetten van de natuur. Vanaf pagina vijf van het gedicht ont-

staat de cultuur zelf, die op pagina zes een hoogtepunt bereikt in een soort draaikolk, die ook typografisch zo weergegeven is.

Op pagina zeven gaat het over toneel, over Hamlet, op pagina acht over poëzie. Vanaf pagina negen zakt de mens terug in de lege oersituatie, en blijft er uiteindelijk louter de zee over, maar nu met daarboven schijnend de 'constellation'. De interpretatie van het woord 'constellation' is dus van cruciaal belang voor de lezing van het gedicht. Als het alleen de sterren zijn, gaat het hier om de vergeefsheid van de mens en van de literatuur. Zie je de 'constellation' daarentegen als Het Œuvre, dan is dat toch een bijdrage aan de eeuwigheid. Het woord 'excepté' lijkt deze lezing te ondersteunen, maar beide interpretaties blijven naast elkaar bestaan.

In dit geheel kan het wit van pagina veel verschillende betekenissen krijgen. Valéry noemt er een paar in één zin: 'L'attente, le doute, la concentration étaient choses visibles. Ma vue avait affaires à des silences qui auraient pris corps'.¹¹⁶ Hiervoor bleek al dat hij het wit zag als 'figuur van een gedachte', de betekenis zelf die spreekt, en hier zijn wachten, twijfel, concentratie en stiltes zichtbare dingen geworden. De fractie van een seconde waarin een idee oplicht en weer verdwijnt, deze tijdatomen, zijn eindelijk zijnden geworden, omringd door hun Niets dat tastbaar gemaakt is. Het is als bliksem voor de ogen, een geestelijk onweer van pagina naar pagina voerend.

Zoals Mallarmé zei in zijn voorwoord, is het effect van deze bladspiegel dat de leesbeweging enerzijds voorwaarts wordt gestuurd, en anderzijds wordt opgehouden. Iedere lezing 'vooruit' kan op ieder moment worden afgebroken voor een niet-temporele beschouwing van de pagina als statisch beeld. De eerste functie van het wit is dat het lineaire karakter van de taal plaatsmaakt voor het ruimtelijke karakter van het beeld. Dit ruimte worden van tijd zal in de poëzie van de avant-garde een belangrijke functie van het typografisch wit blijken (zie p. 184).

Een volgende functie van het typografisch wit is de grammaticale; het inlassen van wit heeft effect op de zinsstructuur. De syntactische mogelijkheden worden in 'Un Coup de Dés' verdubbeld, omdat de lezer steeds zowel horizontaal als verticaal kan lezen (vgl. Marchal 1985: 274). In *Mallarmé and the Art of Being Difficult* benadrukt Malcolm Bowie dat deze leeswijze te weegbrengt dat semantische reeksen zich kunnen vormen dwars over de syntactische grenzen heen, bij de gratie van het wit. Zo ontstaat er een 'network of rebellious structures' die de tekst meerduidelijk maakt.¹¹⁷

Een derde functie van het wit is uiteraard de iconische: met behulp van de verdeling van de tekst over de witte pagina kunnen de letters iets gaan uitbeelden. In het gedicht staat een aantal ideogrammen: pagina drie zou een inktpot met ganzenveer kunnen uitbeelden, pagina zeven is de hoed van Hamlet met een veer, pagina acht een zeemeermin op een rots. Ook golven

UN COUP DE DÉS

JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES
CIRCONSTANCES ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT
que

l'Abîme

blanchi
étale
furieux

sous une inclinaison
plane désespérément

d'aile

la sienne
par

avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bords

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'à adapter
à l'envergure

sa béante profondeur en tant que la coque

d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord

LE MAÎTRE

hors d'anciens calculs
où la manœuvre avec l'âge oubliée

surgi
inférant

jadis il empoignait la barre

de cette conflagration

à ses pieds
de l'horizon unanime

que se

prépare
s'agite et mêle
au poing qui l'étreindrait
un destin et les vents

comme on menace

l'unique Nombre qui ne peut pas

être un autre

Esprit

pour le jeter
dans la tempête
en reployer la division et passe fier

hésite
cadavre par le bras

écarté du secret qu'il détient

plutôt
que de jouer
en maniaque chenu
la partie
au nom des flots

un

envahit le chef
coule en barbe soumise

nauffrage cela

direct de l'homme

sans nef
n'importe
où vaine

ancestralement à n'ouvrir pas la main
crispée
par-delà l'inutile té

legs en la disparition

à quelqu'un
ambigu

l'ultérieur démon immémorial

ayant
de contrées nulles
induit
le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité

celui son ombre puérite
caressée et polie et rendue et lavée
assouplie par la vague et soustraite
aux durs os perdus entre les ais

né d'un ébat
la mer par l'aïeul tentant ou l'aïeul contre la mer
une chance oiseuse

Fiançailles

dont
le voile d'illusion rejailli leur hantise
ainsi que le fantôme d'un geste

chancellor
s'affalera

folie

N'ABOLIRA

COMME SI

*Une insinuation simple
au silence enroulée avec ironie
ou le mystère précipité hurlé*

dans quelque proche tourbillon d'hilarité et d'horreur

*volige autour du gouffre sans le joncher ni fuir
et en berce le vierge indice*

COMME SI

plume solitaire éperdue

sauf

*que la rencontre ou l'effleure une toque de minuit
et immobilise
au velours chiffonné par un esclatement sombre*

cette blancheur rigide

dérisoire

en opposition au ciel

trop

*pour ne pas marquer
exigüment*

quiconque

prince amer de l'écueil

*s'en coiffe comme de l'héroïque
irrésistible mais contenu
par sa petite raison virile*

en foudre

*soucieux
expiatoire et pubère*

muet

rire

que

SI

*La lucide et seigneuriale aigrette
au front invisible
scintille
puis ombrage
une stature mignonne ténébreuse
en sa torsion de sirène*

par d'impatientes squames ultimes

de vertige

debout

*le temps
de souffleter
bifurquées*

un roc

*faux manoir
tout de suite
éaporé en brumes*

*qui imposa
une borne à l'infini*

C'ÉTAIT
issu flellaire

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu

enfin
par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

CE SERAIT

pire

non

d'avantage ni moins

indifféremment mais autant

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime

fiévre

par la neutralité identique du gouffre

RIEN

de la mémorable crise
ou se fût
l'événement

accompli en vue de tout résultat nul
humain

N'AURA EU LIEU
une élévation ordinaire verse l'absence

inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide
abruptement qui sinon
par son mensonge
eût fondé
la perdition

dans ces parages
du vague
en quoi toute réalité se dissout

EXCEPTÉ

à l'altitude

PEUT-ÊTRE

aussi loin qu'un endroit

fusionne avec au-delà

hors l'intérêt
quant à lui signalé

selon telle obliquité par telle déclivité
en général
de feux

vers

ce doit être
le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude
pas tant
qu'elle n'énumère
sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidéralement
d'un compte total en formation

veillant

doutant

roulant

brillant et méditant

avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés

zijn door het hele gedicht afgebeeld; de zinnen zelf lijken het schipbreuk lijdende schip, opgetild door de golven. Het wit kan dus de zee uitbeelden, of juist de lucht, afhankelijk van welke pagina we voor ons hebben. Woord en beeld wijzen nooit direct naar elkaar.

De vierde functie die het wit hier krijgt, is moeilijker te verdedigen, en is dat het *op zichzelf* iets gaat betekenen. In het licht van het gedicht als een 'constellation', kan men zich afvragen of het wit de chaos weerspiegelt, of juist de literaire orde die daar tegenin wordt gebracht. Wat is de verhouding tussen de 'pensée' en het wit? Enerzijds kun je de woorden lezen als de intellectuele kracht, als het denken zelf dat zich moet verzetten tegen het 'néant' dat in het wit schuilgaat, zoals bijvoorbeeld Bowie suggereert.¹¹⁸ Onder anderen Dianna Niebylski meent echter dat in het wit juist het nagestreefde ideaal van de pure poëzie worden uitgebeeld.¹¹⁹

Het is echter niet waarschijnlijk dat de volstreekte leegte Mallarmés doel zou zijn. Bowie stelt voor om het wit te zien als een synthese tussen de chaos en de menselijke ordening. De poëtische structuur, de vorm van het gedicht, moet de oerchaos de ruimte geven. Noch het toeval, noch de fragiele pogingen tot orde mogen triomferen, Mallarmé lost dat op, zo stelt Bowie, door zijn chaos geen onzin te laten zijn maar een betekenisvolle ruimte.

Mallarmé was geïnteresseerd in de ideeën van Hegel, en als Bowies hypothese juist is zou Mallarmé in zijn poëzie zoeken naar een dialectiek waarbij tegengestelden tijdelijk kunnen samenkomen binnen een synthese. Dus taal én stilte, het zwarte schrift én de witte pagina.

Deze functies van het typografisch wit zullen allemaal terugkeren in de komende hoofdstukken over de moderne poëzie: het grammaticale, het ruimte worden van tijd, het figuratieve waardoor vorm en inhoud samenvallen, het uitstellen van betekenis en, ten slotte, het creëren van een synthese tussen tegengestelden. Die aspecten van het werk van Mallarmé blijken op andere dichters en ook op andere denkers invloed te hebben gehad. De experimentele literatuur heeft bijgedragen tot een nieuwe manier van denken. Uit de laatste paragraaf van dit hoofdstuk zal blijken dat juist dit nieuwe denken gebruikt kan worden om een leeshouding te formuleren.

Mallarmé in theorie

De stilte van Mallarmé zegt ons niets, wat niet hetzelfde is als niets zeggen.

Het is de stilte die voorafgaat aan de stilte.

OCTAVIO PAZ

Blanchot concludeert dat het toeval in 'Un Coup de Dés' niet wordt overwonnen, maar wordt onderworpen aan de exacte wetten van de vorm. Het toeval wordt aangetrokken door de onbuigzaamheid van het woord en verheft zich, sluit zich op in de vaste figuur van een vorm.¹²⁰ Op die manier heeft Mallarmé met zijn gedicht een 'nieuwe literaire ruimte' geopend. Daarin krijgt de taal de ruimte als zijnde een systeem van oneindig complexe spatiële relaties dat noch samenvalt met de gewone geometrische ruimte, noch met de ruimte van het praktische leven.

Mallarmé geeft de diepte terug aan het taalgebruik dat volgens Blanchot gewoonlijk gereduceerd is tot een 'simple surface parcourue par un mouvement uniforme et irréversible'.¹²¹ Een zin ontwikkelt zich niet meer lineair-temporeel maar opent zich naar verschillende niveaus: 'par cette ouverture s'étagent, se dégagent, s'espacent et se reserrent, à des profondeurs de niveaux différents, d'autres mouvements de phrases, d'autres rythmes de paroles, qui sont en rapport les uns avec les autres selon des fermes déterminations de structure, quoique étrangères à la logique ordinaire – logique de subordination – laquelle détruit l'espace et uniformise le mouvement'. 'Un Coup de Dés' is die nieuwe ruimte 'devenu poème'.

Blanchots visie op Mallarmé is verhelderend én misleidend. Zoals Heidegger in zijn Hölderlin-studies van Hölderlin een dichter maakte die hij wenste, zo schrijft Blanchot Mallarmé naar zich toe. Een groot deel van zijn visie op Mallarmé zal dan ook pas aan de orde komen in de volgende paragraaf, omdat ze vooral iets zegt over Blanchots literaturopvatting.

Mallarmés werk nodigt uit tot een manier van lezen die in de (post)moderniteit van belang is gebleken. Voordat ik daarop inga, tracht ik te schetsen hoe enkele theoretici van de twintigste eeuw dit oeuvre hebben benaderd.¹²²

In *Le Degré Zéro de l'Écriture* zette Roland Barthes in 1953 uiteen hoe de klassieke schriftuur uit elkaar was gevallen en had plaatsgemaakt voor een literatuur die wordt bepaald door de problematiek van de taal. Sindsdien is de literatuur ook haar eigen object: daarvóór was zij slechts uitdrukking. Barthes noemt deze nieuwe, neutrale geschriften 'de nulgraad van het schrijven'. Hij bespeurt daarin de beweging van een negatie, alsof de literatuur alleen nog zuiverheid kan vinden in *de afwezigheid van ieder teken*,¹²³ en alleen nog kan leiden tot een 'silence d'écriture'.

Barthes gaat in op de vraag wat de rol van schrijvers is: 'dans les chaos des formes, dans le désert des mots, ils ont pensé atteindre un objet absolument privé d'Histoire'. Mallarmé, zegt hij, geeft een duidelijk beeld van dit hachelijke moment in de geschiedenis, waar de literaire taal de noodzaak van haar eigen sterven bezingt: 'Mallarmé, sorte d'Hamlet de l'écriture, exprime bien ce moment fragile de l'Histoire, où le langage littéraire ne se soutient que pour mieux chanter sa nécessité de mourir'.

Maar ook Barthes spant Mallarmé voor het karretje van zijn eigen denken. Zo interpreteert hij de witte plekken bij Mallarmé op een manier die meer te maken heeft met zijn eigen verzet tegen de taal en de dictatuur van de bourgeoisie in de jaren vijftig, dan met Mallarmés poëtische en esthetische streven. Hij stelt bijvoorbeeld dat het met het wit bij Mallarmé gaat om een taal die is 'libérée de ses harmonies sociales et coupables' en 'dissocié de la langue des clichés habituels'. Deze kunst, zo vervolgt Barthes, heeft de structuur van zelfmoord.¹²⁴ De dichterlijke taal van Mallarmé is als Orpheus: 'Ce langage mallarméen, c'est Orphée qui ne peut sauver ce qu'il aime qu'en y renonçant, et qui se retourne tout de même un peu; c'est la Littérature amenée aux portes de la Terre promise, c'est-à-dire aux portes d'un monde sans Littérature, dont ce serait pourtant aux écrivains à porter témoignage'.¹²⁵ Het wit wordt hier door Barthes dus gezien als een soort drempelgebied, op de rand van een onbereikbare wereld.

Barthes en Blanchot hebben Mallarmé geassocieerd met een cruciale wending in de geschiedenis van het Woord, en ook poststructuralisten als Lyotard of Derrida baseren zich op Mallarmé. In *Discours, figure* spreekt Lyotard van het 'radicale' van de poëzie van Mallarmé.¹²⁶ Daarmee bedoelt hij dat het fundamentele gebrek van de taal, de afstand tussen het woord en het ding dat het wil benoemen, bij Mallarmé naar extreme grenzen wordt geduwd. Lyotard wijst erop dat Mallarmé zijn onderscheid tussen twee soorten taal maakte toen ook de linguïst De Saussure dat deed. De dichter trok zijn conclusies uit de onvermijdelijke afstand tussen de wereld en het arbitraire woord.

De afstand tussen woord en ding wordt bij Mallarmé niet overbrugd maar juist vergroot, zodat het woord het ideaal kan blijven benoemen.¹²⁷ Hij zou de referentiële functie van taal niet volledig afwijzen, maar de afstand tot de referentie benoemen. Volgens Lyotard accepteert Mallarmé dat de taal altijd gescheiden is van hetgene waaraan zij refereert. Tegelijk probeert de dichter in zijn poëzie om die afstand letterlijk te laten zien. Daarmee is het werk van Mallarmé een bron voor een mogelijke nieuwe relatie met de wereld. Het schrijven onderscheidt zich van het woord omdat het in haar tekens nog een zichtbaar spoor biedt van de Idee. Dat spoor is niet arbitrair, en het woord raakt daar aan de betekenis.

In de discussie over de vraag of Mallarmé het toeval nu wel of niet 'overwon' in 'Un Coup de Dés', neemt Lyotard een interessante positie in. Voor hem ligt het toeval per definitie buiten de taal: 'l'autre du langage, sa référence'. 'Un Coup de Dés' betekent dan dat de taal haar 'ander' niet vernietigt, zodat je niet meer hoeft te kiezen tussen het woord en zijn referentie. 'Que le langage et son autre soient inséparables, c'est la leçon du *Coup de Dés* et d'*Igitur* et de Mallarmé'. Vervolgens stelt Lyotard dat Mallarmé de onscheidbaarheid uitdrukt door die uit te beelden in de typografie: 'écrire blanc sur noir, c'est écrire avec l'encre du hasard dans l'élément de l'absolu'. Het absolute is het onveranderlijke spoor van het woord, het wit is de afwezigte betekenis: 'La constellation, c'est "l'infini fixé", le blanc de l'indéfini capté dans le signe'. Alleen is dat teken geen boek, maar een vorm – geen schaduw, geen wit, maar beide tegelijk. En het is in die betekenis dat het een plaats is. Voor Lyotard moeten we Mallarmés regel 'Rien n'aura lieu que le lieu' dus niet opvatten als pessimisme. Deze plaats is de constellatie die op het einde van het gedicht verschijnt.

'Un Coup de Dés' is een taal die spreekt met het wit, met het lichaam. Voor Lyotard is het daarom een taal die zich deconstrueert, en die zowel een oponthoud geeft als een versnelling: 'qui a fait entrer en lui le sensible, il ne parle plus seulement par sa signification, il exprime par ses blancs, ses corps, le pli de ses pages. Il a accepté de se déconstruire, il a résigné certaines des contraintes de la typographie qui sont celles de la langue, donné asile à des attentes, à des pesanteurs, à des accélérations qui prennent corps d'une étendue sensible'. Het tastbare verschuilt zich niet in de materie van de woorden maar in hun arrangement. Dan ontstaat het absolute gedicht, een woord dat blijft staan buiten tijd en ruimte, en buiten auteur en lezer: 'Ce lieu sans lieu et cet instant sans temps sont le hasard aboli'.¹²⁸ Lyotard gelooft dus, in tegenstelling tot de denkers die vooral wijzen op het echec van de taal, dat het mogelijk is om aan het Andere te raken in poëzie als het met visuele middelen wordt *verbeeld*.

Jacques Derrida besteedt in *La Déssimination* ook aandacht aan de rol van het wit bij Mallarmé. Maar, zoals te verwachten bij Derrida, hij gebruikt daarbij niet het voor de hand liggende 'Un Coup de Dés'. Zijn essay 'La double séance' gaat over het prozatekstje *Mimique*, een bespreking die Mallarmé schreef van een boek over mime.

De stelling luidt dat Mallarmé gebroken had met de platoonse Idee: die representeert in zijn werk geen hogere waarheid, maar een ideale, volstrekt lege ruimte. Plato meende dat de objecten slechts een mimesis waren van de Idee, en dat het beeld van de kunstenaar weer een mimesis daarvan was: de kunstenaar was dus altijd twee stappen verwijderd van de waarheid der dingen. De beelden van de kunstenaar zijn slechts schaduwen van schaduwen.

Volgens Derrida geloofde Mallarmé niet in het bestaan van een maatgevende, hogere Idee. De oorspronkelijke Idee is zelf ook niet meer dan een mimesis: 'Il n'y a rien avant l'écriture de ses gestes. Rien ne lui est prescrit'.¹²⁹

Net als bij Blanchot en Barthes het geval was, kun je hier zien dat Derrida de poëtica van Mallarmé enigszins naar zich toe trekt. De idee als een soort oneindig terugwijzend spoor van ideeën: dat doet meer denken aan de opvattingen van Derrida dan aan die van Mallarmé. Interessanter is het dat Derrida ervoor waarschuwt al te snel betekenissen te willen leggen in de witte plekken bij Mallarmé, de plooiën van zijn tekst zijn 'riches par une pauvreté'. Ze betekenen niets en het thema verdwijnt steeds in een meerduidigheid. Derrida vergelijkt die beweging van het oplossen van betekenis met die van een waaier: 'La polysémie des "blancs" et des "plis" se déploie et se reploie en éventail'.¹³⁰ Derrida gebruikt hier het woord 'waaier' uit Mallarmés eigen vocabulaire, net als 'pli' (plooï) en 'abîme' (afgrond).

Hij vervolgt dat het misschien lijkt of er in het wit een onuitputtelijk geheel van semantische waarden schuilgaat,¹³¹ maar dat het wit juist een plaats inneemt *tussen* al die mogelijke betekenissen: 'Mais par une réplique toujours représentée, le "blanc" *insère* (dit, désigne, marque, énonce, comme on voudra et il faudrait ici un autre "mot") le blanc comme blanc *entre* les valences, l'hymen qui les unit et les discerne dans la série, l'espacement "des blancs" qui assument l'importance'.¹³² Het wit kan de betekenisreeksen binnen het gedicht zowel verbinden als scheiden. Daarom noemt Derrida het, met een term uit Mallarmés werk, een *hymen*, hetgeen zowel 'huwelijk' als 'maagdenvlies' kan betekenen – een verbinding én een afsluiting.

Hoewel Derrida's verhandeling lastig te begrijpen is, lijken we eruit te kunnen opmaken dat hij de witte plekken niet beschouwt als een hegeliaanse synthese van bipolaire eenheden, maar als een nulbetekenis tussen alle mogelijke betekenissen. Derrida benadrukt dat het wit het geheel van de hele oneindige serie betekenissen is, en tegelijk een leegte: 'Le blanc dès lors (est) la totalité, fût-elle infinie, de la série polysémique, *plus* l'entr'ouverture espacée, l'éventail qui en forme le texte.' Hij zegt dat we die leegte als leegte moeten zien, en niet als een volgende vorm van betekenis: 'Ce *plus* n'est pas une valence de plus, un sens qui enrichirait la série polysémique'. Door deze lege kern kan het wit nooit de transcendentale oorsprong van de betekenis van het gedicht worden: 'Et comme il n'a pas de sens, il n'est pas le blanc propre, l'origine transcendentale de la série; c'est pourquoi sans pouvoir être un sens signifié où représenté, on dirait dans un discours classique qu'il y a toujours un délégué, un représentant dans la série'.

Er lijken dus twee soorten wit in één te zijn. Aan de ene kant een wit dat de totaliteit van de 'witte' betekenis is, en aan de andere kant het wit als de ruimte en de leegte van het schrijven zelf: 'comme le blanc est la totalité polysémique des blancs *plus* le lieu d'écriture (hymen, espacement, etc.) où

se produit cette totalité, ce *plus* aura, par exemple, dans le blanc de la page ou de la marge, un de ces représentants sans représenté'.¹³³

Overigens is Derrida ervan overtuigd dat het niet mogelijk is om dat wit, dat scheidt en verbindt, te beschrijven.¹³⁴ In de eerste plaats omdat er (in het bijzonder bij Mallarmé) geen beschrijving bestaat, en ten tweede omdat een thema niet beschreven kan worden. Dat kan niet, aangezien de reeks betekenissen, de 'polysemie', oneindig is. Bovendien kun je het wit niet beschrijven omdat het zichzelf altijd weer uitwist.¹³⁵ Het plooit zich in zichzelf en is zo een afgrond. In het vouwen van het wit op het wit wordt het steeds onzichtbaarder.¹³⁶

Het ziet ernaar uit dat iedere witte plek voor Derrida twee dingen tegelijk is: enerzijds betekent het iets, anderzijds is het alleen maar leegte en ruimte, die niet voor of na het betekenende wit komt.¹³⁷ Misschien zou je kunnen zeggen dat het wit bij Mallarmé in deze opvatting bestaat uit een inhoud (al ligt die niet vast en kun je die niet beschrijven) en een vorm, een lege vorm.¹³⁸

De thematische en metaforische overeenkomsten tussen die vorm van het wit en de blanke en de lege inhoud van het gedicht zijn zo groot, dat ieder wit uit de serie, iedere 'volle' witte plek (zwaan, sneeuw, maagdelijkheid) de troep is van de 'lege' witte plek. En andersom. Het gebruik van het wit creëert een structuur die eeuwig om zichzelf cirkelt. En daarom zal er nooit 'le Blanc majuscule' zijn, het Wit met een hoofdletter, of de theologie van de Tekst.

Als het wit belangrijk wordt, gaat het altijd over wit dat ingeschreven is, gevouwen, op kant of zeil, en die hebben altijd met een of andere ondergrond te maken. De zeilen of pagina's vormen de ondergrond en de vorm, de grond en de figuur. Het is dus wit op wit: wit dat zich kleurt met supplementair wit.

De conclusie moet zijn dat het wit bij Mallarmé door deze theoretici echt 'gelezen' wordt en dat ze wijzen op het spoor dat wordt uitgezet in het wit. Er wordt niets in gefixeerd, het zet een serie betekenissen in beweging.

1.3

De theorie van het typografisch wit

*À mon avis, la chose la plus belle dans L'éducation sentimentale
ce n'est pas une phrase, mais un blanc.*

MARCEL PROUST (over Flaubert)

De eerste aanzetten

In een artikel in *Maatstaf* uit 1965, 'Witte poëzie', gaat S. Dresden als eerste in de Lage Landen in op het verschijnsel van het typografisch wit: 'Het gedicht

is omgeven door wit, zoals de muziek door stilte'.¹³⁹ Ten eerste stelt hij vast dat poëzie zich onderscheidt van proza aangezien 'het gedicht zich kenmerkt door een zekere opvallende distributie van lettertekens op de witte bladzijde'. De marge van wit die ieder gedicht omringt en 'die om één of andere mysterieuze reden noodzakelijk blijkt' wint volgens Dresden nog aan betekenis 'door het bekende feit dat, ook sinds de mode en het belang van het *korte* gedicht optreden, toch op elke bladzijde maar één gedicht staat. Hierdoor alleen is natuurlijk reeds de kwantiteit van het wit toegenomen, maar op deze manier blijkt uiteraard ook beter de kwalitatieve betekenis ervan'.

Dresden benadrukt dat je niet kan spreken van een 'algemeen wit' maar dat ieder gedicht daarin verschilt: 'Met andere woorden: de stilte rondom het gedicht van Mallarmé "spreekt" anders dan het witte van Lamartine, omdat hun gedichten niet hetzelfde zeggen of het niet op dezelfde manier zeggen. Er bestaat een dialectiek die zich voltrekt tussen dit gedicht met dit wit'.

Dat is een eerste belangrijk punt van een 'theorie van het wit': het typografisch wit wordt altijd beschouwd in relatie met de taal die het omringt. 'Wat betekent deze witregel?' is een vraag die pas beantwoord kan worden ná de vraag: 'wat staat er om deze witregel heen?' (zie ook p. 32)

Daarna gaat Dresden in op de poëzie van Mallarmé, en diens pogingen om het wit enerzijds leeg en zuiver te laten, en anderzijds in het zwart van de letters een aanwezigheid te bewerkstelligen. Deze spanning maakt Mallarmé 'tot het uitgangspunt van alle poëzie, maar vooral tot het middelpunt, ja zelfs tot het enige wezenlijke onderwerp der dichtkunst. Hoe is het wit te brengen in het zwart?' Dat is een vraag 'naar het wezen zelf van ieder gedicht en daarmee naar het wezen en de zin van het dichterlijk bestaan'. En het wit bevindt zich niet alleen rond, maar ook *in* het gedicht: 'Het wit is symbool geworden van zuivere ongereptheid die niet anders te denken is dan in de gedaante van... niets'. Dresden vervolgt: 'Daar sluipt een paradox in: hoe kun je het spreken dat een gedicht nu eenmaal doet zo dicht bij de stilte brengen? Ligt daar niet een onoplosbare moeilijkheid die de dichters uiteindelijk zal doen overgaan tot zwijgen, tot stilte?'

Dresden noemt voor Nederland onder andere de 'liedjes' van Gorter. Het vele wit op die pagina's 'doet spreken over afwezigheid, stilte, zuiverheid'. De literatuurwetenschapper legde de nadruk op de 'witte' gedichtjes als uitdrukking van een autonome poëzieopvatting. Er wordt een totale onafhankelijkheid van de werkelijkheid nagestreefd, 'en deze onafhankelijkheid is gesymboliseerd, zo men wil, in het egale wit waarmee het gedicht zich omgeeft'.¹⁴⁰ Het gedicht moet als het ware ronddraaien en niets anders zijn dan zichzelf. 'Het is deze witte wereld die de dichters willen scheppen of herstellen. Niet alleen de hier genoemden, maar misschien wel allen. Bewust of onbewust zijn allen bij deze nieuwe wereld en dus ook in één en hetzelfde werk betrokken'.¹⁴¹

Net als Dresden zien veel literatuurbeschouwers het wit in de moderne poëzie in de eerste plaats als buffer tussen het gedicht en de buitenwereld. Zo schreef Gérard Genette, eveneens in de jaren zestig, over de witte marge rond het gedicht die de grenzen tussen het poëtische en het alledaagse bevestigde: 'Le langage poétique révèle ici, nous semble-t-il, sa véritable "structure", qui n'est pas d'être une *forme* particulière, définie par ses accidents spécifiques, mais plutôt un état, un degré de présence et d'intensité auquel peut être amené, pour ainsi dire, n'importe quel énoncé, à la seule condition que s'établisse autour de lui cette *marge de silence* qui l'isole au milieu (mais non à l'écart) du parler quotidien'.¹⁴²

Vanaf deze periode zullen we de belangstelling voor het typografisch wit in de poëzie zien toenemen, onder andere door de structuralistische aandacht voor betekenisprocessen en door de poststructuralistische nadruk op wat doorgaans in de marge moet blijven. In de volgende paragraaf zal dit 'nieuwe' denken over het wit aan de orde komen. Eerst bespreek ik hier enkele theoretische ideeën over het wit die buiten die context tot stand zijn gekomen.

Al in 1949 hadden Wellek en Warren bevestigd dat de uiterlijke vorm van het gedicht op de pagina van belang was: 'The line-ends of verses, the grouping into stanzas, the paragraphs of prose passages, eye-rhymes or puns which are comprehensible only through spelling, and many similar devices must be considered integral factors of literary works of art. (...) Their existence proves that print has become very important for the practice of poetry in modern times, that poetry is written for the eye as well as for the ear'.¹⁴³ Hoewel dus 'very important' bevonden, wordt er hier verder niets gezegd over het wit in de poëzie.

De semioticus Joeri Lotman bevestigt later dat de grafische vorm van het gedicht betekenis kan krijgen, met name waar die afwijkt in bijvoorbeeld een enjambement: 'It may be assumed that in those cases where the graphic system coincides with the phonological system and they are both present in the mind of the native speaker as a single system, graphics may rarely become a bearer of poetic meaning. But in cases where the automatic character of their association is disrupted and a conflict is felt between these systems, the possibility of imbuing the graphics with poetic meaning arises'.¹⁴⁴

Het duurde tot 1994 voordat de semiotiek door Johanna Drucker werd gebruikt om in *The Visible Word* iets te zeggen over het verband tussen schriftbeeld en betekenis. Zij wijst op het formalisme van onder anderen Roman Jakobson, waarin het idee geformuleerd werd dat het poëtische bestond uit het beschouwen van taal *op zichzelf*, en niet als medium met een boodschap. In het verlengde daarvan erkenden de semiotiek en het structuralisme de materialiteit van het teken, al stelt Drucker dat de consequenties

daarvan pas in het poststructuralisme werden uitgewerkt.¹⁴⁵ Zij onderzoekt niet alleen hoe de grafische vorm van taal betekenis krijgt in het werk van onder anderen Marinetti en Apollinaire, maar ook hoe hun werk daarna is beschouwd: zij streeft naar een 'metacritical inquiry'.¹⁴⁶ Er zijn enkele overeenkomsten tussen haar onderzoek naar typografie en mijn onderzoek naar het typografisch wit. Zo probeert ook zij met behulp van voorbeelden uit de poëzie en (post)structuralistische theorie te komen tot een model: 'My intention, then, is to offer a theoretical model which synthesizes research and theory on art history and poetics and proposes a concept of materiality as a means of accounting for the nature and effect of typographic signification'.¹⁴⁷ Uit die uitspraak rijst een tweede overeenkomst: een onderzoek naar het wit stelt de vraag naar een *wijze van betekenisvorming*. Niet alleen een vormelement wordt onderzocht, maar het verband tussen vorm en inhoud. Ondanks Druckers uitgangspunt van de 'materialiteit' van de taal, besteedt zij echter nauwelijks aandacht aan het typografisch wit.

Eveneens in de Verenigde Staten kwam het wit in de poëzie aan de orde binnen een discussie over het ritme en over het 'organische' van (post)moderne poëzie. Frank en Sayre schrijven bijvoorbeeld in de inleiding van de bundel onder hun redactie, *The Line in Postmodern Poetry*,¹⁴⁸ dat de vrije versregel en de ruimtelijke ordening van het gedicht op de pagina kunnen worden gezien als de *nexus* van een aantal postmoderne vragen. De manier waarop de versregel en de pagina ruimtelijk zijn georganiseerd, gaat volgens hen in tegen het vooropgestelde idee van orde die typografie gewoonlijk belichaamt: de ruimtelijke organisatie van moderne poëzie deconstrueert die orde zelfs.¹⁴⁹ Zij noemen het wit 'a visual metaphor of profound epistemological and ontological significance', en verbinden er een ideologische betekenis aan omdat de vorm van een versregel zich altijd verhoudt tot de geschiedenis van de 'juiste vorm': 'The point, simply stated, is that the poetic line, especially as it has been employed in free verse, does not come to us unburdened by historical, even ideological concerns'. Hier is dus weer een voorbeeld te vinden van een politieke interpretatie van het typografisch wit: wie morrelt aan de versregel, morrelt aan de norm.

Frank en Sayre stellen nog iets aan de orde in hun inleiding, en dat is de kwestie van het ritme. De regels in een gedicht zijn verdeeld volgens een natuurlijk en organisch principe dat veel weg heeft van de dans: 'Line breaks, for example (..) are viewed as coming from the energy or impulse of the poet; they shape and are shaped by the breath and pulse'. Daarmee wijzen ze op een functie die het typografisch wit in alle moderne vrije poëzie vervult, het ritme. In Nederland publiceerde J.H. de Roder in 1999 een essay over het belang daarvan, *Het schandaal van de poëzie*. Voor hem hangt de kracht van het ritme in poëzie samen met de kracht van het ritueel: beide

zijn betekenisloos en ouder dan de taal. De beleving die poëzie is, heeft niets te maken met zaken die zich laten analyseren, betoogt De Roder: *‘Wat een gedicht tot een gedicht maakt is de ervaring van een gedicht’*.¹⁵⁰ Hij verzet zich, met enige opzettelijke overdrijving, tegen de ‘iconiseringsdrift’ van de ‘interpretatieven’ onder de poëziebeschouwers, die de vorm reduceren tot een icoon van de inhoud.

Net als Frank en Sayre wijst De Roder dus op het organische van het ritme. Waar een aantal van de Amerikaanse beschouwers echter het ritme zelf weer interpreteerde (of het nu gaat om een fysiek ritme als de hartslag, een natuurritme als dat van de golfslag, of een etnisch ritme als dat van de Afrikaanse ‘oermuziek’, het blijft een vorm van interpretatie), benadrukt hij de betekenisloosheid van het ritme: ‘de ritmische laag is dat aspect van poëzie dat evenals syntaxis betekenisloos is, terwijl beide zijn terug te voeren op dezelfde structurele regels van het ritueel. Misschien maakt ritme zelfs de betekenisloosheid van syntaxis ervaarbaar. Met andere woorden: *ritme in poëzie is zuivere handeling*. Mijn stelling dat poëzie neigt naar betekenisloosheid kan dus nu worden begrepen met de constatering dat de zuivere handeling van het ritueel werkzaam is in de beleving van poëzie’.¹⁵¹

Helaas gaat De Roder niet in op de ingewikkelde verhouding tussen het ritme en het typografisch wit. Enerzijds ‘maakt’ het wit het ritme, door het afbreken van de regels bijvoorbeeld, anderzijds is het ritme van het gedicht er eerst en is het wit daar soms slechts de ‘technische’ uitdrukking van. Bovendien is het wit veel meer dan dat, en heeft het zijn eigen visuele aspect.

Een overeenkomst tussen het ritme en het wit in en rond het gedicht is dat ze beide gekenmerkt worden door afwezigheid van betekenis. In de volgende hoofdstukken hoop ik steeds afdoende te benadrukken dat deze betekenisloosheid, net als het ritme óf samen met het ritme, bijdraagt aan wat De Roder ‘de ervaring van het gedicht’ noemt. Er zijn momenten aan te wijzen waarop het wit bijdraagt aan het gedicht *als leegte*. Maar in tegenstelling tot De Roder denk ik niet dat de poëzie in haar geheel ‘neigt naar betekenisloosheid’. Zo zal ik proberen aan te tonen dat het typografisch wit veel verschillende betekenissen kan hebben.

Die wit in die poesie

Hoewel auteurs als Wellek en Warren benadrukten dat er meer aandacht besteed zou moeten worden aan de visuele vorm van het gedicht, deden zij dat zelf niet. Ook de vanaf de jaren zestig toenemende aandacht voor de semiotiek en de structuur van teksten heeft weinig opgeleverd voor het onderzoek naar het typografisch wit. Al met al is de literatuur over het wit vrij schaars. Reden genoeg voor J.J.A. Mooij om zich te verbazen over het gebrek aan aan-

dacht voor het visuele aspect van poëzie. In een essay uit 1976, 'The foregrounding of graphic elements in poetry', bespreekt hij een serie belangrijke literatuurwetenschappers die negeren dat literatuur *geschreven* is. Het visuele aspect van literatuur is voor hen alleen een secundair symbool van de klanken. Zelfs de opkomst van de concrete poëzie en van de semiotiek heeft hier geen verandering in gebracht, merkt Mooij op,¹⁵² waarna hij een paar van de mogelijk betekenisvolle elementen van het schriftbeeld bespreekt, zoals de versregel, de interpunctie en visueel rijm. In een ander essay, 'De rol van het schrift in de poëzie', noemt hij het schriftbeeld ook 'als een van de factoren, die poëtisch van belang zouden kunnen zijn', maar die helaas vaak wat 'nonchalant' behandeld worden.¹⁵³ Wat dat betreft is Mooij teleurgesteld in de grote semioticus Lotman, en ook in het in het proefschrift van Roswita Geggus over *Die wit in die poesie* uit 1961.

Op dit laatste boek ga ik hier wat uitgebreider in. Het is voor zover ik weet de enige poging om het typografisch wit systematisch te bestuderen. Geggus neemt het gedicht 'Digter' van D.J. Opperman onder de loep, en onderzoekt het strofewit en het versregelwit. Zij erkent het wit als een 'essentieel structurelement' van het gedicht, waaraan zij vier functies toekent op het niveau van de 'uiterlijke organisatie van de taalvormen'.

Ten eerste kan het strofewit de zinsstructuur verhelderen. Bovendien draagt het wit ertoe bij dat iedere versregel zelfstandig gepresenteerd wordt, als 'voorlopig voltooid', zodat bijvoorbeeld het versregelwit mogelijke syntactische ambiguïteit kan opheffen. Door deze tweede functie kan het versregelwit daadwerkelijk ingrijpen in de mededeling, bijvoorbeeld door het enjambement. Ten derde verschaft het wit reliëf aan het rijm, en ten slotte wordt het ritmische verloop van het gedicht erdoor beïnvloed: het wit grenst ritmische eenheden af. Van deze functies ziet Geggus alleen de eerste twee ook in het strofewit optreden. Later noemt zij nog een mogelijke functie voor het strofewit, de strofeconstituerende werking: 'Hier die wit wat telkens 'n aantal versreëls bymekaargroeppeer, kan vir die lesende oog sigbaar maak dat 'n gedig opgebou is uit *strofes* met sekere eienskappe soos 'n vaste aantal versreëls of 'n rympatroon wat in elke strofe herhaald word'.¹⁵⁴

Op een ander niveau, dat van de 'innerlijke organisatie van de taalvormen' bespeurt Geggus de ambiguïteit die kan ontstaan door het versregelwit. Soms blijkt de inhoud van een regel, bij het lezen van de regel die erop volgt, anders te zijn dan gedacht werd. Zij noemt dit een storende factor: het versregelwit kan de mededeling van een gedicht dus ook vertroebelen. Geggus gaat er niet op in dat een dergelijke ambiguïteit juist door de dichter beoogd kan zijn. Zij acht een gedicht van Elisabeth Eybers bijvoorbeeld 'minder geslaagd' wegens de meerduidigheid, terwijl mijn indruk is dat die in dat gedicht nagestreefd is.

Die wit in die poesie is een grondige analyse van de formele mogelijkheden

van het typografisch wit. Toch kunnen er een paar kanttekeningen bij Geggus' onderzoek geplaatst worden. Nog los van de vraag of één gedicht als onderzoeksmateriaal niet wat schaars is en misschien niet alle mogelijke functies demonstreert, is het vreemd dat Geggus heeft gekozen voor een gedicht met een vast rijmschema, terwijl zij zelf in haar laatste hoofdstuk overtuigend aantoonde dat het wit functioneler is naarmate een gedicht een vrijere vorm heeft. Het typografisch wit is in traditionele poëzie van minder belang omdat de lezer daar uit rijm en ritme al kan opmaken waar de versregel eindigt. Het wit is daar niet meer dan een hulpmiddel 'vir die geriefelijkheid van die lesende oog'.¹⁵⁵ Hoewel Geggus uitgebreid uitlegt dat ze bewust niet heeft gekozen voor experimentele poëzie met 'typografische buitensporigheden', legt ze niet uit waarom ze geen vrijer vers heeft gekozen.¹⁵⁶ Ten slotte is het jammer dat haar analyse zich beperkt tot het formele niveau. Daarmee blijven de interessantste aspecten van het wit in Oppermans' gedicht onbelicht.¹⁵⁷

De afsluiting van het gedicht

Aucun grand génie n'a conclu et aucun grand livre ne conclut, parce que l'humanité elle-même est toujours en marche et qu'elle ne conclut pas.

GUSTAVE FLAUBERT

Het wit onder aan de pagina onderzoekt Geggus niet, omdat dat volgens haar maar één functie heeft: het gedicht presenteren als een afgesloten geheel. Dat lijkt mij een te nauwe visie. Ten eerste bleek al dat het eindwit deel uitmaakt van wat Genette de 'marge' noemt die het gedicht scheidt van de alledaagse wereld, ten tweede worden moderne gedichten lang niet altijd afgesloten als een 'geheel'.

Dat is ook het uitgangspunt van Barbara Herrnstein Smith in *Poetic Closure*, een studie uit 1968. Zij gaat in op de relatie tussen de structuur van het gedicht en de manier waarop het wordt afgesloten. Er bestaan conventies over het einde van het gedicht: het herhalen van de laatste regel kan bijvoorbeeld een teken van afsluiting zijn. Gedichten stoppen niet zomaar, ze 'concluderen'. De mens ervaart een gevoel van bevrediging als een structuur wordt afgesloten zoals hij verwacht had, en er ontstaat spanning als dat moment wordt uitgesteld.

Hoewel Herrnstein Smith de nadruk legt op de innerlijke structuur van de tekst als belangrijkste invloed op de afsluiting van een gedicht (net zoals een schilderij volgens haar niet alleen wordt ingelijst door de lijst maar ook door de compositie zelf), stelt zij ook dat het sterkste signaal voor afsluiting visueel is.¹⁵⁸ Ze heeft het in verband met moderne poëzie vervolgens over

'anti-closure', die zij relateert aan het einde van het logocentrisme en aan de sceptis van dichters over hun vermogen om de waarheid te zeggen: afgesloten zekerheden bestaan niet meer.¹⁵⁹ Zoals Mallarmé zei: 'Un livre ne commence ni ne finit' (OC: 39).

De 'non-closure' is het onderwerp van Timothy Bahti's *Ends of the Lyric*. Hij noemt drie kenmerken van de moderne, problematische afsluiting van het gedicht. In de eerste plaats is er 'Direction', de manier waarop het gedicht de lezer stuurt. Ten tweede is er 'Trope': de moderne poëzie bestaat volgens Bahti uit tropen en met name het chiasme. Dat heeft gevolgen voor de eindes van gedichten, die de lezer niet naar het einde toe sturen zonder ook te verwijzen naar het tegenovergestelde daarvan: het begin van het gedicht of het 'non-end'.¹⁶⁰ Dat leidt tot het derde kenmerk dat Bahti noemt: 'Reflection'. Het gedicht is een spiegelbeeld van zichzelf, een omkering van de leesrichting. Die leesrichting wijst immers naar het einde, terwijl er alleen een 'non-end' bestaat. De eindes van gedichten zijn per definitie 'uto-pisch', zo stelt Bahti, omdat ze de lezer naar een taal- en denkruimte sturen die altijd een belofte blijft.

In zijn interpretaties van gedichten van Leopardi, Coleridge, Hölderlin en Baudelaire concentreert Bahti zich met name op de genoemde chiasmes en de zelfreflexiviteit van het gedicht. Behalve over het eindewit heeft hij het over het strofisch wit, bijvoorbeeld naar aanleiding van de poëzie van Paul Celan. Het woord *Vorbei* in een van diens gedichten krijgt volgens Bahti zowel op semantisch als op poëtisch niveau een dubbele lading, het wordt 'both spatial and temporal': 'the spatiality is marked in the single-word position of *Vorbei* as the last line of the strophe'. Ook de temporele betekenis van het woord in dit gedicht wordt verdubbeld door de positie ervan vlak voor het strofisch wit, en hij laat zien dat deze witregel in het hart van de betekenis van het gedicht ligt.¹⁶¹ Net als Herrnstein Smith, aan wie hij schatplichtig is, brengt Bahti het gebrek aan een duidelijk einde in moderne gedichten in verband met de crisis van het woord. Het einde van het logocentrisme ontnemt de dichters de mogelijkheid iets afgeronds en definitiefs te zeggen, zodat hun gedichten zichzelf eindeloos uitwissen, weer spiegelen en kruisen.

In de hoofdstukken over Leopold, Van Ostaijen, Nijhoff en Faverey zal blijken dat ook bij hen de zogeheten *non-closure* een functie van het eindewit is. Bahti's studie is bovendien van belang op een theoretisch niveau. Net als ik gebruikt hij een formalistisch principe als interpretatief instrument. Dat levert niet altijd geslaagde interpretaties op: soms moet Bahti zich in vreemde bochten wringen om aan te tonen dat alle door hem behandelde gedichten op hun eigen begin teruggrijpen. De vraag is of de chiastische structuur wel zo universeel is in moderne poëzie als Bahti meent.

In een lezing uit 1995 trachtte Giorgio Agamben een definitie te geven

van de afsluiting van het gedicht. Uitgaande van Valéry's uitspraak dat het gedicht 'een verlengde aarzeling tussen klank en betekenis' is, trekt hij de conclusie dat het enjambement de enige manier is om proza van poëzie te onderscheiden. Juist in het enjambement ontstaat volgens hem de kloof tussen klank en betekenis: 'Want wat is het enjambement anders dan de oppositie tussen een metrische en een syntactische limiet, tussen een prosodische en een semantische pauze?'¹⁶² Agamben benadrukt dat alle poëtische vormen deelhebben aan dat niet-samenvallen van klank en betekenis, ook bijvoorbeeld het rijm. In die kloof tussen klank en betekenis schuilt het vers zelf: 'En het gedicht is het organisme dat wortelt in de perceptie van de limieten en eindpunten die worden bepaald door sonore (of grafische) en semantische eenheden – zonder ooit volledig met die limieten samen te vallen, en, zo lijkt het wel, er regelmatig grensgeschillen mee uitvechtend'. Het gedicht kan volgens Agamben alleen een eenheid worden dankzij het einde ervan – 'enkel in zijn eindpunt kan het zichzelf definiëren' – en dit ultieme formele structurelement blijft ongenoemd in moderne poëtica's.¹⁶³

De kloof tussen klank en betekenis is niet aanwezig aan het einde van het gedicht, en daarom zou je volgens Agamben kunnen concluderen dat het einde van het gedicht geen poëzie is. Net als Herrstein Smith wijst hij op structurelementen die erop gericht zijn het einde van het gedicht aan te kondigen: 'Ja het bijna af te kondigen, alsof dat einde die principes nodig zou hebben, alsof het voor het gedicht een catastrofe en een identiteitsverlies zou betekenen dat zo onomkeerbaar is, dat er een beroep moet worden gedaan op bijzondere metrische en semantische middelen'. Dichters lijken zich bewust van het feit dat er in het einde van het gedicht 'iets als een doorslaggevende crisis van het gedicht sluimert', omdat klank en betekenis daar wél samenvallen: 'Waar de klank op het punt staat om te pletter te storten in de afgrond van de betekenis, kondigt het gedicht een poëtische noodtoestand af door een veilig onderkomen te zoeken in het uitstel van zijn eigen einde'.

Agamben geeft in deze tekst van zes pagina's iets wat een theorie van het einde van het gedicht genoemd kan worden. Ik hoop in de komende vier hoofdstukken te laten zien dat er in de poëzie van de door mij behandelde dichters inderdaad sprake lijkt van een bewustzijn dat er in de afsluiting van het gedicht een *crise de vers* schuilgaat. Leopold en Nijhoff bijvoorbeeld trachten fixatie van de betekenis van het gedicht uit te stellen, onder andere door steeds varianten van een gedicht te blijven schrijven. De 'grensgeschillen' die gedichten volgens Agamben uitvechten aan hun limieten, worden onder andere beslecht met behulp van het wit dat het gedicht omringt.

Voor de contemporaine poëzie hebben Vaessens en Joosten beschreven hoe een afgerond einde uit de weg wordt gegaan. Aan de hand van de elektronische gedichten van Tonnus Oosterhoff laten zij zien hoe de post-moderne dichter worstelt met 'het probleem van de volmaaktheid'.¹⁶⁴ Het

gedicht fixeren op de pagina betekent het blootstellen aan betekenisgeving, en dus tracht de dichter dat te vermijden.

Maakt het wit een gedicht?

The modern Orpheus sings on a lyre without strings.

IHAB HASSAN

Vanaf de jaren zestig is het schriftbeeld van het gedicht dus meer in de kritische belangstelling gekomen. Onder invloed van New Criticism, de Anglo-Amerikaanse literatuurbenadering waarin de nadruk lag op *close reading* van de tekst zelf, begon men zich te interesseren voor de structuur van het gedicht en voor betekenisprocessen. De poëziebeschouwing ging zich in die tijd bijvoorbeeld buigen over de vraag, wat een gedicht onderscheidt van een prozatekst.

Zoals Dresden in zijn artikel uit 1965 terecht opmerkt, is het enige duidelijke kenmerk van een gedicht het wit dat eromheen staat.¹⁶⁵ Een jaar later gebruikte Jean Cohen in zijn invloedrijke boek *Structure du langage poétique* een krantenberichtje om aan te tonen dat de enige definitie van poëzie die van de 'découpage' was. Hij vond de verwaarlozing door de poëziekritiek van de pauze aan het einde van de versregel verbazingwekkend. Zelfs dichters die geen gebruik maken van rijm en metrum, hanteren wel altijd deze pauze aan het einde van hun regels.¹⁶⁶ Het prozagedicht vormt een uitzondering: daarin is het versregelwit immers afwezig. Je kunt je afvragen of de rol van het versregelwit voor het prozagedicht niet wordt overgenomen door het eindewit: is dat niet onder andere wat het onderscheidt van een kort verhaal?

Voor 'gewone' gedichten geldt dat het versregelwit het onderscheidt van proza. Hoe voor de hand liggend deze constatering mag lijken, er zijn veel poëziebeschouwers geweest die moeite hebben met de banaliteit van dit onderscheid. Lotman heeft in *The Structure of the Artistic Text* zo zijn reserves als hij moet vaststellen dat de versregel zich alleen door het wit dat erop volgt laat definiëren: 'After sorting through all the possibilities, the scholar discovers to his amazement that almost the only absolute feature of a line is its graphic form. But still it is difficult to accept this conclusion without some reservations, because of the superficial, formal nature of such a feature'.¹⁶⁷ C.O. Hartman bijvoorbeeld stelt wel dat het wit het enige duidelijke onderscheid is tussen poëzie en proza: 'Verse is language in lines. This distinguishes it from prose', maar is tegelijk ontevreden met die bepaling: 'This is not a really satisfying distinction, as it stands, but it is the only one that works absolutely'.¹⁶⁸

In zijn inaugurele rede over 'Open plekken' gaat de literatuurwetenschapper F.C. Maatje op de kwestie in. Voor hem is het schrift een bijkomstig aspect van poëzie: 'Het schrift is een accidens'. Hoewel hij onderkent dat het schrift betekenis toevoegt aan bijvoorbeeld de poëzie van Apollinaire of van Van Ostaijen, noemt hij dit 'nauwkeurig beschrijfbaar grensgevallen'. 'Om ons nu tot lyriek te bepalen: niet het feit dat een gedicht, anders dan een prozatekst, niet de gehele bladspiegel vult, is constitutief voor het gedicht. Het niet-doorlopen van bv. de versregel tot de rechterkantlijn is het GEVOLG van het functioneren van het vers als kleinste lyrische entiteit. Het is niet de OORZAAK van dat functioneren'.¹⁶⁹ Hiermee lijkt Maatje te bedoelen dat een versregel een 'innerlijke' structuur heeft, bijvoorbeeld door inhoud, rijm en ritme, die het wit niet 'nodig' heeft om een op zichzelf staande eenheid te vormen. Ik hoop dat de komende hoofdstukken zullen aantonen dat het in veel moderne gedichten anders ligt.

Van Boven en Dorleijn vinden het wit als onderscheidend kenmerk tussen proza en poëzie eveneens te oppervlakkig: 'Toch zijn er twee bezwaren om de regelval als definiërend kenmerk van poëzie te beschouwen. Ten eerste blijft het onbevredigend een uiterlijke ingreep als enig kenmerk van poëtische teksten te beschouwen – we voelen intuïtief aan dat er meer aan de hand is. (...) Ten tweede levert zelfs de regelscheiding geen sluitend criterium op, want er zijn voorbeelden van teksten die we gedichten noemen zonder dat de regelscheiding optreedt, de zogenaamde prozagedichten'.¹⁷⁰

Geen van de bovenstaande poëziebeschouwers vindt echter een bevredigende oplossing voor het probleem. Ook het begrip 'ritme' blijkt te vaag om een sluitend onderscheid te geven. Ik wil hierna aantonen dat het wit weliswaar niet *alleen* bepaalt wat een gedicht is en wat niet, maar dat het evenmin 'accidens' is, zoals Maatje het noemde. John Hollander zegt het duidelijker: 'the poem in the eye is a kind of picture, and one of the things to do when we read a poem is to discern visual structures, to make out parts, wholes, relationships, to see patterns in sub- and total contexts, and so forth'.¹⁷¹

Lezer

De lezer moet aan het werk in moderne poëzie. Hoe meer wit, hoe meer hij zelf verbanden moet leggen en zijn verbeelding gebruiken. Voor Wolfgang Iser maken die lege plekken, de 'Leerstellen', zelfs het esthetisch effect van literatuur uit. Hoewel Iser daarmee geen letterlijke, maar figuurlijke 'witte plekken' in een vertelling voor ogen had, trachtte L. Bougault in een artikel uit 1996 die theorie toe te passen bij het lezen van hermetische, moderne poëzie als van Mallarmé of Rimbaud.

Volgens Bougault maakt de poëzie veel vaker gebruik van lege ruimtes dan het proza. In de poëzie zitten open plekken op meer manieren verweven. Waar het bij Iser nog om narratieve 'open plekken' ging, zijn die volgens Bougault in de poëzie gematerialiseerd 'par une disposition typographique inusuelle'.¹⁷² Wat betreft de 'blancs typographiques' wijst Bougault in de eerste plaats op Mallarmés 'Un Coup de Dés', en op het feit dat de dichter zelf het belang noemde van de witte plekken voor de lezer, die zo deel kan nemen aan de handeling in plaats van alleen toeschouwer te zijn: 'Autrement dit, à travers les blancs du texte, le lecteur est investi du pouvoir de constitution de l'effet esthétique'.¹⁷³

Ook andere leegtes dan de typografische witte plekken bespreekt Bougault. Zo kan een syntactische witte plek als de ellips bij uitstek in de poëzie voorkomen. Bougault behandelt een aantal poëtische stijlfiguren die per definitie een witte plek bevatten, zoals de anakoloet.

De problemen die de syntactische witte plekken opleveren voor de lezer, zijn precies de opzet van de dichter. Dat geldt eveneens voor de derde soort wit, de 'blancs sémantico-fictionels', die nog het meeste lijken op Isers 'Leerstellen'. De lezer kan door deze witte plekken in de betekenis een fictionele ruimte creëren volgens Bougault.¹⁷⁴ Ten vierde noemt hij de 'blancs référentiels', witte plekken die zich alleen maar laten lezen als onleesbaarheid: 'Les vides textuelles sont donc maximalisés en tant que structures et stratégie et à la limite, ils deviennent eux-mêmes le seul thème de toute poésie, notamment chez Mallarmé et chez Rimbaud'.¹⁷⁵ De gevolgen van de toepassing van deze vier soorten wit zijn dat de representatie, de herkenning voor de lezer, wordt gehinderd. De lezer moet opnieuw leren lezen, en wordt zelf schepper van zijn eigen interpretatie.

Zoals ikzelf in mijn inleiding ook stelde, meent Bougault dat het esthetische gevoel in moderne poëzie direct afhankelijk is van het gebruik van het wit, de 'maximalisatie van het wit' zoals hij het noemt. De lezer krijgt een nieuwe perceptie van de wereld, een perceptie die zich moet losmaken van het temporele en zich richten op het oneindige, dat samenvalt met de perceptie van het niets. Het moderne gedicht is de uitdrukking van het pure esthetische fenomeen, het 'néant'. Maar het *Néant* is het onzegbare, zodat het gedicht de ervaring van de leegte moet opwekken. Als de lezer deze 'spirale de néantisation' aandurft, kan hij een gevoel van extase ervaren.¹⁷⁶

Visuele en figuratieve poëzie

But what if language expresses as much by what is between words as by the words themselves? By that which it does not 'say' as by what it 'says'?

MAURICE MERLEAU-PONTY

De extreemste voorbeelden van het typografisch wit in de poëzie zijn figuratieve gedichten in de vorm van bijvoorbeeld een altaar, een vis of een stropdas. Over dit 'tekenen met woorden' en alle daarvan afgeleide vormen is veel getheoretiseerd. Daaruit blijkt dat het alleen al ingewikkeld is definities van respectievelijk figuratieve, visuele en concrete poëzie te geven. Vooral het onderscheid tussen die drie blijkt moeilijk aan te geven. Ik zal hier proberen een overzicht te geven van de problemen die zich hierbij voordoen.

Poëziebeschouwers laten zich vaak laatdunkend uit over visuele experimenten in poëzie. De 'figures-poèmes' van Apollinaire bijvoorbeeld werden door velen gezien als een flauwe en onoriginale poging te tekenen met woorden, en Van Ostaijen wordt hetzelfde verweten met betrekking tot *Bezette Stad*. In hoofdstuk drie ga ik uitgebreid in op deze discussie en op de praktijk van de visuele poëzie.

Toch kent de figuratieve poëzie een lange traditie, die teruggaat tot in ieder geval de derde eeuw voor Christus. Ulrich Ernst (1986) deed een poging het genre te classificeren. Het figuratieve gedicht, ook bekend onder de namen *technopaegina*, *ideogram* of *calligram*, is volgens hem een literaire categorie met eigen rechten. De belangrijkste daarvan zijn dat het gedicht een lyrische tekst heeft, en dat er een direct verband is tussen afbeelding en tekst: 'the words, – sometimes with the help of purely pictorial means – form a graphic figure which in relation to the verbal utterance had both a mimetic and symbolic function'.¹⁷⁷ Ernsts nadruk op de lyrische inhoud én de mimetische functie van het beeld dat de woorden vormen, maakt dat hij tot een strikte definitie komt. De meeste avant-gardistische poëzie valt hierbuiten, en slechts een klein gedeelte van de calligrammen van Apollinaire en van de concrete poëzie kan ertoe gerekend worden.

Ik zal hier verder aan deze definitie vasthouden. Het figuratieve gedicht is een gedicht met een lyrische inhoud waarvan de vorm een directe, mimetische uitdrukking is. Voor iedere indirecte en suggestieve visuele uitdrukking van de inhoud van een gedicht wil ik de term 'visuele poëzie' reserveren. Van Ostaijens 'Zeppelin' bijvoorbeeld vormt een figuratief element in een verder visueel gedicht.

Een definitie van visuele poëzie is lastiger te formuleren. Willard Bohn stelt dat het gaat om poëzie die bedoeld is om gezien te worden. Die definitie is van een aantrekkelijke eenvoud, maar er kleven een paar bezwaren

aan. Ten eerste natuurlijk in de nadruk op intentie; het is onmogelijk te weten welke auteurs hun poëzie schreven om gezien te worden. Belangrijker lijkt me dat ook poëzie die niet met die intentie geschreven is, wel degelijk visuele effecten kan hebben.

Ik stel voor om de term 'visuele' poëzie nog ruimer te nemen. Een visueel gedicht is een gedicht waarvan het beeld op de pagina een duidelijke betekenisdimensie heeft. Er is niet alleen sprake van visuele poëzie als de betekenis van een gedicht expliciet wordt ondersteund, versterkt of ondermijnd door de presentatie op de pagina, maar ook wanneer het gedicht een visuele kwaliteit heeft die geen enkel verband lijkt te hebben met de inhoud. Die definitie is zo breed dat de term 'visuele poëzie' een glijdende schaal wordt: vrijwel ieder gedicht blijkt een visueel gedicht. Daarom spreek ik liever over het visuele *gehalte* van poëzie.

Aan het ene uiterste van het spectrum staan gedichten die door hun vorm de inhoud impliciet ondersteunen. Het gaat hier om subtiele vormen van typografie, die de lezer lang niet altijd zal opmerken. Bijvoorbeeld de vier strofen van Leopolds gedicht 'De Molen', dat we nog zullen tegenkomen, lijken de wieken van de molen met een draaias in het midden 'uit te beelden'. Aan het andere uiterste van de schaal bevinden zich de gedichten die zeer sterk gebruik maken van het visuele, zoals in Van Ostaijens *Feesten van Angst en Pijn*.

Ten slotte moet opgemerkt worden dat er in visuele poëzie niet per se een verband hoeft te zijn tussen de uiterlijke vorm van het gedicht en de inhoud. Het kan ook een visuele waarde *op zich* hebben, zoals Drucker opmerkt naar aanleiding van 'Un Coup de Dés' dat behoort 'to that order of visual and verbal manifestation which claims to bring something into being in its making, rather than to serve to represent an already extant idea, form, thought, or thing'.¹⁷⁸

Iconiciteit in literatuur is verwaarloosd, betoogt Max Nänny in een speciaal nummer van *Word and Image* uit 1986. Pas recentelijk heeft men oog gekregen voor poëzie als 'a sequential arrangement of black marks on paper with their own potential of poetic signification'.¹⁷⁹ Nänny laat zien hoe vormkenmerken van gedichten betekenisdragend kunnen zijn. Zo liet Eliot de regels van een gedicht steeds korter worden: 'Eliot seems to have used a gradually diminished lineation as an icon of decline, decrease and attenuation'.¹⁸⁰ Ook een tekst in zijn geheel kan iconisch zijn, stelt Nänny, en hij noemt bijvoorbeeld Joyces *Ulysses* een icoon van het ongestructureerde stadsleven.

Dorleijn verdeelt in zijn eerder genoemde artikel over de visuele vorm van poëzie (1991a) de soorten iconiciteit onder naar talige verschillen. Zo onderscheidt hij grafemische, typografische, ritmische, lexicale, syntactische of macrotekstuele iconiciteit. Dan zijn er nog soorten iconiciteit die bij

de bovenstaande ondergebracht kunnen worden, maar ook een eigen groep vormen. De iconiciteit van het einde van het gedicht bijvoorbeeld, een vorm die Dorleijn onder andere in de poëzie van Faverey ziet. In het typografisch wit kunnen een paar van deze 'soorten' iconiciteit toegepast worden, zoals we in de loop van de vier toegepaste hoofdstukken zullen zien.

D.W. Seaman lijkt er in zijn studie over concrete poëzie een ruime opvatting van visuele poëzie op na te houden die vergelijkbaar is met mijn 'glijdende schaal'. Zowel de voorbeelden uit de Oudheid als bijvoorbeeld Herberts gedicht 'Easter wings', Mallarmés 'Un Coup de Dés' en de concrete poëzie vallen bij hem onder de noemer 'visuele poëzie'. Hij onderscheidt daarbinnen drie categorieën: poëzie die zich concentreert op de letter, poëzie waarbij het visueel gehalte vooral bestaat uit de presentatie van de vorm op de pagina, en het visuele gedicht in de vorm van een boek. Voor de functie van het typografisch wit is de tweede noemer van het meeste belang. De presentatie op de pagina kan, zo merkt Seaman op, een bijeffect zijn van het metrische en structurele aspect van poëzie en tegelijk visuele elementen hebben. Al is het maar 'to set the mood'.¹⁸¹ Als voorbeeld noemt hij dan een gedicht van 20 alexandrijnen dat een 'heavy, solid look' heeft.

Hij wijst er verder op dat de eerste categorie, poëzie die visueel is op het niveau van de letter, al door de symbolisten werd geschreven. Hij noemt zelfs de romantische dichter Victor Hugo die veelvuldig de letter *o* gebruikt in een gedicht over de planeten. Baudelaire omschrijft in 'Le Beau Navire' de omvang van een grote vrouw met veel *p*'s en *n*'s.¹⁸² Een ander voorbeeld uit het werk van Baudelaire is zijn gedicht over de albatros waarin veel *v*'s voorkomen. Voor Nederland zouden we kunnen denken aan het wiegeliedje van Leopold, 'Laat de luiken geloken zijn', waarin het gedicht zelf een cirkelvorm heeft, en de geslotenheid van gedicht en luiken wordt versterkt door het gebruik van veel *o*'s.¹⁸³

Ook binnen Seamans definitie vallen de satirische en ironische vormexperimenten uit de vroege romantiek, zoals in Sternes *Tristram Shandy*, waar bijvoorbeeld een hele zwarte pagina was ingelast, of een pagina gevuld met een gemarmerd patroon. De ontwikkelingen op het gebied van de druk- en reproduceertechnieken hadden hun invloed op alle genres. Maar het is vooral in de poëzie dat het gebruik van de typografie een stormachtige ontwikkeling heeft doorgemaakt, in de eerste plaats in de avant-gardestromingen van het begin van de twintigste eeuw.¹⁸⁴

De extreemste variant van visuele poëzie was de concrete poëzie, die vanaf de Tweede Wereldoorlog werd gemaakt door bijvoorbeeld dichters van de Noigrandes-groep in Brazilië (1956-1965) en door Eugen Gomringer in Zwitserland. Een kleinere 'afsplitsing' was bijvoorbeeld het 'lettrisme' in Frankrijk, van 1947 tot ongeveer de jaren zeventig.

Net als over de figuratieve poëzie van Apollinaire is er over de concrete

poëzie fel gediscussieerd tussen theoretici. Concrete poëzie is blijkbaar een genre waar men vóór of tegen is. Tegenstanders wijzen erop dat concrete dichters niet veel meer doen dan het herhalen van de eerdere experimenten van avant-gardisten als Apollinaire en Marinetti en van oudere figuratieve poëzie. Overigens noemden de concrete dichters zelf ook die invloeden. Zo liet het 'pilot plan' van Noigrandes voor de concrete poëzie zien dat het allemaal was begonnen bij Mallarmé en Apollinaire. De theoretische uitgangspunten van concrete dichters verschillen ook niet van die van de avant-garde. Beide stromingen streefden naar een verandering van de wijze van perceptie van het literaire werk. Het lineaire karakter daarvan moest plaatsmaken voor het spatiële dat aan de beeldende kunst was voorbehouden. Johanna Drucker wees er bovendien op dat het in alle gevallen gaat om de nadruk op 'materiaaliteit': niet alleen de betekenis is van belang maar ook het tastbare teken zelf.¹⁸⁵

Het grootste probleem bij de definitie van concrete poëzie is dat het onmogelijk lijkt om kenmerken te vinden die niet ook opgaan voor de poëzie van de avant-garde, van Apollinaire of zelfs van Mallarmé. De gebruikelijke definities gewagen vooral van de nadruk op het taalmetaal, wat echter geen exclusieve eigenschap van de concrete poëzie is.

Wendy Steiner noemt in *The Colors of Rhetoric* autonomie als kenmerk van het concrete gedicht, al ziet zij in die autonomie meteen de reden waarom de concrete poëzie noodzakelijkerwijs naar een 'dead end' moet voeren. De concrete dichters hebben net als beeldend kunstenaars een manier gevonden om hun werk een niet-semiotische kwaliteit te geven: het gaat hun om 'the maximizing of iconic properties of their work at the expense of symbolic ones'.¹⁸⁶ Ook deze dichters willen het arbitraire van het teken overwinnen, door vorm en inhoud van het teken te laten samenvallen, maar zo sterk dat er zo min mogelijk talige, symbolische betekenis meer is.

Steiner verwijt de concrete dichters dat ze zijn vergeten dat het streven naar concreetheid voortkwam vanuit de essentiële oppositie tussen object en teken. Bij hen gaat het niet meer om verzoening tussen object en teken, maar werd de concreetheid een einddoel op zich. Zij vindt het niet terecht dat de concrete dichters naar Mallarmé wijzen als hun voorganger. Ze vergeten daarbij een essentieel verschil, namelijk dat het Mallarmé te doen was om een stilte die zich verhield tot het woord, en niet een stilte op zich: 'When concretists represent what might be taken as a Mallarméan silence, however, what they in fact achieve is a reification of silence itself, an inversion of the very absence marking the conventional attempt to make a poetry of presence'.¹⁸⁷ Voor Steiner is het belangrijkste effect van het concrete gedicht de graad van autonomie die het bereikt.

Voor Rosemarie Waldrop daarentegen is reductie het belangrijkste kenmerk van het concrete gedicht, zo blijkt uit haar artikel 'A Basis for Concrete Poetry' uit 1982. Het gaat in deze poëzie steeds om slechts een paar woorden

tegelijk, soms zelfs maar één: 'the reduction functions as foregrounding. It says: this is a word (in the singular), much as the convention of the line which ends before the margin says: this is a poem'.¹⁸⁸ Zij wijst erop dat het niet mogelijk is om de taal helemaal van de betekenis te scheiden, maar wel van representatie. Het concrete gedicht representeert alleen zichzelf. Waldrop kent het gedicht dus nog enige betekenis toe, en stelt dan dat er in concrete poëzie equivalentie is tussen de 'spatial arrangement' en de klank of betekenis van het gedicht.¹⁸⁹ Het probleem is dat we ook hier geen duidelijk onderscheid krijgen tussen visuele poëzie, figuratieve poëzie en concrete poëzie. In al deze gedichten worden er immers dergelijke equivalenties nagestreefd.

Een groter probleem is dat het onmogelijk is te bepalen wanneer een gedicht louter zichzelf vertegenwoordigt. Het is niet alleen zo dat taal noodzakelijkerwijs betekenis heeft, zoals Waldrop beweert, het gevolg daarvan is ook dat het gedicht noodzakelijkerwijs altijd eveneens iets anders representeert dan zichzelf. Dat blijkt als Waldrop vervolgens concrete poëzie gaat analyseren en wel degelijk tot interpretaties komt, zoals van een gedicht van Pignatari dat een 'anti-advertisement' voor Coca Cola zou zijn. Een dergelijke maatschappelijke betekenis gaat verder dan strikte zelfreflexiviteit.

Eric Vos geeft in zijn dissertatie uit 1992, *Concrete Poetry as a Test Case for a Nominalistic Semiotics of Verbal Art*, een helder overzicht van de definitieproblemen met betrekking tot concrete poëzie. Er bestaat onduidelijkheid over de periode die de concrete poëzie beslaat, over het materiaal dat er gebruikt wordt, en over de status als literair of beeldend kunstwerk. Vos stelt dat alle definities gemeen hebben dat ze de nadruk leggen op het belang van de perceptie van het verbale materiaal in concrete poëzie, waarin de symbolische of referentiële functie van taal is uitgeschakeld. Vos brengt hier eveneens de zojuist genoemde bezwaren te berde. In de eerste plaats waren de concrete dichters niet de eersten en ook niet de enigen die pleitten voor oriëntatie op het materiaal. Ten tweede kennen alle definities van concrete poëzie een interne paradox. De nadruk die er in de definities van concrete poëzie wordt gelegd op de perceptie, betekent dat de gewone semantische kwaliteiten van het gedicht worden uitgesloten. Maar het verbale materiaal heeft ook altijd een betekeniswaarde. Zolang deze paradox niet is opgelost, blijven de definities onvolledig. Deze paradox van de concrete poëzie, zo stelt Vos, is niets meer dan een ver doorgevoerde variant van de hele paradox van de autonome poëzie. Overigens gaat Vos ervan uit dat deze paradox niet in de poëzie zelf aanwezig is, maar alleen in de theorievorming erover. Een duidelijke definitie van concrete poëzie is volgens hem onmogelijk: 'A taxinomial approach along these lines cannot provide a sharp distinction between "ordinary", "concrete" and "figurative" poetry. It remains to be seen whether "visual" poetry can be clearly marked off from other types'.¹⁹⁰

Uiteindelijk stelt Vos een definitie voor in termen van een glijdende schaal, zoals ik voor de visuele poëzie deed. Om visuele en concrete poëzie dan weer van elkaar te onderscheiden is er mijns inziens maar één helder criterium voorhanden: de periode. Ook Seaman hanteert dit als definitie in zijn boek over visuele poëzie; hij reserveert de term 'concrete poëzie' exclusief voor de naoorlogse bewegingen van onder andere Gomringer en Noigrandes.

Samenvattend moet visuele poëzie worden gezien als een glijdende schaal, met aan het ene uiteinde zwak visuele gedichten, en aan het andere uiteinde extreem visuele poëzie, zoals de figuratieve poëzie van Apollinaire of de concrete poëzie van na de Tweede Wereldoorlog.

Sluitende definities hiervan zijn dus niet te geven. Wel kunnen er drie manieren worden onderscheiden waarop een gedicht betekenis kan krijgen. Er is de referentiële functie van de taal, daarnaast is er de referentiële functie van de visuele presentatie van het gedicht en ten slotte is er een combinatie tussen de referenties van het beeld én de taal.

Visuele poëzie, de overkoepelende categorie, krijgt betekenis op alle drie deze manieren. Op welke van de categorieën de nadruk komt te liggen, hangt echter af van de mate van visualiteit. Een figuratief gedicht van Apollinaire gebruikt alle drie de betekenis categorieën, maar legt de nadruk op de derde: het directe, mimetische verband tussen vorm en inhoud van het gedicht. Voor de concrete poëzie geldt over het algemeen dat de eerste betekenis categorie niet wordt toegepast. De nadruk ligt daarin met name op de tweede categorie: de referentie die ontstaat door het *beeld* van het gedicht.

Aan het andere uiterste van de 'visuele schaal' ligt werk zoals de *Nagelaten gedichten* van Van Ostaijen. Het beeld van het gedicht op de pagina heeft nog wel degelijk een betekenis, net als de verhouding tussen dat beeld en de inhoud van het gedicht, maar de nadruk ligt op de eerste categorie, de referentiële functie van de taal. Zonder sluitende definities te kunnen geven, levert deze driedeling in betekenis categorieën dus een manier op om de verschillende punten van de glijdende schaal te benoemen en van elkaar te onderscheiden.

Maurice Blanchot

*Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang,
nämlich ihr Schweigen.*

FRANZ KAFKA

De 'theoretische verkenning' die ik in dit hoofdstuk uitvoer, moet uitmonden in de omschrijving van de leeshouding die ik wil hanteren. Een van de

theoretici wier werk de basis vormt van die manier van lezen is Maurice Blanchot. Zijn ideeën over literatuur hebben grote invloed uitgeoefend op het poststructuralisme en met name op het denken van Derrida. Zelf baseerde Blanchot zich op onder anderen Hegel, Heidegger, Bataille en Levinas. Behalve door filosofie is zijn denken gevormd door de literatuur zelf. Mallarmés opvattingen over poëzie als zoektocht naar het absolute en de typografische experimenten in 'Un Coup de Dés' waren van belang voor Blanchots poëtica. Zo komt zijn gedachtegoed tussen filosofie en literatuurwetenschap te staan. Het is precies daar dat er wellicht iets te zeggen valt over de rol en de betekenis van het wit in de poëzie.

De fysieke aanwezigheid van letters op het papier speelt bij Blanchot een grote rol. Net als Mallarmé achtte hij de geschreven taal belangrijker dan het gesproken woord, en zag hij de inhoud van een tekst niet los van de vorm. Blanchots term *écriture* slaat op de materiële, niet-alledaagse taal die ook Mallarmé nastreefde. Maar *écriture* kan ook betrekking hebben op de beweging van het schrijven zelf. Voor Blanchot is het schrijven een beweging in de richting van 'de oorsprong', die zelf echter altijd buiten bereik moet blijven. Die wijkende oorsprong beschreef hij wel in termen van de mythe van Orpheus en diens afdaling in het dodenrijk.

Wie schrijft, wordt volgens Blanchot naar het duister getrokken, naar de hel, naar Eurydice. Zij is de extreme figuur; het uiterste, obscure punt dat de literatuur kan bereiken. Zoals Annelies Schulte Nordholt het formuleert in haar dissertatie: 'elle figure l'origine, la source cachée de l'écriture'.¹⁹¹

Blanchots interpretatie van de Orpheus-mythe wijkt af van de traditionele visie. Orpheus is voor hem de dichter die oog in oog moet staan met het 'extreme'. Daarom is het noodzakelijk dat hij omkijkt naar Eurydice. Het schrijven vereist dat de schrijver zich blootstelt aan het extreme, en tegelijkertijd dat hij zich ertegen moet zien te beschermen.

Het wit van de pagina is ook een ruimte waarmee de schrijver 'oog in oog' staat maar waarin hij zich niet mag verliezen. Het ziet er dus naar uit dat het wit van de pagina een van de plekken is waar deze 'oorsprong' een plaats kan krijgen. De manieren waarop Blanchot dit schrijven op de grens van het extreme benoemt, bevestigen het idee dat er een verband is met het wit van de pagina. Zo is deze *écriture* voor hem een 'duiken in een ruimte' die vreemd is aan de wereld en het daglicht. Blanchot noemt die ruimte het buiten, of het *neutre*, al zijn dat geen vastliggende concepten.

In zijn *Livre à venir* associeert Blanchot die ruimte bovendien met een stilte. Hij beschrijft het schrijven opnieuw aan de hand van een mythe, ditmaal het verhaal van Odysseus die langs de Sirenen moet varen. Hun gezang verwijst naar een mysterieus *au-delà* 'ne représentant qu'un désert': een ruimte zonder muziek waar alleen stilte heerst. 'Le mot d'ordre est donc de silence,

de discretion, d'oubli'.¹⁹² In *Livre à venir* noemt Blanchot deze ruimte het 'imaginaire': later wordt dat het 'neutre' of het 'dehors'.

Behalve de stilte en het ruimtelijke doet ook het *lege* van deze plek denken aan het typografisch wit. Blanchot beschrijft het als een leegte die wordt geopend in de taal: 'au sein du langage, elle ouvre un vide, un espace neutre que le mouvement dialectique ne saurait combler', zoals Schulte Nordholt het formuleert.¹⁹³ Die stille, lege ruimte kan in het schrijven op verschillende manieren voor de dag komen.

Taal en stilte

Le silence, qui est à la fois la condition, l'intention et la vertu de la parole.

MAURICE BLANCHOT

Het gaat mij hier in de eerste plaats om de vroege Blanchot en zijn ideeën over een leegte binnen de taal en binnen de literatuur, die hij vooral uitwerkte aan de hand van de poëzie van Mallarmé. Steeds benadrukt hij daarin het belang van de vorm en de structuur van het gedicht. Zijn eerste drie teksten over Mallarmé staan in *Faux Pas* uit 1943. In 'Le silence de Mallarmé' bespreekt hij een biografie van Mallarmé, en tracht hij te benoemen wat de dichter zo uniek maakt.

Uit Mallarmés correspondentie blijkt dat de droom van het pure werk en het najagen van het ideaal hem bijna gek maakte. Volgens Blanchot vond de dichter wel een harmonie tussen zichzelf en de wereld, een woordloze extase 'dont seul le vide peut être l'expression'. Blanchot benadrukt dat Mallarmé niet de eerste dichter was die dit voelde, maar wel de eerste die de hoogste extase verwoordde door een methodisch arrangement van de woorden en 'een pure intellectuele daad': 'par une intelligence toute particulière des mouvements et des rythmes, par un acte intellectuel pur, capable de tout créer, et n'exprimant presque rien'.¹⁹⁴

In het tweede stuk, 'La poésie de Mallarmé est-elle obscure?', zet Blanchot uiteen waarom Mallarmés gedichten niet in proza te parafaseren zijn: doordat de betekenis van een gedicht zich niet laat losmaken van de specifieke structuur. De poëtische taal bestaat uit woorden, en ook uit een geheel van klanken en ritme en metrum: het materiële aspect. Op die manier kan een gedicht de krachten vertegenwoordigen waar het om gaat: 'à ce titre, par l'enchaînement des forces qu'il figure, il se révèle comme fondement des choses et de la réalité humaine. La poésie suggère donc un sens dont la structure lui est propre'.¹⁹⁵

Je moet geloven in de kracht van de woorden én in hun 'valeur matérielle'. Echte poëzie kan alleen worden uitgelegd, gaat Blanchot verder, door de

gewone opvatting van begrijpelijkheid los te laten, de commentaren te vernietigen, zelfs de subtielste. In plaats daarvan moet je om de tekst heen cirkelen met inexacte glossen, door een steeds beter begrepen leegte, om de blik te leiden naar het punt waar poëzie ophoudt object te zijn. Dan is het gedicht 'puissance de vision', die de lezer het gevoel geeft zelf verklaard en gecontempleerd te worden.¹⁹⁶

Blanchots derde tekst over Mallarmé in *Faux Pas*, 'Mallarmé et l'art du roman', gaat over diens plannen voor 'Le Livre', het ultieme boek dat de 'explication orphique de la Terre' zou moeten zijn. Hiervoor kwam ter sprake dat Mallarmé droomde van een boek dat net zo veel werkelijkheid en geheim, net zo ondoordringbaar én helder was als de wereld zelf. Hij legde daarbij de nadruk op de 'architectuur' van het boek en van de pagina, en dat is volgens Blanchot hoe hij in de buurt is gekomen van het creëren van een 'dodelijk raadsel': 'Il a vu et formé la page destinée, par un ensemble de relations réfléchies et par des mots en somme significatifs, à créer pour l'homme l'équivalent d'une énigme mortelle et d'un silence désespérant'.¹⁹⁷

Hoewel uit deze drie teksten blijkt hoeveel waarde Blanchot hecht aan het werk van Mallarmé, zal hij pas in zijn volgende boek, *La part du feu* uit 1949, uiteen weten te zetten waarom hij deze dichter zo belangrijk vindt. In het essay 'Le mythe de Mallarmé' gaat het om de bekende ideeën van de dichter over de twee soorten taal: de essentiële taal en de 'langage brut' (alledaagse spreektaal). Die laatste vergeleek Mallarmé met een geldstuk dat je zwigend in elkaars hand kan stoppen en waarmee je toch iets kan uitwisselen. De woorden van de 'langage brut' verwijzen niet naar de individuele objecten maar naar hun algemene vorm – niet naar het singuliere maar naar het algemene.

Wat Mallarmé uitzonderlijk maakt, is dat hij zich niet verzet tegen de abstractie, niet probeert om ieder woord te koppelen aan een uniek object. Voor hem is het juist de abstraherende werking van de taal die haar poëtische mogelijkheden schept. De taal kan voor ons de afwezigheid van de objecten oproepen in de pure notie, zo legt Blanchot uit. In de poëtische taal wordt een ding niet vervangen door zijn ideale aanwezigheid, door zijn idee, maar wordt het juist veranderd in zijn 'trillende afwezigheid in het taalspel'.

Het probleem is alleen dat de dingen sterker zijn dan de woorden. De 'langage brut' biedt geen bescherming tegen de objecten en de feiten: 'il ne crée pas d'absence véritable'.¹⁹⁸ Daarom wil Mallarmé trachten de taal meer gewicht te geven, zodat de woorden niet meteen weer verdwijnen zodra ze genoemd zijn. Dat is mogelijk door de nadruk te leggen op wat Valéry 'het fysieke van de taal' en Blanchot het 'materiële' noemt: klank, ritme en metrum. 'C'est que les mots ont besoin d'être visible, il leur faut une réalité propre qui puisse s'interposer entre ce qui est et ce qu'ils expriment', legt Blan-

chot uit.¹⁹⁹ De woorden trekken de blik naar zichzelf om die af te wenden van het ding waar ze het over hebben.

Mallarmé wil volgens Blanchot het woord het initiatief en de materiële kracht teruggeven om zijn waarde als betekenisgever te kunnen handhaven. Het gaat erom alleen de leegte te noemen die het ding heeft achtergelaten. Een van de manieren waarop Mallarmé dat doet, is door geen gewone metaforen te gebruiken (die zijn te eenvoudig te ontcijferen en hebben een vastliggende, stabiele betekenis) maar door te zoeken naar beelden die eerder een ontkenning van beelden lijken te zijn. Bovendien volgen ze elkaar zo snel op dat het ene beeld het andere inhaalt en weer doet verdwijnen, voordat de achterliggende realiteit gestalte heeft gekregen. Ze doen elkaar steeds weer verdwijnen.

De essentiële taal – die zich ook in proza kan bevinden – is poëzie: het vers vervangt de syntactische relaties door subtielere verbanden, en oriënteert de taal op een beweging, een ritmisch traject ‘où seuls comptent le passage, la modulation, et non les points, les notes par où l’on passe’.²⁰⁰

Het lijkt dan misschien alsof het toch om de afwezigheid van de woorden gaat, maar zo is het niet. We mogen niet stoppen bij de woorden, omdat de betekenis van de taal binnen het vers ligt in de beweging: ‘les mots y ont cessé d’être des “termes” (où l’on s’arrête), se sont ouverts à l’intention qui, à travers eux, chemine, en dehors de toute réalité qui puisse y correspondre. Il arrive ainsi que le rythme, le rejet, la tension spéciale du vers créent un rapport si avide que le mot, appelé pour l’achever, devienne superflu’.²⁰¹

Hoe ziet Blanchot die stilte in het werk van Mallarmé? Als je eenmaal hebt ontwaard hoe afwezig de dingen zijn in de taal, ga je al snel de afwezigheid van taal zelf beschouwen als haar essentie en de stilte als de ultieme mogelijkheid van het woord.²⁰² Blanchot benadrukt dat de stilte voor Mallarmé niet het échec van zijn dromen betekent. Net zo min is het een toegeven aan de onzegbaarheid of een verraad aan de taal. De stilte wordt juist verondersteld door de woorden en hun geheime intentie. Dat is wat Blanchot de paradox van Mallarmé noemt: het feit dat de woorden de stilte mogelijk moeten maken.²⁰³

Alles uitspreken – dat is ook de stilte uitspreken en tegelijk vermijden dat het woord ooit stil wordt. Uit die onmogelijkheid heeft Mallarmé zich nooit weten te bevrijden. Ook het wit van de pagina bood geen uitweg: ‘C’est en vain qu’il demande au blanc de la page blanche, à la marge encore intacte, une représentation matérielle du silence’.

De moeilijkheid is dat enerzijds de woorden het fysieke van de taal kunnen gebruiken om aanwezig te zijn, en dat anderzijds ook de stilte daar een beroep op doet: ‘et se rend présent d’une manière qui ruine l’orgueilleux édifice élevé sur le vide et, lui l’absence même, n’a, pour s’introduire dans le monde des valeurs significées et abstraites, d’autre ressource que de se réali-

ser comme une chose'. Een stilte die ding moet worden om zich te laten representeren, is een onoplosbare paradox: 'et qui ainsi reste le scandale du langage, son paradoxe insurmontable'.²⁰⁴

Ook het wit heeft zijn materialiteit en is dus paradoxaal. De witruimtes zijn lege, maar tastbare ruimtes.²⁰⁵

Helaas gaat Blanchot dan niet verder in op de kwestie hoe de stilte zelf 'een ding' zou kunnen worden, en keert hij terug naar de vraag hoe de woorden de dingen die ze benoemen trachten te verdringen. De taal moet op de dingen gaan lijken om onze natuurlijke band daarmee te verbreken, legt Blanchot uit.

Die paradox martelt alle poëtische taal, en brengt Mallarmé ertoe om een correspondentie te zoeken tussen de woorden en wat ze betekenen en om op de klankwaarde van de woorden te gaan letten. De woorden moeten het gewicht, de kleur, het zware van de objecten hebben. De taal kan ons van de objecten bevrijden door zelf een ding te worden, of door het scheppen van een leegte.

Het wit

Die wahre Sprache der Kunst ist sprachlos.

THEODOR ADORNO

In het essay 'Le paradox d'Aytré' komt Blanchot andermaal terug op de stilte in de literatuur en de rol van taal. Om te vermijden dat het woord ons terugverwijst naar het ding, legt hij uit, verwijst het weer naar een ander woord. Dat is het gedicht dat geen fundament heeft en dat iedere 'term', ieder rustpunt uitstelt. Hoe onmogelijk dat ook is, echte poëzie probeert het wel. Zij eist dat de taal zich bevestigt als paradox.

Hoe dichter bij het doel (de verdwijning²⁰⁶ van alles), hoe meer het gedicht zelf een realiteit wordt: 'plus il fait appel aux sons, au œuvre, au nombre, à tout ce qu'on nomme le physique du langage et que, dans la parole courante, on tient ordinairement pour nul'. Vandaar het privilege dat Mallarmé aan het geschrevene toekent, aan het boek in zijn materiële vorm, 'composition typographique, mise en page'. Zo ontstaat de hoop om met woorden een stilte te maken. Tegelijk is dat een illusie, omdat het gedicht twee gezichten heeft: enerzijds de wereld vernietigend, anderzijds haar immobiliserend, zodat de wereld juist een onvernietigbare aanwezigheid wordt. Blanchot redeneert dat Mallarmé, zelfs wanneer hij poëzie een extreem hoge fysieke dichtheid geeft, toch verleid wordt om de stilte te bereiken door een 'eenvoudig materieel embleem': 'la page blanche, le blanc de la marge, l'espace qui isole les strophes'. De stilte is dan niet meer te vinden in

de mogelijkheid van poëzie om het ding te vernietigen, maar in haar ambitie om zelf ding te worden, 'non pas dans son rêve de s'irréaliser totalement en devenant totalement réelle, mais dans sa capacité d'être une nature et une nature soustraite à toute pensée et à toute parole'.²⁰⁷

In 'Nietzsche et l'écriture fragmentaire' uit *L'entretien infini* gaat Blanchot in op het belang van interpunctietekens. Die scheppen ruimte tussen de woorden én maken van de ruimte een spel van verbindingen waarbij de tijd in het spel is: 'Comprenons qu'ils ne sont pas là pour remplacer des phrases auxquelles ils emprunteraient silencieusement un sens'. Hun waarde is geen representatie. Ze betekenen niets, behalve de leegte die ze 'animer sans le déclarer'.

Blanchots beschrijving van interpunctietekens gaat ook op voor het wit aan het einde van een regel of voor strofisch wit.²⁰⁸ Zo stelt hij dat interpunctietekens de 'leegte van het verschil' vasthouden, zonder die vorm te geven. Ze verwijzen naar wat er komt maar houden tegelijk de beweging op, ze zijn verlangen en 'suspens' ineen. De pauzes die door hen worden ingelast, hebben een dubbel karakter. Ze verzekeren de passage van de termen, zonder die termen daadwerkelijk te stellen of ze juist op te geven. Het is dus iets tussen het bevestigende en het ontkennende in, niet positief en niet negatief: de verplichting om te beginnen met het zijn te bevestigen, wanneer men het wil ontkennen. Het zijn geen tekens met een magische kracht. Hun magie komt van de discontinuïteit ('l'absence infigurale et sans fondement'). Ze steunen de macht daarvan, daar waar de lacune cesuur wordt, en daarna juist weer verbinding.

Ik parafraseer de passage waarin Blanchot zegt dat deze tekens de leegte articuleren: de leegte structureren als leegte. De 'ruimtetekens', voorafgaand aan ieder schrijven, maken het spel van het verschil en zijn bij dit spel betrokken. Ze maken niet de leegte zichtbaar, maar wijzen op een breuk binnen het geschrevene.²⁰⁹ Het is een uiterst ingewikkelde passage, die me echter in verband met het wit in de poëzie van belang lijkt omdat het een adequate beschrijving is van wat een witte plek in het gedicht precies is (vooruitwijzing én oponthoud). Bovendien merkt Blanchot in een voetnoot op dat hij dit heeft geschreven in de marge van filosofische stukken, onder andere. Hij lijkt zelfs te zeggen dat Derrida's *différance* zich tussen de regels kan afspelen. Daarna gaat hij verder over het verschil.

De oorsprong van het kunstwerk

Ook de letterlijke stilte van auteurs krijgt bij Blanchot een plaats. Zo spreekt hij uitgebreid het oeuvre van Antonin Artaud, dat grotendeels bestaat uit een correspondentie met zijn uitgever over het schrijven dat maar

niet lukt. Het is deze beschrijving van het echech die Blanchot fascineert.²¹⁰ Schulte Nordholt wijst erop dat voor Blanchot het werk louter kan ontstaan vanuit een confrontatie met de volledige steriliteit: het echech ligt aan het oeuvre ten grondslag. Ook Leslie Hill stelt dat het begin van het kunstwerk voor Blanchot alleen in de afgrond kan plaatsvinden. Het is die afgrond die het enige betrouwbare fundament vormt. In de literatuur is het geweld van de oorsprong nooit uitgewist, het begin van de tekst wordt gepresenteerd als pure onderbreking, een hiaat.²¹¹

In het belangrijke essay 'La littérature et le droit de la mort' aan het einde van *La part du feu*, waarin literatuur benaderd wordt met de opvattingen van Hegel, gaat Blanchot in op deze oorspronkelijke stilte. De taal begint vanuit een leegte – een niets dat erom vraagt te spreken: 'Au point de départ, je ne parle pas pour dire quelque chose, mais c'est un rien qui demande à parler, rien ne parle, rien trouve son être dans la parole et l'être de la parole n'est rien. Cette formule explique pourquoi l'idéal de la littérature a pu être celui-ci: ne rien dire, parler pour ne rien dire (..) ne rien dire, voilà le seul espoir d'en tout dire'.²¹²

De literaire taal zoekt naar het moment dat aan haar voorafgaat. Opnieuw stelt Blanchot het risico aan de orde dat daarmee gepaard gaat, namelijk dat het object zelf vernietigd wordt door het noemen. Door het noemen kunnen we de dingen overheersen. Hölderlin en Mallarmé beseften dat het woord vernietigt wat het noemt. Om 'deze vrouw' te kunnen zeggen, moet ik haar eerst haar realiteit afnemen. Het woord geeft het zijn, maar zonder dat het is. Het is de afwezigheid van dit zijn.²¹³ Blanchot bedoelt dat je zo van het reële object een idee maakt. 'Le sens de la parole exige donc, comme préface à toute parole, une sorte d'immense hécatombe, un déluge préalable, plongeant dans une mer complète toute la création. Dieu avait créé les êtres, mais l'homme dut les anéantir'.

Door iemand te noemen kondig je de mogelijkheid van de dood al aan. Als ik 'deze vrouw' zeg, is de dood al aanwezig in mijn taal, want mijn taal wil zeggen dat deze persoon gescheiden kan raken van zichzelf, weggetrokken van haar bestaan. Mijn taal betekent de mogelijkheid van die destructie. En als je jezelf noemt, scheid je je meteen van jezelf, word je een onpersoonlijke aanwezigheid.

De hoop om het object zelf wel te bereiken ligt opnieuw in het materiële aspect van de taal.²¹⁴ Op die manier kan de naam concreet worden in plaats van een efemere passage. Daarbij zijn de tastbare aspecten van taal van het grootste belang: 'Tout ce qui est physique joue le premier rôle: le œuvre, le poids, la masse, la figure, et puis le papier sur lequel on écrit, la trace de l'encre, le livre. Oui, par bonheur, le langage est une chose: c'est la chose écrite, un morceau d'orce, un éclat de roche, un fragment d'argile où subsiste la réalité de la terre'.²¹⁵

Zo maakt het woord het ding aanwezig buiten zichzelf, en het object vindt in de taal eerder een schuilplaats dan een dreiging. De literatuur is verdeeld. Aan de ene kant is zij de ontkenning van de dingen, aan de andere kant de droom van de onschuldige aanwezigheid van de dingen. Ieder woord, ook in de alledaagse taal, heeft daarom twee gezichten: één van de materiële aanwezigheid, en één van betekenis die juist de ideale afwezigheid is. In de literatuur wordt die ambiguïteit ver doorgevoerd. Het mallarmé-aanse onderscheid tussen twee soorten taal wordt bij Blanchot tot een fundamentele ambiguïteit die aan de literatuur zelf ten grondslag ligt.

Hier komt de hegeliaanse dialectiek om de hoek kijken, die Blanchot gebruikte maar waartegen hij ook bezwaren had. Hij verzet zich tegen de hegeliaanse idee van negativiteit, die tot een synthese met het positieve zou kunnen komen. Bij Hegel ontstaat er uit twee tegengestelden een synthese, een 'nieuwe inhoud' die de negativiteit opheft. Blanchot ziet hier een probleem. Hij meent dat Hegel het negatieve alleen accepteert voor zover het bruikbaar is, positief en overwonnen.²¹⁶ Dat is te beschouwen als een 'weigerings' van het negatieve. In *L'entretien infini* legt Blanchot uit dat een 'derde term' tussen twee tegengestelden de leegte tussen die tegengestelden nooit kan opvullen.²¹⁷ Voor hem is er ook een andere negativiteit, die een lege ruimte kan openen, 'un intervalle': 'Cet espace vide n'est en effet ni l'être (elle n'est pas une nouvelle entité), ni le néant'.²¹⁸ Het is deze 'tweede' versie van de negatie die het schrijven zelf is.²¹⁹ Het schrijven zet bij Blanchot die andere vorm van negatie aan het werk: een die zichzelf achtervolgt zonder einde. Niets meer ontkenkend, opent zij een leegte in de taal, het interval dat Blanchot ook het *neutre* noemt.

Opnieuw komen we dus uit bij de paradox dat de taal een afwezigheid moet zien uit te drukken. Die paradox drijft Blanchot door, totdat hij het schrijven niet meer opvat als benadering van de leegte en de stilte, maar van het 'rumeur': het originele woord, neutraal in de zin dat het geen taal én geen stilte is.²²⁰

Het is een gemurmel dat niet bestaat uit geïsoleerde woorden: onpersoonlijk en ononderbroken: de oorsprong van de taal, wat niet wil zeggen dat de taal daar begint. Het rumeur gaat aan de taal vooraf. De eerste taak van de schrijver is luisteren naar dat rumeur en er een verhouding mee aangaan. Om met het schrijven te beginnen moet de schrijver het rumeur tot zwijgen trachten te brengen.²²¹

In *L'espace littéraire* gaat Blanchot in op het schrijven als het tot zwijgen brengen van dat oorspronkelijke 'rumeur'. Schrijven is een echo maken van wat niet kan stoppen met spreken, en om een echo te kunnen zijn moet de schrijver het tot stilte manen.²²² Het schrijven mag zich nooit rechtstreeks tot de bron of oorsprong wenden, en moet altijd een omweg maken. Met die omweg opent het schrijven de literaire ruimte, geen reële maar een ideële

ruimte. Dat kan de ruimte zijn waarin het vertelde zich afspeelt, maar bijvoorbeeld ook de fysieke aanwezigheid van de tekst. Het schrijven beweegt richting de oorsprong of bron. Wanneer de schrijver daarmee echter oog in oog staat kan hij, paradoxaal genoeg, niet beginnen met schrijven.²²³

De eis van 'de omweg' om de literaire ruimte te creëren brengt ons opnieuw bij Mallarmé, aangezien die ruimte ook vertegenwoordigd kon worden door het landschap van de tekst zelf – niet door de woorden maar door de relaties daartussen. Vooral 'Un Coup de Dés' geeft uitdrukking aan de literaire ruimte. Het gedicht bestaat dus niet uit het geheel van de woorden waaruit het is opgebouwd, maar uit hun relaties en de structuur die daaruit ontstaat. Schulte Nordholt legt uit dat met die structuur het gedicht de belichaming van de literaire ruimte wordt, een ruimte die we 'geboren' zien worden met Mallarmés droom van de witte pagina met alleen interpunctie.²²⁴ Vooral in de witte plekken van de tekst neemt de taal de materiële dichtheid van de dingen aan: 'Ces blancs non seulement mettent en valeur la ferme structure du texte, mais encore suggèrent l'existence d'un "texte" écrit en négatif, sous-jacent aux mots, "hypotexte" qui serait l'espace littéraire même'.²²⁵

Een ander voorbeeld van de manier waarop literaire ruimte gestalte kan krijgen, is het 'fragmentarische schrijven'. In *Le Pas au-delà* uit 1973 gaat Blanchot nog eens in op wat hij daaronder verstaat. In dat schrijven is de lineariteit opgeheven en kan de lezer een oneindig aantal wegen door de tekst volgen. Daardoor krijgt het lezen een belangrijke rol: 'Par le fragmentaire, écrire, lire changent de fonction'.²²⁶

Daarbij is het gevaar volgens Blanchot wel dat we al lezend op zoek gaan naar een achterliggende eenheid en de achterliggende betekenissen van de leegtes en de ruimte van de tekst.²²⁷ Ons denken ziet het fragment vaak als de suggestie van een geheel dat het eerst was of nog zal worden. Aan de hand van de poëzie van René Char demonstreert Blanchot een andere manier van lezen. We moeten de *dislocatie* herkennen: scheiding en discontinuïteit.²²⁸ Zo is het gefragmenteerde gedicht niet een onaf gedicht, maar opent het een ander soort voltooidheid, die niet te reduceren valt tot een eenheid. En Blanchot gaat verder over het fragmentarische schrijven van Char: in de opeenvolging van zijn zinnen, onderbroken door het wit, geïsoleerd en zo los gemaakt van elkaar dat je alleen met een sprong van de ene naar de andere kan komen, over een moeilijk interval, krijg je desondanks het idee van een arrangement.

Het gaat dan om een arrangement van een nieuw soort, niet harmonieus, maar een die de scheiding of de afwijking accepteert als het oneindige centrum waarop het woord zich moet baseren. Een arrangement dat niet componeert maar juxtaponeert, de afstand tussen de termen is juist het principe waarop de betekenis is gebaseerd.²²⁹ Chars zinnen zijn 'iles de sens'.

Ook Paul Celan schrijft gefragmenteerde poëzie met veel witte plekken tussen de woorden. Opvallend is dat Blanchot bij het lezen van die dichter eveneens vermijdt dat typografisch wit een *betekenis* te geven. Hij interpreteert het in *Le dernier à parler* slechts als leegte. Celans witte plekken zijn geen pauzes, maar ‘un vide saturé de vide’.²³⁰ De sneeuw die in deze gedichten veel voorkomt, wordt evenmin verder geduid dan als witte leegte: ‘neige alors dont la blancheur stérile est le blanc toujours plus blanc (cristal, cristal), sans augmentation ni croissance: le blanc qui est au fond de ce qui est sans fond’.²³¹

Er zijn minstens zes punten aan te wijzen in de poëtica van Blanchot die van belang zijn wanneer we naar het wit in de moderne poëzie gaan kijken. Ten eerste is er de nadruk op de gestalte van de tekst. De woorden moeten een materiële aanwezigheid hebben, willen zij ons niet weer terugvoeren naar de fysieke aanwezigheid van de objecten zelf. De manier waarop die woorden in het wit van de pagina zijn gearrangeerd, is daar een belangrijk aspect van. Blanchot wenst in zijn beschouwingen nadrukkelijk niet literatuur te beperken tot de vorm of de inhoud: voor hem zijn beide aspecten tegelijk verweven met het schrijven. De vorm van de taal, haar materiële karakter, zorgt ervoor dat zowel de woorden als de stilte aanwezigheid krijgen. Daarom gaat Blanchot als een van de weinige denkers over literatuur in op het wit van de pagina en de leegtes tussen de woorden.

Ten tweede hechtte Blanchot – net als Mallarmé – grote waarde aan de beweging en spanning binnen het gedicht. Meer dan om de woorden gaat het om de passage van woord naar woord. Juist het wit tussen en na de regels van het gedicht maakt deze passage mogelijk.

Het derde aspect van Blanchots denken dat van belang kan zijn bij het ‘lezen’ van het wit, is het accent dat hij legt op literatuur als *echec*. Een dichter als Mallarmé probeert om met woorden een stilte of een zwijgende oorsprong te benaderen, maar Blanchot wijst op de onmogelijkheid van dit streven.²³² Deze opvatting van de moderne poëzie als een ‘*echec*’ zal nog uitgebreid aan de orde komen.

Ook Blanchots opvatting van interpunctie is interessant voor het typografisch wit. Hij noemt de interpunctie en de vorm van het gedicht op de pagina een teken dat de woorden verbindt én scheidt. Zo is het bij uitstek de plaats waar het ‘verschil’, de derridaanse ‘*différance*’ aan de orde is.

Dan is er Blanchots aandacht voor de oorsprong of het begin van het kunstwerk. Uit de poëzieanalyses in de komende hoofdstukken zal blijken dat er in het typografisch wit soms gerefereerd wordt aan de bron of oorsprong van het kunstwerk. Het begin van een gedicht wijst vaak terug naar het witte niets dat eraan voorafging.

Ten slotte wees ik op de aandacht die Blanchot heeft voor ‘het fragmen-

tarische schrijven'. Met name in het hoofdstuk over Paul van Ostaijen zullen we dit soort schrijven tegenkomen. Niet alleen heeft Blanchot oog voor het 'arrangement' van de woorden op de pagina en de betekenis daarvan (of de afwezigheid van betekenis), ook is er daardoor aandacht voor de activiteit van het lezen.

1.4 Leeshouding

En het lege wendt zijn gezicht naar ons toe

en fluistert:

Ik ben niet leeg, ik ben open

TOMAS TRANSTRÖMER

Interpreterend lezen is over het algemeen gericht op een coherente betekenis, op het vinden van een samenhangende structuur. Maar wie poëzie probeert te lezen met aandacht voor het typografisch wit moet er een andere leeswijze op nahouden. Niet de samenhang van een tekst, maar de breuken en gaten daarin krijgen de aandacht. De witte plekken hebben betekenis, in de eerste plaats als witte plekken. Witregels of enjambementen kunnen natuurlijk ook een rol spelen in allerlei mogelijke interpretaties van de inhoud van het gedicht. Tegelijk is het van belang om ze recht te doen als lege plekken.

In deze studie wil ik proberen om een op het wit gerichte leeswijze te onderzoeken en te hanteren. Er blijken enkele constanten te formuleren te zijn in de taal- en literatuuropvattingen van een aantal verschillende denkers. Ik hoop op basis van hun ideeën over literatuur te komen tot het formuleren van een 'leeswijze' die iets kan verhelderen over het esthetisch project van de moderne poëzie.

Deze leeswijze is het resultaat van een nauwe relatie tussen poëzie en interpretatie, tussen dichters en denkers.²³³ Paul Rodenko benadrukte, toen hij in de jaren vijftig van de vorige eeuw op een nieuwe manier naar literatuur begon te kijken, dat zijn manier van lezen slechts voortkwam uit de eisen die de poëzie zelf aan haar lezers stelt. Hij vond dat de experimentele poëzie ook een experimenteel denken nodig heeft: 'een tastend denken dat zijn object geleidelijk-aan en langs steeds weer nieuwe wegen, met steeds weer nieuwe begrippen (..) zoekt te omsingelen'.²³⁴ Ook een filosoof als Heidegger ontwikkelde zijn ideeën over taal op basis van wat hij las bij bijvoorbeeld Hölderlin. In diens werk vond hij de taal die kon verwoorden wat wij missen: de dichter is de 'wortmächtigen Zeugen unseres Mangels an Sein'.²³⁵ Net zo zijn Blanchots teksten over poëzie in de eerste plaats interpretaties van wat hij las bij Mallarmé en anderen.

Het was de poëzie zelf die ging vragen om een nieuwe manier van lezen, en het waren de filosofen die van de poëzie een nieuw denken en zelfs een nieuwe taal wilden leren. Daarom onderscheiden deze literatuurbeschouwingen zich in complexiteit en literair gehalte niet altijd even duidelijk van de teksten die erin worden besproken. De nieuwe leeswijze komt weliswaar voort uit de literatuur zelf, slechts een beperkt deel van de literatuur komt aan de orde. Om te beginnen Hölderlin en Mallarmé, verder bijvoorbeeld Bataille, Genet, Kafka, Joyce, Beckett, Pound, Ponge, Char, Stevens, Celan, Roussel, Artaud, of Blanchot zelf.

Het probleem is hoe we die teksten moeten benoemen (als we ze niet net als Beckett aanduiden als 'literature of the unword'²³⁶): experimenteel, modernistisch, gewoonweg 'modern' of zelfs 'postmodern'? Ik kies ervoor om, in navolging van Rodenko, te spreken van 'experimentele literatuur', vooral omdat het experimentele *aspect* van de genoemde oeuvres de meeste aandacht heeft gekregen in de theorie. Voor zover de dichters, zoals Mallarmé, een romantische kant hebben, wordt die bij voorkeur genegeerd door poëziebeschouwers. De veranderde leeswijze komt dus voort uit experimentele literatuur en maakt vervolgens de literatuur ook experimenteler dan zij is, blijkbaar vanuit de noodzaak deze literatuuropvatting zo overtuigend en retorisch mogelijk te brengen. Toch denk ik dat met deze leeshouding ook minder experimentele poëzie gelezen kan worden: ook 'gewone' moderne gedichten, geschreven vanuit een 'expressieve' of 'romantische' poëtica, hebben ten dele de kenmerken waar het hier om gaat.

Hierna zal ik drie thema's uit de moderne poëzie behandelen die de manier van literatuur lezen hebben beïnvloed: het Andere, het tekortschieten van de taal en het belang van de tussenruimtes.

Het Andere

Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.

BLAISE PASCAL

Wat Mallarmé onderscheidt van zijn tijdgenoten is dat hij de leegtes die de dingen achterlaten, de ruimte geeft als leegte. 'L'héros de vide', noemt Blanchot hem.²³⁷ In plaats van zich te verzetten tegen de kloof tussen taal en object, waardeert Mallarmé deze eigenschap van de taal juist. Met opzet vernietigt hij de materiële aanwezigheid van de objecten in zijn poëzie en wat overblijft is alleen 'de trillende afwezigheid' daarvan.

Het eerste kenmerk is dan die leegte. Hierop berust voor Derrida zelfs de definitie van 'het literaire': de afwezigheid van ieder object, een afwezigheid die niet zelf weer object mag worden. Of we die lege ruimte nu, met

Mallarmé, het *Néant* noemen of met Blanchot het *au-delà* – het is de ruimte waarin het Niets verschijnt. Of liever gezegd, niet verschijnt. Het kenmerk van het Niets dat ten grondslag ligt aan moderne poëzie is dat het zich terugtrekt zodra men tracht het te verwoorden. Het Niets, of het Andere, is wat zich radicaal buiten de talige orde ophoudt en wat zich dus niet laat benoemen. Zoals Nico van der Sijde het formuleert in zijn dissertatie over Derrida: ‘datgene wat ongedacht blijft, datgene wat geen object kan zijn van een kennend bewustzijn, datgene wat “er is” maar niet bevat kan worden’.²³⁸

In ‘Un Coup de Dés’ van Mallarmé is de leegte een oerchaos die zich per definitie onttrekt aan de structurerende werking van taal. Toch moet de dichter die trachten te benoemen, en in die zin wordt er van zijn poëzie verlangd om ‘het *onmogelijke* tot stand te brengen’, zoals Rodenko het formuleerde. ‘Tegenover zulk een eis moet ieder gedicht natuurlijk tekortschieten; vandaar dat deze poëzie wezenlijk een *poëzie van het echec* is’. Toch kan juist dat moment van echec ervaren worden als een triomf, ‘en wel omdat het echec voor de dichter betekent dat hij een uiterste grens heeft bereikt, de grens waar hij oog in oog staat met het Onnoemlijke, Onnoembare’.²³⁹ Als we deze ‘leegte’ willen beschouwen als een essentieel kenmerk van teksten, is het wel van belang om aan te geven dat er verschillende nuances binnen die leegte zijn. Derrida, zo bleek hiervoor, wenst het *Néant* van Mallarmé als geheel leeg te zien, andere Mallarmé-lezers zien er wel degelijk een metafysica in. Ook Rodenko’s ‘Onnoembare’ heeft een metafysische dimensie en lijkt niet te gaan over een ‘volstreckte’ leegte.

Hoe het Onnoembare er precies uitziet, kan dus variëren. Zeker is dat de literatuur ‘triumfantelijk faalt’ wanneer ze moet trachten het te benaderen. Het idee van de triomf van de poëzie in de nabijheid van het Andere doet sterk denken aan wat Lyotard, zich baserend op Kant, de ‘esthetica van het sublieme’ noemde. Net als Rodenko benadrukt Lyotard dat het hier gaat om een paradoxale ervaring; een samengaan van pijn- en lustgevoelens in de kunst.

Waar komen die gevoelens van pijn vandaan? Zoals we lazen over Kant (zie p.27), worden die gevoelens veroorzaakt door het besef dat er zaken bestaan die onpresenteerbaar zijn, die zich onttrekken aan wat wij kunnen representeren. Lyotard stelt daarom dat het onpresenteerbare slechts als afwezige inhoud aangeduid kan worden, en dat moderne kunst naar dit onpresenteerbare aspect in de presentatie verwijst.

De lustgevoelens, die ook horen bij de ervaring van het sublieme, komen voort uit het besef van de omvang van het onpresenteerbare. Er gaapt een onoverbrugbare kloof tussen het ideële en het reële, tussen wat we ons kunnen voorstellen en wat we daadwerkelijk kunnen uitdrukken. Het onvermogen om de idee uit te drukken is een belofte van de grootheid van dat idee.

Volgens Octavio Paz gaat het zowel in het numineuze als in het sublieme om een reactie op de fundamentele menselijke toestand, op wat Heideg-

ger het 'abrupte gevoel van het daar zijn' noemde. Ook de poëzie komt voort uit deze toestand van het ons 'geworpen' weten: 'Langs een weg, die op zijn manier ook negatief is, bereikt de dichter de grens van de taal. En deze grens heet de stilte, de blanco pagina. Een stilte, die als een meer is, een glad en compact oppervlak. Daarin wachten, ondergedompeld, de woorden. En men moet afdalen, naar de diepte gaan, zwijgen, wachten'.²⁴⁰

Dat kunst zich desalniettemin bezighoudt met het presenteren van het onpresenteerbare, is een poging om aan het onvoorstelbare recht te doen. De kunstenaar wil, in wat Heidegger 'Entschlossenheit' noemde, ontvanke-lijk zijn voor het Andere. Dat de kunst moet falen in het benoemen van dat Andere is zeker. Maar de waarheid van de kunst ligt tegelijk ook in dit falen, meent Blanchot: 'L'échec est inévitable, mais les détours de l'échec sont révélateurs'.²⁴¹

Ook Rodenko laat de omwegen bij het benaderen van het doel zwaarder wegen dan het bereiken van dat doel. Het verschil tussen de moderne dichter en de mystieke of romantische dichters, stelt hij, is dat het in de moderne poëzie gaat om een lege transcendentie. De moderne dichter is niet primair op het Andere gericht, maar op de creativiteit zelf die zijn visioenen mogelijk maakt. Hij is op zoek naar een methode.²⁴²

Zo drukt het moderne gedicht ook 'niets' uit door zich in zichzelf terug te vouwen en zelfreflexief te worden. In deze leeswijze ligt de nadruk op de momenten waar de tekst op zichzelf terugvalt. Dat gebeurt regelmatig in de witte plekken van het gedicht. Literatuurwetenschapper Odile Heynders ging in op het wit bij Derrida, en concludeerde: 'De "blanc" en de "pli" zijn volgens Derrida geen thema's die beschrijfbaar zijn, maar plekken waar intra-linguïstische operaties van de tekst kunnen worden opgemerkt'.²⁴³ Het zijn deze zelfreferentiële momenten die Mallarmé aanduidt met een plooi in de bladzijde van het Boek of met de vouw van een waaier.

Ook in Heideggers visie op poëzie ligt de nadruk op de lege ruimtes. In de poëzie, zo meende hij, is een taal mogelijk die raakt aan het Zijn, en dat is wat hij 'Dichtung' noemt. 'Dichtung' hoeft overigens niet per se met literatuur en poëzie te maken te hebben: het gaat om een taal die de dingen *aanroept* in plaats van ze te benoemen, zodat ze zich in hun Zijn aan ons kunnen voordoen.

Het overkoepelende Zijn kan volgens Heidegger niet gedacht worden. Wij zijn immers zelf 'zijnden' en kunnen ons dus niet buiten ons Zijn bewegen om daar van buitenaf over te reflecteren. Op het moment dat die zijnden aanwezig worden gemaakt, trekt het Zijn zich daaruit terug. Het Zijn verdwijnt, zo stelt Heidegger, in de onthulling van wat het present maakt. En net zo min als we over de wereld kunnen praten vanuit die wereld, kunnen we over de taal spreken als we alleen de taal zelf daarvoor kunnen gebruiken.

Taal is bij Heidegger geen object, maar een ruimte waarin wereld en ding zich naar elkaar openen. Zoals Rüdiger Safranski uitlegt in zijn Heidegger-biografie: 'Deshalb kann Heidegger sagen, daß es das Wesen der Kunst sei, daß sie inmitten des Seienden eine offene Stelle aufschlägt, in deren Offenheit alles anders is als sonst'. De kunst maakt iets zichtbaar waar geen voorstelling van mogelijk is, namelijk de verborgenheid van de wereld zelf: 'sie eröffnet einen Raum, worin gerade das Sich-verschließende der Erde sich zeigen kann. Sie offenbart ein Geheimnis, ohne es anzutasten'.²⁴⁴ Omdat er onder het Zijn geen grond schuilgaat maar alleen een onmetelijke afgrond, beleeft de dichter een voortdurende confrontatie met het niets: een ervaring van de grondeloosheid van ons bestaan en de 'peilloze leegte' die overbleef na de dood van God.²⁴⁵

Poëzie is revelatie en is daarin destructief. Op het moment dat de dichter zijn ogen op een zijnde richt wordt het zijn onmiddellijk tot niet-zijn. Met de onthulling van de logos wordt de aard van de logos, het verborgene zelf, vernietigd. Dit terugtrekken van het Zijn heeft een parallel in Mallarmés destructie. Het ding verdwijnt op het moment dat het genoemd wordt, zoals het Zijn van het ding verdwijnt achter de presentie ervan. Ook de taal zelf houdt zich erbuiten en verschijnt nooit als een object.²⁴⁶

Heidegger lijkt, meer dan de denkers die hij beïnvloed heeft, te geloven in het onthullend vermogen van de dichtkunst. Dat vermogen zag hij vooral in de muzikaliteit en het ritme van de poëzie, dat een evocatie is van het Zijn zelf. Het ritme van het gedicht evoceert het ritme van het 'wereld-spel', het ritme van onthulling en verhulling van het Zijn. Net als Hölderlin kent Heidegger ('ein Denker, der das Sein sagen will, aber am liebsten eben schweigend'²⁴⁷) daarbij groot belang toe aan de cesuren. Dat zouden de plaatsen zijn waar het ongevormde materiaal de vorm kwam verstoren. Dus hier gaat het niet om harmonie en eenheid, maar om afwijkingen. Het Zijn kan in de poëzie worden opgeroepen in verwrongen wendingen van het ritme en plaatsen waar klassieke metra worden doorbroken. 'Niet een harmonisch ritme is dus vereist, maar een ritme dat breuken en raadslachtige pauzes vertoont'.²⁴⁸

Bij Heidegger ligt het accent minder op het echec dan bij zijn opvolgers. Derrida, Levinas en Blanchot benadrukken dat de poëzie het Andere, het totaal onbekende nooit kan bereiken. Wel geloven zij dat het Andere door de literatuur geëvoceerd kan worden. Poëzie kan wijzen naar het domein van het totaal onbekende, ook al kan zij het niet betreden. Daarmee is de moderne literatuur tot een 'quasi-transcendentale plaats' geworden.²⁴⁹ Literatuur is geen representatie, wel een aparte ruimte waarin het zeggen van het Zijn zich afspeelt.

Bij Georges Bataille heet het Niets het 'Onbekende'. In *De innerlijke ervaring* probeert hij te beschrijven wat de angstaanjagende ervaring van het on-

bekende en oneindige inhoudt. 'Kenmerkend voor een dergelijke ervaring, die niet voortkomt uit een openbaring en waarin evenmin iets wordt geopenbaard behalve het onbekende, is dat zij geen enkele geruststelling met zich meebrengt', zo stelt Bataille in zijn voorwoord.²⁵⁰ De ervaring leidt niet naar een veilige haven, maar naar een lege plaats van non-sens.

Hoewel Bataille erkent dat de ervaring waarvan hij spreekt, veel gemeen heeft met de mystiek, heeft hij geen religieus besef op het oog: 'zo zie ik het begrip van God, ook zonder vorm en zijnswijze (zijn "intellectuele" en niet tastbare visoen), als een moment van stilhouden in de beweging die ons naar een duisterder voorstelling van het *onbekende* voert: van een aanwezigheid die in niets meer verschilt van een afwezigheid'.²⁵¹ Net als voor de mystici voldoet bij Bataille de taal niet om de ervaring te beschrijven: 'toch blijft er in ons een stom, verstolen, ongrijpbaar deel. In het gebied van de woorden, van het vertoog, is dit deel onbekend. Het ontsnapt ons gewoonlijk dan ook. Slechts onder bepaalde voorwaarden kunnen wij het bereiken of erover beschikken'.

De middelen zijn tweevoudig: we moeten vergelijkende woorden vinden en objecten. 'Ik zal slechts één voorbeeld geven van een vergelijkend woord. Ik zeg *woord*: dat kan evengoed de zin zijn waarin men het woord voegt, maar ik beperk me tot het woord *stilte*. Ik heb het al gezegd, de stilte is in het woord direct al de opheffing van het geluid dat het woord is; van alle woorden is dit het meest perverse of het meest poëtische; het is zelf het blijk van zijn dood'. Evenals de mystici komt Bataille uit bij de paradox dat je zelfs om te zeggen dat iets onzegbaar is nog taal moet gebruiken: 'Zo werkt het vertoog in ons, en deze moeilijkheid wordt als volgt uitgedrukt: *het woord stilte is nog steeds een geluid*, spreken is op zichzelf: denken te kennen, en om niet te kennen zou men niet meer moeten spreken'.²⁵²

Het tekortschieten van de taal

What we require is silence, but what silence requires is that I go on talking.

JOHN CAGE

'Het woord stilte is nog steeds een geluid': met die door Bataille vastgestelde paradox zijn we bij het tweede kenmerk van de moderne literatuur (dit geldt althans voor het gesproken woord 'stilte', als het gelezen wordt verbeeldt het een geluid). Dat is het probleem van de taal, die per definitie tekortschiet bij het beschrijven van het *Néant*. Zowel in de linguïstiek, de filosofie als in de poëzie is het idee geformuleerd dat taal arbitrair is en dus geen enkel noodzakelijk verband heeft met de objecten die ze benoemt. Dit gebrek aan een niet-arbitrair verband tussen taal en werkelijkheid maakt dat

referentie onmogelijk is. Het is deze kloof tussen woord en object, dit structurele 'défaut' dat sinds Mallarmé de voorwaarde en het bestaansrecht is van de poëzie.²⁵³ Zodra het woord er is, verdwijnt het ding zelf daarachter. Als het gedicht iets oproept, is het alleen de afwezigheid van de dingen, nooit hun presentie. Naamgeving is dus een vorm van structureel geweld. Blanchot probeerde in zijn *récits* (een term die hij gebruikt om zijn literaire teksten te onderscheiden van zijn beschouwende), toch te verwijzen naar die singulariteit van het object. Van der Sijde legt uit dat Blanchot door te schrijven in een oneindige negatie, door de ambiguïteit steeds open te houden en nergens betekenis aan toe te kennen, er voortdurend aan wil herinneren dat de talige orde niet sluitend is en dus wijzen op wat daarbuiten ligt.²⁵⁴

Het gebruik van taal is per definitie een onzuivere bezigheid. De dingen worden onttrokken aan hun eigen zijn om ze vervolgens te benoemen. Het Andere, een taallos gebied, is daarentegen een zuiver domein. De enige manier waarop je dat kan hopen te benaderen, is met het zwijgen. De paradox van de moderne literatuur is dan dat het zwijgen toch op een of andere manier in taal verwoord moet worden. Zoals Michel Foucault stelt in *De verbeelding van de bibliotheek*: 'Sinds Bataille en Blanchot weten we dat de taal haar transgressief vermogen te danken heeft aan een omgekeerde relatie, namelijk die tussen een onzuiver spreken en een zuiver zwijgen, en weten we ook dat het spreken zich alleen tot een dergelijk zwijgen kan richten in een eindeloos doorkruiste ruimte van deze onzuiverheid'.²⁵⁵

Uit de paragraaf over Blanchot bleek dat de afwezigheid van de taal zelf, gewikkeld in zijn eigen stilte, de ultieme mogelijkheid was van het woord. Volgens Blanchot is de stilte altijd aanwezig in de literatuur als de enige eis die ertoe doet, maar niet tegengesteld aan de woorden. Integendeel, de stilte wordt verondersteld door de woorden. Het is hun 'geheime intentie', hun voorwaarde, omdat het spreken niet meer is dan het najagen van een afwezigheid. De paradox is natuurlijk dat de taal nooit stil mag worden en toch de stilte moet uitspreken.

Die paradox kan worden overwonnen door een bepaalde 'zuivere' manier van schrijven. Roland Barthes sprak in dit verband over het blanke of neutrale schrift, waarin 'on peut facilement discerner le mouvement même d'une négation'.²⁵⁶ Het is alsof de literatuur 'ne trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe'. De echte zuiverheid wordt dus bereikt in de afwezigheid van het teken, op de momenten waar de tekst leeg is en stilvalt. Op die breuken in de tekst kan een glimp van het Andere worden opgevangen.

Die cesuren kunnen zich op allerlei verschillende niveaus voordoen. Het kunnen haperingen zijn in het ritme of het metrum van de tekst, of gaten in de inhoud waar ons begrip van de tekst gefrustreerd wordt. Of het

kan letterlijker gaan over de gaten in de tekst, om de typografische witte plekken die bijvoorbeeld in 'Un Coup de Dés' zo'n belangrijke rol spelen. Bovendien bleek hiervoor dat Derrida 'witte dingen' in Mallarmés poëzie eveneens beschouwde als tropen voor een werkelijk 'lege' witte plek.²⁵⁷

Voor Heidegger was het zwijgen de enige manier om het Zijn te doorgronden. Piltz maakt een onderscheid tussen de vroege en de late Heidegger: legde de filosoof aanvankelijk nog alle nadruk op de taal als 'Urdichtung, in der ein Volk das Sein dichtet',²⁵⁸ in zijn latere werk wordt de rol van het zwijgen steeds belangrijker: 'das Schweigen im Hören auf das Sein'. De dichterlijke taal heeft bij Heidegger de taak om het geheim, het wezenlijke, al zwijgend te beschermen.

Piltz benadrukt de ambivalentie in Heideggers denken over het zwijgen. Zijn spreken is eigenlijk een willen-zwijgen. Een tegenstrijdigheid die uiterst ingewikkeld is, en alleen te begrijpen vanuit het oplichtend-verbergend dubbelkarakter van het Zijn zelf. Hij citeert Heidegger, die in een stuk over Nietzsche schrijft: 'Das höchste denkerische Sagen besteht darin, im Sagen das eigentlich zu Sagende nicht einfach zu verschweigen, sondern es so zu sagen, daß es im Nichtsagen genannt wird: Das Sagen des Denkens ist ein Erschweigen. Dieses Sagen entspricht auch dem tiefsten Wesen der Sprache, die ihren Ursprung im Schweigen hat'.²⁵⁹ Dus niet alleen het Andere, ook het denken zelf kan alleen zwijgend worden uitgedrukt.

Heidegger probeerde door paradox en tautologie een waarheid te bereiken die zich niet op een andere manier liet uitdrukken. In die paradox schuilt de stilte: 'Um dieses stille Zentrum, in dem er wohl das Sein vermutet, geht es Heidegger. Die stille Mitte der Satzumkehrungen ist Verschwiegenes, Schweigen'.²⁶⁰ In de komende hoofdstukken zal ik laten zien dat ook voor poëzie geldt dat de 'waarheid' zich schuil kan houden binnen een paradox, of in het midden van een chiasmatische constructie.

Volgens Heidegger is het zo dat de dichter 'die gestillte Erschütterung des Heiligen in der Stille seines Schweigens verwahrt'.²⁶¹ Maar uit zijn voordrachten uit 1936 en 1939 over Hölderlin blijkt dat het hogere zich ook door het woord laat uitdrukken. Het dichterlijke woord komt uit de dimensie van het heilige. Het woord hoort eigenlijk thuis in de regionen van het zwijgen, waar het steeds 'uit moet breken'. In het zwijgen bij Hölderlin voltrekt zich het afwachten van de aankomst van de goden: in die situatie kunnen hoogstens de dichters nog spreken. In Heideggers latere werk is de tendens naar 'das Schweigen im Hören auf das Sein'.²⁶² Het Zijn zal gezegd worden, maar alleen door de dichters uit de wezensgrond van het zwijgen: 'Dichtung ist die werthafte Stiftung des Seins'.²⁶³ Tegelijk heeft de dichter een schroom, een ingehoudenheid tegenover het Zijn: hij heeft het woord nog niet uitgesproken of hij valt zichzelf al weer in de rede.²⁶⁴

In Heideggers poëzieopvatting speelt bovendien het *materiële* aspect van de taal een grote rol. Hij legde de nadruk op het tastbare van een gedicht, en vooral op de breuken en gaten die daarin konden vallen. Het gaat volgens Heidegger in de kunst om een strijd tussen de vorm en het materiaal, en een kunstwerk moet getuigenis afleggen van deze worsteling tussen de gearticuleerde vorm en de ondoordringbare, ongevormde chaos van het materiaal. Dat doet Rodin bijvoorbeeld in zijn onafgewerkte beelden. De onafgewerktheid houdt in dat het materiaal nog niet geheel bedwongen is door de vorm, en zo toont Rodin de strijd tussen vorm en vormeloosheid. Dat geldt volgens Heidegger ook voor poëzie. Van der Sijde benadrukt dat het materiaal van belang was in Heideggers poëziebegrip: 'Een dichter is steeds in gevecht met het verborgene, en voelt zich genoopt tot permanent onderzoek van zijn materiaal'.²⁶⁵ Dat onderzoek naar het materiaal zag Heidegger gebeuren in de breuken en gaten van de taal. Hiervoor bleek al hoeveel belang hij hechtte aan de cesuren van een tekst. De teksten van de presocratici waren voor hem belangrijk omdat die een paratactische structuur hadden. Ze legden de woorden op elkaar zonder expliciete grammaticale verbinding, zodat de betekenis eerder *tussen* dan in de woorden kwam te liggen: 'For the saying speaks where there are no words, in the field between the words which the colons indicate'.²⁶⁶ Heideggers poëzieanalyses behandelen de gedichten ook in hun meest gefragmenteerde vorm. Hij interpreteert niet, maar probeert in zijn lezing de witte plekken open te houden.

Die nadruk op het fysieke aspect van de taal vonden we al bij Mallarmé. De beweging van eliminatie, van het laten verdwijnen van objecten, die Mallarmé uitvoert, is niet meer dan een verdieping en verruiming van de afstand van referentie die er altijd is.²⁶⁷ Deze afstand wordt verruimd in de hoop een essentiële, poëtische taal tegenover de alledaagse 'langage brut' te kunnen stellen, meende Rodenko: 'Dit gebeurt dan door een wig te drijven tussen taal en werkelijkheid, tussen teken en be-tekende, tussen woord en betekenis; op deze manier hoopt men dan een "nieuwe" taal te verwerken'.²⁶⁸

Zo'n nieuwe taal is in de eerste plaats materieel. In moderne poëzie wordt de nadruk gelegd op 'het lichaam van de taal', de fysieke gestalte van de letters en de regels op het papier. In een beweging van negatie worden de objecten zelf weggeschreven en komt de taal ervoor in de plaats. Om te voorkomen dat de abstracte taal al te snel vervliegt en ons weer uitlevert aan de alledaagse presentie van de dingen zelf, moet de taal zelf een fysieke aanwezigheid zijn. Barthes stelde dat we dit moesten afkijken van de schilders, die ons helpen te begrijpen dat 'la vérité de l'écriture n'est ni dans ses messages, ni dans le système de transmission qu'elle constitue pour le sens courant (...) mais dans la main qui appuie, trace et se conduit, c'est-à-dire dans le corps qui bat (qui jouit)'.²⁶⁹

De woorden moeten een zichtbare en tastbare realiteit vormen om de concurrentie met de dingen te kunnen aangaan. Dat houdt in dat ook concrete zaken als de klank of de vorm van letters de aandacht verdienen,²⁷⁰ en het arrangement van de geschreven woorden op de pagina. Het is niet langer de gesproken taal die wordt beschouwd als het belangrijkste, maar de geschreven taal.

Meer in het algemeen vindt Genette dat er aandacht besteed moet worden aan ruimte in de literatuur, omdat literatuur het over ruimte(s) hééft en ruimte beschrijft, en omdat er zoveel auteurs, zoals Hölderlin, zijn met een zekere gevoeligheid voor de ruimte. Bovendien is geschreven taal zelf ruimtelijk. Het schrift is te lang beschouwd als slechts een secundair notatiesysteem. Nu begint men daar anders over te denken: 'la spatialité manifeste de l'écriture peut être prise pour symbole de la spatialité profonde du langage'. 'Et à tout le moins, pour nous qui vivons dans une civilisation où la littérature s'identifie à l'écrit, ce mode spatial de son existence ne peut être tenu pour accidentel et négligeable'.²⁷¹ Genette noemt vier ruimtelijke aspecten van de taal – de grafische vorm van de tekst op de pagina is daar een van.

