

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/19933> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Keijsers, Piet

Title: In zijn eigen leemte afgerond : de weg naar Egypte van Gertrude Starink

Date: 2012-10-04

IN ZIJN EIGEN LEEMTE AFGEROND

DE WEG NAAR EGYPTE van Gertrude Starink

PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van Rector Magnificus prof. mr. dr. P.F. van der Heijden,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op donderdag 4 oktober 2012
klokke 13.45 uur

door

Petrus Johannes Antonius Keijsers

geboren te Wouw

in 1941

Promotiecommissie

Promotor: Prof. dr. E.J. van Alphen

Leden: Dr. Y. van Dijk (Universiteit van Amsterdam)
Prof. dr. J.L. Goedegebuure
Dr. M.J.A. Kasten
Prof. dr. F.W.A. Korsten
Prof. dr. M. Meijer (Universiteit van Maastricht)

Inhoudsopgave

1	Inleiding	1
2	De eerste bundel: een verkenning	33
3	De derde bundel: de kleine symmetrie	75
4	De tweede en de vierde bundel	143
5	De vijfde bundel	201
6	Interdiscursiviteit als leeswijze	263
7	Ontwikkelingen en constanten	303
8	Conclusies	333
	Bibliografie	338
	Summary	347
	Samenvatting	352
	Dankwoord	357
	Curriculum Vitae	358

- 1 Inleiding
- 1.1 Voorwoord
- 1.2 Realistisch lezen
- 1.3 Receptie van Starinks werk: fascinatie en irritatie
- 1.4 Beschrijving van het corpus en complicaties daarbij
- 1.5 “Voorwerk en nawerk”
- 1.6 Lezen van een tentoonstelling
- 1.7 Opbouw van deze studie

1.1 Voorwoord

De dichteres Gertrude Starink werd als Ruth Smulders in Breda geboren op 30 september 1947. Na een studie kunstgeschiedenis in Utrecht werkte zij tussen 1970 en 1985 voor literaire uitzendingen van KRO-radio. “Op 7 maart 1970 noteerde ze in een opwelling een kort gedicht, dat de kiem bleek te bevatten voor een serieel werk, dat ze *De weg naar Egypte* noemde.” Met deze titel publiceerde zij, onder de auteursnaam Gertrude Starink, tussen 1980 en 2000 vijf dichtbundels, waarbij de ondertitels varieerden. Zij heeft met haar man Jan Starink vanaf 1985 in St. Ives in het Verenigd Koninkrijk gewoond. Na een langdurige ziekte is zij daar op 9 juli 2002 overleden. In St. Ives is zij ook begraven.¹ Voor haar derde bundel kreeg ze de Herman Gorterprijs; haar vijfde bundel werd genomineerd voor de VSB-poëzieprijs.

Ondanks deze erkenning van haar talent zijn haar bundels door weinig recensenten onverdeeld enthousiast ontvangen. Van meet af aan konden zij zich niet onttrekken aan het intrigerende van de verhalend lijkende gedichten, maar tegelijkertijd gaf nagenoeg elke bespreker toe dat hij er weinig tot niets van begreep. Waar leidde het in tijd en ruimte moeilijk te plaatsen verhaal van de vrouwelijke hoofdpersoon op haar weg onder leiding van een leermeester naar toe, wat was de zin van de vele mysterieuze details, wat kon de lezer zich bij het ‘Egypte’ uit de titel voorstellen, waarom leken de gedichten buiten de moderne tijd te staan, waren de vragen waarop men geen antwoord kon geven. Later zijn er wel enkele waarderende artikelen over Starinks poëzie verschenen, maar in zijn standaardwerk over de geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005 wijdt Hugo Brems toch slechts een enkele opmerking aan haar. Hij brengt Starink onder in een groepje met Ouwens, Faverey, Kregting en Van Dixhoorn en oordeelt dat in het werk van deze dichters “de weg naar interpretatie via identificatie met de wereld buiten de tekst wordt (...) afgesneden.”²

De ambivalente houding van de beroepslezers intrigeerde mij: voor welke moeilijkheden komt de lezer van Starinks poëzie te staan, was de eerste vraag die ik mij stelde. Anders geformuleerd: welke complicerende kenmerken heeft deze poëzie om een onderzoeksvraag urgent te maken? Een mogelijk antwoord is gelegen in de spanning tussen de grote precisie van de formele bouw van de vijf bundels, al is er een enkele uitzondering op die nauwkeurigheid aanwijsbaar, en de verwarrende ongrijpbaarheid van de inhoud ervan, ook al is die vrijwel altijd in tamelijk eenvoudige omgangstaal geformuleerd.

Het verschijnsel “dichtbundel” is als zodanig een voorbeeld van een “algemene conventie van representatie”.³ Fabian R.W. Stolk heeft zich aan een voorzichtige definitie van deze conventie gewaagd waarbij ik me voorlopig aansluit, want ze is wat het dichtwerk van Starink aangaat niet zonder problemen:

¹ Deze gegevens heb ik hoofdzakelijk ontleend aan de korte biografie in Starink 2012.

² Brems 2006: 654

³ Meijer 1996: 33

Een dichtbundel zou ik willen omschrijven als een door de dichter (of in diens opdracht) in één band gepubliceerde, als zelfstandige literaire en vaak thematische eenheid bedoelde, en mede als zodanig te benaderen groep van min of meer zelfstandige gedichten.⁴

Starink heeft hoe dan ook voor een inkadering van haar werk binnen de conventionele vorm van de dichtbundel gekozen, maar haar inschikkelijkheid in dit opzicht gaat gepaard met verzet: het plaatsen van jaartallen in de titels van de bundels bijvoorbeeld, is ongebruikelijk. Hans Groenewegen zegt daarover “Niet eerder ben ik tegengekomen dat een dichter de ontstaanstijd deel van de titel maakt. Men zou het als uitdrukking kunnen zien van de samenhang die er voor Starink bestaat tussen haar leven en het schrijven van deze cyclus.”⁵ De tweede zin van dit citaat zou ik niet voor mijn rekening nemen, maar met de eerste ga ik akkoord. Starink is op meer gebieden in verzet tegen de tradities in dichtbundels: zij noemt haar gedichten passages die vaak te verdelen zijn in deelgedichten, maar die even vaak alleen via de inhoudsopgave van haar bundels van elkaar te onderscheiden zijn. Die handelwijze heeft een structurerende betekenis: ze maakt het nagenoeg onmogelijk om eens een los gedicht te lezen of bladerend een keuze te maken. Te meer, daar titels ontbreken. Het is bij haar enigszins gechargeerd: alles of niets.

Dit laatste wordt benadrukt door de streng symmetrische formele bouw van de vijf bundels: de laatste passage van de vijfde bundel heeft een pendant in de eerste van de eerste bundel, de voorlaatste passage van de vijfde bundel is formeel gelijk aan de tweede van de eerste bundel, enz. Deze bouw lijkt houvast te geven op basis van de leesconventie of leesverwachting dat die formele symmetrie gepaard zal gaan met een symmetrische thematiek. Deze bouw wordt echter geïroniseerd, omdat de symmetrie niet volledig is en de lezer soms op een dwaalspoor brengt. Een voorbeeld hiervan zijn de vijftiende passage in de eerste bundel en de vijfde in de vijfde bundel: beide passages hebben als onderwerp “het opbreken van het kamp”, ze vertonen beide veel inhoudelijke overeenkomsten, maar in de symmetrie horen ze niet bij elkaar. De passage uit de eerste bundel heeft een formele pendant in de zesde van de slotbundel en de formele pendant van de vijfde in de slotbundel is de zestiende passage in de eerste bundel. Het feit dat beide “kampgedichten” in hun respectievelijke bundels al dan niet toevallig op bladzijde 21 staan, maakt de mogelijke verwarring nog groter en dwingt de toegewijd puzzelende lezer om niet onvoorwaardelijk op het bakken van de symmetrie te vertrouwen.

Veel lezers, en besprekers, verwachten van een kunstwerk wat Brems met instemming citeert uit *Kunst als troost* van Robert Anker:

De aan de zinloze, onoverzichtelijke werkelijkheid ontleende onderdelen van het kunstwerk worden in en door de verbeelding zodanig gerangschikt dat ze een func-

⁴ Stolk 2001: 128

⁵ Groenewegen 2002: 140

tie krijgen: het tot stand brengen van een eenheid die op haar beurt weer dialectisch inwerkt op de onderdelen. Hierdoor wordt het mogelijk dat het kunstwerk een betekenis krijgt, een visie op het menselijk leven overbrengt. De uitwerking is onmiskenbaar: wij worden geplaatst in een wereld die zinvol en overzichtelijk is geworden.⁶

Op het eerste gezicht beantwoordt de poëzie van Starink niet aan dit beeld: haar wereld lijkt niet zinvol en overzichtelijk; veeleer geldt voor haar gedichten wat Frank Vande Veire opmerkt over “het kubisme en de montage”:

Het *schijn* karakter (cursivering van Vande Veire, PK) dat sinds altijd kleeft aan de harmonie, de eenheid die het kunstwerk suggereert, is ondraaglijk geworden in een maatschappij die grondig verscheurd is. Het kubisme en de montage nemen deze verscheurdheid op zich doordat ze fragmenten samenvoegen op een manier die ze blijvend uiteenhoudt: fragment laat zijn.⁷

De passages zijn op te vatten als fragmenten en dat impliceert dat er ongetwijfeld voor de lezer die naar eenheid zoekt zwarte gaten tussen de fragmenten in zullen zijn. De lezer en de onderzoeker zullen zich daarbij neer moeten leggen: “in tegenstelling tot de traditionele eis aan interpretaties om opheldering te verschaffen over de juiste betekenis van de tekst” zullen zij genoeg moeten nemen met “die interpretaties die tegenover de complexiteit van het probleem hun eigen onmacht belijden.”⁸ Dit laatste ontslaat de onderzoeker natuurlijk niet van zijn verantwoordelijkheid om zijn interpretaties zo zorgvuldig mogelijk te verantwoorden. In overeenstemming met de door mij voorgestelde methode van onderzoek zal mijn verantwoording het karakter krijgen van een “in-zicht-in-wording”.⁹

Een tweede probleem waarmee de lezer van Starinks poëzie wordt geconfronteerd is het volgende. Omdat het verhalend karakter van de passages daartoe lijkt uit te nodigen, heeft de lezer de neiging om lineair en realistisch te lezen, een strategie die gaandeweg in de bundels steeds meer wordt gefrustreerd. De vraag die ik me daarom stel, is: welke antwoord is er mogelijk op die frustratie, of: welke leeswijze voorkomt die frustratie?

Die leeswijze meen ik gevonden te hebben in het voorbeeld van de rondgang langs een schilderijtentoonstelling. Ik stel een ruimtelijke wijze van lezen voor, waarbij de lezer net als bij een wandeling langs een schilderijenexpositie terugloopt en vooruitloopt, gaande van schilderij naar schilderij, daarbij verbanden leggend die hij of zij bij een lineaire gang wellicht over het

⁶ Brems 1991: 132

⁷ Veire, Vande 2002: 234

⁸ Schrover 1992: 79

⁹ Schenkeveld- van der Dussen en De Vries 2007: 10

hoofd zou zien.¹⁰ Deze andere beweging door de bundels van Starink naast het conventionele één voor één na elkaar lezen van de gedichten kan een andere betekenisproductie opleveren, een die niet gefrustreerd wordt door het mislukken van een realistische lezing.

In het vervolg van deze inleiding onderzoek ik eerst of de kenmerken van het realistisch romantype die Ernst van Alphen in zijn proefschrift noemt terug te vinden zijn in besprekingen van de gedichten van Starink en in hoeverre de vermeende realistische leeshouding het tweeslachtig gevoel van de recensenten verklaart. Nadat ik het door mij onderzochte geheel van de vijf bundels heb beschreven, bespreek ik de implicaties van de veronderstelling dat bundels als die van Starink als een schilderijtentoonstelling gelezen kunnen worden. Ik zal aantonen dat door mijn leeswijze motieven en lijnen zichtbaar worden die onderbelicht blijven bij een lineaire en realistische leesstrategie.

Mijn onderzoek kan er wellicht aan bijdragen om naast de gebruikelijke lineaire, realistische benadering van poëzie het “rondwandelingsmodel” te gebruiken dat ik hier heb toegepast, en zeker niet alleen bij het analyseren van als moeilijk ervaren gedichtenseries en bundels.

1.2 Realistisch lezen

De recensenten van Starinks passages hebben voetstoots aangenomen dat het in DE WEG NAAR EGYPTTE om epische gedichten gaat. Bij realistische romans of verhalen, maar ook bij epische gedichten, is het gebruikelijk dat antwoord gegeven wordt op de vragen “over wie gaat het”, “wanneer speelt het” en “waar speelt het” voordat de geschiedenis daadwerkelijk begint.¹¹ Een realistische geschiedenis vereist dat de ruimte goed is begrensd, dat er een situering in de tijd is aangegeven en dat de actanten die in de geschiedenis een rol spelen bekend zijn gemaakt. Als een lezer bewust of onbewust merkt dat aan de hier genoemde voorwaarden is voldaan, is hij snel geneigd aan te nemen dat hij met een realistisch werk te doen heeft en hij zal dan ook verder binnen die conventie zijn leeshouding bepalen: hij zal realistisch lezen. Die conventie is al tientallen jaren zo dominant dat veel lezers er zich automatisch naar voegen en nooit een andere leesstrategie overwegen.

Een van de vooronderstellingen aan de basis van deze leeshouding is de aanname dat taal transparant is. Invloed van de taal of van het vertellen als zodanig op betekenis wordt daarbij niet geaccepteerd. De aanhangers van deze visie menen dat *de* werkelijkheid bestaat en dat zij objectief gerepresenteerd kan worden in taal. De taal is in deze optiek secundair in relatie tot *de* werkelijkheid.

Deze opvatting heeft meerdere implicaties. Men neemt aan dat teksttekens die bijvoorbeeld een handeling representeren, een referent hebben buiten de tekst: een handeling die zich los van taal of literatuur heeft afgespeeld. Een volgende implicatie is dat men talige personages als levende personen opvat. De realistische lezer verhoudt zich tot die personages als tegenover “echte mensen”, met alle gevolgen van dien: hij legt psychologische modellen op de personages (hij past

¹⁰ Alphen, Van 1988: 200

¹¹ Alphen, Van 1988: 25-66

er bijvoorbeeld de theorie van Freud over het onderbewuste op toe) en verwacht van hen dezelfde consistentie van karakter als van zijn burens. Verhaalfiguren uit een realistisch opgevatte tekst hebben voor de lezer dikwijls veel meer persoonlijkheid dan uit die tekst is op te maken. Hij is geneigd achter de uiterlijke verschijningsvorm van het personage een verborgen innerlijk te vermoeden dat moet worden ontmaskerd. Die ontmaskering verloopt vaak op een van de volgende twee manieren: het aanvankelijk ondoorgrondelijke personage wordt tenslotte in zijn ware gedaante getoond of het belangrijkste personage “ontdekt” zichzelf voor de lezer door verslag te doen over het eigen leven en dat van anderen.

Ook beschouwt de realistisch te werk gaande lezer de tijd die in de geschiedenis wordt gerepresenteerd als de tijd van de kalender, de “werkelijke” tijd. Hij zal daarom proberen alle gebeurtenissen hun plaats te geven binnen het lineaire verloop van een geschiedenis. Gezien de nauwe samenhang van tijd en ruimte in het “echte” leven - iemand is altijd “ergens” op een bepaald moment - heeft deze leeshouding tot gevolg dat de talige ruimte wordt opgevat als een concrete, referentiële categorie, die geprojecteerd kan worden op een landkaart.

Tot slot: realistisch opgevatte teksten geven de lezer het idee dat locatiebeschrijvingen greep geven op een referentiële ruimte. Dat gevoel wordt gestimuleerd door de convergerende introductie van de ruimte. Door het geleidelijk inperken ervan ontstaat er een steeds specifiek beeld, zodat de lezer zich kan oriënteren, zoals hij dat in de werkelijkheid zou doen.

1.3 Receptie van Starinks werk: fascinatie en irritatie

Het werk van Starink is niet veelvuldig besproken en zelden onverdeeld gunstig. Ik heb een willekeurige keus gemaakt uit in Nederland bekende recensenten die hun eerste reacties hebben gegeven, maar er daarbij wel op gelet dat er positieve en negatieve oordelen vertegenwoordigd zijn. Ik stel me bij elke bespreking de volgende vragen: “wat leest de recensent, anders gezegd: welke inhoud hebben de gedichten voor hem of haar”, “hoe leest hij of zij, met andere woorden: van welke uitgesproken of onuitgesproken vooronderstellingen gaat hij of zij uit wat betreft de eisen die hij / zij aan poëzie stelt” en “waarom is hij of zij teleurgesteld of enthousiast over het werk van Starink, wat is zijn / haar eindoordeel?” De reacties zijn chronologisch geordend, behoudens een enkele uitzondering.

Dirkje Kuik schrijft in *NRC Handelsblad* (1981) dat zij de schrijfster persoonlijk kent en dat klinkt door in haar bespreking van de eerste bundel (zie verder).¹² Ze vindt die bundel een “gesloten geheel”, een “organische verbondenheid”. Het “gesloten” en “organische” verantwoordt ze impliciet door ze te koppelen aan het dichtproces van jaren dat in een bundel zijn beslag heeft gekregen. Waarnaar de “eenheid” of “verbondenheid” verwijst, maakt ze niet duidelijk. Blijkbaar vindt ze “eenheid” een positieve eigenschap van een dichtbundel. Kuik probeert de poëzie van Starink onder te brengen bij een literaire stroming: het “formeel automatisme” dat ze in de gedichten constateert, doet haar denken aan de “werkwijze van een surrealistisch dichter”. Later in haar

¹² Kuik, Dirkje. “Passages naar het dodenrijk.” *NRC Handelsblad* 8 mei 1981: Boeken, 3.

artikel geeft ze de voorkeur aan “phantaisisme” en “poëtische ballade” om het geheel en de afzonderlijke gedichten te typeren. Met behulp van voorbeelden geeft ze uitleg aan de titel “passages”, die ze als “moeilijke doortochten” opvat. Ze interpreteert de landschappen in de bundel metaforisch als beelden voor de opgaven die aan de vrouwelijke protagonist gesteld worden en concludeert dat het doel van de reis wordt bereikt: de vrouw vindt haar geliefde en neemt bezit van hem. Kuik leest de bundel als een lineair verhaal, ze gebruikt die term ook, en zonder dat ze het begrip “queeste” noemt, plaatst ze de bundel in dat episch subgenre.

Kuiks leeshouding is voor het grootste deel als realistisch te definiëren. Dat blijkt uit het bovenstaande, maar ook uit haar opmerkingen over het raadselachtige van de heldere taal en van de gebeurtenissen. Ze vindt dat de landschappen “versteend” aandoen (ik neem aan: in vergelijking met de werkelijkheid) en dat ze aansluiten bij tekeningen van de dichteres en bij reisschetsen van Edward Lear. Zoals eerder al bleek: ze probeert een model toe te passen of te herkennen. Aanvankelijk is dat een episch model, nu is het model ekphrastisch. Deze interessante alternatieve lezing, die de gedichten ziet als verbale representaties van visuele representaties, werkt ze echter niet uit.

Kuik leest de gedichten ook symbolisch en ze probeert binnen de symboliek samenhang te vinden. Die werkwijze stelt haar voor tal van vragen, waarvan de beantwoording laat zien dat ze de gedichten naar zich toe trekt. Ik geef daarvan een voorbeeld: ze interpreteert “de man” in de gedichten als een “echte man” en “dat maakt (haar) wantrouwend”, want in haar eigen wereldbeeld past geen “absolute minnaar”, zoals ze zegt. Kuik kent de dichteres en haar man Jan Starink persoonlijk en ze is in de gelegenheid geweest om met het echtpaar van gedachten te wisselen over de gedichten. Daarbij heeft ze aan Jan Starink de vraag voorgelegd, wat hij van de minnaar in de bundel dacht. Zijn antwoord gebruikt Kuik om haar toe-eigening te legitimeren: de minnaar is geen “echte man”, maar de “dichtkunst”. Vanuit die veronderstelling zoekt ze figuurlijke betekenissen voor allerlei elementen die samenhang kunnen geven. Omdat ze tegelijkertijd constateert dat er “gelaagdheid” in de bundel is, vindt ze een voor haar tamelijk bevredigende oplossing voor de problemen die de bundel stelt in de combinatie van twee niveaus. Op het eerste niveau vertellen de gedichten van de bundel het levensverhaal van een jonge vrouw op weg naar volwassenheid en op het tweede de ontwikkeling van een vrouw op weg naar “het huis van de poëzie”. Toch blijkt aan het slot van Kuiks bespreking dat ze deze opvatting niet het laatste woord vindt. Ze maakt namelijk een vergelijking met een ladekastje waarin voor iedereen iets van zijn gading te vinden is en houdt daarmee de mogelijkheid van andere interpretaties open.

Kees Fens opent in de *Volkskrant* (1993) zijn kleine bespreking van de eerste en de tweede bundel met een stukje theorie dat volgens mij typerend is voor de manier waarop hij de gedichten van Starink heeft gelezen.¹³ Ik vat de theorie samen. Herhalingen in poëzie veroorzaken onvermijdelijk symbolische betekenis. Het effect van herhaling is geslotenheid. Ritme werkt daarin

¹³ Fens, Kees. “Woorden als Wegwijzers naar het nog Onbekende.” *Volkskrant* 22 okt. 1993. Later integraal opgenomen in Fens 1996: 127 vlg.

mee. Dit geldt voor versregels, voor strofen en voor complete gedichten. De vraag is waarvan de herhaalde elementen “tekens” worden.

Fens vergelijkt Starinks gedichten met die van Roland Holst. In het werk van beiden wordt een eigen wereld opgeroepen die gevuld is met tekens. Deze tekens hebben hun eigen functie in de opgeroepen wereld. Tot zover is de gedachtegang van Fens naar mijn idee samenhangend. Maar zodra hij, bijvoorbeeld, de raven uit Starinks gedichten gaat vergelijken met de vogels die eten brachten aan de profeet Elia, nadat hij heeft opgemerkt dat raven doodsbrengers en levenbrengers zijn, komt hij met zijn eigen uitgangspunten in conflict. Hij legt een model van buiten de gedichten, hier een model van bijbelexegese, op wat hij zojuist als een eigen wereld heeft beschouwd.

Fens is het eens met sommige andere recensenten die de gedichten van Starink fascinerend vinden, maar tegelijkertijd geeft hij toe dat er moeilijk betekenis aan te geven is. Ook voor hem zijn er geen direct geschikte modellen om de “passages” samenhangend te interpreteren. De raadgevingen waaruit een groot deel van zijn bespreking bestaat, lijken mij waardevol voor een andere lezing dan een realistische. Indirect zegt hij dat de lezer zich ervan bewust moet zijn dat woorden met een “nadrukkelijke tekenwaarde” andere woorden in die waarde meenemen. Deze opmerking pleit voor een “dubbele benoeming” van tekens, bijvoorbeeld als letterlijk en figuurlijk tegelijkertijd, of als twee maal figuurlijk, maar dan in verschillende opzichten. De interpretatie is hierbij afhankelijk van “de eigen taal van deze gedichten”. Als een lezer die taal wil leren kennen, zal hij moeten herlezen tot hij zich die taal heeft eigen gemaakt, zegt Fens. Hiermee geeft hij naar mijn idee de kern van het “Starink-probleem” aan: is de lezer bereid of in staat zich de “moeilijke” taal van de dichteres eigen te maken of leest hij of zij de taal van Starink alsof het zijn of haar eigen taal was? Lukt het eerste, dan kan een raaf in een gedicht van Starink wel eens iets anders betekenen dan een doodsbrenger of levenbrenger, voeg ik eraan toe.

Hans Tentije hanteert in *De Groene Amsterdammer* (1994) ten aanzien van de eerste en tweede bundel een formele benadering: hij constateert dat de gedichten geen titels of nummering hebben, terwijl hoofdletters en leestekens ontbreken.¹⁴ Zijn conclusie hierbij is dat de tekst een voortdurende gedachtestroom vormt met af en toe verwarrende enjambementen. Hij probeert de titel van de bundels te verduidelijken en symbolische invullingen te geven aan “Egypte”. Naast een mythologisch en een religieus sjabloon, die beide niet bevredigend zijn, legt hij een psychologisch model op de gedichten: Egypte is een innerlijk land, de landschappen in de bundel zijn dus ook landschappen van de ziel. Hij leest realistisch in die zin dat hij de voortgang in de inhoud van de afzonderlijke gedichten als een labyrint of een dwaalweg beschouwt. Anders gezegd: hij probeert een coherente geschiedenis te reconstrueren, zij het een symbolische.

¹⁴ Tentije, Hans. “Het Egypte van de ziel.” *Groene Amsterdammer* 18 mei 1994
<http://www.groene.nl/1994/20/het-egypte-van-de-ziel>

Tentije ziet het lyrisch subject als een alter ego van de dichteres en brengt daarmee, net als Kuik, een biografisch element in zijn bespreking.¹⁵ Hij houdt daaraan vast met zijn Freudiaanse opvatting over sommige motieven in de gedichten: gangen, schachten, kisten, dozen, zonder dat hij uitlegt wat Freuds leer hier voor implicaties heeft. Hij constateert veel geheimzinnigheid, die volgens hem niet uitloopt op begrip bij de lezer. In tegenstelling tot Schouten (zie hierna) raakt hij daardoor niet geïrriteerd, maar hij waardeert de mysterieuze sfeer juist positief en kwalificeert die sfeer als: “eigenzinnig” en “avontuurlijk”. De dichteres heeft volgens hem “durf” en “inzet”. Het is niet duidelijk of hij daarmee bedoelt dat Starink zich inzet voor het schrijven van gedichten die moeilijk of niet realistisch te lezen zijn en dat zij het aandurft “onbegrijpelijk” te zijn.

Arie van den Berg overziet in *NRC Handelsblad* (2000) de vijf bundels en constateert daarin een formele symmetrie.¹⁶ Hij verbindt die met de verlekkerde “rekenarij van kabbalisten”. Na deze volgens mij ironische opmerking, leest hij de gedichten vooral realistisch. De bundels vormen een verhaal, oordeelt hij, maar dan wel een verhaal zonder herkenbaar plot: begin, midden en einde liggen niet vast. Dit laatste laat zien dat een strikt realistische lezing die een duidelijk begin, midden en einde vereist, bij Starink niet opgaat volgens Van den Berg, ook al zegt hij dat niet met zoveel woorden. Toch houdt hij in zijn recensie aan het verhaalkarakter vast, want hij onderscheidt begrippen als “vertelster”, “ruimte” en “tijd” als concrete, referentiële eenheden en ook zijn genre-aanduiding “queeste van het leven” past daarbij.

De gerepresenteerde wereld beoordeelt hij als “mythisch”, de sfeer als “middeleeuws”, de taal als “meestal tijdloos”. Hieruit blijkt dat ook Van den Berg probeert om Starinks werk in een bekend kader te plaatsen: hij wil haar gedichten integreren in de Westerse literatuurgeschiedenis. Daarbij blijft hij echter met veel vragen zitten die typisch zijn voor een realistische leeshouding. Ik noem er een paar. Is het landschap in de gedichten nu in Wales of aan de Middellandse Zee te lokaliseren? Is Egypte nergensland of het dodenrijk? Ook later, in 2005, zegt hij van Starinks werk: “(D)aarin wordt een verhaal niet verteld, maar in mystieke beelden veeleer beloofd.”¹⁷ De “persistent wish to turn the sequence into a novel” is blijkbaar sterk.¹⁸

Rob Schouten noemt, na vijf bundels, in *Vrij Nederland* (2000) de tekst van Starinks gedichten “mysterieus en esoterisch”.¹⁹ Voor hem hebben de gedichten veel weg van een bekend werk dat ook mysterieus en esoterisch is, namelijk de Apocalyps. Schouten leest de bundels als een verhaal met een hoofdpersoon die een vreemde queeste met een onduidelijk doel maakt door een steeds wisselend landschap. Met het gebruik van de begrippen “Apocalyps” en “queeste” maakt hij het onbekende bekend: hij plaatst de bundels binnen de terminologie van de bekende

¹⁵ Alphen, Ernst van, Lizet Duyvendak, Maaïke Meijer en Ben Peperkamp 1996: 19. “De woordvoerder van een gedicht is het zogenaamde *lyrisch subject*.” Bij de term wordt in het midden gelaten of het desbetreffende gedicht lyrisch, episch of lyrisch-episch ambivalent is. Ik gebruik de term omdat ik dit ook in het midden wil laten.

¹⁶ Berg, Arie van den. “Op weg naar nergensland of dodenrijk.” *NRC Handelsblad* 30 juni 2000: Boeken, 35.

¹⁷ Idem. “Meeschuiven in de taal.” *NRC Handelsblad* 14 okt. 2005: Boeken, 31.

¹⁸ Vendler 1999: 2

¹⁹ Schouten, Rob. “Een pauw naast de cypres.” *Vrij Nederland* 29 juli 2000: 54.

literatuurgeschiedenis. Tegen die achtergrond vat ik ook de bedoeling van zijn opmerking over een “kabbalistisch universum met tarotsymboliek” op. Het lukt hem niet bekende modellen, zoals de hiervoor genoemde, op de bundels te leggen, zodat die zich laten inlijven binnen een bekende wereld. In die pogingen tot toe-eigening is hij niet gauw tevreden: hij bijt zijn tanden stuk op het ontbreken van psychologie, filosofie, metafysica en moderniteit in de gedichten. Daarna gooit hij zijn benadering over een andere boeg: hij wil iets in de gedichten vinden waarmee hij zich kan identificeren. Slechts een enkele keer, en dat is voor hem te weinig, lukt dat. Hij voelt zich een buitenstaander bij deze poëzie en zijn tussentijdse conclusie is, dat dit gedichten voor “ingewijden” zijn.

Schouten stoort zich aan exacte details die hij geen zin in het geheel kan geven en noemt ze daarom “mallotig”. Het verhaal zoals hij het noemt, gaat voor hem nergens over, al vindt hij het geheel “helder”. In dit verband spreekt hij ook over “klare taal”. Op “poëtisch niveau” - daaronder verstaat hij blijkens zijn toelichting vormkenmerken - is er voor hem in deze gedichten weinig tot niets te beleven. Zijn belangrijkste bezwaar tegen deze poëzie is, dat de gedichten aan geen enkele “verstaanbaarheidsconventie” tegemoet komen. Het universum dat in de gedichten wordt opgeroepen is niet herkenbaar, biedt geen “aanknopingspunten in deze maatschappij”. Zijn eindoordeel is dan ook duidelijk: de gedichten hadden niet gepubliceerd moeten worden, want ze geven “niets aan gedachtegangen”. Starinks “georakel” functioneert als “hocus pocus”.

De uitgangspunten van Schouten voor wat poëzie moet zijn, laten zich uit mijn analyse van zijn beoordeling afleiden. Hij wil dat gedichten aansluiten bij een bekende wereld, waarvan bijvoorbeeld bekende psychologie en filosofie deel uitmaken. Er moet voor hem een verhaal met gedachtegangen te reconstrueren zijn, dat herkenbaar is als vertegenwoordiger van een genre of subgenre uit de literatuurgeschiedenis, of verwant aan een bekend werk. De elementen van een dichtbundel moeten evenzo een voor hem herkenbare samenhang vertonen. Dit geldt voor inhoudelijke én voor vormelementen. Samenvattend: gedichten moeten zich laten toe-eigenen in een traditioneel bepaalde wereld, inclusief de wereld van de literatuur. Als ze dat niet “willen”, als ze zich daar niet toe lenen, zijn ze onkenbaar.

Piet Gerbrandy is in de *Volkskrant* (2000) door de “cyclus” van de vijf bundels duidelijk geïrriteerd.²⁰ Hij opent met een paradox: de gedichten hebben voor hem een “onontkoombaarheid” die je doet denken dat alles “klopt”, terwijl in feite “het verhaal even onzinnig als onbegrijpelijk” is. De realistische leeshouding van Gerbrandy die in het bovenstaande tot uiting komt, is de oorzaak van zijn ergernis. De gedichten slepen hem blijkbaar mee (“onontkoombaarheid”), maar ze laten zich niet vangen in een realistisch narratief schema. Toch gaat hij in zijn recensie door op datzelfde schema. Hij vindt het verhaal vreemd en het relaas in “hoge mate fragmentarisch”. Hij leest het als “de levensreis van een naamloze vrouw”, bij wie hij gevoelens of “duiding van de handelingen” mist. Gerbrandy’s psychologisch model past niet op de vrouw in de gedichten en hij beseft dat. Daarom noemt hij haar met een vervagende term een “mythisch wezen” en uit de voor-

²⁰ Gerbrandy, Piet. “Bij het hoofdeind wacht dezelfde wijn.” *Volkskrant* 11 aug. 2000: Boeken, 15.

beelden die hij daarbij geeft, Lorelei, Kirke, Kalypso, leid ik af dat hij haar onder de voor mannen “gevaarlijke vrouwen” schaaft.

Gerbrandy is teleurgesteld, omdat hij vindt dat hij na lezing met lege handen achterblijft: hij kan zich de “tekens” niet voldoende toe-eigenen, de gedichten leveren zich niet uit aan zijn leeswijze. Hij eindigt met de paradox waarmee hij is begonnen: de teksten delen “iets essentieels mee over ieders werktuiglijk leven, ieders chaos, die je probeert te structureren.” Maar wat ze meedelen is voor Gerbrandy minimaal: “Wieg, reis en graf, dat zijn de weinige zekerheden die we hebben.”

Ook Dirk de Geest bespreekt in *Leesideeën Off Line* (2001) de vijf bundels.²¹ Hij vindt dat ze een eenheid vormen: het geheel is een “mentale metamorfose, een rite die het bestaan van de mens tegelijk structureert en fundamenteel verandert.” Daarnaast leest hij het begrip “passages” ook als uiterlijke verplaatsing en daarmee onderscheidt hij twee niveaus, namelijk het letterlijke: dat van het verhaal (gebeurtenissen in tijd en ruimte) en het figuurlijke: het verhaal als beeld van een psychisch proces.

De Geest is een van de weinige recensenten die, zie “de mens”, een algemene geldigheid aan de gedichten toekent, iets wat er volgens Schouten nu juist aan ontbrak. Net als de anderen noemt hij de opgeroepen wereld “mythisch”, en gevuld met rituelen en symbolen. Hij laat in het midden wat hij daarmee concreet voor ogen heeft, afgezien van een enkel geval: vogels en water verbindt hij met de “ultieme overtocht, met de veerman naar de dood”. Met dit voorbeeld wil ik laten zien dat De Geest ook niet aan modelgebruik ontkomt: motieven uit de Griekse mythologie liggen voor hem ten grondslag aan het “passages”-werk van Starink.

In nagenoeg alle hier besproken recensies spelen de drie basisvragen van het realistisch lezen van proza een opvallende rol: wie, wanneer en waar? Bij de interpretatie negeren de recensenten de opvallende vormkenmerken van Starinks passages, terwijl zij ze wel zeggen te zien. Haast vanzelfsprekend, en daaruit blijkt hoe sterk de conventie van de realistische leeshouding is, nemen de recensenten aan dat de poëzie van Starink episch is en dat daarom de aanpak van de bundels dienovereenkomstig moet zijn. Daarom ook proberen de meesten een lineaire geschiedenis, die zich volgens hen het best laat definiëren als een lange queeste naar de diepere betekenis van het leven van het hoofdpersonage, in de gedichten te reconstrueren en behandelen ze de ruimte, de tijd en de actanten alsof die referenten in de werkelijkheid hebben. Ten gevolge van deze uitsluiting van andere betekenismogelijkheden stuiten ze daarbij allen op problemen.

De ruimte laat zich geen plaats geven op een “realistische” landkaart. Wie het “Egypte” uit de titel probeert te verifiëren aan het werkelijke Egypte komt niet ver, evenmin als met de veronderstelling dat de opgeroepen ruimte het landschap van Wales in het Verenigd Koninkrijk benadert. Een biografische leeswijze speelt hier waarschijnlijk een rol, omdat men weet dat de schrijfster daar met haar man heeft gewoond. Ook de factor tijd levert problemen op voor plaatsing in de realiteit: er blijken weinig of geen indicaties te zijn om bijvoorbeeld te concluderen dat de gebeur-

²¹ De Geest, Dirk. “De weg naar Egypte.” *Leesideeën Off Line* 2000-2002 CD-ROM. Antwerpen: Vlabin-VBC, 2003.

tenissen rond 1950 zijn gesitueerd. Net zo min lukt het om het verloop van de tijd met enige nauwkeurigheid vast te leggen. Wat de actanten betreft zijn de problemen zo mogelijk nog groter. Tengevolge van de vele wisselingen in vertelsituatie is het lastig om vast te stellen “wie wie is” en zelfs de vraag over hoeveel personages er gesproken wordt, is een aantal gedichten lang nauwelijks te beantwoorden. Ondanks dit alles blijven de meeste recensenten met vasthoudendheid proberen om het innerlijk van de protagonist, de vrouw, aan de hand van uiterlijk gedrag te “ontmaskeren” of wat ze doet en zegt als een vorm van “zelfontdekking” te lezen die tenslotte haar complete persoonlijkheid zal blootleggen.

Een aantal malen komt in de recensies de ambivalentie van de taal naar voren: men vindt de taal van Starink helder, bijna-spreektaal en tegelijkertijd onbegrijpelijk. Binnen de realistische leesconventie levert die ambiguïteit frictie, om niet te zeggen irritatie op. De taal van Starink, hoe conventioneel die ook lijkt, blijkt niet transparant te zijn en niet te verwijzen naar *de* wereld buiten de gedichten, want als dat wel zo was, zou die taal niet onbegrijpelijk zijn. Alle recensenten, zelfs Fens die toch in de richting van een alternatieve leesstrategie denkt, botsen op dat gebrek aan referentialiteit bij Starink. Om het gat dat bij de lezing daardoor ontstaat te vullen, leggen ze bekende modellen uit de mythologie, de psychologie, de filosofie en de literatuurgeschiedenis op de gedichten. Een voorbeeld daarvan is het lezen als “letterlijk” en “figuurlijk”, waardoor “gelaagdheid” in de interpretatie ontstaat. Maar geen enkel bekend model is bevredigend. Alle op realistisch lezen gebaseerde modellen leveren bij de recensent desoriëntatie op en teleurstelling of irritatie. Hij of zij verlangt blijkbaar naar een gesloten kunstwerk, waarin alle details hun eigen plaats in het grote geheel hebben. Ook de eraan ten grondslag liggende houding ten opzichte van literatuur is gesloten, zoals blijkt uit de poging van verscheidene recensenten om het werk van Starink in een literaire stroming onder te brengen. Zij zoeken naar aanpassing van het nieuwe bij het bestaande, er voor het gemak van uitgaand dat bijvoorbeeld “phantaisisme” of “surrealisme” statische begrippen zijn. Ook gebruiken zij, zonder dat expliciet te zeggen, de plaats in een stroming als verklaring van bepaalde gegevens, waardoor ze in een cirkelredenering terecht komen.

De hier gesignaleerde moeilijkheden zijn zeker niet exclusief voor de poëzie van Starink. Stolk noemt het genre van verhalende dichtbundels waartoe men het werk van Starink gemakshalve rekent, in het algemeen een “onmogelijk genre”, een genre waarbij de beoordelaar zich onbehaaglijk voelt met de paradox van verhalende lyriek.²² Hugo Friedrich beschouwde de “Nichtassimilierbarkeit” als een opvallend kenmerk van de Europese lyriek van de twintigste eeuw en hij voegde daar in zijn befaamde studie *Die Struktur der modernen Lyrik* kenmerken aan toe die voor diverse beschouwers het werk van Starink ongrijpbaar maken: een desoriëntatie van de lezer ten opzichte van de realiteit buiten de tekst, het spreken in raadsels en duisterheden en de “Vernichtung der Sachunterschiede” zoals bijvoorbeeld de verwisselbaarheid van beeld en object.²³

²² Stolk 2001: 125-142

²³ Friedrich 1967: passim

De vier typen van “difficulty” die George Steiner heeft onderscheiden gelden minstens ten dele voor Starinks passages.²⁴ De moeilijkheid die hij “contingent” noemt, is maar sporadisch aan de orde: een enkel gedicht bevat woorden “to look up”; onder de “modal difficulties” reken ik de voor deze tijd misschien niet zo aansprekende levenshouding van het lyrisch ik, die bij verscheidene recensenten naast onbegrip irritatie heeft opgeleverd; bewuste duisterheid, die Steiner onder de noemer “tactical difficulties” brengt, is ook aan Starink toegeschreven; “ontological difficulties” op het gebied van de “status of significance” zijn bij haar ook zeker aanwijsbaar. Schoutens veroordeling van Starinks “georakel” als “hocus pocus” toont aan dat hij geen waardering kan opbrengen voor de impliciete tegenstelling in haar werk die Steiner in het algemeen als volgt formuleert:

By becoming linear, realistic, publicly-focused, the art of Homer and his successors – this is to say of the near totality of Western literature – had lost or betrayed the primal mystery of magic.²⁵

De passages van Starink verzetten zich in een voortdurend spel met de lineariteit, het realisme en de publiekgerichtheid tegen het verlies van “the primal mystery of magic” en daarin is haar werk “duister” en tegelijk moeilijk onder te brengen in bestaande modellen. Er is bij veel lezers een onbevredigende “inability to classify them”, iets wat bijvoorbeeld ook gold voor de gedichten van Emily Dickinson bij hun eerste publicatie.²⁶ De teksten van haar gedichten vertonen een complicerende

architectural attitude to language. By this I mean the facility to set up contrasting modes of language side by side. For example (...) starkly realistic passages (...) against accounts of magical and supernatural appearances or transformations.²⁷

Deze tegenstelling die ook als het verwarrend naast elkaar staan van voorbeelden van enargeia en irrationalisme in de droompassages kan worden beschouwd, maakt het werk van Starink verrassend, maar ook moeilijk te begrijpen.²⁸

Een complicerende factor in haar gedichten waarop niet vaak is gewezen, wordt gevormd door het ontbreken van leestekens en de frequent voorkomende ongelijkheid van zin en versregel. Hierdoor wordt een principiële dubbelzinnigheid geschapen en de grammaticale en semantische hiërarchie die verbonden is met het gebruik van leestekens ongedaan gemaakt. Door de afwezigheid ervan kunnen zinsdelen meer dan eens dubbel gebruikt worden: dergelijke apokoinou-constructies verrijken de betekenis, maar ze kunnen ook als “moeilijk” worden ervaren.

²⁴ Steiner 1978: 18-47

²⁵ Steiner 1978: 43

²⁶ Johnson 1957 (1960): vi

²⁷ Blades 2002: 68

²⁸ Alphen, Van 1988: 136

Kortom: veel van de teleurstelling is het gevolg van mislukte toe-eigening, die weer het gevolg is van een overwegend realistische leeshouding die een lineaire chronologie in de gedichten veronderstelt. Daardoor blijven veel motieven en formele kenmerken van het werk onderbelicht.

1.4 Beschrijving van het corpus en complicaties daarbij

Er is door de dichteres en de uitgeverij veel gedaan om de bundels naar het uiterlijk en naar het innerlijk bij elkaar te laten horen, tot een zichtbare eenheid te maken.²⁹ De suggestieve vormgeving komt tot een afsluitend hoogtepunt op de laatste ongenummerde linkerpagina van de vijfde bundel waar het vijftal onder één noemer wordt gepresenteerd: DE WEG NAAR EGYPTE.³⁰

Om recht te doen aan de grote precisie waarmee de vormgeving een bedoelde eenheid van het totale werk suggereert, beschrijf ik het corpus van mijn onderzoek zo nauwkeurig mogelijk met aandacht voor de complicerende factoren daarbij.

De vijf bundels van Starink hebben alle als titel DE WEG NAAR EGYPTE.³¹ Van de eerste bundel van 1980 verscheen in 1993 de tweede druk en in hetzelfde jaar kwam de tweede bundel uit. De derde bundel dateert uit 1995, de vierde is van 2000 en de vijfde ook. De tweede tot en met de vijfde bundel zijn op dit moment, januari 2012, nog niet herdrukt.³²

Sinds 1993 zien de bundels er voor een groot gedeelte hetzelfde uit: alleen de kleur van de kaften is verschillend. De eerste druk van de eerste bundel wijkt qua vormgeving af van de rest. Het boekje heeft een harde kaft en een stofomslag, de latere hebben een slappe kaft en geen stofomslag. Er zijn meer verschillen tussen de eerste druk van de eerste bundel en de rest. De eerste druk heeft op de omslag geen ondertitel: die staat pas op de ongenummerde bladzijde vijf. Bij de herdruk is de ondertitel “TWINTIG PASSAGES 1970-1977” op de kaft geplaatst.³³ De situering van dezelfde ondertitel in de eerste druk op de ongenummerde bladzijde vijf heeft tot gevolg dat de eerste passage van de bundel op bladzijde zeven staat. In de vijf latere uitgaven is dat niet meer zo: de ondertitels staan op de kaft en de eerste passage of het eerste gedicht staat op de dan genummerde bladzijde vijf.

Ook is er verschil tussen de typografie in de inhoudsopgave van de eerste druk van de eerste bundel en die van de bundels sinds 1993. In de druk van 1980 staat de inhoudsopgave links en rechts uitgelijnd op de ongenummerde bladzijde 41, in de latere uitgaven is de inhoud gecentreerd op een ongenummerde pagina gezet. In de herdruk van de eerste bundel is dat op de ongenummerde pagina 39, in de tweede bundel op de ongenummerde bladzijde 45, in de vierde bundel op de ongenummerde bladzijde 47 en in de vijfde bundel op de ongenummerde bladzijde 41.³⁴

²⁹ Raidt z.j.: 111 maakt een onderscheid “tussen “unit” (‘n aangebode taalhandeling) en “unity” (samenhang)”, een onderscheid waarin ik haar volg, zonder voorlopig op de aard van de samenhang in te gaan. Voorlopig bedoel ik met “eenheid” dus “unit”.

³⁰ Ik noteer de titel in kapitalen naar het voorbeeld op de desbetreffende bladzijde.

³¹ Ik noteer hier de titel in kapitalen zoals op de omslag van de bundels is gedaan.

³² Een herdruk van het hele werk is in het voorjaar van 2012 verschenen. Ik zal daar later op ingaan.

³³ Ook hier volg ik het voorbeeld van de afzonderlijke uitgaven.

³⁴ Zuiderent vermeldt ten onrechte dat een inhoudsopgave in de vijfde bundel ontbreekt. Zie Zuiderent 2001:

Wat de inhoudsopgaven betreft vormt de derde bundel een uitzondering, want daarin ontbreekt een inhoudsopgave en dat is begrijpelijk, gezien de ondertitel van die bundel: EEN PASSAGE 1985-1993.

Voor mijn onderzoek gebruik ik om reden van de grote gelijkvormigheid de tweede druk van de eerste bundel in plaats van de eerste. De teksten van de passages zijn in de eerste en de tweede druk gelijk aan elkaar en ook de verdeling van de teksten op de bladzijden en over het totaal van de bladzijden laat geen verschillen zien.

Ik beschrijf nu de kaften en de titelpagina's in detail, waarbij ik argumenten zal aanvoeren om tussen Starinks vijf bundels in meer opzichten een grote samenhang te veronderstellen. Op de voorkant van de kافت staan van boven naar beneden, verdeeld over vijf regels, de voornaam en de achternaam van de auteur, de titel van de bundel zodanig in twee delen dat het woord Egypte een aparte regel beslaat, de ondertitel en een jaartalaanduiding. Dit alles in kapitalen. Er is typografisch een duidelijk verschil te zien tussen de titel enerzijds en de ondertitel en de jaartallen anderzijds. Meer naar onder op de kافت staan het embleem van de uitgeverij, de hoofdletter A in een cirkel, en de naam ervan: Athenaeum – Polak & Van Gennep. De teksten op de kافت zijn gecentreerd afgedrukt. De ongenummerde beginpagina's (1 tot en met 4) zijn typografisch in alle vijf de bundels hetzelfde: op de eerste bladzijde staan gecentreerd in per regel kleiner wordende kapitalen de titel (nu in zijn geheel op één regel), de ondertitel en de jaartallen, de tweede bladzijde is leeg, op de derde, de titelbladzijde, staan de naam van de auteur, de titel op één regel, de ondertitel, de jaartallen en onderaan de pagina het embleem en de naam van de uitgeverij. De bladzijde wordt afgesloten met een vermelding van de plaats van uitgave en het jaar van publicatie. Dit alles is gecentreerd afgedrukt en in diverse lettergroottes, waarbij aan de titel het grootste lettertype is toebedeeld. Bladzijde vier is weer leeg en op de als eerste genummerde bladzijde vijf staat de eerste passage. Ook deze overeenkomsten suggereren een samenhang tussen de vijf bundels. Maar bij alle gelijkheid is er ook ongelijkheid.

De ondertitels van de vijf bundels verschillen: de eerste bundel heeft (in de tweede druk) als ondertitel TWINTIG PASSAGES 1970-1977, de tweede bundel ZEVENTIEN PASSAGES 1977-1985, de derde EEN PASSAGE 1985-1993, de vierde ZEVENTIEN PASSAGES 1993-1999 en de vijfde TWINTIG PASSAGES 1999. Op de ongenummerde bladzijde 44 in de vijfde bundel staat de verzameltitel DE WEG NAAR EGYPTE genoemd, gevolgd door de hiervoor vermelde ondertitels in kapitalen en daarnaast de jaartallen. Elk afzonderlijk item wordt afgesloten met het jaar of de jaren van publicatie. Het is bij de aan de ondertitels toegevoegde jaartallen vooralsnog niet duidelijk of ze aan de tijd van ontstaan van de passages refereren of dat ze een datering van de in de passages "beschreven gebeurtenissen" geven.

De overeenkomst van de titels, de verwantschap van de ondertitels en het verloop van de jaartallen vat ik ondanks die onduidelijkheid op als een aanwijzing om van een hechte samenhang tussen deze vijf bundels te spreken. Die aanwijzing wordt nog versterkt door de afsluitende extra inhoudsopgave aan het einde van de vijfde bundel. Hierdoor krijgt het gemeenschappelijke "DE WEG NAAR EGYPTE" het karakter van een verzameltitel en wordt de suggestie gewekt dat de

vijf bundels afzonderlijk een daaraan ondergeschikte deelverzameling vormen. Een temporele samenhang wordt op deze laatste pagina nogmaals benadrukt (de vijf kaften gaven die temporele ordening ook al aan) door de toegevoegde jaartallen van de passages en van de publicatie van de bundels, zodat de eenheid van het geheel dubbel gemotiveerd lijkt te zijn. Van de jaartallen gaat een suggestie uit dat “alles op zijn plaats staat”, iets wat natuurlijk per bundel ook benadrukt wordt door de nummering van de bladzijden.³⁵ Het “alles op zijn plaats” wordt met dit laatste overigens ook weer ondergraven, want elke bundel heeft zijn eigen zelfstandige paginanummering.

Behalve de overeenkomst van de term “passage” is er in de ondertitels ook verschil. Bij de eerste bundel is er sprake van “twintig passages” net als bij de laatste, terwijl er bij de tweede en vierde bundel “zeventien passages” zijn. De derde bundel wordt benoemd als “een passage”. Hier doet zich een klein interpretatief probleem voor: als ik de bundel als een afzonderlijk, autonoom werk opvat, dat onafhankelijk is ten opzichte van de andere bundels, zijn er voor de betekenis van “een” bij “passage” twee mogelijkheden. Het woord is ofwel een onbepaald lidwoord of een bepaald hoofdtelwoord. Deze keuzemogelijkheid heeft haar gevolgen voor het lezen van de titel van de bundel. In het eerste geval kan ik DE WEG NAAR EGYPTE opvatten als ’n passage. Daarmee kan gesuggereerd zijn dat de term “passage” een significante kwalificatie is van het geheel, zoals een genre-aanduiding, zeg: ‘een sprookje’ dat zou zijn. In het tweede geval kan ik er een analogie in lezen ten opzichte van de andere bundels, die ook een bepaald hoofdtelwoord in de ondertitel hebben. Zo opgevat zie ik het gebruik van het telwoord als een volgende aanwijzing voor samenhang tussen de vijf bundels.