In het westerse denken heeft men aan het schrift een secundair belang toegekend, omdat het maar een afgeleide was van het primaire, oorspronkelijke spreken. Men ging ervan uit dat er aan de basis van de taal een waarheid lag, een zinvol betekenisstelsel, en dus dat er een mogelijkheid van directe representatie was. Schrijven was slechts een indirecte en secundaire afspiegeling van die waarheid, zo stelt Derrida, een vervorming van spraak: 'Par là, l'écriture en général est interprétée comme une imitation, un double de la voix vivante et du logos présent'.²⁷² Derrida deconstrueert de oppositie en stelt het schrijven boven het spreken, juist omdat het schrift geen directe, maar uitgestelde communicatie is. Daarmee doet het meer dan het spreken recht aan de afstand die er altijd is tussen woord en ding, tussen *signifiant* en *signifié*.

Opnieuw stuiten we dus op de paradox die in de paragrafen over Mallarmé en Blanchot aan de orde kwam.²⁷³ De materialiteit van de taal wordt opgezocht, maar is tevens het probleem van de dichter. Er wordt een beroep gedaan op het tastbare en aanwezige om juist stilte en afwezigheid uit te drukken. De leegte die de afwezigheid van de objecten zou moeten suggereren, wordt gevuld met de aanwezigheid van een tastbaar schrift.²⁷⁴ Lyotard wees naar aanleiding van het werk van Mallarmé op het belang van de 'configuratie': 'que supporte l'espace sensible-imaginaire où il est inscrit'. Lyotard meende zelfs dat het via de aandacht voor het materiële van een gedicht wél mogelijk was om aan het Andere te raken.

En Blanchot noemde de 'architectuur van de pagina' die bij uitstek kan worden ingezet om de taal dezelfde presentie te geven als de dingen wier afwezigheid zij benoemt: 'De même, si les blancs, la punctuation, la disposi-

tion typographique, l'architecture de la page sont appelés à jouer un si grand rôle, c'est que l'écrit a besoin, lui aussi, d'une présence matérielle. Il est un espace qualifié, une région vivante, une sorte de ciel qui, matériellement, figure tous les événements de l'acte même de comprendre'.²⁷⁵

Bij Blanchot en Derrida is de materialiteit van de geschreven taal zo essentieel dat het *schrijven* een naam wordt voor het soort literatuur waar het hen om gaat; de literatuur die het 'au-delà' probeert te evoceren. "Writing" thus becomes partly the name for a negativity that cannot be mastered, or reconverted to a positivity. It also becomes a strange mode of the transcendental'.²⁷⁶

Deze negativiteit speelt een grote rol in de bundel van Budick en Iser: *Languages of the unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory* (1987). Hierin is een aantal essays verzameld over de rol van 'negativiteit' in de literatuur. Uit de inleiding blijkt dat met de term 'negativiteit' bedoeld wordt op de manieren waarop het onzegbare wordt uitgedrukt in literatuur en literaire theorie. Budick en Iser stellen vast dat er sprake is van een 'critical turn' in de richting van het negatieve en het onzegbare. Dat moeten we niet gelijkstellen met nihilisme, menen zij. Zij wijzen erop dat je van deze negativiteit nooit een vast principe moet maken, je kunt alleen de verschillende 'modes' ervan in kaart brengen.

Derrida's bijdrage aan de bundel, 'How to avoid speaking', gaat in op de negatieve theologie. Daarin verzet Derrida zich onder andere tegen aantijgingen dat zijn denken een vorm van negatieve theologie zou zijn. Volgens Rico Sneller, die deze tekst van Derrida vertaalde en er een inleiding bij schreef, gaat het hier om de vraag: 'waar houdt God zich op?': 'Uiteindelijk is de plek bij Derrida een aanduiding voor een (verondersteld) *raakpunt* van het verborgene met het openbare, voor de representatie van het "andere" in de verwijzingssamenhang waarin wij verkeren'.²⁷⁷ Die plek is het raakpunt tussen Gods verborgenheid en zijn onthulling, en dat is ook de plek van Christus en van het woord.

Om te verduidelijken wat hij bedoelt met die niet te benoemen plaats, verwijst Derrida naar het begrip 'chora' van Plato: 'Plato zegt het dus op zijn wijze: we moeten vermijden over *chora* te spreken als over "iets" wat iets of niets is, wat aanwezig of afwezig zou zijn, intelligibel, zintuiglijk of beide tegelijk, actief of passief, het Goede of het Kwade, God of de mens, het levende of het niet-levende'. Net zoals deze plaats alleen in negatieve termen beschreven kan worden ('Het is ruimte noch tijd'), zo kan God alleen met een negatieve bijdrage benaderd worden. Dat is volgens Derrida het principe van de negatieve theologie, met een God zonder Zijn. Zoals we hiervoor zagen is dat uitgangspunt ook de basis voor de mystiek van Pseudo-Dionysius en Meister Eckhart. Derrida benadrukt de ruimtelijkheid van hun godsbegrip. God is een plaats, zo zegt Dionysius, maar hij is tegelijk ook niet die plaats.²⁷⁸

Deze plaats die nog niet God is, wordt door Derrida beschreven als 'de voorhof van de tempel': 'Het is de plek, de plek van dit schrijven, dit spoor (nagelaten in het zijn) van wat niet is, en het schrijven van deze plek. Deze laatste is slechts een overgangspek, preciezer, een drempel. Maar een drempel, ditmaal, om toegang te krijgen tot wat geen plek meer is. Onderschikking, relativering van de plek, en een buitengewone consequentie: de plek, dat is het zijn. Datgene wat dus herleid blijkt te worden tot drempel-toestand dat is het zijn zelf, het zijn als plek. Alleen een plek, maar... een heilige plek, de voorhof van de tempel'.²⁷⁹

Na Plato en Eckhart noemt Derrida nog Heidegger, wiens *Inleiding in de Metafysica* volgens hem te lezen valt als een inleiding over negativiteit. Heidegger vraagt zich daarin af hoe hij het woord 'zijn' kon vermijden. Alle drie de denksystemen – het platoonse, het mystieke en het heideggeriaanse – worstelen volgens Derrida met de vraag naar het zijn dat buiten het zijn is, en de onmogelijkheid daar iets over te zeggen zonder theologisch te worden.

Ook Bruns gaat in zijn bijdrage aan de bundel van Budick en Iser in op Heidegger, en op diens poëzieopvatting, waarin wordt uitgegaan van het idee dat de dichter de hoop moet opgeven dat de taal hem een naam zal geven voor wat hij wil zeggen. Niet de taal spreekt, maar de weigering van het wezen van de taal, dat altijd verborgen blijft: 'And we must take poetry as a mode of belonging to the self-refusal of language, or of the *Verweigerung des Sprachwesens*. The hard part is that we can't translate this way of taking poetry into a description of the formal features of the text'.²⁸⁰ De vraag is of het typografisch wit misschien een 'formal feature' is die wel direct verband kan houden met die negatieve taal- en poëzieopvatting.

De tussenruimte

De stilte is zelf een hoogtepunt en, beter nog, het heilige der heiligen.

GEORGES BATAILLE

Met de plaats van het schrijven die een 'drempel' is, zijn we bij het derde kenmerk van de experimentele literatuur: 'de rhetorica van de tussenruimte'.²⁸¹ Dat wil zeggen dat de literatuur niet een tastbare werkelijkheid weerspiegelt, en ook niet het onnoembare Andere beschrijft, maar het gebied dat daartussen ligt. Het Andere wordt door een 'vlies', zoals Rodenko het noemt, van de realiteit gescheiden: 'De idee van een vlies, een film, een dunne wand die de werkelijkheid van het hier-en-nu scheidt van het Andere, het Ongeborene, de Oorsprong (...)'.²⁸² De dichter kan niet voorbij dat vlies komen, het is wel zijn uiterste triomf om dat vlies tastbaar te ma-

ken. Het vlies kan bij Rodenko ook het papier zijn waar de dichter op schrijft, of vergeleken worden met de huid die wacht op de aanraking van het Andere.

Dat doet sterk denken aan wat ik schreef over Mallarmés poëtische term *hymen*, die zowel ‘huwelijk’ als ‘maagdenvlies’ kan betekenen. Daarmee duidde hij op hetgeen de poëzie scheidt van de pure Idee, oftewel het Andere. Als dichter huivert hij voor het wit van de maagdelijke pagina en schrikt terug voor de onzuiverheid die het schrijven is. Hij worstelt met zijn witte papier, niet omdat hij niet kan schrijven, maar omdat hij gebukt gaat onder een tweeledige eis. Dresden: ‘het totale wit, dat wil zeggen de enige werkelijke manier van zijn die de afwezigheid is, te handhaven en deze anderzijds in het zwart van de typografie tot een soort aanwezigheid te brengen’. Dat is ‘het enige wezenlijke onderwerp der dichtkunst’.²⁸³

Het *hymen* is het tussengebied waar deze paradox zich afspeelt, en dat is volgens Derrida tevens de onbeschreven witte pagina: ‘La virginité de la “page pas encore écrite” nous ouvre cet espace’. Voortbordurend op Mallarmés term geeft Derrida aan wat het belang daarvan is als tussenruimte. ‘L’hymen, confusion entre le présent et le non-présent (..) produit un effet de milieu’. Het *hymen* is zo belangrijk omdat het een midden is dat twee tegengestelde termen tegelijk kan omvatten: ‘Opération qui “à la fois” met la confusion entre les contraires et se tient entre les contraires. Ce qui compte ici, c’est l’entre, l’entre-deux de l’hymen’. Maar dat wil nog niet zeggen dat het iets met een centrum, een metafysisch midden te maken heeft. Het enige wat plaats heeft is het *tussen*: ‘Seul a lieu l’entre, le lieu, l’espacement qui n’est rien, l’idéalité (comme néant) de l’idée’.²⁸⁴

Het is deze plaats, deze ruimte die niets is, die ook bij andere literatuurbeschouwers geregeld aan de orde komt. Zij schrijven bij voorkeur over ‘drempelteksten’, teksten die op zoek gaan naar een virtuele ruimte. Foucault bijvoorbeeld beschrijft een ruimte die buiten het domein van tijd en realiteit ligt, en waar een grenservaring mogelijk is. Daar worden de grenzen van het bewustzijn en van de taal bereikt. Het is ‘een ruimte die aan de dood grenst maar het tegendeel ervan beoogt en die het natuurlijke domein van het vertellen is’.²⁸⁵ Blanchot is een van de schrijvers die zich in zijn *récits* altijd richt op de dood, die hij nooit van aangezicht tot aangezicht te zien krijgt en nooit zichtbaar kan maken. Zolang de literatuur zich ophoudt in de ruimte die grenst aan het Andere, kan de dood uitgesteld worden: ‘Een taal die geen enkel spreken herhaalt, geen enkele Belofte, maar de dood onbepaald uitstelt door onophoudelijk een ruimte te openen waar ze altijd analoog aan zichzelf is’.²⁸⁶

Blanchot ziet deze ruimte als eerste opgeroepen in het werk van Mallarmé, en stelt dat het hier niet gaat om een beschutte schuilplaats voor de mens, maar eerder om een afgrond.²⁸⁷ Naar aanleiding van ‘Un Coup de

Dés' noemt hij de ruimte 'benadering van een *andere* ruimte, scheppende oorsprong van de poëtische beweging'.²⁸⁸

Behalve met uitstel verbindt Blanchot die ruimte met de onvermijdelijke afstand tot 'de ander'. Beïnvloed door het denken van Levinas over de vreemdheid van de ander, ziet hij het Buiten niet als een ruimte waar de verhouding tot de ander ons naar verwijst, en dan slechts als uitdrukking van de afstand tot die ander. Zoals Schulte Nordholt het uitlegt: 'Het Andere of het neutrum is dus niet een zelfstandige ruimte waar de verhouding tot de ander ons naar toe leidt, maar is die verhouding zelf, de leegte die tussen ons gaapt'.²⁸⁹

Foucault noemt in navolging van Blanchot de teksten die zich in dit grensgebied ophouden het 'denken van het Buiten'. Een denken dat zich onttrekt aan subjectiviteit, een denken dat is ontstaan vanuit de mystiek en de negatieve theologie. 'Heeft het spreken eenmaal zijn eigen grens bereikt, dan vindt het daar niet een positiviteit die het tegenspreekt, maar een leegte waarin het geheel en al opgaat; en deze leegte moet het spreken zien te bereiken door te aanvaarden dat het oplost in het gedruis, in de onmiddellijke negatie van hetgeen het zegt, in een zwijgen dat niet de intimiteit van een geheim is, maar alleen het Buiten waar de woorden eindeloos voorbijtrekken'. Net als God biedt het Buiten zich alleen aan als afwezigheid. Men is zich ervan bewust zich buiten het Buiten te bevinden: 'men is buiten dat Buiten dat nooit wordt beschreven maar wel telkens wordt aangeduid door het wit van zijn afwezigheid'.²⁹⁰

In experimentele teksten zijn veel 'overgangsgebieden' te vinden: deuren en ramen zijn bijvoorbeeld zulke zones. Anthony Mertens bracht in zijn dissertatie deze overgangsruimtes in verband met een vorm van denken van het Buiten: 'De topos van de drempel lijkt in deze geschriften de status van een *denkbeeld* te hebben verworven: ze brengt een beeld van een bepaalde manier van denken naar voren die zich concentreert op *overgangen*, op datgene wat zich ophoudt *tussen* de gedachten, tussen de woorden en zinnen waarin deze gedachten worden uitgedrukt'.²⁹¹ Deze liminale ruimtes doen sterk denken aan het typografisch wit, temeer daar Mertens erop wijst dat het hier niet gaat om drempelgebieden als thema, maar als een 'belangrijk uitgangspunt in de *structurering* en de *constructie* van teksten'.²⁹²

De thematisering van dergelijke overgangsruimtes werd door Mertens een 'liminale poëtica' genoemd. Hij benadrukt dat deze ruimtes in principe zelfreflexief zijn. Het zijn de plaatsen waar de tekst naar zichzelf verwijst als de uitbeelding van een tussenruimte. De handeling van het schrijven speelt zich in deze tussenruimte af, en is gericht op de synthese tussen een betekenisvolle wereld en een oerstaat van chaos. *Rite de passage* is de uitdrukking voor de reis naar die onbekende wereld van chaos. Het is de fase die vooraf-

gaat aan de betekenisvorming: 'de plaats waar de mythos en de logos elkaar raken'.²⁹³

Mertens wijst op de rol die de liminaliteit speelt in de deconstructie en met name het werk van Derrida: 'zozeer dat men zich kan afvragen of hij niet gewoon de liminale poëtica van deze auteurs [nl. de deconstructieve, YvD] heeft getransponeerd naar het domein van de filosofie'.²⁹⁴

Ook Mary Ann Caws, op wie Mertens zich gedeeltelijk baseert maar die spreekt van een 'passage' in plaats van een 'drempel', geeft een beschrijving van de liminale poëtica die veel overeenkomsten vertoont met de literatuuropvatting die hier aan de orde is. Zij benadrukt eveneens dat het op de momenten van overgang gaat om zelfreflexiviteit: 'For the passage serves as articulation and dwelling for the metapoetic references, to self and surround, such self-reflections needing no other mirror'.²⁹⁵ Haar manier van lezen houdt tevens in dat ze de meeste aandacht besteedt aan de breuken en onderbrekingen van een tekst. Ze legt de nadruk op de *interruption* als een 'privileged space'.²⁹⁶ Poëzie is voor haar de fundamentele ontkenning van het bestaan van een eenheid, en ze wijst erop hoeveel moderne poëzie gebruik maakt van metaforen die duiden op scheuren en breuken, en hoe zich dat vertaalt naar de visuele structuur van het gedicht: 'the best and most characteristic works of "recent" poetry are visually marked by fissure, fault, break, breach, gap, split, crevice, vacancy'.²⁹⁷

Literatuur speelt zich dus af in een ruimte, het is de plaats waar volgens Blanchot de passage van alles naar niets steeds aan het werk is. Toch wil hij voor dat Niets waarnaar de literatuur op weg is niet de term 'negativiteit' gebruiken, maar stelt hij andere termen voor: 'het neuter, de nacht achter de nacht, de literaire ruimte of het Andere'. Ik stelde al aan de orde hoe Blanchot zich verzet tegen de idee van een hegeliaanse negativiteit, die tot een synthese met het positieve zou kunnen komen. De echte dialectiek moest volgens hem het moment van zijn eigen discontinuïteit 'insluiten'. Blanchot laat zien dat er tussen twee tegengestelden, bijvoorbeeld *être* en *néant*, een leegte is die nooit opgevuld kan worden: 'qu'y a-t-il *entre* les deux opposés'? Un Néant plus essentiel que le Néant même, le vide de l'entre-deux, un intervalle qui toujours se creuse et en se creusant se gonfle, le rien comme œuvre et mouvement'.²⁹⁸

Dit openen van een ruimte tussen twee tegengestelden is een kenmerk van de deconstructieve methode van Derrida, waarbij het gaat om het ontmaskeren en opheffen van opposities. De hiërarchische structuur waarin het ene aspect de norm is en het andere de afwijking, is een kenmerk van het logocentrische denken waar Derrida zich tegen verzet. Hij laat zien dat de zaken die over het algemeen tot de marges worden gerekend, die terzijde worden geschoven, net zo belangrijk kunnen zijn als de hoofdzaken. Het

uitgangspunt is dat wanneer iets als een supplement wordt beschouwd, daarmee aangegeven wordt dat er dus een aanvulling nodig is; dat de kern, of het origineel blijkbaar een gebrek heeft. Datgene wat naar de marges wordt geschoven, kan dus wel eens van cruciaal belang zijn om dat gebrek aan te vullen.

Dat leidt tot een manier van lezen waarbij de aandacht uitgaat naar het ogenschijnlijk onbelangrijke: 'This concentration on the apparently marginal puts the logic of supplementarity to work as an interpretative strategy: what has been relegated to the margins or set aside by previous interpreters may be important precisely for those reasons that led it to be set aside', schrijft Jonathan Culler in zijn uitleg van de deconstructie.²⁹⁹

Een van de belangrijkste omkeringen is het bevragen van het onderscheid tussen primair en secundair schrijven. De kritiek wordt niet meer gezien als secundair aan de originele tekst. De ene tekst gaat met de andere een wisselwerking aan en ze worden elkaars context. Dat verklaart ook de stijl van veel van deze geschriften over literatuur; ze onderscheiden zich nauwelijks van de primaire experimentele teksten waar ze over gaan. Omgekeerd ontstaan er 'primaire' teksten die hun eigen commentaar reeds in zich dragen.

Ook het onderscheid tussen tekst en context, of tekst en intertekst, wordt zo minder scherp. Aangezien iedere betekenis pas bestaat bij de gratie van de omringende betekenissen, is er geen interpretatieve ervaring mogelijk buiten de context. Derrida's controversiële uitspraak 'il n'y a pas d'hors texte' moet dan ook begrepen worden als, zoals hij later aanvulde: 'Il n'y a pas d'hors (con)texte'.

De experimentele dichters zelf zijn begonnen met dit opheffen van hiërarchieën. Het eerste onderscheid dat verdween was dat tussen wel en niet 'litterair'. Zo verdween de distinctie in het materiaal dat een plaats kon krijgen in het gedicht: het waren niet meer alleen de verheven onderwerpen die in de poëzie thuishoorden. Ook de oppositie vorm-inhoud werd steeds meer bevreemd, of het verschil tussen tekst en niet-tekst. Dat leidde tot aandacht voor de 'drempels' van de tekst (bijvoorbeeld bij Genette 1987 en Derrida 1978). Wat traditioneel niet bij het kunstwerk hoorde, werd nu wel in de beschouwing betrokken. Het voorwoord bij een roman of de titelpagina, maar ook de lijst van een schilderij of het wit rond een gedicht; het werd allemaal een essentieel onderdeel van het kunstwerk. Caws wijst in haar interpretaties van Franse moderne poëzie bijvoorbeeld op het feit dat de 'murderous margin' buiten het gedicht naar binnen wordt gehaald. Zo breekt het gedicht met de lineaire code en heft het verschil tussen binnen en buiten op.

Derrida gaat in op het probleem van het kader, van de grens tussen kunstwerk en buitenwereld. Dat is een probleem dat volgens Culler in het hart van de esthetica schuilt: 'This problem of the frame – of the distinction between inside and outside and of the structure of the border – is decisive

for aesthetics in general'.³⁰⁰ Uit zijn uitleg van Derrida's ingewikkelde stuk over het 'frame', het *parergon*, blijkt hoe dicht de aandacht voor het frame raakt aan aandacht voor het typografisch wit, omdat het gaat om het centraal stellen van de marges: 'The logic of the *parergon* is, as one can see, quite similar to the logic of the supplement, in which the marginal becomes central by virtue of its very marginality'.³⁰¹

Het kader definieert het kunstwerk, maar tegelijk noemt Culler de onmogelijkheid om over het kader zelf iets te zeggen: 'But the framing process is unavoidable, and the notion of an aesthetic object, like the constitution of an aesthetics, depends upon it. The supplement is essential. Anything that is properly framed – displayed in a museum, hung in a gallery, printed in a book of poems – becomes an art object: but if framing is what creates the aesthetic object, this does not make the frame a determinable entity whose qualities could be isolated, giving us a theory of the frame'.³⁰² De onmogelijkheid erover te theoretiseren neemt niet weg dat de marge raakt aan de essentie van de kunst: 'this disappearing figure, this marginal supplement, is nevertheless in certain ways the "essence" of art'.³⁰³

Derrida noemt zelf in zijn 'Parergon' uit *La vérité en peinture* bijvoorbeeld de kleding die vroeger om standbeelden werd gehangen, of de pilaren aan de buitenkant van een gebouw. Hij vraagt zich af waarop de criteria gebaseerd zijn die stellen dat de pilaren bij de buitenkant van het gebouw horen: 'Ces colonnes seraient aussi des *parerga* supplémentaires. Après le vêtement, la colonne? Pourquoi la colonne serait-elle extérieure à l'édifice? D'où vient ici la critère, l'organe critique, l'organon du discernement?'³⁰⁴ Wat de pilaren tot *parerga* maakt, zo gaat Derrida verder, is niet alleen hun overbodige buitenkantigheid, maar ook het feit dat ze worden verbonden aan een gebrek aan de binnenkant van het werk. Dat gebrek is wezenlijk voor de eenheid van het werk. Zonder dat gebrek zou het *ergon* geen *parergon* nodig hebben.³⁰⁵

Derrida's verhandeling over het frame gaat in vele opzichten ook op voor het raamwerk van het gedicht, het typografisch wit. Hij stelt dat de *parergon* tegen, naast en bovenop het werk zelf komt, maar daar niet naast valt. Het werkt mee, niet binnen maar ook niet buiten: 'Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme une accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'àbord'.³⁰⁶ Het werk zou niet bestaan zonder het raamwerk dat het definieert: 'ni œuvre (*ergon*), ni hors d'œuvre, ni dedans ni dehors, ni dessus ni dessous, il déconcerte toute opposition mais ne reste pas indéterminé et donne lieu à l'œuvre. Il n'est plus seulement autour d'elle'.³⁰⁷

Op het probleem van het frame wees Lotman al eerder in *The Structure of*

the Artistic Text: 'We devote attention to the problem of artistic space because we consider a work of art as an area of space demarcated in some way and reflecting in its finitude an infinite object: the world which lies outside the work of art'.³⁰⁸

Zoals ik in de komende vier hoofdstukken hoop te laten zien, wordt het typografisch wit rond het gedicht uitgebuit als een ruimte die tegelijk binnen en buiten het gedicht is. In de poëzie van Leopold wordt het wit bijvoorbeeld vaak een 'liminale zone' zoals Mertens die beschreef. En in *Bezette Stad* van Van Ostaijen zullen we zien hoe het wit als derridiaans frame wordt ingezet.

Zowel het onbereikbare Andere, het probleem van de taal en de literatuur als tussenruimte blijken kernpunten in het denken over experimentele literatuur, die in verband gebracht kunnen worden met het typografisch wit in de poëzie.

Conclusie

De nieuwe 'leeshouding' die ik hiervoor schetste, lijkt op wat Vaessens en Joosten in hun boek *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* noemen als de leeshouding die in acht moet worden genomen bij postmoderne poëzie. Tegenover de dominante, op een eenheid gerichte leeswijze van het New Criticism, stellen zij een niet op coherentie gerichte leeswijze voor in de lijn van Barthes en de door Susan Sontag uitgeroepen 'New sensibility'.

Er zijn in die nieuwe leeshouding veel overeenkomsten met het bovenstaande. Vaessens en Joosten leggen ook de nadruk op semantische gaten, incoherentie, fragmentatie, onvolmaaktheid, intertekstualiteit, en onbepaaldheid van identiteit. Het verschil met wat ik hiervoor beschreef, is dat zij die manier van lezen laten voortkomen uit een zeker corpus 'postmoderne' teksten, dat vraagt om toepassing van die leeswijze. Zij demonstreren dat de niet op coherentie gerichte leeswijze meer recht doet aan de gefragmenteerde inhoud van deze gedichten.

Voor zover die eigenschappen ook al in moderne poëzie konden worden aangetroffen, is dat volgens hen te wijten aan de neiging van hedendaagse critici om de moderne poëzie 'postmodern' te lezen. Net zo min als Odile Heynders ben ik dat met hen eens.³⁰⁹ Ik ben van mening dat de grens tussen moderne en postmoderne poëzie niet zo scherp te trekken valt. In de rest van deze studie wil ik laten zien dat ook moderne poëzie zich onttrekt aan een op coherentie gerichte lezing. Een ander verschil met hun benadering is dat zij terloops hun leeshouding gelijkstellen aan die van het poststructuralisme:³¹⁰ alleen de closereadingtechniek is een erfenis van het structuralisme waar Vaessens en Joosten wel gebruik van maken.³¹¹

Zoals uit het bovenstaande bleek, denk ik dat een leeswijze die gericht is op gaten, breuken en fragmentatie, verder teruggaat dan Barthes en dus niet te vangen is onder alleen de noemer 'poststructuralisme'. We hebben gezien hoe sterk de ideeën van poststructuralisten als Derrida en Lyotard gebaseerd waren op de opvattingen van Hölderlin, Kant of Mallarmé.

Evenmin zie ik heil in het onderscheid dat Marjorie Perloff maakt in haar *Poetics of Indeterminacy*. Zij ziet naast de symbolistische poëzie in de traditie van Baudelaire en Mallarmé ook een antisymbolistische poëzie van 'indeterminacy' in de traditie van Rimbaud, dada en het kubisme. Perloff vermijdt daarbij de term 'postmodern' die haar te 'slippery' is,³¹² maar omschrijft een poëtica in termen die ook Vaessens en Joosten gebruiken. De relatie tussen woorden en hun referenten is in deze poëtica ondermijnd: 'the symbolic evocations generated by words on the page are no longer grounded in a coherent discourse, so that it becomes impossible to decide which of these associations are relevant and which are not'.³¹³ De woorden hebben geen mimetische functie meer: 'their value is compositional rather than referential, and the focus shifts from signification to the play of signifiers'. In deze traditie is presentatie belangrijker dan representatie en 'surface is preferred to depth, process to structure'.³¹⁴

Hoewel ik net als Perloff vind dat deze uitgangspunten van belang zijn in de poëzie van de twintigste eeuw en hoewel de door haar gehanteerde leeswijze uiterst vruchtbaar is, denk ik niet dat het zinvol is om een dergelijke scheidslijn te trekken tussen twee soorten moderne poëzie. Alle dichters uit mijn corpus illustreren hoe problematisch een dergelijk onderscheid is. Zo was Van Ostaijen beïnvloed door dada en hechtte hij veel waarde aan kleur en textuur van het woord, maar heeft hij wel degelijk metafysische ambities met zijn werk. En Faverey schreef bijvoorbeeld taalbouwsels waarin geen coherente betekenis te bespeuren is, maar probeerde tevens iets te zeggen over tijd, liefde of dood. Bij alle zes hier besproken dichters is er sprake van een 'play of the signifiers' en een nadruk op 'het lichaam van het woord', maar geen van hen laat iedere referentie varen.

De paradigmawisseling in de literatuur waar de 'nieuwe leeshouding' uit voortkomt, is groter en ouder dan alleen de overgang naar het 'postmoderne' of 'antisymbolistische' denken, en snijdt dwars door dergelijke onderscheidingen heen. Daarmee verbonden is mijn overtuiging dat het verschil tussen 'structuralisme' en 'poststructuralisme' van geen enkel belang is voor dit onderzoek. In beide 'kampen' zijn ideeën te vinden die een onderzoek naar het typografisch wit kunnen helpen. Zo zagen we hoe de poststructuralist Derrida aandacht besteedde aan elementen die doorgaans in de marge blijven: 'Een deconstructieve lectuur kent een andere leesbaarheid toe aan die elementen die bij een conventionele benadering vaak over het hoofd worden gezien: disjuncties, incoherenties, contradicties, etc.'³¹⁵

Deze definitie van deconstructie door Heynders houdt in dat juist deze zienswijze veel aandacht voor het zwijgen of het wit of de typografie zou kunnen opleveren: 'Deze, als deconstructief te beschouwen, kritiek kan gekarakteriseerd worden als een poging te tonen hoe uitdrukkingen in de tekst (betekenaren) gerelateerd zijn aan op controversiële wijze betekenen-de elementen, die de tekst in de marge heeft geschoven'.³¹⁶

Tegelijkertijd zitten er 'structuralistische' aspecten aan dit onderzoek.³¹⁷ Dan doel ik niet op de al te 'nauwe' visie op het structuralisme die Maarten van Buuren heeft,³¹⁸ maar op de ruime opvatting van Culler: 'the critical attention comes to focus not on a thematic content that the work aesthetically presents but on the conditions of signification, the different sorts of structures and processes involved in the production of meaning'.³¹⁹

Een onderzoek naar de betekenis van het typografisch wit gaat precies over deze *conditions of signification*. In het achtste hoofdstuk van *Structuralist Poetics*, dat 'Poetics of the Lyric' heet, geeft Culler een overzicht van de conventies en verwachtingen die ten grondslag liggen aan moderne poëzie en aan de impliciete leeshouding die wij daarbij aannemen: de conventionele verwachting is een belangrijk aspect bij poëzie-interpretatie. Een van de resultaten van die verwachting is dat er ook betekenis kan worden toegekend aan de vorm van het gedicht: 'The most obvious feature of poetry's formal organization is the division into lines and stanza's. The break at the end of a line or the space between stanza's must be accorded some kind of value, and one strategy is to take poetic form as a mimesis: breaks represent spatial or temporal gaps which can be thematized and integrated with the poem's meaning'.³²⁰ En zoals Culler opmerkt, kún je alleen oog hebben voor de breuken of gaten in een tekst, als je er (zoals de structuralisten) van uitgaat dat de tekst een eenheid is: 'To interpret a poem, that is to say, is to assume a totality and then to make sense of gaps, either by exploring ways in which they might be filled in or by giving them meaning as gaps'.³²¹

Ik kies ervoor om gebruik te maken van dichters en denkers uit verschillende 'kampen', voor zover zij de manier van lezen hanteren die hiervoor geschetst werd, en die Goedegebuure en Heynders een 'op discontinuïteit gerichte' leeshouding noemen.³²² Die leeswijze noedt tot het 'lezen' van het typografisch wit van de moderne poëzie.

Ten eerste door de nadruk die wordt gelegd op de literatuur als een poging een 'Niets' of een 'leegte' te benoemen, die vaak een plaats kan krijgen in een witte plek binnen de tekst. Ook waar de literatuur zelfreflexief was, bleken die witte plekken van belang: ze kunnen de plaats zijn waar de literatuur zich in zichzelf terugvouwt. Maar natuurlijk legt niet iedere witregel in de moderne poëzie een getuigenis af van de confrontatie met het Niets. Er is ook banaal wit, formeel wit of geïmiteerd wit. Zoals van ieder vormprincipe kan er ook op triviale manieren gebruik van worden gemaakt.

Een tweede reden waarom deze leeswijze de ruimte biedt voor de beschouwing van het typografisch wit, is haar accent op het falen van de taal: op de afstand tussen woord en ding. Sommige dichters nemen daarom hun toevlucht tot het achterwege laten van taal, zodat er witte plekken ontstaan. Een andere oplossing is terugvallen op de materialiteit en de vorm van de taal. Wie oog heeft voor de fysieke aspecten van het schrijven, zal het typografisch wit kunnen benaderen als een belangrijke ruimte in het gedicht.

Ten derde noemde ik de aandacht voor drempelgebieden in de tekst. Het ligt voor de hand om te onderzoeken of het typografisch wit niet een dergelijke tussenruimte is. Het wit tussen de regels van het vers is de enige plaats waar het schrijven en het niet-schrijven naast elkaar kunnen staan; het is als het *hymen* van Mallarmé. In het wit tussen de regels en tussen de woorden hoeft er niet gekozen te worden tussen het gevormde en het vormeloze, tussen de gestructureerde taal of de taallose chaos – of om met Heidegger te spreken: tussen vorm en materiaal. Alleen een witte plek binnen een tekst is zowel taal als niet-taal, is zowel vorm als chaos.

Ten slotte heeft de geschetste leeswijze aandacht voor de witte plekken door het belang van fragmentatie in de moderne literatuur. Lezen is dan niet het zoeken naar een overkoepelende betekenis, een eenheid, maar het geven van ruimte aan de breuken in een tekst. Zo vormt het typografisch wit meer dan alleen een simpel handvat bij de traditionele interpretatie van poëzie: Zoals Culler zegt: 'Critical categories are not just tools to be employed in producing sound interpretations but problems to be explored'.³²³ Zo is het 'lezen' van de witte plekken meer dan een interpretatief instrument; het is beantwoorden aan een vraag die moderne teksten zelf stellen.

Conclusie hoofdstuk 1

*Eine Dichtung über den leeren Raum wäre auf ihre Weise das absolute Buch,
da sie nichts über nichts zu sagen hätte.*

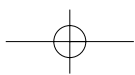
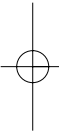
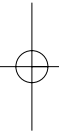
HANS BLUMENBERG

In een essay schold Beckett eens de critici uit die commentaar hadden gehad op de onbegrijpelijkheid van Joyce. Hij verweet hun luiheid: ze wilden de inhoud van een literair werk direct geserveerd krijgen, liefst zonder de vorm te hoeven opmerken: 'And if you don't understand it, Ladies and Gentlemen, it is because you are too decadent to receive it. You are not satisfied unless form is so strictly divorced from content that you can comprehend the one almost without bothering to read the other.'³²⁴ Een van de conclusies die we na dit eerste hoofdstuk kunnen trekken, is dat de inhoud van een gedicht niet begrepen kan worden zonder de vorm. Sinds de romantiek ligt in

poëzie de nadruk op de eenheid van vorm en inhoud. Daar is de poëziebeschouwing enigszins bij achtergebleven: vormkwesties blijven daarin vaak achterwege. Over de *visuele* vorm van het gedicht bleek er nog minder theorie te bestaan.

Daarom heb ik de eerste stappen op weg naar een 'theorie van het wit' gezet op basis van wat er te vinden is bij de dichters zelf. Na het schetsen van de theorie van het literaire zwijgen en het wit, formuleerde ik drie uitgangspunten. In de eerste plaats de rol van het 'Andere' in de literatuur. Of je dat nu het 'metafysische' noemt, het numineuze of het sublieme, al vanaf de mystiek tracht de dichter in zijn poëzie iets hogers te bereiken dat zich met woorden niet laat uitdrukken. Dat streven behelst dus een paradox. Ten tweede is er het falen van de taal: niet alleen in het uitdrukken van het Hogere, maar ook op een veel basaler niveau. Door het arbitraire van het teken zijn *signifiant* en *signifié* van elkaar gescheiden. Dit probleem speelt een grote rol in het gebruik van het wit in de poëzie. Daarin kan de kloof tussen woord en ding worden uitgebeeld, uitgebuit, of overwonnen. Ten derde is er het belang van de 'tussenruimte' in de literatuur. Samen vormden deze uitgangspunten een 'leeshouding' die ik wil gebruiken bij het onderzoeken van het typografisch wit.

Hier wil ik nog twee dingen aan toevoegen. Ook wie schrijft óver het wit in de poëzie heeft te maken met een paradox: namelijk dat je het er eigenlijk niet over kan hebben. Los van de vraag hoe je 'het wit' moet noemen, zijn de meeste woorden van de wetenschapper te zwaar voor de lichtheid van het wit. Om met Dresden te spreken: 'Niemand zal ontkennen, dat het hier buitengewoon moeilijke zaken betreft die nauwelijks anders dan in (Mallarmé-aanse) poëzie behandeld kunnen worden'.³²⁵ Ten tweede werd duidelijk dat de rol van de lezer toenam naarmate de poëzie 'witter' werd. Is woorden interpreteren al een heikele zaak, lege plekken interpreteren is dat nog meer. Soms lijkt het iets te betekenen, en soms 'betekent' het wit alleen maar wat het is: afwezigheid van tekst.



LEEG EN ZONDER ZIEL J.H. LEOPOLD

Inleiding

Het hapert in mijn stamelmond.

J.H. LEOPOLD

Het werk van J.H. Leopold is 'wit' op veel verschillende manieren. De dichter gebruikte regelmatig opvallende vormen van typografisch wit, zoals extra witregels. Bovendien liet hij vele gedichten onvoltooid, zodat die binnenin nog grote gaten vertonen. Met zijn neiging tot de 'rijkdom van het onvoltooid' kon Leopold eindeloos werken aan vele versies van één gedicht.

Zelfs zijn wél voltooide verzen gaf Leopold niet makkelijk prijs. Leopolds eerste gepubliceerde reeks gedichten, *Zes Christusverzen*, verscheen in *De Nieuwe Gids* in 1893, en zijn eerste bundel *Verzen* volgde pas in 1914.¹ Met het samenstellen van die eerste bundel had hij net zolang gewacht tot hij, uitgedaagd door de uitgave die zijn bewonderaar Boutens zonder zijn expliciete goedkeuring gemaakt had in 1912, wel móest.² Behalve een herdruk van die eerste bundel in 1920, en enkele losse uitgaven van onder andere 'Cheops' (1916, oplage 50) en 'Oostersch' (1924, oplage 50), is het wat zelfstandige publicaties betreft daarbij gebleven tijdens het leven van de dichter.

Leopolds huiver om zijn poëzie te publiceren duidt op een dubbelzinnige houding ten opzichte van zijn schrijverschap. Schrijven is gericht op communicatie, maar wie dat schrijven niet publiceert, weigert te communiceren. 'Hier is bijna zwijgen opperste deugd', zei Boutens in de inleiding van de door Leopold verguisde bundel, en hij sprak over de 'schoonheid van een maar even doorhuiverde stilte'.

Die paradoxale houding van de dichter stemt overeen met de verhouding tussen de ik en de buitenwereld zoals die in de gedichten beschreven wordt. Want hoe luiden de eerste regels van de bundel *Verzen* zoals die uiteindelijk aan de blik van de buitenwereld werd prijsgegeven? 'Stammen vragen naar een vreemd ding,/ steektakken in wringverwildering'. De lezer moet hier zijn best doen om zich door deze takken in het vers te wurmen. Dan treft hij zes gedichten aan waarin een lijdende en eenzame Christusfiguur wordt beschreven, die ook trekken heeft van de kunstenaar. De reeks eindigt met de regel: 'in zich pijnende, kwijnende, bloemmensch alleenzijn'.

Daarmee is het kernthema van Leopolds poëzie in de eerste reeks gegeven – het onvermijdelijke ‘alleenzijn’ tegenover de buitenwereld.

De biografische gegevens bevestigen het verband tussen Leopolds leven en deze inhoud van zijn poëzie. Nijhoff noemde Leopold een ‘naar zichzelf ontwekene’.³ Hij begon zijn loopbaan als een goedlachse en bezielende leraar aan het gymnasium maar werd, onder invloed van zijn toenemende doofheid en het uitblijven van erkenning in de vorm van een hoogleraarschap, meer in zichzelf gekeerd en meer argwanend. ‘Het blijft vooral een naar binnen gekeerd leven’, concludeert Van Halsema.⁴

In Leopolds poëzie staat tegenover het verlangen naar liefde steeds het besef van de onbereikbaarheid daarvan. Voor zover je van deze naar muziek neigende verzen kan zeggen dat ze ergens ‘over gaan’, is dat vaak de moeizame verhouding van een ik tot de wereld, en dus ook het probleem van de communicatie: ‘in woorden, poëzie wordt het geheim, het diepste, aan anderen meegedeeld, maar anderzijds wordt dat zo verhuld gedaan dat de boodschap verborgen blijft; of de boodschap wordt slechts aangeroerd, echte communicatie, tenzij tijdelijk, is niet mogelijk (hoewel er toch steeds weer een poging wordt ondernomen)’.⁵

Bij het bespreken van Leopolds gedichten ga ik uit van drie periodes in zijn dichterschap.⁶ De eerste periode loopt tot 1900, en is nog overwegend bepaald door ingekeerde emotie. De gedichten tonen vooral ‘eenzelligheid, liefde, dichterschap, het dwalen van de herinnering en het diffuus worden van de tijd’.⁷ In deze periode ontstonden de Christus-verzen bijvoorbeeld, waarin het draait om een ‘trillend willen’. Het verlangen naar liefde en naar de ander wordt daar uitgedrukt in zangerige verzen: ‘is woordenklank/ in talmen, in een kalm teemen/ lief-langzaam in een tragen zang’. De schaarse momenten van contact met de buitenwereld worden gevolgd door een onmiddellijk terugtrekken.

De filosofie speelt nog niet de rol die ze in de tweede periode zal krijgen, van 1900 tot 1915.⁸ Leopold had zich toen teruggetrokken uit het openbare leven en bestudeerde de filosofie. Zijn grondige kennis op dat gebied vindt neerslag in zijn gedichten. Nu behoorde poëzie met een filosofisch gehalte wel tot de (symbolistische) mode in die tijd, maar Leopold lijkt ook werkelijk op zoek te zijn geweest naar een levensbeschouwing. Wat opvalt aan zijn wijsgerige interesse uit deze periode is dat die zich richt op hetzelfde probleem als wat in zijn persoonlijk leven en in zijn poëzie steeds terugkeert: de vraag naar de samenhangen in de wereld. Hij bestudeert de stoïsche en epicurische antwoorden op de vraag naar de verhouding ‘van het afzonderlijke en het Ene’.⁹ In deze periode ontstaan geen reeksen meer, maar lange, losstaande, filosofische gedichten als ‘Kinderpartij’ en ‘Van wijn een druppel’. Behalve de antieke denkers krijgen ook achttiende-eeuwse filoso-

fen als Locke, Hume en Kant een plaats in deze gedichten. Bovendien begint Leopold te vertalen. Dorleijn noemt de poëzie uit deze periode 'wat afstandelijker'. De oude thematiek komt terug, maar nu veel gedistantieerder.¹⁰

Daarna volgt een derde periode van tien jaar waarin Leopold, zoals Van Halsema heeft uiteengezet, zich richt op 'mystiek-religieuze voorstellingen'. Ook dan gaat het Leopold om een verlangen naar opname in een groter verband. Het gedicht 'Cheops' ontstond bijvoorbeeld in deze periode. Dat koning Cheops na zijn dood geen plaats vindt in een hemels verband, maar opgesloten is in zijn piramide met 'het heilig letterschrift', zou erop kunnen wijzen dat de poëzie zelf de compensatie is voor de niet-gevonden hogere eenheid.

Van Halsema omschrijft Leopolds religiositeit als 'een voortdurend zoeken naar de verlossende omvatting die niet komt, of die, als ze komt, des te bitterder en zonder verlossing te hebben gebracht weer in haar tegendeel omslaat'. De hemel gaat open en gaat ook weer dicht.¹¹ Binnen Leopolds filosofische opvattingen was er dus een 'slingerbeweging' mogelijk. Op de vraag die voor hem het belangrijkste was – de verhouding tussen het Ene en het Al – formuleerde hij geen eenduidig antwoord. In sommige gedichten lijkt er een eenheid mogelijk te zijn achter de ogenschijnlijke verscheidenheid, in andere wordt deze eenheid ontmaskerd als een illusie: alleen binnen het gedicht kan een schijnsamenhang bereikt worden. Leopold geloofde wel, maar dat was vooral 'de zuiging van de leegte die blijft als het geloof weg is' – het geloof na het geloof. De dichter noteerde Mark Twains uitspraak: 'Faith is believing what you know ain't so'.¹² Die metafysische twijfel over het al dan niet bestaan van een eenheidsprincipe achter de verscheidenheid der dingen, leidt ook tot twijfel over de functie van het gedicht. Moet het gedicht het 'Al' trachten te benoemen, of is het niet meer dan een schijneenheid bij gebrek aan een overkoepelend geheel? Leopold lijkt uiteenlopende ideeën over de poëzie min of meer tegelijk te hebben gekoesterd, of in ieder geval tegelijk te hebben verwoord in zijn poëzie.

Ook op poëticaal gebied was er dus sprake van een 'slingerbeweging'. Het ziet ernaar uit dat de dichter zich ophield tussen enerzijds het geloof in een transcendente en mystieke kracht van de poëzie, en anderzijds de scepsis over de mogelijkheden van communicatie en dus ook van poëzie. Een schets van zijn poëzieopvatting zal derhalve altijd neerkomen op een beschrijving van een drempelsituatie, een ambivalente houding waarbij nu eens de ene, dan de andere kant wordt verkozen. Met deze ambivalentie lijkt Leopolds poëzieopvatting veel op die van zijn tijdgenoot Mallarmé. Ook deze laveerde tussen vertrouwen in de mogelijkheid van transcendentie en scepsis daarover. Hier zal worden onderzocht welke consequenties Leopolds poëtica heeft voor zijn werk, en voor de vorm ervan. De vraag is of Leopolds ambivalentie tot uitdrukking komt in de vorm van zijn gedichten. Mallarmés poëti-

cale drempelpositie leidde tot vormexperimenten waarbij de visuele presentatie van het gedicht een rol speelde. Geldt hetzelfde voor Leopold?

2.1 Stand van zaken

Een deel van het onderzoek naar Leopold richt zich op het dichtproces. Uiteraard geldt dat vooral voor het onderzoek naar de vele varianten van Leopolds gedichten. Dorleijn promoveerde op een editie van de gedichten uit de nalatenschap (Leopold 1984), terwijl Sötemann en Van Vliet de bij leven gepubliceerde en nagelaten poëzie uitgaven. Eerder had Sötemann de ontstaansgeschiedenis van het gedicht ‘Naast ons, naast ons achter het riet’ (1980) ontrafeld.

Het onderzoek naar Leopolds bronnen blijkt uiteindelijk eveneens te gaan over het ontstaansproces van zijn poëzie. Hoewel de belangrijkste bijdragen op dat gebied van Van Halsema komen, stelt dezelfde Van Halsema dat kennis van Leopolds bronnen niet noodzakelijk is voor begrip van die poëzie. Ook voor Leopolds tijdgenoten waren het geen herkenbare verwijzingen. Voor een beter begrip van Leopolds dichterschap is het belangrijker om te weten *hoe* hij verwijst, dan om precies te weten waarnaar hij verwijst. Wie de bronnen kent, richt zich vooral op de genese van een gedicht en de werking van de bronnen daarin.¹³ Recente artikelen van Van Vliet en Dorleijn monden allebei uit in de conclusie dat de inhoud van Leopolds poëzie van minder belang is voor de interpretatie dan het proces waarin deze gedichten ontstonden.¹⁴

Deze nadruk op het dichtproces kenmerkt meer bijdragen aan de Leopold-*forschung*. Dresden beschouwt Leopolds werk als een soort *happening avant la lettre*, waarbij de lezer wordt buitengesloten én een belangrijke rol krijgt toebedeeld.¹⁵ Sötemann liet aan de hand van zijn analyse van het dichtproces van Leopold zien dat de dichter niet bezig is een van te voren vaststaande conceptie te verwoorden, maar dat het gedicht, ‘inhoudelijk’ zowel als ‘formeel’, al schrijvende ontstaat.¹⁶

In een artikel uit 1996, “‘The difficulties are the chance of the artist’: Poetics, creation, and the modern poem’, gaan Van den Akker en Dorleijn uitgebreid in op het dichtproces bij Leopold en de vorm van zijn gedichten. Zij contrasteren de romantische, ‘adequate’ vorm (het afgeronde gedicht is een organische eenheid, als je de vorm zou veranderen zou die incongruent met de inhoud worden) met de moderne, ‘creatieve’ vorm. Daarin is er, in tegenstelling tot de adequate vorm, geen relatie tussen intentie en resultaat: de inhoud ligt niet van te voren vast. Mallarmés adagium dat gedichten niet met ideeën maar met woorden geschreven worden gaat hier op, en het is volgens de auteurs te zien hoe Leopold de woorden toestaat het initiatief te nemen

'and how he is being led by the relationships presented to him by the linguistic forms (signifiers)'.¹⁷ Van den Akker en Dorleijn wijzen er vervolgens op dat een van Leopolds thema's ook altijd het schrijfproces zelf is: 'Thus, we witness the creation of a poem about poetry. It is striking that Leopold has explicitly related many poems to poetical motifs within the texts themselves. Indeed, these poetical elements repeatedly concern aspects of the creative process itself'.¹⁸ Het is alsof de dichter zichzelf ziet schrijven en dan begint te schrijven over die observatie. In dit artikel duidt 'vorm' eerder op 'de taal van het gedicht' (in tegenstelling tot: de inhoud) en niet zozeer op de uiterlijke of technische vorm van het gedicht. Toch denk ik dat het idee dat Leopold zich zou hebben laten 'leiden' door de vorm van zijn gedichten, ook voor het typografisch wit van belang is.

Het kan vreemd lijken om het gebruik van het typografisch wit uitgerekend te onderzoeken bij een dichter die met een strakke vorm werkte. Leopolds gedichten zijn immers gelijkmatig opgebouwd uit meestal gelijke strofen. Maar er zijn volgens mij genoeg afwijkingen van die vaste vorm om van een functioneel gebruik van het typografisch wit te kunnen spreken. Het iconische van Leopolds gedichten, in combinatie met de voorliefde voor het zwijgen, het gefragmenteerde van zijn ongepubliceerde poëzie en zijn 'witte' thema's, maakt het werk van Leopold heel geschikt als startpunt van de analyse van het typografisch wit.

2.2

Thematische en poëtische verkenning

Contact met de buitenwereld

Het eerste wat opvalt bij het lezen van Leopolds poëzie is de ondoordringbaarheid ervan. De dichter zelf heeft het over 'kronkelzinnen' die 'dicht verhalen'. Waarom moest het zo verwrongen gezegd worden?

Het moeilijke en ondoordringbare van Leopolds gedichten lijkt een uitdrukking van de dubbelzinnigheid van de dichter, die tegelijk wel en niet wilde communiceren. In het essay 'On difficulty' brengt Steiner deze vorm van 'ontologische moeilijkheid' in verband met het verbreken van het contract tussen auteur en lezer. Hoewel Leopolds poëzie niet direct 'hermetisch' is, denk ik wel dat Steiners beschrijving van deze soort literaire moeilijkheid op zijn werk betrokken kan worden. De dichter neemt niet meer de verantwoordelijkheid voor de communicatie, maar de taal spreekt door hem. Steiner citeert in dit verband Heidegger: het is niet de dichter die spreekt, maar de taal – *die Sprache spricht*.¹⁹ Het resultaat van de openheid van de dichter is niet zozeer een tekst als wel een handeling, een 'coming into

Being'. Dit doet weer denken aan de zojuist geciteerde opmerking van Dresden over Leopolds poëzie als een *happening*.

Maar dan blijken die 'dichte' gedichten van Leopold te worden afgewisseld met korte, open versjes die zangerig en eenvoudiger zijn. Het is een afwisseling die kenmerkend is voor de beweging in Leopolds poëzie: tussen contact met de buitenwereld en het zich terugtrekken daaruit. Er is het verlangen om naar buiten te treden en tegelijk de angst daarvoor, meestal gevolgd door een terugtrekkende beweging. Een golfbeweging lijkt het, die zich soms in een gedicht afspeelt en soms in een hele reeks. Daardoor laten deze gedichten zich makkelijker in termen van een beweging beschrijven dan in termen van een gedachte of een inhoud. Een beweging van binnen naar buiten, en soms terug.

Vaak vindt het contact met de buitenwereld alleen in *gedachten* plaats. Dan gaat het om een hopen, of een wachten, of een herinnering. Die afstand is niet altijd ingegeven door angst, maar kan ook een manier zijn om de liefde, of de maagdelijke geliefde, onaangetast te laten: 'Dit denken aan U wil zuiver zijn/ en heilig eeren en niet ontwijden'.

De poëzie en de taal spelen een belangrijke rol in deze ingewikkelde verhouding tot de buitenwereld en de liefde. Het gedicht is het resultaat van eenzaamheid, en kan in die zin een troost zijn voor de pijn. Over een reeks in de eerste periode van Leopolds dichterschap schrijft Van Halsema dat 'de werkelijkheid (wordt) gereduceerd en herschapen tot een orde waarin de eenzaamheid overkomelijk wordt'. De eenzaamheid is daarin zelfs opgeheven. Poëzie wordt dan een innerlijke tegenwereld waarin wel een verband bestaat dat er in de buitenwereld niet is.²⁰

Vaak wordt in deze gedichten het contact met de ander (of het verbreken ervan) in termen van taal beschreven. De ander die in 'droomomhelzingen gezocht' is, wordt 'de onverstane' genoemd (I: 45).²¹ Het zoeken is naar een taal die de ander zal kunnen horen of verstaan. Soms blijkt dat een taal zonder woorden te zijn, of een gedroomde taal. In deze strofe bijvoorbeeld:

[..]

Alleen – in mijn denken is een klare stem geboren
die toespreekt en ik wil geloven dat gij zult hooren

[..] (I:35)

Aan de andere kant zijn Leopolds gedichten soms lichamelijk en erotisch van aard. Dorleijn wees er in een beschouwing over *Verzen* op dat het gedicht een erotische lading kan krijgen: het is dan zelf het teken van liefde ge-

worden.²² Het contact met de ander vindt meestal plaats binnen het gedicht, en vaak ook alleen zolang het gedicht duurt. Daarvoor of daarna treden de stilte en de eenzaamheid weer in. Neem dit nagelaten gedicht, dat ik in zijn geheel citeer:

Ik wil gaan schuilen in mijn eigen woorden,
 onzichtbaar zijn in mijn verliefd gedicht,
 dat ik haar mond mag kussen, als wellicht
 zij zingt en over open lippenboorden
 de sylben komen van des onverhoorden
 verlangens sidderende zielsbericht.
 (II: 18)

De zoen lijkt in dit gedichtje alleen maar mogelijk in een talige wereld, waar de dichter opgesloten zit in zijn woorden en zijn geliefde kan zoenen als ook zij 'zingt'. Dan ontstaat er de openheid waarbij de zielen elkaars bericht verstaan. In sommige gedichten leidt dat tot een erotisch hoogtepunt van echte samensmelting, die echter onherroepelijk voorbij is wanneer het gedicht afloopt en de stilte weer valt.

Poëticaal

'Ik wil gaan schuilen in mijn eigen woorden', het gedicht dat ik citeerde, heeft te maken met liefde maar ook met poëzie zelf. Het is niet het enige gedicht waarin zowel contact met de ander als de taal en de poëzie tegelijk een rol spelen. Op die manier krijgt veel van Leopolds poëzie een poëtische lading.

Het gedicht bleek een plaats te kunnen zijn waar contact mogelijk is zolang het duurt. Soms is het zelfs een schuilplaats waarin een echte of gedroomde geliefde ondergebracht kan worden. In de tweede periode van Leopolds dichterschap, waarin hij zich sterk voor filosofie ging interesseren, ging het vaker over het contact met de werkelijkheid als geheel dan over een specifiek erotisch contact. Een bekend voorbeeld is het gedicht 'Regen' (I: 90), dat op allerlei niveaus te lezen valt. Behalve als een filosofisch gedicht is 'Regen' geïnterpreteerd als een natuurbeschrijving, een psychologisch gedicht, of een poëtisch gedicht.²³

REGEN

De bui is afgedreven;
 aan den gezonken horizont

trekt weg het opgestapelde, de rond-
gewelfde wolken; over is gebleven
het blauw, het kille blauw, waaruit gebannen
een elke kreuk, blank en opnieuw gespannen.

En hier nog aan het vensterglas
aan de bedroefde ruiten
beeft in wat nu weer buiten
van winderigs in opstand was
een druppel van den regen,
kleeft aangedrukt er tegen,
rilt in het kille licht...

en al de blinking en het vergezicht,
van hemel en van aarde, akkerzwart,
stralende waters, heggen, het verward
beweeg van mensen, die naar buiten komen,
ploegpaarden langs den weg, de oude boomen
voor huis en hof en over hen de glans
der daggeboort, de diepe hemeltrans
met schitterzon, wereld en ruim heelal:
het is bevat in dit klein trilkristal.

Na het weidse uitzicht in de eerste strofe, tot aan de horizon, vernauwt de blik zich in de volgende strofe van het gedicht. Er wordt als het ware ingezoomd op een laatste druppel regen die nog tegen het raam hangt. Die vernauwing van het blikveld wordt weerspiegeld in de plots veel kortere regels in deze strofe. In de derde strofe neemt het gedicht weer een vlucht. Door de concentratie op de kleine trillende druppel is er het vergezicht op de daarin weerspiegelde 'wereld en heelal'.

Dat er hier méér aan de hand zou kunnen zijn dan alleen een natuurbeschrijving, blijkt uit de woorden over de hemel in de eerste strofe: 'blank en opnieuw gespannen': die lege lucht doet denken aan een maagdelijk schildersdoek.

Vervolgens worden in de tweede strofe allerlei menselijke gevoelens geprojecteerd op de 'bedroefde' ruiten en op de druppel die 'beeft'. De 'bui' uit de eerste regel zou net zo goed een huilbui kunnen zijn als een regenbui. Ook al is het lyrisch ik niet expliciet aanwezig, in de blik op het raam wordt die wel verondersteld als toeschouwer achter de ruiten.

In de derde strofe begint de regendruppel trekken te krijgen van het gedicht zelf: dat is eveneens een op zichzelf staande eenheid waarin de hele beweeglijke wereld een plaats kan krijgen. De laatste regel bevestigt die lezing

door het reflexieve 'dit': '(..) wereld en ruim heelal:/ het is bevat in dit klein trilkristal'.

De alledaagse werkelijkheid mag dan chaotisch zijn, de onzichtbare harmonie die erachter schuilgaat is te zien in de regendruppel. Hemel en aarde worden verenigd in de regendruppel, net zoals de binnen- en de buitenwereld erin samenkomen. De ruit waar de druppel op vastgekleefd zit, zou dan het drempelgebied kunnen zijn waarin het gedicht zich ophoudt, tussen binnen en buiten in, en tussen de lege hemel en de beweeglijke aarde.

Zo zou het gedicht, net als de druppel, een middelaar kunnen zijn tussen het hogere en het lagere, én de innerlijke en uiterlijke wereld. Bovendien spiegelt het gedicht de wereld net als de regendruppel dat doet: 'het verward/ beweeg van mensen' bijvoorbeeld, krijgt ook een onrustige vorm door het enjambement.

Leopold beeldt uit wat hij beweert, zodat vorm en inhoud van het gedicht samenvallen. Zo wordt de ronde vorm van de druppel versterkt door de visuele vorm van het gedicht. Het telt slechts drie strofen en eindigt met de woorden 'dit klein trilkristal'. In de eerste strofe werd de lege blauwe hemel beschreven, in de laatste het gewemel van de mensen op aarde. De regels uit de tweede strofe, waarin het kristal/druppel/gedicht beschreven wordt, zijn veel korter, zodat die strofe er werkelijk als een ronde druppel uit gaat zien, beschermd midden in de andere twee strofen, waarin 'horizont' en 'ruim heelal' worden beschreven.²⁴ Zo wordt de spiegeling van hemel en aarde in de druppel ook uitgebeeld door de vorm van het gedicht: eerste en laatste strofe spiegelen zich in de middelste. De rondheid van de druppel wordt nog aangezet door een enjambement uit de eerste strofe, waardoor juist 'rond' versterkt wordt: 'trekt weg het opgestapelde, de rond-/ gewelfde wolken; over is gebleven'.

Dresden legde in zijn studie *Symbolisme* een verband tussen dit gedicht en Baudelaires 'Correspondances': in beide is er sprake van de eenheid die schuilgaat achter de verscheidenheid die we dagelijks om ons heen zien. Alles blijkt met elkaar in contact te staan, en de mens heeft daar ook deel aan. Die gedachte van een Al, een samenhang achter de verscheidenheid is ook in 'Regen' te vinden. De druppel is het symbool dat verwijst naar die eenheid. De visie die Leopold in dit gedicht presenteert, is positief te noemen – het gedicht als harmonieuze overgang tussen binnen en buiten, het Al en het Ene.

Deze gedachte is geïnspireerd door de filosofie. Volgens Van Halsema kunnen we 'Regen' lezen tegen de achtergrond van Leibniz' filosofie van de individualiteit. De oppositie eenzaamheid-eenheid bestaat bij hem niet; ook het Al bestaat uit losse 'monaden'. Ieder zielenatoom weerspiegelt de hele kosmos. Polen van eenheid en afzonderlijkheid komen hier dus bij elkaar. Het universum zit opgesloten in de druppel.

Filosofie

Zeker in de tweede periode van zijn dichterschap verdiepte Leopold zich meer en meer in wijsgerige kwesties. Die lectuur vond neerslag in zijn gedichten. Hoewel de conclusie van Van Halsema luidde dat het meer ging om de manier *waarop* Leopold zijn bronnen verwerkte dan om de inhoud van die bronnen, kan het verhelderend zijn om nader te kijken naar de ideeën die hij gebruikte in zijn poëzie. De vraag is hier dan in de eerste plaats: hebben die filosofische ideeën een gevolg voor de vorm van Leopolds poëzie en vooral voor zijn gebruik van het typografisch wit?

Na het voorgaande zal het geen verwondering wekken dat Leopold zich vooral richtte op de wijsgerige vraag naar het verband tussen het Ene en het Al, de vraag die hij ook in zijn minder filosofische poëzie steeds aan de orde stelde. Van Halsema legde uit dat het stoïsche en het epicurische principe twee verschillende ideeën zijn over de verhouding tussen de enkeling en het geheel. Leopold trachtte een tussenpositie te vinden tussen die twee principes. Enigszins versimpeld gezegd, tussen enerzijds de opvatting dat de wereld bezielde is en dat alles deel uitmaakt van het Al, en anderzijds de opvatting dat de wereld slechts bestaat uit losse deeltjes en dat ieder idee van samenhang alleen in onze verbeelding existeert. In die laatste visie bestaat de wereld uit leegte en losse atomen en zijn er geen actief ingrijpende goden.²⁵ Zowel over de Stoa als over Epicurus publiceerde de classicus Leopold studies; hij lijkt tussen deze twee uitersten een evenwicht gezocht te hebben.

Stoa en pneuma

'Regen' is – ook – een stoïsch gedicht, zoals onder anderen Sötemann uiteenzette, omdat het zowel in 'Regen' als in de Stoa gaat om 'een wijze van zien die erop neerkomt dat de opperste orde van het oneindige deel heeft aan, sterker: zich volledig en volkomen *bevindt in*, het kleinste en onaanzienlijkste'.²⁶ Het gaat om het principe van een scheppend levensbeginsel dat al het bestaande doordringt. De logos, die in de Stoa een centrale plaats inneemt, heeft een bolvorm, net als Leopolds regendruppel.

Logos is hetzelfde als wat de stoïci pneuma of 'levensadem' noemden. Zoals Van Halsema het uitlegt in zijn dissertatie, is dat wel een materie maar geen apart element. Het is een bezielende levenskracht die alles doordringt en die kan worden aangeduid als adem, lucht, wind, vuur, aether of licht.²⁷ Het pneuma doorstroomt de hele wereld, een rest van het oerpneuma blijft daarbuiten als de 'God-Aether'. Vandaar dat de lucht wordt voorgesteld als de plaats waar de goddelijke inblazing vandaan komt. Het pneuma zit in de lucht, maar wordt bij Leopold tevens vaak door de wind aangeblazen.

Ook in deze gedachten over het pneuma schuilt een ambivalentie. Van Halsema wijst erop dat de opvattingen over het pneuma veranderden toen de Stoa zich met Plato's opvattingen verbond. Men ging denken dat het goddelijke pneuma slechts bij uitzondering geboden werd aan uitverkorenen en dat de logos alleen aanwezig was op een moment van openbaring. Zo ontstond er 'de voorstelling van een onbenaderbare godheid buiten de wereld, voor wie de logos – in de oudere opvatting de hoogste instantie – als middelaar optreedt om openbaringen te geven aan de uitverkorenen onder de mensen'.²⁸ Het aardse en het goddelijke werden van elkaar gescheiden.

Leopold was meer dan bekend met deze opvattingen, en het lijkt erop dat juist de ambivalentie hem aangetrokken zal hebben. Soms is de lucht in zijn gedichten vol en bezielend, soms is zij leeg en zonder god of waarheid. Een van de betekenissen van het typografisch wit bij Leopold zou een wijsgerige kunnen zijn: het wit kan staan voor afwisselend de lege en bezielde lucht die door het gedicht blaast. In paragraaf 3 en 4 zal ik onderzoeken of er voorbeelden zijn van dit wit.

Epicurus

Het hoofdprincipe in het epicurische principe is tegengesteld aan dat van de Stoa. Het uitgangspunt is namelijk dat de wereld bestaat uit leegte en atomen en dat er geen goden zijn die zorgen voor een zinvol verband. Voor Epicurus betekent dat ook vrijheid. Doordat de mensen onderling niet verbonden zijn, zijn ze individueler, en doordat er geen vrees meer voor de goden hoeft te zijn, is er ruimte voor het genieten van schoonheid en vriendschap.

Volgens een brief van Epicurus is de leegte nodig om lichamen bewegingsruimte te geven. De leegte wordt daarna doorschoten met volle lichamen: de uitstrooiing van het wereldstof. Atomen vallen in eeuwigheid naar beneden. Sommige deeltjes wijken van hun baan en botsen met elkaar.²⁹

Het epicurische idee is bijvoorbeeld te zien in Leopolds gedicht 'Kinderpartij', waarin een meisje een tocht door haar bewustzijn onderneemt. De vraag is hier naar de geldigheid van de verbanden die wij menen aan te treffen in de veelheid van verschijnselen, en het antwoord is dat die verbanden het product zijn van onze eigen verbeelding. Leopolds redenering is dat wanneer alles fictie is, het verschil tussen de realiteit en het kunstwerk eveneens is opgeheven. In dat geval kiest hij voor het kunstwerk en de verbeelding, zo blijkt uit de slotstrofe van het gedicht. 'Zolang het gedicht duurt heerst daar tenminste de samenhang die daarbuiten niet te vinden is. Samenhang is een fictie, behalve in de fictie zelf'.³⁰

Die redenering is eveneens terug te vinden in het lange gedicht 'Cheops'. Cheops is een farao die na zijn dood wordt opgenomen in 'het groot gevolg'

dat door de hemelen drijft. Hij schikt zich in zijn nieuwe plicht en onderdrukt zijn eigen wil, hij 'verdwijnt' in de menigte. Cheops stuit slechts op koude, lege en donkere zalen: in plaats van een stralend hemelrijk heerst er 'doodsche nacht'. Zelfs de samenhang van de hemellichamen is maar schijn: de 'enkelsterren' zijn 'elk/ in eigen sfeer gehangen'. Dit universum komt sterk overeen met dat van Epicurus (ook daar is de ruimte 'ledig en diep'), maar bij Leopold ontbreekt het positieve en vrije effect van de epicurische leegte. De sfeer is er eerder een van willekeur en zelfs een zeker geweld.

[..] na bevamen
 van 's hemels gansche diepte en alom
 bevonden onrust en verlaten zwoegen
 en woestenij en barre ledigheid...
 [..]

Dan besluit de farao, teleurgesteld, maar liever terug te keren naar de bekende en overzichtelijke wereld beneden, de driehoekige vlakken van zijn piramide. Tegenover alle windingen en 'kronkelwegen' die hij daarboven zag, staat de artificiële samenhang van de piramide ('bezonnen en doordacht'):

[..] of zij ontstond
 uit ééne oorzaak, dat zij leek ontsprongen
 uit ééne spanning, die het al bedong,
 [..]

De gedesillusioneerde Cheops zoekt zijn heil in zijn eigen welverzorgde graf, waarvan hij de 'nauwgesloten voegen' bestudeert. In de grafzaal is een rij van onderdanen en groten van het hof op de muur geschilderd. Tegenover de beweeglijke stoet die door de hemel trok, hebben we hier een statische 'haag', een 'arenveld van rijzende gestalten'.

Naast een graf vertegenwoordigt de piramide hier ook iets anders: het is een monument van taal. De farao vindt toevlucht bij het 'statig woordental'. Voor het gezicht van de hovelingen staan woorden geschreven, 'het heilig letterschrift'. Cheops kijkt daarnaar, en het gedicht eindigt als volgt: '(..) hij is geboeid door de symbolen/ van het voormalige en hij hangt er in'.

Je hoeft geen overdreven poëtische visie op dit gedicht te hebben, om te concluderen dat de piramide veel heeft van een kunstwerk, en van het gedicht zelf. Je zou dan de conclusie kunnen trekken dat er voor de mens geen andere plek van harmonie is dan zijn eigen verbeelding, de kunst.³¹ Van Halsema wees erop dat Cheops het heil weliswaar bij de kunst zoekt, maar dat

tegelijk het belang daarvan is gemarginaliseerd, nu de kunst niet meer verwijst naar een hogere waarheid of orde, maar slechts naar de barre ledigheid daarboven.³²

Autonomie van het gedicht

In 'Cheops' wordt de autonomie van het kunstwerk beschreven en tegelijkertijd beleden. De piramide verwijst niet naar een hogere orde en weerspiegelt de wereld niet, zoals de druppel uit 'Regen'. Was er in de regendruppel nog een 'verward/ beweeg van mensen' te zien, op de muren van de piramide staan weliswaar realistische, maar statische afbeeldingen van die mensen.

Niet alleen 'Cheops' is zo expliciet afgesloten van de buitenwereld. In meer gedichten van Leopold is dat het geval. Het oeuvre opende met 'steektakken', en daarna vinden we talloze hagen en sluiers en muren waarmee de gedichten 'afgesloten' zijn. In een van Leopolds gedichten, 'Om mijn oud woonhuis peppels staan' (I: 63), is het een rij bomen die de wereld op afstand moet houden. Bovendien zijn het de peppels (populieren) die ruisend in de wind steeds hetzelfde liedje zingen in de oren van de eenzame in het oude huis: 'mijn lief, mijn lief, o waar gebleven'. Die regel, iedere strofe terugkerend, zorgt ervoor dat het gedicht een herhalend karakter krijgt, en in zichzelf besloten is als het oude huis zelf.

Ook een gedicht uit de vroege reeks *Scherzo* (I: 22) sluit zichzelf af aan het begin en aan het einde:

Laat de luiken geloken zijn
wiege wiegele weine
en de stilte onverbroken zijn
wiege wiegele wee.

Wen het kindje gedooogen wil
moe en tevreëen,
dat de blinkende oogen stil
toe zijn gegleeën,

dan zal komen de droomenvrouw
zacht over den grond
zij de vrome, die schromen zou
zoo zij wakenden vond.

En zij zal in den langen nacht
aan het hoofd zich vlijen

met der droomen wufte vlinderpracht
het kindje verblijen.

Het verhaal zal zij weer beginnen
het angstig mooie
en zij zal zich duizend keer bezinnen
en het niet voltooiën.

Laat de luiken geloken zijn
wiege wiegele weine
en de stilte onverbroken zijn
wiege wiegele wee.

Door de herhaling van de eerste en de laatste strofe is het gedicht daadwerkelijk afgesloten als een cirkel: de stilte lijkt 'onverbroken' zoals de dichter het wenst. Hoe sterk de vorm hier de inhoud versterkt, blijkt uit de vele *o*'s: Leopold gebruikt een gesloten, cirkelvormige letter in het gesloten, cirkelvormige gedicht. Ook de betekenisloze wiegeliëdachtige regels 'wiege wiegele wee' verwijzen naar zichzelf en dus naar de beslotenheid van het gedicht. Tegelijk is het liedje sussend: het sluit het kind op in de slaap, waar het achter gesloten ogen en gesloten luiken kan dromen.

Die afsluiting door luiken wordt eveneens bewerkstelligd door de vorm van de eerste en de laatste strofe. Door het wit vooraf te laten gaan aan de regel 'laat de luiken geloken zijn' worden deze strofes daadwerkelijk afgesloten voor alles wat er buiten is. Dat lijkt veilig, maar is ook een soort dood. Vergelijk het wiegeliëd maar eens met een gedicht dat eraan voorafgaat, 'De bloemen spreken' (I: 20). Daarin zijn de bloemen 'in rust gesuld/ in sluimerwaden/ ingehuld', waarna het eindewit volgt. Dit betekent echter dat het leven hun ontzegd is: 'weigering werd ons/ en vroege rouw'.

Het gesloten karakter van het wiegeliëdje wordt nog eens bevestigd door de inhoud, en het 'angstig mooie' verhaal dat de dromenvrouw vertelt. Het kenmerk van dit verhaal is dat het nooit ten einde komt. Net als het rondzingen van het gedicht lijkt ook dit te slaan op de poëzie zelf, die in een zelfreflexieve cirkel draait. De dromenvrouw houdt zich verre van de wakende mensen: alleen aan het slapende kind vertoont zij zich. Eerder zagen we dat voor de dichter in Leopolds poëzieopvatting hetzelfde geldt: ook die sluit zich af van het alledaags gekrioel. Sötemann stelde dat het in Leopolds isolement geen artistieke vlucht voor de 'gewone' mensen behelst: '(..) niet dat de *anderen anders* zijn is het centrale punt, maar dat *ze anderen*, dat wil zeggen: niet-ik, zijn. En dat is een heel wat fundamenteeler isolement. In dit licht zijn de notities over *muur* en *afscheiding*, en de ervaring daarvan als *diep*, *penetrant* en *vlijmend*, volstrekt relevant.'³³

Ging het in het wiegeliëdje hiervoor om luiken, vaak wordt een ander soort afscheidingen gebruikt om een scheiding op te trekken tussen gedicht en wereld, en ook tussen het gedicht en de lezer. Gordijnen, bijvoorbeeld, of takken. Van Stralen wees erop dat de afscherming soms transparant is: 'glas, gordijnen, sluiers, mist, regen, sneeuw en aura's'. Hij stelt zelfs voor om Leopolds poëzie in zijn geheel te lezen als 'een blokkade' tussen lezer en dichter. Daarmee zou de dichter willen bewerkstelligen dat de aandacht van de lezer gaat naar het gedicht zelf en niet naar de maker ervan.³⁴

Onmacht van de taal

Uit Leopolds wiegeliëdje blijkt nog een ander kenmerk van zijn poëzie. De betekenisloze regels 'wiege wiegele wee' wijzen op een speciale verhouding tot de taal, net als de wens 'Laat de stilte onverbroken zijn': het gedicht moet spreken en tegelijk moet de stilte onaangestast zijn. Het is niet de enige keer dat we deze paradox tegenkomen in Leopolds poëzie: het spreken of schrijven is noodzakelijk, maar niet altijd mogelijk of gewenst.

In zijn studie over de Franse symbolisten wijst Dresden op hun wantrouwen tegen de alledaagse taal dat vanaf de romantiek groeide. De gewone taal werd afgezworen en moest plaatsmaken voor een nieuwe taal, gezuiverd van de alledaagse gebruiksfunctie van de woorden. Alleen zo zou het 'onaantastbare' kunnen verschijnen.³⁵ Net als Mallarmé lijkt Leopold ervan doordrongen dat de taal niet bij machte is om de dingen te benoemen. De taal heeft geen houvast in de wereld maar heeft alleen binnen haar eigen abstracte systeem een betekenis. Zodra het woord verschijnt, moet het ding verdwijnen. Zodat het symbolistisch gedicht, in de woorden van Dresden, 'wankelt, als ik het zo mag zeggen, op de grens van zijn en niet-zijn. De verleiding die uitgaat van de "page blanche" is zo groot, dat de dichter ertoe neigt volledige stilte in acht te nemen en dus op te houden met het dichterschap'. Daarmee krijgt de steriliteit een andere betekenis. Het onvermogen is geen modeverschijnsel maar een uitdrukking van de eisen die de dichter aan zichzelf stelt. 'Hij moet stilte in het gedicht persen, het afwezige in het aanwezige oproepen, en wel op zodanige wijze dat het stille afwezigheid blijft'.³⁶

In het wiegeliëdje wordt benadrukt dat het binnen in de cirkel stil moet zijn; zelfs het verhaal van 'de dromenvrouw' doorbreekt die stilte niet. Anderzijds is de stilte ook helemaal niet gewenst, maar een onvermijdelijk gevolg van het falen van de taal. Aangezien de taal slechts op zichzelf terugrijpt en geen referentiemogelijkheden heeft in de werkelijkheid, is het ook een vorm van stilte. De volstrekte autonomie betekent tevens de dood van het gedicht, vandaar dat Leopold in 'Cheops' het beeld van een graf ge-

bruikt. Dat het 'binnenste' van het gedicht geheim is, blijkt eveneens uit 'Cheops': de piramide en 'zijn onontsloten/ binnenste woon en geheimzinnigheid'.// (t: 149).

Leopolds gedichten neigen ook op een andere manier naar stilte. De inhoud is soms zo abstract en weinig narratief, dat zijn gedichten eerder op patronen, muziekstukken of dansen lijken dan op teksten. Neem de abstracte bewegingen in 'Cheops', dat voor een groot deel bestaat uit zorgvuldig beschreven bewegingen. In het eerste gedeelte zijn dat warrige, verknoopte lijnen, zoals de 'strengeling' of 'het menigvuldig winden' of 'Een rythme/ van heffingen'. In het tweede gedeelte, waar de piramide en dus het gedicht beschreven wordt, zijn de lijnen juist recht en symmetrisch: de 'zijden zuiver/ afgepolijst en effen blank geslepen'. Het gaat over 'kantig', over plinten en voegen, over 'het glazig spiegelvlak'. Daarbinnen, in de grafzaal, is er wel weer een cirkeling te vinden, en 'zilervloeiend/ kabbelend linnen'. De geschilderde onderdanen op de muren zijn vereeuwigd in hun beweging: de 'trantelstoet' van hun blote voeten bijvoorbeeld. Ondanks de beweging van hun geschilderde kleren, de 'vraag van ongekrookt katoen', staan de onderdanen echter stil. Dat raakt aan een ander probleem van de taal. Zij omzwachtelt datgene wat zij benoemt, maar maakt daar dan meteen een mummie van.

Net als Mallarmé was Leopold zich bewust van dit 'dodende' effect van de taal, die afwezigheden schept. Dat idee lijkt bijvoorbeeld aanwezig in de erotisch getinte gedichten. Enerzijds is er het verlangen naar (seksueel) contact, anderzijds wordt de zuivere maagdelijkheid daarmee geschonden. De intacte maagdelijkheid kan echter weer iets dodelijks hebben. Neem bijvoorbeeld het meisje op haar sterfbed in het gedicht 'De bedgordijnen hangen zoo ijl' (t: 27). Zij ligt geïsoleerd tussen haar witte lakens en gordijnen:

[..]

Hoe streng is nu uw zijn geworden,
dat over u ligt een gebod
van trotsche wering en dat tot
scherpe bewaking u omgorden
kuischheid en koude, wakend hard
[..]

Het lijkt erop dat het meisje bij Leopold niet zozeer kuis is omdat zij sterft, maar dat zij moet sterven om die kuisheid te kunnen bewaren. Het meisje in haar bed doet denken aan Mallarmés lange en onvoltooide gedicht 'Hérodiade' (zie ook p. 44). Hérodiades afzondering wordt beschreven in termen van kou en ijs en leegte, en de lakens op haar bed zijn wit als de onbeschreven pagina's van een boek. Ook de spiegel waar zij in kijkt, waar haar herin-

neringen in opgeslagen liggen als bladeren onder het ijs, de slotgracht rond haar torenkamer en de zwaan daarin zijn symbolen voor haar afgeslotenheid. In een van de nagelaten gedichten van Leopold komt eveneens een slotgracht met zwanen voor (1985 I, nr. 92):

O dood vlies van den torengracht
en wreed gewekte kreet der zwanen,
[..]

De zwaan is weliswaar een algemeen poëticaal beeld – maar ‘het vlies’ in de torengracht is dat niet. ‘Vlies’ is een mallarméaans woord. Zoals we zagen gebruikte hij *hymen* in de betekenis van huwelijk en van maagdenvlies. In het woord ‘hymen’ kunnen die twee tegengestelden zich even verenigen. Als Leopold het woord ‘dood’ hier gebruikt voor de torengracht, bedoelt hij misschien dat het isolement van het gedicht, het afsluiten van de buitenwereld, een dodelijk effect heeft.

Dat dodelijke is te zien in meer gedichten van Leopold, waarin soms de leegte totaal en alomtegenwoordig is, en waarin een hoger ‘Al’ niet blijkt te bestaan. Er is alleen een grondige afwezigheid die in het gedicht aanwezig wordt gesteld. Een van de gedichten uit het nagelaten werk bijvoorbeeld, het eerste uit de reeks ‘Voor Madelon’ (1985 I: 222), is zo’n volstrekt koud en leeg vers, waarin de dingen bevrozen en leeg worden zodra ze hun neerslag vinden in het gedicht:

Verlaten Erinnerung, bevrozen, kil,
een doode pracht; en dan verstoven, als
een regen witte vlokken, die weghuivert,
eenzaam, den nacht in; waar zij nederzinken,
daar is het leeg en donker en de dood...
verstoven zoo – en ik had toegezien,
want het was koud en buiten mij, als sneeuw, als wind.

Het probleem van het steriele gedicht komt bij Leopold eveneens aan de orde in het nagelaten poëtische gedicht dat begint met de regel ‘De vlakke van het vale strand’ (1985 I: nr. 128). Daarin zegt de dichter dat de beschrijving van de wereld slechts in herhalingen kan vervallen, de werkelijkheid is in het vers ‘ten doodelijkste uitgedrukt’. Het gedicht houdt de wereld ‘voorspiegelend gevangen’. Het symbool van kou en bevrozing kan bij Leopold dit poëtische dilemma uitbeelden. Aan de ene kant gaat er een veelbelovende maagdelijke witheid uit van sneeuw en ijs, aan de andere kant is er de dreigende bevrozing die het stollende gedicht uitoefent op de werkelijkheid, en ook op de taal zelf.

Iconisch

Waar de taal tekortschiet, kan de vorm van de gedichten misschien een oplossing bieden. Bij Leopold staat de vorm niet meer in dienst van de inhoud van het gedicht, maar valt daarmee samen of loopt er zelfs op vooruit.

Die visuele vorm wordt ook gebruikt in de manier waarop het gedicht betekenis geeft. Dat heeft Leopold eveneens gemeen met Mallarmé. Die maakte van zijn gedicht 'Un Coup de Dés' een typografisch experiment waarbij vorm en inhoud samenvielen. Beschrijft hij in dat gedicht een schip, dan laat hij de letters dansen op de golven. Is er sprake van een veer in een inktpot, dan geeft hij de regels op de pagina de vorm van een inktpot. Bovendien beeldt hij de leegte die in het gedicht een rol speelt ook uit door woorden als 'rien' of 'jamais' of 'muet' geïsoleerd op de pagina te laten staan.³⁷

Sötemann (1980) concludeerde op basis van zijn analyse van de ontstaansgeschiedenis van een gedicht van Leopold dat de vorm van het gedicht precies tegelijk wordt ontwikkeld met de inhoud. In hun artikel over de 'modernistische' poëzieopvatting concludeerden Van den Akker en Dorleijn dat bij Leopold de vorm vóór de inhoud kan ontstaan: 'We are witnesses of a poetic process during which the content is searched for and sometimes found by means of form'. De vorm speelt een actieve rol 'in the forming or transforming of ideas'.³⁸ Op die manier drukt de vorm van het gedicht ook altijd iconisch zijn eigen ontstaan uit. Het gedicht geeft een visie op het creatieve proces, en 'iconically demonstrates the genesis of poetry by the structuring of its linguistic material'.³⁹

In andere publicaties over Leopold werkte Dorleijn zijn opvatting van het iconische in deze poëzie verder uit. Hij zag overeenkomsten met negentiende-eeuwse muziek: 'Dit langzaam toewerken naar een hoog niveau, dat langere tijd wordt vastgehouden, om dan nog sterker te worden naar een dynamisch culminatiepunt en daarna weer weg te ebben, vindt een treffende analogie in de spanningsbogen die de ruggegraat vormen van veel muziekstukken, vooral van negentiende-eeuwse componisten als Schubert, Brahms, Wagner, Bruckner en Mahler'.⁴⁰ De 'Nachklang' bestaat bij Leopold dan uit woorden als 'verstommen', 'leegte', 'niets'. Het basispatroon 'crescendo, climax, afbreken, diminuerend coda' is ook in de andere gedichten te vinden: 'Soms wordt na het hoogtepunt plotseling afgebroken om na een of meer maten rust kalmer verder te gaan'.⁴¹

Haast alle Leopold-vorsers noemen het feit dat Leopold de betekenis van zijn tekst versterkt met woordlengte, klank en ritme.⁴² Van Halsema wijst in zijn dissertatie bijvoorbeeld op aantekeningen die Leopold maakte over hoe hij een bepaald gedicht graag wilde hebben: 'Wat opvalt is de iconiciteit die Leopold aan zijn gedicht heeft willen geven: het gáát niet alleen

over een rivier, het moet zelf ook die rivier zijn: eerst zwierend door het landschap om ten slotte breed uit te stromen in de vlakke'.⁴³

De classicus Schrijvers stelt dat Leopolds manier van werken – klein beginnend en dan tot steeds complexere gedachtes voerend – tegelijk geïllustreerd wordt door de vorm van het gedicht. Hij wijst er vervolgens op dat Homerus al over het hiaat schreef in een gedicht met een hiaat. Leopold heeft naar een maximale iconiciteit gestreefd: metriek, zinsbouw, klank en woordlengte illustreren zoveel mogelijk de inhoud. Schrijvers brengt deze iconiciteit in verband met de Stoa: 'Dit dynamisch continuüm tussen het innerlijk denken en de verwoorde uiting, het worden en het zijn van het gedicht, zou men in verband kunnen brengen met een overbekend, stoïsch begrip: de *logos*, die zowel de innerlijke gedachte als de in de taal uitgedrukte vorm is, maar ook een voltooide tekst kan aanduiden'.⁴⁴

Met die iconiciteit lost Leopold tijdelijk het referentieprobleem van de taal op. De taal kan niet raken aan de dingen, maar als de woorden op de pagina de vorm gaan aannemen van de dingen, komt ze toch dicht in de buurt. Dat zou dus een functie kunnen zijn van het typografisch wit in Leopolds gedichten: het 'gestalte' geven aan de woorden.

Het iconische en het materiële karakter van sommige van die gedichten is een uitdrukking van zijn ambivalente poëtica. Enerzijds is Leopold sceptisch over de mogelijkheden van de taal, anderzijds blijft hij zoeken naar manieren om dat structurele tekort van de taal te ontlopen. In de volgende twee paragrafen zal ik nagaan of de uiterlijke vorm van de gedichten, en met name de vorm van de woorden op de witte pagina, bij Leopold betekenisvol is, en of hij uiteindelijk hoop ziet voor het gedicht. Wil hij ook in zijn vorm een gooi doen naar het absolute of faalt de vorm van het gedicht net zoals de taal tekort bleek te schieten?

2.3

Atelier: 3 gedichten

Men mocht wel willen

Dit gedicht (I: 41) is het eerste van een tweeluik dat Leopold schreef bij de dood van Paul Verlaine:

Men mocht wel willen in donzen woorden
van hem te hooren, nu hij pas
dood is en wat zijn leven was
voor 't eerste stil gaat worden; stoorden

nu woorden niet in zijn beginnen
 der vredigheid hem toegebracht
 en in den schuwen ernst betracht
 door ons, die ons willen bezinnen

over het sidderende, dat wij vonden
 in ons; zóó het op eens lag neer
 in donker, lijden van een zeer
 verborgen iets en zeer geschonden.

Het gedicht dat hierop volgt is directer een portret van de dichter Verlaine. Daarin gaat het over Verlaine als 'een wijze', 'een man, die heeft zijn afgewende/ leven stil voor zich heen gevoerd'. De dichter had de zin in het leven gevonden: 'dat wij wezen zouden verscholen'. Zo is te zien hoe Leopold ook zijn eigen poëzie- en levensopvatting projecteert op de gestorven dichter. Hetzelfde deed Leopold eerder: de Christus uit de *Zes Christus-verzen* heeft bijvoorbeeld trekken van de eenzame, lijdende dichter. Dat zal ook te maken hebben met de wijze waarop dichters en kunstenaars in die periode werden afgeschilderd als verheven, lijdende geesten. Bij Leopold was dat thema extra sterk aanwezig, en in dit geval blijkt dat uit de nadruk die ligt op de afzondering van Verlaine.

Het eerste gedicht van het tweeluik lijkt een doorbreken van de stilte die nu rond Verlaine is komen te hangen. Het gevoel van 'binnenvallen' ontstaat al door de manier waarop het gedicht begint, in *medias res*. Dat verbreken van de stilte wordt meteen ook uitgebeeld door het typografisch wit rond het gedicht. De eerste regel van het gedicht steekt opvallend ver uit, zodat de 'donzen woorden' aan het eind van die regel daadwerkelijk de stilte aan het einde van de regel onderbreken. Die onderbreking werkt sterker omdat de eerste regel meteen eindigt met een enjambement.

In de volgende regel blijken het niet de woorden van het gedicht zelf te zijn, maar de woorden van de dode dichter die men graag zou willen horen, 'nu hij pas/ dood is'. Ook het wit aan het einde van deze regel wordt gebruikt in de betekenis van het gedicht. Het enjambement 'nu hij pas/ dood is' maakt de dood van de dichter tot een verrassing (na 'nu hij pas' zou je over het algemeen iets anders verwachten), en het lijkt de bedoeling dat de lezer de plotse dood van de dichter als een schok ervaart. Het verlangen geldt de woorden van een dode te horen, omdat zijn leven nu voor het eerst 'stil gaat worden'. Wat 'men' wel zou willen, is dus een poëzie horen die vanuit de volkomen afzondering van de dood klinkt.

In de laatste regel van de eerste strofe wordt het verstoren van de stilte opnieuw uitgebeeld door het versregelwit. Er staat hier dat woor-

den 'stoorden' en dat dóen ze door zover uit te lopen in het 'stille' wit achter de regel. Ook het strofisch wit wordt hiervoor ingezet.

In de volgende strofe is er opnieuw een wending in de betekenis te vinden: de woorden blijken *niet* te storen: 'stoorden// nu woorden niet in zijn beginnen'. Dus nadat het woord 'stoorden' en het enjambement daarna het typografisch wit min of meer verstoord hebben, blijkt dat nog niet zo zeker. Is dit een vraag, een wens of een opdracht? Als je het als vraag leest, staat er het volgende: 'Zouden de woorden niet storen nu de vredigheid begint?' Als je het als een wens of opdracht leest, staat er: 'Zorg dat de woorden het begin van deze vredigheid niet verstoren'. In beide gevallen lijkt het erop dat de stille afzondering niet te rijmen valt met taal. Dat is ook wat er wordt uitgebeeld door het woord 'stoorden' in de stilte te laten uitlopen.

Het ingewikkelde is dat de woorden tegelijk een vredige schuilplaats vormen voor de gestorven dichter. Als je kijkt naar de vormgeving van het gedicht, valt op dat de woorden 'stoorden' en 'geschonden' aan de randen van het gedicht staan, en dat de binnenkant van het gedicht, ver van het wit aan het einde van de regels, woorden herbergt als 'vredigheid', 'schuwen', 'stil' en 'donker, lijden'. Het woord 'vredigheid' staat midden in het gedicht en het woord 'geschonden' staat zo ver mogelijk aan de buitenrand – het is het laatste woord van het vers.

Het strofisch wit tussen de tweede en de derde strofe is ook betekenisvol toegepast. Er reikt weer een enjambement overheen: 'die ons willen bezinnen// over het sidderende, dat wij vonden/ in ons'. Het bezinnen gebeurt dus in de stilte tussen de twee strofes in.⁴⁵

In de derde strofe gaat het niet meer over de stilte en de vredigheid die er over de dichter is gekomen, maar over de 'wij' die aan het woord is. Na de 'schuwen ernst' waarmee we de vredigheid betrachten die over de dode dichter is gekomen, bezinnen we ons nu op 'het sidderende' in ons. Opeens lag het in het donker, 'lijden van een zeer/ verborgen iets en zeer geschonden'. Het laatste woord, net als 'stoorden', lijkt weer het stille wit te schenden, ook al steekt het wat minder ver uit.

Deze manier van 'kijken' naar het gedicht lijkt misschien vergezocht, maar dat komt ook omdat dit het eerste gedicht van Leopold is dat ik hier bespreek. Er zullen nog vele, hopelijk overtuigende, voorbeelden de revue passeren waarin hij van zijn gedichten een soort schuilplaatsen maakt. Dat neemt niet weg dat er in de bovenstaande interpretatie een tegenstrijdigheid zit: de stilte leek zich zowel aan de randen van het gedicht op te houden (werd immers 'gestoord' door de woorden die zich er in binnendrongen), als midden in het gedicht, schuilgaand achter de woorden zelf.

Ik denk niet dat het nodig is om hier te kiezen voor een van beide interpretaties. Integendeel, de ambigüiteit is nu juist de boodschap van dit gedicht

over dichten. Met woorden zou je de vredigheid en stilte van de dood willen uitdrukken, maar dat kan niet, omdat de woorden die stilte ongedaan maken en schenden. Zo is het mogelijk dat de stilte en het duister zowel liggen in het hart van dit gedicht, als rond de randen ervan. Het zou kunnen dat de syntactische ambiguïteit en de syntactische inversies in dit gedicht, bijvoorbeeld in de regels 'stoorden// nu woorden niet' of 'zóó het op eenslag neer', dienen om de ambiguïteit van de betekenis van het gedicht te versterken.

Het typografisch wit van dit gedicht is hier poëticaal: een eerste mogelijke functie. Het vormt de 'uitdrukking' van Leopolds poëtica en zijn ambiguïteit over het wel en niet willen spreken: de twijfel tussen 'donzen woorden' enerzijds en stille vredigheid anderzijds. In de volgende paragraaf wil ik proberen te illustreren dat die twee dingen tegelijk elkaar bij Leopold niet uitsluiten. Hij doorbrak de stilte met woorden, woorden die echter zoveel mogelijk stilte moesten creëren.

De Molen

Stamde het hiervoor besproken gedicht uit de eerste periode van Leopolds dichterschap⁴⁶, 'De Molen' (t: 87-9) werd gemaakt in de tweede, meer filosofisch gerichte fase daarvan. Het is een van de gedichten waarin de 'iconische vorm' het duidelijkste blijkt. De vier wieken van de molen en hun draaiende beweging worden 'nagetekend' in de vier strofen van het gedicht. Het begint zo:

In den lichtblauwen lentedag
 met gouden sprenkeling (hamerslag
 van spattend zonneaambeeld), in de
 leegte opening van de nog blinde
 5 lucht, die zich te bezinnen lag,
 lopen nu zuchten, een verzachting al
 van strengere wezens, tesamenval
 van wat strak uitstond en mindering
 van bangheid en overwintering.

[..]

De wieken van de molen, die verder in het gedicht hun cirkeling zullen gaan schrijven, staan nu nog in het lege vlak van de lucht. In de eerste vijf regels is de openheid en leegte nog compleet. Een prenatale onschuld en 'onbeschrevenheid' wordt gesuggereerd door 'de nog blinde lucht'. Vanaf de zesde regel wordt die leegte langzaam opgevuld, allereerst met 'zuchten'.

De vorm van deze eerste strofe versterkt op allerlei manieren de leegheid en 'openheid' van de blauwe lucht. Door enjambementen als 'blinde/lucht' en 'in de/leege opening' in de eerste plaats. Ook het enjambement 'hamerslag/ van spattend zonneaambeeld' breekt de strofe open, temeer daar zelfs het haakje over het wit heen reikt.

Tegelijk ontstaat er door het eindrijm een samenhang binnen de strofe. Alleen in de vijfde, middelste regel van de strofe wordt er afgeweken van het *aabb*-schema. Zo krijgt die regel extra nadruk als 'kern' van de strofe. Ook de inhoud van deze regel komt daarmee overeen: de rest van de strofe is een beschrijving van de lucht die zich hier ligt te bezinnen.

Koos Hageraats zegt in een artikel over dit gedicht dat die samenhang mede door de enjambementen ontstaat,⁴⁷ maar dat lijkt me niet. Volgens mij ligt het meteen in deze eerste strofe ingewikkelder met de vorm van dit gedicht. De enjambementen geven de eerste helft van de eerste strofe een 'open' en eerder een onderbroken dan een samenhangend karakter. Op het niveau van het rijm is er inderdaad een samenhang, maar door de enjambementen staat iedere regel aan het einde open naar buiten en spatten de woorden als het ware de lucht in.

Een eerste betekenismogelijkheid van het typografisch wit is dat de eerste strofe uitbeeldt wat een molen is: er is een samenhang, de basis van de molen waarvan alles uitgaat, maar de wieken wijzen naar buiten, zoals de enjamberende regels van deze strofe. Een vorm die ook wordt beschreven in de woorden: 'tesamenval/ van wat strak uitstond'.

Een andere vormtechnische opmerking geldt de beweging die er in deze eerste strofe wordt beschreven. Door de enjambementen en door woorden als 'sprenkeling' en 'spattend' is de hele strofe 'in beweging'. Koen Vergeer heeft het naar aanleiding van deze strofe zelfs over een 'roetsjbaan'.⁴⁸ Daartegenover staat de veel statischer tweede strofe, waarin de romp van de molen beschreven wordt: 'de norsche kolos'⁴⁹:

- 10 Onder de huizen donker en vocht,
de woningen en de stratenbocht
met kilte, die van de muren vliet,
en voorjaarswasemen in het verschiet,
in hun midden grommelig en plomp
15 de norsche kolos, de opgaande romp
van den windmolen; zijn onderste voet
nog in de bedommeling en het roet
der daken, maar alreeds beschenen
de rijzende bouw, de metselstenen
20 en verder boven het licht als room
op balken en spant, het hangende toom,

de vlakke muren, den omgang en op
de grijze wieken, den molenkop.

Het contrast tussen deze strofe en de eerste kon niet groter zijn. Was daar beweging, hier is stilstand. Daar waren we hoog in de lege lucht, hier op het morsige straatniveau. Het licht heeft plaatsgemaakt voor donker. In de tweede helft van de strofe reikt de blik weer omhoog langs het plompe lijf van de molen, en ontwaart daar 'het licht als room'.

Het contrast wordt hier eveneens aangezet door de vorm van het gedicht en de manier waarop de regels gedoseerd zijn over het wit van de pagina. De plompheid van de molen en het dagelijks leven op straat wordt versterkt door het ontbreken van Leopolds 'luchtige enjambementen', die Boutens roemde.⁵⁰ Hier is het rijm net zo plomp als de molen zelf. Pas in de laatste regel, als we wederom hoog bij de wieken zijn, is er weer een enjambement en een beweging te vinden: 'en op/ de grijze wieken'.

Net als in 'Cheops' is er in deze strofe het contrast te zien tussen het chaotische en het geordende: op straat is alles rommelig en donker (Hage-raats noemt de 'donkere opstapeling van o-klanken'⁵¹). Boven in de molen worden de lijnen weer vlak en strak: daar heerst orde en licht. Net als de piramide van 'Cheops' zou ook de molen voor het kunstwerk zelf kunnen staan, waarin een orde wordt geschapen die weliswaar artificieel is, maar overzichtelijk. Wellicht kunnen we het rijm van 'De Molen', dat voor Leopolds doen eenvoudig en strak is, ook zo interpreteren: de 'randen' van het gedicht worden zo even recht en vlak als de balken en wieken van de molen.

De grijze wieken... in de weeke lucht
25 is hoorbaar het talmende gerucht
van hun arbeiden; zij komen aan,
vier vakken in de lucht wegslaan
de uitgestokene en zij schrijven
hun cirkeling, nu zij weer drijven
30 op stroomen, die hebben meegevoerd
de zonversplintering, het ontroerd
ademen van land en zee, de gave
waarvan de kostelijkheid met laven
strijkt door hun traliën en zij
35 met ruime banen te loef, te lij
zeilen zij door het luwe weer,
vinden hun oude wisseling weer
van op en onder en berg en dal,
omhoogtriomf en hemelval,

- 40 van aanloop stormende genomen
 en hartbeklemmend nederkomen,
 de toppen langzaam overglijden,
 op glanzende ruggen huiswaarts rijden
 den ingekeerden carrousel,
 45 het eindeloos, eindeloos kringenspel.
 O, afgetreden weg, die leidt
 wanneer tot rust en ledigheid?
 en altijd nieuw geploegde voor,
 waar is het zaad, dat in uw spoor
 50 mag vallen, kiemen en bestaan
 in dagenlengte?...

De mogelijkheid om dit gedicht, net als 'Cheops', poëticaal te lezen, vindt hier een bevestiging met het woord 'schrijven' in regel 28. De cirkelbeweging van de wieken valt samen met de 'beweging' die de strofe zelf door zijn vorm maakt. De enjambementen uit de eerste strofe zijn weer terug, zoals in 'schrijven/ hun cirkeling en drijven/ op stroomen'.

Op die manier *vallen* de regels als het ware de volgende regel in, zoals de wieken 'de toppen langzaam overglijden'. Net als de wieken hebben de versregels dus een pauze op het hoogste punt, voor ze de volgende regel in glijden in een 'hartbeklemmend nederkomen'. Haast in het midden van de strofe is er een dubbelrijm ('weer', 'weer'), waardoor de strofe rond een kern draait, zoals de eerste strofe dat deed.

In deze derde strofe wordt de lege lucht uit het begin van het gedicht weggeslagen door de grijze wieken die 'vier vakken in de lucht wegslaan', zoals het gedicht zelf vier vakken, vier strofes 'wegslaat' van de lege witte pagina. De wieken worden aangeblazen door de 'stroomen', door de wind, die een poëtische lading heeft bij Leopold. Net als het 'zuchten' waar de lucht vol van raakte in de eerste strofe, is er hier opnieuw een bezielende, creatieve kracht. Ik citeerde Van Halsema al over het bezielende *pneuma* dat kan worden voorgesteld als adem, bewogen lucht, wind, vuur, aetherstof of licht. Dus de woorden in de derde strofe – 'lucht', 'stroomen' en 'ademen' – zouden kunnen wijzen op een stoische achtergrond van dit gedicht, op het Al ('het ontroerd/ ademen van land en zee') dat de wieken van de Molen doorstroomt.

Hoe positief dat ook schijnt, de laatste regels van de strofe behelzen toch een klacht, over de eentonigheid van de beweging die geen rust geeft: 'O, afgetreden weg, die leidt/ wanneer tot rust en ledigheid?' Opnieuw wordt de beweging uitgebeeld door het enjambement: 'waar is het zaad, dat in uw spoor/ mag vallen'. Hier wordt de erotiek die in de vorige regels al impliciet aanwezig was zo sterk, dat Vergeer concludeert dat dit (ook) een gedicht is

over 'een prettig potje rukken', waarvoor hij overtuigende argumenten aandraagt.⁵²

Ik denk dat Vergeers erotische lezing goed samengaat met een poëtica-le. Op die manier wordt het dichten geassocieerd met zelfbevrediging: beide zijn in zichzelf gekeerde bezigheden die leiden tot genot, zij het in een wat steriele vorm. De laatste, lange strofe luidt als volgt:

Zij gaan en gaan,
mijn droomend denken hecht er zich aan
onmerkkelijk, tot het wordt bevonden
als volgde het mede in het ronde,
55 als werd het geledigd en afgewonden.
Op deze wieken en op hun spil,
die immer en immer zich wenden wil,
is het gegrepen en aangevat
als op een kenterend spakenrad,
60 een garenhaspel, een rafelwinder
van draden, die effen en zonder hinder
afwikkelen, uitkomen met geduld
en onuitputtelijk aangevuld.
En deze vier armen in hun werken,
65 deze grijsfulpene vleermuisvlerken
de spichtige, zij worden behangen
met zilveren spinsels, de vleugels vangen
de vlossige zij, het lange lint,
de wimpels strakstaand in den wind,
70 het vlottende rag, het drijvend vlies,
de pluizen alle zonder verlies,
elk vlokje, iedere zwerveling
gezogen in de werveling,
het kleeft aan de spijlen en aan het leeg
75 latwerk en ijl en wonderlijk veeg
wordt er hun weefsel, een web verward
met open gaten en flard bij flard,
een ruigte, die bindt en samenhoudt
het kantige hek, het ruwe hout
80 en ordeloos omgeslingerd is
als grillige voorjaarswildernis
volgroeid; en midden in dit struweel
een verdichtingsbegin, een grijs juweel,
bestoven parelen, diadeem

85 teloorgehagen in den zweem
 van haren, in hun net verstrikt,
 de glinsterstrengen langs geschikt,
 een sprenkelreeks, een zilverrist,
 over den dichten heg verkwest
 90 de sierselen. Welke dagvorstin
 met slippenrand opflitsende in
 de hemelhelderte even, voer
 door dit gewest en liet het snoer
 ontzinken? Welke vinger had
 95 den hoogen luister aangevat
 en iets van verre aetherschat
 gebracht in deze huizenstad?

In de vierde strofe is te lezen hoe een waas ontstaat tijdens het slaan van de wieken, door het 'droomend denken'. De wieken raken daardoor in hun cirkeling behangen met 'zilveren spinsels', 'vlossige zij', 'het lange lint', 'vlottende rag', 'drijvende vlies', een weefsel en een web. De slagen van de wieken creëren een draad, een web dat zich geleidelijk verdicht tot een juweel, een diadeem, zilverrist en 'bestoven paarden', een diadeem dat een 'verre aetherschat' is en door een 'dagvorstin' is achtergelaten.

Wat begon met lege, 'blinde' lucht is nu een vol grijs struweel geworden, met daarbinnenin 'een verdichtingsbegin' – toepasselijk een beetje midden in de regel gestopt, zoals het ook midden in het struweel staat. We krijgen het idee bevestigd dat hier misschien het bezielende pneuma wordt opgeroepen, door een woord als 'aetherschat'.

De activiteit van het schrijven blijkt dus niet tot 'rust en ledigheid' te leiden, wel tot een moment van inspiratie. Uiteindelijk spint de activiteit zich in tot tekst. Het gaat niet te ver om 'het vlottende rag' dat door de schrijvende beweging van de wieken ontstaat, als tekst te interpreteren. Er zijn veel voorbeelden te vinden in het werk van Leopold waar vliezen, sluiers en stoffen staan voor de taal zelf.⁵³

Voor zover we 'De Molen' poëticaal kunnen lezen, lijkt het in de eerste plaats de beschrijving (en uitbeelding) van een gedicht. 'Het eindeloos, eindeloos kringenspel' van de wieken, in beweging gehouden door luchtstromen, en dan behangen door het 'droomend denken', zorgt ervoor dat er een 'verdichtingsbegin' ontstaat. Je zou de poëtische lezing hier kunnen voortzetten. De vaste vorm van het gedicht en het werk van het schrijven zelf moeten samen met het inspirerende pneuma én met het denken van de dichter het moment bereiken waarop er iets van 'de verre aetherschat' naar de wereld wordt gebracht. Drie factoren zijn dus nodig om ervoor te zorgen dat het gedicht 'een zilverrist' wordt: het technische werk van het schrijven,

de luchtstromen (de inspiratie die van buitenaf wordt ingeblazen) en de verbeelding van de dichter zelf.

Tegelijk wordt in de derde strofe de zin van de dichterlijke activiteit bevestigd. De 'rust en ledigheid' zijn niet in het gedicht, maar daarbuiten te vinden – onbereikbaar voor de dichter. Hij uit juist zijn verlangen naar de voor hem onbereikbare werkelijkheid in deze regels:

[..]
 O, afgetreden weg, die leidt
 wanneer tot rust en ledigheid?
 en altijd nieuw geploegde voor,
 waar is het zaad, dat in uw spoor
 50 mag vallen, kiemen en bestaan
 in dagenlengte?...

[..]

In plaats van de eeuwige cirkelbeweging vraagt de dichter hier om een lineaire beweging: om zaad dat kon kiemen 'in dagenlengte'. Opvallend is dat er op deze plek zowel in ritme (de regel is half zo kort als de andere) als in rijm een hiaat valt. Een overgang in lineaire tijd zou dus ook een ontsnapping kunnen zijn aan de dwingende tred van de wieken. Overigens kun je bij zaad, zoals geconstateerd naar aanleiding van Vergeers erotische lezing, behalve aan logos eveneens denken aan vruchtbaarheid.

Ondanks de eeuwige beweging blijft de Molen immers stilstaan op de plaats, en het blijft dus bij een artificiële beweeglijkheid, net als die van het gedicht zelf. Het contrast van de 'stilstand-in-beweging' die zowel de Molen als het gedicht is, wordt uitgebeeld door de vele enjambementen, waardoor zinnen, na het eindewit, in de volgende regel 'vallen'. Aan de andere kant geeft het eenvoudige rijmschema (grotendeels *aabb*) de stilstand weer die de romp van de Molen kan verbeelden.

Veel wit is er in 'De Molen' niet te vinden, maar het gedicht is een van de gaafste voorbeelden van Leopolds iconische vorm. In de eerste plaats door de 'optische identifikatie'⁵⁴ van de strofen met de wieken. Maar ook door het rijm, en door de wijze waarop Leopold de woorden over de versregels verspreidt, dus in de eerste plaats door het *ritme* van de woorden en hun pauzes, illustreert het gedicht eerst de leegte van de blauwe lucht, daarna de schrijvende beweging van de wieken, de stilstaande logge romp van de molen en uiteindelijk weer de gestage vallende en klimmende cirkels van de wieken.

Deze iconische betekenis is de tweede functie van het wit bij Leopold. Maar wat daarmee wordt uitgedrukt is poëticaal, zodat de eerste functie van het typografisch wit eveneens in dit gedicht terug te vinden is. En ook de

lucht die door de wieken blaast en ze in beweging houdt, wordt uitgedrukt door het typografisch wit. Het lijkt dan te staan voor het inspirerende pneuma, dat we overkoepelend de derde, 'metafysische functie' kunnen noemen.

De maan is overdag zoo wit

Wie het werk van Leopold kent, denkt bij 'witte plekken' in de eerste plaats aan de vele onvoltooide gedichten die hij naliet. Het grote probleem bij een analyse van het typografisch wit is dat er geen duidelijkheid kan komen over de vraag of Leopold de intentie had deze plekken nog in te vullen. De witte plekken in de poëzie uit de nalatenschap zijn niet per definitie ook lege plekken: je zou ze dus beter 'open plekken' kunnen noemen.

Er waren over het algemeen talloze varianten voor zo'n open plek. Leopolds kladpagina's, waarvan er enkele in facsimile zijn afgedrukt in de editie van de nagelaten poëzie, zijn eerder overvol dan wit te noemen. Maar ook daarop zijn er open plekken te vinden, meestal midden in een regel (1985 II: 6. Zie bijvoorbeeld M 7,7 of M 5, 10).

De vraag is of die open plekken eveneens een betekenis hebben, anders dan dat het gedicht simpelweg nog niet af was. Zijn het speciale, betekenisvolle plaatsen die lang oningevuld blijven? Aan de hand van de interpretatie van dit nagelaten en onvoltooide gedicht (1985 I, nr. 146) kunnen we dat bekijken:

De maan is overdag zoo wit, ^versmelten
 dat } hij ook zelf als wolkje
 } [hij], [ook zelf] een [wolkje], } zit
 in al het andere, } luchtig rag, {
 } als een rag {
 dat er bijkans niet wezen mag,
 doorzift, doorzichtig, in het vlossen
 weefsel al bezig op te lossen,
 } gevreten in aan eene {
 } en inge[vreten aan] de } kant
 } [en in]gereten [aan de] {
 bezweken en niet meer bestand,
 } vanéén, { verminderd verspreid,
 } uit[één,] {
 weg in de zonneheerlijkheid.

Het is een zalig heenverdwijnen:
 men ziet nog nauw de buitenlijnen.

Het wit boven het gedicht wordt meteen functioneel gemaakt: het zou de witte lucht kunnen zijn waartegen de maan in de eerste regel zo wit afsteekt

dat zij nauwelijks te zien is.⁵⁵ Ook de 'buitenlijnen' zijn in dit gedicht zelf nog nauwelijks zichtbaar, het hele gedicht is een verdwijnen van bijna niets naar bijna niets. De subtiele maan, die er 'bijkans niet wezen mag', lijkt een symbool voor het gedicht zelf. Die indruk wordt versterkt door de maan die 'gevreten in aan eene kant' is. Hetzelfde zou je immers kunnen zeggen van gedichten, die 'ingevreten' zijn aan de kant van de rechtermarge, waar het wit de tekst komt onderbreken.

Dat 'ingevretene' doet tevens denken aan een eiland dat Leopold in een van zijn nagelaten gedichten beschrijft (1985 I, nr. 114). Ook dat is 'een enkele eiland, ingebeten/ verweerde rotsen rondgesleten'. Overigens ligt het eiland midden in 'den witpaarlemoeren dag', en lijkt zo ook op het gedicht zelf als een eiland op de witte pagina.

Dit gedicht heeft vier 'open plekken': plaatsen waar nog niet gekozen is tussen verschillende varianten. Behalve de woorden 'luchtig rag', zijn het steeds plaatsen binnen in het gedicht. De randen lijken als eerste vast te liggen. Dit geldt eveneens voor de andere onvoltooide gedichten van Leopold: de randen worden, als bij een puzzel, als eerste vastgelegd. Dat zal onder andere te maken hebben met het rijm, dat nu eenmaal minder mogelijkheden laat.

Het optische effect van de open plekken is dat dit gedicht eruit gaat zien als de maan die het beschrijft: 'ingevreten', 'verminderd', 'verspreid', 'luchtig', 'doorzift' – het zijn allemaal adjectieven die ook op de aanblik van dit gedicht kunnen slaan. De 'witte plekken' van de onvoltooidheid zouden hier dus zowel poëticaal als iconisch kunnen zijn.

Ten derde heeft de onvoltooidheid de betekenis van het wel en niet willen communiceren: wie zijn gedicht maar niet afrondt, hoeft het evenmin aan de lezer prijs te geven. Dresden wees op de overeenkomst van dit idee met de poëtische opvattingen van de Franse symbolisten. Baudelaire stelde in een discussie over beeldende kunst dat de volmaaktheid niet ligt in een voor iedereen bereikbaar klassiek ideaal, maar ergens anders, 'in een soort onvoltooidheid die de wezenlijkste vorm van voltooiing zou betekenen'. Er is volgens hem een groot verschil tussen 'un morceau *fait* et un morceau *fini*'.⁵⁶

Het ziet ernaar uit dat we de *niet ingevulde* plekken als functioneel typografisch wit kunnen interpreteren. Kees Fens doet dat bijvoorbeeld: 'Schrijven is mede het scheppen van gaten: de plekken van onvoltooidheid, daar waar de dichter de poëzie of zijn poëzie het meest wezenlijk nadert. Dat blijken vaak de hoogtepunten uit het werk of gedicht, de plaatsen waar het vers zich steeds opnieuw vult, laat vullen: de plekken van de metamorfose en dat zijn ook de voor de lezer uitgespaarde ruimten'.⁵⁷ Ik denk dat Leopold zoveel plaatsen in zijn poëzie oningevuld liet, dat het inderdaad zinvol is om aan die leegtes een betekenis mee te geven. Ik stel voor om de functie van de onvoltooidheid de vierde functie van het wit bij Leopold te noemen, maar

daarbij aan te tekenen dat deze functie een glijdende schaal is: de onvoltooidheid van een gedicht kan meer of minder betekenisvol zijn.

2.4 Het typografisch wit

Ik wil gaan schuilen in mijn eigen woorden

J.H. LEOPOLD

De verhouding tot de buitenwereld

Wie te veel nadruk legt op de verschillende periodes in Leopolds dichterschap, ziet over het hoofd hoeveel constanten er zijn in zijn thematiek en dichttechniek. De moeizame verhouding tot de buitenwereld is een terugkerend gegeven, dat steeds opnieuw in de vorm van het gedicht kan worden uitgedrukt of zelfs uitgebeeld.

Dat thema van 'de buitenwereld' is sterk verbonden met Leopolds poëzieopvattingen. Het gedicht fungeert als 'een toevlucht/ en afgezonderdheid, een plek/ van koestering', zoals blijkt uit het eerste, lange, gedicht uit de reeks 'Voor 5 december': 'Dit wilde ik U gegeven weten' (1: 93). In de tweede strofe van dat gedicht spreekt de dichter de wens uit dat de woorden van zijn gedicht zijn als een tuin, een laan vol bomen en 'scherpe takken saamgegroeid'. Hoe hij zich die natuurlijke geslotenheid voorstelt, laat hij zien door zijn regels extra ondoordringbaar te maken. Het gepaarde rijmschema draagt daartoe bij, en al helemaal het gelijke rijm in de eerste regels van de strofe, plus de herhaling van het woord 'dicht':

[..]

En dat dan van dit eerst gedicht
de woorden werden tot een dicht
omtuinen, tot een dubbele laan
van stammen rijzig opgegaan
en scherpe takken saamgegroeid,
die overreikend het gezicht
toewiesen, hielden het er dicht,
dat het er stil en ongemoeid,
dat het er zacht is in de lucht,–
[..]

Door die geslotenheid blijft het in het gedicht 'stil en ongemoeid', 'dat zóó dit vers een schutsel werd'. Binnen in dat omheinde, zo gaat het verder, kunnen de woorden opengaan 'tot zij zich sloten aan het einde'. Binnen de woorden zou het schaduwrijk en schemerig zijn. Zo is dit gedicht in vorm én inhoud een poëtische uitspraak over de wens om poëzie tot een dergelijk autonoom en gesloten geheel te maken.

Ook in het vers over Verlaine was te zien hoe het *in* het gedicht stil en donker moest worden. De vraag is of je kunt zeggen dat het typografisch wit hier betekenisvol wordt. Leopold gebruikt het wit van de pagina bij deze afgesloten gedichten op een negatieve manier: hij houdt het buiten, en zet het dus af tegen de veilige, donkere wereld binnen in het gedicht.

Andere keren worden er juist verwoede pogingen gedaan om de afscheiding van de wereld op te heffen. In de reeks 'Morgen', bijvoorbeeld, speelt er in het eerste gedicht (1: 69) een vorm van contact met de wereld. Aanvankelijk is het lyrisch ik nog gescheiden van de morgen door 'een gouden mist', maar met behulp van twee kalme handen en rafelende vingertjes worden de schermen tussen de 'ik' en de wereld weggeschoven en weggescheurd, zodat de dag aan het eind van het gedicht daadwerkelijk aanschouwd mag worden. De openheid, of liever gezegd het proces van het openstellen, wordt geïllustreerd door de vorm van het gedicht. De eerste regels hebben het rijmschema *abba*, wat al een 'opener' effect geeft aan het einde van de regel dan het 'gedicht/ dicht' uit het gedicht hiervoor. Bijna midden in het gedicht staat een regel die nergens op rijmt: 'blauwe kalme handen komen': deze handen komen 'tusschenin' en scheiden de gouden mist als waren ze twee gordijnen. Door de niet-rijmende regel vrijwel midden in het gedicht te plaatsen delen deze handen ook het gedicht zelf in tweeën.

Om de 'openheid' van dit gedicht te versterken krijgt het wit achter de regels hier ook meer kans om de tekst binnen te dringen dan in Leopolds andere gedichten. Er staat een aantal extreem korte regels in het gedicht die witte gaten in het tekstblok vormen en de vorm van het gedicht zo openbreken. Ik citeer de eerste zeven regels:

Ik zie den morgen als een gouden mist
 van eigen rijkdom trage wade
 een afgehangen web van draden,
 en nu in twist
 vingertjes vechten, vingertjes vagen
 door de ragen,
 rafelen, halen de draden aan,
 [...]

Iets vergelijkbaars is te zien in een ander gedicht uit de reeks, 'Nu dat wij naar buiten treden' (1: 76). Met acht tweeregelige strofen is het visueel ineens een opvallend 'open' gedicht, in overeenstemming met de inhoud ervan. Die openheid wordt versterkt door de regels of strofen te laten eindigen op woorden als 'waaierende', 'windvlagen' of 'vanen': er waait als het ware een frisse wind door de regels. Het gedicht eindigt ten slotte met: 'De dag is blozende in begroeten'.

Uit deze gedichten komt een nieuwe, vijfde functie van het typografisch wit naar voren: het kan een grens zijn tussen de binnen- en buitenwereld, een drempelgebied. Tegelijk vervult het soms de eerste, poëtische functie. Het is dan een uitdrukking van de mogelijkheid tot communicatie met die buitenwereld. Bovendien is het wit rond het gedicht hier iconisch, voor zover het de uitbeelding is van gordijnen, bomen of andere afsluitingen.

De gedichten van Leopold kunnen met behulp van het typografisch wit zowel 'open' als 'gesloten' zijn, wat aansluit bij de ambigue houding die er in deze poëzie wordt aangenomen ten opzichte van de buitenwereld. Dorleijn wees er bijvoorbeeld op dat Leopolds angst voor het 'buiten-ik' gepaard ging met een verlangen daarnaar.⁵⁸ Door die ambiguïteit zijn er ook gedichten die je 'halfgesloten' zou kunnen noemen.

Halfgesloten gedichten

In de 'halfgesloten' gedichten is er wel een blokkade tussen de binnenwereld van het gedicht en de buitenwereld die begint bij het wit van de pagina. Die blokkade is alleen minder definitief en minder stevig dan in andere gedichten. In plaats van bomen of 'steektakken' is er dan sprake van bijvoorbeeld sluiers of nevels, die weggeschoven kunnen worden.

Het eerste gedicht van de reeks 'Verzen 1895' (1: 27), over een meisje op haar sterfbed, begint zo: 'De bedgordijnen hangen zo ijl/ en angstig af'. De eerste twee strofen van het gedicht beschrijven deze bedgordijnen, die zich bewust lijken te zijn van het feit dat zij een ziek meisje 'in doodsverschuiven' beschermen. 'Opdat zij zouden/ peinzen en zorgen in een schijn/ van geheimzinnigheid en verhelen'. Behalve door de lakens is het stervende meisje gedoken in de strengen van heur haar en is haar gezicht als overtrokken met 'een dauw des doods'.

De afstand tussen haar sterfbed en de wereld daar buiten wordt versterkt door het typografisch wit. Door 'De bedgordijnen' waarmee het gedicht opent, zodat wit boven het gedicht wordt afgesloten. Omdat de strofe eindigt met het woord 'sterft', krijgt ook het strofewit die afsluitende functie. Eenzelfde effect wordt aan het einde van de vierde strofe bereikt, die eindigt met de woorden: 'zoet toegevouwen'. Daarna wordt de omhulling van

het meisje harder, en wat eerst nog een 'kind' werd genoemd is nu een vrouw die met 'U' wordt aangesproken. 'Hoe streng is nu uw zijn geworden'. De zachte gordijnen en haren hebben plaatsgemaakt voor 'trotsche wering'. De 'ik' herinnert zich vroegere tijden toen hij en het meisje elkaar wel naderden in 'zwellend verlangen' – net als in 'De Molen' kan hier een erotische betekenis aan worden gegeven.

Vallen in het gedicht over het stervende meisje de bedgordijnen samen met het begin van het gedicht, soms wordt een dergelijke afsluiting juist gecombineerd met het einde, zoals in het eerste gedicht van de reeks 'Verzen 1897': 'De lente valt dan in een oude stad' (1: 57). Een eenzame ik dwaalt vertwijfeld door de stad en voelt 'een wrang/ verdriet in alles'. De communicatie met anderen mislukt: de mensen 'vragen, vragen en ik kan hen niet verstaan'. In de laatste regel hangt zijn hoofd in een 'web van schemeringen'; als de sluier die zijn isolement bewerkstelligt, ligt het wit onder die laatste regel. Door de enigszins uitstekende regel wordt de afzondering van het lyrisch ik nog versterkt, en valt het wit van de pagina samen met het web waarin verstrikt zit.

Overigens moet hierbij opgemerkt worden dat het niet zeker is dat deze regel in de handschriftversie ook uitstak. Metrisch wijkt hij niet af: alleen als je naar het gedicht *kijkt* is de laatste regel langer. Toch zal ik bij Leopold, en bij de andere dichters in deze studie, betekenis hechten aan dergelijke korte of langere regels. Het uitgangspunt daarbij is dat de lezer van het gedrukte gedicht, ongeacht de intentie van de dichter, een korte of lange regel waar kan nemen. Dat neemt niet weg dat de afwijking overtuigender wordt als er ook ritmisch een verschil te bespeuren is.

Een ander voorbeeld is het gedicht 'Albumblad' (1: 81) dat vrij ondoordringbaar begint: 'Waar in de ondoorschene lagen/ de looden nevels stonden, kil/ en pal noodzakelijk, in een trage/ verzonkenheid en tartend stil/ gehangen'. Hier wordt duidelijk hoe de geregeleindes vallen te associëren met stilte (nog versterkt door het enjambement) en gebrek aan beweging. Het lijkt dan een statische toestand die heerst voordat het gedicht begint of nadat het voorbij is. Daarom staan de regels die op de sluiers en nevels betrekking hebben ook meestal vlak na het beginwit of voor het eindewit. In de loop van het gedicht kunnen de sluiers worden weggetrokken, de wereld onthullend, en soms ook zicht biedend op iets hogers. Dan verschuilt het metafysische zich erachter, zoals in het nagelaten gedicht (1985 I, nr. 132) dat zo begint:

Door floersen wierook, door een rekkend vlies
 een dunne voorhang, waarvoor kronkelzuilen
 [..]

Pas nadat de lezer zich door deze sluiers heeft begeven, hoort hij in het vervolg van het gedicht 'het sidderend rumoer' van de 'orgiasten en der tempelgalm'.⁵⁹ In het reeds besproken eerste gedicht uit de reeks 'Morgen' is er ook sprake van een openbaring wanneer de 'gouden mist' eenmaal is opgetrokken. In dit gedicht werd een aantal verschillende vormen genoemd die de doorschijnende afsluiting bij Leopold aan kan nemen: ragen, draden, weefsel, gazen, mazen, vouwen en plooiën.

Het gedicht kan zich dus naar de wereld openen, maar omgekeerd kunnen de sluiers en nevels door het gedicht gecreëerd worden. Dan wordt het garen en de stof in de loop van het dichtproces gesponnen en geweven, zoals al bleek bij de bespreking van 'De Molen'. Een dergelijke tegenstrijdigheid hoeft bij Leopold niet meer te verbazen: zijn poëtica bleek paradoxaal. De rol van het gedicht is de ene keer uitzicht bieden, en de andere keer juist gesloten bescherming geven. Zo worden de sluiers soms in de loop van het gedicht verwijderd, en wordt het gedicht een andere keer met opzet in nevels gehuld, zoals de bloemen in een gedicht uit de reeks 'Scherzo' (I: 20-1), die bezingen in hoeverre hun prille leven al doordrongen is van de naderende dood. Hun klacht wordt afgesloten met de woorden: 'in sluimerwaden/ingehuld'.

Het begin van het gedicht

Het schrijven zelf kan dus ook een web doen ontstaan. Net als de draaiende wieden van de molen creëert het een 'rag' of een snoer van woorden. Het lege vlak waar de dichter mee begon, wordt opgevuld en dichtgestopt. Het begin van het gedicht evocert bij Leopold vaak een leeg vlak dat dan langzamerhand gevuld of beschreven wordt, zoals de druppel in het gedicht 'Van wijn een druppel' (I: 125). Die wordt geplengd in 'de blauwte van het waternvlak' en doordringt die blauwte dan: 'een enkle pereling / doordringt de gansche helderheid'.

Aan het begin van het gedicht wordt het nog lege, witte en maagdelijke vaak uitgebeeld door het kopwit. Het prille begin, de aanvang van het dichten, wordt bijvoorbeeld geassocieerd met sneeuw en met kinderen. Zo kunnen we het Christuskind zien in het 'Kerstliedje' (I: 13); het kind is omhuld met een pak diepe sneeuw 'en tuurt in een denkbeginnen'. In dat gedicht zijn er meer tekenen van kou en sneeuw. Er is sprake van ijzel, van de maan die helder schijnt, een zuivere lichtschijs, van de baarden van de drie koningen die wit bevroren zijn. De kindertijd wordt bij Leopold vaker in verband gebracht met koude en ijs. Het meest veelzeggende gedicht in dit opzicht komt uit de reeks 'Verzen 1897' (I: 65):

Een sneeuw ligt in den morgen vroeg
 onder de muur aan, moe en goed
 beschut en een arm kind komt toe
 en staat en ziet en met zijn voet
 gaat het dan schrijven over dit
 prachtige vlak en schuifelt licht
 bezonnen en loopt door, zijn mond
 trilt in het donker klein gezicht.

Zagen we eerder dat het gedicht een schuilplaats was, ook hier ligt 'een' sneeuw 'goed/ beschut'. Het versregelwit zou de muur kunnen zijn waar de sneeuw tegen aanligt. In ieder geval ligt het woord 'beschut' *binnen* in het gedicht, goed beschut in de regel. Er klinkt bovendien iets in door van een betreurd verlies van 'dit prachtige vlak'; het beginnen met schrijven is ook altijd een verbreken van maagdelijkheid en zuiverheid.⁶⁰ Daar staat tegenover dat het ook iets oplevert: emotie en 'bezinging'. Door te openen met de woorden 'Een sneeuw' versterkt Leopold de associatie met het wit van het papier. Dat doet hij bovendien door de sneeuw door de muur te laten afsluiten en omkaderen, zodat opnieuw 'de lijst' van het gedicht wordt benadrukt. De isolatie van het vlak sneeuw wordt versterkt door het feit dat het hier gaat om het kortste gedicht uit de reeks 'Verzen 1897'.

Ook het gedicht 'Regen' (l: 90) opent met een leegte waar het gedicht uit voortkomt, zoals we hiervoor al zagen. De eerste strofe luidde als volgt:

De bui is afgedreven;
 aan den gezonken horizont
 trekt weg het opgestapelde, de rond-
 gewelfde wolken; over is gebleven
 het blauw, het kille blauw, waaruit gebannen
 een elke kreuk, blank en opnieuw gespannen.

[..]

Waarna een witregel volgt. Niet alleen lopen de regels over de lucht verder uit dan de andere regels van de strofe, zodat ze werkelijk als een lucht over de rest van het gedicht hangen, ook wordt de lucht eerder voorgesteld als een schildersdoek of een stuk papier dan als een natuurbeeld. Het schrijven kan beginnen. Ook in het gedicht 'Schepen liggen er; waarom zoo...' (l: 58) is de hemel weer wit en lijkt die te staan voor het doek of het papier waar de dichter zijn wensen in schrijft. Vanaf de helft van het gedicht, dat uit tweeregelige strofen bestaat, staan de strofen:

[..]

vervuld; in de heldere streken
van den witten hemel geleken

wenschen te wezen, mijn zinnen dreven
er in, in een zachten trek opgeheven.

[..]

Het gedicht bestaat uit zes van zulke tweeregelige strofes, zodat de regels daadwerkelijk gaan lijken op strepen. Het wit wordt in dit gedicht bovendien gethematiseerd in de 'vele zeilen' die er zijn uitgehangen. En zoals de opvallend korte strofes als streken op het witte papier staan, zo staan de wenschen in de hemel geschreven.

In de reeks 'Verzen 1897' staat een ander gedicht over de lege lucht (I: 64): 'Er is een leven in wat bewegen'. Door een zuchtje wind, wat weer aan het inspirerende pneuma doet denken, beginnen de takken van de bomen in de lucht tegen elkaar te bewegen. Al eerder openbaarde zich het poëtische karakter van beweging in Leopolds gedichten, die om niet statisch te worden steeds in beweging bleven. De takken gaan 'met loome vingers' wenken, en 'brengen uit/ een vreezend meenen nauw geuit'. Ze lispelen herinneringen, totdat de wind stopt en de bomen weer dood in de lucht staan. Wat hier opvalt, is dat met het stilstaan van de bomen het gedicht ook weer voorbij is, en blijkbaar geen spoor heeft achtergelaten. Het gedicht is verdwenen en de lege lucht neemt, samen met de witte pagina, weer de overhand, in de laatste extra korte strofe:⁶¹

[..]

De lucht, die leeg is en zonder ziel,
waar uitgetuimeld de wind uitviel.

In dit gedicht blijft er dus weinig over van de mystiek-religieuze taak die Leopold elders zijn gedichten oplegt. Dit is een modern vers waarin het gedicht niet meer is dan een vlaag die opkomt en weer in het niets verdwijnt.

Schrijven kan een ontheiligen zijn van de zuiverheid van het witte papier. Het lege – en witte – vlak is om die reden een belangrijk thema in Leopolds werk en verschijnt bijvoorbeeld in de vorm van zeilen, lakens, sneeuw of ijs. De handeling van het dichten zelf blijkt te zijn als het beschrijven van een leeg vlak.