Deze suggestie van samenhang wordt gesteund door de overeenkomst in de aantallen passages. De eerste, tweede, vierde en laatste bundel verdelen volgens de tekst op de kaft, de ongenummerde eerste pagina, de titelbladzijde en de inhoudsopgave de tekst over respectievelijk twintig, zeventien, nogmaals zeventien en weer twintig passages. In de inhoudsopgave zijn de passages genummerd met Romeinse cijfers. De derde bundel heeft geen inhoudsopgave, wat past bij de lezing “één passage”. De symmetrie van deze aantallen suggereert ook samenhang van de vijf bundels.

De gelijkheid in uiterlijk opzicht is zichtbaar in de typografische verzorging van de inhoudsopgaven in de eerste, de tweede, de vierde en de vijfde bundel: ze zijn typografisch hetzelfde georganiseerd: gecentreerd afgedrukt, de passages aangegeven in Romeinse cijfers en de titels een weergave van de eerste regel of van een gedeelte daarvan.

Voor een goed begrip van het vervolg is het belangrijk dat ik hier verschil maak tussen “passage” en “gedicht”. In de secundaire Starink-literatuur is wat vlot heengegaan over een eventueel onderscheid tussen “passage” en “gedicht”.³⁶ De critici hebben er zich niet over uit gelaten of ze gebruiken de begrippen willekeurig door elkaar. Alleen in de inhoudsopgaven van de eerste, de tweede, de vierde en de vijfde bundel geeft de dichteres aan waar een nieuwe passage begint. De

³⁵ Starre, Van der 2001: 31

³⁶ Zie bijvoorbeeld Groenewegen 2002: 137 en T’Sjoen 2003: 561. Ook Komrij gebruikt de termen als synoniemen: Komrij 2002: 20.

passages zelf zijn ongenummerd en ongetiteld. Bij de derde bundel geeft, zoals eerder aan de orde kwam, de ondertitel uitkomst over de indeling: de bundel bestaat uit één passage of is 'n passage. Naast deze indeling van de vijf bundels is er binnen de passages vaak een verdeling te zien in "gedichten". De dichteres gebruikt deze benaming niet: ik zal haar wel hanteren voor de duidelijkheid van mijn betoog, al is de term in verband met Starink problematisch: "gedicht" heeft als gesubstantiveerd participium conventioneel de connotatie "voltooid" en daartegen verzet het karakter van Starinks teksten zich vaak. Onder een gedicht versta ik desondanks uit praktische overweging een hoeveelheid tekst binnen een passage die op een nieuwe bladzijde begint en door een duidelijke ruimte van eindewit van een volgende tekst gescheiden wordt."³⁷ Met "duidelijke ruimte" bedoel ik dat er nog wel een strofe of zelfs meer dan een strofe op de desbetreffende pagina had kunnen staan. Voor de benoeming van de soorten wit sluit ik me aan bij Yra van Dijk:

Met het *versregelwit* bedoel ik het wit van de pagina aan het einde van de versregel, dus het wit van de rechtermarge. 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 (...) *kopwit*, en tenslotte is er het *titelwit*: het wit tussen de titel en de eerste regel van het gedicht.³⁸

De eenvoudige onderscheiding die ik hier maak tussen gedicht en passage is niet helemaal zonder complicaties. Passage XVIII in de eerste bundel bijvoorbeeld bestaat op basis van dit criterium uit tien gedichten en passage IV uit dezelfde bundel uit één gedicht van één regel, maar in de derde bundel die volgens de ondertitel als één of 'n passage wordt gepresenteerd, is het eindewit-criterium niet onderscheidend. De bladzijden 16 en 17 zijn namelijk "gewoon" vol, net als de pagina's 20, 21, 24, 25, 26, 27, 30 en 31. Aangezien deze bladzijden allemaal links-rechtskoppels vormen wat betreft strofepbouw en regellengte, is er geen exclusief antwoord te geven op de vraag of ik hier met één gedicht dan wel met twee gedichten te maken heb.

Een nadere beschouwing van Starinks omgang met de taalconventies van het Nederlands kan in zulke gevallen wel een antwoord op die vraag geven. Ik neem als voorbeeld het duo op de bladzijden 24 en 25. Bladzijde 24 eindigt met een gecentreerde strofe, die ik hier rechttoe rechtaan citeer: "en koorgezan / gen die ik niet / verstond / weerklonken uit / de gang onder / de grond /". Ondanks de afwezigheid van leestekens kan ik volgens de grammaticale conventies deze strofe als een mededelende zin lezen en het gedicht daarmee als geëindigd beschouwen (te meer daar de bladzijde vol is). De volgende pagina opent echter met een gecentreerde strofe die ik op dezelfde manier citeer: "waar eens de zee / de zeven zui / len sleet / en elke zang / werd zeven maal / herhaald /". Daarna is er een regel wit en begint de volgende strofe met een hoofdzin: "toen sprak het he / le koor als uit / een mond /" enz. Ik lees "waar eens de zee de zeven zuilen sleet" als een

³⁷ In deze zin heeft het gedicht dus altijd iets 'voltooids'.

³⁸ Dijk, Van 2006: 15

bijwoordelijke bepaling in de voorafgaande zin en het volgende “en elke zang werd zeven maal herhaald” als een nieuwe, weliswaar nevenschikt met het voorafgaande verbonden, hoofdzin. Op basis hiervan kunnen de twee bladzijden als een ‘doorlopend’ gedicht worden gezien.

Het gebruik van dit conventioneel grammaticaal criterium lijkt me verantwoord, omdat ik bij Starink afgezien van een enkel geval en ondanks het ontbreken van hoofdletters en andere leestekens geen zinnen heb aangetroffen die in het Nederlands grammaticaal onjuist zijn.³⁹

Er is nog een andere complicatie met het eindewit-criterium: voor ruim door eindewit gescheiden gedichten, zoals bijvoorbeeld de twee op bladzijde 8 en 9 in de derde bundel, wil ik stellen dat het begrip “afgerond, autonoom gedicht” door Starink wordt geproblematiseerd. Van Dijk gaat bij haar indeling van de soorten wit uit van het visueel als zodanig herkenbaar gedicht, bij Starink is dat echter een bedrieglijk uitgangspunt.⁴⁰ Het gedicht op bladzijde 8 eindigt niet met een afgeronde zin, maar daarna is er een halve pagina “einde”-wit, zodat ik kan veronderstellen dat het gedicht toch af is. De eerste strofe van bladzijde 9 sluit echter syntactisch aan bij bladzijde 8 en maakt ook de zin af die op 8 begonnen is, waarvan dan weer de suggestie uitgaat dat het gedicht van 8 ondanks de hoeveelheid eindewit wordt voortgezet op bladzijde 9. De hoeveelheid eindewit vergeleken met het strofewit suggereert dat er duidelijk na de vier strofen van bladzijde 8 een “substantieler” begrenzing is dan een conventionele begrenzing van strofen. Starink geeft hier, lijkt het, maar ook op andere plaatsen in de bundel, een voorbeeld van haar verzet tegen de conventie van het afgesloten, autonome gedicht. Ze daagt de lezer uit: wat je leest ziet er uit als een compleet gedicht, maar pas op: ik doe wat ik wil en ga over de grens van het autonoom lijkende gedicht “gewoon” verder. Opmerkelijk is, dat het bovenstaande niet geldt voor het gedicht op bladzijde 9: als ik dat “afzonderlijk” lees zijn er geen conventioneel taalkundige belemmeringen om het als een zelfstandig geheel te beschouwen. Ook dit vat ik op als een voorbeeld van zowel Starinks inschikkelijkheid ten opzichte van conventies als van haar verzet ertegen.

Ondanks de problemen met de term “gedicht” die ik hier geschetst heb, heeft het gebruik ervan een groot heuristisch voordeel. Als ik in de derde bundel “gedichten” op basis van bovenstaande omschrijving onderscheid, wordt van die bundel een structuuraspect duidelijk dat ik de kleine symmetrie zal noemen: de derde bundel is zodanig opgebouwd dat het eerste en het laatste gedicht op diverse manieren elkaars evenbeeld zijn. Hetzelfde geldt voor het tweede gedicht en het voorlaatste en zo verder.

Het eerste gedicht van de derde bundel staat, net zoals dat het geval is met de eerste gedichten of passages van de andere bundels, op een rechterbladzijde. Daarna volgen - in de derde bundel, niet in de andere bundels - steeds twee gedichten op een linker- en een rechterpagina die qua strofebouw en regellengte een grote overeenkomst met elkaar vertonen en die ik daarom ook samen als één gedicht kan beschouwen, hoewel het eindewit daartegen pleit. De bundel wordt afgesloten met een gedicht op een linkerbladzijde dat een duo vormt met het openingsgedicht wat

³⁹ Zie bijvoorbeeld mijn analyse van het eerste en het laatste gedicht van de derde bundel, met name van de dertiende regel in beide gedichten.

⁴⁰ Dijk, Van 2006: 15

De bouw van de derde bundel op basis van de bladzijden afzonderlijk				
I	II	II	IV	V
Bladzijde	Aantal strofen	Aantal regels per strofe	Romein / cursief	Bladzijde "vol"?
5	5	4; 4; 4; 1; 4	romein, <i>een regel cursief</i>	nee
6	4	3; 3; 3; 1	romein	nee
7	4	3; 3; 3; 1	romein	nee
8	4	4; 4; 4; 4	<i>cursief</i>	nee
9	4	4; 4; 4; 4	<i>cursief</i>	nee
10	7	2; 2; 2; 2; 2; 2; 1	romein	nee
11	7	2; 2; 2; 2; 2; 2; 1	romein	nee
12	8	2; 2; 2; 2; 2; 2; 2; 1	<i>cursief</i>	nee
13	8	2; 2; 2; 2; 2; 2; 2; 1	<i>cursief</i>	nee
14	5	2; 2; 2; 2; 1	romein	nee
15	5	2; 2; 2; 2; 1	romein	nee
16	3	8; 8; 8	romein	ja
17	3	8; 8; 8	romein	ja
18	4	3; 3; 3; 1	romein	nee
19	4	3; 3; 3; 1	romein	nee
20	3	8; 8; 8	romein	ja
21	3	8; 8; 8	romein	ja
22	1	13	<i>cursief</i>	nee
23	1	13	<i>cursief</i>	nee

I	II	III	IV	V
Bladzijde	Aantal strofen	Aantal regels per strofe	Romein / cursief	Bladzijde “vol”?
24	4	6; 6; 6; 6	romein	ja
25	4	6; 6; 6; 6	romein	ja
26	3	8; 8; 8	romein	ja
27	3	8; 8; 8	romein	ja
28	4	3; 3; 3; 1	romein	nee
29	4	3; 3; 3; 1	romein	nee
30	3	8; 8; 8	romein	ja
31	3	8; 8; 8	romein	ja
32	5	2; 2; 2; 2; 1	romein	nee
33	5	2; 2; 2; 2; 1	romein	nee
34	8	2; 2; 2; 2; 2; 2; 2; 1	<i>cursief</i>	nee
35	8	2; 2; 2; 2; 2; 2; 2; 1	<i>cursief</i>	nee
36	7	2; 2; 2; 2; 2; 2; 1	romein	nee
37	7	2; 2; 2; 2; 2; 2; 1	romein	nee
38	4	4; 4; 4; 4	<i>cursief</i>	nee
39	4	4; 4; 4; 4	<i>cursief</i>	nee
40	4	3; 3; 3; 1	romein	nee
41	4	3; 3; 3; 1	romein	nee
42	5	4; 4; 4; 1; 4	romein, <i>een regel cursief</i>	nee

Figuur 2: details van de formele symmetrie van de derde bundel

Nu ik de term “kleine symmetrie” in verband met de derde bundel heb genoemd, is het noodzakelijk dat ik dieper inga op de symmetrische bouw van de vijf bundels die door diverse critici na het verschijnen van de laatste bundel is gesignaleerd en waarop ik in het voorafgaande al even heb gewezen.⁴¹ Midden door de derde bundel, poneerde men, loopt een denkbeeldige lijn, aan weerskanten waarvan de gedichten of passages - ik heb al opgemerkt dat men daarover onduidelijk is - een gelijke bouw hebben. Met bouw wordt door de critici de strofebouw bedoeld, maar soms ook de thematische bouw. Het eerste gedicht of de eerste passage van de eerste bundel heeft in hun optiek zijn pendant in het laatste gedicht of de laatste passage van de vijfde bundel. Het tweede gedicht of de tweede passage van de eerste bundel en het voorlaatste gedicht of de voorlaatste passage van de laatste bundel “(weer)spiegelen” elkaar ook, en zo verder.⁴² De term “spiegelen” vind ik ongelukkig gekozen. Als het ene gedicht bijvoorbeeld een besneeuwde wereld oproept en een ander gedicht zegt dat het aan het dooien is, is er geen sprake van spiegeling, maar eerder van contrast. Ook “louter” formeel, op het punt van strofebouw, regellengte, metrum e.d., is de term niet bruikbaar en hanteer ik liever “overeenkomst”. De as van de kleine symmetrie in de derde bundel is vanzelfsprekend tegelijkertijd het denkbeeldige midden van de symmetrie van de vijf bundels.

Deze volledige symmetrie is problematisch in diverse opzichten. Omdat men geen verschil maakt tussen “passage” en “gedicht” is het noodzakelijk te onderzoeken hoever die symmetrie of “(weer)spiegeling” gaat en wat ze “doet”. De veronderstelde symmetrie van de vijf bundels samen noem ik vanaf nu de grote symmetrie. Ik beschouw de hiervoor genoemde voorbeelden ervan als een duidelijke aanwijzing om de bundels als een samenhangend geheel te beschouwen. Een zo expliciet zichtbare, over vijf dichtbundels doorlopende compositie is volgens mij uniek in de Nederlandse literatuur. Een formeel en inhoudelijk verwant precedent, maar veel minder expliciet zichtbaar, is de sonnettenreeks *De schuttersmaaltijd* van Simon Vestdijk.⁴³ Binnen het internationaal literair discours zijn er meer, met name thematisch symmetrische voorbeelden te noemen. Het eerste boek van de *Tristia* van Ovidius heeft een vergelijkbare compositie:

Die drei Themen dieses Buches, “Reise in die Verbannung”, “Verhältnis zu den Freunden in Rom” und “Lob der Gattin” sind dort so angeordnet, dass die Gedichte zum Thema “Reise” einen äusseren und die Gedichte an die Freunde einen inneren Ring um das genau im Zentrum des Buchs plazierte Gedicht an die Gattin legen.⁴⁴

Een ander voorbeeld is *Requiem* van Anna Akhmatova waarbij de symmetrische opbouw “imagery and theme” betreft.⁴⁵ Tot zijn eenvoudigste vorm teruggebracht is de opbouw van DE WEG

⁴¹ Zie bijvoorbeeld T’Sjoen 2003: 561 en Groenewegen 2002: 141

⁴² Deze onduidelijke kwalificatie heb ik o.a. bij Groenewegen 2002: 142 aangetroffen.

⁴³ Daarover Mosheuvel 1985: 230 vlg.

⁴⁴ Holzberg (1990): 597

⁴⁵ Harrington 2006: 88

Akhmatova 1997 (2006): 384-394

NAAR EGYPTE een fors uitvergrote vorm van *antimetabole*. Katie Wales stelt dat begrip gelijk aan het *chiasme*: “a construction involving the repetition of words or elements in reverse order.”⁴⁶ Ook A.D. Leeman en A.C. Braet stellen de twee begrippen aan elkaar gelijk.⁴⁷ De werking van het chiasme in de uitvergroting van Starink vormt een opdracht voor de lezer: de structuur nodigt uit om vooruit te lopen en terug te gaan in de bundels ten einde te vergelijken en problemen op te lossen. Tegelijkertijd wordt er met de chiastische opbouw een spel gespeeld, omdat er veel andere thematische netwerken aan te wijzen zijn die zich los van de symmetrie ontwikkelen en tenslotte wordt door de bouw als antimetabole de autonomie van passage, gedicht en bundel geproblematiseerd.

Deze specifieke aard van DE WEG NAAR EGYPTE maakt een onderzoeksvraag naar mogelijke leeshoudingen urgent. Kregtings opmerking “Deze poëzie smacht naar liefdevolle belagers.” kan een aansporing zijn om die vraag te beantwoorden.⁴⁸

1.5 “Voorwerk en nawerk”

Pas in een ver gevorderd stadium van mijn onderzoek ontdekte ik een kleine dichtbundel die Gertrude Starink in 1971 onder het pseudoniem ruth sabbatier in eigen beheer heeft uitgegeven. Het werk heet “de weg naar egipte” met als ondertitel “zestien gedichten uit mcmlxx en mcmlxxi”.⁴⁹ De met de hand geschreven en daarna gedrukte inhoudsopgave staat op de ongenummerde bladzijde 3; de gedichten worden voorafgegaan door een gedateerde en met initialen gesigioneerde tekening van de auteur en de opdracht “ioanni sine quo non” en ook afgesloten met een tekening die eveneens gedateerd en door de schrijfster met haar initialen gesigioneerd is.

In de inhoudsopgave wordt naar de gedichten verwezen met de eerste regel van elk gedicht; de gedichten zelf zijn genummerd in kleine Romeinse cijfers. De nummering laat zien dat de bundel drie series bevat van respectievelijk drie, vier en negen gedichten. Blijkens de in de ondertitel genoemde jaartallen, 1970 en 1971, is er een overlapping in het ontstaan van deze gedichten en toch minstens een gedeelte van de passages uit de eerste bundel van DE WEG NAAR EGYPTE, waarbij de ondertitel de periode 1970-1977 vermeldt.

De verhouding tussen de twee bundels van Starink op het gebied van de inhoud wordt door Wim Brands enigszins cryptisch als volgt weergegeven: “Het eerste deel van De weg naar Egypte, waarin haar *eersteling ‘Egipte’ grotendeels verdween*, (cursivering PK) werd uitgegeven door Johan Polak (...).”⁵⁰ De tabel hieronder maakt duidelijk wat er uit “egipte” qua versregels in “EGYPTE” bewaard is gebleven.

⁴⁶ Wales 2001: 23 en 53

⁴⁷ Leeman & Braet 1987: 112

⁴⁸ Kregting, 2006: 242.

⁴⁹ Ik volg hier de spelling van de titelpagina.

⁵⁰ <http://boeken.vpro.nl/artikelen/2011/Het-gezwaluwstaarte-leven-van-Gertrude-Starink-.html>

bladzijde	nummering	regelaantal	behouden tekst in B I
5	i	14	
6	ii	14	
7	iii	16	1 regel
8	i	12	1 regel gedeeltelijk
9	ii	9	
10	iii	20	
11	iv	10	
12	i	6	6 regels (het hele gedicht)
13	ii	6	6 regels (het hele gedicht)
14	iii	6	
15	iv	6	6 regels (het hele gedicht)
16	v	6	
17	vi	6	
18	vii	6	3 regels en 1 regel gedeeltelijk.
19	viii	5	
20	ix	4	
	16 gedichten; 3 series	146 regels	ongeveer 24 regels

Slechts drie gedichten zijn in hun geheel overgenomen in DE WEG NAAR EGYPTE, van één gedicht is iets meer dan de helft behouden, van twee andere een regel of een gedeeltelijke regel. In totaal is er nog geen zeventien procent van de tekst van de “voorbundel” in de eerste bundel bewaard. Er is echter meer als ik behalve letterlijke overeenkomsten op het niveau van de versregel ook de thematiek en de andere bundels erbij betrek. Ik volsta met een paar voorbeelden, want een precieze vergelijking zou een afzonderlijke studie vereisen.

Het motief van de “steen gevangen in een ring van stenen” dat vaak een rol speelt in de tweede bundel, is te verbinden met het volgende citaat uit het eerste gedicht van de tweede serie in de voorbundel: “mijn / liefde is een steengeworden / kreet jaar na jaar / legt de dood een ring / om de ring van mijn hart”. In de openingspassage van de vijfde bundel is er sprake van een “ingewijde” die aan het werk van het lyrisch subject, als men van afstand kijkt, “glossen vol wijsheid” heeft “toegevoegd”, maar van dichtbij bezien blijken zijn toevoegingen landschappen te zijn die in het teken staan van dood en hel. De negatieve werkzaamheid van de “glossenman” is al in de voorbundel aanwijsbaar in het tweede gedicht van de eerste serie: “er hangt een schijn van veiligheid / alsof jouw schaduw hier in bange / nachten wegblijft van mijn schrijfpapier” en - misschien

nog duidelijker - in “ik weet aan jou hoort het woord (...) want eens gaf ik jou het meer / het vuur en de wind // maar hun zingen wordt ijs / en de vlaktes verstenen / lansen en helmen verkennen de wegen / die eens bestemd werden voor / wagens met vruchten beladen” uit het derde gedicht van de tweede serie. Mijn laatste voorbeeld betreft de slotregel van het eerste gedicht van de tweede serie: “de weg naar egipte heet: jij”. Deze regel is zeker van belang voor de titelverklaring van de vijf bundels die ik onderzocht heb, maar ik wil er hier geen uitspraken over doen. Op de plaatsen waar de voorbundel in herinnering wordt geroepen, zal ik dat bij de analyses in een noot vermelden, overigens zonder daarbij naar volledigheid te streven.

In het voorjaar van 2012, tien jaar na het overlijden van Gertrude Starink, verscheen een nieuwe uitgave van DE WEG NAAR EGYPTE, ditmaal in één band.⁵¹ In deze editie zijn de enige typografische afwijking van de symmetrie (het verschil tussen de verdeling van de strofen over de pagina's van de laatste passage van de eerste bundel en de eerste van de laatste bundel) en de enige zetfout (“nevelsierten” in plaats van “nevelslierten” in de veertiende passage van de tweede bundel) verbeterd. Door het aanpassen van de strofeverdeling van de eerste passage van de vijfde bundel over twee bladzijden verspringen vanaf die verandering alle deelgedichten of passages één pagina. Daardoor wordt in de nieuwe editie de visuele overeenkomst van de eerste en de vijfde bundel verstoord.

Er zijn enkele veranderingen aangebracht in de paratekst.⁵² De titel wordt nu slechts een keer vermeld, waardoor de samenhang van het geheel wordt benadrukt, iets wat in feite al gebeurd was in de afzonderlijke uitgave van de vijfde bundel. Dit effect wordt versterkt door een direct daarna toegevoegde bladzijde met de tekst VIJFENZEVENTIG PASSAGES 1970-1999. De ondertitels, die het aantal passages en de jaartallen noemen, zijn gehandhaafd.

De inhoudsopgave van de passages is niet meer gecentreerd afgedrukt, maar links uitgelijnd en doorgenummerd. De derde bundel is dientengevolge nu passage XXXVIII. Deze is voorzien van een titel “ik heb het huis gevonden op de klif” naar voorbeeld van de andere titels. Nummering en titel ontbreken in de afzonderlijke derde bundel.

Na de inhoud worden de afzonderlijke bundels als bronnen voor deze editie genoemd zoals dat is gedaan in de vijfde bundel, namelijk onder de verzameltitel DE WEG NAAR EGYPTE. Afgesloten wordt met een biografie van de dichteres en een colofon. In de biografie is abusievelijk vermeld dat Gertrude Starink in 2000 in samenwerking met haar man Jan Starink een vertaling heeft gepubliceerd van Laurence Sterne's *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Die vertaling verscheen in 1990.

1.6 Lezen van een tentoonstelling

Naast de realistische benadering van Starinks gedichten wil ik een andere voorstellen: ik wil haar dichtbundels lezen zoals je een schilderijtentoonstelling bezoekt. Het is daarbij geenszins mijn bedoeling in de voetsporen van Menno ter Braak te treden:

⁵¹ Daarmee kwam Zuiderents “voorspelling” na meer dan tien jaar uit; zie Zuiderent 2001: 17

⁵² Genette 1987: passim

De wijze, waarop men een gedicht opneemt, is in veel opzichten meer verwant aan het zien van schilderijen dan aan het lezen van boeken. Men leest eigenlijk geen vers; men leest het hoogstens over; daarna behoort het in ons gevloeid te zijn als een geheel en voor ons te staan als een beeld. Alle poëzie, die poëtisch effect heeft, is een verbinding van (meestal niet overheersende) logische gedachtencombinaties met de toets van het op één moment aansprekende beeld.⁵³

Zijn leeswijze gaat uit van en blijft staan bij het autonome gedicht, terwijl ik juist een lans wil breken voor het lezen van de vijf bundels als een geheel, een “unit”, wat overigens niet impliceert dat ik bij voorbaat de bundels als een eenheid, een “unity” wil opvatten.⁵⁴ Ter Braaks visie is inspirerend genoeg om haar als een verduidelijkend contrast van mijn werkwijze te beschouwen, zelfs al uit hij op een andere plaats een vleugje twijfel aan zijn eigen standpunt:

Alles welbeschouwd is het toch merkwaardig, dat men verzen kan bundelen, zoals men schilderijen exposeert: knappe schilderijen, bekoorlijke schilderijen ... en toch schilderijen, waarvan men er evengoed tien als honderd of duizend kan exposeren, zonder dat men de persoonlijkheid van de schilder iets nader komt.⁵⁵

Ervan afgezien dat in dit laatste citaat van twee problemen sprake is, namelijk het probleem van de autonomie van het afzonderlijk gedicht en dat van het gedicht als uiting van een dichterlijke persoonlijkheid, komt in Ter Braaks optiek niet naar voren dat hij denkt aan samenhang tussen gedichten binnen een bundel, net zo min als aan samenhang tussen de schilderijen van een schilderijenexpositie. De optelsom van een willekeurig aantal gedichten of schilderijen levert voor hem tenslotte een dichtbundel of een schilderijtentoonstelling op. Mijn uitgangspunt is anders: tot het tegendeel blijkt, ga ik ervan uit dat een schilderijenexpositie een beredeneerd, georganiseerd geheel is en dat voor een dichtbundel hetzelfde kan gelden. Op deze veronderstelling baseer ik mijn vergelijking.

Een gedicht lijkt op een schilderij, een dichtbundel op een schilderijtentoonstelling.⁵⁶ Gedichten worden bijna altijd, net als schilderijen, geïsoleerd in een ruim kader van wit gepresenteerd en vaak beschouwt men ze ook als afzonderlijk kunstwerk. Dit geldt net zo voor een schilderij. Een dichtbundel is bijeengebracht zoals een expositie van schilderijen is samengesteld: er is een al dan niet beredeneerde keus uit beschikbaar materiaal gemaakt en er is een al dan niet beredeneerde volgorde aangebracht. In een dichtbundel is dat de volgorde van de pagina's, bij een expositie de volgorde van de voorgestelde route. Zowel in een dichtbundel als in een schilderijen-

⁵³ Braak, Ter 1949: 132-133

⁵⁴ Zie noot 29

⁵⁵ Braak, Ter 1950: 337

⁵⁶ Dijk, Van 2002 Dit artikel heeft mij mede geïnspireerd door Van Dijks aanzet om een gedicht visueel te lezen, maar mijn oriëntatie is anders: ik lees een dichtbundel als schilderijenexpositie.

expositie kan de lezer / beschouwer naar hartenlust van de route afwijken, als hij of zij betekenis wil geven aan wat er te zien is. Net zoals betekenissen van verschillende schilderijen elkaar kunnen aanvullen, is dat het geval met de betekenissen van verschillende gedichten.⁵⁷ De door mij besproken recensenten hebben trouw aan de conventionele realistische leeswijze de dichtbundels van Starink willen zien als epische poëzie waarin een lineaire chronologie van gebeurtenissen moest zijn vast te stellen. Toch nodigde de typografie van de gedichten daartoe niet uit, zoals dat bijvoorbeeld wel het geval is bij *Het uur U* van Nijhoff of *Mei* van Gorter, die allebei een doorlopende tekst hebben.⁵⁸ Het leek mij dat er ook andere benaderingen van Starinks gedichten mogelijk moesten zijn: benaderingen die niet bij voorbaat uitgingen van de opvatting dat de gedichten episch zijn en die dus ook niet probeerden een plot op basis van lineaire chronologie te reconstrueren.

In *Double Exposures* van Mieke Bal vond ik een benadering die concreet aangeeft waar de overeenkomsten tussen het bekijken van een schilderijtentoonstelling en het lezen van literatuur uit bestaan.⁵⁹ Zij vergelijkt het bezoek aan een tentoonstelling in een museum met het lezen van een boek. Net zoals de wandeling langs de schilderijen de elementen van de tentoonstelling met elkaar verbindt, verbindt het lezen de pagina's van een boek met elkaar. Daarbij onderscheidt Bal drie instanties. De tentoonstelling fungeert als "de eerste persoon", de kijker als "de tweede persoon" en het geheel van onderwerpen die er te zien zijn als "de derde persoon". Toegepast op het lezen van een literair werk is het boek met zijn typografische ordening de eerste persoon, de lezer de tweede en "wat er te lezen valt", het totale potentieel aan betekenissen van de tekst, de derde. De vergelijking gaat volgens mij beter op voor poëziebundels dan voor proza met zijn meestal volle bladspiegel: de afzonderlijke gedichten lijken door hun specifieke inkadering met veel wit rond de tekst immers al op schilderijen.

Voor mijn onderzoek naar de mogelijkheid om DE WEG NAAR EGYPTE van Starink als een expositie van schilderijen te lezen, zal ik de vergelijking van Bal, die zoals ze zelf zegt niet helemaal opgaat, omkeren. Het lezen van een dichtbundel lijkt op het bekijken van een schilderijtentoonstelling.

Wat zijn de implicaties van de vergelijking van een dichtbundel met een schilderijtentoonstelling? Ik blijf even in de beeldspraak van de tentoonstelling: schilderijen die naast elkaar of in dezelfde zaal hangen, kunnen uitnodigen om naast de een-voor-een lineaire lees/kijkconventie een alternatieve lees/kijkhouding te hanteren: je vergelijkt wat naast elkaar hangt maar loopt ook van het ene schilderij naar het andere, zowel terug als vooruit. Overgezet naar het leesproces wordt het "wandelen" in een dichtbundel een betekenis producerende gebeurtenis met onverwachte perspectieven. Het wordt een andere bezigheid dan het zich stap voor stap toe-eigenen van elk volgend gedicht dat kenmerkend is voor de aan zichzelf opgelegde dwang om een chronologie van gebeurtenissen vast te stellen. De gewone voortgang van bladzijde naar bladzijde wordt onderbro-

⁵⁷ Raidt 1965: 114; ook: Heynders 2006: 19

⁵⁸ Nijhoff 1978: 225 vlg. en Gorter 1940: 1 vlg.

⁵⁹ Bal 1996: 3-4

ken door excursies vooruit en achteruit en door vergelijking van wat toevallig of niet toevallig naast elkaar staat. Hierdoor wordt het mogelijk dat er allerlei dwarsverbanden zichtbaar worden en dat er zich onverwachte associaties voordoen. De conventionele inkadering van de afzonderlijke tekstblokken, de strofen, gedichten of passages, wordt min of meer opgerekt tot al datgene wat binnen bereik is en niet meer beperkt tot het ene gedicht dat ik aan het lezen ben.

Wat de volgorde betreft: er blijft natuurlijk een typografische volgorde van bladzijde naar bladzijde, waarbij het kader bepaald wordt door de afzonderlijke pagina's. Gedichten gaan daar soms overheen, zodat het bij eerste lezing niet altijd duidelijk is waar een gedicht begint en waar het ophoudt. Dat kan voor een gedeelte veroorzaakt worden door het ontbreken van nummering en / of titels op de pagina's. Bij Starink staat de inhoudsopgave achterin de bundel en pas daar blijkt, bij lineaire lezing, dat het om bijvoorbeeld twintig passages gaat die titels hebben (verg. de recensie van Tentije) en die genummerd zijn in Romeinse cijfers.

Een dichter kan naast elkaar zetten wat hij of zij wil, net als degene die een schilderijen-expositie inricht; meestal is de dichter daarbij echter beperkt tot een linker- en een rechterbladzijde. Die typografische conventie heeft Starink niet doorbroken. Soms maken dichters van een andere inkadering gebruik door een aantal gedichten als een reeks te presenteren. Nijhoff doet dat bijvoorbeeld in *Vormen*: hij legt verantwoording af van serievorming, van inkadering, door het expliciet toevoegen van verzamelnamen, zoals *Tuinfeesten*.⁶⁰ Een dichter kan dat ook doen zonder uitdrukkelijk bij een serie verantwoording af te leggen, zoals Starink die de georganiseerde samenhang pas "verklapt" in de inhoudsopgave van haar bundel. Maar ook de door Bal genoemde "second person", de museumbezoeker of de poëzielezer, kan dat doen.

Een andere inspiratie voor mijn werkwijze bij het onderzoeken van Starinks passages was de door Van Alphen voorgestelde lezing van beeldverhalen. Hij geeft het verschil met een realistische tekst aan door middel van een vergelijking:

Dit (verschil) kan geïllustreerd worden met het verschil tussen twee horloges waarvan de ene een aanduiding van de minuten bezit en de ander niet. In het eerste geval kan een bepaalde stand van de wijzers tot een zeer beslist aflezen van het tijdstip leiden. De posities van de wijzers worden dan steeds teruggebracht tot een minutenschaal. Posities tussen minutenstreepjes in zijn niet betekenisvol. Een horloge dat deze aanduiding mist, kan slechts bij benadering en relationeel afgelezen worden. Ieder klein verschilletje in de stand van de wijzers is dan betekenisvol en beïnvloedt het aflezen van de tijd. Een onomstotelijke, unieke tijdsbepaling is binnen dit systeem dat een vastgesteld criterium voor differentiatie mist, onmogelijk.

Een visueel beeld nu wordt doorgaans gelezen als een horloge zonder minuten-aanduiding. (...) Het lezen van een roman is in eerste instantie een lineaire aan-

⁶⁰ Nijhoff 1978: 112

gelegenheid. De tekst bestaat uit een opeenvolging van tekens die na elkaar gelezen worden. Voor zover romans verhalend zijn (...) denoteert en construeert de lezer op basis van die tekens die elkaar op volgen, ook nog eens een opeenvolging van gebeurtenissen in de tijd. (...) Op het moment dat de lezer de lineaire rangschikking van de teksttekens en van de daaruit geconstrueerde geschiedenis tot het einde gevolgd heeft, kan de samenhang tussen de tekens zich gaan herfigureren. De lineaire opeenvolging van de tekens wordt tot een verband waarin ieder teken zich met elk ander teken kan verbinden. Connotaties, motieven, herhalingen, contrasten enzovoort, kunnen dwars door de tekst heen verbanden met elkaar aangaan waardoor de literaire tekst de ‘density’, de dichtheid krijgt die voor beelden exemplarisch is.⁶¹

Bij een conventionele, realistische benadering zoekt de lezer naar begrijpelijkheid door de afzonderlijke elementen in een lineaire reeks te plaatsen. Bij een beeldverhaal lukt dat niet of minder bevredigend: de afzonderlijke onderdelen worden wel begrijpelijk als de lezer ze binnen het grotere geheel beschouwt. Enigszins vereenvoudigd gezegd: de onderdelen van een beeldverhaal zijn afzonderlijke illustraties van dezelfde “waarheid”, die er als het ware boven hangt. Tegenover het lineair lezen van de realistische benadering zet ik hier het anti-lineair én lineair lezen van de benadering als beeldverhaal.

Toen ik de bundels voor het eerst las, was dat op de manier van een conventionele “passage”: bladzijde voor bladzijde volgens de paginering van de boeken en zonder mij te bekommeren om de typografische begrenzing van de gedichten of de inhoudsopgave, die immers achterin staat. Tijdens volgende rondgangen ben ik van het ene gedicht naar het andere gewandeld met de inhoudsopgave als tentoonstellingscatalogus in de hand, me daarbij realiserend wat er vanuit die inhoudsopgave bij elkaar “hoorde”. Het bleek verrijkend te zijn om te onderzoeken wat de gedichten en passages over elkaar hadden te vertellen. Daarom kon de voorwaartse beweging door de bundels niet volstaan, want die leidde niet “tot een afronding. De lezer moet terug, en heen en weer, om verbanden te ontdekken en te controleren, zodoende weer nieuwe vindend.”⁶² Deze leeswijze wordt ook door bijvoorbeeld Roland Duhamel aanbevolen om tot een betrouwbare interpretatie te komen: “*Verstaan* ontstaat en groeit lezend en wel vooruit- en terugblikkend.” Hij werkte de gedachte echter niet verder uit.⁶³

Bij mijn interpretaties ben ik me er terdege van bewust, en ik zal daar dan ook verantwoording van afleggen, dat ik net als de “realistische lezers” gebruik maak van door Jonathan Culler genoemde eenheid scheppende conventies. Professionele poëzielezers, zegt Culler, zien het als hun eerste taak

⁶¹ Alphen, Van 1988: 196-198

⁶² Korsten 2002: 282

⁶³ Duhamel 1991: 210

to bring under some general heading the particulars that the poem lists and describes. (...) The model most frequently used here is that of the synecdochic series, where a list of particulars are interpreted as instances of a general class to which they all belong. (...) Their interpretations explain, where it is not obvious, how each of the sights and sounds fits into the class so named.⁶⁴

Behalve de synecdoche zijn de ironie, het parallelisme van uitdrukking en gedachte en de opvatting dat de laatste strofe van een gedicht als het meest intens en meest typisch wordt opgevat, voorbeelden van vaak gebruikte conventies.⁶⁵ Ironie is “a powerful tool for making what seems deviant accord with various structural demands and conventions.” Het parallelisme van uitdrukking en gedachte impliceert dat bij gelijke vormkenmerken (woordkeus, zinsbouw) van versregels, zinnen of strofen bijna automatisch interpretatief gedacht wordt in de richting van betekenisovereenkomst tussen de versregels, zinnen of strofen. Zo “moet” ook de laatste strofe van een gedicht beantwoorden aan het conventionele verlangen van de lezer dat “the final stanza (...) the climax of the vision, its most intense and typical moment” is.

Daarnaast echter richt ik mijn aandacht op de vele plaatsen in deze gedichten die de eenheid weer openbreken en daarmee het betekenispotentieel verrijken: de plaatsen waar sprake is van “storende taal die afleidt van de kern (polysemie, lexicale en syntactische meerduidigheid).”⁶⁶ Omdat leestekens in de bundels ontbreken, gebruik ik in mijn tekst willekeurig de term “zin”, waaraan ik de traditionele grammaticale betekenis toeken, en andere keren de term “mededeling” waarmee ik ook zinnen en andere woordgroepen zoals ellipsen bedoel die strikt genomen geen mededelende zinnen zijn.

De methode die ik zal hanteren, bestaat uit de volgende stappen: ik onderzoek de gedichten in de volgorde waarin ze op de genummerde bladzijden van de bundels staan als afzonderlijke gedichten; ik analyseer in de derde bundel de koppels die naast elkaar op een linker- en rechterpagina staan als koppel, waarbij ik het eerste en het laatste gedicht van die bundel ook als zodanig beschouw en ik vergelijk alle symmetrisch geplaatste gedichten, respectievelijk de symmetrisch geplaatste koppels met elkaar. Daarbij stel ik me deze vragen: in hoeverre is er een lijn, van welke aard dan ook, of zijn er doorgaande lijnen, van welke aard dan ook, te onderscheiden in elke afzonderlijke bundel en in het geheel van de vijf bundels; welke relaties zijn er tussen de gedichten die een koppel vormen; hoever gaan de kleine symmetrie en de grote symmetrie “verder” dan een oppervlakkige overeenkomst van strofebouw en regellengte?

Voor de analyse van de afzonderlijke teksten heb ik een voorbeeld genomen aan Roman Jakobson en Claude Lévi-Strauss met hun beroemde analyse van ‘Les chats’, maar mijn doelstelling is anders dan die van hen.⁶⁷ Zij gaan uit van de autonomie van elk gedicht en geven slechts

⁶⁴ Culler 2002: 69

⁶⁵ Culler 2002: 68 en vlg.

⁶⁶ Vaessens 2001: 49

⁶⁷ Jakobson en Lévi-Strauss 1977: 126-144

een enkele keer een verband aan met een ander gedicht van Baudelaire. Ik zal onderzoeken wat de gedichten over elkaar te vertellen hebben.⁶⁸ Mijn hoofdvraag is: wat “doet” de symmetrische compositie van deze bundels? Ik wil niet zoals Tonnu Oosterhoff alleen “structuren” lezen, want ik neem aan, met Zuiderent bijvoorbeeld, dat “compositie tot het mededelingsaspect van (een) bundel” hoort: “Een dichter wil iets beweren (of meent iets te beweren) en wil die bewering door de compositie van een bundel accentueren.”^{69 70}

Daarbij zal het vanaf het begin belangrijk zijn een misschien overbodig lijkend onderscheid te maken tussen de werkzaamheden van de auteur en die van de onderzoeker. De laatste dient zich af te vragen, wat de dichter(es) heeft gedaan en wat zij of hij zelf doet. Ik zet dat hier op een rijtje. De dichteres Gertrude Starink “verzint” de titel van haar bundel of bundels, de ondertitels, de jaartallen, misschien ook de *lay out* van de kaft, zij schrijft de gedichten, stelt de passages samen, en zet ze in een door haar gekozen of goedgekeurde volgorde. Zij zet ze op bepaalde bladzijden naast elkaar: ze begint met een rechterpagina en eindigt met een linker- of rechterpagina. Bij het schrijven bepaalt zij hoe lang de regels zijn, hoe lang de strofen zijn, hoe lang de gedichten zijn, wat er in romein en wat er cursief staat, of ze al dan niet leestekens, hoofdletters enz. gebruikt, zij bepaalt de bladindeling, het gebruik van de witsoorten. Zij “vertelt” iets en geeft betekenis mogelijkheden door te kiezen voor een specifieke taal met een specifieke grammatica, een specifieke syntaxis, een woordkeus die grotendeels ook de taal (dus grammatica, syntaxis, woordkeus) van de lezer(s) is. Zij zorgt ervoor, dat er verbanden gezien kunnen worden tussen de gedichten en passages: ze kan dit doen met gemarkeerde reeksen, woordgebruik, beeldgebruik, met gebruik van genres, variatie of juist overeenkomst in typografie.

Zoals ik eerder heb opgemerkt, breng ik mijn leesconventies mee als ik poëzie ga lezen en onderzoeken.⁷¹ Daarvan probeer ik me bewust te zijn: ik streef ernaar me te realiseren in hoeverre ze mijn interpretatie beïnvloeden of bepalen. Ik onderzoek hoe de dichteres haar werk geordend heeft, hoe de titel, de ondertitel, de jaartallen, zinvol kunnen zijn in het geheel.⁷² Ik onderzoek wat de verbanden kunnen zijn tussen de gedichten op basis van lineaire volgorde, de volgorde van het leesproces, maar ook anders, door het hele werk heen: thematisch, stilistisch, narratief, qua genre, op het gebied van het woordgebruik. Ik vraag me af hoe de lineaire lezing en de symmetrische zich tot elkaar verhouden en welke netwerken er tussen de gedichten en passages ontstaan die de lineaire of de symmetrische lezing doorbreken c.q. aanvullen.

1.7 Opbouw van deze studie

Na deze inleiding verken ik in het tweede hoofdstuk de eerste bundel; daarna analyseer ik in het derde hoofdstuk het hart van de formele symmetrie: de derde bundel. Vervolgens de tweede en de vierde bundel en de vijfde bundel verbonden met de eerste. In het zesde hoofdstuk stel ik een aan-

⁶⁸ Heynders 2006: 13-22

⁶⁹ Oosterhoff 2000: 89

⁷⁰ Zuiderent 2001: 20

⁷¹ Bal 1999: 15 en Culler 2002: 68 vlg. Ook Franssen 2008: passim

⁷² Culler 2002: 50: liever ‘making sense’ dan ‘meaning’

tal aspecten van interdiscursiviteit in de vijf bundels aan de orde. In het zevende hoofdstuk onderzoek ik op enkele gebieden ontwikkelingen en constanten door het hele werk en in hoofdstuk acht kom ik tot conclusies.

2 De eerste bundel: een verkenning

- 2.1 Inleiding
- 2.2 Passage I
- 2.3 Passage II en III
- 2.4 Passage IV
- 2.5 Passage V
- 2.6 Passage VI
- 2.7 Passage VII
- 2.8 Passage VIII en IX
- 2.9 Passage X
- 2.10 Passage XI
- 2.11 Passage XII
- 2.12 Passage XIII
- 2.13 Passage XIV
- 2.14 Passage XV
- 2.15 Passage XVI
- 2.16 Passage XVII
- 2.17 Passage XVIII
- 2.18 Passage XIX
- 2.19 Passage XX
- 2.20 Conclusies

2.1 Inleiding

In dit hoofdstuk analyseer ik de passages in de eerste bundel in de door de auteur gegeven volgorde. Gaandeweg maak ik daarbij gebruik van de door mij voorgestelde benadering van de bundel als schilderijtentoonstelling. Ik veronderstel op basis van de besprekingen van Starinks werk dat het louter realistisch lezen van de passages o.a. stukloopt op de onmogelijkheid om een chronologische volgorde van de vertelde gebeurtenissen vast te stellen, terwijl toch de suggestie van een verhaallijn gewekt wordt. Woorden, woordgroepen, regels, strofen of hele gedichten, c.q. passages die wat hun mogelijke betekenis betreft “onbeslisbaar” lijken, probeer ik niet van meet af aan metaforisch, metonymisch, symbolisch, allegorisch of anderszins overdrachtelijk op te vatten, opdat ik tot een sluitende interpretatie van de desbetreffende passage zou kunnen komen. Daarmee zou ik andere betekenis mogelijkheden de pas afsnijden, terwijl ik van mening ben dat de tekst van Starink die juist alle ruimte wil geven. Vanzelfsprekend signaleer ik in voorkomende gevallen de mogelijkheid van zulke lezingen wel.

Mijn uitgangspunt voor betekenisproductie is de “internal evidence” zoals die door W.K. Wimsatt is geformuleerd:

internal evidence (...) is discovered through the semantics and syntax of a poem, through our habitual knowledge of the language, through grammars, dictionaries, and all the literature which is the source of dictionaries, in general through all that makes a language and culture.⁷³

Dit begrip wil ik van het niveau van het gedicht of de passage “oprekken” tot de hele bundel en het geheel van de vijf bundels.

Intertekstualiteit, die door nagenoeg alle besprekers te baat is genomen bij hun interpretatie van moeilijke fragmenten of gehele passages, betrek ik voorlopig niet bij mijn analyse. Mijn aandacht concentreert zich vooreerst op het ene werk, de eerste bundel.⁷⁴ Dientengevolge zullen er, eveneens voorlopig, op diverse plaatsen vraagtekens blijven staan.

2.2 Passage I

De eerste passage bestaat uit twee strofen van elk drie regels.⁷⁵ Ondanks de afwezigheid van hoofdletters en andere leestekens, die in veel moderne poëzie problematisch kan zijn, kun je in deze twee strofen vrij gemakkelijk vier grammaticaal correcte zinnen onderscheiden.⁷⁶ Bij eerste lezing is er wat dit betreft een twijfelgeval in de openingsstrofe. De nevenschikking kan dubbelzinnig worden opgevat. “(O)ok de koning ... woestenij regeert” kan lijdend voorwerp zijn bij “ik heb gezien” en als zodanig nevenschikt met “het koren”. Het is theoretisch echter mogelijk dat

⁷³ Wimsatt en Beardsley 1982: 10

⁷⁴ Heynders 2006: 9

⁷⁵ In de bundel van 1971 is deze passage het tweede gedicht in de derde serie; de tekst is dezelfde als in de eerste bundel van DE WEG NAAR EGYPTE.

⁷⁶ Zie bijv. Kopland 1995: 107-108 en Eagleton 2007: 130-131

“ook de koning ... woestenijs regeert” nevenschikt onderwerp is bij “ik heb gezien”. Zowel de woordvoerder “ik” als “de koning” zouden volgens deze lezing “het koren nog gezien” hebben. Deze opvatting levert evenwel een foute samentrekking in de persoonsvorm op en dat overkomt Starink in de vijf bundels nooit. Daarom kies ik voor de eerste mogelijkheid: “het koren” en “de koning ... woestenijs regeert” zijn beide lijdend voorwerp bij “ik heb gezien”. De woordvoerder “ik” doet twee maal twee mededelingen: twee in de eerste strofe en twee in de tweede. Door de nevenschikking van deze mededelingen en door de parallelle van de eerste en de vierde regel en de gedeeltelijke parallelle van de tweede en de vijfde regel is er een eenheid in de strofepbouw. Die eenheid wordt nog versterkt door het eindrijm van de derde en de zesde regel.

De eerste strofe bevat twee tegenstellingen: tussen het “koren” en “de barre woestenijs” en tussen het lyrisch subject “ik” en de “koning”. “(I)k” heeft het koren gezien en de “koning” “de barre woestenijs”. Het laatste woord van de regel: “sindsdien” trekt als rijmwoord de aandacht. Als ik het beklemtoon, zie ik een tegenstelling tussen de tijd dat er nog koren groeide en nu: de barre woestenijs tijdens de regering van de koning. Het accentueren van “sindsdien” heeft nog een tweede implicatie: het lyrisch subject was of voelde zich koning toen er nog koren was. Met deze expliciete tegenstellingen is ook een temporele tegenstelling gegeven: de tijd dat er koren was en de tijd dat er een “barre woestenijs” is. De woordvoerder heeft de tijd van het koren “nog” meegeemaakt en is nu getuige van “de barre woestenijs”. Door de relatie die er gelegd wordt tussen vroeger en nu krijgt deze passage een narratief trekje: er wordt een verhaal verteld dat, gezien “die sindsdien / de barre woestenijs regeert” in het heden van het vertellen voortduurt.

In de tweede strofe biedt “ik” de (nieuwe) koning distels aan, het lijkt aannemelijk dit geschenk ironisch op te vatten, aangezien de keus van distels de onvruchtbaarheid benadrukt waaraan de (nieuwe) koning debet lijkt te zijn. “(D)istels” past goed in de betekenis sfeer van de “barre woestenijs” uit de eerste strofe, een formulering die pleonastisch “onvruchtbaarheid” in een tegenstelling plaatst met het koren uit de eerste regel.

Dat het lyrisch subject koninklijke allure pretendeert te bezitten, kan ook blijken uit het gebruik van het werkwoord “signeren”. Ik vat het op als een voorbeeld van “vervreemding”: het gedicht is vanaf de eerste regel in een landbouwsetting geformuleerd, maar in de laatste regel lijkt er iets heel anders aan de orde te zijn.⁷⁷ Er treedt een vervreemding op van de landbouwwereld, vooral door toedoen van het werkwoord “signeren” en het gebruik van “jongelingen”. De “graven” in de voorlaatste regel laten zich nog wel verbinden met de doodse onvruchtbaarheid van “de barre woestenijs”, maar “jongelingen gesigneerd” veel minder. “Signeren” wordt gebruikt bij kunstwerken, zoals schilderijen, boeken of gedichten. Tegen degene die signeert, de maker van een kunstwerk, wordt opgekeken. De tegenstelling tussen de woordvoerder en “de koning die sindsdien / de barre woestenijs regeert” wordt door het “signeren” gevisualiseerd: de woordvoerder-koning signeert “de graven van (z)ijn (of: haar, PK) dode jongelingen, terwijl de distels als een signatuur van de koning van de barre woestenijs kunnen worden opgevat. “De graven van mijn dode jongelingen”

⁷⁷ Sjkłowski 1982: 18

vormen met dit signeren een onverwachte combinatie: graven worden meestal niet van een handtekening voorzien. “(G)raven” en “dode” zijn in betekenis te verbinden met de “barre woestenij” en “jongelingen” met de koninklijke allure die ik aan het lyrisch subject heb toegeschreven. “(J)ongelingen” kan “leerlingen” betekenen, maar het invullen van die betekenis maakt de vreemding die in de laatste regel optreedt niet ongedaan. Marc Reugebrink vat de eerste passage, en eigenlijk de hele eerste bundel, poëticaal op:

De koning die de barre woestenij regeert: dat is de poëzie zelf. Het verlangen in een gedicht tot uitdrukking te brengen wie zij als volledig mens is, heeft Starink hier uitgewerkt door de poëzie zelf te personifiëren, door van de taal een minnaar te maken met wie zij versmelten wil. Maar zoals het *echte* (de cursivering is van Reugebrink, PK) koren in een gedicht tot enkel woorden gereduceerd wordt, tot een barre woestenij, zo blijkt de minnaar in ieder gedicht een dode jongeling te worden.⁷⁸

Ik neem aan dat Reugebrink de poëtische leesconventie bewust heeft gekozen.⁷⁹ Eerder in zijn artikel stelt hij namelijk vast dat de gedichten van Starink zich bij geen enkele

voorhanden poëzieconceptie(s) (laten) onderbrengen en dat degene die de gedichten opvat als raadsels die, eenmaal opgelost, een coherent (autobiografisch) verhaal opleveren, (...) al spoedig vast(loopt).⁸⁰

Voorlopig zie ik als lineair lezer geen klemmende reden om mij bij de door Reugebrink gekozen conventie aan te sluiten, omdat ik de “internal evidence” voor die keuze in deze passage en in deze bundel niet aannemelijk kan maken.⁸¹

Truusje van de Kamp leest de openingspassage eveneens poëticaal, maar Hans Groenewegen slaat een andere weg in.^{82 83} Zijn bijdrage aan de bestudering van het werk van Starink is tot nu toe veruit het omvangrijkst en zij is voor mij een bron van voortdurende inspiratie geweest. Groenewegen heeft zich laten leiden door het element “Egypte” in de titels van de vijf bundels. Hij beschouwt het geheel als representatie van een Isisinitiatie en daarin geeft hij de eerste passage van de eerste bundel een plaats:

⁷⁸ Reugebrink 1994: 92

⁷⁹ Franssen 2008: 26

⁸⁰ Reugebrink 1994: 91-92

⁸¹ Ik beschouw de laatste twee regels van deze passage als een mogelijke *cliffhanger* die pas in de derde bundel wordt “opgelost”.