Het 'ontheiligen' betekent echter ook dat het gedicht in staat is om een

zekere steriliteit te doorbreken. Dan lijkt het erop dat de wereld rond het gedicht in een bevroren, ontoegankelijke toestand verkeert en dat de dichter (soms in de gedaante van een kind) daar met woorden leven in kan blazen. In sommige gedichten van Leopold komt de kilte van binnenuit het gedicht, in andere is het precies andersom en moet de kou buitengehouden worden. Het koudeparadigma heeft dus een dubbele symbolische waarde. Dat werkt verwarrend, maar bij Leopold is deze ambiguïteit van groot belang. Uit de rest van dit hoofdstuk zal blijken dat er in zijn poëzie vaak aan elkaar tegen- gestelde dingen worden uitgedrukt, en dat ook het typografisch wit daarvoor wordt gebruikt.

De lege openheid waarin geschreven kan of moet worden, valt dus regelmatig samen met het wit rond het gedicht. De tweede, iconische functie van het typografisch wit is in dit soort gedichten sterk vertegenwoordigd. En voor zover het wit daar het maagdelijke papier is én uitbeeldt, vervult het eveneens een poëtische functie.

In het 'Kerstliedje' uit de *Zes Christusverzen* lijkt bijvoorbeeld de koude en sneeuw waarmee het dichten aanvangt, te worden versterkt door het gebruik van witregels tussen de vierregelige strofen in. De bevroren toestand houdt zich op in deze witregels. Zo eindigt de eerste strofe op 'ijzel hing aan de bomen', de tweede op 'een zuivere lichtschijs', de vierde op 'door de diepe sneeuw gewaad', de vijfde op 'wit bevroren' en de laatste op 'een denkbe- ginnen'. Dat de vorm van het gedicht hier samenvalt met de inhoud blijkt bovendien door de uitstekende regel in de vierde strofe, die maakt dat de ko- ningen daadwerkelijk 'van ver' komen:

[..]

En buiten in de bittere kou
en de stille Kerstnacht laat
de heilige driekoningen kwamen van ver
door de diepe sneeuw gewaad.

[..]

In dit gedicht is een omgekeerde koudesymboliek te zien. De kou en de duister- nis zijn buiten het gedicht en buiten de stal waarin het 'kind van licht' in de krib- be ligt. Om dat te benadrukken begint het gedicht met 'de donkere dagen van Kersttijd', waarna al snel het licht gaat schijnen door het kind en door de helde- re maan. In het eerste gedicht uit de nagelaten reeks 'Voor Madelon' (1985 I, nr. 222) worden de sneeuw en de kou ook uitgebeeld door het wit van de pagina.⁶² Het is een poëticaal vers over het gedicht dat verkilt en 'doode pracht' is zodra het los is van de maker. Het eindigt met de volgende drie regels:

[..]

daar is het leeg en donker en de dood.....
 verstoven zoo – en ik had toegezien,
 want het was koud en buiten mij, als sneeuw, als wind.

De kou wordt zo uitgebeeld en tevens wordt de distantie versterkt die er is ontstaan van de maker zelf ('buiten mij') door de uitlopende laatste regel van het gedicht.

Leopolds gedichten beginnen niet altijd met lege, open vlakken. Hiervoor bleek al dat soms het omgekeerde gebeurt, en het begin afwerend is als een muur. Zoals de ingang tot het oeuvre zelf afgesloten leek door dichte begroeiing, zo is de ingang tot enkele van de individuele gedichten moeizaam. Zoals het gedicht 'Arioso' (II: 99), dat begint met de smeekbede: 'Sluit, boomen, sluit, o <-ondoordrongen> woud,/ de wereld af'. De geslotenheid van het gedicht versterkt Leopold door de inhoud van de eerste strofe van het gedicht te herhalen in de laatste strofe, die als volgt luidt:

[..]

Sluit af, sluit af, o hooggewelfde kronen,
 dat ook het licht uw <-vredig> oord niet schendt!
 Wordt tot een <-heilig>, kuisch grafmonument,
 waar droefenis en stilte samenwonen.⁶³

Het 'grafmonument' in deze strofe doet weer aan 'Cheops' denken en versterkt de poëtische lezing van het dichte woud als het gedicht zelf. Een vergelijkbare afsluitende opdracht krijgen de bomen in het nagelaten gedicht dat begint met de regel 'Boomen, boomen, gebogen hangt', en dat eindigt met 'Boomen, boomen, hangt gebogen' (1985 I, nr. 242). Zo zijn er vele voorbeelden te vinden van gedichten die zijn als bossen, 'wild van volgewassen hout' (1985 I, nr. 221), met verwrongen, vergroeide en verwilderde takken, met hooguit een 'stronkenpad' (1985 I, nr. 160).

Cirkelvorm

Hopelijk is duidelijk geworden dat Leopold zijn gedichten dikwijls voorstelt als een cirkel. Ze zijn circulair doordat de eerste strofe aan het einde herhaald wordt, of doordat zich er een beweging in voltrekt die een circulair karakter heeft. Het vers begint dan bijvoorbeeld met een subtiel ontstaan 'uit het niets', en eindigt met een verdwijning in hetzelfde niets. Het wit rond het gedicht kan worden gebruikt om dit 'niets' uit te beelden.

Laat ik nu leggen lichte dingen
op haren lijf en gauw verganke-
lijke, laat het zijn rozeranken
en bloemen andere en trosseringen

[..]

Het vergaan van de bloemen voltrekt zich sneller en wordt definitiever door het enjambement. De suggestie van verval is nog sterker omdat er op de volgende regel zo alleen nog maar het halve woord 'lijke' over is, dat uiteraard aan dood doet denken.

Enjambementen kunnen ook de beweging van naderen en weer terugtrekken uitdrukken, een belangrijk thema bij Leopold. Bijvoorbeeld in de reeks 'Morgen' die helemaal draait om het naar buiten treden, om een poging tot contact. In het tweede gedicht ('Zwaluwvlerken zijn uwe zware', 1: 70-3) uit de reeks staat in de laatste strofe het volgende enjambement:

[..]

Zoo zijn weer haar gedachten, het eenige is:
zij zijn stiller geworden, zij werden meer
in zich gekeerd bij wat hun weer-
voer en als zij naar anderen zagen
hoe deze leefden in hun lot,
[..]

De neiging naar buiten, het 'wondergrootsch verlangen/ dat uitging tot anderen', is hier weer voorbij. Door de enjambementen 'meer/ in zich gekeerd' en 'weer/voer' wordt de terugtrekkende beweging versterkt en geïllustreerd. In het volgende gedicht uit de reeks ('Zij tilt zich overeind en in', 1: 74-5) is een vrouw weer alleen en kleedt zij zich uit:

[..] In de rust
van hare lijdelijkheid wordt zij bewust
hoe vreemd, hoe wonderlijk het haar aan-
komt, nu zij zich liet begaan,
alsof dit alles buiten haar was
en zag zij het in een spiegelglas;
[..]

De regel met het enjambement is de langste van het hele gedicht, zodat hetgene wat 'van buiten' komt ook daadwerkelijk een beetje van buiten komt.

Door het enjambement wordt bovendien de beweging van het aan-komen versterkt. In het laatste gedicht uit de reeks ('Ik voel haar bevende tegen mij aan', 1: 78) duidt een enjambement de twijfel aan: 'wanke-lend'. Dat is een mooie illustratie van de inhoud van het gedicht, waar het geluk van het samenzijn vergezeld gaat van een grote angst daarvoor. In verband met deze reeks zag Dorleijn ook het erotische, 'jachtige' verlangen gestalte krijgen in de enjambementen.⁶⁶

Ik denk dat de beweging in Leopolds poëzie zo essentieel is, dat we hierin een extra, zesde functie van het typografisch wit kunnen zien. Of het nu een beweging van toenaderen en terugtrekken is of een cirkelbeweging, het wit rond het gedicht draagt ertoe bij. Met name enjambementen geven een dynamiek aan het gedicht.

Op andere plekken krijgen de enjambementen een temporele functie. De dichter verwoordt er dan een moment van respijt mee, een oponthoud – het wit wordt een moment van rust. Om dat te laten zien kies ik opnieuw een fragment uit het gedicht 'Zwaluwvlerken zijn uwe zware' (1:70-3) uit de reeks 'Morgen':

[..]
 O, wondergrootsch verlangen
 dat uitging tot anderen die het ontvangen
 mochten, dat bracht zich aan anderen toe
 in liefde zoo dringend dat het wel moe
 mocht neerzinken, stil lag ademloos
 en smachtend. En in de tusschenpoos
 ging schemerend op een voorgevoel
 [..]

Midden in de zesde regel begint Leopold zelfs een nieuwe zin om 'ademloos' en 'tusschenpoos' op het geleinde te krijgen, opdat de afwachende betekenis van die woorden wordt versterkt door het wit dat volgt op de regel. Zo valt het woord 'ademloos' samen met de klassieke adempauze aan het einde van de regel, en heeft de plaats van het woord 'tusschenpoos' als effect dat de tijd wordt uitgesteld in het wit van de rechtermarge. Net als naar stilstand in beweging streeft Leopold ook naar stilstand van de tijd. Zo tracht hij een soort tussentijd (versterkt door het 'schemerend' in de zevende regel van de strofe) te creëren waarin tegengestelden nog even samen kunnen vallen.

Hetzelfde gebeurt in het gedicht 'Mij is 't alsof de takken frissche blaren' (1: 59). Het lyrisch ik hunkert ernaar 'een driftige opstand' te beginnen. Het gedicht eindigt met deze strofe:

[..]

Dat een gelijke zucht in mij gaat spreken
den ingekeerde, is mijn grootst geluk,
dat ook mijn zijn zich spant en uit wil breken
en dat het zwijmt in dit stout oogenblik.

Het daaropvolgende gedicht in de reeks begint met de woorden: 'Een oogenblik'. Zo laat Leopold de tijd stilstaan in het wit van de pagina dat tussen zijn twee gedichten staat. Het moment van uittreden naar de buitenwereld wordt gerekt door het 'vastzetten' van het oogenblik. In het volgende gedicht blijkt het uitbreken, of alleen maar het *willen* uitbreken, alweer voorbij.

Een essentieel punt in Leopolds poëtica is dat het gedicht tijdelijk de ambivalenties kan opheffen die in het leven zelf niet opgeheven konden worden. Zowel de woorden van het gedicht als de vorm daarvan kunnen een open gebied creëren tussen onverenigbare uitersten. De tussenruimtes die Leopold vormt als opheffing van de ambivalentie, worden opgeroepen in de vele enjambementen in woorden met *on-*. Bijvoorbeeld 'on-/ doorgrond' (I: 72), of 'on-/ vervreemdbaar' (I: 101). Op die manier kan de dichter in de vertraging tijdens het wit na de versregel het moment vasthouden waarop twee situaties allebei opgaan, en kan hij een tussenruimte binnen het woord creëren. Bijvoorbeeld in deze opening van een nagelaten gedicht (II: 126):

Buiten de deuren en het balkon
het bosch der toppen, de opperste on-
aantastbare oorden
[..]

In dit gedicht zien we opnieuw een ondoordringbaar woud, en wordt het moment tussen aantastbaar en onaantastbaar tegelijk even gerekt in het versregelwit. De poëtische vraag of 'het hogere' van de toppen nu wel of niet bereikbaar is in het gedicht, wordt hier tijdelijk onbeantwoord gelaten.

Ook waar het contact met een ander aan de orde is, kunnen enjambementen dienen om terugkerende ambivalentie in de inhoud van de gedichten uit te drukken. De reeks 'Voor 5 december' heeft de moeizame verhouding tussen een u en een ik tot onderwerp. Behalve de momenten dat 'het beloofde' even in zicht komt, lijkt een nadering verder onmogelijk. In het tweede gedicht uit de reeks (I: 95) zien we de aarzeling van de 'Gij' om zich naar de 'ik' te geven, uitgedrukt in een opvallend enjambement:

[..]
 ik zag, ik zag het
 als gij tel-

kens naar mij toe
 aankomen wildet,
 [..]

De twijfel wordt geïllustreerd door het haperende van de ingelaste witregel. Daarbij is de vraag of 'gij' nu een geliefde is, of de lezer, of God, van minder belang dan het feit dat Leopold de hapering en de twijfel uitdrukt in dit enjambement, in de vorm van het gedicht.

Randen van het gedicht

In het bovenstaande heb ik geprobeerd duidelijk te maken dat Leopold het wit vooral thematiseert als zijnde het kader van het gedicht: de plaats waar gedicht overgaat in niet-gedicht. Hoe belangrijk de randen van zijn gedichten waren, blijkt ook uit Leopolds werkwijze. In de handschriftversie van 'Albumblad' (I: 166) is te zien hoe de randen (en dus de rijmwoorden) van het gedicht als eerste ontstonden. De onaffe versies van 'Albumblad' zien eruit als een onopgeloste puzzel, waarvan slechts de lijst al zichtbaar is.

Zo laat de dichter het woord 'lippenboorden' samenvallen met het wit na de versregel (II: 18). Dat zou natuurlijk toevallig kunnen zijn, ware het niet dat Leopold in haast alle gevallen waar hij het heeft over randen, zomen of boorden, die woorden plaatst op het einde van een versregel. In het poëtische gedicht 'De lippen van het water leggen zich' bijvoorbeeld (I: 132), waarin een vijver of een kom wordt beschreven, blijkt zelfs dat het gedicht in zijn geheel is geschreven op de 'alabasten rand' daarvan, een rand die weer wordt genoemd op het einde van een regel. Ook in het volgende gedichtje gebeurt dat (II: 137).

Een waskaars op het hoogaltaar
 zoo vreedig en zoo wit,
 zoo helder smeltend aan de rand,
 zoo brandende van pit.

Er is nog een andere manier om Leopolds nadruk op de randen van het gedicht te interpreteren. Nijhoff zag het als een poging van de dichter om de gefragmenteerde gedichten bij elkaar te houden en schreef over Leopold: 'Hij hoopte dan maar, dat de steentjes een mozaïek zouden vormen, een

mozaïek met een ononderbroken tekening. (..) [hij] voegde de fragmenten samen en maakte er zelfs enige malen een “rand” omheen (..).⁶⁷

Van Halsema wees op een gedicht dat door Leopold op die manier ‘een lijst’ kreeg, en op het verband dat daarin te zien is met het werk van Mallarmé. Bij beide dichters speelt de spiegel hier een rol. Die reflecteert een ‘omlijste onbepaalde leegte’.⁶⁸ Die rand om de spiegel wordt door Van Halsema vergeleken met de rand van Leopolds glas⁶⁹ in het volgende gedicht (1985 I, nr. 102):

} Geheven kelk en tartend flintkristal {			
		^van	
waarin de bundelen des lichts zich splitsen			
		in het bitse	
gesneden glas	{ en splintert }	} het heelal.	
	{ ver[splintert] }		
} Rondom de {			
	{ bodeminhoud	} staat de slag	
	{ [b]oeczem[inhoud]		
	{ [bodem]boezem		
met dreigement van pijlen en van zwaarden,		^geding	
haag van kletterende hellebaarden			
wapenen kruiselings.			
		^kruiseling	
} En {			
} Een {		} rozerood en donker karmozijn	
ligt - ∪ op	{ uw bodemgrond }	} te branden,	
	{ den onder[grond] }		
lonkt	achter de wanden		
in broeiend	O welke wijn		
werd hier geborteld?	{ Dikgelopen	} zwaar	
	{ [Dikge]ronnen		
	{ [Dikge]stroomd en		
rikt	is uw goed.	^verwoed ^behoed	
Een een	bloed	^vl[oed]	
Duizelend	en doodsgevaar.		

Door de ‘zwaarden’ en ‘hellebaarden’, ‘bitse’ en ‘wanden’ kan Van Halsema spreken van een ‘vijandige’ rand van het gedicht. Hij concludeert daaruit dat de omlijsting een beeld is voor het gedicht dat afgesloten is: ‘het in “Geheven kelk” geëvoerde hermetische gedicht grendelt zich af van zijn omgeving; het is tot zijn tanden gewapend tegen de wereld’.⁷⁰ Maar de kelk doet als ‘flintkristal’ eveneens denken aan spiegelende symbolen bij Leopold: net als in het vorige gedicht wordt het licht van het heelal weerkaatst door het gedicht, hoe donker het zelf ook is van binnen, met het rozerood en karmozijn.

Het licht dus ingewikkelder. Dit gedicht is enerzijds hermetisch afgesloten, en werkt anderzijds – evenals de juwelen en de regendruppel – als spie-

gel. Daarom is het open en gesloten tegelijk. Dat sluit tevens beter aan bij het door Leopold gebruikte beeld van het glas, dat niet 'afgegrensd' is. Niet Leopolds poëtische overtuigingen, maar juist zijn poëtische ambivalentie lijkt in dit mallarméaanse gedicht een plaats te hebben gevonden. Het wit aan de randen vervult hier opnieuw de eerste, poëtische, en de vijfde functie: de scheiding tussen de binnen- en de buitenwereld.

Het gedicht is gesloten maar kan wel reflecteren: het is gevaarlijk maar het 'lokt' toch. Het 'doodsgevaar' uit de laatste regel lijkt te maken te hebben met de eerder besproken ambivalentie ten opzichte van het gedicht als gestolde werkelijkheid. Iets wat bestendig wordt in het gedicht loopt ook het gevaar statisch en dood te worden. Juist dat dreigende gestolde karakter van de dingen wordt opgeroepen door Leopolds 'dikgelopen' vocht. Zoals Van Halsema het zegt: 'De dagelijkse werkelijkheid van de dagelijkse taal wordt daarin verdicht tot een dodelijk concentraat; het even helder als werend omhulsel verspert de toegang'.⁷¹

De afsluiting van het gedicht

Soms verdwijnen Leopolds gedichten aan het eind eenvoudig in het niets. Die gedichten eindigen op woorden of zinnen die iets met vertrek of verdwijnen of aflopen te maken hebben. Op die manier weerspiegelt de beweging van het gedicht ook de inhoud ervan. Een van de nagelaten gedichten (1985 I, nr. 75) eindigt met de regels:

[..]

en de gewiekte
het spel, de lichte tooverij
van mijnen geest
 voorbij voorbij.

Daarmee wordt tevens het gedicht een minder zinvolle onderneming; zodra de dichter er het zwijgen toe doet, is er niets meer over. Zo is er het gedicht met de eerste regel 'Hoe druk, hoe druk loopt door mijn hoofd' (I: 117) dat eindigt met de strofe:

[..]

daar is zoo diepe ellendigheid,
een leegte zoo volslagen,
dat nauwelijks een snikken schreit

verloren door de eenzaamheid
en de verlaten dagen.

De eerste regel, waarin het 'dagelijksch gebeuren' zo druk is, loopt veel verder uit in het wit dan de rest van het gedicht. De laatste regel, met 'de verlaten dagen', is juist heel kort. De volslagen leegte waar het gedicht mee eindigt, wordt geïllustreerd door het toenemen van het typografisch wit rond de laatste strofe. Juist het contrast met de 'drukke' beginregel versterkt de stille eenzaamheid. Het einde van 'Kinderpartij' (I: 109-114) is al net zo stil:

[..]
gerinkel van het cymbelspel
en ook dit minderde en verging.

Zo geeft Leopold zijn gedichten soms de vergeefse, verdwijnende beweging van het leven en het dichten zelf. Zoals Dorleijn opmerkt over het iconische einde (van een ander gedicht): 'allerlei woorden dragen de notie "minder worden", "eindigen" op de plaats waar het gedicht zelf ook "minder wordt" en eindigt'.⁷²

Dat Leopold het einde van zijn gedichten bewust thematiseerde, blijkt tevens uit het poëtische einde van het korte gedicht 'Het adelszwaard' (1985 I, nr. 115), dat ik hier in zijn geheel citeer:

Vingerwijzing

Het adelszwaard, o grauwe mond
van een

}	verwezen	}	}	}
	ver			
	veeg			

}	}	}	}	}	
					starend

 doodsgezicht,
pad dat op schemering gericht,
rand van ravijnen zonder grond,
omwikkeld met een paardetrens
als tak met ranken;
hier op het achterblad het blanke
tot slot en grens.

Al bij eerste lezing is de expliciete verwijzing duidelijk naar het wit van een 'achterblad' en de afsluitende functie daarvan. Dorleijn wees er bovendien op dat het gedicht het einde van een bundel thematiseert: Leopold nam het gedicht in handschriftversie op in een cahier na een aantal lege bladzijden, zodat het gedicht waarschijnlijk de afsluiting van een reeks had moeten worden.

De moeilijk verklaarbare beelden uit het gedicht kunnen volgens Dorleijn gelezen worden als beschrijvingen van de vignetten die achter in boeken werden omgenomen: 'de metaforen omschrijven allemaal op cryptische wijze hetzelfde: het slotvignet'. Het gaat dus niet om intertekstuele, 'diepere' verwijzingen, maar om een verwijzing naar het leesproces: we 'worden op die manier gedwongen bij ons onbegrip en het leesproces zelf gebukt te staan (of er bij te hurken)'.⁷³

Dit voorbeeld bevestigt de concrete interpretatie die ik geef van een aantal van Leopolds gedichten of in ieder geval van passages daaruit. De dichter was sterk gericht op het materiaal van de tekst en schreef daar ook over. Net als in 'Het adelszwaard' zijn het vooral de grenzen van het gedicht die gethematiseerd worden.

Het einde van het gedicht kan net zo ambigu zijn als het begin. Zoals daar tweeslachtigheid heerste over het beginnen met schrijven en het afbreuk doen aan de zuivere stilte, zo kan het einde verschillende vormen aannemen bij Leopold. Het is soms een begin, een aanvang van iets in de wereld zelf. 'De dag is blozende in begroeten', luidt bijvoorbeeld de laatste regel van het gedicht 'Nu dat wij naar buiten treden' (1: 76). Of de laatste regel: 'zie, zie, hoe wel de dag mag zijn'.

Dat is niet altijd positief. Het 'kerstliedje' (1: 13) eindigt bijvoorbeeld met de volgende strofe:

[..]

De heilige driekoningen staren het aan
en weten zich niet te bezinnen
en het kind ligt al te kijken maar
en tuurt in een denkbeginnen.

Op het moment dat het leven voor het Christuskind begint, eindigt het ook. In plaats van naar de wereldse heersers, kijkt hij naar binnen, in een 'denkbeginnen'. Door dit woord aan het einde van het gedicht te zetten benadrukt Leopold de ambigüiteit van dit 'begin'.

Soms is het de dood zelf, en het verval, dat aan het einde van het gedicht een aanvang neemt. Dat klinkt paradoxaal, maar als je het gedicht ziet als een schuilplaats, een plek waar de tijd stilstaat en de dingen achter steektakken en sluiers een veilig heenkomen vinden, dan kan het wit een plaats zijn waar de dingen weer uitgeleverd zijn aan de tijd. Het typografisch wit is hier dus opnieuw poëticaal.

Hetzelfde principe zullen we in de poëzie van Faverey tegenkomen. Het gedicht 'bewaart' iets zolang als het duurt, en daarna is het weer overgeleverd aan de buitenwereld, de tijd en dus de vernietiging. Een mooi voor-

beeld daarvan bij Leopold is het einde van het laatste gedicht van de reeks 'Voor 5 december' (I: 105). Het gedicht, en dus tevens de hele reeks, wordt afgesloten met de volgende woorden:

[..]
de eerste teekenen waargenomen
en het verwelken, dat begint.

Iets vergelijkbaars gebeurt er in de laatste strofe van 'Hoe ver, hoe ver ik dit alles vind' (I: 32). Het einde van het gedicht valt iconisch samen met het wegvallen van de stem. Na de beschrijving van iets lieflijks dat geweest is, maar nu ver weg is ('een spel', 'één grote innigheid') volgt hoe dat nog slechts bestaat in 'een gedenken'. De zesde en laatste strofe luidt als volgt:

[..]
weet ik nog, dat een hemel stil
van licht en mildheid in mij hing;
ik luister naar mijn herinnering;
een stem wegwankelt, die sterven wil.

De leegte die volgt op het gedicht wordt ook vaak uitgedrukt in termen van dood en sterven. Het gedicht 'U missen en u niet ontgaan' (II: 49) eindigt met de woorden: 'een lichtend stil gestorvenzijn'.

Stilte

Leopold gebruikte vaker het einde van het gedicht om gestalte geven aan het zwijgen. De kwatrijnenreeks 'Uit de Rubaijat' (I: 136-40) besluit met de woorden: 'honderd dingen, nooit beseft/ en nooit bereikt, zijn in mij doodgezwegen'. Die doodgezwegen dingen houden zich op in het wit onder aan het gedicht.

Deze tegenstrijdige constructie – juist het zwijgen 'praat door' in het wit – is niet toevallig. Vergelijk bijvoorbeeld deze regels, waarbij een regel over niet-spreken juist lang doorgaat (I: 37)⁷⁴:

Hun zachte oogen
in hen woont van nu af aan
een vragen, het dorst de lippen niet over te gaan
en is teruggebleven. Zij gedoogen
woorden niet; in hunne groote

liefde hebben zij besloten,
[..]

Zowel de taal als de dichter faalt geregeld en het gedicht moet er dan verder het zwijgen toe doen. Sommige van Leopolds gedichten zijn zelfs zo stil dat ze alleen een korte onderbreking van een veel groter zwijgen lijken. Daarom sprak Boutens in verband met Leopolds poëzie over 'de schoonheid van een maar even doorhuiverde stilte'.⁷⁵ In Leopolds nagelaten werk staat bijvoorbeeld een gedicht (1985 I, nr. 218) dat begint en eindigt met de woorden 'zoo stil'. Het heeft twee strofen, die beginnen én eindigen met de woorden 'zoo stil'. Het gedicht krijgt er een Gorterachtige toon van:

Zoo stil, als lang nog na een onweersbui
het laatste vocht zijgt van de zomertakken,
de avond valt, maar in het ronde drupt het
zoo gul, zoo stil:

zoo stil zinkt weemoed neder in mijn ziel,
gedachten, die een zacht verdriet meebrengen,
druppelen neer en vloeien effen uit,
zoo droef, zoo stil.

De stilte wordt hier door het wit rond het gedicht vertolkt en tevens door het wit tussen de strofes. Zowel voor als na het gedicht heerst er stilte. De verzen verschijnen en verdwijnen in een leeg vlak en laten geen sporen na. Die nadruk op stilte in gedichten die tóch spreken, is weer een uitdrukking van Leopolds ambiguïteit: het zich tegelijk wel en niet willen uiten. Het typografisch wit versterkt op die manier de inhoud van het gedicht én de poëtische lading daarvan.

Contact met de ander

In Leopolds poëzie blijkt het vaak onmogelijk om contact tot stand te brengen. Noch met het hogere, noch met de andere mensen op aarde. De poging tot toenadering die soms ondernomen wordt, slaagt maar zelden. Bijvoorbeeld in het derde gedicht van de reeks 'Voor 5 December' (I: 98-104), waarin blijkt dat de communicatie faalt. Het begint niet voor niets met de vraag 'Zult gij begrijpen kunnen, verstaan'. En zelfs als een vorm van harmonie of levensgeluk wel mogelijk is, valt dat niet uit te drukken in taal:

[..]
 alsof zij wisten van een verzwegen
 en groot geheim, dat dit gekregen
 leven volzalig was en name-
 loos heerlijk en in een stame-
 lende verrukking nauw erkend,
 [..]

Het versregelwit krijgt ook hier een poëtische betekenis. Het wordt ingezet om te bevestigen dat de taal faalt: 'verzwegen' loopt uit in het wit, 'stamelend' wordt inderdaad haperend opgeschreven en 'name-/loos' is toepasselijk een door het wit in tweeën gebroken woord. De woorden 'geheim', 'volzalig', 'heerlijk' en 'verrukking' staan op dezelfde plaats, binnen in de regel en de strofe. Op die manier staat de heerlijkheid min of meer 'verstopt' in het gedicht, en is het inderdaad 'een geheim'. Maar ook hier onthult het bestuderen van de visuele vorm van het gedicht weer een paradox. Enerzijds is het tijdelijke geluk niet in taal uit te drukken, anderzijds is het 'verstopt' en beschermd in taal, dus in het gedicht.

Een vergelijkbare tweeslachtigheid zie je in het gedicht 'In de stilte waarin wij zijn' (1: 35). Het vertelt over de vertrouwelijke stilte die de 'wij' delen. Er zijn ook geen woorden die troost kunnen bieden voor het 'donker verdriet': 'en ijdel vallen weg de woorden, die mijn mond wil beproeven'. De 'ik' hoopt dat de geliefde de 'klare stem' van zijn gedachten zal kunnen verstaan. In een moment van harmonie kan de stilte dus een innerlijk spreken zijn, dat niet voor anderen te horen is.⁷⁶

In het vierde van de *Zes Christus-verzen* (1: 12) is te zien hoe een kort moment van vereniging, van 'in denken u bij zijn' na een witregel al voorbij is en eindigt in 'bloedend berouwen'.⁷⁷ Wat er te berouwen is, wat er aanleiding heeft gegeven tot het weer terugtrekken, wordt niet duidelijk. De omslag van de ene naar de andere gemoedstoestand vindt plaats in de witregel en is niet expliciet verwoord. In het laatste gedicht van de reeks wordt de eenzaamheid van de dichter/ Christusfiguur benadrukt door gebruik van het wit van de pagina, de slotregel loopt alleen uit in het wit onder aan de pagina, en dus in het wit aan het einde van de reeks⁷⁸:

[..]
 in een enkel en hoog eenzijn
 in zich zelve geheel heenzijn
 in zich pijnende, kwijnende, bloemensch alleenzijn.

De ander met wie moeizaam in contact wordt getreden, is meestal niet nader gespecificeerd. Het is eenvoudigweg een 'U' of 'Gij'. Soms is het een onbereikbare, afwerende en zwijgende vrouw, zoals in het gedichtje dat eindigt met de regels: 'de vreemd gekomene/ de onverstane' (I: 45).

Het wachten op deze ander, of het nu de lezer is, de geliefde of God, speelt zich af in het wit. In veel van Leopolds gedichten blijft de 'ik' in de laatste regel wachtend achter. Daarmee benadrukt het grote vlak wit onder aan het gedicht de lange duur van het wachten en de uitzichtloosheid daarvan. In de reeks 'Scherzo' bijvoorbeeld staat een gedicht dat eindigt met de regel: 'ééne, onverschene, ademloos gewacht' (I: 23). Door het woord 'ademloos' wordt de spanning vergroot in het wit dat volgt.

Iets dergelijks gebeurt natuurlijk in het bekende gedicht 'O, als ik dood, dood zal zijn'. Ook daar loopt het vers uit in wachten; de dood zal, blijkens de laatste regel, slechts 'een wachten op u, een wachten zijn' (I: 33). In de reeks 'In gedempten toon' eindigt het vijfde gedicht met de zin: 'Zie mij, hoe ik u heb verwacht' (I: 49). De gedichten die eindigen met 'het wachten' zijn geopend naar de buitenwereld. Hier zien we een ik die openstaat voor contact en iets verwacht. Het wit van de pagina dat Leopold zo vaak laat volgen op regels over wachten, is dan geen definitieve afsluiting meer, maar een open ruimte waarin van alles kan gebeuren.

Naast de vorm van het gedicht lijkt zelfs de vorm van de letters te worden ingezet. In een ander gedicht uit de reeks 'In gedempten toon' (I: 47) wordt de uitzonderlijk 'open' houding van de 'ik' gereflecteerd door het gebruik van de vele o's in het gedicht. De poging tot contact speelt zich af op dat materiële niveau van het gedicht, dat ik in zijn geheel citeer:

Uw handen zij ver-
wijlen mogen
over mijn hoofd in
mededoogen.

Dat de gezegenden
in hun grootmoed
vrede verleen
en rust en ootmoed.

Van de erbarmenden
onbenomen
geduld en vreezen
op mij kome.

Den neergezwekene
 zwak ten doode
 mij is uw goedheid
 zeer van noode.

Zelfs in dit gedicht is het maar de vraag of het contact uiteindelijk totstandkomt. Als een vorm van samenzijn al even lijkt te lukken in enkele van Leopolds gedichten, is dat weer snel voorbij. In het gedicht 'Wij doen elkander zeer, het kon' (l: 105-6) is er in de laatste regel alleen 'het verwelken' over, dat 'begint'. De kloof die 'ons' scheidt, wordt hier uitgebeeld door het wit dat het gedicht omringt. Zoals in de volgende regels:

[..]

O, wie zal ons hiervan ontslaan?
 moeten wij over elkander staan
 met trillende ogen en iets als floersen
 tusschen ons en de wederzijdsche roerse-
 len stil nu en levenloos?

[..]

Door het enjambement vallen de scheidende 'floersen' nu precies in het wit na de regel. Zoals vaker versterkt Leopold de sluiers of het waas die tussen de ik en de ander hangen door het wit aan het einde van de versregel of aan het einde van een strofe. Wat ik de vijfde functie van het wit noemde, de scheiding tussen binnen- en buitenwereld, gaat hier specifiek over een ander. Bovendien is het wit hier iconisch: het einde van de regel is een floers tussen de ik en de ander.

Door het wit in te lassen, wordt de lichte, transparante scheiding definitiever. Ook geeft het rijmwoord 'floersen' de dichter de kans om het mooie enjambement 'roerse-/len' te vormen. Zo wordt het bewegende, levendige aspect van dat woord benadrukt en wordt de tegenstelling met de volgende, ontluisterende regel aanzet.

Tegenover de 'kuischheid' in 'De bedgordijnen hangen zoo ij!', staat soms ook erotiek. Van den Akker ziet zelfs een expliciet verband tussen erotiek en taal bij Leopold: 'Met andere woorden: de liefdeservaring strekt zich uit over de grenzen van het louter psychologische naar het gebied van de taal, de woorden en het dichtproces'.⁷⁹

Een goed voorbeeld is dit wat latere gedicht uit 'Oostersch' (l: 132):

De lippen van het water leggen zich
verliefd, verlustigd op den rondom open
gewelfden kring; zij komen toegesloten
en dringen op en rekken zich...

Gesneden in den alabasten rand
is er een vers van een zoo uitverkoren
zoetheid van woorden, dat de zin verloren
wegdeinde in dit bedwelmende verband.

Een strofe, die in jubel zich verhief
en dan zich strengelde en zich ging winden
tot een beschaduwing van de beminde,
van het besloten, zinsbetoovrend lief.

En zwijmend onder alle heerlijkheden
benadert nu een weeke en vochte mond
de kostlijke syllaben, snikte en vond
er zijn besterven, stom teruggeleden.

Het is een uiterst ingewikkeld samenvallen van vorm, inhoud, symbool van het glas en erotiek wat zich hier afspeelt. Het beeld van een kelk of een glas waarin een vers in de rand staat geschreven over een geliefde, doet de lippen van de drinker samenvallen met de woorden die het 'besloten lief' bezingen. Het lijkt of deze talige, indirecte eenwording de enig mogelijke is.

Opnieuw is te zien dat het wit aan de rand van het gedicht ook de rand van het glas uitbeeldt ('rand' staat op het einde van de regel). 'Besloten' en 'beschaduwing' staan juist midden in de regel. Ook het einde van het gedicht is iconisch: het valt samen met het voorbijgaan van een hoogtepunt. Door woorden als 'bedwelmend' of 'vochte' is het gedicht expliciet erotisch, zij het dat het lijkt te gaan om een sensualiteit die via de woorden wordt beleden.

Samenvatting

Bij het lezen van Leopolds poëzie bleek het typografisch wit poëticaal (eerste functie) te kunnen zijn en iconisch (tweede functie). Bovendien verbeeldt of versterkt het vaak de grens tussen binnen- en buitenwereld of tussen de ik en de ander (de vijfde functie). Soms waait het wit door het gedicht als een inspirerende wind, en dan vervult het de derde, metafysische functie.

De vierde functie, die van de onvoltooidheid van Leopolds gedichten, heeft weinig nadruk gekregen. Desalniettemin is het feit dat een gedicht niet

voltooid is, belangrijk voor de interpretatie ervan. Het zegt ook iets over de manier waarop de vorm totstandkomt. We zagen in de onvoltooide poëzie bijvoorbeeld hoe groot het gewicht van de randen van het gedicht was voor Leopold. Bovendien plaatst de dichter zich met zijn neiging tot het onafgeronde vers in een moderne traditie, die eveneens gekenmerkt wordt door 'anti-closure'.⁸⁰

Een zesde functie van het typografisch wit bleek dat het gedicht erdoor in beweging kon worden gehouden. Met name door enjambementen creëert Leopold in zijn gedichten een circulaire beweging. Zo onderzoekt hij de mogelijkheid om de wereld te weerspiegelen in zijn poëzie zonder haar te veel te fixeren. Om dat te bewerkstelligen moet het gedicht aan een tweeledige eis voldoen. Enerzijds moet het afgesloten zijn en circulair: alleen dan worden de dingen onttrokken aan de tijd en aan hun vergankelijkheid. Anderzijds moet een dodelijke verstarring vermeden worden, door het gedicht 'open' en beweeglijk te houden.

Daarvoor gebruikt Leopold het wit, en met name het versregelwit. Zo deden de enjambementen in 'De Molen' de strofes draaien als molenwieken. Andere gedichten geeft hij met behulp van de vorm juist een statisch effect. Dat klinkt tegenstrijdig, maar tegenstrijdigheid is de kern van de manier waarop Leopold het wit gebruikt. Het typografisch wit kan in deze poëzie tegengestelde betekenissen uitdrukken: zo kan het een gedicht 'openzetten' naar de buitenwereld, of het juist afsluiten.

Nog ingewikkelder wordt het waar de vorm van de gedichten in gesprek is met de inhoud ervan. Dan speelt de ambiguïteit die zo belangrijk is bij Leopold zich af tussen de inhoud en de vorm, en wordt poëtische twijfel of een innerlijk, emotioneel probleem een strijd binnen het gedicht zelf. De vraag uit de inleiding, of Leopolds ambivalentie tot uitdrukking komt in de vorm van zijn gedichten, kan ik dus bevestigend beantwoorden. De betekenis van het wit vormt zelfs vaak een paradox met wat er in de tekst wordt beweerd. Een voorbeeld daarvan waren de eindes van de gedichten, waarin het ging over een nieuw begin en een hoopvolle belofte.

Daarnaast is gebleken dat de betekenis van het typografisch wit veranderde in de verschillende filosofische en poëtische periodes van Leopolds dichterschap. Leopolds gedichten in de eerste periode lijken meer op liedjes, ze zijn 'lichter' en doen, zoals het wiegeliedje 'Laat de luiken geloken zijn', soms denken aan de sensitieve verzen van Gorter. Er is vaak een eenzame 'ik' opgesloten in zijn eigen 'zieleschemer', en tegelijk is er de drang naar buiten: 'ongeduld en hunkeren te beginnen'(1: 59). Deze eenzame is opgesloten in een stilte: de taal is in deze periode niet gericht op communicatie, hooguit is er het 'mompelwoord', maar vaak dorst het 'de lippen niet over te gaan'. Zowel die stilte als die eenzaamheid kan worden uitgedrukt met behulp van het typografisch wit. Het lijkt erop dat Leopold het wit rond zijn

gedichten in de eerste periode veel gebruikte om zijn gedichten afwisselend 'open' of 'dicht' te zetten. De wisselende verhouding tot de buitenwereld werd zo uitgedrukt door de vorm van de teksten.

In de tweede periode krijgt het wit een sterkere filosofische en poëtische zeggingskracht, en wordt het bijvoorbeeld gebruikt om een tussenruimte op te roepen. Uit het voorbeeld van 'De Molen' bleek hoe het wit, vooral het versregelwit, de betekenis van het gedicht versterkte en uitdrukte. Met behulp van de vorm schildert Leopold het dichtproces af als een tegenstrijdige bezigheid. Het leidt niet tot 'rust en ledigheid', maar wel tot een moment van inspiratie.

In de derde periode zou Leopold zich zijn gaan richten op een vorm van mystiek waarin Stoa en Epicurus zich verbonden met oosters-religieuze elementen. Wat opvalt in deze gedichten (behalve het onvoltooide karakter ervan bij gebrek aan een bij leven verschenen bundel met deze verzen) is de terugkeer naar een eenvoud die in de tweede periode afwezig was. De gedichten worden weer korter, en verdwijnen vaak snel weer in het wit.

Verder bleek het wit verschillende functies tegelijk uit te oefenen. Met name de eerste, 'poëtische' functie ging vaak samen met andere betekenissen. De vijfde functie, het uitbeelden van de grens tussen de binnen- en de buitenwereld, had bijvoorbeeld zo'n poëtische dimensie. Deze grens neemt bij Leopold vaak de vorm aan van een tussenruimte, waarin contact met de buitenwereld mogelijk is zónder zelfverlies, of een spreken zonder de stilte te verbreken. Daarom zijn drempelgebieden als randen en boorden, maar ook deuren en ruiten, terugkerende thema's in deze poëzie.

Dat Leopold een voorkeur had voor zulke tussenruimtes bleek al uit de nadruk op de marges van het gedicht. De overgang van tekst naar het wit van de pagina wordt gebruikt om drempelgebieden te versterken of uit te beelden. Een dergelijk drempelgebied kan een uitdrukking zijn van Leopolds ambivalentie ten opzichte van contact met de ander of de buitenwereld. Andere keren geldt de ambiguïteit zijn filosofische opvattingen: Leopolds wereldbeeld wankelde op de grens tussen geloof en scepsis. Het gedicht zelf vormt dan een zone tussen het aardse en het hemelse in, zoals de druppel in 'Regen' die aan het venster hing. In een overgangsbied kunnen twee tegenstrijdige ideeën voor even verzoend worden.

Door de nadruk die Leopold legt op drempels, randen en overgangen doet zijn poëzie denken aan wat Mertens 'liminaliteit' noemde.⁸¹ Dat wil zeggen: 'een toestand waarin het geschrift naar zichzelf verwijst als *de uitbeelding van een tussenruimte*. Een *liminale poëtica* behelst ideeën over de aard en functie van een tekst als overgangsruijme en over de procédés die voor die uitbeelding worden gebruikt'.⁸² Zonder te beweren dat de poëtica van Leopold net zo 'liminaal' is als die van experimentele schrijvers als Blanchot of

Lucebert, lijkt het erop dat Leopolds bewustzijn van poëzie als tussenruimte een cruciaal aspect is van zijn poëtica. Door het samenspel tussen vorm en inhoud wordt deze poëzie een tussenweg waarin stilstand ook beweging kan zijn, waarin het benoemen van de dingen niet per se hun dood hoeft in te houden, waarin gemeenschap geen opheffing van de individualiteit is en waarin het gedicht enerzijds een lege, autonome taalstructuur is en anderzijds een poging in contact te komen met de transcendentie. Bovendien maakt het gedicht als drempelzone het tot een plaats waar communicatie wel en niet echt plaatsvindt. Zoals Mertens het stelt: 'Het beeld van de drempel dringt zich kennelijk op wanneer de literatuur wordt opgevat als een poging binnen te dringen in een woordloze wereld'.⁸³

Door de vorm van het gedicht te gebruiken, kan het cruciale gebrek van de taal even worden opgeheven. De afstand van referentie verdwijnt waar vorm en inhoud samenvallen – de kloof tussen woord en ding is overbrugd als de taal uitbeeldt wat het gedicht beschrijft. Het effect is dat het gedicht is wat het *zegt*, dat betekenaar en betekende in elkaar schuiven en het gedicht zo naar zichzelf verwijst en de onmacht van de taal overwint. In plaats van een abstract taalbouwsel is het gedicht zelf een tastbaar en materieel ding, dat directer dan de taal een relatie onderhoudt met de concrete werkelijkheid. Net als in de poëzie van Mallarmé gebeurt dat bij Leopold door de verschijningsvorm van zijn gedichten. Dan is het gedicht woord en ding tegelijk. De materialiteit, oftewel het tastbare schrijven zelf, zorgt ervoor dat het arbitraire karakter van de taal verdwijnt.

‘DEZE REDDENDE VORM’ PAUL VAN OSTAIJEN

Schommel de stilte
PAUL VAN OSTAIJEN

Inleiding

In zijn korte leven heeft Paul van Ostaijen veel verschillende maskers opgezet. Hij was flamingant in Antwerpen, die in zijn tweede bundel *Het Sienjaal* behalve melancholieke ‘liedekens van wanhoop/ liedekens van wee’ ook humanitaire poëzie schreef. Daarna werd Van Ostaijen kunsthandelaar in Berlijn, waar hij avant-gardistische poëzie begon te maken. In die stad schreef hij tevens zijn belangrijkste verhandelingen over het modernisme in de poëzie en de beeldende kunst. Met zijn latere gedichten ten slotte sloeg hij een nieuwe weg in die de Nederlandse poëzie van de hele twintigste eeuw zou beïnvloeden.

Door zijn veelzijdigheid en zijn invloed is Van Ostaijen het onderwerp geweest van veel wetenschappelijk onderzoek. De afgelopen jaren verschenen er alleen al vijf waardevolle dissertaties over zijn werk.¹

Hier gaat het alleen om de ideeën en de poëzie van Van Ostaijen voor zover die van belang zijn voor de typografie en de vorm van zijn gedichten. Er is regelmatig op gewezen dat Van Ostaijens theorie zijn dichtpraktijk vooruit was. Daarom zullen zijn eerste twee bundels, *Music-Hall* (1916) en *Het Sienjaal* (1918), hier grotendeels buiten beschouwing blijven. De jonge Antwerpse dichter hanteerde in deze bundels, die hij zelf betitelde als ‘romantisch-expressionistisch’, weliswaar een vrije en zo nu en dan betekenisvolle vorm,² hij was daarin nog niet zo radicaal. De ideeën die Van Ostaijen tegelijkertijd te berde bracht in belangrijke beschouwingen als ‘Over dynamiek’ uit 1917, paste hij pas in zijn volgende twee bundels daadwerkelijk toe. Bij het ‘typografisch wit’ zal men in de eerste plaats denken aan de uitbundige typografie van *Bezette Stad*, maar ook in de uiterlijk veel rustiger *Nagelaten Gedichten* is de vorm van het gedicht op de pagina betekenisvol.

Van Ostaijens poëzieopvattingen zal ik vergelijken met de ideeën over vorm en typografie in de internationale avant-gardebewegingen. Dit om te zien hoe Van Ostaijen zich tot stromingen als het futurisme en het kubisme verhoudt,³ maar vooral om na te gaan hoe andere avant-gardisten dachten

over de vormgeving van hun gedichten. Daarna zullen Van Ostaijens ideeën over de vorm worden getoetst aan zijn poëziepraktijk. Is de vorm van deze gedichten in overeenstemming met de theoretische opvattingen van de dichter? Wordt het typografisch wit ingezet om de betekenis van het gedicht te versterken of juist te verstoren?

3.1 Stand van zaken

Een van de grote vragen in het Van Ostaijens-onderzoek is die naar de invloeden die de dichter onderging. Wat betreft de invloed van de beeldende kunst en van de dadabeweging, zijn de Van Ostaijens-kenners het wel eens. Met name in *Bezette Stad* worden principes uit de kubistische schilderkunst toegepast, zoals het opgeven van een centraal perspectief. En dadaïstisch is het gedicht bijvoorbeeld in zijn nihilistische, antiburgerlijke inhoud en in de experimentele typografie met gebruik van affiches en citaten uit de populaire cultuur.

Ingewikkelder ligt het waar het gaat om poëtische invloeden. Lag aan de bron van zijn vernieuwende werk de poëzie van Mallarmé, of juist die van Apollinaire of Cendrars? Ik ga hier kort in op de discussie daarover, omdat de vorm van Van Ostaijens poëzie hierbij vaak in het geding is. Mallarmé ten eerste. Hoewel ze op vergelijkbare wijze met de vorm van het gedicht experimenteerden, achtte Van Ostaijens zelf zich niet schatplichtig aan Mallarmé, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Van Doesburg. Die zag het belang van de Franse voorganger voor de avant-gardistische typografie zeker in: 'Mallarmé, wiens licht eerst heden tot ons geestelijk netvlies komt, zegt dat er voor de dichters veel te leren valt van de wit en zwart verdeeling, evenals van het typografische karakter der advertenties'.⁴ Van Ostaijens daarentegen wees het werk van Mallarmé expliciet af in zijn 'Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst': Mallarmé richtte zich te weinig op de gewenste concentratie van de vorm. De Franse dichter streefde weliswaar, net als Van Ostaijens, naar 'het subjektiefste doorleven', maar, zo vervolgt hij, 'daarnaast echter wenste hij, als kind van zijn tijd, de vage suggestie daarvan, niet de grootst mogelijke nauwkeurigheid, bij de grootst mogelijke gebaldheid' (IV, 273).⁵ Gezien Van Ostaijens argumentatie is het waarschijnlijk dat hij in ieder geval op dat moment niet op de hoogte was van het bestaan van 'Un Coup de Dés'.

Toch is er in de latere kritiek wel gewezen op de overeenkomsten tussen de typografie van Van Ostaijens en van Mallarmé. De Roover heeft het zelfs over 'de Vlaamse Mallarmé'.⁶ Ook Hadermann zag een aantal overeenkomsten, met name in de typografie en het gebruik van het wit tussen de woor-

den.⁷ Bovendien ging het beide dichters, zo stelt hij, om de 'correspondances', de magische verhouding tussen de dingen en de woorden die in het gedicht opgeroepen moest worden.

Maurice Gilliams had eerder iets vergelijkbaars gesuggereerd. Van Ostaijen wil niet óver het ding schrijven maar wil 'het ding-zelf' schrijven. Volgens hem hadden Mallarmé en Van Ostaijen met elkaar te maken, omdat ze beiden werkten aan een 'poëtisch probleem'. Bovendien waren beiden dichters van het 'fenomenale dichterswoord'.⁸ Apollinaire daarentegen zat volgens Gilliams 'kleuterachtig zijn tijd te verbeuzelen om het letterbeeld samen te voegen in de vorm van de Eiffeltoren, een spuitende fontein, een mandolien, een bamboestok, zoals rebusen eruitzien in provinciale zondagsbladen'.⁹

Gilliams was niet de enige die zo negatief dacht over de vormexperimenten van Apollinaire, en die iedere invloed van de laatste op Van Ostaijen ontkende. Al in Van Ostaijens eigen vriendenkring ontstond er onenigheid over deze kwestie. Omdat de twist ging over de uiterlijke vorm van het gedicht, ga ik er kort op in.

Na het verschijnen van *Bezette Stad*, het lange gedicht uit 1921 over de Duitse bezetting van Antwerpen, kreeg Van Ostaijen kritiek van recensent Jos. Léonard op de gehanteerde 'ritmiese typografie'. Dat kan nauwelijks als een verrassing zijn gekomen, want al tijdens het ontstaan van *Bezette Stad* liep er een discussie tussen Van Ostaijen en Léonard over de vorm van poëzie. De situatie was als volgt. In 1918 was de dichter in vrijwillige ballingschap naar Berlijn vertrokken, om gevangenisstraf te ontlopen na een protestactie tegen een kardinaal.¹⁰ Ook na zijn vertrek bleef Van Ostaijen nauw contact houden met zijn vrienden, een groepje dichters en beeldend kunstenaars uit Antwerpen (onder anderen Oscar en Floris Jespers, Paul Joostens en Jos. Léonard). De discussie tussen hen over *Bezette Stad* was ontstaan naar aanleiding van een tijdschrift dat de vrienden, met aan het hoofd Van Ostaijen, wilden oprichten: *Het Sienjaal*. Van Ostaijen schreef vanuit Berlijn de prospectus die abonnees moest werven voor dit blad. Het was deze prospectus waartegen Léonard bezwaar maakte en die hij weigerde te ondertekenen. Hij zag een discrepantie tussen twee stellingen. Aan de ene kant stelde Van Ostaijen dat het 'geëmansipeerd kubisme' dat *Het Sienjaal* voorstond, de verschillende kunstvormen zou handhaven: 'Elke kunstuitdrukking is terug te voeren binnen HAAR DOMEIN'.¹¹ In dezelfde tekst pleit Van Ostaijen echter voor de visuele mogelijkheden van de poëzie: 'Gedrukte poëzie is gedrukte woordkunst. Zo zijn de mogelijkheden van de druk in verband met de woordkunst tot het laatste uit te baten. Ziehier: het klimmen en stijgen van de regels, magere en zware letters, de kaskaden van vallende woorden over het blad, zelfs verscheidene lettertypen: zoveel middelen die typografies de

ritme van het gesproken woord suggestief zullen weergeven. Bruggen van dichter naar lezer'.¹² Léonards bezwaar luidde, zo blijkt uit een brief van Oscar Jespers aan Van Ostaijen: 'Jos. Léonard vindt tegenspraak in prospect. A. Elke kunst terug in haar eigen domein – goed. B. Typografie in dichtkunst – de tegenspraak. Het vallen der woorden enz – ik schrijf Léonard – dat is de dichtkunst uit haar eigen domein rukken'.¹³

Dezelfde kritiek op de vorm is terug te vinden in de receptie van *Bezette Stad*, die in kaart werd gebracht door Bogman in zijn dissertatie (1991) en door José Boyens in *De genesis van Bezette Stad* (1995). Zo formuleerde Léonard in een recensie van de bundel in *Het Getij* zijn oude bezwaar opnieuw. Hij was niet de enige die deze kritiek had op het gedicht. Victor Brunclair bijvoorbeeld merkte eveneens op dat de typografie van het gedicht in tegenspraak was met andere opvattingen van Van Ostaijen zelf.¹⁴

Een andere criticus, De Vree, merkte op dat de vorm functioneel en bijkomstig was. Ook Van Doesburg (Bonset), poëticaal gezien toch verwant aan Van Ostaijen, vond dat de typografie geen functie had en bovendien niet origineel was: 'De kruimels hebben zich georganiseerd en voeren strijd tegen het dadaïstische brood. Waarom deze typografische gymnastiek wanneer het in waarheid gaat om een doodnuchtere realistische roman met oorlogstendens *expressionistisch* in stukken te snijden. *Littéraire*: leeg hol opgeblazen – dik geïmiteerd van fransche *littérature*sport'.¹⁵ Wanneer Van Ostaijen zijn 'Open brief aan Jos. Léonard' schrijft, gaat hij dus in op een terloops punt van kritiek, en tegelijk op een fundamenteeler poëticaal probleem dat door meer critici was opgemerkt en dat interne twisten had veroorzaakt bij de oprichting van het felbegeerde eigen tijdschrift. Zo is de open brief een belangrijk document geworden voor wie iets te weten wil komen over de vorm van Van Ostaijens gedichten.

Bezette Stad, zo begint Van Ostaijen, is geen gedicht maar een boek, en is voor de poëzie wat de partituur voor de muziek is. Het gedrukte woord is ondergeschikt: '*Poëzie is enkel het gesproken woord*' [curs. Van Ostaijen].¹⁶ Vervolgens gaat hij meer in het algemeen verder over het verschil tussen gesproken en geschreven taal. De laatste is altijd secundair, en kan het gesproken woord nooit precies weergeven. Vooral de 'intervallen' gaan verloren: 'En juist de intervallen zijn het gewichtigste element. De wet, die de spil vormt, waarheen de woord-atomen streven. Intervallen = ruggegraat (...).'¹⁷ Maar met de ritmische typografie kan in ieder geval gepoogd worden zoveel mogelijk van het gesproken woord, het ritme en de intervallen te behouden. Het is een vorm die het gesproken woord enigermate kan weergeven: 'Ik zeg natuurlijk enigermate. Trouwens is de dichter een verloren mens. De dichter is verloren, omdat hij weet om de noodzakelijke alteratie van het gesproken woord. Probleem blijft slechts de lezer. De ritmische typografie beproeft te zijn deze reddende vorm. Beproeft, wellicht met barbaarse middelen, – de le-

zer aan het affekt van het woord te herinneren (..) De lezer attent maken op de meer dan journalistieke betekenis van het woord. Op de stam. De klinker. De medeklinker. Het interval. Het zwijgen. Het ademhalen. Het spilwoord – aantrekkingskern, waar rond de atomen zich groeperen. Kristallisatie. De spanning van het oppervlakkige woord tot het dimensieloze. Kontrapunt. Frère Jacques. – En ook wanneer de lezer onaandachtig is, – dit is zijn goed recht, – hem malgré lui herinnering, affekt, reine elementen, die reacties uitlokken, toewerpen zodat zich een résidu vormt'.¹⁸

Aan het einde van zijn brief behandelt Van Ostaijen nog de kritiek dat hij in zijn gedicht de objecten zou hebben nagetekend: 'Sommige recensenten (..) hebben gemeend: ik zou in de meeste gevallen het grafiese aspect van het ding hebben nagebootst. Juist daartegen heb ik mij steeds geweerd en slechts is de opmerking voor enkele woorden als "harmonika" begrijpelijk, maar dan moet men veronderstellen, dat de recensenten vergeten: de klank harmonika is juist een vertaling van het ding in het fonetiese. De klank harmonika is net zo getrokken-pijnlijk als het objekt, dat hij in het fonetiese vertaalt. Een taal is mythos'. Het zijn dus de woorden zelf en hun klanken, be- toogt Van Ostaijen, die de objecten die zij benoemen nabootsen.

Een veel duidelijker voorbeeld van een woord 'in het grafiese vertaald' is het bekende 'Zeppelin', geschreven in de ovale vorm van dat destijds populaire luchtvaartuig.¹⁹ Het zou kunnen dat Van Ostaijen dat voorbeeld niet noemt omdat het moeilijker te verdedigen is in termen van 'het fonetiese'. Een andere reden daarvoor kan zijn dat de figuur van de Zeppelin niet door Van Ostaijen gemaakt was, maar door Oscar Jespers. Hij was degene die *Bezette Stad* in Antwerpen heeft laten zetten en drukken. Aangezien de lettertypes die Van Ostaijen in het manuscript had gebruikt niet altijd bestonden, sneed de beeldhouwer Jespers ze een voor een uit hout. Hij volgde nauwkeurig het geschreven voorbeeld van Van Ostaijen, maar er is toch een aantal afwijkingen. Daarbij horen ook een paar figuratieve typografieën die Jespers zelf heeft toegevoegd, zoals blijkt uit de brieven die hij schreef aan Van Ostaijen tijdens het drukken van *Bezette Stad*.²⁰ De vervagende typografie van de woorden 'grauw grauwt' is van zijn hand, net als de Zeppelin. Bovendien kreeg Van Ostaijen geen kans om te protesteren, aangezien Jespers, om tijd te winnen, gestopt was met de drukproeven ter controle naar Berlijn te sturen: 'wij gaan laten drukken doch zenden u daarvan geen proeven. Moet het boek de gewone gang gaan dan duurt het te lang'.²¹

In deze al te figuratieve aspecten van Van Ostaijens gedicht zag men de invloed van Apollinaire, vooral van diens bundel *Calligrammes*. Daarin staan immers de zogeheten *poèmes-figures*; gedichten waarvan de vorm een deel van de inhoud weergeeft. Een beroemd voorbeeld is 'Il pleut', waarvan de regels als stralen water verticaal over de bladzijde lopen. Een ander gedicht is 'La cravate et la montre', waarin de woorden gegroepeerd staan in de

vorm van een horloge en een stropdas. Het grootste kritiekpunt op de *Calligrammes* van Apollinaire was dat ze niet origineel waren, omdat beeldgedichten al duizenden jaren werden gemaakt. Inderdaad zijn er genoeg voorbeelden uit de klassieke, middeleeuwse en Renaissancepoëzie van altaren, flessen en vleugels in de vorm van gedichten.²²

Dat gebrek aan originaliteit werd vervolgens ook Van Ostaijen aangerekend. Muls bijvoorbeeld schreef in *Vlaamsche Arbeid* dat de typografie van Van Ostaijen gebaseerd was op de futuristen en Apollinaire: ‘deze en andere louter uiterlijke nieuwigheden zijn slechts een late naklank van de manifesten door Marinetti in 1911 aan de letterkunde gewijd en werden nog vóór Paul van Ostaijen door Guillaume Apollinaire gebruikt’.²³

De meeste critici ontkennen de overeenkomst echter, omdat ze de *Calligrammes* niet kunnen waarderen en grote verschillen zien met wat Van Ostaijen doet. Gilliams was, zoals we lazen, de felste vertegenwoordiger van deze groep. Hij stelt de typografie van Van Ostaijen ver boven die van Marinetti en Apollinaire: ‘Marinetti schiet als het ware een pistool af op het blad, geladen met gekleurde, grote en kleine, vette en magere, rechte en schuine letters. Voor het oog lijkt het een feeërie (...)’.²⁴

Hadermann neemt een ingewikkelde positie in binnen deze discussie. Wat betreft de poëtica’s van de dichters wijst hij op de verschillen. Van Ostaijen was idealistischer en had meer platonische ideeën: het gaat bij hem om het primaat van de geest over de stof.²⁵ Op het gebied van de vorm ziet Hadermann echter wel degelijk overeenkomsten: ‘Het ware verkeerd Van Ostaijens typografie tegenover die van Apollinaire te stellen, als zou de eerste de orkestratie van de klanken en de tweede slechts de afbeelding van de voorwerpen beogen. Van Ostaijen en Apollinaire scheppen allebei “woordvoorwerpen” (weliswaar zijn deze veel zeldzamer bij Van Ostaijen). Beiden maken ook gebruik van simultane voorstellingen in een soort van “collage”-techniek’.²⁶

Ik sluit me aan bij Hadermann. Er blijken wel degelijk plaatsen aan te wijzen zijn waar Van Ostaijen ‘deed als Apollinaire’. Bovendien wil ik betogen dat de vrijwel unanieme minachting voor Apollinaires figuratieve experimenten voorbijgaat aan de poëticale gedachte die erachter schuilging. Ik denk zelfs dat de gelijkenis tussen het werk van Van Ostaijen en van Mallarmé via de invloed van Apollinaire te verklaren is. Zijn experimenten met typografie en met een vormgeving die ontleend is aan de eerste reclameaffiches, grijpen terug op Mallarmé. Hetzelfde geldt voor zijn ideeën over het streven naar het Absolute.

Ten slotte zijn zowel bij Van Ostaijen als bij Apollinaire de figuratieve elementen van minder belang dan je uit de kritiek zou opmaken. In *Bezette Stad* zijn de direct figurerende aspecten dun gezaaid, en de bundel *Calligram-*

mes van Apollinaire bestaat ook grotendeels uit typografisch conventionele poëzie. Er staan niet meer dan twintig figuratieve gedichten²⁷ in Apollinaires duizend pagina's tellende *Oeuvres Poétiques*. Ik denk dat er wel degelijk sprake is van invloed van Apollinaire, maar dat we die vooral zien als we ons richten op de rest van diens poëzie.

3.2

Thematische en poëtische verkenning

Simultaneïteit – een eerste functie van het typografisch wit

Het sterkste argument voor de stelling dat Van Ostaijen wél beïnvloed is door Apollinaire, is dat hij daar zelf op gewezen heeft in zijn 'Self-defense'. De invloed was juist zo groot omdat die op formeel vlak lag: 'Van Apollinaire leer ik niet hoe je het stuur moet vasthouden, maar ik leer van hem wat een motor is'.²⁸ Bovendien roemde Van Ostaijen al in zijn eerste theoretische verhandeling 'Over dynamiek' het gedicht 'Zone' van Apollinaire.

Apollinaire was op zijn beurt beïnvloed door de futuristen en door het kubisme uit de schilderkunst. Hij wilde de poëzie verbinden met het domein van de beeldende kunst en de nadruk leggen op vorm en compositie. Zijn eisen aan het gedicht waren dezelfde als die van het kubisme: het loslaten van het perspectief, het hanteren van meerdere gezichtspunten tegelijk in plaats van een centrale visie, en het overschrijden van de wetten van zwaartekracht en licht.

Ook in zijn dichtpraktijk is de invloed van de beeldende kunst te zien, bijvoorbeeld in de collagetechniek waarbij stukken taal en conversaties werden gebruikt voor hun 'sensual texture', zoals Drucker het noemt.²⁹ Zij wijst ook op een direct 'citaat' uit de schilderkunst in Apollinaires gedicht 'Pablo Picasso', waarin een stilleven wordt afgebeeld. Ditmaal niet door de woorden die een vorm hebben op de pagina, maar door de witte plekken die zijn uitgespaard in de tekst van het gedicht.³⁰

Ook schreef Apollinaire nog een aantal typografisch experimentele gedichten die overeenkomsten vertonen met de typografie van Marinetti en die van Van Ostaijen. De 'Lettre-Océan' uit 1914³¹ bijvoorbeeld zou, veel eerder dan de meer figuratieve gedichten uit de bundel *Calligrammes*, inspiratiebron geweest kunnen zijn voor Van Ostaijens *Bezette Stad*. Dit is de eerste pagina van het twee pagina's tellende gedicht (zie pagina 182).

De twee gedichten hebben veel parallellen. Er is een soort ikfiguur aan het woord, maar die blijft naamloos en hij is geen actieve, sturende kracht in het verloop van het gedicht. Het is een anonieme stedeling die de gebeurtenissen

LETTRE-OCEAN

le traverser la ville
et je la coupe en 2

J'étais au bord du Rhin quand tu partis pour le Mexique
Ta voix me parvient malgré l'énorme distance
Gens de mauvaise mine sur le quai à la Vera Cruz

Les voyageurs de l'Espagne devant faire
le voyage de Coatzacoalcos pour s'embarquer
je t'envoie cette carte aujourd'hui au lieu

Correos
Mexico
4 centavos

U. S. Postage
2 cents 2

REPUBLICA MEXICANA
TARJETA POSTAL

11 45
29 - 5
14
Rue des Batignolles

de profiter du courrier de Vera Cruz qui n'est pas sur
Tout est calme ici et nous sommes dans l'attente
des événements.

Vive la République
Hoo le croquant
Zut pour M. Zun
Ar se te co cher Roy
Sur la rive gauche devant le pont d'Iéna
Evviva il Papa
Des clics j'en ai vu mille et mille
la Guéule mon vicus pad
non si vous avez une nioue tache
La Tu n't sie la londes un jour nal
Jac ques L'é fait de li
bas 4
le toi ta la
ANOMO
ANORA

BONJOUR TU NE CONNAITRAS JAMAIS BIEN
LES

T
S
F

Mayas

om hem heen waarneemt en ondergaat. Beide gedichten hebben een internationaal karakter: vreemde plaatsnamen worden genoemd en verschillende talen door elkaar heen gesproken, en er staan verwijzingen in naar de politieke actualiteit. Verder is er in beide gedichten sprake van de moderne draadloze communicatie, de TSF. Associatieve sprongen hebben de plaats ingenomen van logische opeenvolging van gedachten. Verschillende stemmen roepen door elkaar heen, de moderne stadsgeluiden worden door de vorm van het gedicht opgeroepen: bussen, sirenes. Zelfs het bovenaanzicht van de Eiffeltoren wordt afgebeeld. De vrije typografie ondersteunt zowel de klank als de inhoud van het gedicht.

De belangrijkste overeenkomst tussen *Bezette Stad* en 'Lettre-Océan' is dat het geen van beide lineaire gedichten zijn. De avant-gardisten namen geen genoegen meer met het exclusief temporele karakter van literatuur, en maakten van hun poëzie een ruimtelijk genre. Zoals een criticus na het verschijnen van Apollinaire's *Calligrammes* opmerkte: 'il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement'.³²

De typografische experimenten moeten worden gezien in het kader van een radicaal andere poëzieopvatting. Wat de nieuwe poëzie moest inhouden, zette Apollinaire uiteen in 'L'Esprit nouveau et les poètes', een lezing uit 1917. Daarin gaat hij onder meer in op de vorm: 'Les recherches dans la forme ont repris désormais une grande importance. Elle est légitime'.³³ Het ging hem, net als de meeste avant-gardisten, om het bewerkstelligen van een geheel nieuwe manier van lezen. Het lineaire gedicht maakte plaats voor een gedicht dat, als een schilderij, in één oogopslag kon worden waargenomen. Zo wilde Apollinaire een synthese bereiken van verschillende kunstvormen: 'Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature'.³⁴

Het temporele karakter van literatuur moest aangevuld worden met het ruimtelijke van beeldende kunst. Daarmee verdwijnt het essentiële onderscheid tussen de twee genres, zoals Lessing dat formuleerde in zijn *Laokoon*: 'painting and poetry in their imitations make use of entirely different means or symbols – the first, namely, of form and colour in space, the second of articulated sounds in time'.³⁵ Wendy Steiner stelt dat de analogie tussen literatuur en beeldende kunst aanvankelijk was gebaseerd op het principe van mimesis. In de romantiek, toen de mimetische criteria volgens haar aan belang verloren, werd de analogie minder interessant. Maar aan het begin van het modernisme kwam de vergelijking opnieuw naar voren, aangezien de nadruk kwam te liggen op het materiaal. Kunst was geen expressie meer maar een object in de realiteit, en dat gold zowel voor literatuur als voor beeldende kunst.

Overigens geeft Steiner de simultaneïteit een belangrijke functie: door haar spatiële karakter krijgt deze literatuur ook een moment van *ekphrasis*, het 'zwangere tijdloze moment': 'the concentration of action in a single moment of energy'. Als voorbeeld noemt ze dan de welbekende urn van Keats: 'the translation of temporal flux into the stasis of the visual arts saves action from the impermanence and death that all time-objects suffer'.³⁶ Het gaat om de topos van het stilstaande moment, en Willard Bohn spreekt in dat verband over de visuele poëzie van de avant-gardisten die daarmee de lezer 'a moment of epiphany' wilden bezorgen.³⁷

Dit omzetten van het temporele in het spatiële is het belangrijkste kenmerk van de esthetische doelstellingen van de avant-garde. In *Mapping Literary Modernism* verbindt Ricardo J. Quinones dit kenmerk van het modernisme aan de veranderde ervaring van de historische tijd. De opeenvolging van de tijd werd niet meer beleefd als zinvolle progressie, maar als doelloos en leeg. 'The Modernists experience a sense of disruption. Their values no longer satisfy: something has happened to the historical momentum and sense of coherence' (1985: 33). Juist het idee van eeuwige vooruitgang leidde tot een gevoel van herhaling waardoor tijd ruimtelijk werd: 'Briefly, the paradox of time means that when the predictive, controlling aspect of time triumphed so thoroughly and one-sidedly, it paradoxically produced its opposite effect, the triumph of space' (1985: 38). Quinones citeert Bergson, die al vroeg, in 1889, waarschuwde 'that we are thus unwittingly falling back upon space, and really giving up time' (1985: 72). Het ingewikkelde is dat modernisten op zoek gaan naar ruimte binnen de tijd: zij zoeken een 'sense of eternity *within* the flux of time'.

Dit 'ruimte worden van tijd' zou een van de redenen kunnen zijn voor de extreme vormgeving van de avant-gardistische poëzie in het algemeen, en die van Van Ostaijen in het bijzonder. Van Ostaijen stelt, al is het indirect, dat hij met zijn ritmische typografie poogt het temporele karakter van de poëzie op te heffen. Die typografie was immers bedoeld om het gesproken woord weer te geven, zoals we uit de 'Open brief' kunnen opmaken: 'Les extrêmes se touchent. Scherpste bewustzijn glijdt over in ekstase. Alle werk, dat op de scherpe kant staat tussen bewustzijn en ekstase wijst weer onweerlegbaar op het gesproken woord'.³⁸

Het verschil tussen het geschreven en het gesproken woord is voor Van Ostaijen precies gelegen in het temporele. Het nadeel van het geschreven woord, zo zegt hij in de 'Open brief', is dat het temporeel is: 'het geschreven woord is tijd, denken'. Het gesproken woord daarentegen is 'Matematische punt, aanschouwing, dimensieloos' (IV: 158). Vandaar dat hij trachtte om met de typografie het gesproken woord te imiteren.

De poging het gedicht simultaan en niet lineair ervaarbaar te maken, gaat niet alleen op voor Apollinaire en Van Ostaijen. Ook in het constructivisme van I.K. Bonset (pseudoniem van Theo van Doesburg) draait het daarom. Zijn gedichten lijken vaak een poging zo'n atemporele lees- en kijkervaring tot stand te brengen.³⁹

X-Beelden (1920)

hé hé hé
 hebt gij 't lichaaamlijk ervaren
 hebt gij 't lichaaamlijk ervaren
 hebt gij 't li **CHAAM** lijk er **VA** ren

Oⁿ

— ruimte en
 — tijd
 verleden heden toekomst
 het achterhierenginds
 het doorelkaar van 't niet en de verschijning

kleine verfrommelde almanak
 die men ondersteboven leest

MIJN KLOK STAAT STIL

ZIG — ZAG
 uitgekauwd sigaretteteindje op't
WITTE SERVET

vochtig bruin
 ontbinding

GEEST
346 VRACHT AU TO MO BIEL

DWARS

trillend onvruchtbaar middelpunt

caricatuur der zwaarte
 uomo elettrico

rose en grauw en diep wijnrood

de scherven van de kosmos vind ik in m'n thee

Aanteekning: Oⁿ: te lezen nulⁿ: — ruimte en — tijd: te lezen min ruimte en min tijd.

In het tweede manifest van *De Stijl* staat dat de vorm van de literatuur moest veranderen en het temporele moest verdwijnen: 'evenals de oude opvattingen van het leven/ zijn de boeken op de/ LENGTE den DUUR gebaseerd/ ze zijn nieuwe levensopvatting berust op de DIEPTE en de INTENSITEIT/ zóó willen wij de poëzie/ [...]'.⁴⁰

Het literaire manifest van *De Stijl* was, net als de ideeën van Apollinaire en Van Ostaijen, gedeeltelijk gebaseerd op het futurisme. Vooral de opvattingen van F.T. Marinetti hebben veel invloed gehad op de verschillende avant-garde bewegingen. De poëzie die hij schreef, was daarbij minder belangrijk

dan zijn ideeën. Aanvankelijk maakte hij zelfs, net als Van Ostaijen, traditionele en romantische poëzie. Hij noemde in dit verband de sonnetten van Mallarmé als grote voorbeeld, maar niet de typografische experimenten in 'Un Coup de Dés', al was het onwaarschijnlijk dat hij daar nooit van gehoord had. Het modernistische tijdschrift waar Mallarmés gedicht aanvankelijk in verscheen, was erg bekend en werd zelfs in Italië verspreid.⁴¹

In de manifesten die betrekking hebben op literatuur gaat Marinetti minder dan Apollinaire in op de ruimtelijkheid van de nieuwe poëzie. En dat is precies het bezwaar dat Apollinaire tegen de futuristen had – zij hielden zich in zijn ogen te weinig bezig met het idee van simultaneïteit.

Toch was Marinetti de eerste geweest die een 'rivoluzione tipografica' aankondigde. Daarmee beoogde hij niet, zoals Mallarmé, een metafysisch doel, maar juist een werk dat op zichzelf moest staan. Drucker wijst op deze autonomiegedachte achter Marinetti's idee van materialiteit: 'attention to materiality as the basis of autonomous, self-sufficient repleteness so that artistic forms are considered to *be* and not to *represent*'.⁴² Voor haar hebben alle avant-gardestromingen gemeen dat ze in hun aandacht voor het materiële de betekenisvorming zelf onderzoeken: 'an investigation of the terms of signification, of assumptions about the nature of presence and absence, of image and word, *imago* and *logos*, as different orders of symbolic activity'.⁴³

Marinetti's typografie vertoonde, zoals Oscar Jespers in de hiervoor geciteerde brief opmerkte, ook figuratieve aspecten. In een manifest uit 1914, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, behandelt Marinetti het feit dat de lezer door de typografie in staat wordt gesteld tegelijkertijd meerdere sensatiestromen te volgen. De figuren zijn geen doel op zich maar een middel om de expressieve kracht van het gedicht te doen toenemen. Daarom moeten de dichters zich niet laten verleiden tot 'vreemde typografische afwijkingen'.⁴⁴ Niets picturaals dus, maar wel een 'getekende analogie', en Marinetti noemt als voorbeeld Cangiullo's 'Fumare', waarvan de wijd uiteenlopende typografie de verveling en rokerigheid van een lange treinreis uitdrukt. De 'parole in libertà', bevrijde woorden, worden zo vanzelf expressieve 'auto-illustrazioni'.

Hoewel Marinetti dus niet direct sprak over simultaneïteit, legde hij wel, net als Apollinaire, het verband tussen de nieuwe ruimtelijkheid in de poëzie en de technologische vernieuwingen in de maatschappij. De veranderde tijd-ruimteverhouding in de buitenwereld zou weerspiegeld kunnen worden in het gedicht, vond Apollinaire: 'On se demande pourquoi le poète n'aurait pas une liberté au moins égale et serait tenu, à une époque de téléphone, de télégraphie sans fil et d'aviation, à plus de circonspection vis-à-vis des espaces'.⁴⁵ Ook Marinetti wees voortdurend op de toegenomen snelheid van de samenleving en de gevolgen daarvan voor de poëzie: bijvoorbeeld dat je met de trein van het meest afgelegen dorp binnen één dag

midden in de herrie van de hoofdstad kan staan. De poëzie moest vormen zien te vinden om de sensaties van de nieuwe, moderne wereld weer te geven. Marinetti's gebruik van de onomatopée is een van de voorbeelden van een dergelijke mimetische vorm.

In 1899 kreeg Marconi de Nobelprijs voor de uitvinding van de TSF, de draadloze telegraaf. Apollinaire én Van Ostaijen noemen als gezegd de TSF in hun gedichten, daarmee verwijzend naar Marinetti bij wie deze een uitgangspunt vormde van een van zijn belangrijkste poëtische begrippen. In plaats van over de draadloze telegraaf sprak hij over de 'draadloze verbeelding' in zijn 'Technisch manifest van de futuristische literatuur' uit 1912.⁴⁶ In dat manifest speelt de nieuwe verbeelding een belangrijke rol. De perceptie in analogieën wordt steeds natuurlijker voor de mens, en daarom moeten we ook woorden als 'evenals, zo, gelijk aan' zien te onderdrukken. Nog beter is het om het woord direct met het vergeleken te laten samenvallen in een overkoepelend woord. Bovendien moesten de vergelijkingen minder voor de hand liggend worden (punt 7 uit het manifest). Punt 8 luidt dat iedere verbeeldingscategorie voortaan geldig is.

Behalve dat ze figuratieve kracht hebben, zoals hiervoor bleek, zijn de 'parole in libertà' ook de uitdrukking van de nieuwe analogieën die Marinetti voorstaat. In het technisch manifest legt hij het verband tussen deze bevrijde woorden en de verbeelding: 'Bevrijding van de woorden, ontvouwen vleugels der verbeelding, analogische synthese van de aarde die met één enkele blik omvat wordt en in haar geheel samengebald wordt in essentiële woorden'. En hij vervolgt: 'Wij treden het onmetelijke domein binnen van de vrije intuïtie. Na het vrije vers dan eindelijk de woorden in vrijheid!'⁴⁷

Marinetti legt uit dat het gaat om de absolute vrijheid van beelden. Vergeleek men vroeger een foxterriër met een volbloed paardje, dan bleef men binnen de klasse van dieren. Marinetti stelt voor de hond met kokend water te vergelijken. De verhoudingen tussen ogenschijnlijk verschillende zaken worden zo alleen maar dieper en sterker. Metaforen en voor de hand liggende beelden moesten plaatsmaken voor vrijere associatieketens. Sterker nog, we moeten leren de eerste delen van de analogieën niet meer te noemen, maar alleen de tweede. Overigens geef je daarmee wel de begrijpelijkheid van het gedicht op, maar dat is niet relevant: 'Het is niet noodzakelijk begrepen te worden'.⁴⁸

De bevrijde woorden kunnen dus een figuratieve functie hebben, maar ze zijn ook van belang voor de 'vrije intuïtie'. Daaraan kun je toevoegen dat de zelfstandige naamwoorden, die voor Marinetti de hoofdzaak waren, zo beter uitgedrukt kunnen worden als 'één enkel essentieel woord'. De geëxplodeerde syntaxis, zonder bijwoorden of bijvoeglijke naamwoorden of vergelijkingen, lijkt ook door de 'parole in libertà' te worden weergegeven.⁴⁹

PAROLE CONSONANTI VOCALI NUMERI IN LIBERTÀ

Dal volume, di prossima pubblicazione: "I PAROLIBERI FUTURISTI", I LAURO D'ALBA, BALLA, BETUDA, BOCCIONI, BUZZI, CAMPIOLI, CANGIULLO, CARRÀ, CAVALLI, BRUNO CORRA, D. CORRENTI, M. DEL GUERRA, DELLA FLORESTA, L. FOLGORE, A. FRANCHI, C. GOVONI, QUIZZIDORO, ETTAR, JANNELLI, MARINETTI, ARMANDO MAZZA, PREZENZINI-MATTOLI, RADIANTE, SETTIMELLI, TODINI, ecc.



MARINETTI, parolibero. - Montagne + Vallate + Strade x Joffre

De lezer vergeve mij deze uiteenzettingen over andere dichters dan Van Ostaijen, maar de futuristische denkbeelden over typografie en syntaxis zijn van belang voor het typografisch wit bij Van Ostaijen, zoals ik hoop te laten zien. Bovendien kunnen Van Ostaijens poëtische opvattingen het best in deze ruimere Europese context begrepen worden. In zijn eerste beschouwing, 'Over dynamiek', klinkt Van Ostaijen precies als de futuristen. Ook hij legt de nadruk op de nieuwe kunst als uitdrukking van de nieuwe tijd en dan met name op de noodzaak het industriële en technische aspect van die tijd te reproduceren. Tevens wijst hij op de snelheid van het moderne leven: 'Het landschap bekommt een gans ander uitzicht. Bijna zonder maatstaf in het verleden. Werkhuizen, kanalen; verder faktor van grote waarde: het snel verkeer. De moderne mens gaat zich gemakkelijker over een groter oppervlakte kunnen bewegen; leven in stad en dorp, aan zee en in het bergland'.

Deze hernieuwde dynamiek moet in de kunst een plaats krijgen: 'Een beeld van, een dokument voor onze tijd zal de kunst eerst zijn als zij zich met de tijd gelijkwaardig dynamies beweegt'.⁵⁰

Overigens heeft hij in hetzelfde stuk kritiek op de futuristen die in de praktijk van hun poëzie deze dynamiek niet toepassen. Het beschrijven van een snel object als een vliegtuig of een raceauto maakt het gedicht nog niet dynamisch. De gang van het vers moet zélf dynamisch zijn: 'Verhaeren beschreef de vaart van een auto, de beweging daarvan. Marinetti een vliegma-chine-rit. Het was beschrijving; op zichzelf dus ondynamies'.⁵¹ Dat benadrukt hij nogmaals in 'Kanttekeningen bij diverse onderwerpen' uit 1918. De recensenten, zo stelt Van Ostaijen, krijgen het maar niet uit hun hoofd dat het gaat om het beschrijven van dynamische onderwerpen in plaats van om de gang van het vers. Hij gebruikt niet het woord 'simultaneïteit', maar heeft het wel over 'een synthese van gelijksoortige waarneembare gebeurtenissen' die in de kunst uitgedrukt zou moeten worden, naast de 'louther lyries-individuele emotie'.⁵²

In 'Over dynamiek' betoogde Van Ostaijen ook al dat het 'synthetiseren van het objekt' het streven is. Dat is voor de plastische kunsten eenvoudiger. Het verschil tussen de kunstvormen is aldus samen te vatten: 'de plastiese kunsten stellen onmiddellijk voor, de literatuur vereist van de verbeelding van de lezer deze zinnelijke heropbouw'. We zullen zien hoe Van Ostaijen en andere avant-gardisten dit verschil proberen te overbruggen door poëzie te schrijven die ook een synthese is, ook onmiddellijk voorstelt en de beweging concretiseert, zoals de beeldende kunst. De kubistische stijl van de schilderkunst moest eveneens in de dichtkunst uitkomen, vond Van Ostaijen.⁵³ De onmiddellijkheid van de waarneming is voor hem dus een belangrijke reden om visuele poëzie te schrijven. Maar ook een volgend belangrijk streven van de avant-garde, het laten samenvallen van vorm en inhoud, kon zo worden bereikt.

Vorm en inhoud zijn één: de tweede functie van het typografisch wit

In het eerste hoofdstuk hebben we gezien hoe moderne dichters kampten met het probleem van de taal. Het feit dat de woorden arbitrair zijn, slechts willekeurig verbonden met de dingen die ze benoemen, was voor Mallarmé de bron van de poëzie. Alleen in het dichtsterlijke woord zou de kloof tussen de woorden en de dingen mogelijk kunnen worden opgeheven.

Datzelfde streven hadden de avant-gardisten die figuratieve poëzie maakten. In een gedicht dat uitbeeldt wat het beschrijft is er – idealiter – geen sprake meer van een kloof tussen *signifiant* en *signifié*. Hetzelfde geldt voor gedichten die niets anders representeren dan hun eigen aanwezigheid:

de presentie van het taalteken zelf is de betekenis. Op deze manier werd geprobeerd de taal een nieuwe, expressieve kracht te geven.

Het is vooral dit aspect van visuele poëzie waarvoor de laatste decennia meer aandacht is gekomen. Foucault wees bijvoorbeeld op de kracht van het figuratieve gedicht: 'Ainsi le calligramme prétend-il effacer ludiquement les plus vieilles oppositions de notre civilisation alphabétique: montrer et nommer; figurer et dire; reproduire et articuler; imiter et signifier; regarder et lire'.⁵⁴ Bohn spreekt in dit verband van het gedicht als een semiotische dubbelagent: 'Not only does it dissolve the traditional barriers between the reader and the text; it erases the boundaries between the text and the world'.⁵⁵

Dit streven expliciteerde Van Doesburg, met wie Van Ostaijen veel gemeen had, zonder dat een van beide dichters dat wilde erkennen. Boyens beschrijft de relatie tussen de twee, en noemt onder andere de uiterst negatieve recensie die Van Doesburg schreef van *Bezette Stad*.⁵⁶ Toch kwam dat gedicht tegemoet aan zijn eisen. Zo stond in het tweede manifest van *De Stijl* dat vorm en inhoud moesten samenvallen: 'de dualiteit tusschen inhoud en vorm kan niet voortbestaan/ daarom zal voor den modernen schrijver de vorm een direct-spiritueele beteekenis hebben'. Het streven is naar een 'constructieve eenheid' van inhoud en vorm.⁵⁷

Daarbij aansluitend betoogde Van Doesburg onder zijn pseudoniem I.K. Bonset in de 'Inleiding tot de nieuwe verskunst' dat 'Alle scheidingen moeten worden opgeheven'. De letter mag niet meer van de geest gescheiden worden, zo vervolgt Bonset, omdat de geest moet samenvallen met de ons omringende voorwerpen: 'Vandaar de grote waarde die wordt toegekend aan rangschikking, de typografische indeeling der woorden op het papier. Wij moeten de poësie ontdoen van den slijmerigen hoop vuil waaronder de sentimentalisten haar begraven hebben. Het is onmogelijk om [ons] te onttrekken aan de sensatie, die de materie waardoor de geest tot uitdrukking komt op ons maakt. Te meenen, dat dit een materieele eenzijdige, vormelijke kant van de zaak is, is onjuist. Het is m.i. juist de occulte kant van de zaak, omdat ons onderbewustzijn hierdoor in werking wordt gesteld'. Bonset benadrukt dat Mallarmé en Rimbaud de grote voorbeelden waren, omdat zij de identiteit van letter en geest erkenden: 'ook weten zij op het juiste moment te zwijgen. Zij maken spraakloze poëzie'.⁵⁸

De overeenkomst met de opvattingen van Van Ostaijen is opvallend. Ook die benadrukte vanaf het begin dat vorm en inhoud in poëzie onlosmakelijk verbonden zijn. Sterker nog, hij schrijft in zijn 'Proeve van parallellen' dat de inhoud van het gedicht volledig bepaald wordt door de vorm. Alleen dan kan de 'lyrische emotie' het feitelijke thema van het gedicht worden.⁵⁹ Zoals Spinoy het zegt: 'het is de utopie van Van Ostaijens dichter-

schap om de kloof tussen de uitdrukking en het uitgedrukte te dichten. Het onbereikbare perspectief van zijn schrijven is een samenvallen van woord en ding, het teken en het betekende, dat dan “hersteld” wordt in zijn pure, “oorspronkelijke” aanwezigheid: het Woord is Vlees geworden.⁶⁰

Om vorm en inhoud elkaar zo dicht mogelijk te laten raken, maakt Van Ostaijen zijn gedichten zo concreet mogelijk. Hij doet pogingen om ons te laten ruiken, horen en voelen wat hij zegt. Vandaar wellicht dat hij regelmatig verwijst naar handen en vingers. In *Bezette Stad*, maar ook in de *Nagelaten Gedichten*. Er zijn uiteraard de ‘Twee handen in het lege/ en verre vingers tien’ van Cecilia in de ‘Polonaise’, maar er is ook in ‘Geologie’ een dier met ‘blinde vingers’, in ‘Mythos’ steekt een hoge hand de blauwe nacht in, in ‘Loreley’ spelen de vingers eenzaam, en in ‘Jong landschap’ ‘tasten mijn handen/ naar mijn andere handen/ onophoudelijk’. Het is alsof een deel van het poëtische proces bestaat uit voelen en tasten.

Door de tastbaarheid tot een motief te maken in het gedicht, wordt het gedicht zelf tastbaar. En zo kan de kloof tussen taal en wereld worden overbrugd. Maar ook op andere manieren trachtte de avant-gardepoëzie die kloof te overbruggen. Bijvoorbeeld door een veranderde verhouding tussen kunst en buitenwereld te bewerkstelligen.

Poëzie en de buitenwereld – de derde functie van het typografisch wit

Het wit van de pagina speelt een belangrijke rol in de verhouding tussen het gedicht en de wereld daar omheen. Kunstwerken zijn van de alledaagse wereld gescheiden door de marge die ze omringt. Voor een schilderij is dat de lijst, voor een beeldhouwwerk het voetstuk, voor het theater de toneel-lijst, voor een muziekstuk de stilte ervoor en erna. Het is de afstand die Walter Benjamin beschreef als de ‘aura’ van het kunstwerk, en die Derrida als gezegd aanduidde met ‘le cadre’ of het Griekse woord *parergon*.⁶¹ Genette wees erop dat het wit dat het gedicht omringt ook die functie heeft. Het gedicht kan een zelfstandige aanwezigheid zijn, op voorwaarde dat het wordt omringd door een witte marge die het scheidt van het dagelijkse taalgebruik.

Al eerder had in Nederland Dresden gewezen op het bestaan van de marge rond het gedicht: ‘Het gedicht is omgeven door wit, zoals de muziek door stilte’⁶². Hij kent een isolerende functie aan deze marge toe, en stelt dat het gedicht autonoom is naarmate er meer wit omheen staat. Er wordt in veel moderne poëzie gestreefd naar een autonome positie, los van de werkelijkheid. Die autonomie wordt gesymboliseerd door de marge rond het gedicht.⁶³

Avant-gardekunstenaars wilden juist geen kunst meer die zich van de wereld isoleerde: ‘Niet meer de kunst weerbarstig tegenover het leven’, zoals

Van Ostajen het in 'Over dynamiek' zegt.⁶⁴ Het verschil tussen het leven zelf en de kunst als institutie moest verdwijnen. Dat betekent dat de avant-garde begon te tornen aan de marges van de kunst. Zowel binnen de poëzie als in muziek en beeldende kunst hebben avant-gardistische kunstenaars in hun streven om de grenzen tussen kunst en gemeenschap op te heffen, gebruik gemaakt van de vernietiging van wat traditioneel hun eigen grenzen waren. De ruimte waarin een kunstwerk zich bevindt, de stilte die het muziekstuk omlijst, het wit van de poëtische bladzijde, al deze beperkende grenzen moesten doorbroken worden.

Het kader van de poëzie werd van twee kanten aangevallen. Ten eerste kon wat traditioneel niet tot het domein van de kunst behoorde, binnen het kunstwerk gehaald worden, zodat de grens tussen binnen en buiten vervaagde. Ten tweede kon het werk zelf naar buiten treden en de eigen marges overschrijden.

Om met het eerste te beginnen, alles wat vroeger niet als kunst werd beschouwd, kreeg nu een plaats daarbinnen: reclames, affiches, straatgeluiden. De futuristen benadrukten dat de wereld zelf op deze manier een plaats in de kunst kreeg. Luigi Russolo pleitte in 1913 bijvoorbeeld voor de zogeheten *suoni-rumori* in de muziek. We hebben genoeg van Beethoven en Wagner, zo stelt hij, we willen straatgeluiden horen in de muziek.⁶⁵ Later zou John Cage dit idee doorvoeren en de muziek zelf geheel achterwege laten in het volledig stil stuk in drie delen, 4'33", waarvan hij altijd heeft gezegd dat het zijn belangrijkste werk was. Het idee achter 4'33" was niet dat er een zuivere stilte zou vallen, maar dat de toevallige geluiden van de omgeving en van het publiek de vrijheid zouden krijgen.

Cage vond overigens later dat 4'33' niet radicaal genoeg was. Het stuk is weliswaar opgebouwd uit toevallige geluiden uit de buitenwereld, de componist had daarvoor wel zelf het kader ontworpen. In *Variations III* ging Cage daarom verder en schreef een stuk dat buiten de concertzaal opgevoerd moet worden in een willekeurige ruimte op een willekeurig moment. De gedachte daarachter was dat niet de kunstenaar, maar het toeval moest bepalen wat er uiteindelijk te horen zou zijn.

Dat is een uitwerking van het avant-gardistische verdwijnen van de hiërarchische onderverdeling tussen kunst en niet-kunst. Vooral de dadaïsten, voortbordurend op de ideeën van het futurisme, waren daar radicaal in. K. Schippers vertelt over de dada-optredens, waar Schwitters bijvoorbeeld dieren geluiden liet horen of een gedicht dat alleen uit cijfers bestond.⁶⁶

In hun collages pastten de dadaïsten verschillende soorten typografie toe, en gebruikten ze snippers uit de buitenwereld, zoals reclames. Bijvoorbeeld deze collage van Schwitters uit 1928:⁶⁷



In die zin heeft dada ook invloed uitgeoefend op *Bezette Stad*. Het nihilistische karakter van het gedicht is dadaïstisch, net als de collagetechniek waarbij stukjes van de buitenwereld in de poëzie worden opgenomen. Wat daarmee tegelijk het gedicht wordt binnengehaald, is het typografisch wit. Het functioneert als isolatie en indicatie van de verschillende fragmenten in de collage van het gedicht.⁶⁸

Na de simultaneïteit en het nastreven van het samenvallen van vorm en inhoud is dit dan de derde functie van het typografisch wit bij Van Ostaijen: het wit dat niet meer tot de marges beperkt blijft, maar dat met de buitenwereld het gedicht binnenkomt. Het functioneert als isolatie van het 'citaat', en geeft aan dat het uit zijn alledaagse context is gehaald. Door Van Ostaijen wordt het wit, dat in feite niet-tekst is en dus ook niet tot het klassieke domein van de poëzie behoort, binnengehaald in zijn gedichten. Het speelt zowel aan de grens van het gedicht een rol als daar binnen.

Omgekeerd kon het kunstwerk door zijn eigen grenzen breken en de wereld ingaan. De kunst moest geen zaak voor de elitaire enkeling meer zijn. Vandaar de nadruk die er in de avant-garde lag op optredens en voor-

drachten. In de eerste plaats bij de dadaïsten, zoals in het Cabaret Voltaire of in Holland Dada van Schwitters en Van Doesburg. Ook Marinetti benadrukte dat de futuristen veel zouden moeten voordragen in het openbaar. En Van Ostaijen wil eveneens het liefst de dichters als voordrachtskunstenaars: *'De dichter is trouwère. Niets anders. Hofnar! (...) Welke economie! Geen boeken meer. De dichters dragen hun oeuvre voor in het cabaret. (..) Ik zeg: een dichter is als een "attractienommer".'*⁶⁹

Van Ostaijens gedicht kan ook met behulp van het typografisch wit buiten de eigen marges treden. Zo kan een regel helemaal tot de rand van de pagina doorlopen, of zelfs 'van de pagina vallen'. Vooral in *Bezette Stad* wordt de traditionele witte marge op die manier gedeconstrueerd.

Dat Van Ostaijen benadrukte dat de kunst de wereld in moest, betekent niet dat hij zich illusies maakte over de mogelijkheid van 'gemeenschapskunst'. Begrijpelijkheid voor de massa streefde hij niet na; de kunst die Van Ostaijen voorstond zal voor de massa waarschijnlijk moeilijker zijn geweest dan 'gewone' literatuur.

Het gemeenschappelijke aan de nieuwe kunst is hooguit dat zij 'geont-individualiseerd' is. In de prospectus voor *Het Sienjaal* beklemtoont Van Ostaijen dat: 'Poëzie is woordkunst. Niet mededeling van emoties. Maar wel de vizie wordt gelokaliseerd door de vorm van het woord. Ook zeker niet mededeling van gedachten. Dichtkunst mededeling van gedachten! Waarom niet: dichtkunst een berijmde moraalkodeks! Een timmerman moet een goede tafel maken. Niet een zedelijke tafel, niet een ethiese tafel. Zo de dichter. Het in de zin van de dichtkunst goede gedicht alléén geeft de dichter eksistensrechtvaardiging. Ethies is de dichter niet door zijn *thema*, maar enkel door zijn *standpunt* tegenover de fenomenaliteit. Ethiek ligt in het streven van elke kunstenaar: streven naar ontindividualisering'. Die eis van ontindividualisering hangt samen met die van de autonomie van het kunstwerk: 'Daarom is de opgave van de kunstenaar uit: ontindividualisering. Omdat het kunstwerk door zich-zelf een organisme moet zijn en voor *zich-zelf is. Aseïteit*'. Van Ostaijen kan immers niet genoeg benadrukken: *'Het kunstwerk is een eenheid. Het kunstwerk is een organisme. Het kunstwerk is een levend wezen'*.⁷⁰

Van Ostaijens idee over de marge is dus in tegenspraak met wat we hiervoor hoorden, bijvoorbeeld bij Dresden. Het kunstwerk als een eenheid bleek daar juist gedefinieerd te worden door de witte marges die het isoleren van de buitenwereld. Voor Van Ostaijen is dat niet nodig. Integendeel, de marges die het gedicht of het schilderij in een tevoren opgelegde ruimte proppen moeten verdwijnen. Sonja Neef meent ook dat Van Ostaijens typografisch wit de relatie met het kader van het gedicht aan de orde stelt: de witte vlakken zijn geen bijzakelijke achtergrond van het schrijven. Het in-

kaderen problematiseert de strikte hiërarchie tussen binnen en buiten het werk, werk en bijwerk, schrift en wit.⁷¹

Hoe het streven naar verdwijnen van de marges toch samengaat met de autonomiegedachte, blijkt uit de 'Proeve van parallellen'. Daarin vergelijkt Van Ostaijen de marge rond het gedicht met de lijst van het schilderij. Hij citeert Däublers uitspraak 'der Rahmen des Gemäldes wird die Grenze seiner Begreifbarkeit', en merkt op dat Däubler 'over het expressionistische gedicht, beperkt tussen aanvang en slot, hetzelfde [had] kunnen verklaren'.⁷² Voor Van Ostaijen is het wit rond het gedicht een 'a-priori' en het hoort dus bij de uit te schakelen 'kausaliteit die niet door het gedicht of het schilderij zelve is ingegeven'. De schilder en de dichter associëren van vorm tot vorm en van woord tot woord: de scheppingen kristalliseren uit zichzelf voort. 'De dimensionale samenhang van het vlak wordt bepaald door hetgeen geschilderd wordt; niet wordt het geschilderde in een compositieel a-prioriese ruimte ingelijfd. Het gevulde vlak is het schilderij'.

Destructie van de syntaxis: de vierde functie van het typografisch wit

Met de vernietiging van iedere hiërarchie hoeft het niet te verbazen dat ook de syntaxis, een hiërarchische structuur bij uitstek, het moet ontgelden. Zoals Barthes later schreef, kan de traditionele zin als ideologisch beschouwd worden: 'De Zin is hiërarchisch: hij impliceert onderwerping. Onderschijsking, innerlijke regering'.⁷³

In Marinetti's manifest uit 1912 behelzen de eerste vier punten bijvoorbeeld dat de syntaxis vernietigd moet worden: dat het werkwoord in de infinitief gebruikt moet worden en dat het bijvoeglijk naamwoord en het bijwoord afgeschaft moeten worden. Men moest de vaste zinsvolgorde loslaten en zich tot de kern beperken: tot de woorden, en dan bij voorkeur de zelfstandige naamwoorden.

Hetzelfde geldt voor de opvattingen van *De Stijl*. Het tweede manifest van *De Stijl* uit 1920 verzet zich tegen: 'de netjes naast en onder elkaar geplaatste zinnen/ deze dorre FRONTALE zinsbouw de vroegere realisten hun tot zichzelf beperkte ervaringen/ uitdrukten/ zijn ten enenmale ontoereikend en onmachtig om de collectieve/ ervaringen van onzen tijd tot uitdrukking te brengen//'.⁷⁴

Het vernieuwen van de taal is volgens Drijkoningen en Fontijn een kenmerk van alle avant-gardebewegingen. De taal wordt gebruikt om het clichématige, de verkalking te doorbreken. 'Het zoeken naar andersoortige taalconstructies waarbij aan het materiaal zelf het woord gegeven wordt om aan de absolute voorwaarde van authenticiteit te kunnen voldoen, is een streven

dat als een rode draad door alle historische avant-garde bewegingen heen loopt. Daarbij wordt aan het woord als object, in zijn materiele hoedanigheid als klank en als beeld, een centrale rol toegekend'.⁷⁵

De woorden moeten vrij over de pagina kunnen bewegen, volgens Marinetti's adagium 'parole in libertà'. En ook andere avant-gardisten legden de nadruk op het loslaten van de klassieke syntactische structuren en het terugkeren naar het kale woord. Stramm bijvoorbeeld, de dichter van de *Sturm*-beweging wiens werk Van Ostaijen zeer bewonderde, schreef zijn poëzie rond losse woorden, niet in lineaire zinnen. Janssens wijst op de overeenkomsten tussen Stramms techniek en die van Van Ostaijen in *Bezette Stad*: 'Er wordt rond de woordkernen geassocieerd, zoals Stramm dat deed met zijn concentratie en decentratie: veelvuldig *Konzentration* of samenballing van de poëtische zin in het geïsoleerde, fenomenale, ritmisch-typografisch in reliëf geplaatste woord, tegelijk luisterwoord en kijkwoord, en *Dezentration* of uitbreiding van woordkernen die rond zich arabesken genereren'.⁷⁶ En zoals Stramm vanaf het front gepassioneerde brieven aan zijn drukker schreef om zijn typografie te verdedigen, zo maakte Van Ostaijen later ruzie met Jozef Peeters van *De Driehoek* over zijn typografie.⁷⁷

Geert Buelens, die een dissertatie schreef over de invloed van Van Ostaijen, gaat ook in op de invloeden op Van Ostaijen. Ook hij noemt het belang van Stramms *skelettenverzen* en de rol van het losse woord daarin. Buelens beschrijft Stramms poëzie als volgt: 'De resonantie van een woord roept een hele wereld, en zo ook het volgende woord op'.⁷⁸

Van Ostaijen benadrukt in de beschouwing 'Et Voilà' dat het woord het basismateriaal voor de dichter is: 'het woord is een element zoals in de schilderkunst de verf'.⁷⁹ Het woord kan, zo zegt hij in de 'Gebruiksaanwijzing der lyriek', het onderbewustzijn raken: 'Het is het woord en niet de zin in zijn intellectuele opeenvolging en betekenis die bij machte is ons het transcendente hoorbaar te maken. Niet het verstand van de hoorder dient geraakt, maar wel, het verstand doorbrekend, het onder-bewustzijn'.⁸⁰

Ook deze transcendente woordkunst wordt ondersteund door het typografisch wit dat de losstaande woorden omringt. Volgens Buelens is dat zelfs de belangrijkste functie van het typografisch wit in *Bezette Stad*.⁸¹ De Roover wijst eveneens op de grote rol die het wit tussen de woorden speelt: 'Het gedicht wordt de organische, of zo men wil, ritmische of dynamische uitbouw van geïsoleerde kernwoorden, waarbij de witte ruimten – de stilte – een even grote rol spelen als de woorden zelf'.⁸²

Van Ostaijen zelf benadrukt inderdaad dat het uiteindelijk gaat om wat er *tussen* twee woorden gebeurt: dat de kunst zich 'van de isolering der vormen – lichamen of woorden – bedient om met het trillen van deze isoleringen tegenover elkaar dit fantasma zichtbaar of hoorbaar te maken. Orga-

nies-expressionistische atmosfeer is ten slotte dit trillen dat ligt tussen twee geïsoleerde groepen'.⁸³ Niet al zijn woorden laat Van Ostaijen 'in vrijheid', en hij kan thematische accenten leggen door sommige woorden wel, en andere niet, te isoleren in het wit. Hij omringt bijvoorbeeld de woorden 'Licht' en 'Vlam' met wit, maar ook bedreigende woorden als 'Pas op', 'Gillen', 'Bam', 'Bloed', 'Huilen', 'Luid', et cetera. Het is door deze techniek dat men het wit bij Van Ostaijen vooral heeft opgevat als stiltes tussen de kreten.

Voor Nijhoff was de 'woordkunst' van Van Ostaijen juist een minpunt van *Bezette Stad*: het gedicht wordt voortgestoten van bizar woord naar bizar woord, het bestaat uit uitvallen van ruwheid en schrillheid 'waartussen het zinsverband inzakt als een slappe telegraafdraad van paal naar paal'. Van Ostaijen laat hier, zo vindt Nijhoff, onder invloed van het dadaïsme, 'waarvoor hij heus te goed was en teveel talent had', de syntaxis varen en 'spat de woorden als vonken over de witheid der pagina's zodanig uiteen, dat de tussenruimtes dienst moeten doen als spanningbrengende stilten, waaruit dan op bepaalde tijdstippen, uit het zwijgende, kreten als vuistslagen opspringen, meent daarmee het absolute te benaderen, verklaart nu eerst "voor zijn plezier" gedichtjes te maken, vergenoegt zich een geruime tijd van zijn kort leven met deze ritmische typografie als ersatz voor syntaxis, voelt dan toch weer een leegte, hoort jazz-band muziek, en krijgt de ingeving, de witte stilte waaruit de woorden verbrokkeld omhooglaaien, te vervangen door een ondergrond van een mechanische monotonie, welke die woorden opvangen, terugkaatsen en maatvast en syncopisch voortschokken moest'.⁸⁴

De latere secundaire literatuur besteedt veel aandacht aan de syntactische functies van het wit bij Van Ostaijen. Zo wijst Bogman erop hoe de lezersverwachtingen worden gestuurd door het wit na 'want' op de eerste pagina van *Bezette Stad*.⁸⁵ Hadermann stelt dat er na een witte plek meestal 'een nieuwe belichting' volgt.⁸⁶

Daarnaast heeft het typografisch wit in Van Ostaijens latere poëzie de plaats ingenomen van de interpunctie, die verdwenen is. Snoeck meent dat het wit ook daar de lezer behulpzaam is, en gebruikt een voorbeeld uit *Bezette Stad*: 'Daar de punctuatie opgegeven werd zou er, bij de lezer, verwarring kunnen ontstaan als men zonder tussenruimte overging tot een andere groep ideeën. De enige oplossing in dit geval was het gebruik van het blanco nagenoeg evenwaardig met een korte of lange pauze in de muziek'.⁸⁷

Ritme, dynamiek en dans – de vijfde functie van het typografisch wit

Het ritme is cruciaal in de gedichten van Van Ostaijen, en uit zijn beschouwingen kunnen we opmaken waarom. In de 'Open brief aan Jos. Léonard' benadrukt hij dat het gedicht gelezen moet worden als een partituur voor

het gesproken woord: 'Het boek staat in verhouding tot de poëzie als de geschreven partituur tot de instrumentale uitvoering', stelt Van Ostaijen. Hij vervolgt: 'Het gesproken woord. Onbelangrijk of dit woord innerlijk of uiterlijk wordt gesproken, maar minstens wordt het woord innerlijk gezegd. Het woord is par définition gesproken. Het geschreven woord is topografie. Ritmiese typografie nu: het beste topografiese systeem, gevormd naar de noodzakelijkheid van het land: woordklank'.⁸⁸ Het typografisch wit kan dus helpen om het gesproken woord zo adequaat mogelijk weer te geven.

Als we naar de poëzie van Van Ostaijen kijken, blijkt dat het ritme inderdaad een uitdrukking kan zijn van hoe het gesproken woord in de werkelijkheid zou klinken. Het wit duidt op een stilte, bijvoorbeeld, op een pauze in het voordragen of in het lezen. Volgens Hadermann kan het inspringen van de marge hier bijvoorbeeld in verband gebracht worden met 'een alterneren in accent en toonhoogte'. Ook hij geeft aan dat het ritme bij Van Ostaijen wordt bewerkstelligd door de vormgeving: 'De grafie van het gedicht onderstreept het ritmische karakter ervan, door de parallellie, de symmetrie of de concentratie van de woordaccenten aan te duiden (.).'⁸⁹ Neem het dreigende marsritme van de eerste pagina van 'Bedreigde stad', die begint met: 'Visé marsj Luik mortieren/ marsj mortieren', en zo verder. Bogman reserveert voor deze functie de term 'interval': waar andere gedichten strofen, rijm en metrum aangrijpen om de tekst structuur te geven, gebruikt Van Ostaijen in *Bezette Stad* verschillende lettertypes en het wit van de pagina.⁹⁰

Soms ligt het ingewikkelder. Van Ostaijen gaat verder in zijn 'Open brief': 'Nochtans komt in het boek *Bezette Stad* ook ritmiese typografie voor uit zuiver subconsciente ritmiese noodzakelijkheid'.⁹¹ Wat moeten we ons daarbij voorstellen? Ook de onbewuste noodzakelijkheid heeft te maken met het verschil tussen het gesproken en geschreven woord. Het gesproken woord vertegenwoordigt het onbewuste. Dat is de niet-gewilde, spontane poëzie 'dewelke de Logos – de zin zoekt': 'Het geschreven woord is – in zover geschreven – *gedacht*'. Alleen de vorm van het gedicht, het ritme, kan het onbewuste van het oorspronkelijke woord weer 'in trilling brengen' bij de lezer.⁹²

De dichter mag niet de woorden alleen als beelden voor de fenomenen gebruiken, hij moet het woord gevoelig maken door de plaatsing in het gedicht, door acties en reacties. Het is juist de opbouw van het gedicht, de vorm, die het transcendent kan maken, die het onbewuste van de lezer kan raken, zo zou Van Ostaijen het later nog eens zeggen in 'Gebruiksaanwijzing der lyriek'.

Het ging Van Ostaijen met zijn ritmiese typografie niet om een destructie van de taal zelf, of een absolute reductie van het materiaal tot aan de basis, zoals bij sommige andere avant-gardisten het geval lijkt te zijn. Marinetti bij-

voorbeeld legde eveneens de nadruk op de ritmische functie van de typografie: 'bisogno di contrasti o di mutamenti di ritmi',⁹³ maar zijn doel daarmee lijkt beperkt te zijn tot de functie van het verstoren op zich. Andere avant-gardisten leken met het ritme van hun poëzie vooral te beogen dat de taal terug zou worden gebracht tot een 'oerspraak' (Van Doesburg). Dat kwam dan neer op de letter zelf. Van Ostaijen schreef nooit klankpoëzie als de 'letterklankbeelden' van Van Doesburg (Bonset), de klankexperimenten van de Russische futurist Chlebnikov, of van een dadaïst als Ball.

De aandacht van Van Ostaijen lijkt meer uit te zijn gegaan naar typografie en ritmische effecten op het niveau van het woord en de pagina dan naar de afzonderlijke letters. Hij heeft de begrijpelijkheid van zijn poëzie nooit los willen laten, maar zocht naar een evenwicht tussen het onbewuste en het rationele, naar een 'synthese' tussen onverenigbare tegenstellingen, tussen wat hij in zijn Berlijnse tijd 'innerlijkheid' en 'uiterlijkheid' noemde. Van Ostaijen was op zoek naar de grens waar men met rationele en begrijpelijke taal kan raken aan het onbewuste 'lallen'. Alleen dan kan de taal daadwerkelijk 'mythos' zijn.⁹⁴ In *De Feesten van Angst en Pijn* zoekt de dichter om die reden het stadium van het lallen bewust op: 'Lalla/ lallen/ Lalla/ lillen/ lil'. Het ritme, aangegeven door het typografisch wit, is dan dus uitdrukking van het haperende en zoekende 'eerste spreken'. Spinoy wijst op het 'bedwelmende' karakter dat de *Nagelaten Gedichten* krijgen door hun klank en ritme. Er worden associaties opgeroepen met gestamel in een halfslaap of roes, alsof de taal ongecontroleerd opwelt. *Wat er gezegd wordt is hier, volgens Spinoy, minder belangrijk dan hoe het gezegd wordt.*⁹⁵

Spinoy toont aan dat ook de vorm en het ritme van veel van de nagelaten gedichten een beweging vertonen van het onbewuste naar het gecontroleerde en rationele. Deze gedichten worden ritmisch steeds regelmatig naarmate het gedicht vordert, het bewustzijn neemt weer de overhand en men krijgt zo het effect van ontuchtering.⁹⁶ Deze overgang naar een rationelere toestand speelt zich zowel op het vlak van de inhoud als op dat van de ritmische structuur af.

Ritmisch-fonetisch imiteert het gedicht de beweging van roes en ontuchteren, van reiken en tekortschieten: de organisatie is aan het eind van het gedicht veel welgevormder dan aan het begin. Hetzelfde geldt voor de syntaxis: die is aanvankelijk vormeloos en wordt daarna helderder.⁹⁷ Spinoy spreekt in dit verband van een 'deinend' ritme waardoor de lezer zich kan laten meevoeren. Het gedicht 'Haar Ogen of de goed gebruikte Wensvorm',⁹⁸ bijvoorbeeld, begint met een haast mystieke aanblik van een vuur dat in de verte brandt. Ook hier is in het begin sprake van een ritmische en klankmatige associatie die nog het meest op een bezwering lijkt: 'Ogen wentelen lichten/ lichten laaien landen'. Maar het gedicht eindigt, na een witregel, met het ontuchterende besef: 'Ik vat nooit de vlam van het vuur in de verte'.

In plaats van het schokkende en chaotische van *Bezette Stad* en *De Feesten van Angst en Pijn* is er in de *Nagelaten Gedichten* een ritmische rust die het inhoudelijke verlangen naar zuiverheid lijkt te weerspiegelen en te versterken. Die typografische kalmte kwam overigens bij momenten al voor in *Bezette Stad*. Op de laatste pagina's van de 'Opdracht aan Mijnheer Zoënzó', bijvoorbeeld, komen ritme en typografie plots tot rust en maken plaats voor korte regels met veel strofisch en versregelwit. Van Ostaijen keert terug naar een basaal gebruik van de taal, en schrijft op die pagina over het verlangen naar een vanzelfsprekende schoonheid, 'zuiver, ongeweten'.

Bovendien is er in *Bezette Stad* sprake van een zoektocht naar een 'synthese', in de vorm van het contrapunt. Bogman wijst op de 'contrapuntische opbouw' van het gedicht en op het veelvuldig gebruik van de syncope (en, in verband daarmee, op de invloed van de jazzmuziek op *Bezette Stad*). 'Contrapunt' duidt op een melodie die tegen de oorspronkelijke melodie wordt ingezet, maar daar toch een eenheid mee vormt: 'Principes die vorm krijgen door een consequente toepassing van de "ritmische typografie", waarbij geprobeerd wordt een tekst te laten ontstaan door zoveel mogelijk gebruik te maken van de kracht van elk woord afzonderlijk'.⁹⁹

Misschien wel nog belangrijker dan de muziek in het werk van Van Ostaijen is de dans. In *Bezette Stad* wordt gedanst, in de music-halls natuurlijk, en zelfs de stroom vluchtelingen die de stad verlaat voert een 'Valse lente' uit, een wals die ook hier in het wit wordt 'uitgebeeld'. En de betekenis van de dans blijkt het duidelijkst uit het laatste deel van *De Feesten van Angst en Pijn*, 'Angst een dans'. Zonder dat gedicht hier te analyseren, lijkt het in het kort erop neer te komen dat de dans vruchtbaar is. Angstaanjagend en bedreigend, maar ook de enige manier waarop de 'vormen' geboren kunnen worden 'van het zaad van het woord'.

We kunnen de dans hier opvatten als een poëtische metafoor. Zoals de dans een fysieke, ruimtelijke 'vertaling' is van de abstracte muziek, zo is het schrijven, zeker met de ruimtelijkheid van Van Ostaijen, een vaste vorm geven aan de abstracte taal. Die vaste vorm is een punt in een kringloop: 'dansen is naar dood geboorte dragen'. De angst die daarmee gepaard gaat, is dat de geboorte tevens de dood inhoudt: 'Alle worden is ontworden'.¹⁰⁰ Pas als het woord vorm heeft gekregen, is het 'vleesgeworden logos'. Aan de ene kant maakt dit vastleggen angstig, omdat het dodelijk is, aan de andere kant maakt het de dichter 'dienaar van het Zijn': hij voert de cyclus van leven en dood uit. Overigens kan men ook van Mallarmé zeggen dat de dans een metafoor is voor zijn poëtische opvattingen.¹⁰¹

De Feesten van Angst en Pijn is veel meer dan *Bezette Stad* een poëtische zoektocht, en de dans speelt in het eerste gedicht ook een grotere rol. Sonja Neef wijst er in haar dissertatie over dit gedicht op dat de witte plekken van de tekst 'iconisch' kunnen zijn voor danspassen.¹⁰² Bij wijze van argument

voor de stelling dat ook het typografisch wit betekenisvol kan zijn, citeert zij Kandinsky over het wit: 'Deswegen wirkt auch das Weiß auf unsere Psyche als ein großes Schweigen, welches für uns absolut ist. (..) es ist ein Schweigen, welches nicht tot ist, sondern voll Möglichkeiten'.¹⁰³ In Neefs boek worden de witte plekken deel van wat zij de 'medialiteit' van de tekst noemt. Daarmee doelt ze op de verschillende talige, visuele en auditieve 'aanklikmogelijkheden' die de lezer in deze bundel krijgt aangereikt. Die medialiteit ontstaat door inhoudelijke verwijzingen naar muziek, dans of film, maar vooral door de vorm van de bundel. Het handschrift, de bonte kleuren en de visuele ritmiek in deze tekst maken het lezen tot een visuele ervaring, terwijl Van Ostaijens klankexperimenten ook een 'auditieve hyperlink' oproepen. De rangschikking van de kalligrammen in de bundel nodigt uit tot een leeswijze die vergeleken kan worden met het lezen van een elektronische hypertext: men springt van tekstblok naar tekstblok om zo een 'textueel netwerk' te vormen.

Mystiek en het sublieme – de zesde functie van het typografisch wit

Hiervoor kwam even aan de orde dat het typografisch wit bij Van Ostaijen een andere functie ging vervullen in verschillende periodes van zijn latere werk. Zo zien we de zesde functie van het wit met name terug in *De Feesten van Angst en Pijn*. Dat Van Ostaijen in deze periode metafysische intenties had met zijn poëzie, wordt door niemand betwist. Daarvoor zijn de verwijzingen naar de mystiek en naar de 'ekstaze' te expliciet. Vaessens wijst er terecht op dat het hier niet gaat om een door en door romantische gelijkstelling van poëzie met magie en mystiek. Bij Van Ostaijen ligt dat subtieler: 'Voor hem komt de identificatie van poëzie en mystiek kortweg hierop neer dat de dichter in taal tijdelijk en provisorisch een glimp probeert te geven van een feitelijk onmogelijke wereld achter de alledaagse hindernissen'.¹⁰⁴

In die zin hanteerde Van Ostaijen een platoonse poëtica, en de dichter zelf meende dat dat voor alle avant-garderichtingen gold. Volgens hem presenteerde de nieuwe poëzie niet meer de gevoelens van de dichter, het subject, maar het object dat een indruk kan geven van de wereld achter de fenomenen. Daarbij staat niet het ding zelf centraal, maar de idee erachter: 'De grote waarde van het objekt als "Idee an sich" blijft niet enkel bestaan, maar wordt integendeel door deze opvatting in de kunst, na eeuwen van verwaarlozing, weer ingevoerd', schrijft hij in 'Ekspressionisme in Vlaanderen'.¹⁰⁵ Alle drie de richtingen die in dat stuk ter sprake komen – kubisme, futurisme en expressionisme – waren geestelijke, antimaterialistische stromingen volgens Van Ostaijen. Ze pleitten allemaal voor het vervangen van het 'fysioplastische' door het 'ideoplastische'.

Inderdaad streefden bijvoorbeeld de kunstenaars van *De Stijl* naar een vergelijkbaar soort metafysica, waarbij het individu moest opgaan in 'de totaliteit van de creatie'.¹⁰⁶ Van Doesburg hanteerde net als Van Ostaijen een platoonse poëtica, hij stond voor een ideoplastische, en niet een fysioplastische kunst, en hamerde erop dat het om het occulte en het onbewuste ging.¹⁰⁷

Maar wanneer Van Ostaijen zo benadrukt dat het alle avant-gardisten ging om het 'ideoplastische', gaat hij voorbij aan de paradox die kenmerkend is voor de avant-garde: de metafysische poëtica wordt gecombineerd met een extreem realisme. Een avant-gardist als Apollinaire bijvoorbeeld heeft inderdaad metafysische intenties met zijn werk, maar vindt tegelijk dat het door en door realistisch moet zijn. Hoewel Apollinaire in zijn lezing 'L'Esprit nouveau et les poètes' uit 1917 stelt dat 'de nieuwe geest' in de eerste plaats te maken heeft met het ontdekken van de waarheid en dat de nieuwe kunst een realistische is, zegt hij ook dat zich nieuwe domeinen openen voor de mens, van het oneindig grote en van de profetie: 'L'esprit nouveau exige qu'on se donne de ces tâches prophétiques. C'est pourquoi vous trouverez trace de prophétie dans la plupart des ouvrages conçus d'après l'esprit nouveau'.¹⁰⁸

Een groot verschil tussen de opvattingen van de twee avant-gardisten is dat Apollinaire gelooft in de mogelijkheden voor de dichter om de goddelijke idee te bevatten, waar Van Ostaijen zich langzamerhand gaat realiseren dat dat onmogelijk is. Zijn platoonse poëtica lijkt op den duur steeds meer op een mystieke poëtica.¹⁰⁹ Het mystieke blijkt bijvoorbeeld uit 'Et Voilà', en later uit de 'Gebruiksaanwijzing der lyriek'. In 'Et Voilà' wijst Van Ostaijen erop dat de kunstenaar over 'vizioenaire energie' moet beschikken om 'het gebeuren' te grijpen, want dat kan slechts intuïtief gaan en niet analytisch: 'Het is het gaan tot de laatste trap van het intelligiebele. Dáár wacht het Wonder dat slechts door instromen van het Wonder in het subject in het Wonder is te begrijpen. De hoogste vorm van kunst is EKSTASE'.¹¹⁰ Een pagina verder verwijst Van Ostaijen naar het mystieke streven naar eenwording met God. Alleen uit zo'n vorm van synthese kan het kunstwerk voortkomen: 'Enkel uit de visioenaire synthese procedeeert het kunstwerk. UNIO MYSTICA'.¹¹¹

In 'Le renouveau lyrique en Belgique' maakt Van Ostaijen expliciet een onderscheid tussen twee soorten metafysische poëzie. De eerste is onbewust geïnspireerd en komt voort uit een extatische toestand. Dat geldt voor de werken van de mystici zelf, die volgens hem tot de literatuur gerekend zouden moeten worden. De tweede soort is poëzie zoals hij die zelf schrijft en die bewuster geconstrueerd is, al is het onbewuste element er niet geheel uit gebannen. Het draait daarin om het onderzoeken van de metafysische verhoudingen tussen klank en betekenis. Het mysticisme van de dingen vervangt nu het mysticisme van God.¹¹²

Als we er dus van uitgaan dat Van Ostaijen de mystiek gebruikt als metafoor voor zijn poëtische zoektocht, dan moeten we benadrukken dat hij wel degelijk een verschil ziet tussen mystieke poëzie en moderne poëzie. Dat verschil tussen mystici en dichters komt opnieuw aan de orde in de 'Gebruiksaanwijzing der lyriek'. Dichters mogen zich van mystieke middelen bedienen, ze streven niet hetzelfde doel na. De mysticus zoekt God, de dichter het woord: 'Zoals de extase slechts dit ene thema kent dat is het schorsen van het dualistische aanvoelen van God en de creatuur, zo kent de dichterlijke ziel alleen dit ene verlangen dat zij steeds wil uitdrukken het vervuld-zijn door het in het transcendente boren van het woord'.¹¹³

Wanneer bereikt een dichter nu dat de woorden in het transcendente 'boren'? Dat ligt niet alleen in de betekenis van het woord en evenmin louter in de klankwaarde, maar ook in de 'sonoriteit' van het woord die zich tussen zin en klankwaarde ophoudt: 'en daarmee bedoel ik, zoals in de schilderkunst, het trillen der waarden tot elkaar (..) het imponderabele dat in de spanning ligt tussen twee woorden, spanning, die door geen teken verbeeld, toch de essentiële trilling is'.¹¹⁴

Deze 'essentiële trilling' doet sterk denken aan de 'intervallen' waarvan Van Ostaijen eerder in de 'Open brief' stelde dat ze niet verloren mochten gaan en het 'gewichtigste element' waren van het gedicht. Je zou het wit tussen de woorden kunnen zien als de uitdrukking van deze cruciale intervallen en trillingen. Juist daar ontstaat immers de spanning tussen twee woorden, en ontstaat de 'sonoriteit' waardoor het woord aan het transcendente zou kunnen raken.

De overeenkomst die Van Ostaijen zag tussen mystiek en poëzie, lag in het onzegbare: 'Evenals de extase heeft de poëzie eigenlijk niets te vertellen, buiten het uitzeggen van het vervuld-zijn-door-het-onzegbare'. De dichter is zich ervan bewust dat het noodzakelijkerwijs bij een verlangen moet blijven. Hij constateert dat er een permanente strijd is tussen de wil naar uitdrukking en de onmogelijkheid daarvan.

Die strijd is precies wat volgens Kant ten grondslag ligt aan het sublieme. In hoofdstuk 1 (zie p. 27) vertelde ik dat het sublieme volgens Kant ontstaat wanneer men wordt geconfronteerd met iets wat je niet kunt voorstellen of uitdrukken. Het verheven gevoel komt voort 'uit de poging om het onpresenteerbare (onbepaalde, onbegrensde, absolute) toch te presenteren'.¹¹⁵ Het belangrijkste kenmerk van de ervaring van het sublieme is dat het zowel gevoelens van lust als van onlust oproept. Volgens Kant uit het sublieme zich in de afwezigheid van vorm, het vormeloze. Dat kan eveneens de abstractie zelf zijn, zoals Lyotard uitlegt: 'Hij zegt ook van de lege *Abstraktion* die het verbeeldingsvermogen ervaart bij het zoeken naar een presentatie van het oneindige (nog een onpresenteerbare), dat die abstractie

zelf als de presentatie van de oneindigheid kan gelden: diens *negatieve Darstellung*.¹¹⁶

Voor de moderne schilderkunst houdt dat in dat de vorm zelf wordt vermeden, er is geen presentatie meer: 'als schilderkunst zal deze uiteraard iets "presenteren", maar negatief, het figuratieve of afbeeldende zal vermeden worden, zij zal "blank" zijn als een vierkant van Malevitsch, zij zal slechts laten zien door te verbieden te zien, zij zal slechts vreugde verschaffen door verdriet'.¹¹⁷ In het visuele kun je laten zien dat er iets onzichtbaars bestaat, in het stilzwijgen suggereren dat er iets is wat zich niet laat uitspreken. Aangezien Lyotard spreekt over de 'negatieve presentatie' kunnen we ons afvragen of niet ook de nadruk op het typografisch wit, zoals we dat bij Van Ostaijen en bij veel andere moderne dichters ontwaren, in verband gebracht kan worden met deze esthetica van het verhevene.

De theoretici van het sublieme leggen de nadruk op de vorm die de uitdrukking van het verhevene zou moeten zijn. Om te kunnen alluderen op het onpresenteerbare verandert de moderne kunst de vorm: 'Dat is volgens Lyotard waarom de moderne kunst bestaat in een niet-aflatend bevragen en "de-formeren" van de vorm – een aanhoudend werken aan de begrenzingen die tijd en ruimte stellen', zoals Spinoy zegt.¹¹⁸ De niet-aflatende arbeid aan de vorm heeft als doel het veranderen van de ruimte-tijdverhoudingen. Zoals we zagen, is een van de belangrijkste redenen dat het typografisch wit in de moderne poëzie functioneel wordt gebruikt, dat tijd en ruimte daarin kunnen samenvallen. Moderne kunst en literatuur zoekt naar de 'tijd-ruimtelijke vorm' waarin het onpresenteerbare zich aan zou bieden, en in het typografisch wit kan die vorm gevonden worden.

Maar dat is niet de enige reden dat juist in het typografisch wit het onpresenteerbare zich laat presenteren. Het is ook de enige plaats binnen het gedicht waar men werkelijk kan spreken van de 'afwezigheid van vorm', die Kant zag als de uitdrukking van het onpresenteerbare. Het is precies het beweeglijke, altijd differentieerbare aspect van het gedicht, dat de vormeloosheid inhoudt en toch deel uitmaakt van de vorm. Spinoy legde dit verband tussen het 'vormeloze' van de *Nagelaten Gedichten* van Van Ostaijen en het sublieme: 'Door zelf "nauwelijks" vorm te zijn en daarmee – Kantiaans gesproken – in te gaan tegen "das Interesse der Sinne", kunnen ze de nabijheid suggereren van datgene wat geen vorm kan aannemen (het "niets", het "wit")'.¹¹⁹

Spinoy betoogt dat de dichter, die bekend was met het werk van Kant, zich ontwikkelde van een 'esthetica van het Schone' naar een 'esthetica van het verhevene'. Zoals we ook in de vorige paragrafen zagen, dacht Van Ostaijen aanvankelijk dat het bovenzinnelijke bereikbaar was, bijvoorbeeld door ontindividualisering en door 'het fantasma'. Dat is wat Spinoy verstaat onder Van Ostaijens vroegere esthetica van het Schone: 'Het project dat deze poëzie wil helpen realiseren is een project van verzoening tussen geest

en materie, het goddelijke en het menselijke, het ideële en het werkelijke'. De typografische experimenten van de avant-garde en van Van Ostaijen zelf waren precies daarop gericht. Vooral in de figuratieve poëzie wordt de kloofgedicht: 'geest en materie' vallen daarin samen.

Daarna volgt het inzicht dat het streven naar die verzoening vergeefs is. De latere opvattingen van de dichter, en de praktijk van de nagelaten poëzie, staan volgens Spinoy in het teken van het verhevene. 'Op dezelfde spanning tussen het oprechte streven naar het bovenzinnelijke en het inzicht dat dit streven onherroepelijk tot mislukken gedoemd is berusten veel van de nagelaten gedichten. Het is de onoplosbare spanning die het gevolg is van het onvervulbare verlangen naar het presenteren van het onpresenteerbare. Het gevoel dat uit deze spanning resulteert, is het gevoel van het verhevene'.¹²⁰ Spinoy ziet Van Ostaijens 'presenteren van het onpresenteerbare' dan vooral in zijn keuze van 'vormeloze' onderwerpen. Bovendien wordt in de nagelaten gedichten een aantal van Kants 'verhevenheden' gebruikt, zoals het verheven nachtelijke landschap onder de sterren en de gemoedstoestand van roerloosheid en stilte, die overigens ook andere critici met het sublieme in verband hebben gebracht.

Spinoy reveleert het feit dat Van Ostaijen de categorieën van tijd en ruimte ontwricht in de latere gedichten. Hij oefent 'destructieve, negatieve operaties' uit tegenover de natuur en de logica, bijvoorbeeld door 'het suggereren van een op handen zijnde tijdeloosheid en definitieve stilstand, een plotselinge inbreuk van het chaotische en "unheimliche" in de geordende, vertrouwde natuur, de fragmentatie, de ontbinding, de nakende verdwijningen, het vormeloos worden van landschappen (...)'.¹²¹ Juist het fragmenteren en het 'ontwrichten' van tijd en ruimte realiseert Van Ostaijen met behulp van het wit van de pagina.

Het typografisch wit kan nog meer betekenen in verband met het verhevene. Hiervoor is geïllustreerd hoe het wit een uitdrukking kon zijn voor de kaalslag die er in *Bezette Stad* nodig was om tot een nieuwe uitdrukking te komen. Het verhevene bestaat bij de gratie van de verwoesting van het schone; van deze verwoesting en chaos, en van de lege abstractie die dan overblijft, kan het wit van de pagina het symbool zijn.

3.3 Atelier: 3 gedichten

De Feesten van Angst en Pijn

Het is niet helemaal duidelijk of je *De Feesten van Angst en Pijn* moet beschouwen als een bundel of één lang gedicht. Het boek heeft een grotere samen-

oenaire synthese' te bereiken. In *De Feesten* komen de zoektocht naar het mystieke 'ontworden' en het zoeken naar de poëtische vorm samen. Zowel voor mystiek als voor kunst geldt dat er een hoge mate van objectivering moet zijn; de 'ik' moet zichzelf verliezen. Net als de mystici moet de dichter zichzelf achterlaten om het doel te bereiken.¹²³ Dat doel wordt in het bovenstaande citaat even bereikt, het moment van zelfverlies, van het 'vanzelfsprekend wonder', vindt plaats. Het moment blijkt gepaard te gaan met het 'geluidloos worden van geluiden'.