⁸² Kamp, Van de 1997: 90-91

⁸³ Groenewegen 2002: 146-147

Isis en Osiris kan men onder andere beschouwen als graangoden. Jaarlijks vond na de oogst op de kale velden het ‘treuren om Isis’ plaats. Met de eerste strofe van haar allereerste gedicht zet Starink de lezer op het spoor van Isis: ‘ik heb het koren nog gezien / en ook de koning die sindsdien / de barre woestijn regeert’. Na de oogst was het angstig afwachten of de jaarcyclus niet verbroken was en of de Nijl weer zou zwellen met het levengevende water. (...) Motieven als voorraadschuren, schaarste, oogst en groei komen verspreid over de hele cyclus voor, zonder dat de jaarcyclus de dominante wordt in *De weg naar Egypte*.⁸⁴ Hij is één van de elementen.⁸⁵

De plaatsing van de vijf bundels in een religieuze traditie, de Isiscultus, die voor een goed begrip veel versexterne gegevens nodig heeft, is een weg die ik gezien mijn onderzoeksmethode voorlopig niet zal volgen.

Samenvattend stel ik vast dat er in deze eerste passage, gezien vanuit de vertellende “ik”, een ronduit vijandige relatie is tussen de koning van de barre woestijn en de koninklijke “ik” die het koren nog gezien heeft: het distelcadeau wijst de nieuwe koning op zijn tekort, want ooit was er koren, bovendien is de veronderstelling gerechtvaardigd dat de “ik” de koning van de woestijn verantwoordelijk stelt voor de dood van de “jongelingen” van het lyrisch subject. De tekst roept twee aan elkaar tegengestelde werelden op en misschien wel drie: de vruchtbare wereld van het koren in het verleden en daar tegenover de barre woestijn in het heden.

Het metrum van deze passage suggereert nog een derde wereld, namelijk die waarin “anderen” (dan de woordvoerder) en eventueel de lezer - hij is immers getuige van wat de woordvoerder in deze passage zegt - geconfronteerd worden met de tweemaal expliciet genoemde en antimetrisch beklemtoonde en impliciet nog tweemaal in de grammaticale samentrekking in te vullen “ik”. De beklemtoning van het eerste woord van beide strofen kan suggereren dat “anderen” inclusief de lezer in gebreke zijn gebleven om te doen wat “ik” wel heeft gedaan: het koren nog gezien hebben en ook de huidige koning, distels hebben aangeboden aan diezelfde koning en de graven van (z)ijn dode jongelingen hebben gesigneerd. Omdat de lezer niet rechtstreeks wordt aangesproken, wat in sommige andere passages wel het geval kan zijn, laat ik hem hier buiten beschouwing. Wie de “anderen” zijn, als ze er al zijn, is voorlopig onduidelijk.

Ondanks mijn pogingen, en die van anderen, om de elementen van dit gedicht tot een zinvol geheel te maken, blijft de openingspassage raadselachtig. Door vergelijking met andere passages kan misschien een gedeelte van het raadsel worden opgelost.

⁸⁴ Groenewegen vat de vijf bundels als cyclus op. Ik kom daarop terug.

⁸⁵ Idem: 146-147

2.3 Passage II en passage III ⁸⁶

Deze twee gedichten hebben als formele overeenkomst dat ze net als passage I uit twee strofen van drie regels bestaan. Tussen II en I is er een verdergaande overeenkomst: de eerste strofe van II bestaat net als in I uit twee mededelingen. Dat geldt ten dele voor de tweede strofe van II. Die bestaat ook uit twee mededelingen. Het mogelijk lijdend voorwerp bij het werkwoord “zingen”, “de dood is als een spiegel opgehangen” is zelf ook een mededeling, weliswaar in grammaticale onderschikking. Als ik “de dood is als een spiegel opgehangen” niet bij “zingen” laat aansluiten, maar bij “de galg staat wijdbeens boven mij”, dan is het mogelijk lijdend voorwerp een zelfstandige, nevenschikte mededeling en loopt de strofe dus niet gelijk op met de strofebouw van de eerste passage.

De derde passage heeft ook een opbouw van twee mededelingen per strofe. In de eerste strofe is de verdeling spiegelbeeldig ten opzichte van de verdeling in de tweede. De eerste bestaat uit een mededeling van een regel gevolgd door een van twee regels: “dit is het grensgebied // gods slinger schiet / het laatste offerdier”. In de tweede strofe is dat andersom: “ik kan niet weg van hier / met mijn geringde handen / ik breng de offerande”.

Het inhoudelijk verband tussen passage II en passage I is niet zonder meer duidelijk. Tussen de derde en de tweede passage zijn behalve de hiervoor genoemde vormovereenkomsten ook inhoudelijke verbindingen mogelijk. Het “grensgebied”, “het laatste offerdier”, “ik kan niet weg van hier” en “met mijn geringde handen” kunnen verduidelijken wat er in passage II staat. “Het grensgebied” kan betrekking hebben op het gebied tussen dood en leven in strofe twee van de tweede passage; “het laatste offerdier” is het lyrisch subject zelf, de “mij” in passage II. “(I)k kan niet weg van hier” kan ik verbinden met “twee handen klemmen om mijn hals” en ook met “met mijn geringde handen”. De lezing van passage II laat ik beïnvloeden door die van passage III en omgekeerd. De twee passages representeren hetzelfde, maar met verschillende accenten. In II heeft de galg menselijke trekken: hij staat “wijdbeens” boven “mij”. In de tweede strofe wordt dat menselijk aspect versterkt door “twee handen” en de ongebruikelijke pars pro toto “twee handen zingen”. Ook hier is er een vermenging van beul en publiek: “de razernij in overslaande zangen” van het publiek wordt overgenomen door de al dan niet menselijke galg, de beul: “de galg trilt mee” (met de razernij) en de handen “zingen vals”. Het “wijdbeense” van de galg maakt het aannemelijk, dat het lyrisch subject zegt: “de dood is als een spiegel opgehangen”: de “ik” ziet de eigen dood boven zich in de gedaante van degene die haar / zijn hals omklemt. De vijandige houding tussen de personages die ik bij de lezing van de eerste passage constateerde, keert hier terug. Mijn lezing van II maakt voor mij iets duidelijk van III: de “ik” ziet zich als “het laatste offerdier”, dat zichzelf als “offerande” brengt. “(G)ods slinger” verbind ik met “de koning” uit de eerste passage, die deze bijna-doodstraf uitdeelt, nadat hij de door hem als belediging opgevatte “distels” heeft aangeboden gekregen. Van de Kamp brengt de tweede passage in verband met “het Egyptische”:

⁸⁶ In de bundel van 1971 zijn deze passages respectievelijk het vierde en eerste gedicht van de derde serie; de teksten zijn hetzelfde als in de eerste bundel van DE WEG NAAR EGYPTIE.

Het Egypte uit de titels symboliseert haar (Starink, PK) gerichtheid op het opnieuw tot stand brengen van een poëtische werkelijkheid waarin wereldschepping en woord nog onlosmakelijk verbonden zijn. (...) De Egyptenaren gingen ervan uit dat de schepping zich iedere dag herhaalde met het opgaan van de zon. De onderwereld werd beschouwd als de plaats waar de kiemkracht van het leven huist, waar de dood de keerzijde is van het leven: ‘de dood is als / een spiegel opgehangen’ dicht Starink.⁸⁷

Over de derde passage zegt Van de Kamp:

(D)e moderne dichter (...) moet vanuit de bestaande taal vertrekken om een nieuwe taal te vinden, en dat kan niet anders dan door het brengen van offers. Een situatie die Starink in haar eerste dichtbundel verwoordt: “ik kan niet weg van hier / met mijn geringde handen / ik breng de offerande”. Het is dan ook de taal zelf die geofferd moet worden om de poort open te maken naar de onderwereld.⁸⁸

Mijn bezwaar tegen deze poëtische interpretatie, waarbij “het Egyptische” van Starink dient te worden gelezen als metafoor voor de scheppingsproblematiek van de dichter, is dat deze veel elementen in de passages onbesproken laat en door weglating streeft naar een sluitende visie op het werk, en daarmee dat werk geweld aan doet.

2.4 Passage IV

Deze passage bestaat uit één regel: “en als je loslaat kleurt mijn aarde wit”.⁸⁹ Het eerste woord “en” suggereert een nevenschikt verband met de voorafgaande passages en steunt tegelijkertijd de gedachte dat er een verhaal wordt verteld. Die suggestie wordt versterkt door de mededeling “als je loslaat”, die kan aansluiten bij passage II: “twee handen klemmen om mijn hals”, waarbij ik aanneem dat de “twee handen” van “je” zijn, en bij passage III: “ik kan niet weg van hier”. De agressie van de eerdere passages keert terug: de dominante houding van “je” wordt benadrukt in de hoge positie van de een ten opzichte van de lage, slachtofferhouding van het lyrisch subject. De tweede mededeling van deze passage: “kleurt mijn aarde wit” heeft mogelijk een seksuele implicatie: “je” stort zijn zaad gewelddadig op de “aarde” van het lyrisch subject en bewijst daarmee zijn vruchtbaarheid.⁹⁰ Op deze wijze neemt “je” wraak voor de belediging met het distelcadeau in de eerste passage, het zichtbare bewijs voor de onvruchtbaarheid van zijn land, “de barre woestenij”. Na deze ene regel is er veel eindewit, dat ik iconisch opvat in twee opzichten: het maakt het wit kleuren van “mijn aarde” visueel en het kan een pauze aangeven na de drie gelijkvormige passages van steeds twee strofen van elk drie regels met de afsluitende losse regel.

⁸⁷ Kamp, Van de : 88

⁸⁸ Idem.: 93

⁸⁹ In de bundel van 1971 is deze regel onderdeel van het derde gedicht van de eerste serie.

⁹⁰ Reugebrink a.w.: 92 verbindt deze regel poëtisch met “de ‘witdichters’, de autonomisten”.

Opvallend aan de eerste vier passages is het wisselend gebruik van de grammaticale tijd: de eerste passage is geformuleerd in de voltooid tegenwoordige tijd, maar de onvoltooid tegenwoordige tijd bepaalt het perspectief van het lyrisch subject: “ik heb gezien” en “ik heb aangeboden en gesigneerd” naast “die sindsdien de barre woestenijs regeert”. De onvoltooid tegenwoordige tijd blijft gehandhaafd in de passages twee tot en met vier. In V daarentegen wordt de onvoltooid verleden tijd gebruikt. Dat ondersteunt, samen met de lange pauze na de ene regel van de vierde passage, mijn veronderstelling dat er na de vierde iets voorlopig is afgerond.

Ik vat de eerste vier passages wegens de overeenkomst in strofepbouw en de samenhangende thematiek als een vierluik op. Passage IV beschouw ik als een afronding bij II en III, zoals bij Dante een geïsoleerde regel een aantal terzinen afsluit, en de eerste passage lees ik als een aanleiding voor wat er verteld wordt in II en III. Die twee passages vormen thematisch de kern van het groepje: het lyrisch subject is slachtoffer in een uiterst dominante verhouding tussen de “koning” en “ik”. De verhouding is overigens niet ondubbelzinnig dominant, want het lyrisch subject wisselt de afstandelijkheid van “twee handen”, waarbij geen eigenaar genoemd wordt, af met de nabijheid, de vertrouwelijkheid van “je” in “en als je loslaat”. In passage I wordt de dominantie van de koning aangetast, in twijfel getrokken door het lyrisch subject via het aanbieden van het ironisch cadeau van de distels, die hem wijzen op zijn onvruchtbare heerschappij. In de gedichten II en III wordt op gewelddadige wijze geprobeerd de hegemonie te herstellen van degene tegenover het lyrisch subject. De “ik” lijkt zich daarin te schikken: “ik breng de offerande”. Passage IV maakt de machtsverhouding duidelijk: de ander zou het lyrisch subject kunnen doden, maar doet dat niet. Het hele ritueel van II, III en IV heeft het karakter van een verkrachting waarmee “je” zijn vruchtbaarheid wil tonen en zijn wil aan het lyrisch subject wenst op te leggen. De gewelddadigheid uit zich direct en indirect: direct via grof lichamelijk geweld ten opzichte van het ik-personage en indirect via het doden van de “jongelingen” van het lyrisch subject. Het is mogelijk om de eerste vier passages als een verhaal van een machtsstrijd te lezen, maar veel details blijven onduidelijk.

2.5 Passage V ⁹¹

De vijfde passage biedt op het niveau van de woordkeus een aanknopingspunt met de vierde: “de aarde” naast “mijn aarde”. Thematisch is in passage V de tegenstelling tussen “koren” en “barre woestenijs” uit het voorafgaande aanwezig: “hun akkers lagen kaal”. De “akkers” vertegenwoordigen toch minstens de potentie van “koren”, terwijl het “kaal liggen” verwant is aan “barre woestenijs”. Er blijken meer overeenkomsten met de eerste passage te zijn: “hun ogen braken” heeft dezelfde betekenis als “zij stierven” en dat verbind ik met de “dode jongelingen”. Zo is er ook een betekenisovereenkomst tussen “koren” uit de eerste passage en “het avondmaal” in de vijfde. Als ik veronderstel dat “hun” in “hun ogen braken” terugwijst naar “die” in “die ons zagen zwegen” en naar “hun” in “hun akkers”, dan ligt het voor de hand om te denken dat “de laatste gasten” anderen zijn dan “die ons zagen zwegen”. Grammaticaal is het mogelijk dat het om dezelfde personages

⁹¹ Deze passage is met tekstuele varianten onderdeel van het zevende gedicht van de derde serie in de bundel van 1971.

gaat. Er zijn er dan maar drie tot nu toe: het lyrisch subject dat zich “ik” noemt, een antagonist die met “je” wordt aangesproken en een “publiek”. Dit publiek bestaat in passage V uit “die ons zagen”, waarbij ik aanneem dat “ons” “ik” en “je” zijn. De vraag blijft of “de laatste gasten” een volgende groep in het publiek vormen. Ik realiseer me dat de vierde en vijfde regel van passage V twee lezingen mogelijk maken: de laatste gasten ontkwamen aan het avondmaal en de laatste gasten aan het avondmaal ontkwamen. De laatste lezing werpt de vraag op naar het voorzetselvoorwerp bij het werkwoord “ontkomen”, met andere woorden, of zij aan de dood ontkwamen, aangezien in regel twee staat “hun ogen braken”. Als ik op deze lezing doorga, zijn er dus twee groepen publiek: de groep die sterft en dat zijn degenen die ons “zagen” en “zwegen”, en de groep die ontkomt aan de dood. Op dit moment in de bundel blijven de mogelijkheden nog open.

“De aarde brak” heeft qua betekenis met de dood te maken. Als de aarde letterlijk breekt, is er te weinig water en is de aarde niet meer vruchtbaar (voor koren bijvoorbeeld); als ik “breken” in “hun ogen braken” in de tweede regel opvat als “doodgaan”, komt dat op hetzelfde neer. Zo gelezen sluit deze mededeling aan bij de eerste passage, waarin de korenvelden in een barre woestijn zijn veranderd. De overeenkomsten tussen deze twee “schilderijen” maken het mogelijk te gedeeltelijk als elkaars commentaar op te vatten. Ik kan een derde vorm van gewelddadigheid toevoegen aan de zojuist genoemde: het lyrisch subject stelt de ander er verantwoordelijk voor dat haar / zijn vruchtbare akkers nu onvruchtbaar zijn.

Er blijven echter nog vragen, o.a. wie vormen het publiek, welk avondmaal is bedoeld, langs welke onbetreden wegen keren de gasten en waarheen keren ze? Deze raadselachtigheid lijkt me een typische overeenkomst te vormen met een schilderijtentoonstelling: elementen van een passage of schilderij die problematisch zijn voor de lezer / beschouwer worden wellicht in een andere passage of ander schilderij begrijpelijk of krijgen een zin door de combinatie van het een met het ander. Wie de elkaar opvolgende passages als een verhaal wil blijven lezen, zal steeds meer open plekken voor lief moeten nemen met als gevolg dat er geen tijd-ruimte-sequens valt te construeren.

2.6 Passage VI

Diagonaal door de zesde passage rijmen de woorden “hij”, waarmee het gedicht opent en “jij” in de voorlaatste regel. Om deze twee figuren gaat het hier. Als dit dezelfde personages zijn als de met die woorden aangeduide in de voorgaande passages, is daarmee ook een mogelijk verband met die gedichten gegeven, want thematisch lijkt passage VI tamelijk geïsoleerd ten opzichte van de voorgaande vijf, al wordt het “(onbetreden) wegen”-motief uit V gevarieerd in “zijwegen”, “weg” en “zijweg” in VI.

Deze passage is een afspraakgedicht, maar de afspraak is wel een eenzijdige. De dominante houding van de tegenspeler “hij” van het lyrisch subject wordt ermee gerecapituleerd, tenminste als ik veronderstel dat “hij” dezelfde is als “de koning” in de eerste passage en “je” in de vierde, want centraal in de zes regels staan drie imperatieven: “ga”, “vermijd” en “sluit”, door “hij” tegen “jij” gezegd.

In de afspraak is er een tegenstelling tussen “de ongebroken lijn” en “de cirkel”. De “hij” wijst ze blijkbaar op een kaart aan, gezien de toevoeging “de zijwegen zijn zwart gemaakt”. De derde strofe varieert de eerste: “hij” identificeert zichzelf met de “ongebroken lijn” en “hij” identificeert “jij” met de “cirkel” en daar voegt “hij” aan toe: “een zijweg is er niet”. De drie begrippen “ongebroken lijn”, cirkel” en “zijwegen” die in de eerste strofe nog letterlijk opgevat kunnen worden als je aanneemt dat er een verhaal wordt verteld waarbij twee personages over een kaart gebogen staan, krijgen in de derde strofe, na de imperatieven uit de tweede, een metaforische betekenis erbij: “ik ben de ongebroken lijn”, “jij bent de cirkel” en “een zijweg (andere mogelijkheid om je te gedragen, om te kiezen) is er niet”. De betekenis wordt nog complexer als ik me realiseer, dat “ongebroken lijn” en “cirkel” als synoniemen kunnen worden opgevat.

In de tweede strofe lijkt “de kortste weg” een herhaling van “ongebroken lijn” en zou “de gifzwam” een synoniem kunnen zijn van de zwart gemaakte “zijwegen” die “jij” moet vermijden. Ik neem aan dat de “kring” in de tweede strofe een herhaling is van de misschien letterlijke “cirkel” in de eerste en van de letterlijke maar ook metaforische in de derde strofe. De tweede strofe is belangrijk voor de suggestie van tijdsverloop: de drie opdrachten moeten in een bepaalde tijdsduur en volgorde worden uitgevoerd. De tijdsduur leid ik af uit “ga langs de kortste weg” en “als je (op het moment dat je) de kring ontdekt”. De tekst zelf staat uiteraard al in een bepaalde volgorde, maar de parallele formulering van de drie asyndetisch verbonden gebiedende wijs-zinnen benadrukt die dwingende volgorde nog. Er blijft nu maar een mededeling in deze passage over zonder interne verwijzing: “sluit beide schalen”. Ik zal moeten “doorlopen tot schilderij” XIX voor er weer sprake is van “schalen”. De grote afstand in de bundel tussen VI en XIX laat zich ook interpreteren als afstand in tijd. In XIX worden de “schalen” opvallend genoeg gecombineerd met de tegenstelling van “sluiten”, namelijk met “openen”. De herstelde heerschappij van “hij”, waartegen “ik” letterlijk niets heeft in te brengen - het lyrisch subject doet slechts verslag - en de opdracht om op reis te gaan die in de drie imperatieven vervat is, zijn de meest dominante motieven in passage VI.

2.7 Passage VII

Passage VII bestaat uit drie delen, drie gedichten, van elk 12 regels, verdeeld in een strofe van zes regels, een van vier regels en een van twee. Alleen blijkens de inhoudsopgave heeft de dichteres de drie als een geheel bedoeld. Ik leg ze als een triptiek naast elkaar en zoek naar overeenkomsten en verschillen.

Het eerste gedicht laat zich voor een gedeelte door passage VI verklaren: “dit moest het zijn de afgesproken plek” lijkt terug te grijpen op de opdracht van de vorige passage. De in medias res-opening van de eerste strofe “dit moest het zijn de afgesproken plek / je was er niet ik ging alleen het erf op” zet de suggestie van een onderliggende chronologie, van een verhaal, in beweging.

De onderdanigheid van het lyrisch subject blijkt uit “afgesproken”, want er was maar ’n bijdrage van één kant. Toch is de veronderstelling dat VII een “antwoord” geeft op VI dubieus,

want de details die in de eerste vier regels worden genoemd, sluiten niet aan bij de afspraak uit VI. Een andere verbinding lijkt gevonden te kunnen worden in de personages. Het lyrisch subject is een ik-personage en er is weer een tegenspeler. De lezer krijgt op die tegenspeler geen grip: “ik” spreekt over “hij” in passage VI en over “je” en “jouw” in VII, maar duidelijke aanwijzingen om “hij” (uit VI) en “je” (uit VII) met elkaar te identificeren zijn er niet. Als je realistisch lezend veronderstelt dat een personage psychologisch consistent moet zijn, is er wel een reden om “hij” en “je” als dezelfde te zien: de imperatieven uit VI sluiten aan bij “onverbiddelijk” als eigenschap van “jouw” stem in VII. Maar van die veronderstelling wil ik geen gebruik maken, omdat ik de gedichten niet bij voorbaat in een traditioneel, psychologisch-realistisch kader wil plaatsen. Ik laat de vraag naar het eventueel samenvallen van personages voorlopig dus onbeantwoord en laat daarmee de mogelijkheid open dat alle personages min of meer afzonderlijke aspecten van één lyrisch subject zouden kunnen zijn.

Het eerste deelgedicht begint met een ruimterepresentatie die grammaticaal gekenmerkt wordt door het ontbreken van werkwoordsvormen in de hoofdzinnen: “voor mij de larien en het ijzeren hek (...) de bergtop (...) achter mij / en links de waterput en rechts de boerderij”. Er lijkt hier sprake te zijn van het bondig verifiëren van bekende gegevens: het lyrisch subject somt ze op om te kijken of de gegevens kloppen en als dat zo lijkt te zijn, overschrijdt hij/zij de erfgrens (er blijkt een hek met een slot te zijn), terwijl hij/zij constateert dat “je” er niet is. Later in het gedicht blijkt hij er wel te zijn (“jouw stem”), dus ik neem aan dat “je” in de zesde regel niet bij het hek staat om de woordvoerder te ontvangen, maar zich op het moment van aankomst ergens anders op het terrein bevindt.

In de tweede strofe valt de herhaling van het aantal van twee op: de tafel is voor twee gedekt, twee zwarte hengsten in de stal en twee zwarte vogels die de paarden gewekt hebben. Dat getal heeft zin, want de twee personages zijn nu nog weliswaar gescheiden, maar ze zullen naar de verwachting van het lyrisch subject verenigd worden tot een tweetal. Die vereniging loopt op een teleurstelling uit: de twee zijn wel bij elkaar, maar ze vormen geen eenheid. De laatste regel van het eerste deelgedicht is wat dat betreft duidelijk: “jouw stem maar *onverbiddelijk*” (cursivering van mij, PK). Het nevenschikkend voegwoord “maar” benadrukt die teleurstelling nog: de woordvoerder had blijkbaar een andere ontvangst verwacht.

Het hoopvolle van de voor twee gedekte tafel wordt in het tweede deelgedicht vier maal te niet gedaan: het nog vertrouwelijke “je” verandert in het afstandelijke “hij”, het werkwoord “noodde” is zeker niet vertrouwelijk, op de schaal ligt vlees dat niet vertrouwd is: “dat ik nog nooit gegeten had” en de toon van het cursieve citaat in de derde regel: “*op hoogverraad stel ik de hoogste straf*” is te officieel voor intimiteit. De gebeurtenissen in de rest van de eerste strofe bevestigen de bevreemding van het lyrisch subject. De vogels praten in een taal die “ik” gekend heeft, “maar vergeten was”. Tussen de twee personages is een communicatieconflict: na de zeer afstandelijke regel drie zegt de “hij” in dit gedicht ook niets meer. De tweede strofe verwoordt dat conflict. “(H)ij” uit de eerste regel is de “gelaarsde lansknacht” en de negende en tiende regel zijn op hem van toepassing. Hij is met zijn officiële taal voor het lyrisch subject een “bedelkoning”, een “mees-

terknecht”, twee termen waarin uitersten op de maatschappelijke ladder elkaar raken. “(E)delsteen” en “schedelbeen” zijn moeilijker te plaatsen, maar ik lees de woorden als voorbeelden van de eigen taal van “ik” die zich hiermee in (duistere) poëzie, met de mysterieuze woorden van een quasi-aftelversje, verzet tegen de ambtelijke dominantie van de tegenspeler. “(W)oord gebroken” lijkt mij duidelijk. “Hij” heeft waarschijnlijk zijn woord gebroken, want de laatste twee regels van dit middenpaneel met de terugkeer van het vertrouwde “je” zijn in een ander register dan de ernstige, afstandelijke toon die hij nu aanslaat. De slotregels herinneren het lyrisch subject aan de huiselijke vertrouwelijkheid van vroeger: “de laatste keer dat ik je heb gesproken / hoopte je dat ik schildpadsoep zou koken”.⁹² Beklemtoneering van “gesproken” kan suggereren dat er nu volgens het ik-personage geen echt gesprek is geweest.

Ik analyseer het derde deelgedicht. Het “je” van de laatste regel in het middengedicht keert hier terug, al wordt pas uit de derde regel duidelijk dat het lyrisch subject nog aan het woord is in de eerste regel. Blijkbaar is “ik” aan het vertrekken na haar teleurstelling en refereert “ik” aan de afspraak uit regel vijf in het eerste deelgedicht. “Ze” vindt hem ontrouw. Er is op basis van het vervolg in dit derde deelgedicht reden om te veronderstellen dat ze hem inderdaad aan de eerdere afspraak herinnert en dat ze hem ontrouw vindt aan die afspraak. De afspraak zal dus ook wel verder gaan dan de “afgesproken plek” zonder meer. De derde, gecursiveerde, regel sluit qua hoge toon aan bij de derde regel in het middengedicht. Het gebruik van het persoonlijk voornaamwoord “u” is tekenend voor de afstand tussen de twee personages.

De borgen van het erfgoed blijven maar ten dele valide: de bergtop van het eerste deelgedicht die op een schildpad lijkt is van plaats veranderd. Dit kan betekenen dat de plaats, de optiek, van het lyrisch subject is veranderd: ze kijkt anders tegen zaken aan dan toen ze kwam.⁹³ De droogvallende waterput verbind ik met de boerderij die voor zijn “leven” afhankelijk is van het water. In de laatste regel wordt de derde borg, de lariks, geveld en zijn er opgeteld geen borgen meer. De zwarte vogels winnen aan vertrouwelijkheid, ze worden minder algemeen, want ze worden nu raven genoemd. Ze zitten “voor ons” op de zwarte paarden. “Voor ons” kan een plaatsaanduiding zijn of betekenen “in plaats van”. De tweede lezing is het aantrekkelijkst, want daarmee wordt de gescheidenheid van “hij” en “ik” nogmaals gerepresenteerd. De laatste twee regels geven een conclusie bij het derde deelgedicht: “alleen je stem heeft zich gemeld / ik hoorde hoe de lariks werd geveld”. Deze pars pro toto (“je stem”) bevestigt net als in het eerste deelgedicht (“jouw stem”) de afstand tussen de “ik” en de ander die ik in het bovenstaande constateerde.

De lariks vormt het eerste en het laatste element van de drie deelgedichten. Daarmee krijgt het drietal iets afgeronds, maar er is geen terugkeer naar een beginpunt. De lariks is er bij aankomst, maar aan het eind van het derde deelgedicht niet meer. De bergtop die een schildpad leek is in een ander perspectief komen te staan: hij heeft zijn post verlaten: hij staat niet langer “pal

⁹² Na deze schildpadsoep kies ik voor de vrouwelijke derde persoon om het ik-personage aan te duiden. In de tiende en elfde passage blijkt die keus gerechtvaardigd.

⁹³ In alle drie de deelgedichten komt een schildpad voor: twee keer als metafoor en één keer als “schildpadsoep”. De relatie tussen de laatste en de andere twee is voor mij onduidelijk.

achter mij”. De figuurlijke lans knecht in de wereld van de dingen is een figuurlijke lans knecht geworden in de wereld van de personages. Die tweede lans knecht heeft ook zijn post verlaten, want hij is ontrouw geworden. Het drievoudige aantal van twee uit het eerste deelgedicht krijgt zin in het middengedicht en het derde gedicht, als daar tenminste sprake is van twee personages. De paarden zullen niet gebruikt worden, de taal van de vogels is voor het lyrisch subject onverstaaubar op dit moment. Hun woord is net zo “gebroken” als dat van het hij-personage. Er is een communicatiestoornis tussen de twee personages, maar ook tussen het lyrisch subject en de zwarte vogels. “(I)k” is in een isolement terecht gekomen: ze kan niet meer van haar plaats: buiten de hekken is de aarde gespleten, (dat herinnert aan de opening van Passage V: “de aarde brak”) de raven zitten op de reispaarden, de levensbron (“de waterput”) is drooggevallen, degene met wie ze een afspraak had is nog slechts een stem en de lariks die een herkenningsteken voor haar was en die dus een onderdeel uitmaakte van de afspraak, is omgehakt. De band van “ik” met de natuur is verstoord en die met het andere personage ook: het lijkt erop dat “je” daaraan schuldig is. Het omhakken van de lariks is een teken van diens slechte zorg voor de natuur en in dit opzicht is “je”, de tweede persoon, verwant met de “koning” in de eerste passage.

2.8 Passage VIII en passage IX

Passage VIII verbind ik wat de ruimtelijke elementen en de thematiek betreft met de tweede, derde, vierde en vijfde passage. “(D)e witte schragen” uit regel drie herinneren aan de regel “de galg staat wijdbeens boven mij” in passage II, “de stoet vertrekt” herinnert aan de vertrekkende “gasten” in passage V en “ik ben het lokaas” doet denken aan “offerdier” en “offerande” in passage III. De “jachtsfeer” van VIII die opgeroepen wordt door woorden als “stoet”, “lokaas”, “reiger”, “reigervalk” en “jagers” lijkt te worden vastgehouden in de eerste regel van IX: “gejank van honden”. Toch gaat IX thematisch meer de kant uit van de passages II tot en met V. Daarin was het “offerande”-motief dominant en dat lijkt hier terug te keren. Mededelingen als “in duisternis wordt de zwarte ster gewijd”, “de staf wordt opgericht”, “een laatst rantsoen verstrekt” en “wie achterblijft zal waken op zijn beurt” zijn qua betekenis verwant met een eventueel ritueel offer. Dat offer wordt in de tweede helft van de passage nadrukkelijk in verband gebracht met het motief van het “vertrekken en achterblijven”.

Maar er is nog een andere aansluiting mogelijk, namelijk met passage VII. Het achterblijven, het licht ontsteken in het nieuwe jaar en het vullen van de voorraadschuur kunnen in verband worden gebracht met de plaats van de afspraak: de boerderij.

De passages VIII en IX verduidelijken elkaar voor een gedeelte, maar ze leggen ook verbanden met eerdere (en latere) gedichten in de bundel. Passage IX is op zichzelf gelezen een voorbeeld van een “passage”-passage, waarbij ik passage opvat als “doorgang in tijd en / of ruimte”, “verbinding in tijd en / of ruimte”. Het “vorige” wordt in een eindfase opgeroepen, het “nieuwe” aangekondigd. “(A)ls de zon zich terugtrekt”, “de vuren sterven in stilte”, “de kou treedt in” en “wie achterblijft zal waken” vertegenwoordigen het voorbije, dat gezien het slot van het passage niet definitief voorbij is, maar bestendig wordt: de “lege planken” worden gevuld door de achterblij-

vers. Het nieuwe wordt vertegenwoordigd door “de staf wordt opgericht” (als je “staf” als reisstaf opvat en dat wordt gesuggereerd door wat volgt), “een laatst rantsoen verstrekt”, “wie gaan moet gaat”, “het licht ontsteken in het nieuwe jaar” en “de lege planken vullen van de voorraadschuur”. Dit passage-motief (“passage” weer opgevat als “doorgang”) is , nu het eenmaal geconstateerd is in passage IX, ook gemakkelijk aan te wijzen in voorafgaande passages. In de eerste is er de doorgang in de tijd van vruchtbaar naar onvruchtbaar (“koren” wordt “barre woestijn”), in III is er een doorgang in de ruimte: “dit is het grensgebied”, in V is er een passage van de bekende “kale akkers” naar de “onbetreden wegen”, VI is daarmee vergelijkbaar: een passage van bekend naar onbekend terrein, VII geeft in drie stappen een passage die als gevolg van de afspraak in VI gelezen kan worden, en in VIII is er een doorgang van de vertrekkende stoet en van het lyrisch subject: “ik word gedragen de jagers tegemoet”.⁹⁴

Een tussentijdse conclusie : door “rond te lopen in deze zaal van gedichten” en steeds terug te keren bij wat ik al gezien heb, ontstaat er een wisselwerking tussen allerlei elementen binnen het geheel, al wil dat niet zeggen dat ze hetzelfde worden.

2.9 Passage X

Deze passage roept een ruimte op die anders lijkt te zijn dan in de voorafgaande passages. Het is niet duidelijk waar de ruimte intern, binnen de “topografie” van de bundel, gelokaliseerd moet worden, tenzij het lyrisch subject zich in het huis bevindt dat beschreven wordt in VII en IX. Tot nu toe waren alle ruimten bovengronds, maar in X zijn er aanwijzingen dat de “ik” ondergronds gaat: er zijn gangen en traptreden, de omgeving is vochtig. Toch lijkt mij dit drietal argumenten niet voldoende om uit te sluiten dat de situering bovengronds is. Deze ambiguïteit zie je op meer niveaus: bij de personen is het niet duidelijk wie ze zijn, het is niet duidelijk of gebeurtenissen in een verleden of een heden of een toekomst zijn geplaatst, de lezer kan niet uitsluiten dat sommige mededelingen letterlijk en figuurlijk kunnen worden opgevat, het is evenmin duidelijk of de ruimte verwijst naar buiten de wereld van de gedichten of dat de ruimte slechts naar zichzelf verwijst, het is binnen de gedichten niet duidelijk of de ruimte niet alleen maar in “het hoofd” van het lyrisch subject bestaat. Kortom: het zijnsniveau van de genoemde elementen is moeilijk te verenigen met een realistische leesstrategie. Tegenover alle onzekerheden die ik hier opsom, staat echter de zekerheid van het kennen en weten van het lyrisch subject. In deze passage staat maar liefst vier maal letterlijk “ik ken”, bovendien is er nog vier maal indirect een zekerheid genoemd: “ze waarborgen mijn plaats”, “dit is mijn nis”, “de drempel is verlaagd” en “de muren voegen zich (...) naar de afdruk die mijn lichaam maakt”.

De voor mij als lezer onduidelijke ruimte is voor de “ik” bekend. De passage zegt ook waarom de ruimte bekend is: “de muren voegen zich *van keer tot keer meer* naar de afdruk die mijn lichaam maakt” (cursivering van mij). Slot en begin van de passage vormen een tegenstelling: “dit is geen labyrint” maar een bekende omgeving. De gangen en de trap voeren naar een plaats

⁹⁴ Met het begrip “grensgebied” is in een ruimtelijke term het motief van de “liminale zone” geïntroduceerd, een motief dat bij Starink in al haar bundels een belangrijke rol speelt. Zie Mertens 1991: passim.

waar in nissen personages staan met wie de “ik” een verstandhouding heeft. De tweede strofe licht die verstandhouding van één kant toe, de derde strofe van een andere kant. In de tweede wordt de intensiteit van het kennen geformuleerd: “ik” kent “de nerven en de naam” van de personages in de nissen, “hun merg en merk”, “hun taal” en “de tekens als hun hese vochtstem stokt”. In de derde wordt het wederzijdse van de kennis opgesplitst: “zij” kennen “mij”, “de grondkleur van mijn meisjesmond”, “mijn manie en mijn maat” en ze weten “van mijn komst” en “waarborgen mijn plaats”. De slotstrofe versterkt de gedachte aan een grafkamer door de mededeling “dit is mijn nis”. De muren van de nis passen zich aan de afdruk van het lichaam aan.

Enkele elementen uit deze passage lijken verband te houden met twee regels uit passage I: “en de graven van mijn dode / jongelingen gesigneerd”. Die elementen zijn de grafkamer en de intense bekendheid van de personages met elkaar: “ik” kent de personages in de nissen door en door en dat kan aansluiten bij het familiale “mijn dode jongelingen”. Er is nog meer dat in de richting van de eerste passage van de bundel kan wijzen: de elementen die met taal te maken hebben. “Signeren”, opgevat als “een (herkennings)teken plaatsen”, is wat de betekenis betreft verwant met woorden als “naam”, “merk”, “taal”, “tekens” en “vochtstem”, maar ook met “meisjesmond” en “afdruk” in X. Er is ook woordelijk verband tussen de vorige passage en deze: “duisternis” wordt herhaald, evenals “gaan”. De inhoudelijke aard van dit verband is niet duidelijk.

Deze passage vat ik op als een positieve tegenhanger van VII: de ruimte van X schikt zich naar het lichaam van het lyrisch subject en is vertrouwd, terwijl in de ruimte van VII juist sprake was van vervreemding bij “ik”. Wat voor de ruimte van deze twee passages geldt, geldt ook voor het taal-motief. In het tweede deelgedicht van VII spreken de vogels een taal die “ik gekend had maar vergeten was”, terwijl in X van “wie hier staan” gezegd wordt “ik ken hun taal hun tekens als / hun hese vochtstem stokt”.

2.10 Passage XI

Deze passage begint met een imperatief in drievoud: de eerste strofe bestaat uit drie regels, die elk met een gebiedende wijs beginnen: “vraag niemand”, “vraag niet” en “vraag niemand”. Tegen wie de imperatieven zijn gericht is aanvankelijk niet duidelijk. Pas in de derde strofe is er sprake van een tweede personage: “je”. Ik neem aan dat deze “je” dezelfde is als de “je” in de voorlaatste regel die blijkens de slotregel wordt opgewacht met “het dolkmes in de hand”.

De eerste strofe suggereert in elke regel een verandering in het ik-personage: “vraag niemand (...) hoe ik nu heet”, “vraag niet met wie ik slaap ik slaap alleen” en “vraag niemand of ik veel veranderd ben”. De woorden “nu” en “veel veranderd ben” lijken een afstand in tijd aan te geven tot een eerdere situatie, waarvan “je” op de hoogte was. Die situatie zou de afspraak kunnen zijn uit passage VI en het eerste deelgedicht van VII. In VI wordt de middenstrofe beheerst door drie imperatieven (zie terug), hier in XI hebben we weer drie gevallen van gebiedende wijs, waardoor extra verwantschap tussen de twee gedichten ontstaat. In het eerste deelgedicht van passage VII herkent “ik” “de afgesproken plek”. Dit alles suggereert dat “ik” en “je” twee verschillende personages zijn, maar meer dan een suggestie is het niet. Iedere keer als je realistisch wilt lezen, haalt de tekst de bevrediging van die neiging onderuit.

De strofen twee, drie en vier geven een opsomming van werkzaamheden die samen de voorwaarden van een afspraak lijken na te komen. Elke regel bevat een of twee mededelingen, die vaak iets finaal hebben: “de vaas is af de oven is gebouwd”, “ik draag de zwarte jurk de leliering”, “ik heb de houten tafel stukgehakt”, “er staan zolang wat rozen in de vaas”, “er is geen brug maar de rivier droogt op”, “ik heb een gat gegraven in het zand”. Dit alles lijkt nodig te zijn voor de opmerkelijke slotregel: “ik zal er zijn het dolkmes in de hand”. Vanuit de laatste regel is het mogelijk betekenis te geven aan sommige constatieve zinnen uit de tweede tot en met de vierde strofe. “(I)k draag de zwarte jurk” kan wijzen op een plan om de “aangekomene” te doden, “ik heb de houten tafel stukgehakt” kan ik in verband brengen met “de vuren zullen branden als je komt” (dat op zichzelf contrasteert met “de vuren sterven in stilte” in passage IX), er is weliswaar geen brug, “maar de rivier droogt op”, zodat de komst van de ander mogelijk wordt, “ik heb een gat gegraven in het zand” laat iets los van de plannen van “ik” met de ander.

Er blijven raadsels over, wat eens te meer demonstreert dat ik als lezer wordt teruggefloten, zodra ik elementen narratief met elkaar wil verbinden tot een “realistisch” sluitend geheel. “(D)e vaas is af de oven is gebouwd” en de “leliering” zijn voorbeelden van zulke raadsels. “(D)e vaas is af” combineer ik met “er staan zolang wat rozen in de vaas”. Uit “zolang” in de tweede zin leid ik af dat de vaas eigenlijk een andere bestemming heeft, maar hier staat hij in het teken van “voorlopigheid”. De er direct op volgende regel “ik laat je halen als het zomer is” suggereert dat “je” met de vaas in verband moet worden gebracht. De aard van dat verband is onbekend.

Op deze plaats, maar ook op andere plaatsen waar ik met vragen blijf zitten, krijgt de bundel het karakter van de expositie in een klassiek drama. Daarin maakt de toeschouwer kennis met elementen uit de voorgeschiedenis, met de belangrijkste personages, met de ruimte waarin het spel is gelokaliseerd en met de thematiek van wat er komt, maar er blijven nieuwsgierig makende elementen voor “later”. Zo’n expositie geeft geen antwoord op de vraag naar de plot van het stuk, maar legt aan de toeschouwer slechts materiaal voor dat om interpretatie vraagt. Mijn “rondwandelmethode” gaat op die vraag in. Ik lees de bundel als een expositie: de tentoongestelde schilderijen leveren de elementen die aan de wandelende bezoeker om betekenisgeving vragen.

De bestemming van de vaas in XI wordt misschien pas in een andere passage duidelijk, als “de ander” er is, maar daar pleit tegen dat “ik” de ander blijkens de laatste regel misschien vermoorden wil. De “leliering” kan terugwijzen naar de “geringde handen” in VII. Misschien voegt in dit opzicht passage XI iets toe aan de betekenis van “geringde handen” in VII. Daar leken het geboeide handen of handen van een ritueel personage dat herkenbaar is aan de ring. Door twee elementen van passage XI, namelijk de leliering en de opmerking in de slotregel “ ik zal er zijn het dolkmes in de hand” wordt de “offerande” van passage III “gevuld”. Als “ik” zelf het offerdier leek in III, lijkt in XI de ander het slachtoffer. De veronderstelling dat de twee één personage zijn, lijkt hiermee te worden gesteund, maar het kan ook zijn dat het lyrisch subject veranderd is van min of meer vrijwillig slachtoffer naar gedecideerd initiatiefnemer. Dit laatste lees ik in het beslissende “ik zal er zijn”. Dat er sprake is van een ritueel leid ik af uit het gebruik van het bepaald lidwoord bij “dolkmes”: “ik” gebruikt niet “mijn” of “een” dolkmes, maar speciaal dit (offer)mes. Ze

ontworstelt zich met deze zelfbewuste manier van optreden aan de dominantie van de ander. In passage VII wordt dat motief ook geformuleerd door het benadrukken van het verlies van vertrouwelijkheid tussen de twee personages.

Ik kom terug op regel negen: “ik laat je halen als het zomer is”. Tot die regel is de ander eigenlijk al, geestelijk, in de passage aanwezig, als je veronderstelt dat hij de aangesprokene is in de imperatieven en in de opsomming. Hoewel de typografie van regel negen er geen aanleiding toe geeft te denken dat het lyrisch subject niet doorgaat met de opsomming waarmee het begonnen is in regel vier en waaraan pas een einde komt in regel twaalf, is het denkbaar dat regel negen geïsoleerd staat als een door het lyrisch subject gedacht citaat van de ander. Binnen de gedachtestroom van deze passage zijn er dan twee perspectieven: het gezichtspunt van “ik” en dat van de ander die regel negen “heeft gezegd”. “(I)k laat je halen als het zomer is” was een belofte die “nu” (in de eerste regel van XI) in de herinnering van die afspraak en het opmaken van de balans van opdrachten “de vaas is af (...) rozen in de vaas” opduikt. Een associatie als deze ondermijnt de veronderstelling dat de volgorde van de gedichten naar de inhoud een chronologische volgorde is.

2.11 Passage XII

De “wond” uit de eerste regel brengt een bekend element terug uit de vorige passage: het “dolkmes”. Driemaal zegt het lyrisch subject in de eerste strofe dat de wond diep was. “(V)eel dieper dan ik dacht” en vooral “dieper dan *nodig* was” (cursivering PK) suggereren dat “ik” de wond heeft toegebracht en daarmee sluit de eerste strofe als geheel aan bij het slot van de vorige passage.

Strofe twee stelt mij voor een volgordeprobleem. Als ik aanneem dat “hij” al gestoken is en dat de eerste strofe een oordeel van “ik” geeft over die wond, dan wordt “hij” nog eens gestoken in strofe drie en vier. Ik vat de passage op als een voorbeeld van *proteron husteron*. Vooral wegens “nodig was” neem ik aan dat “ik” de ander maar één keer steekt met een steriel gemaakt mes. Dat in de vlam gehouden mes en de lijdzaamheid van het slachtoffer, “zijn ogen hield hij dicht”, doen denken dat er sprake is van een rituele verwonding, wat nog wordt ondersteund door “dieper dan nodig was”. Bovendien laat “ik” het slachtoffer niet aan zijn lot over, maar verzorgt hem. Na het toebrengen van de wond roept “hij” tot hij buiten adem is en zijn stem kwijt is. Het kwijtraken van de stem na lang spreken of roepen herinnert mij als tentoonstellingsbezoeker aan “een beeld” dat ik eerder heb gezien in passage X: “als hun hese vochtstem stokt”.

Van strofe vier naar strofe vijf is er een overgang van nacht naar dag, in dit opzicht is deze passage een “passage” in de zin die ik daar eerder aan gegeven heb, wat mede is af te leiden uit de verandering van grammaticale tijd in de vijfde strofe. De ander heeft een opdracht meegebracht, die “ik” pas leest als “hij” slaapt. Het wordt hier niet duidelijk wat de opdracht inhoudt. Omdat de wond niet zal genezen “houd ik de wacht” en voelt “ik” zich aan “hem toegewezen”. De geïsoleerde slotregel vat ik op als een beperkende conclusie bij de eraan voorafgaande regel: “alleen voor deze nacht”. De laatste twee regels herhalen het thema van de wisseling in de dominantie: “ik ben hem toegewezen” is de oude situatie van “zijn” overheersende rol in de relatie, terwijl “alleen voor deze nacht” laat zien dat “ik” die rol niet meer accepteert. Deze gedachte komt wat de mogelijke

betekenis betreft overeen met de afsluiting van de vorige passage waarin “ik” ook het heft letterlijk in eigen hand neemt.

In XI is de “ik” na alle voorbereidingen in staat van paraatheid om de ander te ontvangen en de laatste regel drukt die paraatheid compact uit. In XII is de laatste regel ook een conclusie bij het voorafgaande, maar er is nog een andere overeenkomst: passage XI heeft vier strofen lang in het teken van de afwezige ander gestaan, want “ik” heeft alle voorbereidingen getroffen voor zijn komst. Pas in de laatste regel staat “ik” zelf centraal. Dat is ook zo in passage XII: gedurende zes strofen is “ik” aan hem “toegewezen” en constant met hem bezig, pas in de slotregel keert “ik” terug naar zichzelf en trekt een grens: “alleen voor deze nacht”. Zo beïnvloedt de lezing van XII die van XI en omgekeerd.

2.12 Passage XIII

De niet-gepreciseerde opdracht uit XII is een van de onderwerpen in passage XIII. Drie imperatieven in de eerste strofe en drie in de derde suggereren dat verband. De opdracht is een reisopdracht: “verlaat bij hoge maan het land en ga / in oostelijke richting de rivier / langs richt je ogen naar de overkant” en “leg voor je instapt al je kleren weg / zoek als je over bent de veren die je kent / en breng ze me”. De vijfde en zesde regel van de eerste strofe hebben het motief “vogels” gemeenschappelijk, maar ondanks de verwante woorden “gordel”, “ring” en “singel” kan ik daar alleen maar in combinatie met de eerste regel van de tweede strofe “alleen de trekvalk had zijn nest verborgen” uit afleiden dat er vogels vergiftigd zijn en dat de trekvalk aan die vergiftiging ontsnapt is. De trekvalk herinnert aan de “reigervalk” in passage VIII, waarvan “ik” de prooi was, maar van dat laatste is hier geen sprake. De trekvalk in XIII speelt een andere rol: hij “groeft contouren in het hout”, want “hij kent de letters van het alfabet” en hij fungeert als boodschapper: “mijn trekvalk haalt de rest”. Het aanvankelijk vreemde van “de derde trekvalk” (cursivering van mij, PK) blijkt verklaard te worden als ik teruglees: in de regels zeven en acht gaat het om twee vogels en vandaar “derde”. Samengevat wordt de afgerichte trekvalk hier gecombineerd met drie kwaliteiten: schrijven, lezen en “halen” en dat zijn alle drie bekende elementen uit de voorgaande passages: I, VI, VII, X, XI en XII.

De boot in strofe drie om de rivier uit regel twee over te steken is een nieuw motief in de bundel. Het ritueelachtige karakter van bepaalde gegevens dat ik in eerdere gedichten heb aangegeven keert hierbij terug. De boot is op “maat en gewicht” gemaakt van degene die de opdracht krijgt. De bodem van de boot is “met ruwe wol bedekt” en “ik” moet voor het aan boord gaan haar kleren wegleggen. De personages in passage X die in de grafruimte verbleven, kenden ook de maat van “ik” en ook daar was de plaats van het lyrisch subject op maat. Het is verleidelijk om nu in XIII de verwantschap met X door te trekken en te veronderstellen dat de boot een soort doodskest is, maar XIII zelf en ook volgende gedichten maken dat weer problematisch.

De laatste twee onderdelen van de opdracht vormen eveneens een nieuw motief in het geheel: “zoek als je over bent de veren die je kent en breng ze me”. Er zijn twee soorten veren: de bekende en de onbekende. In de regels twee en drie van de laatste strofe keren de veren terug,

maar de samenhang blijft geheimzinnig: "totdat de oostenwind de dode veren vindt". Die geheimzinnigheid is vooral het gevolg van twee factoren: er is ten eerste binnen het passage geen reactie van het ik-personage op de onderdelen van de opdracht en ten tweede is de opdracht incompleet, want hij eindigt met een bijzin zonder hoofdzin. De passage krijgt daarmee een performatief karakter. De tekst doet wat hij zegt: hij roept onduidelijkheid op voor het lyrisch subject en voor de lezer. Beiden zullen echter verder moeten. Je kunt stellen dat vooral in deze passage de lezer in de schoenen van de "ik" komt te staan. Waar de "me" verblijft is niet duidelijk: ik veronderstel aan de overzijde van de rivier, waar "ik" naar toe moet. Dit wordt gesteund door de slotregels van XIII. Als "ik" zal zijn gearriveerd, zal de ander haar toedekken met "het wollen vest", wat impliceert dat "hij", als de ander al een "hij" is, daar aanwezig is. De mededeling "de teksten op de zwartgelakte deksel zijn voltooid" doet weer wel denken aan een doods-kist (zie hierboven), die dan misschien moet samenvallen met "de boot" waarmee "je" moet oversteken.

De betekenis van de slotregel is onduidelijk: "de derde trekvalk wegvliegt van zijn nest". Het waarom en waar naar toe zijn onbekend. De grammaticale vorm van de laatste hoofdzin van deze strofe sluit bij het incomplete aan. Je kunt de laatste regel binnen die zin lezen als een derde voorwaarde, zonder dat duidelijk is waarbij. "(A)ls de teksten op de zwartgelakte deksel zijn voltooid" en als "ik je toedek met het wollen vest" en als "de derde trekvalk wegvliegt van zijn nest", ja, wat dan? Een andere mogelijkheid is de laatste regel te lezen als: dan "vliegt de derde trekvalk weg van zijn nest". Het raadsel van de opdracht blijft hiermee overigens bestaan. In de gedichten die een opdracht-karakter hebben is onzekerheid typerend voor degene die de opdracht krijgt en voor de lezer. Zeker voor een gedeelte wordt die onzekerheid veroorzaakt door het gebruik van het bepaald lidwoord in de opdracht. Dat gebruik benadrukt de onbekendheid met iets waarmee je bekend wordt verondersteld en het is typerend voor de "voorlopigheid" die een klassieke expositie kenmerkt.

2.13 Passage XIV

Deze passage sluit wat de strofepbouw betreft aan bij de volgende drie. Ze bestaat uit strofen van drie regels, terwijl XV, XVI en XVII uit respectievelijk strofen van vier, vijf en zes regels zijn opgebouwd. De zoeker naar een formeel systeem die hoopvol naar een herkenbare reeks uitziert, wordt teleurgesteld, want de aantallen strofen zijn niet gelijk (respectievelijk 4, 5, 5, en 4) en het totaal aantal versregels per passage (dus) ook niet. Ook in dit opzicht zijn deze gedichten weerbarstig: ze leveren zich niet zo maar over aan een willekeurige traditie in de literatuurgeschiedenis.

Die weerbarstigheit, maar dan op het niveau van de motieven, is typerend voor passage XIV: ze is niet de eerste waarin een zekere ruzietoon tussen twee personages klinkt. De agressieve verhouding tussen de personages bleek al in de drie deelgedichten van VII. De eerste strofe van XIV is wat de vijandigheid betreft duidelijk: "die kaart met rode stempels zegt me niets / dacht je soms dat hier dag en uur ontcijferd wordt / en elke omweg die je hebt gemaakt bewonderd". De passage is een boze monoloog van een lyrisch subject tegen een ander die niets heeft in te brengen.

De monoloog eindigt met een belofte waaraan een voorwaarde is gekoppeld: “ik gids je als je op mijn wenk / de fakkels brandend naar de stallen brengt”.

De “kaart met rode stempels” herinnert aan de enige kaart die tot nu toe indirect aan de orde is geweest, die in passage VI. Het rood van de stempels kan aansluiten bij XII : daar heeft bloed gevloeid. Uit de mededeling “de zijwegen zijn zwart gemaakt” leid ik af dat de twee personages in VI naar een tekening of een kaart kijken. Als de kaart in VI leidde naar de boerderij in VII is er reden om aan te nemen dat een dergelijke kaart hier weer een rol speelt, want de toegesprokene in XIV is in een boerderij-achtige omgeving aangekomen. Woorden als “paard”, “merrie”, “veulen”, “tuig”, “hakhout” en “stallen” wijzen in die richting. Dat “je” er al eerder is geweest, staat in regel vier: “je bent hier al eerder geweest vorig jaar”. De opmerking in regel negen “misschien is een tweede keer nodig” lijkt terug te slaan op de mislukkingen uit strofe twee. Het is de vraag wat er een tweede keer nodig is. Is dat een nieuw verblijf in de boerderij? “(N)ieuwe sloten tuig tegen hitte / bestand hakhout” lijken dat te suggereren, maar “de route”, “de koers” en “ik gids je” wijzen op een opnieuw te ondernemen reis. De eerste regels van XV hebben het ook over een “vertrek”, maar die passage blijkt weer niet bij de boerderijsetting van XIV en VII te passen.

Blijkbaar zijn de thema’s belangrijker dan de ruimtes waarin ze geplaatst worden. Een realistische lezing is hier problematisch, want de lezer verwacht dan dat er duidelijkheid is omtrent de lokalisering. Als je echter de tekst als een beeldverhaal leest, waarbij je terugloopt en vooruit kijkt, zijn de afzonderlijke onderdelen begrijpelijk in het geheel, los van de ruimtelijke bepaaldheid ervan.

2.14 Passage XV

In de eerste strofe komt in drie zinnen het hulpwerkwoord “worden” voor; in de laatste zin staat het hulpwerkwoord “zal”; de overeenkomst zit in het tijdsaspect: “worden” en “zullen” wijzen naar iets wat nog niet gerealiseerd is, maar wel te gebeuren staat. In de tweede strofe komt in alle vier de zinnen het hulpwerkwoord “worden” voor: twee maal letterlijk en twee maal invulbaar als grammaticale samentrekking. De betekenis ervan is dezelfde als in strofe één. In de derde strofe staat maar een keer het hulpwerkwoord “worden” in weer dezelfde betekenis en wel in de eerste zin. Het “reisvoorbereidend” karakter van de inhoud van al deze mededelingen met “worden” verdwijnt nu echter niet. “(A)lleen/ de vogels zijn tegen de reis bestand” suggereert dat ze bij de voorbereiding betrokken zijn en mee zullen gaan. De volgende zin “voor het vertrek kiest iedereen zijn wapen” heeft dat voorbereidend karakter ook, maar de laatste zin alleen indirect: “de dagen van het oosten zijn geëindigd”, dat herinnert aan de dertiende passage, suggereert dat er een periode is afgesloten en dat er misschien iets anders gaat beginnen. In het verband met de voorafgaande mededelingen in deze passage kan deze zin als een afronding van de voorbereidingen gezien worden: de zin sluit ook af met “zijn geëindigd”. In strofe vier staat nog een keer het hulpwerkwoord “worden”, maar met een andere betekenis dan in de eerste drie strofen. Daar las ik de hulpwerkwoorden als hulpwerkwoorden van tijd en van de lijdende vorm, maar hier alleen als hulpwerkwoord van de lijdende vorm. Het gebruik van dat passieve “worden” heeft een fatalistisch effect:

degenen die bij het opbreken van het kamp betrokken zijn, hebben zelf weinig in te brengen. Het passieve, waarbij “ik” ontbreekt, was ook kenmerkend voor het opdrachtgedicht XIII. Ik constateer hier weer, net als in de vorige passage, een thematische overeenkomst bij een verschillende lokalisering.

Met de mededeling “het bergkamp wordt beschermd door nevels” worden onbekende anderen geïntroduceerd, als dat al niet gebeurd was in de zin “voor het vertrek kiest iedereen zijn wapen”. De resterende twee zinnen van de vierde strofe hebben ook de gedachte aan onbekende anderen: de berg heeft een ingang die onbekend is en er is geen plattegrond (van het bergkamp en de toegangsweg, neem ik aan). Aanvankelijk dacht ik dat het kamp in de eerste strofe en dat in de voorlaatste hetzelfde kamp waren, maar dat is niet waarschijnlijk. Het zijn twee kampen: het kamp waaruit men gaat vertrekken en het kamp waar men naar toe gaat. Tot deze conclusie kom ik door de volgende overweging. In regel vier staat “wie zich vergist zal onderweg bezwijken”. In de regels vijftien en zestien staat “er is geen plattegrond maar deze mand / bevat lampen en olie voor wie overblijft”. Als ik deze twee mededelingen met elkaar combineer, moet ik wel vaststellen dat er sprake is van twee kampen. Die gedachte krijgt extra steun door wat volgt op de onbekende ingang en het ontbreken van een plattegrond. In de oudste lagen (van de berg) (waar je lampen en olie nodig hebt om iets te zien) is een aanwijzing verborgen. Na “oudste lagen” lees ik waaruit de aanwijzing bestaat: “het eerste vaatwerk met het eerste teken / ongehavend en nog nooit ontcijferd”. Wát de aanwijzing aanwijst, is hier nog niet duidelijk. Wel is iets duidelijk omtrent het karakter van de aanwijzing: eerste vaatwerk, eerste teken, ongehavend, nooit ontcijferd. Afgezien van de vraag of het eerste vaatwerk ongehavend is en het eerste teken nog nooit ontcijferd, of dat het eerste teken ongehavend is en nog nooit ontcijferd, staat hier vier keer iets elementairs, iets ongeschondens: de tekens op het vaatwerk zijn nog nooit door wie dan ook beschadigd of met begrip gelezen. Het object van de aanwijzing wordt verzwegen en dat maakt nieuwsgierig naar een volgende passage.

Ik keer terug naar het opvallend gebruik van het werkwoord “worden”. In de eerste drie strofen zijn er acht mededelende zinnen in het passivum geformuleerd: “het kamp wordt morgen opgebroken”, “sporen moeten worden uitgewist”, enz. De zinnen die in het activum zijn geformuleerd, vallen daardoor op: “wie zich vergist zal onderweg bezwijken”, “alleen de vogels zijn tegen de reis bestand”, “voor het vertrek kiest iedereen zijn wapen” en “de dagen van het oosten zijn geëindigd”. In strofe vijf lees ik een verborgen “worden”-constructie: “geen aanwijzing is gegeven (geworden)”, die ik dus ook als een passivum opvat. Het aantal passiva is groter dan het aantal activa: het naamloze lyrisch subject ondergaat in deze passage meer dan het onderneemt. Termen als “wie zich vergist”, “kiest iedereen zijn wapen” en “voor wie overblijft” suggereren dat het lyrisch subject deel uitmaakt van een groep(je). Voorlopig is het niet duidelijk of het lyrisch subject een leidende dan wel een volgende rol in die groep speelt, tenzij ik alle zinnen met “worden” behalve de eerste zin van strofe vier opvat als verkapte bevelen: dan is het lyrisch subject dominant in de groep. Daarmee is de passage een volgend voorbeeld van het dominantie-motief dat ik bij eerdere gedichten heb aangewezen.

Een paar zinnen vragen speciale aandacht: “de omgespitte aarde wordt beplant / de loop van de rivier gewijzigd”. Is men van plan terug te keren op deze plaats om te oogsten en wordt de waterstroom gewijzigd om het beplante land te bevoelen of wil men zijn verblijf op die plaats met begroeiing onzichtbaar maken? Voor de laatste veronderstelling spreken zinnen als “sporen moeten worden uitgewist”, “overtollig huisraad wordt begraven”, “alles wat geschreven staat verbrand” en “dieren worden vrijgelaten”. De zin “alles wat geschreven staat (wordt) verbrand” is een van de twee zinnen waarin over tekst wordt gesproken. De andere zin is “het eerste vaatwerk met het eerste teken / ongehavend en nog nooit ontcijferd”. Omdat de passage eindigt met die nieuwe en tegelijkertijd oude tekst is het mogelijk dat “alles wat geschreven staat verbrand” moet worden om drie redenen: niemand mag die tekst(en) vinden, ze voldoen niet meer voor de groep van het lyrisch subject, of men moet op zoek naar een meer oorspronkelijke tekst (zie de laatste strofe: “het eerste teken”). Die tekst als zodanig is niet het doel van het vertrek, de tekst is slechts een aanwijzing voor iets anders. Ik vat dit gegeven op als een mogelijke mise en abyme: deze tekst is slechts aanwijzing voor iets anders, zoals de tekst van de hele bundel aanwijzing kan zijn voor iets anders. De teksten zijn slechts “voorlopig”, zoals op kleinere schaal bijvoorbeeld de rozen in passage XI, die “zolang” in de vaas staan, daar “voorlopig” staan: ze zijn een aanwijzing voor iets anders. Dat andere moet elementair zijn en nieuw, ondanks zijn ouderdom: de aanwijzing is namelijk verborgen in “de oudste lagen”, “het eerste vaatwerk”, “het eerste teken” en “ongehavend en nog nooit ontcijferd”.

De eerste drie strofen roepen een wereld, een toestand op die naar een situatie van voor de passage wijst. De passage begint in medias res. De vraag naar die eerdere of andere toestand zal beantwoord moeten worden of moeten zijn in latere of eerdere gedichten. Omdat passage XV als thema “een verandering van toestand” heeft, ze “gaat over” de voorbereidingen voor het vertrek van het ene kamp naar het andere, moet er voor iemand die een realistische leeswijze hanteert een voor-deze-passage en na-deze-passage zijn. Daarin wordt die lezer gesteund door het dubbele gebruik van het begrip “kamp”: een kamp is per definitie een tijdelijk verblijf, dat gekenmerkt wordt door “voorlopigheid”. Omdat een “realistische lezer” veronderstelt dat er een chronologisch verloop van de gebeurtenissen is op te stellen, kan hij of zij vijf stadia onderscheiden op basis van deze ene passage: een periode voor het kamp uit de eerste strofe, een periode in dat kamp, een moeilijke reis naar het bergkamp uit de vierde strofe, een verblijf daar, gevuld met zoeken in de “oudste lagen” en een periode na het eventuele vinden van “het eerste teken” op “het eerste vaatwerk”. Naar mijn idee wordt deze leeswijze ondermijnd doordat “het kamp” in de bundel zich niet in een lineaire chronologie laat plaatsen. Ook in dit opzicht is XV geïsoleerd. Dat wil niet zeggen dat er geen enkele verbinding te maken valt met voorafgaande passages, want “de dagen van het oosten zijn geëindigd”, dat ik opvat als een aansporing om te vertrekken, sluit, zoals ik heb opgemerkt, aan bij passage XIII waarin ook een gebod om te vertrekken wordt gegeven. Dat gebod is eveneens met het oosten gecombineerd.

2.15 Passage XVI

In de eerste strofe is er een ik-personage als lyrisch subject, dat zich richt tot een tweede persoon: “je slaapt ik heb de kaarsen uitgedaan”. In de rest van de passage komt die ander niet meer direct in beeld, hij of zij blijft blijkbaar slapen. Er is (zoals in bijna alle andere passages) geen sprake van echte communicatie. Het lyrisch subject spreekt wel over hem of haar: “de boom waar je de bijl op brak blijft staan”. Ook in de tweede strofe spreekt het lyrisch subject over de ander: “weer sneeuw leek je onmogelijk vanavond” en ook in de derde strofe: “met al je oleanders en je rozen” en “je vond me al anders aan tafel”. De ander zegt echter niets terug.

Er zijn twee ruimten in deze passage: binnen in huis en buiten om het huis. Binnen is het ik-personage bezig met “oude dozen”, die ze “uit de kast” heeft gehaald. De “dozen zijn beschadigd” en ze komt er niet toe de dozen open te maken. Tegelijkertijd denkt ze terug aan een gesprek met de ander, de slaper: “je vond me al anders aan tafel”. Op tafel staat “zwartgevlokte wijn” (bedorven?) en het “laatste brood is blauw geaderd”, aangetast door schimmel. Hier zou dus twee maal sprake van bederf kunnen zijn. Misschien is er zelfs drie maal sprake van, als ik de “oude dozen” die beschadigd zijn, opvat als het geheel van herinneringen aan het “kapotte” verleden. Het is ook niet uitgesloten dat het om dozen met flessen wijn gaat. Als ik aanneem dat die wijn ook “zwartgevlokt”, c.q. bedorven is, spreekt die opvatting het “kapotte” verleden niet tegen.

Met dat verleden moet nu maar eens schoon schip worden gemaakt: “ik moet de dozen openmaken”. Buiten waait het om het huis en doet de wind de kap kraken. Ik kan ook lezen dat de wind het dak kraakt in de betekenis “verniet”, “doet breken”. Beide opvattingen kunnen overdrachtelijk worden opgevat voor de conflictsituatie tussen de twee personages in dit gedicht. Wie degene is die het conflict wil opzoeken, wordt gesuggereerd door “dit is de wind die *ik* geroepen heb” (cursivering van mij). Regel twee en drie kun je terugkijkend vanuit regel vijf als een tegenstelling lezen: de kap van het huis wordt door de wind gekraakt, maar “de boom waar je de bijl op brak blijft staan”. Het lijkt of het lyrisch subject met behulp van de natuur wraak neemt op haar tegenspeler die de boom van de magere vogels (“hun boom was het”) heeft willen omhakken: de wind, de schapen, het gras, de aarde, het koren, de wol en de wijn weigeren aan de ander hun verdere medewerking. De stam van de boom heeft geen voortgezette groei van takken en bladeren vertoond, de schapen vraten het gras niet meer, de aarde stonk en “voor het eerst was er geen koren meer geen wol geen wijn”. Nu is duidelijk waarom er in strofe twee staat “de zwartgevlokte wijn en de schimmel / op het laatste brood is blauw geaderd”: op tafel staan de laatste wijn, waarin bederfvlokken zweven, en het laatste, blauwbeschimelde brood. En het is duidelijk dat de dozen moeten worden opengemaakt. Dit gebeurt uiteindelijk niet: het blijft bij een voornemen. Daarmee is passage XVI een typisch “liminaal” gedicht, een typische passage, waarin het slot van het gedicht blijft hangen: een nieuwe situatie wordt niet bereikt.⁹⁵

Er zijn twee buitenfactoren die deelnemen aan de controverse tussen de twee personages. De wind is de handlanger van het lyrisch subject dat het niet eens was met de poging van de ander

⁹⁵ Mertens 1991: passim

om de boom om te hakken. Het werk van het andere personage gaat inderdaad omver: “de twee lantaarns aan het hek”, “de fazantenhokken” en “de kas met (zijn) oleanders en (zijn) rozen”. De tweede buitenfactor is de sneeuw. Ook in dit motief is de tegenstelling tussen de twee personages te zien: de ander heeft gezegd dat het “vanavond” niet zou sneeuwen, maar het lyrisch subject ziet: “blauwe wolken marmeren de maan” en constateert in de laatste regel van de laatste strofe dat “het sneeuwt”. Een overwinning op punten voor het lyrisch subject, maar niet onverdeeld. Er is tussen de antagonist en het lyrisch subject eerder sprake van een impasse: hij slaapt nu dan wel, maar “je vond me al anders aan tafel” geeft een spanning aan die niet is opgelost. De dozen die drie keer worden genoemd, moeten iets met die impasse en de oplossing ervan te maken hebben, denk ik als lezer, en vandaar mijn veronderstelling van hierboven, maar zoals gezegd, wordt in de tekst geen antwoord op die lezersvraag gegeven.

Samenvattend: typerend voor deze passage is de tegenstelling tussen de twee personages. Op een moment dat het je-personage slaapt, nodigt het lyrisch subject de “wind” uit om alles wat met de ander te maken heeft te vernielen. De reden is dat de tegenspeler geprobeerd heeft een boom om te hakken. De natuur schaaft zich aan de kant van het lyrisch subject en blaast de wereld van de antagonist omver. De werking van de natuur gaat nog verder: de omgeving van de ander wordt vanaf nu gekenmerkt door onvruchtbaarheid (vierde strofe), een bekend motief in de hele bundel. De vernietiging gaat gepaard met het motief van het bederf in de tweede strofe. Dit alles bij elkaar opgeteld, concludeer ik dat het gedicht laat zien dat de relatie tussen de twee personages op een dood punt is terechtgekomen. De tegenspeler heeft iets gedaan dat tegen de natuur van het lyrisch subject inging (de poging tot het omhakken van de boom) en de natuur van het ik-personage heeft wraak genomen door “zijn” wereld omver te gooien. In deze opvatting krijgen de drie maal genoemde dozen betekenis. Ik vat “dozen” op als een voorbeeld van contiguitet: in dozen bewaar je zaken die je niet wilt weggooien, omdat ze belangrijk voor je zijn. Het lyrisch subject onderzoekt wat er nog belangrijk is in wat “ze” bewaard heeft, ook al zou dat aangetast zijn door beschadiging (tweede strofe: “de dozen zijn beschadigd”). Ze vraagt zich af wat haar nog aan “hem” bindt. De opvatting dat de dozen wellicht flessen “zwartgevlakte wijn” bevatten is daarmee niet in tegenspraak.

2.16 Passage XVII

Deze passage zie ik als een mogelijk narratief vervolg van de vorige: het huis van XVI keert terug: het lijkt gekraakt te zijn (door de wind?), want “het wordt niet meer bewoond wat er nog stond / is weggehaald als brandhout opgestookt / er ligt geen wijn meer in de opslagplaats” (vgl. in XVI: “was er (...) geen wijn”).

Het verlaten huis wordt “van hieraf” beschreven door het lyrisch subject, dat net als in P XVI spreekt tegen een ander, die ditmaal niet fysiek aanwezig lijkt te zijn. Tussen het huis en “van hieraf” is een meer, waarop door het huis een schaduw wordt geworpen. Het huis zelf is verborgen “achter de bergwand”, de beschrijving is dus bemiddeld door de herinnering van het lyrisch subject. Ze typeert het huis als een toren met twee kleinere, verkoolde bomen erbij. In verband daar-

mee komt voor de eerste maal de antagonist als aangesprokene in de tekst: “de twee verkoolde / bomen die je niet wil zien”. Het is overigens niet zeker, want er kan hier sprake van zijn dat de lezer wordt aangesproken, of dat het om een onpersoonlijk “je” gaat, waarmee de trieste toestand van die bomen wordt aangegeven, zoals in een zin als “Dat wil je niet weten.”

Zodra het huis via zijn schaduw, het huis in dit gedicht is letterlijk nog maar een schaduw van wat het was, is geïntroduceerd, verdwijnt het niet meer uit de passage. Het lyrisch subject heeft etiketten bewaard, waarschijnlijk voor de flessen wijn die er niet meer zijn, waarop een toren staat afgebeeld, het huis dus, “waar een boot uitvaart”. Op de deksel van de druivenkuip stond een afbeelding van een “boot die naar een toren vaart”. De tegengestelde beweging wordt verduidelijkt in de laatste strofe: het ik-personage verlangt terug naar een eerdere of andere periode of toestand toen het huis nog bewoond was en zij er verbleef. Het drie maal voorkomende en drie maal bekleemde “daar” geeft de emotie weer, waarmee het lyrisch subject naar het verlaten huis kijkt. Die emotie is weer een gevoel van impasse, want ze wordt in de passage niet opgelost: “daar (...) tussen de twee brandende cypressen” (de twee bomen uit strofe drie en uit strofe twee, neem ik aan) heeft het ik-personage de laatste brief van de ander waarin blijkbaar een vraag was gesteld, met “ja” beantwoord.

Het is niet zonder meer duidelijk wat de zin kan zijn van het gebruik van het woord “sarcofaag”. Het komt maar één keer letterlijk voor in de vijf bundels. Ik doe een leesvoorstel. Binnen deze passage verbind ik het woord met “de holle bank” met “deksel”, “waarin de oogst werd fijn-gestampt”. De holle bank herinnert aan de vruchtbaarheid en de wijn, maar nu is de bank metaforisch een “vleesetende” “sarcofaag” geworden, een doodskist, die het lyrisch subject dat zich heeft geleverd met het teken van de gistende vruchtbaarheid “opvreet”, omdat zij “niet kon komen” en vooral omdat de ander niet heeft gereageerd (“je laatste brief”) op haar ja-(ant)woord. Een opvatting als doodskist verbindt deze passage met het doodsmotief in de tiende (“dit is mijn nis”) en met de dertiende, waarin voorbereidingen moeten worden getroffen voor een rituele oversteek van “de rivier”, die als de dood van een oude toestand kan worden opgevat en waarin sprake is van “de teksten op de zwartgelakte deksel”. Deze deksel maakt van “de boot” in het voorafgaande een object dat als letterlijke of figuurlijke doodskist kan worden opgevat.

2.17 Passage XVIII

Deze passage bestaat uit 10 deelgedichten: het eerste en het tiende bestaan uit drie regels, de andere acht elk uit negen regels. Deze acht deelgedichten hebben een oplopend aantal gecursiveerde regels. Het eerste van de acht heeft één gecursiveerde regel en acht regels in romein; het laatste van de acht heeft acht gecursiveerde regels en één regel in romein. Tussen de cursieve gedeelten en de rest is een regel wit. Er zijn vier leeswijzen mogelijk: ik bespreek de cursief gezette teksten, de in romein gezette, de tekst per deelgedicht en het geheel. Om de bespreking toegankelijk te maken heb ik hieronder de passage in haar geheel opgenomen.

In de serie van de tien deelgedichten laat het negende allerlei overeenkomsten met deelgedicht twee tot en met acht zien. Die overeenkomsten bestaan in herhalingen, uitbreidingen en

variaties. Het negende rondt de andere deelgedichten af, wat niet wil zeggen dat daarmee de hele serie helder is. Ik ga desondanks uit van dit negende gedicht.

Het eerste element van deelgedicht negen is *“ik zei”*. Dit is een herhaling van de opening van alle andere, behalve van het eerste en het laatste van de serie. Het tweede element, het object bij *“ik zei”*, is *“ik heb het huis gebouwd”*. Dat zelfde object is de aanvulling bij *“ik zei”* in deelgedicht twee. In drie wordt het object uitgebreid met een bijwoordelijke bepaling *“opnieuw”*, in vier wordt het object geïmpliceerd in een elliptische zin met als uitbreiding *“ver van het dorp / en ver van de rots waar de raven staan”*. In vijf wordt *“ver van het dorp ver van de rots”* herhaald, maar uitgebreid met *“onvindbaar voor de zeewind snachts”*. In zes lijkt iets nieuws te worden toegevoegd: *“op een minder gevaarlijke plaats / waar de stallen het huis de schuren / met graan beschut staan waar het vee / geen prooi voor de jagende raven wordt”*. Vergelijking met de vorige deelgedichten wettigt de veronderstelling dat *“een minder gevaarlijke plaats”* zin krijgt door vier, waarin twee potentieel gevaarlijke plaatsen worden genoemd: *“het dorp”* en *“de rots waar de raven staan”*. In zes wordt duidelijk waarom de ravenrots een gevaarlijke plaats is: het vee kan een prooi van de raven worden. In zeven wordt duidelijk waarom het dorp gevaarlijk is. De dorpelingen, ik lees dorp als metonymia voor de bewoners, zouden *“om de oogst”* kunnen komen. Een nog niet besproken element in negen is *de wind*. De wind staat in een rijtje met het dorp en de raven. Het gemeenschappelijke aan de onderdelen van deze opsomming is dat zij een gevaar vormen.

Passage XVIII

1

na zeven jaar het land vruchtbaar de graan
schuur vol het vee gezond ging hij weer terug
daar vond haar niet en zocht tot hij haar vond

2

ik zei die nacht ik heb het huis gebouwd

een huis zei ik met stallen en schuren
en vee en hij zei twee zwarte paarden
en verder weg op de rotsen paren
raven en wat hij ook gezegd heeft snachts
als de wind van zee komt hoor je de zee
die rots daar zei ik en ik heb vannacht
de zee gehoord toen lachte niemand meer
een zadelde zijn paard en bracht me hier

3

*ik zei ik heb het huis opnieuw gebouwd
ik beloof je ik kom je hier halen*

onderweg vroeg ik ken je de man die
er woont maar hij hoorde me niet door de
kracht van de wind en onverwacht zag ik
de zee en de wijde boog van een strand
tussen twee landtongen in die van ons
en de overkant hij heeft dit uitzicht
niet genoemd zei ik maar er was niemand

4

*ik zei opnieuw gebouwd ver van het dorp
en ver van de rots waar de raven staan
ik beloof je ik kom je hier halen*

ik liep de lege kamers door de wind
keerde steeds het werd donker ik hoorde
de zee vlakbij het bange gehinnik
van paarden een feest in het dorp in de
verte het diepe krassen de raven
komen savonds niet van hun vaste plaats

6

*ik zei op een minder gevaarlijke plaats
waar de stallen het huis de schuren
met graan beschut staan waar het vee
geen prooi voor de jagende raven wordt
wacht hier tot ik je kom halen*

een paard stierf en de raven kwamen acht
raven vlogen met zware slagen hun
zware buit over de baai toen haalde
de wind het schoongepikte geraamte

8

*ik zei geef me tijd het duurt jaren
voor ik de grond ontgonnen heb voor ik
het zwakke dorpsvee sterk en willig heb
voor ik de schuren met mijn graan gevuld
het paard van mijn paarden gezadeld heb
wacht hier tot de zevende zomer voor
bij is wacht hier tot ik je kom halen*

we delen het huis sinds ik een van hen
gedood heb delen we alles samen

10

de raven gaan de zeven raven gaan
dwars over de baai op de wind die ze
wijst waar in de verte het land vergrijst

5

*ik zei ver van het dorp ver van de rots
onvindbaar voor de zeewind snachts
kom me niet achterna ga niet voor ik
kom ik beloof je ik kom je hier halen*

regen de volgende morgen de wind
volgde me overal ik vond het pad naar de
schuren het hout te nat voor vuur en
tussen de brokkelende muren van
de stal zag ik de paarden waren wit

7

*ik zei aan de overkant van de baai
waar de grond nog onvruchtbaar is maar waar
het dorp niet komt om de oogst en waar
de twee zwarte paarden me weer zwarte paar
den geven als jij me de tijd geeft en hier
blijft wachten tot ik je kom halen*

ik waakte bij het tweede paard tot ik
alleen was met het diepe hese kras
sen van de raven en de hese wind

9

*ik zei die nacht ik heb het huis gebouwd
op een andere plaats zo verlaten
dat de grond nooit ontgonnen is zo kaal
nog dat er jaren niets te halen is
voor het dorp en de wind en de raven
en nooit zolang niemand hun aandacht trekt
met wat jij wil twee witte paarden jij
wacht hier tot ik je met zwarte kom halen*

ze kunnen alles wat je zegt verstaan

Waarin het gevaar van de wind bestaat, kan ik afleiden uit zes: tegen de wind is het lyrisch subject niet beschermt. Terzijde merk ik hier op dat de vijandige wind contrasteert met de behulpzame wind uit de zestiende passage.

Het derde element in negen is een bijwoordelijke bepaling bij *“ik heb het huis gebouwd”*: *“op een andere plaats zo verlaten / dat de grond nooit ontgonnen is zo kaal / nog dat er jaren niets te halen is / voor het dorp en de wind en de raven / en nooit zolang niemand hun aandacht trekt / met wat jij wil twee witte paarden”*. In deze toevoeging is het woord “hun” ambigu. Het kan verwijzen naar de dorpelingen, maar net zo goed naar *“het dorp en de wind en de raven”*. Het laatste element van negen is de opdracht *“jij / wacht hier tot ik je met zwarte kom halen”*. Diezelfde opdracht, maar enigszins gevarieerd, vormt ook de afsluiting van de deelgedichten vijf tot en met acht. In drie tot en met vijf is er als slot een belofte *“ik beloof je ik kom je hier halen”*, terwijl in vijf beide elementen onder woorden zijn gebracht: *“kom me niet achterna ga niet voor ik / kom ik beloof je ik kom je hier halen”*. In dit opzicht verbindt vijf dus de voorafgaande met de volgende deelgedichten: in drie en vier de belofte “je” te komen halen, in vijf het wachten en de belofte “je” te komen halen, in zes tot en met negen het wachten “tot ik je kom halen”.

In de geursiveerde gedeelten zijn nog elementen onbesproken gebleven. In drie is dat de bijwoordelijke bepaling “opnieuw”. Blijkbaar is er ook een ander huis of is er een huis geweest. Waarom het huis opnieuw is gebouwd, wordt verteld in stappen, waarbij elke nieuwe stap iets meer duidelijkheid verschaft over dat waarom. In vier worden het dorp en de ravenrots genoemd, in vijf wordt de zeewind genoemd. Bij de zeewind is toegevoegd “onvindbaar”. Zes verklaart dat de nieuwe plaats zo is gekozen dat het huis beschermt is tegen de zeewind net zoals ook de stallen en de schuren met graan, en zó dat het vee geen prooi kan worden van de raven. In zeven wordt verklaard dat ook het dorpsvolk een gevaar vormde op de plaats waar het huis eerst stond. Op deze nieuwe plaats namelijk zal “het dorp” niet komen om de oogst te halen, omdat de grond er eerst ontgonnen moet worden en vruchtbaar gemaakt. Het ontginnen en vruchtbaar maken wordt herhaald en gevarieerd in acht en negen. In vier is *“ver van het dorp”* een vage aanduiding. Deze vaagheid wordt opgelost in zeven: *“aan de overkant van de baai waar de grond nog onvruchtbaar is”*. In zeven worden de zwarte paarden genoemd en direct verbonden met hun vruchtbaarheid: *“waar / de twee zwarte paarden me weer zwarte paard / den geven als jij me de tijd geeft”*. De witte paarden uit negen contrasteren met de zwarte: de zwarte trekken de aandacht niet en zijn dus ongevaarlijk, terwijl de witte wel de aandacht trekken en dus gevaar opleveren. In acht wordt *“als jij me de tijd geeft”* gepreciseerd tot een termijn: *“wacht hier tot de zevende zomer voor / bij is”*. Dat is tevens de termijn om het onvruchtbare land te ontginnen en vrucht te laten dragen, om het zwakke dorpsvee sterk en willig te maken en om *“het paard van mijn paarden”* te zadelen om “je” te komen halen. In vijf is “de zeewind” mysterieus gebleven. Waarom vluchten “ik” en “je” voor de zeewind is een vraag die de expositiewandelaar zich stelt en waarop hij van schilderij naar schilderij lopend een antwoord hoopt te krijgen. In het geursiveerde gedeelte van vijf wordt van de zeewind gezegd: *“onvindbaar voor de zeewind snachts”*, in zes wordt *“een minder gevaarlijke plaats”* gecombineerd met *“beschermt staan”* en in negen dat op de plaats van het huis *“niets te*

halen is / voor het dorp en de wind en de raven". Ik leid uit deze "horizontale" gegevens af dat het huis zodanig is gesitueerd dat het lyrisch subject tegen de gevaren van de wind beschermd is, wat die gevaren ook mogen zijn.

Ik bespreek nu de in romein gezette stukken van deelgedicht twee tot en met negen. In twee is een dialoog tussen "ik" en "hij", verteld door "ik". "(I)k" preciseert het huis uit de eerste, recursieerde, regel: "een huis met stallen en schuren en vee". De "hij" voegt daar "twee zwarte paarden" bij, en "verder weg op de rotsen paren raven", waarbij in het midden wordt gelaten of "paren" een werkwoord of een zelfstandig naamwoord is. Als het "waar" is dat raven in paren leven, wordt het betekenisvol dat de passage eenmaal over acht en een keer over zeven raven spreekt. Het lyrisch subject heeft één raaf gedood en sindsdien deelt ze "alles samen", met het overgebleven paard. Een van de twee paarden is namelijk doodgegaan. Ik veronderstel nu dat het lyrisch subject één raaf doodt, omdat de twee paarden geen paar meer vormen en zijzelf en "hij" evenmin. Ze vormt nu als het ware een nieuw paar met het overgebleven paard. De gedode raaf en zijn overgebleven partner zouden een symbool kunnen zijn voor de gebroken relatie tussen "hij" en het lyrisch subject.

De "hij" heeft ook gezegd dat je 's nachts de zee hoort als de wind van zee komt. De "ik" spreekt verder over de rots van de raven, maar ook over de zee die "ik" 's nachts heeft gehoord. Dit fragment is onduidelijk, want het is voor mij niet zeker of de "hij" dan wel de "ik" de zee daadwerkelijk heeft gehoord. De reactie van het aanwezige publiek is ook vreemd, want nadat dit is gezegd, "lachte niemand meer". Waarom lachte men daarvoor blijkbaar wel en waarom lachte men niet meer?

Het romeingedeelte van dit deelgedicht eindigt met de verplaatsing van de "ik" naar "hier". Drie vertelt de tocht te paard van de genoemde ruimte naar "hier". "(I)k" vraagt aan degene die haar brengt, of hij "de man die er woont" kent, maar ze krijgt geen antwoord, omdat haar vraag in de wind verloren gaat. "Hier" blijkt op een landtong te zijn tegenover "die van ons". Als ze weer een indirecte vraag stelt, blijkt er niemand (meer) te zijn. Antwoorden blijven dus uit. Het gebruik van "hier" kan betekenen: hier, waar ik nu ben; hier, waar ik dit nu schrijf en hier, dat de lezer al kent uit passage XVII: "van hieraf". Het woord verbindt de zeventiende en de achttiende passage met elkaar, net zoals het drie maal herhaalde woord "daar" in XVII "daar was ik als ik niet kon komen (...) daar op de sarcofaag" terugkeert in "daar" in het openingsgedicht van XVIII. Ook dat woord trekt veel aandacht, omdat het op een grammaticaal problematische plaats staat en in een enjambement: "ging hij weer terug / daar vond haar niet en zocht tot hij haar vond".

In vier is de "ik" alleen in het lege huis. Ze hoort de wind die steeds van richting verandert, de zee, paardengehinnik, feestgeluiden in het dorp, het krassen van de raven. Ik veronderstel dat het dorp de geïmpliceerde ruimte in het tweede deelgedicht is, aangezien er nog maar één dorp is genoemd. In vijf is het de volgende morgen, de wind volgt haar overal, ze kan geen vuur maken en ze ziet dat de paarden wit waren ("haar" kleur volgens de antagonist). In zes sterft een van de paarden, de raven nemen het karkas als buit en wat er overblijft neemt de wind mee. In zeven waakt "ik" bij het tweede paard tot ze alleen nog het geluid van de raven en van de wind hoort. In

acht blijkt dat ze zich schuldig voelt aan de dood van het ene paard; met het andere paard deelt ze alles, inclusief het huis. In negen maakt het horizontaal lezen over twee pagina's het aannemelijk dat "ze" verwijst naar "hen" in acht: raven verstaan alles wat je zegt.

Opmerkingen als "onderweg", "de volgende morgen", "ik waakte bij het tweede paard tot ik alleen was" en "sinds ik een van hen gedood heb" doen veronderstellen dat in de romeingedeelten een voortgang van gebeurtenissen wordt verteld. Dat contrasteert met de gecursiveerde stukken waarin steeds, met uitbreidingen en variaties, hetzelfde wordt gezegd. Als je de gebeurtenis van "die nacht" uit de gecursiveerde stukken op een tijdlijn zou willen plaatsen met de gebeurtenissen uit de romeingedeelten, dan staat "die nacht" vooraan: de romeinstukken zijn daarna "gebeurd".

Ik bespreek nu de verhouding tussen de gecursiveerde en de romeingedeelten. In twee is het romeingedeelte vooral een toelichting bij "het huis", maar tegelijkertijd introduceert het elementen die zowel in de romeinstukken als in de gecursiveerde stukken van de volgende deelgedichten terugkeren: stallen, schuren, vee, paarden, de rots, de raven, de wind en de zee. Drie sluit als verhaal chronologisch aan bij twee: "bracht me hier" en "onderweg" (naar hier). Vier doet hetzelfde ten opzichte van drie. Door de opmerking "de raven komen savonds niet van hun vaste plaats" is er een verticale verbinding binnen dit deelgedicht: de "ik" is veilig voor de raven die ze als een gevaar ziet. Ook is er een dwarsverbinding met het gecursiveerde gedeelte van zes waarin de raven als jagers op prooi worden gerepresenteerd. Er is ook een horizontale verbinding met het romeingedeelte van zes, want daarin zijn de raven daadwerkelijk met buit bezig. Binnen vijf wordt duidelijk waarom de nieuwe plaats beter zal zijn dan die waar "ik" nu is: "de wind volgde me overal", maar deze mededeling is net zo goed positief op te vatten. De wind keert, ook horizontaal, terug in het romeingedeelte van zeven. De "zeewind" waarvoor het nieuwe huis "onvindbaar" moet zijn, blijft raadselachtig, tenzij ik terugloop naar passage XVI waarin de wind door het lyrisch subject wordt opgeroepen om het je-personage te straffen. In de gecursiveerde delen van deze polyptiek XVIII is de wind een vijand van de personages, tenminste in het perspectief van het ik-personage in die delen, maar in de romeingedeelten is de verhouding tussen het ik-personage en de wind minder uitgesproken bedreigend: in drie "hij hoorde me niet door de kracht van de wind", in vier "de wind keerde steeds" en het direct gevolg van de wind "ik hoorde de zee vlakbij", in vijf "de wind volgde me overal", in zes "toen haalde de wind het schoongepikte geraamte", in zeven "tot ik alleen was met het diepe hese krassen van de raven en de hese wind" en in tien "de wind die ze wijst waar in de verte het land vergrijst".

Het eerste en laatste deelgedicht moeten nu nog hun plaats krijgen. Ze zijn allebei in romein gezet en bestaan elk uit drie regels. Het eerste lijkt in de chronologie na het cursief gedeelte van acht te moeten worden geplaatst: De zeven jaar waarom de "ik" vroeg in acht, omdat hij ze nodig had voor het ontwikkelen van zijn boerenbedrijf, lijken voorbij: "na zeven jaar het land vruchtbaar de graanschuur vol het vee gezond". Ook de volgende opmerking steunt deze veronderstelling: "ging hij weer terug daar". "Hij" vond "haar niet en zocht tot hij haar vond" Komt hij zijn belofte na en komt hij haar halen, zoals hij een aantal malen heeft gezegd? Het tiende deelgedicht geeft op die vraag geen direct antwoord, maar wel een indirect: de acht raven zijn er zeven gewor-

den. Dit kan een manier van zeggen zijn (zie hierboven) om aan te geven dat één paar niet compleet is, dat “ik” wel gevonden wordt door “hij”, maar geen paar meer met hem wil vormen en niet met hem mee gaat naar het nieuwe huis.

De raven gaan “dwars over de baai op de wind die ze / wijst waar in de verte het land vergrijs”. Het laatste woord is intrigerend. De verhouding tussen de personages in de deelgedichten is zwart-wit: de een commandeert en de ander onderwerpt zich aan dat dominant gedrag; de tegenstelling tussen hen lijkt onoplosbaar, maar “vergrijs” kan toch nog wijzen op een verzoening van zwart en wit in de verte. “Verte” vat ik dan ruimtelijk en / of tijdelijk op: de verzoening is ergens anders mogelijk en / of in de toekomst.

Op basis van mijn analyse van de achttiende passage is het mogelijk een aantal voorlopige conclusies te trekken wat de thematiek betreft. Er is een hoog-laagverhouding tussen de twee opvallendste personages: het ene personage, “hij”, kenmerkt zich door dominant gedrag, het andere, “ik”, door inschikkelijkheid. De psychologische afstand tussen de twee personages wordt o.a. gerepresenteerd door een afstand in ruimte: de een verblijft ergens anders dan de ander. Het ik-personage zit met een aantal onbeantwoorde vragen en een nog niet nagekomen belofte van de ander om “haar” te komen halen. Hierdoor suggereren de deelgedichten een toestand van voorlopigheid en een voortgang in de tijd, al wordt die laatste suggestie ondermijnd, doordat het lyrisch subject “vertelt” vanuit een “lyrisch heden”.

Passage XVIII kan op twee manieren fungeren als een mise en abyme voor de hele bundel. Ten eerste formeel, want de leeswijzen van het beeldverhaal en het expositiebezoek die de passage door zijn interne typografische overeenkomsten aantrekkelijk maakt, werken “als een voorbeeld” voor de aanpak van het geheel. Ten tweede thematisch, want de door mij genoemde motieven, zoals de hoog-laag-verhouding tussen de personages en de belofte om het lyrisch subject te komen halen, blijken constanten te vormen in het totaal.

2.18 Passage XIX

Zowel passage VI als passage XIX representeren een “uitkijksituatie”: in VI kijken de twee personages naar een kaart die een landschap voorstelt, in XIX kijkt het lyrisch subject vanaf een hoge positie uit (“het huis is gebouwd op een heuvel / het land ligt laag”) over twee wegen waarover twee mannen naderen. Het gedicht heeft een narratief karakter. De “huidige gebeurtenissen” worden afgewisseld met fragmenten uit “het verleden”, wat met het gebruik van de grammaticale verleden tijd wordt uitgedrukt. Ik zet het verleden op een rij. “(Ik kreeg een tweede brief”, “ik heb twee keer hetzelfde geschreven”, “ik heb ze alle twee gehoord ze / vertelden dezelfde verhalen” en eventueel de twee keer voorkomende mededeling “het huis is gebouwd”. Gaandeweg de passage ontstaan er twee “verhalen”, een manier van schrijven zoals in bijvoorbeeld passage XVIII met de gecureveerde gedeelten en de stukken in romein ook is gebezigd. Hier is echter geen verschil in de typografie aangebracht. In XIX komen de twee verhalen bij elkaar in een heden aan het slot: “ik heb ze alletwee gehoord ze / vertelden dezelfde verhalen de / man die bij me wil komen wonen de / man die me wil komen halen // ik kies mijn sterkste sandalen”.

De hiervoor genoemde tweede brief bevatte een bekende belofte: “ik kom ik / kom op de helderste helderste dag van het jaar”. De bijvoeglijke bijzin bij “brief” is dubbelzinnig als je hem combineert met het eraan voorafgaande “tweede”. Je kunt lezen dat “ik” twee brieven met dezelfde inhoud heeft ontvangen van een persoon, of dat “ik” van de twee mannen in deze passage een brief met gelijke inhoud, de genoemde belofte, heeft gekregen. Ik kies voor de tweede mogelijkheid, omdat “ik” ook twee antwoorden heeft geschreven met dezelfde inhoud: “ik heb twee keer hetzelfde geschreven”. Hier kan de verklaring gelden die ik zojuist gaf als eerste mogelijkheid: “ik” heeft op de twee identieke brieven twee keer hetzelfde geantwoord, maar omdat in de voorafgaande regel nu staat “dan zien ze elkaars gezicht” kies ik ook hier voor de mogelijkheid: ze heeft twee brieven van verschillende mannen gekregen en twee naar verschillende mannen verstuurd. Tot hier was het in de bundel niet duidelijk of de antagonist van het ik-personage een en hetzelfde mannelijk personage was. Nu lijkt het erop dat we “ik” moeten beschouwen als “torn between two lovers”. Dat wil overigens niet zeggen dat het om representaties van “echte” mannen gaat.

“(Ik heb ze alle twee gehoord ze / vertelden dezelfde verhalen” suggereert dat “ik” met de twee mannen een afzonderlijk gesprek heeft gehad of dat ze de mannen heeft afgeluisterd, terwijl die samen een gesprek voerden. Ik veronderstel het eerste, want eerder in de passage doet “ik” de luiken dicht, zodat de mannen haar niet kunnen zien, maar zij misschien de mannen wel, en later staat er “ik sluit het raam”. Afluisteren wordt door die twee handelingen moeilijker. De slotregel sluit bij de eerste aan als conclusie na een innerlijke keus. “(Ik kies mijn sterkste sandalen” geeft antwoord op de kwetsbare, blote voeten van de openingsregel. De kwetsbaarheid, eventueel het “openstaan voor” wordt versterkt door “het open raam”. De ene man wil bij “ik” wonen, de andere wil haar komen halen; indirect lijkt de laatste regel van de passage te zeggen dat ze zich laat meenemen. Dit wordt aannemelijker door het eindrijm dat de voorlaatste en de laatste regel met elkaar verbindt. Ik heb passage XX nodig om te zien dat het niet zo is.

Vanuit de uitkijkpositie ziet “ik” de mannen naderen over verschillende wegen: een weg “uit de bergen” en “de strandweg”. De twee wegen komen om de heuvel waarop het huis staat heen bij dezelfde poort uit. Wie er over de ene weg en wie over de andere komt, is niet duidelijk. De ruiter die uit de bergen komt, rijdt “ongeduldig” vooraan; de andere ruiter rijdt over de “verlaten” strandweg. Het toegesproken personage uit XI, de “hij” uit XII en de “ik” uit XIII worden in die gedichten verbonden met “de berg” en met “licht”, die hier in XIX nadrukkelijk zijn genoemd. Het huis in XVI ligt volgens XVII achter de bergwand; in dat huis lag “je” in XVI te slapen, terwijl “ik” in dezelfde ruimte hardop aan het denken was. Dit alles bij elkaar opgeteld, al is de perspectiefverandering verwarrend, maakt het aannemelijk dat de man die over de bergweg komt, dezelfde is als “je” in XVI. Een complicerende factor bij deze aanname is dat beide mannen in hun brief beloofden op de “helderste helderste dag van het jaar” te komen en dat hun verhalen hetzelfde zijn. Daardoor weet je nog niet wie wie is. Die onduidelijkheid steunt de gedachte dat het niet om gerepresenteerde mannen van vlees en bloed gaat, maar om mogelijkheden van leven voor het lyrisch subject.

Het tweede verhaal, dat van de huidige dag, wordt gekenmerkt door “voorjaar”. De fruitbomen staan in “hun lang / zame eerste bloei”, de vogels broeden, “de lucht wordt licht zo licht”, tussen de bloesems zitten jonge vogels, de eierschalen zijn “pas gebroken”. Deze opsomming lijkt parallel te lopen met het “voorjaarsgevoel” van “ik” die haar twee pretendentes ontvangt, maar het gedrag van “ik” is ambivalent. Ze doet de luiken dicht en verderop in het passage ook nog het raam, terwijl het hooggelegen huis vergeleken wordt met een vesting. Drie maal een afwerende mededeling. Daarmee in tegenspraak lijken “openen de poorten zich” en de slotregel “ik kies mijn sterkste sandalen”. Er is meer complicerends.

De vierde strofe van zes regels is syntactisch onduidelijk. Die onduidelijkheid begint in de tweede regel en duurt tot de tweede helft van de vijfde regel. In dit fragment staat iets essentieels dat lijkt terug te grijpen op de opdracht in passage VI: “sluit beide schalen als je de kring ontdekt”. Ik probeer de vier regels van de vierde strofe te analyseren. De mededelingen lees ik zo: het land is kaal; de kruising bloeit; voor een tak tussen de bloesem rillen de kleintjes; pas gebroken schalen; openen de poorten zich. Een alternatief is: “pas gebroken schalen openen de poorten zich”, dat ik dan opvat als een vergelijking zonder verbindingswoord. In deze veronderstelling zijn de pas gebroken schalen gelijk aan de helften van een poort. Dat is te verbinden met de opdracht uit VI: “sluit beide schalen als je de kring ontdekt”. Waar is echter “de kring”? “De wegen links en rechts de heuvel om” vormen een soort kring rond het huis. Ik herinner hierbij aan passage VI, maar er zijn tegenstrijdig lijkende gegevens: “sluit beide schalen” plaats ik tegenover “openen de poorten zich” en dit laatste weer tegenover “ik doe de luiken dicht” en “ik sluit het raam”. De vraag voor wie of wat het lyrisch subject nu eigenlijk kiest, blijkt voorlopig niet te beantwoorden.

De passage in haar totaliteit kan een beeld zijn voor een keuze vanuit een afstandelijke positie. Het lyrisch subject realiseert zich dat de alternatieven op hetzelfde neerkomen (“ze vertellen dezelfde verhalen” en “de man die bij me wil wonen de man die me wil komen halen”). In de slotregel beklemtoon ik “sterkste” en daarmee is een derde mogelijkheid gegeven bij de keuze: het lyrisch subject kiest noch voor de een, noch voor de ander. Hiermee is een nieuwe situatie ontstaan. Ze kiest voor zichzelf: ze loopt op eigen benen. Als ik de passage zó lees, krijgt een van de “voorjaarselementen”, namelijk “tussen de bloesem rillen de kleintjes”, een op het lyrisch subject toepasbare betekenis. Dat “de kleintjes” op eigen benen staan, laat ik ook gelden voor “ik” die het raam sluit. Dit laatste gebaar maakt een eind aan haar besluiteloosheid: het is het uitgelezen moment voor iets nieuws. De titel van de slotpassage: “ik ben gegaan” steunt deze interpretatie.

2.19 Passage XX

De laatste passage van de bundel bestaat uit drie strofen van elk twaalf regels. De strofen beginnen en eindigen met een korte regel. Twee beginregels die typografisch op twee bladzijden naast elkaar staan, rijmen assonerend: “ik ben gegaan” en “ik wist mijn naam”. De eerste regel van de middelste strofe luidt: “hij noemde mij”. De drie beginregels lijken een betekenissequens te vormen, want tot nu toe is de naam van het lyrisch subject onbekend gebleven, maar er is een probleem. De beginregels van de eerste en de derde strofe vormen min of meer afzonderlijke mededelingen, wat

niet zo is in de tweede strofe. “(H)ij noemde mij” heeft een object in de erop volgende regels: “de naam van de versteende bloemen die / in de wijdvertakte struikskeletten / hingen”.