Ik constateerde al dat het mystieke streven bij Van Ostaijen samengaat met een literair streven, en ook *De Feesten* kan zowel poëticaal als mystiek gelezen worden. De dichter moet een leegte en een stilte bereiken waarna iets nieuws kan aanvangen: 'Ik wil bloot zijn en beginnen'. Onder deze woorden staat een lap wit, dus het 'beginnen' is vooralsnog een zwijgen. Bovendien blijkt het lyrisch ik vervreemd van zijn eigen stem:

mijn stem
klinkt slechts ver
niet mijzelf

De afstand tussen de stem en de ik wordt hier uiteraard vergroot, uitgedrukt en benadrukt door het interval. De stiltes die vallen vormen een ander aspect van de mystieke ervaring in *De Feesten van Angst en Pijn*. De stilte wordt soms expliciet genoemd, 'schommelend liedje/ schommel de stilte', en slangen slingeren bijvoorbeeld door de stilte. Maar ook waar de tekst niet direct spreekt van een stilte kunnen we het typografisch wit soms als zodanig interpreteren.

Op de tweede pagina van 'Prière Impromptue 1', bijvoorbeeld, noemt de dichter zich een 'stille bidder', 'vóór de stomme zee en het gehuil van dingen die geluidloos zijn'. Deze zinnen worden gevolgd door een groot stuk wit dat het 'geluidloze huilen' uitbeeldt. Ook in 'Maskers' is er een 'geluidloze bevruchting', maar tussen die twee woorden staat op de regel een groot stuk wit, later gevolgd door een regel waarin hetzelfde gebeurt: 'zonder geluid was hun geboorte'. Dit zijn de 'intervallen' waarvan Van Ostaijen zei dat ze de ruggengraat van het vers vormden.¹²⁴

Behalve echte stilte is er het 'stil gestamel' waar Van Ostaijen het in *De Feesten van Angst en Pijn* over heeft, en de opdracht die de dichter zichzelf geeft luidt: 'de gewoonste woorden zult gij herhalen'. De dichter zoekt naar woorden en kan slechts stamelend beginnen poëzie te schrijven. Dit gestamel wordt dikwijls door het typografisch wit uitgedrukt. Aan het begin van

de 'Barbaarse dans', bijvoorbeeld, waar verspreid over een groot vlak wit een paar woorden staan: 'Holoho', 'tatata' en 'Bam'. Dit doet denken aan het 'lallen' dat Van Ostaijen voorstond om het spreken opnieuw te kunnen beginnen na zijn 'failliet'.

Dat omzichtigte nieuwe begin is nog omhuld met veel wit. De 'onbewuste schreden' 'van witte witte voeten' worden voorzichtig gezet, op de laatste pagina van 'Prière Impromptue 1'. Het 'wit' van deze voeten staat niet alleen in *De Feesten van Angst en Pijn*. Er wordt vaker gerefereerd aan de kleur wit, die geassocieerd kan worden met de verlangde zuiverheid en kaalheid. In 'Prière Impromptue 1' is het de sneeuw die in het huis van het lyrisch ik dwarrelt: 'Mijn huis staat in de vlakte en zonder schut/ het is koud in mijn huis/ de wind blaast het licht van de lamp dood/ en de sneeuw dwarrelt een nog kouder lied/ in mijn huis/ vlakte in de vlakte'. Eerder, in 'Maskers', ging het ook over de sneeuw, versterkt door het woord te laten volgen door een interval:

Blijft nauwelijks kracht de witte o de witte november
 arme huizen te baren wit is de vloed
 sneeuw van het baren's bloed

In de rest van het gedicht zien we dode, witte kindertjes die in een zerk van wit worden gelegd, geraamten die knikken in de maneschijn, witte voeten in de sneeuw of 'het waanzinwitte dak'. Het lijkt of de keuze voor de woorden van dit gedicht grotendeels bepaald wordt door de kleur van de beschreven objecten. Neef ging in haar dissertatie in op de betekenis van de kleur wit in *De Feesten*. Zoals het wit van de pagina spreken en zwijgen tegelijk is, zo kan de kleur wit bij Van Ostaijen voor zwart staan, stelt zij. Door gaans symboliseert wit leven en onschuld, bij Van Ostaijen kan het eveneens wijzen op dood en erotiek.¹²⁵

Een witte en zuivere, maar ook dodelijk gevaarlijke mystieke ervaring wordt hier tegenover een 'burleske moord' en 'rode maskers' gezet. Er zijn allerlei omstandigheden die aan mystiek doen denken – het geluidloze, het wit, de naaktheid van Jezus, de witte dans van de kinderen, de maan. Het licht wordt vaak en duidelijk in het typografisch wit uitgedrukt en versterkt. In *De Feesten van Angst en Pijn* is dat meestal een mystiek, goddelijk soort licht. In de 'Prière Impromptue 2' bijvoorbeeld: 'Het licht van God//omhult mij/nog niet'. Het licht omhult God zelf duidelijk wel, in de vorm van het wit van de pagina. De dichter zal, zo zegt Van Ostaijen, door een afgrond moeten gaan om het licht te bereiken; licht wordt groot en in kapitalen weergegeven. Iets dergelijks zien we bijvoorbeeld ook in het typografisch vrij kalme 'In memoriam Herman van den Reeck', waar het 'Onblusbare licht' plotseling zeer groot staat

afgedrukt. Andere voorbeelden zijn de 'Prière Impromptue 3', waar het 'Licht van God' weer wordt versterkt door het wit, en 'Angst een dans' waar het woord 'licht' gevolgd wordt door een halve pagina wit.

Overigens zijn dit thema's die al een enkele keer in Van Ostaijens eerste twee bundels naar voren kwamen. Het witte, het lichte, schaduwen en de stilte speelden bijvoorbeeld een rol in het 'Avondlied' uit de bundel *Het Sienjaal*. Daarin werden eveneens dergelijke 'witte' woorden regelmatig gevolgd door een witregel.

Behalve licht is er in *De Feesten van Angst en Pijn* lucht en leegte en kaalheid: Gods licht is alleen van de hoogvlakte te zien. Niet toevallig is de pagina waarop staat 'Wat/ ik wil ademen/ ik wil een vis zijn', afgezien van die woorden, verder leeg. Hadermann wijst ook op het wit van deze pagina: 'de stijgende diagonaal waarmee het zich aan de zwaartekracht onttrekt vertolkt de hevigheid van de uitroep, waarop alleen de stilte volgt'.¹²⁶ Deze woorden kunnen nog worden aangevuld met de opmerking dat het wit de lucht en ruimte moet leveren waar de dichter naar snakt.

In *De Feesten van Angst en Pijn* wordt het licht vaak tegenover schaduw gezet, of op een andere manier met iets duisterders gecontrasteerd. In de 'Marsj van de hete zomer' bijvoorbeeld staat de 'witte vlam' tegenover de 'rode brand'. Het zijn allemaal uitdrukkingen van de tegenstellingen die Van Ostaijen bepalen, tegenstellingen die een plaats krijgen in het gedicht. Vandaar dat hij het in 'Fatalisties liedje' heeft over zijn 'schommelend liedje'; het gedicht schommelt inderdaad tussen licht en schaduw, erotiek en zuiverheid, eb en vloed, leven en dood, ik en gij.¹²⁷

Deze contrasten worden uitgelicht, verscherpt en soms juist verenigd door het gebruik van typografisch wit in het handschrift van *De Feesten van Angst en Pijn*. Enerzijds kan de verlangde zuiverheid en het licht in het ritme en het wit uitgedrukt worden. Bijvoorbeeld op de vierde pagina van 'de marsj', waar er een moment rust is in de oase. De rust wordt verbeeld door een herhalen van de eerste letters met wit ertussen; alsof de rust in de taal inbreekt. Bovendien staat het naar beneden gerichte van de woorden 'frisheid, parels, dauw', in contrast met de pagina's daarvoor waar de zinnen en woorden steeds naar boven reikten. Hier neemt iets af in plaats van toe, en het vuur wordt geblust.

frisheid
parels
dauw öi öi o de o — ais

frisheid
dauw
parels
frisheid van de zomer

De tegenpool van deze zuivere rustmomenten is het jachtige hijgende ritme van de rest van 'De marsj van de hete zomer', waarin een ambivalente, dreigende én begeerde vorm van seksualiteit aan de orde komt. De wiegende vrouwenheupen, de botsende buiken en hijgende fallus, 'oorzaakloos schokkend', worden gevisualiseerd in het ritme van het gedicht. De typografie is hier volstrekt chaotisch en een uitdrukking van het feest der zinnen uit de tekst van het gedicht. De sensuele dans van borsten en buiken wordt door de letters zelf op de pagina uitgevoerd. In *De Feesten van Angst en Pijn* speelt zich een gevecht tussen zuiverheid en onzuiverheid af: de dichter wordt, in zijn eigen woorden, 'gekaatst tussen Kristus en Dionyzos'; een rotte regen van vlees staat tegenover het metafysische Zijn. Steeds wordt het zinnelijke, sensuele en gewelddadige tegenover het zuivere en de rust gezet. Reynebeau wees erop dat de gewenste *unio mystica* alleen bereikt kan worden door het seksuele en gewelddadige dat ook een rol speelt in *De Feesten*: 'Maar Van Ostaijen hield zichzelf voor dat de extremen elkaar raken en dat de weg naar het boven-zinnelijke, de "hoogvlakte", de eenwording met God, liep langs het zich verliezen in een doorgedreven zinnelijkheid. Dat zijn de dansen, de erotiek en de roes van De Feesten'.¹²⁸

De dichter kan geen afscheid nemen van de uiterlijkheid om de ware zuiverheid te bereiken. In *De Feesten van Angst en Pijn* verzucht hij dan ook: 'Nog vlucht ik van de eenheid naar de tweeheid'. Van Ostaijens dilemma ging over het evenwicht tussen innerlijkheid en uiterlijkheid, waartussen hij een 'contrapuntele verhouding'¹²⁹ wilde. Dat probleem krijgt in het wit zijn uitdrukking. Steeds bleek er in de witte plekken een moment te zijn waar de tegenstellingen naast elkaar konden bestaan. Net als in de poëzie van Leopold heeft bij Van Ostaijen het typografisch wit de functie van een grensgebied, waarin twee dingen tegelijk waar kunnen zijn of elkaar juist kunnen opheffen. Ik zou dit een zevende, poëtische functie willen noemen. De poëtische functie van het wit is dan te zien op de plaatsen waar Van Ostaijen het wit rond zijn woorden gebruikt om uit te drukken wat hij nastreeft in zijn poëzie: stilte, zelfverlies, zuivering en het samenvallen van tegenstellingen.

Zo zijn we de meeste van de 'theoretische functies' uit de vorige paragraaf daadwerkelijk tegengekomen bij het bestuderen van *De Feesten van Angst en Pijn*. Met name waren er veel voorbeelden van de tweede functie: het samenvallen van vorm en inhoud. De destructie van de grammatica vond eveneens plaats met behulp van het typografisch wit (de vierde functie). Ook het ritme, het mystieke en het poëtische streven konden worden uitgedrukt door het wit van het gedicht (respectievelijk de vijfde, zesde en zevende functie).¹³⁰ Minder belangrijk leken hier de 'simultaneïteit' en het contact leggen met de buitenwereld: functies die in de typografie van *Bezette Stad* juist van groot belang zijn.

Bezette Stad

Hoewel Van Ostaijen al in Berlijn woonde toen hij *Bezette Stad* schreef, speelt het geheel in Antwerpen. Het volgt chronologisch de bezetting en de bevrijding van die stad tijdens de Eerste Wereldoorlog. Dat betekent niet dat er ergens wordt *verteld*: het ‘verhaal’ van het gedicht is opgebouwd uit fragmenten, liedtekstjes, uithangborden, soldatengeschreeuw, en af en toe het commentaar van een ‘ik’. Deze jongeman ervaart een oorlogsperiode en tegelijk een veranderend wereldbeeld.

Van de gespannen en verwachtingsvolle situatie vóór 1914, die Buelens omschrijft als het bij jongeren heersende gevoel van ‘er moet nu iets gebeuren of ik ontplof’,¹³¹ tot de scherven waaruit de wereld daarna bestond, was Van Ostaijen een getuige.¹³² Deze wereld die in stukken uiteen was gevallen, leverde poëzie op die in stukken uiteenviel. *Bezette Stad* is daar bij uitstek een voorbeeld van. Net als bij de *Feesten* is het de vraag of je dit een gedicht of een bundel moet noemen. De tekst bestaat uit 147 ongenummerde pagina’s, onderverdeeld in ‘afdelingen’ die soms door een houtsnede voorafgegaan worden.¹³³

De typografie in *Bezette Stad* oogt in de eerste plaats iconisch. Ten eerste beeldt het boek – met zijn chaotische bladspiegel, schots en scheve woorden, uit elkaar gevallen regels en zinnen – het gevoel uit dat er in beschreven wordt: destructie. Destructie van een stad door de bezetting, destructie van de oude katholieke waarden, destructie van de taal als communicatiemiddel.

Daarnaast is het gedicht iconisch op woordniveau. In de eerste afdeling, de ‘Opdracht aan Mijnheer Zoënzo’ is er bijvoorbeeld het wit tussen deze twee woorden: staan paf. Het paf staan, sprakeloos zijn, wordt uitgebeeld in het typografisch wit. De beweging van ‘flakkerend land en de laaiende brand’ wordt uitgebeeld, of die van de wapperende vlaggetjes van de bezetter op de gemeentehuizen. Ook zien we in de typografie het dansen van de vreemde Duitse woorden op de plakborden in de stad, van de schommelen-de bootjes in Holle Haven en van het klimmen van de acrobaten in de Music-Hall.

Zo bekeken is het wonderlijk dat de discussie over *Bezette Stad* zich zo toespitste op een paar figuratieve voorbeelden, terwijl het wit in het hele gedicht sterk iconisch gebruikt wordt, zoals hier in ‘Bedreigde Stad’:

De	STad	STaat	STil	
zo	is de stad	door		gesneden werden de koorden

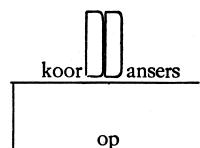
Er zijn vooral woorden uitgebeeld die iets in de geest van gebrokenheid of verlatenheid betekenen. Zo staat in ‘Bordel’ het woord ‘uitgemergeld’ met spaties tussen iedere letter. In ‘Music Hall’ is het woord ‘Losgelaten’ uitge-

beeld, in 'Huis Stad Ik' is het een gebroken hart. In 'Dodezondag' staat een heel bijzonder geval van figuratieve poëzie. De trams worden nagetekend met woorden, maar ook de metafoor uit de tekst: trams als koorddansers op de gespannen nerven van de 'ik', is in hetzelfde beeld geïncorporeerd:

Doelloos

enkel

Dom **D**ansen de trems



Veel woorden blijken te kunnen worden uitgebeeld door de vorm, maar een aantal categorieën komt vaker terug dan andere. Hiervoor noemde ik bewegingen, van vlammen of van vlaggetjes bijvoorbeeld. Meer specifiek is er de beweging van het vallen, die niet bij uitzondering maar vrijwel altijd wordt uitgebeeld door de letters en woorden te laten vallen in het wit, zoals we ook zagen in *De Feesten van Angst en Pijn*. In de afdeling 'Bedreigde stad' vallen de obussen, in 'Holle haven' de huizen en 'de volheid', in 'Dodezondag' de paternosterkralen, in 'Rouwstad' de duisternis en verderop het leven zelf, in 'Asta Nielsen' haar handen en in 'De aftocht' de rozen.

Geluiden zijn op allerlei manieren vormgegeven in het typografisch wit: een hol geluid verbeeldt Van Ostaijen als volgt in 'Holle Haven': 'Het H geluid', en vlak daarna: 'e ____ chó'. Ook de ruimte zelf kan worden gevisualiseerd in het gedicht. In 'Bedreigde Stad' bijvoorbeeld beschrijft Van Ostaijen hoe hij en zijn broer op het balkon staan te kijken naar de Duitse legers. Het land waarover zij uitkijken, wordt uitgebeeld in een lap wit. Een ander ruimtelijk voorbeeld uit hetzelfde gedicht wordt genoemd bij Bogman: het verslagen Belgische leger en het zegevierende Duitse leger zijn gescheiden door het wit als een niemandsland.¹³⁴ Af en toe volgt op het woord 'ruimte' een stuk typografisch wit.

Een overgang in de tijd kan eveneens visueel zijn. In *Bezette Stad* speelt het typografisch wit een cruciale rol in de poging om tijd en ruimte te laten samenvallen. Bijvoorbeeld door de lineaire, temporele taal te vervangen door vlakken ruimtelijk wit van de pagina. In 'Bedreigde stad' staat een voorbeeld waar het gedicht in plaats van temporeel expliciet ruimtelijk wordt:

staat de tijd staat hij gend de tijd staat de ruimte

stil

tot

het

knalt

Iets vergelijkbaars gebeurt in 'Huis stad Ik', waar de tijd wordt geteld in een ademloze lege ruimte, die weer wordt uitgebeeld door het wit van de pagina. Behalve de voorbeelden waar tijd expliciet aan ruimte wordt gelijkgesteld, is er de overkoepelende simultaneïteit die voortkomt uit de ritmische typografie van Ostaijen. Zo wijst Bogman erop dat Van Ostaijen in *Bezette Stad* de lineaire leeswijze opheft: 'In eerste instantie laat deze typografie zich lineair lezen. Maar eigenlijk alleen in de eerste instantie. Eenmaal de woorden van de opdracht waargenomen hebbend, kan de lezer alle kanten uit. (...) Wat Van Ostaijen typografisch doet hanteert hij ook in syntactisch opzicht als principe'.¹³⁵ De typografie van *Bezette Stad* beeldt het ritme uit: het ritme van de stad, van dreunende soldatenlaarzen, maar ook van een nieuwe, ruimtelijke manier van lezen.

Van Ostaijen noemde *Bezette Stad* zelf een 'partituur'. De ritmes van de typografie refereren hier vaak aan de muziek, waar een romantisch wijsje bijvoorbeeld wordt vertolkt door een romantisch lettertype. Maar de muziek klinkt nog het duidelijkst in de witte plekken. Een term als 'contrapunt' krijgt meteen het effect van een contrapunt door een witte plek die eraan voorafgaat. Of het hoogteverschil in de klanken van het liedje 'Frère Jacques' dat door een witte pauze wordt aangegeven. Overigens is het hier wel omgekeerd: waar de toonhoogte in het liedje zakt, gaat de typografie juist omhoog:

FRERE JACQUES

FRERE JACQUES

frère Jacques

lève-toi

tines

sonne les ma

les matines

sonne

De witte plekken kunnen dus iets uitbeelden, maar soms beelden ze alleen maar de lege ruimte zelf uit. Dat is de leegte van de stad onder bezetting bijvoorbeeld: een nihilistische, holle leegte. Tegelijk is er in het gedicht een

streven naar leegte die de dichter moet scheppen om tot het woord te kunnen komen. Vandaar de regels aan het begin van het gedicht: 'Positief is zich overtuigen/ van leegte'. Vanuit de volledige kaalslag kan er misschien een nieuwe schoonheid worden gevonden, 'zuiver, ongeweten'. Dit roept de woorden in herinnering waarmee Van Ostaijen al in *De Feesten van Angst en Pijn* zijn *Bezette Stad* aankondigde in termen van 'debacle' en 'faljet': 'ik wil bloot zijn/ en beginnen'.

Ook de taal zelf moet vernietigd worden om op een nieuwe manier te kunnen spreken. Aan het einde van het gedicht gaat het over het verlangen naar het 'kapotten' van alle begrippen, naar het nihil, naar de 'vernietiging van God godsdienst metafysiek kerken kunst borderlen geest'. Alleen vanuit de vernietiging en het niets is er een nieuwe oorsprong mogelijk: 'geef mij iets dodend God want ik wil leven'.

Uit dergelijke regels blijkt dat het Van Ostaijen niet zozeer te doen is om een taal filosofisch wantrouwen tegen de mogelijkheden van de taal, als wel om een ideologisch bezwaar tegen de begrippen die, zoals Buelens het noemt, 'rot en ideologisch uitgehold' waren. De mens is 'gegijzeld' door zijn eigen begrippenarsenaal.¹³⁶

Alleen uit de leegte zal het nieuwe, oorspronkelijke spreken kunnen voortkomen. Het streven naar een zuiverder taal blijkt ook in *Bezette Stad* uit het loslaten van de grammatica: losse woorden zijn gescheiden door typografisch wit, in plaats van verbonden door verbindingswoorden. Op vrijwel iedere bladzijde van het gedicht zijn voorbeelden te vinden van witte plekken die de plaats innemen van woordjes als 'en', of 'de' of 'als'. Zo luiden de laatste woorden van *Bezette Stad*: 'Misschien wordt eens/ de nood zo groot// alle dijken breken'. Het ontbrekende 'dat' is vervangen door een witte plek, die bovendien het 'breken' van de dijken haast aankondigt. Het wit kan ook syntactische ambivalentie creëren. Van Ostaijen last graag wit in op plaatsen waar twee tekstdelen worden gescheiden die wel een verband hebben, dus na woorden als 'want', 'of', 'en', 'toch'.

Bogman wijst erop dat Van Ostaijen de nadruk op ruimte rond de individuele woorden had gezien bij de dichters rond *Der Sturm*. Herwarth Walden bijvoorbeeld verkondigde: 'Wanneer het afzonderlijke woord er zo staat, dat het direct te begrijpen is, dan hoeft men gewoon niet te veel woorden te maken. Men mag dat zelfs niet, omdat men anders het woord insluit, onzichtbaar maakt'.¹³⁷ Het wit rond het woord is een manier om het tegenovergestelde te bereiken: het enkele woord zo zichtbaar mogelijk te maken.

Deze bevrijde woorden roepen uiteraard tevens Marinetti's voorschriften op. Van Ostaijens doel lijkt echter metafysischer. Ging het de futuristen om het vinden van een communicatievorm die recht zou doen aan de sensaties die de moderne wereld voortbracht, Van Ostaijens streven met de witte leegte rond zijn woorden was ook mystiek van aard.

Dacht de dichter in *De Feesten van Angst en Pijn* nog dat de extase bereikt kon worden door het tegenover elkaar zetten van contrapuntale begrippen, nu blijkt de extase alleen via de leegte en de stilte te bereiken te zijn. Het streven is, zo blijkt uit de laatste pagina's van *Bezette Stad*, 'Oorsprong zijn/ zonder woorden'. Van daaruit ontstaat het stotteren en stamelen waarmee in *Bezette Stad* een begin wordt gemaakt. Wanneer de dichter het heeft over de mogelijkheid van een 'van-zelf-sprekende schoonheid', openbaart zich hier tevens 'het eenvoudig stotteren van een mens naar liefde' en over 'wonderwoorden'. Dit voorzichtige spreken wordt gevisualiseerd door het typografisch wit, bijvoorbeeld in de 'Holle Haven': 'stamelen eenzaamheid gebed'. Daarboven staat ook nog, schuin in het wit, het woord 'ge-luidloos'.

De stilte blijkt, net als de leegte, een voorwaarde voor dit nieuwe spreken, en wordt – soms expliciet, soms impliciet – aangegeven met het wit van de pagina. Bijvoorbeeld in 'Sous les Ponts de Paris', een typografisch kalm gedicht waardoor de afwijking des te signifikanter wordt. In het gedicht wordt Jezus zelf aangesproken, die een music-hall binnengaat. Op het einde van de eerste pagina staat dat de muziek zweeg toen 'Gij' binnentrad, de volgende pagina begint inderdaad met een witte interval, waarna de woorden 'haar trage wals' inzetten. Ook in de afdeling 'Rouwstad' staat tweemaal, omcirkeld en apart in het wit, 'geruisloos' en 'geruislozer', wanneer er een mistige avond in de stad wordt beschreven. Van Ostaijen verbindt hier overigens tevens de mist met de stilte wanneer hij zegt: 'het oor hoort – het geruisloze – dat/ het oog Ziet'.

De leegte wordt in *Bezette Stad* vrijwel altijd gevisualiseerd door het typografisch wit. Op de eerste pagina van de afdeling 'Holle Haven' worden de 'lege waters' en 'holle haven' versterkt door witte ruimtes. Verderop in die afdeling staan 'leeg' en 'verlaten' ook geïsoleerd in het wit. Hetzelfde gebeurt in 'Lege Bioskoop': 'triestigheid verlaten' staat alleen in het wit, net als het woord 'Bar' – want de bar is verlaten. En in 'Stad Stilleven' wordt de verlatenheid van de stad ook door het wit uitgedrukt:

	verlaten		
ligt	stad	stad	
		verlaten	

Het duidelijkste voorbeeld is natuurlijk 'Bar': 'De bar is leeg', vermeldt de pagina bovenaan, en helemaal onderaan zijn nog slechts de woorden: 'en vol mensen'.

In de opdracht stond al: 'alles is leeg'. Op die woorden volgde, na een witte pauze, de regel: 'hol zee wrak'. De suggestie van een schipbreuk kan erop wijzen dat er ook hier meer in het geding is dan alleen de leegte van een stad in oorlogstijd. Woorden als 'zee',

‘zeeman’, ‘schipbreuk’ en ‘wrak’ worden tevens op poëticaal niveau ingezet. Zoals Mallarmé schrijven vergeleek met varen, en het witte zeil en het witte schuim op de golven met het witte papier, zo lijkt de zee voor Van Ostaijen een leegte te beduiden die de dichter met zijn pen moet bevaren.¹³⁸ Spinoy attendeert op de rol van de zee bij Van Ostaijen, die we kunnen zien als het symbool voor het uitgestrekte en het eeuwige. Het is het vormeloze element bij uitstek en kan daardoor positieve en negatieve reacties opleveren: enerzijds een bevrijding uit de knellende tijd-ruimtebegrenzingsen, anderzijds ont-binding, de dood. De watersymboliek was voor Van Ostaijen interessant vanwege die ambivalentie. De zeeman staat, in de woorden van Spinoy, vaak voor ‘de mens die de vaste grond onder de voeten verlaten heeft – de “niet-platvoerse” mens, die gekweld door zijn metafysisch verlangen naar het “andere” en tegen alle gezond verstand in de gevaarlijke en/of tot mislukken gedoemde reis naar het bovenzinnelijke aanvat en daardoor – door tegen zijn natuurlijke interesse in te gaan – de doelmatig-ondoelmatige “geste” van het verhevene volbrengt en getuigenis weet af te leggen van dat onbereikbare’.¹³⁹

Net als in ‘Un Coup de Dés’ van Mallarmé loopt dat nogal eens uit op een schipbreuk: de dichter faalt. Ook in de latere gedichten van Van Ostaijen speelt deze symboliek een rol, en vindt menig zeeman de dood. Het toegeven aan ons metafysische en poëtische verlangens naar de leegte van de zee gaat blijkbaar gepaard met het risico om schipbreuk te lopen.

De iconische functies van het typografisch wit blijken dus vaak een poëtische bijbetekenis te hebben. Hetzelfde geldt voor de witte marges van het gedicht. Ik stelde al aan de orde dat ze in het avant-gardistische gedicht doorbroken worden. De scheiding van de buitenwereld, de wereld buiten het boek, bestaat niet meer. Dat zal ook zeker de reden zijn dat Van Ostaijen ervoor koos geen paginanummers in de bundel op te nemen: ook die ‘institutionaliseren’ het boek, ze staan wel op de pagina maar horen er niet bij. Wat *Bezette Stad* wil zijn, is een kunstwerk waar alles bij hoort.

De marges worden het duidelijkst doorbroken in de afdeling ‘Holle Haven’, waar het woord ‘Lapland’ van de pagina loopt (wellicht ook om iconisch de geografische afstand ervan uit te drukken. Lapland valt zelf haast van de kaart van de wereld). In de afdeling ‘Asta Nielsen’ paste het woord ‘tip’ niet meer op de pagina, en verder valt het woord ‘NIHIL’ gedeeltelijk buiten de rand van de pagina.

Omgekeerd kwam het wit van de ‘buitenwereld’ het gedicht binnen rond geïmporteerde fragmenten. *Bezette Stad* staat vol met dit soort ‘citaten’ die door middel van de typografie en het typografisch wit als zodanig worden gemarkeerd:

and
BLACK WHITE
WHISKY

Samenvattend heeft de typografie in *Bezette Stad* vooral de taak om de chaos van de stad te weerspiegelen (de tweede, iconische functie). Tegelijk wordt er een poëticaal streven mee uitgedrukt (de zevende functie). *Bezette Stad* kan dus gelezen worden als de 'oorlogsroman' die Van Doesburg erin ontwaarde, maar de destructieve citaten zijn haast altijd verbonden met uitspraken over het gedicht en het dichten zelf. Door de stukgeslagen typografie roept Van Ostaijen de leegte en de kaalheid op die nodig is voor hem om opnieuw te kunnen spreken. In de vernietiging zal het misschien mogelijk zijn de poëtische verlangens te vervullen: 'een leksikon' te vinden. De dichter geeft zichzelf de opdracht 'lal', en hij streeft naar 'dionyziese vreugd om eerste dingen'. Daarmee lijken zijn latere gedichten te worden aangekondigd, die immers vaak een naïef geluk te midden van de 'eerste dingen' reveleren.

Ook de meeste van de functies die in de theorie van Van Ostaijen van belang waren, komen terug in *Bezette Stad*. Zo besprak ik een voorbeeld van de simultaneïteit: het ruimte worden van tijd, die ik voorlopig de eerste functie noemde. Vorm en inhoud van de woorden worden eveneens dichter bij elkaar gebracht door de vormgeving van *Bezette stad*: de tweede functie. Het wit draagt tevens bij aan het doorbreken van de traditionele grenzen van het kunstwerk (de derde functie) waar de witte marge rond het gedicht niet langer wordt gerespecteerd, en waar kant-en-klare teksten uit de wereld – advertenties, liedteksten – het gedicht binnen worden gehaald. Bovendien zagen we hoe de syntaxis en grammatica vrijwel in het hele gedicht waren losgelaten: de zinnen waren uit hun verband gehaald en onderbroken door witte plekken (de vierde functie). Ten slotte stelden we vast dat ritme en muziek door het wit en door de lettertypes gesuggereerd konden worden (de vijfde functie).

De oude man

In de latere gedichten worden veel vormprincipes gehanteerd die al in *Bezette Stad* voorkwamen: een citaat 'omringen met wit', dialogen aangeven met typografisch wit ertussen, hiërarchische metaforen vermijden, et cetera. Tegelijk zijn er veel verschillen ten opzichte van vroeger. De latere gedichten zijn veel rustiger van typografie. Zo wordt er maar één lettertype in gebruikt, afgezien van zo nu en dan een in kapitalen of cursief geschreven woord of regel. Het typografisch wit wint hierdoor aan belang – het wit dat

de regels fragmenteert, of het wit dat ontbreekt door lang uitstekende zinnen, valt meer op.

Van Ostaijens allerlaatste gedicht, 'De oude man', heeft zo'n rustige typografie. Toch is ook hier het wit betekenisvol.

Een oud man in de straat
 zijn klein verhaal aan de oude vrouw
 het is niets het klinkt als een ijl treurspel
 zijn stem is wit
 zij lijkt een mes dat zo lang werd aangewet
 tot het staal dun werd
 Gelijk een voorwerp buiten hem hangt deze stem
 boven de lange zwarte jas
 De oude magere man in zijn zwarte jas
 lijkt een zwarte plant
 Ziet gij dit snokt de angst door uw mond
 het eerste smaken van een narkose

In de eerste regel vult het versregelwit een woord aan dat ontbreekt: *vertelt*. Een oude man vertelt zijn klein verhaal aan de oude vrouw. Door het ontbreken van het woord *vertelt*, krijgt het verhaal dezelfde grammaticale status als de vertellende man: het wordt ook subject. Bovendien zorgt die ellips ervoor dat het verhaal kleiner wordt dan het al was.

De sfeer van aflopen en minder worden, is meteen gegeven. Het verhaal blijkt eveneens 'niets' en lijkt op een 'ijl treurspel'. Ook de stem van de oude man is kleurloos, 'wit': misschien bijna niet meer te horen. Dat 'witte' van zijn stem wordt uitgebeeld, of in ieder geval geïllustreerd, door het versregelwit dat erop volgt.¹⁴⁰

Het witte van de stem wordt in de volgende regels nader gespecificeerd als een dun geworden mes. Ook de 'dunheid' van de stem krijgt ondersteuning van een extra korte regel, waardoor er meer versregelwit is.

Na de korte regel 'tot het staal dun werd', lijkt de regel die daarop volgt nog iets verder uit te steken dan hij al deed. Daarmee wordt die tevens illustratief voor de inhoud ervan: 'Gelijk een voorwerp buiten hem hangt deze stem'. Door de lengte van de regel hangt de stem daadwerkelijk een beetje 'buiten', buiten de rechtermarge van het gedicht, en inderdaad 'boven' de lange zwarte jas in de volgende regel.

De suggestie van doodsheid die op allerlei manieren rond de man in zijn zwarte jas hangt, wordt explicieter naar het einde van het gedicht, waar de man op een 'zwarte plant' lijkt. Ook dat roept de sfeer van de dood op. Ten slotte blijkt dit alles te zijn waargenomen door iemand bij wie de angst toeslaat en die een narcose proeft.

Vrouwen wachten op
deemstering

Wat Van Ostaijen in zijn theorie voorstond, het ruimte worden van tijd, bracht hij dus in de praktijk in de vorm van zijn gedichten. In 'De Moorde-naars' (FA) bijvoorbeeld:

De mensen zijn zo
je ziet je ogen daarop
je ziet telt een minuut
 telt twee minuten

Een van de manieren om de door de avant-garde verlangde simultaneïteit, ruimtelijkheid en dynamiek te bereiken is het gebruik van de typografie. Dit geschiedde in de eerste plaats in figuratieve gedichten die hun betekenis onmiddellijker presenteren dan het klassieke gedicht.

Immaginazione senza fili

Van Ostaijen legde de nadruk op de vrije vorm van associatie die de plaats moest innemen van 'ouderwetse' beelden en metaforen. Het veelvuldig gebruik van het beeld is slechts ornamenteel, meent hij, en daarom is er in het 'organisch expressionisme' dat Van Ostaijen voorstaat de neiging het beeld geheel uit te schakelen. Wie een metafoor gebruikt, brengt vanzelf een ongewenste hiërarchie aan in zijn tekst: tenor en vehikel staan niet op hetzelfde niveau.¹⁴²

Afgezien van het verbod op hiërarchieën in de tekst heeft de nadruk op vrije associatie te maken met nog een eis: dat het gedicht organisch tot stand moet komen. Het gedicht 'kristalliseert uit zichzelf voort', net als het beeldende kunstwerk. Schilder en dichter associëren van vorm naar vorm en van woord tot woord, zo zegt Van Ostaijen in zijn 'Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst'. Het gebruik van het beeld wordt daar nogmaals afgewezen: 'Het herhaaldelijke gebruik van het beeld verdeelt het gedicht in twee vlakken, deze van het vergelekenen en deze van het vergelijkende. Het stoort door de existens van deze twee klassen, die ongeveer noodzakelijk tweëerlei waarden worden, de ritmies-organische samenhang'.¹⁴³ Metaforen dienden vermeden te worden. 'In plaats van het beeld stellen wij de associatie', zo stelt Van Ostaijen in het stuk 'Modernistische dichters'.

Daarmee worden alle gedeelten van het gedicht in hetzelfde vlak gehouden. In *De Feesten van Angst en Pijn* staan nog vrij veel 'klassieke' vergelijkingen, maar in *Bezette Stad* probeert de dichter de vrije associatie consequenter

toe te passen en het beeld helemaal te vermijden: ‘Associaties worden gebruikt om tot het versterken van het ritme bij te dragen, – zie b.v. *La prose du Transsibérien* van Cendrars, – zodanig vervangen associaties alle stemming-omschrijving doordat zij de dynamies-lyriese vertaling van deze stemming zijn’.¹⁴⁴ Associatie draagt dus tot het ritme bij, zoals Van Ostaijen zegt, maar het omgekeerde is ook het geval: het ritme geeft ruimte aan de associatie.

Hetzelfde kan gezegd worden van de typografie. De witte plekken in het avant-gardistische gedicht geven de lezer aan waar de associatieve sprongen in de tekst gemaakt zijn. Aan het begin van *Bezette Stad* zien we bijvoorbeeld de woorden ‘mik mec miché’. De witte plekken tussen deze woorden geven aan waar de associatieve sprong van de dichter is gemaakt: van het Vlaamse *mik* (‘dat wij ’t verdommen nog een mik te doen’), naar het Franse *mec* (kerel) en van daaruit naar *miché*, wat Frans is voor mik, een groot rond brood, maar ook voor pooier.

In de rust van de witte plek werkt de verbeelding van dichter en lezer, om uit te komen bij het volgende woord. Bogman wijst hier ook op in verband met het typografisch wit: ‘Op zich spreekt elk woord en elke zin voor zich, open is de hoeveelheid betekenissen en combinatiemogelijkheden die, in het wit van de pagina, tussen de afzonderlijke woorden en zinnen liggen’.¹⁴⁵

Marinetti noemt dit expliciet als functie van de witte plekken in zijn gedichten: ‘een korte of lange witte plek wijst de lezer op de korte of lange pauzes en klanken van de intuïtie’.¹⁴⁶ Dat geldt voor Van Ostaijens *Bezette Stad*, en ook voor *De Feesten van Angst en Pijn*. En, hoewel de witte vlakken minder groot zijn dan in de bundels daarvoor, het wit kan ook in de *Nagelaten Gedichten* een associatieruimte zijn. Het is via de witte plekken dat het gedicht wordt voortgestuwd naar een volgend woord, een volgende klank en een volgend beeld. Borgers wees daarop in verband met een ‘Gedicht’ (II: 183), dat als volgt begint:

Duizend duizelkussen tuimelen
omarmen sluitknelgespand

Ik citeer Borgers nu uitgebreid, omdat hij hier ook vertelt hoeveel nadruk Van Ostaijen legde op het typografisch wit: ‘Van de verschillende typografische uitdrukkingsmiddelen die in *Bezette Stad* voorkwamen, wordt echter [in de *Nagelaten Gedichten*, YvD] alleen nog gebruik gemaakt van spaties tussen bepaalde woorden of woordgroepen en aan het begin van versregels, die hierdoor meer of minder ver inspringen. Deze functionele toepassing van de spatie bleef ook in vele van zijn volgende gedichten een rol spelen. Peeters wist zich te herinneren dat hij hiermee de lengte van de pauzes wilde aanduiden, en bij het afdrukken van zijn gedichten in *Het Overzicht* (en ook later in *Der Sturm* en *De Driehoek*) zeer veel belang hechtte aan het cor-

rect overnemen van de door hem aangegeven hoeveelheid wit tussen of vóór de woorden. Het is echter duidelijk dat hij hiermee behalve de duur ook de spanning der “intervallen” wilde aangeven, waarover hij in 1922 zijn *Open brief aan Jos. Léonard* had geschreven: “juist de intervallen zijn het gewichtigste element”. Door de spatie in de tweede regel van *Gedicht*, ‘omarmen sluitknelsgespand’ wordt niet alleen de ook wel door een komma aangegeven pauze zichtbaar gemaakt, maar tevens ruimte gelaten voor de associatieve overgang van beslotenheid (“omarmen sluit”) naar ingeslotenheid (“knelsgespand”) en ten slotte wordt zelfs het woord “sluit” nog visueel gesteund door het daarop volgend afsluitend wit.¹⁴⁷

In een recensie wijst Van Ostaijen zelf eveneens op deze ‘spanning’ die voortkomt uit het functioneel gebruik van het typografisch wit: ‘Wanneer moderne dichters als Soupault, Aragon, Cocteau het typografies verband onderbreken, hetzij door aan de regel te gaan, hetzij door het wit binnen een lijn, meer dan naar gewoonte, te plaatsen dan is dit onderbreken ver verwijderd van het vers-librisme van Verhaeren met de onderbreking na het rijm. De spanning tussen de twee gedeelten, gescheiden door het wit, is maatstaf van het scheiden. Deze spanning is assonans of dissonans, als assonans is zij versterken of verdoven van het voorafgaande’.¹⁴⁸ Gezien de nadruk die er bij Van Ostaijen ligt op de witte plekken als ruimte voor de verbeelding en de lezersassociatie, denk ik dat we dit een aparte functie van het wit moeten noemen. Dat is dan de achtste functie.

Polyfonie en citaat

Iedere hiërarchische verhouding moest van de avant-gardist Van Ostaijen uit het domein van de kunst verdwijnen. Er is geen vooropgesteld idee meer over wat er wel en niet in het gedicht gebruikt mag worden. We hebben gezien dat zelfs het gebruik van metaforen al een ongewenste hiërarchie zou bewerkstelligen.

Zo stelde Van Ostaijen dat er geen onderscheid meer mocht zijn tussen wat wel en niet ‘materiaal’ voor kunst was, zoals hij wellicht in Berlijn van de dadaïsten had geleerd. Kurt Schwitters bijvoorbeeld legde de nadruk op het toeval. Wat hij tijdens zijn dagelijkse wandelingen tegenkwam, diende als materiaal. Van Ostaijen stelde dat ook in het kubisme alles moest worden toegelaten als materiaal.¹⁴⁹

De hiërarchieloosheid uit zich tevens in het verdwijnen van de ikfiguur uit het gedicht (punt 11 uit Marinetti’s manifest uit 1912). In plaats van een sturend, centraal subject, is er een veelheid aan stemmen van anderen: een polyfonie waarin geen enkele stem overheerst en dus geen enkele stem het hoogste woord voert en de waarheid vertegenwoordigt.

Daarvan is *Bezette Stad* een goed voorbeeld. Allerlei stemmen staan daar door en naast elkaar: moeders, soldaten, hoeren en vorsten. Ook citaten uit films, kranten, populaire straatliedjes of marsliederen worden gebruikt. Reclames en uithangborden zijn in de originele typografie opgenomen in het gedicht. Het is deze 'democratie' die voor Van Ostaijen het belangrijkste kenmerk was van de nieuwe kunst. In 'Ekspressionisme in Vlaanderen' legt hij uit dat er een 'klasseverschil' is tussen de oude en de nieuwe kunstrichtingen: het impressionisme is bourgeois, terwijl de nieuwe kunst van een 'breder socialisme' getuigt, door de dubbele vrijheid van subject en object.¹⁵⁰

Om te beginnen met de stemmen: dialogen worden niet aangegeven door aanhalingstekens, maar alleen door het wit van de pagina. Eerste en tweede stem worden zo duidelijk van elkaar onderscheiden, bijvoorbeeld in deze dialoog uit 'Bordel':

De patronne zegt
je regrette monsieur
à la guerre comme à la guerre
 VROEGER? — ja vroeger!
 maar nu
c'est si difficile monsieur
 en de heer met de hooghoed zegt
 Vous perdrez votre bonne clientèle

Ook in 'Goed nieuws' wordt een tegenstem, gescheiden door wit, rechts en apart op de pagina gezet. Hij levert commentaar: 'dat is zeer juist', voegt hij bijvoorbeeld toe. Een laatste voorbeeld van meerstemmigheid is het 'Huldendicht aan Singer' in de *Nagelaten Gedichten*, waarin stem en tegenstemmen gescheiden zijn door wit.

Citaten worden evenmin aangegeven door aanhalingstekens of dubbele punten, maar door alleen typografie en het wit van de pagina dat ze omringt. Bijvoorbeeld de zinnestukjes tussendoor in een buitenlandse taal, ook die staan apart in het wit, zoals in 'Holle Haven': '*Il faut exclure les boches*'. Hier is het de typografie die aangeeft dat er iemand anders aan het woord is of iemand wordt geciteerd: het cursief waarin het citaat staat én het wit dat het omringt. Hoewel het dus niet met aanhalingstekens gebeurt, is er ook bij Van Ostaijen wel enig niveauverschil tussen oorspronkelijkste tekst en citaat, aangegeven door typografie en typografisch wit.

In *Bezette Stad* bijvoorbeeld, in 'Bedreigde stad', worden de uitroepen van de dagbladventers geciteerd, in plaats van een dubbele punt of aanhalingstekens staat er een flink stuk wit: 'de dagbladventers fort en zullen houden'.

Het wit neemt ook de plaats in van aanhalingstekens rond het citaat van

een slachtoffer die zijn moordenaar toespreekt in 'De moordenaars' in *De Feesten van Angst en Pijn*:

Zeyt
moet je niet leven
zou je geen moordenaar zijn

Het typografisch wit als vervanging van aanhalingstekens, en als ruimte waaruit meerdere stemmen kunnen klinken, lijkt me zo specifiek dat het nuttig is er een aparte functie aan toe te kennen: de negende functie van het typografisch wit bij Van Ostaijen.

Muziek en ritme

Voor Van Ostaijen was het ritme, de klank en de 'toon' van het gedicht minstens zo belangrijk als de talige inhoud, en hij gebruikte vaak termen uit de muziek. In een bespreking uit 1924 van een aantal Hollandse dichters stelt Van Ostaijen dat de zware, al te verfraaide poëzie van de Hollanders bij hem associaties oproept met de laagste noten van de piano: ze blijven in het 'linkerklaviergebied'.¹⁵¹

De 'akoestische typografie' komt veel voor bij Van Ostaijen. Door lettertypes benadrukt hij klank en ritme, maar ook door inlassen van witte vlakken. Het duidelijkste voorbeeld vinden we op de eerste pagina van 'Music Hall' uit *Bezette Stad*, met het beroemde 'Boem Paukeslag'. Na het lawaai van die pagina's wordt het 'roffelgeruis', de spanning van het acrobatenummer opgeroepen door witte plekken.

Ook de eenvoud die Van Ostaijen met zijn poëzie nastreefde, werd bereikt door het ritme. Het kinderlied, het volkswijsje; daarop baseerde Van Ostaijen zijn poëzie die totstandkomt door klank- en ritmeassociaties. Neem dit versje uit 1925:

BERCEUSE PRESQUE NÈGRE

De sjimpansee doet niet mee
Waarom doet de sjimpansee niet mee
De sjimpansee
is
ziek van de zee
Er gaat zoveel water in de zee
Meent de sjimpansee

Dit associatieve gedicht heeft veel weg van een kinderliedje, net als bijvoorbeeld 'Marc groet 's morgens de dingen'. Het typografisch wit rond de 'Berceuse' is in de eerste plaats veel wit: het is een heel kort versje dat haast verloren gaat in de pagina, mede door het ontbreken van interpunctie. Ook een afsluitende punt ontbreekt. De inhoud van het gedicht wordt ingegeven door de klank: *sjimpansee* roept 'zee' op en de z van zee allitereert met 'ziek'. De *ee* uit zee roept weer 'meent' op.¹⁵²

Het antwoord op de vraag 'waarom doet de sjimpansee niet mee', staat tegen de rechtermarge van het gedicht aangedrukt. Zo lijkt het alsof het inderdaad, als een antwoord, door iemand anders gegeven wordt. Bovendien is het gedichtje typografisch zo opgebouwd dat het perfect gespiegeld is rond het woordje 'is'. Zelfs het aantal letters van 'de sjimpansee' en 'ziek van de zee' is gelijk: twaalf letters aan iedere zijde van 'is'. En ook op het gebied van de klank is er spiegeling rond het woordje 'is' te zien, zij het kruislings. Bijvoorbeeld in de laatste en de eerste regel: 'meent' spiegelt kruislings met het woordje 'mee' uit de eerste regel.

Hoe associatief en onbewust het betekenisloze versje ook tot stand is gekomen, enig constructiewerk moet er wel aan zijn verricht. Het vers dat steeds *z*élf de volgende klank aan lijkt te reiken, is in ieder geval gecombineerd met een bewust uitgetelde 'ritmische typografie'. Buelens vindt niet dat dit een betekenisloos klankgedicht is, en hij noemt een mogelijke interpretatie die ontstaat als we een verband leggen met Van Ostaijens biografie. De dichter zou het volle leven in deze periode niet meer aandurven: het open perspectief dat hij als jongeling nog had, is nu gesloten. Een interpretatie die duidelijk maakt 'dat ook dit op het eerste gezicht wat onnozele kindergedicht een haast existentiële lading heeft' (2001: 223).

Het verhevene en de leegte

Hiervoor besprak ik de schipbreuk die in *Bezette Stad* werd geleden, en de poëtische functie daarvan. Zoals Spinoy uiteenzette, is het typografisch wit in gedichten over schipbreuk vrijwel altijd symbool voor het onbenoembare, 'onpresenteerbare' waaraan de schipper, de dichter, ten onder gaat. Het gedicht zelf kan dan een bootje zijn (je zou in de zojuist geciteerde 'Berceuse' ook de vorm van een boot kunnen ontwaren) en omringd door een onbenoembare leegte en chaos, uitgedrukt door het wit van de pagina.

In het nagelaten gedicht 'Geologie'¹⁵³ krijgt het wit bijvoorbeeld die functie. Als de zeeman een lood laat zinken is hij daarmee net als de dichter die probeert in contact te komen met het onbewuste en onpresenteerbare. De zeeman wordt vergeleken met een dier dat maar jaagt en jaagt en uiteindelijk 'alleen het herhalen van het gedane doen' vindt. Door de woord- en

klankassociatie klinkt het gedicht alsof het voortmummelt en langzaam net zo leeg en vormeloos wordt als de zee zelf. Juist die vormeloosheid is de manier om het onpresenteerbare te presenteren. Dit 'prevelende' wordt versterkt door de lange, smalle vorm van het gedicht met de brede rechtermarges, een vorm die ook de neerwaartse beweging van het zinkende lood illustreert. Zo wordt het gedicht zelf een peilend lood dat door de dichter in het Niets wordt neergelaten.

Hier krijgt het wit dus de betekenis van het 'onpresenteerbare' oftewel het verhevene, wat hiervoor de zesde functie van het wit bij Van Ostaijen werd genoemd. Overigens is het typografisch wit van dit gedicht ook nog op andere niveaus functioneel. Aangezien het gedicht begint met de woorden 'diepe zeeën', terwijl het laatste woord voor het eindewit luidt 'een groter leegheid', ligt het gedicht zelf als een eiland te midden van de chaos en de leegte eromheen. Bovendien wordt het idee van een eiland in het niets versterkt doordat het woord 'eiland' tot twee keer toe geïsoleerd staat door inspringwit.

Het eindewit heeft vaker de functie om in de gedichten een suggestie van leegte op te roepen of te versterken. Dat hoeft niet negatief te zijn. Soms is het een vorm van ruimte, stilte, rust of zuiverheid. Een voorbeeld is het gedicht 'De Profundis',¹⁵⁴ dat eindigt op de regel 'schokt de stilte en het verstarren', waarna het geheel werkelijk verstart in het eindewit.

En in het gedicht 'Aan Cendrars' wordt de roep van een man die de dichter Cendrars aanroept versterkt en langgerekt in het wit. De roepende man loopt in een straat, en de ruimte tussen de huizen wordt uitgebeeld door het typografisch wit:

AAN CENDRARS

Man	loopt	straat
luide stem tussen huizen		
hij		roept
	klinkt klinker klaar	
Blaise	Blaise	BLAIS-
		se
	gij zijt het	
	Cendrars	

Het langgerekte van de derde roep wordt gesuggereerd door 'se' op de volgende regel verder te laten gaan. De ontmoeting die dan plaatsvindt, wordt uitgebeeld door 'gij zijt het' in het midden van de regel te plaatsen. 'Blaise' met de witte plekken eromheen doet ook aan die andere Blaise denken: Pascal, de denker die de mens in zijn 'oneindige ruimte' heeft beschouwd. Ove-

rigens worden in dit gedicht de 'overbodige' grammaticale delen zoals 'een' en 'in de' eveneens vervangen door typografisch wit. In plaats van 'een man loopt in de straat' zijn er stukken wit ingelast.¹⁵⁵

Het typografisch wit is tevens een vorm van leegte in de gedichten die steeds korter worden. Van Ostajens latere versjes lijken haast op die van Gorter in hun bijna-verdwijnen in een zee van wit. Zoals dit 'Gedicht':

Is het Lichtmis licht mist
op het dorp keer om de kom

Na de kaalslag die *Bezette Stad* was, zou er een vruchtbare leegte kunnen zijn ontstaan waaruit de latere gedichten voortkomen. De leegte en de stilte kunnen dan veel sterker worden geassocieerd met zuiverheid en rust en 'het absolute', bijvoorbeeld in 'Gedicht':¹⁵⁶

Het is een verre weg
naar de passieloze berg
van het blote schouwen
Logos
Tao

De woorden 'Logos' en 'Tao' volgen op het inspringwit. Iets vergelijkbaars zien we in het mystieke gedicht 'Landschap'¹⁵⁷ over een verlangen naar helderheid en klaarte en een vijver die drager is van 'het veelvoudig éne licht'. Dit woord 'licht' staat, net als Logos en Tao hiervoor, gescheiden van de rest van de tekst, en wordt zo sterk benadrukt.

In het ijle, het verre, het witte, het stille en het lege kunnen momenten van mystieke extase bereikt worden. Dat geldt eveneens voor de kleur wit. Net als in *De Feesten van Angst en Pijn* speelt die kleur in de *Nagelaten Gedichten* een belangrijke rol. In 'Avond winter straten'¹⁵⁸ is de straat wit en blind, de kleur van de sneeuw wordt verscherpt door de lichten van een auto, en de regel 'banken in sneeuw' staat apart, zodat de banken daadwerkelijk in de sneeuw lijken te staan. Behalve sneeuw kan ook de zee dit stadium van blankheid vertegenwoordigen. In 'Avond strand orgel'¹⁵⁹ wordt de zee steeds ijler door het toenemen van het inspringwit:

mee de zee
steeds iets witter
zoals ijler steeds en blanker
drijft een klank er
bovenuit en bovenop

witte broze
 meeuw
 [..]

De meeuw die uit de ijle blankheid voortkomt, verdwijnt daar meteen weer in. Ook in andere nagelaten gedichten komen vogels voor die overal boven uitstijgen.

Behalve het uitstijgen boven de zee is hier de onderwaterwereld opnieuw een beeld voor een onbereikbaar metafysisch en poëticaal doel. Het leven onder water symboliseert in Van Ostaijens latere gedichten het onbewuste waarmee hij in contact moest komen, een onbewuste dat echter zo leeg en ijl is dat het, zoals Reynaert opmerkt, 'in zijn toenemende leegheid evolueerde tot niet veel meer dan het onbewustzijn, het niet-zijn, kortom het Niets, waarvan men weet dat het in zijn meest absolute vorm voor mystiek geaarden nauwelijks van het Al te onderscheiden is'.¹⁶⁰

Zo wordt in 'Valavond'¹⁶¹ een mystiek onderwaterbeeld opgeroepen en versterkt door het wit. In het verder typografisch regelmatige gedicht springen slechts een paar regels in. Ze bevestigen de stilte en rust: 'Tans/ zijn vis-sen visstil', bijvoorbeeld, en 'lieve rust/ lieve rust'. In dit gedicht blijken zowel de vissen als de rest van de natuur in een vanzelfsprekende harmonie te zijn met God: 'draagt iris mythos/ schijnbaar ongeweten'. Het gedicht eindigt met een eenzame os en een late libel, die langzaam lijken op te lossen in het eindwit:

langs de landweg
 gaat een os eenzaam
 lang zijn weg
 hij speelt mondharmonika

Late libel beproeft opaal te zijn

Libel
 de bomen zijn
 osserug

Omgekeerd komt het voor dat Van Ostaijen met de regels van zijn gedichten waarin contact wordt gezocht met 'het hogere', juist het wit 'wegschrijft'. Deze regels zijn dan langer dan die in de rest van het gedicht, en reiken op die manier uit naar iets 'hogers'. In 'Gnomedans' luidt de langste regel: 'Groot is het land waar God is. Wij hebben de sterren die het dichtst bij God zijn'. Hetzelfde geldt voor 'Facture Baroque',¹⁶² een mystiek gedicht over de zee en de lucht en het verlangen van de mensen. Ik citeer de eerste helft:

Soms
 – wanneer de boten van hun zinnen sloegen
 aan de immer deinende rotswand
 van een reuk die openstaat
 op wonderlike dieren
 en planten die
 koortsdoorschoten
 tussen de blauwheid van de zee en de blauwheid van de lucht
 slechts zijn een vergelijken –
 soms slaat het verlangen der mensen zo hoog uit
 dat zij takelen de nederige boot
 en ter zee gaan
 in de zeilen speelt de wind een waan
 een oude waan
 [..]

Spinoy brengt dit gedicht in verband met de poëzie van Gezelle, vooral omdat het handelt over het ‘infini’ dat alleen via een ‘psychedelische roes’ te bereiken zou zijn. Ook Gezelle streeft naar een uitschakeling van het nuchtere verstand en het stimuleren van de zintuigen.¹⁶³ Wat Spinoy hier niet vermeldt, is dat de vorm van het gedicht eveneens naar Gezelle verwijst. Het inspringen van tweemaal vier regels, het ver uitsteken van een betekenisvolle, naar het transcendente reikende regel, het herhalen van het woord ‘waan’: het zijn allemaal technieken die Gezelle toepaste.

Het gedicht van Van Ostaijen eindigt met de regels: ‘Soms dringt de drang de droom tot een gestalte/ en wordt het lichaam droom’. Als we het gedicht bestuderen met speciale aandacht voor de vorm en niet alleen de inhoud, komen we tot een aanvulling op de interpretatie die Spinoy van deze regels gaf.¹⁶⁴ Ik denk dat zowel ‘gestalte’ als ‘lichaam’ hier verwijst naar het gedicht zelf. Wat Van Ostaijen aan het slot van zijn gedicht zou kunnen zeggen, is dat het transcendente verlangen ervoor zorgt dat de droom een tastbare vorm krijgt (gestalte) in het gedicht, en dat omgekeerd de vorm van het gedicht (lichaam) wordt opgeladen door die droom. Het is dan in de wederzijdse bezieling van de transcendente drang enerzijds en de tastbare vorm anderzijds dat een synthese ontstaat die voert naar iets hogers.

Dit was niet de enige keer dat Van Ostaijen een ver in het wit uitlopende regel gebruikte om gestalte te geven aan een transcendent verlangen. De mystieke lading van ‘De Profundis’(II: 212) blijkt al uit de titel, die verwijst naar de aanroeping uit de katholieke mis voor de doden: *de profundis clamavi*, vanuit de diepten roep ik u aan. Dit gedicht, eenentwintig regels en regelmatig van vorm, heeft één regel die veel langer is dan de rest en duidelijk uitsteekt: ‘Om de geraniën die aan de vensters onzer hoeven God roepen’.¹⁶⁵

Op die manier is het gedicht zelf 'de diepte' en beeldt de lange regel de naar boven reikende stemmen uit.

Lange en korte regels

De beeldende functie van extra lange regels hoeft niet altijd mystiek te zijn. In 'Loreley' bijvoorbeeld staat een regel die veel langer is dan de rest van het gedicht, en die luidt: 'dat eenzaam is een bedden van uw eenzaamheid'. De regel zelf beeldt deze eenzaamheid haast uit zoals hij uitsteekt in het wit van de pagina. Met de lengte van de versregels kan ook de beweging worden uitgedrukt die zich in het gedicht afspeelt. In 'Gedicht'¹⁶⁶ bijvoorbeeld illustreert de lange regel de beweging van de ogen van de ik:

Leg uw hoofd zo in mijn arm
 dat van uw voorhoofd naar uw mond mijn blik schuive
 over de kam van uw neus
 Leg uw hoofd zo
 ik leg op uw mond mijn hand
 wees rust

Buelens liet zien dat het oog een belangrijk motief is bij Van Ostaijen: 'hét cruciale element omdat het zowel doorgeefluik als grens is en in dat opzicht dus ook zowel de bron van alle verlangen als van de uiteindelijke frustratie: het oog is dan misschien wel *the gateway to the soul*, uiteindelijk raak je nooit verder dan het netvlies van een ander mens'.¹⁶⁷ In het 'Gedicht' hiervoor zou de lengte van de regel eveneens op de blik als 'grens' kunnen wijzen.

Omgekeerd kunnen opvallend korte versregels betekenisvol zijn; iconisch bijvoorbeeld of om het ritme aan te geven. In de 'Onbeduidende Polka',¹⁶⁸ dat als volgt eindigt, doet het wit die beide dingen tegelijk:

kleine Colombine mijn stappen zijn nog kleiner
 nog kleiner
 dan
 jij

Deze 'uitstervende' vorm vertonen meer van de *Nagelaten Gedichten*. In plaats van de extase of de volledige ontgoocheling wordt er een weldadige staat van rust (bijna) bereikt. Neem het gedicht 'Land Mei'.¹⁶⁹ Het zijn de regen, de seringen en de meikever die de 'ik' de verlangde rust brengen en de beweging steeds verder doen afnemen:

mij in rust
 geringe beweging
 kringetje
 kring
 Meikever legt zich
 verre zoeven
 rust

Samenvatting

Zes functies bleek het typografisch wit na de eerste theoretische paragraaf te kunnen hebben. Dat was mijn conclusie op basis van Van Ostaijens eigen verhandelingen en de beschouwingen over zijn werk. Bij het lezen van de poëzie zelf kwamen we de meeste daarvan inderdaad tegen, in meer of mindere mate.

Het bleek dat verschillende mogelijkheden van het wit een rol speelden in verschillende periodes van Van Ostaijens dichterschap. Zo waren in de dadaïstische tijd van *Bezette stad* de eerste functie (het bewerkstelligen van simultaneïteit) en de derde functie (het opheffen van de grenzen met de buitenwereld) van groot belang. De klassieke witte marge met een paginanummer ontbreekt, en soms loopt het gedicht 'van de pagina af'. Op andere plaatsen is de hele pagina juist volgeschreven zonder ruimte te laten voor een marge.

De tweede functie, 'vorm en inhoud vallen samen', was terug te vinden in *De Feesten van Angst en Pijn*, *Bezette Stad* en ook in de *Nagelaten Gedichten*. Van het uitdrukken van de verlatenheid van de stad, tot een blik die schuift over het gezicht van de geliefde: met behulp van het typografisch wit kan Van Ostaijen de vorm van het gedicht laten samenvallen met de inhoud van zijn woorden. Ook de vierde functie, het vernietigen van de syntaxis en het creëren van 'parole in liberté', is terug te zien. De losse woorden konden uitgelicht worden met behulp van het typografisch wit: in *De Feesten van Angst en Pijn* waren daarvan veel voorbeelden te zien. De zin als eenheid wordt gefragmenteerd, door grammaticale ingrepen, maar ook door het over de pagina verspreiden van de delen van de zin die nog wel zijn blijven staan. De vernietiging van de oude wereld, die de avant-garde voorstaat, wordt weerspiegeld door de destructie van de syntaxis en de vaste vorm. In plaats van coherente zinnen bestaat het gedicht uit woorden of zinsfragmenten die door het wit van elkaar gescheiden zijn.

De vijfde functie, die van het ritme, behelst een heel scala aan 'soorten' wit, variërend van adempauzes tot iconisch nagebootste jazzconcerten en tot het zangerige van de 'Berceuse'.

Vooral in *De Feesten van Angst en Pijn* werd het wit gebruikt in een poging

het mystieke te bereiken (de zesde functie). In het wit kon een stilte of een leegte worden opgeroepen die nodig was voor de 'ekstaze' die de dichter nastreeft: het 'Oorsprong zijn/ zonder woorden'.

In de veel 'rustiger' vormgegeven *Nagelaten Gedichten* kon de typografie eveneens bijdragen aan een metafysisch streven. Lange, in het wit reikende regels bleken vaak het contact met iets onbereikbaars en 'hogers' te beschrijven. In die gedichten kwamen we ook het soort typografisch wit tegen dat deed denken aan het verhevene of sublieme. Verheven zou bijvoorbeeld de manier kunnen zijn waarop Van Ostaijen besluit 'terug [te] grijpen naar het elementaire'¹⁷⁰ om het onpresenteerbare uit te drukken. Juist in de 'vormeloze', betekenisloze vorm van zijn kinderliedjes en berceuses zou dat kunnen.

Met hulp van de vorm van zijn gedichten zegt Van Ostaijen tegelijk iets over wat hij met zijn poëzie wil, over wat het gedicht moet zijn. Ik heb daarom een zevende, 'poëtische' functie onderscheiden. Net als we zagen voor Leopold, heeft deze poëtische functie bij Van Ostaijen een overkoepelende waarde. Alle verschillende functies van het typografisch wit kunnen mede een poëtische dimensie krijgen.

Daarnaast bleek het zinvol om een achtste functie in te lassen: het wit als associatieruimte. De metafoer heeft bij Van Ostaijen plaatsgemaakt voor vrije associatie: ketens die door het wit worden verbonden zonder in een al te strak semantisch verband te worden gezet. Zo vormen de witte plekken een associatieruimte, zowel voor lezer als dichter. Het zijn de pauzes waarin de verbeelding werkt maar de taal zwijgt.

Het wit in en rond het gedicht bleek in de poëzie van Van Ostaijen tevens een plaats voor meerstemmigheid: de polyfonie die zijn gedichten kenmerkt is erin te horen. Behalve stemmen kunnen dat liedjes zijn, en andere talen. De nieuwe, omvergeworpen verhouding tussen kunst en niet-kunst betekende dat alles materiaal kon zijn voor het gedicht. De citaten en fragmenten uit de buitenwereld die Van Ostaijen opneemt in sommige gedichten worden omringd door typografisch wit. Dat maakt aanhalingstekens overbodig en een onnadrukkelijke manier van citeren mogelijk. Ik heb dat uiteindelijk de negende functie van het typografisch wit genoemd. De negen functies van het typografisch wit kunnen door de meest uiteenlopende soorten wit vervuld worden. Een uitstekende regel kan bij Van Ostaijen zowel een uitgestoken hand naar God zijn als een poging tot destructie van zijn eigen gedicht als zodanig. Bovendien kunnen de functies per periode meer of minder nadruk hebben, of een heel andere invulling krijgen. Zo wordt de 'simultaneïteit', het ruimte worden van tijd, in de *Nagelaten Gedichten* heel anders toegepast dan in het experimentele *Bezette stad*.

SUBLIEME MOMENTEN M. NIJHOFF

Inleiding

Naar aanleiding van de begrafenis van Nijhoff in 1953 schreef Ida Gerhardt het volgende gedicht:

Gedenk nu de aarde opengaat
het kind, dat leefde in zijn gelaat
en dat de lei heeft volgeschreven.
God alleen wist dat het nadien
de grote nieuwe brug wou zien.
De engelen gaven vrijgeleide.

Hij is reeds aan de overzijde.¹

Gerhardt weet hier mooi Nijhoffs grote thema van de drempel of de *passage* te verwoorden. In de enige witregel die het gedicht rijk is, brengt de dichteres de oversteek naar het dodenrijk onder. Daarmee citeert ze de inhoud van Nijhoffs poëzie, en tevens de vorm ervan: Gerhardt zag dat die niet minder belangrijk was dan de inhoud.² De vorm van het gedicht was voor Nijhoff een wezenlijk bestanddeel van het creatieve proces.

Al in zijn jeugdpoëzie experimenteerde Nijhoff met de klank en de vorm van zijn gedichten. In deze poëzie over liefde, verlangen of eenzaamheid zou je Gorter kunnen herkennen en zelfs Gezelle. Daarna begon Nijhoffs eigenlijke dichterschap, dat doorgaans in drie periodes wordt ingedeeld. Van den Akkers indeling in periodes zal ik straks gebruiken bij de versexterne opvattingen van Nijhoff, maar voor de poëzie zelf stel ik een andere periodisering voor.

De eerste periode loopt dan van 1914 tot 1918. In die tijd schrijft Nijhoff *De wandelaar*, en al enkele gedichten die in *Vormen* terecht zouden komen. Deze vroege gedichten worden gekenmerkt door een romantische 'ik' die door tegenstrijdige en onverenigbare verlangens wordt verscheurd. De buitenwereld lonkt maar schrikt ook af. Hetzelfde geldt in sterkere mate voor de vrouw. Net als in de rest van Nijhoffs oeuvre kan de vrouw hier beurte­lings de prototypische en onschuldige moeder zijn, of juist een femme fatale. Zij biedt enerzijds warmte en licht, en staat anderzijds voor de duisternis

van de nacht en voor erotische zonden. Even paradoxaal zijn de verlangens van het lyrisch ik, dat enerzijds snakt naar stilte, zuiverheid en eenzaamheid, en anderzijds naar de roes van erotiek, muziek en gezelschap. Behalve de verscheurdheid tussen geest en vlees, gebruikt Nijhoff in deze tijd andere romantische motieven als de dood, de Middeleeuwen, en personages als de clown, de troubadour, Don Quichote, Pierrot. In enkele gedichten uit deze periode komen expliciet religieuze vragen aan de orde: Waarom is God zo hard? Of: kan God de zonde vergeven? Ook een Christusfiguur komt zo nu en dan voor in deze gedichten, meestal als een symbool van zuiverheid. Het gedicht 'Herinnering' (1993: 45) dat straks geanalyseerd zal worden, heeft gedeeltelijk een dergelijke religieuze thematiek.

Vlak na deze periode, tussen 1918 en 1923, heeft Nijhoff vrijwel niets geschreven. Wel ontwikkelt hij zijn opvattingen over poëzie. Net zo min als bij Van Ostaijen liepen Nijhoffs ideeën synchroon met de ontwikkelingen in zijn eigen poëzie. Het is dus zinvol om een aparte periodisering te hantieren voor het primaire en het secundaire werk. In de volgende paragraaf ga ik in op de ontwikkeling van Nijhoffs poëtica.

Wat betreft zijn poëzie loopt de tweede periode van 1923 tot 1930. Het dichten gaat Nijhoff nog steeds niet makkelijk af. Met name in de tweede helft van deze periode schreef hij bijzonder weinig. In deze zeven jaar ontstonden dertig nieuwe gedichten, waarvan slechts de helft werd gebundeld. Dat komt neer op twee 'geslaagde' gedichten per jaar. Het ziet er dus naar uit dat de moeizaamheid van het dichten bij Nijhoff meer was dan alleen een topos. In deze periode ontstonden poëtische gedichten, met name over de vraag of de dichter een metafysische taak heeft. Zo schreef Nijhoff zijn beroemde 'Lied der dwaze bijen' in 1925. De tegenstrijdigheid die in de eerste periode nog grotendeels een romantisch-erotische lading had, is hier een spanning tussen hemel en aarde geworden: het aardse dichterschap staat tegenover het metafysische. De bundel *Vormen* is zelfs helemaal opgebouwd rond deze 'fundamentele tegenstelling'.³ De gedichten hebben steeds vaker zichzelf tot onderwerp, zoals 'Het steenen kindje'.

Het productiefst was Nijhoff in de derde periode, van 1930-1937.⁴ Ik zal straks, in de beschouwing over 'De moeder de vrouw', betogen dat de gerichtheid op het aardse Nijhoff de nieuwe stof verleende waar hij altijd zo om verlegen zat. Net zo min als Van den Akker ben ik van mening dat er sprake is van een breuk of wending in Nijhoffs opvattingen in deze tijd.⁵ Wel kun je spreken van een verschuiving van aandacht. De onderwerpen zijn aardser geworden en soms zelfs geëngageerd, maar ook hier is de positie van de dichter vaak het onderwerp. De keuze tussen hemel en aarde is nog steeds aan de orde in *Nieuwe gedichten*, zoals in 'Het veer', 'Awater' en 'Het uur u'. Veel van deze gedichten hebben een poëtische lading. Vaak treedt een geheimzinnig soort figuur op, die goddelijke én muzische proporties krijgt,

zoals 'Awater'.⁶ Aan het einde van deze periode schrijft Nijhoff de reeks 'Voor dag en dauw', als reactie op het boek *In de schaduwen van morgen: een diagnose van het geestelijk lijden van onze tijd* van J. Huizinga. Dat is de meest 'aardse' reeks gedichten van Nijhoff, waarin hij werkende mensen beschrijft, met als overkoepelend thema een 'begin'. Evenals in 'Het uur u' staat er iets te gebeuren wat nooit gebeurt, of waarvan niet duidelijk is wat het behelst. In deze laatste periode schreef Nijhoff zijn belangrijkste werk.

Hierna wil ik bekijken wat het verband is tussen de vorm van deze gedichten en de opvattingen over vorm die Nijhoff er op na hield. De dichter liet geen kans onbenut om te benadrukken dat het de vorm is die het gedicht maakt. In recensies en beschouwingen over poëzie én over proza zette hij zijn taalopvatting uiteen, waarin een grote plaats is ingeruimd voor de 'lichamelijke' kant van het woord: de tastbare vorm. Hij gebruikte het wit van de pagina in de eerste plaats om zijn gedichten *gestalte* te geven.

Het bleef niet bij theorie. Ook in Nijhoffs dichtpraktijk kreeg de vorm van het gedicht veel aandacht. Onder andere uit zijn correspondentie blijkt dat de dichter grote waarde hechtte aan de verdeling van het gedicht over de pagina. Zo wijzen Van den Akker en Dorleijn op de samenstelling van de bundel *Vormen*: 'Het is aardig om te zien dat Nijhoff bij het samenstellen van het handschrift al rekening heeft gehouden met de typografische verzorging: elk gedicht, afgezien van de langere en heel korte, is op twee bladzijden afgeschreven. Het handschrift bevat verder ook typografische aanwijzingen'.⁷

Dat Nijhoff bewust aandacht besteedde aan de verdeling van het wit binnen en rondom zijn gedichten, blijkt bijvoorbeeld eveneens uit 'Kleine prélude van Ravel'.⁸ Bij de publicatie van dit gedicht in *De Stem* vraagt Nijhoff aan Coster of de laatste en zeventiende strofe van het gedicht op een aparte bladzijde kan worden gedrukt: 'Dan komt de tusschengeschoven formulering beter uit, en het laatste couplet wint aan vizie, als het alleen staat'.⁹ Ook protesteerde Nijhoff bij een drukproef met zijn vertalingen van Hugo Wolf, waarbij twee gedichten samen op een pagina zouden worden afgedrukt: 'ze moeten dus ieder een eigen ruimte hebben voor hun verschillende sfeer'.¹⁰

Soms gebruikte Nijhoff het klassieke begrip van 'vorm' als het tegengestelde van 'inhoud': binnen die brede betekenis valt bijvoorbeeld het ritme van het gedicht, het rijm of de regelval. Maar vaak doelde hij met 'vorm' op iets specifiekers en visuelers. Zoals hij het definieert in een brief aan Van Eyck uit 1924: 'De zelfstandigheid, de lichamelijke zelfstandigheid, het dierbare lichaamzijn van een gedicht, noem ik zijn vorm'.¹¹

Het is eerder de vorm van het gedicht die de dichter stuurt, dan andersom, zo stelt van den Akker: 'van dit gedicht-in-wording gaat een activiteit uit

die ingrijpend werkt op de dichter, wiens positie en houding wordt omschreven als “passief”.¹² Van den Akker benadrukt dat wanneer Nijhoff zegt dat vorm en inhoud één zijn, het om iets heel anders gaat dan wanneer Kloos dat zegt. Voor Kloos is de vorm afhankelijk van de inhoud, voor Nijhoff brengt de vorm de inhoud voort. Hij kent aan de vorm ‘een produktief vermogen’ toe.¹³ De vraag is of ook het typografisch wit een dergelijk vermogen heeft.

4.1 Stand van zaken

*Een gedicht bestaat niet alleen uit woorden, het bestaat uit woorden en hun stilte.
Misschien zelfs, durf ik te zeggen, uit zo weinig mogelijk woorden en zoveel mogelijk stilte.
Een kwestie van spanning dus.*

M. NIJHOFF

Het Nijhoff-onderzoek heeft zich voornamelijk toegespitst op de opvattingen van de dichter, omdat hij met zijn expliciete en vernieuwende poëtica veel invloed had op zijn mededichters en op de generaties na hem.

Een van de behandelde punten is de vraag of Nijhoff als een ‘modernistische dichter’ beschouwd kan worden. Het probleem is dat de dichter in verschillende periodes verschillende opvattingen huldigde, én dat hij een romantisch idee over de dichter als ‘Ziener’ koppelde aan een uiterst modern vormbesef. Voor Van Halsema is deze nadruk op de vorm juist wat Nijhoff tot een modernistische dichter maakt: ‘Dit nieuwe inzicht, aansluitend bij de modernistische visie op een werkelijkheid die wisselt met het perspectief, levert een herwaardering op van het lichamelijke, de vorm, de materie: de in plaats van “mechanisch” nu “dynamisch” geïnterpreteerde lichamelijke staat niet meer tegenover de ziel maar is (...) als het ware tot vorm “geobjectiverde” ziel’.¹⁴ Van Halsema zegt terecht dat het modernisme zich in Nederland vooral in de poëzie heeft gemanifesteerd en zich niet, zoals Fokkema en Ibsch in *Het modernisme in de Europese letterkunde* (1984) stellen, heeft beperkt tot het proza. Ook Goedegebuure (2001) pleit voor een ruimer modernismebegrip, waarin Leopold en Nijhoff een plaats zouden kunnen krijgen. Voor Sötemann (1985) was Nijhoff eveneens een modernist, zij het dat het volgens hem een ‘non-spectacular modernism’ is. In een volgend artikel¹⁵ stelt Sötemann dat er niet noodzakelijkerwijs een verband bestaat tussen de poëtica van een dichter en de poëzie die hij schrijft. Hier maakt hij het bruikbare onderscheid tussen een versexterne (die niet per se met het werk overeen hoeft te stemmen) en versinterne poëtica, die nog onderverdeeld kan worden in ‘expliciet intern’ en ‘impliciet intern’, waarbij de poëtica uit de dichtpraktijk wordt afgeleid.¹⁶

Dit onderscheid is het uitgangspunt van de dissertatie van Van den Akker over Nijhoff, waarin hij diens poëtica in kaart brengt. Van den Akker stelt dat ieder expliciet poëticaal vers ook een impliciete laag heeft. Die schuilt in de manier waarop de poëticale mededeling is vormgegeven. Hij constateert dat er tussen die twee lagen van het vers een spanning bestaat: zo worden de onmogelijkheden van het vak weergegeven in termen van het vak. Die ziet Van den Akker met name in wat hij, naar Rodenko, de 'poëzie van het echec' noemt: 'de wanhoop van de dichter aan de voltooiing van een gedicht dat voor de lezer op een poëtisch volkomen geslaagde wijze wèl voltooid is. De relatie impliciet-expliciet kan dus een paradox opleveren, en soms een contradictie'.¹⁷

Voor de drie periodes die Van den Akker in Nijhoffs poëzieopvattingen onderscheidt, baseert hij zich exclusief op de versexterne uitspraken van de dichter. Zag Oversteegen tussen 1925 en 1929 een duidelijke omslag plaatsvinden, zowel in Nijhoffs kritiek als in zijn eigen poëzie,¹⁸ Van den Akker spreekt liever van een 'accentverschuiving'.

In de vroege periode, die loopt van 1919-1924, was Nijhoff criticus bij het *Nieuws van de Dag*. Zijn recensies kenmerken zich door aandacht voor levensbeschouwelijke kwesties. Hij richt zich op de persoonlijkheid van de dichter en diens plaats in de wereld. Hij hanteert 'een poëtica met sterk metafysische aspiraties: poëzie legt verbanden, geeft inzichten die de werkelijkheid als zodanig niet aanbiedt, en functioneert om de existentiële leegte of disharmonie op te heffen'.¹⁹ De orde en de samenhang kunnen door religie en filosofie niet meer worden aangebracht, alleen nog door de poëzie. Nijhoff distantieert zich echter wel van een ethische poëtica of van het metafysische van Roland Holst: hij blijft veel dichter bij de grond, voor hem is de metafysische dimensie van het bestaan verborgen in de werkelijkheid. Als hij het heeft over 'boven-aards' bedoelt hij dus niet het *Jenseits*. Van den Akker benadrukt dat Nijhoffs poëtica in deze periode tweeslachtig was.

De tweede periode in de ontwikkeling van Nijhoffs poëtica loopt van 1924-1927. Dat valt min of meer samen met de tweede periode die ik hier voor in de poëzie zelf zag. Zoals de gedichten in deze tijd poëticaler werden, zo reflecteerde Nijhoff explicieter op zijn poëzieopvattingen. Hij begint dan ook meer poëzie te recenseren, en legt nog een aantal keren zijn vorminhoudbegrip uit. De reacties op die gedichten waren echter aarzelend, zodat Nijhoff zijn poëtica nog scherper gaat formuleren. In deze tijd ontstaat het idee van het gedicht 'als een ding'. Hij formuleert zijn stellingen polemischer en brengt zijn poëtica onder de aandacht van het publiek. Zo dient hij zijn beoordelaars van repliek. Het gedicht is niet dienstbaar aan het leven maar staat daar in principe los van. De dichter streeft naar technische perfectie, het gedicht moet zijn: 'een ding', 'hard', en 'naakt'.

De derde en laatste periode die Van den Akker de 'late poëtica' noemt, loopt van 1927 tot 1953. De dichter pleit dan voor de gerichtheid op het hier en nu en verzet zich tegen een literatuuropvatting die zich uitsluitend in een metafysisch streven van de wereld en haar werkelijkheid afwendt. De metafysische verwijzingen verdwijnen, maar zijn visie kan nog wel gekarakteriseerd worden als een metafysica van de werkelijkheid. 'Hij spreekt zich steeds stellig uit tegen een poëzie die wereld en werkelijkheid loslaat of ontvlucht en formuleert steeds scherper zijn opvatting dat een "hogere orde" zich in de wereld en de werkelijkheid manifesteert en zich alleen daar aan de dichter kan openbaren'.²⁰

Dit is al vanaf het begin een aspect van Nijhoffs poëtica, dus van een wending is geen sprake. Wanneer men toch spreekt van een 'ommekeer' in zijn opvattingen, heeft dat te maken met de prozatekst *De pen op papier*, waarin de dichter zelf de wending wat radicaler voorstelde dan feitelijk het geval was. Van den Akker benadrukt dat Nijhoff daar in proza louter opnieuw formuleerde wat hij in zijn poëziekritieken al herhaaldelijk had gezegd. Bovendien werd het echec van het dichterlijk streven naar het *Jenseits* ook al verwoord in 'Het lied der dwaze bijen' uit 1925.

Voor deze karakterisering van Nijhoffs opvattingen baseert Van den Akker zich op diens versexterne poëtica. Dat doet hij niet zonder voorbehoud. De uitspraken die een dichter doet over poëzie, moeten bestudeerd worden binnen hun context. In een stuk dat deel uitmaakt van een polemiekt zegt Nijhoff andere dingen dan wanneer hij een dichtbundel recenseert of wanneer hij een brief aan een vriend schrijft. Bovendien gebruikt een dichter, en Nijhoff dus ook, poëtische opmerkingen met duidelijk strategische doelen – om het klimaat voor zijn eigen poëzie te verbeteren.

Versexterne poëtica is dus geen poëzietheorie, waarschuwt Van den Akker nadrukkelijk. Overigens heeft Nijhoff zelf er in het voorwoord bij *Gedachten op Dinsdag* op gewezen dat er in die bundeling van zijn kritieken geen sprake is van een 'esthetische stelregel' of 'vormtheorie'.²¹ Een tweede voorbehoud, dat opgaat voor alle dichters, is dat je niet klakkeloos de poëtica van een dichter kunt verbinden met zijn poëziepraktijk. Van den Akker bevoogt dat de relatie tussen theorie en praktijk minder hecht is dan men geneigd is te denken.²² Toch kan het kritisch proza wel verheldering bieden, alleen niet ter vervanging van een interpretatie. Nijhoffs secundaire teksten behoeven eveneens interpretatie en moeten binnen hun context bestudeerd worden.

Terwijl Sötemann en Van den Akker dus stellen dat er geen direct verband is tussen de versexterne poëtica van een dichter en zijn poëzie, ziet Dorleijn wel degelijk een verband tussen de statische poëtica van een schrijver en de dynamische tekstverschijnselen. Volgens hem is er 'een funda-

mentele onderliggende eenheid', en daarboven zijn er drie verschillende niveaus: dat van de tekst, de poëtica van de auteur – tussen die twee bestaat een zekere afstand – en ten derde het 'literair-sociaal gedrag'.²³

Ik ben het met Dorleijn eens dat de versexterne poëtica van een dichter en de poëzie die hij zelf schrijft niet al te streng gescheiden moeten worden. Zonder Nijhoffs poëtica te willen inzetten 'ter vervanging van een interpretatie', zal ik er hierna kort op ingaan. Niet om die opvattingen in een nauwe één-op-éénrelatie met de poëzie te verbinden, wel om na te gaan wat Nijhoff zelf zegt over de uiterlijke vorm van zijn gedichten, over het wit op de pagina en het belang daarvan. Enkele mogelijke functies van het typografisch wit kunnen daaruit worden afgeleid.

Het zou bovendien interessant zijn als we parallelle ontwikkelingen in de praktijk van de vorm en Nijhoffs theorie daarover zouden kunnen vinden. Ik heb de indruk dat bepaalde ideeën over poëzie zich vertalen in een bepaalde vorm van het gedicht, en om dat te kunnen onderzoeken zal ik dus de versexterne opvattingen in ogenschouw nemen. Nadien zal ik een drietal gedichten bestuderen. Ik hoop daarmee iets duidelijker te maken wat Nijhoff zich voorstelt bij 'het dierbare lichaamzijn van een gedicht'. Ten slotte zal ik thematisch de mogelijke functies van het wit in de rest van Nijhoffs oeuvre bespreken.

Door de nadruk die er in het Nijhoff-onderzoek op zijn poëtica heeft gelegen, is er meer aandacht besteed aan de inhoud dan aan de vorm van zijn gedichten, ondanks het belang dat de dichter daar zelf aan hechtte. Naar de rol van het typografisch wit in Nijhoffs poëzie is evenmin onderzoek gedaan. Wel wijst men zo nu en dan op het betekenisvolle gebruik van het wit van de pagina. Van den Akker bijvoorbeeld noemt het typografisch wit: 'Naast de mogelijkheid van betekenisoverdracht, heeft het klankwaarde, een scala van betekenissen en betekenisassociaties, en visuele of formele kenmerken'.²⁴ En verderop voegt hij toe: 'Ook niet specifiek linguïstische aspecten als regelwit of typografie kunnen in een gedicht zijn gebruikt en gesemantiseerd'.²⁵

Wat ik hoop aan te tonen, is dat de manier waarop Nijhoff zijn gedichten hun uiterlijke vorm geeft, dus hoe hij zijn woorden verdeelt over het wit van de pagina, een cruciale rol speelt in de mogelijke interpretaties die het gedicht kan krijgen. Bovendien kan ik daarna wellicht de vraag beantwoorden of er ook op het gebied van de vorm van de gedichten een ontwikkeling in Nijhoffs poëzie of zelfs een 'breuk' te bespeuren is.

4.2

Thematische en poëtische verkenning

Tussen hemel en aarde

De ommezwaai die men heeft willen zien in Nijhoffs opvattingen, had vooral betrekking op de metafysica. De dichter leek aanvankelijk gericht op de hemel en de wereld van de geest, en pas na de 'breuk' zou hij zich op het aardse zijn gaan richten. Maar in Nijhoffs kritisch proza is er vanaf het begin een tweeslachtigheid te zien waar hij spreekt over het metafysische.

Al in 1920 benadrukte de dichter dat volgens hem de kunst het aardse niet uit het oog mag verliezen. In een recensie van het toen net opgerichte tijdschrift *De Stem* van Dirk Coster signaleert Nijhoff een kloof tussen het 'natuurlijk leven' en de wereld van de geest, die door de romantiek is ontstaan. Daarin vluchtte de geest weg 'naar de verlatenheid der Romantiek, waar de droom een troost is, vluchtte omhoog, zwaar en langzaam door de weemoedige herinnering aan de wereld die ontstegen moest worden nu daar de natuur het prachtigst doorbrak, vluchtte zieltoegend omhoog, met de jubel van de tragisch-heroïsche zielskracht die, eenmaal losgescheurd, zich in het eindeloze voelt opstromen, duizelig en verblind door de ongebreidelde opvaart van de eigen roekeloze wil'. Het ziet ernaar uit dat Nijhoff het meest voelt voor een tussenweg, aangezien hij 'een niet meer voor elkaar bestaan van geestelijk en reëel leven' betreurt.²⁶

In een essay uit 1922 over Hendrik de Vries legt hij uit dat de geschiedenis van de kunst samenhangt met die van de religie: 'aannemend dat een der functies van de kunst, zo niet haar roeping zelve, bestaat uit een buiten de werkelijkheid stellen van het leven, aannemend dat de kracht daartoe geput wordt uit een ingeboren verlangen van de menselijke geest naar iets boven zichzelf, zien we dat de geschiedenis der kunst met die der religie nauw samengaat'. Wij zijn geconfronteerd met de 'ledige oneindigheid der ruimte boven ons', vervolgens met de leegte van de wereld en van de kunstenaarsziel. Als er nu nog een God is, dan moet die gezocht worden 'in het diepste der realiteit'.²⁷

Nijhoff geeft in 1924, in een recensie van Costers bloemlezing *Nieuwe geluiden*, een uitgewerkt beeld van zijn poëtica, en legt voor het eerst expliciet nadruk op de vorm van het gedicht.²⁸ Hier blijkt vooral hoe ingewikkeld en tegenstrijdig zijn opvattingen over de plaats van het 'Hogere' in de poëzie zijn. Ze lijken erop neer te komen dat de poëzie voortkomt uit het aardse, en zich, *zonder het contact met de wereld te verliezen*, moet richten op het hogere. Het gebruik van het typografisch wit hangt bij Nijhoff samen met dit streven om het gedicht ergens tussen hemel en aarde te situeren: juist op de lege

plekken in het gedicht is de vorm tastbaar en 'aards' aanwezig, terwijl de witte stilte tegelijk zou kunnen verwijzen naar 'Het Hogere'. Zo vormt het wit een ruimte tussen hemel en aarde.

In zijn theorie plaatst Nijhoff de vorm van het gedicht tussen de gedachte enerzijds en de poëtische 'daad' anderzijds. Het ontstaan van het gedicht kent drie fasen: 'Drieërlei daad dus: de levensdaad der gedachtevorming enerzijds, en anderzijds de poëtische daad der verwezenlijking daarvan, met, als schakel tussen beide, de zelfaangedreven beweging van de eenmaal opgeroepen woord-vorm'. In de negentiende eeuw heeft de poëzie de eerste stap te veel genegeerd, meent Nijhoff: 'De poëzie stond "ontwereld" zonder enig ander doel of waarheid dan het woord, waaruit zij haar werkelijkheid zou scheppen, en de autonomie van de woordvorm, haar eigen wetgeving'. De *poètes maudits* richtten zich daarna op de derde daad, 'het letterlijk schepend verwezenlijken en ontdekken en benaderen van de "andere" wereld'. 'Hier moet ik (..) de naam van Mallarmé noemen, "de Pool-reiziger naar het poëtisch-absolute".'

Omgekeerd moet, meent Nijhoff, de poëzie niet te veel in het aardse blijven steken: 'wij houden niet van de "menselijke belijdenis", wij houden van de poëzie, die de ouden niet ten onrechte als goddelijk beschouwden. Van het naakte geheim "waar de goden zelf in schrijsden". Wij willen haar niet meer verward en aangeduid zien met haar aanleidingen, haar voorwendsels, haar hulpbruggen. Zij is in de eerste plaats aan te duiden en na te gaan in haar eigen wetten, in de ontwikkeling van haar eigen vormen, in haar eigen scheppingsmogelijkheden en -vermogen en de benadering daarvan'.²⁹

Wat Nijhoff aan het werk van Mallarmé bewondert, is dat daarin het verband tussen de wereld en 'het poolgebied van het absolute' totstandkomt door het gebruik van symbolen die ervoor zorgen dat het Hogere geen 'vacuüm' wordt: 'Wie bij het verklaren van Mallarmé blijft staan bij het beginsel dat hier het woord, als reëel ding, de scheppende kern der gedachte was en dat de syntaxis als een magische alchemie deze elementen in werking stelde, heeft nog niet het geheim van zijn duistere poëzie begrepen en gezien wat Mallarmé zeggen wilde, toen hij een geïntensiveerde symboliek weder tot een werkelijkheids-visie omzette en zich daarmee schiep een eigen mythologie: de zwaan, het azuur, het ijs, waarmee hij zijn bewustzijn als het ware uitzette en uitdrukkingmiddelen vond voor een heelal, dat anders een vacuüm zou geweest zijn'.³⁰ Nijhoff lijkt dus bij Mallarmé verwezenlijkt te zien wat hij zelf nastreefde: het Hogere uitdrukken, maar niet als leegte. Oftewel: het Hogere uitdrukken zonder contact met de dingen zelf te verliezen.

In 1925 komt Nijhoff, in een stuk over Herman van den Bergh, tot het formuleren van zijn poëzietheorie in de drie etappes waarvan we de contouren zagen: 'Zo heeft dus grotere kunst, om het nu maar eens ruw-weg te zeggen,

eigenlijk één vorm en twee inhouden: een levens-inhoud, een vorm daarvoor en een geestelijke inhoud weer van die vorm; of anders gezegd: een werkelijkheid, een verbeelding en een beeld; of weer anders, (...) speciaal voor poëzie: menselijk of natuurlijk gevoel, uitdrukking in het woord, goddelijke aanduiding. Realiteit, expressie, creatie'. 'Het is op duizend manieren te zeggen, deze merkwaardige driedeling der kunst'.³¹

Nijhoff lijkt te bedoelen dat de schepping van een gedicht (en alle 'grote kunst') drie fases beslaat. In de eerste plaats is er de 'gewone' inhoud, die is gebaseerd op gebeurtenissen, gedachten of gevoelens. Dan geeft de dichter daaraan een vorm, hij *verbeeldt* de gebeurtenissen in woorden, en daaruit volgt het derde niveau, dat Nijhoff achtereenvolgens omschrijft als 'geestelijke inhoud', 'creatie', 'goddelijke aanduiding'.

Voor Tachtigers als Kloos was de vorm eerder verbonden aan de eerste, levensinhoud, zo stelde Nijhoff. De 'hoge' inhoud bleef op afstand als een vaag en mysterieus ideaal. Nijhoff acht het kenmerkend voor de dichters van zijn generatie dat zij wél streven naar het samenvallen van de vorm met de hogere, tweede inhoud: 'Het is, voor hen, de vorm zelf welke terstond creatief moet zijn, welke terstond een geestelijk lichaam wordt waarin de ziel zich verbastaart'.³² Wat de nieuwe poëzie kenmerkt, is 'de in creatieve spanning gebrachte vorm': 'Vorm niet als een zo doorschijnend mogelijk omhulsel van ontroering, maar als een materie van geestelijke orde, geen belichaming maar zelf een lichaam, geen spiegel van het leven maar zelf een organisch leven van tot ons besef afdalende en, als het ware, in deze materie zich condenserende en verstaanbaar wordende geestelijke realiteit'. Haar doel is de uitdrukking van een bovenwerkelijkheid in dichterlijke woordbeelding.³³ Het is de uiterlijke vorm van het gedicht die deze 'bovenwerkelijkheid' kan proberen uit te drukken. Dat is de eerste functie die het typografisch wit bij Nijhoff kan krijgen: een metafysische functie in het reiken naar de 'goddelijke aanduiding'.

Terug naar de oertaal

Uit de drie-fasenpoëtica bleek dat voor Nijhoff de vorm een cruciale middelste stap is in het contact tussen de idee achter een gedicht ('de gedachtevorming') en het uiteindelijk gedicht zelf ('de verwezenlijking'). Hoeveel nadruk Nijhoff ook legt op de vorm, deze alleen kan nooit genoeg zijn. De levensinhoud of de ontroering die aanleiding is voor het gedicht is onontbeerlijk. Vandaar zijn kritiek op avant-gardistische vormexperimenten. Zo moet Nijhoff van Van Ostaijens *Bezette Stad* niets hebben.³⁴ Eerder moest het kubisme het al ontgelden. Nijhoff verwijt alle varianten van de avant-garde dat ze het tegenovergestelde deden van hun voorgangers. In tegen-

stelling tot de romantici maakten ze van hun poëzieopvatting geen levensprincipes, maar artificiële constructies die ver van de wereld afstaan 'waar het spreken der poëzie overgaat in het zwijgen van een speculatieve mystiek. Vandaar het extatisch maar onvatbaar stamelen, vandaar het verleggen onzer natuur naar een onder-bewustzijn'.³⁵

Nijhoff had als theoreticus meer gemeen met de Franse negentiende-eeuwse symbolisten dan met de avant-gardisten van zijn eigen tijd. Zo maakte hij, net als Mallarmé, onderscheid tussen twee soorten taal. In een recensie van Marsmans poëzie uit 1924 zet Nijhoff uiteen dat er enerzijds de taal is als alledaags communicatiemiddel, anderzijds is er de poëtische taal die het 'naakte geheim' zou moeten verwoorden. Hij koppelt dit onderscheid aan een historische beschouwing over taal.

De taal die wij nu spreken, bevindt zich in een derde ontwikkelingsfase. De taal ontstond als louter kreten, waarbij er nog geen scheiding tussen woord en ding was. Daarna volgen de woorden die dingen konden zijn op zichzelf, die een directe, niet-arbitraire relatie met de dingen hadden. In de derde periode, waarin we volgens Nijhoff nu verkeren, zijn de abstracte woorden voor de dingen geschoven die zij moesten benoemen. De functie van de poëzie is de taal weer te zuiveren en terug te keren naar het tweede stadium. Nijhoff noemt dit de 'biologische functie' van de taal, en geeft aan dat de taal deze kan bereiken door haar meest primaire elementen in het werk te stellen. Daarmee bedoelt hij 'metrische techniek, assonantie en strofenbouw in het bijzonder'.

Ook het typografisch wit, waarmee bijvoorbeeld enjambementen, regelval en strofebouw ontstaan, maakt naar mijn idee deel uit van deze 'primaire elementen' die de taal kunnen helpen zuiveren. Deze opdracht is een tweede functie die het wit krijgt in Nijhoffs poëzieopvatting.

Nijhoff noemt expliciet de strofebouw als een van die middelen die het 'verzonken woord' weer kunnen bereiken. Het is duidelijk dat niet de inhoud, maar de materiële vorm van het gedicht hier een rol van belang speelt, zoals Nijhoff formuleert: 'Het woord, het ding van het woord, moet dus steeds nog aanwezig zijn in ons fysiek onderbewustzijn, waar ook de wetten der poëtische techniek gelijktijdig ontstonden en nog bestaan. Hier is het woord, in wat ik zijn secundair tijdperk zou willen noemen, een lichamelijke, een zelfstandige zaak, die niet alleen tot ons taalgevoel, zoals het latere woord, maar tot al onze zintuigen direct spreekt'.³⁶

Het gedicht als organisme

Dat het Nijhoff met de 'lichamelijkheid van het woord' om méér te doen is dan alleen een theoretisch idee, blijkt wanneer hij het principe van de licha-

melijkheid van de poëzie als criterium toepast in zijn kritieken. Zo pakt hij in 1925 de dichter Van Lange aan omdat diens woorden 'weigeren vlees te worden'. Geduldig legt Nijhoff uit hoe het dan wel moet: 'Hij moet alleen maar de gestalte zien [van het gedicht, YvD], doch het denkbeeld dat haar opriep vergeten en vooral niet vervolgen. Deze gestalte, in het hart omgeschapen, voedt zich, krijgt een apart leven van vlees en bloed, vormt uit uw bewustzijn zijn eigen woorden, die misschien niet overeenkomen met de formuleringen van uw gedachten, maar die zich onafwijsbaar aan u zullen opdringen. Gij zult zien dat het poëzie wordt'.³⁷

In hetzelfde jaar zet Nijhoff zijn ideeën over de lichamelijkheid van het woord nog eens uiteen in een recensie over Henri Bruning, die zich volgens de criticus te weinig gelegen had laten liggen aan dit aspect van de taal: 'Dat een woord een kleine gestalte bezit, een dierbaar lichaampje, waarvan geur en stem in onze gedachten reeds vaag aanwezig zijn, totdat het, gesproken of geschreven, vorm aanneemt, letterlijk een plastische zichtbare vorm, een tastbaarheid, die men, als een insect, als een blad, bijna van het papier zou geneigd zijn te willen opnemen, – voor ieder, wie een woord een in zijn taalweergave levend organisme is, dat beweegt, dat ademt, dat een verborgen inwendige betekenis van hoger orde in zijn vorm suggereert'.³⁸ Wat Nijhoff zich voorstelt bij het lichamelijke van de woorden, blijkt uit zijn voorbeeld, waar hij 'de sirkel' geschreven vindt met het slangetje van de s, in plaats van met de bijna sluitende boog van de c: dat verraadt een onvergeeflijk 'gemis van gestalte-gevoel'.

Voor Nijhoff heeft de vormeloosheid van Brunings poëzie een religieuze reden. De dichter zou te weinig besef hebben van het nieuwe godsbegrip: God is voor de nieuwe generatie voelbaar 'als het diepst der realiteit'. 'God is in de realiteit, of Hij bestaat voor ons niet. Het Christelijk geloof is alleen nog aldus te aanvaarden: God heeft zijn Zoon (d.i. zijn voor mensen kenbare openbaring) in de wereld, in de werkelijkheid gezonden. Daar is Hij nog, of Hij is nergens. De opstanding is een geloofsdroom, gaat onze kennis als zodanig te buiten. Gods mystiek Lichaam blijft in de wereld begraven'. Een gedicht met de juist gekozen woorden kan contact met het goddelijke tot stand brengen.

Nijhoffs opvattingen over de vorm lijken zich in de jaren 1924 en 1925 te hebben uitgekristalliseerd. Dat betekent niet dat de vorm in de jaren daarvoor en daarna minder van belang was voor zijn poëzie en poëtica. Zo zet Nijhoff in een lezing over zijn poëtica uit 1935 zijn opvattingen over de organische vorm nog eens helder uiteen. Hoewel hij het een beetje laatdunkend over zijn eigen 'buien van modernisme' heeft, laat hij niet na die modernistische opvattingen opnieuw te formuleren: 'Kort en goed, dit verleggen van de inhoud naar de vorm, dit bewustzijn, dat de vorm niet de inhoud van het ding omklemt, maar juist de toestralingsomtrek is van het heelal en dit be-

paalde ding, bracht mij tot de poëzie, de geëigende uitdrukkingvorm voor het evenwicht tussen heelal en op een voorwerp, figuur of emotie geconcentreerde aanschouwing. Poëzie sluit terstond al zulke min of meer onduidelijke diepzinnigheden buiten. Lees een gedicht en gij hebt ze ondergaan, maar probeer het niet in gedachten over te brengen. Een gedicht bestaat uit woorden, niet uit gedachten. Het verdraagt de overheveling niet'.³⁹

En de vorm bemiddelt niet alleen tussen het heelal en het gedicht, maar ook tussen de ontroering die er de aanleiding voor is en het uiteindelijke gedicht zelf: 'De gedichten deden zich aan mij voor als raadselachtige dingen, mineralen; de taal, de stijl van elke dichter drukte niet zijn gemoedsaard, zijn persoonlijkheid uit, maar was een noodbrug om tot verstaanbaarheid van de ook de dichter zelf obsederende dingen te geraken'.⁴⁰

Van groot belang in de vorm van het gedicht zijn ook de stiltes, zo blijkt uit deze lezing. Nijhoff verklaart het verschil tussen proza en poëzie uit het ademen. Proza, dat altijd doorloopt, doet inademen op 'de dode plekken', die van de interpunctie. Poëzie daarentegen 'doet inademen op levende plekken. Hierdoor ontstaat telkens een ondeelbaar moment een stilte, juist op die levende plekken, en in dit trillend oponthoud confronteren ziel en oneindigheid'. Die confrontatie is waar het volgens Nijhoff in het moderne gedicht om gaat: 'Elk goed gedicht bevat deze confrontatie van puur heelal en inwendigheid'.⁴¹ De derde functie van het typografisch wit is dit ademen, en zo het leven geven aan het gedicht dat als een organisme is.

4.3 Atelier: 3 gedichten

Elk woord vernieuwt de stilte die het breekt

M. NIJHOFF

Herinnering

Er zou een aparte studie gewijd kunnen worden aan de gedichten die Nijhoff heeft geschreven over de moederfiguur. Deze moeders nemen vaak de trekken aan van Nijhoffs eigen gelovige en muzikale moeder.

In deze paragraaf komen twee van die gedichten aan de orde, waaruit zal blijken hoe ingewikkeld dit thema is in Nijhoffs poëzie. De moederfiguur kan bij Nijhoff een scala aan symbolische functies tegelijk vervullen. In het gedicht 'Herinnering'⁴² is de betekenis van de moeder echter nog vrij eenduidig. Zij lijkt hier een harmonieuze relatie met de natuur, met God en met het verleden te vertegenwoordigen. Nijhoff schreef dit gedicht in de zomer van 1914, in wat ik de eerste periode van zijn dichterschap heb ge-

noemd. Het is een van de eerste gedichten die in *De wandelaar* terecht zouden komen. Dit is de gebundelde versie:

HERINNERING

Moeder, weet je nog hoe vroeger
Toen ik klein was, wij tezaam
Iedren nacht een liedje, moeder,
Zongen voor het raam?

Moe gespeeld en moe gesprongen,
Zat ik op uw schoot, en dacht,
In mijn nacht-goed kleine jongen,
Aan 't geheim der nacht.

Want als wij dan gingen zingen
't Oude, altijd-eendre lied,
Hoe God alle, alle dingen,
Die wij doen, beziet,

Hoe zijn eeuw'ge, groote wond'ren
Steeds beschermend om ons zijn,
– Nimmer zong je, moeder, zonder 'n
Beven dat refrein –

Dan zag ik de sterren flonk'ren
En de maan door wolken gaan,
d'Ouden nacht met wijze, donk're
Oogen voor me staan.

Zoals in veel gedichten uit deze periode is er een onderscheid tussen buiten en binnen. In 'Herinnering' is er echter geen scherpe tegenstelling tussen die twee; het buiten lijkt een voortzetting van het veilige en warme binnen. Alsof er een cirkel wordt beschreven, waarbinnen het kind zit, dat wordt omringd door de moeder, die wordt omringd door haar lied, waarbuiten de wonderen, de nacht en de maan zich ophouden.

In een eerdere versie van het gedicht (1993: 45) was de thematiek van het omringd en beschermd zijn nog sterker, omdat de tweede strofe daar anders luidde:

Kleine jongen in mijn nacht-goed,
Zat ik loom op uwen schoot,

Wijl ge uw veilige armen zacht, goed
Om me henen sloot.

De tweede witregel omsluit de tweede strofe, zoals de armen van de moeder het kind omsluiten. Ten overvloede is er het enjambement 'goed/ om me henen', waardoor de suggestie van het 'omhuld zijn' wordt versterkt.

Later verving Nijhoff deze strofe, en daarmee is de veiligheid die het gedicht suggereert enigszins afgezwakt. Het kind weet zich nu niet omringd door de armen van zijn moeder, maar door 't geheim der nacht'. De middelste strofe, waarin de ik en de moeder zingen, wordt namelijk voorafgegaan door dit geheim, en meteen gevolgd door de eeuwige, grote wonderen. Daarmee wordt de nadruk meer gelegd op het raadselachtige en onverklaarbare, in plaats van op het vertrouwde van moeders armen.

In de rest van het gedicht worden de witregels en het versregelwit ingezet om de 'omringdheid'-betekenis te versterken. Het ondersteunen van de betekenis van het gedicht met wit is een zo voor de hand liggend aspect van het typografisch wit dat je het haast niet zou opmerken, en Nijhoff past het principe geraffineerd toe.

De uitdijende cirkel van jongen-moeder-lied-geheim-nacht-God wordt, behalve door de inhoud, beschreven door de vorm van het gedicht. Geen sonnet dit keer, maar vijf strofen van vier regels, waarvan de middelste tevens de kern van het gedicht bevat: het lied dat moeder en zoon samen zingen, waarin God wordt geprezen.⁴³ Wellicht verklaart dat de enige andere substantiële wijziging die Nijhoff in het gedicht aanbracht: het veranderen van 'uw stem' die zingt, in een 'wij' die zingen. Daarmee plaatst Nijhoff het kind binnen in de cirkel samen met zijn moeder.

De grammaticale vorm van deze zinnen uit de eerste, tweede en vierde strofe benadrukt dat omcirkelend effect: 'iedren nacht een liedje, moeder, zongen voor het raam' en 'in mijn nacht-goed, kleine jongen, aan 't geheim der nacht' en ten slotte 'nimmer zong je, moeder, zonder 'n beven dat refrein'. Zowel moeder als jongen is dus ook op syntactisch niveau omringd: door woorden ditmaal.

Dat Nijhoff zijn gedichten al zo vroeg bewust vormgaf, blijkt mede uit het feit dat God, die de uiterste rand van de uitdijende cirkel bezet, hier óók in het midden staat: of liever gezegd, dat het lied óver Hem hier centraal staat. Deze kern van het gedicht wordt versterkt door de herhaling van 'alle, alle' in regel elf: het gedicht draait daar als het ware om de spil van die herhaling.

Gods wonderen omhullen moeder en kind dan weer samen ('steeds beschermend om ons zijn'). Het gedicht eindigt met het oproepen van het universum waarvan alle aspecten (sterren, maan én nacht) in dienst staan van het bezien dat God doet; het jongetje voelt zich bezien door de donkere ogen van de nacht, die het gedicht dan weer omsluiten in het wit van de pagina.

Het 'bezien' wordt aan het einde van het gedicht herhaald. De gepersonifieerde nacht lijkt me hier een metafoor voor God, die dus zowel in het midden als aan het einde van het gedicht 'het wit inkijkt'. In beide gevallen wordt het zien gevolgd door een witregel. Het zien en het gezien worden speelt zich af over een grens van wit heen. Zo wordt het omringen uitgebeeld, en het mysterieuze 'alles' zien.

Behalve dat het een cirkel uitbeeldt rond de jongen en zijn moeder, zou je dus ook kunnen zeggen dat het gedicht gespiegeld is rond de middelste strofe. Op allerlei manieren worden verdubbelingen benadrukt in het gedicht, en vooral in de vorm daarvan. Zo is er de herhaling van 'moeder' in de eerste strofe, van 'moe' in de tweede strofe, van 'alle' in de derde strofe. Het oude lied spiegelt zich in de 'oude nacht'.

Hoewel de scheiding tussen binnen en buiten hier minder definitief lijkt dan in andere vroege gedichten van Nijhoff, waar de nacht dreigend is, wordt de grens wel gethematiseerd door het raam waar moeder en kind voor staan, een regel die eveneens wordt gevolgd door een witregel, zodat de scheiding tussen binnen en buiten wordt uitgebeeld. Dit uitbeelden van een tussenruimte is een vierde functie die het typografisch wit in de poëzie van Nijhoff kan krijgen. Daarvan is het volgende gedicht een sprekend voorbeeld.

Het veer

Onmiddellijk na een periode van vijf jaar waarin hij weinig nieuwe gedichten had geschreven, begon Nijhoff in 1930 aan het lange gedicht 'Het veer' (VG 200). Hierin zet hij het hemelse en het aardse explicieter dan ooit tevoren tegenover elkaar, in een gedicht over de martelaar Sebastiaan. Het 'verhaal' van het gedicht is als volgt. Sebastiaan, dood schijnend, is aan een boom gebonden en met pijlen doorboord. Maar hij maakt zich los, trekt de pijlen uit zijn lichaam en wast zijn wonden. Hij is nu een geest die nog even op aarde ronddwaalt voordat hij zijn hemelse reis zal aanvaarden.

Het landschap waarin Sebastiaan zich bevindt, is niet het Rome van de vierde eeuw, maar Hollands en zelfs twintigste-eeuws. Aan de ene kant liggen de duinen en de zee, aan de andere kant de stad, gehuld in roodachtig licht. Sebastiaan kiest echter niet voor die plaatsen, maar klimt omhoog naar een vaart die als 'een donkere scheur' in het polderlandschap ligt, en waarover een veerboot heen en weer vaart. Er is wel geopperd dat deze rivier de Styx is, met een veerboot die de ingescheepten naar gene zijde vervoert, naar een overzijde die door dauw en damp aan het zicht onttrokken is.⁴⁴ Dat is misschien wat sterk uitgedrukt, maar het water lijkt hier inderdaad een grensgebied te zijn: het is ook 'vol spiegeling'. Maar de dingen zijn zelden eenduidig bij Nijhoff, en de vaart is ook nogal aards en 'uit dieperlig-

gend land/ opgekneld'. Bovendien wijst Fens terecht op de ambiguïteit van het volk op de pont: enerzijds zijn het alledaagse mensen, anderzijds zijn het 'ingescheepten', wat nogal definitief klinkt.

In een paar ingenieuze regels laat Nijhoff de boot over het water varen en meteen ook over de daarin weerspiegelde avondhemel:

30 [.] er werd
 een bel geluid, de brug ging op, en weer,
 met de ingescheepten, schoof't verdubbeld beeld
 over de telkens in de waterweerschijn
 34 donkerder avondhemel naar een doel,
 [.]

Sebastiaan talmt voordat hij zelf de oversteek waagt, en blijft nog even aan de oever. Zo houdt hij zich ook op in een grensgebied. Dat zal een van de redenen zijn dat Nijhoff voor deze heilige koos. Over Sint Sebastiaan wordt verteld dat hij na de pijlenregen nog niet dood was, en een tweede maal moest worden geëxecuteerd. Daartussen werd hij een tijd verzorgd door een vrouw. Dat geeft hem in de legende het uitstel dat hij in dit gedicht ook krijgt.⁴⁵

Veel van de personages in Nijhoffs poëzie houden zich op in een zone tussen leven en dood, verleden en toekomst, jeugd en volwassenheid of binnen en buiten. Deze tussenpositie is tevens voor Sebastiaan weggelegd, en wel op diverse manieren. De plaats van handeling is al een drempelgebied, tussen de zee en de stad in. Ook de vaart en de veerboot zelf, de oever waarop Sebastiaan staat terwijl hij de drukte bij het veer in ogenschouw neemt: het zijn allemaal overgangszones. De veerboot vaart tussen twee oevers, en tegelijk tussen hemel en aarde. Er werken op de boot dus horizontale en verticale krachten tegelijk.⁴⁶ Op subtiele wijze wordt alles een 'tussen' in dit gedicht, zelfs het feit dat de overzijde door 'dauw' uit zicht is. Dauw treedt op wanneer de koude lucht en de nog warme aarde met elkaar in contact komen, en is dus een verschijnsel dat hoort bij een overgang van de ene situatie in de andere, en bij de overgang tussen hemel en aarde. Net zo'n drempelgebied is de tijd van de dag. Het schemert en het is dus geen dag en geen nacht.

Zo dadelijk zal blijken hoe Nijhoff deze grensgebieden ook in het wit van de pagina vormgeeft. Eerst moet ik wijzen op het belangrijkste inhoudelijke liminale aspect van het gedicht: Sebastiaans rol als geest of schaduw. Hij verkeert tussen leven en dood en dat is denk ik ook de reden waarom Nijhoff Sebastiaan in regel 20 eerst een 'doode' had genoemd en dat veranderde in 'geest'.

Later, wanneer het donker is geworden, leunt Sebastiaan tegen een muur – weer zo'n drempelgebied⁴⁷ – en kijkt hij naar binnen in een boeren-

huisje, waar hij in het lamplicht een man aan tafel ziet zitten, en een vrouw die in bed ligt te bevallen. Het kind dat zij aan het baren is, bevindt zich, net als Sebastiaan zelf, op de grens van het leven – zij het aan het begin en niet aan het einde.

Dit huiselijke beeld doet Sebastiaan beseffen dat hij te weinig aandacht heeft gehad voor het aardse en lichamelijke, en hij betreurt het dat hij geen zoon heeft nagelaten. Opgenomen worden in het hemelrijk is, vergeleken bij het aardse geluk, geen aanlokkelijk perspectief meer. De afloop van het gedicht is wonderlijk. De verteller weet niet precies wat er gebeurd is: ofwel Sebastiaan is in de vorm van een witte vogel naar de hemel gevlogen, of hij is gereïncarneerd in het kind dat die avond in het boerenhuis werd geboren. Ik citeer de laatste regels van het gedicht:

95 [...] zo stralend schoon,
dat men, de warmte ziende van zijn blik,
aan blauwe lucht moest denken, melk en vruchten,
aan stromend water waar men baadt en waar
men na het bad naakt inslaapt in het gras.

Men heeft dit gedicht meestal gelezen als een pleidooi voor het aardse versus het geestelijke en het metafysische: als een definitieve keuze voor de wereld. Ik ben het daar niet mee eens. Ik zou het liever lezen als een poging een tussenruimte tussen het hemelse en het aardse te creëren. Omdat er aan het einde geen definitieve beslissing valt, maar vooral omdat het kind helemaal niet zo aards is; in zijn ogen weerspiegelt zich niet voor niets ook de blauwe hemel. Bovendien laat de verteller volkomen in het midden welk van de twee ‘verhalen’ waar is: ‘dan hecht ik eer geloof aan het verhaal’, zegt hij, daarmee alles tot een domein van fictie rekenend.

Sebastiaans tussenpositie wordt dus op allerlei manieren uitgedrukt in het gedicht. Ook door de vorm wordt een drempelgebied opgeroepen. Neem het volgende fragment, dat inzet na een witregel:

[..]

Die stilte was de stilte niet des doods,
het hemels licht niet, dat Sebastiaan
toen pijlen hem doorboorden had aanschouwd;
het was geen rust, geen immer helderder
60 gezang, waarvan de brede eentonigheid
weer stilte wordt, gelijk een zee, gelijk
een korf vol bijen of een bos vol wind;
die stilte daar was aards en warm, was zwanger,

hoop, aanvang, was een ademhaling die
 65 zich inhoudt bij de diepste teug, geluk
 dat zich een hand voor ogen legt en zwijgt
 en peinzend zich bezint, een oponthoud
 waarin, als in een slaap, het vrije bloed
 de dag verzoent en onbelemmerd droomt
 70 van nieuwe dagen deze dag gelijk.
 Stilte als een eerste dag, en daarin stond
 Sebastiaan, de schaduw [...]

Dat Nijhoff midden in zijn gedicht ineens uitweidt over de stilte, is merkwaardig. Het geciteerde fragment is daarmee op zichzelf een oponthoud in het gedicht, waarin de gebeurtenissen even worden opgeschort voor een bespiegeling over de stilte. Op allerlei manieren wordt deze stilte beschreven als een tussenruimte: het is een oponthoud, het is als een slaap, een droom – juist de droom en de slaap zijn drempelgebieden tussen bewust en onbewust, levend en dood.

Er is nog een aantal aanwijzingen waarom je deze passage uit 'Het veer' (en het hele gedicht) poëticaal zou kunnen interpreteren. De verwijzing naar de ademhaling bijvoorbeeld, die voor Nijhoff cruciaal was voor de poëzie. We bespraken al zijn lezing 'Over eigen werk' waarin hij stelde dat de poëzie gekenmerkt wordt doordat 'zij doet inademen op levende plekken. Hierdoor ontstaat telkens een ondeelbaar moment een stilte, juist op die levende plekken, en in dit trillend oponthoud confronteren ziel en oneindigheid'.⁴⁸

Deze 'levende plekken' zouden te vinden kunnen zijn in de witte marge rond het gedicht: bij uitstek een 'stilte', een 'oponthoud' en een overgangsbied tussen tekst en niet-tekst. Het hoort niet bij het gedicht, maar ook weer wel. In 'Het veer' is het wit aan het einde van de regel nog meer een tussenruimte dan anders, door de woorden die eraan voorafgaan. De dichter laat woorden die op een grensgebied wijzen, aan het eind van de regel staan: zee, kim, dijk, muur of haag. Als Nijhoff hier bijvoorbeeld 'oponthoud' aan het einde van de regel zet, maakt hij van het wit dat daarop volgt daadwerkelijk een pauzemoment, een oponthoud en dus een soort drempelgebied. Hetzelfde geldt voor de regel die eindigt op 'zwijgt'; daardoor valt er in het wit daarna even een stilte, een geladen stilte die een overgang is tussen de woorden ervoor en erna. Het zijn alle drie voorbeelden van hoe het wit hier in het klein is wat het gedicht in het groot zou moeten zijn: een oponthoud, een droom en een zwijgen. De droom, het oponthoud tussen bewust en onbewust, realiteit en schijn, speelt zich ook in het wit van de pagina af. Die tussenruimte is vergelijkbaar met een passage uit 'Awater' (VG 225):

Hij ziet, schijnt het, een horizon, een zoom
 waaruit ononderbroken weerlicht gloort.
 Het is alsof hij hoort waarvan hij droomt
 en de plek ziet waar hij te vinden hoopt,
 75 zo snelt hij langs me, en ik voel mij doorboord.

Ook Awater staat op de drempel van een voorgoed begonnen, maar nooit voltooid begin. In het geciteerde fragment wordt in het wit aan het einde van de regel die tussenruimte gethematiseerd door de regels te laten eindigen op 'liminale' woorden als 'zoom' en 'droomt'. Een andere manier om het versregelwit functioneel te maken is het gebruik van enjambementen. In 'Het veer' wordt daar regelmatig gebruik van gemaakt. Bijvoorbeeld in 'een ademhaling die/ zich inhoudt'.

Nijhoff maakt tevens functioneel gebruik van langere regels die 'uitlopen' in het wit. Regel 63 uit het hiervoor geciteerde fragment van 'Het veer' stak bijvoorbeeld uit: 'die stilte daar was aards en warm, was zwanger'. Op die manier wordt de stilte van het wit daadwerkelijk levend en gevuld, zoals Nijhoff ook in de tekst beweert. Zo is ook de rest van de afwijkend lange regels in dit gedicht betekenisvol. Regel 32 steekt uit en vormt daarmee zelf een soort 'verdubbeling':

[..] er werd
 een bel geluid, de brug ging op, en weer,
 met de ingescheepten, schoof 't verdubbeld beeld
 over de telkens in de waterweerschijn
 donkerder avondhemel naar een doel,
 [..]

Het dubbele is dus de boot en zijn spiegeling in het water. Wellicht verklaart dat waarom regel 23 uitsteekt:

van 't morsig erfje waar hij stond, het volk
 bij de aanlegplaats zien wachten, wijl het vaartuig
 bepakt met passagiers, vee, wagens, fietsen,

Ook regel 45 steekt uit, en eindigt op 'Toen, eensklaps'. Dat is een visueel effect dat het narratieve ondersteunt, omdat extra nadruk op een omslag in het verhaal wordt gelegd. Keek Sebastiaan eerst naar buiten, naar de vaart en de overkant, nu wendt zijn blik zich naar het huiselijk tafereel.⁴⁹

Het motief van de 'oorsprong' bleek een grote rol te spelen in 'Het veer': een 'voorgoed begonnen begin'. Met die woorden eindigt het gedicht 'Memlinc'

(VG 116) dat Nijhoff al in 1923 schreef. Ook hier zien we een historische figuur, de vijftiende-eeuwse kunstenaar, die door Nijhoff in een liminale situatie wordt geplaatst:

Ernstig en eenzaam staat
Tusschen de holten van
Hemel en aarde de man
Die Gods woorden verstaat,

Antwoord weet, maar nog zwijgt
[..]

Deze man is een van de weinige volwassenen in Nijhoffs werk die contact heeft met God, al is zijn 'verstaan' ondergebracht in een witregel en dus niet in woorden na te vertellen. Zonder nu van een 'voorstudie' te willen spreken, heeft dit gedicht wel overeenkomsten met 'Het veer'.⁵⁰ Net als in de geciteerde passage uit 'Het veer' vertelt Nijhoff terloops wat voor hem poëzie moet zijn. Wat hier wordt gedefinieerd, is het gedicht zelf, de creatieve daad waarvoor het baren van het kind een duidelijk symbool is.

Hetzelfde poëtische thema is te zien in het mysterieuze sonnet 'Ad infinitum' (VG 219), dat niet lang na 'Het veer' is ontstaan en er ook een zekere verwantschap mee vertoont. Hier is de vader van een kind aan het woord en vertelt hoe zijn 'stamvader' het kind optilt. Zonder al te uitgebreid op dit ingewikkelde gedicht in te willen gaan, lijkt het me veelzeggend dat er hier ook een 'derde' aanwezig is, of liever gezegd: 'de deur inkwam', dus van buiten. De man, het kind en de stamvader, kijken in de laatste terzine niet naar de vrouw 'wier schoot mijn stem bewaart' (een opvallend lange regel weer), maar naar de kamer zelf:

[..] een wit vertrek, vol licht,

vol geur van vlees en pas getimmerd hout,
vol kort geluk, telkens opnieuw gesticht,
een hofstee op een open plek in 't woud.

Je zou kunnen zeggen dat er hier een lege, witte ruimte is die het gedicht sticht op de pagina, 'telkens opnieuw'.⁵¹ Uit dit gedicht blijkt, evenals uit 'Het veer', dat Nijhoff geen door goddelijke inspiratie ingeblazen romantische poëzie wilde, maar 'zwangere stilte'.

De volle en geladen stilte is een terugkerend gegeven bij Nijhoff. De wereld heeft 'een zwijgend hart' ('Lente'), het wordt 'stil aan tafel' (in 'Het souper'), en in 'Page' wordt het 'stil in den tuin', om maar een paar voorbeel-

den te noemen. De stiltes blijken vaak op betekenisvolle momenten te vallen. Ze markeren een overgang, een grenservaring, en op deze momenten wordt tijd ruimte in een poging het liminale moment te rekken. De geladen stiltes doen denken aan een uitspraak van Nijhoff in een recensie uit 1921 (dus aanmerkelijk vroeger dan dit gedicht): 'Er is geen stilte, er is slechts onhoorbaarheid'. En, zo vervolgt Nijhoff, het is de taak van de dichter om 'het lied van hemel en aarde weer te geven en het zo hoorbaar te maken'.⁵² Ook in 'Het uur u' is de stilte levend,⁵³ en in een paar regels uit dat gedicht lijkt Nijhoff commentaar te geven op de verhouding tussen de stilte en de vorm van het gedicht met een lange regel:

De stilte die dan ontstaat
is een stilte, niet slechts naar de vorm
een stilte voor de storm,
maar een stilte van het soort
waar dingen in worden gehoord
die nog nimmer het oor vernam.

In 'Het veer' heerst er een 'zwangere' stilte, waar Nijhoff wellicht een poëtische bedoeling mee heeft. De bijen die de dichter in dezelfde passage noemt, zijn een bekend poëtisch symbool, al gebruikt Nijhoff ze hier om te verwijzen naar het soort 'hemels gezang' dat hij afwijst. De volle stilte zou ik een vijfde functie van Nijhoffs wit willen noemen: het creëren van de stilte 'waar dingen in worden gehoord'. Het is er en het is er niet, zoals het kind dat op het punt staat geboren te worden. Geen heldere, doodse hemelse gezangen met transcendente doeleinden, maar een warm en aards begin. Daarom suggereert Fens dat het in 'Het veer' gaat om een antwoord op het gedicht 'Wedergeboorte' van Roland Holst.⁵⁴ Roland Holst belichaamde voor Nijhoff wel vaker de oudere poëzie die had afgedaan. Van den Akker en Dorleijn zien eveneens verwijzingen naar Roland Holst in dit gedicht: de duinen en de zee zijn holstiaans; zo ook het kind met de blauwe ogen en de witte vogel op het einde. In dit gedicht zet Nijhoff dan zijn eigen 'mythe' tegenover die van Roland Holst. Overigens ontwaren Van den Akker en Dorleijn tevens parallellen met Leopolds 'Cheops'.⁵⁵

Net zo min als in 'Cheops' is het hemelrijk in 'Het veer' een aantrekkelijk alternatief voor de aarde, en net als in 'Cheops' verblijft de gestorven held ergens halverwege in een tussengebied. Dat tussengebied bleek in 'Het veer' te kunnen worden uitgebeeld door het wit aan het einde van de regel.

Maar dat wit, of soms het ontbreken ervan, kan óók het hemelse of het aardse uitbeelden. In de hiervoor geciteerde passage uit 'Het veer' valt op dat regel 58, eindigend op 'aanschouwd', uitsteekt. Daar nauw mee verbonden is regel 78: 'en dat wie sterft eerst ziet/ hoe dieper 't bloed is dan de hemel

hoog'. Hier wordt eerst het 'hemels licht' aanschouwd, en in regel 78 wordt juist de diepte van de aarde 'gezien'. Het wit lijkt voor Nijhoff geen vaststaand symbool maar een teken waar steeds wisselende, en zelfs tegengestelde, betekenissen aan gegeven kunnen worden.

Kijk maar eens naar de vijf witregels tussen de strofen van het lange gedicht, waarin repectievelijk Sebastiaans zuivering van bloed plaatsvindt en de nacht valt. De vierde strofe begint met 'Zo werd het nacht', terwijl de derde eindigde met 'en weer opdoemen uit de duisternis'. Veelbetekenend is de (later toegevoegde) witregel die voorafgaat aan 'Die stilte was de stilte niet des doods'. In de laatste witregel verschuilt zich de oversteek van Sebastiaan. Hoe vaak Nijhoff zijn personages ook situeert aan een oever of de voet van een brug of een raam, de oversteek laat hij altijd onverteld.

Ik heb al aangegeven dat het wit van de pagina in 'Het veer' volgens mij een zelfreflexieve betekenis kan krijgen, en dat er op die plekken iets wordt 'gezegd' over het gedicht zelf dat moet zijn als een tussenruimte. Daarbij kun je denken aan wat Rodenko in verband met de moderne poëzie het 'vlies' noemt: 'De idee van een vlies, een film, een dunne wand die de werkelijkheid van het hier-en-nu scheidt van het Andere, het Ongeborene, de Oorsprong, komt in deze poëzie dan ook herhaaldelijk naar voren. Dit vlies, dit raakvlak met het Andere is het echec van de moderne dichter; verder, voorbij dit vlies kan hij niet'. Dat vlies bevindt zich tussen de werkelijkheid en Het Andere in, zoals Rodenko dat noemt. Het Andere heet bij hem ook wel de Oorsprong of 'Het Ongeborene'. Volgens Rodenko is het 'de uiterste triomf' van de moderne dichter om dat vlies in het gedicht tastbaar te maken.⁵⁶

Dat lijkt ook op te gaan voor de poëtica van Nijhoff. In zijn vroege gedichten thematiseerde hij al vaak de ondoordringbare grens tussen het hier en het daar, maar in de derde periode van zijn dichterschap omschrijft hij het overganggebied ook in termen die sterk lijken op die van Rodenko. Zo zijn 'het Ongeborene' of 'De Oorsprong' toepasselijk, omdat het mysterie zich hier als een barende vrouw laat zien, en bij Nijhoff wel vaker de vorm van een moeder aanneemt. Het creëren van een dergelijk vlies is ook wat Nijhoff, naast zijn kritiekpunten, waardeert in het werk van Roland Holst, waarin wij 'het eeuwige begin' gewaarworden, 'waaraan wij slechts deelnemen op de twee grenzen van dit leven, vlak voor de dood, misschien ook vlak na de geboorte als de wand die ons insluit nog doorschijnend is van de vlakbije helderheid en het licht van de eeuwigheid?'⁵⁷

Nijhoff zelf tracht die tussenruimte te thematiseren in zijn gedichten, en probeert zelfs om haar tastbaar te maken in het wit aan het eind van de regel. Ook Rodenko benadrukte dat het wit van de pagina kan worden gebruikt om het vlies te belichamen, en dat het inhouden van de adem daar een rol bij speelt.

Zagen we dat bij Nijhoff de zwangere stilte, namelijk het gedicht zelf,

werd beschreven als 'een ademhaling die/ zich inhoudt', Rodenko wijst erop dat het we 'het inhouden van de adem steeds weer treffen als voorwaarde voor het ontstaan van het vlies'. Ik denk dat het zinvol is om Nijhoffs poëzie uit deze periode te lezen als een poging een dergelijk vlies te zijn, een ruimte tussen de alledaagse werkelijkheid en het Andere. Het gedicht zelf kan een middelaarsfunctie tussen de twee uitersten vervullen. In de bespreking van het volgende gedicht, 'De moeder de vrouw', ga ik hier opnieuw op in. Ook het volgende aspect van Rodenko's theorie komt daar weer aan de orde: Rodenko stelt dat het gedicht als middelaar soms gepersonifieerd wordt door een gestalte in het gedicht, bijvoorbeeld die van de gestorven geliefde, of God. Maar hoe meer de dichter zich ervan bewust is dat deze gestalte eigenlijk staat voor het gedicht zelf, zo voegt Rodenko toe, hoe meer de figuur op een geest gaat lijken: 'des te vager wordt deze gestalte, des te meer verijlt zij tot een gedaante, een schim, een pure "tegenwoordigheid".'

Het lijkt me een zinvolle interpretatie: Sebastiaan als de personificatie van het gedicht zelf. Dat klopt ook met de nadruk die Sebastiaan op de lichamelijke legt. Zoals Nijhoff het 'dierbare lichaamzijn' van het woord niet over het hoofd wil zien, zo realiseert Sebastiaan zich dat hij in zijn leven te veel begeerd had naar de geest 'terwijl/ het wonderbaarlijk lichaam in de tijd/ hem gans bewoonde'. Het lichaam dat de ziel bewoont is een omkering van de gebruikelijke gang van zaken, net als Sebastiaan die zich tot het aardse bekeert in plaats van het goddelijke. Die omkering geldt eveneens voor Nijhoffs poëzie, waar de vorm de inhoud voortbrengt en niet de inhoud de vorm.⁵⁸

Ook over 'Awater' zou je kunnen beweren dat die de personificatie van het gedicht zelf is. Dat zou mede verklaren waarom hij aan het einde blijft staan terwijl de 'ik', de dichter zelf, verder moet. Het verklaart bovendien waarom Awater van steen wordt, een poëticaal symbool dat Nijhoff ook toepaste: 'Awater zwijgt. Hij verstijft tot graniet'.