De openingsregel kan, zoals gezegd, direct aansluiten bij de vorige passage, maar blijkens regel twee “alleen ditmaal”, ook bij andere gedichten, waarbij “alleen” een vraagteken oproept. In XIV opperde “ik” “misschien is een tweede keer nodig” en dat had betrekking op een te ondernemen reis. In IX werd aan de reizigers (“onbeslisbaar” meervoud!) “een laatst rantsoen” verstrekt, wat het hierboven geplaatste vraagteken wegneemt. “(Z)onder proviand” in regel twee van XX contrasteert met IX “een laatst rantsoen”. “(Z)onder geschenken” kan verwijzen naar de eerdere reis in XIII en / of XIV. In de opdracht van XIII moest “je” veren verzamelen en meebrengen en in de derde strofe van XIV wordt een opsomming gegeven van wat er allemaal klaar ligt (voor een reis): “nieuwe sloten tuig tegen hitte / bestand hakhout met was overgoten maskers / van paardehaar”. Ik veronderstel dat de veren tot en met de maskers geschenken zijn. Bij deze reis zijn er echter geen geschenken: “ik” gaat met lege handen, ze heeft alleen zichzelf bij zich.

En ze gaat “barrevoets”. De betekenis van dit woord contrasteert met “sterkste sandalen” in de slotregel van XIX, maar ook met de beginregel van die passage: “ik sta blootsvoets voor het open raam”. “(B)arrevoets” is iets anders dan “blootsvoets” en opgeteld bij het contrast tussen de “sterkste sandalen” en de eerste drie regels van XX, krijgt de hele eerste strofe van XX een nadruk op een definitief en “hard” (“barrevoets”) vertrek van “ik”: ze is op zichzelf aangewezen bij deze (pelgrims)tocht. De volgende mededelingen bevestigen dit: “ik heb mij niet gevoed met de bekende / spijzen”, “wie mij vroeg te blijven heb / ik niet gegroet”, “ik ben gegaan voorbij / de laatste huizen de laatste schuilplaats / en de laatste bron voorbij” (cursiveringen PK).

Bij het vertrek neemt “ik” niets mee en gaat de “open bergen in” tot “waar de planten in / de krijtlaag zichtbaar worden”. Is dat de plaats van “de oudste lagen” in XV? Het is mogelijk en dat is een aantrekkelijke optie, omdat daarmee de hele bundel iets afgeronds zou krijgen en zou beantwoorden aan het conventionele verlangen van veel lezers naar de “sense of an ending”: het lyrisch subject lijkt haar einddoel te naderen.⁹⁶ Met lege handen, “zonder de bewijzen” (Ik neem aan dat het hier gaat om de rituele geschenken uit XIV of de lampen en de olie uit XV) staat ‘ik’ daar voor “hem”, na de twee mannen uit de negentiende passage is er een derde antagonist.

De eerste functie van die ander is het benoemen van tekens in het krijt: “de naam van de versteende bloemen die / in de wijdvertakte struikskeletten / hingen ook die noemde hij”. Zijn tweede functie is die van bevrijder van bestaande banden: hij neemt “de wijde ringen van mijn vingers”. Zijn derde functie is die van gids of leermeester. De benoemersfunctie, de functie als naamgever, herinnert aan de eerste passage van de bundel “ik heb (...) de graven van mijn dode / jongelingen gesigneerd”, maar ook aan het benoemen in passage VII (zie daar) en aan de tweede strofe van X: “ik ken de nerven en de naam / van wie hier staan hun merg en merk / ik ken hun taal de tekens als / hun hese vochtstem stekt”. De laatste strofe van XV laat zich gemakkelijk verbin-

⁹⁶ Kermode 1966 (2000): passim

den met het benoemen in het slotgedicht: “geen aanwijzing is gegeven dan / verborgen in de oudste lagen / (...) het eerste teken / ongehavend en nog nooit ontcijferd”.

De polsen en de hals van “hem” zijn getekend met “nooit genezen kringen” en “de oude sporen”. Hiervan gaat de suggestie uit dat de ander haar is voorgegaan in wat er nu met haar staat te gebeuren. De littekens doen ook denken aan de “geringde handen” in passage III en de “wond” in XII. Zoals bijna iedere keer is het perspectief vanuit wie gerepresenteerd wordt bij deze referenties problematisch. Misschien is de voorzichtigste conclusie toch dat de twee in deze passage elkaar kennen van “vroeger”. Bij dit “vroeger” stel ik me niet noodzakelijk een tijdsaanduiding voor: ik vat het op als een beschreven toestand uit een eerdere passage in de bundel. Binnen de optiek van een schilderijtentoonstelling of een beeldverhaal staat de ontmoeting tussen de twee zogenoemd ook op een ander schilderij gerepresenteerd. Daarbij wordt in het midden gelaten of de relatie tussen de twee schilderijen in termen van chronologie te benoemen is. Ik vat de relatie op in termen van motievenovereenkomst, ook al is het bij “oude sporen” en “nooit genezen kringen” verleidelijk uitsluitend aan tijdsverloop te denken.

De gids-leermeesterfunctie is verbonden met het benoemen van tekens. De twee komen in het gebergte bij “vast / gevoren poorten betekend met de / harde krijtbloem”. Deze bloem kan de lelie van de ring in passage XI zijn. Als “ik” zegt dat ze haar naam weet, gaat het ijs van de vastgevroren poorten opzij en komen “kamers vrij”. Het weten van de naam is in dit slotgedicht een belangrijk motief: in passage XIX twijfelde het lyrisch subject over haar relatie met twee anderen, zodat je zou kunnen stellen dat ze daar zichzelf nog zag in functie van een van die twee. Haar besluit om op zichzelf te vertrouwen resulteerde in het kiezen van haar “sterkste sandalen”. Dat het bij XIX en XX niet om een doorlopend verhaal gaat, kan bijvoorbeeld blijken uit de overgang van de “sterkste sandalen” naar “barrevoets”. Nu ze haar naam weet, is ze niet meer in functie van een ander, maar is ze zelf iemand. Ze neemt nu ook vrijwillig de beslissing om zich te onderwerpen aan het ritueel in de laatste strofe en aan de leiding van het hij-personage. Daarbij is het passeren van een drempel, een beeld voor een liminale zone, de introductie tot dat ritueel. Het vindt plaats in met ijs afgesloten kamers die toegankelijk worden na de opmerking “ik wist mijn naam”. Ik lees hier een thematische overeenkomst met passage XV in. De slotstrofe van die passage bevat elementen die hier terugkeren: “verborgen in de oudste lagen” en “het eerste teken / ongehavend en nog nooit ontcijferd”. Ook in de kamers van XX, verborgen achter ijs en “vastgevroren poorten betekend met de harde krijtbloem” speelt “betekenen” een essentiële rol.

Maar voordat de twee daaraan toekomen, worden er plechtige handelingen verricht. “(I)k” is daarbij de inwijdeling en “hij” de inwijder. Zij moet haar oude leven afleggen en daartoe neemt “hij” haar kleren, tilt haar over de drempel, bevestigt banden om hals en polsen en kleedt haar met “grof geweven linnen”. Deze handelingen en wat volgt “voor ik schreef bewoog het fijn / generfde weefsel van de wanden” herinneren aan de vierde strofe van XIII: “leg voor je instapt al je kleren weg” en aan de slotstrofe van X: “de drempel is / verlaagd de muren voegen zich / van keer tot keer meer naar de af / druk die mijn lichaam maakt”. De banden om hals en polsen doen denken

aan de “geringde handen” in passage III en de (wurgende) handen van passage II. De situaties zijn niet hetzelfde, maar ze hebben overeenkomst wat de thematiek betreft.

De laatste representatie van een rituele activiteit is het gezamenlijk schrijven door de leermeester en de leerling op een meevoelende wand: “en hij bewoog mijn hand zelf schrijvend naar / de bloem omhoog”. Er is in deze passage een “harde krijtbloem” genoemd in de slotregel van de tweede strofe die ik kan verbinden met de leliering (zie hiervoor), maar die was “buiten”, terwijl deze bloem “binnen” is tegen de wand van “de uit / gebroken kamers”. Ook hier geldt dat situaties niet hetzelfde zijn, maar dat er thematisch wel verwantschap is. In zekere zin sluit de laatste volzin van passage XX iets af en maakt daarmee de expositie tot een gesloten geheel: de twee zijn bij elkaar en schrijven samen. Er is een opvallend verschil met de slotstrofe van passage XV. Daarin las ik de suggestie dat “het eerste teken ongehavend en nog nooit ontcijferd” gevonden kon worden “in de oudste lagen”. Het passieve vinden van XV is in XX veranderd in het actieve schrijven. Dat gebeurt in samenwerking met de “inwijder”.

In deze laatste passage wordt voor de eerste maal het persoonlijk voornaamwoord “wij” gebruikt. Het is ook de enige keer in de bundel dat het in de beklemdoende vorm van de eerste persoon meervoud gebeurt. De eerste, tweede en derde persoon enkelvoud beheersten de verhoudingen tussen de personages. Dat hier nu “wij” staat, kan niet anders dan essentieel zijn. Er is geen spoor van afstandelijke agressie tussen de personages. Ze vallen in zeker mate zelfs samen in het schrijven. In zekere mate, want “hij” leidt de hand van het lyrisch subject en “zij” laat haar hand leiden.

De bundel heeft in een ander opzicht een open einde: “hij bewoog mijn hand (...) naar de bloem omhoog”. De beweging gaat naar de bloem, maar de bloem wordt (nog) niet bereikt. Ook hier lees ik een overeenkomst met XV: er is in de oudste lagen slechts een “aanwijzing” gegeven. Het object daarvan moet nog komen. Starink had immers, weten we nu, nog vier bundels “Passages” te gaan.

2.20 Conclusies

Na mijn rondgang van passage naar passage, van gedicht naar gedicht, van “schilderij” naar “schilderij”, “heen en weer, om verbanden te ontdekken en te controleren, zodoende weer nieuwe vindend” kan ik een aantal conclusies trekken die de door mij gevolgde route heeft opgeleverd.⁹⁷ Ik heb ze geordend op vier onderwerpen: het realistisch lezen van de bundel, de onbeslisbaarheid van de teksten die het realistisch lezen ondergraaft, mogelijkheden om de bundel langs andere lijnen te lezen en de voor- en nadelen van de door mij gevolgde methode. Intussen stel ik een aantal vragen die ik in de volgende hoofdstukken wil beantwoorden.

Een realistische lezing van de eerste bundel wordt al direct in de beginpassage gesteund door het verhaalkarakter van de mededelingen en door de beantwoording van de essentiële vragen die een realistische lezing beantwoord wil zien: wie, wat en waar. Het lyrisch subject plaatst zich

⁹⁷ Korsten 2002: 282

zelf en haar tegenspeler in een tijdsverloop door het gebruik van het woord “sindsdien”, waarmee twee tijdslagen worden geïntroduceerd, namelijk een heden en een verleden. Het onderwerp dat de wat-vraag beantwoordt, is de tegenstelling tussen de vroegere vruchtbaarheid van het land en de huidige onvruchtbaarheid, met als gevolg een controverse tussen de koning van de woestijn en de woordvoerder “ik”. Ook andere passages of combinaties van passages (bijvoorbeeld XVI, XVII en XVIII) vertellen een toch minstens ten dele realistisch te lezen verhaal, zoals ik heb laten zien.

Hierbij moet de lezer aannemen dat de personages door de hele bundel dezelfde blijven. Maar daar zit juist een probleem: het is niet eenvoudig om aan te tonen dat de personages tegenover het lyrisch subject steeds dezelfde zijn en evenmin dat het ik-personage steeds dezelfde is. De antagonist hebben een onduidelijke status, worden soms met “u” dan weer met “je” aangesproken of lijken uit “het verhaal” te verdwijnen. Dat laatste geldt bijvoorbeeld voor de koning uit de eerste passage. Ook is het de vraag of “je” en “hij” samen één personage vormen. Kregting schreef “de huid tussen ‘je’ en ‘hij’ lijkt permeabel.”⁹⁸ Ik zal met mijn onderzoek van de volgende bundels op dit probleem terugkomen. Wat duidelijk lijkt, is dat een van de hij-personages het lyrisch subject domineert, dat hij haar een opdracht geeft om een tocht te ondernemen en dat zij zich aan hem onderwerpt, maar zich ook tegelijkertijd tegen hem verzet. Een waarschijnlijk ander hij-personage is de inwijder uit de slotpassage, die juist niet dominant is en haar met zachte hand leidt. Hij is de enige met wie het ik-personage een wij-verhouding heeft. Ik besef dat ik hiermee over dit onderwerp nog veel vragen onbeantwoord moet laten.

Eveneens onduidelijk zijn de locaties van de passages en de ligging van de locaties ten opzichte van elkaar. Misschien zijn de passages XVI en XVII op dit laatste een uitzondering, maar slechts op voorwaarde dat de lezer ervan uitgaat dat de personages dezelfde blijven. Afgezien van “Egypte” in de titel is er binnen de bundel geen verwijzing naar een specifieke buitentekstuele ruimte. De locaties geven op de wereldkaart niet te traceren antwoorden op de waar-vraag van een realistische lezer. De ruimtelijke elementen die worden genoemd, vormen een “arrangement van details”, “met weglating van alles wat de overdragende kracht zou kunnen schaden.”⁹⁹ De dichteres maakt in dit verband een eigen keuze van soms een noordelijk aandoend en dan weer een zuidelijk lijkend landschap.¹⁰⁰

Net zo min als de geografie van de bundel duidelijk is voor iemand die realistisch leest, is de plaatsing van gebeurtenissen in de ons bekende temporele orde helder.¹⁰¹ Passage XVIII is een significant voorbeeld van de eigenzinnigheid van Starinks hantering van de tijd. De titel in de inhoudsopgave “na zeven jaar” is door enkele recensenten in verband gebracht met de datering van de passages in de paratekst van de bundel, maar ik heb geen enkele aanwijzing gevonden die het aannemelijk maakt dat de gebeurtenissen in de bundel tussen 1970 en 1977 gedateerd moeten

⁹⁸ Kregting 2006: 237

⁹⁹ Starink 1964: 14-15 en 19

¹⁰⁰ Groenewegen 2002: 144-145 wees daar ook op.

¹⁰¹ Kermode 2000: 192

worden.¹⁰² De “zeven jaar” laten zich wel gemakkelijk verbinden met het achtste deelgedicht van passage XVIII: “*wacht hier tot de zevende zomer voor / bij is wacht hier tot ik je kom halen*”. De cursieve gedeelten in XVIII hebben een eigen temporele samenhang als je ze na elkaar leest (horizontaal dus); die samenhang wordt benadrukt door de woordelijke overeenkomsten. Hetzelfde geldt ook voor de romeinstukken als sequens gelezen.¹⁰³ Daarnaast kun je de gedichten die deel uitmaken van XVIII ook traditioneel lezen, per bladzijde, van boven naar beneden. Dan lijken ze dialogen of een dialoog te vormen waarin de sprekers meer hun eigen verhaal vertellen dan dat ze naar elkaar luisteren. Een belangrijke vraag voor de volgende bundels zal zijn, of dit alles ook voor formeel vergelijkbare passages, met afwisseling van cursief en romein, kan gelden. Vertonen de cursieve teksten als sequens gelezen een eigen, min of meer afzonderlijke samenhang, de romeinstukken als sequens gelezen net zo, en het geheel, traditioneel vertikaal gelezen, ook net zo? Een dergelijke leeswijze ontkracht het monopolie van de traditionele manier van lezen en de autonomie van het enkele gedicht en maakt andere leeswijzen dan de realistische betekenisvol.

Een opvallend kenmerk van de passages in de eerste bundel is de onbeslisbaarheid of “indeterminacy” zoals Marjorie Perloff het verschijnsel heeft genoemd.¹⁰⁴ Deze “indeterminacy” blokkeert volgens Perloff een realistische leeswijze. De lezer weet allerlei dingen niet, de wereld die opgeroepen wordt heeft geen definieerbare referent, het gedicht houdt elke poging tegen om de beelden erin tot een samenhangend patroon te verbinden. Er is geen wereld waarin alle elementen van het gedicht passen. Soms is de betekenis van een beeld ook niet door combinatie met andere gedichten te begrijpen. Voor Starinks passages in de eerste bundel geldt, maar niet steeds even sterk: “(T)he 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. This is the ‘undecidability of the text’.” Perloff zegt dat de kunst een spel wordt dat eindeloos ons verlangen naar zekerheid frustreert. In Starinks eerste bundel uit zich dat door de steeds herhaalde suggestie, en de ondermijning van die suggestie, van de “sense of an ending”, de gedachte dat die zekerheid er ooit zal zijn aan het eind van de tochten van het lyrisch subject of aan het eind van de bundel.¹⁰⁵

Bij Starink is de aard van de “indeterminacy” divers. Er is bijvoorbeeld syntactische onbeslisbaarheid en soms blijven afzonderlijke woorden, complete versregels of combinaties van versregels onduidelijk. Vaak is de relatie tussen elkaar opvolgende passages raadselachtig. Het zal noodzakelijk blijken om de “internal evidence” niet alleen op te rekken tot het niveau van de eerste bundel, maar tot de omvang van het hele werk van de vijf bundels. De opmerking over de “jongelingen” in de eerste passage is een voorbeeld van die noodzaak. In het kader van mijn onderzoek van de vijf bundels beschouw ik die opmerking als een sterk voorbeeld van een cliffhanger, die pas zijn oplossing krijgt in de derde bundel. Een ander voorbeeld is de cryptische zin in het zesde

¹⁰² Rigney 2008: 85

¹⁰³ Vendler 2007: 62 vlg.

¹⁰⁴ Perloff 1981 (1999): 3-67

¹⁰⁵ Kermode 2000: passim

deelgedicht van de achttiende passage: “toen haalde / de wind het schoongepikte geraamte”. Deze zin wint aan betekenis als ik op basis van de derde bundel aanneem dat er een nauwe band is tussen de wind, de paarden en de figuur van de Poseidonachtige, zoals ik de opdrachtgever van het lyrisch subject in mijn analyse ga noemen: Poseidon manifesteert zich in de wind en de paarden zijn aan hem toegewijd.

Maar zelfs dan, als de “internal evidence” reikt tot het einde van de laatste bundel, blijven er veel vragen. Ik ben van mening dat naast de realistische leeswijze andere manieren van benadering nodig zijn om op een groot aantal van die vragen antwoord te geven. De wereld in de vijf delen van DE WEG NAAR EGYPTE is namelijk groter dan die, welke wij gewoonlijk de realiteit noemen: in Starinks gedichten speelt bijvoorbeeld de natuur een sympathetiserende rol. De wind wordt voorzien van menselijke eigenschappen die verder gaan dan een personificatie en datzelfde kan gezegd worden van planten en dieren. De toegankelijkheid van deze gedichten wordt dan ook vergroot door bijvoorbeeld symbolisch te lezen, mythologisch te lezen, surrealistisch te lezen, door elementen religieus op te vatten of te interpreteren binnen de conventies van het sprookje of de droom.

Ik zal dat niet willekeurig doen, maar er steeds verantwoording van afleggen waarom ik een bepaalde leeswijze hanteer. Daarbij realiseer ik me dat ik het uitgangspunt van de “naïeve lezer” verlaat. Kregting schreef “op het ogenblik dat een gedicht aan een lezer wordt voorgelegd gaat deze het te lijf met zijn kennis van de wereld, waaruit de woorden stammen. Theoretisch zou hij eveneens zijn kennis van andere boeken kunnen inzetten, maar redelijkerwijs zal geen dichter dat exclusief verlangen”, maar Starink “eist” dat wel.¹⁰⁶ Bij haar geldt “a man of letters ought to know the ancient myths” en “de geest kan de vrucht der poëzie slechts ontvangen en baren als hij zich baadt in de brede stroom der letteren.”^{107 108} De consequente verantwoording van interpretatieve keuzes maakt duidelijk wat, en hoe betrekkelijk, de rol van de lezer is bij het toekennen van betekenis. Wat over de duisterheid van *The Waste Land* van T.S. Eliot door “de recentste commentatoren” wordt gezegd, namelijk “weinig teksten zouden beter aantonen dat de lezer de betekenis veeleer maakt dan ontdekt” verheldert de betrekkelijkheid van mijn standpunt en werkwijze bij Starinks gedichten.¹⁰⁹

De noodzaak van andere leeswijzen naast de realistische lijkt mij nog dringender. Nageenog alle besprekers van Starinks poëzie vinden haar gedichten raadselachtig. In iedere volgende passage lijkt er een fragmentje van het raadsel te worden opgelost, maar die gedachte wordt ook telkens weer gefrustreerd. Dat er een oplosbaar raadsel is, wordt gesuggereerd door allerlei duidelijkheden: het gebruik van bepaalde lidwoorden bijvoorbeeld die ervoor zorgen dat je je als lezer in een bekende wereld waant waarvan je slechts sommige dingen niet weet. De woordvoerder wekt steeds weer de indruk dat zij die onduidelijkheden, samen met de lezer, moet en kan oplossen.

¹⁰⁶ Kregting 2006: 234

¹⁰⁷ Kuhns 2005: 19-20

¹⁰⁸ Petronius (1972):148

¹⁰⁹ Eliot 2007: 22

Het idee dat we in een kunstwerk in een wereld worden geplaatst die zinvol en overzichtelijk is geworden in vergelijking met de chaotische werkelijkheid buiten het boek, wordt bij Starink ter discussie gesteld: de wereld in haar gedichten is onoverzichtelijk en enigmatisch voor haar lyrisch subject, haar woordvoerders, en dus voor de lezer.¹¹⁰ Toch hanteren veel lezers, ook professionele, dat idee (nog) als uitgangspunt voor een benadering van het werk en als criterium om de kwaliteit ervan te beoordelen.

De glasheldere indeling van de symmetrisch opgezette bundels - ik kom daar uitvoerig op terug - en de meestal glasheldere syntaxis van de afzonderlijke passages en gedichten kunnen doen vermoeden, op basis van de onuitgesproken conventie “vorm en inhoud zijn één”, dat de “boodschap” ook glashelder zal zijn en dat blijkt niet zo. Is de vijfdelige (DE) WEG NAAR EGYPTTE dan “een les in (Egyptische) duisternis”?¹¹¹ Nee, zeker niet, maar je hebt als lezer veel nodig om een weg te vinden. Starink overschrijdt de grenzen tussen de conventionele werkelijkheid en het sprookje of de droom zonder dat expliciet te vermelden: beide “werklijkheden” representeert zij “gewoon naast elkaar”, als equivalenten. In dit opzicht is veel in haar werk een voorbeeld van drempelliteratuur.¹¹² Ik vraag mij daarom af wanneer haar personages drempels overschrijden en voor welke, of op welke drempels zij blijven staan. Dit zal een punt van onderzoek zijn in de volgende hoofdstukken.

In het belang van mijn conclusies naar aanleiding van de eerste bundel keer ik nu terug naar de “naïeve” lezer. De lineair voortgaande lijn door de bundel kan op verscheidene manieren beschouwd worden; als er eenmaal een verhaal lijkt te zijn ontdekt, en nagenoeg elk gedicht bevat wel een verhaal (dat ook weer ondermijnd wordt), is het misschien voor de hand liggend om te blijven vragen naar wie, wat en waar.¹¹³ Worden de passages verbonden door de personages, de gebeurtenissen, de locaties, de tijdlagen, de motieven, de versvormen, de syntaxis, de woordovereenkomsten, het rijm? Alles is mogelijk en zelfs tegelijkertijd.

Naast de rechte, voortgaande lijn van bladzijde naar bladzijde is het bij Starink betekenisverrijkend om andere lijnen te volgen: de rondwandeling op een schilderijtentoonstelling bijvoorbeeld. Die methode respecteert de singulariteit van het gedicht of de passage, maar gaat tevens verder en terug. In passage XVIII wordt de conventionele manier van lezen op scherp gezet en o.a. daarom beschouw ik die passage als een mise en abyme voor de hele bundel. Het rondgangmodel laat allerlei andere lijnen zichtbaar worden dan de lineaire verbinding: er zijn netwerken van met elkaar, hoe dan ook, verbonden gedichten en passages. Daarbij is het nog steeds mijn aanname dat de personages dezelfde blijven; vooral het ik-personage beschouw ik als “bindmiddel”. Ik zal aan de orde stellen welke lijnen en netwerken van de eerste bundel worden voortgezet in de volgende bundels en hoe zij zich eventueel ontwikkelen.

¹¹⁰ Brems 1991: 132

¹¹¹ Brems 1991: 160

¹¹² Mertens 1991: passim

¹¹³ Brems 1991: 31 vlg

Welke thematische lijnen zijn er in de eerste bundel te onderscheiden? Een ervan wordt gevormd door de afspraak- of opdrachtgedichten. Een andere door de passages die een te ondernemen tocht bespreken. Nu ik deze twee lijnen heb genoemd, blijkt een te verwachten complicatie: verschillende lijnen kunnen zich gelijk op ontwikkelen, want de afspraak kan een voorgenomen tocht of reis betreffen. Je kunt veel passages als drempelgedichten opvatten: men maakt zich klaar voor een reis, maar de reis wordt nog niet gemaakt binnen het gedicht. In de dertiende passage zijn de boot en de voorgenomen overtocht het begin van een lijn die pas veel later in de vijf bundels wordt doorgetrokken.

De wind is een ander lijnvormend element in de eerste bundel. De vragen zijn: waaruit bestaat de meervoudige functie van de wind? Hoe ontwikkelt het motief van de wind zich in de loop van het hele werk? Een andere thematische lijn is de naamgeving: een naam hebben, een naam krijgen, met een naam genoemd worden, de onbekende naam, de naam die straks verraden wordt, het weten van de naam. Deze lijn lijkt verbonden te kunnen worden met het passeren van een drempel (zie passage XX). Een andere thematische lijn is die van de agressie tussen personages en daaraan gekoppeld een meester-leerlingverhouding. De aanname dat het steeds om dezelfde personages gaat zal in de hoofdstukken over de tweede en latere bundels een punt van discussie zijn.

Een volgende lijn is het streven van het lyrisch subject om een eigen keuze te maken en zich niet als slachtoffer te laten gebruiken. Hiermee te verbinden is de lijn van de belofte of de niet nagekomen belofte. Weer een andere lijn wordt gevormd door de tegenstelling tussen vruchtbaar en onvruchtbaar. De meevoelende natuur vormt ook een lijn door de hele bundel (zie terug). Een volgende lijn laat de ontwikkeling zien van het motief van het signeren, het plaatsen van een signum, dat vanaf de eerste passage voorkomt. Er is een klaarblijkelijk verband tussen deze lijn en die van de naamgeving (zie hierboven): passage I en passage XV worden via dit motief verbonden met de slotpassage van de eerste bundel. Ik zal mij afvragen of en hoe deze motieven terugkeren in het verdere werk.

Tenslotte noem ik de lijn van de gedeelde onzekerheid of onwetendheid van het lyrisch subject en de lezer: kennis wordt gerepresenteerd als voorlopige kennis. Zoals ik eerder heb opgemerkt is er een suggestief straksgevoel. Ik zie hier verband met de kenmerken van de expositie in een klassiek drama: de toeschouwer maakt kennis met de voorgeschiedenis, leert de hoofdpersonen kennen en verneemt alvast iets van het onderwerp van de tragedie. Het onvermijdelijk gevolg hiervan is dat voorlopig veel vragen onbeantwoord blijven en dat het “verhaal” open is en blijft. Verder dan een “aanzet tot” komt het niet.

Een evaluatie van de door mij gevolgde methode laat zien dat het “rondwandelen” zicht geeft op allerlei verbanden, betekenisnetwerken, die ik bij strikt lineaire voortgang waarschijnlijk niet gezien zou hebben. Het uitgangspunt van de “internal evidence” blijkt niet te voldoen om de hiervoor aangegeven reden: als je Homerus uit Homerus verklaart, Starink uit Starink verklaart,

blijft er veel, heel veel raadselachtig in de eerste bundel.¹¹⁴ Een realistische lezing, die bijvoorbeeld resulteert in het samenvatten van de bundel als de queeste van een vrouw naar haar geliefde en het schrijverschap, is onvoldoende, want zij doet de complexiteit van de bundel geweld aan. Mijn stelling is, dat een unificerende lezing van Starinks werk tekortschiet: het werk is daarvoor te veel omvattend. Daarom zijn er diverse benaderingen simultaan nodig om het complexe geheel te begrijpen in zijn al dan niet volledige samenhang.

¹¹⁴ Augustinus (1999): 31

3 De derde bundel: de kleine symmetrie

- 3.1 Inleiding
- 3.2 Bladzijde 5 en bladzijde 42
 - 3.2.1 Bladzijde 5
 - 3.2.2 Samenvatting
 - 3.2.3 Bladzijde 42
 - 3.2.4 Samenvatting
- 3.3 Bladzijde 6-7 en 40-41
 - 3.3.1 Bladzijde 6-7
 - 3.3.2 Bladzijde 40-41
- 3.4 Bladzijde 8-9 en 38-39
 - 3.4.1 Bladzijde 8-9
 - 3.4.2 Bladzijde 38-39
 - 3.4.3 Samenvatting
- 3.5 Bladzijde 10-11 en 36-37
 - 3.5.1 Bladzijde 10-11
 - 3.5.2 Bladzijde 36-37
 - 3.5.3 Samenvatting
- 3.6 Bladzijde 12-13 en 34-35
 - 3.6.1 Samenvatting
- 3.7 Bladzijde 14-15 en 32-33
 - 3.7.1 Conclusies
- 3.8 Bladzijde 16-17 en 30-31
 - 3.8.1 Samenvatting
- 3.9 Bladzijde 18-19 en 28-29
 - 3.9.1 Conclusie
- 3.10 Bladzijde 20-21 en 26-27
 - 3.10.1 Conclusie
- 3.11 Bladzijde 22-23 en 24-25
 - 3.11.1 Conclusie
- 3.12 Bladzijde 24-25
 - 3.12.1 Samenvatting
- 3.13 Conclusies

3.1 Inleiding

Voor haar derde bundel werd aan Gertrude Starink in 1996 de Herman Gorterprijs toegekend. De jury bestond uit Maaïke Meijer, Tonnu Oosterhoff en Andreas Oosthoek. In hun rapport gaven zij aan dat de bundel narratief lijkt en als zodanig bestaat uit een aantal samenhangende verhalen die in een mythisch verleden spelen dan wel in een droomtijd. De gebeurtenissen zijn gelokaliseerd in een niet-stedelijke omgeving. De *fabel* van deze verhalen is nauwelijks of niet na te vertellen. Wat de structuur betreft is de bundel volmaakt spiegelbeeldig en daarbij ondermijnen de spiegeleffecten de verhalende logica. Een van de vertelinstanties is een ik-figuur, de andere woordvoerder lijkt op een god. De geschiedenis lijkt een allegorie voor het dichten zelf: verscheidene elementen van de bundel lijken poëticaal opgevat te kunnen worden. Het is ook mogelijk de bundel onorthodox-religieus of psychologisch te lezen.¹¹⁵

Het rapport laat veel zaken voorzichtig in het midden: er “schijnt” een relatie te bestaan tussen de stenen en de namen van de drenkelingen; de ik-figuur “schijnt” te moeten wachten op de “laatste gast”; de ik-figuur “gelijkt” een Circe, een sirene. Het is duidelijk dat de jury in deze kwalificaties de onzekerheid omtrent Starinks poëzie deelt met veel recensenten en “gewone” lezers. Ik pretendeer niet dat ik aan alle twijfels een einde zal kunnen maken. Vragen zullen er blijven.

Voor mijn opmerkingen over de symmetrische bouw van de derde bundel verwijs ik naar mijn inleidend hoofdstuk. De bundel begint met een tekst op een rechterbladzijde en eindigt met een tekst op een linkerbladzijde; het openings- en slotgedicht lijken toch minstens visueel - een gelijk aantal strofen en een gelijk aantal regels per strofe - een koppel te vormen; dat lijkt eveneens te gelden voor alles wat naast elkaar op een linker- en rechterbladzijde staat. Een aantal van de laatste kunnen op basis van de argumentatie in mijn inleiding beschouwd worden als een over twee bladzijden verdeeld gedicht. Bij mijn analyse behandel ik respectievelijk de volgens de symmetrie bij elkaar horende gedichten.

3.2 Bladzijde 5 en bladzijde 42

3.2.1 Bladzijde 5

bladzijde 5 (rechts)

ik heb het huis gevonden op de klif
twee ramen heeft het een aan elke kant
ik kan de zee zien links en rechts het land
geen sterveling komt ongemerkt hierheen

bladzijde 42 (links)

het was om jou dat ik de zin begon
en elke letter is aan jou gewijd
de namen die je aannam in die tijd
heb ik gebeiteld om de lotuslamp

¹¹⁵ Meijer et al. 1996: <http://arno.unimaas.nl/show.cgi?fid=1461>

wie hier naar toe komt komt voor mij alleen
ik houd de oude afspraak met de wind
ik voed het vuur met wrakhout dat ik vind
twee vuren brand ik een aan elke kant

de hinde ligt te smeken in het kamp
dat haar de adem afgesneden wordt
mijn wapens ben ik kwijt mijn haar is kort
ik wil alleen zijn als ik haar bevrijd

ik heb meer brandhout dan ik bergen kan
ik ben begonnen aan de laatste steen
en waar de namen door de tekens heen
gaan vormt zich langs de rand een nieuwe zin

alleen met blote hand zonder respijt
zal ik me voorbereiden op de nacht
waarin hij die ontbrak komt om zijn kracht
te meten met de krachten die ik won

ik zag een huis dat op de klifrand in

ik zag een huis dat op de klifrand ston

de drenkeling die ik heb meegebracht
vannacht wijst naar de steen en lacht ik wacht
als ik de eerstvolgende letter weet
hoef ik hem niet te vragen hoe hij heet

ga jij maar vast als ik de zin voleind
staat op de lamp een vlam die niet verdwijnt
maar doorschijnt als een ader in albast
ik blijf hier wachten op mijn laatste gast

In het eerste gedicht (alle gedichten zijn zonder titel) is een vrij groot aantal ten dele open plekken; dat wil zeggen: ze roepen ondanks hun schijnbare bepaaldheid (het huis, de klif, de afspraak, de laatste steen) vragen op. Een ondubbelzinnige open plek is de incomplete dertiende regel "*ik zag een huis dat op de klifrand in*". Intrigerend zijn ook de "terugwijzers": "wie hier naar toe komt komt voor mij alleen" en "vannacht" in de laatste strofe. Ik begin met dit laatste: de aanduiding "vannacht" geeft enig houvast ten opzichte van het "nu" van het gedicht. De gesproken woorden van het lyrisch subject worden erdoor in een tijdsverloop geplaatst. In een conventioneel tijdsverloop is met "vannacht" de nacht vóór vandaag bedoeld of de komende nacht, afhankelijk van het moment van de dag waarop de uitspraak wordt gedaan.

De tweede mogelijkheid is niet geheel uitgesloten, maar wat er in de tekst voorafgaat aan "vannacht" ("de drenkeling die ik heb meegebracht") maakt het aannemelijk dat het om de nacht gaat die vooraf ging aan het "nu" van het gedicht. Ik veronderstel hierbij dat het "nu" overdag is gesitueerd en dat baseer ik op de derde regel "ik kan de zee zien links en rechts het land", maar hierover blijft twijfel bestaan, want het lyrisch subject kan die opmerking in het algemeen maken en hoeft niet perse "nu" te bedoelen.

Het veelvuldig gebruik van het bepaald lidwoord wekt de suggestie dat het lyrisch subject praat tegen iemand die op de hoogte is van het een en ander. Er lijkt een intieme verstandhouding te zijn tussen spreker en aangesproken persoon. In verband hiermee stel ik me vragen over "wie hier naar toe komt komt voor mij alleen". Die woorden lijken me meer een uiting die het lyrisch subject tegen zichzelf zegt dan dat ze passen in een verstandhouding tussen het lyrisch subject en een aangesproken persoon. Op basis van die ene regel zou je kunnen veronderstellen dat er geen

geïmpliceerde aangesproken persoon is, maar de bepaalde lidwoorden ontcrachten die veronderstelling weer. Het woord “sterveling” is intrigerend om twee redenen. Je kunt “geen”, “ster” en “ling” beklemtonen, maar je kunt de woorden ook als twee jamben lezen. Als je “geen sterveling” leest op de eerste manier heeft het de betekenis “helemaal niemand”, maar als je de twee jamben leest en de rijmende verbinding opmerkt met “drenkeling”, kun je het woord horen “echoën” en krijgt het de connotatie “niet-god”, “een sterfelijk iemand”. Die betekeniskeuze krijgt steun verderop in de bundel waar over de “goden” wordt gesproken en hun komst naar de plaats waar het lyrisch subject zich bevindt. Door het rijm, dat natuurlijk altijd de aandacht trekt, is er als het ware sprake van anticipatie die weliswaar nog geen inhoud heeft, maar die wel als vraag de aandacht geboeid houdt tot het antwoord komt.

De woorden ‘sterveling’ en ‘drenkeling’ trekken nog op een andere manier de aandacht: ze vormen in de tekst een tegenstelling. De sterveling “komt”, zoals de “goden” komen, de “drenkeling” is “meegebracht”. “(M)eegebracht” heeft overeenkomst met “meegesneden” op bladzijde 12 en “meegedragen” op bladzijde 34. Samenvattend: de goden / geen sterveling(en) zijn actief en “komen”; het kruid op bladzijde 12 en blankzeil / de drenkeling zijn passief: ze zijn meegedragen, meegebracht. In het eerste geval is de activiteit er een van buiten het lyrisch subject, in het tweede geval is er sprake van activiteit van het lyrisch subject zelf. Het lijkt hier te gaan om twee machten: de macht van de goden, of wie het ook mogen zijn, en die van het lyrisch subject dat zijn / haar krachten (zie het slotgedicht van deze bundel) met “de goden” wil meten.

Een opvallend syntactisch verschijnsel in dit eerste gedicht is het veelvuldig gebruik van “ik” als onderwerp van een zin die de regellenge niet overschrijdt. Het woord “ik” komt, de bijzinnen meegerekend, veertien maal voor op zeventien regels; pas in regel 11 is er een zin die over de regelscheiding heengaat en wel met een iconisch enjambement van regel 11 naar regel 12: de grens van de regel valt samen met de begrenzing van “namen” en “tekens”. Van regel 14 naar regel 15 is er ook een enjambement met overlooprijm. Deze nadrukkelijke verbinding van woorden door het rijm wordt nog eens extra geaccentueerd met de rijmen “lacht” en “wacht”. De ik-zinnen tonen wat het lyrisch subject doet: de “ik” vertelt aan een niet aanwezige “jou” hoever “ze” met een reeks van activiteiten is. De opsomming wekt de indruk dat ze verantwoording aflegt: “heb gevonden”, “kan zien”, “houd de afspraak”, “voed”, “vind”, “brand”, “heb brandhout”, “kan bergen”, ben begonnen”, “heb meegebracht”, “wacht”, “weet”, “hoef te vragen”. De indruk van een verantwoording wordt ondersteund door het typerend gebruik van grammaticale tijden: wat heeft ze al gedaan, wat is ze aan het doen, wat moet ze nog doen. Ze maakt de balans op.

Het gedicht heeft rijm aan het eind van de regels: soms volrijm, soms assonantie. Het schema van het eindrijm is abbc / cddb / bccd / d / eeff //. Opvallend is dat de eerste regel geen rijmende pendant heeft: iconisch wordt daarmee het isolement van het huis op de klif geaccentueerd. Er zijn meer rijmverschijnselen: wat ik al opmerkte: “sterveling” en “drenkeling”, maar ook een ongewoon rijm “klif” in combinatie met “kant” aan het eind van de tweede regel ten opzichte van “klijfrand” in de dertiende regel. Dit is te beschouwen als een voorbeeld van Starinks vindingrijk verzet tegen rijmconventies.

3.2.2 Samenvatting

In het openingsgedicht komen veel gevallen voor van “terugwijzers”: woorden die een verleden buiten het gedicht suggereren. Daardoor wordt de indruk gewekt dat ik met een in medias res-begin van een “verhaal” te maken heb. Die indruk wordt bewerkstelligd door het gebruik van bepaalde lidwoorden die bekendheid met een situatie doen veronderstellen, maar ook door het oproepen van tijdsverloop: toen, nu, straks. Tegelijk worden de mededelingen in een ruimte geplaatst en wordt er een verstandhouding met iemand buiten het gedicht opgeroepen zonder dat er sprake is van een apostrofe, of de lezer wordt aangesproken. Het lijkt alsof een andere wereld of iets anders constant aanwezig is op de locatie waar het lyrisch subject en de drenkeling verblijven. Het frequent gebruik van ‘ik’, zeven maal als eerste woord van een regel, suggereert het belang van een niet-aanwezige ander. Het retorisch gevolg hiervan is een “En attendant Godot”-effect: de lezer wordt nieuwsgierig gemaakt naar (de komst van) die ander.

Opvallend is in dit eerste gedicht het motief van de twee talen: de taal waarin het lyrisch subject spreekt (alle regels behalve de dertiende) en de taal waarover ze spreekt (de incomplete dertiende regel en de tekst die ze op de stenen aan het zetten is).

Er zijn enkele voorbeelden van het “ommekeer”-motief in dit eerste gedicht. Later in de bundel zal dat dominant worden. Ik noem de kruisstelling in de eerste strofe. “ik heb het huis gevonden / twee ramen heeft het” tegenover “de zee zien links en rechts het land”. Een ander voorbeeld is de ommekeer in de functie van de ramen en de vuren. De ramen zijn voor het lyrisch subject om uit te kijken, terwijl de vuren er voor haar zijn om gezien te worden. Een derde voorbeeld is de aanwezigheid van de ommekeer-tegenstelling van “komen” en “halen” die dominant was in de eerste bundel (onder andere in passage XVIII en XIX).

Tenslotte: de afspraak met de wind heeft overeenkomst met het wind-motief in de eerste bundel en met wat nog komt in deze derde: “als de wind ons vindt is het voorbij” (bladzijde 17).

3.2.3 Bladzijde 42

In de lineaire verbinding van de gedichten in bundel III is het slotgedicht grammaticaal gezien een opvallende “reactie” op het eraan voorafgaande gedicht. In het voorlaatste is het lyrisch subject de woordvoerder die spreekt over een tweede, nu even zwijgende, *persona*: de slapende blankzeil.¹¹⁶ Dat het over blankzeil gaat leid ik af uit het voor-voorlaatste gedicht, waarin het hij-personage als de geredde blankzeil kan worden geïdentificeerd. De grammaticaal derde persoon (“hij” is blankzeil) is in het slotgedicht niet meer aanwezig. Het lyrisch subject spreekt nu niet over een ander personage, maar tegen een personage in de tweede persoon. De afstand tussen het lyrisch subject en haar tegenspeler was grammaticaal gezien in het eraan voorafgaande gedicht groter dan hier. De toegenomen nabijheid in het slotgedicht komt pas nadat het lyrisch subject heeft gezegd dat het “niemandskind” dat zij “blankzeil” heeft genoemd “soter heet”. Door de naamgeving verheft de intimiteit en dat kan de verandering van grammaticale persoon tot gevolg hebben.

¹¹⁶ Ik gebruik hier een term van Shira Wolosky: ‘If the speaking voice in a text assumes a role it is called a *persona*.’ Zie Wolosky 2001 (2008): 113

Als ik aanneem dat dit zo is, is er direct een “inhoudelijk” probleem in de eerste regel van het laatste gedicht: als de “jou” in die regel dezelfde is als blankzeil / soter, hoe kan het dan waar zijn wat het lyrisch subject zegt: “het was om jou dat ik de zin begon”? De opdrachtgever en blankzeil kunnen dan immers met elkaar worden vereenzelvigd. In voorafgaande gedichten lijkt de opdrachtgever karakterologisch en handelend een totaal ander personage te zijn dan het nog bijna een kind “blankzeil”. Wanneer is het lyrisch subject met de zin begonnen? Op de bladzijden 30-31 zegt ze het zelf: “het was die dag dat ik de zin begon”. Dat is de dag dat “een schip verscheen aan gindse horizon” en dat “blankzeil” “nog die nacht” gebracht werd.

Ik moet wel concluderen dat de gebeurtenissen niet in een realistische tijdsvolgorde worden verteld. Er is eerder sprake van een psychologische volgorde, stilistisch een proteron husteron: het gebruik van het woord “om” in de eerste regel wordt zo gezien zinvol. “Om” blankzeil in de betekenis “ter wille van blankzeil” is het lyrisch subject aan de zin begonnen, maar hij is niet de oorzaak / reden van dat beginnen. Deze veronderstelling wordt gesteund door de tweede regel: “en elke letter is aan jou gewijd”. De derde regel roept weer vragen op. “(D)e namen die je aannam”: welke namen? Moet ik veronderstellen dat alle namen aangenomen namen zijn van een en hetzelfde personage? Het lyrisch subject zegt het. Als dat zo is, zijn alle namen die ze om de lotuslamp gebeiteld heeft namen voor één personage. Hier is meer over te zeggen, want als deze veronderstelling juist kan zijn, zijn de personages die het lyrisch subject heeft gered en daarna met haar gispeld heeft vermoord een en dezelfde figuur.

De enige die ze niet heeft gedood, noemde ze blankzeil en hij heet soter volgens de woordvoerder op bladzijde 41. De benaming “blankzeil” wordt binnen de tekst gemotiveerd: “ik noem hem blankzeil naar het doek / waarop hij dreef toen ik hem vond”. Bij de naam “soter” die slechts eenmaal wordt gebezigd in het totaal van de vijf bundels, is dat niet zo. Voor veel lezers heeft “soter” een cultuurhistorische betekenis. Het woord betekent “redder”, “heiland”, “verlosser” en het is bekend geworden als cognomen van Jezus Christus, maar ook van diverse vorsten uit de geschiedenis en goden uit de Griekse mythologie. De god Poseidon bijvoorbeeld werd in zijn heiligdom op kaap Sunium als Poseidon Soter vereerd.¹¹⁷ Het is een te verdedigen mogelijkheid om bij “soter” op bladzijde 41 van de derde bundel te denken aan Poseidon Soter: de gedachte dat blankzeil en de Poseidonachtige opdrachtgever van het lyrisch subject “*die met een hand de schepen split*” (bladzijde 8) als personages overeenkomsten vertonen, wordt zoals zal blijken op diverse plaatsen in de bundel ondersteund.

De naam soter wordt in de tekst direct verbonden met “niemandskind”: “ik dek hem toe // het niemandskind dat soter heet”. “(N)iemand” wil ik gelijk stellen met nemo, de stuurman van de boot “de windgewijd”, waarvan de schipper naar eigen zeggen “isos” heet. De betekenis van de namen “nemo” en “isos”, “niemand” en “dezelfde” nodigt uit de personages als manifestatie van één figuur op te vatten, zeker in combinatie met de opmerking “en in zijn plaats zag ik de schipper staan”; daarbij is er namelijk sprake van een “ommekeer” of metamorfose van de opdrachtgever

¹¹⁷ Mikalson 2010: passim

van het lyrisch subject naar de schipper. Kortom: dit spel van gedaanteveranderingen maakt het aannemelijk dat blankzeil het kind of de jonge manifestatie is van nemo, die gelijk is aan isos, en die beiden metamorfosen zijn van de opdrachtgever van het lyrisch subject.

Is blankzeil degene die haar uit een noodlottige herhaling van redden en vermoorden heeft bevrijd, zoals zijn naam kan aangeven? Het heeft er in de derde bundel alles van weg, want soter / blankzeil wordt in deze bundel niet gedood zoals zijn voorgangers, al dringt de Poseidonachtige woordvoerder van bijvoorbeeld bladzijde 9 er wel op aan: “*zijn naam hoort op de laatste steen* (een van de stenen waarop de namen van de vermoorden worden gebeiteld, PK) / *onthoud dat als hij op je ligt / of jullie sterven allebei*” en “*je moest er drie doen op een nacht / dat heb je nooit gewild*” (respectievelijk bladzijde 9 en 38).¹¹⁸

Bij deze eigenzinnige daad van het lyrisch subject blijft het niet. Ze neemt op meerdere manieren afstand van haar opdrachtgever: de wapens die ze van hem heeft gekregen (de speld als zodanig en het aan de speld gesmeerde gif?) is ze kwijt en haar haren zijn kort, terwijl hij haar een wilde haardos had gegeven. Bovendien wil ze de hinde die aan de Poseidonachtige is toegewijd bevrijden. Maar het bevrijden is ambigu: ook de opdrachtgever spreekt over bevrijden in een van de voorafgaande gedichten, maar daar lijkt het of hij het aan hem toegewijde dier wil komen ophalen om het van haar te bevrijden. Op bladzijde 19 staat: “ik kom nog eenmaal voor je haar bevrijdt / de hinde die ik wacht”. De onduidelijkheid van deze passage in het laatste gedicht wordt nog vergroot door de dubbelzinnigheid van het woordje “dat” in regel 6: “de hinde ligt te smeken in het kamp / dat haar de adem afgesneden wordt”. Ik kan hier lezen: de hinde ligt zó te smeken dat haar de adem wordt afgesneden, maar het is ook mogelijk regel 6 als lijdend voorwerp te zien bij “ligt te smeken”. De conclusie kan in het tweede geval zijn dat de hinde liever dood wil dan terug te gaan naar de Poseidonachtige. Deze veronderstelling vindt steun bij een eerdere mededeling over de relatie tussen de “heerser van het land” en de hinde op bladzijde 36: daar zoekt de hinde bescherming bij het lyrisch subject tegen het dwingende gefluit (van de Poseidonachtige) “dat bij haar doordrong in haar merg en been”.

Het afstand nemen van “de heerser van het land” komt tot een climax in de derde strofe: het lyrisch subject wil zich meten met degene “die ontbrak” en dat moet wel de “heerser van het land” zijn (zie eerdere gedichten in de derde bundel, al is er een omkering: hij ontbrak, zij ontbrak). Hij zal komen in de nacht; zij zal voorbereid zijn. Deze situatie herinnert aan een van de gedichten in de eerste bundel waarin het lyrisch subject met een mes in de hand op een personage wacht. Ze spreekt over de “krachten die ik won” waaruit ik concludeer dat ze ondanks de kritiek van de heerser van het land (zie terug in de bundel: bladzijde 28) een leerproces heeft doorgevoerd. Ze kan de strijd met haar leermeester aan, denkt ze. In de laatste strofe stuurt ze blankzeil / soter weg, want ze wil alleen die strijd voeren, ze wil de zin waaraan nog maar één letter ont-

¹¹⁸ Zoals al bleek is de keus van Poseidon niet willekeurig: zie de eerste strofe van bladzijde 8 van de derde bundel. Een extra argument om hem Poseidonachtige te noemen zijn de mensenoffers: zie Burkert 1977 (1985): 83. Mensenoffers om leven te behouden doen ook denken aan S. Vestdijks verhaal *De oubliette*, waarin iets vergelijkbaars gebeurt. Zie Vestdijk 1974: 7-34

breekt, en dat moet wel de d zijn, gezien de rest van de regel, afmaken en ze wil een eeuwige vlam op de lamp laten staan, “die niet verdwijnt / maar doorschijnt als een ader in albast”.¹¹⁹ Zo, nadat ze een paar essentiële zaken heeft afgerond, wil ze in eenzaamheid wachten “op (haar) laatste gast”. Daarmee eindigt het gedicht en ook de bundel. Beide hebben een open einde, dat nieuwsgierig maakt naar wat er nog meer komt, want het lyrisch subject noemt haar “gast” niet en de lezer kan dus slechts vermoeden wie hij of zij is.

Er zijn nog enkele woorden in dit slotgedicht die in eerste instantie minder aandacht hebben gekregen dan ze verdienen. Het woord “aannam” in de derde regel is dubbelzinnig: “aannemen” in de letterlijke of figuurlijke betekenis “aanpakken” is een activiteit van “blankzeil” op de bladzijden 6 en 7: “blankzeil roep ik en zie hij komt” en “blankzeil zegt hij” en “zegt hij blankzeil”. In deze gevallen kun je zeggen dat hij de naam die het lyrisch subject hem geeft, “aanpakt”, hij reageert erop en gebruikt hem om iets over zichzelf te zeggen. Een andere betekenis van “een naam aannemen” veronderstelt een ander subject. Bij de vorige betekenis was dat het lyrisch subject, bij deze tweede betekenis is dat “blankzeil”. Een naam aannemen betekent dat je eigenlijk anders heet en dat je dus in dit meervoudsgeval onder verscheidene andere namen dan je eigen naam opereert. De vraag is nu welke namen dat zijn en op die vraag is voorlopig geen antwoord.

In dezelfde regel valt het aanwijzend voornaamwoord “die” op. Er is een belangrijk verschil met het bepaald lidwoord “de”. “Die” geeft een tijdsperiode aan die voor het lyrisch subject definitief is afgesloten ten opzichte van het “nu” waarin zij binnen het gedicht een reeks handelingen situeert en dat is niet zo bij het gebruik van “de”. Bij het gebruik daarvan zou de tijdsperiode dat blankzeil namen aannam, nog steeds voortduren tot in het “nu” van het gedicht. Wat de implicaties van dit “die” zijn, zal in het vervolg duidelijk moeten worden.

3.2.4 Samenvatting

Het slotgedicht laat duidelijke, narratieve verbindingen zien met alles wat voorafgaat, bijvoorbeeld in de personages. De naamloze “drenkeling” uit het eerste gedicht wordt nu intiemer “jij” genoemd en hij lijkt dezelfde als het “niemandskind dat soter heet” uit het voorlaatste gedicht. De conventionele aanname dat er een realistische tijdsvolgorde in de opgeroepen gebeurtenissen zou zijn, wordt in het gedicht ondermijnd: narratieve toe-eigening berust op onbewijsbare aannames.

Het inschikkelijk afleggen van verantwoording aan de indirect aanwezige opdrachtgever (en voor zichzelf) in het eerste gedicht is hier in zijn tegendeel veranderd. Het lyrisch subject heeft zich van de opdrachtgever losgemaakt en dat blijkt uit uiterlijke en innerlijke factoren: de korte haren, de kwijtgeraakte speld, het bevrijden van de hinde, het zich willen meten met de laatste gast / de opdrachtgever.

Formeel en lexicaal vertonen de buitenste gedichten een grote samenhang: in de versbouw en in de gedeeltelijke overeenkomst van de dertiende regel, die in beide gedichten onaf

¹¹⁹ Deze letter d doet denken aan de “volmaakte D” in passage V van de vijfde bundel en ook aan de opningszin van bladzijde 24 in de derde bundel: “ik zag een huis / dat op de klif / rand stond”.

blijft. De dubbelzinnigheden en de open plekken nodigen uit om naar “antwoorden” te zoeken in de andere gedichten en dat maakt het leesproces tot een spannende bezigheid.

3.3 Bladzijde 6-7 en 40-41

3.3.1 Bladzijde 6-7

bladzijde 6 (links)

ik noem hem blankzeil naar het doek
waarop hij dreef toen ik hem vond
blankzeil roep ik en zie hij komt

wat is hij jong haast nog een kind
ik bind mijn haren met een lint
mijn haarspeld leg ik in de la

de gifpunt kleurt het blanke hout
ik wil niet weten of het huis
in aanbouw of in puin moet zijn

blankzeil is mijn

bladzijde 7 (rechts)

hoe lang geleden dat het zoet
van bloesem zout en zilt verdreef
blankzeil zegt hij en jij ik geef

hem taalles bloesemtak zeg ik
hij haalt mijn haarlint uit de strik
en vlecht de bloesem door mijn haar

blankzeil zegt hij en bloesemtak
en als een doorn mij snachts het voor
hoofd rijt zegt hij blankzeil en pijn

en hij is mijn

Het eerste gedicht van dit viertal telt drie strofen van elk drie regels en een geïsoleerde slotregel, die maar half zo lang is als de andere regels. Elke regel is opgebouwd uit vier jamben, behalve de laatste die uit een trochee en een jambe bestaat. Er is één duidelijk voorbeeld van antimetrie, namelijk in de derde regel: “blankzeil roep ik en zie hij komt”. (Deze antimetrie kan ik ook in de derde regel van het tweede gedicht lezen.) Alle regels eindigen op een beklemtoonde lettergreep. Er is geen regelmatig eindrijm, zodat de rijmende regels des te opvallender zijn. Regel drie rijmt “onzuiver” / assonerend op regel twee: “komt” en “vond”. De regels vijf en vier vertonen volrijm: “lint” en “kind”. De slotregel rijmt op de laatste regel van de derde strofe: “mijn” en “zijn”. De eerste strofe bestaat uit drie zinnen, waarvan de tweede en de derde met het voegwoord “en” met elkaar zijn verbonden: “ik noem ... hem vond”, “blankzeil roep ik”, “zie hij komt”. In de tweede strofe is elke regel een zin, de derde strofe bestaat uit twee zinnen: “de gifpunt ... hout” en “ik wil ... moet zijn”. De slotregel / slotstrofe vormt één zin, waarbij het nadrukkelijk regelwit ter waarde van vier lettergrepen iconisch kan zijn voor een pauze om wat gezegd is te overwegen.

De hoofdzinnen staan allemaal in de onvoltooid tegenwoordige tijd, de lijdend voorwerpszin in de derde strofe ook, maar de bijvoeglijke bijzin in de eerste strofe niet: die staat in de

onvoltooid verleden tijd “waarop hij dreef toen ik hem vond”. Deze tegenstelling tussen tegenwoordige en verleden tijd brengt twee tijd niveaus in het gedicht: het niveau van een heden van het bezig zijn van het lyrisch subject met het tweede personage “blankzeil” en het niveau van een verleden, waarin het lyrisch subject een drenkeling (“het doek / waarop hij dreef”) heeft gevonden die zij nu blankzeil noemt.

In alle zinnen op één na (“de gifpunt kleurt het blanke hout”) is het lyrisch subject het dominante personage van wie de activiteiten uitgaan en is blankzeil, zoals de laatste regel bondig zegt: “blankzeil is mijn”, haar prooi. Zij geeft hem een naam, nadat ze hem uit het water heeft gered, ze roept hem met zijn nieuwe naam bij zich, ze bindt haar haren met een lint, ze legt de dodelijke haarspeld in de la, ze laat haar werk voor wat het is: “ik wil niet weten of het huis / in aanbouw of in puin moet zijn”. Haar normale bezigheden moeten wijken voor wat ze met blankzeil van plan is. Daarover kom ik een paar dingen te weten: ze speelt voor jong meisje voor blankzeil, (haar haren hangen blijkbaar los, anders hoeft ze er geen lint in te doen, misschien moet ik veronderstellen dat ze er met een lint in haar haren meer uitziet als gelijke van blankzeil, namelijk “jong haast nog een kind”) ze zal hem niet doden, ze wil hem hebben: “ik bind mijn haren met een lint”, “mijn haarspeld leg ik in de la” en “blankzeil is mijn”. Dit laatste woord is meerzinnig. Het kan betekenen “de mijne”, “mijn geliefde”, maar ook wat ik al opperde: “mijn prooi”. Behalve slachtoffer, kan dat woord ook liefdespartner betekenen, waarbij overigens de (dominante) bezitsverhouding tussen de twee personages een gemeenschappelijke connotatie van deze betekenissen is.

Het tweede gedicht heeft dezelfde opbouw als het eerste: drie strofen van elk drie regels en een slotstrofe van één regel. De geïsoleerde slotregel is weer half zo lang als de andere regels. In grote lijnen hebben de regels het metrum van de viervoetige jambe; het woord “blankzeil” komt drie maal voor in een antimetrie, waardoor het de aandacht trekt. De opvallende antimetrische positie in de versregels wordt nog extra benadrukt door de ook drievoudige combinatie van het woord met “zegt hij”: twee maal in een parallellisme en een keer in een kruisstelling daarmee. De combinatie “blankzeil zegt hij” krijgt door deze herhaling een grote emfase ten opzichte van het vorige gedicht waarin het lyrisch subject “hem” benoemde. Hij neemt de door haar gegeven naam over.¹²⁰ De eerste strofe is net zo opgebouwd als de eerste van het vorige gedicht: drie zinnen. De eerste zin met onderschikking is weliswaar een ellips, waaraan onderwerp en persoonsvorm ontbreken, maar de overeenkomst is treffend, temeer dankzij de bijna-parallellie van de slotregels van de strofen: “blankzeil zegt hij en jij ik geef / (hem taalles)” naast “blankzeil roep ik en zie hij komt”. De twee regels vormen nagenoeg een beeld-tegenbeeld situatie: “ik” tegenover “hij”, “roep” tegenover “zegt” en “hij komt” tegenover “ik geef” waarbij de beweging tegengesteld is, een soort “ommekeer”: naar het lyrisch subject toe en van het lyrisch subject weg.¹²¹

Ook is betekenisvol dat “jij” en “ik”, de persoonlijke voornaamwoorden voor de grootst mogelijke intimiteit, hier iconisch dicht naast elkaar staan, niet eens gescheiden door een neven-

¹²⁰ De Poseidonachtige doet dat ook: “*wie denk je dat jouw blankzeil is*” op bladzijde 9.

¹²¹ Bundel III, bladzijde 20

schikkend voegwoord. Zo wordt “blankzeil is mijn” (bladzijde 6) als het ware herhaald en de overeenkomst met het vorige gedicht versterkt. De tweede strofe bestaat uit de afronding van de slotzin van strofe een en verder uit drie zinnen, waarvan de tweede en de derde door middel van het voegwoord “en” zijn verbonden met samentrekking van het onderwerp. De derde strofe bestaat uit twee nevenschikte zinnen: “blankzeil ... bloesemtak” en “als een droom ... blankzeil en pijn”. In de slotzin van deze strofe is onderschikking met een bijwoordelijke bijzin van tijd: een nagenoeg gelijke opbouw als in de derde strofe van het eerste gedicht. Het lijkt een constante te worden: hetzelfde, maar niet helemaal hetzelfde! De afsluitende regel is qua mededeling nagenoeg dezelfde als die van het voorafgaande gedicht: “en hij is mijn” naast “blankzeil is mijn”.

De apostrofe of exclamatie waarmee dit tweede gedicht opent omvat twee regels, die het narratieve “gat” in de gebeurtenissen tussen het tweede en het eerste gedicht “vullen”. Het voor-nemen van het lyrisch subject om blankzeil “mijn” te maken, krijgt hier zijn uitvoering in wat ik als een erotische metafoor opvat “hoe lang geleden dat het zoet / van bloesem zout en zilt verdreef”. Hier wordt een ander verleden opgeroepen dan in het vorige gedicht, een verleden dat een plaats zal moeten krijgen in een narratieve chronologie van de vijf bundels. De bloesem verbind ik hier met de bloesemtak uit regel vier en zeven en de bloesem uit regel zes, maar ook met de doorn uit regel acht. In combinatie met “hij haalt mijn haarlint uit de strik / en vlecht de bloesem door mijn haar” en “als een doorn mij snachts het voor / hoofd rijt” waarbij het eerste citaat te verbinden is met “ik bind mijn haren met een lint” uit het voorafgaande gedicht, krijgen deze twee gedichten een erotische betekenis, die elders in de bundel bevestigd wordt, bijvoorbeeld in de dreigende woorden van de Poseidonachtige die het lyrisch subject aanspoort na te denken over haar taak als blankzeil “op haar ligt” (bladzijde 9).

Naast de erotiek tussen het lyrisch subject en blankzeil is het taalmotief prominent aanwezig: het “zeggen” komt indirect en direct zes maal in dit gedicht voor. Indirect en direct in de woorden die het lyrisch subject zegt: “hoe lang geleden dat het zoet / van bloesem zout en zilt verdreef”, “ik geef / hem taalles bloesemtak zeg ik”, “en hij is mijn”. Direct in de woorden die blankzeil zegt: drie maal “blankzeil”, “jij”, “bloesemtak” en “pijn”. Later zal blijken dat deze woorden als een samenvatting gezien kunnen worden van een conflictsituatie tussen de Poseidonachtige en het lyrisch subject. Het erotisch belang van blankzeil voor het lyrisch subject veroorzaakt “pijn”, vandaar de herhaling van het woord; dit is een belang waarvan het karakter duidelijk wordt door de dubbele herhaling van “bloesem” en “bloesemtak”, want er zit “een doorn” aan de bloesemtak. De seksueel-erotische symboliek van deze minnepijn is duidelijk, maar in verband met de “eigenlijke” taak van het lyrisch subject is er nog meer.

De taalles verbindt dit gedicht met het vorige en met name met de regels: “ik wil niet weten of het huis / in aanbouw of in puin moet zijn”. Want die regels herinneren aan de cursieve regel in het openingsgedicht van deze bundel: “*ik zag een huis dat op de klifrand in*”. Dat het lyrisch subject nu niets meer met haar “eigenlijke” opdracht te maken wil hebben, veroorzaakt ook “pijn”, want de herinnering aan de opdracht is in deze twee gedichten (of in dit ene gedicht) aanwezig. Binnen deze lezing is de geïsoleerde slotregel van het gedicht op bladzijde zeven als tegenstelling

met het voorafgaande, maar tegelijkertijd als bevestiging ervan op te vatten. De ambivalente “pijn” staat tegenover het triomfantelijke “en hij is mijn”, terwijl de gesuggereerde erotiek tussen het lyrisch subject en blankzeil ook bevestigd en samengevat wordt door de slotregel. De ambivalentie zit al in het gebruik van het nevenschikkend voegwoord “en”. Ik vergelijk de volgende twee zinnen: “Hij is rijk en ik ben arm” en “Hij is rijk maar ik ben arm”. In het tweede geval is de tegenstelling rijk-arm explicieter, dwingender onder woorden gebracht, maar ook in het eerste geval is de tegenstelling aanwezig. Het gebruik van “maar” zou polysemie in de weg staan, het gebruik van “en” is hier rijker, want het produceert een extra betekenismogelijkheid.

3.3.2 Bladzijde 40-41

bladzijde 40 (links)

zijn woorden zijn als donzen veren
zacht en zorgeloos wanneer hij
mij verhaalt hoe hij hierheen kwam

hoe de vloot zich hergroepeerde
hoe hij schepen om zag slaan
hoe de wind nog eenmaal keerde

en zodra hij slaapt herhaal ik
woord voor woord zijn laatste zinnen
hoe hij ronddreef in het maanlicht
op het roepen van zijn naam

bladzijde 41 (rechts)

zo teer zo teer zo vederlicht
klinken de woorden die hij sprak
ik tik de maatslag met zijn staf

een schipbreuk als een kinderzang
een bron die opwelt gras dat bloeit
een storm tot rimpeling bedaard

een vogeltje dat even nipt
een hertejong dat mosgras eet
dan slaapt en droomt ik dek hem toe
het niemandskind dat soter heet

Het derde gedicht (op bladzijde 40) telt ook weer drie strofen van elk drie regels, maar de geïsoleerde slotregel heeft nu evenveel versvoeten als de andere regels, namelijk vier. Het lyrisch subject doet verslag van de door hem zelf vertelde voorgeschiedenis van blankzeil, een verslag dat wordt vervolgd in het vierde gedicht op bladzijde 41. Ook daarin heeft de slotregel vier versvoeten. Bij het ingebedde verslag van blankzeil is het geluid van de woorden voor het lyrisch subject belangrijker dan de inhoud ervan. Daarom blijft de lezer met veel vragen zitten als hij *res gestae* verwacht. In het derde gedicht vertelt blankzeil “hoe hij hierheen kwam”, “hoe de vloot zich hergroepeerde”, “hoe hij schepen om zag slaan”, “hoe de wind nog eenmaal keerde” en “hoe hij ronddreef in het maanlicht”. Details die het “hoe” van dit parallelisme zouden invullen, krijg ik niet te lezen en het gedicht sluit ook af met een moeilijk te verbinden regel: “op het roepen van zijn naam”.

De aansluiting van deze regel bij het voorafgaande biedt enkele mogelijkheden die niet allemaal even zinvol lijken: grammaticaal het meest voor de hand liggend is de aansluiting van de slotregel te zoeken bij het gezegde van de vorige zin, aangezien de laatste regel een bijwoordelijke bepaling lijkt. Die aansluiting levert een mysterieuze combinatie op, omdat het werkwoord “rond-dreef” zich moeilijk laat verbinden met “op het roepen van zijn naam”. Die verbinding is des te raadselachtiger, omdat het niet duidelijk is wie de naam roept: doet hij dat zelf, doet dat iemand van de vloot, doet het lyrisch subject het? Voor deze laatste mogelijkheid is iets te zeggen, want het is haar opdracht de schepelingen te vangen (zie elders in de bundel), maar hoe kan zij hem bij zijn naam roepen als ze zijn naam niet kent? In alle gevallen ontstaat er iets zinvol, als ik veronderstel dat het roepen van zijn naam, of hij dat nu zelf doet, of dat het iemand anders doet, hem drijvend houdt. Hij drijft dan als het ware “op” zijn naam en dat is een betekenisvolle constatering als ik haar verbind met een opmerking in het gedicht op bladzijde zes: “ik noem hem blankzeil naar het doek / waarop hij dreef toen ik hem vond”. Als de drenkeling niet alleen “blankzeil” wordt genoemd, maar ook zo heet, kan dat verklaren waarom hij zo vlot reageert op die naam in het gedicht op bladzijde 6: “blankzeil roep ik en zie hij komt”.

Een andere opvatting over de aansluiting tussen de slotregel en het voorafgaande is ook mogelijk. Het lyrisch subject zegt dat ze de laatste zinnen van blankzeil woord voor woord herhaalt, zodra hij slaapt. Ik veronderstel dat ze met die laatste zinnen de laatste twee regels van het gedicht bedoelt, ook al zijn dat strikt genomen geen hoofdzinnen - de twee regels samen vormen een lijdende voorwerpszin bij “verhaalt” in regel drie - : “hoe hij ronddreef in het maanlicht / op het roepen van zijn naam”. Dat heeft de ingebede verteller nog niet gezegd, maar van wat hij wel vertelt, herhaalt het lyrisch subject niets. Als constructie sluit “hoe hij ronddreef in het maanlicht” aan bij het enumeratief parallellisme van regel 3b tot en met regel 6: “hoe hij hierheen ... hoe de wind nog eenmaal keerde”. Nu lijkt me de veronderstelling gerechtvaardigd dat de bijwoordelijke bepaling “op het roepen van zijn naam” ook kan aansluiten bij het genoemde parallellisme in zijn geheel. Dat zou betekenen dat alle gebeurtenissen van de regels drie tot en met zes en van regel acht plaats hebben “op het roepen van zijn naam”, waarbij de vraag wie er roept voorlopig onbeantwoord blijft.

Samengevat: het lyrisch subject, dan wel blankzeil zelf, roept blankzeils naam en hij komt hierheen, de vloot hergroepeert zich, hij ziet schepen omslaan, de wind keert nog eenmaal, en hij drijft rond in het maanlicht. Gezien eerder genoemde eigenschappen van het lyrisch subject als leerling / protegé van een Poseidonachtig personage is het aantrekkelijk aan te nemen dat het lyrisch subject degene is die de blankzeil roept, maar niet bij zijn naam, want die geeft ze hem later pas. In principe is hij een volgend slachtoffer in de rij, maar hij zal (voorlopig) niet gedood worden (“mijn haarspeld leg ik in de la / de gifpunt kleurt het blanke hout”), omdat het lyrisch subject verliefd op hem is (“hoe lang geleden dat het zoet / van bloesem zout en zilt verdreef”). Als zij, het lyrisch subject, degene is die geroepen heeft en de veroorzaker is van de gebeurtenissen met blankzeil en zijn vloot, is het begrijpelijk dat ze vooral geboeid is door de toon van blankzeils woorden en nauwelijks door de inhoud ervan, want die kent ze immers al.

De fascinatie door de woordklank is in dit gedicht iconisch: het lyrisch subject vergelijkt de woorden van blankzeil met “donzen veren”. De donzen veren hebben natuurlijk ook de connotatie “bed”, “liefdesbed” al wordt dat in de omringende gedichten niet expliciet genoemd. De metafoor wordt iconisch gemotiveerd door een opstapeling van spiranten en geaspireerde klanken: zacht, zorgeloos, verhaalt, hoe, hij, hierheen, hoe, vloot, zich, hergroepeerde, hoe, hij, schepen, zag, slaan, hoe, wind, zodra, slaapt, herhaal, woord voor woord, zijn, laatste, zinnen, hoe, hij. De voor het lyrisch subject belangrijke elementen van blankzeils beschrijving wijken van deze stroom van glijders juist af met: “(hoe de wind nog eenmaal) keerde” en “(hoe hij) ronddreef”. Door het keren van de wind en het, misschien als gevolg daarvan, rondrijven, wat behalve “stuurloos, zonder richting drijven” ook kan betekenen “in omgekeerde richting drijven” wordt blankzeil een prooi van het lyrisch subject: “blankzeil is mijn”. Hij kan niet naar de zee ontkomen, maar wordt gevangen meegenomen naar het eiland “van de heks”. (Vergelijk het gedicht op bladzijde 26: “daar woont een wijfje dat met eigen hand / tien schippers heeft vermoord”.)

Niet alleen het eiland is “van de heks”, het gedicht staat in het teken van het vrouwelijke tot in de eindrijmen toe. Nagenoeg al de laatste lettergrepen van de versregels in deze bundel zijn beklemtoond: er is steeds sprake van mannelijk rijm. De uitzonderingen op die regel zijn daarom interessant. Op bladzijde 40 zijn de onbeklemtoonde, vrouwelijke afsluitingen “veren”, “wanneer hij”, “hergroepeerde”, “keerde”, “herhaal ik”, “zinnen” en “maanlicht”. Er is in deze bundel maar één ander voorbeeld van vrouwelijke regeleinden bij een overigens vergelijkbare intieme situatie tussen blankzeil en het lyrisch subject “de heks”. Dat is op bladzijde 16 waar de twee om en om druppels van hun bloed gebruiken om een afdruk van de lampvoet te maken op het laken van hun (liefdes)bed: “mijne”, “speld en”, “bestreken” en “vrije”. De verwachting dat er een voorspelbare relatie is tussen de intieme momenten in de tekst en het vrouwelijk eindrijm of regeleinde wordt doorkruist door het verzet van de gedichten tegen zo’n toe-eigening. Het volgende gedicht is daarvan een voorbeeld.

Het vierde gedicht (op bladzijde 41) heeft typografisch dezelfde opbouw als het voorafgaande. De eerste strofe geeft een vervolg aan het beeld van teerheid en vederlictheid voor de woorden die blankzeil sprak, maar nu let het lyrisch subject op andere zaken in die woorden dan in het vorige gedicht. Het gaat haar nu om de dynamiek ervan: “ik tik de maatslag met zijn staf”. Er komen bekende elementen uit het vorige gedicht terug, maar er zijn ook nieuwe gegevens: de schipbreuk in regel vier herhaalt / varieert het omslaan van de schepen in het vorige gedicht, de bedarende storm herhaalt / varieert “hoe de wind nog eenmaal keerde” en het beeld van de “kinderzang” herinnert aan “wat is hij jong haast nog een kind” van bladzijde 6 en aan “zijn woorden zijn als donzen veren” van bladzijde 40. Nieuwe elementen in de vergelijking met parallelisme in de tweede strofe van bladzijde 41 zijn “een bron die opwelt gras dat bloeit”, waarbij ik aanneem dat deze elementen thuishoren in de uitgewerkte vergelijking van de schipbreuk. In de derde strofe loopt de parallelie wel door, maar het lijkt me onwaarschijnlijk dat de onderdelen ervan nog steeds beelden zijn bij het object van de schipbreuk. “een vogeltje dat even nipt / een hertejong dat

mosgras eet” lijken mij metaforen voor de slaper, te weten blankzeil, gezien de volgende regels “dan slaapt en droomt ik dek hem toe / het niemandskind dat soter heet”.

Die redder of verlosser baart me nog zorgen, want hij komt als een duveltje uit een doosje in de tekst, al zijn er wel elementen uit het betekenisveld van een christelijk of mythologisch opgevatte “soter” in het gedicht aan te wijzen. Ik geef voorbeelden: de locus amoenus-achtige situatie in de tweede en derde strofe en woorden als “vogeltje” en “hertejong”. Voor het lyrisch subject zijn connotaties van deze woorden “jong”, “klein”, “onschuldig” “argeloos” attributen van de kindgelijke blankzeil. Ook de Poseidonachtige verbindt blankzeil met iets kinderlijks: “blankzeil in zijn jongenspij” op bladzijde 9. Maar daarmee is hij nog geen verlosser en er is ook geen reden om verder te speculeren over een identificatie van “soter” met Christus.

3.3.3 Samenvatting

Uit mijn analyse is gebleken dat er duidelijke formele overeenkomsten zijn tussen de vier gedichten: strofebouw, regellengte, metrum, rijm. In één gedicht wordt het dominante mannelijk regelende vervangen door vrouwelijke regelafsluitingen. Dit verschijnsel kan iconisch worden opgevat voor de verandering in de relatie tussen het lyrisch subject en het Poseidonachtige personage.

Ook linguïstisch en thematisch zijn de vier gedichten zeer verwant. Als “hem” in de eerste regel van bladzijde 6 refereert aan hetzelfde personage als “hem” en “hij” in de slotregel van bladzijde 5, dan kan ik een linguïstisch en thematisch verbonden reeks zien in de bladzijden 5, 6, 7, 40 en 41. Voor de slotpagina 42 is de band niet zo duidelijk, omdat er een overgang is van grammaticale persoon, van “hij” naar “jij”, tussen de voorlaatste en de laatste bladzijde. Thematisch is “naamgeving” opvallend in alle tot nu toe geanalyseerde gedichten. Met naamgeving verbonden is het motief van de taal. In dit motief is een vorm van verzet van het lyrisch subject te zien; ze voert een tweestrijd tussen een keus voor de taal voor de opdrachtgever en de taal van de liefde voor blankzeil. Voorlopig wint de laatste die strijd: “ik wil niet weten of het huis / in aanbouw of in puin moet zijn” (bladzijde 6) is niet inschikkelijk meer ten opzichte van haar opdrachtgever, de Poseidonachtige. Daarnaast is er de voor het lyrisch subject vreemde taal van blankzeil, die hier alleen nog maar gesuggereerd is en pas later operationeel wordt (bladzijde 15). Ook andere aspecten van taal dan rechtstreeks informatieve krijgen aandacht in deze vier gedichten, bijvoorbeeld de muzikaliteit en de dynamiek ervan. Tenslotte zijn er nog de extra-linguale tekens van de lichaamstaal, zoals “ik bind mijn haren met een lint”, “hij haalt mijn haarlint uit de strik” en “en vlecht de bloesem door mijn haar”, die ik tot het motief van de taal wil rekenen.

De bedrieglijke suggestie dat er een samenhangend verhaal verteld wordt, blijft in de zes besproken gedichten constant aanwezig blijkens de tijdslagen van verleden, heden en toekomst.

3.4 Bladzijde 8-9 en 38-39

3.4.1 Bladzijde 8-9

Op bladzijde 8 staat de eerste tekst in deze bundel die cursief is afgedrukt. Het gedicht is een apostrofe, die een naamloze spreker richt tot het lyrisch subject van de gedichten op de bladzijden 5, 6 en 7. Dit laatste leid ik af uit de dodelijke speld (regels 7 en 12) en het haarlint (regel 8) en in minder overtuigende mate uit de wilde haardos, die alle herinneren aan de bladzijden 6 en 7. De apostrofe is een antwoord op een eerdere aanroep van hetzelfde lyrisch subject, van wie de tekst van deze aanroep geciteerd wordt: “gij / die met een hand de schepen splijt / ze openrijt van kiel tot boeg”. Deze onvolledige aanroep, het object van het “gebed” ontbreekt immers, kan worden aangevuld met wat in de tekst van het gedicht eraan vooraf gaat: “jij die mij vroeg te komen” en met wat erop volgt in de eerste regel van de tweede strofe: “jij die mij om een wapen vroeg”. De spreker somt op wat hij voor het lyrisch subject heeft gedaan: hij heeft haar “de wilde haardos” gegeven en “de speld de sleutel tot de grafberg”. Bij deze laatste formulering is er een dubbelzinnigheid. De opsomming kan uit drie leden bestaan: haardos, speld en sleutel, of ze bestaat uit twee leden, als ik aanneem dat de “sleutel tot de graf / berg” in een metaforische verhouding tot de gifspeld (regel 12 en bladzijde 6) staat. Voor dit laatste is wel een argument aan te voeren, want degenen die met de gifspeld zijn gestoken, zijn gestorven: voor hen was de speld een sleutel tot het graf. Tegenover de giften van de spreker staat wat de ontvanger verkeerd heeft gedaan en waarmee ze de toorn van de ander heeft opgewekt.

Centraal gepositioneerd in het gedicht, aan het eind van de achtste regel, vermeldt de spreker het afdoende bewijs van haar “ongehoorzaamheid”: “dat haarlint zegt genoeg”. Het haarlint lijkt hier een index te zijn, een samenvatting van “haar wangedrag”, waarbij het overigens voorlopig in het midden blijft wat haar ongehoorzaamheid en wangedrag inhouden. De derde en vierde strofe geven een mysterieus en complex antwoord op deze impliciete vragen. De aangesprokene met “de wilde haardos” heeft tweemaal gearzeld om haar opdracht (van de spreker) uit te voeren: ze heeft “isos en nemo (...) gered” en pas “nachten(lang)” later met haar gifspeld gedood, terwijl de woordvoerder de twee had voorbestemd om aan te spoelen op “het verre eiland waar de ploeg / niet meer gevoerd is sinds de storm” en dat eiland “gereed te maken voor jouw (lees: haar) komst”. Wie “isos en nemo” zijn, is net zo min duidelijk als het doel van de komst op het “verre eiland” van het aangesproken personage.

Alle versregels op deze bladzijde tellen acht lettergrepen; alle eindrijmen zijn mannelijk, sommige zijn volrijm, andere halfrijm. Het rijmschema, verdeeld over vier strofen van elk vier regels is: a, a, a, b; b, c, c, b; d, d, e, f; b, b, f, f. De tweede en de vierde strofe hebben een verschillend, conventioneel rijmschema: omarmend en gepaard rijm; de eerste en de derde hebben een verschillend, eigenzinnig schema. Er zijn veel andere rijmen op deze pagina: in de eerste strofe komt zeven maal de ij-klank voor. Drie ervan staan aan het eind van een versregel, de andere verbinden het eind van de regel met het begin ervan (de regels 1 en 2) of het begin van een regel met het eind van de voorafgaande (het overlooprijm van regel 4 naar 3). De individualiteit van de stro-

fen wordt doorbroken door het eindrijm van de vijfde regel en dat van de vierde, het eerste volrijm in dit gedicht, maar ook door het linguïstisch parallellisme van de openingsregels van de eerste en de tweede strofe, dat overigens nog verder wordt voortgezet in de derde strofe en in de eerste van bladzijde 9 (en straks in de eerste van bladzijde 38 en de eerste van 39). Er is dus scheiding tussen deze strofen op basis van het poëtisch systeem, maar binding op basis van het linguïstisch systeem.

Dit is ook zo met de derde strofe, maar niet om dezelfde redenen. Er is tussen drie en twee geen rijmband, maar wel een uitbreiding van het genoemde parallellisme. De eerste drie strofen vormen dus in dit opzicht een linguïstische eenheid: een drieledige apostrofe “jij die (...)”. De vierde strofe voegt zich niet in dit parallellisme, ze wordt ook niet met de derde door overeenkomstig eindrijm verbonden. Deze slotstrofe vormt een bijvoeglijke bijzin bij “isos en nemo” in de derde strofe. Ook wat betreft de verhouding tussen drie en vier is er dus een scheiding op basis van het poëtisch systeem, maar een binding vanuit linguïstisch standpunt. De laatste en de eerste regel worden verbonden door een visueel rijm, de afstand is immers vier strofen, dat een tegenstelling accentueert tussen de spreker en de aangesprokene in dit gedicht: “*jij die mij vroeg te komen zwijg*” tegenover “*gereed te maken voor jouw komst*”. Het rijm op afstand “komen” / “komst” is thematisch belangrijk, omdat de “afstand” tussen de twee personages hier iconisch in het rijm te zien is, om te horen is de afstand te groot, en omdat die “komst” in het eerste geval die van de spreker is en in het tweede die van de aangesprokene. Zoals ik in het hoofdstuk over de eerste bundel heb betoogd, is het “komen” van “de ander” een opvallend thema in DE WEG NAAR EGYPTE. Er is nog een opvallend, onconventioneel rijm op afstand: de letterlijke herhaling van “zwijg” aan het einde van de eerste regel in het begin van de achtste.

Door deze twee woorden krijgt het gedicht een theateraal trekje: er is indirect sprake van een tweede aanwezige en dus van een dialoog van twee stemmen waarbij het lijkt alsof de aangesprokene tweemaal tevergeefs het woord probeert te nemen.¹²² De suggestie van de aanwezigheid van de laatstgenoemde wordt versterkt door het aanwijzend voornaamwoord in de opmerking van de woordvoerder “dat haarlint zegt genoeg”. Blijkbaar ziet hij het lint dat herinnert aan de gedichten op bladzijde 6 en 7. Ik heb in het bovenstaande de gevallen van conventionele alliteratie buiten beschouwing gelaten, al werken ze eraan mee de strofen een hechte muzikale bouw te geven. Toch een paar voorbeelden: in de eerste strofe “schepen splijt”, in de tweede “wapen” en “wilde haar-dos” en “speld” en “sleutel”, in de derde “speld” en “stak” en in de laatste “sinds” en “storm”. De klanklaag van het gedicht bevat ook voorbeelden van assonantie: in de eerste strofe “komen”, “soms” en “open(rijt)”, in de tweede “om”, “(haar)dos” en “tot”, in de derde “hebt”, “hebt gereed”, “leven” en “speld”, in de vierde “bestemd”, “verre”, “meer” en “gereed”. De linguïstische samenhang van de derde en de vierde strofe heeft een overeenkomst in de assonanties. In de eerste twee strofen is er wat de assonanties betreft ook samenhang, die eveneens parallel loopt met de linguïstische eenheid van die twee strofen. Op zichzelf kunnen de twee strofen samen als één zin worden gelezen met nevenschikking in de apostrofe “jij die enz.”

¹²² Wolosky 2001 (2008): 105-118

Het gedicht op bladzijde 9 is net als het vorige cursief gedrukt. Het bestaat ook uit vier strofen van elk vier regels. Elke regel heeft acht lettergrepen. Het metrum is jambisch net als op bladzijde 8. Bij acht lettergrepen betekent dit dat alle slotlettergrepen op beide bladzijden beklemtoond zijn: waar rijm is, is er dus mannelijk rijm. De eerste strofe bestaat uit twee zinnen van elk twee regels met een enigszins parallelle grammaticale opbouw: de eerste zin begint met een apostrofe “jij die enz.” gevolgd door een samengestelde hoofdzin; de tweede zin begint met een voorwaardelijke bijzin, gevolgd door een enkelvoudige hoofdzin. Deze linguïstische opbouw loopt niet gelijk op met de poëtische bouw van de strofe. Het (eind)rijmschema is a, b, b, b, precies omgekeerd als in de eerste strofe van bladzijde 8. De tweede strofe van bladzijde 9 bestaat uit drie nevenschikte hoofdzinnen, die samen weer nevenschikt zijn aan de tweede zin van de eerste strofe. De nevenschikte zinnen vormen een opsomming die ook weer uit drie leden bestaat: de eerste regel, de tweede regel, de derde en vierde regel. Het eindrijm is gekruist. De rijmklanken zijn voor een gedeelte dezelfde als in de eerste strofe van bladzijde 8. De derde strofe is een voortzetting van de opsomming die in de eerste strofe begon; ze bestaat uit drie delen die op dezelfde wijze over nevenschikte zinnen verdeeld zijn als in de tweede strofe: regel een, regel twee, de regels drie en vier. Het rijmschema is gekruist, net als in de tweede strofe; de rijmklanken zijn voor de helft dezelfde als in de tweede strofe en als die in de eerste van bladzijde 8. De slotstrofe bestaat uit drie zinnen op dezelfde wijze verdeeld als in de voorafgaande strofen. De laatste zin beslaat twee regels; de vierde regel vormt een zin die met het voegwoord “of” nevenschikt is aan de zin in de derde regel.

Er is dus in de linguïstische bouw van deze vier strofen een duidelijke overeenkomst: de derde en vierde regel vormen steeds samen één zin, terwijl de eerste twee regels van de tweede, derde en vierde strofe min of meer zelfstandige hoofdzinnen zijn. De vierde strofe heeft geen “echt” rijmschema. Tussen de tweede en de eerste regel is sprake van assonantie: “steen” en “(vrij)gesteld”, de derde regel sluit wat het eindrijm betreft aan bij de rijmklanken van de tweede, derde en vierde regel van de eerste strofe en de laatste regel rijmt op de laatste van de derde strofe. Naast het eindrijm zijn er veel gevallen van alliteratie en assonantie. Ik geef een paar voorbeelden: “laat” en “leven”, “klieven” en “klif”, beide in de eerste strofe; “stilstaand” en “zuilen in de zee” in de tweede strofe; “is”, “ik” en “schip” in de eerste strofe, “hitte” en “stil(staand)” in de tweede strofe, “verzakt” en “grafberg” in de derde strofe, “geen” en “steen” in de laatste strofe. Net als op bladzijde 8 is er een mooi voorbeeld van een overlooprijm: op 8 was dat “schepen slijt / ze openrijt”, op bladzijde 9: “stilstaand tij / splijten de zuilen”. Ook op deze bladzijde laat het poëtisch systeem met zijn verbindende rijmen een grote samenhang zien.

De bijvoeglijke bepaling in de aanspreking in de eerste regel is binnen een opvatting die het gedicht als autonoom beschouwt intrigerend te noemen. “(De) zin” is ambigu: het kan gaan om een grammaticale zin, of het kan gaan om “betekenis, doelgerichtheid”. In het eerste geval rijst de vraag: “Welke grammaticale zin is hier bedoeld?” en in het tweede geval zijn er twee vragen, namelijk naar de aard van de betekenis of doelgerichtheid en naar het object daarvan. Op basis van dit gedicht alleen zijn deze drie vragen niet te beantwoorden. Daarom kan ik het ook niet eens zijn

met Zuiderent die de stelling van Raidt instemmend citeert, dat een dichtbundel allereerst “een verzameling losse, zelfstandige gedichten of afdelingen (is) onder een gemeenschappelijke titel.”¹²³ Misschien is dat fysiek zo, in de zin dat elk gedicht afzonderlijk “als ding” geschreven wordt, maar bij Starink, die zich gezien het resultaat van de vijf bundels in de loop van de jaren zo’n strakke symmetrie in het componeren van die bundels moet hebben opgelegd, is dat hooguit voorstelbaar voor de helft van haar werk. Als ik me conformeer aan de coherentie-conventie zijn de vragen gemakkelijk te beantwoorden.¹²⁴ “(D)e zin” kan betrekking hebben op de gecursiveerde regel in het eerste gedicht van deze bundel: “vormt zich langs de rand een nieuwe zin / *ik zag een huis dat op de klifrand in*”. Het veranderen van “de zin” kan ik verbinden met het gedicht dat aan de andere kant van de kleine symmetrie is geplaatst, namelijk het laatste van de bundel. De enige gecursiveerde regel daarin is veranderd ten opzichte van die in het openingsgedicht: “*ik zag een huis dat op de klifrand ston*”.

Deze veronderstellingen impliceren dat de woordvoerder op bladzijde 9 dit alles “weet” en dat heeft consequenties voor het lezen van de bundel: van voor naar achter lezen volstaat niet, ook al suggereren de paginanummers dat alles op zijn plaats staat. De suggestie wordt gewekt dat de dubbele koppels, bijvoorbeeld de gedichten op de bladzijden 6, 7 en 40, 41, als dubbele koppels gelezen kunnen / moeten worden naast het conventionele, lineaire lezen. De woordvoerder spreekt zijn beschuldiging van het jij-personage uit in de vorm van een constatering in de voltooid tegenwoordige tijd. De tweede regel staat in de onvoltooid tegenwoordige tijd. Daarmee, op een andere wijze dan met de parallele formulering van de eerste regel, wordt een verbinding gemaakt met het gedicht op bladzijde 8. Driemaal werden daar de onvoltooid verleden tijd, de voltooid verleden tijd en de voltooid tegenwoordige tijd afgewisseld met de onvoltooid tegenwoordige tijd: tweemaal in de imperatief “zwijg” en in de centrale zin “dat haarlint zegt genoeg”. Als ik het spel van de grammaticale tijden in een, overigens niet dwingend chronologische reeks van “gebeurtenissen” zet, komt er het volgende uit: de spreker van bladzijde 8 had het plan om isos en nemo het verre eiland voor de komst van het jij-personage te laten gereedmaken; het jij-personage heeft de spreker gevraagd naar haar toe te komen; ze vroeg hem om een wapen; ze kreeg het een en ander; ze heeft geaarzeld om isos en nemo te doden, nadat ze de twee gered had; ze heeft de twee gedood; ze heeft de zin veranderd; in een “nu” gooit de spreker haar dit alles voor de voeten. De climax van de beschuldigingen in het “nu” is tevens het einde van de apostrofe die begint in de eerste regel van 8: “wie denk je dat jouw blankzeil is”.

Deze formulering heeft enkele implicaties. De meest voor de hand liggende betekenis van deze vraag is de letterlijke; blankzeil spreekt een andere taal dan het zij-personage en hij heeft zijn naam nog niet genoemd. Het lyrisch subject van de bladzijden 5, 6 en 7 heeft hem de naam “blankzeil” gegeven. Haar motivering om hem niet te vragen hoe hij heet, vind ik op bladzijde 5: “als ik de eerstvolgende letter weet / hoe ik hem niet te vragen hoe hij heet”. Met de eerstvolgende letter is een letter bedoeld in de zin die het lyrisch subject aan het uithakken is in “de laatste

¹²³ Zuiderent 2001: 14

¹²⁴ Heynders 2001: 75 vlg.

steen”. Die letter moet de eerste van zijn naam zijn en dat is voor het lyrisch subject in het openingsgedicht blijkbaar voldoende. Er is een andere, misschien minder voor de hand liggende lezing van de vraag naar de identiteit van blankzeil: “wie denk je wel (niet) dat jouw blankzeil is?” Het volgens mij neerbuigende “jouw blankzeil” suggereert dat er in de optiek van de spreker een rivaliteit is tussen hem en blankzeil. Beide opvattingen zijn aanvaardbaar, want het zij-personage weet inderdaad op dit moment in “het verhaal” nog niet hoe hij heet, maar de tweede lezing wordt gesteund door het vervolg van het gedicht. Direct in de derde regel, en hij voegt daarmee een toekomstige tijd toe aan het voorafgaande, wil de woordvoerder namelijk duidelijk maken hoe de machtsverhoudingen liggen: “laat je hem leven dan zal ik / geen schip meer klieven op jouw klif” enz.

In de opsomming die in de tweede strofe volgt, noemt hij de consequenties van het niet doden van blankzeil en van het niet meer klieven van schepen: “niets dan hitte”, roerloze “stank”, “stilstaand tij”, verwoestende algengroei en een verzakkende “tunnelweg”. Het dubbelzinnige “hoor” is alarmerend. Het lijkt een omgekeerd presens historicum: het toegesproken personage moet nu al horen wat straks te gebeuren staat, of het betekent dat de grafberg die zijn doden vrijlaat dat voor hun tweeën hoorbaar doet, wat concreet misschien inhoudt dat de doden hoorbaar zijn. Tenslotte is de bewaking van de torenpoort overgelaten aan een kind, “blankzeil in zijn jongenspij”.

Samenvattend: hier wordt een paradoxale situatie opgeroepen. Als er geen schepen vergaan (en schepelingen verdrinken of gedood worden), zal op de plaats waar het zij-personage verblijft, alles in verval raken (strofe twee en de eerste regel van strofe drie), de doden zullen door de grafberg worden vrijgelaten en de torenpoort zal zonder degelijke bewaking zijn. Er moet gedood worden om het leven te waarborgen, lijkt het wel. De aangesprokene kan kiezen tussen gehoorzaamheid aan de woordvoerder en haar liefde voor blankzeil. De slotstrofe maakt de hiërarchie vanuit de optiek van de spreker viermaal duidelijk, in elke regel een keer: het autoritaire “vrijgesteld” en “hoort”, het neerbuigende “als hij op je ligt” - er zijn eleganter manieren denkbaar om zoiets uit te drukken - en het eveneens autoritaire “of jullie sterven allebei”.

3.4.2 Bladzijde 38-39

Het gedicht op bladzijde 38 heeft het eindrijmschema a, a, a, b; b, c, c, b; d, d, a, e; b, b, a, a. Voor een groot gedeelte is dit hetzelfde als in het pendantgedicht op bladzijde 8. Dat het niet helemaal hetzelfde is, wil ik typerend voor Starink noemen. De vertrouwdheid die gesuggereerd wordt door het gelijke aantal strofen en regels en door de gecursiveerde tekst maakt gemakzuchtige lezers, zou de auteur gedacht kunnen hebben; variatie maakt opmerkzaam op verschil. Dat verschil zit wat het eindrijm betreft aan het slot van bladzijde 38: op 8 rijmen de laatste twee regels assonerend op de laatste regel van de derde strofe, op 38 rijmen de laatste twee, één regel met volrijm en één assonerend op de voorlaatste regel van de derde strofe. Ook metrisch is er verschil tussen de twee bladzijden. Alle versregels van 8 zijn viervoetige jamben met een beklemtoonde laatste lettergreep; op 38 zijn er vier uitzonderingen op deze regelmaat. De laatste regel van elke strofe heeft maar drie

jamben. Op drie van de vier plaatsen ontstaat daardoor meer regelwit dan aan het eind van de overige regels, namelijk in de vierde, de achtste en de twaalfde regel. Ik vat de drie plaatsen op als voorbeelden van de ritmische functie van het wit.¹²⁵ Bij de laatste regel van het gedicht die weliswaar ook uit drie jamben bestaat, is er geen visuele noodzaak om het regelwit te benoemen: de regel is typografisch ongeveer even lang als de voorafgaande die vier jamben telt en er is zoveel eindewit dat er volgens de leesconventies automatisch al een pauze in acht wordt genomen. Het gedicht begint met een apostrofe die parallel loopt met die van bladzijde 8 en 9: “jij die mij vroeg te komen kom”.

Met het pendantgedicht op 8 vormt alleen het laatste woord van de eerste regel een verschil. Op basis van de doorlopende apostrofe neem ik aan dat de spreker nog steeds dezelfde is als op 8 en 9. Zijn toon is echter in dit gedicht anders dan daar. Zijn retorische aanpak was daar autoritair en intimiderend (het herhaalde “zwijg”, “wie denk je dat jouw blankzeil is”, de geschetste gevolgen van de ongehoorzaamheid en “of jullie sterven allebei”), op 38 volgt hij gedeeltelijk een tactische, zachte benadering. Het afwijkende slotwoord van de eerste regel “kom” lijkt mij daarvan het eerste symptoom. De gezien de voorafgaande gedichten op 8 en 9 misschien te verwachten betekenis van “verzoek om een beweging in de richting van de spreker” ligt niet voor de hand, want de aangesprokene is hoe dan ook al op die plaats en op 39 dreigt hij zelf te komen “dan kom ik zelf”. Dit is paradoxaal: is hij er nu of is hij er niet? De suggestie wordt gewekt dat zijn toespraak misschien slechts in de geest van de toehoorder wordt uitgesproken. Ik lees het woord “kom” als “kom, kom”, de eenvoudige manier om iemands uitspraken te relativiseren en in een breder daglicht te stellen. Het zij-personage moet “hem” nu niet vragen te komen, daar had ze eerder mee moeten zijn, want “(haar) leertijd is al jaren om”.

Tussendoor merk ik op dat hier tussen de twee personages een meester-leerlingrelatie wordt gesuggereerd, terwijl tot nu toe sprake was van heerser en ondergeschikte, wat mij in dit geval een kwestie van nuance lijkt. De veronderstelling om “kom” als “kom kom” te lezen, wordt gesteund door de verzoenende regels die volgen: de woordvoerder biedt een kom aan “die al je honger stilt”. Na de drie jamben van deze regel is er ritmisch wit: de spreker geeft zijn toehoorder de tijd te overwegen wat hij zegt. (“zijn naam hoort op de laatste steen / onthoud dat als hij op je ligt / of jullie sterven allebei” en “in mijn hand houd ik een kom / die al je honger stilt”) Het regelwit dat hier overgaat in het strofewit “verbeeldt” deze “adempauze”.

Na dit gebaar herneemt hij zijn strenge, beschuldigende toon met een opsomming die meer op de aangesprokene is toegespitst dan in het gedicht op bladzijde 9. Daar ging het om veranderende omstandigheden in de omgeving van het zij-personage, hier gaat het om haar individueel. De opsomming strekt zich uit over de drie resterende strofen, maar ongeveer de helft ervan is weer gericht op de omstandigheden die op 9 zijn genoemd. Er ontstaat zo een driedelig, retorisch gesloten circuit dat suggereert dat de toegesprokene niet kan ontsnappen aan het dwingend betoog van de woordvoerder: de omgeving zal vervallen; het zij-personage zelf is ook in een deplorabele

¹²⁵ Dijk, Van 2006: 285

toestand: haar doek is vuil, haar haren zijn vervilt, haar handen missen alle kracht, haar lotuslamp rookt alleen maar, haar riem is kapot, net als haar haarspeld, zij rilt van de kou; de grafberg is niet meer te openen omdat de sleutel is gebroken, het vuur is uit, de nacht en de wind zijn koud, de zuilen zullen breken en de vaargeul zal verstopt raken. Deze noodlottige enumeratie wordt onderbroken door het dubbelzinnige, op de toehoorder gerichte “geef toe”. Het kan betekenen, dat ze moet toegeven dat de sleutel door haar toedoen is gebroken, maar het kan ook betekenen dat ze het advies krijgt toe te geven aan zijn eisen.

Een paar regels zijn nu nog onbesproken gebleven: “dat heb je nooit gewild” (regel 8) en “de vaargeul raakt verstopt” (regel 16). Het is betekenisvol dat dit opvallend geplaatste regels zijn met een afwijkend aantal versvoeten, op de helft van het gedicht en aan het slot. “(D)at heb je nooit gewild” verwijst via het aanwijzend voornaamwoord “dat” naar de voorafgaande regel “je moest er drie doen op een nacht”, waarmee gerefereerd kan zijn aan “isos en nemo” en “blankzeil” op respectievelijk bladzijde 8 en 9. Het woord “nooit” is problematisch als ik het vergelijk met “niet”. “(N)ooit” wekt de suggestie dat er een wederzijdse afspraak is (geweest) tussen de spreker en de toegesprokene. Als dat waar is, blijkt hier ook iets van de veranderde toon van de spreker, want hij lijkt zich te realiseren dat hij had kunnen weten dat drie op een nacht teveel was. In dat licht is het regelwit ook betekenisvol: ik vat het op dezelfde manier op als het regelwit in de vierde regel van de eerste strofe. Wat er ook aan opvalt is de “gelijktijdigheid” van het “nu” waarin hij zijn strenge woorden spreekt en het verleden waarin de afspraak gemaakt is waaraan hij refereert. Ondanks zijn autoritaire toon die geen tegenspraak duldt, is hij zich blijkbaar bewust van haar inschikkelijkheid enerzijds (het eerste gedicht van deze bundel geeft daar voorbeelden van), maar ook van haar verzet van meet af aan anderzijds. De slotregel “de vaargeul raakt verstopt” vat het paradoxale probleem samen waarop ik bij de analyse van de gedichten op bladzijde 8 en 9 wees.¹²⁶ Als de “vaargeul” “verstopt” raakt, is er geen aanvoer van nieuwe slachtoffers en zullen de vrouw en haar omgeving “sterven”.

Het eindrijmschema van het gedicht op 39 is hetzelfde als op 9; de rijmverwantschap tussen 39 en 38 is hetzelfde als tussen 9 en 8. Het aantal lettergrepen per regel is gelijk aan dat van 38: vier volledige jamben per regel, behalve in de laatste regel van elke strofe die er iedere keer drie telt. Het regelwit in de slotregel van elke strofe is minder opvallend dan op 38. Visueel valt het in regel 4 niet op, en nauwelijks in de laatste regel van het gedicht. Het regelwit in de regels 8 en 12 heeft een ritmische functie zoals op 38. De twee adempauzes accentueren een tegenstelling tussen de situatie zoals die door de spreker wordt opgeroepen “de tunnelweg verzakt” en de wijze waarop het zij-personage volgens hem reageert “en nog vind jij het mooi”. Al valt het extra regelwit in de laatste regel van het gedicht visueel maar nauwelijks op, de slotwoorden zijn des te opvallender. Ik vat ze iconisch op: “(de laatste) slag” is metrisch inderdaad de laatste beklemtoonde lettergreep van het gedicht, waarna alleen stilte volgt.