Men heeft 'Het veer', zoals meer gedichten van Nijhoff, gelezen als getuigenis van verzoening, als een terugkeer naar de aarde. Die interpretatie gaat voorbij aan de onbeslistheid van het einde van het gedicht. Als er al een kind werd geboren in die nacht, deed het denken aan blauwe lucht, melk en vruchten. Een mooiere paradox is niet denkbaar; hemel en aarde zijn in dit kind vertegenwoordigd, net als in Nijhoffs geesteskind – dit gedicht. Terecht wijzen Van den Akker en Dorleijn erop dat dat niet betekent dat Nijhoff kiest voor de aarde; zij spreken van een 'aards-gericht dualisme': 'uiteindelijk laat hij alles tussen hemel en aarde inhangen'.⁵⁹ Ook Vaessens gaat ervan uit dat er aan het einde van het gedicht geen keuze wordt gemaakt. Hij koppelt dit aan Nijhoffs dichterlijke strategie. Nijhoff frustreert zo de lezersverwachting, en daarom gaat het gedicht volgens Vaessens over het leesproces en het feit dat de wereld wordt geregeld door interpretatie. 'Hij

frustreert de verwachtingen die door de schijn van conventionele epiek in “Het veer” deel uitmaken van het leesproces. En doordat de verteller op de stoel van de lezer gaat zitten, gáát het gedicht ook over dat leesproces’.⁶⁰

Van den Akker concludeert zelfs over Nijhoffs werk: ‘Er is geen uitweg, er is slechts de aanvaarding van een versplinterd, redeloos en ontredderd bestaan’.⁶¹ Dat lijkt me al te negatief gesteld. Kunst zelf kan soms een uitweg bieden, zoals in de vroege gedichten religie of de herinnering aan de kindertijd dat deden. En wat het gedicht ook zou kunnen zijn, is de uitdrukking van een *bovenwerkelijkheid*. Hiervoor bleek al dat Nijhoff, zeker in de tijd van de *Nieuwe gedichten*, niet meende dat de dichter ernaar moest streven het hogere uit te drukken. Integendeel, de dichter moest zich op de realiteit baseren. Die realiteit kon echter wel door de poëzie worden veranderd. Het is niet de alledaagse werkelijkheid die in het gedicht een plaats krijgt, maar een poëtische, *andere* werkelijkheid. Niet een hogere wereld moest er bereikt worden, maar een metafysische geladenheid van de werkelijkheid.

Nijhoff streefde ernaar om poëzie te schrijven die zich ophield tussen hemel en aarde, tussen het hier en nu enerzijds en de goddelijke waarheid anderzijds. Dorleijn wees in *Terug naar de auteur* op die dubbelheid. Hij stelt dat poëzie voor Nijhoff een levensbeschouwelijke functie had; de kunst kan het ‘bovenmenselijke’ bereikbaar maken. Maar, zo vervolgt Dorleijn, het wordt niet duidelijk of we dat bovenmenselijke nu als immanentie of transcendentie op moeten vatten. Die twee lijken te worden gemengd: ‘de kunst is de schepper van het geestelijk principe, dat wordt voorgesteld als iets dat in de ervaring aanwezig is buiten het aardse – en dat dus metafysisch is –, maar dat in feite niet buiten maar in de realiteit is gesitueerd’.⁶²

We kunnen concluderen dat de witte plekken in ‘Het veer’, en met name het versregelwit, alle vier de hiervoor besproken functies vervullen. Ten eerste verbeelden ze een positie ergens tussen het hemelse en het aardse, ten tweede dragen ze een poëticaal streven uit naar het uitdrukken van het ‘naakte geheim’, iets wat aan de alledaagse taal vooraf gaat. Ten derde maken de witte plekken het gedicht ‘lichamelijk’ en organisch door het creëren van levende plekken in de enjambementen waar kan worden ingeademd, of bijvoorbeeld door de lange regels die van het gedicht een fysiek geheel maken. Ten vierde worden, net als in ‘Herinnering’, allerlei liminale zones uitgebeeld in het wit: de droom, de slaap, maar ook een veerboot of een raam.

Er is een vijfde functie bijgekomen, en dat is het vormgeven van een stilte binnen het gedicht, die zowel in ‘Het veer’ als in ‘Het uur u’ een geladen, zwangere stilte bleek te zijn die is als het gedicht zelf.

De moeder de vrouw

In 1934, dus in de derde periode van zijn dichterschap, schreef Nijhoff het enorm populaire 'De moeder de vrouw' (VG 220).

DE MOEDER DE VROUW

Ik ging naar Bommel om de brug te zien.
Ik zag de nieuwe brug. Twee overzijden
die elkaar vroeger schenen te vermijden,
worden weer burens. Een minuut of tien
dat ik daar lag, in 't gras, mijn thee gedronken,
mijn hoofd vol van het landschap wijd en zijd –
laat mij daar midden uit de oneindigheid
een stem vernemen dat mijn oren klonken.

Het was een vrouw. Het schip dat zij bevoer
kwam langzaam stroomaf door de brug gevaren.
Zij was alleen aan dek, zij stond bij 't roer,

en wat zij zong hoorde ik dat psalmen waren.
O, dacht ik, o, dat daar mijn moeder voer.
Prijs God, zong zij, Zijn hand zal u bewaren.

Men heeft dit gedicht geïnterpreteerd als een verzoening tussen hemel en aarde. Waar Nijhoff in veel van zijn gedichten een polariteit tussen het aardse en het metafysische beschrijft, en met de vorm van zijn gedicht uitbeeldt, zou het hier gaan om de uiteindelijke hereniging van die twee aspecten van het leven en van de poëzie.⁶³ Over het algemeen meent men dat hier sprake is van een, zoals Sötemann het formuleert, 'hersteld metafysisch verband'. De brug in het gedicht wordt beschouwd als symbool voor 'een verbinding tussen het leven hier en het hiernamaals'.

Sötemann schreef in 1968 een uitvoerige en indrukwekkende interpretatie van Nijhoffs gedicht, die op deze conclusie gericht is.⁶⁴ Om die te laten kloppen, moesten er wel een paar onduidelijkheden worden opgelost. Zoals het feit dat de overzijden bij Nijhoff 'weer' burens worden. Sötemann verklaart dat vanuit het feit dat Nijhoff in dit gedicht opnieuw zijn oriëntatie op 'het Hogere' vond, na een periode waarin hij zich daarvan had afgewend. Sötemann beroept zich hierbij op Nijhoffs, reeds vermelde, prozatekst *De pen op papier* uit 1926, waarin het voornemen wordt geuit om zich alleen nog op het aardse en lichamelijke te concentreren. Nijhoff zei dat hij was gestopt met het streven naar het 'zien van God'. Voor de visie dat hij zich ten tijde

van het schrijven van 'De moeder de vrouw' in 1934 opnieuw op het metafysische zou richten is echter weinig bewijs. In de jaren dertig benadrukte Nijhoff juist meer dan ooit zijn gerichtheid op het hier en nu. Van een radicale omwenteling in zijn opvattingen na *De pen op papier* is dan ook geen sprake.⁶⁵

Een belangrijker bezwaar tegen Sötemanns interpretatie is dat er in het gedicht niet staat dat er een brug wordt geslagen tussen hemel en aarde: de zingende moeder die in deze interpretatie de 'overzijde', de hemel, zou belichamen, staat immers niet aan de overkant. In dat verband kun je ook wijzen op het ongepubliceerde 'De kreupele' uit 1932 (VG 281), een gedicht met een expliciet poëtische lading. Het begint met een schrijver die de arbeid staakt omdat de taal een 'winterland' werd, en zich richt op de stad, het wereldse dus. De stad ligt hier 'langs beide zijden', de schrijver is al op de brug, zag in de dunne wolken nog goden gaan en hoort 'in 't blauw/Der onder mij spoelende kolken' nog de stem van een vrouw: 'Dat waren slechts laatste visioenen/ Van een verminkt bestaan (..)'. Overigens blijkt hij de stad pas te kunnen bereiken als hij terugkeert naar huis en het boek eerst voltooit. Waar het mij om gaat, is dat dit gedicht een voorstudie lijkt van 'De moeder de vrouw', en dat ook in 'De kreupele' de vrouwenstem niet van de overzijde, maar uit het water komt.

In 'De moeder de vrouw' heeft de overkant bovendien niets hemelachtigs. De overzijden die weer burens worden, zijn identiek. Vandaar dat Nijhoff het heeft over twee overzijden, zo spiegelt hij de oevers en impliceert dat geen van beide kanten 'gene zijde' is.⁶⁶ De 'twee' van overzijden is dus allerminst 'overbodig', zoals Sötemann meent: juist het benadrukken van één overzijde zou pleonastisch zijn. De twee zijden zijn niet hemel en aarde, maar aarde en aarde, het zijn twee aspecten van hetzelfde. Je zou kunnen zeggen dat na het metafysisch debacle uit 'Het lied der dwaze bijen' Nijhoff met de twee oevers bevestigt dat er maar één verbond is en dat is het aardse verbond – in plaats van de lege hemelen is er hier 'het landschap wijd en zijd'. De brug symboliseert het belang dat Nijhoff in deze periode hecht aan de gemeenschap en de liefde voor de ander, de nieuwe aandacht die Nijhoff had voor de aarde, die ook in 'Het veer' tot uitdrukking kwam.

Het feit dat de brug met naam en toenaam genoemd wordt, versterkt het aardse karakter van het landschap, evenals het banale, ontnuchterende taalgebruik in de eerste zes regels van het gedicht. Dat beide overzijden bij het platte en aardse horen, bevestigen de bewegingen in het gedicht. Alle lijnen zijn horizontaal, alleen de vrouw staat rechtop, in verticale richting.⁶⁷ Als er iets hemelt, gebeurt het midden op het water en niet aan de Zaltse overkant.

Toch houdt ook Bakker vol dat dit gedicht, net als de hele bundel *Nieuwe gedichten*, gaat over de aanvaarding van het aardse bestaan en dat de moeder en de vrouw daarvoor de belangrijkste symbolen zijn. Het lyrisch ik kiest

volgens Bakker in deze bundel altijd voor de aarde, net als de bijen in 'Het lied der dwaze bijen' en de heilige Sebastiaan in 'Het veer'. Het kenmerkende van 'De moeder de vrouw' is, zo betoogt Bakker, dat het lyrisch ik niet meer hoeft te kiezen tussen hemel en aarde. Staat het water in de rest van de bundel voor een scheiding tussen hemel en aarde, hier is die scheiding opgeheven. Vandaar, zegt hij, dat Nijhoff spreekt van een 'nieuwe' brug: het is een andere brug dan die in zijn eerdere gedichten, een brug die niet scheidt maar verbindt. Volgens Bakker – en zo verklaart hij ook het *weer* burens worden – ziet Nijhoff in dat de scheiding tussen de twee overzijden schijn was en dat 'de tweeheid een twee-in-eenheid blijkt te zijn'. Het is duidelijk, zo concludeert Bakker, dat in dit gedicht het punt bereikt wordt waar in de hele bundel naar wordt gestreefd: verzoening van twee uitersten, 'ruwweg te beschrijven als hemel en aarde'.⁶⁸

Het uitgangspunt dat de moeder hier staat voor het aardse en het wereldse, zou betekenen dat de vertegenwoordigster van het aardse en wereldse zich op het water bevindt. Zonder aan te geven dat daar in ieder geval een paradox in schuilt, maakt Bakker van het water, én van de eeuwigheid, een symbool voor de aarde: 'de oneindigheid, de ruimte, is gewoon de aarde, hier in de vorm van een (eeuwig) stromende rivier'. Nog een tegenstrijdigheid is dat de moeder symbool voor het aardse is, en ook samenvalt met de brug, én een 'middelaar' is, de aarde die zichzelf uitdrukt in 'hemelse klanken'. Bakkers probleem is dat hij het metafysische moment in dit gedicht moet rijmen met Nijhoffs gerichtheid op het hier en nu.

Maar die twee dingen hoeven elkaar bij Nijhoff niet uit te sluiten. Integendeel, Nijhoff meende dat de dichter het 'grenzeloze', het mysterie van het bestaan, kon incorporeren zonder zich op een hogere wereld te richten.⁶⁹ Dat mysterie van het bestaan is hier te vinden in de complexe figuur van de vrouw op het water. Net als in 'Het veer' staan de vrouw en de moeder hier niet tegenover, maar naast elkaar. Wellicht verklaart dat ook de merkwaardige, nevenschikkende titel: die suggereert een niet al te definitief verband. 'De moeder de vrouw', wat natuurlijk ook naar de spreektaalige uitdrukking verwijst, maakt moeder en vrouw tot een parallelle constructie die niet helemaal samenvalt. De overbrugging ontbreekt.

De moeder is bij Nijhoff vaak symbool voor de aardse liefde, voor de warme jeugdherinnering, voor het nieuwe leven, maar is door haar onaardse zuiverheid ook een soort engel. Zij kan de heilsboodschap brengen ('Awater'), een blik werpen op een onbekende wereld waar het lyrisch subject niet aan kan raken ('Het veer'), of door haar gezang Gods bescherming oproepen ('Herinnering').

De complexiteit van de vrouw in 'De moeder de vrouw' is dat zij deze tegenstrijdige symbolen vertegenwoordigt. Zij staat voor zowel de warme menselijke gevoelens als voor een onbereikbare gestorvene die buiten onze

wereld vertoeft. Het 'mysterie van het bestaan' wordt hooguit even aangeraakt op het moment dat zij door de aardse brug vaart.

Dat Nijhoff stelde dat het onbekende in het alledaagse en tastbare schuilgaat, betekent nog niet dat hij het bekende voorgoed wilde laten samenvallen met het onbekende. Volgens Blanchot is het poëtische streven het hebben van een 'rapport à l'inconnu comme inconnu et ainsi mettre au centre de sa vie cela – l'inconnu qui ne laisse pas vivre en avant de soi et qui, en outre, retire à la vie tout centre'.⁷⁰ In 'De moeder de vrouw' wordt er volgens mij eveneens getracht te raken aan 'het onbekende als onbekende'. Hoe rijm ik die visie met het gegeven dat het gedicht wel degelijk over een brug gaat?

Want er ligt een brug, getuige ook het ontbreken van de gebruikelijke witregel tussen de eerste twee kwatrijnen van het sonnet.⁷¹ De boot beweegt echter haaks op die brug: de vrouw, het schip en het water moeten niet worden gelijkgesteld met de brug en de verzoening, maar zijn daaraan tegengesteld door de genoemde horizontale en verticale lijnen, en tevens door het statische versus het dynamische. Alles ligt plat en stil, en het enige wat staat en beweegt is de vrouw op haar schip.

Dat de vrouw geen symbool voor de brug is, wordt duidelijker bij een andere blik op de vorm van het gedicht, die we kunnen beschouwen als een plattegrond van de gegeven situatie. Een dergelijk *zien* van een gedicht van Nijhoff is niet vergezocht, blijktens zijn vele uitspraken over de uiterlijke vorm van de woorden, zoals deze: 'iedere dichter zal mij begrijpen als ik zeg dat men een woord zien kan, zien als een voorwerp, en een proef op de som is wel terstond de grotere kracht die het geschreven of gedrukte dan het gedachte of gesproken woord heeft'.⁷²

De eerste twee kwatrijnen van het gedicht staan aan elkaar en symboliseren zo een brug, die wellicht verwijst naar Nijhoffs nieuwe gerichtheid op het aardse, op liefde voor de ander en de gemeenschap. Tegelijk laat de visuele presentatie van het hele gedicht het ontbreken van een andere, essentiële brug zien. Als we de vorm van het gedicht zien als was het een plattegrond van de geschetste situatie, dan is het of de eerste twee kwatrijnen de ene oever uitbeelden, en de laatste terzine de andere.⁷³ Daar tussendoor vaart, in de eerste terzine, het schip met de vrouw. Als zij hier dus iets vertegenwoordigt, is dat de afwezigheid van een brug, een onbereikbaarheid. De witregels die haar van de twee oevers scheiden, spreken boekdelen.

Datgene waar ons verlangen naar uitgaat – de onbereikbare vrouw, de overleden moeder, God, kortom 'het Andere' – vaart volstrekt onbereikbaar van ons weg. De witregels rond de eerste terzine hebben hier als functie het uitbeelden van deze tussenruimte tussen het aardse en het metafysische: de eerste functie die hiervoor aan de orde kwam.

Hoe valt het geruststellende psalmgezang van de moeder te rijmen met haar onbereikbaarheid? God wordt weliswaar genoemd in het gedicht, maar

hij zit verborgen in een zeven lagen tellende spiraal van taal, waar we hem niet uit kunnen ontwarren. De eerste stap die afstand creëert tussen de lezer en de God uit de laatste regel, is dat Hij slechts tot ons komt via het gedicht, via de woorden van de dichter. En het lyrisch subject heeft de stem van God ook niet rechtstreeks gehoord, maar – en dat is de tweede laag – via de vrouw die over Hem zingt. Daar zit echter nog een derde laag tussen, want de dichter hoort zijn moeder alleen in zijn verbeelding of geheugen zingen.

De vierde laag wordt gecreëerd door de laatste regel van de eerste strofe: ‘dat mijn oren klonken’. Dit is een citaat uit het boek Samuel⁷⁴ en het brengt een extra laag aan tussen tekst en lezer. Een andere tekst, in dit geval de bijbel, komt tussen hen in te staan. De vijfde laag is ook een citaat, namelijk de psalm die de vrouw bij het roer zingt.

De zesde laag bestaat eruit dat de vrouw ons maant om God te prijzen; dus weer over hem te *spreken*. Het is niet toevallig dat zij niet zingt, bijvoorbeeld ‘ik schuil bij U, o God’, maar dat zij haar luisteraars aanspoort hem te *noemen*, alsof hij anders niet kan bestaan. De zevende laag ten slotte is dat het hier geen echt psalmcitaat betreft, maar een door Nijhoff samengesteld citaat; het is dus weer de taal van de dichter die we horen. De cirkel is rond, en God is eruit verdwenen.

De dichter citeert het lyrisch subject, dat Samuel citeert wiens oren klinken, en dat zich verbeeldt hoe een vrouw zijn dode moeder citeert die twee psalmen citeert waarin iemand wordt geciteerd die God zou moeten prijzen. God is alleen aanwezig in een duizelingwekkende afgrond van taal. Of liever gezegd: hij is afwezig in die taal. Nijhoffs gedicht is de consequentie van wat hij zelf noemt ‘de onttroning van het Opperwezen, door de ontdekking van de “ledige” oneindigheid der ruimte boven ons’.⁷⁵

Ook het sonnet dat Awater in Nijhoffs gelijknamige gedicht voordraagt heeft vele lagen van taal. Een man, die lijkt op de gestorven broer van de ‘ik’, maar die ook trekken van de dichter Eliot heeft, zoals Van den Akker be-toogt,⁷⁶ zingt een vertaling van een sonnet van Petrarca, waarin de liefde wordt bezongen; de petrarcaanse liefde die ideaal is en daarom niet reëel. Voordat je hier een heilsboodschap aan kunt verbinden, moet je ook door allerlei niveaus van irrealiteit en afwezigheid heen. De eerste laag is die van de onduidelijke identiteit van Awater – net zo min als van de moeder in ‘De moeder de vrouw’ is zijn bestaan zeker. De tweede laag is die van het sonnet: dat horen we niet ‘rechtstreeks’ maar als een citaat van de ‘ik’ in zijn relaas. De derde laag is weer een citaat: namelijk Awater die Petrarca citeert. De vierde laag is die van de vertaling. De vijfde is die van de irrealiteit van wat er in het gedicht bezongen wordt.

Nu de overkoepelende symbolische betekenis van ‘De moeder de vrouw’ is weggevallen, blijkt dat de losse eindjes die Sötemann aan elkaar breide, an-

ders kunnen worden gelezen. Zo verklaart Sötemann het feit dat de vrouw in Nijhoffs gedicht *bij* en niet *aan* het roer stond, door te stellen dat de rivier de doodsrivier is, en het schip het 'Scheepken onder Jezus hoede', uit een gezang. De vrouw hoeft dus niet aan het roer te staan omdat Jezus het schip stuurt.

Daartegen protesteerde Ornée in een reactie: hij zei dat de vrouwen op die grote binnenvaartschepen inderdaad maar een beetje 'bij' het roer stonden te breien; het roer af en toe aanraken met de knie was voldoende.⁷⁷ Ornées alternatieve interpretatie komt erop neer dat alle raadselachtigheden oplosbaar zijn wanneer de lezer meeleeft met de in het gras liggende dichter: 'men moet zich deze belevenis kunnen voorstellen, men moet het zelf kunnen méevoelen, om dit gedeelte van het sonnet te kunnen begrijpen'. Of dat alle raadselachtigheden van het gedicht oplost is maar de vraag, temeer daar Sötemann heeft aangetoond dat het gedicht niet is geschreven naar aanleiding van een ervaring van de dichter, maar is gebaseerd op het verhaal dat Nijhoff van een vriend hoorde. Wie naar Zaltbommel afreist in de hoop het gedicht beter te begrijpen, vangt bot.

Een meer aannemelijke verklaring voor het *bij* het roer staan, is dat Nijhoff het alternatief terecht lelijk vond: 'zij was alleen aan dek, zij stond aan 't roer'. De herhaling van 'aan' is niet mooi, de samentrekking 'stond aan 't' is lastig uit te spreken. De andere mogelijkheid: het eerste 'aan' in de regel veranderen, was natuurlijk geen optie. Want dan moet er een 'het' bij en is het ritme weg: 'zij was alleen op het dek, zij stond aan 't roer'. Deze stilistische verklaring wordt gestaafd door het feit dat Nijhoff in een eerdere versie van het gedicht inderdaad gewoon 'aan' schreef, maar het later in 'bij' veranderde⁷⁸. Een puur technische aangelegenheid.

Hetzelfde geldt voor het mysterie van de 'tien minuten' dat Sötemann zoveel hoofdbrekens kost. Het is de enige plooi in het gedicht die hij niet glad kan strijken: 'waarom die toestand met zoveel nadruk "een minuut of tien" moet duren, is mij nog niet helemaal duidelijk', geeft hij toe. Dat *tien* (eerder dan vijf minuten of een kwartier) rijmt op het *zien* uit de eerste regel, mag niet meespelen van de strenge structuralist Sötemann.⁷⁹

Maar er is nog iets anders aan de hand met de tijd. De tien minuten staan in scherp contrast met de 'oneindigheid'. Ongeveer net als het suffe kopje thee zich verhoudt tot de rivier. De vier bepalingen in regel 4 en 5, 'een minuut of tien/ dat ik daar lag, in 't gras, mijn thee gedronken' hebben nog een andere functie dan alleen het 'vertragen' dat Sötemann noemt. Met die vier bepalingen wordt een banale, alledaagse en temporeel beperkte wereld geschetst, die alleen in het gedicht, voor een ondeelbaar moment, deel uitmaakt van de oneindigheid.

Dat er hier iets opvallends gebeurt met twee verschillende tijden bleek al in de eerste twee regels; 'ik ging om te zien' wordt gevolgd door 'ik zag'. En ook in de rest van het gedicht worden verschillende tijden naast elkaar ge-

bruikt. Zo is 'worden weer burenen' uit regel 4 ineens tegenwoordige tijd. Ook in regel 8 komt een vreemde combinatie van tegenwoordige en verleden tijd voor: 'een stem vernemen dat mijn oren klonken'. Daar zou je toch 'klinken' verwachten. Dat hier twee tijden in een zin worden gebruikt, kan met rijm-dwang te maken hebben: 'klonken' rijmt op 'gedronken' uit regel 5.

Maar ook de terzinen zetten twee tijden tegenover elkaar: 'Bevoer' en 'voer' wordt afgewisseld met 'kwam gevaren'. Komrij meent dat het die constructie is die het gedicht bijzonder maakt. Hij denkt niet dat het de moeder en de psalmen zijn die hier ontroeren en, zo merkt hij op, 'je komt er ook niet door te zeggen dat dit een doodsrivier is'. 'Ik denk', zo gaat Komrij verder, 'dat het de manier is waarop er wordt gemanoeuvreed met tijd en ruimte – de tijd en de ruimte die in de eerste regels al over elkaar heen schoven'.

Dat denk ik ook, al is 'over elkaar heen schuiven' naar mijn mening te sterk uitgedrukt. De twee tijden vallen niet precies samen. 'Kruisen' is denk ik een beter woord; de twee tijden snijden elkaar maar vallen niet samen; dat zou immers betekenen dat het heden en verleden voorgoed in elkaar overgaan.⁸⁰ Maar dat gebeurt slechts in een ondeelbaar, subliem moment. Zoals horizontale en verticale lijnen elkaar kruisen in dit gedicht, kruisen heden en verleden elkaar. 'Kwam gevaren' valt voor heel even samen met 'voer'.

Het effect is een stilstaande beweging. Precies zoals de vrouw op de boot beweegt en stilstaat, zo heeft Nijhoff dat met het beschreven moment in zijn gedicht gedaan. Het is voorbij maar ook niet voorbij, zodat zijn gedicht niet statisch is geworden. Rodenko noemde dat als kenmerk voor het moderne, altijd 'voorlopige' gedicht: de tijd wordt er niet in opgeheven en de wereld niet tot stilstand gebracht.⁸¹

De tegenstelling tussen stilstand en beweging wordt in de rest van het gedicht verder uitgewerkt. Zoals we zagen, is de brug statisch, net als de liggende ik in het gras en de overzijden, in tegenstelling tot het bewegende van de vrouw en het schip. Als we een plattegrondje van de situatie van het gedicht tekenen, krijgen we, opnieuw, een kruis:

```

      b
      r
    s c h i p
      u
      g
  
```

Dat er hier kruisende lijnen zijn, wordt bevestigd door het mysterieuze 'door de brug gevaren', wat niemand bij mijn weten als een 'ongerijmdheid' in de tekst heeft gelezen, maar wat op zijn minst een opmerkelijke formulering is, tenzij het gaat om een ophaalbrug, wat niet erg waarschijnlijk is.

Zo wijzen de lijnen van dit gedicht niet op een verzoening, maar op een

onoplosbare dualiteit. In feite is het gedicht zelfs opgebouwd uit dualiteiten. Er is een ruimtelijke tegenstelling, tussen de horizontale en verticale lijnen in het gedicht. Er bleek ook een temporele tegenstelling, tussen heden en verleden, tussen het nu en de oneindigheid. Ten slotte lijkt de ikfiguur een psychologische dualiteit te zijn, in de eerste twee regels van het gedicht. Daarin worden twee 'ikken' gepresenteerd, gezien de opvallende herhaling van het woordje 'ik' aan het begin van regel 1 en 2. Ook het gedicht 'Het kind en ik', eveneens uit de *Nieuwe gedichten*, begint met tweemaal 'ik', inclusief de veranderde werkwoordstijden: 'Ik zou een dag uit vissen/ ik voelde mij moedeloos'.

Die dubbele ik in 'Moeder de vrouw' wordt begrijpelijker uit het verschil tussen 'Ik ging om te zien' en 'ik zag'. Het een is tijd en beweging, het ander is stilstand en contemplatie.⁸² Het 'redundante' *twee* van de overzijden wordt dan onder andere gebruikt om de dubbelheid van de ikken te bevestigen: ik + ik = twee, staat er in het begin van dit gedicht.

In dit verband zou ik willen wijzen op Nijhoffs versexterne poëtische uitspraken, waarin hij keer op keer benadrukte dat het gedicht het zonder de maker moet doen, dat het gedicht aan de persoonlijkheid van de dichter is onttrokken. Een proces dat juist in termen van dualiteit wordt beschreven: 'geformuleerd als een proces van "zelfverdubbeling", van "objectivering" of van doodgaan', zoals Van den Akker het samenvat.⁸³

Die zelfverdubbeling is vaker te vinden bij Nijhoff, en wordt dikwijls benoemd in termen van een splitsing tussen lichaam en geest. *De pen op papier* gaat over dat probleem. De dichter vertelt dat zijn bewustzijn 'part noch deel' meer heeft aan zijn lichaam, en vraagt zich af: 'besta ik zodoende niet uit twee elkaar tegenwerkende elementen, elkaar bestrijdend, buiten controle der rede, *misschien op leven en dood?*' Hij heeft talloze nachten geprobeerd zijn ziel omhoog te drijven tot een 'zien van God' en besluit nu om haar omlaag te houden bij het lichaam. Het enige criterium is het fysiek genot tijdens het schrijven. Alles wat alleen geest is en geen lichamelijke heeft, jaagt hem angst aan: 'ik was namelijk alleen bang voor alles wat onduidelijk, denkbeeldig, *onlichamelijk* zich voordeed, voor alles wat ontastbaar door mijn brein heen spookte, voor alles kortom wat niet bestond, wat zich slechts aankondigde om spoorloos weer te verdwijnen, een voetstap zonder wandelaar, een opengaande deur waardoor *niemand* binnentrad...' Je kunt je afvragen of Nijhoff met die 'voetstap zonder wandelaar' verwijst naar de openingsregel van zijn eerste bundel, *De wandelaar*: 'Mijn eenzaam leven wandelt in de straten'. Ten tijde van zijn debuut accepteerde hij de splitsing tussen geest en lichaam nog, nu tracht hij een hereniging teweeg te brengen. Misschien is dat wel de enige verzoening waar in 'De moeder de vrouw' naar wordt verwezen. De twee zijden van de dichter, die elkaar eens bewust *vermeden*, en hier dus *weer* samen kunnen komen.⁸⁴

Hoewel de brug lijkt op een poging van de dichter om zijn lichaam en

zijn verbeelding, zijn aardse en zijn geestelijke kant, bij elkaar te brengen, zijn er te veel dualiteiten in het gedicht om te denken dat er daadwerkelijk sprake is van verzoening. Alleen al de formulering 'twee overzijden' benadrukt dat het ondanks alles twee aparte zijden zijn. Daar komt bij dat bruggen en andere drempelzones bij Nijhoff niet duiden op verzoening maar op een onzeker tussenstadium, en dat de brug er weliswaar ligt maar niet betreden wordt. De hereniging is niet daadwerkelijk bereikt, maar er is sprake van een toestand waarin geest en lichaam in elkaar over zouden kunnen vloeien. Alleen in het gedicht is een dergelijk moment van overgang mogelijk: dat is de kern van Nijhoffs 'liminale poëtica'.

Op poëticaal niveau lijkt er in het gedicht iets in deze trant te gebeuren: de dichter tracht, tijdens het schrijven, geest en lichaam te verzoenen. Het gedicht dat daaruit voortkomt, staat daar desalniettemin geheel los van en vaart zelfstandig van zijn verdubbelde schepper weg: Nijhoff eiste van het gedicht dat het 'los van ons geraakt, zelf een wil krijgt, een organisme wordt, en, al is het maar voor één ogenblik, buiten ons getreden een eigen leven vervolgt'.⁸⁵

Dat wil nog niet zeggen dat Nijhoffs gedicht louter een mislukking en een tekort verbeeldt. Het debacle van moderne poëzie gaat, zoals Rodenko stelde, eerder gepaard met een gevoel van triomf dan van nederlaag: 'het echec is tevens finale, paukeslag, apotheose – en wel omdat het echec voor de dichter betekent dat hij een uiterste grens heeft bereikt, de grens waar hij oog in oog staat met het Onnoemelijke, Onnoembare'.⁸⁶ Het is een triomf als het de dichter lukt om het vlies tastbaar, transparant te maken. Door die transparantie kunnen we even in de tijdeloze wereld van de oorsprong kijken, zo zegt Rodenko.

Hiervoor heb ik getracht aan te tonen dat Rodenko's ideeën overeenstemmen met de poëtische lezing van 'Het veer', en met het gebruik van het typografisch wit daarin. Deze theorie vormt ook een exacte beschrijving van wat er gebeurt in 'De moeder de vrouw'. Omdat de moeder natuurlijk 'de oorsprong' bij uitstek is, en vooral omdat er een ondeelbaar moment is waarin er even wordt geschampt aan de 'uiterste grens', aan een andere wereld. Wat Nijhoff presteert, is 'ergens, al is het maar even, deel aan dat Andere te hebben gehad, dat is tevens de uiterste triomf van de dichter van het echec'.⁸⁷ Je zou dat moment kunnen verbeelden als de lijnen die elkaar kruisen in het gedicht. Het lyrisch subject kan worden gesitueerd in de eerste en derde strofe, de moeder de vrouw vaart daar in de tweede strofe doorheen. Het ogenblik waarop het lyrisch subject en het beeld van de moeder elkaar kruisen is een schampen aan het Andere:

i
m o e d e r
k

Als er in dit gedicht dus een verzoening is tussen het aardse en het Andere, dan vindt die alleen plaats in het ondeelbaar ogenblik waarop de lijnen elkaar kruisen, waarop de moeder hemelse bezieling geeft aan het aardse verbond. Bij de gratie van de brug tussen aarde en aarde, is er een ondeelbaar ogenblik van contact mogelijk. Dat sluit aan bij Nijhoffs opvatting dat religie alleen nog zin heeft in aanraking met het aardse: 'God is in de realiteit of Hij bestaat voor ons niet'.⁸⁸

Dat er geen permanente verzoening is of een samenvallen blijkt uit het feit dat de moeder altijd afgezonderd blijft door het water, oftewel door de twee witregels. Het lijkt mij dat in de witregels die de strofe over de vrouw en het schip omvatten, Rodenko's 'vlies' tussen de werkelijkheid en het Andere gesitueerd kan worden. Op die manier kan dit typografisch wit twee van de vier functies vervullen die hiervoor aan de orde kwamen: het verwijst naar iets metafysisch (de eerste functie) en het is een tussenruimte (de vierde functie).

Er mag bij Nijhoff een brug zijn, een lege kern vaart daar onbereikbaar tussendoor. Dat is een witte en onbenoembare plek in het hart van het gedicht, de plek waar moderne poëzie volgens Blanchot altijd op is gericht: 'La littérature a pour loi ce mouvement vers autre chose, vers un *au-delà* qui pourtant nous échappe, puisqu'il ne peut être (...)'. 'C'est donc ce manque, ce vide, cet espace vacant qui est l'objet et la création propre du langage'.⁸⁹

In deze lege plek lijkt Nijhoffs vrouw te bewegen: 'midden uit de oneindigheid'. Zij is enerzijds het moederlijke en het aardse, anderzijds een dodelijke Sirene die slechts een afgrond van taal te bieden heeft. Men heeft ook over haar opgemerkt dat zij een *middelaar* is. Dat gaat denk ik alleen op wanneer we haar niet opvatten als goddelijke boodschapper, maar als wat Rodenko verstaat onder de 'middelaar' in het moderne gedicht: een boodschapper die slechts stilte te bieden heeft. Op die manier zouden de witregels die de vrouw omringen ook de tweede, poëtische functie vervullen.

Volgens Rodenko gaat het in moderne poëzie om het ontvangen van tekens, om het horen van een stem die spreekt. Het ligt dan voor de hand, zo vervolgt hij, dat die stem wordt gekoppeld aan de voorstelling van een persoon: 'Het kan God zijn, het kan een gestorven geliefde zijn (die zich dus in het Andere bevindt), het kan de ziel zijn die, als *anima*, *mediatrix* tussen het ik en het Andere is, – in de grond van de Zaak zijn God, vrouw en ziel drie aspecten van één gestalte: die van de *middelaar* tussen de dichter en het Andere. Dat het geen wezenlijk verschil maakt of God, vrouw of ziel (óf de dood, de nacht als persoonlijkheid voorgesteld) "bedoeld" wordt – van God, vrouw en nacht gaat hetzelfde "verblindende zwijgen" uit en om dat zwijgen is het te doen – blijkt wel hieruit dat deze poëzie steeds tot dezelfde verbeeldingen komt'.⁹⁰

Ook De Boer noemt deze mysterieuze middelaarsrol van de vrouw, en

spreekt in dit verband over 'de verticale oneindigheid van de ordeverstoring de vreemdeling'. Hij wijst op andere gedichten van Nijhoff, zoals 'Awater', waarin concrete personen bezieling brengen in een woestijnachtige wereld.

Wel denk ik dat 'bezieling' wat te positief gesteld is, en dat Nijhoff ook in 'Awater' zegt dat de ander geen soelaas biedt en noodzakelijkerwijs op afstand moet blijven. Aan het eind van dit gedicht vertrekt het lyrisch subject alleen met de trein en bleek Awater geen reisgenoot. Awater blijft achter bij de heilsoldate, de moeder, en het lyrisch subject moet hen voorbij. Dat is dus ook een subliem moment van kruisen, zij het gespiegeld aan de situatie in 'De moeder de vrouw'. Daar reist de vrouw verder, terwijl de ik achterblijft. Awater en de heilsoldate hebben wellicht even bezieling gebracht, zoals De Boer zegt, maar dat is aan het einde van het gedicht voorbij. 'A' betekent ook water, zoals Nijhoff zelf opmerkte. Dus net als de vrouw die door twee stroken water van de dichter en de werkelijkheid werd gescheiden, wordt in de naam 'Awater' het water verdubbeld. Zowel Awater als de moeder de vrouw blijven uiteindelijk buiten bereik, net zoals het lied dat zij zingen.

Ik zou het zelfs andersom kunnen lezen. De vrouw is niet aards, maar staat integendeel voor het gedicht zelf, voor de taal. Volgens Rodenko betekent de middelaar in moderne poëzie niets anders dan de personificatie van het gedicht. Het laatste kruis zou er vervolgens zo uit komen te zien:

d
i
c
g e d i c h t
h
t
e
r

Daarmee is niet gezegd dat 'De moeder de vrouw' 'eigenlijk' alleen over het dichten handelt, wel dat er een poging in wordt gedaan om aan iets onbereikbaar te raken met woorden in deze moderne tijd, 'dans ce temps de la détresse qui est celui de l'absence des dieux', zoals Blanchot het noemt.⁹¹ Hier blijkt niet wat de waarheid achter de woorden is, maar hoe de dichter heeft gezegd dat de waarheid onzegbaar is. Door alles wat er staat, wordt ook meteen een kruis gezet. Alleen al daarom is het onmogelijk om met enige zekerheid te spreken over dé betekenis van het gedicht. Zodra Nijhoff iets van betekenis opschrijft, wordt het ontkend, uitgewist, op afstand gebracht of omhuld met taal.

4.4 Het typografisch wit

De stilte worstelt hijgend naar een woord.

M. NIJHOFF

Het licht

Soms stroomt er licht van bovenaf in Nijhoffs sonnetten: licht dat valt uit het typografisch wit. Neem het gedicht 'Aan mijn kind III' (VG 55) uit *De wandelaar*. Een kind wordt, in de eerste regel van het sonnet, aan een venster gebracht, zodat het wit boven het gedicht de buitenwereld kan uitbeelden, waar het 'stroomend licht' vandaan komt. Het kind heeft, net als de jongen in 'Herinnering', nog een vanzelfsprekende verhouding tot het Hogere. De volwassen 'hij' in het gedicht kan alleen maar als een buitenstaander luisteren,⁹² hij kan niet (meer) deelnemen aan dit gesprek. Dat het kind het wél zou kunnen, is waarschijnlijk omdat het zich nog in een overgangsfase bevindt, uitgebeeld door het venster waar hij aan staat. De eerste terzine luidt zo:

[..]

En wie goed luistert naar dit stil gesprek,
Die zal de woorden in zijn hart bewaren:
Hij hoort de stem van Gods eenvoudig leven –

[..]

Gods stem is dus alleen in de stilte van de witregel te horen. Het wit wordt door het gedachtestreepje nog meer 'betrokken' bij de tekst. Het lijkt alsof de streepjes, die Nijhoff veelvuldig gebruikt, het tegenovergestelde van een punt zijn in zijn werk. Is een punt een afsluiting van de regel, een streepje laat de regel juist het wit in lopen. Nijhoff gebruikte heel veel streepjes in handschriften en eerste versies van zijn gedichten, maar verwijderde ze ook vaak bij de definitieve publicatie van zijn gedichten. Zijn allervroegste, niet-gepubliceerde gedichten overspoelde hij met streepjes: halve regels waren streep. Ik heb sterk de indruk dat de streepjes die hij wel liet staan, betekenisvol zijn; dat ze een zachte drempel vormen tussen tekst en niet-tekst.

Soms heeft dat grammaticale redenen: Nijhoff gebruikt dan bijvoorbeeld de directe rede of er is sprake van een tussenzin, maar af en toe lijkt het streepje alleen een visuele functie te hebben, en volgt het op regels of strofes die sterker bij het wit betrokken zijn dan andere.⁹³ Een vergelijkbare 'gelei-

delijke' overgang naar het wit is de komma. Ik heb de indruk dat Nijhoff komma's gebruikt op de plaatsen waar hij het wit na een regel of na een strofe 'functioneler' maakt, dat wil zeggen van meer betekenis voorziet. De sterke afsluiting van de punt wordt vervangen door de zachte komma, ook waar dat syntactisch niet nodig is, en de regel of strofe is zo meer geopend naar het wit van de pagina.

Een voorbeeld van een gedicht dat 'uitloopt' in een streepje is het vroege, niet-gepubliceerde gedicht 'Angst' (1993: 74) dat eindigt op de regel: 'En zag de morgen lichten –'. Het licht lijkt zo het gedicht binnen te sijpelen na een lange nacht vol nachtmerries die beschreven werd. Het licht komt regelmatig voor in gedichten over erotiek en zonde. In deze periode, begin 1916, schreef Nijhoff vaker poëzie in de trant van Baudelaire of Van de Woestijne; het vlees smacht maar de vervulling van de lust brengt slechts doem. Na een duistere en bedreigende nacht kan het licht dan verlossing brengen.

Eveneens begin 1916 schreef Nijhoff het evenmin gepubliceerde gedicht 'Morgen' (1993: 86), over het licht van Gods dageraad dat de nacht omhult, een nacht waarin de lyrische ik 'beestig' is geweest met de vrouw die naast hem ligt. Waar het mij hier om gaat, is dat het licht wordt gevolgd door een witregel. Het eerste kwatrijn eindigt met: 'Licht van den morgen dat mij deed genezen'.⁹⁴

Het uitbeelden van dit zuivere – of soms zelfs hemelse – licht rond en in Nijhoffs gedichten kan de zesde functie van het typografisch wit genoemd worden. Of liever gezegd: de zesde functie is een iconische, waarbij geregeld het licht wordt uitgebeeld. Door het licht 'onder te brengen' in het wit, maakt Nijhoff van zijn eigen gedicht een soort donker: het contrast tussen tekst en niet-tekst groeit. Deze iconische functie wordt subtieler in Nijhoffs latere poëzie, waarin het wit zowel het licht als de schaduw of het donker kan uitbeelden. Dat past in het beeld dat zich begint af te tekenen van Nijhoffs steeds complexer wordende poëzie.

Neem het sonnet 'Het tuinfeest', dat wil zeggen de versie die in *Vormen* verscheen en die waarschijnlijk in 1924 werd gemaakt (VG 148):⁹⁵

De Juni-avond opent een hoog licht
 Boven den vijver, maar rond om de helle
 Lamp-lichte tafel in het grasveld zwellen
 De boomen langzaam hun groen donker dicht.

Wij, aan 't dessert, eenzelvige rebellen,
 Ontveinzen 't in ons mijmerend gedicht,
 Om niet, nu 't uur eind'lijk naar weemoed zwicht,
 Elkanders kort geluk teleur te stellen.

Ginds, aan den overkant, gaan reeds gitaren,
 En lampions, en zacht-plassende riemen,
 Langzaam over verdronken sterren varen –

Zij zingen, nijgen naar elkaar en kussen,
 Geenszins om liefde, maar om de sublieme
 Momenten en het sentiment daartusschen.

Ik citeer het gedicht natuurlijk in de eerste plaats om het slot met het versregelwit tussen 'sublieme' en 'Momenten'. Het sublieme, dat wil zeggen het ongrijpbare van wat er tussen die momenten gebeurt, heeft hier een plaats gevonden in het oponthoud tussen regel 13 en 14.

Maar ook de overgang van licht naar donker in de eerste strofe is opvallend. In het wit boven het eerste kwatrijn schijnt het licht; het licht boven het gedicht wordt zelfs heel toepasselijk 'hoog' licht genoemd. Dan is er nog het licht na regel twee door het enjambement 'helle/ Lamp-lichte tafel'. In de loop van de strofe wordt het echter donkerder en donkerder, totdat de strofe 'dicht' is, net als de duisternis. Op dergelijke plekken versterkt het typografisch wit het thema van licht en donker.

Ook in 'Het souper', 'De vogel' en 'Aubrey Beardsley' is er een donkere buitenwereld versus een bedreigde gezamenlijkheid binnen bij kaarslicht. Het contrast wordt versterkt door de uiterlijke vorm van het gedicht. In het souper worden 'wijn en brood' neergeslagen uit de greep der handen. Die religieuze symbolen bieden geen houvast meer in dit duister en het 'groot/Waaien'. 'Het souper' eindigt met de aansporing: 'Lach en stoot glazen stuk tegen elkander'. Die lach klinkt door in het wit tussen dit gedicht en het volgende, 'De vogel', dat begint met de regel: 'Als menschen lachen die 's nachts iets vreemds vreezen'.

Behalve het geruststellende zonlicht kunnen de sterren schijnen in het wit rond Nijhoffs gedichten. Neem 'Het klimop' uit 1934 (VG 208), in zekere zin de tegenpool van 'De moeder de vrouw'. Waren daar alle bewegingen horizontaal en die van de moeder verticaal, in dit gedicht is het andersom. De 'ik' klimt op een muurtje en gaat een trap op, de klimop is hoger gaan reiken. Hij wordt teruggevoerd naar het moment dat hij als kind ziek in het prieel lag, tussen de klimop, en naar de sterren keek – waarop een witregel volgt. Aan het einde van het gedicht keert hij terug in het heden, en het gedicht eindigt met stijgende sterren, zodat het eindewit weer het licht versterkt.

Eerder al schreef Nijhoff een gedicht dat helemaal over sterren ging: het ongebundelde maar wel gepubliceerde gedicht 'Kristal en sterren' (VG 177). Daarin zet de eerste strofe twee dingen tegenover elkaar: de sterren in de hemel, en het vuur van Christus dat 'kristal' is, bevroren in een steen. De ster-

ren staan ieder aan een kant van de wereld en worden 'in de kern van elk element' weerkaatst. Het gedicht bestaat uit vijf strofen, waarvan de middelste, derde het 'tussen' uitbeeldt:

O sterren, versplinterd heelal,
 Vuur langs den hemel heen –
 O Christus, begraven kristal,
 Vuur dat bevroor in den steen!

Ter weerszij der wereld geplaatst,
 Wordt der sterren koud firmament
 Tot een glinst'renden gletscher weerkaatst
 In de kern van elk element.

En tusschen hen beiden schuift
 Een schaduw-spel door den tijd
 Van stervende vormen, en stuift
 Weer uiteen naar hun eeuwigheid –

Welk een goedheid van God
 Heeft, toen de vloek was gesteld
 Over ons donkerend lot,
 De weinige eeuwen geteld,

En schiep uit zijn witten schoot
 Dit onuitputt'lijk geluk
 Tusschen licht en licht, en den dood
 Als een tintelend oogenblik! –

Zowel 'Eeuwigheid' als 'oogenblik' 'langs den hemel heen' wordt gevolgd door een liggend streepje. Het leven zelf lijkt voorgesteld als een 'schaduwspel', dat zich afspeelt tussen licht en licht.⁹⁶ Aangezien ook het gedicht zich bij Nijhoff vaak ontwikkelt tussen licht en licht, krijgt de vorm van het gedicht een spiegelend karakter. Precies in het midden, in de derde strofe, speelt het schaduwspel zich af. Dat schaduwspel staat tussen twee soorten sterren: die aan het firmament, en de weerspiegeling daarvan 'In de kern van elk element', dat associaties oproept met het Christus-kristal uit de eerste strofe.

Je kunt je afvragen of het 'kristal' waar de sterren in begraven worden, niet ook het gedicht zelf is. Dorleijn stelt inderdaad een poëtische lezing van dit gedicht voor (1993: 16). Hij wijst op een ontwikkeling in de betekenis van sterren bij Nijhoff. In eerste instantie werden ze als conventioneel symbool

gebruikt: een teken voor de geboorte van Christus, waardoor de sterren verbonden zijn met het hemelse dat troost biedt. In de jaren twintig, dus zoals in het hiervoor besproken gedicht, staan de sterren voor een buitenwerelds ideaal dat wellicht door de poëtische creatie bereikt kan worden. In de jaren dertig ten slotte zijn volgens Dorleijn 'de nieuwe sterren' filmsterren geworden, en is het het licht van de stad dat de toekomst symboliseert. Hemellichamen vertegenwoordigen het oude: het aardse licht wijst voortaan de weg. Dorleijn bespreekt een gedicht over de sterren, waarvan vele varianten bestaan. In de eerste variant (1993, nr. 203a), die verscheen in de eerste druk van *Nieuwe gedichten*, heet het nog 'De gesternten' en is de lading christelijk; de sterrenbeelden staan voor het marteltuig waarmee we Christus vermoorden. Het stofewit verbeeldt hier het duister: 'De ruimte in van 't volstrekte hemeldonker'. In de volgende drie varianten komt er meer betekenisvol wit bij, zoals een witregel na 'fonkelt als nieuwe sterren in den nacht'. En het gedicht eindigt met 'het ondermaanse duister': De zon blijft uit//_____ (1993, 203b). In de definitieve versie heeft Nijhoff blijkbaar besloten om zijn sterke laatste strofe nog meer kracht bij te zetten door ook de traditionele vorm van het sonnet te verbreken (VG 217). Ik citeer deze versie in zijn geheel:

DE NIEUWE STERREN

Eertijds, door een nog schuldeloos geslacht,
werd held of dier tot sterrenbeeld verheven.
Nu wij de moord te Golgotha bedreven
straalt ander licht ons tegen uit de nacht.

Voor ons werd marteltuig tot sterrenpracht.
Wij zien de Doornenkroon ten hemel beven,
Zien Geselroe en Spijkers schijnsel geven,
En Dobbelsesteen, en Lans met lange schacht.

Verheimelijkt temidden van die luister
breidt de Gekruisigde zijn armen uit.

Wie voeren in het ondermaanse duister
onder Pilatus' oog zijn Passie uit?

Petrus, de Dienstmaagd, Barbas zonder kluister.

Geen haan kraait. Geen hond blaft. De zon blijft uit.

Het gedicht telt nog wel veertien regels, maar het sextet is verdeeld in twee keer twee regels en twee keer een enkele regel.⁹⁷ Hoewel het strofewit na de eerste strofe nog steeds werkzaam is als verbeelding van het licht dat ons toestraalt uit de nacht, lijkt het in het tweede deel van het gefragmenteerde sonnet juist het donker te zijn. Het sextet, dat zich tot het octaaf verhoudt als de donkere aarde tot de lichte sterrenhemel, is in stukken gehakt als om het donker en de stille kracht bij te zetten.

Een ander voorbeeld van deze uitbeelding van het licht is de opvallende vorm van het niet-gepubliceerde 'De steen' (1993: 206) uit 1932. Het telt vierentwintig regels aan elkaar, zodat het gedicht zelf enigszins op een brok steen gaat lijken. Thematisch is het vergelijkbaar met 'Het steenen kindje', waarin een steen beeldje wordt vergeleken met het 'woord ongeschreven' in de dichterborst: 'dat bedelde om leven'.

Aan het einde van 'De steen' heeft Nijhoff het over 't donker van mijn onvruchtbare staat'. De uitzonderlijke afwezigheid van witregels versterkt het donkere, het nog baarmoederlijke van dit feitelijk ongeschreven gedicht. Omgekeerd lijkt het erop dat het licht bij Nijhoff te maken heeft met poëtische vruchtbaarheid. Zoiets is te zien in het reeds terzijde opgevoerde gedicht 'Het kind en ik' (VG 211) uit 1934:

Ik zou een dag uit vissen,
ik voelde mij moedeloos.
Ik maakte tussen de lissen
met de hand een wak in het kroos.

Er steeg licht op van beneden
uit de zwarte spiegelgrond.
Ik zag een tuin onbetreden
en een kind dat daar stond.

[..]

Daarna volgt de strofe waarin het kind staat te schrijven op zijn lei; 'het woord onder de griffel/ herkende ik, was van mij'. Het licht komt dus 'uit' de witregel tussen de twee strofen tevoorschijn, en is ook het woord zelf dat van de duistere bodem schijnt. Hier blijkt dat het strofisch wit niet alleen de zesde, 'iconische' functie vervult, maar tegelijkertijd de vierde functie: het beeldt een drempelgebied uit. De vissende dichter bevindt zich hier in een drempelpositie, namelijk op het oppervlak tussen water en hemel.

Iconisch

Met name de openingen van Nijhoffs gedichten zijn vaak sterk beeldend. Vooral in de eerste periode liet de dichter nogal eens een dak of een toren in de eerste regel tevoorschijn komen, zodat het gedicht zelf de vorm aan leek te nemen van het kasteel of het huis dat werd beschreven.

Zoiets is te zien in een serietje sonnetten, ontstaan in het voorjaar van 1916. Zo begint 'Holland' (VG 25) met de regels 'Boven mijn hoofd hebt gij uw lucht gebreid:/ een hemel, rijk van zon en wijd van wind –'. Of neem 'Babel' (VG 107), dat opent met 'Babel had haren toren hoog gebouwd/ en tartte God die in den hemel lachte –'. 'Het vrome kasteel' ten slotte (VG 46) heeft als eerste regels: 'Het dak van het kasteel steekt uit/ Boven de heesters en seringen'.

Een ander iconisch effect wordt bewerkstelligd door Nijhoffs gebruik van afwijkende lange regels. Dat is een terugkerend vormprincipe in zijn gedichten, net als opvallend korte regels. Het is een van de meest evidente voorbeelden van hoe hij zijn gedichten van een extra visuele betekenis voorzag. Het zwijgen of niet kunnen spreken wordt in 'Het uur u' bijvoorbeeld uitgebeeld in regel 140 (VG 297) die uitsteekt:

[..]
 door de adem uit de mond
 die zich sperde, maar woorden niet vond
 al sperde hij zich nog zo wijd.
 [..]

In de reeks 'Steenen tegen den spiegel' laat Nijhoff eveneens de lengte van de regels variëren. Het derde gedicht bijvoorbeeld is 'De verbrandende lampion' (VG 135). Regel 5 en 6 van het negenregelige gedichtje zijn veel korter en markeren een omslag:⁹⁸

Vannacht zag ik, door 't raam op het balkon,
 Waar 't maanlicht langs de natte planken glansde,
 Voorbij de balustrade, een lampion
 Van vreemd bleek licht, die in het donker danste,
 Kantelen op den wind –
 En plotseling
 Herkende ik: zijn gelaat, dat met vermoeide
 Wijd-open oogen daar voor 't venster hing
 Terwijl de huid als dun doek openschroeide –

Door de korte regels wordt bewerkstelligd dat de lampion kantelt, en de perceptie van de ik, en het gedicht zelf ook. In dit gedicht over een spiegeling in

een ruit, spiegelt de tweede helft zich in de eerste, kantelend rond een as die door het wit van de pagina wordt gesuggereerd. Bovendien merkte Dorleijn op dat het in dit gemankeerde sonnet is alsof het sextet is 'opgebrand' net als de huid van de lampion.⁹⁹ In dit gedicht valt de vorm met de inhoud samen: het moment van schrik wordt door de korte regels zo geïsoleerd dat de schrik ook daadwerkelijk voelbaar wordt als een hapering, een stilstand.

Over het algemeen maakt Nijhoff echter meer gebruik van afwijkend lange dan van afwijkend korte regels. Opvallend is dat hij blijkbaar bij voorkeur de zesde regel liet uitsteken. Zelfs gedichten die in een later stadium geheel gewijzigd werden, behielden hun lange zesde regel.¹⁰⁰ Zo ziet het er naar uit dat Nijhoff de tekst van de uitstekende regel pas invulde, nadat voor hem de vorm van het gedicht vast was komen te staan. Er zijn meer voorbeelden te vinden die deze hypothese bevestigen.¹⁰¹ Het sonnet 'Holland' (het eerste met die titel, later zou Nijhoff nog een gedicht 'Holland' schrijven) bijvoorbeeld, uit *De wandelaar* (VG 25). Om te beginnen wordt het titelwit functioneel gemaakt door het gedicht te openen met de regel 'Boven mijn hoofd hebt gij uw lucht gebreid.'. Bovendien steekt regel 6 op iconisch betekenisvolle wijze uit. Ik citeer het tweede kwatrijn van het sonnet:

[..]

Rood van verlangen, bonzende van vragen,
Ging weer een stuwen door mijn bloed, als breede
Dorpen aan uwe glanzende einders lagen,
En slooten weiden in figuren sneden.

[..]

In de tweede druk van *De wandelaar* handhaafde Nijhoff de afwijkende regel-lengte, maar veranderde hij de inhoud van de strofe: (1993: III: nr. 115):

[..]

Naar antwoord zoekend voor onzekerheden,
Droomden we op 't hoogste duin – we ontwaakten, zagen,
Hoe vast uw slooten 't land in vlakken sneden,
Hoe breed uw dorpen langs den einder lagen!

[..]

Overigens veranderde hij het sonnet later weer terug naar de oorspronkelijke versie. Blijkbaar had hij, zoals van meer wijzigingen in de tweede druk van *De wandelaar*, spijt gekregen van de omwerking (vgl.1993: II: 279).

Wat opvalt, is dat beide regels 6 uitsteken, en dat die in beide gevallen een iconische lading hebben meegekregen. In het ene geval wordt de breedheid van de dorpen uitgebeeld, in het andere de hoogte van het duin waar vanaf wordt gekeken. Bovendien lijkt het me niet toevallig dat de strofe, zeker in de latere versie, inhoudelijk ook betrekking heeft op de vorm. Misschien verwijst Nijhoff naar zijn eigen gesneden 'vlakken', de strofes op de pagina. Dit lijkt vergezocht, maar er zijn meer voorbeelden van gedichten waarbij een uitstekende regel poëticaal kan worden geïnterpreteerd. Zo stuurt de blik op het gedicht de interpretatie van dat gedicht.

Bovendien kom je dus, via het op zichzelf vrij onbenullige 'weetje' van de uitstekende zesde regel, Nijhoffs werkwijze op het spoor, en wordt duidelijk wat hij bedoelt wanneer hij spreekt over het ontstaan van zijn gedichten. De nadruk lijkt daarbij inderdaad sterk op de vorm te liggen. In een niet-gepubliceerde lezing schijnt Nijhoff te hebben verteld hoe een gedicht bij hem ontstaat. 'Eerst komen er drie regels, die tevens de vorm bepalen en dan ontstaat langzaam het heele vers als het groeien van een koraalrif', zo noteerde een toehoorder (1993: II: 79).

De dichter heeft eens gezegd dat hij zo benieuwd was 'wat uit het wit van het blad te voorschijn zou treden bij het voortschrijven, als een wichelroedeloper, met de pen op papier' (1993: II: 79). Net als vele andere moderne dichters stelde Nijhoff dat zijn gedichten al schrijvende ontstonden: 'De zaak is, een zin zichzelf te laten voltooiën'.

Van den Akker en Dorleijn merken in hun Nijhoff-editie echter op dat dit soort uitspraken in hun polemische context moeten worden gezien, en dat biografische gegevens veel eerder wijzen op het feit dat Nijhoff de gedichten eerst in zijn hoofd creëerde. Bovendien beweerde Nijhoff ook eens dat zijn gedichten 'onder tranen' ontstonden, dan drie of vier jaar bleven liggen, en 'Dan schrijf ik 't in zijn vorm'.¹⁰² Hij zal het belang van de vorm bij het ontstaan van het gedicht misschien overdreven hebben om zo zijn vers-externe poëtica kracht bij te zetten, maar het bestuderen van de iconiciteit van zijn gedichten onthult dat de vorm ook vooraf kon gaan aan de inhoud.

In de betekenis van de afwijkend lange regels bij Nijhoff zit een ontwikkeling. In zijn vroege werk beelden de lange regels nog een streven naar God uit, of ten minste naar het 'zilveren' licht'.¹⁰³

In 'Awater' is de metafysische lading van de uitstekende regels al afgezwakt. Ze verwijzen wel naar iets hogers, maar eerder naar een lege mystiek dan naar een aanwezige, lichte god. Als je kijkt naar regel 59-82 van dat gedicht, dan zijn het de woorden 'doorstroomd', 'geen licht vertoont', 'door-

boord' en 'op hoogten woont' die uitsteken. Het lijkt me in geen van de vier gevallen toevallig. De ene keer is hier een geest die wordt aangeropen ('gij die op grote hoogte woont'), en een andere keer is er de schim van de ik die moet verdwijnen. De woorden 'doorstroomd' en 'doorboord' zijn het meest betekenisvol; het is alsof het mystieke streven van het lyrisch ik om 'op te gaan' in Awater door die woorden wordt ondersteund. Het doorboren en doorstromen wordt uitgebeeld in het doorboren van de stilte met de woorden.

In het 'Het uur u' is de leegte van de hemel een feit geworden, waarmee het wit van de pagina een verlaten tussenruimte is:

[..]
 Er zat voor de geest niets op,
 dan dat hij weer ontsteeg
 naar zijn ballingsoord, blauw en leeg
 tussen aarde en zon.
 [..]

Ik denk dat er genoeg aanleiding is om aan de opvallend lange of korte regels bij Nijhoff méér betekenis toe te kennen dan alleen een mimetische. Waar een lange regel namelijk samenvalt met een 'lange betekenis', slaagt hij er voor heel even in om de 'lichamelijkheid' van het woord te bereiken waar hij naar streefde. De vorm van het gedicht vervult dan ook de tweede functie die we in Nijhoffs theorie tegenkwamen: het woord gaat weer lijken op wat het benoemt.

Het woord lijkt het meest op een ding wanneer het zowel in inhoud als in vorm het onderwerp dekt. Al in 1921, in een recensie van de prozagedichten van Frederik Chassalle, wijst Nijhoff op de twee aspecten van de taal. Enerzijds is er de taal als communicatiemiddel, en 'aan de andere kant is de taal een zelfstandig ding, het woord is een apart materiaal waarin men als in elk ander materiaal, als marmer of klanken, psychische gesteldheden objectiveren kan. Het woord is een voorwerp, iets dat volgroeid is en vastgelegd, iets met een eigen bestaan'.¹⁰⁴ De dichter heeft niet als taak zijn gevoel te verwoorden maar om dat materiaal te hanteren: 'zijn beheersing en beeldvorming schept andere overzichten, nieuwe duidingen, die wij uit het leven en uit de werkelijkheid nog niet vermochten te ontraadselen. Juist dit buitenwerkelijke, dit onmenselijke en bovenmenselijke, geeft het "goddelijke" dat aan het dichterschap wordt toegeschreven, het "vreemde" dat alle kunst eigen is'.

Het is Nijhoff met zijn iconische vorm dus te doen om meer dan alleen iconiciteit. Het woord moest terug naar de oorsprong en dit was een van de manieren. Het typografisch wit, of liever gezegd de afwezigheid ervan, laat

vorm en inhoud van het gedicht samenvallen, en vervult wat ik de tweede functie van het wit noemde: het terugvinden van de vergeten oertaal waarin woorden en dingen samenvallen.

Drempelgebieden

[..]

Toeschouwer ben ik uit een hoogen toren,
Een ruimte scheidt mij van de wereld af,
Die 'k kleiner zie, en als van heel ver-af,
En die ik niet aanraken kan en hooren.

[..]

Zo luidt de een-na-laatste strofe uit het openings- en titelgedicht van *De wandelaar* (vg 7). De afstand die 'de wandelaar' van de wereld scheidt, krijgt een plaats in de witregels rond de strofe. Weliswaar wordt de 'ruimte' niet gevolgd door wit, maar de afstand van de ik tot de wereld groeit wel door de witregel na het niet kunnen 'aanraken en hooren'; de buffer is de witregel. Hier is dus voor het eerst sprake van een daadwerkelijke *zone* tussen twee toestanden. De grens tussen binnen- en buitenwereld wordt ook al gethematiseerd in de tweede strofe, waar de 'ik' voor het raam zit.

In het al even gememoreerde gedicht 'Het vrome kasteel' (vg 46) is de situatie omgekeerd. De dichter wordt niet omringd door iets, hij staat zelf buiten in de tuin en kijkt naar 'blonde knapen' die in het kasteel muziek maken. Ook hier bevindt hun lied zich precies in de middelste strofe van de vijf, en ook hier betreft het, net als in 'Herinnering', een lied over God. De laatste strofe luidt als volgt:¹⁰⁵

[..]

En ik, die dit gedicht verhaal,
Zat in den tuin daarbuiten,
Maar dikwijls keek ik in die zaal
Door de vierkante ruiten.

Door de 'ruiten' krijgt het eindewit een liminale lading. Dat wil zeggen dat het de grens vormt tussen het 'buiten' van de dichter en het religieuze 'binnen' van de vrome jongelingen. De strofen zelf worden door hun gelijkmatige, korte regels een soort 'ruiten' waardoorheen we zien wat zich

binnen afspeelt. Daar kan ik nog aan toevoegen dat Nijhoff in de zesde regel van dit gedicht het woord 'zoomen' aan het einde van een versregel zet, en dat het gedicht begint in de hoogte: 'Het dak van het kasteel steekt uit'. Vanaf de eerste gedichten heeft een ontwikkeling plaatsgehad: van de jongen die zich binnen en veilig wist, is er nu een eenzame die afgezonderd is en buiten in de tuin staat. Dorleijn wees op het poëtische karakter dat de tuinen krijgen in Nijhoffs poëzie. Tuinen verwijzen naar 'beslotenheid' maar staan ook voor 'het leven in de kunstmatige, geordende beperking (dat) verglijdt langs zinloze patronen en de kunst kan niet anders dan deze leegheid herhalen'.¹⁰⁶

Een bekend 'grensgedicht' uit deze periode is 'De Jongen'. Ik citeer het hier zoals het verscheen in *Vormen* (VG 153),¹⁰⁷ in de versie waaraan een strofe is toegevoegd ten opzichte van het gedicht zoals dat in *De Gids* verscheen in 1917. Daardoor heeft het gedicht een duidelijk 'midden' gekregen, waarin een omwenteling is van jeugd naar volwassenheid. Overigens moet de lezer maar aannemen dat die overgang ook echt plaatsvindt. Net zo min als in de andere bruggedichten van Nijhoff wordt de brug daadwerkelijk binnen de tekst overgestoken.

De Jongen zit aan het raam, in een eerste regel die ook het wit boven het gedicht weer tot buiten maakt en het gedicht tot 'binnen'. Hij is 'willoos' en laat zijn hoofd hangen op het kozijn. Pas na de tweede en derde strofe, waarin hij weer denkt aan de woorden van een oude zwerver, verandert hij en is het alsof het leven begint. Dit is de laatste strofe. Opnieuw drukt het typografisch wit de ruimte uit waarin de 'brug' zich bevindt:

[..]

De weg buigt om en men keert nooit terug –
 Hij kon zijn hart als voor 't eerst hooren slaan,
 Hij heeft zijn schoenen zacht weer aangedaan
 En sloop door 't tuinhek naar de kleine brug.

De ramen en de vensters waar Nijhoffs personages voor staan, worden heel vaak¹⁰⁸ omringd door het wit van de pagina, zodat ze tevens ingangen van het vers zelf worden – drempels tussen het binnen en buiten van de tekst. Wat ik hiervoor benoemde als de vierde functie, namelijk het uitbeelden van een tussenruimte, is in de praktijk vaak een drempel. Net zoals bij Leopold speelt het typografisch wit daarin een grote rol. En net als bij Leopold kan het wit dan twee tegengestelde betekenissen krijgen. In het ene gedicht kan de 'binnenwereld' worden afgesloten met hulp van witregels en versregelwit, in het andere wordt juist het 'openstaan' naar de wereld erdoor uitgebeeld.

Een dergelijk ‘openstaand’ gedicht is bijvoorbeeld ‘De kloosterling’ (VG 146), een sonnet dat aanvangt met de regel ‘Als ik de groene luiken openzet’. De rest van het gedicht staat net zo open naar buiten als dit begin. Het is als het gebed van de kloosterling, misschien is het zelfs het gebed: ‘(..) kil en/ Overzoet waait een geur door mijn gebed.//’ Door het enjambement en de witregel die volgt, lijkt de geur net zo door het gedicht te waaien als door het gebed. De openheid wordt ook bewerkstelligd als in het tweede kwatrijn regel 6 en 7 eindigen op ‘uitlopend’ en ‘mijn zijden opent’. De vreemdeling die de kloosterling dan in het sextet ontmoet, heeft trekken van Christus; de openheid naar de natuur bewerkstelligt tevens een openstaan voor de (goddelijke) ander.

Van den Akker wijst op het geregeld opduiken van de metafoor van het raamkozijn in Nijhoffs poëzie: ‘Deze ruimtelijke metafoor krijgt een werking in de tijd en kan dan worden gelezen als het moment waarop de ene toestand overgaat in een andere. Wanneer men het werk van Nijhoff met deze optiek leest, kan men constateren dat deze dichter gebiologeerd, sterker nog, geobsedeerd moet zijn geweest door veranderingsmomenten, meestal in de vorm van plotselinge baanbrekende inzichten. Met recht zou men Nijhoff een “liminale poëtica” kunnen toeschrijven: dichten is van de ene toestand naar de andere overgaan en om dat moment van overgang, deze drempelervaring gaat het’.¹⁰⁹

Verderop schrijft Van den Akker: ‘De breuk, de verandering, de overgang, de drempelervaring, de liminale fase of hoe men deze situatie ook wil aanduiden, blijkt een dominante in Nijhoffs werk te zijn. Het is een van zijn obsederende metaforen en keert in allerlei vormen terug’. Ramen, deuren, maar ook ‘de dageraad of de schemering, ook overgangen van de ene toestand naar de andere, en de metafoor van het ontwaken’. Ook het veelvuldig voorkomen van de spiegel past daarbij; en dat leidt vaak tot een moment van inzicht: ‘Maar ook zonder dat er sprake is van een expliciet voorkomen van dergelijke motieven, kunnen we constateren dat in veel van Nijhoffs gedichten de personages zich op het grensvlak van twee werelden bevinden en/ of een plotseling moment van (zelf) inzicht ervaren’.¹¹⁰

Poëticaal

Na een weinig creatieve periode van vier jaar waarin Nijhoff wel kritieken, maar nauwelijks poëzie schreef (en de gedichten die hij schreef, niet publiceerde),¹¹¹ dichtte hij een aantal keren expliciet over zijn vak. Zo is ‘Het steenen kindje’ (VG 160) in deze tijd ontstaan. Ook ‘Levensloop’ (VG 133) heeft dat onderwerp:

Steeds dupe van toegeeflijke intrigen,
 Bewust behaagziek en melancholiek,
 Weet ik, zonder scrupule, als voor publiek,
 In iedren oogopslag een ernst te liegen.

O schaduwen die, 's nachts en bij muziek,
 Met donkre vleugels aan mijn schouder wiegen,
 Zal ooit mijn ziel uw vreemd wild rijk in vliegen
 Baanbrekend naar uw mythe en uw rythmiek??

Moest ik tot zoo'n verlatenheid geraken:
 Oud worden, aan eenzame tafels zitten,

Werken, om 't werk niet, maar om tegen 't zwijgen
 En twijf'len argumenten te verkrijgen,

Het hart tot de onvruchtbare plek ompspitten,
 Pooltochten droomen en gedichten maken?

Hier is een twijfelend dichter aan het woord die zijn eigen arbeid ontmaskert als veinzerij. Zoals vaker wordt er iets *gezien* in het wit: de eerste strofe eindigt met een oogopslag. Ditmaal is het niet een ander die aangekeken wordt, maar de 'ik' die naar zichzelf kijkt: 'Levensloop' is dan ook het eerste gedicht van de reeks 'Steenen tegen den spiegel'. Tegenover de valsheid van de ik lijkt in het tweede kwatrijn de 'echte' kunst te staan. De inspiratie krijgt goddelijke dimensies, door 'donkere vleugels', en vertegenwoordigt een rijk waar de dichter zelf slechts naar lijkt te kunnen streven. In het sextet wordt opnieuw het aardse dichterschap beschreven. Door het sextet open te breken in drie tweeregelige strofen wordt de 'verlatenheid' van de dichter nog benadrukt, hij raakt enigszins verloren in zijn wit.¹¹² Het eindewit van 'Levensloop' duidt op de 'onvruchtbaarheid' en de koude leegte van pooltochten. De vorm illustreert hier de poëtische uitspraak in het gedicht: een zevende functie die we aan het typografisch wit bij Nijhoff kunnen toekennen.

In een artikel over de wiskundige, harmonische proporties van het sonnet, noemde Dunkelberg dit gedicht van Nijhoff als een voorbeeld van een sonnet waarin de harmonie verstoord was, en hij verbindt dat aan de poëticaal gefrustreerde inhoud van dit gedicht.¹¹³ Dan komt hij tot de conclusie dat de volta vaak de opening naar het metafysische domein verbeeldt: 'The traditional *volta*, or turn, is often the doorway between alternate worlds'. Tegelijk volgt er soms een tweede volta, 'which either brings the reader back to reality, negates everything that has previously been said, or takes the reader somewhere else altogether'.¹¹⁴ Deze tweede volta legt een polariteit binnen

het gedicht bloot: 'Therefore it can be said that the complex harmonies of the sonnet structure, when folded over each other to form the double *volta*, reveal within themselves an essential kernel of disharmony'.

Inderdaad valt er in deze periode en in dit gedicht geen harmonie te ontdekken. Er is geen sprake meer van een lied dat in het centrum van het leven en van het gedicht staat, er is slechts het geworstel met een onvolmaakt dichterschap. De 'ander' is hier geen beschermende moeder meer maar onkenbaar en bedreigend, met zelfs een waanzinnig 'inwendig dier'. Het 'geheim' en de eeuwige wonderen van de nacht die de 'ik' omringden zijn een doodsdreiging en 'natte vlerken aan de ruiten' geworden. Het wit wordt niet meer gebruikt om een cirkel of een centrum te creëren, maar om eenzaamheid, splitsing of spiegeling te suggereren. Het buiten gaat niet meer vloeiend over in het binnen, het is een donkere, koude dreiging geworden waarvoor de mensen binnen schuilen.

Hoe Nijhoff het kunstenaarschap beschouwt, blijkt ook uit zijn gedicht 'Aubrey Beardsley' (1993: 152a),¹¹⁵ over de kunstenaar Beardsley die zwart-wittekeningen maakte met een typisch laatnegentiende-eeuwse thematiek. In het eerste kwatrijn is er een aansporing om 'steil omhoog' te leven 'tot wij als speren aan den hemel trillen'. In het tweede kwatrijn blijkt de consequentie daarvan:

[..]

Zoo hoog gestegen kent het koude hart
De ontroering niet meer van de kleur der verven,
Maar laat, duizelend, zijn extase sterven
En dwingt ze in 't rythme van het wit en zwart.

[..]

Zoals vaker bij Nijhoff duidt de verticale, stijgende beweging op poëtische inspiratie. Hier lijkt het hemelbestormende verlangen van de kunstenaar uit de eerste strofe beloond te worden met een bevredigend creatief product, maar dat brengt wel kilte met zich mee en afwezigheid van gevoel.

Net als bij de 'pooltochten' hiervoor kunnen we denken aan de poëtische uitgangspunten van Mallarmé, voor wie creatie gepaard ging met destructie. Ook hij associeerde een creatieve periode van zijn dichterschap met bevriezing. In het eerste hoofdstuk citeerde ik de brief waarin de Franse dichter schreef dat hij zich had bevonden op 'les plus purs glaciers de l'Esthétique – qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau, – et que tu ne peux t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure'.¹¹⁶

In 'Het lied der dwaze bijen' gaat creativiteit eveneens gepaard met een

bevriazing van de wereld. Het is een poëticaal gedicht over het opstijgen naar metafysische hoogtes in plaats van te kiezen voor de warme aarde. De bijen worden door een 'bevrozen' zacht zoemen weggevoerd van hun bloemen, en door een 'steeds herhaald niet-noemen', een 'ontwijkend teken', door een verleidelijke stilte dus, die bij Nijhoff een ideaal lijkt te zijn. Dit is echter niet de warme stilte uit het vorige gedicht maar een bevroren stilte. De vorm van het gedicht beeldt hier eveneens de val van de bijen uit; in de laatste strofe en in de laatste regel zijn we, met de bevroren bijen, weer terug op aarde. Zowel 'Levensloop' als 'Het lied der dwaze bijen' zijn voorbeelden van gedichten waarin het eindewit samenvalt met een absolute leegte.

Lulofs stelde, naar aanleiding van 'Het uur u', dat aan het einde van het gedicht het 'néant' begint: 'Iedere onderbreking is een continuüm, of die nu veroorzaakt is door een signum of juist door de afwezigheid van een signum (factor *zéro*), het wit, heeft als gevolg een scheiding, die leidt tot een onderscheiding. Dit duurt tot het eind van dat continuüm, wanneer het laatste onderscheid gegeven wordt met de laatste punt en het laatste wit, nu niet meer een blokje wit of een regel wit, maar het niet verder geordende wit van de open bladzij, waar voor "de wereld van het gedicht" – want daar bepalen we ons nu toe – het niets begint, le néant, niet meer een pauze, maar de stilte. Want het einde van het continuüm betekent stilte waaraan geen duur is toegemeten, omdat de structuur van het gedicht opgehouden heeft, en wat er aan nieuws plaats vindt daarna, heft die stilte niet meer op, omdat het nieuwe niet meer bij dat gedicht hoort. Of zoals Rilke zegt: „Ich denke mir, man kann ja nie wissen, ob Gott in einer Geschichte ist, ehe noch die Pause hinter dem letzten Worte der Erzählung aussteht: Er kann immer noch kommen”.¹¹⁷

Samenvatting

Hoewel de vorm van zijn gedichten over het algemeen rustig en klassiek was, maakte Nijhoff niet minder gebruik van het typografisch wit dan Leopold of Van Ostaijen. Zelfs sonnetten, waarvan de structuur min of meer vastligt, bleken veelbetekenende witregels te kunnen hebben. Door de klassieke vorm zijn de soorten typografisch wit bij Nijhoff wel beperkter dan bij bijvoorbeeld Van Ostaijen. Het gaat vooral om strofische witregels en om versregelwit, waarvan de betekenis per gedicht kon verschillen.

In de bespreking van theorie én poëzie uit alle drie de periodes van zijn dichterschap zijn we zeven functies tegengekomen die het wit kon krijgen. De eerste functie had betrekking op de metafysische ambiguïteit van de dichter. Het gedicht moest voor Nijhoff noch compleet aards noch compleet metafysisch zijn, maar moest een 'bovenwerkelijkheid' scheppen. Die bovenwerkelijkheid bleek door het typografisch wit te kunnen worden ver-

beeld. Na lezing van 'Het veer' bleek dat het wit de uitdrukking kon zijn van wat Rodenko 'het vlies' noemde: dat wat ons scheidt van het Onnoembare. Het is de opdracht van het gedicht, en naar mijn idee specifiek van het typografisch wit, om dat vlies tastbaar te maken, en te laten schampen aan het Andere.

Ook een tweede functie die het wit kon krijgen, is afgeleid uit Nijhoffs opvattingen over wat een gedicht moet doen. De poëzie kon de taal terugbrengen naar een oerstaat, die in de alledaagse taal verloren is gegaan. Nijhoff vond dat het de taak van de dichter is om de woorden en de dingen weer dicht bij elkaar te brengen. Deze 'biologische' toestand van de taal kan via de meest concrete elementen van het gedicht worden hervonden. Na de voorbeelden in paragraaf drie en vier blijkt dat ook het typografisch wit kon bijdragen tot dit zo concreet mogelijk maken van het gedicht, bijvoorbeeld in uitstekende regels in een verder regelmatig gedicht.

De derde functie heeft hiermee te maken, en is eveneens in de eerste plaats theoretisch. Het gaat om Nijhoffs eis dat het gedicht een levend organisme moet zijn 'dat beweegt, dat ademt, dat een verborgen inwendige betekenis van hoger orde in zijn vorm suggereert'. Die ademhaling vindt plaats op de 'levende plekken', in het typografisch wit. Hoewel dit een functie is waarvan moeilijk voorbeelden in de poëzie aan te wijzen zijn, zou ik haar willen handhaven. Het is Nijhoffs persoonlijke invulling van de 'ritmische' functie van het wit.

Van de vierde functie waren makkelijker concrete voorbeelden te vinden: het typografisch wit als de uitbeelding van een tussenruimte. Liminaliteit speelt een cruciale rol in Nijhoffs poëzie, en vrijwel alle drempelgebieden kregen een plaats in het wit rond of in het gedicht. Of het nu ging om een jongen op de rand van de volwassenheid, om een rivier die de dichter van zijn zingende moeder scheidt: het wit kan bijdragen om een tussenruimte te creëren. Net als bij Leopold wordt de grens tussen binnen- en buitenwereld vaak gethematiseerd. En net als bij Leopold krijgt deze functie vaak een poëticaal aspect: het gedicht zelf bleek een tussenruimte te kunnen zijn, of er omheen te bewegen. In de interpretatie van 'De moeder de vrouw' bleek dat er een onbenoembare open plek midden in het gedicht te vinden was. Dat is de plek waar moderne poëzie volgens Blanchot altijd op is gericht, het 'au-delà'.

De vijfde functie kwam voort uit een interpretatie van het lange gedicht 'Het veer'. Het wit werd daarin soms een geladen, 'zwangere' stilte, en op die manier de uitdrukking van wat het gedicht zelf ook zou moeten zijn: een 'oponthoud', een stilte waar desalniettemin dingen in worden gehoord. Opnieuw zien we hier dus een poëticaal getinte functie van het typografisch wit: het wordt gebruikt om uit te drukken wat de dichter van de poëzie verwacht.

De zesde functie is een 'iconische', waarbij de nadruk bleek te liggen op het uitbeelden van licht en donker met behulp van het typografisch wit. Het zuivere, goddelijke licht straalt meestal buiten het gedicht. Vaak krijgt het bovendien de kracht van een poëticaal symbool: het licht vertegenwoordigt creativiteit en helderheid. Wat Nijhoff van Leopold en Van Ostaijen onderscheidt, is dat alle zes deze functies een poëtische dimensie hebben. Blijkbaar zette hij het typografisch wit nog meer dan andere dichters in om iets duidelijk te maken over wat het gedicht moest zijn en uitdrukken. Toch heb ik nog een zevende, *expliciet* poëtische functie genoemd, die zich in zoverre van de voorgaande onderscheidt dat zij betrekking heeft op de gedichten waarin Nijhoff zijn poëzieopvatting bespreekt. Het wit beeldt dan direct uit wat de dichter wil met dit gedicht en met de poëzie in het algemeen.

INTERMEZZO

PAUL CELAN

Wahr spricht, wer Schatten spricht.

PAUL CELAN

Inleiding

Geen moderne dichter heeft zozeer geprobeerd om te spreken en te zwijgen tegelijk als Paul Celan. Hij schreef gedichten waarin steeds witte plekken vallen, waarin de stilte zelf wordt uitgesproken of waarin er wordt gestotterd en gestameld. Het wit van de pagina speelt hier zo'n cruciale rol, dat mijn 'model' van het typografisch wit niet compleet zou zijn zonder een blik op deze poëzie. Bovendien zijn Celans gedichten ingebed in de historische realiteit van de shoah, zodat ik aan de hand daarvan misschien ook iets kan zeggen over de verhouding tussen de buitentekstuele werkelijkheid en het typografisch wit.

Celans poëzie staat in het teken van zijn geschiedenis, en een interpretatie ervan kan niet anders dan beginnen met een biografische schets. Celan werd in 1920 als Paul Antschel geboren in Czernowitz, een stadje waar de helft van de 100.000 inwoners joods was. Het was de hoofdstad van Boekovina, dat achtereenvolgens Oostenrijks, Roemeens, Russisch, Duits en opnieuw Russisch was, en altijd in een meertalig gebied had gelegen. Antschel zelf sprak in zijn jeugd het Duits dat zijn moedertaal was, op school Roemeens en later leerde hij Hebreeuws naar de wens van zijn orthodoxe, zionistische vader.

Antschel, die toen nog zelf een 'tamelijk onverschillige houding innam ten opzichte van zijn achtergrond',¹ moest vanwege zijn joodse afkomst het gymnasium verlaten in 1935. Na een jaar in Parijs medicijnen gestudeerd te hebben, stapte hij over op de studie romanistiek in Czernowitz. De Duitse bezetting kwam in 1941: meteen werd de synagoge verbrand, werden 3000 joden vermoord en de anderen in een getto geïnstalleerd. Antschel drong er in 1942 bij zijn ouders op aan om onder te duiken, maar zij meenden dat je je lot toch niet kon ontlopen. Zij werden gedeporteerd, wat ze niet zouden overleven. Waar hijzelf was op het moment van hun arrestatie, is niet duidelijk. Zeker is dat hij na het weekend thuiskwam en de deur verzegeld vond.

Antschel heeft er verschillende verhalen over verteld, die vooral duidelijk maken dat hij zich buitengewoon schuldig voelde dat hij niet met zijn ouders mee is gegaan, of hen achterna is gereisd.² Hij had het idee dat hij hen dan had kunnen redden, omdat een paar van zijn vrienden na de oorlog wel met hun ouders waren teruggekeerd. Antschel zelf werd een maand later tewerkgesteld in een kamp (of in verschillende kampen, ook dat is onduidelijk). Hij was op de middelbare school al begonnen met gedichten schrijven, en ging er tijdens zijn opsluiting mee door.

Bij zijn terugkeer in Czernowitz na de Russische bevrijding schreef hij, in 1944 of 1945, de 'Todesfuge', wat zijn meestgelezen gedicht zou zijn. Antschel woonde daarna een tijdje in Boekarest, waar het intellectuele leven weer een aanvang nam. Hij werkte er als lector en vertaler, en daar veranderde hij zijn naam in Celan, omdat 'Antschel' niet modern en te joods zou klinken. Hij vluchtte eind 1947 voor de Russen naar Wenen. In het Wenen van vlak na de oorlog voelde hij zich niet thuis, en in 1948 vestigde hij zich definitief in Parijs, waar hij afstudeerde in de germanistiek en de taalwetenschap. Hij trouwde met de grafisch ontwerpster Gisèle Lestrangé en ze kregen, naast een zoontje François dat slechts enkele dagen leefde, in 1955 nog een zoon, Eric. Paul Sars schrijft: 'Celan leed bij perioden aan hevige depressies en hij was meestal ziek van spanning bij het verschijnen van een nieuwe bundel'.³ Ondanks lovende recensies, wetenschappelijke studies en enkele belangrijke prijzen voelde de dichter een gebrek aan aandacht en waardering voor zijn poëzie. Paul Celan pleegde zelfmoord in april 1970.

Celan zag zijn poëzie niet los van zijn levensverhaal, en niet van de recente geschiedenis. Dat blijkt uit zijn gedichten, en ook uit enkele poëtische teksten, waarvan de Bremen-rede uit 1958 en de Meridiaan-rede uit 1961 de belangrijkste zijn. Ieder gedicht heeft zijn '20 januari', schreef Celan, verwijzend naar de datum waarop tijdens de Wannsee-conferentie werd besloten tot de vernietiging van het joodse volk. De paradox in zijn werk is dat Celan enerzijds getuigenis af wilde leggen van 'das, was geschah', zoals hij de Holocaust omzichtig noemt,⁴ en tegelijk moest proberen daar *doorheen* te gaan. Daarmee bedoelde hij niet dat de poëzie moest zorgen dat we er 'overheen' konden komen.

Een andere tegenstrijdigheid was dat zijn poëzie joods was en tegelijkertijd Duits. Dit leverde een moeizame houding op ten opzichte van de taal. Celans zwijgen en Celans wit hebben zo een veelzijdige achtergrond: enerzijds het gevolg van wantrouwen tegen de taal van de vijand, anderzijds een voortzetting van de hermetische en joods-kabbalistische traditie. Ten slotte valt dit alles in te bedden in de moderne poëtica van dichters als Mallarmé.

Het gedicht is bij Celan een 'getuigenis' dat voortdurend naar de historische werkelijkheid verwijst. Tegelijk is het gedicht een talige constructie.

Hierna wil ik proberen Celans poëzie te benaderen vanuit die spanningen en tegenstellingen. Ik veronderstel dat het wit van de pagina in Celans werk een plaats zou kunnen zijn waar verschillende dingen tegelijk waar zouden kunnen zijn.

De poëtica van Celan

Tussen het Ja en het Neen, tussen het Voor en het Tegen, vindt men aldus uitgestrekte ondergrondse ruimten waar de meest bedreigde mens in vrede zou kunnen leven.

MARGUERITE YOURCENAR

In zijn poëticale Bremen-rede⁵ benadrukte Celan dat zijn gedichten geworteld zijn in de recente geschiedenis: 'Want het gedicht is niet tijdloos. Zeker, het maakt aanspraak op oneindigheid, het probeert dwars door de tijd heen te grijpen – door haar heen, niet over haar heen'.⁶ Het gedicht moest door de geschiedenis heen, wat voor Celans poëzie inhoudt dat die vaak verwijst naar angst, dood en vernietiging.

Daarna bespreekt Celan zijn ingewikkelde positie als dichter die moet werken met de Duitse taal. Hij kan niet anders dan schrijven in het Duits, omdat hij naar eigen zeggen alleen in zijn moedertaal zijn eigen waarheid kan opschrijven: in een vreemde taal liegt de dichter.⁷ Bovendien is de taal van de Duitse poëzie, zoals Celan zei, zelf gemarkeerd door de geschiedenis: 'Haar taal is nuchterder, feitelijker geworden, ze wantrouwt het "mooie", ze probeert "waar" te zijn'.⁸

De eerste 'spanning' die ten grondslag ligt aan Celans poëzie speelt zich dus af op het meest elementaire niveau: dat van de taal zelf. Het Duits was onbruikbaar geworden door 'dat wat gebeurd was'. Ondanks alles bestaat de taal nog wel, zo verklaart Celan, maar zij moet eerst door haar eigen gebrek aan een antwoord heen gaan, door haar eigen verstommen: 'Ja, ondanks alles bleef zij, de taal, onverloren. Maar ze moest nu heen breken door haar eigen antwoordloosheden, heen breken door vreselijk verstommen, heen breken door de duizend duisternissen van dodelijk gebazel. Ze brak erdoorheen, reikte geen woorden aan voor dat wat gebeurd was, maar ze brak door dat gebeuren heen. Ze brak erdoorheen en mocht weer voor de dag komen, "verrijkt" door dat alles'.⁹

Wat ironisch zet Celan dat 'verrijkt' tussen aanhalingstekens. Als de dichter het in een volgende toespraak, 'Der Meridian',¹⁰ heeft over het gedicht dat verstomt, dat zich aan de rand van zichzelf bevindt, brengen velen dat ook in verband met zijn eerdere uitspraken over de Duitse taal na de oorlog.

Uiteraard heeft het 'gestamel' van Celans gefragmenteerde poëzie behalve met het Duits ook te maken met de grenzen van de taal überhaupt: de

gruwelijkheden van de Holocaust zijn niet uit te drukken. De taal is verminkt en kan meestal meer zeggen met haar zwijgen dan met haar woorden. Naar aanleiding van Celans poëzie nuanceerde Theodor Adorno zijn uitspraak dat poëzie na Auschwitz niet meer mogelijk zou zijn. Hij stelde: 'Celan's poems emit unspeakable horror by being silent, thus turning their truth content into a negative quality'.¹¹

Bovendien spelen bij Celans gestamel algemenere, niet-historische overwegingen een rol. De dichter staat midden in de westerse poëtische traditie waarbinnen wantrouwen tegen de taal al sinds de negentiende eeuw een grote rol speelde. In de Meridiaan-rede stelt hij dat het moderne gedicht een 'sterke neiging tot verstommen' vertoont: 'Zeker, aan het gedicht – het moderne gedicht – valt te zien, en dat heeft meen ik toch alleen indirect met de – niet te onderschatten – moeilijkheden van woordkeus, het rasse verval van de syntaxis of het scherpere oog voor de ellips te maken, – aan het gedicht valt ontegenzeggelijk een sterke neiging tot verstommen af te lezen. Het handhaaft zich – staat u mij na zoveel extreme formuleringen ook deze toe –, het gedicht handhaaft zich op de rand van zichzelf; het roept en haalt om te kunnen blijven bestaan, zichzelf onophoudelijk terug vanuit er-al-niet-meer-zijn naar er-nog-altijd-zijn'.¹²

Over de vraag hoe ver deze neiging van het moderne gedicht moet gaan, is Celan ambigu, zo blijkt wanneer hij zich in dezelfde lezing de vraag stelt: 'Sollen wir Mallarmé konsequent zu Ende denken?' Het is een vraag waarop het antwoord niet geheel duidelijk wordt.

Volgens mij zijn in de kritiek de verschillen tussen Mallarmé en Celan te veel aangescherpt. Een belangrijke overeenkomst tussen Mallarmé en Celan is in ieder geval de manier waarop beide dichters probeerden de kloof tussen woord en ding te overbruggen. Mallarmé streefde naar het 'mot total', het gemotiveerde in plaats van het arbitraire teken. Ook Celan zocht een oplossing voor het arbitraire van zijn poëzie. Die probeerde hij te vinden door zijn woorden zelf een werkelijkheid te laten zijn, in plaats van ze naar een werkelijkheid te laten verwijzen. Hij wilde door de differentie van het teken heen reiken om tot een spreken te komen dat door presentie getekend is.¹³ Taal wordt aanwezigheid, 'Gestalt' zoals Celan het zelf zegt in de Meridiaan-rede.¹⁴

Beda Allemann licht deze 'verdinglijking' van Celans taal toe: 'Der Wortbestand des im Gedicht Gesprochenen wird sozusagen unmittelbar verdinglicht, das heißt die Worte werden nicht mehr nur als Bezeichnungen der Dinge aufgefaßt, sondern erscheinen als selbstständige Wesen gleichrangig und ohne kategoriale Differenz neben und zwischen den Erscheinungen der im Gedicht ausgesprochenen Welt'.¹⁵ Heynders wijst op nog een overeenkomst tussen de poëtica's van Mallarmé en Celan, namelijk hun

beider fascinatie voor de witte pagina: 'Ook een andere gedachte die verwerkt is door Mallarmé, namelijk de idee over het blanke of onbeschreven blad waarop toch iets (het Niets) te lezen is, is in Celans lyriek leesbaar'.¹⁶ Beiden laten het gedicht zelf spreken en trekken zich terug uit de realiteit; Mallarmé gaat op zoek naar de Idee, Celan naar een werkelijkheid die nog in wording is, Utopie is. Dat ligt vrij dicht bij elkaar. Celan neemt Mallarmé niet zozeer als referentie als wel als contrapunt. Hij verzet zich volgens Heynders tegen de onpersoonlijkheid en het absolutisme van de mallarmeaanse poëtica.

Ik ben het met Heynders eens dat beide dichters trachten *binnen* de poëzie en *door* de poëzie het willekeurige van de taal op te lossen met een utopisch doel voor ogen. Mallarmé zag ook geen heil in de steriele wereld van de zuivere poëzie. Zijn ideale 'Livre' was een soort werkelijkheid op zichzelf. Het boek moest zich ophouden op de grens van het bestaan en het niets, het moest zowel de werkelijkheid als het geheim zijn. Celan ging het ook om een nieuwe *werkelijkheid*, die hij met het gedicht wil 'ontwerpen', zoals hij het noemt:¹⁷ 'Wirklichkeit ist nicht. Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein'.¹⁸ Misschien is het verschil hooguit dat bij Mallarmé de wereld zich naar het Boek toe moest bewegen ('Le monde est fait pour aboutir à un beau livre'), terwijl bij Celan de poëzie de werkelijkheid moest 'ontwerpen'.

Celans oplossing voor de scheiding tussen taal en wereld is om in het gedicht een nieuwe, andere werkelijkheid te creëren, binnen het talige bereik. Een manier van een realiteit scheppen die samenvalt met de taal zelf, is Celans veelvuldig gebruik van eigennamen, waarin de scheiding tussen het woord en wie er genoemd wordt, niet bestaat.¹⁹ Hetzelfde procédé zien we bij Patrick Modiano, de Franse romanschrijver in wiens werk de Tweede Wereldoorlog ook een grote rol speelt.

Voorals waar Celan schrijft over dood en verlies noemt hij eigennamen, als om de verdwenen personen op te roepen en aan te spreken door middel van het gedicht. Het gedicht is voor Celan überhaupt een vorm van aanspreken. Er wordt een 'du' verondersteld en aangesproken. In de Bremen-rede maakte Celan de vergelijking tussen het gedicht en 'flessenpost': 'Het gedicht, dat immers een verschijningsvorm van de taal is en daardoor in wezen dialogisch van aard, het gedicht kan flessenpost zijn en aan de golven meegegeven, met de – beslist niet altijd hoopvolle – overtuiging dat ze ergens en ooit aan land zal spoelen, aan hartland misschien'.²⁰

In de Meridiaan-rede zal Celan daaraan toevoegen dat hij in de poëzie streeft naar een ontmoeting. Let op de witregel die ook in dit proza de betekenis van het gezegde illustreert:

Het gedicht is eenzaam. Het is eenzaam en onderweg. Wie het schrijft blijft eraan meegegeven. Maar staat het gedicht niet juist daardoor, hier dus al, in het teken van de ontmoeting – *in het geheim van de ontmoeting?*

Het gedicht wil naar het andere toe, het heeft dit andere nodig, het heeft een overkant nodig. Het zoekt die overkant op, het wijst zich de overkant toe'.²¹

Celan kon en wilde werkelijk gekend worden en aanwezig zijn in zijn gedichten. Het gedicht is een dialoog, een persoonlijk gesprek: 'ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht'.²² Het gaat hem om de ontmoeting tussen gedicht en lezer waarin een nog onbekende werkelijkheid verschijnt. In de Bremen-rede staat dat hij gedichten schrijft 'om te spreken, om me te oriënteren, om te verkennen waar ik me bevond en waar ik naartoe werd getrokken, om werkelijkheid voor mezelf te scheppen'.

De vergelijking die Celan maakte tussen het gedicht en flessenpost wijst er al op dat zowel de dialoog als de ontmoeting problematisch is: het is maar de vraag of het gedicht zijn bestemming bereikt. In de kritiek is ook gewezen op dit probleem. Zo spreekt Heynders over een 'pseudo-dialoog'. Zij stelt dat Celan zelf de expressieve functie van zijn gedichten ondermijnt en dat zijn dialoog altijd een 'artificiële compositie' blijft.²³ Later voegt ze hieraan toe dat Celan met de dialogische functie wel het dreigende verstommen van het gedicht doorbreekt en het autonomisme van zijn absolute poëtica relativeert.²⁴

Met het woord 'pseudo-dialoog' wekt Heynders de indruk dat Celan bewust pretendeert een dialoog te voeren die hij niet voert. Een adequatere beschrijving zou misschien 'uitgestelde dialoog' zijn. Het enige wat de dichter kan doen, is de ruimte scheppen waarin de Ander ontmoet kan worden, een gesprek plaats zou kunnen vinden. Het gaat niet om het geloof dat er een dialoog plaatsvindt, maar om de hoop dat die misschien plaats zou kunnen vinden.

Otto Lorenz noemde de verlangde ontmoeting bij Celan 'utopisch'.²⁵ Het begeerde 'Gegenüber'²⁶ ligt volgens Lorenz buiten de taal en buiten het bewustzijn. Het kan weliswaar met 'Du' worden aangesproken, maar is in feite niemand.²⁷

Celan zelf benadrukt ook het onbereikbare van zijn verlangens in de Meridiaan-rede. Het absolute gedicht, waarin een ontmoetingsruimte kan ontstaan, bestaat niet: 'Ik spreek immers over het gedicht dat niet bestaat! Het absolute gedicht – nee, dat bestaat beslist niet, dat kan niet bestaan!' Het gedicht is wel een 'onontkoombare vraag', zo vervolgt Celan. Een paar

alinea's eerder stelde hij dat het gedicht altijd bij een vraag uitkomt: 'een "open blijvende", "tot geen einde komende", naar het opene en lege wijzende vraag – we zijn ver buiten'. Er wordt in het gedicht dus *gevraagd* naar een open, lege en vrije ruimte waarin de ander aangesproken kan worden: een ruimte die sterk doet denken aan het typografisch wit.

In de Bremen-rede had Celan al de hoop uitgesproken dat er in die openheid een nieuwe, andere werkelijkheid geschapen zou kunnen worden. Gedichten gaan op iets af, 'Op iets wat openstaat, wat kan worden bezet, op een aanspreekbaar jij misschien, op een aanspreekbare werkelijkheid'.²⁸

Wat is dit dan voor plaats, deze 'U-topie', zoals de dichter hem noemt? Open, leeg en vrij, waardoor het gedicht zich beweegt richting een ander die tevens de 'aanspreekbare werkelijkheid' is? Deze Utopie is tegelijkertijd een 'Unheimlichen und Fremden'.²⁹ Allemann meent dat het in de eerste plaats gaat om een plaats die nog onbezet is door taal, en die poëtisch bezet zou kunnen worden: 'Ansprechbar in dem hier vorliegende Sinn ist nur, was nicht schon von Worten besetzt ist'.³⁰

Het doet ook denken aan het 'Opene' van Rilke, die daarmee wees op een plaats waar de dood en het leven minder streng gescheiden waren: 'Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschienene Seite des Lebens (...). 'Es gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit, in der die uns übertreffenden Wesen, die "Engel" zu Hause sind'.³¹

Men heeft die 'bezetbare' plaats waar de stilte nog heerst eveneens in verband gebracht met het denken van Heidegger. In zijn inleiding bij een tweetaalige editie van Celans poëzie merkt Sars op dat de waarheid zich zowel volgens Heidegger als volgens Celan in een open ruimte ophield: 'Heidegger spreekt ter verduidelijking van zijn waarheidsbegrip over een "Lichtung des Seins" als de open plek (*Lichtung*) van de waarheid, waar het zijn van de zijnden belicht en ervaren wordt. Het "stehen in der Lichtung" is dan het gewaarworden van de waarheid, het opgenomen-worden van de werkelijkheid (de *fysis*) door de mens als een "Entbergung des Seienden".³² Bij Celan zoekt het gedicht ook deze plek, zo concludeert Sars: 'Het gedicht zoekt dus het gebied van de waarheid, dat het tevens zelf is, voor zover de taal het middel is waarmee (en waarin) werkelijkheid wordt gezocht'.

Heidegger heeft nooit direct over de poëzie van Celan geschreven, hoewel hij die wel 'aufmerksam' volgde. 'Ich kenne alles von ihm', zo schreef Heidegger in een brief waarin hij ook de wens uitte om Celan te ontmoeten. Omgekeerd had Celan Heideggers werk uitgebreid bestudeerd, zijn exemplaar van *Sein und Zeit* stond vol aantekeningen en hij had Heideggers poëzie-interpretaties gelezen.³³ In enkele gedichten verwijst Celan zelfs expliciet naar het werk van de filosoof.³⁴

Heidegger wilde de dichter graag ontmoeten, maar dat lag ingewikkeld voor Celan, gezien de nationaal-socialistische sympathieën van de filosoof

in de jaren dertig: 'Es falle ihm schwer, erklärte er, mit einem Mann zusammenzukommen, dessen Vergangenheit er nicht vergessen könne'.³⁵ Hij zette zich uiteindelijk over zijn bezwaren heen en bracht in 1967 een middag met Heidegger door in diens huisje in Todtnauberg. Geen van beiden heeft zich uitgelaten over het gesprek toen, maar er volgden brieven en nog meer ontmoetingen.³⁶

Juist de ontmoeting speelt in hun beider werk een belangrijke rol. Voor Heidegger moest de betekenisarmoede van de wereld door een ontmoeting betekenisvol worden – daarin bevestigt de mens zichzelf. Maar die ontmoeting kan alleen plaatsvinden in een ogenblikkelijk heden. In de ruimte waar die ontmoeting mogelijk is, kan zich eveneens het denken afspelen. Niet het denken als representatie, maar een bevrijd denken. Dat is dan ook de reden dat Heidegger in de poëzie geloofde: daar hoefde de taal geen representatie meer te zijn.

Uit deze schets van Celans voornaamste poëtische opvattingen is gebleken dat zijn poëzie tegelijkertijd wel en niet is ingebed in de historische context van de Tweede Wereldoorlog. Die tegenstrijdigheid heeft de kritiek in twee kampen verdeeld. De vraag of biografische en historische achtergrondkennis nodig is om Celans poëzie te begrijpen, vormde lang het grootste twistpunt in de *Celan-Forschung*. Sommige critici zijn van mening dat het historische perspectief van de shoah het belangrijkste is. Zij zijn ervan overtuigd dat 'one cannot read Celan's poetry without reliving the pain and suffering of Jews under Nazi oppression'.³⁷ De andere helft wil deze poëzie lezen in de autonome traditie van Mallarmé, en niet per se in verband met de historische werkelijkheid. Om de kern van de discussie weer te geven, ga ik hier kort in op een dialoog die is gevoerd over het duistere gedicht 'Du liegst im großen Gelausche' (II: 334).³⁸

Peter Szondi droeg in zijn stuk 'Eden'³⁹ een aantal historische en biografische feiten aan waarmee het gedicht volledig verklaarbaar bleek. In zijn boekje *Schibboleth* gaat Derrida in op Celans gedicht en op de ontcijfering daarvan door Szondi, maar hij weet niet precies wat hij ermee aan moet. Het staat buiten kijf dat het gedicht er heel wat helderder van wordt, maar een dergelijke uitleg moet aan de andere kant verworpen worden omdat die andere lezingen en interpretaties uit zou sluiten: 'À la fois essentielle et inessentielle' noemt Derrida de uitleg.⁴⁰ Hans-Georg Gadamer verzette zich naar aanleiding van deze kwestie fel tegen informatie van buitenaf die de poëzie zou moeten verhelderen: 'es kommt doch wohl allein darauf an, was ein Gedicht wirklich sagt – und nicht, was sein Verfasser meinte und vielleicht nicht zu sagen verstand'.⁴¹ Heynders is van mening dat 'de historiciteit van tekst en lezer' een concept is dat in een deconstructieve benadering wordt verworpen. Zij heeft dan ook de nodige kritiek op de 'thematiseren-

de lectuur' in Derrida's *Schibboleth*, waarin hij ingaat op de data bij Celan. 'Achter de gesuggereerde vrijheid ligt een conclusie a priori', zo oordeelt Heynders over Derrida's stuk.⁴² Wat Celan betreft, wijst zij op de 'verstar-ring' die er in de Celan-*Forschung* plaats heeft gevonden. Maar in de praktijk blijkt gelukkig voor vrijwel alle critici, ook voor Heynders, te gelden dat ze een 'autonome' invalshoek combineren met een lezing vanuit een historische, mystieke of filosofische context.

Mystiek

Bij Celan is het van belang om zowel de joodse als de christelijke mystiek bij de interpretatie van zijn gedichten te betrekken: hij las Meister Eckhart maar ook Martin Buber.

In zijn studie over het zwijgen bij Hölderlin, Rilke en Celan, waarin hij hun gebruik van zwijgtechnieken verbindt met de invloed van de theologie,⁴³ betoogt Lorenz dat het zwijgen van de goden en de onuitspreekbaarheid van het numineuze al tot de vaste topoi van de religieuze en gedachte-geschiedenis behoort, en dat het zwijgen bij de door hem bestudeerde dichters in dat licht gezien moet worden. Het gaat bij hen niet om een wantrouwen tegen de taal, maar om een voortzetting van de idee van de onzegbaarheid van God zoals dat al sinds Plato bekend was. Daar, en niet in de negentiende eeuw bij Von Hofmannsthal, ligt volgens Lorenz de oorsprong van de taalscepsis. In het zwijgen wordt dus naar God verwezen: 'Schweigen im dezidierten Sinn – so kann hier vorerst resümiert werden – ist kein Ausdruck der Leere, sondern der Fülle'.⁴⁴ Hij noemt in dat verband Augustinus, Pseudo-Dionysius en Meister Eckhart. Met de mystiek is de onuitspreekbaarheid van God gemeengoed geworden, en ook de joodse mystiek heeft ertoe bijgedragen 'daß in zunehmenden Maße das Schweigen des Menschen vor dem Numinosen zur modellhaften Vorgange wurde für das Schweigen in der Dichtung'.⁴⁵

De 'technieken' die de christelijke mystici erop nahielden om over het onzegbare toch te spreken, worden ook door Celan toegepast in zijn poëzie. Niet per se om God te benoemen. God zelf blijkt niet altijd zo ver weg bij Celan. In een gedicht wordt Hij gewoon aangesproken (I: 163):

TENEBRAE

Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.
[..]⁴⁶

De rollen zijn hier omgekeerd. Niet de mens moet bidden maar God: niet zijn lichaam zijn wij, maar hij is ons lichaam. Met het begin van zijn gedicht verwijst Celan naar Hölderlins gedicht 'Patmos', dat zo begon:

Nah ist
Und schwer zu fassen der Gott.
Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.
[..]

Lijkt God bij Hölderlin nog geassocieerd te worden met het 'reddende', bij Celan ziet het ernaar uit dat Hij dit vermogen definitief verloren heeft: mens en God kunnen hooguit *elkaar* redden.

In het gedicht 'Psalm' (I: 225) is God een 'niemand' geworden⁴⁷:

PSALM

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühn.
Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Mit
 dem Griffel seelenhell,
 dem Staubfaden himmelswüst,
 der Krone rot
 vom Purpurwort, das wir sangen
 über, o über
 dem Dorn.

Door God 'Niemand' te noemen, zou Celan hier zowel een positieve als een negatieve boodschap kunnen geven. Enerzijds zal niemand de schepping opnieuw ondernemen, anderzijds is er misschien een mogelijkheid dat God, in zijn onkenbare gedaante van Niemand, dat wél zal doen. Of dat het de mens zelf is die de mens gestalte zal geven, in de traditie van de Golem.⁴⁸

In de mystieke verwijzingen in Celans poëzie is dus de eerder genoemde spanning te vinden, waarbij twee dingen tegelijk waar kunnen zijn: ook tegen het goddelijke principe zegt hij ja én nee. Die spanning komt voort uit de joodse mystieke leer zelf. Sars wijst bijvoorbeeld op het belang van Bubers 'dialogische principe'. Voor Buber was er een onderscheid tussen het monologische en het dialogische bestaan. Alleen in het laatste werd getracht een relatie met de ander tot stand te brengen. Zowel Buber als Levinas, wiens filosofie eveneens gebaseerd is op de relatie tot de ander, benadrukte dat het niet om een werkelijk samenkomen met die ander gaat: er zal altijd een onoverbrugbare afstand blijven bestaan. Deze afstand die gerespecteerd wordt, is een traditioneel aspect van de joodse mystiek, waarin de *unio mystica* niet het streven is (zie hoofdstuk 1, p.24). Wellicht is Celans opvatting over het gedicht als 'omweg' naar een 'aanspreekbaar jij' ook op dit dialogische principe uit de joodse mystiek gebaseerd.

Een ander aspect van de joodse leer dat terugkeert in Celans poëtica is de nadruk op de materialiteit van de taal: de tastbare aanwezigheid van letters en lettergrepen, die afzonderlijk betekenis gaan dragen. In de joodse mystiek was de tekst meer dan alleen het spreken. Het gaat om de fysieke tekst, de inscriptie: de klank, de vorm van de letters.⁴⁹ Buber heeft het zelfs over de witte plekken in de Thora: 'Aber in Wahrheit sind nicht die schwarzen Lettern allein, sondern auch die weißen Lücken Zeichen der Lehre, nur daß wir sie nicht wie jene zu lesen vermögen'.⁵⁰

Een volgend principe dat herkenbaar is in het werk van Celan is de Thora als organisme, en het scheppende, creatieve element dat de letters zelf krijgen. Ook de dichter wilde uit taal een nieuwe werkelijkheid 'ontwerpen'. Zijn poëzie moest niet beschrijven, maar scheppen: letterlijk nieuw leven inblazen. Een ander belangrijk poëticaal symbool is dat van de adem: net als voor Nijhoff was dat voor Celan een van de kernaspecten van de poëtische creatie. Het gedicht dat werkelijkheid moet creëren, kan door de juiste lezer

ook waargenomen worden als 'Gestalt und Richtung und Atem'.⁵¹ Het gedicht is een 'Atemkristall' (11: 31) en een 'Atemwende'.⁵² Dat geeft aan in hoeverre het gedicht voor Celan een 'levend' en lichamelijk geheel is: het ademt en het blaast adem in; het scheidt en is een schepping.

Een laatste punt uit de joodse mystiek dat van belang is voor Celans poëtica, is het commentaar op de Thora. Het boek is in zekere zin gevormd door de eeuwige dialoog die er over wordt gevoerd: het is een dialoog, waarbij de volgeschreven kantlijn een essentieel deel is van de tekst. Ook Celan, met zijn hermetische poëzie en zijn vele versleutelde verwijzingen, lijkt de lezer te willen uitnodigen tot studie en commentaar. Men heeft zijn uitspraak: 'Lesen Sie! Immerzu nur lesen, das Verständnis kommt von selbst' begrepen als een aansporing daartoe.

Het zwijgen bij Celan

In de gedichten van Celan wordt het zwijgen genoemd, maar er wordt vooral veel in gezwegen. Er vallen pauzes in en breuken, ze verstommen vaak naar het einde toe, waar versregels bijvoorbeeld bestaan uit losse woorden of lettergrepen. Daarmee verbonden is de opvatting dat het zwijgen bij Celan een representatie is van het zwijgen van de slachtoffers en de doden. Hun gewelddadige verstomming wordt in deze poëzie herhaald.⁵³

De meeste critici zijn het erover eens dat de stilte bij Celan niet moet worden beschouwd als iets wat buiten het gedicht staat, maar dat deze een integraal onderdeel ervan vormt: een van de 'stemmen' van het gedicht.⁵⁴ Ook Lorenz brengt, ondanks zijn theologische invalshoek, Celans zwijgen in verband met de Holocaust. Deze poëzie moet worden gelezen als verwijzing naar het niet-gezegde, die een getuigenis is voor het bestaan van de mensen in de geschiedenis: 'Und eine Dichtung, die das zu vermitteln trachte, entfalte ihre volle Bedeutsamkeit nur in einer "Atemwende", also da, wo nicht gesprochen werden kann, wo noch immer der Atem stockt – vor Schrecken und Betroffenheit über das, was geschehen ist'.⁵⁵

Tegenover dit opgelegde zwijgen stelt Celan de vanzelfsprekende stilte van de natuur. In de prozatekst *Gespräch im Gebirg* noemt hij de natuurlijke stilte die anders is dan het menselijke zwijgen: '(..) en de stok zwijgt, de stenen zwijgen, en het zwijgen is geen zwijgen, geen woord is verstomd en geen zin, een pauze is het slechts, een woordgat, een leemte (..)'.⁵⁶

In het zwijgen van Celan zit dus opnieuw de spanning die kenmerkend bleek voor zijn hele poëtica. Shira Wolosky omschrijft het poëtisch zwijgen bij Celan enerzijds als een teken van een breuk in de dialoog, een 'rupture in the exchange', en anderzijds als een bewust openhouden van het gedicht. Om een te volledige afsluiting te vermijden, wordt 'the space of difference

that is also the space of integrity' opengehouden. 'The poems court, in this, an active obscurity. They insist both on silence and on the breaking of silence, where to be "unreadable" is both risk and invitation'.⁵⁷

Aan Celans poëzie ligt, kortom, een permanente tegenstrijdigheid ten grondslag. De stilte voert naar het spreken, de literatuur naar de werkelijkheid, de omweg voert naar huis, de schaduw naar de waarheid, de ander voert naar het zelf, de blindheid naar het ware zien. Uit die spanning volgt de tweeledige eis die Celan aan het gedicht lijkt te stellen: het gedicht dient om het leed uit te spreken en het kwaad te vertellen, maar ook om daar doorheen te komen. Dezelfde dubbelheid lijkt zich in de stilte af te spelen: die is zowel de uitdrukking van een verstoorde menselijke taal, van een onzegbaar leed, als de mogelijke openheid waar een ontmoeting en iets nieuws zich zou kunnen afspelen.

Het wit bij Celan

Hiervoor zijn we al een aantal functies tegengekomen die het wit bij Celan zou kunnen hebben. In de eerste plaats zou het een uitdrukking kunnen zijn van de onmogelijkheid om iets te zeggen: het is een vorm van zwijgen. Naar het einde toe worden Celans gedichten steeds 'witter': korter en gefragmenteerder. Aris Fioretos veronderstelt bijvoorbeeld dat Celan de Holocaust opriep met de metrische term cesuur, ook een soort witte plek binnen het gedicht, zij het niet altijd een typografisch gemarkeerde: 'When he invokes the caesura, for example, Celan (who was surely aware of the term's theoretical implications in Hölderlin and Benjamin) may also be using a term from metrics as a designation for that which has been named the Shoah'.⁵⁸

Tegelijk beeldt het typografisch wit de afstand, de 'omweg' uit die moet voeren naar Celans 'aanspreekbaar jij', naar de lezer of de ander. Het is de tussenruimte die noodzakelijk is in 'het dialogische principe'.⁵⁹ En het wit geeft het gedicht ten slotte ook zijn vorm, en maakt het op die manier tot de 'Gestalt' die Celan graag zag. Het wit maakt deel uit van de materiële tastbaarheid die een gedicht in deze opvatting moest hebben. Op die manier kon met behulp van het wit het arbitraire van de taal overwonnen worden: woord en ding raken elkaar weer als het gedicht werkelijk een lichaam krijgt.⁶⁰

Aan deze drie mogelijke functies van het wit bij Celan kunnen we er nog een paar toevoegen op basis van de literatuur over Celan. Zo is het nodig om te wijzen op de betekenisloosheid van de witregels: hun 'vide saturé de vide', zoals Blanchot het noemt.⁶¹ Door hun leegte zorgen ze juist dat de betekenis onbepaald blijft. Celan zelf noemde de witte plekken 'Lesestationen', haltes in het lezen. Tussen de strofes lopen dan de 'Kammlinien': oorspronkelijk een term die duidt op de lijnen die de toppen binnen een gebergte verbinden.

Daarmee wijst Celan op het feit dat er wel betekenislijnen getrokken kunnen worden maar dat er geen definitieve betekenisconstructie mogelijk is.⁶²

Ten slotte kan het wit betekenis krijgen als een complement van symbolen als sneeuw en ijs. Poëtische symbolen in de traditie van het modernisme, maar ook symbolen van de dood. Otto Pöggeler ziet alleen de negatieve symboliek van sneeuw, die voor de dood zou staan: 'the frozen water of life, the dead, which may yet rise again if righteousness befalls them'.⁶³ Dat is te simplificerend. Net als bij Mallarmé heeft sneeuw bij Celan een dubbelzinnige functie. Menninghaus zet uiteen hoe sneeuw enerzijds staat voor het onaantastbare, het heldere, reine en stralende, maar anderzijds ook de dreiging van verstarring in zich draagt.⁶⁴ Mallarmé verbond de schoonheid van het Niets die hij ontdekte bij het schrijven van 'Hérodiade' aan het beeld van een gletsjer. Ook bij Celan duidt het beeld van de gletsjer op een uiterste en vernieuwende geestelijke of poëtische positie.⁶⁵ In de volgende paragraaf wil ik proberen deze theoretische veronderstellingen over het wit aanschouwelijk te maken. Bovendien zullen er wellicht meer mogelijke functies van het wit uit naar voren komen.

De gedichten

Celan verwacht van zijn lezer dat die al zijn zintuigen inzet: hij moet lezen met ogen en oren. En ook vingers komen regelmatig voor in zijn werk, het gedicht wil aangeraakt worden. En zelfs dat is Celan niet genoeg. Wat hij van de lezer verlangt, maakt hij duidelijk in 'Engführung' (I: 197):

[..]
Lies nicht mehr – schau!
Schau nicht mehr – geh!

[..]

Een gedicht moet zichtbaar en tastbaar zijn, een ruimte waarin je kunt binnentreden.

Het opvallendste kenmerk van Celans 'materiële' taal is zijn overvloedig gebruik van het wit van de pagina. In het oog springt allereerst de extreme korthed van de versregels. Ze reiken zelden over de helft van de bladzijde, zodat het gedicht tegen de linkermarge plakt, en haast huiverig lijkt om verder inbreuk te doen op het wit van de pagina. De magere indruk die het gedicht maakt, wordt nog versterkt door de enjambementen. Celan breekt zijn zinnen, en zelfs vaak de woorden doormidden, zodat zijn poëzie er gefragmenteerd uitziet.

Celan zelf legde de nadruk steeds op de uiterlijke, haast tastbare vorm van zijn gedichten.⁶⁶ In de Meridiaan-rede blijkt dat lezen voor hem nauw verbonden is met kijken. Hij voert een personage van Büchner aan als de ideale lezeres, omdat ze niet alleen leest maar ook kijkt. Deze Lucile *ziet het spreken zelf*, zij neemt de taal waar als tastbare vorm: ‘taal als gedaante en richting en adem’ (Celan 2003: 238). De nadruk ligt op het waarnemen. Het gedicht is een ‘gast-gesprek’ van onze ‘langzame ogen’, zoals blijkt uit het poëtische gedicht ‘Unten’ (I: 157).⁶⁷

UNTEN

Heimgeführt ins Vergessen
das Gast-Gespräch unserer
langsamen Augen.

Heimgeführt Silbe um Silbe, verteilt
auf die tagblinden Würfel, nach denen
die spielende Hand greift, groß,
im Erwachen.

Und das Zuviel meiner Rede:
angelagert dem kleinen
Kristall in der Tracht deines Schweigens.

De ogen van de lezer doen hier ook daadwerkelijk wat er beschreven staat: vlak voor ze ‘traag’ worden genoemd, valt er inderdaad een pauze en zijn de ogen bezig van de ene regel naar de andere te schuiven, en ‘zien’ ze daarna een witregel. Het gedicht voert ‘woord voor woord’ naar het thuis dat samenvalt met het vergeten. De langzame ogen van de lezer zien bovendien dat ‘Heimgeführt’ steeds volgt op het wit, alsof de weg naar huis dáárin te vinden is. De gedichten waren dwalend onderweg als ‘flessenpost’, en kunnen ook thuiskomen.⁶⁸ Dat spoor dat wegvoert en tegelijk naar huis brengt, is een van de paradoxen die aan Celans poëzie ten grondslag liggen.

De regel waaruit spreekt dat de lettergrepen zijn verdeeld, eindigt op ‘verteilt’. Dat woord valt samen met zijn vorm: juist op het einde van de versregel wordt er immers iets over de strofen ‘verdeeld’. Het teveel van ‘mijn spreken’ is versmolten met ‘het kristal in de dracht van jouw zwijgen’. Een zwijgen dat met een lange regel uitloopt in het wit na het gedicht. Hier lijkt in poëzie te worden gezegd wat uit Celans proza bleek: het gedicht is een dialoog met een ‘aanspreekbaar jij’, in dit geval een zwijgend jij. Het lijkt in die zin een positieve beschrijving van het dichtproces dat het spreken van de dichter en het zwijgen van de ‘jij’ (de lezer, of ook de ander, of zelfs de ge-

storven moeder die vaak wordt aangesproken) samenkomen in het gedicht dat als een kristal is en naar huis voert. Die positieve lezing raakt tegelijkertijd onder spanning door het woord ‘anlagern’, dat – in ieder geval voor mij – ook het onvrije en beladen woord ‘Lager’ oproept. Die associatie wordt versterkt door het gedicht ervoor, ‘Heimkehr’ (I: 156), waarin er sprake is van ‘Weithin gelagertes Weiß’ – door Naaijken vertaald als ‘wit dat zich ver uitstrekt’. In dat gedicht wordt de oorlogsthematiek explicieter opgeroepen door een regel als ‘die Schlittenspur des Verlorenen’: ‘het arrenspoor van het verlorene’.

Ook het woord ‘kristal’ in het gedicht ‘Unten’ kan die dubbele lading hebben: een nieuwe creatie ontstaat én een stolling. Het wit van de pagina krijgt dezelfde dubbele betekenis mee. Enerzijds is het de vrije ruimte, anderzijds is het de plaats van het inkaderen, de onverbiddelijke rand van het gedicht.

Een plaats waar het wit ‘streng’ is, om met Blanchot te spreken, is een strofe uit ‘Vor einer Kerze’ (I: 110).⁶⁹ Het rijm draagt hier nog bij aan de kracht waarmee het gedicht wordt ingekaderd. Het rijm krijgt extra nadruk omdat de rest van het gedicht niet rijmt:

[..]
 sprech ich dich frei
 vom Amen, das uns übertäubt,
 vom eisigen Licht, das es säumt,
 [..]

De situatie van onvrijheid waaraan de ik in deze strofe een einde zou willen maken, wordt herhaald in de onvrijheid van de versvorm. De ik spreekt iemand aan die, net als hijzelf, tot zwijgen is gebracht (*übertäubt*: ‘overstemd’) door een ‘Amen’.⁷⁰ Hun opgesloten zitten in het ‘ijzige licht’ wordt geïllustreerd door het onverwachte rijm dat deze regels als een harnas insluit.

In ‘Playtime’ (II: 386)⁷¹ gebeurt het omgekeerde en breekt de versregel juist door de grens van de bij Celan vaak zo brede rechtermarge:

[..]
 doch
 auch hier,
 wo du die Farbe verfehlst, schert ein Mensch aus, entstummt,
 wo die Zahl dich zu äffen versucht,
 ballt sich Atem, dir zu,
 [..]

De vorm van de middelste regel illustreert zijn eigen inhoud: de versregel treedt buiten zijn marges zoals de mens 'erop uittrekt'. En de taal laat zich niet verstommen door het wit, zoals de mens ook 'ontstomd' is, dat wil zeggen zijn stem terugkrijgt. De mens kan doorspreken, net als de versregel die ongestoord tot het einde van de pagina doorloopt. Zijn adem balt zich vervolgens: een beweging die door de korthed van de versregel wordt geïllustreerd. Eigenlijk is 'illustreeren' te zwak uitgedrukt: in de korthed van de versregel gebeurt het.

Maar behalve het *ontstommen* kan ook het omgekeerde, het doen *verstommen*, worden geïllustreerd door de verdeling van de regels van een gedicht. Het gefragmenteerde karakter van Celans poëzie doet altijd aan als een soort verstomming, maar in sommige gedichten valt de dichter helemaal stil. In 'Deine Augen im Arm' (II: 123),⁷² bijvoorbeeld, een gedicht waarvan je kunt vermoeden dat het over de Holocaust gaat, met name door het terugkeren van het woord 'as':

[..]

Aschen-Helle, Aschen-Elle-ge-
schluckt.

Vermessen, entmessen, verortet, entwortet,

entwo

[..]

Het geweld dat de slachtoffers en hun taal is aangedaan, wordt hier opgeroepen door het agressieve afbreken van het woord.

Naar aanleiding van deze lege plek schreef Menninghaus over de *Gestalt*, de presentie van Celans taal. Hij stelt dat deze 'woordruïne' een dubbele expressiviteit heeft, omdat ze aan de ene kant een ontkenning is van betekenis, en aan de andere kant de presentie van de taal aangeeft.⁷³ Ook in de enjambementen ziet hij deze beweging naar de 'substantie' van het woord toe: 'und diese Substanz ist nichts anderes als die "entwortende", nämlich den attributiven semantischen Instrumentalismus der Worte transzendierende und darin eine nicht-signifikative "Atemkurve" des Sprechens selbst hervorhebende Form ihres Stehens'.⁷⁴

Dezelfde nadruk op de *Gestalt* en de substantie van het woord is te zien in het enjambement in de tweede strofe van het volgende gedicht (I: 237):⁷⁵

...RAUSCHT DER BRUNNEN

Ihr gebet-, ihr lästerungs-, ihr
gebetscharfen Messer
meines
Schweigens.

Ihr meine mit mir ver-
krüppelnden Worte, ihr
meine geraden.

Und du:
du, du, du
mein täglich wahr- und wahrer-
geschundenes Später
der Rosen –:

Wieviel, o wieviel
Welt. Wieviel
Wege.

Krücke du, Schwinge. Wir --

Wir werden das Kinderlied singen, das,
hörst du, das
mit den Men, mit den Schen, mit den Menschen, ja das
mit dem Gestrüpp und mit
dem Augenpaar, das dort bereitlag als
Träne-und-
Träne.

De woorden zijn 'ver-/krüppelnden Worte' geworden, hetgeen het enjambe-
ment uitbeeldt. Op meer plekken dient het wit van de pagina in dit gedicht
om een probleem met het spreken uit te beelden – neem de onderbreking
van 'Wir' in de een na laatste strofe. Pas na een witregel kan de zin worden
hernomen, met het besluit een 'kinderlied' te zingen. Met die zuivere manier
van zingen kunnen de 'Menschen', die nog zijn gebroken in 'Men' en 'Schen',
wellicht weer 'heel' worden.⁷⁶ Het kinderlied is een vorm waarvan de een-
voud inderdaad vaak door Celan gezocht lijkt te worden in zijn gedichten,
met hun herhalingen en 'zangerigheid'. Hoewel de vele herhalingen in zijn
poëzie soms de indruk kunnen geven van urgentie of van wanhoop, kan het
gedicht soms ook ritmisch en muzikaal aandoen als een liedje.

Niet altijd gebruikt Celan de uiterlijke vorm van zijn poëzie om te spreken over 'zwijgen'. Soms is het wit veel directer beeldend, en dus minder direct poëticaal. Bijvoorbeeld waar Celan de vorm van zijn gedichten gebruikt om de inhoud van het gedicht uit te beelden. Voor dergelijke visuele ondersteuning zet hij bijvoorbeeld enjambementen in, zeker als het gaat om woorden die een ruimtelijke beweging aanduiden zoals:

strom-
abwärts

of:

hinauf-
gestiegen

En in 'Die brabbelnden' (II: 200), is een overgeslagen trede uitgebeeld met een enjambement:

Auf der übersprungenen
Stufe⁷⁷

Deze vormgeving is Celans manier om zijn poëzie leven in te blazen – 'Atem' en 'Gestalt' te laten worden. Door de betekenisvolle typografie wil hij het gedicht een concrete aanwezigheid geven, 'Gegenwart und Präsenz' laten zijn. Omdat het gedicht, zo stelt hij, nooit de wereld kan beschrijven, moet het zelf een nieuwe werkelijkheid scheppen, zoals hiervoor ter sprake kwam: 'Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen werden'. Celans positie als dichter is vergelijkbaar met die van Michelangelo als beeldhouwer. Michelangelo zag een ideale vorm opgesloten in de materie, een vorm die hij uit het marmer kon loshakken en bevrijden. Celan had het in dit verband over het werk van Brancusi, en je kunt ook wijzen op de joodse Sefer Jetsira, waarin God werd beschreven als een beeldhouwer die de letters uit lucht hieuw: 'Er schuf aus Leere etwas und machte das Nichtsein zu einem seienden; und er hieb grosse Säulen aus unabfassbarer Luft'.⁷⁸

Op vergelijkbare wijze wil Celan een werkelijkheid in de woordmassa vinden en eruit loshouwen. 'Aus Fäusten' (II: 66)⁷⁹ bijvoorbeeld doet daaraan denken:

AUS FÄUSTEN, weiß
von der aus der Wortwand
freigehämmerten Wahrheit,
erblüht dir ein neues Gehirn.

[..]

Wie de waarheid wil vinden, moet achter de 'woordmuur' reiken. Daaruit kun je de waarheid vrij hameren, waaruit nieuwe hersenen zullen bloeien. Opnieuw volbrengt het gedicht een Golemachtige creatie. De 'woordmuur' wordt hier gevolgd door het wit van de pagina, zodat het einde van het woord daadwerkelijk een 'muur' vormt.

Het blijkt de taak van de dichter om de waarheid te 'bevrijden'. Het ware houdt zich schuil in de schaduwen van de taal. De dichter moet de taal geweld aandoen om die schaduwen op te sporen: 'Die Wortschatten/ heraus-haun', schrijft Celan in een gedicht (II: 345). Alleen dan krijgt het spreken betekenis, zoals blijkt uit 'Sprich auch du' (I: 135).

SPRICH AUCH DU

Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.

Sprich –
Doch scheidet das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
gib ihm den Schatten.

Gib ihm Schatten genug,
gib ihm so viel,
als du um dich verteilt weißt zwischen
Mittnacht und Mittag und Mittnacht.

Blicke umher:
sieh, wie's lebendig wird rings –
Beim Tode! Lebendig!
Wahr spricht, wer Schatten spricht.

Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:
Wohin jetzt, Schattentblöster, wohin?
Steige. Taste empor.
Dünnere wirst du, unkenntlicher, feiner!
Feiner: ein Faden,
an dem er herabwill, der Stern:
um unten zu schwimmen, unten,

wo er sich schimmern sieht: in der Dünung
wandernder Worte.⁸⁰

Een eerste opmerking over dit gedicht betreft de periode waarin het geschreven is: in 1954, vlak na een recensie van Celans bundel *Mohn und Gedächtnis* in het belangrijke tijdschrift *Merkur*. Daarin werd zijn poëzie, zoals in meer Duitse recensies, tot de zuivere poëzie gerekend en geprezen om de ‘fantasie’ en de ‘verbeeldingskracht’, de kracht van de ‘droom’ en het spelelement. Celan zou het thema van de vernietiging van de joden ‘te boven zijn gekomen’ (*bewältigen*). Wie weet dat ook zijn ‘Todesfuge’ in de bundel stond, realiseert zich dat daarvan geen sprake is. Volgens biograaf John Felstiner voelde Celan zich misbruikt voor het Duitse morele herstel, en schreef hij dit gedicht als reactie.⁸¹

‘Sprich auch Du’ is een sterk poëticaal gedicht waarin Celan zichzelf lijkt toe te spreken. Hij waarschuwt dat je de schaduwen in zijn werk niet moet overslaan, dat je ook naar het Nee moet kijken en niet alleen naar het Ja. De spanning die we voortdurend tegenkomen in Celans gedichten wordt hier door hemzelf beschreven als een taal die zijn eigen schaduw opzoekt.

Het wit rond het gedicht lijkt hier precies die schaduw te zijn. Maar ten eerste is het de stilte waaruit de aansporing volgt: ‘Sprich auch du’. Ook in de eerste witregel wordt dit effect herhaald: ‘Sag deinen Spruch, // Sprich’. De ‘schaduw’ die het spreken moet hebben om betekenis te krijgen, valt vlak voor een witregel – alsof het de strofe zelf is die de schaduw werpt over het wit. Omdat de volgende strofe weer met ‘schaduw’ begint, wordt die indruk van het wit *als* schaduw versterkt: ‘Gib ihm Schatten genug’. Ook in de witregel daarna is het duister: ‘Mittnacht’ is het laatste woord van de strofe, uitlopend in een witregel die ook ongeveer het midden van het gedicht is. Op de volgende witregel valt opnieuw de schaduw: ‘Wahr spricht, wer Schatten spricht’.

In andere gedichten viel de schaduw eveneens in het typografisch wit. Daartoe zet Celan bijvoorbeeld het woord ‘Schatten’ alleen op de laatste regel (II: 14) of laat hij het woord ‘schaduw’ daadwerkelijk door de taal overschaduwen. In ‘Sibirisch’ (I: 248) bijvoorbeeld:

[..]
stand ein Gesicht – auch unter diesem
Schatten.

[..]

Parallel aan deze symboliek loopt die van licht en donker (dag en nacht), begrippen die, net als bij Mallarmé, een sterk poëtische lading kunnen krijgen.⁸² Hetzelfde geldt voor blindheid: als de waarheid in het duister ligt, is de

blindheid het ware zien, een paradox die ook in de mystiek voorkomt. Er is veelal sprake van een 'augen-/loser du' (I: 260) en 'augen-/losen' (II: 35) en 'Augenlose' (II: 227). Maar zelfs in de blindheid en op de duistere, schaduwrijke plaatsen is de waarheid niet te bereiken. Omdat het absolute gedicht niet bestaat, zoals Celan in zijn Meridiaan-rede zegt, blijft de daarin gezochte waarheid altijd een 'Utopie'. Dat neemt niet weg dat ieder gedicht opnieuw een poging behelst om de waarheid en de werkelijkheid te vinden: 'Alles ist wahr und ein warten/ auf Wahres' (I: 218).

Voor zover een waarheid benaderd wordt, lijkt dat niet te gebeuren in de taal maar in het wit, in het zwijgen of in het gestamel, in de 'wahr-/ gestammelten Mund' (II: 42). Juist in de pauzes tussen de woorden kan een waarheid benaderd worden: 'immer/ sprachwahr in jeder/ der Pausen' (I: 265). Letterlijk wordt het woord 'waar' dan ook vlak voor het versregelwit gezet, bijvoorbeeld in I: 220: 'wahr-/gebliebene, wahr-/gewordene Zeile'.

De waarheid is een soort onbereikbare kosmische orde, en wordt bij Celan vaak geassocieerd met kristallen of andere stollingen zoals sneeuw en ijs. In de poëzie zijn die stollingen alleen bereikbaar door het zwijgen of door de witte plekken. Hiervoor lasen we al over een 'Kristall in der Tracht deines Schweigens' (I: 157). Het gedicht moet zijn als een 'Atemkristall' (II: 31): een levend organisme dat desalniettemin onverwoestbaar is. De sneeuw en het witte zijn symbool voor het zwijgen en worden tegenover de woorden zelf gezet. In die zin kunnen sneeuw en het ijs eveneens een dreigende rol krijgen. Zoals in het volgende gedicht (I: 112):⁸³

MIT WECHSELNDEM SCHLÜSSEL

Mit wechselndem Schlüssel
 schließt du das Haus auf, darin
 der Schnee des Verschwiegenen treibt.
 Je nach dem Blut, das dir quillt
 aus Aug oder Mund oder Ohr,
 wechselt dein Schlüssel.

Wechselt dein Schlüssel, wechselt das Wort,
 das treiben darf mit den Flocken.
 Je nach dem Wind, der dich fortstößt,
 ballt um das Wort sich der Schnee.

Waarna het wit van de pagina het gedicht omsluit, zoals de taal door de zich ophopende sneeuw wordt bedreigd. Net als de sneeuw doet het wit inbreuk op het gedicht zelf. De strofes lijken hier op 'huizen', die met een sleutel wor-

den afgesloten: de eerste en de laatste regel van de eerste strofe vormen zo'n afsluiting omdat het woord 'sleutel' er wordt genoemd. Tegelijk lijkt het niet te lukken om van het gedicht een veilige plek te maken: de 'sneeuw van het verzwegene' vliegt er dwars doorheen, zoals blijkt uit de derde regel die ook een beetje uitsteekt het wit in, als om die openheid van het 'huis' te benadrukken.

Celans poëzie was een poging een ander 'aan te spreken'. Maar al is er zintuiglijk contact, de ander blijft op afstand: 'du,/ augenfingrige/ Ferne' (II: 288). De ontmoeting mislukt en in plaats daarvan is er onvolledigheid en afstand. Die kloof wordt uitgebeeld door de vormgeving van het gedicht. Zoals het gesplitste woord 'Correspondenz' in de eerste strofe van het gedicht 'Bergung' (II: 413):

BERGUNG allen
Abwässerglucksens
im Briefmarken-Unken-
ruf. Cor-
respondenz.

[..]

De afstand tussen zender en ontvanger van een brief (het uitblijven van een antwoord?) schuilt in het gebroken woord. Wat dat betreft is het betekenisvol dat het gedicht 'Bergung' uit Celans laatste, postuum verschenen bundel stamt, waarin de gedichten steeds korter en 'witter' werden.

Waar de aangesproken 'ander' God zelf is, in Celans mystieke gedichten, is er ook een afstand die wordt uitgedrukt door de typografie. Bijvoorbeeld in het volgende fragment uit 'Engführung' (I: 203):⁸⁴

[..] die

Chöre, damals, die
Psalmen. Ho, ho-
sianna.

[..]

De hapering en de fragmentatie van de lofprijzing drukken uit dat het regelrechte spreken over God niet mogelijk is. Of liever gezegd: niet meer mogelijk is sinds het 'toen', het 'damals', dat naar een periode vóór de oorlog lijkt te verwijzen. Toch is niet alles verloren, blijkt uit de strofe die hierop volgt:

Also
 stehen noch Tempel. Ein
 Stern
 hat wohl noch Licht.
 Nichts,
 nichts ist verloren.

Ho-
 sianna.

[..]

Stotterend wordt het gezang toch ingezet. Het wit van de pagina helpt hier om opnieuw de spanning te creëren die Celans poëzie kenmerkt. Enerzijds staan er nog tempels en is er niets verloren, anderzijds maakt de typografie duidelijk dat het gezang slechts stotterend door kan gaan. Ook in andere gedichten zien we het probleem van het geloof na de shoah uitgebeeld in het typografisch wit. Zo is ook het woord 'ge-/segnet' gebroken (I: 249) en is er van het woord 'rabbi' in I: 242 uiteindelijk alleen nog 'Ra-' over.

Een aparte categorie vormt het temporele van het typografisch wit. Bij de vorige dichters bleek dat de witregel als plaats waar de tijd stilstaat én doorloopt, extra betekenis mogelijkheden gaf. Ook Celan buit die mogelijkheden uit. Soms wordt de tijd even stilgezet in het typografisch wit en wordt gezocht naar een ondeelbaar moment van tijdloosheid, een 'kalendergat', zoals het in dit korte titelloze gedicht wordt genoemd (II: 321):⁸⁵

MERKBLÄTTER-SCHMERZ,
 beschneit, überschneit:

in der Kalenderlücke
 wiegt ihn, wiegt ihn
 das neugeborene
 Nichts.

Het 'wiegen' wordt hier ook uitgevoerd door de herhaling in regel vier. Zoals vaker bij Celan is de herhaling muzikaal en haast bezwerend. Het 'nieuwgeboren niets' krijgt een plek in het wit dat volgt op het gedicht.

Het frappeert bij het lezen van Celans gedichten hoeveel tijdsaanduidingen er zijn: ochtend, middag, avond, nacht maar ook 'de toekomst' of 'de eeuwigheid'. In de Bremen-rede legde Celan uit dat deze temporaliteit de

plaats innam van de ruimte. Het landschap van zijn jeugd 'waar mensen en boeken leefden', is verloren gegaan in 'Geschichtslosigkeit' (1983: 37), en nu bewegen zijn gedichten in de tijd. Over het gedichten schrijven zegt Celan dan in die rede: 'Het was, ziet u, gebeurtenis, beweging, onderweg zijn, het was een poging om richting te krijgen'.⁸⁶ De opdracht die hij aan de poëzie stelde om door de tijd *heen te grijpen*, lijkt vaak te worden uitgevoerd in het wit rond het gedicht, eerder dan in het gedicht zelf.⁸⁷

Samenvatting

In het begin van dit intermezzo noemde ik vijf mogelijke functies van het wit bij Celan: het wit als het zwijgen, het wit als tussenruimte of 'omweg' van de ik naar het jij, het wit dat van het gedicht een 'Gestalt' maakt, het wit als uitstel van betekenis en ten slotte het poëtische wit waarbij het begrippen als 'kristal' of 'sneeuw' versterkt.

Die theoretische functies bleken in de poëziepraktijk inderdaad steeds terug te keren, en wel in allerlei nuanceringen. Zo maakte Celan van zijn gedicht een 'gestalte' door het iconisch 'tekenen' met woorden.

Ook in de functie van het wit als zwijgen bleken vele nuances mogelijk. Het wit bij Celan kon bijvoorbeeld een uitdrukking zijn van de verstomde stemmen van de slachtoffers van de oorlog, of bijvoorbeeld van de wankelheid van het geloof in een 'woordruïne' als 'Ho-sianna'.

Andere keren lijkt het te gaan om een stilte die aan de taal zelf ten grondslag ligt. Zoals de taal voor Celan gegrond is in stilte, bleek het gedicht gegrond in wit, waaruit eventueel de mogelijkheid, de hoop op een woord voortkomt. Tussen twee witregels klinkt voorzichtig de vraag wat er nog gezegd zou kunnen worden: '—ein Atem? ein Name?—' (I: 278). Dat is de 'omweg' of de 'tussenruimte' tussen ik en jij.

De ruimtes die Celan door zijn vormgeving schept in het wit van de pagina, de 'zwemvliezen tussen de woorden',⁸⁸ zijn leeg en dus 'bezetbaar'. De woorden zijn geschreven om daartussen een ruimte te scheppen: een drempelruimte. Het wit van de pagina rond het gedicht is de plaats waar een ontmoeting zou kunnen plaatsvinden, met de ander, met de waarheid of met God, en tevens de ruimte die ons daarvan scheidt. Een lege en op de toekomst gerichte plek. Met de aansporing 'Schau nicht mehr — geh!' vraagt Celan zijn lezers om in dat schaduwgebied binnen te treden.

De schaduw is bij Celan steeds te vinden in het typografisch wit, en daar zou de waarheid zich ook kunnen ophouden. Die gaat schuil in het schaduwgebied waar twee dingen tegelijk waar kunnen zijn. Als paradoxale plek die zwijgen en spreken tegelijk is, lijkt het wit de plaats voor Celan om tegelijk Ja en Nee te zeggen. Het wit vormt een drempelgebied tussen alle

tegenstellingen, en is daarom de plaats waar het ware gezocht moet worden. Dat is de zesde en laatste functie van het wit bij Celan.

‘PRECAIRE ONTREGELINGEN’ HANS FAVEREY

Inleiding

*Waarom schoonheid dan niet ontdaan
tot leegte, leegte die ademt.*

HANS FAVEREY

Acht bundels verschenen er van Hans Faverey tussen 1968 en 1990, het jaar van zijn dood. Acht ‘herbergen’, noemt hij ze zelf in een gedicht uit *Het ontbrokene*, zijn laatste bundel. De dichter maakt er de balans van zijn werk in op:

Hier zit ik:
een wankele heerser over weinig.

Of ben ik soms zo door mijzelf verlaten,
dat mijn woorden zijn teruggevlucht,

een schuilplaats hebben gezocht
in de acht herbergen,

diep in het hart van de woestijnroos
die mij zo hardnekkig uitwoont.

Het is een van de vele gedichten van Faverey die zich ook op poëticaal niveau laten lezen. De dichtbundels lijken hier ruimtes te zijn waarin de woorden onderdak kunnen vinden, maar de dichter zelf niet. De boeken sluiten zich, en de heerser heeft er part noch deel aan.¹

Het is onder andere de duidelijke en steeds herhaalde verwoording van het echech die veel lezers van de laatste bundels van Faverey voor de dichter heeft ingenomen. Om de ontroering die dat latere werk teweegbracht, heeft men wel beweerd dat het autobiografischer is geworden. Misschien kun je beter zeggen dat de feiten van zijn leven, namelijk zijn ziekte en dood, op het laatst bekender waren bij de lezers. Ook in de rest van zijn poëzie heeft Faverey gegevens uit zijn eigen leven ondergebracht, die echter minder makkelijk als zodanig te herkennen zijn, bij gebrek aan informatie óver dat leven.

Geen enkele dichter schrijft vanuit de leegte. Hoe abstract en ‘talig’ Favereys poëzie ook kan zijn, hij ging uit van zijn ervaringen en van gebeurtenissen in de werkelijkheid. Zoals hij het zelf formuleerde in een interview met Remco Heite: ‘En als je in poëzie reageert op stemmingen, op ervaringen. Direct, meteen inspringend. Er is je iets overkomen en dan ga je dat eventjes ordenen, in taal’.

Bij doorlezen van het hele oeuvre valt op hoe constant het is gebleven. Van het allereerste gedicht tot het allerlaatste streefde Faverey ernaar ‘de schoonheid// te fixeren waarin leegte zich meedeelt’ (vg 655).² Bovendien komen steeds dezelfde thema’s aan de orde: behalve de voortschrijdende tijd is dat de poëzie zelf of de andere kunsten en wat ze tegen het verval zouden kunnen inbrengen. Daarnaast speelt de identiteit een belangrijke rol, en de pogingen om die in poëzie of door de geliefde te bestendigen. Ook de intertekstuele verwijzingen in deze poëzie hebben veelal met deze kwesties te maken. Of het nu gaat om de middeleeuwse mystici of de presocratische filosofen, Faverey verwijst naar het denken voor zover dat betrekking heeft op taal, tijd en identiteit.

Behalve naar de inhoud verwijst Faverey in zijn gedichten soms naar de vorm van oudere teksten. Faverey schreef in een aantekening: ‘Er zijn dus teksten of tekstgedeelten die aanspreken door de treffende eenvoud en het verbijsterende gemak waarmee vorm en inhoud elkaar omhelzen en behelzen’.³

Favereys eigen gedichten kunnen evenmin beschouwd worden zonder de vorm erbij te betrekken. Hij beklagde zich er in het interview met Heite over dat er in de poëziekritiek altijd te weinig aandacht is voor de vorm van een gedicht: ‘en slechts zelden wordt er aandacht besteed aan de formele aspecten, een bepaald procédé dat iemand toepast, of aan bepaalde stilistische eigenaardigheden’. In het onderstaande zal het in de eerste plaats gaan over een formeel aspect, namelijk de manier waarop Faverey het typografisch wit in zijn poëzie gebruikt. Ik hoop te laten zien dat er vaak sprake is van een ‘geslaagde versmelting’⁴ met de inhoud.

5.1 Stand van zaken

Het verhaal van het begin van Favereys dichterschap is al zo vaak verteld dat het een mythe is geworden. Bekend is hoeveel moeite het kostte zijn debuut gepubliceerd te krijgen, hoe de eerste bundels met scepsis werden ontvangen, en hoe er een wending plaatsvond in de kritiek na *Chrysanten, roeiers*. Ook de recensenten die moeite hadden gehad met de eerste bundels van Faverey, waren nu overtuigd. De consensus zwaaide om van overwegend negatief naar zeer positief, een ontwikkeling die kan worden gezien als exem-

plarisch voor hoe critici elkaar beïnvloeden, en voor de wijze waarop begrip en esthetische waardering van een oeuvre met elkaar samenhangen.⁵ Immers, men ging de gedichten meer waarderen toen er, dankzij onder andere het werk van Rein Bloem en Favereys eigen uitspraken in de weinige interviews, een idee ontstond hoe je ze kon benaderen. Bloems uitgangspunt is dat alle gedichten van Faverey volgens een grondstructuur verlopen: '(..) er wordt een zelfstandig gegeven (naamwoord, woordgroep, zinsdeel zonder persoonsvorm) dat moeilijk thuis is te brengen, plompverloren in de aanhef geplaatst; dat gegeven wordt onmiddellijk losgekoppeld door witregel en leestekens (haakjes, gedachtestreepjes); in het volgend stadium wordt overwogen (vragend, gebiedend, combinerend, associërend, wikkend en wegend) wat met die zelfstandigheid te doen zou zijn; het antwoord blijft uit of leidt tot niets; het gegeven kan weg'.⁶

Dat leesvoorstel is door velen overgenomen. De tendens werd om Favereys gedichten niet te lezen als communicatieve uitspraken met een versleutelde inhoud, maar als bewegingen van niets naar niets: 'een ontstaan en een verdwijnen'.⁷ Die leeswijze werd zo algemeen, dat Dirk van Bastelaere in zijn artikel 'De making van een Faverey' de conclusie trok dat 'Hans Faverey' geen naam van een dichter meer is, maar staat voor een constructie van de poëziecritiek.⁸ Van Bastelaere laat zien hoe critici zich vanaf het begin aan dat vaste idee over het werk vastklampten. Hij geeft voorbeelden uit de Faverey-receptie, waaruit blijkt dat recensenten de benaderingswijze van Bloem overnamen en vrijwel dezelfde bewoordingen gebruikten.⁹ Wanneer Anbeek in zijn *Nederlandse literatuurgeschiedenis* bijvoorbeeld schrijft: 'Deze poëzie "gaat over" niets anders dan de (on)mogelijkheid van poëzie, het zijn gedachtenexperimenten die met niets beginnen en in het niets eindigen'¹⁰, zou hij schatplichtig zijn aan Bloem.

Faverey zelf zou hierdoor ook beïnvloed zijn, volgens Van Bastelaere. Volgens hem was de poëzieopvatting die Faverey in interviews schetste, gebaseerd op Bloems analyse van deze poëzie. Bloem en Faverey zouden daarbij elkaars klankbord zijn geweest. Dat is een veronderstelling die Van Bastelaere niet hard kan maken: er is geen reden om aan te nemen dat Faverey niet zelf bedacht dat het in zijn werk gaat om een 'ontstaan en verdwijnen'.

Overigens was Van Bastelaere niet de eerste of de enige die de wat eenzijdige receptie van Faverey aan de orde stelde. In 1993 wees Piet Schrijvers erop dat Favereys poëzie weliswaar moeilijk is, maar niet alleen een beweging van niets naar niets behelst. Deze gedichten zijn wel degelijk, zoals alle grote poëzie 'het resultaat van de hoogste emotie versmolten en gecontroleerd met de hoogste, rationele en artistieke luciditeit'.¹¹ Daarom constateert Schrijvers dat deze poëzie gebaat is bij studie en analyse in de geest van *Merlyn*, en niet bij vlugge krantenrecensies. De *closerreading* die daarop volgt van het gedicht 'Waarom bleef zij niet waar zij is', laat overtuigend

zien dat Schrijvers gelijk heeft. Door het gedicht (niet al te uitgebreid) te analyseren, toont hij aan dat de ‘versmelting van klank, ritme en betekenis’ de kern van Favereys dichterschap uitmaakt.

En in 1994 wees Redbad Fokkema al op de consensus in de receptie van Faverey, die ook volgens hem het gevolg was van een te eenzijdig navolgen van Bloems autonomistische ideeën over het werk. Hij verzette zich met name tegen Jaap Goedegebuure, volgens wie de gedichten van Faverey geen relatie zouden onderhouden met de buitentekstuele werkelijkheid.¹² Volgens Fokkema heeft dit werk wel degelijk een ‘existentiële draagwijdte’, en bevat het bovendien talrijke verwijzingen naar ‘realia’.¹³ Een tweede argument van Fokkema is dat het geschreven gedicht sowieso naar de werkelijkheid verwijst, omdat het daar ook toe behoort. Het gebruik van het lexicon betekent per definitie een relatie tot de werkelijkheid.

Deze twee invalshoeken (Schrijvers’ ‘hoogste emotie’ en Fokkema’s ‘existentiële draagwijdte’) zijn kenmerkend voor de recentere Faverey-receptie. Inmiddels zijn critici het erover eens dat er in Favereys werk genoeg verwijzingen naar de werkelijkheid te vinden zijn, al werden die door de dichter vaak zodanig weggewerkt dat ze geen samenhangend verhaal vormen.

Dat is ook het uitgangspunt in de meeste bijdragen aan het eerste boek over Favereys poëzie, *Die zo rijk zijn aan zichzelf*, in 1997 verschenen onder redactie van Hans Groenewegen. In die bundel worden pogingen gedaan om verder door te dringen in deze poëzie: de muzikale verwijzingen bij Faverey (Dorleijn), de mystiek in zijn werk (Jellema), de verhouding met andere dichters, zoals Van Ostaijen (Erik Spinoy) en Wallace Stevens (Martin Reints). Ook buiten die bundel verschenen artikelen van critici en wetenschappers die zich gingen richten op de close reading van losse gedichten (Kusters over ‘Meneer Lepinski’ bijvoorbeeld, Van Buuren over ‘Een hecatombe’, of Van Minnen over ‘Uit hetzelfde gebied afkomstig’) of op hele reeksen, zoals het artikel van De Schutter over ‘Terugkaatsingen’.

Een close reading kun je ook Spinoy’s analyse van de bundel *Zijden kettingen* noemen,¹⁴ waarin hij met name ingaat op het gedicht ‘Was ik maar die ik ben gebleven’. Aan de hand daarvan laat Spinoy zien met welke technieken Faverey de directe betekenisoverdracht frustreert: de paradox, de ellips, het gebruik van deixis (verwijzende woorden als ‘die’ of ‘deze’), zonder de vereiste context te verschaffen. Hij concludeert dat deze poëzie niet betekenisloos is, maar wel ‘hermetisch’ in de oorspronkelijke zin van het woord: de betekenis is zodanig versleuteld dat hij moeilijk te achterhalen valt. De dichter laat dit ‘woekerend netwerk van betekenissen’ ontstaan omdat alleen op die manier de spanningen en paradoxen verwoord kunnen worden.

Met die visie zijn we ver verwijderd geraakt van de ‘betekenisloosheid’ die men in de jaren zeventig en tachtig aan Favereys poëzie toeschreef. Spinoy wijst juist op de romantische kant van Favereys poëtica. Hij stelt boven-

dien dat de Nederlandse poëzie in zijn geheel die ontwikkeling heeft door-
gemaakt: van het 'depoëtiserende' van de jaren zeventig is die langzaam in
een wat neoromantischer vaarwater gekomen.

Er zijn niet veel pogingen gedaan om Faverey 'in zijn tijd' te plaatsen. Be-
halve vergelijkingen met moderne dichters als Mallarmé, Stevens en Van
Ostaijen, wees men ook wel op de context van de 'depoëtiserende' poëzie:
Herman de Coninck vergeleek Faverey bijvoorbeeld met dichters als Annie
M.G. Schmidt of Godfried Bomans.¹⁵ In zijn dissertatie *Zestig* lijfde Mourits
de dichter in bij de neorealisten, net als Speliers had gedaan. Inderdaad lijken
Favereys vroege gedichten soms op de readymades die bij de Zestigers horen.

Kusters noemt ook de Zestigers, maar legt daarbij uit wat het verschil is
tussen een gedicht van Schippers en een gedicht van Faverey.¹⁶ Kusters be-
schouwt Favereys 'Deze hier maakt een buiging' en stelt dat daarin, in
tegenstelling tot de poëzie van Schippers, geen 'pointe' te vinden is. Bij
Schippers gaat het om verwondering over wat in feite doodgewoon is, bij
Faverey speelt het gedicht zich af tegen de achtergrond van de paradox van
het 'aangroeien tot niets'.

De fascinatie met het 'niets' is een van de redenen waarom het zinvol is
om Faverey in de traditie van Mallarmé te plaatsen. Groenewegen bijvoor-
beeld werkte het verband tussen Faverey en Mallarmé uit. Hij ziet een 'dich-
terlijke dialoog' met Mallarmé, onder andere in een aantal directe verwij-
zingen. Bovendien verwijst Faverey naar de reeks 'weg/ verdwenen' van
Gerrit Kouwenaar.¹⁷ Heynders (2001) wees op overeenkomsten met de poë-
zie van Celan.

In dergelijke recente beschouwingen ligt de nadruk niet zozeer op het
noemen van zoveel mogelijk intertekstuele vindplaatsen, als wel op het
zoeken naar de gemeenschappelijke poëtische grondhouding: het gaat om
wat de dichter *doet* met de citaten. De wijze van citeren blijkt iets te onthul-
len over zijn werkwijze, zoals ik zelf hoop te laten zien in verband met Fa-
vereys citaten uit de presocratici.

Bovendien noemt Spinoy naast de intertekstuele verbanden *intratekstue-*
le: dat wil zeggen verwijzingen binnen het oeuvre zelf. Dat laatste is een as-
pect waarop steeds meer nadruk is komen te liggen in de beschouwingen:
dat Favereys oeuvre één geheel is en ook zo gelezen moet worden. Krol
meent dat bijvoorbeeld (1995) en ook Jacob Groot die het heeft over 'de reu-
zenerie die zijn werk in wezen is'.¹⁸ En De Schutter (1998) zag in de reeks
'Terugkaatsingen' delen van andere gedichten 'teruggekaats' worden.
Sommige critici gaan zelfs zover dat ze de afzonderlijke gedichten niet meer
als een eenheid beschouwen.¹⁹ Groenewegen noemt dit de 'herschikkende
herhaling' binnen het oeuvre.²⁰ Tussen reeksen en zelfs tussen de bundels
bestaan zoveel semantische verbindingen dat Favereys poëzie bijna inter-
tekstueel met zichzelf wordt. De zelfreflexieve cirkelvorm van het 'in zijn ei-

gen staart bijten' die in veel van zijn individuele gedichten te vinden is, valt dus ook te bespeuren in het oeuvre als geheel.

Hierna zal ik een paar van die altijd terugkerende elementen in Favereys poëzie formuleren. De nadruk ligt dan op thema's en poëtische ideeën die te maken zouden kunnen hebben met de vorm van deze gedichten in het algemeen en met het typografisch wit in het bijzonder.

5.2 Thematische en poëtische verkenning

Tijd

'Ik wil de tijd niet kennen', staat er in een van Favereys gedichten.²¹ Het is een kernachtige formulering van zijn programma. Het verzet tegen de tijd, die maar doorloopt en alles vernietigt, is een belangrijke reden voor Faverey om poëzie te schrijven. Dichten is een poging om iets te maken wat zich aan de tijd onttrekt. Hij formuleerde in een interview heel expliciet waar het hem om te doen was: 'Het tegenhouden van het verval. Het ontkennen van beweging. Het zoeken naar de vierkante cirkel. Samengevat: de tijd stilzetten, het onmogelijke dus'.²²

De poging om de tijd stil te zetten loopt per definitie uit op een echech omdat stilstaande tijd alleen in de dood bestaat: 'Soms, als de klok stilstaat, // is het nergens thuis meer'. Faverey zoekt in zijn poëzie naar mogelijke ontspanningen uit die impasse – zou het niet mogelijk zijn om tenminste in de taal een moment te creëren waarop de tijd kan stilstaan en *tegelijk* doorlopen? Het gaat er niet om een stok tussen de wielen van de tijd te steken, maar om het creëren van een moment waarop de tijd stilstaat in beweging.

Een van de mooiste beelden die Faverey voor die stilstaande beweging gebruikt, is die van het 'Sur place', zoals een van de reeksen uit *Lichtval* heet. Het is een term uit de wielersport die duidt op het moment vlak voor een sprint, waarop alle fietsers zich nog moeten inhouden. Iedereen wacht af, staand op de pedalen, wie er als eerste de sprint zal inzetten. De racers houden hun fietsen stil, maar blijven tegelijk minimaal in beweging op de plaats, om niet om te vallen. Hoewel Faverey dus met zijn reekstitel verwijst naar dit moment in de wielersport, gaat hij daar in de reeks verder niet op in. Een ander beeld voor de 'stilstand in aanbouw' (VG 29) die Favereys oeuvre behelst, is een hoepel, net voor hij omvalt. Of een balletje dat steeds zachter, sneller stuitert tot het net niet stilligt:

[..]

Zo gooide iemand eens een bal op.
Deze stuiterde nog enige malen,

bleef toen zo goed als stil liggen. (VG 65)

Let op de woorden 'zo goed als' in de laatste regel. Faverey lijkt hier, zoals in meer van zijn gedichten, een moment vast te leggen waarop een gebeurtenis nog *nét* niet helemaal voltrokken is. In dit geval zijn dat de laatste, nauwelijks waarneembare, stuiteringen van een balletje. Door die nog-net-niet-gebeurtenis in zijn gedicht een plaats te geven, rekt hij het moment van 'net niet' tot in het oneindige.

Het rekken gebeurt door vertraging. Op allerlei manieren vertraagt Faverey de voortgang van zijn gedichten: interpunctie, het invoegen van witregels, het schrijven in lange zinnen die over veel regels gedrapeerd zijn. Hij noemde dat aspect van de witregels zelf ook: 'Dat wit is inderdaad een vertragingstechniek'.²³ Het blijkt een praktisch hulpstuk bij het 'maken' van het gedicht: 'Het is ook die visuele suggestie van die witregels, hè, die 't em doet. Ik kan alleen maar vier of vijf regels in een koeplet gebruiken, als ik met wit kan combineren. Ik zou bijvoorbeeld nooit een gedicht van zestien regels van vier maal vier kunnen maken. Dat kan niet. Schrijf mijn gedichten maar eens over en combineer maar eens. Die witregels brengen een stuk licht aan, trekken het ding uit elkaar. Dat moet ook wel omdat die teksten niet zo lang zijn.'²⁴

Als je de tijd maar genoeg tegen weet te houden binnen het gedicht, zou het misschien 'vrijwel' stil komen te liggen. Dat is tenminste het doel, maar Faverey wees er zelf op dat zijn streven onhaalbaar was: het vers loopt onherroepelijk door, hoe langzaam ook. Spinoy (2005) beschrijft de 'onverzoenbaarheid' van de verschillende elementen van deze poëtica: 'In Favereys poëzie doet zich een voortdurende heen-en-weerbeweging voor tussen een verlangde toestand van rust en stilstand, die ervoor zorgt dat het bestaande gevrijwaard blijft van de vernietigende werking van de tijd, en de hardnekkige wil om in beweging te blijven en zo aan de definitieve verlamming van de dood te ontsnappen. Beide verlangens zijn onverzoenbaar. Het is in de ambivalente ruimte tussen beide dat de menselijke existentie zich afspeelt'.

Die paradoxale poëtica maakt dat Faverey strenge eisen stelt aan zijn gedichten, die de tijd moeten kunnen doorstaan. Dat blijkt ook van hun vorm af te hangen: 'Ze moeten goed van klank en ritme zijn. Ze moeten de tijd doen vergeten en weer opnieuw kunnen beginnen en blijven doorgaan, ook als je niet aan ze denkt (...). Onverslijtbaar zijn. Voor mezelf moeten het taaie bezweringsformules zijn en moeten ze tegenwicht geven tegen alles wat verloren gaat'.²⁵

Gedichten moeten 'blijven doorgaan'. Dat is de circulaire sur-placebeweging die hiervoor werd beschreven. Het streven is naar een eeuwige be-

weging, zoals die van een hoepel of een cirkel, die de mens niet gegeven is. In het interview met Van Deel omschreef Faverey zijn gedichten als volgt: 'misschien zijn het wel lussen: dat ze steeds kunnen herbeginnen'.

Maar als de tijd compleet stil zou staan, betekent dat het einde van alles, ook van de poëzie ('geen woord/ wilde mij meer komen over de lippen/ ooit. Is dit het dan wat ik wil?'²⁶). Vandaar het belang van het stilgezette moment: het 'nu' moet zolang mogelijk vastgehouden worden, zonder dat de tijd écht stilstaat. Dat zien we ook in dit vroege gedicht van Faverey (VG 99):

Tijd: nu. Positie:

Hier. Mijn hoogte

is mijn snelheid
is vrijwel nul.

Zoals het hiervoor geciteerde gedicht draaide rond de woorden 'zo goed als', zo ligt de kern van dit gedicht in het woordje 'vrijwel'. Daaruit blijkt dat zelfs het moment van het 'nu' in beweging is. Net als de stilstaande beweging is alleen het zéggan van het woord 'nu' al onmogelijk. Zodra je het hebt uitgesproken, is het alweer voorbij.²⁷

Spinoy heeft het in dit verband over 'een au fond romantisch verlangen naar een toestand van onmiddellijkheid', en Jellema bracht het in verband met de mystiek van Meister Eckhart: 'wat Eckhart noemt de "gotheit über got" in de "wuestunge", de leegte, begrepen (en in de *unio mystica* ook ervaren) te worden als *ens purus*, het loutere zijn, in het *nunc stans*, het boven tijd en plaats staande, verleden, heden en toekomst omspannende Nu'.²⁸ Net als voor de mystici was dit Nu voor Faverey onbereikbaar met woorden. En net als zij tracht hij dit onnoembare toch te benaderen. Bijvoorbeeld door witsregels waarin het even 'nu' is en blijft.

Een andere manier om de 'sur place' te bereiken, is door de tijd te laten wringen. Zo spelen gedichten zich vaak af in een onmogelijke niet-tijd: iets gebeurt bijvoorbeeld 'na alvorens' (VG 344). En in 'Aan de vaas', het openingsgedicht van *Hinderlijke goden* (VG 501), draagt iemand een vaas naar de keuken, terwijl diezelfde vaas eerder al in stukken uiteengeslagen was. Het is moeilijk na te vertellen hoe het niet klopt, de chronologie in de gedichten van Faverey: ze lijken te doen met de tijd wat de etsen van Escher met de ruimte doen.

Gisleine Peeters liet zien dat de tijd in deze poëzie onder andere gaat wringen door de syntaxis: een tegenwoordig deelwoord wordt vaak gecombineerd met een verleden deelwoord: 'zijn taalconstructies verbouwen heel vaak de chronologische handelingen tot voorbijgestreefde toestanden'.²⁹

Ze noemt als voorbeeld 'ingevroren' naast 'pikkend', 'afgedropen' naast 'ontbrekend'. Een ander voorbeeld is de regel 'het ene oog traant al/ het andere huilt nog'. Peeters stelt dat op die manier verleden en toekomst samenvallen in 'de stilstand van het heden', en daardoor 'kan de taal de tijdsorde ritualiseren, bezweren en op één punt magnetisch doen convergeren'.

Een van de resultaten van die ingewikkelde constructies is dat de tijd zelf ook ruimte wordt. K. Michel heeft dit proces nauwkeurig beschreven: 'De tijd beweegt door de ruimte als door het oog van een naald, en in de paring van de twee ontstaat momentaan een ongrijpbaar "dat wat is". Dat oog van de naald kan ook melancholisch als een wak worden benoemd, als een wond, als een lek in het zwijgen (...). Zin is betekenis die ontstaat op het momentane kruispunt van tijd en ruimte waar de woorden doorheen gaan, naar de lezer toe bewegend'.³⁰ Dit 'kruisen van ruimte en tijd' kwam ook bij de vorige drie dichters ter sprake: bij hen kon het lineaire gedicht in het typografisch wit eveneens voor een moment ruimtelijk, spatieel en dus atemporeel worden.

Maar Faverey kan tevens het proces van de tijd imiteren met zijn gedichten. Met name in de eerste bundels lijkt de structuur van zijn gedichten soms de vernietigende gang van de tijd na te bootsen. Iets wordt neergezet, het is er even, en aan het einde van het gedicht verdwijnt het. Dat kan een vogel zijn, een schildpad of een bruid, waarvan de dichter de 'wegmaker' is (VG 161). Het is maar de vraag of die dingen daadwerkelijk bestaan, en voor je daar zekerheid over hebt zijn ze alweer verdwenen, in het wit. Een gedicht dat begint met 'vrijwel) niets –. Weinig' eindigt dan ook met de volgende regels:

[..]
2, 3 absences zullen bekend
raken, een voorwerp raken;

er vrijwel nooit geweest zijn. (VG 69)

De kern ligt hierbij opnieuw in het woord 'vrijwel'. Als je dit gedicht poëticaal leest, zou je kunnen zeggen dat 'absences' (wat 'afwezigheden' betekent in het Frans, maar in het Nederlands ook duidt op een kort moment van geestelijke afwezigheid) voor de gedichten zelf staan. Het beste wat je van die gedichten kunt hopen, is dat ze een ding even 'raken', voor ze weer verdwijnen en er vrijwel nooit geweest zijn. Hun bestaan beweegt zich dus ergens tussen het vrijwel en niet.

In zulke gedichten zien we wel degelijk het proces van 'ontstaan en verdwijnen' aan het werk, ondanks de kritiek die sommige critici hadden op die benadering van Favereys poëzie. Er wordt hier iets gepresenteerd – absences –, daar wordt iets over gezegd, en dan wordt het weggemaakt. Gevraagd naar wat er in zijn gedichten gebeurt, antwoordde Faverey zelf ook

eenvoudig: 'Dingen gebeuren en op een gegeven moment gebeuren ze niet meer. Einde, punt, uit'.³¹

Op die manier imiteert de poëzie de tijd zelf: ook het gedicht kent als basispatroon het geboren worden en verdwijnen. Wat Faverey doet, is het steeds weer uitstellen van het onherroepelijke einde. De dingen worden zo lang mogelijk met woorden en met wit omspeeld, en de afsluiting van het gedicht wordt uitgesteld. In het begin van het oeuvre gebeurt het uitbeelden van het vernietigende werk van de tijd in korte processen: na een regel of vier, vijf loopt het gedicht alweer ten einde. In zijn latere werk paste de dichter steeds meer 'vertragingstechnieken' toe. Het proces van ontstaan en verdwijnen wordt nog uitgevoerd, maar zo langzaam mogelijk. 'Langzaam; dat moet', zo houdt de dichter zichzelf en zijn lezers voor (VG 128).

Door dit proces van geboorte en verval steeds te herhalen, worden de gedichten voor Faverey oefeningen in afscheid nemen: 'Onthechtingsoefeningen', noemt de dichter ze zelf: 'Het afbreken van verwachtingen en illusies die uiteindelijk toch misplaatst zouden blijken te zijn. Dus een soort zuiveringsoefeningen'.³²

Taal

Lange tijd luidde de communis opinio dat Faverey een puur 'talige' dichter was. Niet de wereld, maar de woorden zouden voor hem het uitgangspunt zijn. Zelf heeft de dichter ook aan dat beeld bijgedragen door uitspraken in interviews. Neem wat hij in 1971 tegen Heite zei over wat dichten voor hem is: 'Werken met taal. De taal op je af laten komen en misschien in een hoek drijven (...). Het vervaardigen van dingen, dat is monteren. Van stukken taal'.

Dit beeld is later genuanceerd. Zo blijkt uit een interview van zeven jaar later dat dit niet betekent dat Favereys gedichten niets met de werkelijkheid te maken hebben: voor de dichter maken taal en werkelijkheid deel van elkaar uit. 'Ik geloof niet in de oppositie tekst-werkelijkheid'.³³ De tekst is voor Faverey hooguit een andere rangschikking van de werkelijkheid. Daarom, zo legt hij verder uit, vindt hij anekdotische poëzie ook niet interessant. Hij wil geen verslag schrijven van de realiteit, maar hij wil het gedicht zelf daar deel van laten uitmaken. Overigens relateert Faverey meteen daarna het verschil tussen 'talige' en 'anekdotische' poëzie, door op te merken dat zelfs het meest anekdotische gedicht nog abstract is, omdat taal dat nu eenmaal is. Omgekeerd bestaat de werkelijkheid niet zonder taal.

Geheel overeenkomstig deze uitspraken zijn de vroege gedichten ook de meest 'talige'. Daarin wordt vaak expliciet iets gezegd over de taal en bovendien lijken die gedichten op 'dingen' van taal. Het zijn meestal korte gedichten die door hun circulaire structuur iets onaantastbaars hebben. Taal moet

daarin metaal worden, een hard materiaal dat in de vroege gedichten zo nu en dan genoemd wordt.³⁴ Later maken die plaats voor langere en meer 'open' gedichten, die meer weg hebben van filosofische reflecties op gevoelens en ervaringen. Een ander verschil is dat er in die latere gedichten vaker een echech van die taal en dus van de poëzie aan de orde is, of dat in ieder geval de vraag wordt gesteld naar het slagen van de poëtische opzet.

Een gedicht kan dan wel deel uitmaken van de werkelijkheid, er is steeds meer het besef dat het schrijven van een gedicht aan die werkelijkheid niets kan veranderen: '(..) hoe/ in het verzwegene alles doorgaat/ dank zij zichzelf' (VG 547). De taal vernietigt de werkelijkheid zelfs en maakt haar tot een afwezigheid. Met die opvatting staat Faverey in de mallarméaanse traditie. Ook voor Faverey is de afstand tussen woord en ding een probleem: zodra het woord verschijnt, moet het ding zelf onherroepelijk verdwijnen. Het woord neemt de plaats in van het ding waar het naar verwijst. Vandaar dat het gedicht ook bestaat uit 'absences', en dat er sprake is van bijvoorbeeld dooddoeners, beulen, 'wegmakers', een 'wegwezer' (VG 165).

Voor het idee dat de werkelijkheid door de taal wordt bevroren, gesteld of vernietigd, gebruikt Faverey veel verschillende beelden. Bijvoorbeeld, net als Mallarmé, woorden als bevroren en vrieskou: 'Bij elk nieuw gezang, // hoe kort ook, wissel/ ik van sneeuwbril; // (..) ' (VG 70).

De taal gaat gepaard met dezelfde ambiguïteit als de tijd: de wens om de tijd stil te zetten, is vergelijkbaar met de wens om met woorden voorwerpen te 'fixeren'. En net als het stilstaan van de tijd, heeft dat fixeren alleen de dood tot gevolg: '(..) in de taalcentra/ vriest het dat het kraakt' (VG 49). Om met taal iets te veranderen aan de wereld, moet je die wereld geweld aandoen:

De wereld zelf is nog nooit geweken

om vergetelheid, ontsnapt
in enkele luttele zinnen
uit een verstuivend boek.

Door tegemoet te komen aan het aannemelijke
wordt zonder geweld niets naders ontlokt

aan het gesloten front der dingen. [...] (VG 612)

Faverey zoekt naar oplossingen voor het taalprobleem. Bijvoorbeeld door het gebruik van woorden waarin de tegenstrijdigheid van de taal al opgesloten zit: 'woestijnroos' is een goed voorbeeld. Zowel de kaalslag en de vernietiging die de taal teweegbrengt als het levende van het ding is daarin verenigd.

Ook door te 'wringen' met de taal (zoals hij 'wrong' met tijd) tracht de dichter aan iets te raken met zijn woorden. Bijvoorbeeld door clichés of gezegdes zo te verbasteren dat hun symbolische betekenis plaatsmaakt voor een letterlijke. Op die manier wordt de lezer teruggevoerd naar de woorden zelf. De uitdrukking 'Huilen met de pet op' bijvoorbeeld staat er bij Faverey zó: 'Net of iemand zijn bad// laat vollopen, en nooit// huilt zonder pet op'. Of hij schrijft: 'Vergetelheid kent geen tijd' in plaats van 'gezelligheid kent geen tijd' (VG 413). Soms worden de uitdrukkingen niet verbogen, maar zo gereleveerd door de tekst dat ze pas voor het eerst opvallen: 'Het begin/ van het einde' bijvoorbeeld (VG 270).

Dit is niet zomaar een taalspel. Als aan deze poëzie het besef ten grondslag ligt dat onze perceptie door taal is gebonden, dan bieden deze verbuigingen tevens een nieuwe visie op de werkelijkheid. Een nieuwe of ongebruikelijke taal hanteren hangt samen met anders in de werkelijkheid staan. Wij zijn van de taal afhankelijk voor onze blik, onze werkelijkheid, onze identiteit zelf, maar de taal is leugenachtig en kan de dingen niet benoemen. Neem het begin van dit gedicht:

Ik besta, dus ik lieg.

Zodra ik besta, begin ik
te beoefenen wat zich verbergt
doordat ik begin te spreken.

[..] (VG 409)

In het vervolg van dit gedicht gooit iemand stenen in het water 'alleen om het geluid/ al', en hervindt hij zo zijn 'bloedeigenste// medeplichtigste mijn'. Het ziet ernaar uit dat taal alleen maar verbergt, en van de spreker meteen een 'medeplichtige' maakt, terwijl zoiets concreets als stenen in het water gooien hem zichzelf doet hervinden. Het is niet het enige gedicht van Faverey waarin taal en identiteit nauw op elkaar betrokken blijken te zijn. De meest expliciete uitspraak in dat verband staat in het gedicht 'Voor zover het oog reikt':

[..]
Wie liegt waait weg;

woorden betekenen niets.
Wie de waarheid spreekt,
is zelf een Kretenzer. (VG 295)

Faverey refereert aan de uitspraak: 'Kretenzers liegen altijd', die werd gedaan door Epimenides van Kreta. Omdat hij werd gedaan door een Kretenzer, is de uitspraak een typisch voorbeeld van de logische paradox. Als het waar is wat Epimenides zegt, heeft hij de waarheid gesproken en is de inhoud van de uitspraak dus ónwaar. Omgekeerd geldt hetzelfde: als het niet waar is dat Kretenzers altijd liegen, heeft Epimenides gelogen en is de uitspraak dus wel waar. Zoals ik verderop in deze paragraaf zal bespreken met betrekking tot de presocratici, was Faverey gefascineerd door dergelijke constructies. Dikwijls zijn dat uitspraken die in taal kloppen maar in de werkelijkheid niet.

Taal beïnvloedt dan misschien onze identiteit en onze perceptie van de werkelijkheid, er is altijd een deel dat zich er niet door laat raken. Bij Faverey zijn dat vaak dieren, of andere natuurlijke elementen. Vogels en andere dieren staan op zichzelf en hebben aan zichzelf genoeg. Ook (mooie) vrouwen lijken tot deze categorie te behoren.³⁵

Deze wezens komen het dichtst in de buurt bij iets wat we als goddelijk of als god kunnen ervaren. Het gaat om een instantie die compleet op zichzelf staat: '(..) want/ waarlijk, deze kat// is en blijft God' (VG 512), schrijft Faverey, met een woord als 'waarlijk' ook meteen de bijbelse taal evocerend.

Niet alleen de blik van degene die hen ziet laat hen koud, zelfs het gedicht waarin ze worden opgevoerd, lijkt deze dieren en zeldzame mensen niet te deren. Zij hullen zich in zwijgen, omdat zij 'vanzelf spreken', geen taal behoeven om te bestaan: 'zwijgt glanzend de kastanje'.³⁶ Dat komt uit een gedicht dat begint met de regels:

Zijn enige raadsel: hóe
het is; hoe het daarop

niets maar dan ook niets
heeft te zeggen.

[..] (VG 581)

Het zwijgen van de natuur en van de dieren is nastrevenswaardig, maar kan, paradoxaal genoeg, in het gedicht louter worden opgeroepen door woorden. Tussen die woorden kunnen dan stiltes vallen die de 'natuurlijke' stilte benaderen. Dat deed Faverey door witregels in te lassen, zoals we zullen zien, maar door ook het zwijgen expliciet te noemen. Het lijkt erop dat het zwijgen en de stilte de natuurlijke oertoestand van de dingen is, die door de taal verstoord wordt, en die louter met taal beschreven kan worden.

Groenewegen wijst op een belangrijk verschil met de poëtica van Mallarmé dat hierin schuilt. Faverey streeft niet, zoals Mallarmé, naar 'de ver-

wijdering van het ding om het als idee in het gedicht aanwezig te maken'. Terwijl Faverey erkent dat de taal het ding alleen maar verstoort, onderneemt hij tegelijk 'een poging het vrij te maken, en het van zijn taalwonden te helen. Hij probeert de woorden los te maken van de verwijzingen'. Faverey lijkt de dingen te willen waarnemen zoals ze zijn: leeg.³⁷

Dat maakt wat Faverey probeert ingewikkelder. Hij wil niet de dingen, of hun Idee, of zelfs maar hun afwezigheid te beschrijven, maar de leegte zélf. Zijn programma doet daarom denken aan wat Heidegger over de poëzie schreef. Voor hem kon de dichter weliswaar ook niet het zijn van de dingen vatten zonder dat het meteen tot een niet-zijn zou worden, in de poëzie is een taal mogelijk die raakt aan het Zijn. De taal is dan een *ruimte* geworden, een open plek tussen alle zijnden. Dat Zijn waar de dichter mee geconfronteerd wordt, heeft alleen een afgrond onder zich, dus staat de dichter oog in oog met een leegte. Ik denk dat dát is wat Faverey tracht te beschrijven: de 'ijzigste leegte' (VG 568).

Dat is een verschil met Mallarmé, en tevens met Favereys tijdgenoot Gerrit Kouwenaar. Waar zojuist bleek dat Faverey probeert het 'Ding-an-sich' vrij te maken van de woorden, lijkt het er Kouwenaar om te doen de dingen en de woorden zo dicht mogelijk op elkaar te betrekken: '(..) de afstand tussen taal en werkelijkheid zo miniem mogelijk maken, en waar ze elkaar bijna raken, waar ze aan elkaar ruiken, besnuffelen, begint dan de poëzie'.³⁸

Afgezien van die verschillen zijn er veel overeenkomsten tussen Favereys poëzieopvattingen en die van Kouwenaar. Beiden hebben een mallarméaans besef van de afstand tussen taal en werkelijkheid, zoals blijkt uit Kouwenaars regels: 'Taal maakt nooit leven/ schrijf dat maar eens op'.³⁹ Ze streven ernaar gedichten te maken die een 'présence' hebben en die een 'ding'⁴⁰ kunnen worden. Vandaar dat het in hun beider werk vaak gaat over materialen als steen of stof. Beiden gebruiken daarvoor kalme, redelijk eenvoudige taal die niettemin moeilijke gedichten oplevert. En beiden schrijven poëzie die haar zeggingskracht minstens zo sterk ontleent aan de woorden als aan de vorm. De belangrijkste overeenkomst tussen beide dichters is de rol van de paradox. Kouwenaars poëtica, zijn gebruik van symbolen en daarmee zijn gedichten zelf, bestaan uit een niet-aflattende reeks tegenstellingen: 'Ik hou van grensgebieden (..) waar twee dingen op elkaar botsen; daar is het vruchtbaarste gebied'.⁴¹

Die tegenstellingen en grensgebieden zullen we tegenkomen bij Faverey. Ook hij zoekt een ruimte op waar dingen tegelijk wel en niet waar kunnen zijn, waar de tijd wel en niet stilstaat, en vooral: waar de woorden wel en niet afwezig zijn. Kusters noemt dat Kouwenaars poging 'het zwijgen te toonzetten': 'Wie het zwijgen toonzet, componeert stilte: dat wil zeggen: het resultaat, de compositie is stilte. (..) Toegepast op de poëzie betekent dit:

de naam te verzwijgen, juist die woorden onuitgesproken te laten die het onnoembare zouden willen noemen (...).⁴²

Intertekstualiteit

Faverey verwees veel naar andere literatuur: naar onder anderen Kouwenaar en Mallarmé, maar ook naar de bijbel, de Griekse mythologie of Sappho. Ook het werk van enkele componisten en beeldend kunstenaars fungeert als intertekst. Faverey speelde klavecimbel, en liet zelfs een tijdlang het dichten achterwege omdat hij muziek mooier vond. Muziek hielp hem bij het werken, vertelde hij in een gesprek met Jan Brokken: 'Vooral als ik vastzit. Dan houd ik er een uurtje mee op en luister. (...) Zoals een heleboel dichters ben ik verschrikkelijk jaloers op die componisten. Die zitten niet aan die verwijzingen vast. Van woorden verwacht men begrijpelijkheid, mededelingen, je mag het niet alleen met ritme en klank doen. Soms denk ik wel eens: deze zin is op het randje van de onbegrijpelijkheid. Op zo'n moment kan muziek mij helpen. Even later besluit ik die zin toch maar zo te houden'. De invloed van de muziek op Favereys gedichten is bijvoorbeeld te zien in zijn herhalingstechnieken. Wat in de muziek een 'thema met variaties' is, wordt bij Faverey lossers spel binnen de reeksen, die kunnen zijn opgebouwd uit woorden of zinsdelen die in steeds andere constellaties terugkeren. Dit muzikale aspect van zijn poëzie kreeg in de kritiek het meeste aandacht.⁴³

Aan François Couperin, de beroemdste telg uit de componistenfamilie Couperin, wijdde Faverey een hele reeks: 'Hommage à François Couperin'. In die reeks gaat het niet zozeer over de muziek (behalve misschien in de regels 'Veel meer is het echt niet// dan kristallijne vitesse, haast misplaatste tendresse,// (...)', als wel over de taal die tekortschiet. Uit dezelfde reeks stamt de veelgeciteerde uitspraak 'Wat onder het woordoppervlak// schuilt, schuilt daar haast tevergeefs'.

Faverey gebruikt juist de 'muziekgedichten' om daarin iets te zeggen over taal. Zoals alle barokmuziek kan ook het werk van Couperin (de organist van de koninklijke kapel, hij verkeerde aan het hof van Louis XIV in Versailles tot diens dood in 1715) in verband gebracht worden met taal en retorica. Hij schreef theoretische en didactische verhandelingen over muziek en veel van zijn composities hebben een narratief karakter. Bovendien gaf Couperin zijn composities een titel: 'La Galante', of 'L'épineuse' of: 'Chèvrepieds'. Onderzoekers hebben getracht uit te vinden wat de aanleiding was voor de titels. Couperin schreef namelijk dat die er waren: 'J'ai toujours eu un objet en composant ces pièces; des occasions différentes me l'ont fourni'.⁴⁴

Couperin werd beïnvloed door schrijvers uit de oudheid. De poëtica van Aristoteles, herschreven en vertaald door Boileau, speelde een rol in

zijn werk. Couperin leende zijn figuren van het gesproken of geschreven discours – ‘répétition, gradation, chiasme’.⁴⁵ Men heeft sommige composities van Couperin vergeleken met retorische teksten: improvisaties op een gekozen thema. Wat Faverey doet, kan eveneens zo worden omschreven. Het gaat daar om het ‘bespelen’ van een woord of woordgroep als betrof het de toonsoort waarin het muziekstuk staat.

Daarnaast gebruikte Couperin veel repetitieve vormen als het rondeau. Dat is een volgend aspect dat doet denken aan de wijze waarop Faverey zijn gedichten ‘componere’: ook bij hem is er sprake van circulaire structuren en herhalingen.

Nog een overeenkomst tussen het ‘talige’ werk van Couperin en de poëzie van Faverey is hun gebruik van citaten. Couperin schreef geen opera’s, maar kleine kamerconcerten voor de koning, die het op prijs stelde als hij elementen van de muziek kon thuisbrengen. Daarom weefde Couperin fragmenten uit bestaande muziek door zijn composities, citaten uit populaire liedjes en uit opera’s. Ook dat ‘citeren’ uit uiteenlopende soorten bronnen is een aspect dat doet denken aan de poëzie van Faverey.

En zowel in Couperins composities als in Favereys poëzie zijn de stiltes van het grootste belang. Zoals bij Faverey de witregels en enjambementen een grote rol spelen, gebruikte Couperin, met name in de maatloze stukken, ‘intervalles expressifs’.⁴⁶ Ook de vertraging is bij beiden terug te vinden: ‘Valeurs lentes, répétées’ en ‘Retards’ zijn een essentieel onderdeel van de composities van Couperin. Bovendien gebruikte hij veel lang aangehouden noten, zodat de wegstervende klank te horen is. Dat lijkt in tegenspraak met de stiltes, maar er ontstaan dus stiltes waarin een toon nog doorklinkt: ‘retards enchaînés par les voix de dessus’.⁴⁷

Een volgend gemeenschappelijk kenmerk is het ontbreken van symmetrie. Zoals Faverey niet graag met vastliggende strofelenktes werkte, zo brengt Couperin een dissymmetrie in zijn werk aan die ongebruikelijk was voor de Franse barok. De verschillende delen van zijn stukken hebben een afwijkend aantal maten. Nog zo’n onregelmatigheid bij Couperin is dat hij soms een tweekwartsmaat begint met een ‘temps faible’ en eindigt met een ‘temps fort’. Dat heeft een effect op het ritme en op het tijdsverloop van het stuk: ‘le commencement non-accentué dans une mesure binaire, qui crée une atmosphère véritablement “hors du temps”’.⁴⁸

Aldus wordt het stuk ‘buiten de tijd’ geplaatst en bovendien wordt de stilte die aan het stuk voorafgaat niet op al te plotse wijze verbroken. Zo’n voorzichtig begin is ook te zien bij sommige gedichten van Faverey, die als het ware halverwege de maat, op de tweede tel, pas beginnen: *in medias res*, zoals het hiervoor geciteerde gedicht: ‘vrijwel) niets –. Weinig’. Zonder Couperin al te veel invloed op Favereys dichterlijke techniek te willen toekennen, en zonder dat ik het hier grondig kan uitwerken, lijkt me wel dat er

meer muzikale elementen in Favereys poëzie zitten dan alleen de imitatie van het 'thema met variaties'.

Spreekt Faverey in interviews wel over zijn jaloezie op de componisten, in de reeks aan Couperin gaat het daar niet direct over. Hooguit verklaart hij in regels als deze de liefde aan muziek én dichtkunst: 'Het ene te doen/ en het andere niet/ te kunnen nalaten' (VG 296), zegt Faverey in het tweede gedicht van de reeks. In plaats van jaloezie lijkt hier een vergelijking tussen dichten en muziek aan de orde te zijn. 'Woorden betekenen niets', staat er in het eerste gedicht. Als dat zo is, kan de taal net als de muziek een abstract en betekenisloos medium zijn. In een ander gedicht uit de reeks 'schudt' het arme woord zich af van de berichten die er nog naar schijnen te verwijzen (VG 304). De taal wordt hier dus niet gepresenteerd als betekenisvoller materiaal dan de muziek: het woord kan zich, met wat moeite, losschudden van de betekenissen.

Dat is ook het uitgangspunt in een essay van Gillis Dorleijn over de muzikale verwijzingen bij Faverey. Hij gaat niet uit van de jaloezie van de dichter op de componisten, maar van het feit dat woorden én noten abstract zijn, en daarom vergeleken kunnen worden. Zowel het gedicht als het muziekstuk hebben 'wel ordening, maar geen betekenis'. Verder noemt Dorleijn een aantal vaktermen uit de muziek die terug zijn te vinden bij Faverey: 'arpeggio's', 'kreeftengang', 'timbre', 'mit Sprechstimme', et cetera.

Bernlef wees erop dat het bij Faverey gaat om een bepaald sóort muziek: stukken waarin weinig ontwikkeling te bespeuren is en veel herhaling. Satie bijvoorbeeld, maar ook oude klaviermuziek. Faverey prees zijn favoriete componisten in een gesprek met Schreuder inderdaad omdat ze 'mooie, vaak bewonderenswaardig lege stukken' schreven.

Behalve naar de muziek verwees Faverey naar de beeldende kunst. Zijn verwijzingen naar Hercules Seghers en Adriaen Coorte zijn vaak directer dan naar de componisten, al gaat het niet bepaald om narratieve kunst. De zeventiende-eeuwse etsen van Seghers bijvoorbeeld zijn ongelofelijk abstract en bestaan bij de gratie van een paar lijnen op het papier: 'in zich zelf gekeerd', zoals Rowlands het noemt in de inleiding van een boek met reproducties van de etsen.⁴⁹

Faverey kende het werk van Seghers waarschijnlijk uit het Rijksmuseum; in 1967 verscheen er bovendien een uitgave van de grafiek van Seghers.⁵⁰ Het zou zelfs kunnen dat hij via de omweg van de Franse poëzie kennis heeft gemaakt met het werk van Seghers. In hetzelfde jaar 1967 bracht het tijdschrift *L'Ephémère* teksten van Bonnefoy en Du Bouchet, een vriend en collega van Faverey, over het werk van Seghers. Hoe dan ook, Favereys reeks 'Hommage à Hercules Seghers' stond tien jaar later in *Chrysanten, roeiërs* uit 1977.

Een jaar later, in 1978, verscheen een gedicht in *De Revisor* over een ets van Seghers: 'Rotslandschap met sloopstakelage' (VG 395). Het gaat om een

ets waarin nog sporen te zien zijn van een oudere, mislukte ets. Die sporen waren zichtbaar omdat Seghers platen opnieuw had gebruikt. Zo doemde het oude beeld onder het nieuwe op. De ets die Faverey hier beschrijft toont een rotslandschap, waarin inderdaad sloopstukken hangen van een vorige afbeelding.

Deze ets zal Faverey geïnteresseerd hebben omdat het proces van het maken er nog zo goed in terug te zien is, en omdat twee werken door elkaar vloeien. In zijn eigen poëzie zie je ook soms de contouren van een ander gedicht door de woorden heen schijnen. Bijvoorbeeld in het genoemde gedicht over Seghers. Daarin wordt het dichtproces aan de oppervlakte zichtbaar, zoals in de ets de voorgeschiedenis ervan zichtbaar werd.

Het ontstaan van het gedicht is te volgen in de bundel met nagelaten werk: *Springvossen*. Daarin staat een typoscript van een vroege versie van het gedicht 'Rotslandschap met sloopstukke'. Eronder staat een handgeschreven notitie: '11 april 1975: 3 jaar aan bezig: nooit kom ik uit deze ets'. Uiteindelijk blijkt Faverey wél uit die ets te zijn gekomen, want een nieuwe versie van het gedicht werd zoals gezegd gepubliceerd in 1978.

We kunnen dus veilig concluderen dat Faverey in totaal zes jaar heeft gewerkt aan dit gedicht: in 1975 was het immers ook al drie jaar. In de gepubliceerde variant zijn de eerste twee strofen nagenoeg hetzelfde als in het typoscript. Daarna ontbreken er echter twee regels, die blijken te zijn vervangen door de zin 'Twee regels verwijderen:// verwijderd'. Een witregel is in de plaats gekomen van de verwijderde tekst. Verderop staat: 'Vijf woorden schrappen:// geschrapt' (VG 395). Ook hier lijkt het wit gekomen in de plaats van de geschrapte woorden, waarschijnlijk was dat de regel: 'De man draagt een hoed'.

Een moeizame geboorte, kun je wel zeggen, die zijn neerslag vindt in het feit dat het maakproces in de uiteindelijke versie zelf tot onderwerp is geworden, net als in de ets van Seghers.

Van de beeldende kunst zou hetzelfde beweerd kunnen worden als over de muziek. Het is maar de vraag in hoeverre de dichter jaloers is op beeldend kunstenaars en hun 'concrete' materiaal, of dat hij naar hen verwijst als *vergelijking* met het dichten. Ook het werk van een schilder is immers abstract. Zoals Dorleijn het samenvat: 'Het picturale (..) verwijst uiteindelijk naar iets dat er niet is'.⁵¹

De andere kunstenaar naar wie een reeks genoemd werd, is Adriaen Coorte. Coorte maakte stillevens waarop bederfelijke dingen, zoals overrijpe vruchten, werden vereeuwigd. Blijkens Favereys gedichten over Coorte is het dit stollen 'op de rand van het verval' dat de dichter fascineerde in Coortes werk: hoe de dingen tijdloos worden, 'in koudvuur bewaard'. Met een woord als 'koudvuur' geeft Faverey meteen de tweestrijdigheid van dit bewaren aan. De afgebeelde zaken worden bewaard, want bevroren voor de eeuwigheid,

maar tegelijk vernietigd want gereduceerd tot hun afbeelding, dood gemaakt. Dezelfde paradox vindt uiteraard al zijn uitdrukking in het woord 'stilleven', dat bij Faverey onuitsproken op de achtergrond meespeelt.

Ook de bewondering voor de autonomie van de dingen die Coorte afbeeldt, klinkt mee. Net als in Favereys poëzie beeldt hij dingen af die 'vanzelfsprekend' (VG 334) zijn. Het derde gedicht van de reeks (VG 333) begint zo:

Uit zich voortgekomen.

Door zichzelf omstuwd;
omstold;
en weer ontstold.

[..]

Dat kan slaan op de afgebeelde schelpen of vruchten, maar ook op de schilderijen als geheel en op de gedichten van Faverey zelf. De inhoud van de reeks kan in dit geval direct betrokken worden op de kunstenaar en op de poëtica van de dichter. Bovendien zijn de composities in deze reeks, betoogde Gisleine Peeters, te vergelijken met de 'tijdruimtelijke' composities van Coorte. Zoals Faverey zijn gedichten afzette tegen het wit van de pagina, zo boetseerde Coorte zijn figuren tegen een zwarte achtergrond: 'het fluwelen lichaam van het niets'. En zoals Coorte vaak een witte stenen plint schilderde onder zijn stilleven, zo eindigen Favereys gedichten ook in een rand van wit.

In de bovenstaande voorbeelden werd de term 'intertekstualiteit' op zijn breedst opgevat. Ook in engere zin is de poëzie van Faverey intertekstueel. Hij citeerde vaak, maar de citaten zijn lang niet altijd als zodanig herkenbaar: Faverey gebruikte zelden aanhalingstekens. Omgekeerd staan er soms necp citaten in zijn gedichten, mét aanhalingstekens.

De citaten zijn bijeengesprokkelde fragmenten, 'semantische snippers' haast, die een plek hebben gekregen in het nieuwe gedicht zonder hiërarchisch gescheiden te zijn van de 'eigen' tekst van Faverey. Dat is niet verwonderlijk bij een dichter bij wie zowel het 'ik' als het dichterschap steeds wordt bevraagd.

De eerste 'sleutel' waar we over beschikken als we de citaten in Favereys poëzie toch zouden willen thuisbrengen, is kennis van wat de dichter graag las. Zo uitte Faverey in interviews zijn bewondering voor het werk van Van Ostaijen. De dichter vertelt dat hij poëzie dodelijk vervelend vond, tot de voorlaatste klas van het lyceum: 'Toen kreeg ik van Ostaijen onder ogen en zag ik dat het ook heel anders kan. Dat het eigenlijk zo *moet*'.⁵² Wat Neder-

landse dichters betreft noemt hij nog Kouwenaar, en 'de helderheid van Nijhoff'. Naar het werk van alle drie wordt verwezen door Faverey.

Hij vertelde ook schatplichtig te zijn aan Chinese poëzie: 'Ik denk dat ik het meeste heb gehad aan oude Chinese poëzie, in Engelse vertalingen. In het begin heb ik geprobeerd die poëzie te imiteren'⁵³. Faverey noemt de dichters Wang-wei en Li Shang-yin. Wat heeft hem zo geboeid in de oude Chinese dichters, en waarin uitten zich die imitatiepogingen? De eerste overeenkomst is de vorm van de gedichten: korte, vierkante tekstblokjes. Bij de Chinese dichters waren die nog symmetrischer dan bij Faverey, omdat de klassieke Chinese gedichten uit een vastliggend vierkant van karakters bestonden.

Voorals die karakters zullen Faverey geboeid hebben. Net als Ezra Pound, die zijn leven lang Chinese poëzie vertaalde, moet Faverey gefascineerd zijn geweest door deze taal die oorspronkelijk niet arbitrair was: vorm en inhoud vallen in het Chinese teken samen, *signifiant* en *signifié* hebben nog een zinvol verband. Overigens is voor de huidige Chinese lezer het verband tussen het visuele teken en de betekenis al verdwenen, zo legt Daan Bronkhorst uit in de inleiding van zijn boek over Chinese poëzie – de moderne Chinese lezer kan niet meer zo iconisch naar een karakter kijken.

Maar ook de inhoud van deze oude Chinese poëzie lijkt op die van Favereys oudste gedichten. Net als Pound heeft hij zich blijkbaar laten inspireren door het gebrek aan een hiërarchie in deze teksten. Beelden en metaforen worden hier niet ondergeschikt als deel van een vergelijking opgevoerd, door middel van een voegwoord als 'zoals', maar op elkaar gestapeld zonder hiërarchie. Ook bij de vroege poëzie van Faverey is dat stapelen van min of meer geïsoleerde beelden te zien:

Algen; wieren

Verder landinwaarts:
je schorsen, je distels.
Periode van precaire

ontregelingen; [...] (VG 64)

Een ander kenmerk van de Chinese poëzie is dat de taal waarin de klassieke gedichten werden geschreven, nooit heeft bestaan: 'In elk geval was het niet de spreektaal van de achtste eeuw. De taal van de klassieke poëzie is overbepaald, lapidair, onspecifiek en kunstmatig. Regels zijn zelden langer dan zeven lettergrepen. Werkwoorden, naamwoorden en bijwoorden zijn als zodanig niet altijd duidelijk van elkaar te onderscheiden. Het is in het algemeen niet duidelijk of het perspectief ik, jij of iedereen is'.⁵⁴ Deze beschrijving van Bronkhorst van het klassieke Chinese gedicht zou heel goed

kunnen slaan op de vroege verzen van Faverey. Een minder concrete overeenkomst die me opviel tussen Favereys poëzie en de Chinese gedichten, is een soort ongenaakbaarheid van de wereld, een onaanraakbaarheid. De dingen gaan hun gang en de tekst, hoewel even aanwezig, verandert daar niets aan. Neem dit gedicht van de door Faverey genoemde Wang-wei:

Wat is rust. Bloesems vallen,
de nacht is stil. De berg lauw en leeg,
de maan komt op en verschrikt een vogel
schreeuwend naar de dooiende beken.⁵⁵

Het gedicht opent met een vraag, het opsommen van kale gebeurtenissen uit de werkelijkheid zonder daar een betekenis aan te geven, het rustige, vertragende tempo: het doet allemaal denken aan de gedichten van Faverey.

In een interview met Arjan Schreuder noemt Faverey nog een aantal dichters die hij bewondert: Rimbaud, Eliot, Stevens, Homerus, Li Shang-yin en Sappho. Net als bij de beeldend kunstenaars over wie Faverey schreef, is het van belang dat ze 'dingen [hebben] gemaakt die lang mee gaan': 'Zo zijn er honderden. Maar je hoeft er maar een paar te kennen om te weten hoe laat het is, hoe het moet of hoe het zou kunnen'.

Soms zijn citaten terug te voeren op het werk van bovenstaande dichters of anderen. Maar hoe leuk die kortstondige herkenning ook is, ze voegt meestal weinig toe aan het begrip van het gedicht. Bij Faverey is het feit dát er geciteerd wordt, belangrijker dan de vraag waaruit er precies geciteerd wordt.

Neem dit gedicht uit de eerste bundel (VG 106), dat een opeenhoping van citaten is: 'Le meilleur des mondes possibles' komt uit Voltaires *Candide*, die er Leibniz' filosofie mee ironiseert. 'Het hijgend hert der jacht ontkomen' is psalm 42, 'Auf der Flucht erschossen' was een standaard-uitdrukking in Duitse legerbulletins tijdens de Tweede Wereldoorlog, en van de rest van de uitspraken is wellicht ook een herkomst te traceren. 'Heads or tails' is te vertalen als 'kop of munt':

Heads: you lose; tails:

I win –: le meilleur des mondes
possibles. Leider nur auf der
Flucht erschossen. Terwijl ons

hijgend hert des rooks ontkwam.
– stop – Rook jij wat?
Nix neue sonne schaffen;

nix verstaan.

Door het Duits, het schieten en het winnen, lijkt het gedicht ook over oorlog te gaan. 'Nix neue' zou naar de Eerste Wereldoorlog kunnen verwijzen via de anti-oorlogsroman van Erich Remarque uit 1929, *Im Westen nichts Neues*. En de partijen die in beide wereldoorlogen tegenover elkaar stonden, worden door citaten in hun eigen taal gepresenteerd: een onverzoenlijkheid en gebrek aan communicatie die al voor zichzelf spreekt, ook voordat men de herkomst van de citaten kent.

Naast letterlijke citaten zijn er zijdelingse verwijzingen waarvan nooit met harde bewijzen aan te tonen zal zijn dat het gaat om een allusie op een bepaalde tekst. Een voorbeeld daarvan is het gedicht 'Stroomopwaarts' (VG 48o):

Stroomopwaarts langs de rivier.
Veel wilgen, veel stenen; geruis
van stroomversnellingen. En riet,
dat in de taal ter plaatse
klinkt zoals het is: riet
bij lichte bries.

Een oude vrouw, hardop zingend:

voor zichzelf, te midden
van het omringende.

Een korte groet, een kuch. Dan
wordt het zingen hervat, luider
nu, lijkt het. Even verderop pas
zie ik ze: haar beide koeien,
aan het water.

Zoals meer van Favereys gedichten speelt het zich af in de landelijke en zomerse sfeer die geassocieerd kan worden met de jaarlijkse vakanties van de dichter op het eiland Sipan (waar de bundel *Lichtval* aan werd opgedragen) in voormalig Joegoslavië; in die gedichten komt vaker een oude vrouw voor in een arcadisch en tijdloos decor.⁵⁶ Bovendien doet de verwijzing naar de 'taal ter plaatse' denken aan een vreemde, buitenlandse taal waarin blijkbaar het woord riet zo mooi klinkt.

Maar er is ook een intertekstuele associatie van dit gedicht mogelijk, namelijk met Nijhoffs gedicht 'De moeder de vrouw'. Het midden van Favereys gedicht zou kunnen verwijzen naar deze regels:⁵⁷

[..]
 laat mij daar midden uit de oneindigheid
 een stem vernemen dat mijn oren klonken.

Het was een vrouw. Het schip dat zij bevoer
 kwam langzaam stroomaf door de brug gevaren.
 Zij was alleen aan dek, zij stond bij 't roer,

en wat zij zong hoorde ik dat psalmen waren.
 [..]

Als Faverey verwijst naar Nijhoffs gedicht, geeft hij daar wel een draai aan. 'Stroomaf' is vervangen door 'stroomopwaarts', 'midden uit de oneindigheid' wordt 'te midden van het omringende', waardoor de vrouw aardser wordt bij Faverey. Maar wat ongewijzigd is gebleven, en wat volgens mij de kern van Nijhoffs én van Favereys gedicht uitmaakt, is dat deze vrouw 'voor zichzelf' zingt: autonoom en op zichzelf staand is, zoals alle mensen en dieren die in Favereys gedichten met schoonheid geassocieerd worden. Faverey illustreert zijn interpretatie met twee witregels, die vrijwel een citaat zijn van Nijhoffs vorm: zoals Nijhoff de vrouw in een strofe tussen twee witregels plaatste, zo zet Faverey haar zelfs helemaal alleen op de regel.

Filosofie

Veel duidelijker dan de verwijzing naar Nijhoffs gedicht, zijn de verwijzingen naar literatuur en filosofie van de Oudheid. Zo toonde Paul Claes aan dat het gedicht 'Op een hond zijn kop stak:' (VG 315) voor driekwart uit klassieke citaten bestaat. Homerus, Sappho en de presocratici worden hier geciteerd. Claes laat zien dat het hier steeds gaat om citaten met als thema de oppositie 'gelijkheid/ verschil'.⁵⁸ In dezelfde reeks, 'Aangeraakt', staan veel meer verwijzingen naar de antieke cultuur. Naar een 'blinde hij' die heel goed Homerus zou kunnen zijn, naar de onmogelijkheid om tweemaal te verdrinken in dezelfde rivier (Heraclitus), naar Zeno waar het gaat om 'zijn schildpad', naar Alcibiades en Socrates.

Net als bij de muziek en de beeldende kunst lijkt het niet zozeer te gaan om de inhoud van de oorspronkelijke teksten, als wel om hun vorm en om wat Faverey daar vervolgens mee doet. Om dat te bekijken ga ik wat dieper in op de presocratici, naar wie Faverey regelmatig verwijst.

Er is heel weinig van hun eigen werk bewaard gebleven: wij kennen ze via het werk van latere filosofen, met name Aristoteles. Die indirectheid heeft Faverey wellicht aangetrokken. Net als bij Sappho zou Faverey van

hun werk kunnen houden omdat het alleen in fragmenten bestaat: 'Van Sapfo ben ik gaan houden/ sinds de vernietiging/ haar teksten heeft ingekort' (VG 253). Spinoy stelt dat dat bovendien geldt voor alle componisten en beeldende kunstenaars in Favereys werk.⁵⁹

De presocratici worden, uiteraard, zo genoemd omdat ze voor Socrates kwamen (ze leefden en werkten ca. 600-400).⁶⁰ Het gaat om een groep mannen die leefden aan de Ionische kust of in Zuid-Italië, en die in de eerste plaats nadachten over de natuur, zodat ze ook de natuurfilosofen worden genoemd. Hun manier van denken lag heel dicht bij wat nu literatuur heet, en hun denkbeelden en teksten waren verwant met het werk van Homerus en Hesiodus.

Een belangrijk verschil met denkers en dichters die voor hen kwamen, was dat de presocratici hun vragen niet meer beantwoordden met de mythologie: de goden boden niet langer een antwoord op vragen als 'Wat is substantie? Hoe is de aarde ontstaan? Wat zijn de materiële principes die ten grondslag liggen aan de wereld?'

De eerste presocraat die dergelijke vragen trachtte te beantwoorden was Thales van Milete. Hij beschouwde water als de oorsprong van alles en kende er een goddelijke kwaliteit aan toe. Voor meer presocratici geldt dat ze een fysieke opvatting van goddelijkheid hadden, of een goddelijke opvatting van de materie: de goden waren niet zozeer menselijke gestalten zoals in de Griekse mythologie, maar goddelijkheid was een kwaliteit van het materiaal.

Faverey verwijst naar Thales' denken in 'Een hengelaarvis doet niets anders' (VG 435⁶¹), een gedicht uit *Zijden kettingen*. Behalve de rechtstreekse verwijzingen in dat gedicht, zoals de regels 'Alles komt voort uit het vochte' of 'Ook/ de levenloze natuur is bezielde', lijken de eerste twee regels samen te vatten wat Faverey zelf doet met deze citaten: 'Een hengelaarvis doet niets anders/ dan door mij wordt gedaan met de muze'. Dus midden in een reeks die vol staat met verwijzingen naar Homerus en de presocratici, gaat Faverey in op zijn eigen werk als citatenvisser: hengelen in het water waar hij zelf in zwemt.⁶²

Dat Faverey juist verwijst naar het idee dat de natuur 'bezielde' is en goddelijk volgens Thales wijst er weer op dat de natuur bij hem kan staan voor het Absolute, voor wat zich onttrekt aan het benoembare. Soms noemt Faverey dat schoonheid, soms noemt hij het god, hiervoor was het een zingende oude vrouw in een rivier, maar altijd is het iets buiten de taal. In de komende paragrafen zal ik laten zien dat deze bezielde natuur daarom ook regelmatig een plaats krijgt in het typografisch wit van het gedicht.

Op zo'n inhoudelijke wijze refereerde Faverey eveneens aan het werk van Heraclitus. Van hem zijn iets meer teksten bewaard gebleven: zo'n hon-

derd fragmenten die als spreuken gelezen kunnen worden en op zichzelf al bijzonder poëtisch aandoen voor de moderne lezer, door de ambiguïteit en raadselachtigheid die zijn uitspraken altijd kenmerkt. Waarom schreef Heraclitus in zulke paradoxen?

Net als Thales dacht hij na over de oorsprong van de wereld: de vraag was hoe iets uit niets heeft kunnen ontstaan. Heraclitus' antwoord luidde dat dat alleen kan wanneer er in alles twee tegengestelde krachten aan het werk zijn: 'Het inzicht dat alles, wat bestaat, ervaren kan worden en gedaan kan worden, teruggaat op en uitdrukking is van één alles doordringende en bestierende, zich overigens op de meest uiteenlopende manieren manifesterende grondstructuur: de zogenoemde *eenheid der tegendelen*'.⁶³

De ambiguïteit van Heraclitus' uitspraken reflecteert dan de ambiguïteit van de wereld die hij om zich heen zag en die hij trachtte te beschrijven en begrijpen. De structuur van zijn teksten was een spiegel van de structuur van de kosmos, zoals hij die waarnam. 'In dezelfde rivieren treden wij en treden wij niet, wij zijn en wij zijn niet', zo luidt een van zijn beroemdste uitspraken.⁶⁴ Hoewel Faverey dit naar mijn weten nergens rechtstreeks citeert, komt de stromende rivier vaak terug in zijn poëzie. Het is opnieuw een beeld voor de 'sur place'. De rivier stroomt door, net als de tijd, maar toch kun je weer op dezelfde plaats in dezelfde rivier stappen, die ook *niet* dezelfde rivier is. Net zo zijn wij dezelfde die in die rivier stappen, maar zijn we ook *niet* diezelfde.

Er is nog een fragment van Heraclitus dat de 'sur place'-beweging beschrijft: 'Begin en eind vallen op de omtrek van een cirkel samen'.⁶⁵ Hoewel Faverey deze uitspraak al evenmin ergens direct aanhaalt, is het een paradox die aan de kern van zijn poëzie raakt. Er is vaak sprake van hoepels, ballen en andere cirkels, en Favereys gedichten nemen zelfs soms de vorm van een cirkel aan, zoals we zullen zien, en worden zo een slang die in zijn staart bijt – een beeld dat we letterlijk tegenkomen bij Faverey. Op die manier worden de gedichten de autonome 'lussen' waar Faverey naar streefde. De lineaire tijd wordt er in een cirkel gedwongen en even stilgezet: zonder dat die werkelijk tot stilstand komt, want het einde van de cirkel is tevens het begin, zoals Heraclitus dus stelt. Aristoteles klaagde over de ambiguïteit van Heraclitus' teksten, maar deze beschreef alleen de ambiguïteit van de wereld zelf. De structuur van zijn tekst is dus gelijk aan de structuur van de kosmos. Dat samengaan van vorm en inhoud kan Faverey in deze fragmenten hebben aangetrokken: de tekst is de omschrijving van een situatie, en tegelijk de uitbeelding daarvan. Hetzelfde geldt voor Favereys gedichten. Ook daarin wordt bijvoorbeeld het verloop van de tijd beschreven én uitgevoerd.

Een goed voorbeeld van de manier waarop Faverey de citaten van Heraclitus gebruikt, is het eerder genoemde gedicht 'Op een hond zijn kop stak:' (VG 315). Het gedicht staat vol met citaten uit het werk van de presocratici,

die niet als citaten gemarkeerd zijn. In tegenstelling tot Van Ostaijen, die nog met behulp van typografie of witte plekken zijn citaten markeerde, is er in Favereys gedicht geen indicatie dat het niet om zijn eigen woorden gaat:

In memoriam P. van Delft

Op een hond zijn kop stak:
Argos, dezelfde als toen;
ik niet meer lijkend
op dezelfde van toen.

Of je nou op Cyprus
en in Pafos
of in Panormos

(bent). Het heengaan;
de vernedering;
de terugkeer.

Een uitgerolde bal:
zo wil ik liggen.

Onsterfelijken zijn sterfelijk;
sterfelijken zijn onsterfelijk;
de magneetsteen is bezielde;
vuur eet alles.

Paul Claes schreef twee interpretaties van dit gedicht: de ene 'constructief', waarin hij tracht de citaten thuis te brengen, en de ander 'deconstructief'. De eerste lezing zoekt naar gelijkheid en het 'bekende', en de tweede lezing naar 'het verschil', wat betekent: 'aantonen hoe een tekst van andere teksten verschilt en hem opvatten als een transformatie, niet alleen van die andere teksten, maar ook van de leesconventies zelf. Dit is de deconstructieve lezing'.⁶⁶ Claes laat zien dat Favereys gedicht 'een montage' is, en dat bovendien door het citeren het idee van het oorspronkelijke auteurschap wordt ondermijnd. Hij stelt dat de eerste strofen van het gedicht in 'hun categoriale dieptestructuur een presocratische problematiek' bevatten. Het probleem is dat Claes wel degelijk één diepere betekenis in het gedicht ontwaart, wat indruist tegen het idee van een deconstructie. Dat die betekenis zelf paradoxaal is, komt omdat Faverey zelf al vastliggende betekenissen deconstrueert in zijn poëzie.

Een ander probleem van Claes' 'deconstructieve' lectuur is dat daarin

geen versexterne gegevens mee mogen spelen. Het feit dat het gedicht een in memoriam is voor 'P. van Delft', Favereys leraar klassieke talen, moet dus buiten beschouwing blijven. Volgens Claes zou het gebruik van dit gegeven de tekst als montage 'miskennen'. Ik denk echter dat het feit dat de tekst een montage is, hierdoor betekenis krijgt. Juist omdat het gedicht vrijwel geheel bestaat uit citaten (ook uit het werk van Sappho en Homerus) is het een mooie beschrijving van de fragmenten van kennis die overblijven in het hoofd van de leerling, nadat de tijd er zijn invloed op heeft gehad.

Bovendien is het cyclische waar al deze citaten een uitdrukking van zijn, een sterk beeld voor het leraarschap, waarin de leerlingen verdwijnen én ieder jaar terugkeren. De verwijzing naar het Heraclitus-fragment: 'Onsterfelijken zijn sterfelijk; sterfelijken zijn onsterfelijk' heeft direct betrekking op het leraarschap. De sterfelijke Van Delft leeft als het ware voort in de hoofden van zijn leerlingen.

Op allerlei manieren wordt in dit gedicht gezegd dat de tijd cyclisch is, onder andere door een citaat van Thales ('de magneetsteen is bezielde'), die in de geschiedenis eerder kwam, tussen twee Heraclitus-fragmenten te plaatsen. De citaten stammen dus tweemaal uit de overlevering: eerst die van de klassieke oudheid in de moderne tijd, daarna van de lessen van Van Delft in het hoofd van de dichter. Dat zou troostend bedoeld kunnen zijn: het gaat hier niet alleen om de dood, om wat er verdwijnt, maar ook over wat er dan nog allemaal over is. Net als het dichterschap laat het leraarschap zijn sporen na.

Dat ontkennen van de sterfelijkheid speelt een belangrijke rol bij Faverey, en dat is wat Spinoy terecht omschrijft als de deconstructie die Faverey onderneemt. Spinoy's beschrijving daarvan is direct van toepassing op het hiervoor besproken gedicht: 'Net zoals Faverey de klare tegenstellingen tussen stilstand en beweging en tussen tijdelijkheid en eeuwigheid deconstrueert, zo ondermijnt hij ook de oppositie tussen leven en dood: enerzijds weten we dat onze begrippen verwijzen naar dingen die gedoemd zijn te verdwijnen, zodat we kunnen zeggen dat de dood inherent is aan het leven; anderzijds laten dingen die verdwenen zijn, vaak sporen na, tekens van hun voorbije afwezigheid, wat wil zeggen dat ze na hun dood nog een soort van symbolisch voortbestaan kunnen kennen en in die zin "sterker" zijn dan de dood' (2005). Ook de andere gedeconstrueerde opposities die Spinoy noemt (stilstand en beweging, tijdelijkheid en eeuwigheid) worden soms verwoord door de presocratici.

De dichter verwees bijvoorbeeld vaak naar Zeno: ook een denker die een uiterst klein 'oeuvre' heeft achtergelaten, namelijk twaalf paradoxen, zoals die over Achilles en de schildpad. Zeno problematiseerde met die paradoxen het idee van beweging, en dat deed hij om Parmenides te steunen. Parmenides had kritiek op ieder systeem dat een veelvoudige wereld wil laten voortkomen uit een oorspronkelijke eenheid. Hij koos voor mo-

nisme en ontkende dus het bestaan van iedere pluraliteit. In dat licht staan Zeno's pogingen om te laten zien dat beweging een onmogelijkheid is, net als 'worden', omdat het eerst veronderstelt dat iets er niet is. Wat bestaat is oneindig, één, homogeen en onveranderlijk: dat is het uitgangspunt dat Zeno verdedigde.

Als argument gaf hij bijvoorbeeld de wedstrijd tussen Achilles en de schildpad, waarbij de laatste een voorsprong kreeg. Achilles kan de schildpad niet inhalen, omdat hij eerst de helft van de afstand die hem van de schildpad scheidt, moet overbruggen. Aangezien er een oneindig aantal helften van die afstand is, zal hij nooit de schildpad kunnen inhalen. De tweede paradox van Zeno die een rol speelt in Favereys gedichten is die van de stilstaande pijl. Als de pijl op een plaats x is, en zijn snelheid daar nul is, is zijn snelheid dus nul op iedere plaats van het parcours, en beweegt hij niet.

Andere filosofen hebben Zeno's paradoxen wel beschouwd als puzzels die opgelost moesten worden, of ontkracht (zoals een denker die als antwoord opstond van zijn stoel en een stap zette, om zo dan te bewijzen dat beweging wel degelijk mogelijk is). Maar Zeno trachtte niet te bewijzen dat beweging niet bestond, alleen dat de notie van beweging problematisch is.

Wat Faverey gefascineerd zal hebben, is dat Zeno's paradoxen een werkelijkheid in taal zijn. Faverey verwijst regelmatig naar zijn werk, soms slechts met een paar woorden. Een van zijn reeksen heet zelfs 'De schildpad'. Dit is het het einde van het titelgedicht (VG 344):

[..]

Als haas heeft de schildpad
niets te verliezen dan een vorm
van snelheid, waar een schildpad
zo om moet lachen, dat zelfs
zijn pijl hem inhaalt, na alvorens

doelloos te zijn neergestort.

De twee bekendste paradoxen van Zeno worden hier door elkaar gehaald, zodat de nadruk ligt op het absurde karakter van de argumenten. Tegelijk worden Zeno's paradoxen hier ontkend. Ze worden zo op zichzelf teruggebogen dat ze bewijzen dat beweging, en daarmee de dood, wel degelijk bestaat. De schildpad wordt wél ingehaald, 'zelfs zijn pijl' (die immers stilstaat bij Zeno) weet hem nog in te halen.

In een van Favereys laatste gedichten, 'Zij heeft zich laten neervallen op haar bed' (VG 644), komt deze ontkenning van Zeno's ontkenning terug. Het gedicht eindigt zo:

[..]

duikt een draak onophoudelijk naar zijn parel,
wordt Zeno's pijl telkens gevolgd door
een tweede die hem splijt.

De associatie is dat het verdriet van de huilende vrouw op het bed te maken heeft met deze onverbiddelijke doorgang van de tijd, waarbij de stilstaande pijl niets verhelpt aan het feit dat er altijd nog een pijl komt, dat de tijd doorloopt zodra het gedicht stopt.⁶⁷

Die interpretatie, dat het gedicht zou kunnen gaan over de tijd die ondanks alle pogingen toch lineair is en doorloopt, wordt versterkt door het beeld van de draak die naar 'zijn' parel duikt. De draak en parel zijn al te zien in *Chrysanten, roeiers*: 'dezelfde draak nog altijd/ de parel najagende is' (vg 303). Daar werd als bronvermelding een veilingcatalogus vermeld. Bloem (1991) suggereert dat het hier een afbeelding betreft op een kamerscherm dat daar geveild werd en wellicht aangeschaft door de dichter zelf. Maar dat doet er niet toe. Faverey gebruikt de afbeelding van de draak als beeld voor hetzelfde als Zeno's paradox: de stilstaande tijd. Het beeld versterkt dus de tegenstelling tussen de tijd die in de kunst misschien stilstaat, maar in werkelijkheid niet.

Faverey zet de citaten van de presocratici dus in op verschillende manieren, die nauw samenhangen met zijn eigen poëzie- en levensopvatting. Heynders en Goedegebuure (1995) constateerden dat het vooral 'tijd en taal' was wat Faverey fascineerde in het werk van de presocratici. Daar kunnen enkele aspecten aan toegevoegd worden. Het nog half in de literatuur geaard zijn van het denken van de presocratici zal Faverey ook geïnteresseerd hebben, én dus het feit dat er van hun werk, net als van Sappho's poëzie, slechts fragmenten zijn overgeleverd. Die fragmenten hebben de tijd doorstaan, zoals Faverey van zijn eigen gedichten verlangde. Verder is het opvallend dat hij de citaten vaak inlast in zelfreflexieve gedichten: hij citeert én geeft commentaar op dat citeren. Of hij vervormt de citaten en trekt ze uit hun verband. Zo gebruikt hij de presocratische uitspraken om 'deconstructies' van opposities uit te drukken, maar deconstrueert hij tegelijk die uitspraken zelf. Bovendien citeert Faverey naast de inhoud van de presocratische fragmenten ook de vorm ervan. De uitspraken van Heraclitus bijvoorbeeld, die door hun vorm hun inhoud weerspiegelen, hebben dezelfde structuur als Favereys zinnen of hele gedichten. Door die structuur beschrijft het gedicht niet alleen het problematische van tijd, taal en werkelijkheid, maar is het dat probleem.

Identiteit

Een welomlijnd en stabiel 'ik' is er in Favereys poëzie niet te vinden. Steeds opnieuw moet de mens zichzelf hervinden, herbenoemen of aanroepen. Daar kan de ander, of dat nu de geliefde is of God, ook een rol bij spelen. Het probleem is dat een te dichte nadering van de ander ook weer zelfverlies betekent. Vooral de erotiek in Favereys gedichten heeft vaak een destructieve lading.

Maar in de eerste plaats moet je afstand tot jezelf bewaren om zelfverlies te voorkomen: 'zoals wanneer ik mijzelf nakom,/ te na kom, een trap af val-lend' (VG 365). Net als in deze regels, waar er wordt gespeeld met *nakomen* en *te na komen*, lijkt het vaker of de mens door zichzelf, of door zijn schaduw wordt achtervolgd. Daarbij wordt het nooit helemaal duidelijk wie er nu voorop en achterop loopt. In de reeks 'Te vroeg' bijvoorbeeld staat een gedicht dat zo begint:

Het lijkt op volstrekte rust:

geen schaduw meer te zijn

van de schim die aan zichzelf
voorafging, [...] (VG 376)

Soms lijkt het doel van de achtervolging het samenvallen met jezelf, andere keren tracht de voorste 'ik' uit alle macht bij zichzelf uit de buurt te blijven. 'Ik/ ben het immers zelf: de jager/ die mij opjaagt om te kunnen/ samenvallen met mijzelf' (VG 436). In een ander gedicht blijkt de afstand binnen het ik te worden nagestreefd: 'Opdat ik tenminste één// neuslengte voor blijf/ op wie ik word' (VG 235).

In al deze gevallen is er sprake van zelfverdubbeling – de ik splitst zich af van zijn schim, zijn schaduw of een 'ik' en een 'mij'. Die zelfverdubbeling kwamen we ook tegen in het hoofdstuk over Nijhoff (zie p. 265), en daar had de splitsing van het 'ik' te maken met het schrijven zelf. Ook Blanchot schreef over het schrijven als ontmoeting met je eigen dubbelganger. Omdat het schrijven de confrontatie is met een schaduw, verliezen we daarin onze identiteit en worden we zelf zo'n schaduw.

Bij Faverey hebben de gedichten over identiteit daarnaast vaak een poëtische lading: ze refereren ook aan het schrijven. De reeks 'Te vroeg' bijvoorbeeld uit *Lichtval*, waaruit ik het bovenstaande gedicht al citeerde, suggereert een onderscheid tussen een 'ik' en een 'mij':

Zich: mij herkend hebbend?

Niets is er veranderd;

ik blijf die ik ben.

De stille getuigen in mij:
schijnen zij vernietigd?

Het web ontslaat de spin

van haar verplichtingen; de spin
blijft in haar web zitten.
Wat zich heeft onderkend rust
en blijft bij zichzelf,
tot er niets, maar dan ook

niets meer van over is. (VG 378)

In het volgende gedicht is de splitsing binnen het ik zelfs nog explicieter: 'als het mij/ niet lukt, waarom zou het// mij dan wel lukken' (VG 379). Uit dat gedicht blijkt ook dat de reeks poëticaal gelezen kan worden: 'Ik had dat wiel net zo goed/ stil kunnen laten vallen/ als ieder ander'.

De kwestie in deze reeks zou kunnen zijn dat schrijven ook een vorm van zelfverdubbeling is. De dichter moet noodzakelijkerwijs een afsplitsing van zichzelf in zijn gedicht (zijn 'web') achterlaten. Wie probeert om dankzij het schrijven 'samen te vallen met zichzelf', zal bedrogen uitkomen. Hij blijft: 'Geweigerd door de dingen// zoals door mij ontkend'.

'De dingen' staan hier in contrast met de gespleten mens. Tegenover het schrijven en de vernietiging van het 'ik' dat dat teweegbrengt, worden opnieuw 'de dingen' geplaatst in hun vanzelfsprekende stilte met hun vanzelfsprekende aard: 'Geen roos treurt om haar doornen' (VG 456). In tegenstelling tot bijvoorbeeld katten of uilen kunnen wij niet met onszelf samenvallen. In het gedicht 'In mijn aquarium huist hetzelfde aantal' wordt de mens vergeleken met de vastliggende inhoud van dat aquarium, en daarna met een boom 'die een eik is'. Tegenover die vaste en vanzelfsprekende boom staat dan 'De nimmer in zich/ oplossende, zich uitstotende mens' (VG 488).

In dergelijke regels speelt wellicht mede een rol dat Faverey psycholoog van beroep was. Hij zal geregeld te maken hebben gehad met mensen die zichzelf 'uitstoten'. In sommige gedichten lijkt Faverey dan ook te theoretiseren over wat identiteit betekent en hoe die geconstrueerd wordt. Vooral in de latere bundels van Faverey wordt expliciet de vraag gesteld hoe je weet dat je bestaat. In de eerste plaats blijkt de identiteit dan uit je herinneringen

en je verleden geconstrueerd. De herinneringen zijn niet eenduidig; je hebt ze immers zélf meegeemaakt en zo opgeslagen. Meteen zitten we in een cirkel gevangen. Bovendien zorgt de herinnering voor een confrontatie met een 'ik' dat verleden tijd is geworden – wederom een soort splitsing.

Behalve herinneren is ook 'verzinnen' een manier om de identiteit te kunnen construeren:

[..]

Ach, zelfs als ik haar zie:

Wie bewijst mij dat zij bestaat.
Zelf verzin ik mij voortdurend opnieuw
om te voelen of het nog gaat. [..] (VG 546)

Zowel het bestaan van de ik als dat van de geliefde wordt op losse schroeven gezet. Twee mensen hebben elkaar nodig om hun bestaan te bevestigen. De ander heeft net zo'n instabiel en niet-bestaand 'ik' als de ik zelf: 'of hou je alleen maar van me om zelf/ te kunnen bestaan misschien?', staat er later in dit gedicht. Net zo min als je greep kunt krijgen op je eigen identiteit, krijg je wat op wie de ander is: 'Voor je iemand denkt te zien, is het al een ander' (VG 174).

Het lijkt erop dat de *ander* al net zo onbenaderbaar is als God, of de ijsvogel en al die op zichzelf staande dingen die hiervoor aan de orde kwamen. Dat komt omdat het te dicht naderen van de geliefde leidt tot zelfverlies, en het vernietigen van de eigen identiteit: 'Ik heb lief/ ergo ik sneuvel'. (VG 227). Liefde is voor Faverey al net zo paradoxaal als dichten: een noodzakelijkheid om te weten wie je bent, maar tegelijk een zelfverlies.

Dat probleem is kenmerkend voor Favereys liefdespoëzie, waarin het zelf verlaten moet worden om contact te kunnen leggen met de ander. Aan de andere kant is de liefde nodig als bewijs dat je echt bestaat. Het zelf wordt in de liefde bevestigd én vernietigd.

Liefde, herinnering, waarneming en identiteit hangen van elkaar af, bijvoorbeeld in dit gedicht uit de reeks 'Tegen het vergeten':

Zodra ik mijn ogen opsla
is het onzichtbare mij ontglipt
en begin ik te zien wat ik zie:
herinneringen aan wat ik zag

en ooit al zal zien. Door te zien
blijf ik mij herinneren;

hoop ik dat ik besta.

Vooral als ik naar haar kijk
wanneer zij zo haar hand door
haar haar haalt, haar elleboog
steunend op haar knie, en zij
iets tegen mij zegt. (VG 560)

De ander zien, en door de ander gezien worden, is een van de manieren om je bestaan te bevestigen. Ook *genoemd* worden speelt in dit proces vaak een rol. Met misschien een knipoog naar de befaamde bundel van Neeltje Maria Min staat er bij Faverey: 'Die mij lief heeft, zegt dat ik/ hier ben: daar ben ik dan' (VG 176). Zo kan de ander, de geliefde, ook een geruststellende aanwezigheid zijn. Hier wordt een vrouw 'gedacht' om een dreigende stilstand of steriliteit ('de eerste sneeuw') op afstand te houden:

Denk iets dat je goed kent.

Zeg: ze kamt haar haar.

Herhaal het: zij haar haar
kamt. Doe er een spiegel
bij. Maak het vertrouwder

dan je waarmaakt: [...] (VG 214)

Net als in het hiervoor geciteerde gedicht wordt 'haar' verdubbeld. Hier zelfs twee keer, waardoor de spiegel ook meteen de woorden spiegel en verdubbelt. Het lijkt me dat Faverey de grammaticale constructie 'haar haar' een mooie vorm vond voor wat hij wilde zeggen: namelijk de fundamentele gespleten identiteit van iedereen die liefheeft en van wie gehouden wordt. Het idee is dat slechts een deel van het 'ik' de ontmoeting aangaat, in een neutrale ruimte tussen de ik en de ander. Dit drempelgebied is noodzakelijk om contact mogelijk te maken.

Voor Blanchot was de enige verhouding tot de ander waarin wij onszelf niet verliezen er een van volslagen vreemdheid: 'étrangeté qu'il ne suffit pas de caractériser comme une séparation, ni même une distance, (..) plutôt comme une interruption'. Deze 'onderbreking' zou een manier kunnen zijn om je te verhouden van mens tot mens. Ik zal laten zien hoe Faverey inderdaad probeerde vorm te geven aan zo'n 'onderbreking' tussen de ik en de ander.

5.3 Atelier: 3 gedichten

En de verte lokt maar, de-

En de verte lokt maar, de-

zelfde die mij uitdiept en

leegmaalt: een zeer lang
aangehouden kwint. Toch woon
ik daar als vanzelf. Als

ik mij roep, kom ik niet.⁶⁸

Het begint, zoals vaker bij Faverey, *in medias res*: 'En de verte lokt maar'. Na het 'de-' aan het einde van de eerste regel volgt een enjambement, met een witregel. Zo ontstaat spanning over de vraag wat er nu komt. Misschien een uitleg wie er gelokt wordt en waardoor precies: een specificatie van het wat vage woord 'de verte'?

Na het uitstel in het strofisch wit blijkt het dan te gaan om 'dezelfde' verte 'die mij uitdiept en // leegmaalt'. In deze reeks hoorden we nog niet eerder over een verte, behalve in de overkoepelende titel: 'Fernweh als bladvulling'. De verte lokt in dit gedicht, en in de reekstitel is er sprake van zucht naar de verte. Wat is er zo aanlokkelijk aan die verte? En waarom is het verlangen ernaar 'bladvulling'? Op die manier wordt de zucht naar de verte geassocieerd met het gedicht zelf: ook daarvan kun je zeggen dat het 'bladvulling' is.

In het gedicht lijkt de verte een leegte te bewerkstelligen binnen de ik. Het is de verte die hem 'uitdiept en // leegmaalt'. Dat wordt eerst gezegd en dat *gebeurt* vervolgens in de witregels. Het feit dat de eerste twee regels van het gedicht door witregels van elkaar en van de rest van het gedicht gescheiden zijn, versterkt de inhoud ervan: zowel het lokken, als de verte, als het uitdiepen en leegmaken krijgt een weerslag in de vorm van het begin van het gedicht. 'Lokken' en 'verte' veronderstellen immers een afstand die door het wit gesuggereerd wordt, net als 'uitdiepen' en 'leegmaken' een leegte tot stand brengen die door de volgende witregel uitgebeeld wordt.

In de strofe daarna wordt de lokroep van de verte met de muziek in verband gebracht: het is een 'zeer lang/ aangehouden kwint'. Het 'zeer lang' aanhouden wordt versterkt door het trage ritme dat het gedicht tot nog toe had, onder andere door de twee eerste witregels. En door het versregelwit na 'lang', wordt de kwint nog langer: de vertraging schuilt in het wit. Omdat

het gedicht in kwestie het zesde in de reeks is, zou je kunnen zeggen dat de voorafgaande vijf de kwint verbeelden.⁶⁹

‘Toch woon/ ik daar als vanzelf’. De ‘ik’ lijkt hier ‘toch’ in de verte te wonen, ‘als vanzelf’: dus misschien op een vanzelfsprekende manier? Zonder dat er iets aan te doen is?

De gedachte dat de ‘ik’ in de uitdiepende en leegmalende verte woont, wordt bevestigd door de vierde versregel die verder uitsteekt dan de andere regels. Zo huist de ‘ik’ inderdaad ver in de leegte, in het wit van de pagina. Het ‘toch’ zou kunnen slaan op de tegenstrijdigheid: hoe kan de verte nu ‘lokken’ als je er al in woont?

Het zou kunnen dat we ook hier te maken hebben met een verdubbelde ‘ik’. De één die zich laat lokken door de verte en erdoor wordt leeggemaakt, en de ander die er al woont. De laatste zin bekrachtigt dat idee: ‘Als// ik mij roep, kom ik niet’.

Die ‘ik’ die in de verte woont, laat zich niet roepen door de ‘ik’ die wel ‘hier’ is. Het roepen overbrugt de laatste witregel, opnieuw de verte waarin de roep van de ‘ik’ aan zichzelf weerklinkt.

Ten slotte rest er het wit aan het einde van het gedicht. Het uitblijven van de ‘ik’ op zijn eigen geroep wordt erdoor versterkt – alsof het eindewit de leegte is waaruit hijzelf tevoorschijn had moeten of kunnen komen.

De witregels ondersteunen hier wat er in het gedicht gezegd wordt, en drukken het zelfs uit. Je kunt de strofische witregels verbinden met het beeld van een lokkende verte waarin een deel van de ‘ik’ zich ophoudt maar niet naderbij komt. De witregels, en het wit aan het einde van de regels, is ingezet om de leegte van de verte én van de ‘ik’ te laten zien. De vorm van het gedicht illustreert de inhoud, maar valt daar ook min of meer mee samen.

Het is niet mogelijk om uit dit gedicht één betekenis te herleiden. Het wekt hooguit een sfeer: van zoeken, verlangen en roepen in de leegte. Op mij maakt het geheel een paradoxale indruk. Enerzijds is er sprake van ‘vanzelf wonen’, wat geborgen klinkt, en anderzijds van leegte en eenzaamheid en jezelf vergeefs roepen.

En opnieuw doet het mij denken aan het dichten zelf. Omdat het in de reekstitel ging om ‘Fernweh als bladvulling’: de ‘Fernweh’ uit die titel zou het dichten kunnen zijn en dus: bladvulling. Een tweede argument om dit gedicht poëticaal te lezen is dat de ‘ik’ hier verdubbeld raakt. Uit de vorige paragraaf bleek dat een dergelijke splitsing met het schrijven te maken kan hebben. En ten derde woont de ‘ik’ in de verte en in zekere zin dus ook in het gedicht. Die geborgenheid bleken gedichten eerder al te krijgen, bijvoorbeeld waar dichtbundels werden vergeleken met herbergen.

Om die lezing van het gedicht te bevestigen of te ontcrachten, kun je de rest van de reeks er eveneens bij betrekken. ‘Fernweh als bladvulling’ is een van de reeksen waarin de gedichten onderling het meest met elkaar te ma-

ken hebben, en doen denken aan muzikale 'variëaties op een thema'. Die onderlinge betrokkenheid van de gedichten gaat zo ver dat de gedichten een paar keer 'doorlopen' in het wit van de pagina, om aan te sluiten bij het gedicht dat daarna komt. Zo eindigt een gedicht op 'Ik ontvreemd' terwijl het volgende begint met 'het' (VG 171-2).

De reeks bestaat uit vijftien gedichten. Allereerst vraagt de 'ik' zich af of hij geroepen wordt, en stelt vast dat hij 'hier' niet weg kan. Hij zit gevangen in het kleine gedichtje, lijkt het. In het vierde (VG 168) staat opnieuw 'Ik kom hier niet weg':

De wildernis bloeit door.

Op papier: als een roos.

Georganiseerde paniek.

Ik kom hier niet weg.

Toch kom ik hier terug,

alsof ik hier jaren weg was.

Zoals het in het bovenstaande gedicht over 'de verte' ging, gaat het hier over 'de wildernis'. En net als in het hiervoor besproken gedicht blijken er twee 'ikken' te zijn: de een die hier blijft, de ander die toch weg kan of weg is geweest. Een favereyaanse paradox. De splitsing van de ik vindt in deze reeks niet plaats door een spel met 'zich' en 'mij', maar door de ik als onmogelijk dubbelpersonage te laten optreden. Door dit gedicht wordt de poëtische lezing bevestigd: de wildernis bloeit 'op papier'. Het wit dat deze regel omringt, krijgt een poëtische functie: het drukt iets uit wat betrekking heeft op het dichten zelf. Dat is de eerste functie van het typografisch wit.

De spanning loopt op in de reeks. Nu is er al sprake van een 'wildernis' en van 'georganiseerde paniek'. De wildernis, die bloeit op papier, in de eerste witregel, doet denken aan de 'verte' uit het hiervoor besproken gedicht: ook die liep uit in de eerste witregel. Door de punten waarmee de vier regels steeds worden afgesloten, is de 'georganiseerde paniek' versterkt of zelfs uitgebeeld. Het typografisch wit krijgt hier dus een tweede functie: de beeldende, *iconische functie*.

De wildernis bloeit wel, maar alleen op papier en bovendien binnen het harnas van de met een punt afgesloten regel. De 'organisatie' van de paniek zou tegelijk kunnen slaan op de reeks zelf, die sterk georganiseerd is: alle gedichten bestaan uit zes regels, die allemaal beginnen met twee enkele regels, gevolgd door een strofe van drie, en eindigen met een enkele regel.

Het vijfde gedicht 'Wie heeft iets aan inkeer', speelt net als het tweede

met een vaste zegswijze. Ging het daar om een omvorming van 'huilen met de pet op', hier wordt de uitdrukking 'wat koop ik er voor', veranderd door hem als temporeel op te vatten: 'wat// koop ik er voor, of wat doe ik/ daarna (..)'. Een moedwillige verstoring van de communicatieve functie van de taal.

Na het zesde, hiervoor besproken gedicht volgt dan 'Wie mij roept kent mij niet.// Wie ik roep weet het niet'. Opnieuw lijkt communicatie, contact in het algemeen, onmogelijk. Wij zijn roependen in de woestijn. Het gedicht eindigt met de woorden 'Ik ontvreemd', waarna het volgende zo luidt:

het. Vreemdelingen zijn

welkom, tenzij zij zich

gedragen als vreemdelingen
die men niet kan plaatsen.
Soms, als de klok stilstaat,

is het nergens thuis meer.

De ironische verwijzing naar de politieke realiteit van vreemdelingen is onmiskenbaar. Net als in de andere gedichten is hier een 'ik' aan het woord die zich 'nergens thuis' voelt. In meerdere gedichten in deze reeks blijkt deze 'ik' een vreemde te zijn, in ieder geval voor zichzelf, maar misschien ook letterlijk een vreemde in een nieuw land: 'mijn mens is een rare kostganger', 'Ik kom hier niet weg', 'ben ik zoek geraakt', 'ben ik nergens meer'. Het 'vreemde' wordt aangezet door het feit dat drie van de gedichten in de reeks beginnen met het woordje 'Wie'.

Bovendien past Faverey voor de derde keer in deze reeks een van zijn geliefde procédés toe, namelijk het zinspelen op een spreekwoord of zegswijze zodat de betekenis verschuift. Hier werkt dat mee om de 'vreemdheid' van de spreker nog te versterken. Hij lijkt ook een vreemde binnen de alledaagse taal.

Steeds worden de gewone woorden en uitdrukkingen uit hun gewone verband gehaald: 'ontvreemden' betekent in de eerste plaats stelen, maar iets kan alleen ontvreemd *worden*. Door het actief te gebruiken geeft de dichter het woord zijn eigenlijke betekenis terug: ont-vreemden: dat wil zeggen 'het vreemde ervan afhalen'. Dat gebeurt tevens in het wit tussen twee gedichten: een poging de grootste 'wildernis', nog te organiseren en annexeren, on-vreemd te maken? Een vierde verbuiging van een zegswijze is het klokje dat niet thuis tikt, maar stilstaat. Het stilstaan van de tijd is hier allerm minst positief, geen remedie tegen de dood maar eerder een 'inluiden' ervan, lijkt het wel.

In ieder geval blijft de tijd in het reekswit tussen de volgende twee gedichten bevroren: na de stilstaande klok hiervoor staat er in het volgende gedicht: 'Wie wil er nou in een tijdlus//hangen'. Op die manier krijgt het wit een functie bij het uitdrukken van het tijdsverloop van het gedicht. We zullen daar meer voorbeelden van zien, terwijl we nu al een derde functie vastleggen die het wit bij Faverey kan krijgen: *de temporele functie*.

Daarna handelt de reeks weer over identiteit. Het gedicht op pagina 174 eindigt met:

[..]. Voor je iemand denkt

te zien, is het al een ander.

Door de witregel die de laatste regel van het gedicht hier isoleert, wordt het verschil tussen 'denken' en 'zien' gereleveerd. In plaats van samen een vaste uitdrukking te vormen ('ik denk hem morgen te zien', of 'Ik dacht haar daar gezien te hebben') weet Faverey de woorden met het wit zo te splitsen dat je je onwillekeurig af gaat vragen of het niet hetzelfde is, denken en zien: beide spelen zich af in je hoofd en hebben niets te maken met degene die je ziet. Vandaar dat iemand 'al' een ander is. Bovendien is die persoon reeds vreemd, want 'het' geworden in plaats van 'hij'.

Behalve de poëtische interpretatie waar ik direct op in zal gaan, spelen er wellicht een paar biografische feiten mee. Faverey kwam zelf als jongen uit Suriname en was dus in eerste instantie een 'vreemdeling' met waarschijnlijk een afwijkend gebruik van het Nederlands. Bovendien trouwde hij later met de Kroatische Lela Zečković, die bij hem in Nederland kwam wonen. Zou het verhaspelen van uitdrukkingen, de heimwee naar de verte, en de 'vreemdeling' ook naar hun eigen situatie kunnen verwijzen?

Deze korte bespreking van een complexe reeks heeft in ieder geval als resultaat dat een paar ideeën over 'En de verte lokt maar, de-' zijn bevestigd. Als we het gedicht binnen zijn context lezen, wordt de poëtische lezing versterkt: de leegte bestaat op papier en een deel van de 'ik' zit erin gevangen. In die leegte blijkt de tijd stil te staan, en dat maakt het gedicht meteen ook zo ontheemd. We houden het paradoxale beeld over van een soort 'volle leegte': een wildernis of verte die als bladvulling optreedt maar die tevens door tekst gevuld wordt. Het duidelijkst verwoordt Faverey de poëtische paradox in het elfde gedicht uit de reeks. Het gedicht moet leeg worden voor het iets onnoembaar kan aanraken. Het 'wegraken' gebeurt in het strofisch wit. Dat is de vierde functie die het wit bij Faverey kan krijgen: het is *een verdwijnsplek*:

Of we het weten – het zal

moeten wegraken, voor het

iets aanraakt dat geen
woord toelaat. Voor ik mij
aanraak, ben ik zoek geraakt:

mijn mens is een rare kostganger.

*Het sneeuwt*⁷⁰

Het sneeuwt

maar het sneeuwt niet meer.
Toen het begon te sneeuwen
ben ik naar het raam gelopen;

heb ik mij verloren gelopen.

In die tijd ongeveer,

vlak voor de sneeuw weer
begon te vallen, grote, steeds
langzamere vlokken in,
moet het opgehouden zijn

ook met sneeuwen.

Natuurlijk roept een gedicht over sneeuw, bij een moderne dichter als Faverey, meteen een poëticaal thema op: Mallarmé, de dichter als 'bevriezer' van de werkelijkheid. Maar het lijkt in de eerste plaats een gedicht over tijd en ruimte: het staat in de reeks 'Sur place' waarover ik het al heb gehad (zie p. 318). Wat het meest opvalt in dit gedicht is het ritme. De vertragingstechniek is hier tot in de perfectie toegepast, zodat de woorden traag uit de lucht vallen alsof het de sneeuwvlokken zelf zijn.

Het begint eenvoudig: 'Het sneeuwt'. Wat in de werkelijkheid een vaststelling is, is in de poëzie een performatieve handeling: door het te zeggen láát de dichter het sneeuwen. Ook in de witregel die op de woorden volgt, sneeuwt het zo. Om te benadrukken dat het de taal of de dichter zelf is die

het hier laat sneeuwen, laat Faverey het meteen in de tweede regel alweer ophouden: 'maar het sneeuwt niet meer'.⁷¹

Dat geeft de eerste witregel van dit gedicht meteen een dubbele betekenis: het sneeuwt erin én het stopt er met sneeuwen. Er speelt zich dus een moment af in de witregel, dat niet in werkelijkheid te zien is en nog minder in woorden te vangen: het moment waarop het stopt met sneeuwen. Het is een goed voorbeeld van Favereys eeuwige pogingen om een ongrijpbaar nu vast te leggen in het gedicht. Als het hem lukt om die grens tussen twee verschillende toestanden even op te roepen, is dat in de witregel in plaats van in de tekst.

Het is opgehouden met sneeuwen in het wit, juist de overgang van de ene situatie naar de andere wordt daar uitgedrukt. De rest van het gedicht is dan in feite een poging dat moment ook nog met woorden te omschrijven.

Eerst wordt verwezen naar de tijd voordat het sneeuwde, dus in feite tevens voordat het gedicht begon: 'Toen het begon te sneeuwen/ ben ik naar het raam gelopen;'. In het nu volgende strofisch wit verdwaalt de ik, 'verloren lopen' is Zuid-Nederlands dialect voor verdwalen, zij het dat het in het dialect niet reflexief is. Juist door het reflexief maken krijgt de regel de betekenis mee van 'jezelf verliezen'. De ik wordt immers gesplitst in een 'ik' en een 'mij'. Bovendien klinkt een zekere opzettelijkheid mee, de ik stuurt zichzelf bij wijze van spreken het wit in. Opnieuw stuiten we dus op de 'zelfverdubbeling' die in het vorige gedicht een grote rol speelde.

We bevinden ons nog steeds op het moment dat het 'begon' te sneeuwen. Juist dat begin wordt eindeloos uitgerekt, nog het meest door 'In die tijd ongeveer'. Zo wordt 'die tijd' nog langer door het strofisch wit waarmee de regel omringd staat, en ook door het 'ongeveer'. Uitgerekend vanwege de onmogelijkheid nauwkeurig te zijn wordt dit een gigantisch lange tijd. Als je in het dagelijks leven verwijst naar 'die tijd, ongeveer' zul je daar zelden een fractie van een seconde mee bedoelen, maar eerder een periode van jaren of ten minste maanden.

Maar dan wordt de tijdsindeling mysterieus, de sneeuw begint 'weer te vallen', terwijl het in de regels hiervoor nog maar amper begonnen was met sneeuwen. Ik denk niet dat het de bedoeling is dat het hier voor een tweede keer begint te sneeuwen. Het 'weer' verwijst eerder naar de tijdssituatie binnen het gedicht zelf. Door het uitstel, bereikt door het vele strofisch wit en het verdwalen van de ik, heeft de tijd even stilgestaan. In regel 7 wordt de tijd weer hervat, en de sneeuw begint andermaal te vallen.

Lang duurt dat echter niet, de sneeuw neemt af zodra hij is begonnen, en valt dan ook steeds langzamer. Het gedicht neemt hier het tempo aan van de vallende sneeuw, door de inversie uit regel 8 en 9 wordt het gedicht vertraagd: 'grote, steeds/ langzamere vlokken in'.

Bij de analyse van dit gedicht zouden romantheoretische termen als 'verteltijd' en 'vertelde tijd' gebruikt kunnen worden. De vertelde tijd is

slechts het moment dat het begint te sneeuwen, en, zoals nu is gebleken, het meteen ook weer ophoudt. Wat de vertelde tijd betreft zitten we dus in feite nog vast in het wit tussen regel 1 en 2, de verteltijd echter duurt veel langer.

Aan het einde van het gedicht is het opgehouden met sneeuwen, of liever: óók met sneeuwen. De sneeuw blijkt hier plotseling bijzaak te zijn geworden. Wat is dan 'het', dat is opgehouden? Dat zou iets te maken kunnen hebben met de 'ik', die zich verloren heeft gelopen. Dat geeft mij de indruk van een triest of in ieder geval wat 'verloren' gevoel.

Je zou de vraag mede kunnen beantwoorden met de 'bevriezende' poëtica van Mallarmé. 'Het' zou dan het gedicht kunnen zijn, dat alles bedekt met een stollende laag, net als de sneeuw. Tegelijk met het gedicht houdt het ook op met sneeuwen. Dat stemt overeen met de hiervoor besproken opvatting, dat het in Favereys gedicht gaat om een proces: iets is er even, wordt dan omgevoerd met taal en verdwijnt weer. Hier geldt dat zowel voor de sneeuw als voor het gedicht. Veel is er ondertussen niet gestold; hoewel de wereld haast even heeft stilgestaan, gaat alles na het gedicht ongestoord weer verder.

Dit gedicht maakt duidelijk dat het wit verschillende functies vervult. Het is iconisch in de zin dat het de vallende sneeuw uitbeeldt en de ruimte waarin de 'ik' verdwaalt. Bovendien is het wit temporeel, het drukt een ondeelbaar moment uit dat niet in taal, maar alleen in het wit te 'vangen' is: de 'beweging in stilstand'. De witregels rond de regel 'In die tijd ongeveer' werken bovendien verdragend. Favereys rustige, lange zinnen meanderen door het gedicht en zijn over de regels verdeeld met veel gebruik van witregels die oponthoud bieden.

Aangezien dit ook een gedicht is dat over zichzelf handelt, heeft het wit tevens een poëtische functie. De laatste witregel van het gedicht kan bijvoorbeeld in een poëticaal licht gezien worden. Het wit dat volgt op 'moet het opgehouden zijn' wordt een voorbode van de stilte die valt als het gedicht zelf is afgelopen.

Waarom bleef zij niet waar zij is⁷²

Waarom bleef zij niet waar zij is,
als zij niet hier is en liever daar
heen ging dan vereenzelvd te zijn
met wat overblijft wanneer alles

is vernietigd: zich éénwaarts

ontvallend zoals zij is:
een bijna mooie mooie vrouw,

balancerend op de rand van zichzelf,
die mij wil wijsmaken dat zij bestaat

omdat ik in haar armen lig

daarin ik nooit heb gelegen, noch
ooit zal liggen, hoe dan ook.

Net als de meeste 'liefdespoëzie' van Faverey heeft het gedicht niet zozeer te maken met de identiteit van de ander, als wel met die van de 'ik'. Liefde is een hachelijke zaak, waarbij je jezelf kunt verliezen, of misschien *moet* verliezen. 'Balancerend op de rand van zichzelf', geldt voor de vrouw, en ook voor de 'ik' – de man, nemen we voor het gemak maar even aan.

Dit gedicht kun je lezen als een liefdesscène. Net als in het hiervoor geanalyseerde gedicht keren we terug in de tijd. Opnieuw speelt het zich af rond een fractie van een niet te vangen seconde: het moment waarop de twee in elkaars armen liggen.

Het gedicht begint wanneer het allemaal weer voorbij is. 'Waarom bleef zij niet waar zij is': een favereyaanse, paradoxale regel, die misschien betekent dat de vrouw nog aanwezig is en naast de 'ik' ligt, maar innerlijk al vertrokken is: naar de plaats waar zij weer alleen is – 'éénwaarts'.⁷³

Dat vertrek zelf wordt niet verteld, maar speelt zich af in het versregelwit, namelijk in het veelzeggende enjambement 'daar/ heen'.⁷⁴ Na de tweede regel zou je nog kunnen denken dat de 'zij' nooit 'hier' geweest is, pas na het enjambement wordt duidelijk dat zij hier wel geweest is, maar vertrokken is. Dat vertrek speelt zich, zoals uit de eerste regel blijkt, in haar hoofd af: 'Waarom bleef zij niet waar zij is' wil zeggen dat zij fysiek nog wel aanwezig is, maar geestelijk afstand heeft genomen. Ook het volgende betekenisvolle moment vindt een plaats in het wit. Dat is precies de plaats waar 'alles// is vernietigd'.

'Zich éénwaarts// ontvallend zoals zij is': met die regels wordt gesuggereerd dat de vrouw op zichzelf terugvalt, en ook daarmee iets verliest. Het woord 'ontvallen' duidt op de dood, al kun je in gewone taal niet jezelf, maar alleen een ander 'ontvallen'. Door desalniettemin te schrijven 'zich ontvallend', creëert Faverey hier opnieuw een paradox. Enerzijds lijkt hij te zeggen dat de vrouw weer samen zal vallen met zichzelf: 'éénwaarts' kan daar ook op duiden. Anderzijds ontvalt zij zich, dus verliest zij zich.

Het 'vallende' karakter van de terugkeer van de vrouw naar 'zichzelf', wordt nog versterkt door de witregel waarin het ontvallen gebeurt. Net als de witregel tussen 'alles' en 'is vernietigd', vindt het vertrekken hier plaats in het wit, niet in de tekst. Opnieuw zien we het wit aan het werk in de vierde functie van 'verdwinplaats'.

De vrouw valt terug in zichzelf 'zoals zij is', zodat je je kunt afvragen of zij zichzelf echt even verloren heeft. Misschien is dat moment maar zo kort geweest, dat het weer voorbij is voordat grammaticale termen het konden vangen. Haar wankeling, haar moment van zelfverdubbeling, is fraai uitgedrukt in de herhaling van 'mooie mooie': bijna precies in het midden van het gedicht spiegelt zij zich eventjes. Pas nu, in regel 8, komen we aan in het 'heden' van het gedicht, het moment waarop de vrouw nog niet is teruggevallen op zichzelf maar nog balanceert. In regel 10 volgt dan de reden van haar wankeling: 'omdat ik in haar armen lig'.

De vorm van die regel, los in het wit van de pagina, is een spiegeling van de 'losse' regel 5. Behalve in de inhoud wordt ook in de vorm van het gedicht het moment van 'in elkaars armen liggen' dus geassocieerd met vernietiging: er is een parallel in de vorm van de regels. Vernietiging is hier niet per se negatief. Het kan zijn dat de buitenwereld even moet worden vernietigd om deze intimiteit mogelijk te maken.

Het 'hoogtepunt' wordt volgens mij beschreven in regel 10 (en niet, zoals Schrijvers stelt, in de exclamatie 'mooie mooie' van regel 7). Er is één moment dat de ik en zijn geliefde werkelijk in elkaars armen liggen, dat door de twee witregels om regel 10 heen, nog zoveel mogelijk wordt gerekt. Die witregels krijgen dus een temporele functie. Daarna is het onherroepelijk weer voorbij: 'daarin ik nooit heb gelegen, noch/ ooit zal liggen, hoe dan ook'. Pas hier blijkt dat niet alleen de vrouw, maar ook de 'ik' zichzelf heeft verloren.

Door het woordje 'daarin' te gebruiken, in plaats van het grammaticaal correcte 'waarin', krijgt de afstand die er nu is ontstaan extra nadruk. Tegelijk scheidt het strofisch wit deze regels van 'haar armen'. De ontkenning van wat even daarvoor nog zo was, het liggen in haar armen, betekent volgens mij niet dat 'de daad' niet heeft plaatsgevonden, maar dat de 'ik' daar niet zelf bij aanwezig was. Net als de vrouw heeft hij maar een afspiegeling van zichzelf gestuurd.

De constructie is hier zo ingewikkeld, dat het mij niet zinvol lijkt om die echt te proberen te ontwarren. Er is hier net zo min een 'oplossing' als bij de paradoxen van Zeno. Veeleer wordt er gegoocheld met begrippen als 'zijn', 'blijven' en 'ontvallen'. Wat daarmee gesuggereerd wordt, is dat de vrouw en de man elkaar volstrekt vreemd moeten blijven. De geliefde doet hier denken aan het 'andere' zoals Blanchot dat bedoelde: hetgene waar we per definitie van gescheiden moeten blijven. De enige manier om je tot de ander te verhouden, stelde Blanchot, is om diens vreemdheid te accepteren (zie ook p. 107). Faverey beschrijft in dit gedicht die ruimte die de 'ik' scheidt van de vrouw. Ook al hebben ze in elkaars armen gelegen, ze hebben *niet* in elkaars armen gelegen. Ik denk dat die noodzakelijke afstand tot de ander, of tot het eigen ik, bij Faverey ook uitgedrukt wordt in het typografisch wit. Dat is dan de vijfde functie van het wit.⁷⁵

Schrijvers interpreteerde het gedicht net anders: ‘De “zij” en de “ik” bedrijven de liefde en het gedicht beschrijft het hoogtepunt (een totale eenwording). Zij geeft zich, verliest zich aan hem, maar de “ik”, ondanks zijn emotionele betrokkenheid, behoudt ook zijn luciditeit. (...) Die afstandelijkheid ervaart hij als een gemis, als een tekort, en het gedicht ontstond zoals alle lyriek uit een gemis of verlangen’.⁷⁶ Ik ben het niet met Schrijvers eens dat de vrouw in dit gedicht zich volledig verliest en de ‘ik’ niet. Beiden verliezen zich, en daarom is ‘alles’ vernietigd. Als de ikfiguur zijn luciditeit had behouden, zou er volgens mij geen sprake van vernietiging zijn. De situatie die Faverey beschrijft, is vergelijkbaar met die van het Orpheus-verhaal: nadat ze in de onderwereld oog in oog met elkaar hebben gestaan, zijn Orpheus en Eurydice allebei verloren.

5.4 Het typografisch wit

Poëticaal

In de eerste regel van het gedicht richt Faverey vaak het woord tot zichzelf. Hij stelt zich vragen of geeft zich opdrachten over hoe het verder moet met het gedicht. Na zo’n vraag of opdracht volgt vaak een witregel. Dat gebeurt dermate vaak, dat je bij Faverey wel een aparte categorie mag instellen, het ‘eerste-regelwit’: in de 471 gedichten van het verzameld werk komt dat 218 keer voor.

Deze witregel werkt sterker dan ‘gewoon’ strofisch wit, omdat hij de openingsregel met terugwerkende kracht tot titel lijkt te promoveren. Het gaat veelal om een voorbereidende gedachte of een inleiding. Geregeld wordt het gedicht pas na dat eerste strofisch wit daadwerkelijk ingezet:

Met lieslaarzen aan?

Met lieslaarzen aan.

[..] (VG 151)

De manier waarop de dichter verder moet, wordt in die losstaande eerste regel onderzocht. Bijvoorbeeld: ‘Langzaam; dat moet.’ (128), ‘Totdat. Halt.’ (127) of: ‘Sneeuwbril op; kap op;’ (155). De inzet of de reden voor het gedicht krijgt in de eerste regel een plaats: ‘In dienst van het wiel.’ (237), ‘Mijn God, wat moet ik doen?’ (601).

Het begin van het gedicht valt ook regelmatig samen met een uitspraak over beginnen, zoals hier:

De rusteloze, onstuitbare

opkomst, daarmee zelfs deze stoel
zijn onstelbaar wegzijn onthult.

[..] (VG 607)

Aldus wordt het eerste-regelwit ingezet om te illustreren wat het gedicht zelf aan het doen is: het krijgt een iconische, poëtische functie. Ook in de rest van het gedicht kan het typografisch wit poëtische 'uitspraken' doen. Een vroeg voorbeeld is het volgende gedichtje:

Algen; wieren.

Verder landinwaarts:
je schorsen, je distels.
Periode van precaire

ontregelingen; je
semantische snippers –
de eigenlijke monaden,

het werkelijke isolement. (VG 64)

Zoals zo vaak in het vroege werk is er sprake van een soort zeelandschap, of liever gezegd een strandlandschap, alsof de losse gedichten aangespoeld zijn. In ieder geval ziet dit gedicht er zo uit: in de eerste regel wordt door de algen en de wieren het beeld van een strand opgeroepen, na een witregel be-
geven we ons dan landinwaarts, wat in dit geval ook tekstinwaarts is. De volgende witregel zou poëticaal gelezen kunnen worden: een van de 'precaire ontregelingen' wordt door het strofisch wit en het enjambement uitgevoerd. Dat een 'regel' in dit geval 'ontregelt', versterkt dat samenvallen van vorm en (poëtische) inhoud.

Uit de opsomming die volgt zouden we kunnen concluderen dat de vier genoemde dingen allemaal hetzelfde zijn: 'ontregelingen', 'semantische snippers', 'monaden' en 'het werkelijke isolement'. De 'monaden' zouden opnieuw een verwijzing kunnen zijn naar Leibniz' denken, ditmaal over individualiteit (zie p. 125). Aangezien voor Leibniz de hele kosmos in een 'monade' schuil kon gaan, krijgen de 'semantische snippers' een soortgelijke lading.