¹²⁶ Zie § 3.4.1

Het gedicht begint met een apostrofe “jij die enz.” net zoals de andere drie hier geanalyseerde gedichten. Het verwijt in de bijzin is nu niet als op 9 “die de zin veranderd hebt”, maar “die de zin maar niet voltooit”. Dit laatste breng ik in verband met het niet doden van blankzeil. Het zij-personage moet na diens dood de eerste letter van zijn naam aan de zin toevoegen om de zin af te maken. De verwante formulering van de tweede, derde en vierde regel roept een paar vragen op omtrent verschillen tussen 39 en 9. De identieke tweede regel lees ik op 39 anders dan op 9. Omdat in de derde regel staat “vraag hem zijn naam” vat ik de vraag “wie denk je dat jouw blankzeil is” op als een vraag naar blankzeils identiteit, niet meer als een uiting van een machtsverhouding.

Toch is er een complicatie, want het is niet duidelijk of “vraag hem zijn naam” net als “laat je hem leven” op bladzijde 9 een beknopte voorwaardelijke bijzin is of een imperatief. Daarom is het ook niet duidelijk of de naam nu gevraagd moet worden of niet. Op basis van wat volgt geef ik de voorkeur aan de lezing als voorwaardelijke bijzin. De spreker zegt “en dan zend ik / geen schip meer naar jouw klif” en wat de gevolgen daarvan zijn heeft hij in 9 voldoende duidelijk gemaakt. Het lijkt er zo redenerend op dat “laat je hem leven” en “vraag hem zijn naam” qua betekenis op hetzelfde neerkomen. Hem laten leven is even erg, gezien de gevolgen, als zijn naam weten. De spreker laat het niet bij een herhaling van zetten, want de tweede strofe opent met “dan kom ik zelf en roof je tooi”. Het is niet duidelijk of hij met “je tooi” “de wilde haardos” bedoelt, of “dat haarlint”, beide uit 8. Het kan ook nog zijn dat hij refereert aan “de bloesem (in) mijn haar” op 7. Eens te meer wordt hier aangetoond dat de gedichten aan betekenis winnen omdat er vragen worden beantwoord, als je de teksten niet uitsluitend als autonome gedichten leest, maar ook als onderdeel van de bundel. Gaandeweg ontstaat er dan een uitgebreid netwerk van formulerings- en betekenisrelaties die de tekst meer zin geven. Dat geldt ook voor de tweede regel van de tweede strofe. “(J)ij gaf een feest en ik ontbrak” is de opvallende omkering van een regel uit het gedicht op bladzijde 28 “ik gaf een feest zei hij en jij ontbrak”. Daar wordt het hij-personage grammaticaal gelijk gesteld met “de heerser van het land” en die voegt het lyrisch subject, dat ik gelijk stel met de aangesproken persoon op 8, 9, 38 en 39, vergelijkbare verwijten toe als op 8, 9, 38 en 39.

Naast beantwoorde vragen blijven er voorlopig nog veel onbeantwoord. Gaven de personages allebei een feest en ontbraken ze bij elkaars feest? Zo ja, waarom dan wel? Zijn de personages die hier als afzonderlijk worden gepresenteerd “eigenlijk” één en hetzelfde personage? Op dit moment in mijn analyse waag ik me niet aan een beantwoording van deze vragen. De spreker is zeker van zijn overwinning op het jij-personage blijkens de zevende regel en de herhaling van de opmerking “de tunnelweg verzakt” lijkt daarvoor een kroonargument te zijn. Ik veronderstel dit omdat de opmerking centraal in het gedicht staat en gevolgd wordt door een gepaste stilte van een complete jambe.

Binnen het retorisch betoog begint de spreker in de derde strofe met de afronding van zijn “laak-rede”. “(N)u kun je nergens meer naar toe” vat voor hem de hopeloze situatie van zijn tegenstandster samen. De drie daarop volgende regels lees ik als een perifrasedaarbij. Dat betekent dat ik “een huis” in regel 10 metaforisch opvat voor alles wat het jij-personage heeft “opgebouwd”. Ik geef de voorkeur aan die metaforische opvatting, omdat er staat “je hebt een huis gemaakt van

hooi”. “(H)ooi” herinnert me aan de pendantgedichten van 12 en 34, die ook cursief staan afgedrukt. (zie de analyse van 12-13 en 34-35) Volgens de spreker zal haar “wereld” als een kaartenhuis in elkaar storten als ze niet doet wat hij van haar verlangt. De laatste regel van deze derde strofe is een bittere toevoeging van zijn kant: “en nog vind jij het mooi” ook gevolgd door een jambe stilte. Het lijkt erop dat de spreker niet zo heel zeker van zijn overwinning is en misschien vandaar dat hij zijn strenge en gedecideerde toon herpakt in de laatste strofe. De eerste regel refereert aan de tweede van 38: “je leertijd is al jaren om”. De tweede kan ik misschien in verband brengen met “isos en nemo” van 8: “vul eerst in wat je oversloeg”. De indirecte belofte van regel drie en vier van 38 “en in mijn hand houd ik een kom / die al je honger stilt” krijgt een herhaling in de laatste twee regels van 39 “de kom die al je honger stilt / komt met de laatste slag”. Het invullen van wat ze heeft overgeslagen en de laatste slag (van de hamer) vat ik op als een variatie op “zijn naam hoort op de laatste steen” in de slotstrofe van 9. Retorisch zijn deze laatste twee regels een aansluiting bij het begin van 38, waarmee het betoog “rond” wordt. Ook vormen ze nogmaals een samenvatting van het probleem en van de oplossing ervan: ze zal de laatste slag moeten geven en dat betekent de dood van blankzeil en dat wil ze niet; als ze hem doodt, krijgt ze “de kom die al (haar) honger stilt”.

3.4.3 Samenvatting

Het meest opvallend van deze vier gedichten is het uiterlijk ervan ten opzichte van de eerder geanalyseerde bladzijden. Met de cursieve druk wordt de impressie van de eerste paar regels versterkt, dat er een andere woordvoerder is in deze vier dan in het voorafgaande. Afzonderlijk gezien gaat het vier maal om een apostrofe, die gericht is tot een zwijgend personage, waarin het lyrisch subject van de eerdere gedichten te herkennen is: “dat haarlint zegt genoeg”. Samen vertonen de vier een retorische opbouw met de kenmerken van het *genus demonstrativum*. Ik heb het een laakrede genoemd, maar het bleek evengoed mogelijk de viervoudige apostrofe te rekenen tot het *genus iudicium*. De rede is een antwoord op een smeekbede van het lyrisch subject, zoals ik dat ken uit de eerdere gedichten. De nieuwe woordvoerder is door haar aangesproken met “gij” en hij heeft als schepenspijter een Poseidon-achtig trekje. In verband met hem is het motief van het “komen” opvallend. Andere motieven die met hem in verband moeten worden gebracht zijn het doden in opdracht, daarmee het opgeven van de liefde ten faveure van het doden en het onderhouden van het rijk der doden, “de grafberg”. Er treedt een verandering op in de relatie tussen hem en het lyrisch subject: in plaats van haar opdrachtgever poneert hij zich nu als haar leermeester, waarmee ik niet wil zeggen dat het een het ander uitsluit. Met blankzeil is hij verbonden door het motief van rivaliteit. Daarbij speelt de naamgeving weer een rol. Met blankzeil en het lyrisch subject is hij verbonden door het mysterieuze motief van “de kom die al je honger stilt”, die hij presenteert als een beloning voor het doden van blankzeil. Met het doden zijn in deze vier gedichten behalve blankzeil nog twee personages verbonden, namelijk isos en nemo.

In deze vier gedichten wordt het verschijnsel ‘autonoom gedicht’ geproblematiseerd. Ondanks het eindewit zijn er diverse redenen om bij deze vier van één gedicht te spreken, ook al zijn

de eerste twee en de laatste twee nog verder van elkaar gescheiden. Voor het laten kloppen van de symmetrie is het noodzakelijk de eerste twee en de laatste twee te scheiden, maar tegelijkertijd laten de vier een netwerk van verbanden zien dat zich buiten de autonomie van het individuele gedicht begeeft en van de vier een tijdelijke eenheid maakt die ook weer allerlei verbanden met buiten aangaat.

Een voorbeeld van een dergelijk verband is het motief van “de zin”. Dat verbindt deze vier met het eerste en het laatste gedicht van de bundel. Een ander voorbeeld is de voortdurende suggestie van een groot narratief geheel, waarvan deze vier deel uitmaken. Dat is te zien aan de indruk van chronologisch geordende gebeurtenissen, maar ook aan de stelselmatige uitbreiding van de verbeelde ruimte. De grafberg, de torenpoort, de vaargeul en de tunnelweg zijn erbij gekomen, net als “het verre eiland”.

3.5 Bladzijde 10-11 en 36-37

3.5.1 Bladzijde 10-11

driemaal mijn vingers maan na maan na maan geen van mijn slapers heeft je naam gezegd	het blinde paard weet van de volle maan zijn holle ogen zien zelfs eb en vloed
schipper en voerman om en om gelegd weer geen weer geen zegt kist na kist na kist	en op mijn voorhoofd het geronnen bloed en in mijn haar de verse bloesemtak
alleen de wagen die ik heb gemist wie was de menner van het blinde paard	hij ziet mij denken bij zijn voederbak met in mijn hand de gifspeld uit de la
dat niet werd opgeschrikt en niet in volle vaart te pletter sloeg tegen de torenpoort	ik weet dat hij me nakomt als ik ga dat hij me in zal halen als ik ren
waarom heb ik zijn voetstap pas gehoord toen hij de weg opging die naar de grafberg leidt	hij telt de zeven zuilen als ik zwem de zeven spijlen in de torenpoort
mijn haren voelen zwaarder sinds die tijd een bladerdak bezet het voorste raam	ik neem de tunnelweg hij is mij voor en rijt de losse riem van mijn sandaal
wie heb ik laten doorgaan in jouw naam	ik kan niet langs hem als ik blankzeil haal

De strofen van bladzijde 10 zijn door het eindrijm met elkaar verbonden. De eerste regel rijmt assonerend op de laatste, voor de rest rijmt de eerste regel van elke strofe in volrijm op de laatste

van de voorafgaande strofe. De regels hebben elk tien lettergrepen in hoofdzakelijk jambisch metrum, behalve de zevende en de tiende regel die er elk twaalf tellen. Het “doorlopen” van deze twee regels is iconisch op te vatten. De zevende regel kan als het ware net als het paard zijn “vaart” niet afremmen: “dat niet werd opgeschrikt en niet in volle vaart”. In de tiende regel vat ik de verlenging op als iconisch voor de lengte van de weg: “toen hij de weg opging die naar de grafberg leidt”. De twee afwijkende regels hebben meer overeenkomsten met elkaar, want ze hebben ook allebei een cesuur in het midden. In regel 7 wordt die veroorzaakt door de nevenschikking met “en”, in regel 10 door de persoonsvorm die het zinsdeel “de weg (...) die naar de grafberg leidt” onderbreekt.

De grammaticale bouw van de eerste drie strofen vertoont opvallende parallelie. De eerste regel is drie maal een ellips, de tweede regel is drie maal een volzin. De (grammaticale) relatie tussen de tweede en de eerste regel is drie maal onduidelijk. De vierde strofe is een bijvoeglijke bijzin met nevenschikking bij “het blinde paard”. De vijfde strofe is een volzin met onderschikking; “zijn” bij “voetstap” en “hij” in de tiende regel kunnen verwijzen naar “het blinde paard” in regel 6, maar ook naar de onbekende “menner van het blinde paard” (ook in de zesde regel). In de zesde strofe wordt een afstand in tijd gesuggereerd tussen het “nu” van het gedicht en de zojuist genoemde gebeurtenissen. Dat leid ik af uit twee opmerkingen die als bewijs van die afstand kunnen dienen. De eerste is “sinds die tijd”. Je gebruikt deze manier van zeggen in het Nederlands als er tussen nu en toen enige tijd verstreken is. De tweede opmerking levert een indirect bewijs: een “bladerdak bezet het voorste raam”. “(blader)dak” en “bezet” suggereren dat de bladeren (volop) de tijd hebben gekregen zich uit te breiden over het raam. Op bladzijde 5 is het raam nog een uitkijkpost en deze twee gegevens gecombineerd maken de indruk van een tijdsverloop.

Een niet zo sterk derde argument voor een afstand in tijd is “mijn haren voelen zwaarder”. Hebben haar haren ook de tijd gekregen om te groeien of is het gevoel niet fysiek, maar psychisch? In het laatste geval kan de opmerking verband houden met de zwaarte van haar taak, die ze als nog zwaarder ervaart na haar falen ten opzichte van de onbekende menner die ze te laat gehoord heeft (te laat om hem te doden?). Deze veronderstelling kan ik onderbouwen met te herinneren aan een van de gaven die de woordvoerder op 8 en 9 haar geschonken heeft: “de wilde haardos”. Deze haardos is behalve een voorbeeld van haar aantrekkelijkheid ook een teken van haar afspraak met diezelfde woordvoerder. Het gedicht sluit af met een geïsoleerde regel, die een onbeantwoorde vraagzin is. “(W)ie” verbind ik met de “onbekende menner” die “door(ge)gaan” is volgens regel 10, maar de referentie van “jouw” is ambigu. Het woord combineer ik met de onbekende “je” in de eerste regel, maar is die onbekende “blankzeil” of is het de woordvoerder van 8 en 9?

De ellips in de eerste regel is raadselachtig: “driemaal mijn vingers” levert dertig op, maar “maan na maan na maan” kan driemaal dertig dagen betekenen. De twee helften van de regel zijn zo opgevat geen synoniemen van elkaar. Ik lees de regel dan ook als volgt: “dertig dagen en dan drie keer”. “(M)aan na maan na maan” is seksueel niet onbetekenend, aangezien de erop volgende regel “geen van mijn slapers” als grammaticaal onderwerp heeft. De mededeling van de eerste

strofe kan nu zijn “drie maanden lang hebben de mannen die bij mij geslapen hebben “je naam” niet gezegd. “(M)ijn slapers” kunnen ook eufemistisch “mijn doden” zijn. Als ik dat aanneem, is er een betekenisverband met de eerste passage van de eerste bundel: “en de graven van mijn dode / jongelingen gesigneerd”.

In de tweede strofe is de ellips minstens even mysterieus. “(S)chipper en voerman” kan betrekking hebben op de “slapers” in de voorafgaande regel en zij zouden “isos en nemo” kunnen zijn uit het gedicht op 8, te meer omdat de woordvoerder op 8 van die twee zegt dat “zij” hen “nachtenlang in leven hield / tot je de speld stak in hun pols”. Op deze plaats in de bundel is er nog geen dwingend verband tussen “isos en nemo” en “schipper en voerman”. “(O)m en om gelegd” kan veel betekenen. Bijvoorbeeld “bij herhaling omgedraaid” of “iedere keer weer op een andere manier neergelegd”. De formulering kan ook betekenen “de een met zijn hoofd naar boven neergelegd en de ander precies andersom”. Gecombineerd met de tweede helft van de vierde regel “kist na kist na kist” is het ook mogelijk dat er sprake is van meer dan één schipper en meer dan één voerman. “(M)ijn slapers” sluit evenmin uit dat er meer dan twee zijn. Terzijde: als elke letter van de zin op bladzijde 5 de initiaal van een van de slachtoffers van de gifspeld is, moeten het er meer dan twee zijn; daar telt de onvoltooide zin al 29 letters.

De woordgroep “kist na kist na kist” suggereert meer dan twee en zelfs meer dan drie kisten. Het is mogelijk dat het lyrisch subject deze kisten om en om heeft neergezet, een voeteneind bij een hoofdeinde, enzovoorts. De kisten worden gepersonifieerd en zeggen “weer geen weer geen”. Die uitspraak verbind ik met de tweede regel “geen van mijn slapers heeft je naam gezegd”. Ik lees dan als mogelijke aanvulling van de ellips “weer geen weer geen” “weer geen naam, weer geen naam”. In de derde, vierde en vijfde strofe is een onbekende voerman degene die aanvankelijk aan de aandacht van het lyrisch subject is ontsnapt; pas toen het blijkbaar te laat was, heeft ze zijn voetstap of die van zijn paard gehoord. Toen hij met of zonder paard “de weg opging die naar de grafberg leidt” was hij voor haar min of meer onbereikbaar geworden, want ze zegt “wie heb ik laten doorgaan”. “(L)aten” in deze formulering laat niet in het midden of ze hem, de menner, al dan niet had kunnen tegenhouden: ze is hem niet achterna gegaan.

De reden dat ze hem niet achterna gegaan is, lees ik in de laatste regel “in jouw naam”. Dit kan betekenen: “met jouw goedkeuring”, “op jouw gezag”. Tot dit moment in de bundel heeft er maar één personage geclaimd gezag te hebben over, of acties van het lyrisch subject al dan niet goed te keuren (“jullie sterven allebei” en “ik heb geen blankzeil vrijgesteld” op bladzijde 9) en dat is de woordvoerder op 8 en 9, aangenomen dat de aangesprokene op die pagina’s dezelfde is als het lyrisch subject op deze bladzijde. Al deze veronderstellingen leiden naar een conclusie: het gaat in dit gedicht niet om de naam van “blankzeil”, maar om de naam van degene die het lyrisch subject bestraffend toespreekt op 8 en 9. Ooit heeft het lyrisch subject hem aangesproken met “gij”, nu spreekt ze hem aan met de gemeenzame vorm van de tweede persoon enkelvoud. In de loop van de bundel wordt deze verandering betekenisvol, want er komt een moment dat het lyrisch subject haar krachten zal gaan meten met die ander. Haar inschikkelijkheid is voorbij en haar verzet zoekt een weg om zich te uiten. Op 39 is het nog uit de mond van de bestraffende leermeester

“deze wedstrijd win je nooit”, maar op 42, de laatste bladzijde, wordt de handschoen opgenomen en zegt het lyrisch subject “alleen met blote hand zonder respijt / zal ik me voorbereiden op de nacht / waarin hij die ontbrak komt om zijn kracht / te meten met de krachten die ik won”.

Het gedicht op bladzijde 11 heeft dezelfde strofebouw als zijn voorganger in de bundel. De regels rijmen ook op dezelfde manier. De eerste regel rijmt assonerend op de laatste van de vorige bladzijde en op de laatste van deze bladzijde. De eventuele verwachting dat er twee regels wat het aantal versvoeten betreft zullen afwijken, wordt gefrustreerd, want alle regels bevatten vijf complete jambiën. Er zijn bij de eindrijmen twee halfrijmen (“ren” / “zwem” en “(toren)poort” / “voor”), terwijl in het vorige gedicht alle eindrijmen volrijmen zijn.

De eerste regel herneemt twee elementen van de vorige bladzijde, namelijk “het blinde paard” en “(de volle) maan”. De eerste drie strofen preciseren wat het blinde paard “weet” en paradoxaal genoeg “ziet”. Het dier “weet van de volle maan” en die opmerking heeft zeker seksuele implicaties gezien wat er in een opsomming volgt. Het blinde paard ziet “zelfs eb en vloed”, “op mijn voorhoofd het geronnen bloed”, “in mijn haar de verse bloesemtak”. Ik vat deze opsomming op als een serie eufemismen voor wat er tussen het lyrisch subject en blankzeil op seksueel vlak is gebeurd op 6 en 7. In de derde strofe blijkt het dier ook te weten waaraan het lyrisch subject denkt: “hij ziet mij denken bij zijn voederbak / met in mijn hand de gifspeld uit de la”. Hier wordt indirect gezegd dat “(z)ij” het paardenvoer zou kunnen vergiftigen met hetzelfde gevolg voor het dier als voor de menselijke slachtoffers.

Na de opsomming van wat het paard weet en ziet, zijn de resterende regels een opsomming van wat het lyrisch subject weet. Op basis hiervan is een indeling van het gedicht in tweeën mogelijk en de twee bekleemde woorden, het antimetrische “weet” in regel een, gezegd over het paard, en in regel zeven, gezegd van “ik”, accentueren die “opbouw met tegenstelling”. Het lyrisch subject weet zich duidelijk de mindere van het blinde paard als ze overweegt wat ze kan doen als ze blankzeil wil halen en wat het paard dan zal doen om het haar te verhinderen. De slotregel is een conclusie daarbij: “ik kan niet langs hem als ik blankzeil haal”. Deze constatering vat ik op als een indirect geformuleerde toegeving dat ze blankzeil dus niet zal kunnen halen. Blankzeil komt hier min of meer uit de lucht vallen, behalve als ik veronderstel dat hij degene is die de “torenpoort” bewaakt, zoals op bladzijde 9 wordt gezegd, en dat het lyrisch subject op 11 hem daar wil weghalen.

Bekende elementen uit voorafgaande gedichten keren hier terug. Behalve de genoemde, “het blinde paard” en “de maan” zijn dat in de tweede strofe “mijn voorhoofd”, “het geronnen bloed” en “in mijn haar de verse bloesemtak” van bladzijde 7. Er zijn hierbij kleine verschuivingen. Het woord “geronnen” is nieuw en “verse” ook. Deze twee vormen een interessante tegenstelling. “(G)eronnen” is niet vers meer, het bloeden als zodanig is even geleden, terwijl het woord “verse” de door “geronnen” gesuggereerde tijdsperiode toch minstens voor een groot deel weer inkort. Als er al een suggestie van tijdsverloop is, wordt die ook weer ondermijnd door een even sterke suggestie van gelijktijdigheid, soms, zoals hier, binnen één strofe. In de derde strofe is “de gifspeld uit de la” bekend van de pagina’s 6 en 8; de “voederbak” is nieuw, maar hij keert op 12

terug. “(D)e (zeven) zuilen”, “de torenpoort” en de “tunnelweg” in de vijfde en de zesde strofe zijn bekend van pagina 9 en 10, “de losse riem van mijn sandaal” anticipeert daarentegen op 16 en 17. Deze wijze van verdelen van informatie dwingt mij als lezer steeds opnieuw om in de tekst terug te grijpen en vooruit te kijken; de gedichten leveren zo hun eigen leesstrategie die een hoge mate van gelijktijdigheid suggereert voor “gebeurtenissen” die in de lineaire volgorde van de bundel tevens een narratief verloop in de tijd suggereren.

3.5.2 Bladzijde 36-37

bladzijde 36 (links)

bladzijde 37 (rechts)

ik weet dat je hier bent ik zag je staan
je hield je handen op je rug en floot

ik zal je helpen in de torenpoort
tussen de eerste en de tweede spijl

de hinde luisterde maar liep toen door
en kwam mij vragen of ze binnen mocht

daar zit een kleine gesp en zonder vijl
krijg ik die moeilijk los maar zo te zien

ze vlijde zich tegen me aan en zocht
bescherming wist ik tegen het geluid

lukt het jou wel de gesp komt van de riem
die om de lotushelft zat die hij droeg

want daar was weer jouw ongewoon gefluit
dat bij haar doordrong in haar merg en been

en toen hij hier kwam heeft hij smorgens vroeg
die gesp daar klem gezet een gespje heeft

de vogel zwenkte schuw van steen naar steen
en dook ineen als op het paard zijn rug

een tong weet je nog wel en kijk daar kleeft
een allerlaatste spoortje van mijn bloed

maar hoe je floot je paard kwam niet terug
want als je hem wilt terugzien moet je eerst

bestrijk je oog daarmee als je dat doet
al horen we het stampen van zijn voet

het licht verdrijven dat zijn oog beheerst

zeg mij dan na gaat goed gaat goed gaat goed

Het pendantgedicht op bladzijde 36 heeft hetzelfde rijmschema als bladzijde 10 en 11. De regels tellen allemaal tien lettergrepen van vijf volledige jamben, maar er is een visuele uitzondering in de voorlaatste regel. Als ik de eerste lettergreep van “terugzien” als aparte lettergreep tel, heeft de regel elf lettergrepen, maar als ik met elisie “trugzien” lees is het aantal weer tien. Het is aantrekkelijk om dit laatste niet te doen, want bij elf lettergrepen krijgt het slotwoord van de regel extra nadruk, omdat het een uitzonderingspositie heeft. Die benadrukte positie kan significant zijn als teken van de strijd tussen de aangesproken “je” in dit gedicht en het lyrisch subject. Vanaf de eer-

ste regel is die strijd aanwezig. De ander, die met “je” wordt aangesproken, heeft blijkbaar niet de moeite genomen aan het lyrisch subject te melden dat hij in haar territorium gekomen is (“ik weet dat je hier bent ik zag je staan”). Zijn houding suggereert nonchalante autoriteit, want hij staat met zijn handen op zijn rug en fluit als de eigenaar van een hond naar “de hinde” waarvan gezegd is dat ze toegewijd is aan de heerser van het land en dat die het dier “wacht”, wat ik opvat als “in ontvangst nemen mettertijd” of “bewaken” (respectievelijk op bladzijde 28 en op 19). Typerend voor de veranderende machtsverhoudingen tussen het jij-personage en het lyrisch subject is, dat de hinde wel luistert naar het gefluit, maar doorloopt en “bescherming” zoekt bij de laatste tegen het “ongewoon gefluit / dat bij haar doordrong in haar merg en been”. De dieren reageren alle drie afwijzend op het fluiten. De vogel “zwenkte schuw” en “dook ineen”, het paard “kwam (“hoe je float”) niet terug”. Pas in de elfde regel blijkt dat het tweede personage waarschijnlijk naar het paard heeft gefloten en niet naar de hinde, al wordt dat laatste door de nabijheid in de volgorde van de regels gesuggereerd.

De onzekerheid van het alsmaar fluitende tweede personage contrasteert met het “weten” van het zelfbewuste lyrisch subject. Zelfbewust, want de hinde komt aan haar vragen of ze binnen mag (regel 4) en zoekt bij haar “bescherming” (regel 6), en wetend, omdat ze zegt “als je hem (het paard, PK) wilt terugzien moet je eerst / het licht verdrijven dat zijn oog beheerst”. In deze laatste regels van de bladzijde is de machtsverhouding omgekeerd: het lyrisch subject stelt een voorwaarde aan degene die haar de wet heeft opgelegd tot dan toe; het tweede personage zal aan die voorwaarde “eerst” moeten voldoen, als hij het paard wil terugzien. De voorwaarde zelf bevat een dubbelzinnigheid, want onderwerp en lijdend voorwerp zijn in de bijvoeglijke bijzin “dat zijn oog beheerst” verwisselbaar. Met die dubbelzinnigheid, waarbij de “fluiters” het aangesproken personage is, stelt het lyrisch subject zich boven haar tegenstander. Die mag nu gissen naar wat zij bedoelt.

Bladzijde 37 heeft bijna hetzelfde rijmschema als 36 en als 10 en 11, maar zonder het assonerend rijm tussen de eerste en laatste regel zoals bij 10 en 11. De laatste vier regels op 37 zijn slagrijm, terwijl alle andere rijmen gepaard zijn. Het aantal lettergrepen per regel is zonder uitzondering tien, steeds vijf complete jamben. De tweede helft van de eerste regel kan syntactisch als *apokoinou* worden opgevat en dat heeft consequenties voor de beantwoording van de vraag wie wie is in dit gedicht. De regel luidt “ik zal je helpen in de torenpoort”. Op basis van leesconventie neem ik aan (tot iets anders zou blijken) dat het lyrisch subject in dit gedicht hetzelfde personage is als in het vorige gedicht en dat de aangesproken “je” hier dezelfde is als de aangesproken “je” op de voorafgaande bladzijde. Het je-personage wordt in de eerste regel echter gekoppeld aan de torenpoort. Degene die daar de wacht houdt, is blankzeil (bladzijde 9). Het ligt dan ook voor de hand om te veronderstellen dat “je” hier blankzeil is, temeer daar het lyrisch subject blijkens bladzijde 11 blankzeil wil gaan halen en hier zegt “ik zal je helpen”. De andere mogelijkheid is “in de torenpoort” over de grens van de versregel heen als het begin van de tweede zin op te vatten. Daarmee is de bijwoordelijke bepaling minder op blankzeil betrokken en meer op de “kleine

gesp”. Die zin luidt dan “in de torenpoort / tussen de eerste en de tweede spijl / daar zit een kleine gesp”. Het gedeelte “in de torenpoort ... spijl” is zo gelezen een prolepsis bij de rest van de zin.

De ambiguïteit omtrent “je” in de eerste regel blijft desondanks bestaan. Er wordt pas enige duidelijkheid geschapen in de achtste en negende regel. De opmerking “een gespje heeft / een tong weet je nog wel” verbind ik met een paar regels op bladzijde 16: “ook de gesptong werkte als een speld en / drop voor drop en pols om pols bestreken wij de ronde rand” (van de lotuslamp, PK). “(W)ij” in het citaat zijn het lyrisch subject en haar geliefde. Er is geen reden na het gedicht op 36, waarin ik de aangesproken persoon heb gelijkgesteld met de “heerser van het land” om aan te nemen dat die geliefde de “fluitster” van 36 zou zijn. “(W)weet je nog wel” zal dus gericht zijn tot blankzeil en de rest van de aanspreking die dit gedicht is, ook.

Daarmee zijn de personage-problemen niet opgelost, want er is ook nog een “hij” op deze bladzijde. Het hij-personage “droeg de lotushelft” aan een riem die erom heen zat (regel 5 en 6) en “toen hij hier kwam heeft hij smorgens vroeg / die gesp daar klem gezet”. In de voorlaatste regel staat “al horen we het stampen van zijn voet” en deze gegevens bij elkaar gevoegd wijzen voor de identiteit van “hij” naar het antropomorfe “blinde paard” van 17 en 18: “een zwart paard met een vogel op zijn rug / griste de gesp behendig uit mijn hand” en “een blind paard met een vogel op zijn rug / dat samen met een hert een lotus draagt”.¹²⁷ Ik neem niet aan dat het “stampen van zijn voet” betrekking heeft op de eigenaar van het paard, want die zocht zijn overtuigingskracht in fluiten. De gesp is van indirect belang voor de hulp die het lyrisch subject blankzeil aanbiedt. Het gaat daarbij namelijk niet om de gesp zelf, maar om “een allerlaatste spoortje van (haar) bloed” dat nog aan de gesp kleeft. Blankzeil moet daarmee zijn oog bestrijken en “al horen we het stampen van zijn voet” tegelijkertijd het lyrisch subject nazeggen, “gaat goed gaat goed gaat goed”. Waarom blankzeil zijn oog met bloed van het lyrisch subject moet bestrijken, blijft vooralsnog een onbeantwoorde vraag.

De herhaling van “gaat goed gaat goed gaat goed”, waarbij een grammaticaal onderwerp ontbreekt, komt letterlijk overeen met de laatste regel van de tweede strofe van 26 en iets minder letterlijk met de laatste regel van de eerste strofe op 27 en de voorlaatste regel van de derde strofe op 27. De woorden hebben daar, overigens mét een grammaticaal onderwerp, het kenmerk van een gesproken of gezongen toverformule en hier lijkt dat ook zo te zijn. Desondanks: wat heeft blankzeil aan zijn oog? En: welke bedreiging gaat er uit van het blinde paard?

3.5.3 Samenvatting

Uit de analyse blijkt dat steeds meer gedichten met elkaar te verbinden zijn en dat die verbindingen uitbreiding van betekenis opleveren. Geïsoleerd lijkende opmerkingen in een individueel gedicht krijgen zin als ik ze verbind met een opmerking in een of meer andere gedichten. Het is blijkbaar mogelijk

¹²⁷ Johnson 2008 (2010): 188-191. Het antropomorfisme bij Starink zal nog nader aan de orde komen.

dat meer dan één verschijnsel tegelijk in onze geest aanwezig kan zijn, en dat we juist daardoor in staat zijn overeenkomsten tussen deze verschijnselen vast te stellen. (...) Het is (...) onbetwistbaar dat het leggen van relaties een zekere simultaneïteit veronderstelt.¹²⁸

Ik vergelijk deze gelijktijdigheid met een begrip uit de wereld van de film: montage in het kader.¹²⁹ Daarbij worden er twee of meer beelden over elkaar of naast elkaar binnen één kader gemonteerd. Deze ingreep in de lineaire voortgang is een activiteit van degene die geëditeerd heeft, in dit geval de auteur dus. Toch is de activiteit van de lezer essentieel, want zij of hij wordt uitgenodigd met de simultane beelden iets te doen, verbanden te leggen tussen de gemonteerde beelden onderling en eventueel tussen de gemonteerde beelden en wat zij of hij al gezien, c.q. gelezen heeft.

Volgens mij gebruikt Starink bij voortdurend deze *montage in het kadertechniek* met als gevolg voor het lezen dat er “steeds meer verschijnsel(en) tegelijkertijd in onze geest aanwezig” moeten zijn, willen de lezers haar kunnen volgen. De gedichten suggereren steeds een tijdsverloop dat ook steeds weer wordt ondermijnd ten voordele van een fascinerende gelijktijdigheid. Haar compositietechniek waarbij noodgedwongen na elkaar wordt verteld wat gelijktijdig in de geest bewaard moet blijven, stelt hoge eisen aan de lezer, want gaandeweg wordt het netwerk dat hij of zij in de geest moet opslaan steeds uitgebreider.

De vier geanalyseerde gedichten tonen thematische overeenkomst met wat vooraf gaat. Het motief van het doden wordt verder genuanceerd: de aantrekkelijkheid die de opdrachtgever aan het lyrisch subject heeft gegeven (“de wilde haardos”) is behalve met de erotiek met de dood verbonden. Aan de slachtoffers van die dodelijke aantrekkelijkheid, isos en nemo, wordt gerefereerd. Er is een ontwikkeling te zien in het motief van de rivaliteit tussen de meester en de leerling. De leerling beweegt zich van inschikkelijkheid naar verzet en van verzet naar voorgenomen confrontatie.

De manier waarop dat laatste te gebeuren staat, herinnert aan een passage in de eerste bundel, namelijk de elfde. De situaties zijn gedeeltelijk hetzelfde. “(D)e vuren zullen branden als je komt // ik zal er zijn het dolkmes in de hand”. De confrontatie heeft in geen van beide gedichten plaats, het zijn voorgenomen confrontaties. Naast deze overeenkomst is er een opmerkelijk verschil. In de eerste bundel heeft het lyrisch subject het dolkmes in de hand, in het slotgedicht van drie is ze van plan “met blote hand” haar tegenstander tegemoet te treden. Het is mogelijk om dit laatste als een toename van zelfverzekerdheid te zien.

Een ander motief dat steeds meer gaat opvallen is het sprookjesmotief. In deze vier gedichten zijn het geneeskrachtig bloed dat aan de gesp kleeft, de dieren met menselijke trekken en de toverformule die de kracht van het bloed moet activeren er voorbeelden van.

¹²⁸ Van der Starre 2001: 33

¹²⁹ Verstraten 2006: 83-85

bladzijde 12

*ik laat je gaan als je de regels kent
hanteer ze nooit tenzij mijn stem verstomt*

*er is een kruid dat met het koren komt
en meegesneden opdroogt met het hooi*

*het kleurt de bodemplank van ruif en kooi
en geeft aan dieren ongewone kracht*

*ik ken een hinde die om middernacht
haar kamp verliet en terugkwam met een prooi*

*een paard dat blind was en met elke plooi
van zijn gewonde oog meer zag dan ik*

*een vogel die zich lostrok uit het slik
en zwenkend met een vleugel huiswaarts vloog*

*daar op het verre eiland staat het hoog
boven het koren voor het koren rijpt*

ontzien door stormen heet het windgewijd

bladzijde 34

*ik laat je gaan als je de regels kent
hanteer ze nooit tenzij mijn stem verstomt*

*er is een vuur dat in twee helften komt
en meegedragen brand sticht in het hooi*

*het schroeit de bodemplank van ruif en kooi
en geeft aan dieren ongewone kracht*

bladzijde 13

*hetzelfde kruid dat dieren moed inprent
wekt een verkillig in het mensenbloed*

*de adem stukt en elke lichaams gloed
verdwijnt alsof het leven wijkt*

*hij droomt de slaper die gestorven lijkt
hij ziet een hinde die hem voedsel brengt*

*hij vlucht in doodsangst voor een blinde hengst
en kan zich niet bevrijden uit het slik*

*hij ziet een vogel gaan en roept ik ik
maar zijn verstikte stem maakt geen geluid*

*dan ziet zijn slapend oog het hoge kruid
dat wuift boven een glinsterende vracht*

*de goden die het hebben meegebracht
de vloot indachtig op een zee van groen*

noemen het blankzeil naar de witte bloem

bladzijde 35

*hetzelfde vuur dat dieren moed inprent
wekt een ontregeling in mensenbloed*

*de adem stukt en elke lichaams gloed
verdwijnt alsof het leven wijkt*

*ze droomt de slaapster die gestorven lijkt
ze ziet een hinde die haar voedsel brengt*

<i>ik ken een hinde die om middernacht haar kamp verliet en terugkwam met een prooi</i>	<i>ze vlucht in doodsangst voor een blinde hengst en kan zich niet bevrijden uit het slik</i>
<i>een paard dat blind was en met elke plooi van zijn gewonde oog meer zag dan ik</i>	<i>ze ziet een vogel gaan en roept ik ik maar haar verstikte stem klinkt vreemd verkramp</i>
<i>een vogel die zich lostrok uit het slik en zwenkend met een vleugel huiswaarts vloog</i>	<i>dan ziet haar slapend oog de tweelingvlam die afdaalt naar een glinsterende vracht</i>
<i>daar op het verre eiland danst het hoog boven het koren voor het koren rijpt</i>	<i>de goden die haar hebben meegebracht verhelend wat haar vuur heeft aangicht</i>
<i>oorzaak van stormen heet het windgewijd</i>	<i>noemen het lotus naar het witte licht</i>

Deze vier gedichten vormen “de tweede groep” in de bundel die cursief is afgedrukt. Het is aantrekkelijk om naar analogie van de eerste schuin gedrukte “serie” te veronderstellen dat het al dan niet cursief afdrukken afhankelijk is van de woordvoerder die in de gedichten optreedt. Die veronderstelling wordt al snel geproblematiseerd, als je de gedichten als autonoom beschouwt. Het is dan niet duidelijk wie in het eerste distichon de spreker is en wie de aangesproken persoon. Er is wel een antwoord op deze vragen te geven als ik een vergelijking maak met het voorafgaande en het volgende gedicht. Ik zal daar nog op ingaan.

Welke verschillen zijn er tussen bladzijde 12 en 34? De eerste twee regels zijn hetzelfde op beide bladzijden. In de derde regel is er een verschil tussen “een kruid dat met het koren komt” en “een vuur dat in twee helften komt”. De nevenschikte bijvoeglijke bijzinnen in de vierde regel van beide bladzijden vertonen allebei samentrekking van het onderwerp en verlopen parallel, maar de inhoud is verschillend: “en meegesneden opdroogt met het hooi” (van het koren, PK) en “en meegedragen brand sticht in het hooi” (idem, PK). De vijfde regels zijn alleen wat het onderwerp en de persoonsvorm betreft verschillend: “het kleurt” en “het schroeit”. Het onderwerp “het” verwijst naar respectievelijk “kruid” en “vuur” in de derde regel van beide pagina’s. De tekst van allebei de bladzijden is nu verder precies hetzelfde tot aan de laatste tweeregelige strofe. Daarin zit één verschil: de persoonsvorm op 12 bij het onderwerp “het” dat nog steeds verwijst naar “kruid” in de derde regel, is “staat” en op 34 is dat “danst” bij “het” dat verwijst naar “vuur” in de derde regel. De slotregels van beide bladzijden hebben twee verschillen: “ontzien door” (stormen heet het windgewijd) naast “oorzaak van” (stormen heet het windgewijd).

Welke verschillen zijn er tussen de bladzijden 13 en 35? De eerste regel van bladzijde 13 heeft als kern van het grammaticaal onderwerp waaruit de regel bestaat het woord “kruid”, terwijl dat in de eerste regel van 35 “vuur” is, ook als kern van het grammaticaal onderwerp. De tweede

regel van 13 heeft als kern van het lijdend voorwerp “verkilling”; in de tweede regel van 35 staat er “ontregeling” en ontbreekt het bepaald lidwoord “het”. Voor dit laatste kan een eenvoudige verklaring zijn: de tweede regel van bladzijde 13 telt tien lettergrepen, de tweede van bladzijde 35 ook. Ik neem aan dat de isosyllabie is gerespecteerd ten koste van het bepaald lidwoord. In de vijfde regel van 13 is het grammaticaal onderwerp “hij”, op bladzijde 35 is dat “ze”. Het woord “slaper” in dezelfde regel op 13 is op 35 geworden tot “slaapster” en de verandering van mannelijk naar vrouwelijk is doorgezet in de zesde regel van beide bladzijden: van “hij” en “hem” naar “ze” en “haar”. Deze verandering gaat door in de daarop volgende strofen: “hij” in de regels 7 en 9 van 13 is “ze” geworden op 35 en “zijn” in regel 10 van bladzijde 13 is “haar” op bladzijde 35.

Tussen de tiende regels van de twee bladzijden is ook nog een opmerkelijker verschil: “zijn verstikte stem maakt geen geluid” op 13 is “haar verstikte stem klinkt vreemd verkramp”. (Inclusief het nevenschikkend voegwoord “maar”, waarmee beide regels openen, bevat de tiende regel op 13 tien lettergrepen, de tiende op 35 bevat er ook tien.) Afgezien van het verschil tussen mannelijk en vrouwelijk in de elfde regel van beide bladzijden is opvallend in deze regel op 13: “het hoge kruid” als kern van het lijdend voorwerp bij “ziet zijn slapend oog” tegenover “de tweelingvlam” als kern van het grammaticaal object bij “ziet haar slapend oog” op 35. Ook de bijvoeglijke bijzinnen in de elfde regels bij die lijdende voorwerpen zijn verschillend. “(D)at wuift boven een glinsterende vracht” op 13 naast “die afdaalt naar een glinsterende vracht” op 35. “Dat” en “die” zijn begrijpelijk, want afhankelijk van hun antecedent in de voorafgaande regels: “kruid” en “tweelingvlam”. De verschillende persoonsvormen in de bijzinnen kan ik verbinden met respectievelijk de laatste drie regels op 12 en met het tweede en het laatste distichon op 34: “daar op het verre eiland staat het (het kruid, PK) hoog / boven het koren voor het koren rijpt // ontzien door stormen heet het (het kruid, PK) windgewijd” en “er is een vuur dat in twee helften komt / en megedragen brand sticht in het hooi (...) daar op het verre eiland danst het (het vuur, PK) hoog / boven het koren voor het koren rijpt”.

De twee dertiende regels hebben maar één verschil in tekst: op bladzijde 13 luidt de regel “de goden die het hebben meegebracht” en op 35 “de goden die haar hebben meegebracht”. Het verwijzwoord / persoonlijk voornaamwoord “het” op 13 slaat terug op “kruid” dat twee regels eerder nog voorkomt. Deze veronderstelling wordt gesteund door wat volgt: “de goden die het (het kruid, PK) hebben meegebracht (...) noemen het blankzeil naar de witte bloem”. Het is mogelijk om “het” voor “blankzeil” hier te lezen als een bepaald lidwoord, maar dat is in verband met de rest van de bundel geen aantrekkelijke optie, hoewel de tekstpassage bladzijde 6 in herinnering roept, waar sprake is van “ik noem hem blankzeil naar het doek / waarop hij dreef”. Het blank(e) zeil is voor het lyrisch subject de naamgever van “blankzeil”. Ik kies voor “het” als persoonlijk voornaamwoord, omdat er zodoende een duidelijk verband te lezen is met “de witte bloem” van het kruid: de naam van het kruid is voor “de goden”, zegt het lyrisch subject, “blankzeil”.

De slotregels van bladzijde 35 zijn een stuk gecompliceerder. De dertiende regel is maar op één punt anders dan die op 13: “de goden die haar hebben meegebracht”. Waarnaar kan “haar” verwijzen? Een mogelijkheid is “de slaapster” uit de vijfde regel. Die wordt met een *pars pro toto*

opgevoerd in regel 11: “dan ziet haar slapend oog de tweelingvlam” en het ligt voor de hand via de parallelle van drie maal “ze” te veronderstellen dat het om hetzelfde subject gaat als in regel 5: “ze droomt de slaapster die gestorven lijkt”. Ik neem daarbij en passant aan dat in deze regel sprake is van een “omgekeerde prolepsis”: “ze” en “de slaapster” zijn dezelfde personages. Een andere mogelijkheid is “de tweelingvlam” in regel 11, dat volgens het WNT een vrouwelijk woord is. Als ik deze veronderstelling volg, verwijst “haar” in de volgende regel op 35 nu naar “de tweelingvlam” die het koren (“een glinsterende vracht”) heeft verbrand (“de tweelingvlam / die afdaalt naar een glinsterende vracht” en “wat haar vuur heeft aangericht”). De goden “verhelen” deze brand aan de slaapster. Wat daar de reden voor is, is vooralsnog onduidelijk. Een veronderstelling: het vuur van de lotus heeft twee aspecten: het geeft licht, een kwaliteit die hier in de slotregel wordt gearticuleerd, en het kan iets verbranden, een kwaliteit die in de regels 12 en 14 wordt gedemonstreerd, een keer via de metafoor “afdaalt” en een keer als fait accompli “heeft aangericht”. Die verwoestende eigenschap wordt door de goden verborgen voor de slaapster.

De eerdere veronderstelling leidt tot enigszins andere conclusies omtrent de slotregels van deze bladzijde. Het bepaald lidwoord “de” bij “tweelingvlam” suggereert dat er meer “nabijheid” is tussen de tweelingvlam en de slaapster dan wanneer er had gestaan “een tweelingvlam”. De tweelingvlam is zeer waarschijnlijk de lotuslamp die in andere gedichten van deze bundel een rol speelt, de lamp is haar dus bekend. Dat het hier om de lotuslamp gaat wordt bevestigd door de laatste regel: “noemen het (vuur, PK) lotus naar het witte licht”. “Haar” in de dertiende regel verwijst dan eveneens naar de slaapster, die door de goden naar het eiland is gebracht (zie andere gedichten in deze bundel). “Haar” bij “vuur” in de voorlaatste regel verwijst dan ook naar de slaapster. De goden houden voor haar / de slaapster verborgen wat het vuur heeft aangericht. De slaapster ziet dus met haar slapend oog wel het positieve aspect van de tweelingvlam, het licht geven, maar niet, door toedoen van de goden, het negatieve aspect, namelijk het verbranden van het koren.

Dit alles brengt me tot een aantal veronderstellingen en conclusies. Die zijn mede afhankelijk van de *editing* van de bundel: de plaatsing van de gedichten, de bladzijden, in deze volgorde en niet in een andere. Van deze *editing* gaat conventioneel minstens de suggestie uit dat de gedichten in eerste instantie in deze specifieke volgorde gelezen moeten / kunnen worden. Die suggestie wordt door de macht van het getal benadrukt: zie de symmetrie van deze bundel en van de hele serie. Die macht van het getal dicteert ook dat de bladzijden 12 en 13 een zekere eenheid vormen ten opzichte van de bladzijden 34 en 35, die ook een eenheid vormen. De symmetrie gaat dus niet zover, dat 12 correspondeert met 35 en 13 met 34. Zoals uit het bovenstaande blijkt, zijn er veel overeenkomsten tussen 12 en 34 en tussen 13 en 35.

Naar aanleiding van de regelgedeelten “een kruid dat met het koren komt” en “een vuur dat in twee helften komt” zal ik ingaan op een bekende strategie bij het lezen van gedichten. Een van de leesconventies bij poëzie is dat een lezer al gauw veronderstelt dat overeenkomst van formulering overeenkomst van inhoud betekent. Ik geef een voorbeeld uit de gedichten van Willem Kloos: “Ik ween om bloemen in den knop gebroken / En voor de uchtend van haar bloei vergaan. /

Ik ween om liefde, die niet is ontloken, / En om mijn harte dat niet werd verstaan.” De eerste twee regels lijken qua bouw sterk op de andere twee en dat doet veronderstellen dat er ook een sterke betekenisovereenkomst is. In dit geval kan men aannemen dat de verhouding metaforisch is: de eerste twee zijn een beeld bij de laatste twee. Het is een productieve optie bij de bovenstaande regels van Starink om deze conventie te volgen.

Het genoemde kruid is een kruid met twee aspecten: het prent dieren moed in, maar op mensen heeft het een verkillende invloed. Daarmee is al een overeenkomst met het vuur gegeven dat immers ook twee kanten heeft. Beide elementen hebben een positieve en een negatieve lading: moed en verkilling naast licht en vernietiging (zie boven). Ook het komen van kruid en vuur benadrukt de verwantschap van de twee. Verder dan die verwantschap te benadrukken wil ik (op dit moment) nog niet gaan. Ik geef een ander voorbeeld: “en meegesneden opdroogt met het hooi” en “meegedragen brand sticht in het hooi”. Er is een overeenkomst tussen de werking van het kruid op bladzijde 12 en de werking van het vuur op 34. Het kruid wordt “meegesneden” met het koren / het hooi, en met het hooi in de ruif en de kooi van de dieren gelegd.¹³⁰ De bedoelde dieren zijn in dit gedicht een hinde, een paard en een vogel. De dieren eten van het kruid, dat immers vermengd is met het hooi, met het koren, en krijgen er een “ongewone kracht” van. Het lyrisch subject noemt twee voorbeelden, meer van het “ongewone” dan van de kracht: een hinde verliet om middernacht haar kamp en kwam terug “met een prooi” en een blind paard zag met elke plooi van zijn gewonde oog meer dan “ik” (het lyrisch subject).

Ik besef dat ik met deze interpretatie een aanname tot dit moment impliciet heb gelaten: als lezer veronderstel ik dat de drie genoemde dieren voorbeelden zijn bij de ongewone kracht in de zesde regel, al is dit voorbeeldverband niet expliciet genoemd; ik leid het af uit de lineaire volgorde van de zinnen / regels. Het woord “kracht” heeft in verband met de hinde meer een fysieke betekenis, terwijl het in verband met het paard een meer figuurlijke, “geestelijke” betekenis heeft. Bij de vogel, die blijkbaar ook van het kruid heeft gegeten, (maar wat moet ik me voorstellen bij een hooi-etende vogel?) is er duidelijk sprake van fysieke sterkte, want op de halve kracht van een vleugel trekt het dier zich los uit het “slik” en vliegt met die ene vleugel naar huis. Op bladzijde 34 wordt van de werking van het “vuur dat in twee helften komt” nagenoeg hetzelfde gezegd als van de werking van het kruid. Ik begin met de overeenkomsten: de dieren die de ongewone kracht van het vuur hebben gekregen via het hooi in ruif en kooi, zijn dezelfde als op bladzijde 12. Ze doen of kunnen ook hetzelfde als de dieren op 12. De formuleringen van de drie disticha die aan hun krachtsuitingen zijn besteed, zijn exact hetzelfde.

Nu de verschillen: het kruid wordt tegelijk met het koren / hooi afgesneden en droogt samen met het hooi, terwijl het vuur “meegedragen” brand sticht in het hooi. “Meegedragen” is een intrigerend woord: “komt” het vuur zelf en wordt het dan door anderen / door een ander meege-dragen bij het voederen van de dieren? Of draagt het vuur “brand” met zich mee en benut het actief de gelegenheid brand te stichten in het hooi? Voor beide mogelijkheden is iets te zeggen; de

¹³⁰ De combinatie van ‘koren’ en ‘hooi’ is vreemd; bij ‘koren’ hoort ‘stro’ en bij andere grassen spreken we van ‘hooi’. Ik kan me niet voorstellen dat Starink het verschil niet heeft geweten.

gedichten geven, zoals al gebleken is, vaak de mogelijkheid om als lezer een betekeniskeuze te maken. Het kruid kleurt de bodemplank van ruif en kooi, waarbij het kleuren herinnert aan de gifspeld in een eerder gedicht van deze bundel, terwijl het vuur de bodemplank van ruif en kooi “schroeit”. “Kleuren” en “schroeien” hebben betekenisovereenkomst in het opzicht van “veranderen”: in beide gevallen wordt de bodem van ruif en kooi erdoor van kleur veranderd, anders gezegd: beide activiteiten laten zichtbare sporen na, wat overigens met de gifspeld die in de la werd gelegd ook het geval was.

Sommige verschillen die ik hier bespreek, lijken de kant van overeenkomsten uit te gaan. Opgeteld zijn er zoveel overeenkomsten dat ik geneigd ben voorzichtig te stellen dat kruid en vuur op deze twee bladzijden zeer verwant in betekenis zijn in de zin dat “vuur” een metafoor zou kunnen zijn voor het “kruid”. Hiermee wil ik uiteraard niet stellen dat de twee volkomen gelijk zijn aan elkaar, evenmin als dat het geval is bij het beeld en het verbeelde in een willekeurige andere metafoor, zoals “Wat ben ik een ezel geweest!”.