Het laatste gegeven, het isolement, staat geïsoleerd op een witregel. Als je deze opsomming inderdaad poëticaal leest, kunnen de betreffende vier

woorden slaan op Favereys gedichten zelf, of in ieder geval op zijn versregels. Het 'werkelijke' uit de laatste regel is overigens dubbelzinnig. Het blijft een open vraag of hier wordt gestreefd naar het werkelijke, dat wil zeggen het 'echte' isolement, of dat het 'het werkelijke', dat wil zeggen de wereld, is die hier geïsoleerd wordt.

Deze problematiek van onmacht van de dichter ten opzichte van de werkelijkheid komt in vele gedaantes terug:

Zijn enige raadsel: hóe
het is; hoe het daarop

niets maar dan ook niets
heeft te zeggen.

[..] (VG 581)

Het 'niets' is hier weer versterkt door het strofisch wit. Bovendien lijkt er tussen de eerste en de tweede strofe een soort denkpaauze te zitten, waarna toch opgegeven wordt. De dichter, hoe kwaad hij zich ook maakt, heeft geen enkele invloed op de realiteit:

[..] Door op de grond
te stampen wordt weinig veranderd,
bitter weinig, aan het omringende. (VG 490)

'Het omringende' wordt veelbetekenend onderstreept door het eindewit. De dichter probeert zich wel met man en macht tegen zijn machteloosheid te verzetten, hij trapt 'de beul' (VG 173) en 'valt uit' (VG 559). Binnen de tekst heeft de dichter zelf de touwtjes in handen, daarbuiten is niets zeker. Het gedicht wordt dan ook vaker voorgesteld als een binnenruimte. Een herberg dus bijvoorbeeld, of een tent (VG 537), maar het is zelden een goed afgesloten plaats – buiten suist de storm in een lege wereld. Zowel die leegte buiten het gedicht als de poging om het toch af te sluiten, wordt in het volgende gedicht uitgedrukt in de vorm:

Eerst als alles is gerangschikt
en alle dingen hebben plaatsgevonden,

treedt wanorde aan het licht.

Er steekt een wind op die zich verheft

tot storm en nergens staat beschreven
in de boeken die zich nu sluiten,

haast oesters. (VG 485)

De 'wanorde' die aan het licht treedt, is omringd door strofisch wit. Het lijkt erop dat de dreiging van buiten de tekst komt. Vandaar dat het gedicht zich aan het einde sluit, net als 'de boeken'. De rand van het gedicht speelt een rol bij het uitbeelden van de wanorde: het is aan het 'oppervlak' van het gedicht dat de buitenwereld soms binnen kan dringen. Zo vallen in het volgende gedicht de grenzen van het woord ook samen met de grenzen van de regel. Na het woordoppervlak volgt het versregelwit:

[..]

Wat onder het woordoppervlak
schuilt, schuilt daar haast
tevergeefs. De scorpioen

[..] (VG 298)

Het effect wordt versterkt doordat de regel met 'woordoppervlak' langer is dan de andere regels in het gedicht, én omdat deze strofe in het midden van het gedicht staat. De herhaling van het woord 'schuilt' staat zo exact midden in het gedicht, omringd door tekst.

Eindewit en reekswit

In Favereys gedichten blijken dus de 'randen' van belang. Vooral het einde van het gedicht krijgt nadruk als plaats waar het gedicht overgaat in de buitenwereld. Soms sterven Favereys gedichten langzaam af, alsof ze oplossen in het niets. Andere keren komt het einde heel abrupt 'van buitenaf', of soms schrijft de dichter ineens de dingen uit zijn tekst weg. Wat er wordt beschreven, is tevens wat er gebeurt, zoals in dit einde van een gedicht:

[..] – snel een streep

er onder en een punt er achter. (VG 82)

Op die plaatsen is de inhoud van het gedicht precies dezelfde als de vorm. Vandaar dat Dorleijn erop wees dat met name de laatste woorden van Fave-

reys gedichten iconisch geïnterpreteerd kunnen worden en dat Fens stelt: 'de slotregels van Favereys poezie zouden intensieve lezing waard zijn'.⁷⁷ In enkele gedichten verdwijnt de dichter samen met zijn gedicht van het toneel, als was de voorstelling afgelopen:

[..] stel mij in op
scheermuizenspraak, buig,

wuif, en vloeï af. (VG 76)

Niet altijd neemt de dichter zo gemakkelijk afscheid van zijn tekst. Soms klampt hij zich eraan vast en wil hij slechts met tegenzin het gedicht aan zichzelf overlaten: 'maar zolang het nog tijd is, / kan ik er niet mee ophouden.//', staat in het gedicht dat zo eindigt:

[..] Zie maar wat
je wilt; houd maar op; wees weg. (VG 210)

Wanneer de dichter afscheid moet nemen, blijft de tekst alleen achter, net als de dingen die erin werden opgeroepen. In het volgende gedicht moeten een bruid en een schildpad zichzelf zien te redden, terwijl de dichter van de tekst los moet komen:

[..]
Geboren uit twee dooardoeners

was hun 1 wegmaker voldoende.
Hoe zij zich uit dat schuim
wist te redden; hoe ik

de tekst van mij afschudde. (VG 161)

Een enkele maal wordt de stilte aan het einde van het gedicht expliciet tegenover de woorden in het gedicht gezet. Aan het einde lijken ze terug te schrikken voor de rand, waar ze in het diepe worden gegooid.

[..] Elk woord
slikt zich liever in dan zo
te moeten leren zwemmen. (VG 460)

Zo lijkt het einde van het gedicht soms een bedreiging in te houden – vandaar dat er soms pogingen worden ondernomen om het einde zoveel moge-

lijk uit te stellen. Dat is het geval in de reeks 'De vijver in het meer' (uit *Zijden kettingen*), opgedragen aan de vader van de dichter die in 1981 overleed.⁷⁸ Het reekswit, dat de gedichten van elkaar scheidt, werkt hier actief mee omdat de gedichten in elkaar overlopen.⁷⁹ Dat geldt voor het vijfde, zesde en zevende gedicht. Het achtste en laatste gedicht staat dan weer op zichzelf. De drie gedichten samen vormen dan een eilandje binnen de reeks. Misschien is dat zelfs 'de vijver in het meer' uit de titel van de reeks. Wat 'gebeurt' er in het reekswit tussen deze drie gedichten? Het eerste eindigt zo:

[..] Zelfs nu nog,

kun je zodra je het wilt,

kun je zo met je haren schudden,
dat de muren van het benoembare
instorten en het open veld,
het talige voorbij, wordt neer- (VG 445)

Ook hier lijkt het gedicht een 'binnenruimte' te vertegenwoordigen, zij het dat de muren instorten. Het wit aan het einde van het gedicht wordt aangekondigd als 'het open veld': een natuurmetafoor voor wat 'het talige voorbij' is.

In het volgende gedicht blijkt dat er ook met het open veld korte metten is gemaakt. Het luidt als volgt:

gesabeld, tot er niets meer
van over is waarover je droomde.
Mooi ben je: haast uit jou af-
komstig ben ik ooit zo geworden.
Ik zit midden in mijn vijver

en doorwaad de rivier
die mij het zwijgen oplegt.

Sommige vormen zijn doorwaadbaar;
andere zijn het niet, of minder.
Een pond lood is gelijk aan een
pond veren. Meestal helpt het niet (VG 446)

Door dit niet door een punt afgesloten gedicht krijgen we bevestigd dat dit drieluikje de 'vijver' kan zijn. Dit is immers het middelste paneel ervan en de dichter zegt: 'ik zit midden in mijn vijver'. Het derde gedicht van het drieluik ten slotte begint zo: 'als het verdriet, zoals voorzien, zich/ doodloopt'. Ik be-

grijp niet precies wat Faverey bedoelt met deze vijver in het meer (de zoon die in de vader zit?), wél dat hij die weer uitbeeldt met de vorm. Met een reeks binnen een reeks.

Dat Faverey het reekswit tussen de gedichten belangrijk vond, blijkt uit het feit dat hij niet toestond dat gedichten samen op één bladzijde afgedrukt werden, zelfs niet in tijdschriftpublicaties.⁸⁰ Welke functie heeft het reekswit bij hem? Het lijkt alsof Faverey het op een poëtische manier gebruikt, maar er is toch iets anders. Er worden niet zozeer 'uitspraken' in gedaan over hoe het gedicht eruit moet zien, maar het valt samen met wat het gedicht 'doet'. Net als we zagen bij het iconische eindewit, beeldt het gedicht in het reekswit het proces uit dat erin voltrokken wordt.

De uitbeelding van het proces

Bij geen van de hiervoor besproken dichters kwamen we gedichten tegen die zo nadrukkelijk een proces nabootsen in hun vorm. Alleen bij Leopold bleek het gedicht een beweging uit te voeren, zoals die van de wieken van 'De Molen', maar zelfs daar is deze functie van het wit niet zo zelfreflexief als in Favereys gedichten.

Uiteraard is er hier een overlap met de 'iconische functie'. Het verschil is echter dat het in het iconische, zoals ik het in het eerste hoofdstuk definieerde, gaat om die plaatsen waar het wit 'direct en zuiver visueel, dus zonder tussenkomst van een interpretatie' iets uitbeeldt. Dus veeleer een 'tekenen met woorden' dan bij de 'proces-functie'.

Deze functie van Favereys vorm werd aan de orde gesteld door K. Michel. Hij vergeleek het openingsgedicht uit de *Verzamelde gedichten* ('Stilstand// in aanbouw', p. 29) met een beeld van Fabro. Beide kunstwerken laten de verschillende functies van het teken uitkomen: vorm, materiaal en inhoud vallen samen. Michel wijst erop dat vorm over het algemeen wordt gezien als oppervlakte en inhoud als diepte, maar dat in Favereys poëzie betekenaar en betekende onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. En zo 'is in het oppervlak van Favereys gedichten gegrift wat er in zit en hoe ze zijn ontstaan (...). Anders geformuleerd is Faverey een dichter die verwijlt in het gebied dat zich tussen de boven- en onderzijde van het vel papier bevindt'.⁸¹

Een voorbeeld van een gedicht waarin het wit, het eindewit dit keer, een proces uitbeeldt, is dit:

[..]

of dat weer een andere dolfijn
zo iemand op zijn rug neemt, zijn hoofd

boven water houdt, hem terug brengt
en eerst dan over de rand stoot. (VG 505)

Hierop volgt het eindewit, net als in de regels 'Ik ver-// plaats mij naar/ de rand van de kaart' (VG 100). Hiervoor bleek dat Favereys gedichten zowel door de vorm als de inhoud – bijvoorbeeld met paradoxen – streven naar zelfopheffing, zodat er 'niets' overblijft. Faverey gebruikte daartoe bijvoorbeeld een circulaire of spiegelende vorm. Zoals in het gedicht dat begint met de regel 'Stel dat iemand', en dat als volgt eindigt:

[..] En dat dat wiel

draait: alsof het niet
draait. En de iemand er
is: alsof hij er niet

is. (Stel -. (VG 139)

De abruptheid waarmee het gedicht afbreekt, wordt versterkt door het eenzame haakje. Ook door de verwijzing naar het draaiende, en tegelijk stilstaande wiel wordt de suggestie gewekt dat het gedicht hier slechts van voren af aan zou kunnen beginnen, en eeuwig door kan blijven draaien. Wat er dan overblijft is 'het gat// in het centrum van een wiel'. Het gat, hier weer uitgedrukt door het strofisch wit, is waar het, letterlijk, om draait.

Een vergelijkbaar effect bereikt Faverey met gedichten die zich spiegelen in een regel of een strofe die precies in het midden staat. Vaak versterken vorm en inhoud elkaar op die plaatsen, en gaat het in de regel of strofe die als 'spiegel' of middenas functioneert, ook over spiegelen. Dan vervult de vorm van het gedicht dus weer de zesde functie, waarbij deze voorbeelden vooral de circulariteit van het proces accentueren. De tekst verwijst direct naar zijn eigen opbouw, naar de verdeling van de regels en van het wit:

[..]
O, uiteindelijk wieslag:

dood stillende wankeldans.
En hoe het zich blijft onthouden,
terwijl het voorbij gaat, durend,
strijkend langs en omcirkelend

het midden: dat zich herinnert

één ding, twee dingen;
alle dingen. (VG 370)

Het gedicht als een 'dood stillende wankeldans' die het midden omcirkelt, lijkt me een zinvolle interpretatie, zij het dat het voor Favereys doen een wat directe formulering is. De kern van het gedicht, of in ieder geval van deze wankeldans, herinnert zich 'alle dingen', en is op die manier een soort oerprincipe. Het midden staat in een losse regel in de leegte, en is zo ook een leegte.

Vaak worden twee 'helften' van een gedicht weggestreept, zodat er weinig of niets overblijft. Op die manier scheidt Faverey weer een leegte middenin: een leegte waar het gedicht om draait.

'De uitbeelding van het proces' blijkt in de praktijk vaak een circulaire aangelegenheid te zijn. Neem dit gedicht dat zich min of meer spiegelt aan weerszijden van een regel over het wegvallen:

Bij zich binnengedrongen en door
zich heen gedrongen: afscheid,
rust zoekend in wat rest wanneer
adem en zijn voorwerp

wegvallen tegen elkaar;

en al het water van de zee,
aanspoelend aan het strand der zee,
terugspoelt in zichzelf, elke
generatie van bladeren opnieuw
terugvallend, de afgrond
toe, de boomgaard. (VG 420)

Hier zou je drie zich steeds hernemende processen kunnen onderscheiden: de ademhaling, de golfslag (of de getijden) van de zee, en het ieder jaar opnieuw vallen van de bladeren. Het moment waarop 'adem en zijn voorwerp' tegen elkaar wegvallen, wordt vergeleken met de terugtrekkende zee en de vallende bladeren.

De 'adem' kwam in de vorige hoofdstukken al een paar keer ter sprake; met name bij Nijhoff bleek er een verband te bestaan tussen de ademhaling en het typografisch wit. De adempauze bleek vaak op de witte plekken te vallen. Dat verwijst in de eerste plaats naar de orale traditie: toen poëzie nog voornamelijk werd voorgedragen, dienden regelscheidingen om de spreker aan te geven waar zijn adempauze zou zijn.

Wellicht dat Faverey aan die betekenis van het wit refereert, want wan-

neer er in zijn poëzie sprake is van ademen, last hij altijd ook een pauze in door middel van een witregel of strofisch wit: 'geïnhaleerd// en verdergepomp't' (VG 138), 'Nu het uur stil staat, // ademt alles afscheid uit' (VG 251), 'uitgeademd, / ingeademd' (VG 107) of nog sterker: 'A-// dem prijst de denne-naald?' (VG 67).

Adem is nodig om te spreken en te dichten. Waar de adem wordt ingehouden, kan een spreekpauze ontstaan. Hoe poëticaal die adem is, blijkt wanneer het einde van het gedicht bijna stikt. Zo luidt de laatste regel van een gedicht: 'De adem noodt; het avondroodt' (VG 258).

Iconisch wit

Zoals ik zei, is het de vraag of het verschil tussen 'iconisch' en 'het uitbeelden van een proces' niet te genuanceerd is. Ik hoop hier met een paar voorbeelden te laten zien dat de iconische functie toch het beste gereserveerd kan worden voor een statisch 'tekenen met woorden', en dat het om iets fundamenteel anders gaat dan in de zesde functie die ik hiervoor beschreef.

Voor zover Faverey het wit iconisch gebruikt, is dat zelden direct. Hoe het wit indirect een beeld kan versterken, is te zien in dit gedicht, waar twee witregels ervoor zorgen dat een lege vlakte er inderdaad leeg uitziet:

Moest het zijn dat deze hier
daar is gaan liggen om zijn
bloed de vrije loop te
kunnen laten, en die papaver
tot op de bodem uit te putten—

de vlakte, tot aan de einder

leeggestroomd; met de lucht
daarenboven zich eindelijk
gladgestreken: het voor-
hoofd van een blinde
die tuurt in zijn verte. (VG 289)

De vlakte wordt weidser door het isolement in het strofisch wit,⁸² en het 'leegstromen' lijkt tevens in het strofisch wit te zijn gebeurd. De betekenis van een lege vlakte wordt ook op andere plaatsen in het gedicht ondersteund door het wit. Door het versregelwit na 'lucht', bijvoorbeeld, maar vooral door het eindewit na 'verte'. Opnieuw is het hier een leeg soort verte, aangezien het een blinde is die erin staart.

Iets dergelijks gebeurt er in het gedicht 'In mijn aquarium huist'. Bovendien wordt hier ook de rust die de oude man uitstraalt, versterkt door de rustige zinnen met veel komma's:

[...]
 Voor de herberg zit een oud man,
 rechtop, ellebogen voor zich
 op tafel, de handen half gevouwen,

het dal in ziende.

In het open veld staat een boom
 [..] (VG 488)

De blik van de lezer volgt die van de man, tuimelt bijna het wit, het dal in, en strijkt over het tweede strofisch wit, over het 'open veld' dat in dat dal ligt. Het wit verbeeldt de open ruimte. In het volgende veelgeciteerde gedicht wordt weliswaar ook de ruimte verbeeld door het strofisch wit, ze wordt 'dichtgeroeid'. Waarschijnlijk is het geen toeval dat dit een voor Faverey vrij lang gedicht is. De ruimte, het wit, vult zich met woorden:

Van lieverlede; zo
 komen zij nader: 8 roeiers,
 steeds verder landinwaarts

groeïend in hun mytologie:
 met elke slag steeds verder
 van huis, uit allemacht roeïend;
 groeïend tot alle water weg is,
 en zij het hele landschap

vullen tot de rand. Acht-
 steeds verder landinwaarts
 roeïend; landschap daar al geen
 water meer is: dichtgegroeïd
 landschap al. Landschap,
 steeds verder land-

inwaarts roeïend; land
 zonder roeïers; dicht-
 geroeïd land al. (VG 323)

Anders dan misschien verwacht, beeldt het wit niet het water uit. Het landschap en het land lijken samen te vallen met het wit van de pagina. Als je naar de laatste woorden van de strofes kijkt, zie je dat die iedere keer eindigen met woorden waarin 'land' voorkomt, namelijk 'land-//inwaarts', 'landschap', 'land-' en 'dicht-/geroeid land'. Paradoxaal genoeg zijn het tegelijk ook de woorden die het land 'dichtroeien'. Naarmate zij verder roeien en groeien komt er steeds meer landschap, en vult het land ook de derde en vierde strofe, waar het eerst alleen nog aan de randen was.

Het 'dichtsmeren' van het wit gebeurt eveneens door de enjambementen te 'verzachten' met afbrekingstekens. Zo worden de woorden of woorddelen die door het wit gescheiden zijn, weer verbonden met het streepje. Dezelfde techniek hanteerden bijvoorbeeld Emily Dickinson en Gezelle al in de negentiende eeuw. Faverey gebruikt de witregels om het landschap te laten oprukken en meer ruimte in te laten nemen, zodat er voor de laatste regel van het gedicht haast geen plaats is: die moet wel korter zijn.

Het heeft weinig zin om uit dit gedicht gevolgtrekkingen te maken over de vraag of het wit hier het land symboliseert, of juist het water. Wat er wel toe doet, is dat de grens tussen die twee, land en water, vaak samenvalt met de grens tussen tekst en niet-tekst. Het einde van een gedicht kan 'Uitzicht op zee-' bieden (VG 47), of 'aan het water' eindigen (VG 480). De oever, of het strand, speelt een grote rol in deze poëzie en ligt vaak op de grens tussen de tekst en de witte pagina. Bijvoorbeeld in het gedicht 'Nu duurt het niet lang meer' (VG 366), waar het strofisch wit 'een doorwaadbare//plaats' uitbeeldt. Deze oevers kunnen volgens mij op klassieke wijze geïnterpreteerd worden als grensgebieden tussen leven en dood, waarbij niet altijd vastligt of het water of het land het dodelijke gebied is.⁸³

Tijd

Geldt voor alle gedichten dat de witregels zorgen voor pauzes, Faverey buit dit aspect van het typografisch wit extra uit. Wanneer het in de tekst gaat over de tijd die vertraagd is of die stilstaat, laat hij dit bij voorkeur plaatsvinden in een witregel. Een duidelijk voorbeeld zijn de eerste regels van dit gedicht uit de reeks 'Hommage à Sapho':

Nu het uur stil staat,

ademt alles afscheid uit
en stokt. [...] (VG 251)

In de eerste witregel staat het uur stil, daarna wordt het leven hernomen, zoals blijkt uit 'ademt', om dan wéér halt te houden in 'stokt'. De eerste witregel vertoont de genoemde 'stilstand in beweging'. Als je nauwkeuriger kijkt naar de manier waarop de tijd in Favereys poëzie stilstaat, blijkt er zelden van échte stilstand sprake te zijn. Er is eerder een soort golfbeweging te zien. Alsof het gedicht als een pendel rond het nulpunt van absolute stilstand slingert. De tijd is hier geen rechte lijn maar een cirkel- of slingerbeweging. Die beweging is te zien rond een witregel, zoals hiervoor, of zelfs rond de stilstand van het versregelwit, maar ook op veel grotere schaal in het oeuvre zelf. Zoals wanneer Faverey zichzelf citeert, en terugwijst naar regels uit veel eerdere gedichten. Daarmee creëert hij een soort bewegende stilstand binnen zijn eigen verzameld werk.

Soms zijn deze autocitaten ook een poëticaal commentaar, zoals blijkt wanneer Faverey de volgende regel herhaalt: 'In de herhaling toont zich// veel vergeefsheid' (VG 162). In de volgende bundel komen die regels bijna letterlijk terug: 'In de herhaling// toont zich de vergeefsheid,/ woelt zich stilstand bloot' (VG 268). Die laatste regel, over stilstand, staat vrijwel in het midden van het gedicht, dat zo rond die stilstand beweegt, 'woelt'. De herhaling wordt uitgebeeld door de vorm, daadwerkelijk binnen het oeuvre.⁸⁴

De 'stilstand in beweging' die Favereys gedichten zijn, wordt dus ook in het groot uitgevoerd. Een andere vertragingstechniek zit in een uitgebreide interpunctie. Door de inhoud van de woorden kan eveneens een idee van vertraging worden opgeroepen: door woorden als 'windstille', 'onveranderlijk', 'einde'. Volgens Bloem bewerkstelligt Faverey de vertraging van zijn gedichten in de eerste plaats door zijn werkwoorden, die hij selecteert op hun 'stollingskwaliteiten'.⁸⁵ Hij doelt daarmee op woorden als 'ingevroren' of 'omstold', 'fixeren'. Bloem wijst er bovendien op dat Faverey die werkwoorden dan vaak als deelwoorden gebruikt, wat ook een remmend effect heeft op de voortgang van het gedicht.

Omdat witregels beweging en stilstand tegelijk zijn (er is een pauze en tegelijk loopt het gedicht door), bleken ze eveneens een moment te kunnen uitbeelden dat niet in woorden te beschrijven is. Het ongrijpbare 'nu', al voorbij voordat je het hebt kunnen uitspreken, is een grensmoment: 'Nòg is het geen nu// noch is het straks nu geweest' (VG 459). In dezelfde reeks, 'Mijn linkerpink', staat een ander gedicht waarin het wit wijst op een ondeelbare fractie van een seconde waarop iets begint te gebeuren:

[..]
Hoe het is zich doorboort
vindt plaats tussen nog niet

en nooit meer. [...] (VG 454).

De rest van dit gedicht doet sterk denken aan 'Het sneeuwt', dat ik al heb besproken. Weer zien we een ondeelbaar moment, waar de rest van het gedicht vervolgens 'omheenpraat'. Nog duidelijker zegt de dichter nu waar het om gaat: 'Hoe het is zich doorboort'. Het Zijn zelf, om een heidegeriaanse hoofdletter te gebruiken, is te vinden in dit ondeelbare moment. Of preciezer gezegd: het Zijn 'doorboort zich' in dat moment.

Juist dat ogenblik vindt bij Faverey steeds een plaats in het wit. In het volgende gedicht is dat in het versregelwit:

[..]
 een esdoornblad zijn val al lang
 begonnen is, of juist zijn tak
 nog net niet loslaat;

[..] (VG 567)

Het moment wordt hier nog eens gerekt door de lange zin die zich in een rustig tempo over de regels heen beweegt. Stel nu dat het versregelwit na het woord 'val' was ingezet, dan zou het een bijna beeldende functie hebben gekregen. Er is echter gekozen voor versregelwit tussen 'al lang' en 'begonnen'. De spanning tussen deze twee woorden krijgt zo de nadruk: door het wit wordt het beginnen van de val van het blad uitgerekt, langer. Het valt niet uit te maken of het blad al dan niet is begonnen met vallen. Dat moment is zo klein dat het niet op te merken is.

Het gedicht 'De mooiste vogel' uit de reeks 'Sur place' somt van allerlei op dat een natuurlijke en vanzelfsprekende schoonheid heeft. Eerst een ijsvogel, en daarna zelfs een kwal:

[..] Zoals ook
 een schermkwal mooi kan zijn, zwemmend
 zoals ik ademhaal; of een hoepel

voor hij omvalt, en is omgevallen.

In de slaap wordt iets aangeraakt
 dat ontwakend anders is dan het
 gedroomd ooit kan zijn. (VG 412)

De bewoordingen zijn, zoals vaker bij Faverey, bedrieglijk simpel maar er gebeurt hier iets ingewikkelds met tijd en met het wit. Los van het feit dat de vergelijking tussen de omvallende hoepel en het ademhalen een existentiële betekenis heeft – de beweging van de hoepel loopt immers al ten einde –

is er sprake van een soort kruising in de tijd. De witregel na 'hoepel' doet hetzelfde als in een paar van de voorbeelden hiervoor: het moment rekken waarop iets nog in beweging is, om dan na de witregel de stilstand te bereiken. Maar in 'voor hij omvalt, en is omgevallen' wordt er nog een ander moment in tijd gecreëerd, dat zich min of meer afspeelt in de komma: het moment van het omvallen zelf. Ik denk niet dat het mogelijk is deze temporele constructie op een logische manier te parafraseren. Het lijkt erop dat er hier drie verschillende tijden over elkaar geschoven worden.

Het wit als verdwijnsplek

Faverey noemde zijn gedichten zijn 'verdwijnsels'. Hij roept dingen op in zijn tekst, die dan aan het eind van het gedicht weer verdwijnen, oplossen in het wit van de pagina. Het wit krijgt geregeld die rol van verdwijnsplek, die ik in de vorige paragraaf de vierde functie noemde.

Met name in de latere bundels blijken wel eens mensen zoek te raken in het wit.⁸⁶ In het eerste gedicht van de reeks 'Uitdrijving' verdwijnt de geliefde in het eindewit:

[..]

Zij rilde; draaide zich om,
richtte zich op;
groet lachend

en is weg. (VG 351)

Dit wegzijn is niet zo definitief als het misschien lijkt, de reeks heet niet voor niets 'Uitdrijving'. De vrouw blijft door het wit spoken, ongrijpbaar als een geest. De 'ik' zoekt haar, maar kan haar niet echt vinden, omdat het beeld dat hij van haar heeft zijn werkelijke herinnering in de weg staat. Hij zoekt haar in het wit tussen de gedichten. Zo begint het vierde uit de reeks met 'Waar zij zich nu bevindt, nu, // weet ik niet' en het derde met 'Dat je nooit hebt bestaan'. Pas in het laatste gedicht verschijnt zij weer 'echt', en de ik kan dan ook oprecht afscheid nemen, en stuurt haar liefdevol het wit in:

[..]

En zo is het goed: meer niet.
Eindelijk: wees weg.

Het ga je goed. (VG 357)

Samen met de vrouw wordt tevens afscheid genomen van de tekst. De gedichten dóen dingen verdwijnen, maar verdwijnen zelf eveneens in het wit. Er is al vaak op gewezen: het hele oeuvre van Faverey speelt zich af tussen twee gedichten over leegte, zijn eerste en laatste gepubliceerde gedichten. De twee hebben veel gemeen. Het eerste luidt zo:

Stilstand

in aanbouw, afbraak
in aanbouw. 'Leegte,

zo statig op haar stengel';
land in zicht, geblinddoekt. (VG 29)

Het laatste gedicht van het oeuvre spreekt de volgende wens uit:

Zonder begeerte, zonder hoop
op beloning, ook niet uit angst voor straf,
de roekeloze, de meedogenloze schoonheid

te fixeren waarin leegte zich meedeelt,
zich uitsprekt in het bestaande.

Laat de god die zich in mij verborgen houdt
mij willen aanhoren, mij laten uitspreken,
voor hij mij met stomheid slaat en mij
doodt waar ik bij sta, waar jij bij staat. (VG 655)

De gedichten hebben sterke overeenkomsten in poëtische inhoud en in de vorm (in dit geval: het typografisch wit) waarmee ze die poëzieopvatting uitdrukken. Ze bevatten de meest veelzeggende witregels van het hele oeuvre. In het eerste gedicht wordt in het wit de stilstand opgebouwd en de leegte, in het laatste gedicht wordt juist in de witregel de schoonheid gefixeerd waarin leegte 'zich meedeelt'.⁸⁷

Leegte deelt zich mee in schoonheid, en tegelijk in 'het bestaande'. Faverey probeert met zijn poëzie die leegte in het hart van het bestaande te beschrijven, wetende dat dat onmogelijk is.

Net als de stilte hoort de leegte bij de wereld buiten het gedicht, en dus bij de dingen die vanzelfsprekend en gewoon werkelijk zijn. Na het einde van het gedicht hernemen die dingen hun heerschappij. Dezelfde gedachte

ligt, meen ik, ten grondslag aan dit gedicht, waarbij de leegte van de wereld wel samenvalt met het einde:

[..]

het accent is verlegd,

de zin zijn woorden heeft gevonden,
de wereld zich terugtrekt in zijn
holte, zijn zwijgen, in zijn niet. (VG 341)

Door de 'normale' interpunctie wordt hier de tekstbetekenis versterkt. De zin ligt, met komma's en al, op zijn plaats en daardoor heerst er in dit gedicht een zekere rust.

Metafysisch wit

Favereys pogingen om een stilte of een leegte te benoemen, doen denken aan de teksten van de mystici, die de stilte van het goddelijke moesten zien te bereiken. Bij Faverey lijkt God zich op te houden in het zwijgen en het typografisch wit:

Waar is God?

God is overal. Waartoe is god
op aarde: om mij te dienen
en daardoor Mij te kunnen vergeten.

Stierf ik om god te kunnen doorboren?

Ja, om God te kunnen doorboren
waste ik mij eerst van top tot teen
en liet mij ten slotte doorboren
door Hem telkens van Mij af te slaan.

Geeft het iets of ik echt heb bestaan?

Ik weet het niet. Meer dan ooit
is zij de mooiste die er zal zijn:
Zij is immers overal. Liefste,
waartoe zijn wij geworden. Of wil Je
dat ik terug kom zoals het Is. (VG 520)

Aan het begin van dit 'mystieke' gedicht van Faverey komt de vraag naar de aanwezigheid van God opdoemen uit het wit van de pagina, alsof er een stilte plotseling wordt doorbroken. De vraag wordt gesteld in de leegte en ook het antwoord komt te voorschijn uit een leegte. Zo lijkt het alsof het 'overall' waar God zich ophoudt, ook het wit rond het gedicht is: in het niets schuilt het Alles.

In een artikel over Faverey en Meister Eckhart wees dichter C.O. Jellema op het feit dat God weliswaar onnoembaar is bij de mysticus, maar dat hij geen *deus absconditus* is, zich onttrekkend aan het bestaande.⁸⁸ Dat stemt overeen met het beeld in Favereys gedicht, waar god – met een kleine letter – 'op aarde' is. Hoe de beschreven 'doorboring' van God vervolgens begrepen kan worden, blijkt uit Blanchots tekst over Meister Eckhart. Hij legt uit dat in de mystiek het 'ik' kan samensmelten met 'het goddelijke jij'. De eenheid die dan ontstaat, is anders dan alle gewone structuren van subject en object.⁸⁹

Dat verklaart misschien waarom de mystieke gedichten bij Faverey ook vaak liefdesgedichten kunnen zijn, of gedichten over het 'ik'. Het denken over God blijkt vaak een denken over identiteit en identificatie. De erotische aspecten van Favereys mystieke gedichten komen aan de orde in de interpretatie van Heynders, die minder exclusief 'mystiek' is dan die van Jellema. Voor haar wijst het optreden van de vrouw, zoals in het bovenstaande gedicht, niet op 'bruiloftsmystiek', maar laat het een direct erotische interpretatie toe: 'lichaam, genot en vervoering lagen dicht bij elkaar in een begrip als *orewoet* dat *echec én extase* omvat'.⁹⁰ Over de reeks 'Doorboord' schrijft zij: 'de reeks als geheel draagt minder een mystieke (in de zin van een extatische ervaring) betekenis dan een *existentiële*: er wordt gereflecteerd op zaken die het bestaan en het Zijn betreffen'. Faverey kan God incorporeren in zichzelf, en net als bij Celan kan het gaan om een God die menselijk zwak is. De rollen zijn omgekeerd: 'maar toch blijft hij een aanspreekpunt, een gespreksgeenoot, degene die er is nu er niemand anders meer is'.⁹¹

Zoals we al zagen in verband met intertekstuele verwijzingen naar de filosofie, de muziek en de beeldende kunst, gebruikt Faverey dus ook de mystiek als een bron om uitdrukking te geven aan thema's als identiteit en de verhouding tot de ander.

Het metafysische is bij hem nauw verbonden met het bestaande. In de vorige paragrafen hebben we vele voorbeelden gezien van de manier waarop een leegte wordt opgeroepen in de witregels: een leegte die schuilgaat in de wereld zelf. De dichter plaatst zichzelf voor de onoplosbare poëtische opdracht een niet-lege leegte uit te spreken :

Zoveel dingen zijn er
die er niet zijn, als er dingen
niet zijn, die er niettemin zijn.

Waarom schoonheid dan niet onttaan
tot leegte, leegte die ademt.

[..] (VG 585)

Door de herhaling van 'leegte' ontstaat er tussen die twee woorden, in de pauze van de komma, een nog overstijgende leegte. Tegelijk 'kantelt' de leegte in die komma. Daarna blijkt er immers toch nog iets te zijn: het gaat om leegte die ademt. In het typografisch wit. Je zou kunnen zeggen dat in deze 'bezieling' van de leegte rond het gedicht Favereys meest metafysische momenten schuilgaan.

Een manier waarop Faverey 'het Niets' zou kunnen uitdrukken, is door de woorden zichzelf te laten tegenspreken, zodat hun eindresultaat ook niets is. De paradoxen die vaak voorkomen in zijn gedichten, draaien rond een scharnier, waarbinnen twee tegenstrijdige beweringen even waar kunnen zijn: waar dood ook leven is, of leegte ook niet-leegte. Dat scharnierpunt krijgt een plaats in het typografisch wit.

Peter van Lier schreef over Faverey vanuit zenboeddhistisch perspectief, en wees erop dat zijn paradoxen 'typisch boeddhistisch' zijn. Voor Van Lier is het grote verschil dat Faverey de uiteindelijke 'Ja-ervaring' in het 'veld van de leegte' niet bereikt. Ik ben het daar niet mee eens. Ik heb de indruk dat Favereys poëzie wel degelijk af en toe raakt aan dat moment – alleen eerder in de witregels dan in de tekst. Bijvoorbeeld in de velden van wit die de op zichzelf staande, niet-talige dieren, bomen of mensen omringen:

[..] Als ik in mijn kamer zit
en ik wil bladeren horen,
moet ik aan populieren denken,
of populieren gaan horen

daar waar ze zijn.

[..] (VG 441)

De bomen staan in een leeg veld van wit – dat daarmee gevuld wordt met hun ruisen en met hun 'zijn'. Zo bezielt Faverey zijn leegtes, niet met God, maar met 'goddelijke' dingen als kastanjabomen, populieren, ijsvogels of geliefden.

Thematisch wit: het dodelijke

Naast dat alom aanwezige 'niets' is er bij Faverey vaak een concreter niets: de dood zelf. Niet vaak wordt dat woord hardop genoemd. Als 'de dood' al expliciet naar voren komt in Favereys poëzie, dan is het dikwijls omringd door wit. De volgende strofe kan dan ook louter uitlopen op eindewit:

[..]

Ik, de verschrikking, ingebouwd in mij,
omdat ik leef, ik het niet wil weten
hoe zélf ik het ben: dit dodelijke,
dit onherbergzame dodelijke. (VG 586)

Het idee dat de dood in onszelf zit en iets is wat wij zelf 'uitbroeden', speelt een belangrijke rol in Favereys latere gedichten. Het wordt versterkt door de vorm van het gedicht. Hier bijvoorbeeld 'herbergt' het strofisch wit de dood, biedt het de dood een onderkomen, net als het lichaam dat doet:

De idee dat mijn lichaam
iets uitbroedt dat mijn dood

herbergt – of dat

het hierin slechts zichzelf is,
zich aan de tand voelend,
zich paal en perk stellend,
dit lichaam, door mij al
zo innig aan zich
verknocht geraakt. (VG 504)

De dood is niet louter een negatief gegeven. 'Wie niet meer spreekt, dat wil zeggen wie het onvolkomen expressiemiddel van de taal niet meer nodig heeft, wordt "weggedaan", naar menselijke normen gerekend tenminste. Maar de dood is alleen in onze beperkte optiek als een tekort te beschouwen; in werkelijkheid gaat het misschien wel om de voltooiing, het herstel van een verloren gegaan geheel', zoals Goedegebuure het formuleert.⁹² Het cyclische wereldbeeld dat in deze gedichten naar voren komt, brengt met zich mee dat de dood niet altijd een eindpunt is. Gedichten over de dood lopen niet per definitie uit op het eindewit. Zo staat tussen twee witregels de mysterieuze uitspraak: 'en ook de dood zich doorsterft' (VG 477).

Na de dood is er soms een mogelijkheid voor herbeginnen, en zoals de

geboorte de dood in zich draagt, zo geldt tevens het omgekeerde. Net als het niets en de vernietiging, kan de dood bij Faverey een vorm van schoonheid zijn:

[..] Zelfs de verschrikking
heeft sporen nagelaten van liefde
en van ingehouden ontsnapte schoonheid,

tot in de stijfswitte druppels
op de zonnebril onder
de nu zo wiegende galg. (VG 548)

Faverey verwijst naar de mare dat gehangenen een laatste zaadlozing zouden krijgen. Stevens wijst erop dat de dood hier dus ook een begin van 'virtueel' nieuw leven is, nog versterkt door het woord 'wiegen'.⁹³ Ondanks de galg betekent het eindewit hier niet exclusief een einde, maar eveneens een nieuw begin.

Thematisch wit: het bevroren van de werkelijkheid

In de reeks 'Adriaen Coorte' staat een poëticaal gedicht waarin niet de zinnen maar de versregels zelf worden beschreven als:

Jaloezieën

tegen het wit.
Sneeuwschermen

voor zichzelf. [...] (VG 331)

De regels van het gedicht beschermen tegen het wit en tegen de sneeuw, en dus tegen het niets. Tegelijk wordt er gerefereerd aan het gevoel van jaloezie zelf. De regels zijn jaloers op het wit, zoals de dichter jaloers is op de schilder Coorte, die zo volmaakt 'het weg zijn/ van iets' wist te verbeelden.

Meer in het algemeen staat de nadruk op winter, kou en sneeuw in de traditie van een moderne, mallarméaanse poëtica. Uitgebreid kwam al aan de orde hoe het gedicht en de taal zelf kunnen worden gezien als 'bevrozers' van de werkelijkheid, een kunstmatige winter die niet altijd positief is. Er hoeft dan weliswaar niet meer gedicht te worden – de vergankelijkheid waartegen verzet werd gepleegd, is niet langer een bedreiging –, de vraag is of dat een begerenswaardige situatie is.

Zelden deugt een uitspraak echt
die alleen berust bij zichzelf,

zo'n schuchtere klaproos overrompelt,
haar neerdrukt onder zijn rijp;
en soms uit het zolderraam

schuift nog een mens: als asse

traag daalt hij neer
en zet zich af op het wasgoed
in de tuinen beneden, zodat nu ook
een eind komt aan het gegil dat in
zijn karaf het water bevriest. (VG 592)

De winterse koude kan ook hier opgevat worden als een poëtische notie. Het is de taal die bevriest, zeker als er geen verband is met de werkelijkheid, als een uitspraak 'alleen berust bij zichzelf'. Het strofisch wit na de eerste twee regels isoleert dergelijke uitspraken verder. De schoonheid van de 'schuchtere' werkelijkheid wordt vernietigd, bevroren, door dergelijke uitspraken.⁹⁴ Het neerdalen van de asse, ofwel de letters op het papier, speelt zich af in het strofisch wit.

Het sneeuwt bij Faverey uit zijn gedichten, die verkillende spiegels, 'reflectors' (VG 133) zijn op de werkelijkheid. De dichter ziet de wereld door een 'sneeuwbril', een nieuwe voor elk nieuw gedicht:

[..]
Bij elk nieuw gezang,

hoe kort ook, wissel
ik van sneeuwbril;

krimpt mijn ijsappel. (VG 70)

De stem van de dichter wordt dan niet verbonden met de 'adamsappel', maar met de 'ijsappel': 'Mijn stem:/ ijsappels'. In plaats van het beginnende, scheppende waar 'Adam' voor staat, het vernietigende, beviezende van ijs. Opvallend is dat het ijs en de sneeuw hier geen 'plaats' krijgen in het typografisch wit: het is de tekst die het beviezende effect op de wereld heeft, en waarin de kou zich ophoudt. Het wit is in die gedichten eerder de warme, levende, beweeglijke wereld zelf. Het typografisch wit gaat de beviezing tegen, brengt lucht aan.

Vandaar dat een gedicht in de reeks 'Riemen vast' begint met de aansporing: 'Sneeuwbril op; kap op' (VG 155), en daar niet mee eindigt. Het is niet het wit waarin het sneeuwt, maar het is het gedicht.

Ook in het gedicht van daarnet, over de as die neerdaalt op het wasgoed, blijkt de koude binnen het gedicht te heersen. Een uitspraak daalt neer 'als rijp' en samen met het gedicht komt er een einde aan het 'bevrozende' gegil.

Op subtiele wijze is dit gegeven eveneens verwerkt in de reeks 'Persoonsvormen'. Daarin wordt met de moeder wanhoop geprobeerd de tijd stil te zetten, zelfs het reekswit wordt daarbij functioneel gemaakt. De kou die met deze geforceerde stilstand gepaard gaat, wordt uitgedrukt met woorden als 'vriesschuim', 'bloedvries'. Maar naarmate de reeks zijn einde nadert, is het vuur de dichter nader aan de schenen gelegd, dingen beginnen te 'verdampen' (VG 191) op het moment dat hij even zwijgt, en een stem klinkt waarschuwend: 'Vuur! sist de stem; vuur.' De ik krijgt het dan ook steeds warmer, de reeks eindigt met de woorden:

[..] Ik zweet:
het blijft nu vandaag. (Einde). (VG 202)

Stilte en zwijgen

Er heerst veelal een stilte rond Favereys gedichten, of zelfs in zijn gedichten:

(Hoor je me nog?).

Zeg mij langzaam na: hoor
je me nog? Woorden, door zulke
poeders gehaald: worden zij al

van glas? Wat een afstand.

Mij langzaam nazeggen: hoor j- (VG 124)

Het geluid wordt langzaam weggedraaid, tot er een stilte valt, in het wit. Je moet in Favereys gedichten aandachtig luisteren of er überhaupt nog iets te horen valt: 'Nu: deze/ aan het rechteroor plaatsend.// Gehoord? een mens' (VG 89). Het luisteren gebeurt dan in het strofisch wit, de dichter houdt even zijn mond om beter te kunnen horen:

[..] Knispert

het papier dat ik vertrapte? hoor

je de zin die je uitspreekt? [..] (VG 216)

Door het enjambement tussen de tweede en de derde regel kan 'hoor' ook als imperatief gelezen worden. In het strofisch wit wordt dan aandachtig geluisterd of er nog iets te horen valt, geknisper of geritsel. Minieme geluiden lijken in deze gedichten door het wit te zweven, bijna alleen nog herinnering, echo van geluid: 'de stemloze// fluister' (VG 430). Dat geldt uiteraard ook voor Favereys reeks 'Witz van de twee doven, van pointe ontdaan, en veranderd'. De oren worden gespist, het wit wordt zorgvuldig afgetast op zoek naar het minste geluid.⁹⁵ Een vrij hopeloze onderneming, naar het schijnt. Er valt niets te horen, maar het wit en de stilte worden op een of andere manier door al dit luisteren geladen met geluid, zodat er bijna wel iets te horen valt, na verloop van tijd: 'Een of ander dier', 'Machine?' (VG 281). Als alles bij Faverey kan ook de stilte ambigu zijn. Zij is niet altijd bedreigend, maar soms een vorm van schoonheid:

[..] De toetsen
echter, steeds heviger aanwezig,
zwijgen nu welluidender. (VG 423)

Juist in het zwijgen schuilt de welluidendheid. Het is, in verband met het wit, dan wel van belang om een onderscheid aan te brengen tussen stilte en zwijgen. De stilte is, net als de dingen die ons omringen, 'vanzelfsprekend'. Deze stilte lijkt in de eerste plaats metafysisch; ik zou haar dus onder die functie willen scharen.

Zwijgen daarentegen is een menselijke, bewuste handeling. Het streven van de dichter is om 'het verzwegene' zo vanzelfsprekend mogelijk te maken. Het verzwegene is wat niet in woorden te vatten valt, maar wat vaak letterlijk 'vanzelfsprekend' is:

[..] en hoe
in het verzwegene alles doorgaat
dank zij zichzelf. (VG 547)

De kern van het dichterschap ligt in hetgeen verzwegen wordt. Daarom zou ik deze verwijzingen naar het zwijgen tot de poëtische functie willen rekenen. Het verzwegene verschuilt zich soms in het strofisch wit.⁹⁶ Op andere momenten is het zwijgen van de dichter niet vrijwillig, maar wordt hem het

zwijgen opgelegd. Dat is ook te zien aan hoe het wit van de pagina het gedicht op die momenten ‘binnenvalt’:

[..]
Wou je ie-

Dat het zwijgen nu moest inzetten.
Wie het zwijgen nu moet inzetten. (VG 130)

Uiteraard volgt op deze regels het eindewit. Het blijft een mysterie welke vraag er gesteld ging worden, in ieder geval naar ‘iets’ of ‘iemand’. Dat zijn nogal ongedefinieerde begrippen. Bovendien blijft het onduidelijk wie het zwijgen inzet, de dichter zelf lijkt daar weinig invloed op te hebben. Het lijkt een instantie buiten hem die de dichter de mond snoert:

Een lek in het zwijgen: noise –.

Welke codes? welke filters?
(De 1e druif: pets!
de 2e druif: pets!

de de- (VG 35)

Het gedicht is kort, zoals alle gedichten uit het begin van Favereys dichterschap. Door de plotse onderbreking op het einde lijkt het gedicht zelf ‘een lek in het zwijgen’. De stilte valt abrupt na de laatste woorden. Favereys gedicht slaat zo een gat in het zwijgen dat het omringt, als een wak in het ijs.

Samenvatting

Faverey noemde zichzelf ‘een doods dichtertje’. Zijn poëzie is doortrokken van afwezigheid, leegte en stilstand. De schoonheid ‘waarin leegte zich meedeelt’ moet door het gedicht worden gevangen. Het probleem is dus dat de leegte zich niet in woorden laat meedelen. Die onzegbaarheid van de leegte wordt ‘uitgedrukt’ in het typografisch wit, en dat is de eerste, poëtische functie ervan.

De leegte maar ook de dingen zelf ontsnappen aan de willekeur van de gewone taal. Op mallarméaanse wijze twijfelt Faverey aan de band tussen woord en ding. Zodra het ding benoemd is, ontsnapt het je. Daarom gebruikt hij het wit in zijn poëzie ook om te ‘illustreren’ wat er in de woorden gebeurt: dat is de tweede, iconische functie van het wit. Deze poëzie kan

dingen uitbeelden: de ruimte, bijvoorbeeld de vlakte of de einder, maar ook bewegingen worden door de distributie van het wit beeldend gemaakt. De versregels bootsen bewegingen als vallen, springen en omdraaien na. Dat Faverey dit iconische wit niet zo vaak gebruikt, wijst er op dat hij andere manieren heeft om vorm en inhoud dicht op elkaar te betrekken.

Zoals de manier waarop de tijd verloopt in zijn gedichten. Deze poëzie bespreekt stilstand, uitstel en vertraging, en ze is stilstand, uitstel en vertraging. De 'sur place', de stilstand-in-beweging waarnaar Faverey in zijn gedichten bleek te streven, krijgt een plaats in het wit van het gedicht. Dat 'temporele' was de derde functie die ik besprak.

In het wit, en vooral in het wit tussen twee versregels, kan de tijd stilstaan en tegelijk doorlopen. De lezer pauzeert even, en toch gaat het gedicht verder. Het is dus een plaats van oponthoud die geen einde betekent, die niet dood is. In die zin is het wit waardevol voor Faverey. Hijzelf omschreef de functie van zijn witregels op de hem kenmerkende wijze: 'Regels wit hebben de functie dat je moet wachten, en soms niet wachten, dan moet je dus doorlezen. (...) Bij mij ligt het niet vast, want ik weet nog niet hoeveel strofetes het gaan worden. Maar het wit doet wel meteen mee. Ik schrijf niet alles achter elkaar, om dan later de witregels aan te brengen'.⁹⁷

Het wit is bij hem vaak een ongrijpbaar moment tussen twee toestanden in: een 'nu' dat zich niet laat benoemen, omdat het zodra je het uitspreekt alweer voorbij is – taal kost ook tijd. Alleen in het scharnierpunt van een witregel kan dat 'nu' worden gevangen. Vaak gaat het daarin bij Faverey om een moment tussen aan- en afwezigheid, of dood en leven. Het wit wordt zo een drempelgebied, een 'liminale zone'.

In dat drempelgebied kan er binnen het gedicht een leegte ontstaan, die misschien alleen te begrijpen is met een verwijzing naar wat Blanchot en Rodenko de 'Oorsprong' noemden. Een niet-lege leegte die zich niet laat benoemen of aanraken. Deze existentiële leegte krijgt bij Faverey een plaats in het typografisch wit, en dat noemde ik de vierde functie van het wit.

Met name in het atelier bleek dat het wit tussen de woorden en tussen de regels ook de uitdrukking kan zijn van een probleem van het subject. Identiteit is geen vastliggend gegeven: het ik is bij Faverey een constructie van herinneren, waarnemen en het contact met de ander leggen. In het schrijven worden pogingen gedaan een heelheid van het ik te bewerkstelligen, maar vergeefs. De kloof die 'ik' van 'zelf' scheidt, kan een plaats in het wit krijgen, net als de afstand tot de ander (de geliefde). Dat is de vijfde functie van het typografisch wit.

De zesde functie is weer sterk poëticaal, en betreft de beweging die zich voltrekt in Favereys gedichten. Ze zijn vaak reflexief, en gaan over hun eigen ontstaan. Tegelijk beelden ze dat ontstaan uit. Het proces van 'ontstaan en weer verdwijnen' wordt beschreven en tegelijk uitgevoerd. Bij die uitvoering

is het typografisch wit noodzakelijk – dat bleek bijvoorbeeld bij het nader onder de loep nemen van het eindewit.

De essentie van de tijd en de essentie van de taal (namelijk het zwijgen) kunnen zo een plaats krijgen in het wit. Dat geldt ook voor de essentie van het zijn. Faverey probeert de dingen-an-sich te beschrijven, tegelijk wetende dat ze met die woorden aangetast raken. Daarom worden ze vaak 'omhuld' met wit. Hun 'vanzelfsprekende' manier van bestaan wordt zo uitgedrukt. Deze op zichzelf staande dingen hebben bij Faverey bovendien een goddelijke kwaliteit in hun onafhankelijkheid. Vandaar dat ik dit zie als een uitdrukking van de metafysische functie – de zevende functie van het wit bij Faverey.

Binnen het hier gepresenteerde model voor het typografisch wit is altijd overlap mogelijk. Met name de eerste functie, de poëtische, valt vaak samen met andere functies. Wanneer een witregel een leegte oproept of een 'verdwinplaats' is, zegt dat bijvoorbeeld ook iets over wat Faverey met zijn poëzie wil. Meestal zullen er meerdere functies tegelijk aan het werk zijn.

Net als bij de andere dichters worden voor bovenstaande functies vrijwel alle soorten wit aangewend, al gebruikt Faverey over het algemeen een klassieke en regelmatige vorm. Het inspringwit bijvoorbeeld gebruikt hij niet. Het strofisch wit krijgt het meeste betekenis, en vervult zelfs een specifiek eigen functie, die de andere soorten wit zelden blijken te vervullen: het uitvoeren van de 'sur place'.

Ten slotte nog dit. Het moeilijkst uit te leggen is een zeker 'net niet'-principe dat het wit van Favereys gedichten bewerkstelligt: de stok die tussen de wielen van het gedicht wordt gestoken. Steeds als je denkt een gedicht van Faverey te begrijpen of 'voor je te zien', blijkt er nog een draai aan te zitten die een vervreemdend of verstorend effect heeft op de betekenisvorming. Die 'draai' speelt zich vaak af in het typografisch wit. Daar neemt het gedicht een wending en de lezer blijkt alweer op het verkeerde been te staan. Het wit is de plaats waar de betekenis ontglipt, en dat is de ultieme betekenis ervan.

CONCLUSIE

There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make silence, we cannot.

JOHN CAGE

De eerste vraag uit mijn inleiding, of het typografisch wit niet meer betekenis heeft dan men pleegt te denken, kan bevestigend beantwoord worden nu we het werk van vier Nederlandstalige en twee buitenlandse dichters hebben gelezen. Het wit bleek zelden louter een leegte of een zwijgen, en het is vaak ook meer dan een 'afwezigheid' in de mallarméaanse zin van het woord.

Zoals iedere versregel anders is, zo is iedere witregel anders. Dé betekenis van het typografisch wit bestaat niet. Wel zijn er constanten in het typografisch wit bij de zes dichters die ik bestudeerd heb. Op basis van de poëzieopvattingen van de dichters, maar vooral op basis van hun gedichten, heb ik verschillende functies genoemd die het typografisch wit kan krijgen. Tussen die verschillende manieren van gebruik van het typografisch wit zijn er wel genoeg overeenkomsten, om hier de functies 'in elkaar te schuiven' tot een algemener model.

De eerste functie is poëticaal. Het wit in en rond het gedicht wordt op allerlei manieren gebruikt om iets te 'zeggen' over poëzie. De ambiguïteit van het wit, als zijnde binnen én buiten de tekst, bleek daarvoor bij uitstek geschikt. Ook aan de poëtica's van de hier gelezen dichters ligt namelijk een tegenstrijdigheid ten grondslag. Enerzijds is er de behoefte te schrijven, anderzijds is er een wantrouwen tegen de taal. Waar de dichter gebukt gaat onder het ingewikkelde verlangen te spreken en te zwijgen *tegelijk*, kan hij dat uitdrukken in het wit in en rond zijn gedicht. Voor zover het zwijgen en de 'stilte' een rol speelt in het wit, vervult het vaak deze poëtische functie. Met name bij Leopold en Nijhoff zagen we dit streven naar een 'zwangere stilte' uitgedrukt in het wit van de pagina.

De tweede functie van het wit is een iconische. Daarbij bleek het wit op de meest uiteenlopende manieren gebruikt te kunnen worden. Zo is er aan de ene kant het directe 'tekenen met woorden', zoals Van Ostaijen deed in *Bezette Stad*, en aan de andere kant de subtielere gestalte van Leopolds verzen, bijvoorbeeld waar zijn strofes een molen met vier wicken of een ronde regendruppel uitbeeldden. Bij beiden kreeg dit iconisch wit tevens een poëtica-

le betekenis: als uitdrukking van een poging om het woord te laten samenvallen met zijn inhoud. Nijhoff streefde bijvoorbeeld naar een 'oerstaat' van de taal waarin het woord het ding dat het benoemt weer zou dekken. Voor hem kon het *lichaam* van het gedicht daar een cruciale rol bij spelen. Ook Celan gaf betekenis aan de materiële aanwezigheid van de letters op de pagina. Dat staat bij hem in de joods-kabbalistische traditie waarbij de tastbare letters zelf de waarheid in zich dragen.

De derde functie noemde ik de 'metafysische' functie. Leopold bleek zijn wit zowel te gebruiken om te wijzen op de aanwezigheid van iets 'Hogers' als om de *afwezigheid* daarvan aan te geven. Leek het wit de ene keer een geladen ruimte waaruit bezieling wordt angeblazen, de andere keer stond het voor een steriele leegte. Bij Van Ostaijen poogden vooral de nagelaten gedichten het verhevene tot uitdrukking te brengen, onder andere door hun vorm.

De vierde functie is een 'thematische'. Uiteraard is dat een brede noemer waaronder veel verschillende betekenissen van het wit geschaard konden worden. Van Ostaijen kon met 'kretten' in het wit de dreiging van een stad onder bezetting oproepen, terwijl bij Nijhoff een inspirerend of goddelijk licht uit het wit scheen. Leopold, Celan en Faverey lieten regels over kou, sneeuw of ijs vaak uitlopen in het wit.

De vijfde functie is temporeel. Het typografisch wit speelt een dubbele rol in de lineaire opeenvolging van het gedicht. Enerzijds maakt het er deel van uit: de tijd loopt immers door in een witregel. Anderzijds vormt het een oponthoud. Het is een leespaauze, en een plaats waar het temporele gedicht even een spatieel karakter krijgt. Op die manier wordt het wit bijvoorbeeld ingezet door Van Ostaijen, die streefde naar 'simultaneïteit' in het vers. Het lineaire verloop van tekst moest worden samengevoegd met het ruimtelijke aspect van beeldende kunst. Hoewel de manier waarop de avant-gardisten dit bewerkstelligden nogal extreem was, is het streven om tijd en ruimte te laten samenvallen een essentieel aspect van de moderne poëzie gebleven. Bij Faverey kon het typografisch wit stilstand en beweging tegelijk zijn. In zijn poëzie vormden de witregels een tussenruimte waar de tijd even stilgezet kon worden zonder dat dood en verstarring dreigt: het wit was een oponthoud. Net als een schilder of een componist kon de dichter in het wit van zijn pagina de werkelijkheid even fixeren zonder die wereld meteen dood te maken. Een van de paradoxen van de moderne poëzie wordt dus in het wit van het gedicht tijdelijk opgeheven.

De zesde functie is een ritmische. Ook die werd heel verschillend ingevuld: van Van Ostaijens 'ritmische typografie' die bijvoorbeeld marcherende soldatenlaarzen uitdrukte, over Nijhoffs idee van het gedicht dat ademhaalde op de 'levende plekken', tot Faverey, bij wie de vele witregels het gedicht tot het uiterste konden vertragen, zodat het haast stilstond terwijl

het lezen doorging. Het ritme is zo cruciaal voor poëzie, dat deze functie verdere uitwerking nodig heeft. De vraag is bijvoorbeeld wat 'ritme' te maken heeft met het idee van het 'lichaam van het gedicht'. En wat is het verband tussen het wit, het ritme en de rol van de muziek en de dans in poëzie?

De zevende functie is grammaticaal. Een witte plek kan het zinsverloop onderbreken, en op die manier een uitstel in de betekenisvorming bewerkstelligen. Ook dat uitstel kan weer een poëtische lading krijgen: het vestigt de aandacht op het gedicht als proces van betekenisvorming, en op de rol van de lezer daarin. In het moderne gedicht wordt ook vrijwel altijd de 'gewone' grammatica ontwricht, en vaak spelen ingelaste witte plekken in de tekst daarbij een rol. Met dergelijke afwijkingen is de lezer al zo vertrouwd dat ze nauwelijks opvallen. Dat gebeurt alleen nog in de extreme gevallen, zoals Leopolds onvoltooide gedichten vol open plekken of Van Ostaijens geëxplodeerde syntaxis, analoog aan Marinetti's 'parole in libertà'. Bij Van Ostaijen drong het typografisch wit binnen in de grammaticale zin. Ook werden citaten uit allerlei contexten zonder indicatie in de tekst opgenomen: het gedicht staat open naar de wereld.

De achtste functie is een liminale: het wit krijgt betekenis als een tussenruimte. In de poëzie van Leopold werd het typografisch wit veel op die wijze gebruikt. Het kon een schemerzone zijn tussen binnen- en buitenwereld, waarin de mogelijkheid tot contact met de anderen niet helemaal afgesloten was. Met behulp van enjambementen en witregels bleken Leopolds gedichten 'gesloten' of 'geopend' te kunnen zijn. Daarmee hing samen dat het wit soms samenviel met een 'zachte' afsluiting als sluiers of gordijnen, en soms met een 'harde' als bomen of een een muur. Ook Van Ostaijen gebruikte het wit van zijn pagina's om iets uit te drukken over de verhouding van de poëzie tot de buitenwereld. In *Bezette Stad* bijvoorbeeld liet hij de letters dwars door de marges van de pagina aflopen, als om aan te geven dat het verschil tussen kunst en niet-kunst in zijn opvatting niet meer bestaat. Nijhoff gaf de lege neutraliteit van het typografisch wit ook een liminale betekenis: er was een ontmoeting in mogelijk met een onbereikbare Ander. Dat gold eveneens voor de poëzie van Celan en Faverey, waarin alleen in het wit een ontmoeting met de ander plaats kon hebben zonder risico de eigen identiteit te verliezen. In Celans poëzie was het typografisch wit een teken van een stilte, van een breuk in de dialoog met de ander, en *tegelijk* de ruimte die nodig was om die dialoog tot stand te brengen.

De negende functie is het uitbeelden van een zelfreflexieve beweging. Met name bij Leopold en Faverey zagen we dat het gedicht een proces uitbeelde dat het tegelijkertijd in woorden beschreef. De gedichten van Leopold voltrokken zo een circulaire beweging (vaak door het gebruik van enjambementen die de ene regel voortjoegen naar de volgende) die ze behoevde voor het statische van een afgeronde tekst. Bij Faverey was de zelf-

reflexiviteit van de beweging nog explicieter: met name zijn vroege gedichten beschreven vaak alleen een proces waarbij iets ontstond en dan weer weggeschreven werd. Daarbij gebruikte hij het typografisch wit.

De tiende functie is de meest ingewikkelde. Het gaat daar om het wit als leegte, als afwezigheid van betekenis. Hoeveel functies een witregel ook blijkt te kunnen uitoefenen, soms krijgt deze in de eerste plaats betekenis als afwezigheid van tekst: als gat. Ik denk dat wat ik Favereys 'verdwijnplekken' heb genoemd, hieronder valt. Wanneer de geliefde aan het einde van het gedicht werd toegevoegd 'wees weg', dan was het wit daaronder Niets, een leegte waarbinnen alleen de afwezigheid zich nog afspeelde. Deze laatste betekenis verwachtte ik veel meer te zullen tegenkomen. Het wit als heideggeriaanse 'lege plek midden in het zijnde', wat Bataille het 'heilige der heiligen' noemde, bleek vooral bij Nijhoff en Faverey op concrete plaatsen aan te wijzen.

En ook daar was er zelden een volstreekte leegte. Het was een 'leegte die *ademt*': niet vol, maar wel levend. Het bleek dus niet zo eenvoudig om het wit te beschrijven als *afwezigheid* van betekenis.

In het openingshoofdstuk schetste ik een 'leeshouding' op basis van het denken van onder anderen Blanchot, Derrida of Lyotard over literatuur. Het eerste punt daaruit had betrekking op die leegte en afwezigheid van betekenis. Ik vermoedde die vooral in het typografisch wit aan te treffen. In plaats daarvan bleek dat we beter kunnen spreken van het wit als poging om het 'Onnoembare' of 'de Oorsprong' (Rodenko) te benaderen.

Het tweede punt uit mijn leeshouding, het 'wantrouwen tegen de taal', keerde directer terug in de manier waarop het wit gebruikt wordt. In de eerste plaats omdat de dichter er in het wit echt het zwijgen toe deed, vanuit een onvermogen zich in woorden uit te drukken. En bovendien omdat het probleem van de taal, de kloof tussen woord en ding, overbrugbaar was door het typografisch wit. Met het wit kon het gedicht namelijk een 'lichaam' krijgen, zoals Nijhoff het noemde: het wordt zelf een tastbaar ding.

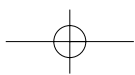
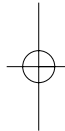
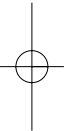
Maar het derde punt uit de leeshouding, de 'tekst als een tussenruimte', was het meest functioneel om het typografisch wit te 'lezen'. In ieder geval voor deze zes dichters leek te gelden dat het wit van het gedicht vaak functioneerde als een drempelgebied: tussen de ik en de ander, tussen stilstand en beweging, tussen leven en dood, en tussen tekst en niet-tekst. Wat er in het wit bewerkstelligd werd, was dat deze tegengestelden blijven bestaan. Het typografisch wit maakte het de dichter mogelijk een gebied te beschrijven waarin twee dingen *tegelijk* waar konden zijn zonder dat er een synthese nodig was. Het wit van de pagina is bij uitstek zo'n grensgebied: het hoort tegelijk wel én niet bij de tekst. Het maakt deel uit van het werk, maar ook van de stilte die buiten het werk heerst. Die ambiguïteit van het typografisch wit geeft het een betekenis in het moderne gedicht.

In mijn inleiding stelde ik de vraag of de verschillende poëtische posities van dichters zich weerspiegelden in de wijze waarop ze het wit van de pagina betekenis geven. Ik denk dat mijn interpretaties hebben duidelijk gemaakt dat die weerspiegeling inderdaad te zien is. Iedere dichter gaf op andere wijze gestalte aan het wit, waarbij een verband met de periode waarin hij werkt onmiskenbaar is. Leopold bijvoorbeeld kon het wit 'autonomistisch' gebruiken: het droeg bij aan het afsluiten van het gedicht. Bij Van Ostaijen echter kreeg de vorm van het gedicht typisch avant-gardistische, fragmentarische kenmerken. De iconische, grammaticale en ritmische functies van het wit waren bij hem veel belangrijker dan bij de anderen. Nijhoff was 'modernier' in zijn gebruik van de vorm: die moest niet alleen samenvallen met de inhoud van het gedicht, maar die inhoud zelfs voortbrengen. Bij Faverey ten slotte werd de zelfreflexiviteit van de vorm van het grootste belang: met behulp van het wit konden zijn gedichten de uitbeelding zijn van het proces dat ze doorliepen.

Zoals gezegd ben ik me ervan bewust dat de poëtica's die hier aan de orde zijn gekomen, veel overeenkomsten vertoonden. Het ging steeds om moderne dichters die sterk zelfreflexieve poëzie schreven. Bovendien gebruikten ze allemaal veel en betekenisvol wit in hun gedichten. De vraag is nu in hoeverre het bovenstaande model ook toepasbaar is op poëzie die voortkomt uit andere –recentere – tijden, andere opvattingen en andere taalgebieden.

Het typografisch wit bij dichters als Kees Ouwens, Rozalie Hirs of Henk van der Waal verdient aandacht, net als het verzet tegen het wit zoals bijvoorbeeld Pieter Boskma, Marc Kregting of Peter Holvoet-Hanssen dat plegen.

Ook kun je je afvragen wat het typografisch wit gaat betekenen in een heel nieuw genre, dat hier ongenoemd is gebleven: dat van de elektronische poëzie. Daar ligt het wit niet vast: het kan tijdens het lezen verschijnen of verdwijnen.¹ Ieder woord, en iedere regel kan even later weer verdwenen zijn: het gedicht staat dus vol 'potentieel wit'. In de toekomst wordt de betekenis van het typografisch wit waarschijnlijk nog ongreepbaarder dan die al was.



NOTEN

VOORAF

1 Susan Sontag wees in 1961 (*On Interpretation*) al op de behoefte aan kritiek die de nadruk legt op de vorm van het gedicht: 'What is needed is a vocabulary – a descriptive, rather than prescriptive, vocabulary – for forms. (...) Equally valuable would be acts of criticism which would supply a really accurate, sharp, loving description of the appearance of a work of art. (...) Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all' (1969: 12-14). Bijna dertig jaar later zag Levenston echter nog steeds reden tot klagen: 'There is a wealth of material of what poetry sounds like (...) Very little has been written about what it looks like' (Levenston 1992: 6).

2 Onder invloed van het structuralisme van de jaren zestig is er wel enige aandacht voor de vorm ontstaan, met name in de Verenigde Staten. Zie bijvoorbeeld Herrnstein Smith 1986, Drucker 1994, Perloff 1981, Hartman 1980, Bahti 1996, Frank & Sayre 1988 en Nänny 2001. Hun studies bespreek ik in paragraaf 1.3.

3 Sötemann (1985: 84-88) definieerde 'zuivere' poëzie als volgt. In plaats van de boodschap, en de rol van de dichter als ziener, zoals in 'onzuivere' poëzie, gaat het in de 'zuivere' traditie om de vorm van het gedicht. Het gedicht is geen getuigenis, maar een object op zichzelf: 'het wonder waar de dichter op hoopt, is dat op de een of andere ondoorgroondelijke manier het instrument, het voltooid *gedicht, het mysterie zelf zal belichamen en tot uitdrukking brengen*'. De dichter wordt gezien als een 'constructeur', en de taal is belangrijker dan de ideeën. Voor zover de taal tekortschiet, wordt dat gecompenseerd door het gedicht zo concreet en tastbaar mogelijk te maken. Inmiddels is Sötemanns onderscheid moeilijk houdbaar gebleken (zie onder anderen Reugebrink 2000). Ook binnen mijn corpus gaat het niet op. Daarvoor hebben in ieder geval Van Ostaïjen en Celan te veel 'onzuivere' aspecten in hun poëtica.

Een andere mogelijke onderverdeling binnen moderne poëzie werd gemaakt door Marjorie Perloff. Zij ontwaarde daarbij een 'Other tradition' waarin de nadruk ligt op 'the poem as language construction in which the free play of possible significations replaces iconic representation' (1980: 66). Zoals ik aan het einde van paragraaf 1.4 zal toelichten, denk ik dat haar onderscheid evenmin functioneel is voor mijn onderzoek.

4 Friedrich 1956: 36.

5 Zo luidt de omschrijving van Johanna Drucker van het soort poëzie dat zij bestudeert in haar studie naar typografie, die veel gemeen heeft met mijn onderzoek (zie ook p. 69). Zij stelt dat het idee van 'materiality' dwars door de stromingen heen loopt, en dat de nadruk op autonomie het universele is in de door haar bestudeerde poëzie en beeldende kunst: 'the insistence upon the autonomous status of the work of art (visual or literary) which veritably defines the founding premise of modernism was premised upon the capacity of works to claim the status of being rather than representing. To do this, the materiality of their form had to be asserted as a primary in-itself condition not subordinate to the rules of imitation, representation, or reference' (1994: 10-11).

6 Blanchot beschreef wat er gebeurt als je met het commentaar alle 'kieren' in de tekst volstopt, of juist leeg laat. Dan is het zo of de beschouwer 'door dit alleszeggende spreken, het werk weliswaar voltooit, maar het toch stom maakt (...) of zo dat hij er genoeg mee neemt het werk te herhalen, rekening houdend met die tussenruimte die er binnenin een reserve vormt, niet door haar dicht te stoppen maar juist leeg te laten' (Blanchot 1987: 138).

7 Van alle zes de oeuvres die ik bestudeer, waren betrouwbare (varianten)edities voorhanden. Dat was ook een van de criteria bij de keuze van het corpus. Ik baseer me op deze edities en daarmee ga ik voorbij aan de uiterlijke vorm van de oorspronkelijke uitgaven van de bundels. De eerste bundel *Gedichten* van Faverey bijvoorbeeld, uit 1968, verscheen in de reeks 'Irpoezie' van De Bezige Bij. Het is een vierkant boek met twee gedichten per pagina, waardoor het typografisch wit voor Favereys eerste lezers een ander effect had dan voor de huidige lezer.

Ook abstraheer ik het wit rond de gedichten, bijvoorbeeld of er al dan niet een pagina wit wordt ingelast voor er een nieuwe reeks begint. Naar mijn idee verandert dat hooguit de *kracht* waarmee het wit werkt, niet de *betekenis* ervan.

8 Deze term is ontleend aan Geggus 1961.

‘WAARVAN MEN NIET SPREKEN KAN..’

1 ‘Qu’il n’est pas moins beau de composer, que les vers’ (Mallarmé 1951: 872). In de rest van dit hoofdstuk zal dit werk worden aangeduid met de afkorting OC, gevolgd door een paginanummer.

2 Valéry 1930: 194

3 Zie voor een geschiedenis van het zwijgen in de poëzie Van Dijk 2005, waarin een uitgebreidere versie van dit eerste hoofdstuk is opgenomen.

4 Augustinus 1983: 267-8.

5 Mazzeo 1962: 181.

6 Augustinus 1983: XI: 18.

7 Mazzeo 1962: 187.

8 Wolosky 1995: 34.

9 Augustinus 1997: 10.

10 Alleen Mozes treedt in de ‘duisternis’ waar God is. Turner, die in *The Darkness of God* een aantal metaforen uit de mystiek opnieuw beziet, wijst erop dat hier de dialectiek begint waarbij het opstijgen naar het licht pijn, angst en duisternis veroorzaakt of zelfs de dood tot gevolg heeft. Volgens haar is de tegenstelling spraak-stilte in de negatieve theologie gebaseerd op deze dialectiek. Wat Dionysius zegt, is een transpositie van de grotallegorie in taal: zoals de zoon duisternis inhoudt bij Plato, zo is het goddelijke ‘a language-defeating silence’ (Turner 1995: 22).

11 Geciteerd uit Buning 1994: 46-47.

12 Veel van Hadewychs thema’s zijn dezelfde als bij Eckhart, die ongeveer een halve eeuw later leefde. Toch valt niet met zekerheid te zeggen of er sprake is geweest van rechtstreekse invloed van Hadewych op Eckhart, of dat zij schrijven over theologische gemeenschappelijke thema’s die in de dertiende eeuw van belang waren. Zie ‘Hadewych and Eckhart – Amor intellegere est’ door Saskia Murk-Jansen, in: McGinn 1994: 17-30.

13 Mommaers 1987: 135. De hierna volgende teksten van Hadewych worden bij hem geciteerd.

14 Ibidem: 137.

15 Ibidem: 152.

16 Ibidem: 148.

17 Katz 1992: 5.

18 Borges 1986: 5-26.

19 Scholem 1973: 48.

20 ‘Die Kabbala, wörtlich “Überlieferung”, nämlich Überlieferung von den göttlichen Dingen, ist die jüdische Mystik’ (Scholem 1973: 7).

21 Scholem 1973: 54.

22 Ibidem: 56-58.

23 Ibidem: 64.

24 Wolosky 1995: 214.

25 ‘Die Tora ist ein Name, aber dieser Name ist wie ein lebendiger Organismus gebaut’ (Scholem 1973: 65-66).

26 De Feijter 1994: 59.

27 Geciteerd uit De Feijter 1994: 78.

28 De Feijter 1994: 60.

29 Wolosky 1995: 215. Zie over joodse mystiek ook het intermezzo over Celan.

30 Scholem 1973: 71-72.

31 Wolosky 1995: 222.

32 Otto 1967: 16-17.

33 De Feijter 1994: 67.

34 Buber 1967: 78.

35 Ibidem: 558.

36 De *Brief des Lord Chandos* zou dan de eerste literaire, poëtische tekst zijn waarin de ontoereikendheid van de taal met zoveel woorden genoemd wordt. Bij die opvatting kun je vraagtekens zetten. Misschien is het niet méér dan een ‘dichtungstheoretisches Aperçu’, zoals Lorenz stelt (1989:17). De brief werd geschreven in 1902 (gepubliceerd in 1905), en Lord Chandos zet erin uiteen hoe hij aanvankelijk van plan was al zijn kennis en begrip van de wereld in een groot encyclopedisch boek te vatten (zoals Mallarmé), en hoe dat mislukt. Hij klaagt dat zijn gedachten ‘hinaus ins Leere’ schieten. Het is hem onmogelijk geworden de alledaagse taal te gebruiken: ‘Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen’. Chandos vervolgt dat hij een onbehagen er-

vaart om de woorden 'geest', 'ziel' of 'lichaam' nog uit te spreken. De abstracte woorden waarvan men zich moet bedienen om een oordeel te geven 'zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze'. 'Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarten und in die ich wieder hineinstarten muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere komt'. Noch het denken noch de ogenblikkelijke ervaringen van alle-dag laten zich vangen in woorden. Het verlangen gaat uit naar een taal waarin de dingen zonder stem zelf aan het woord kunnen komen: 'eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen' (Von Hofmannsthal 1979: 461-472).

37 1956: 36.

38 Friedrich 1956: 57. Kenmerkend is volgens Friedrich dat de thema's uit moderne poëzie alleen in negatieve categorieën beschreven kunnen worden: angst, duisternis, fantasie, verlangen naar het niets, incoherentie, vervreemding, fragmentatie, et cetera. Dat werkt reducerend, zo betoogt Culler: 'In sum, negative categories in the critical tradition may have exerted a more constraining influence than we imagine and contributed to an ideology of lyric and of self that systematically recuperates negativity' (in: Budick en Iser 1987: 197). Hij meent dat bijvoorbeeld Baudelaires werk in verband gebracht kan worden met het sublieme van Kant; de geest blokkeert bij een overdaad, maar dat is juist een positieve ervaring. Het gaat dan om een negativiteit die de heterogeniteit van indrukken en ervaringen reduceert om ze geschikt te maken voor esthetische recuperatie.

39 *Sämtliche Werke*. 15 Bänden. Herausg. von G. Colli en M. Montinari (red.): Deutscher Taschenbuchverlag: München. Bd. 3 (1988): *Die fröhliche Wissenschaft* Par. 125: 481.

40 Steiner 1967: 40.

41 Ibidem: 59.

42 Paz 1984: 110.

43 Steiner 1967: 66-67.

44 Berlin 1999: 52.

45 Spinoz 1994: 76.

46 Ibidem: 71.

47 Lyotard 1986: 25.

48 Spinoz 1994: 153. Het citaat is van Lyotard.

49 Otto 1947: 83.

50 Ibidem: 85.

51 Berlin citeert deze uitspraak van Schlegel zonder bronvermelding. Zijn redacteur heeft het oorspronkelijke citaat niet terug kunnen vinden. Vandaar dat ik dit in het Engels citeer (Berlin 1999: 104).

52 Schlegel 1967: 183.

53 Vergelijk ook Behler, die in *German Romantic Literary Theory* stelt dat je de romantische theorie van Schlegel en Novalis kunt beschouwen als het begin van de moderne literatuur.

54 Behler 1993: 153.

55 Novalis 1960: 685-6.

56 Piltz 1987: 100.

57 Ibidem: 185.

58 Lorenz 1989: 23.

59 Uit het voorwoord van Den Besten bij Hölderlin 1993.

60 Zie bijvoorbeeld George Steiner, die schrijft: 'His posthumous life in a shell of quiet, similar to that of Nietzsche, stands for the word's surpassing of itself, for its realization not in another medium but in that which is its echoing antithesis and defining negation, silence' (1967: 67).

61 Hölderlin, 'Anmerkungen zum Oedipus'. (1952: 195-202. Citaat staat op 195-196).

62 Vogelaar 1987: 290.

63 Sartre 1948: 32.

64 Dat heeft ook met de taal te maken: alleen het Nederlands en het Duits hebben een 'zwijgen' dat zelfs als naamwoord gebruikt kan worden. Onderzoekers die schrijven in het Frans en het Engels gebruiken 'silence' voor zowel zwijgen als stilte.

65 In tegenstelling tot de meeste onderzoeken naar het zwijgen in de poëzie, zoals Nibbrig's *Rhetorik des Schweigens*, tracht Lorenz in zijn *Schweigen in der Dichtung* meer te doen dan alleen het opsommen van individuele 'zwijgmomenten' in een rij literaire teksten.

66 Anderen zien het zwijgen juist wel als een teken, zoals Van den Heuvel in zijn boek waarin het zwijgen vanuit communicatie-theoretisch perspectief wordt beschouwd: 'ce vide textuel est évidemment signe au même titre que la parole' (1985: 67). Hij heeft het dan over 'un acte énonciatif in absentia'.

67 Geciteerd uit Neef (2000: 93), die in een studie over Van Ostaïen met succes de tekentheorie van Peirce toepast om de verschillende typografische elementen van zijn werk systematisch te onderzoeken.

ken. Ook de witte plekken zijn in haar visie tekens, die niet als 'secundair' beschouwd moeten worden, omdat het schrift bestaat bij de gratie van het verschil met het wit. Beide hebben een gelijk aandeel in het semiotische proces (2000: 129). Zie ook hoofdstuk 3.2 voor Neefs interpretatie van het typografisch wit bij Van Ostaijen.

68 Lorenz 1989: 10-13.

69 Zie p. 295 voor Lorenz over het zwijgen van Celan.

70 Hart Nibbrig 1981: 42.

71 Merleau-Ponty 1952: 81.

72 Kane 1984: 105.

73 Alle onderzoekers naar het literaire zwijgen wijzen op de 'contractbreuk', de crisis in het westerse denken, die George Steiner uitgebreid beschreef (zie p. 26).

74 Ionesco 1967: 123.

75 Hassan (1971: 7) maakt in zijn *Dismemberment of Orpheus* een onderscheid tussen de 'silence of fullness', die hij bij onder anderen William Blake en de surrealist Breton ziet, en een 'silence of vacancy', bij Mallarmé of Kafka. Die 'volle stilte' zou je ook kunnen begrijpen als het 'gebabbel'. Piltz (1987) noemt als voorbeeld van *bavardage* het werk van Beckett. Het spreken van diens personages is eigenlijk een zwijgen, een spraakwoede over het Niets.

76 Beckett 1955: 28.

77 Blanchot verwees ook naar Beckett in verband met wat hij *bavardage* noemt. De personages blijven spreken, zo zegt Blanchot, 'pour meubler le vide où Malone sent qu'il tombe; par angoisse de ce temps vide qui va devenir le temps infini de la mort; pour ne pas laisser parler ce temps vide' (1959: 258). Ook in de mystieke traditie bestaat deze overvloed aan taal, en maakt die deel uit van de poging om de *unio mystica* te bereiken. Turner legt uit dat dit 'cataphatische' aan het 'apofatische' voorafgaat (1995: 20 en 252).

78 In een brief aan Axel Kaun (Beckett 1983: 171-172).

79 Alle drie werden ze ook al genoemd in de klassieke retorica (zie Van Dijk 2005: 13). Dat is een reden om niet al het literaire zwijgen in de mystieke traditie te plaatsen, zoals Lorenz en Wolosky bepleiten.

80 Olsen 1979: 8-10.

81 Mallarmé 1995: 583-589.

82 Uit *Variations sur un sujet*, een maandelijks kroniek die Mallarmé in 1895 schreef voor *La Revue Blanche* (OC 1571).

83 'Évoquer, dans un ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer: vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchantement de lettres jusqu'à ce que, certes, scintille quelque illusion égale au regard. Le vers, trait incantatoire! Et, on ne déniait au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou magicien' (OC: 400).

84 Mallarmé 1995: 586. Ruwweg te vertalen als: 'De Orfische verklaring van de aarde, die de enige verplichting van de dichter is en het literaire spel bij uitstek. Omdat het levende ritme van het boek, zelfs tot in de vormgeving van de pagina's zich plaatst naast de vergelijkingen van deze droom, of Ode'.

85 Genette 1969: 144.

86 Uit *Variations sur un sujet*, geschreven tussen 1886 en 1896.

87 Volgens Blanchot houden Mallarmés ideeën over het Boek niet in dat het Boek het hele universum zou moeten beslaan, maar juist het omgekeerde daarvan – de afwezigheid van dat universum, alles gereduceerd tot niets. Op de grens tussen het bestaan en het niets zou er een raadselachtige kracht zijn die alles samenvat in een maagdelijke afwezigheid en zelf opgaat in de leegte die ze oproept: 'À l'intersection de l'existence et du néant, s'affirme une sorte de force énigmatique, capable, pendant qu'elle résume tout 'en une vierge absence éparse', de persister encore pour achever sa tâche, puis de se résorber elle-même dans le vide qu'elle a appelé' (Blanchot 1949: 43).

88 Mallarmé 1995: 393.

89 Zie Mallarmé 1995: 342 (voetnoot van Bonnefoy).

90 Mallarmé 1995: 310. In parafrase: 'Als ik koude beelden oproep om de werkelijkheid te ontvluchten, zal ik je vertellen dat ik sinds een maand op de meest pure gletsjers van de Esthetica verblijf, dat ik na het Néant gevonden te hebben, nu het Schone gevonden heb, en dat je je niet kan voorstellen tot welke heldere hoogtes ik me waag. Het zal uitmonden in een geliefd gedicht waaraan ik werk, deze winter (of een volgende), Hérodias, waaraan ik me geheel heb gewijd zonder het te weten, vandaar mijn twijfels en mijn onbehagen, en waarvoor ik eindelijk het woord gevonden heb dat me sterkt en het werk zal vereenvoudigen'.

91 Voor de zuiverheid van het werk was het van belang dat de dichter zelf als dood was: 'Je viens de passer une année effrayante, ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure. Tout ce que, par contre-coup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je

suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps' (1995: 342).

92 Bénichou 1995: 25.

93 'C'est bien ce que j'observe sur moi – je n'ai créé mon œuvre que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Beatrice'. Na die verwijzing naar de muze van Dante, gaat Mallarmé verder met een weinig bescheiden vergelijking: de dag ervoor heeft hij de eerste ruwe schets van het Œuvre afge maakt: 'Ik keek ernaar zonder extase en zonder ontsteltenis, en zag dat *het was*. De Venus van Milo, de Gioconda, *zijn*, de twee grote schijnsels van Schoonheid op deze aarde, en dit Œuvre, zoals het gedroomd is, is de derde'.

94 Mallarmé 1995: 347-355.

95 In: 'Crise de vers', OC: 366.

96 Marchal 1985: 166 e.v.

97 In de vertaling van Paul Claes (Mallarmé 1986: 31):

Nu hoog zijn pure nagels wijden hun onyx,
Draagt de Angst deze middernacht, het fakkelgloren
Van menig avonddroom verbrand door de Phoenix
Die opgevangen wordt door geen der lijkamforen

Op de credensen, in het leeg salon: geen ptyx,
Kleinood in welklinkende ijdelheid verloren,
(De Meester is geweest gaan putten uit de Styx
Met 't enig voorwerp dat het Niet zich heeft verkoren.)

Maar aan het kruisraam op het noorden gapend, ligt
Een goud in doodsstrijd volgens het decor wellicht
Der eenhorens die vuur tegen een nixe smeten,

Zij, hemelnaakt bezweken in de spiegel, al
Gaat ginder in het door de lijst omrand vergeten
Van schitteringen schielijk staan het zevental.

98 Ook hermetisme wordt gezien als een vorm van zwijgen. Een van de vormen van 'moeilijkheid' die Steiner noemt in zijn boek *On difficulty* is de 'ontologische' moeilijkheid, die het contact tussen tekst en lezer geheel of gedeeltelijk verbreekt. Die confronteert ons met de vraag naar de menselijke taal, de status van betekenis, de noodzaak van het gedicht.

99 Claes baseert zijn interpretatie van het sonnet (in: Mallarmé 1986: 75) op die beschrijving. Afgezien van de vraag of de ets dezelfde inhoud heeft als het sonnet, vind ik het eerste deel van Mallarmés eigen uitleg van meer belang voor het begrip van het gedicht.

100 Mallarmé 1986: 75.

101 Marchal 1985: 157.

102 Blanchot 1949: 44.

103 Ook van dit gedicht geeft Claes een vertaling (Mallarmé 1986: 59):

Niets, dit schuim, ongerept gedicht,
Slechts om de roemer aan te geven;
Zo komt de meermitroep gedreven
Die merendeels gekanteld ligt.

Wij varen verder, ik allicht,
Mijn vrienden, bij de achtersteven
En u de boeg die zich verheven
Door bliksemvloed en winters richt;

Een grootse dronkenschap beving er
Mij zonder vrees voor haar geslinger
Staande te klinken op het heil

Verlatenheid, steenrif, gesternte
Van alles wat eenmaal bewerkte
De blanke wake om ons zeil.

104 Dresden 1980: 108.

105 Vgl: Chisholm 1962: 78, Marchal 1985: 36-37.

106 In zijn brieven maakt Mallarmé vaak gewag van de moeizame totstandkoming van dit gedicht. 'Hérodiade, œuvre solitaire, m'avait stérilisé: je la reserve pour les cruels hivers', schrijft Mallarmé aan Eugène Lefebvre in 1864 (1995: 246). Hoewel het gedicht pas postuum werd gepubliceerd, was Mallarmé er toen al aan begonnen. 'Avec terreur', zoals hij aan Cazalis schrijft, 'car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle'. Deze nieuwe poëtica vat hij vervolgens samen in de beroemd geworden uitspraak: '*Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit*' (1995: 206).

107 'L'avantage si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantot et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page: celle-ci prise par unité comme l'est autre part le vers ou ligne parfaite' (1951: 455).

108 'La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation' (1951: 455).

109 Valéry 1930: 193-194.

110 'Le vaisseau y donne de la bande, de haut d'une page au bas de l'autre, etc.; car, c'est là tout le point de vue (qu'il me fallait omettre dans un périodique) le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a de sens que s'il les imite, et, figuré sur le papier, repris par la lettre, à l'estampe originelle, n'en sait rendre, malgré tout, quelque chose' (OC: 1582).

111 'Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse me du titre qui parlerait plus haut: et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, la hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence' (..) 'Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s'est comme divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'Idée. L'air ou chante sous le texte, conduisant la divination d'ici là, y applique son motif en feluron et cul-de-lampe invisibles' (OC: 387).

112 Valéry 1930: 199. Overigens was Mallarmé niet de enige in zijn tijd met die belangstelling. Zo schreven de gebroeders Goncourt in 1890 in hun dagboek: 'Aujourd'hui Rodenbach parle ingénieusement de la page imprimée du livre qui, vu les combinaisons des interlignes, des à la ligne, des capitales, des italiques, etc. etc., est arrivée à l'arrangement artistique et, comme il le dit, à l'orchestration de l'affiche' (Geciteerd uit de eindnoten in Apollinaire 1959: 1074-5). Zie ook Drucker 1994 voor het belang van reclame in typografie voor Mallarmé en de avant-gardisten.

113 Cohn 1949: 9.

114 Drucker 1994: 54-55.

115 Valéry 1930: 195-196.

116 Ibidem: 193-194.

117 Bowie 1978: 123.

118 Ibidem: 119.

119 Niebylski 1993: 20.

120 'Le hasard n'est pas libéré par la rupture du vers réglé: il est au contraire, étant précisément exprimé, soumis à la loi exacte de la forme qui lui répond et à laquelle il doit répondre. Le hasard est sinon vaincu en cela, du moins attiré dans la rigueur de la parole et élevé à la ferme figure d'une forme où il s'enferme' (Blanchot 1959: 284).

121 Blanchot 1959: 287.

122 Ik gebruik even het (onbevredigende) woord 'theoretici' als oplossing voor het feit dat het hier gaat om 'denkers' die zowel filosoof als literatuurbeschuwer zijn.

123 Barthes 1953: 12.

124 'Cet art a la structure même du suicide: le silence y est un temps poétique homogène qui coince entre deux couches et fait éclater le mot moins comme une lumière, un vide, un meurtre, une liberté' (Barthes 1953: 106).

125 Barthes 1953: 106.

126 Lyotard 1974: 60-72.

127 'L'élimination Mallarméenne, c'est l'approfondissement et l'espacement de référence comme distance infranchissable qui sépare le verbe et la chose et garantit au premier sa portée d'idéalité'.

128 Lyotard 1974: 61-64.

129 Derrida 1972a: 222.

130 Ibidem: 282-283.

131 'Le "blanc" se donne d'abord, à une lecture phénoménologique ou thématique, comme la totalité inépuisable des valences sémantiques qui ont avec lui (mais qui, lui?) quelque affinité tropique'.

132 Derrida 1972a: 283-284.

133 Ibidem.

134 'Ce non-sens ou non-thème de l'espacement qui met les sens en rapport les uns avec les autres (les sens 'blancs' et les autres), les empêchant aussi de se rejoindre jamais, aucune *description* ne peut en rendre compte.'

135 'se re-marque toujours comme disparition, effacement, non-sens' (1972a: 285).

136 'C'est en inscrivant en lui-même indéfiniment, marque sur marque, qu'il multiplie et complique son texte, texte dans le texte, marge dans la marque, l'une dans l'autre indéfiniment répétée: abîme' (1972a: 297).

137 'Le "blanc" marque chaque blanc (celui-ci plus tout autre), la virginité, la frigidité, la neige, le voile, l'aile du cygne, l'écume, le papier, etc., plus le blanc qui permet la marque, en assure l'espace de réception et de production. Ce "dernier" blanc (ou aussi bien ce "premier" blanc) n'est ni avant ni après la série' (1972a: 285).

138 'On peut aussi bien le soustraire de la série (en quoi on le déterminerait comme un manque à passer sous silence) ou l'ajouter en surnombre au nombre, fût-il infini, des valences blancs, soit comme un blanc accidentel, un déchet inconsistant dont la "consistance" apparaîtra mieux plus loin, soit comme un autre thème que la série ouverte doit, libérament, accueillir, soit encore comme un espace transcendantal de l'inscription. Jouant dans cette structure différentiel-supplémentaire, toutes les marques doivent s'y plier, recevoir le pli de ce blanc. Le blanc se plie, est (marqué d'un) pli' (1972a: 285).

139 Dresden 1965: 585-588. Alle volgende citaten van Dresden zijn daar te vinden.

140 Ibidem: 599.

141 Ibidem: 600.

142 Genette 1969: 150.

143 Wellek en Warren 1949: 144.

144 Lotman 1977: 71.

145 Drucker 1994: 35.

146 Ibidem: 5.

147 Ibidem: 8.

148 Frank en Sayre 1988: x-xx.

149 'In fact, one of the most interesting developments in recent poetry has been the way in which the spatial organization of the line and the page can work against the very presumption of order it seems to embody, deconstruct it even' (1988: ix).

150 Geciteerd uit de herziene versie in De Roder 2001: 28.

151 Ibidem: 44.

152 Mooij 1976: 92-93.

153 Mooij 1979: 108.

154 Geggus 1961: 94.

155 Ibidem: 104.

156 Ibidem: 22-26.

157 Mooij wijst eveneens op dit gebrek, en betreurt het dat in Geggus' werk 'de visuele symboliek van het enjambement nauwelijks besproken wordt' (1979: 135). Ik citeer de eerste twee strofen van het gedicht 'Digter':

Ek is gevang
en met die stryd
êrens in die ewigheid
op 'n Ceylon verban

waar al my drange
na 'n verlore vaderland
my dag na dag geëiland
hou met horisonne en verlange,

Het isolement dat het gedicht beschrijft, wordt uitgedrukt in het typografisch wit dat het omringt. Niet alleen het versregelwit na 'geëiland', maar ook het strofisch wit na het woord 'verban' wordt zo functioneel. En zelfs het wit boven het gedicht krijgt betekenis. Door in de eerste regel over gevangenschap te spreken, wordt de indruk versterkt van het gedicht als 'eiland' waarheen de ik verbannen is.

158 Herrnstein Smith 1968: 43.

159 Eveneens in 1968 schreef Barthes in 'De dood van de auteur' dat teksten niet meer konden worden ontcijferd maar hooguit ontward: 'de ruimte van de schriftuur kan worden doorlopen, hij kan niet worden doorgrond; de schriftuur maakt voortdurend betekenis gaande, maar steeds om die te doen vervluchtigen, en bewerkstelligt zo een systematische ontheffing van betekenis. Zodra de literatuur (we zouden het voortaan beter kunnen hebben over *schriftuur*) weigert de tekst (en de wereld als tekst) een "geheim" toe te kennen, dat wil zeggen een laatste betekenis, maakt zij de weg vrij voor een activiteit die contra-theologisch zou kunnen worden genoemd en die waarlijk revolutionair is, want het weigeren de betekenis stil te zetten is uiteindelijk het weigeren van God en zijn hypostasen-rede, wetenschap en wet' (Barthes 2004: 120-121).

160 Bahti 1996: 13.

161 Bahti 1996: 205 e.v.

162 Agamben 2000: 63.

163 Ibidem: 64.

164 Vaessens en Joosten 2003: 157.

165 Dresden 1965: 584.

166 Cohen 1966: 57-8.

167 Lotman 1977: 178.

168 Hartman 1980: 11.

169 Maatje 1981: 23.

170 Van Boven en Dorleijn 1999: 29.

171 Hollander 1975: 246.

172 Bougault 1996: 68.

173 Ibidem: 67.

174 'Autrement dit, dans le cas de Un Coup de Dés, les blancs qui naissent d'une part de la disposition fragmentaire et d'autre part du déploiement de paradigmes de même niveau multipliant les alternatives fictionnelles superposées, donnent naissance à la fiction' (Bougault 1996: 75).

175 Bougault 1996: 77.

176 Ibidem: 81-2.

177 Ernst 1986: 10.

178 Drucker 1994: 59.

179 Nänny 1986: 197.

180 Ibidem: 202.

181 Seaman 1981: 27.

182 Ibidem: 100.

183 In hoofdstuk twee kom ik terug op dit gedicht.

184 Op het wit in de avant-gardistische poëzie kom ik terug in hoofdstuk drie over Van Ostaijen.

185 '(...) the founding premise of modernism was premised upon the capacity of works to claim the status of *being* rather than representing. To do this, the materiality of their form had to be asserted as a primary in-itself condition not subordinate to the rules of imitation, representation, or reference' (Drucker 1994: 10-11).

186 Steiner 1982: 198.

187 Ibidem: 206.

188 Ibidem: 316.

189 Ibidem: 320.

190 Vos 1992: 186.

191 Schulte Nordholt 1993: 18.

192 Blanchot 1959: 11.

193 Schulte Nordholt 1993: 21.

194 Blanchot 1943: 120.

195 Ibidem: 129.

196 Ibidem: 130-131.

197 Blanchot 1943: 192.

198 Blanchot 1949: 39.

199 Ibidem.

200 Ibidem: 41.

201 Blanchot 1949: 41. Schulte Nordholt legt dit als volgt uit: bij Mallarmé vervliegt zowel het ding als zijn concept als het woord in een vluchtbeweging die niet naar het *Néant* leidt, noch naar de afwezigheid van taal, maar naar het gedicht zelf: 'Présence de l'absence dans un silence fait de mots. Ce qui effectue cette transposition, c'est d'une part le vers, de l'autre le poème comme structure, comme espace

visuel' (SN 69). In tegenstelling tot Blanchot gaat Schulte Nordholt in op de rol van de muziek daarbij. Men heeft Mallarmé verwijzingen naar muziek altijd begrepen in het kader van de symbolistische voorkeur voor muziek, maar Schulte Nordholt meent dat ze moeten worden gelezen als een metafoor voor poëzie zelf. In zijn brieven verbond Mallarmé muziek aan de Griekse betekenis van het woord: Idee of ritme in relaties. Muziek betekende voor Pythagoras de harmonieuze kosmos, als een geordend wiskundig systeem: 'Ce que Mallarmé appelle la Musique, c'est donc cet ordre inhérent à l'univers, c'est l'ensemble des rapports existant dans tout' (SN 71). Voor Mallarmé ligt de stilte van zijn poëzie juist dichterbij de ideale, universele orde dan de muziek, die immers aan hoorbare klanken gebonden is.

202 In een later stuk, 'L'expérience de Mallarmé in *L'espace littéraire*', zegt Blanchot opnieuw dat de essentiële taal, de taal van de dichter, de stilte zelf is: 'ce langage dont toute la force est de n'être pas, toute la gloire d'évoquer, en sa propre absence, l'absence de tout: langage de l'irréel, fictif et qui nous livre à la fiction, il vient du silence et il retourne au silence' (1955: 34).

203 Mallarmé's ideeën over 'Le Livre' houden ook niet in dat het Boek het hele universum zou moeten beslaan, maar juist het omgekeerde daarvan; zijn gerealiseerde afwezigheid, alles gereduceerd tot niets. Dus op de grens tussen het bestaan en het niets is een raadselachtige kracht die alles samenvat in een maagdelijke afwezigheid en zelf opgaat in de leegte die ze oproept: 'À l'intersection de l'existence et du néant, s'affirme une sorte de force énigmatique, capable, pendant qu'elle résume tout "en une vierge absence éparse", de persister encore pour achever sa tâche, puis de sa résorber elle-même dans le vide qu'elle a appelé' (1949: 43).

204 Blanchot 1949: 44.

205 Zie ook Schulte Nordholt 1993: 72.

206 Als het de eigenschap is van poëzie om de realiteit te vervangen door een afwezigheid, vervolgt Blanchot, en daarna door de afwezigheid van die afwezigheid, dan komt er een moment dat poëzie zelf alleen afwezigheid van alles is, de verdwijning van het universum, 'l'enveloppe de rien', 'un étrange pouvoir en équilibre entre rien et tout' (Blanchot 1949: 71).

207 Blanchot 1949: 72.

208 Blanchot spreekt zelf dan ook over 'signes d'espace' als 'ponctuation, accent, scansion, rythme (configuration)'.
 209 '(...) la déchirure, la rupture incisive (le tracé invisible d'un trait) par laquelle le dedans retourne éternellement au dehors, tandis que s'y désigne au pouvoir de donner sens, et comme son origine, l'écart qui toujours l'en écarte' (1969: 253-254).

210 In *Le livre à venir*, waarin hij vertelt over Artauds worsteling om zijn gedichten op papier te krijgen, en over de correspondentie die de dichter daarover voerde met zijn uitgever Jacques Rivière. Uiteindelijk wordt de correspondentie zelf dan maar uitgegeven. Artaud zei zijn hele leven te schrijven om uit te leggen dat hij niets kon schrijven. Waarom schreef hij dan, als er niets te zeggen valt, vraagt Blanchot zich af. Omdat dit niets zo radicaal is en gevaar aankondigt, spanning veroorzaakt, zodat het de vorming van een woord eist. Over Artauds gedichten zegt Blanchot: 'Leur défaut devenait plénitude'. De leegte van deze teksten is 'un vide actif'. Maar door zijn strijd kan Artaud vasthouden aan het leven. Hij blijft zoeken naar l'intimité de rupture, dat is 'le supplice d'un manque fondamental' (1959: 51). In *L'entretien infini* gaat Blanchot opnieuw in op Artaud en diens poëtica, met name op zijn idee van de poëzie als ruimte. Het gaat dan niet om de ruimte van de woorden, maar van hun verbindingen die altijd aan de woorden voorafgaan. Die verbindingen ('rapports') zijn weliswaar door de woorden gegeven maar vormen ook de spanning die de woorden in beweging brengt. Het is het verschijnen van het verdwijnen van de woorden, het idee van deze ruimte als pure toekomst: 'l'idée de l'image et de l'ombre, du double et de l'absence "plus réelle que la présence" c'est-à-dire l'expérience de l'être qui est image avant d'être objet, et l'expérience de l'art comme révolte, mais la révolte la plus grave, bien qu'apparemment non réelle (...) (1969: 435-6).

211 Schulte Nordholt 1993: 293 en Hill 1997: 56.

212 Blanchot 1949: 327.

213 'Pour que je puisse dire: cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas' (1949: 325).

214 'Dans ce fait que les mots aussi sont des choses, une nature, ce qui m'est donné et me donne plus que je n'en comprends. Tout à l'heure, la réalité des mots était un obstacle, maintenant, elle est ma seule chance' (1949: 330).

215 Blanchot 1949: 330.

216 Georges Bataille (1989: 70) zegt hetzelfde over Hegel. Volgens hem bereikte Hegel het uiterste en keerde het toen de rug toe.

217 Blanchot 1969: 8.

218 Schulte Nordholt 1993: 49.

219 Blanchot en Bataille voeren Hegels ideeën verder. Volgens hen weigert de dialectische beweging van Hegel, uitmondend in zijn positieve 'opheffing', de dood van het singuliere te beschouwen. Daarom noemen ze die dialectiek ook 'de grote weigering'. Het schrijven, de tweede versie van de negativiteit, neemt dan wel de onmogelijke taak op zich om de singuliere dood te benaderen. Onmogelijke taak wegens het dilemma: hoe kan ik met mijn woorden die presentie, de dood zelf, bevestigen die ik moet uitsluiten om te kunnen spreken? Dit dilemma vormt het centrum van het denken van Blanchot.

220 Gillis Dorleijn suggereerde mondeling dat dit 'rumeur' te vergelijken is met 'witte ruis' uit de muziek: een golf die er wel is maar die je niet kan horen, omdat hij zo gelijkmatig is.

221 Schulte Nordholt 1993: 75-78. Hill benadrukt bovendien dat het bij het beginnen van het werk gaat om het stellen van een grens. De dichter moet aan de grenzeloosheid van het 'rumeur' een limiet stellen: 'The poet must impose silence on the sterile repetitiveness of the origin and thereby master its interminable chatter; and the writer too must affirm from within the debilitating circularity of existence, the possibility of a limit and a measure with which to sustain the work as such' (Hill 1997: 116).

222 Blanchot 1955: 18.

223 Dit doet denken aan het werk van Nijhoff, bijvoorbeeld het gedicht 'De kreupel', waarin een dichter naar de rivier gaat, daar een zingende vrouw op het water ziet, en pas daarna naar huis gaat om zijn poëzie te schrijven. Je zou kunnen zeggen dat hij oog in oog met de bron zelf heeft gestaan, maar zich daarvan moet afwenden om het werk ook te kunnen laten ontstaan.

224 'C'est en devenant une telle structure que le vers, et avec lui le poème, se fait présentification de l'espace littéraire' (Schulte Nordholt 1993: 134). Op de volgende pagina spitst zij dit toe op het werk van Mallarmé: 'Le vide de l'espace littéraire ne vient pas du manque d'un contenu, mais de ce que cet espace est espacement, c'est-à-dire ouverture d'interstices, de vides, de blancs antérieurs au noir des mots. Espace que nous voyons apparaître lorsque Mallarmé, sur un ton ironique qu'il ne faut pas méconnaître, rêve à la page blanche, (au) dessin espacé de virgules ou de points' (Schulte Nordholt 1993: 135).

225 Schulte Nordholt 1993: 136.

226 Blanchot 1973: 73.

227 Het risico dat de lectrice 'cherche dans le monde de la présence et du sens à quelle réalité ou chose à compléter correspondent les vides de cet espace qui se donne pour complémentaire, mais complémentaire de rien' (1973: 74).

228 Blanchot 1969: 452.

229 'C'est-à-dire laisse en dehors les uns des autres les termes qui viennent en relation, respectant et préservant cette extériorité et cette distance comme le principe – toujours déjà destitué – de toute signification' (1969: 453-4).

230 Het gehele citaat over het wit bij Celan luidt als volgt: 'Et ce qui nous parle, dans ces poèmes le plus souvent très courts où termes, phrases semblent, par le rythme de leur brièveté indéfinie, environnés de blanc, c'est que ce blanc, ces arrêts, ces silences ne sont pas des pauses ou des intervalles permettant la respiration de la lecture, mais appartiennent à la même rigueur, celle qui n'autorise que peu de relâchement, une rigueur non verbale qui ne serait pas destinée à porter sens, comme si le vide était moins une manque qu'une saturation, un vide saturé de vide' (1984: 11).

231 Blanchot 1984: 23.

232 In een stuk over Baudelaire zal Blanchot terugkomen op het echech dat de poëzie noodzakelijkerwijs is, 'comme si elle n'était pure et profonde qu'à raison de son propre défaut qu'elle enferme en elle comme le vide qui l'approfondit, la purifie' (1949: 140).

233 Drucker stelt in haar werk over typografie dat juist de visuele vormen van taal nauw verbonden zijn met poëziekritiek: 'the history of literature and visual form in the twentieth century is bound up in a dialogue with philosophy and criticism' (1994: 9).

234 Rodenko 1991 II: 236-237.

235 Geciteerd uit Safranski 1997: 319.

236 1983: 173.

237 1943: 119.

238 Van der Sijde 1998: 12.

239 Rodenko 1991 II: 230-231.

240 Paz 1984: 150-151.

241 Blanchot 1959: 58.

242 1991: I: 544.

243 Heynders 1991: 314.

244 Safranski 1997: 334.

245 Van der Sijde 1998: 20.

246 In zijn verhelderende boek over Derrida, Heidegger, Blanchot beschrijft Clark het probleem van de

taal die zelf geen object kan worden als volgt: 'An entity becomes apparent in an appearing (being) which withdraws in a structure of erasure as folding-back. Language is itself a fold of this structure in that, in its very effect of bringing to presence, it withholds itself and may not appear as an object' (1995: 34).

247 Piltz 1987: 197.

248 Van der Sijde 1998: 85.

249 Clark 1995: 65.

250 Bataille 1989: 22.

251 Ibidem: 29.

252 Ibidem: 37.

253 Genette 1969: 143.

254 Van der Sijde 1998: 42-44.

255 Foucault 1986: 92.

256 1953: 12.

257 Derrida 1972: 290.

258 Piltz 1987: 183.

259 Ibidem: 198.

260 Ibidem: 203.

261 Geciteerd uit Piltz 1987: 182.

262 Piltz 1987: 185.

263 Geciteerd uit Piltz 1987: 182.

264 Piltz 1987: 185.

265 Van der Sijde 1998: 82-83.

266 Geciteerd uit Clark 1995: 43.

267 Lyotard 1974: 63.

268 Rodenko 1991: 244.

269 In: 'Sémiographie d'André Masson' (1994: 1597-1598).

270 Georges Perec, in *Ik ben geboren* (2003: 132): 'Een hele school van moderne critici heeft sinds alweer een paar decennia het accent gelegd op het hoe van het schrijven, op het maaksel, op de *poïetica*. Niet de gewijde maeutiek, het betrappen van de inspiratie, maar het zwart op wit, de textuur van de tekst, de inscriptie, het spoor, de letter, het werk op de vierkante millimeter, de ruimtelijke inrichting van het schrijven, het schrijfmateriaal (pen of penseel, typemachine), de dragers (.), de codes, (inter)punctie, *alinea's*, volzinnen enzovoort, de omgeving) (..)'.
 271 Genette 1969: 44-45.

272 Derrida 1972: 211.

273 Ook Drucker wijst op die 'curious paradox' in haar boek over typografie (1994: 52). Overigens stelt zij dat het ook een paradox is dat Derrida wél aandacht besteedt aan het schrift. De aanwezigheid en substantie in het materiële teken duiden op een metafysica van het Zijn die door Derrida verworpen werd (1994: 38).

274 Het schrift is dan het materiële embleem van een stilte die om zich te laten representeren ding moet worden 'et qui ainsi reste le scandale du langage, son paradoxe insurmontable' (Blanchot 1949: 44).

275 Blanchot 1949: 45.

276 Clark 1995: 73.

277 In: Derrida 1997: 17.

278 Jellema citeert een preek van Eckhart waar een vergelijkbare paradox wat betreft het ruimtelijke in voorkomt: 'Dus zeggen wij, dat de mens zo arm (van geest) moet zijn, dat hij niet de plaats is noch een plek in zich heeft waarin God actief zou kunnen zijn. Zolang de mens nog een bepaalde plaats heeft of is, bestaat hij in onderscheidenheid (kent hij nog onderscheid)' (in: Groenewegen 1997: 263).

279 Derrida 1997: 87-88.

280 Bruns 1987: 137.

281 Schrover 1992: 21.

282 Rodenko 1991 II: 253.

283 Dresden 1965: 585.

284 Derrida 1972: 240-242.

285 Foucault 1986: 8.

286 Ibidem: 21.

287 'Car, pour Mallarmé, ce que fondent les poètes, l'espace – abîme et fondement de la parole –, est ce qui ne demeure pas, et le séjour authentique n'est pas l'abri où l'homme se préserve, mais est en rapport avec l'écueil, par la perdition et le gouffre, et avec cette "mémorable crise" qui seule permet d'atteindre au vide mouvant, lieu où la tâche créateur commence' (Blanchot 1959: 289).

- 288 'L'espace comme l'approche d'un *autre* espace, origine créatrice et aventure du mouvement poétique' (Blanchot 1959: 288).
- 289 Schulte Nordholt 1997: 40.
- 290 Foucault 1986: 105.
- 291 Mertens 1991: 60.
- 292 Mertens 1991: 62.
- 293 Ibidem: 29.
- 294 Ibidem: 40. Een groot verschil tussen de opvatting van Mertens en die van Blanchot of Derrida is dat de laatste vooral op het echec wijzen, op het liminale als 'plaats die geen plaats' is. Mertens lijkt in de drempelgebieden wél een synthese te zien ontstaan tussen 'mythos en logos'. Wat dat betreft lijkt zijn idee meer op dat van Lyotard.
- 295 Caws 1981a: 178.
- 296 Ibidem: 5.
- 297 Ibidem: 6.
- 298 Blanchot 1969: 8.
- 299 Culler 1983: 140.
- 300 Culler 1989: 193.
- 301 Culler 1989: 195-6.
- 302 Ibidem.
- 303 Ibidem: 197.
- 304 Derrida 1978: 67.
- 305 'Ce qui les constitue en *parerga*, ce n'est pas simplement leur extériorité de surplus, c'est le lien structurel interne qui les rive au manque à l'intérieur de l'*ergon*. Et ce manque serait constitutif de l'unité même de l'*ergon*. Sans ce manque, l'*ergon* n'aurait pas besoin de *parergon*. Le manque de l'*ergon* est le manque de *parergon*, du vêtement ou de la colonne qui pourtant lui restent extérieurs' (Derrida 1978: 69).
- 306 Derrida 1978: 63.
- 307 Ibidem: 14.
- 308 Lotman 1977: 217.
- 309 Heynders 2004: 20.
- 310 Vaessens en Joosten 2003: 249. Het gaat hun dan waarschijnlijk om wat Bertens aanduidt als de eerste, linguïstieke 'lijn' van het poststructuralisme, de lijn van Derrida en Barthes, en niet de tweede lijn, het meer psychologisch en sociologisch getinte poststructuralisme van Foucault en Lacan (Bertens 1995: 6-7).
- 311 Vaessens en Joosten 2003: 11.
- 312 Perloff 1981: 30.
- 313 Ibidem: 18.
- 314 Ibidem: 33.
- 315 Heynders 1991: 22.
- 316 Ibidem.
- 317 Overigens wijst Peperkamp er mijns inziens terecht op dat deze structuralistische invalshoek onvermijdelijk is: 'Recente studies uit poststructuralistische hoek daargelaten, zijn er weinig interpretatieve beschouwingen over poëzie aan te wijzen waarin niet op enigerlei wijze een beroep wordt gedaan op structuralistische opvattingen over literatuur' (Peperkamp 1995: 18).
- 318 Van Buuren 1988: 83.
- 319 Culler 1989: 20. Heynders benadrukt eveneens dat structuralisme is gericht 'op het ontstaan van betekenis' (Heynders 1991: 30).
- 320 Culler 1975: 178. Ook Hamburger wijst erop dat de essentie van moderne poëzie zich verschuilt in de 'gaps': 'The truth of poetry, and of modern poetry especially, is to be found not only in its direct statements but in its peculiar difficulties, short cuts, silences, hiatuses and fusions' (1969: 41).
- 321 Culler 1975: 171. Bowie formuleert naar aanleiding van het werk van Mallarmé een van de grootste problemen die deze aandacht voor de witte plekken oplevert. We moeten er een dubbele leeshouding op nahouden, enerzijds de 'gaps' hun 'full disjunctive and destructive power' (Bowie 1978: 8) laten behouden, anderzijds moeten we oog hebben voor de onderstroom van betekenis die tussen de elementen loopt en ze verbindt.
- 322 Zij pleiten voor onderzoek naar de verspraktijk vanuit een 'op discontinuïteit gefundeerde leesopvatting' (1991: 537). Daar zal mijn onderzoek aan voldoen, zij het dat het zich niet, zoals Goedegebuure en Heynders ook bepleiten, richt op de 'onzuivere traditie'. Hierover zeg ik meer in de inleiding van dit boek, en in de conclusie van hoofdstuk 1.
- 323 Geciteerd uit: Schrover 1992: 51.
- 324 En hij vervolgt: 'The rapid skimming and absorption of the scant cream of sense is made possible

by what I may call a continuous process of copious intellectual salivation. The form that is an arbitrary and independent phenomenon can fulfill no higher function than that of stimulus for a tertiary or quaternary conditioned reflex of dribbling comprehension'. Beckett in 'Dante..Bruno.. Vico...Joyce' (Beckett 1983: 26).
325 Dresden 1980: 101-2.

2

'LEEG EN ZONDER ZIEL' – J.H. LEOPOLD

- 1 Vermeld als 1913.
- 2 Zie voor de editiegeschiedenis van Leopolds werk de 'verantwoording' van A.L. Sötemann en H.T.M. van Vliet in hun editie van Leopolds poëzie uit 1983 en 1985.
- 3 Nijhoff 1982: 311.
- 4 Van Halsema 1999: 84.
- 5 Dorleijn 1989c: 3.
- 6 Gebaseerd op Dorleijn (1989c) en Van Halsema (1999).
- 7 Van Halsema 1999: 120.
- 8 Van Halsema 1999: 48. Dorleijn laat deze periode lopen tot 1910.
- 9 Van Halsema 1999: 54.
- 10 Dorleijn voegt daaraan toe dat de talige kant van de poëzie bij deze indeling in drie periodes aansluit: eerst domineert 'een grote vloeiendheid' (1989c: 3), en in de periodes daarna treedt een zekere 'verstrakking' op.
- 11 Van Halsema 1989: 366.
- 12 Van Halsema 1991b: 15-16. Een uitspraak die mij sterk doet denken aan wat Kellendonk een eeuw later 'oprecht veinzen' zou noemen.
- 13 Van Halsema 1999: 106-114.
- 14 In: Zuiderent e.a. 2004.
- 15 Dresden 1980: 142.
- 16 Sötemann 1980: 15.
- 17 Van den Akker en Dorleijn 1996: 12.
- 18 Ibidem: 17.
- 19 Steiner 1978: 44-5.
- 20 Van Halsema 1999: 47.
- 21 Deze nummers in de lopende tekst van dit hoofdstuk verwijzen naar het eerste, respectievelijk tweede deel van de *Verzamelde Verzen* van Leopold uit 1988, een editie die is gebaseerd op de historisch-kritische editie van Sötemann en Van Vliet.
- 22 Dorleijn 1989c: 9.
- 23 Vergelijk Sötemann over 'Regen' (1985: 153-170).
- 24 Ik ben het dus niet eens met Sötemanns lezing (1985: 169-170), die juist in de derde strofe deze kristalvorm bespeurt (onder andere door de chiasmen erin), en stelt dat de woorden 'dit klein trilkristal' naar die strofe verwijzen. Ik ben van mening dat die woorden naar het hele gedicht verwijzen. De derde strofe is niet zo 'gesloten' als Sötemann meent. Door een extra lange regel die eindigt op de woorden 'naar buiten koomen', kun je bijvoorbeeld al nauwelijks van een 'kristalvorm' spreken. Ik denk dat 'het verward bewegen' van de werkelijkheid juist in deze strofe wordt beschreven.
- 25 Van Halsema 1999: 19.
- 26 Sötemann 1974: 489-490.
- 27 Van Halsema 1989: 368-370.
- 28 Ibidem: 370.
- 29 Van Halsema 1999: 21-23.
- 30 Van Halsema 1991: 21.
- 31 'Cheops' doet in een aantal opzichten denken aan Mallarmés prozatekst 'Igitur' (zie hoofdstuk 1, p. 47). Het gaat daarin over een poging de vergankelijkheid te overwinnen, om de cyclus van leven en dood stil te zetten. Een jongen kan niet berusten in het feit dat zijn leven wordt geregeerd door het toeval, in plaats van door een hoger plan. Op zoek naar het Absolute, naar orde in de chaos, daalt hij om middernacht af in de grafombe van zijn voorouders. Hij drinkt vergif en sterft, daar in het 'château de la pureté'. Net als Cheops vlucht hij weg van de chaos, naar de zekerheid van zijn eigen graf, in de zelfmoord die het enige is wat nog rest in metafysische leegte. De tombes in de beide gedichten zouden symbool kunnen staan voor de teksten zelf. Net als de graven zijn ook de teksten een afgesloten geheel,

ver van de buitenwereld, het daglicht en de werkelijkheid. De zelfgekozen dood van de personages versterkt het zelfreflexieve karakter van de teksten. De woorden op de muren van Cheops' graf waren 'opgesomd/ in vroom zichzelf herhalen'.

32 Van Halsema 1999: 40.

33 Sötemann 1980: 55.

34 In: Kusters 1991: 32-42.

35 Dresden 1980: 106-108.

36 Dresden 1980: 120. Zie ook hoofdstuk 1 voor een meer uitvoerige bespreking van het taalprobleem.

37 Zie ook hoofdstuk 1, paragraaf 3 voor een bespreking van dit gedicht en van de poëzieopvatting van Mallarmé.

38 Van den Akker en Dorleijn 1996: 2-5.

39 Ibidem: 25-26.

40 Dorleijn 1991c: 82.

41 Ibidem.

42 Zie Sötemann 1980, Boon 1991, Dorleijn 1984, Schrijvers 1989, Akkerman 1991 of Hageraats 1981. Akkerman benadrukte bijvoorbeeld dat ook de uiterlijke vorm van sommige gedichten van Leopold (hij noemt de korte laatste strofe van 'Van wijn een druppel') een bewust deel van de 'literaire strategie' is en bij de interpretatie betrokken moet worden (39).

43 Van Halsema 1989: 106.

44 Schrijvers 1989: 206.

45 Hetzelfde gebeurt in het gedicht 'Staren door het raam' (I: 64).

46 Die werd gekenmerkt door emotie: 'enzelvigheid, liefde, dichterschap, het dwalen van de herinnering en het diffuus worden van de tijd' (Van Halsema 1991b: 16).

47 1980: 203.

48 Vergeer 2004: 76.

49 Hageraats stelde dat de eerste strofe 'statisch' is tot aan het woord 'loopen', waarna het contrast stilstand/ beweging extra scherp naar voren komt. Ook dat ben ik dus met hem oneens: ik zie wel een contrast dynamisch/ statisch, maar dat speelt zich mijns inziens af tussen de eerste en de tweede strofe.

50 Donkersloot 1965: 12.

51 Hageraats 1980: 207.

52 Vergeer 2004: 84.

53 Naar aanleiding van Leopolds gedicht over een 'schuilgelegen uitzicht' wijzen ook Van den Akker en Dorleijn (1996: 13) op de taal als een sluier en de paradox daarachter: 'The poem, or rather the process of its creation, is beautifully summed up by the "veiled views" paradox. Language is a veil: creating will produce the views'.

54 Hageraats 1981: 212.

55 In het gedicht 'Duizend en een nacht' gaat het ook over 'wit op wit en wit op wit' (I: 194).

56 Dresden 1980: 36.

57 Fens 1991: 110.

58 Dorleijn 1991b: 50-51.

59 Van Halsema wijst op het belang van sluiers en dergelijke stoffen in de gedichten die gaan over een moment van extase: 'de textuur van de werkelijkheid wordt lichter en luchtiger' (1999: 204).

60 Zie over dit gedicht ook Van den Akker 1988 en Dorleijn 1991b.

61 Zie ook Dorleijn 1989c: 7 die wijst op de vorm van de strofe die de betekenis van 'uitvallen'-onderstreept.

62 Zie ook p. 133 over dit gedicht.

63 In deze regel wordt alleen de eerste variant gevolgd van de twee gegeven mogelijkheden. Voor de leesbaarheid van mijn tekst heb ik dat principe gehandhaafd voor alle ongepubliceerde poëzie met varianten die ik citeer, behalve in het 'Atelier'.

64 Dorleijn 1984: 82.

65 Van Halsema 1989: 431.

66 Dorleijn 1991b: 52-53.

67 Geciteerd uit Dorleijn 1989b: 4.

68 Van Halsema 1989: 259.

69 Ibidem: 330.

70 Van Halsema 1999: 55.

71 Van Halsema 1989: 335-6.

72 Dorleijn 1991c: 88.

73 Dorleijn 2004: 196.

74 Hetzelfde principe is te zien in het negentiende kwatrijn van 'Uit de Rubaijat' (l: 139).

75 Geciteerd uit Donkersloot (1965: 12).

76 Paradoxaal genoeg bestaat dit gedicht juist uit erg lange regels die ternauwernood op de bladzijde passen en die het wit dichtschrijven. Die lange regels zouden een iconische functie kunnen hebben, en een uitbeelding kunnen zijn van het overdekkende, beschermende waar het gedicht over gaat: 'over u neigen', 'zonder bewegen hing', 'over ons heen'.

77 Daarop wijst ook Dorleijn in Kusters 199: 50.

78 Zie ook het einde van 'Een oogeblik' (l: 60), waarin de eenzaamheid op twee manieren tegelijk wordt versterkt door de vorm van het gedicht. Ten eerste steekt de laatste regel van de eerste strofe uit, en is dus 'eenzaam' zoals de tekst vermeldt. Bovendien wordt de eenzaamheid na een witregel herhaald, wat het gevoel versterkt:

[..]
 in bloode zielen is ingevaren
 een harde angst, een niet te bedaren
 wegwillen, in vluchten uitgespreid
 en heengevlogen, dat het rinkinkt
 tegen de stammen en stort vermindert
 wezenloos en dan zwak jammert in eenzaamheid,

eenzaamheid, stilte, die een vloeïende rivier,
 die als een zachte vreemdeling gekomen was.

79 Van den Akker 1990: 43.

80 Zie ook hoofdstuk 1, p. 73.

81 Zie ook hoofdstuk 1, p. 107.

82 Mertens 1991: 14.

83 Ibidem: 11.

3 'DEZE REDDENDE VORM' – PAUL VAN OSTAIJEN

1 Bogman (1991) onderzocht de bundel *Bezette Stad*, Spinoy (1994) ging in op het sublieme bij Van Ostaijen, Vaessens (1998) schreef een studie over Van Ostaijens poëtica in het licht van het modernisme, Neefs dissertatie (2000) ging over de vorm van *De Feesten van Angst en Pijn*, Buelens (2001) schreef over de invloed van Van Ostaijen op de Vlaamse poëzie.

2 Zie bijvoorbeeld Buelens 2001 over de vorm van *Het Sienjaar*: 'Deze gedichten gáán niet alleen over een enthousiasmerend *go with the flow* maar dit gevoel bepaalt er ook de vorm van'.

3 Het surrealisme blijft hier buiten beschouwing, aangezien de vertegenwoordigers daarvan, meer dan de andere avant-gardisten, geconcentreerd waren op de inhoud en niet op de vorm van hun gedichten. Voor zover surrealistische poëzie visueel is, gaat het vooral om een sterk beeldend taalgebruik en om experimenten met lettertypes en krantenknipsels.

4 Geciteerd uit: Drijkoningen en Fontijn 1982: 242.

5 Voor citaten uit Van Ostaijens oeuvre wordt steeds gebruikgemaakt van zijn *Verzameld Werk* uit 1979.

6 De Roover 1968: 55.

7 Hadermann 1970: 279.

8 Gilliams 1984: 713-4.

9 Ibidem.

10 Zie voor studies naar de situatie van Van Ostaijen in Berlijn: Reynebeau 1984 en Bogman 2002. Over *Bezette Stad* schreven onder anderen Snoeck 1975 (literaire en zakelijke tekstverklaringen), Bogman 1991 (over de compositie) en Boyens 1995 (over de genese).

11 IV: 127.

12 Ibidem.

13 Uit Boyens 1995: 135.

14 Bogman 1991: 12.

15 Uit Boyens 1979: 263-4.

16 IV: 155.

17 IV: 158.

18 Ibidem.

- 19 Aangezien er noch in *De Feesten van Angst en Pijn* noch in *Bezette Stad* paginering is, zal ik slechts kunnen verwijzen naar titels van gedichten of afdelingen binnen de bundels.
- 20 Boyens 1995.
- 21 Boyens 1995: 105.
- 22 Voor een overzicht van en voorbeelden uit deze traditie zie Seaman 1981, Ernst 1986 en Bohn 1986. Zie ook hoofdstuk 1, p. 78-83.
- 23 Boyens 1983: 149.
- 24 Gilliams 1984: 713.
- 25 Hadermann 1970: 210.
- 26 Hadermann 1970: 284-5. In een artikel van negen jaar later wijst Hadermann nogmaals op de vele overeenkomsten in theorie en praktijk van de beide dichters: 'mêmes effets typographiques, même absence de ponctuation, même imitation, parfois, de la forme d'un objet par la disposition des vers, des mots en des lettres, même utilisation du blanc de la page' (1979: 41).
- 27 Zie voor de definitives van figuratieve en visuele poëzie hoofdstuk 1, pagina 78.
- 28 IV: 333.
- 29 Drucker 1994: 147.
- 30 Ibidem: 151. Volgens Drucker wordt hier in de uitgespaarde witte plekken precies de afwezige betekenis, het schilderij, afgebeeld: 'The signified itself, the image of a painting, is figured in the blank spaces of the work. Thus the visual presence of the painting referred to as the absent signified of the text is here made literally absent as a blank 'presence' in the textual field'.
- 31 Apollinaire 1959: 183.
- 32 Ibidem: 1081.
- 33 Apollinaire 1966: 901.
- 34 Ibidem.
- 35 Uit: Steiner 1982: 13.
- 36 Ibidem: 41.
- 37 Bohn 1986: 4.
- 38 IV: 156.
- 39 Uit: Bonset 1975: 84.
- 40 Drijkoningen en Fontijn 1982: 231. Krispyn benadrukt ook dat de ruimtelijkheid in de poëzie van *De Stijl* tot doel had het temporele van de poëzie te vervangen door ruimtelijke aspecten: 'Whereas the old life and the old books were based on duration and length, the new approach stressed depth and intensity' (in: Bulhof 1967: 62).
- 41 De Maria 1973: 109, voetnoot.
- 42 Drucker 1994: 49.
- 43 Ibidem: 61.
- 44 'Curiose sproporzioni tipografiche', in: De Maria 1973: 144.
- 45 Apollinaire 1966: 901.
- 46 Uit: Drijkoningen en Fontijn 1983: 81-89.
- 47 Ibidem: 88.
- 48 Ibidem.
- 49 Uit: *Les mots en liberté futuristes*. G.G. Lemaire. Paris: Damase, z.j. [1988], 47.
- 50 IV: 23.
- 51 Ibidem.
- 52 IV: 61.
- 53 IV: 101.
- 54 Geciteerd uit Bohn 1986: 2. 'Het calligramme heeft de speelse pretentie om de oudste tegenstellingen uit de alfabetische beschaving op te heffen: tonen en noemen, uitbeelden en zeggen, reproduceren en articuleren, imiteren en betekenen, kijken en lezen'.
- 55 Bohn 1986: 8.
- 56 Zie Boyens 1979.
- 57 Uit: Drijkoningen en Fontijn 1982: 231.
- 58 Uit: Drijkoningen en Fontijn 1982: 243-245.
- 59 IV: 262.
- 60 Spinoy 1994: 496.
- 61 Derrida 1978. Zie ook paragraaf 1, p. 109-111 voor een theoretische bespreking van het 'frame'.
- 62 Dresden 1965: 585. Zie ook hoofdstuk 1, p. 66-67.
- 63 Ibidem: 599.
- 64 IV: 22.

- 65 'Godiamo molto più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti' (In: De Maria 1973: 93).
- 66 Schippers 1974: 67-8.
- 67 Ibidem: 95.
- 68 Hierover meer in de paragraaf 'Polyfonie en citaat'.
- 69 IV: 156-163.
- 70 IV: 127-129.
- 71 Neef 2000: 129.
- 72 IV: 268.
- 73 Barthes 1986: 62.
- 74 Drikkoningen en Fontijn 1982: 231.
- 75 Drikkoningen en Fontijn 1982: 44.
- 76 Janssens 1997: 156.
- 77 De Roover 1968: 45.
- 78 Buelens 2001: 152.
- 79 IV: 133.
- 80 IV: 375.
- 81 Buelens 2001: 152.
- 82 De Roover 1968: 45.
- 83 IV: 276.
- 84 Nijhoff 1982: 629-30.
- 85 Bogman 1991: 38.
- 86 Hadermann 1997: 123.
- 87 Snoeck 1975: 19.
- 88 IV: 155-6.
- 89 Hadermann 1997: 122-3.
- 90 Bogman 1991: 37-8.
- 91 IV: 158.
- 92 Ibidem.
- 93 De Maria 1973: 143.
- 94 IV: 159.
- 95 Spinoy 1994: 569.
- 96 Ibidem: 570.
- 97 Ibidem: 594.
- 98 II: 198.
- 99 Bogman 1991: 58.
- 100 Bogman wijst op het verband tussen dit gedicht en de mystieke werken die Van Ostaijen in deze periode las. De regel 'Alle worden is ontworden' verwijst naar Meister Eckhart: 'Gott *wird* und *entwird*' (2002: 147).
- 101 Vgl. Derrida 1972: 236 en Heynders 1998: 110.
- 102 Neef 2000: 247.
- 103 Ibidem: 128.
- 104 In: Peeters en Spinoy 1996: 27.
- 105 IV: 55.
- 106 Krispyn in Bulhof 1967: 63.
- 107 Zie voor overeenkomsten tussen Van Ostaijen en Van Doesburg bijvoorbeeld Drikkoningen en Fontijn (1982: 217-220) en Boyens 1979.
- 108 Apollinaire 1966: 907. Het gaat Apollinaire om een soort 'metafysica van het leven': 'Les jeux divins de la vie et de l'imagination'. De dichters begeven zich, zo vervolgt Apollinaire, in een 'immensité inconnue', en de dichters 'seront chargés de donner par les téléologies lyriques et les alchimies archilyriques un sens toujours plus pur à l'idée divine, qui est en nous si vivante et si vraie, qui est ce perpétuel renouvellement de nous-mêmes, cette création éternelle, cette poésie sans cesse renaissante dont nous vivons'. 'Les poètes modernes sont donc des créateurs, des inventeurs et des prophètes' (1966: 908).
- 109 Reynaert, die uitgebreid heeft geschreven over de mystiek bij Van Ostaijen, stelt dat die twee ook niet zo ver van elkaar verwijderd zijn: 'de platonische voorstelling van het subjezt als "drager (..) van het éne, onwankelbare begrip", en de mystieke introspectie als middel tot kennis van het transcendente liggen als concepten inderdaad ook heel dicht bij elkaar in de buurt' (1978:50). Reynaert stelt dat het platonisch-mystieke de essentie is van Van Ostaijens poëtische theorie. Reynebeau gaat nog verder en heeft

het over de mystiek en het katholicisme als een 'retorisch model' dat Van Ostajen inzette: hij gebruikte de mystiek en de zoektocht naar God als metafoor voor zijn eigen poëtische zoektocht (1996:113).

110 IV: 129.

111 Deze ideeën noemt Van Ostajen ook in de 'Open brief aan Jos. Léonard'. Opnieuw stelt hij dat kunst voor hem gelijkstaat aan de mystieke extase: 'De hoogste vorm van kunst, – daarom niet- of niet-meer-kunst, – is de ekstase'. Net als de mystiek is de kunst gericht op een vorm van zuiverheid: 'Kunst is een wanhopig streven de leegte te vullen, de reinheid te herwinnen' (IV: 157).

112 IV: 288.

113 IV: 374.

114 Ibidem.

115 Spinoy 1994: 70-1.

116 Geciteerd uit Eskens 2003: 174. In het origineel luidt het citaat als volgt: 'Il dit aussi de l'abstraction vide qu'éprouve l'imagination à la recherche d'un présentation de l'infini (autre imprésentable) que cette abstraction elle-même est comme une présentation de l'infini, sa *présentation négative*' (Lyotard 1986: 27).

117 Ibidem: 174. In het origineel: 'comme peinture elle "présentera" évidemment quelque chose, mais négativement, elle évitera donc la figuration ou la représentation, elle sera 'blanche' comme un carré de Malévitch, elle ne fera voir qu'en interdisant de voir, elle ne fera plaisir qu'en faisant peine' (Lyotard 1986: 28).

118 Spinoy 1994: 148.

119 Ibidem: 163.

120 Ibidem: 300.

121 Ibidem: 325.

122 Zie Buelens 2001: 131-132 voor de politieke achtergrond van dit gedicht en een mooie interpretatie. Een van zijn constatering luidt: 'De vorm van dit gedicht reflecteert dus meteen ook de inhoud'.

123 Buelens ziet dit proces ook in *De Feesten*: 'Het "ik" moet opgegeven worden in een volledig ontindividualiseringsproces. Het dualisme dat hem altijd al parten had gespeeld kon blijkbaar alleen opgelost worden door afstand te doen van alle "valse juwelen" en dus van zichzelf' (Buelens 2001: 125).

124 IV: 158.

125 Neef 2000: 119.

126 Hadermann 1997: 134.

127 Bogman wijst er bovendien op dat het ritme van het 'Fatalisties liedje' met de 'korte en losse aanduidingen' de uitdrukking is van het geworstel van de 'ik' in dat gedicht (2002: 68).

128 Reynebeau 1996: 185.

129 IV: 185.

130 Een paar van deze functies van het wit noemde Neef ook: het problematiseren van het kader rond het gedicht, het vormgeven van stiltes en zwijgen, en het fragmenterende effect van de witte plekken. Deze versterken tevens de communicatiestoornis die in de bundel een rol speelt: 'Demnach fungieren die weißen Leerräume hauptsächlich als Zeigen für die Fragmentarisierung von Sprache und für die Zerstückelung des Textes' (2000: 130). Bovendien kan, door de wijze waarop de woorden op de pagina staan, de lezer zijn eigen leesrichting kiezen. Hij moet kijken naar de tekst in plaats van meteen beginnen die te ontcijferen. Daarom, zo redeneert Neef, gaat *De feesten van angst en pijn* ook over het lezen als handeling.

131 Buelens 2001: 59.

132 Deze crisis is op veel plaatsen beschreven. Zie bijvoorbeeld Steiner 1989 of Bradbury en McFarlane 1978. Of specifiek in verband met Van Ostajen: Buelens (2001: 55 e.v.), Hadermann (1997: 200) of Vaesens (1998: 17-25). Er wordt in die verklaringen van een crisis in de westerse wereld onder andere gewezen op de gewijzigde sociale verhoudingen. De oude zekerheden van de bourgeoisie hadden plaatsgemaakt voor een moderne en gefragmenteerde wereld. Door de industrialisatie waren de steden enorm gegroeid en was de rurale samenleving zo goed als verdwenen. Ook wetenschappelijke ontwikkelingen zorgden voor een wankeler wereldbeeld. Met de theorieën van denkers als Darwin, Freud, Marx en Einstein waren alle oude opvattingen over biologie, maatschappij, psychologie en zelfs tijd en ruimte begonnen te wankelen: 'All realities have become subjective fictions' (Bradbury en McFarlane 1978: 28). Door de catastrofe van de Eerste Wereldoorlog verdween bovendien het vertrouwen in de techniek en in de vooruitgang – het was juist de techniek die deze oorlog tot zo'n krankzinnige slachtpartij had gemaakt.

133 Zie voor een uitvoerige beschrijving van alle facetten van *Bezette Stad* Bogman 1991.

134 Bogman 1991: 69. Dit is een voorbeeld waarop ook Foppe (1974: 32) en Snoeck (1975: 19) wijzen.

135 Ibidem: 40-1.

- 136 Buelens 2001: 129.
 137 Bogman 2002: 17.
 138 Ook in *De Feesten van Angst en Pijn* bleek het 'Fatalisties liedje' als een wrak op zee, en 'wij zwalpen//op zee' – de dichter worstelt als een wrak naar de kust.
 139 Spinoy 1994: 573-576.
 140 Borgers wees ook op de veelbetekenende korthed van deze regel: 'de reductie van de regel (speelt) een rol'. Dat helpt 'de climax' van die regel te activeren (1971: 1080).
 141 Spinoy (1997) stelt dat de schoonheid van dit gedicht erin schuilt dat de man zich ophoudt in het grensgebied tussen 'het er-zijn en het er-niet-meer-zijn'.
 142 In de Angelsaksische literatuur wordt in dit verband altijd gewezen op het werk van Pound. Deze dichter baseerde zich op het Chinese ideogram in zijn streven de immateriële relaties tussen objecten weer te geven in zijn poëzie. Door de montage-ideeën uit het kubisme van Braques en Picasso in de poëzie toe te passen, en beelden in juxtapositie te plaatsen, kon hij de relaties tussen objecten suggereren zonder terug te vallen op metaforische constructies. Zie over Pound en de Chinese poëzie ook p. 332.
 143 IV: 279.
 144 IV: 177-8.
 145 Bogman 1991: 35.
 146 'Uno spazio bianco, più o meno lungo, indicherà al lettore i riposi o i sonni più o meno lunghi dell'intuizione' (De Maria 1973: 88).
 147 Borgers 1971: 516.
 148 IV: 242.
 149 IV: 101.
 150 IV: 58.
 151 IV: 203.
 152 Borgers stelt ook dat de ontwikkeling van de 'Berceuse' sterk op klank is gebaseerd. Doordat het eindigt met hetzelfde woord als waarmee het begon, is het een soort liedje (1971: 826).
 153 II: 216-217.
 154 II: 212.
 155 Vgl. Foppe 1974: 30.
 156 II: 203.
 157 II: 191.
 158 II: 184.
 159 II: 188.
 160 Reynaert 1978: 60-1.
 161 II: 205.
 162 II: 219.
 163 Spinoy 1996: 25.
 164 Spinoy interpreteert deze slotregels als volgt: 'het verlangen naar het transcendente ("de drang") wordt soms zo overrompend ("dringt") dat de "de droom" van een metafysische wereld tastbare, concrete "gestalte" aanneemt, terwijl de "normale" empirische werkelijkheid, het aardse ("het lichaam") in onwerkelijkheid ("droom") lijkt op te lossen' (1996: 26). Daarna wijst hij echter ook op de mogelijkheid om de regels poëticaal te lezen: 'gestalte' zou dan kunnen verwijzen naar het gedicht zelf.
 165 Zie voor de belangrijke rol van geraniums in de mystiek van Van Ostaijen: Jespers 1997.
 166 II: 227.
 167 Buelens 2001: 259.
 168 II: 229.
 169 II: 207.
 170 IV: 156.

4
 'SUBLIEME MOMENTEN' – M. NIJHOFF

- 1 Ida Gerhardt, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Gennep, 1999: 269.
 2 Het verschil is dat deze overzijde in Nijhoffs gedichten nooit daadwerkelijk bereikt wordt. Gerhardt beschrijft hier een voltooiing die in Nijhoffs poëzie niet voorkomt.
 3 Dorleijn 1989: 5.
 4 Het ziet ernaar uit dat Nijhoff dichte in creatieve 'vlagen' die ongeveer een jaar duurden.
 5 Van den Akker 1985: 271.

- 6 Bakkers stelling (1987: 381) dat Awater de massa vertegenwoordigt lijkt me onzinnig. Hij is juist mysterieus, poëtisch en bovendien belezen: hij zingt een sonnet van Petrarca en citeert Grieks.
- 7 In: Nijhoff 1993: II: 144.
- 8 Nijhoff 1993: 161; 1990: 149.
- 9 Nijhoff 1993: III: 263. Hoe bewust Nijhoff zijn bundels componeerde, is te zien aan het feit dat deze 'Kleine prélude' het laatste gedicht uit de afdeling is. Zo vormt de geïsoleerde strofe, die eindigt op de regels 'Een vroege nachtegaal zingt uit/ De boomen bij de brug -.', ook daadwerkelijk een brug naar de volgende afdeling (vgl. Dorleijn 1989b: 14).
- 10 Nijhoff 1993: II: 177.
- 11 Nijhoff 1993: II: 161.
- 12 Van den Akker 1985: 203.
- 13 Ibidem: 211.
- 14 Van Halsema 1991: 116.
- 15 'Twee modernistische tradities in de Europese poëzie: Enige suggesties' (1985: 77-94).
- 16 Sötemann 1985: 79-80.
- 17 Van den Akker 1985: 18.
- 18 Oversteegen 1969: 126.
- 19 Van den Akker 1985: 246.
- 20 Ibidem: 271-2.
- 21 Nijhoff 1982: II: 1213.
- 22 Van den Akker 1985: 43.
- 23 Dorleijn 1989a: 31-33.
- 24 Van den Akker 1985: 136.
- 25 Ibidem: 145.
- 26 Nijhoff 1982: 69-70.
- 27 Ibidem: 140.
- 28 Ibidem: 193-4.
- 29 Ibidem: 195.
- 30 Ibidem: 297-8.
- 31 Zie voor een overzicht van de duizenden manieren om het te zeggen Van den Akker 1985: 125.
- 32 Nijhoff 1982: 338-9.
- 33 Ibidem: 340.
- 34 Zie hoofdstuk 3, p. 197 voor Nijhoffs kritiek op Van Ostaijen.
- 35 Nijhoff 1982: 298.
- 36 Ibidem: 231-233.
- 37 Ibidem: 346-8.
- 38 Ibidem: 256-7.
- 39 Ibidem: 1170-71.
- 40 Ibidem: 1172.
- 41 Ibidem: 1157-8.
- 42 Nijhoff 1993: 45; 1990: 57. Niet te verwarren met het gelijknamige gedicht dat veel later werd geschreven (1993: 191). Ik citeer Nijhoffs poëzie uit de *Verzamelde gedichten* (afgekort als: VG) van 1990. Voor de volledigheid vermeld ik ook steeds het desbetreffende nummer in de historisch-kritische editie van Van den Akker en Dorleijn. De ongepubliceerde gedichten die niet in de *Verzamelde gedichten* uit 1990 zijn opgenomen, citeer ik uit de historisch-kritische uitgave.
- 43 Er is nog een voorbeeld van een gedicht van Nijhoff over zijn zingende moeder, waarbij haar lied precies in het midden van het gedicht staat. 'Het klimop' (1993: 221; 1990: 208) heeft eveneens vijf strofen, waarin de derde gaat over het lievelingslied dat moeder heeft gezongen. Ook hier is er een beschrijving van een herinnering, en zelfs binnen die herinnering wordt er weer een verleden tijd beschreven: '(...) ik ben een zieke jongen./ en zij zit bij me en heeft ons lievelingslied gezongen'.
- 44 Vgl. Fens 1967: 312.
- 45 Ook de andere heilige waar Nijhoff enkele gedichten over schreef, Christoffor, is een heilige uit een drempelgebied: hij stak een rivier over.
- 46 Hetzelfde zal straks op blijken te gaan voor 'De moeder de vrouw'. Deze dubbele beweging onderscheidt deze gedichten dus van puur 'verticale' verzen als 'Het lied der dwaze bijen'.
- 47 Vgl. Bakker: 'De muur waar hij tegen leunt is een verdere bevestiging dus van zijn, Sebastiaans (nog) onzekere positie: hier of daar: deze of gene zijde' (1987: 84).
- 48 Nijhoff 1982: 1157-8.

49 Bakker wijst ook op dit omslagpunt, maar niet op de opvallende vorm van de regel (1987: 113). Overigens had de regel in het handschrift nog een niet-afwijkende lengte.

50 Ik kan tevens wijzen op een nog iets ouder gedicht met dezelfde titel 'Memlinc' (1993: 165, 1990: 187). Ook hier gaat het om een man die in harmonie is met hemel en aarde: 'Leven is eender zoet als dood'. Hij ziet '(...) in 't gebied/ Aan de overzijde/ waar hem stille vijvers nog van scheiden', gevolgd door de eerste witregel die tevens een stille vijver wordt, net zoals het wit aan het einde van 'gebied' ook dat gebied wordt. De kunstenaar wordt hier geschetst als iemand die zich tevreden (en vroom) ophoudt in het tussengebied. Zijn werk is een voorgoed begonnen begin, net als de poëzie.

51 In de eerste handschriftversie van dit gedicht stonden de terzinen nog aan elkaar, in de gepubliceerde versies heeft Nijhoff de witregel ingelast. Door het enjambement dat over het wit heen reikt, krijgt de witregel nog meer betekenis: is echt het vertrek *wit* en *vol licht*.

52 Nijhoff 1982: 115.

53 Ik ben het dus niet eens met Lulofs die in zijn dissertatie over 'Het uur u' stelt: 'In die straat heerst – behalve de zon, maar die is niet van deze wereld – de leegte, le néant, de volstreckte geluidloosheid. En als dat zo is, dan is *doodstille* in de gevormde vorm geen hyperbool, en dan heerst er in de straat de stilte van de dood' (1955: 24). Opvallend is dat Lulofs naast de stilte, ook uitgebreid aandacht besteedt aan de witregels in 'Het uur u', die voor hem ook deel uitmaken van het gedicht: 'De regels wit behoren derhalve tot een tekst, en zijn dus structuurmarkerende signa, die op hun functionaliteit dienen te worden onderzocht' (1955: 17). Hij geeft ze dan in de eerste plaats betekenis als structuur scheppend, fasen creërend binnen het gedicht en terug- en vooruitwijzend (1955: 52).

54 Fens 1967: 322.

55 Van den Akker en Dorleijn 1992: 56-66.

56 Rodenko 1991: 224-262.

57 Geciteerd uit Van den Akker en Dorleijn 1992: 58.

58 Fens wijst ook op deze 'mysterieuze' passage. Hij verklaart die echter vanuit een dubbelheid die in Sebastiaan is opgetreden: 'De verhouding tot zijn lichaam is veranderd; hij heeft nu blijkbaar zijn lichaam, maar is het niet' (1967: 310). Bakker brengt Sebastiaans toestand, met zowel een stoffelijke als een geestelijke persoonlijkheid, in verband met Nijhoffs theoretische verhandelingen waaruit blijkt dat hij zich interesseerde voor persoonsverdubbeling (1987: 113).

59 Van den Akker en Dorleijn 1992: 70.

60 Vaessens 1998: 188.

61 Van den Akker 1994: 49.

62 Dorleijn 1989a: 24.

63 Helaas heeft Nijhoff nooit zelf de toelichting bij deze reeks geschreven, zoals hij van plan was. Hij wilde uiteenzetten dat de acht sonnetten acht verschillende bewustzijnsstadia vertegenwoordigden (Nijhoff 1993: II: 228).

64 Ik citeer Sötemanns artikel uit de bundel *Over poëtica en poëzie* uit 1985.

65 Zie Van den Akker 1985: 269-279.

66 Wat mij betreft geldt hier dus hetzelfde als in 'Het veer', waarover Bakker terecht opmerkt: 'Een grote mate van neutraliteit kenmerkt dus de wederzijdse relatie van de oevers (...) (1987: 78).

67 Vgl. Komrij 2001.

68 Bakker 1987: 338-349.

69 Van den Akker 1985: 158.

70 Blanchot 1969: 444. 'Een verhouding tot het onbekende als onbekende om dat in het centrum van zijn leven te plaatsen: het onbekende dat geen leven toestaat en, bovendien, ieder centrum uit het leven wegneemt'.

71 Daar wijst ook Bakker op (1987: 345). Overigens hanteert Nijhoff dit procédé vaker: in drie van de betreffende reeks 'Acht sonnetten' staat er geen witregel tussen de kwatrijnen.

72 Nijhoff 1982: 232.

73 In een eerste handschriftversie van het gedicht is dit effect nog niet aanwezig, omdat ook de witregel tussen de terzinen daar ontbreekt.

74 Zoals opgemerkt door Sötemann. 1 Samuel 3: 11: 'En de Here zeide tot Samuel: "Zie, Ik doe een ding in Israël, dat al wie het horen zal, dien zullen zijn beide oren klinken".'

75 Nijhoff 1982: 140-41.

76 Van den Akker 1992: 32.

77 Ornée 1970: 456.

78 Zie Nijhoff 1993: II: 393.

79 Ook 'wijd en zijd' uit regel 6 is een voorbeeld van rijmdwang, en die woorden kunnen verwijzen naar Roland Holsts regels uit het gedicht 'Ballingschap' (uit de in 1920 verschenen bundel *Voorbij de we-*

gen): 'Wind en water wijd en zijd/ houden dit eiland van verlangen/ vreemd en glinsterend gevangen/ binnen den tijd'. Nijhoff verwees ook naar Roland Holst in 'Het veer'.

80 Opvallend is dat Roland Barthes (2004: 159-176) het ook heeft over twee tijden die elkaar kruisen in verband met een moeder en een zoon, in een essay over Prousts *Op zoek naar de verloren tijd*. Over de kleine Marcel en zijn moeder schrijft Barthes: 'ze zien elkaar alleen wanneer de rechte tijd en de averechtse, omgekeerde tijd elkaar kortstondig kruisen (...)'. (163)

81 Rodenko 1991: 229.

82 In het tweede kwatrijn is er een vergelijkbare herhaling van voornaamwoorden, en valt het woord 'mijn' tot drie keer toe. Daaraan gespiegeld is de eerste terzine, waarin 'zij' drie keer wordt genoemd. Zo passief als het lyrisch subject in het gras ligt, zo actief handelt de vrouw op het schip.

83 Van den Akker 1985: 83.

84 Dit sluit gedeeltelijk aan bij de interpretatie van De Boer, die stelde dat de tweespalt in dit gedicht is tussen 'geest en natuur' (199: 101), en bij Bakkers inleiding: 'Wel schijnt op voorhand gesteld te kunnen worden dat Nijhoffs poëzie van na 1930 getuigt van onder meer een konstant pogen de begrippen geest en vlees te verzoenen' (1987: 10). Bakker leest de laatste terzine als een beweging richting de geest van het lyrisch subject (1987: 348).

85 Nijhoff 1982: II: 666.

86 Rodenko 1991: 230-1.

87 Ibidem: 253.

88 Nijhoff 1982: 258.

89 Blanchot 1949: 46. 'De wet van de literatuur is deze beweging naar een ander ding, naar een *au-delà* dat ons niettemin ontsnapt, omdat het niet kan zijn (...)'. 'Het is dus dat gebrek, die leegte, die beschikbare ruimte die het object en het ontstaan van de taal behelzen'.

90 Rodenko 1991: 250.

91 'In deze tijd van wanhoop die de afwezigheid van de goden is' (Blanchot 1955: 33).

92 Net als in 'Het vrome kasteel' (1993: 117; 1990: 46).

93 Naar aanleiding van 'Het uur u' gaat Lulofs in op de functie van de gedachtestreep, die in vroege varianten diende om een onderbreking aan te geven binnen de zin, of voor het onderscheiden van onderdelen in het verhaal. In de laatste variant werden daar witregels voor gebruikt, soms in combinatie met een streepje.

94 Er zijn uit dit jaar meer voorbeelden waar het licht zich in een witregel tussen de strofen ophoudt. In het sonnet 'Het einde' bijvoorbeeld, uit *De wandelaar* (1993: 126; 1990: 19) luiden regel 3 en 4: 'De zon kwam door de kieren van de zware/ Gordijnen in de stille kamer dringen', zodat niet alleen de zon, maar ook de stilte een plaats krijgt in het wit, en natuurlijk de kier in de gordijnen iconisch terugkeert in het versregelwit.

95 De eerste versie van het gedicht stamt uit 1917.

96 Dat geldt zelfs voor een hele bundel: *De wandelaar* is – in de tweede druk – een bundel die zowel begint als eindigt in het licht. Het eerste gedicht heet 'Het licht', en begint met deze regel: 'Het licht, Gods witte licht, breekt zich in kleuren/ kleuren zijn daden van het licht dat breekt' (1993: 65; 1990: 8). Misschien verklaart dit ook de tot nog toe raadselachtige keuze van Nijhoff om de tweede druk van *De wandelaar* met dit gedicht te openen in plaats van met het meer programmatische 'De wandelaar', waarmee de eerste druk van de bundel nog begon en latere drukken ook weer zouden openen (zie Nijhoff 1993: II: 190-191 voor de samenstelling van deze tweede druk). Door in de tweede druk van *De wandelaar* met 'Het licht' te beginnen, gebruikt Nijhoff de stilte om zijn eigen woorden, het wit van het begin én eind van de bundel. Daarmee lijken zijn eigen sonnetten een ophoudt tussen licht en licht.

97 Ook Bakker wijst op de uitzonderlijke vorm van het gedicht, waardoor de eenzaamheid van Christus wordt geaccentueerd.

98 Toevallig of niet gaat het ook over een lampion in een gedicht met een vergelijkbare breuk erin: 'Japanse schilderij' (1993: 24), waar regel 19 en 20 luiden: 'Een lampion –/ – Het meisje schijnt'. Een vergelijkbare breuk is te vinden in het vroege, ongepubliceerde gedicht dat begint met de regel 'Nu alles zóo ver heen is, durven wij' (1993: 69). Tussen regel vijf en zes is een breuk, door de korthed van regel vijf en het verspringen van regel zes: 'van de herinnering,/ Want wie eens weende'.

99 Dorleijn 1989b: 12.

100 Zie bijvoorbeeld de varianten van 1993: nr. 102.

101 Zie bijvoorbeeld de varianten van 'Fabriek en dorpschool': het gedicht wordt in veel verschillende vormen gegoten door Nijhoff. Wat echter blijft, is het feit dat de zevende regel uitsteekt: de hand die wordt uitgestoken reikt ook naar de hemel, het wit in. Zelfs in het naderhand helemaal omgesleutelde gedicht blijft dit vormaspect steeds hetzelfde.

102 Nijhoff 1993: II: 157.

- 103 Zie 'De idioot in de lente' (1993: 157; 1990: 184).
 104 Nijhoff 1982: 97.
 105 Ik citeer als steeds de versie uit de *Verzamelde gedichten* uit 1990. In de eerste versie van het gedicht sprongen de 'even' regels steeds in.
 106 Dorleijn 1989b: 12.
 107 In de versie die in *De Gids* verscheen, sprongen regel 2 en 3 van iedere strofe in. In vrijwel alle gedichten heeft Nijhoff dit inspringen ongedaan gemaakt.
 108 Tegenvoorbeelden, dat wil zeggen gedichten waar het venster of een ander drempelgebied *niet* in de buurt van het wit staan, zijn bijvoorbeeld 1993 nr. 128 (108), 135 (154), 155 (143) of 180 (ongepubliceerd).
 109 Van den Akker 1994: 68.
 110 Ibidem: 71.
 111 Zoals 'De eenzame en zijn hart' (1993: 162), 'Oproep' (1993: 163), 'De kleine keizer' (1993: 164), 'De to-ast' (1993: 167), 'De vreemde schipbreuk' (1993: 168). Alle stammen uit 1922/1923.
 112 Ook Dorleijn wees op de iconiciteit van dit gedicht met het 'desintegrerende sextet' dat parallel is aan het 'desintegrerende ik' (1989b: 17).
 113 Dunkelberg 1990: 23-28.
 114 Ibidem: 23-24.
 115 Dit gedicht citeer ik wel uit de eerste versie die in *De Beweging* heeft gestaan, omdat het er volgens Van den Akker en Dorleijn naar uitziet dat Nijhoff daar de voorkeur aan gaf (zie Nijhoff 1993: II: 245).
 116 Mallarmé 1995: 310.
 117 Lulofs 1955: 17.

INTERMEZZO
 PAUL CELAN

- 1 Sars in: Celan 1988: 10.
 2 Felstiner 1995: 14.
 3 In: Celan 1988: 15.
 4 Celan 2003: 144.
 5 'Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen', in: Celan 1983: 37-39. Ik citeer hier uit de vertaling van Ton Naaijkens (Celan 2003: 143-146).
 6 'Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen — durch sie hindurch, nicht über sie hinweg'.
 7 Felstiner 1995: 46.
 8 In 'Antwoord op een vraag van Librairie Flinker' (Celan 2003: 141-2). 'Ihre Sprache ist nüchterner, fak-tischer geworden, sie mißtraut dem "Schönen", die versucht, wahr zu sein'.
 9 'Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigen-antenwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treden, "angerei-chert" von all dem' (Celan 2003: 144-5).
 10 Ofwel de 'Büchner-rede': 'Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner Preises Darmstadt'. Celan 1983: 40-62. Ik citeer de vertaling van Naaijkens (Celan 2003: 226-255).
 11 Geciteerd uit: Schmidt 1991: 34.
 12 'Gewiß, das Gedicht — das Gedicht heute — zeigt, und das hat, glaube ich, denn noch nur mittelbar mit den — nicht zu unterschätzenden — Schwierigkeiten der Wortwahl, dem rapideren Gefälle der Syntax oder dem wacheren Sinn für die Ellipse zu tun, — das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen. Es behauptet sich — erlauben Sie mir, nach so vielen extremen Formulie-rungen, nun auch diese —, das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück' (Celan 2003: 244).
 13 Leutner 1994: 232.
 14 Celan 1983: 42.
 15 Allemann 1968: 159.
 16 Heynders 1991: 234.
 17 Zie bijvoorbeeld Menninghaus (1980: 23 en 80).
 18 Celan 1983: 22. Ook Schulze (1993) noemt de overeenkomsten in de poëtica's van de beide dichters. Beiden pleitten tegen een mimetische 'Medusa-poëzie' (Medusa wordt genoemd naar aanleiding van

Büchners personage Lenz, dat Celan gebruikt als voorbeeld voor mimetische poëzie. Lenz ziet tijdens een wandeling een lieflijk tafereel en zou het het liefst als Medusa in steen veranderen. Zo kan hij bij Celan tot beeld worden van de mimetische poëtica) maar vreesden ook de kille verstarring van de pure poëzie die naar het niets voert.

19 Allemann 1970: 271.

20 'Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht' (Celan 2003: 145-6).

21 'Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – *im Geheimnis der Begegnung?*

Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu'. (Celan 2003: 245-6)

22 In een brief aan Hans Bender, Celan 1983: 31.

23 Heynders 1991: 267.

24 Wolosky meent precies het omgekeerde: volgens haar houdt Celan met de duisterheid en de stilte zijn poëzie open, daarmee de ruimte scheppend waarin de dialoog mogelijk is: 'He writes having to create and keep open dialogical space, against a terrible pressure for its closure. Both impulses situate the obscurity and silence for which Celan's work is known and which he himself insists upon' (1995: 176).

25 Lorenz 1989: 261.

26 Celan 1983: 55.

27 Schwarz meent dat deze ander het transcendentale 'Du' van de dood is (in: Meinecke 1970: 164).

28 'Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit. Um solche Wirklichkeiten geht es, so denke ich, dem Gedicht'.

29 Celan 1983: 49.

30 Allemann 1970: 268.

31 In een brief aan Witold Hulewicz. *Briefe*, 980: 894-901.

32 In: Celan 1988: 30.

33 Safranski 1997: 466.

34 In de gedichten 'Largo' (II: 356) en 'Todtnauberg' (II: 255).

35 Safranski 1997: 467.

36 Schmidt meent dat er 'profound kinships' zijn, en dat de belangrijkste verwantschap tussen denker en dichter is dat beiden uitgaan van de gedachte dat de taal is gegrond in de stilte (1994: 118). Beiden spreken volgens Schmidt over de stilte op het moment dat ons lichaam ons van taal berooft, door pijn. Pijn is een mimiek van de dood en onderbreekt dus de taal: 'the pressure of silence in the poem (..) is an imitation of the relation of language to death'. Daar kunnen we aan toevoegen dat de stilte ook volgens Freud een symbool is voor de dood, als 'das Moment, von dem die Kinderangst herrühre und das in Traum und Märchen als Todessymbol gelte' (Piltz 1987: 27). Fynsk is van mening dat Celans stilte veel ernstiger is dan wat Heidegger bedoelt, volgens hem gaat het bij Celan om de aanwezigheid van een 'moorddadige, negatieve taal' die alle betekenis vernietigt ('Poetic Relation: Celan's Bremen Adress', in: Block 1991: 22-29, p. 24).

37 Block 1991: 1.

38 De nummers in de lopende tekst verwijzen naar Celan *Gedichte* 1975.

39 *Celan-Studien*: Frankfurt 1972.

40 Derrida 1986: 35.

41 In: Meinecke 1970: 258.

42 Heynders 1991: 81.

43 Zie p. 34 voor een bespreking van Lorenz' werk.

44 Lorenz 1989: 62.

45 Ibidem: 71.

46 Nabij zijn we, Heer,
nabij en grijpbaar.

Gegrepen al, Heer,
met elkaar verstrikt, alsof
elk van onze lichamen
jouw lichaam was, Heer.

Bid, Heer,

bid tot ons,
we zijn nabij.

[..] (Celan 2003: 165)

- 47 Niemand herkneedt ons uit aarde en leem,
niemand geeft een stem aan ons stof.
Niemand.

Geloofd zijt gij, Niemand.
Om uwent wille zullen
wij bloeien.
U
toeneigen.

Een niets
waren we, zijn we, zullen
we blijven, bloeiend:
de niets-, de
niemandsroos.

Met
de stijl zielshelder,
de meeldraad hemelwoest,
de kroon rood
van het purperwoord dat we zongen
over, o over en boven
de doorn. (Celan 2003: 275-6)

- 48 Vgl. Sars in Celan 1988: 171.

49 Zie ook p. 23 voor een bespreking van dit aspect van de joodse mystiek. Zoals Seaman aantoont, kan hetzelfde gezegd worden van de christelijke traditie. Zo was het decoreren van letters voor monniken een daad van devotie. Er was geloof in de magische kracht van letters, en de letters waarmee Christus' naam gespeld wordt, hebben de magische kracht van symbolen (1981: 33).

- 50 Geciteerd uit: Lorenz 1989: 73.

51 Celan 1983: 49.

52 Ibidem: 52.

53 Perels stelt dat degenen die 'tot zwijgen gebracht zijn' de bewoners van Celans gedichten zijn: 'Seine Verse gehen mit den zum Schweigen Gebrachten, den Verfolgten und Ermordeten ins Schweigen, sie sind die legitimen Bewohner der Welt seiner Gedichte, und darum sind sie eben auch und vor allem politische Gedichte; nicht nur der Dichter, die Welt seiner Dichtung im ganzen bekennt sich zur Gemeinschaft der Verfolgten' (in Meinecke 1970: 212).

54 Schmidt meent dat juist het zwijgen dat toch gehoord moet worden Celans poëzie zo moeilijk maakt: 'To think the poetic place means remembering that the silence marking that place has its own contours; it also means knowing that silence is not to be confused with mere quiet, but needs to be heard as the unvocalized voice of the poem. A voice straining itself as well as those who can hear it. A voice estranged from language, rendering the effort to listen to language in the poem rare, demanding, and painful at once. More than any feature of the poem this demand that silence be heard is the peculiar difficulty of reading the poem' (Schmidt 1994: 110).

55 (1989: 176). Lorenz zegt over het zwijgen dat 'die einzige Reaktion auf das geschehene Leid ein Verstummen gewesen war, das vom Gedicht, welches auf einer metasprachlichen Ebene nur die sprachlose Reaktion thematisiert, keineswegs schon wiederlegt ist – aufgrund nämlich der Verwendung *geliebter Sprache im Gedicht*' (1989: 228). Hij heeft het over 'einer Totalität des Leids' waar Celans poëzie op doelt. Het gedicht 'Stehen, im Schatten' (II: 23) wordt bijvoorbeeld door Lorenz geïnterpreteerd als zwijgen in de vorm van een 'Genuin jüdische Reaktion auf großes Leid' (1989: 261). Overigens is het bij Lorenz niet altijd even eenvoudig om te zien waarom hij het niet zou hebben over het wantrouwen jegens de taal dat volgens zijn eigen theorie tot een vast onderdeel van de westerse poëtica is gaan behoren. Het is niet helemaal duidelijk wat het verschil is tussen de critici die hij afwijst en zijn eigen visie, zoals verwoord in de volgende zin: 'Wo es aber kein in Sätzen und Satzzusammenhängen aussagbares Wissen gibt, da können nur fragmenthafte Sprachgesten auf die unmittelbare Wirklichkeit verweisen' (1989: 226). Dat lijkt niet zo heel ver verwijderd van de theorie over taalscpsis.

56 '(..) es schweigt der Stock, es schweigt der Stein, und das Schweigen ist kein Schweigen, kein Wort ist da verstummt und kein Satz, eine Pause ist bloß, eine Wortlücke ist, eine Leerstelle ist (..) (Celan 2003: 217).

57 Wolosky 1995: 182-96.

58 Fioretos 1994: x.

59 Lorenz (1989: 264) wijst onder andere op deze functie van het wit. Daarin wordt de verhouding tot de ander, het tegenover, gesymboliseerd: 'keinen "horror vacui" auslösend, bietet das "Weiße" die Gewähr für den Bezug auf ein "unbesetzbares" Gegenüber...' In de witte plekken en in het zwijgen is de 'innerlijkheid van het met elkaar spreken' mogelijk

60 Leutner noemt de beeldende kracht van het wit in de poëzie, en stelt dat het in het wit gaat om een poging tot tijdelijke opheffing van de arbitraire differentie van het teken. 'Eine andere Form der Motivierung [van het arbitraire teken, YvD] bestaat darin, die Bedeutungen durch die Anordnung der Schrift visuell erfahrbar zu machen. Celan benützt die Möglichkeit, die graphische Gestaltung als Bedeutungsträger einzusetzen, nicht nur zur Bestärkung der jeweiligen Signifikate, sondern auch, um Kontraste herzustellen' (1994: 229). Zij noemt ook concrete voorbeelden van plaats en Celans taal 'Gestalt' aanneemt, bijvoorbeeld een gedicht (II: 115) waar het woord 'unter' door de typografie wordt uitgebeeld; 'durch eine schrittweise Abwärtsbewegung der schräg untereinander gesetzten Worte graphisch abgebildet'.

61 In *Le dernier à parler* stelde Blanchot dat het in de witte plekken bij Celan niet gaat om adempauzes voor de lectuur, maar dat ze bij de 'strengheid' van het gedicht horen. Een niet-verbale strengheid die geen betekenis draagt, alsof het wit minder een gebrek is dan juist een 'verzadiging': 'Et ce qui nous parle, dans ces poèmes le plus souvent très courts où termes, phrases semblent, par le rythme de leur brièveté indéfinie, environnés de blanc, c'est que ce blanc, ces arrêts, ces silences ne sont pas des pauses ou des intervalles permettant la respiration de la lecture, mais appartiennent à la même rigueur, celle qui n'autorise que peu de relâchement, une rigueur non verbale qui ne serait pas destinée à porter sens, comme si le vide était moins une manque qu'une saturation, un vide saturé de vide' (1984: 11).

62 In het gedicht 'Schaltjahrhunderte' (II: 324). Heynders geeft aan dat Celan met zijn witregels beelden letterlijk en figuurlijk en elkaar lossnijdt (wat weer doet denken aan wat Mallarmé zelf noemde als een van de belangrijkste functies van het wit: 'Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres...' (OC: 455)): 'De leegte van de witregel is niet betekenisloos, maar maakt betekenis mogelijk'. Heynders wijst erop dat Celan met zijn 'Lesestationen' het accent legt op 'de leeshandeling zoals die door de tekst wordt gestuurd: korte strofen staan min of meer los van elkaar, gescheiden door witregels. Semantische verbanden kunnen gelegd worden zonder dat dit de lezer voert naar een coherent betekenisconstructie: daarvoor is er te veel wit; zijn er te veel pauzes: tussensstations' (1991: 228). Heynders legt dus vooral de nadruk op het nog onbepaald zijn van de betekenis in de witte plekken, die de betekenissen van de woorden zelf onderbreken, en ze noemt de vergelijkbare voorliefde van Mallarmé voor de witte, maagdelijke pagina: 'Op de witte pagina kan meer betekenis verbeeld worden, meer gelezen worden, dan op de bladzijde die zwart ziet van de letters'. Over het algemeen is Heynders van mening dat Celans latere lyriek wordt gekenmerkt door een paradox: het gedicht presenteert in een afwezigheid van betekenis een aanwezigheid van betekenis.

63 Pöggeler 1993: 90.

64 Menninghaus 1980: 113.

65 Vgl. Schulze in Pöggeler en Jamme (red.) 1993.

66 In de context van een onderzoek naar Isers Leerstellen wijst ook Bougault daarop: 'c'est Celan qui offre justement la surface matérielle du texte, en tant qu'elle est travaillée par les blancs' (1991: 82-83).

67 Thuisgebracht in het vergeten
het gast-gesprek van onze
trage ogen.
Woord voor woord thuisgebracht, verdeeld
over de dagblinde dobbelstenen waar
de spelende hand naar grijpt, groot,
bij het ontwaken.

En het teveel van mijn spreken:
versmolten met het kleine
kristal in de dracht van jouw zwijgen. (Celan 2003: 159)

68 Vergelijk ook Sars in: Celan 1988: 29: 'De gedichten geven telkens een richting aan en leggen een weg af. Deze wegen beschouwt Celan uiteindelijk als "Um-wege", wegen *omwille* van het zoeken naar de werkelijkheid. Het zijn tevens "Unwege von dir zu dir", waarmee een cirkelbeweging wordt aangeduid: via omwegen van uiterste vervreemding, op weg naar het "niet-zelf" of het radicaal andere, ontmoet het ik zichzelf. Gedichten zijn derhalve Daseinsentwürfe of "een vooruitzenden van het zelf naar het

zelf, op zoek naar zichzelf". Ze zijn uiteindelijk "eine Art Heimkehr", een terugkeer naar huis of zelfs een thuiskomst, juist wanneer ze onderweg zijn en uittrekken naar het vreemde; met andere woorden via een omweg of in het andere constitueert de mens zijn existentie, het "zelf-zijn".

69 [...]

spreek ik je vrij

van het amen dat ons verdooft,

van het ijzige licht dat het omzoomt,

[...] (Celan 2003: 103)

70 Felstiner interpreteert dit gedicht en legt uit dat Celan het hierin tegen zijn moeder heeft, die hij zo 'vrijspreekt' van de joodse schuld aan de kruisdood.

71 [...]

maar

ook hier,

waar je kleur mist, trekt een mens eropuit, ontstomd,

waar de massa je probeert na te apen,

balt de adem zich naar je toe,

[...] (Celan 1983: 39)

72 [...]

As-helder, As-el-ge-

slikt.

Meten, ontmeten, verplaatst, antwoord,

ontwo

[...] (Celan 2003: 471)

73 Menninghaus 1980: 66.

74 Ibidem: 190.

75 ..ruist de bron

Gij met gebed, met laster, met

gebed gewette messen

van mijn

zwijgen.

Gij mijn met mij mank

gaande woorden, gij

mijn rechte.

Dan jij:

Jij, jij, jij

mijn dagelijks waar en water

geschonden later

van de rozen -- :

hoeveel, o hoeveel

wereld. Hoeveel

wegen.

Kruk jij, zwingel. Wij --

We zullen het kinderlied zingen, dat,

hoor je, dat

met de men, met de sen, met de mensen, ja dat

met het struikgewas en met

het ogenpaar dat daar klaarlag als

traan-en-

traan. (Celan 2003: 289)

76 Het gefragmenteerde van de 'mensen' lijkt ook te worden uitgedrukt door de nadruk op de persoonlijke voornaamwoorden in dit gedicht, alsof de spreker zoekt, op weg is naar het woord 'wij' dat in de laatste strofe gebruikt wordt: via ihr, mir naar du en ten slotte 'wir'.

77 Andere voorbeelden daarvan zijn te vinden in de gedichten II: 82, II: 142 en I: 159.

78 Geciteerd uit De Feijter 1994: 78.

79 UIT VUISTEN, wit
van de uit de woordmuur
losgehamerde waarheid,
ontbloeien je nieuwe hersenen.
[...] (Celan 2003: 409)

80 SPREEK, OOK JIJ

Spreek, ook jij,
spreek als laatste,
spreek je uit.

Spreek-
Maar scheid van het ja niet het nee.
Geef zin aan wat je zegt:
geef het schaduw.

Geef het schaduw genoeg,
geef het net zo veel
als je om je heen verdeeld weet tussen
midnacht en middag en midnacht.
Kijk om je heen:
zie hoe levend het overal wordt-
Bij de dood! Levend!
Waar spreekt wie schaduwen spreekt.

Maar nu schrompelt de plek waar je staat:
waar ga je nu heen, zonder
schaduw, waarheen?
Stijg op. Tast omhoog.
Dunner word je, onherkenbaarder, fijner!
Fijner: een draad
waaraan hij afglijden wil, de ster:
om beneden te zwemmen, beneden,
waar hij glans ziet: in de deining
van dolende woorden. (Celan 2003: 127)

81 Felstiner 1995: 79.

82 Menninghaus stelt dat het licht in die zin een negatieve betekenis meekrijgt, en staat voor de abstracte, arbitraire verhouding tussen woord en ding. Het poëtische spreken moet zich in de schaduw afspelen, of hooguit onder een indirect 'schwimmendes Licht' (I:154). In die schaduw kan de differentie tussen *signifiant* en *signifié* worden opgeheven: 'Es ist differenziert nach den Polen grell blendendes Licht ("Lichtzwang"), auratisch vermittelndes (schwimmendes, wachsendes, dämmernes) Licht ("Lichtgewinn") und – sowohl in seiner Materialität als auch in seiner metaphorischen Funktionalität eng mit den positiv besetzten 'Licht' – Gestalten verwandt "Schatten"' (Menninghaus 1980: 128).

83 MET TELKENS EEN ANDERE SLEUTEL

Met telkens een andere sleutel
ontsluit je het huis waar
de sneeuw van het verzwegene bloeit.
Je wisselt van sleutel
al naar gelang het bloed vloeit
uit je oog of je mond of je oor.

Je wisselt van sleutel en wisselt van woord,
dat mag bloeien gelijk met de vlokken.

Al naar gelang de wind die jou voortduwt,
balt rond het woord zich de sneeuw. (Celan 2003: 105)

84 [...] de
koren, destijds, de
psalmen. Ho, ho-
sanna.

Dus
staan er nog tempels. Licht een
ster
nog steeds op.
niets,
niets is verloren.

Ho-
sanna.

[...] (Celan 2003: 211)

85 MEMO-PIJN,
Besneeuwd, ingesneeuwd:

in het kalendergat
wordt hij gewiegd, gewiegd
door het pasgeboren
niets. (Celan 2003: 645)

86 Celan 2003: 145. 'Es war, Sie sehen es, Ereignis, Bewegung, Unterwegsein, es war der Versuch, Richtung zu gewinnen'.

87 Vgl. Fynsk in: Block 1991: 25. En Heynders koppelt Celans visie op de tijd aan het werk van Nietzsche en laat zien hoe tijd en ruimte bij Celan verweven zijn: 'Celan heeft in zijn poëzie de verruimtelijking van tijd en de temporalisatie van ruimte die met Nietzsches grondgedachte samenhangen leesbaar gemaakt. Hij beschreef daarbij zowel de zwaarmoedigheid die aan een fatalistische interpretatie van de grondgedachte verbonden is, als ook de luciditeit die gerelateerd is aan het bijna onvoorstelbare schakelmoment waarop verleden en toekomst eenheid zijn' (1991: 245).

88 Celan 2003: 625.

5

'PRECAIRE ONTREGELINGEN' – HANS FAVEREY

1 Het gedicht doet overigens denken aan Leopolds 'Cheops', waarin ook een poëtische balans werd opgemaakt (zie p. 127-129). Door woorden als 'heerser' en 'woestijnroos' is Leopolds farao in zijn piramide niet ver weg.

2 Zo verwijs ik, ook in de rest van dit hoofdstuk, naar Favereys *Verzamelde Gedichten* uit 1993.

3 Uit de nalatenschap. In: Groenewegen (red.) 1997: 126.

4 Ibidem.

5 Van Rees (1985) illustreert aan de hand van de receptie van Favereys werk dat consensus bij critici zou berusten op extratekstuele factoren: interviews, prijzen en vooral de stellingname van andere gezaghebbende critici spelen een rol – de kritiek streeft naar orkestratie.

6 Bloem 1982: 50.

7 In het interview met Tom van Deel uit 1978.

8 Van Bastelaere 2001: 47.

9 Ibidem: 49.

10 Anbeek 1990: 256.

11 Schrijvers 1993: 47.

12 Goedegebuure: 'Er is geen enkele buitertextuele werkelijkheid waarmee het (gedicht) een relatie onderhoudt' (1989: 194).

13 Daarbij moet wel opgemerkt worden dat Fokkema als 'realia' vooral kunstenaars aanwijst: schilders, componisten en klassieke auteurs en personages. Het gaat dus om een werkelijkheid die is opgebouwd uit taal en muzieknoten.

- 14 LLW 2005, hier voorlopig geciteerd uit typoscript.
 15 *Het proza* II: 158.
 16 Kusters 1993: 652-3.
 17 In het essay 'Geblijnddoekte dichter' (2002).
 18 Groot 1994: 51.
 19 De Schutter (1998:190) heeft het bijvoorbeeld niet over gedichten maar over 'tekstfragmenten' die samen 'het gedicht' vormen, dat wil zeggen de reeks. Hoewel de samenhang binnen de reeks bij Faverey niet genoeg benadrukt kan worden, lijkt die benadering mij overdreven en bovendien verwarrend.
 20 Groenewegen 2002: 269.
 21 VG 413.
 22 In het interview met Jan Brokken.
 23 *Ibidem*.
 24 In het interview met Heite.
 25 In het interview met Brokken.
 26 VG 470.
 27 Faverey verwijst hier ook naar Zeno's paradox van de stilstaande pijl, waarover hierna meer.
 28 C.O. Jellema: 'Doorwoelde stilte', in: Groenewegen 1997: 259-276 (citaat op 264).
 29 Peeters 1986: 58.
 30 Michel 1991: 317.
 31 In het interview met Heite.
 32 In het interview met Van Deel.
 33 *Ibidem*.
 34 Zie bijvoorbeeld VG 71 en 92.
 35 Vgl. Groenewegen (2002: 289). Spinoy wijst ook op deze categorie in Faverey's poëzie: dingen die 'wezenlijk verbonden' zijn met een ruimte buiten 'de muren van het benoembare' (LLW 2005, geciteerd uit typoscript). Daar hoort ook volgens hem de vrouw toe, én de schoonheid en de kunst. Ik heb de indruk dat het eerder gaat om de natuur: vaak gaat het over bomen, ijsvogels of dieren, die inderdaad ook schoonheid hebben in deze gedichten.
 36 Ik ben het niet eens met Beijer en De Vet, die over deze regel zeggen: 'Dit is de zwaarbeladen stilte van een metafysisch zwijgen' (p. 62). Volgens mij is het juist een aardse, fysische stilte waar Faverey zo ja-loers op is.
 37 Groenewegen 2002: 287-8.
 38 In een interview met Piet Calis. Opgenomen in: *Gesprekken met dichters*. Den Haag: Bert Bakker, 1964: 81-95.
 39 Gerrit Kouwenaar: *Gedichten 1948-1978*. Amsterdam: Querido, 1982: 392.
 40 'Het gedicht als een ding', zei Kouwenaar in hetzelfde interview met Calis.
 41 In het interview met Ben Bos uit 1966. Opgenomen in H. Dütting: *Archief de Vijftigers* 2. Baarn: De Prom, 1983: 13-19.
 42 Kusters 1986: 145 v.v.
 43 Zie bijvoorbeeld Dorleijn 1997: 158. En dat muzikale element toonden Beijer en De Vet, en ook De Schutter aan voor verschillende reeksen van Faverey.
 44 Cook 1990.
 45 *Ibidem*.
 46 *Ibidem*.
 47 *Ibidem*.
 48 *Ibidem*.
 49 *Hercules Seghers*, John Rowlands, Meulenhoff/Landshoff, 1979.
 50 *Hercules Seghers; Grafiek*, Rijksprentenkabinet Rijksmuseum Amsterdam, 1967.
 51 Dorleijn 1997: 152.
 52 In het gesprek met Brokken.
 53 *Ibidem*.
 54 Bronkhorst 1994: 47.
 55 Uit Bronkhorst 1994: 70.
 56 Zoals bijvoorbeeld ook 610. Zelfs in de kortere en abstractere gedichten uit het begin van het oeuvre zijn volgens mij 'vakantiegedichten' te vinden: zoals een strandscène in het gedicht 'Op deze of gene oever' (38) en de rivierlandschappen twee gedichten verder. Nog duidelijker heeft Faverey het over vakantie in 188: 'Ik verplaats mijn noorden// naar het zuidoosten. // Ik noemde dit: "mijn hobby"..// Het strand is niet ver meer.'
 57 Vagere allusies zijn dan bijvoorbeeld het feitelijke en afgeronde van de eerste zin ('ik ging naar Bom-

mel om de brug te zien'), de herhaling van 'riet' dat doet denken aan de herhaling van 'ik' in regel een en twee bij Nijhoff, en het ritme van beide gedichten. Nijhoff noemt de beweging van het schip 'langzaam', en illustreert dat door zijn kalme regels met veel komma's, Faverey gebruikt datzelfde tempo. Eventueel zou je ook de 'beide koeien,/ aan het water' kunnen opvatten als een knipoog naar de 'twee overziden'.

58 Claes 1988: 95.

59 Spinoy 2005: 5.

60 Deze algemene noties over de presocratici zijn gebaseerd op Long 1999 en MacKirahan 1994.

61 En niet 335, zoals de index van *Verzamelde gedichten* abusievelijk vermeldt.

62 Ook Fokkema (1994: 557) interpreteert de regels op die manier.

63 Mansfeld 1979: 19.

64 Mansfeld 1979: Fragment 92.

65 Ibidem: Fragment 55.

66 Claes 1988: 83.

67 Ook Bloem interpreteert deze regels zo, en weet bovendien waar de tweede pijl vandaan komt: 'In de kunst van het boogschieten, beschreven door Zen-leerling Herrigel, kun je lezen hoe een Meester zo trefzeker is, dat hij met elke pijl de voorafgaande in tweeën schiet. Dan zit die pijl dus in de roos! Zeno is uitgepraat. De tijd staat niet stil, het leven vergaat' (Bloem 1991: 310).

68 In de behandeling van drie gedichten uit het 'atelier' houd ik een chronologische volgorde aan. Dit eerste voorbeeld komt uit *Gedichten 2*, 1972 (VG 170).

69 Suggestie van Marc Kregting.

70 VG 405, uit de bundel *Lichtval* (1981).

71 Ook in een gedicht uit *Hinderlijke goden* is het de ik die de sneeuw al dan niet kan laten vallen: '(..) het steeds/ harder en harder laten sneeuwen/ uit de leegte die mij verbeeldt' (515).

72 VG 561, uit de bundel *Tegen het vergeten*, 1988.

73 Op de e's in dit woord staat maar één accent terwijl je er spellingstechnisch twee zou verwachten. Marc Kregting suggereerde dat het isolement hier misschien ook in de materie van de taal is gekropen.

74 Schrijvers (1993) wees ook op de kracht van dit enjambement, met name op de klankaspecten: 'de klanken aa-ee ("waarom bleef") worden geëchood en beantwoord door ee-aa ("éénwaarts" (...))'.

75 Een mooi voorbeeld van die functie van het wit is het volgende gedicht:

Iemand zich uitrekte;
en hoe zijn tijd terug kwam,
hem bezocht, zich nooit had

lamgelegd. Ik mij herkende:

langzaam afstand nemend;
het zich herkende. Mij moest
herinneren; mij tot
zich ontoende. Zich. (260)

Als ik dit gedicht poëticaal interpreteer, is het de dichter die zich hier uitrekt na het gedane werk, om te constateren dat de tijd meteen begint door te lopen. Leek hij zolang als het gedicht duurde, nog stil te staan, nu herneemt de tijd zich. Mooi dubbelzinnig is dan het 'lamgelegd' tussen twee witregels: er staat dat dat lamleggen dus nooit gebeurd is, maar tegelijk ziet de lezer het voor zijn ogen gebeuren. Tegelijk, in dezelfde regel, 'herkent' de ik zich even. Misschien dat ook hier een ongrijpbaar nu wordt stilgelegd, waarin alle facetten van het 'ik' (hij, iemand, zich, ik, mij) samenvallen. Dat duurt maar een witregel lang; daarna neemt hij alweer afstand. Hoe groot die afstand is, blijkt als het 'ik mij' uit regel vier, in regel zes al 'het zich' geworden is. De distantie is compleet en zelfs destructief: 'mij' is 'tot zich ontdaan', wat mij doet denken aan 'je van iemand ontdoen'.

76 Schrijvers 1993: 48.

77 Dorleijn 1991: 128 en Fens 1996: 39.

78 Zie over de achtergrond van deze reeks Van Neck-Yoder 2000.

79 Een ander voorbeeld van dit vormprincipe is te vinden in de reeks 'Persoonsvormen' uit *Gedichten 2*.

80 Mathijssen 1993: 674.

81 Michel 1991: 312-313.

82 Dergelijk strofisch wit omringt bijvoorbeeld ook de regel 'uitgestrektheid lands' (297), door het wit strekt het land zich inderdaad naar alle kanten uit.

83 Van Buuren over de grens bij Faverey: 'het zal duidelijk zijn dat alle aandacht zich richt op de grens

tussen binnen en buiten, op de trait-d'union die de tegengestelde elementen (leven-dood, afwezig-aanwezig, taal-dingen) met elkaar verbindt. In ruimtelijk opzicht wordt die grens verbeeld als een oever of een strand, dat wil zeggen als het grensgebied tussen water en land' (1986: 64).

84 Ander voorbeelden is de 'boot op de oever' in zowel het gedicht op p. 242 als op p. 80.

85 Bloem 1973: 136.

86 Op p. 507 zien we in het eindewit de 'telkens zo verloren vissers' verdwijnen, en op p. 205 is 'de spoorzoeker' kwijtgeraakt in het strofisch wit.

87 Ook Groenewegen (2002: 270) wijst op die betekenis van deze witregel, en concludeert dat het bestaande in Favereys wereldbeeld de 'veruiterlijking' van de leegte is: 'de kern van de dingen is leegte' (286).

88 Op p. 320 ga ik dieper in op Jellema's artikel.

89 Blanchot 1943: 34.

90 Heynders 2001: 92.

91 Ibidem: 103.

92 Goedegebuure 1989: 200.

93 Stevens 1986: 74.

94 Kusters leest in dit gedicht een poëtische beschrijving van hoe de letters op het witte papier neerdalen: 'De in poëzie vernietigde, reële mens, onstoffelijk geworden en door vernietiging in een eeuwige aanwezige afwezigheid veranderd, daalt met de "asse" (Faverey schrijft hier Vlaams, en hoeveel mooier en melancholischer is het woord "asse" ook niet dan het abrupte "as") van het voorbije leven neer op het – let wel: witte wasgoed in de tuinen, waar hij zichtbaar blijft, als letters op papier bijna. Zonder de asse van het leven is de poëzie onmogelijk. Rijp en asse staan in deze regels tegenover elkaar als wit en zwart, als kou en hitte, maar zij zijn ook aan elkaar verwant als dichtelijk produkt. De poëzie legt een paradoxaal genoeg zowel conserverende als dodelijke laag over de wereld' (1989: 521-2).

95 Goedegebuure leest in zijn artikel 'Poëzie op het verdwijnpunt' het wit bij Faverey in de eerste plaats als een verwoording van de stilte: 'Deze poëzie wordt immers in hoge mate gestructureerd door de tegenhanger van het gesproken of geschreven woord: de stilte, aanschouwelijk gemaakt in het wit van de pagina' (1989: 197).

96 Zie bijvoorbeeld VG 448: 'een tekst// die ik hier moet verzwijgen'.

97 In het interview met Van Deel.

CONCLUSIE

1 Zie bijvoorbeeld www.tonnusoosterhoff.nl voor dergelijk bewegend wit. Een ander fenomeen dat door Oosterhoff wordt toegepast, is de *dubbele* witregel. Bijvoorbeeld in het volgende gedicht uit (*Rooste tongwerken*), een *stralend plenum* (Bezüge Bij, 1997: 12):

Ik ben terug. Stof in het zonlicht dwarrelend.
Baksteen, het baksteenkleurige. Is er weer.
De burens zijn terug omdat ik terug ben.

Ik ben al dagen terug.
Al mijn bewegingen maken gevangenen in mijn kleren.

Sleets glimt de armléuning.
De telefoon kijkt op van het vloerkleed.

Ik ben onverwacht geen helder denker geworden,
ik combineer overvlot op een slecht georganiseerd bestand.

De extra 'dikke' witregel lijkt hier een temporele functie te krijgen. In de laatste twee regels van het gedicht wordt een spel gespeeld met tijdsduur: 'onverwacht' zou kunnen wijzen op iets dat plotseling gebeurt, terwijl 'geen helder denker worden' duidt op een langer durend proces. Die tegenstrijdigheid wordt uitgebuit door de dubbele witregel. Enerzijds kun je na het extra wit een 'chute' verwachten zoals inderdaad volgt met het woord 'onverwacht'. Anderzijds kan het lange wit duiden op een pauze die veel tijdsverloop veronderstelt, waarin 'geen helder denker worden' zou kunnen plaatsvinden. De temporele paradox in de voorlaatste regel wordt zo versterkt en aangekondigd door een dubbele witregel met een dubbele betekenis.

VINDPLAATSEN MOTTO'S

- De titel van hoofdstuk 1 verwijst naar: 'Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen', de laatste regel uit Wittgensteins *Tractatus Logico-Philosophicus* (Amsterdam: 1975).
- 'Schweigen müssen wir oft; es fehlen heilige Namen'. Friedrich Hölderlin, 'Heimkunft' (Hölderlin 1993: 226).
- 'Ez muoz sîn in einer stille und in eine swîgenne, da diz wort sol gehoeret werden. Man enmac disem worde mit nihte baz zuo komen denne mit stilheit und mit swîggene'. Meister Eckhart (geciteerd uit Nibbrig 1981: 15).
- 'Aber in Wahrheit sind nicht die schwarzen Lettern allein, sondern auch die weißen Lücken Zeichen der Lehre, nur daß wir sie nicht wie jene zu lesen vermögen'. Martin Buber (geciteerd uit Lorenz 1989: 73).
- 'Dieses Stummsein ist meine Verdammnis'. Georg Büchner (geciteerd uit Nibbrig 1981: 12).
- 'Ich verstand die Stille des Aethers, Der Menschen Worte verstand ich nie'. Friedrich Hölderlin, 'Da ich ein Knabe war' (1993: 66).
- 'The modern Orpheus sings on a lyre without strings'. Ihab Hassan (1971: ix).
- 'O mon âme! Le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier'. Paul Claudel, 'Les Muses' (*Ceuvre poétique*. Paris: Gallimard, 1957: 221-292).
- 'Il n'y a que la Beauté; – et elle n'a qu'une expression parfaite, la Poésie. Tout le reste, est mensonge-excepté, pour ceux qui vivent du corps, l'amour, et, cet amour de l'esprit, l'amitié'. Stéphane Mallarmé in een brief aan Henri Cazalis (1995: 344).
- Le monde est fait pour aboutir à un beau livre'. Stéphane Mallarmé, 'Sur l'évolution littéraire' (OC: 872).
- 'Hoe is het wit te brengen in het zwart?' Sem Dresden (1965: 585).
- 'Ramener son âme à la virginité de la feuille de papier'. Stéphane Mallarmé, 'Variations sur un sujet' (OC: 400).
- 'Le silence, le néant, c'est bien là l'essence de la littérature'. Maurice Blanchot (1949: 300).
- 'De stilte van Mallarmé zegt ons niets, wat niet hetzelfde is als niets zeggen. Het is de stilte die voorafgaat aan de stilte'. Octavio Paz (1984: 57).
- 'Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesangs, nämlich ihr Schweigen'. Franz Kafka, 'Das Schweigen der Sirenen'. (*Sämtliche Erzählungen*, P. Raabe (red.). Frankfurt: Fischer, 1970: 350).
- 'Le silence, qui est à la fois la condition, l'intention et la vertu de la parole'. Maurice Blanchot (1949: 72).
- 'What we require is silence, but what silence requires is that I go on talking'. John Cage (1980: 109).
- 'Silence, yes, but what silence! For it is all very fine to keep silence, but one has also to consider the kind of silence one keeps'. Samuel Beckett, *The Unnamable* (1955: 309).
- 'A mon avis, la chose la plus belle dans L'éducation sentimentale ce n'est pas une phrase, mais un blanc'. Marcel Proust over Flaubert (in: *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1971: 595).
- 'But what if language expresses as much by what is between words as by the words themselves? By that which is does not "say" as by what it "says"'? Maurice Merleau-Ponty (1952: 82).
- 'Aucun grand génie n'a conclu et aucun grand livre ne conclut, parce que l'humanité elle-même est toujours en marche et qu'elle ne conclut pas'. Gustave Flaubert in een brief aan Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 mei 1857. (*Correspondance*. Choix et présentation de B. Masson. Paris: Gallimard 1998: 336).
- 'En het lege wendt zijn gezicht naar ons toe/ en fluistert: / Ik ben niet leeg, ik ben open'. Tomas Tranströmer (*Raster* 107: 54).
- 'Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie'. Blaise Pascal (*Pensées*, F. Kaplan (ed.), Paris: Editions du Cerf, 1982: 152).
- 'Die wahre Sprache der Kunst ist sprachlos'. Theodor Adorno (*Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Frankfurt 1970: 171).
- 'De stilte is zelf een hoogtepunt en, beter nog, het heilige der heiligen'. Georges Bataille (1989: 97).
- 'Eine Dichtung über den leeren Raum wäre auf ihre Weise das absolute Buch, da sie nichts über nichts zu sagen hätte'. Hans Blumenberg (1983: 302).

- 'Het hapert in mijn stamelmund'. J.H. Leopold, 'Ik ben een zwerver overal' (1988 II: 64).
- 'Ik wil gaan schuilen in mijn eigen woorden'. J.H. Leopold, 'Ik wil gaan schuilen in mijn eigen woorden' (1988 II: 18).
- 'Schommel de stilte'. Paul van Ostaïjen, *De Feesten van Angst en Pijn*, 1981.
- 'Een gedicht bestaat niet alleen uit woorden, het bestaat uit woorden en hun stilte. Misschien zelfs, durf ik te zeggen, uit zo weinig mogelijk woorden en zoveel mogelijk stilte. Een kwestie van spanning dus'. M. Nijhoff in een recensie uit 1927 (1982: 509-10).
- 'Elk woord vernieuwt de stilte die het breekt'. M. Nijhoff, 'Awater' (1990: 223).
- 'De stilte worstelt hijgend naar een woord'. M. Nijhoff, 'De vervloekte' (1990: 39).
- 'Wahr spricht/ wer Schatten spricht'. Paul Celan, 'Sprich auch Du' (1975, I: 135).
- 'Tussen het Ja en het Neen, tussen het Voor en het Tegen, vindt men aldus uitgestrekte ondergrondse ruimten waar de meest bedreigde mens in vrede zou kunnen leven'. Marguerite Yourcenar, *Het hermetisch zwart* (Amsterdam: Atheneum, Polak & Van Gennep, 2002: 102. Vertaling: Jenny Tuin).
- 'Waarom schoonheid dan niet ontdaan/ tot leegte, leegte die ademt'. Hans Faverey, 'Zoveel dingen zijn er' (1990: 585).
- 'There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make silence, we cannot'. John Cage (geciteerd uit: B.W. Joseph, 'John Cage and the Architecture of Silence'. In: *October* 81, 1997: 81-104).

LITERATUUR

- Agamben, G.**
 2000 'Het einde van het gedicht'. In: *Parmentier* 10 (3), 63-69. Vertaling: S. Delbruyère.
- Akker, W.J. van den**
 1985 *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica*. 2 dln. Utrecht: Veen.
 1987 'De schrijver in een impasse. Over "De schrijver" van M. Nijhoff'. In: *De Nieuwe Taalgids* 80 (5), 386-406.
 1992 "'Een onduidelijk kletsverhaal". M. Nijhoffs *Awater* in een modernistisch perspectief'. In: *De Gids* 155 (1), 22-35.
 1994 *Dichter in het grensgebied. Over de poëzie van M. Nijhoff in de jaren dertig*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Akker, W.J. van den en G.J. Dorleijn**
 1992a 'Waar gaat Sebastiaan naar toe? Over M. Nijhoffs "Het veer"'. In: *De Nieuwe Taalgids* 85 (1), 50-70.
 1996 "'The difficulties are the chance of the artist". Poetics, creation, and the modern poem'. In: B.L. Spahr, T.F. Shannon and W. van den Akker (red.), *Vantage points. Festschrift for Johan P. Snapper*. Lanham: American Association for Netherlandic Studies and University Press of America, 1-28.
- Akkerman, F.**
 1991 'Leopold en Spinoza'. In: P.M.Th. Everard en H. Hartsuiker (red.), *Ontroering door het woord. Over J.H. Leopold*. Groningen: Historische Uitgeverij, 13-47.
- Alleman, B.**
 1954 *Hölderlin und Heidegger*. Freiburg: Rombach & Co.
 1968 Nachwort. In: P. Celan, *Ausgewählte Gedichte*. Frankfurt: Suhrkamp.
 1970 'Das Gedicht und seine Wirklichkeit'. In: *Études Germaniques* 25 (3), 266-274.
- Alphen, E. van**
 1994 'De grenzen van de poëzie, ofwel, Faverey's poëtische dood'. In: *Forum der Letteren* 35 (4), 295-300.
- Apollinaire, G.**
 1959 *Ceuvres Poétiques*. M.Adéma et M. Décaudin (ed.). Paris: Gallimard.
 1966 *Ceuvres Complètes*. 4 dln. M. Décaudin (ed.). Paris: Balland et Lecat.
- Augustinus, A.**
 1953 *Select Letters*. London: William Heinemann. Vertaling: J.H. Baxter.
 1983 *De stad van God*. Baarn: Ambo. Vertaling: G. Wijdeveld.
 1985 *Belijdenissen*. Baarn: Ambo. Vertaling: G. Wijdeveld.
 1997 *On Christian teaching*. Oxford: Oxford University Press. Vertaling: R.P.H. Green.
- Aviram, A.F.**
Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Bachelard, G.**
 1957 *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrige.
- Bahti, T.**
Ends of the Lyric. Direction and Consequence in Western Poetry. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bakker, M.**
 1987 'Ik zag de nieuwe brug'. Een systematisch onderzoek naar het nieuwe van Nijhoffs Nieuwe gedichten. Amsterdam: VU Uitgeverij.
- Balakian, A.**
 1992 *The fiction of the poet. From Mallarmé to the post-symbolist mode*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Barthes, R.**
 1953 'L'Écriture et le Silence'. In: *Le Degré Zéro de l'Écriture*. Paris: Seuil.
 1970 *De nulgraad van het schrijven*. Amsterdam: Meulenhoff. Vertaling: E. Axel van Caspel.
 1986 *Het plezier van de tekst*. Nijmegen: SUN. Vertaling: F. van den Pol.

- 1994 *Ceuvres Complètes*. dl. 2. E. Marly (ed.). Paris: Seuil.
- 2004 *Het werkelijkheidseffect*. Groningen: Historische Uitgeverij. Samenstelling en vertaling: R. Hofstede.
- Bastelaere, D. van**
- 2001 'De making van een Faverey'. In: *Wwwhooosshhh. Over poëzie en haar wereldse inbedding*. Nijmegen: Vantilt, 43-58.
- Bataille, G.**
- 1954 *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard. [Eerste uitgave: 1943].
- 1989 *De innerlijke ervaring*. Hilversum: Gooi en Sticht. Vertaling en voorwoord: L. ten Kate en W. Kuijt.
- Beckett, S.**
- 1991 *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York: Grove Press. [Eerste uitgave: 1955].
- 1983 *Disjecta*. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment. London: John Calder.
- Beekman, E.M.**
- 1982 'Dada in Holland'. In: W. Paulsen und H. G. Hermann (red.), *Sinn aus Unsinn. Dada International*. Bern: Francke, 229-247.
- Beekman, K.**
- 1998 'Klankimitaties van avantgardisten, of: de inzet van poëtische kaders bij het toekennen van functies en betekenissen aan fonetische poëzie'. In: *Nederlandse letterkunde* 3 (1), 1-14.
- Behler, E.**
- 1993 *German Romantic Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beijer, C.H.M. en J.J.V.M. de Vet**
- 1995 'Favereys "Reeks tegen de dood". Meer dan een bezwering'. In: *Spektator* 24 (1), 55-69.
- Bénichou, P.**
- 1995 *Selon Mallarmé*. Paris: Gallimard.
- Benjamin, W.**
- 1961 *Illuminationen. Ausgewählte Geschriften*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Berlin, I.**
- 1999 *The Roots of Romanticism*. H. Hardy (red.). London: Chatto&Windus.
- Bernlef, J.**
- 1978 'Verdwijnen als een vorm van verschijnen'. In: *Het ontplofte gedicht*. Amsterdam: Querido, 115-116.
- Bertens, H.**
- 1995 *The idea of the postmodern. A History*. New York: Routledge.
- Blanchot, M.**
- 1943 *Faux pas*. Paris: Gallimard.
- 1949 *La part du feu*. Paris: Gallimard.
- 1955 *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- 1959 *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.
- 1969 *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.
- 1973 *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard.
- 1980 *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- 1984 *Le dernier à parler*. Montpellier: Fata Morgana.
- 1987 'De houten brug (de herhaling, het neutrum)'. In: *Proces-verbaal van Frans Kafka*. Nijmegen: SUN, 135-148. Vertaling: J. Versteeg.
- Block, H.M.**
- 1985 'Contextual values of silence in modern poetry'. In: A. Balakian (red.), *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association 1982*. New York: Garland Publishing, 12-18.
- Block, H.M. (red.)**
- 1991 *The poetry of Paul Celan. Papers from the conference at the State University of New York at Binghamton, 28-29-10-1988*. New York: Peter Lang.
- Bloem, R.**
- 1973 'Hans Faverey: De verdrijving van woorden in zinnen'. In: *Literair lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*. Amsterdam: Atheneum, 133-139.
- 1980 'Hans Faverey'. In: A. Zuiderent, H. Brems en T. van Deel (red.), *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur van na 1945*.
- 1982 'Wat er toe doende. Over het lezen van Hans Faverey'. In: T. van Deel, R.L.K. Fokkema, J. Hoogteijling (red.), *Over gedichten gesproken. Analyses van gedichten*. Groningen: z.u., 45-54.

- 1991 'Het onsterfelijke'. In: W. Kusters (red.), *'In een beziel verband'. Nederlandse dichter op zoek naar zin*. Vught: Thomas More Academie, 311-318.
- 1997 'De schaamteloze steen'. In: H. Groenewegen (red.), *Die zo rijk zijn aan zichzelf*. Groningen: Historische Uitgeverij, 90-116.
- Blumenberg, H.**
1983 *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Boer, Th. de**
1991 "'Twee overzijden worden weer bureu". Over metafysica in het werk van Nijhoff'. In: W. Kusters (red.), *'In een beziel verband'. Nederlandse dichter op zoek naar zin*. Vught: Thomas More Academie, 99-112.
- 1996 'De gekerstende sterren'. In: Th. de Boer (red.), *Langs de gewesten van het zijn. Spiritualiteit van de woestijn en andere opstellen*. Zoetermeer: Meinema, 124-131.
- Bogman, J.**
1991 *De stad als tekst. Over de compositie van Paul van Ostaïens Bezette Stad*. Rotterdam: Van Hezik-fonds.
- 1996 "'Alle worden is ontworden". Schrijfwijze, klank, kleur en mystiek in Paul van Ostaïens *De Feesten van Angst en Pijn*'. In: G. Buelens en E. Spinoy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostaïen*. Amsterdam: Bert Bakker, 114-128.
- 2002 *Professoren hier is de laatste gnostieker. Paul van Ostaïen tussen schilderkunst en mystiek*. Nijmegen: Vantilt.
- Bohn, W.**
1986 *The Aesthetics of Visual Poetry 1914-1928*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bonsset, I.K.**
1975 *Nieuwe Woordbeeldingen. De gedichten van Theo van Doesburg*. Amsterdam: Querido.
- Boon, M.C.**
1991 'J.H. Leopold en de drie gratiën: "Er dwarrelt een vlucht" (1896-1897). Analyse en interpretatie van een "open" gedicht'. In: *Spektator* 20 (1), 23-36.
- Borges, J.L.**
1986 *De Aleph*. Amsterdam: De Bezige Bij. Vertaling: A. Sillevius.
- Borgers, G.**
1971 *Paul van Ostaïen. Een documentatie*. 2 dln. Den Haag: Bert Bakker.
- Bougault, L.**
1996 'Le rôle des blancs dans la constitution de l'acte de lecture en poésie moderne'. In: *Revue Romane* 31 (1), 65-86.
- Bové, P.**
1980 *Destructive Poetics – Heidegger and Modern American Poetry*. New York: Columbia University Press.
- Boven, E. van en G. Dorleijn**
1999 *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Coutinho.
- Bowie, M.**
1978 *Mallarmé and the Art of Being Difficult*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boyens, J.**
1979 'Paul van Ostaïen en Theo van Doesburg, twee verwante theoretici die niet nader tot elkaar wensten te komen'. 2 dln. In: *De Gids* 142 (3), 193-201; (4), 258-268.
- 1983 "'Gij doet niet als Apollinaire". In: S. Bakker e.a., *Op grond van de tekst. Opstellen aangeboden aan prof.dr. Karel Meeuwse*. Utrecht: HES, 147-156.
- 1995 *De genesis van Bezette Stad. 'Ik spreek met de mannen en regel alles wel'. Brieven van Oscar Jespers aan Paul van Ostaïen 1920-1921 over het ontstaan van Bezette Stad en de Antwerpse groepering van het Sienjaal*. Antwerpen: Pandora.
- Bradbury, M. en J. McFarlane (red.)**
1978 *Modernism 1890-1930*. Sussex: The Harvester Press.
- Brierley, D.**
1984 'Der Meridian'. Ein Versuch zur Poetik und Dichtung Paul Celans. Frankfurt: Peter Lang.
- Brokken, J.**
1980 'Het zelfvertrouwen van Hans Faverey'. In: *Haagse Post* 24-5-1980. Interview.
- Bronkhorst, D. van**
1994 *Chinese dichters. Drieduizend jaar Chinese poëzie*. Amsterdam: De Prom.
- Brons, R.**
1997 *Lyotard. Filosofie tussen Openbaarheid en Sprakeloosheid*. Utrecht.

Bronzwaer, W.

- 1991 'Een verstrooid zelfportret. Nijhoffs "De wandelaar" en het modernisme'. In: W. Bronzwaer, *Het eerste spoor, opstellen over literatuur en moderniteit*. Baarn: Ambo, 106-119.

Buber, M.

- 1967 *Chassidische vertellingen*. Z.p: Servire. Vertaling: L.S. Blom.

Buchka, P.

- 1974 *Die Schreibweise des Schweigens. Ein Strukturvergleich romantischer und zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur*. München: Carl Hanser.

Budick, S. en W. Iser (red.)

- 1989 *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford: Stanford California Press.

Buelens, G.

- 2001 *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Nijmegen: Vantilt.

Buelens, G. en E. Spinoy (red.)

- 1996 *De stem der Loreley. Over Paul van Ostaijen*. Amsterdam: Bert Bakker.

Bulhof, F. (red.)

- 1967 *Nijhoff, Van Ostaijen, 'De stijl'. Modernism in the Netherlands and Belgium in the first quarter of the 20th century*. Den Haag: Nijhoff.

Buning, M.

- 1994 'T.S. Eliot. De via negativa in zijn religieuze poëzie'. In: A. de Feijter en A. Kibédi Varga (red.), *Dichters brengen het tweeweg. Metafysische vraagstellingen in de moderne Europese poëzie*. Kampen: Kok, 41-78.

Buuren, M. van

- 1986 'Geen proces van onteigening. Over poëzie van Hans Faverey'. In: *De Revisor* 13 (5), 53-59.
 1988 *Filosofie van de algemene literatuurwetenschap*. Leiden: Nijhoff.
 1991 'Een hecatombe (1980)'. In: R. Duhamel (red.), *Van aangezicht tot aangezicht. Modelinterpretaties moderne lyriek*. Leuven: Garant, 187-190.

Cage, J.

- 1980 *Silence*. London: Marion Boyars.

Caws, M.A.

- 1981a *A Metapoetics of the Passage. Architectures in Surrealism and After*. Hanover: University Press of New England.
 1981b *The Eye in the text. Essays on perception, Mannerist to Modern*. Guildford: Princeton University Press.

Celan, P.

- 1983 *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt: Suhrkamp.
 1975 *Gedichte*. 2 dln. Frankfurt: Suhrkamp.
 1988 *Gedichten*. Keuze en commentaar P. Sars. Baarn: Ambo. Vertaling: F. Roumen.
 2003 *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Meulenhoff. Vertaling: T. Naaijkens.

Chisholm, A.R.

- 1962 *Mallarmé's Grand Œuvre*. Manchester: The University Press.

Claes, P.

- 1979 *Het netwerk en de nevellek*. Leuven: Acco.
 1988 'Faverey: een constructie, en Faverey: een deconstructie'. In: P. Claes, *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Amsterdam: De Bezige Bij, 82-102.
 2000 'Faverey en de Goden'. In: P. Claes, *De gulden tak*. Amsterdam: De Bezige Bij, 121-132.

Clark, T.

- 1995 *Derrida, Heidegger, Blanchot*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cohen, J.

- 1966 *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion.

Cohn, R.G.

- 1949 *Mallarmé's Un Coup de Dés. An Exegesis*. New York: AMS Press.
 1966 *Mallarmé's Masterwork. New Findings*. The Hague-Paris: Mouton & Co.
 1980 *Toward the poems of Mallarmé*. Berkeley: University of California Press. [Eerste uitgave: 1965].
 1991 *Vues sur Mallarmé*. Cahors: Nizet.

Cominck, H. de

- 2000 *Het proza*. 2 dln. Amsterdam: De Arbeiderspers.

Cook, M.

- 1990 'À l'image de Francois Couperin, 'Les idées heureuses'. In: *Cahiers de psychologie de l'art et de la culture* 16, 53-68.

Culler, J.

- 1975 *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Londen: Routledge & Kegan Paul.
 1981 *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Londen: Routledge & Kegan Paul.
 1983 *On Deconstruction, Theory and Criticism after Structuralism*. Londen: Routledge & Kegan Paul.

Davies, G.

- 1959 'Introduction'. In: S. Mallarmé, *Les Noces d'Hérodiade-Mystère*. Paris: Gallimard, 9-45.
 1988 *Mallarmé et 'la couche suffisante d'intelligibilité'*. Paris: Corti.

Deel, T. van

- 1986 'Onthechtingsoefeningen. In gesprek met Hans Faverey (1978)'. In: T. van Deel, *De komma bij Krol en andere essays*. Amsterdam: Querido, 104-117.
 1987 'Zusterkunsten zijn ze. De liefde tussen poëzie en beeldende kunst'. In: *Vrij Nederland* 12-9-1987.

Derrida, J.

- 1972a *La Dissémination*. Paris: Seuil.
 1972b *Marges de la Philosophie*. Paris: Minuit.
 1978 *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
 1986 *Schibboleth. Pour Paul Celan*. Paris: Galilée.
 1987 *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
 1995 *Marges van de filosofie*. Kampen: Kok Agora. Inleiding en vertaling: G. Groot.
 1997 *Hoe niet te spreken. Dionysius, Eckhart en de paradigma's van negativiteit*. Kampen: Kok Agora. Inleiding en vertaling: R. Sneller.

Dijk, Y. van

- 2005 *Leegte die ademt. Het typografisch wit in de moderne poëzie*. Dissertatie. Universiteit van Amsterdam.

Donker, A.

- 1946 *De Vrijheid van de dichter en de Dichterlijke Vrijheid. Een Critiek op de Moderne Poëzie*. Arnhem: Van Loghem Slaterus.

Donkersloot, N.A.

- 1965 *J.H. Leopold. Lotgevallen van een dichterschap*. Amsterdam: Polak en Van Gennep.

Dorleijn, G.J.

- 1989a *Terug naar de auteur. Over M. Nijhoff*. Baarn: De Prom.
 1989b 'Martinus Nijhoff: Vormen'. In: A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure, M. Janssens, *Lexicon van Literaire Werken*. 26ste aanvulling (mei 1995). Groningen: Wolters-Noordhoff.
 1989c 'J.H. Leopold: Verzen'. In: A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure, M. Janssens, *Lexicon van Literaire Werken*. 2e aanvulling (juni 1989). Groningen: Wolters-Noordhoff.
 1991a "'Je bent in Groningen, maar hier". Enkele opmerkingen over iconiteit'. In: R.T. Segers (red.), *Visies op cultuur en literatuur*. Amsterdam: Rodopi, 123-130.
 1991b 'J.H. Leopolds vruchteloos bezit'. In: W. Kusters (red.), *'In een bezield verband'. Nederlandse dichters op zoek naar zin*. Vught: Thomas More Academie, 43-60.
 1991c "'Een lustig spel dat verdergaat": over het muzikale in J.H. Leopolds gedichten'. In: P.M.Th. Everard en H. Hartsuiker (red.), *Ontroering door het woord. Over J.H. Leopold*. Groningen: Historische Uitgeverij, 70-96.
 1993 "'Geen ster zal thans de gids meer zijn": Over oude, nieuwe en verdwenen sterren bij M. Nijhoff'. In: H. van Dijk, M. H. Schenkeveld-Van der Dussen en J.M.J. Sicking (red.), *In de zevende hemel. Opstellen voor P.E.L. Verkuyl over literatuur en kosmos*. Groningen: Passage, 14-18.
 1997 "'Maar van niets het meest". Muziek en poëzie bij Faverey'. In: H. Groenewegen (red.), *Die zo rijk zijn aan zichzelf*. Groningen: Historische Uitgeverij, 150-181.
 2004 'Leopolds en Oosterhoffs'. In: A. Zuiderent, E. Jansen en J. Koppenol (red.), *Een rijke bron. Over poëzie*. Groningen: Historische Uitgeverij, 188-207.

Dresden, S.

- 1965 'Witte poëzie'. In: *Maatstaf* 13 (7/8), 584-604.
 1980 *Symbolisme*. Amsterdam: Arbeiderspers.
 1980 *Het einde*. Den Haag: Martinus Nijhoff.

Drijkoningen, F. en Fontijn, J. (red.)

- 1982 *Historische Avant-garde. Programmatische teksten van het Italiaans Futurisme, het Russisch futurisme, Dada, het Constructivisme, het Surrealisme en het Tsjechisch Poëtisme*. Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten.

- Drucker, J.**
 1994 *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art 1909-1923*. Chigago: Chigago University Press.
- Dunkelberg, K.**
 1990 'The structure of the double volta in Nijhoff's experimental sonnets'. In: *Dutch Crossing* 41, 23-34.
- Elshout, R.**
 1983 'Met terugwerkende kracht. Een ingang tot de gedichten van Hans Faverey'. In: *Bzzlletin* 12 (109), 11-20.
- Ernst, U.**
 1986 'The figured poem: toward a definition of genre'. In: *Visible Language* 20 (1), 8-27.
- Eskens, E. (red.)**
 2003 *Dit is Lyotard. Zijn belangrijkste geschriften*. Kampen: Agora.
- Everard, P.M.Th. en Hartsuiker, H. (red.)**
 1991 *Ontroering door het woord. Over J.H. Leopold*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Faverey, H.**
 1993 *Verzamelde gedichten*. Tekstbezorging: M. Mathijssen. Amsterdam: De Bezige Bij.
 2000 *Springvossen*. Nagelaten gedichten. Amsterdam, De Bezige Bij.
- Feijter, F.J.M. de**
 1994 'Apocrief/ de analphabetische naam'. *Het historisch debuut van Lucebert in het licht van de intertekst van Joodse mystiek en Hölderlin*. Amsterdam: De Bezige Bij.
 1996 *Het boek slaat haar ogen op*. Nijmegen: Katholieke Universiteit Nijmegen.
- Felstiner, J.**
 1995 *Paul Celan. Poet. Survivor. Jew*. New Haven and London: Yale University Press.
- Fens, K.**
 1967 "'Het veer" van M. Nijhoff'. In: *Raster* 1 (3), 306-324.
 1991 'Poëzie op water geschreven. Drie artikelen over J.H. Leopold'. In: P.M.Th. Everard en H. Hartsuiker (red.), *Ontroering door het woord. Over J.H. Leopold*. Groningen: Historische Uitgeverij, 97-115.
 1996 'Popelend van afscheid'. In: K. Fens, *Die dag laten wij niet verder*. Amsterdam: Querido, 36-40.
- Fioretos, A. (red.)**
 1994 *Word traces. Readings of Paul Celan*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Fokkema, R.**
 1993 'Het opportunisme van de editie-techniek, of: Het wenkend perspectief der varianten'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 109 (3), 267-283.
 1994 'Precaire ontregelingen. Over de ontologische poëtica van Hans Faverey'. In: *De Gids* 157 (7), 549-559.
 1999 *Aan de mond van al die rivieren. Een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Fokkema, D. en E. Ibsch**
 1984 *Het modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Foppe, H.**
 1974 *Vogelvrij. Over Paul van Ostaïen*. Amsterdam: Meulenhoff Educatief.
- Foucault, M.**
 1986 *De verbeelding van de bibliotheek. Essays over literatuur*. Nijmegen: SUN.
- Frank, R. en H. Sayre (red.)**
 1988 *The Line in Postmodern Poetry*. Urbano: University of Illinois Press.
- Fresco, M. F.**
 1998 'Platonisme: naar hoger honing?'. In: M.F. Fresco en R. van der Paardt (red.), *Naar hoger honing? Plato en Platonisme in de Nederlandse literatuur*. Groningen: Historische Uitgeverij, 9-51.
- Friedrich, H.**
 1956 *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rohwolt.
- Garnier, P.**
 1968 *Spatialisme et poésie concrète*. Paris: Gallimard.
- Géfin, L.**
 1982 *Ideogram. Modern American Poetry*. Milton Keynes: The Open University Press.
- Geggus, R.**
 1961 *Die wit in die poesie. 'n Ondersoek na die funksionaliteit van die wit in die visuele aanbod van hedendaagse poesie*. Amsterdam: Heijnis.

Gellhaus, A. en A. Lohr. (red.)1996 *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*. Köln: Böhlau.**Genette, G.**1969 *Figures II. Essais*. Paris: Seuil.1987 *Seuils*. Paris: Seuil.**Gerbrandy, P.**2000 'De zekerheid der dingen die men niet ziet. Faverey en de klassieke filologie'. In: P. Gerbrandy, *Boeken die er toe doen*. Amsterdam: Meulenhoff, 171-183.**Gilbert-Rolfe, J.**1997 'Blankness as a signifier'. In: *Critical Inquiry* 24 (1), 169-175.**Gilliams, M.**1984 *Vita Brevis. Verzameld Werk*. Amsterdam: Meulenhoff.**Goedegebuure, J.**1989 'Poëzie op het verdwijnpunt'. In: J. Goedegebuure, *Nederlandse literatuur 1960-1988*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 192-222.1996 'Van Ostajien, Faverey en de Vijftigers'. In: G. Buelens en E. Spinoy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostajien*. Amsterdam: Bert Bakker, 253-259.2001 'Postmoderne modernisten en modernistische postmodernen. Nederlandstalige schrijvers in de twintigste eeuw herlezen'. In: *Nederlandse letterkunde* 6 (1), 13-32.**Goedegebuure, J. en O. Heynders.**1991 "'Het breekbare licht open": een beschouwing over impliciete poëticaliteit en problemen van interpretatie'. In: *De Nieuwe Taalgids* 84 (6), 527-538.1995 'Filosofie in poëzie: Kouwenaar, Lucebert en Faverey'. In: R. Duhamel (red.), *Over literatuur en filosofie. Grensgevallen en gevallen teksten*. Leuven/Apeldoorn: Garant, 202-211.**Groenewegen, H.**2002 'Geblinddoekte dichter. Over Hans Faverey'. In: H. Groenewegen, *Schuimen langs de vloedlijn. Kritieken en kronieken over poëzie*. Nijmegen: Vantilt, 267-297.2005 *Overvloed. Kritieken en kronieken over poëzie*. Nijmegen: Vantilt.**Groenewegen, H. (red.)**1997 *Die zo rijk zijn aan zichzelf. Over Hans Faverey*. Groningen: Historische Uitgeverij.**Groot, J.**1994 'Are you experienced?'. In: *De Revisor* 21 (5-6), 46-53.**Hadermann, P.**1970 *Het vuur in de verte. Paul van Ostajens kunstopvatting in het licht van de Europese avant-garde*. Antwerpen: Onwikkeling.1979 'Van Ostajien et Apollinaire'. In: *Septentrion* 8 (1), 39-50.1997 *Paul van Ostajien en de kunst van zijn tijd*. Opstellen uitgegeven door M. Bartosik, M. Dupuis en J. Weisgerber. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde.**Hageraats, K.**1980 'De vier niveau's van het gedicht "De Molen" van J.H. Leopold'. In: *Spektator* 10 (3), 201-220.**Halsema, J.D.F. van**1989 *Bijeen het vroeger en het later. De dichter Leopold en zijn bronnen*. Utrecht: Veen.1991a 'Martinus Nijhoff in het licht van het modernisme'. In: J.B. Weenink (red.), *Modernisme in de literatuur. James Joyce, Italo Svevo, Marcel Proust, Martinus Nijhoff*. Amsterdam, vU Uitgeverij, 105-132.1999 *Dit eene brein. Over J.H. Leopold*. Groningen: Historische Uitgeverij.**Hamburger, M.**1969 *The truth of poetry: Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960's*. London: Weidenfield and Nicolson.**Hartman, C.O.**1980 *Free Verse. An Essay on Prosody*. Princeton N.J.: Princeton University Press.**Hassan, I.**1971 *The Dismemberment of Orpheus. Toward a postmodern literature*. New York: Oxford University Press.**Heite, H.R.**1971 'Hans Faverey, een gesprek'. In: *Soma* 13 (2), 27-33.**Heraclitus**1979 *Fragmenten*. Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Gennep. Toelichting en vertaling: J. Mansfeld.

Herrnstein Smith, B.

1968 *Poetic Closure. A Study of How Poems End.* Chicago: The University of Chicago Press.

Heuvel, P. van den

1984 *Parole, Mot, Silence. Pour une poétique de l'énonciation.* Nijmegen: z.u..

Heynders, O.

1991 *De verbeelding van de betekenis.* Garant.

1996 'De dynamiek van literatuurgeschiedenis in Nederland: Een positiebepaling'. In: *Nederlandse letterkunde* 1 (2), 193-200.

1998 *Langzaam leren lezen. Paul Rodenko en de poëzie.* Tilburg: Syntax.

2001 "'Als de god zich heeft afgeschaf't". Religieuze poëzie van Hans Faverey en Paul Celan'. In: *Armada* 6 (23), 87-106.

2004 'Betekenis tussen tekst en lezer. Over de coherentie van post-moderne nieuwe poëzie'. In: *Nederlandse letterkunde* 9 (1), 18-34.

Hill, L.

1997 *Blanchot. Extreme Contemporary.* London: Routledge.

Hofmannsthal, H. von

1979 *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen.* Gesammelte Werke, Bd. 7. Hrsg. von Bernd Schoeller im Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt: Fischer.

Hölderlin, F.

1952 *Sämtliche Werke.* bd. 5. F. Beissner (red.). Stuttgart: Kohlhammer.

1993 *Gedichten.* Baarn: De Prom. Inleiding en vertaling: A. den Besten.

Hollander, J.

1975 *Vision and Resonance.* New York: Oxford University Press.

Ionesco, E.

1967 *Journal en miettes.* Paris: Mercure de France.

Iser, W. (red.)

1966 *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne.* München: Wilhelm Fink.

Janssens, M.

'Een "fatalisties liedje" van angst en pijn'. In: *Spiegel der letteren* 39 (2), 147-159.

Jespers, H.F.

1997 'De Geranien-erlebnis of de terugkeer naar het landelijke', in: *Spiegel der letteren* 39 (2) 1997.

Jessurun d'Oliveira, H.U.

1963 'De limiet van het middenwit'. In: *Merlyn* 1 (2), 38-54.

Jongejan, E.

1933 *De humor-'cultus' der romantiek in Nederland.* Zutphen: W.J. Thieme & Cie.

Kane, L.

1984 *The Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama.* Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.

Kannemeyer, J.C.

1996 'Martinus Nijhoff: digter van die eindelose variaties'. In: J.C. Kannemeyer, *Ontsyferde stene. Herinnerings, huldigings, herlesings en herbevestigings.* Stellenbosch, Inset-Uitgewers, 85-89.

Katz, S.T. (red.)

1978 *Mysticism and Philosophical Analysis.* London: Sheldon Press.

1992 *Mysticism and Language.* Oxford: Oxford University Press.

Kermode, F.

1979 *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction.* Londen: Oxford University Press. [Eerste uitgave: 1966].

Komrij, G.

2001 'De moeder de vrouw'. In: G. Komrij, *Trou moet Blycken, of Opnieuw in liefde bloeyende. De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de eenentwintigste eeuw in honderd en enige gedichten.* Amsterdam: Bert Bakker, 237-240.

Kostelanetz, R. (red.)

1996 *Writings about John Cage.* Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Kroon, D. (red.)

1983 *In deze weidsche vlucht de koning Cheops. Teksten omtrent Cheops van J.H. Leopold.* 's-Gravenhage: BZZTÔH.

Kusters, W.

1986a *De Killer. Over poëzie en poëtica van Gerrit Kouwenaar.* Amsterdam: Querido.

- 1986b "'Meneer Lepinski" van Hans Faverey'. In: *De Nieuwe Taalgids* 79 (1) 1986, 42-48.
- 1989 'Rijp. Asse. Bronmos. Over de dichter Hans Faverey'. In: *Ons Erfdeel*, 32 (4) 1989, 521-524.
- 1993 'Alleen als ik lach'. In: *Dietsche warande en Belfort* 138 (5), 647-656.
- Kusters, W. (red.)**
1991 *'In een bezield verband'. Nederlandstalige dichters op zoek naar zin*. Vught: Thomas More Academie.
- Leopold, J.H.**
1983 *Gedichten 1. De tijdens het leven van de dichter gepubliceerde poëzie*. Historisch-kritische uitgave. 2 dln. Tekstbezorging: H.T.M. van Vliet in samenwerking met A.L. Sötemann. Amsterdam/ Oxford: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij.
- 1984 *Gedichten uit de nalatenschap*. 2 dln. Uitgegeven en van editie-technisch en genetisch-interpretatief commentaar voorzien door G.J. Dorleijn. Amsterdam/ Oxford: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij.
- 1985 *Gedichten II. Nagelaten poëzie*. Historisch-kritische uitgave. 3 dln. Tekstbezorging: H.T.M. van Vliet in samenwerking met A.L. Sötemann. Amsterdam/ Oxford: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij.
- 1988 *Verzamelde verzen*. 2 dln. Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Genneep.
- Leutner, P.**
1994 *Wege durch die Zeichen-Zone. Stéphane Mallarmé und Paul Celan*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Levenston, E.A.**
1992 *The Stuff of Literature. Physical aspects of Texts and Their Relation to Literary Meaning*. State University of New York Press: Albany.
- Lier, Peter van**
1994 *Van absurdisme tot mystiek. Een metafysica vanuit Nietzsche, van Beckett tot Heidegger*. Best: Damon.
- 1995 'Hans Faverey bezien vanuit Zen-boeddhistisch perspectief'. In: *Spektator* 24 (1), 70-84.
- Long, A.A. (red.)**
1999 *The Cambridge Companion To Early Greek Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lorenz, O.**
1989 *Schweigen in der Dichtung. Hölderlin-Rilke-Celan. Studien zur Poetik deiktischen-elliptischer Schreibweisen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lotman, J.**
1977 *The Structure of the Artistic Text*. Michigan: University of Michigan.
- Lulofs, F.**
1955 *Verkenning door varianten. De redacties van Het Uur U van M. Nijhoff stilistisch onderzocht*. 's-Gravenhage: Bert Bakker/ Daamen.
- Lyotard, J.-F.**
1974 *Discours, figure*. Paris: Klincksieck.
- 1986 *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*. Paris: Galilée.
- 1989 'The sublime and the Avant-Garde'. In: A.Benjamin (red.), *The Lyotard Reader*. Oxford: Basil Blackwell, 196-211.
- 1991 *Leçons sur l'Analytique du sublime*. Paris: Galilée.
- 1994 *Lessons on the analytic of the sublime*. California: Stanford University Press.
- Maatje, F.C.**
1980 *Open plekken*. Utrecht: Bohn, Scheltema & Holkema.
- MacKirahan, R.D.**
1994 *Philosophy before Socrates – An introduction with Text and Commentary*. Indianapolis/Cambridge: Hackett.
- Mallarmé, S.**
1951 *Ceuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- 1959 *Les Noces d'Hérodiade-Mystère*. Paris: Gallimard.
- 1986 *Gedichten*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep. Toelichting en vertaling: P. Claes.
- 1995 *Correspondance complète 1862-1871. Suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*. B. Marchal (red.). Paris: Gallimard.
- Marchal, B.**
1985 *Lecture de Mallarmé. Poésies-Igitur-Le Coup de Dés*. Mayenne: Librairie José Corti.
- Maria, L., de (red.)**
1973 *Marinetti e il Futurismo*. Verona: Arnoldo Mondadori.
- Mathijssen, M.**
1993 'Verantwoording'. In: H. Faverey, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij, 669-729.

- Mazzeo, J.A.**
 1962 'St.Augustine's Rhetoric of Silence'. In: *Journal of the History of Ideas* 23 (2), 175-196.
- McGinn, B. (red.)**
 1994 *Meister Eckhart and the Beguine Mystics: Hadewych of Brabant, Mechtild of Magdeburg, and Marguerite Porete*. New York: Continuum.
- Meinecke, D. (red.)**
 1970 *Über Paul Celan*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Menninghaus, W.**
 1980 *Paul Celan: Magie der Form*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Merleau-Ponty, M.**
 1952 'Indirect language and the Voices of Silence'. In: G.A. Johnson (red.), *The Merleau-Ponty Aesthetics reader*. Evanston: Northwestern University Press, 76-120.
- Mertens, A.M.J.A.**
 1991 *Sluiпрoutes en dwaalwegen. Aspecten van een liminale poëtica toegelicht aan de hand van het werk van Jacq Firmin Vogelaar*. Amsterdam: Sauternes.
- Michel, K.**
 1991 'Stapwaarts door de appels, breekwaarts door het ei'. In: W. Kusters (red.), *'In een beziend verband'. Nederlandstalige dichters op zoek naar zin*. Vught: Thomas More Academie, 311-318.
- Middag, G.**
 1990 'Een kortstondige huid over het zijnde'. In: *Jan Campertprijzen 1990*, 's-Gravenhage: BZZTÓH, 9-26.
 1991 'Hans Faverey'. In: A. Zuiderent, H. Brems en T. van Deel (red.), *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur van na 1945*. 41^{ste} aanvulling (mei 1991).
- Minnen, C.L. van**
 1986 'Hans Faverey en de jacht op het nietige'. In: *De Revisor* 13 (5), 63-69.
- Mommaers, P.**
 1982 'De mysticus en de taal'. In: *Handelingen van het Vlaamsch Philologencongres* 33, 243-251.
 1987 'De functie van de taal in de mystieke beleving volgens de Brieven van Hadewych'. In: *Ons Geestelijk Erf* 61 (2-3), 135-162.
- Mooij, J.J.A.**
 1976 'On the 'foregrounding' of graphic elements in poetry'. In: D.W. Fokkema, E. Kunne-Ibsch en A.J.A. van Zoest (red.), *Comparative poetics; Poétique comparative; Vergleichende Poetik, in honour of Jan Kamerbeek Jr.* Amsterdam: Rodopi, 89-102.
 1979 *Tekst en lezer. Opstellen over algemene problemen van de literatuurstudie*. Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Gennep.
- Moraru, C.**
 1997 "'Topos/ typos/ tropos": visual strategies and the mapping of space in Charles Olson's poetry'. In: *Word and Image* 14 (3), 253-266.
- Mourits, B.**
 2001 *Zestig. Een nieuwe datum in de poëzie*. Amsterdam: Podium.
- Nänny, M.**
 1986 'Iconicity in Literature'. In: *Word and Image* 2 (3), 199-208.
 2001 'Iconic functions of long and short lines'. In: O. Fischer en M. Nänny (red.), *The motivated sign. Iconicity in Language and Literature*. Amsterdam en Philadelphia: John Benjamins, 157-187.
- Neck-Yoder, H. van**
 2000 'Zo sprak Zoon tot Spin: Faverey en de Caraïbische poëtische traditie' in: *Literatuur* 17/3: 159-166.
- Neef, S.**
 2000 *Zur Medialität einer Schrift. Anhand von Paul van Ostaijens De Feesten van Angst en Pijn*. Amsterdam: ASCA press.
- Nibbrig, Hart C.L.**
 1981 *Rhetorik des Schweigens, Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Niebylski, D.**
 1993 *The Poem on the Edge of the Word. The Limits of Language and the Uses of Silence in the Poetry of Mallarmé, Rilke and Vallejo*. New York: P. Lang.
- Nijhoff, M.**
 1982 *Kritisch, verhalend en nagelaten proza* (dl. 2 van *Verzameld werk*). Amsterdam: Bert Bakker.
 1990 *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker.

- 1993 *Gedichten*. 3 dln. Historisch-kritische uitgave. Tekstbezorging: W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Assen: Van Gorcum.
- Novalis**
1960 *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 3. Hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel. Stuttgart: Kohlhammer.
- Olsen, T.**
1979 *Silences*. New York: Dell.
- Ornée, W.A.**
1970 'Martinus Nijhoff en de binnenscheepvaart'. In: *De Nieuwe Taalgids* 63 (6), 453-460.
- Ostajen, P. van**
1979 *Verzameld werk*. 4 dln. Amsterdam: Bert Bakker.
1981 *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Otto, R.**
1947 *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: Biederstein. [Eerste uitgave: 1917]
- Oversteegen, J.J.**
1969 *Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*. Atheneum-Polak & Van Gennep: Amsterdam.
1982 *Beperkingen. Methodologische recepten en andere vooronderstellingen en vooroordelen in de moderne literatuurwetenschap*. Utrecht: HES.
- Paz, O.**
1984 *De boog en de lier. Het gedicht. De poëtische openbaring. Poëzie en geschiedenis*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Peeters, G.**
1986 'Faveroy en Coorte's stil levende vruchten'. In: *Spiegel der letteren* 28 (1-2), 1986, 49-61.
- Peeters, P. en E. Spinoy (red.)**
1996 *Het vrouwen van de lezer. Over literaturopvattingen*. Leuven: Peeters.
- Peperkamp, B.J.**
1995 *Over de dichtkunst; een lezing met demonstraties. Interpretatieve en literair-historische beschouwingen over een programmatisch gedicht van Leo Vroman*. 2 dln. Assen: Van Gorcum.
- Perec, G.**
2003 *Ik ben geboren*. Amsterdam: De Arbeiderspers. Samenstelling, nawoord en vertaling: R. Hofstede.
- Perloff, M.**
1981 *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Princeton N.J.: Princeton University Press.
- Piltz, W.**
1987 *Die philosophie des Schweigens-das Schweigen in der Philosophie*. Würzburg: z.u.
- Pöggeler, O. en C. Jamme. (red.)**
1993 'Der glühende Leertext'. *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*. München: Wilhelm Vink.
- Poggioli, R.**
1981 *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press. [Eerste uitgave: 1968].
- Quinones, R. J.**
1985 *Mapping Literary Modernism. Time and Development*. New Jersey: Princeton University Press.
- Rees, K. van**
1985 'Consensusvorming in de literatuurkritiek'. In: R. Anker e.a., *De regels van de smaak*. Amsterdam: Nijssen, 59-85.
- Reugebrink, M.**
2000 'Welkom in Babel. De spraakverwarring in de Nederlandse poëziekritiek'. In: *Bzzlletin* 30 (274), 3-23.
- Reynaert, J.**
1978 'Het mystieke bij Paul Van Ostajen'. In: *Spiegel der letteren* 20 (1), 37-63.
- Reynebeau, M.**
1996 *Dichter in Berlijn. De ballingschap van Paul van Ostajen (1918-1921)*. Groot-Bijgaarden: Globe/De Prom.
- Richard, J.P.**
1961 *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil.
- Riffaterre, M.**
1978 *Semiotics of poetry*. Bloomington: Indiana University Press.

- Rilke, R.M.**
 1980 *Briefe*. Wiesbaden: Insel.
- Rodenko, P.**
 1991 *Verzamelde essays en kritieken*. 4 dln. Tekstbezorging: K. Hilberdink. Amsterdam: Meulenhoff.
- Roder, J.H. de**
 2001 *Het onbehangen in de literatuur*. Nijmegen: Vantilt.
- Roland Holst, A.**
 1980 *Over de dichter Leopold*. 's-Gravenhage: BZZTôH.
- Roggeman, W.**
 1996 'Muzikale, mystieke e.a. ezelsbruggen bij Van Ostaijen'. In: *Yang* 32 (172), 87-101.
- Roover, A. de**
 1968 *Ontmoetingen. Paul Van Ostaijen*. Brugge: Desclée de Brouwer.
- Rosenthal, B.**
 1995 *Pathways to Paul Celan. A History of Critical Responses as a Chorus of Discordant Voices*. New York: Peter Lang.
- Russell, C.**
 1985 *Poets, Prophets, and Revolutionaries. The Literary Avant-garde from Rimbaud through Post-modernism*. Oxford: Oxford University Press.
- Ruwet, N.**
 1979 'Blancs, rimes et raisons. Typographie, rime et structures linguistiques en poésie'. In: *Revue d'esthétique* 1, 297-324.
- Safranski, R.**
 1997 *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*. Frankfurt: Fischer.
- Said, E.W.**
 1985 *Beginnings. Intention and Method*. New York: Columbia University Press.
- Sartre, J.P.**
 1948 *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.
- Schlegel, F.**
 1967 *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2. Hrsg. von E. Behler (e.a.). München-Paderborn-Wien: Ferdinand Schöningh.
- Schippers, K.**
 1974 *Holland Dada*. Amsterdam: Querido.
- Schmidt, D.J.**
 1991 'Between Meridians and other lines: between Heidegger and Celan'. In: H.M. Block (red.), *The poetry of Paul Celan*. New York: Lang.
 1994 'Black milk and blue. Celan and Heidegger on Pain and Language'. In: A. Fioletos (red.) *Word traces. Readings of Paul Celan, 1994*. Baltimore: The John Hopkins University Press: 110-129.
- Scholem, G.**
 1973 *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Z.p.: Suhrkamp, 1973. [Eerste uitgave: 1960].
- Schreuder, A.**
 1988 'Schoonheid en waarheid'. In: *NRC Handelsblad*, 11-11-1988. Interview met Hans Faverey.
- Schrijvers, P.**
 1993 'Het sneeuwt, hij is gestorven. Over een liefdesgedicht van Hans Faverey'. In: *De Revisor* 20 (5), 47-50.
 1989 'Het dynamisch continuüm: over Leopolds "Eén druppel wijn"'. In: *De Nieuwe Taalgids* 82 (3), 203-210.
- Schrover, E.**
 1992 *Deconstructie en literatuur*. Muiderberg: Coutinho.
- Schulte Nordholt, A.**
 1993 *L'Expérience de l'écriture dans l'œuvre de Maurice Blanchot*. Universiteit van Amsterdam.
- Schulte Nordholt, A. e.a. (red.)**
 1997 *Het wakende woord. Literatuur, ethiek en politiek bij Maurice Blanchot*. SUN: Nijmegen.
- Schutter, D. de**
 1998 'Zich zeggen: Hans Faverey bij benadering'. In: *Spiegel der letteren* 40 (3) 1998, 187-198.
- Seaman, D.W.**
 1981 *Concrete poetry in France*. Umi Research Press: Ann Arbor (Mich.).
- Seigel, J.E.**
 1968 *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Valla*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Shepperd, R.

1978 'The crisis of language'. In: M. Bradbury en J. McFarlane (red.), *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin.

Sijde, N. van der

1998 *Het literaire experiment. Jacques Derrida over literatuur*. Amsterdam: Boom.

Slagter, E.

1974 "'Holland Dada" en de rol van het dadaïsme voor experimentele en concrete poëzie'. In: *Ons Erfdeel*: 17 (4), 509-522.

Snoeck, R.

1975 *Paul Van Ostaijen en zijn Bezette Stad* (Literaire en zakelijke toelichtingen). 2 dln. Z.j. en z.p.

Solt, M.E. (red.)

1970 *Concrete Poetry. A world view*. Bloomington: Indiana University Press.

Sontag, S.

1969 *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Strauss and Giroux. [Eerste uitgave: 1961].

Sötemann, A.L.

1980 *Op het voetspoor van de dichter. De ontstaansgeschiedenis van J.H. Leopolds 'Naast ons, naast ons, achter het riet'*. Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Genneep.

1985 *Over poetica en poëzie*. Samenstelling en inleiding: W.J. v.d.Akker en G.J. Dorleijn. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Speliers, H.

1985 'Een forumvreemde dichter. Over Hans Faverey'. In: H. Speliers, *Met verpauperde pen. Essays over de verarmingsverschijnselen in onze poëzie*. Antwerpen: Manteau, 1985, 87-95.

Spinoy, E.

1994 *Twee handen in het lege. Paul van Ostaijen en de esthetica van het verhevene (Kant, Lyotard)*. Leuven: z.u.

1996 'De wildste bloei van overgave en genade. Over Gezelle en Van Ostaijen'. In: *Gezelliana* 1, 1-42.

1997 "'Meedogenloze schoonheid". De laatste dichtten van Paul van Ostaijen en Hans Faverey'. In: *Spiegel der letteren* 39 (2), 183-202.

2005 'Zijden kettingen van Hans Faverey'. In: A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure, M. Janssens, *Lexicon van Literaire Werken*. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Steiner, G.

1967 *Language and Silence. Essays 1958-1966*. Faber and Faber: London.

1978 *On Difficulty and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.

1991 *Real Presences*. Londen: Faber and Faber.

Steiner, W.

1982 *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: The University of Chicago Press.

Steunebrink, G.

1991 'De wildernis zal bloeien als een roos'. In: W. Kusters (red.), *'In een bezield verband'. Nederlandstalige dichters op zoek naar zin*. Vught: Thomas More Academie, 113-134.

Stevens, H.

1986 'Faverey's eeuwige metamorfosen'. In: *De Revisor* 13 (5), 70-77.

Szondi, P.

1971 'Lecture de Strette: essai sur la poésie de Paul Celan'. In: *Critique* 27 (288), 387-420.

Turner, D.

1995 *The Darkness of God - Negativity in Christian mysticism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ueding, G. en W. Jens

1992 *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Dl. 1. Tübingen: Max Niemeyer.

Vaessens, T.

1996 'De ontsluitende kracht van het woord. Van Ostaijens poëtische metaforiek-literatuur en moderniteit'. In: P. Peeters en E. Spinoy (red.), *Het vrouwbeen van de lezer. Over literatuur-opvattingen*. Leuven: Peeters, 19-33.

1998 *Circus Dubio & Schroom. Met Martinus Nijhoff. Paul van Ostaijen & de mentaliteit van het modernisme*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

2001 *De verstoorde lezer. Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*. Nijmegen: Vantilt.

Vaessens, T. en J. Joosten

2003 *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Nijmegen: Vantilt.

Valéry, P.

1930 *Variété II*. Paris: Gallimard.

Vergeer, K.

2004 'Een klap van de molen'. In: K. Vergeer en Y. T'Sjoen: *De volksverheffing. Jaarboek voor de poëzie*. Amsterdam: Atlas, 73-86.

Vogelaar, J. F.

1987 *Terugschrijven*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Vos, E.

1992 *Concrete Poetry as a Test Case for a Nominalistic Semiotics of Verbal Art*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam.

Vree, P. de en H.F. Jaspers

1967 *Paul van Ostaïjen*. Brugge: Uitgeverij de Galge.

Vree, P. de

1978 'Bezette Stad: de evolutie van een waardering'. In: *De Tafelronde* 22 (3-4), 3-34.

Waldrop, R.

1982 'A Basis of Concrete Poetry'. In: R. Kostelanetz (red.), *The Avant-garde Tradition in Literature*. New York: Buffalo, 315-323.

Wellek, R. en A. Warren

1949 *Theory of Literature*. Harmondsworth: Penguin.

Wolosky, S.

1995 *Language Mysticism. The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan*. Stanford C.: Stanford University Press.

Zuiderent, A.

2001 'De tweede gisting van poëzie'. In: A. Zuiderent en E. van der Starre (red.), *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 9-26.

Zuiderent, A. E. Jansen en J. Koppenol (red.)

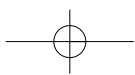
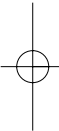
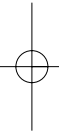
2004 *Een rijke bron. Over poëzie*. Groningen: Historische Uitgeverij.

TOT SLOT

Dit boek is totstandgekomen dankzij een promotiebeurs van het Instituut voor Cultuur en Geschiedenis. Daarnaast ben ik dank verschuldigd aan de leerstoelgroep Moderne Nederlandse Letterkunde van de Universiteit van Amsterdam, die mij gedurende vijf jaar een werkplek bood.

Vooraf wil ik vanuit de grond van mijn hart Marita Mathijssen bedanken, mijn promotor die zo genereus is geweest met haar kennis, haar tijd en haar vriendschap.

Veel dank ook aan D.W. Vlietstra, die alles weet van zwijgen. Verder heb ik in de afgelopen jaren regelmatig van deze en gene een kaartje of e-mail ontvangen met een mooie 'witte plek' uit de literatuur. Ik wil allen die zo met mij meedachten (zoals Tom van Deel en Matthijs van Boxsel) graag bedanken. Dick van Halsema, Wiljan van den Akker, Gillis Dorleijn en Odile Heynders schreven studies over poëzie waardoor ik me heb laten inspireren. Bovendien voorzagen zij deze tekst in een vroeg stadium van commentaar, waarvoor ik mijn erkentelijkheid wil uitspreken. Ook Marc Kregting, de zorgvuldige redacteur van dit boek, deed waardevolle suggesties, evenals Floris Cohen en Froukje Slofstra. Dank ten slotte aan mijn familie en vrienden voor hun geduldige belangstelling en vooral aan Pieter, Stella en Milou. Gelukkig helpen zij mij voortdurend herinneren aan alles wat er buiten de tekst is.



REGISTER

- Adorno, Theodor W. 88, 290
 Agamben, Giorgio 73-74, 396
 Akker, W.J. van den 120-121, 134, 170,
 233-239, 254, 256-257, 262, 265, 277,
 281, 401-403, 407-411
 Akkerman, F. 402
 Alcibiades 335
 Allemann, Beda 290, 293, 411-412
 Anbeek, Ton 315, 417
 Apollinaire, Guillaume 69, 76, 78, 80-
 81, 83, 176-177, 179-181, 183, 185-187,
 202, 394, 404-405
 Aragon, Louis 222
 Aristoteles 327, 335, 337
 Artaud, Antonin 89, 95, 397
 Augustinus 17-19, 295, 390
- Bahti, Timothy 73, 389, 396
 Bakker, M. 259, 260, 408-410
 Bal, Mieke 32
 Barthes, Roland 62-63, 65, 100, 102,
 111-112, 195, 394, 396, 400, 405, 410
 Bastelaere, Dirk van 315, 417
 Bataille, Georges 84, 95, 98-100, 105,
 386, 397-399
 Baudelaire, Charles 13, 73, 80, 112, 125,
 146, 270, 391, 398
 Beckett, Samuel 33-35, 95, 114, 392, 401
 Behler, Ernst 29-30, 391
 Beijer, C.H.M. 418
 Bénichou, Paul 39, 393
 Bergh, Herman van den 241
 Bergson, Henri 184
 Berlin, Isaiah 27, 30, 391
 Bernlef, J. 329
 Besten, Ad den 391
- Blake, William 392
 Blanchot, Maurice 14, 36, 39, 42, 46,
 62-63, 65, 83-98, 100, 103-104, 106-
 108, 173, 261, 267-268, 285, 299, 302,
 342, 345, 355, 373, 381, 386, 389, 392-
 394, 396-400, 409-410, 414, 420
 Block, H.M. 412, 417
 Bloem, Rein 315-316, 341, 368, 417, 419,
 420
 Blumenberg, Hans 114
 Boer, Theo de 267-268, 410
 Bogman, Jef 178, 197, 200, 212-214, 221,
 403, 405-407
 Bohn, Willard 78, 184, 190, 404
 Boileau 327
 Bomans, Godfried 317
 Bonnefoy, Yves 329, 392
 Borgers, Gerrit 221, 407
 Borges, Jorge Luis 21, 390
 Bos, Ben 418
 Bouchet, André du 329
 Bougault, L. 76-77, 396, 414
 Boutens, P.C. 117, 140, 167
 Boven, Erica van 76, 396
 Bowie, Malcolm 49, 61, 384, 400
 Bradbury, M. 406
 Brokken, Jan 327, 418
 Bronkhorst, Daan 332, 418
 Bruning, Henri 244
 Bruns, Gerald L. 105, 399
 Buber, Martin 21, 25, 295, 297, 390
 Büchner, Georg 31, 301, 412
 Budick, Sanford 104-105, 391
 Buelens, Geert 196, 211, 214, 225, 230,
 403, 405-407
 Buning, Marius 390
 Buuren, Maarten van 113, 316, 400, 419

- Cage, John 99, 192, 383
 Calis, Piet 418
 Cangiullo, Fransesco 186
 Caws, Mary Ann 108-109, 400
 Cazalis, Henri 39, 41, 394
 Celan, Paul 12-13, 36, 73, 93, 95, 287-312, 317, 373, 384-385, 389-390, 392, 398, 411-417
 Char, René 92, 95
 Chassalle, Frederik 278
 Chisholm, A.R. 48, 394
 Claes, Paul 335, 338-339, 393, 419
 Clark, T. 398-399
 Claudel, Paul 42
 Cocteau, Jean 222
 Cohen, Jean 75, 396
 Coleridge, Samuel Taylor 73
 Cook, Martha 418
 Coorte, Adriaen 329-331, 376
 Coninck, Herman de 317
 Coster, Dirk 235, 240
 Couperin, François 327-328, 427
 Culler, Jonathan 109-110, 113-114, 391, 400

 Dante Alighieri 27, 393, 401
 Darwin, Charles 406
 Däubler, Theodor 195
 Deel, Tom van 320, 417-418, 420
 Derrida, Jacques 14, 63-67, 84, 89, 95-98, 101, 103-106, 108-110, 112, 191, 294-295, 386, 394-395, 398-400, 404-405, 412
 Descartes, René 26
 Diderot, Denis 26
 Dionysius 19, 104, 295, 390
 Doesburg, Theo van 176, 178, 185, 190, 194, 199, 202, 217, 405
 Donkersloot, N.A. 402-403
 Dorleijn, Gillis 14, 76, 79-80, 116, 120-122, 134, 149, 157, 159, 164-165, 235, 238-239, 254, 256-257, 272-273, 276-277, 280, 316, 329, 330, 359, 396, 398, 410-403, 407-411, 418, 419
 Dresden, Sem 40, 43, 66-68, 75, 106, 115, 120, 122, 125, 131, 146, 191, 194, 394-396, 399, 401-402, 404
 Drikkonigen, F. 195, 403-405
 Drucker, Johanna 47, 68-69, 79, 81, 181, 186, 389, 394-396, 398-399, 404
 Dunkelberg, K. 282, 411

 Einstein, Albert 406
 Eliot, T.S. 79, 262, 333
 Epicurus 126, 127-128, 173
 Ernst, Ulrich 78, 396, 404
 Escher, M.C. 320
 Eybers, Elisabeth 71
 Eyck, P.N. van 235

 Fabro, Luciano 362
 Farlane, J. Mc 406
 Faverey, Hans 12, 14, 73, 80, 112, 165, 313-382, 384-387, 389, 417-420
 Feijter, Anja de 22-23, 25, 390, 416
 Felstiner, John 307, 411, 415-416
 Fens, Kees 146, 249, 254, 360, 402, 408-409, 419
 Fioretos, Aris 299, 414
 Flaubert, Gustave 66, 72
 Fontijn, Jan 195, 403-405
 Foppe, H. 406-407
 Fokkema, Douwe 236
 Fokkema, Redbad 316, 417, 419
 Foucault, Michel 100, 106-107, 190, 399, 400
 Frank, R. 69-70, 389, 395
 Freud, Sigmund 406, 412
 Friedrich, Hugo 13, 26, 389, 391
 Fynsk 412, 417

- Gadamer, Hans-Georg 294
 Geggus, Roswita 71-72, 389, 395
 Genette, Gérard 68, 72, 103, 109, 191, 392, 395, 399
 Gerhardt, Ida 233, 407
 Gezelle, Guido 229, 233, 367
 Gide, André 45, 48
 Gilliams, Maurice 177, 180, 403, 404
 Goedegebuure, Jaap 113, 236, 316, 341, 375, 400, 417, 420
 Gomringer, Eugen 80, 83
 Goncourt, Gebroeders de 394
 Gorter, Herman 67, 167, 172, 227, 233
 Groenewegen, Hans 316-317, 325, 399, 417-418, 420
 Groot, Jacob 317

 Hadermann, Paul 176, 180, 197-198, 209, 403-406
 Hadewych 19-20, 390
 Hageraats, Koos 139-140, 402
 Halsema, Dick van 118-120, 122, 125-128, 134, 141
 Hamburger, Michael 400
 Hassan, Ihab 75, 392, 422
 Hegel, Georg 61, 65, 84, 90-91, 108, 397-398
 Heidegger, Martin 62, 84, 94, 97-98, 101-102, 105, 114, 121, 293-294, 326, 369, 386, 398, 412
 Heite, H.R. 314, 322, 418
 Heraclitus 157, 335-7, 339, 341
 Herbert, George 80
 Herrnstein Smith, Barbara 72-74, 389, 395
 Hesiodus 336
 Heuvel, P. van den 391
 Heynders, Odile 97, 111, 113, 290-292, 294-5, 317, 341, 373, 398, 400, 405, 411-412, 414, 417, 420
 Hill, Leslie 90, 397-398
 Hoffmanstahl, Hugo von 25, 295, 391

 Hollander, John 76, 396
 Hölderlin, Friedrich 17, 25-27, 30, 36, 62, 73, 90, 94-95, 98, 101, 103, 112, 295-296, 299, 391
 Homerus 135, 333, 335-336, 339
 Hugo, Victor 80
 Huizinga, Johan 235
 Hume, David 119

 Ionesco
 Iser, Wolfgang 104-105, 391

 Janssens, M. 196, 405
 Jellema, C.O. 316, 320, 373, 399, 418, 420
 Jespers, Oscar 177-179, 186
 Jespers, Floris 177
 Jespers, A.F. 407
 Joosten, Jos 74, 111-112, 396, 400
 Joostens, Paul 177

 Kafka, Franz 33, 83, 95, 392
 Kane, Leslie 26, 34, 392
 Kant, Immanuel 27-29, 96, 112, 119, 203-205, 391
 Katz, Steven 20-21, 390
 Kellendonk, Frans 401
 Kierkegaard, Søren 33
 Kloos, Willem 236, 242
 Komrij, Gerrit 264, 409
 Kouwenaar, Gerrit 317, 326-327, 332, 418
 Krol, Gerrit 317
 Kusters, Wiel 316-317, 326, 402-403, 418, 420

 Lacan, Jacques 400
 Lamartine, Alphonse de 67
 Lange, L. van 244
 Lawrence, D.H. 33
 Lefébure, Eugène 40, 394
 Leibniz, G.W. 125, 333, 357

- Léonard, Jos. 177-178, 197, 222, 406
 Leopardi, Giacomo 73
 Leopold, J.H. 12-14, 36, 73-74, 79-80, 111, 117-174, 210, 232, 236, 254, 280, 284-285, 286, 362, 383, 385, 387, 401-403, 417
 Lessing, G.E. 183
 Leutner, P. 411, 414
 Levenston, E.A. 389
 Levinas, Emmanuel 84, 98, 107, 297
 Li Shang-yin 332, 333
 Lier, Peter van 374
 Locke, John 119
 Long, A.A. 419
 Lorenz, Otto 26, 30, 32-34, 292, 295, 298, 390-392, 412, 414
 Lotman, Joeri 68, 71, 75, 110, 395-396, 400
 Lucebert 22, 174
 Lulofs, F. 284, 409-411
 Lyotard, Jean-François 14, 27-28, 63-64, 96, 103, 112, 203-4, 386, 391, 394, 399, 400, 406

 Maatje, F.C. 76, 396
 MacKirahan, R.D. 18, 390
 Maeterlinck, Maurice 34
 Mallarmé, Stéphane 12-13, 17, 19, 25-26, 34, 36-49, 61-67, 73, 76-77, 80-81, 84-88, 90-98, 100-103, 106, 112, 114-115, 119-120, 131-134, 162-163, 174-177, 180, 186, 189-190, 200, 216, 241, 243, 283, 288, 290-291, 294, 300, 307, 317, 323, 325-327, 351, 353, 376, 380, 383, 390, 392-394, 396-402, 411, 414.
 Mandelstam, Nadjezjda 36
 Mandelstam, Osip 36
 Mansfeld, J. 419
 Marchal, Bertrand 40, 42, 49, 393, 394
 Marconi, Guglielmo 187
 Maria, L. de 404-405, 407

 Marinetti, Emilio A.C. 69, 81, 180-181, 185-187, 189, 194-195, 198, 214, 221-222, 385
 Marx, Karl 406
 Mazzeo, J.A. 18, 390
 McGinn, B. 390
 Meinecke, Dietlind. 412-413
 Meister Eckhart 17, 19-20, 104-105, 295, 320, 373, 390, 399, 405
 Menninghaus, Winfried 300, 303, 411, 415-416
 Merleau-Ponty, Maurice 34, 78, 392
 Mertens, Anthony 107-108, 111, 173-174, 400, 403
 Michel, K. 321, 362, 418-419
 Min, Neeltje Maria 345
 Minnen, C.L. van 316
 Modiano, Patrick 291
 Mommaers, Paul 20, 390
 Mooij, J.J.A. 70-71, 395
 Mourits, Bertram 317
 Muls, Jozef 180
 Murk-Jansen, Saskia 390

 Nänny, Max 79, 389, 396
 Neef, Sonja 194, 200-201, 208, 391-392, 403, 405-406
 Neruda, Pablo 33
 Nibbrig, Christiaan Hart 26, 33-34, 391-392
 Niebylski, D. 26, 61, 394
 Nietzsche, Friedrich 26, 89, 101, 391, 417
 Nijhoff, M. 12, 14, 73-74, 118, 161, 197, 233, 287, 297, 332, 334-335, 342, 364, 383-387, 398, 401, 405, 407-411, 419
 Noigrandes 80, 81, 83
 Novalis 26, 29, 391

 Olsen, Tillie 35, 392
 Oosterhoff, Tonnus 74, 420

- Opperman, D.J. 71-72
 Ornée, W.A. 263, 409
 Ostaijen, Paul van 12-14, 73, 76, 78-79,
 83, 94, 111-112, 175-232, 234, 242,
 284, 286, 316-317, 331, 338, 383-385,
 387, 389, 391-392, 396, 403-408
 Otto, Rudolf 28, 390-391
 Oversteegen, J.J. 237, 408

 Pascal, Blaise 95, 226
 Paulus 18
 Paz, Octavio 27, 34, 62, 96, 391, 398
 Peeters, Jozef 196, 221
 Peeters, Gisleine 32-321, 331, 418
 Peeters, P. 405
 Peperkamp, Ben 400
 Peirce, C.S. 32, 391
 Perec, Georges 399
 Perels, Cristoph 413
 Perloff, Marjorie 112, 389, 400
 Picasso, Pablo 181, 407
 Piltz, Wolfgang 26, 30, 101, 391-392,
 399, 412
 Plato 19, 39, 45, 64, 104-105, 127, 180,
 201-202, 295, 390
 Pöggeler, Otto 300, 414
 Ponge, Francis 95
 Pound, Ezra 95, 332, 407
 Proust, Marcel 66, 410
 Pseudo-Dionysius, zie Dionysius

 Quinones, Ricardo J. 184

 Redon, Odile 47
 Reints, Martin 316
 Reynaert, J. 228, 405, 407
 Reynebeau, Marc 210, 403, 405-406
 Rilke, Rainer Maria 284, 293, 295
 Rimbaud, Arthur 13, 25-27, 76-77, 112,
 190, 333
 Rodenbach, Albrecht 394

 Rodenko, Paul 14, 94-97, 102, 105-106,
 237, 255-256, 264, 266-268, 285, 381,
 386, 398-399, 409-410
 Roder, J.H. de 69-70, 395
 Roland Holst, Adriaan 237, 254-255,
 409-410
 Roover, A. De 176, 196, 403, 405
 Rousseau, J.J. 26
 Rowlands, John 329, 418
 Russolo, Luigi 192

 Sade, Markies de 333
 Saffranski, Rüdiger 98, 398, 412
 Sappho 327, 333, 335, 339, 341
 Sars, Paul 288, 293, 297, 411, 413-414
 Satie, Erik 329
 Saussure, Ferdinand de 18, 38, 63
 Sayre, H. 69-70, 389, 395
 Schippers, K. 192, 317, 405
 Schlegel, Friedrich 29, 391
 Scholem, Gerschom 21-24, 390
 Schmidt, D.J. 411-413
 Schmidt, Annie M.G. 317
 Schreuder, Arjan 329, 333
 Schrijvers, Piet 135, 315-316, 355-356,
 402, 417, 419
 Schrover, Els 399, 400
 Schulte Nordholt, Annelies 84-85, 90,
 92, 107, 396-398, 400
 Schutter, D. de 316-317, 418
 Schulze, Joachim 411, 414
 Schwarz, P.P. 412
 Schwitters, Kurt 192, 194, 222
 Seaman, D.W. 80, 83, 396, 404, 413
 Seghers, Hercules 329-330, 418
 Sneller, Rico 104
 Snoeck, Robert 197, 403, 405-406
 Socrates 335-336
 Sontag, Susan 111, 389
 Sötemann, A.L. 120, 126, 130, 134, 236,
 238, 258-259, 262-263, 389, 401-402,
 408-409

- Soupault, Philippe 222
Speliers, Hedwig 317
Spinoy, Erik 27-28, 190, 199, 204-205,
216, 225, 229, 316-317, 319-320, 336,
339, 391, 403-407, 418-419
Spinoza, Benedictus de 26
Steiner, George 26-27, 33-34, 121, 391-
393, 410, 406
Steiner, Wendy 81, 183-184, 396, 404
Sterne, Laurence 80
Stevens, Wallace 95, 316-317, 333
Stevens, H. 376, 420
Stramm, August 196
Sijde, Nico van der 96, 100, 102, 398,
399
Szóndi, Peter 294
- Thales van Miletus 336-337, 339
Tranströmer, Tomas 94
Tsjechov, Anton 34
Turner, D. 390, 392
- Vaessens, Thomas 74, 111-112, 201, 256,
396, 400, 403, 406, 409
Vergeer, Koen 139, 141-142, 144, 402
- Verhaeren, Émile 189, 222
Verlaine, Paul 36-37, 135-136, 148
Vet, J.J.V.M de 418
Vliet, van H.T.M. 120, 401
Vogelaar, Jacques 31-32, 391
Voltaire 333
Vos, Eric 82-83, 396
Vree, Paul de 178
Vries, Hendrik de 240
- Walden, Herwarth 214
Waldrop, Rosemarie 81-82
Wang-wei 332-333
Warren, Austin 68, 70, 395
Wellek, René 68, 70, 395
Woestijne, Karel van de 270
Wolf, Hugo 235
Wolosky, Shira 24, 26, 298, 390, 392,
412, 414
- Yourcenar, Marguerite 289
- Zeno 335, 339, 340-341, 355, 418-419
Zuiderent, Ad 401