Enkele verschillen tussen bladzijde 12 en bladzijde 34 zijn nog onbesproken gebleven, bijvoorbeeld “het staat” en “het danst” in de laatste tweeregelige strofe van beide bladzijden. “(H)et staat” wordt gezegd over het kruid en “het danst” over het vuur. “Staat” heeft als betekenis stabiliteit, terwijl “danst” beweeglijkheid impliceert. Op bladzijde 12 lees ik: het koren is aan het rijpen en groeit nog steeds; aanvankelijk reikt het kruid ver boven het koren uit, maar straks wordt het samen met het koren geoogst en in de stallen gebruikt. (Bijna een omkering van een situatie in het Nieuwe Testament, al wordt daar onkruid dat meegegroeid en meegeoogst is, tenslotte verbrand.¹³¹) Op 34 lees ik: terwijl het koren nog groeit en rijp wordt, beweegt het vuur er hoog boven uit, maar straks (zie bladzijde 35) daalt het vuur af naar het blinkende, rijpe koren en steekt het in brand. “(D)e tweelingvlam / die afdaalt naar een glinsterende vracht // de goden die haar hebben meegebracht” is verwant in betekenis met “een vuur dat in twee helften (de tweelingvlam) komt / en megedragen brand sticht in het hooi”.

Deze combinatie van gegevens biedt de mogelijkheid om aan te nemen dat het vuur een instrument is in de handen van de “goden” en dat zij het “in feite” zijn die het koren hebben verbrand. Een bijkomende opvatting van de voorlaatste regel van 35 zou nu kunnen zijn dat deze bijzin “verhelend wat haar vuur heeft aangericht” helemaal geen meewerkend voorwerp nodig heeft: de goden zijn immers met hun macht aan niemand verantwoording verschuldigd! In het slot van beide bladzijden, 12 en 34, leek het alsof “kruid” en “vuur” qua betekenis min of meer aan elkaar gelijk gesteld konden worden, maar als je de ernaast liggende pagina’s erbij betreft zoals ik hierboven heb gedaan, wordt de quasi-gelijkschakeling weer op losse schroeven gezet. Toch, maar daar heb ik de slotregel van 35 voor nodig, wordt de veronderstelling dat er grote overeenkomst is tussen “kruid” en “vuur” weer plausibel: (de goden) “noemen het (vuur, PK) lotus naar het witte licht”; kortom: kruid is als het ware vuur, vuur is als het ware kruid.

¹³¹ Mattheüs 13:24-30

Ik zet nu een aantal zaken op een rij: kruid wordt door de goden blankzeil genoemd naar de witte bloem; vuur wordt door de goden lotus genoemd naar het witte licht. Als kruid en vuur ongeveer dezelfde betekenis hebben, is de veronderstelling dan gerechtvaardigd dat de andere elementen van de parallelle ook tot op grote hoogte dezelfde betekenis hebben? Zo ja, dan mag ik veronderstellen dat zich de volgende gelijkschakeling voordoet: kruid is blankzeil is witte bloem is vuur is lotus is witte licht. Betekent deze sprong van equaties ook dat de slaper en de slaapster dezelfde zijn? Voor die veronderstelling is geen aanleiding, want de slaper maakt geen geluid, terwijl de slaapster nog wel iets kan uitbrengen, al is het dan met vreemd verkrampde klank. De eerste probeert “ik ik” te roepen, maar komt niet tot spreken, de tweede wel.

3.6.1 Samenvatting

Deze gedichten roepen de vraag op naar de identiteit van de woordvoerder op basis van de cursief of romein afgedrukte tekst. Het gaat daarbij niet alleen om de veronderstelde autonomie van gedichten, maar ook, in een immers gedrukte bundel, om een visueel element. De *editing* heeft het zo gewild, maar horen doe je het niet. Ik pleit er daarom voor om linguïstische verbanden tussen gedichten bij de beoordeling te betrekken zonder de visuele aanwijzing van de auteur te veronachtzamen. Als de linguïstische aanwijzingen ontbreken, zijn er andere middelen om een identificatie van de woordvoerder aannemelijk te maken. De “toon” van de gedichten, de dialoog van de verschillende stemmen, al is dat een moeilijk onderwerp, is zo’n middel. Die zal geanalyseerd moeten worden om een betrouwbare uitspraak te doen. Bij Starink doet zich deze problematiek af en toe voor. Bij de afzonderlijke analyses heb ik daar aandacht aan besteed.

Op het vlak van de thematiek brengen deze gedichten ten dele nieuwe elementen. “(H)et verre eiland” is al bekend, net als de “ommekeer” (hier van mannelijk naar vrouwelijk), maar de woordvoerder voegt er nu sprookjesmotieven, mythologische en Bijbelse motieven aan toe (het wonderkruid, de lotus, de goden, het meegroeien van het kruid met het koren). Uit de analyses blijkt dat het om schijnverwijzingen gaat: de bron is niet substitueerbaar in Starinks tekst. Door subtiele verschuivingen in de toepassing van wat bekend lijkt, maakt ze haar eigen “mythologie”. Het motief van de ommekeer wordt hier in verband gebracht met de taal: de man kan geen woord uitbrengen, de vrouw spreekt, al is het met moeite.

Een theoretisch probleem dat zich naar aanleiding van deze vier gedichten opdringt, is het probleem van de gelijkschakeling van elementen, het equivalentieprincipe.¹³² Aan mijn opmerkingen over de eigen “mythe” van Starink wil ik toevoegen dat het weliswaar aantrekkelijk is voor een interpretatie om elementen die in vergelijkbare formuleringen zijn geplaatst voor elkaar te substitueren, maar dat daar een groot nadeel mee verbonden is. Je veronachtzaamt bij de substitutie kleine verschillen en veralgemeent wat specifiek is. Aan deze vorm van geweldpleging ten opzichte van de singulariteit ontkom je als beschouwer misschien nooit helemaal, maar de bespre-

¹³² Boven, Van en Dorleijn 1999: 46-49

king van de vier gedichten geeft voorbeelden van nuanceverschillen, die het onmogelijk maken tot gelijkschakeling over te gaan.¹³³

3.7.1 Bladzijde 14-15 en 32-33

bladzijde 14 (links)

voor ik de regels kende ging je zelf
ik vond ze later in het tekenboek

dat in de grafberg lag een blad was zoek
en het was blankzeil die het voor me vond

ik kon niet goed begrijpen wat er stond
het was beschreven in een ander schrift

dit ene blad maar grafberg huis en klif
stonden getekend op de achterkant

en in de lijn herkende ik jouw hand

bladzijde 15 (rechts)

dit is mijn taal zei blankzeil en hij las
zoals een danser danst zo las hij voor

en klank na klank bleef dansen in mijn oor
en toen ik savonds met de lotuslamp

mijn ronde deed langs grafberg huis en kamp
klonk in het dansen van de vlam zijn stem

maar tekst noch tekening waren van hem
en in mijn hand hield ik het blad papier

hij vond het bij de hinde zei hij hier

bladzijde 32 (links)

als jij hier bent en rondzwerft op mijn erf
vertoon je dan en praat met me of ga

kijk in mijn linkerhand houd ik een schaar
en lok voor lok knip ik mijn haren af

kijk op mijn knieën breek ik blankzeils staf
en de twee helften houd ik in het vuur

ik schrijf je naam met houtskool op de muur
de twee gezanten had ik al gewekt

hoor je de bel de windgewijd vertrekt

bladzijde 33 (rechts)

van deze tak maak ik mijn staf zei blank
zeil toen de bloesem viel hij sliep toen ik

zijn tak doormidden brak maar toen ik wind
gewijd zei zag ik hoe hier voor me op de grond

een haarlok zich om de twee helften wond
en hij was heel maar in de lotuslamp

verdwenen licht en vlam en uit het kamp
kwam ademloos de hinde aangesneld

want stam en mast waren op slag geveld

¹³³ Attridge 2004: 63-78

Op grond van de lineaire volgorde van de gedichten in de bundel is het aannemelijk dat bij wisselende woordvoerder de ‘ik’ en de ‘je’ van bladzijde 12 dezelfde personages zijn als de ‘ik’ en de ‘je’ van 14, te meer omdat het onderwerp van gesprek hetzelfde is gebleven op bladzijde 14, namelijk het “kennen van de regels”. Er is bij vergelijking van 12 en 14 echter een betekenisverschuiving wat de “regels” betreft. Op 12 wordt “regels” verbonden met “hanteren”, wat een andere betekenis van “regels” lijkt te suggereren, bijvoorbeeld “voorschriften”, dan op 14 en 15 waar “regels” gecombineerd wordt met “tekenboek”, met “tekst” en het voorlezen van die tekst door blankzeil in wiens taal de regels geschreven blijken te zijn. De twee betekenissen sluiten elkaar natuurlijk niet uit: het kan hier gaan om regels tekst met het karakter van voorschriften of (tover)spreuken die het lyrisch subject van 14, het aangesproken personage van 12, pas mag gebruiken / “hanteren” als de stem van de woordvoerder op 12 is verstomd. “(K)ennen” in “als je de regels kent” vat ik op als “op de hoogte zijn van het bestaan van de regels”, maar tegelijkertijd als “de regels kunnen gebruiken”, “hanteren”, “toepassen”, zoals in de betekenis van “kennen” in “klassiek Grieks kennen”. Voor het kennen van de regels heeft het lyrisch subject blankzeil nodig, want zelf kan ze de tekst niet voor honderd procent lezen: “ik kon niet goed begrijpen wat er stond” en voor hem is de taal vertrouwd: “dit is mijn taal zei blankzeil”.

“(G)aan” laat bij vergelijking van bladzijde 12 met 14 ook een betekenisverschuiving zien. Op 12 is het woord gecombineerd met “laten” en dat kan een betekenis suggereren van “de vrijheid geven”, “vrijlaten”, maar ook “toestaan om ergens heen te gaan”. Op 14 is de eerste betekenis die ik hier geef niet voor de hand liggend. “(J)e ging zelf” betekent “je begaf je zelf ergens naar toe”, maar ook “je vertrok”. Deze laatste betekenis herinnert aan het vertrek van de “antagonist” bij het lyrisch subject in de eerste bundel.

Het woord “later” in “ik vond ze later in het tekenboek // dat in de grafberg lag een blad was zoek” kan in verband gebracht worden met de laatste strofe op bladzijde 31: “ik vond de regels in het boek en zag / dat er een blad ontbrak”. De overeenkomsten tussen de twee fragmenten zijn opvallend: het antecedent van “ze” is “de regels” in de eerste regel, zodat er twee maal bijna hetzelfde staat, en het ontbrekende blad is gemeenschappelijk. Bij deze overeenkomsten is er ook een verschil: bladzijde 14 vermeldt “later”, terwijl dat op 31 ontbreekt. Bladzijde 14 kan ik dus opvatten als een vooruitwijzing in de chronologie van de vertelling. Op 31 ontbreekt het “blad papier”, op 14 wordt het gevonden door blankzeil. Het “tekenboek” zou hetzelfde kunnen zijn als “het boek” op 31 vanwege de overeenkomst in situatie. De “grafberg” herinnert aan bladzijde 9 “*de grafberg laat zijn doden vrij*” en aan 10 “toen hij de weg opging die naar de grafberg leidt”.

Het antecedent van “het” in “en het was blankzeil die het voor me vond” is “blad” in de derde regel. Tweemaal heeft het lyrisch subject blankzeil blijkbaar nodig: eerst om de ontbrekende bladzijde van het tekenboek te vinden, daarna om de tekst die het lyrisch subject “niet goed begrijpen” kon voor te lezen. “(V)ond” keert terug in de slotregel van 15: “hij vond het bij de hinde zei hij hier”. De sprookjesachtige hinde wordt in verband gebracht met het beschreven blad en dus met “de regels”.

Het bovenstaande toont aan hoe nauw verwant de gedichten op bladzijde 14 en 15 in allerlei opzichten zijn en hoe gemakkelijk ze met andere gedichten te verbinden zijn. Zonder dit onderwerp uitputtend te willen behandelen, noem ik een aantal overeenkomsten en verbanden. “(D)ie het voor me vond” op 14 keert terug op 15 in “hij vond het bij de hinde zei hij hier”. De formulering op 15 is een aanvulling, een precisering bij die op 14. “(I)n een ander schrift” op 14 keert terug op 15 in “dit is mijn taal zei blankzeil en hij las”. Ook in “maar tekst noch tekening” op 15. Hier geldt hetzelfde als bij het eerste voorbeeld: de formuleringen op bladzijde 15 geven aanvullende informatie bij het gezegde op 14.

“(E)en ander schrift” in de zesde regel op bladzijde 14 kan betekenen “handschrift”, maar voor mij waarschijnlijker “systeem van lettertekens”, zoals bijvoorbeeld in de combinatie “cyrilisch schrift”. De opmerking van blankzeil “dit is mijn taal” op bladzijde 15 laat zien dat hij met het schrift geen moeite heeft; het lyrisch subject heeft wel vermoedens van wat er staat, maar mist de finesses: “ik kon niet goed begrijpen wat er stond”. De manier waarop blankzeil voorleest, anticipeert op bladzijde 40 en 41: “zijn woorden zijn als donzen veren” en “zo teer zo teer zo verderlicht / klinken de woorden die hij sprak”.

De opmerking van blankzeil “dit is mijn taal” brengt hem in verband met de aangesproken figuur in de eerste regel van bladzijde 14 “voor ik de regels kende ging je zelf” want het is aannemelijk dat die de auteur en tekenaar is van de tekst en de afbeelding op het teruggevonden blad. Immers: “en in de lijn herkende ik jouw hand”. Het is nu aantrekkelijk om blankzeil te identificeren met de dominante regelgever op bladzijde 12 en 13, maar daar is iets tegen in te brengen vanuit het perspectief van het lyrisch subject op bladzijde 15: “maar tekst noch tekening waren van hem” en vanuit het perspectief van de Poseidonachtige zelf in de laatste strofe op bladzijde 9: “*ik heb geen blankzeil vrijgesteld / zijn naam hoort op de laatste steen / onthoud dat als hij op je ligt / of jullie sterven allebei*”. Vooral nog blijft de identiteit van het personage blankzeil raadselachtig.

“(H)ier” in de laatste regel van 15 dat als slotwoord in rijmpositie extra benadrukt wordt, en door zijn syntactische dubbelzinnigheid de aandacht trekt, actualiseert een ruimte, die lijkt terug te keren in de eerste regel op bladzijde 32. De herhaling van “hier” in combinatie met verschillende personages, blankzeil en de Poseidonachtige, benadrukt dat de twee niet met elkaar vereenzelvigd moeten / kunnen worden. De syntactische ambiguïteit van het metrisch geaccentueerde “hier” is een duidelijk voorbeeld van betekenisvolle *closure*.¹³⁴ Ik zie de volgende mogelijkheden: “hier” sluit als bepaling aan “bij de hinde”, bij “zei hij”, of het markeert als min of meer geïsoleerd woord de plaats van het spreken van het lyrisch subject. Door deze meerzinnigheid fungeert het woord ook als het retorisch middel van het *attentum parare*. Het bereidt als zodanig voor op de pendantgedichten op bladzijde 32 en 33 en op de gedichten op 36 en 37 waarin “hier” herhaald wordt.

Ook wat de gedichten op bladzijde 32 en 33 betreft is het mogelijk een netwerk van relaties met andere gedichten binnen deze bundel en met gedichten of passages uit de andere bundels

¹³⁴ Herrnstein Smith 1968 (1971): passim

aan te leggen. De terechtwijzende toon waarmee bladzijde 32 opent, herinnert aan bijvoorbeeld passage XIV in de eerste bundel: “die kaart met rode stempels zegt me niets / dacht je soms dat hier dag en uur ontcijferd wordt / en elke omweg die je hebt gemaakt bewonderd”, of aan het derde gedicht van passage VII in de eerste bundel: “wat roep je dat ik terug moet komen”. Het terechtwijzende wordt benadrukt door de imperatieven waarin het lyrisch subject spreekt; in de eerste strofe zijn het er drie: “vertoon”, “praat” en “ga”. Bovendien beginnen de tweede en de derde strofe met een gebiedende wijs die metrisch geaccentueerd is: “kijk in mijn linkerhand houd ik een schaar” en “kijk op mijn knieën breek ik blankzeils staf”.

Het is aannemelijk dat de aangesproken persoon in de eerste regel op bladzijde 32 degene is die twee maal te horen krijgt dat hij moet toekijken, terwijl het lyrisch subject bezig is haar haren af te knippen, “de wilde haardos” die ze van de Poseidonachtige als “wapen” heeft gekregen (zie bladzijde 8) en terwijl ze “blankzeils staf” op haar knieën breekt. Het ligt nu voor de hand om de Poseidonachtige te vereenzelvigen met het in dit gedicht aangesproken personage in de eerste regel.

De twee daden die dit personage moet aanzien, zijn niet van dezelfde aard. Het afknippen van de haren vat ik op als een vorm van protest: ze geeft haar wapen om mannen te veroveren terug aan degene die haar dat wapen heeft gegeven. Daarmee neemt ze afstand van haar opdracht om de mannen die ze aan land haalt, te doden. (Zie bladzijde 26: “daar woont een wijfje dat met eigen hand / tien schippers heeft vermoord”.) Het breken van “blankzeils staf” is een gebaar van onderwerping aan haar opdrachtgever en dus een verzaking van haar liefde voor blankzeil. Het dubbele van deze situatie keert terug in het volgende gedicht.

Er zijn nog twee daden waarvoor ze de aandacht van de Poseidonachtige vraagt: “ik schrijf je naam met houtskool op de muur” en “de twee gezanten had ik al gewekt”. Het eerste vat ik weer op als onderwerping, want als die naam op de muur staat, ziet ze hem altijd en zal ze zijn opdrachten niet vergeten. Het schrijven met houtskool heeft de connotatie dat ze daardoor herinnerd wordt aan het verbranden van de staf van blankzeil en dus aan hun liefde. Het gebaar is daarom een teken van onderwerping en van verzet. Het tweede interpreteer ik als louter verzet tegen haar opdrachtgever. De slotregel zie ik als een ondersteuning van die gedachte: in de eerste regel heeft ze hem al geadviseerd om te vertrekken, in de slotregel blijkt hij niet met haar te hebben gesproken en zich misschien niet eens te hebben laten zien. Hij kan dus met “de windgewijd” mee en zijn “gezanten” kan hij meenemen.

Op deze bladzijde is “de windgewijd” gezien de context zeer waarschijnlijk een schip, maar het begrip is aan transformaties onderhevig. Op bladzijde 21 is het ook een “boot”, maar op bladzijde 12 is het een mysterieus kruid of een eiland en op bladzijde 34 is het een vuur of een eiland. Deze transformaties maken het substitueren van het een met het ander onmogelijk: alle gevallen zullen afzonderlijk beschouwd moeten worden. Voor de “gezanten” geldt deze overweging niet: het woord komt in het meervoud maar één keer voor in de vijf bundels, in het enkelvoud helemaal niet. De variant “afgezant” komt drie maal in het enkelvoud voor in het hele werk: twee maal vlak bij elkaar in de tweede bundel en één maal in de vierde bundel. Binnen de derde bundel

komen isos en nemo in aanmerking als “gezanten”. Ik baseer me voor die gedachte op de derde en vierde strofe van bladzijde 8: “*jij die twee maal gearzeld hebt / isos en nemo hebt gered / en nachtenlang in leven hield / tot je de speld stak in hun pols // die ik bestemd had aangespoeld / het verre eiland waar de ploeg / niet meer gevoerd is sinds de storm / gereed te maken voor jouw komst*”. Hieruit zou kunnen blijken dat isos en nemo de gezanten zijn van de woordvoerder op bladzijde 8, maar die zijn gedood, terwijl het lyrisch subject spreekt van “gewekt” op bladzijde 23. Binnen een realistische leeswijze komen deze gegevens met elkaar in botsing, te meer omdat er geen sluitende (re)constructie van een chronologie in de gegevens mogelijk is.

Er is echter nog een andere optie voor de “gezanten”: de hinde, het paard en de vogel. Het lyrisch subject heeft de hinde in een soort bruikleenrelatie onder haar bescherming, maar het dier is toegewijd aan en “eigendom” van “de heerser van het land”. (Zie de bladzijden 19, 28 en 36.) Het paard en de vogel vormen min of meer een eenheid; beide worden samen of afzonderlijk naar het lyrisch subject toegestuurd als boodschappers, “gezanten”. Ook deze mogelijkheid wil ik open houden.

De relatie van het gedicht op bladzijde 33 met het voorafgaande is wat de tijd betreft een voorbeeld van simultaneïteit, gepresenteerd als terugblik. Dat leid ik af uit de eerste en tweede strofe: “*hij sliep toen ik // zijn tak doormidden brak maar toen ik wind / gewijd zei zag ik hoe hier voor me op de grond / een haarlok zich om de twee helften wond*”. Het lyrisch subject zegt het woord “windgewijd” als naam van een schip op bladzijde 32 en tegelijkertijd worden de twee helften van de gebroken stok van blankzeil weer heel door toedoen van “een haarlok” die “zich om de twee helften wond”. De afgeknipte lok heeft blijkbaar zijn toverkracht niet verloren! Als ik dit weer compleet maken van de staf opvat als een zege voor de liefde tussen het lyrisch subject en blankzeil en dat is aannemelijk als ik deze bladzijde qua thematiek laat aansluiten bij het liefdesgedicht op bladzijde 7, ligt het voor de hand dat de resterende regels van dit gedicht (op 33) gelezen kunnen worden als repercutie van de Poseidonachtige die aansluit bij het voorafgaande. De vergelding bestaat uit het onklaar maken van de lotuslamp en het vellen van “stam en mast”. Alle drie deze elementen kunnen worden verbonden met het visioen “ik zag een huis” op bladzijde 24 en 25. De implicatie van deze wraakneming is ook in dat gedicht te vinden: een vertrek is nu niet mogelijk. De antropomorfe hinde is hiervan de boodschapper.

3.7.1 Conclusies

Naar aanleiding van de vier gedichten die ik hiervoor besproken heb, is het verleidelijk het organisme van verbindingen tussen deze vier onderling en de lijnen alle kanten uit te beschouwen als een rizoom, één wortelstok van waaruit alle draden of wortels vertrekken, alle kanten uitgroeien.¹³⁵ Dat beeld is bij het werk van Gertrude Starink bruikbaar, want er is geen centrum van waaruit de groei, de beweging ontstaat en gestimuleerd wordt. Bart Vervaeck gebruikt als een typering van de postmoderne roman in Nederland en Vlaanderen de term *déchiffrement*, die hij omschrijft als “Het

¹³⁵ Deleuze & Guattari (1980) 2004: passim

traditionele chiffre, het sleutelsymbool, wordt met zoveel en zo uiteenlopende betekenissen verbonden dat het explodeert en uiteindelijk onvatbaar wordt.¹³⁶ In een “gedechiffreerd” werk geldt “De kern van het netwerk bestaat dus niet als een vast centrum, maar is uitgezaaid over alle strengen van het net.”¹³⁷ Voorlopig is deze omschrijving voor de opbouw van Starinks bundels zinvol, maar met een enkele kanttekening.

Er zijn in haar dichtwerk wel verscheidene thematische wortelstokken, knollen of chiffres die voedsel geven aan of gevoed worden door aan alle kanten met de knol verbonden zich ontwikkelende worteldraden. In de eerste bundel zijn zulke chiffres bijvoorbeeld de niet-nagekomen belofte en de opdracht die het ik-personage heeft. Veel van de passages of gedichten in de eerste bundel staan in een van deze twee tekens. In de derde bundel is de liefde voor blankzeil als chiffre op te vatten en ook het conflict over het al dan niet nakomen van de opdracht dat daaruit voortvloeit tussen de ‘opdrachtgever’ en het lyrisch subject.

De volgorde van de gedichten of passages is enerzijds bepaald door de lineariteit van de plaatsing achter elkaar in vijf bundels en door de symmetrie van de versbouw die de auteur zich heeft opgelegd: een symmetrie waarbij veelzeggend het midden ontbreekt: de vijf bundels “draaien” om leegte. Anderzijds is er een voortdurend spel van groeisels alle kanten uit, dat toestaat dat je waar dan ook binnen het net van verbindingen kunt beginnen.¹³⁸ Ik spreek naar aanleiding van de derde bundel liever niet van thematisch *netwerk*, want achter die term lijkt een organisatie te zitten en dat is een aanname die ik hier (nog) niet kan verantwoorden.

3.8 Bladzijde 16-17 en 30-31

De gedichten op bladzijde 16-17 en op 30-31 zal ik bespreken aan de hand van een vaak terugkerend motief in de derde bundel: de lotuslamp. Wat betekent de lotuslamp voor het lyrisch subject en voor de andere personages? Om een antwoord op deze vraag te kunnen geven, volg ik lineair lezend de lamp door de gedichten van deze bundel.

Op bladzijde 11 is er voor de eerste keer sprake van een attribuut van het lyrisch subject dat later in de bundel in verband wordt gebracht met de lotuslamp: de sandaalriem: “en rijt de losse riem van mijn sandaal”. Die riem gaat dienen om de lamp te dragen. Op 15 wordt de lotuslamp voor het eerst daadwerkelijk genoemd: “en toen ik savonds met de lotuslamp // mijn ronde deed langs grafberg huis en kamp / klonk in het dansen van de vlam zijn (blankzeil, PK) stem”. De introductie van het voorwerp in de bundel gebeurt ogenschijnlijk zonder enige nadruk: de lamp is een bijna vanzelfsprekend, dagelijks gebruikt attribuut voor het lyrisch subject, dat er zich mee bijlicht in het donker van de avond. Bijna vanzelfsprekend, want het bepaald lidwoord “de” werkt in dit opzicht vervreemdend. Het gebruik ervan suggereert dat zowel het lyrisch subject als de lezer weet over welke lamp het gaat. Vergelijk bijvoorbeeld de zin “Wil je de lamp eens aangeven?” Het gebruik van het bepaald lidwoord in zo’n taaluiting doet veronderstellen dat de spreker

¹³⁶ Vervaeck 1999 (2004): 46

¹³⁷ Idem: 46

¹³⁸ Het lyrisch subject geeft in de vijfde bundel een dergelijk advies: passage IV, bladzijde 20

en de aangesprokene weten welke lamp bedoeld is in de gegeven situatie. Hier bij Starink weet ik dat als lezer niet.

De tweede regel van het citaat werkt aan die vervreemding mee: “klonk in het dansen van de vlam zijn stem”. De regel sluit met “dansen” en “stem” direct aan bij regel twee van deze bladzijde: “zoals een danser danst zo las hij voor”. Het lyrisch subject verbindt het “dansen van de stem” via overeenkomst met het dansend voorlezen van blankzeil, maar er is een opvallende verandering, namelijk het synesthetisch gebruik van “klonk” bij “in het dansen van de vlam”. De synesthesie van gehoor en gezicht in de lotuslamp combineert voor het lyrisch subject twee kwaliteiten in de lamp: zij kan er iets in zien, maar nu, na het lezen van blankzeil, ook iets in horen. Deze passage kan ik ook opvatten als een metafoer die het karakter van een *pars pro toto* krijgt: het lyrisch subject ziet de vlam in de lotuslamp dansend bewegen, zij denkt daardoor aan de dansende beweging van blankzeils stem bij het voorlezen. Die combinatie wordt “uitvergroot” als een *pars pro toto*: van zijn stem tot zijn aanwezigheid via zijn stem.

Op bladzijde 16 wordt de lotuslamp in verband gebracht, door “jij”, op dat moment de antagonist van het lyrisch subject, met “het blanke laken van dit bed”, met “de riem van je sandalen” en met nog meer dat door een interruptie van de ik-figuur ongenoemd blijft, want zij vindt “deze lamp genoeg” om als bekrachtiging van een belofte te dienen. De antagonist stelt voor om de lamp mee te geven aan “onze vogel”, “mijn hinde” en “jouw paard” die buiten staan, klaar om op reis te gaan.¹³⁹ Het lyrisch subject wijst op de breekbaarheid van de lamp, maar ze wordt tegengesproken door de antagonist, die beweert dat de lamp onbreekbaar is en “de vlam in de twee kelken” voorgoed brandt. Vervolgens bindt het lyrisch subject een sandaalriem van haar zelf om de twee kelken en doet aan de antagonist het voorstel om alvorens de lamp aan de dieren mee te geven een afdruk van de voet van de lamp te maken op het beddenlaken. De twee maken die afdruk met hun eigen bloed “drop voor drop en pols om pols”, nadat ze met de “gesptong” (van een van de sandaalriemen, neem ik aan) een opening in een van hun polsaders hebben gemaakt. Dit ritueel om een representatie van de lotuslamp te hebben sluit aan bij de enigmatische belofte waarmee deze bladzijde opent. Ook daarbij werden het beddenlaken en de “riem van je sandalen” als bekrachtigingsmiddelen gebruikt, al is er verschil.

In het begin van het gedicht fungeren de twee genoemde middelen verbaal in de formule van de belofte, in de derde strofe zijn ze als object daadwerkelijk in het ritueel betrokken, namelijk de gesptong van de riemen als steekmiddel en het bebloede / geverfde laken als bewijs van de ‘afwezige aanwezigheid’ van de lotuslamp. Het ritueel heeft sterke seksuele connotaties: de fallische speld en het bloed op het laken als bewijs van een penetratie. Bij dit gemeenschappelijk ritueel is er geen sprake van dominantie van de man ten opzichte van de vrouw: het idee om een afdruk van de lampvoet te maken is weliswaar van de antagonist, die daarvoor zijn bloed wil gebruiken, maar het lyrisch subject stelt direct voor om het hare te gebruiken en het compromis is een gezamenlijke actie: “pols om pols bestreken / wij de ronde rand” (van de voet van de lamp, PK).

¹³⁹ De persoonlijke voornaamwoorden zijn hier verwarrend. Ik kom er op terug.

Nadat de afdruk is gemaakt, gaat het lyrisch subject naar buiten en “grist” het blinde paard “de gesp (van de ene riem, PK) behendig” uit de hand van het lyrisch subject en neemt de hinde de lamp aan de (andere, PK) riem tussen haar lippen, zodat ze samen de lamp dragen.

De lotuslamp keert terug in de laatste strofe van bladzijde 17: “en wat er ook gebeurt onthoud / dat ik de lamp heb toevertrouwd aan jou”. Dit wordt gezegd door de jij-figuur en dat is merkwaardig, want hijzelf heeft geadviseerd de lamp aan de dieren mee te geven en, nadat het lyrisch subject op de breekbaarheid van de lamp had gewezen, gezegd dat de lamp nooit zal breken. Blijkbaar gaat het hier om iets anders. De context van de strofe is complex: de antagonist zegt dat hij het laken heeft doorgescheurd. Het woord “daarom” aan het begin van de desbetreffende regel suggereert een oorzakelijk of redengevend verband met het direct voorafgaande. Enige toelichting is hierbij nodig.

Het lyrisch subject heeft haar sandaalriemen gebruikt om de lotuslamp gemakkelijk te kunnen dragen. Als ze loopt, zullen haar sandalen tegen haar voeten klapperen: “hoe zul je lopen vroeg jij klappend als / de wind en als de wind ons vindt blootsvoets”. In de laatste strofe heeft de antagonist het lyrisch subject met haar klappende sandalen horen lopen, want hij zegt: “die twee sandalen klappen als de wind / en als de wind ons vindt is het voorbij”. De wind die het lyrisch subject niet mag vinden, herinnert me aan de eerste bundel (passage XVIII, deelgedicht 5: “onvindbaar voor de zeewind snachts”), maar het oorzakelijk of redengevend verband met wat volgt blijft raadselachtig. Er is een oplossing: de reden dat de antagonist het laken heeft doorgescheurd, is misschien dat hij met de repen laken de sandaalriemen wil vervangen zodat het lyrisch subject kan lopen zonder geklapper en dus zonder dat de wind haar “vindt”. De antagonist heeft daar belang bij, want er staat “en als de wind *ons* vindt is het voorbij” (cursivering van mij, PK). Als de antagonist blankzeil is, die sterven moet, want na zijn dood kan / moet het lyrisch subject zich weer aan haar eigenlijke taak wijden: de naam van blankzeil in de laatste steen uithakken, is de wind een “handlanger” van degene die wil dat blankzeil sterft en dat is de woordvoerder in het gedicht op bladzijde 8 en 9: “*ik heb geen blankzeil vrijgesteld / zijn naam hoort op de laatste steen / onthoud dat als hij op je ligt / of jullie sterven allebei*”. Die woordvoerder is het personage dat ik de Poseidonachtige heb genoemd.

Naast deze connotaties van het doorgescheurde laken vanuit het perspectief van de antagonist, is er het perspectief van het lyrisch subject. Na de mededeling van de antagonist dat hij het laken heeft doorgescheurd, vraagt zij “blij”: “mijn sluier” en hij antwoordt “mijn onderpand”. Het laken is dus ambivalent: de hymenachtige sluier verbind ik met de seksuele connotaties van de derde strofe, en het “doorscheuren” voegt daaraan nog een seksuele betekenisomgeving toe: de gescheurde sluier als teken voor het beëindigen van maagdelijkheid. Daarmee zou het bewijs dat blankzeil / de antagonist op het lyrisch subject “gelegen heeft” (bladzijde 9) geleverd zijn en is zijn doodvonnis getekend. De blijdschap van het lyrisch subject is niet opmerkelijk als ik de gedichten op bladzijde 6 en 7 in herinnering roep: die zijn gemakkelijk op te vatten als het voltrekken van een bruiloft.

Ik ga nu terug naar het perspectief van de antagonist: voor hem is het doorgescheurde laken een “onderpand”: een middel dat hem ervoor behoedt samen met het lyrisch subject door de wind gevonden te worden, want dan “is het voorbij”. “(O)nderpand” is ambigu: behalve bovengenoemde betekenis is er nog minstens één mogelijke semantisering. We weten niet hoe de antagonist het laken heeft doorgescheurd: is dat dwars door de afbeelding van de lampvoet, of is de lampvoet afgebeeld op een van de twee stukken? Als dit laatste het geval is, fungeert het stuk met de afbeelding als onderpand voor de echte lamp, is de representatie van de lamp het onderpand voor het gerepresenteerde. Deze veronderstelling is aantrekkelijk, gezien de laatste regels van dit gedicht: “(...) en wat er ook gebeurt onthoud / dat ik de lamp heb toevertrouwd aan jou”. “(O)nderpand” kan ik nu lezen als “bewijsstuk”. Het metrisch accent op “ik” in de laatste regel suggereert “ik en niet een ander”. De vraag wie die ander zou kunnen zijn, zullen de volgende gedichten moeten beantwoorden. Dat de lotuslamp een dubieus verbond aangeeft tussen de antagonist / blankzeil en het lyrisch subject, is een voorlopige conclusie. Het verbond wordt gekenmerkt door positieve seksuele connotaties in de derde strofe: de twee vormen een door beiden gewilde eenheid: “pols om pols bestreken *wij*” (cursivering van mij, PK), maar ook door impliciete teleurstelling bij het lyrisch subject in de laatste strofe. Zij is blij, noemt het stuk laken haar (bruids)sluier, maar hij noemt het stuk (slechts) een onderpand voor de lotuslamp.

Op bladzijde 18 is het lyrisch subject op zoek naar de lamp, waarbij herhaald wordt dat het blinde paard en de hinde hem gezamenlijk dragen. Daaruit valt af te leiden, ik denk aan “mijn hinde” en “jouw paard”, dat de lamp hier als een symbool van de eenheid van het lyrisch subject en blankzeil kan worden opgevat. Op bladzijde 22 heet een schip “*de lotuslamp*”. Het is een schip dat “*alleen van ramp naar ramp (vaart)*”. Aansluitend bij het voorafgaande kan ik deze opmerking zien als een andere kijk op de eenheid van de twee personages, namelijk de visie van de Poseidonachtige, zoals die geformuleerd is op bladzijde 9. De ene ramp volgt daar op de andere: “*hitte en stank*”, “*stilstaand tij*”, gespleten “*zuilen in de zee*”, een verzakte “*tunnelweg*”, de “*grafberg*” die zijn doden vrij laat en een slechts door blankzeil bewaakte “*torenpoot*”. Indirect keert de lamp terug op bladzijde 23 “*een zegt mij is de vlam ontroofd / en twee ik ben de vlam ontvlucht / en drie ik heb de vlam gedooft*”. Een andere aanwijzing dan de openingsregel om te veronderstellen dat het hier gaat om de vlam in de lotuslamp heb ik in het gedicht niet gevonden. Op 24 en 25 is de lotuslamp in de typografische omtrekken van de strofen aanwezig en ook binnen de tekst. De acht strofen hebben alle min of meer de vorm van een lamp of kelk. De lamp wordt impliciet opgeroepen in het “albast” waarvan de doorschijnendheid als vergelijkker in een metafoor voorkomt: “een rookkolom / doorschijnend als / albast”. Dat herinnert dwingend aan “de lotus van albast” op bladzijde 18 en aan de slotstrofe van de bundel “een vlam die niet verdwijnt / maar doorschijnt als een ader in albast”, want dat zijn de twee plaatsen waar het woord “albast” ook nog voorkomt.

De misschien metaforische “bloem / kelk” in de derde strofe op bladzijde 24 herinnert ook aan de lotuslamp. Tenslotte wordt de lotuslamp expliciet in de laatste strofe genoemd: “de lotuslamp / die op mijn graf / doek stond”. Behalve de verbinding met “mijn grafdoek”, een motief dat een apart onderzoekje vereist, is de lamp hier een “lang verwacht / signaal voor het / vertrek/ ”

dat zich hoog boven het dak van een huis “verhief”. De lotuslamp sluit hier samen met de grafdoek van het lyrisch subject het gedicht af vanaf een hoog verheven positie en geeft het signaal om te vertrekken. Het motief van het vertrekken kan worden verbonden met de eerste strofe van bladzijde 16 “hij vraagt wanneer de reis wordt voortgezet”.

Op bladzijde 28 heeft het lyrisch subject de lotuslamp, die op 18 kwijt was, gevonden: hij staat onbeheerd tot ongenoegen van “de heerser van het land”: “de lotuslamp zwerft doelloos rond een wrak / wijd je voortaan alleen aan deze steen”. De lamp maakt hier deel uit van een opsomming van vier zaken waarin het lyrisch subject ten opzichte van de “heerser van het land” is tekortgeschoten. Ten eerste heeft hij een feest gegeven en heeft zij daarbij ontbroken, ten tweede is ze haar toverhalsdoek kwijt (zie bladzijde 18), vervolgens heeft ze de tak van de heerser geknakt (ook een toverattribuut, zie bladzijde 19) en tenslotte “(zwerft) de lotuslamp doelloos rond een wrak”. Ik heb opgemerkt dat de lotuslamp toverachtige eigenschappen had; hier wordt de lamp in die magische eigenschappen zinvol gecombineerd met twee andere toverattributen: de halsdoek en de tak. De hierboven geciteerde regel is wat “een wrak” betreft ambigu: ik lees “als een wrak”, maar “rondom een wrak” is eveneens mogelijk, al blijft de vraag; welk wrak? Het antwoord zou kunnen zijn: het wrak van “het schip de lotuslamp”, of van “de boot” die door het lyrisch subject “de windgewijd” wordt genoemd. Beide antwoorden zijn niet te verifiëren.

Op bladzijde 30 trekt het lyrisch subject de lamp uit het slik, ik neem aan hetzelfde slik als op 28. Ze draagt de lamp naar de top van de klif en poetst hem op. Ze ziet dat de voet ervan nog steeds een rode rand heeft van het bloed van haarzelf en blankzeil. Ze probeert de lamp aan te steken met de gesp (die bleek volgens het vorige gedicht ook van toverkracht voorzien, zie bladzijde 29, en hij fungeert hier als vuurslag), maar telkens verdwijnt een van de vlammen. De gesp is nodig om de vlam aan te houden, maar als ze de andere met de gesp wil aansteken gaat de vorige uit. Ze beseft dat ze het vuur zelf moet voeden, maar ze weet niet waarmee. De situatie is in tegenspraak met wat blankzeil had beweerd, namelijk “de vlam in de twee kelken brandt voorgoed” (bladzijde 16).

Indirect, als representatie, keert de lamp in de volgende strofe van bladzijde 30 terug, als de hinde het lyrisch subject bij een steen brengt waarop een geschulpte helderrode cirkel staat, net als de afdruk van de lampvoet. Weer volgt een voorbeeld van *ekphrasis*: de cirkel heeft langs de omtrek aan de buitenkant tekens en er lopen lijnen van de omtrek naar het middelpunt. Het lyrisch subject heeft het idee dat ze de tekens kan lezen en zegt dat ze die dag met “de zin” begon. De hinde draagt nu in een ritueel lijkende herhaling (“de eerste steen was niet genoeg ik vroeg / genade maar ze droeg de lotuslamp / rondom het kamp en wees een tweede (een derde) aan”) de lamp rond en telkens moet het lyrisch subject verder werken aan “de zin”. Ze wil aan die arbeid ontsnappen en roept om “de heerser van het land”, een oproep die teruggrijpt, ook in de gevolgen ervan, op de monoloog van de Poseidonachtige op bladzijde 8 en 9. Er doen zich namelijk onmiddellijk veranderingen bij haar voor: het laatste eindje van de tak (zie bladzijde 28) wordt zwaar, nadat het licht als een veertje was, ze houdt een haarspeld vast (de dodelijke speld, zie bladzijde 6) en ze heeft lang haar (zie blz. 8: de wilde haardos). Ik merk op dat hieruit de conclusie getrokken

kan worden dat “de heerser van het land” en de woordvoerder op bladzijde 8 en 9 wel één en hetzelfde personage moeten zijn.

De rol van de lotuslamp is in dit gedicht met het bovenstaande uitgespeeld, maar hij keert terug op bladzijde 33. Daar verdwijnen “licht en vlam” in de lotuslamp op het moment dat een haarlok van het lyrisch subject (zie bladzijde 32) zich om de twee helften van de door haar in tweeën gebroken bloesemtak wond. Ook deze situatie is complex: blankzeil wil van de bloesemtak zijn staf maken, de bloesem valt eraf, blankzeil valt in slaap, het lyrisch subject breekt de tak doormidden, zij zegt “wind / gewijd”, de haarlok windt zich om de twee helften en de tak is heel, in de lamp “verdwenen licht en vlam”. De eenheid tussen blankzeil en het lyrisch subject wordt verbroken door zijn plan de bloesemtak, teken van liefde, te gebruiken als staf, teken van macht. Dat het lyrisch subject de tak in tweeën breekt vat ik op als een uiting van haar besef van de verandering van liefde in macht. Dat besef komt als de bloesem is gevallen. Zij verzet zich tegen de verandering door de “fallus” te breken. Haar gevoel is echter ambivalent, want als ze het woord “windgewijd” zegt, wordt de stok door haar eigen haarlok weer heel gemaakt. Om deze twee elementen een plaats te geven is een vergelijking met de vorige bladzijde nodig: het afknippen van de haren gebeurt daar, ook het breken van blankzeils staf en het vertrek van het schip de windgewijd. Dat de lamp bij deze ambivalente verhouding tussen het lyrisch subject en blankzeil geen licht meer geeft, laat zien dat de toewijding aan blankzeil niet kan samengaan met de toewijding aan de lotuslamp. Meer implicaties hiervan heb ik al besproken in de analyse van de gedichten op bladzijde 32 en 33.

3.8.1 Samenvatting

Als ik een motief, zoals bijvoorbeeld de lotuslamp, volg door de bundel, dan blijkt dat motief met steeds meer andere motieven verbonden te (moeten) worden om aan duidelijkheid te winnen. Dat proces lijkt op het zich vertakken van een boom vanuit de stam: op den duur is de stam niet meer iets zelfstandigs, maar bestaat hij dankzij de vertakkingen: je ziet hem niet meer als stam, maar alleen in zijn verbindingen met de takken. Dit wordt onder woorden gebracht in het visioen op bladzijde 24-25: “een mast die zich vertakte in het rond totdat op elke tak een bloemkelk stond”. Toch is het mogelijk om “de lotuslamp” tot zijn elementaire functies terug te brengen. De lamp fungeert in de derde bundel als dagelijks gebruiksvoorwerp, als symbolisch voorwerp en als ritueel voorwerp. Hij symboliseert als hij dubbel brandt de “goede” verhouding tussen de Poseidonachtige en het ik-personage, als hij dat niet meer doet is hun verhouding gecorrumpeerd. Als ritueel voorwerp maakt hij deel uit van de belofte tussen blankzeil en het ik-personage en wordt zijn representatie als afdruk “op blank katoen” een “onderpand” tussen blankzeil en haar. Ook vervult hij een rituele rol op bladzijde 30 en 31, waar hij door de hinde rondgedragen wordt van steen naar steen.

3.9 Bladzijde 18-19 en 28-29

bladzijde 18 (links)

heeft iemand soms een kleine stoet gezien
een blind paard met een vogel op zijn rug
dat samen met een hert een lotus draagt

de mensen zeiden wat een vreemde vraag
en ik liep verder zonder gesp of riem
en zocht een onderdak want het werd nacht

toen hoorde ik een stemmetje dat sprak
neem mij neem mij ik ben je onderdak
ik deed mijn doekje af en spreidde het

en het werd tent en bed

bladzijde 28 (links)

weet u waar ik de hinde vind vroeg ik
want voor me stond de heerser van het land
aan wie wist ik de hinde was gewijd

de lotuslamp staat hier ze moet er zijn
denkt u dat ze gestikt is in het slik
ik gaf een feest zei hij en jij ontbrak

je halsdoek ben je kwijt je knakt mijn tak
de lotuslamp zwerft doelloos rond een wrak
wijd je voortaan alleen aan deze steen

want die is vel en been

bladzijde 19 (rechts)

het was een droom waaruit ik wakker schrok
en voor me stond de heerser van het land
die zei jij gaf een feest en ik ontbrak

en in zijn hand hield hij een kleine tak
waarmee hij op mijn sjaal patronen trok
en zei nu is je doek de wind gewijd

ik kom nog eenmaal voor je haar bevrijdt
de hinde die ik wacht en voert je reis
je over zee bind dan je halsdoek vast

want die is zeil en mast

bladzijde 29 (rechts)

het was een droom waaruit ik wakker schrok
en buiten stond de hinde maar doodstil
zoals een sneeuwboom staat alsof ze aan

geraakt was door een koude hand die haar
het hart bevroor ik warmde haar en zag
toen dat de gesp nog vast zat in haar lip

ze knikte naar het kruid dat ik nog had
ik gaf haar wat en wachtte tot ze at
het gespje viel raakte de rechtermuur

en het werd vlam en vuur

Deze gedichten vertonen in allerlei aspecten een grote onderlinge samenhang, zowel afzonderlijk als wanneer men ze twee aan twee beschouwt. Visueel zijn ze alle vier nagenoeg aan elkaar gelijk - de regellengete is niet helemaal hetzelfde, maar het aantal lettergrepen per regel wel - en onder-

scheiden ze zich duidelijk van de gedichten ervoor en van die erna. Het eindrijmschema is voor deze vier of twee gedichten gelijk, met slechts één afwijking op bladzijde 29. Drie maal is het rijmschema abc / cad / dde / e //; de laatste keer is het abc / cdb / dde / e //. Vier maal is de strofebouw gelijk: drie strofen van drie regels gevolgd door een geïsoleerde slotregel. Het metrum van de vier is overwegend een jambische vijfvoeter, terwijl de slotregels drie jamben bevatten. De overeenkomsten gaan echter veel verder. Zo is er gelijkheid, soms met kleine variaties, in de zinsbouw, de woordgroepen, de losse woorden en zijn er gevallen van symmetrie of spiegeling van elementen aan te wijzen. Ook komt de compositie van de tweetallen overeen. Ik geef van dit alles voorbeelden.

Het eerste gedicht opent met een vraagzin, het derde gedicht eveneens; de eerste regel van het tweede gedicht wordt letterlijk herhaald in de eerste regel van het vierde gedicht; de tweede regel van het tweede gedicht keert met een kleine variatie terug in de tweede regel van het derde gedicht; de derde regel van het tweede gedicht is gevarieerd in de zesde regel van het derde gedicht; de slotregels van respectievelijk het eerste en het vierde gedicht en die van het tweede en derde gedicht zijn qua opbouw hetzelfde.

Specifieke woordgroepen en woorden keren geregeld terug, verspreid over de vier bladzijden: “gesp” op pagina 18 wordt herhaald in “de gesp” en “het gespje” op pagina 29; “mijn doekje” op bladzijde 18 wordt gevarieerd in “mijn sjaal”, “je doek” en “je halsdoek” op bladzijde 19 en “je halsdoek” op bladzijde 28; “een kleine tak” op bladzijde 19 keert terug in “mijn tak” op bladzijde 28; “een hert” op bladzijde 18 wordt gevarieerd in “de hinde” op pagina 19, dat wordt herhaald in de eerste en de derde regel van bladzijde 28 en de tweede regel van pagina 29.

Symmetrie of spiegeling van elementen zie ik in de slotregels van bladzijde 18 en 29 en in de slotregels van 10 en 28. Niet alle elementen doen aan de strikte symmetrie of spiegeling mee: de openingsregels van achtereenvolgens bladzijde 19 en 29 onttrekken zich eraan. Als je de tweetallen elk als een afzonderlijk gedicht beschouwt is er natuurlijk weer wel sprake van symmetrie.

De inhoudelijke compositie van de tweetallen is op het eerste gezicht gelijk: de eerste regel van telkens de rechterbladzijde geeft de verhouding tussen de twee gedichten aan: “het was een droom waaruit ik wakker schrok”. Het lijkt hier om de tegenstelling tussen dromen en waken te gaan. “(H)et” kan in beide gevallen terugwijzen naar het voorafgaande gedicht in zijn geheel, al geeft die veronderstelling complicaties. In het eerste tweetal zou het eerste gedicht de droom zijn, waaraan in het tweede gedicht een einde wordt gemaakt. In de wakende toestand waarin het lyrisch subject zich dan bevindt, staat “de heerser van het land” voor haar. In het tweede tweetal is die situatie omgekeerd: daar verschijnt “de heerser van het land” in de droomtoestand voor het lyrisch subject. In de wakende toestand staat “buiten” “de hinde”, die in het eerste gedicht onderdeel uitmaakte van de droom. Werkelijkheid en droom lijken tegen elkaar inwisselbaar te zijn en ook “de heerser van het land” en de “hinde” vormen geen tegenstelling. De hinde is toegewijd aan de heerser van het land (zie de derde regel op bladzijde 28) en blijkbaar zal hij haar een keer komen opeisen (zie de achtste regel van bladzijde 19). Daarmee wil niet gezegd zijn dat de heerser van het land en de hinde tegen elkaar inwisselbaar zijn, dat de hinde een min of meer aan hem

gelijk te stellen representatie van hem is. Daarvoor is de relatie tussen de heerser van het land en de hinde te conflictueus, zoals kan blijken uit haar weigering om hem te gehoorzamen in het gedicht op bladzijde 36: “je hield je handen op je rug en float // de hinde luisterde maar liep toen door / en kwam mij vragen of ze binnen mocht // ze vlijde zich tegen me aan en zocht / bescherming” .

Door al deze herhalingen, variaties, tegenstellingen, symmetrieën en asymmetrieën wordt er een hecht thematisch en narratief verband gesuggereerd tussen deze vier gedichten, terwijl er tegelijkertijd onbeslisbaarheden en andere vragen blijven. Ik ben er in het bovenstaande bijvoorbeeld van uitgegaan dat het openingswoord “het” van het tweede en van het vierde gedicht het eraan voorafgaande gedicht in zijn geheel als antecedent heeft. Het is echter ook mogelijk dat alleen de derde strofe en de slotregel van het eerste gedicht het antecedent vormen van “het” in de eerste regel van het tweede gedicht. Die mogelijkheid leid ik af uit “want het werd nacht // toen hoorde ik een stemmetje dat sprak”: met dat stemmetje zou de droom kunnen beginnen. Mijn keus om het hele gedicht als antecedent te kiezen en dus als droom te beschouwen heb ik gebaseerd op de afwezigheid van blankzeil, die in het voorafgaande gedicht nog prominent aanwezig was als potentiële medereiziger: “wij volgen ze (paard, vogel en hert, PK) te voet”.

De geldigheid van deze aanname is een van de onbeslisbaarheden. In het tweede tweetal op de bladzijden 28 en 29 is die keus er niet. Er blijven in dat tweetal, overigens ook in het eerste, wel vragen, bijvoorbeeld: Waar is de halsdoek gebleven? (“je halsdoek ben je kwijt”) en: Om welke (gepersonifieerde) steen gaat het in “wijd je voortaan alleen aan deze steen // want die is vel en been”? Een aantal van dergelijke vragen kan worden beantwoord met behulp van andere gedichten in de bundel. Ik beschouw die lijnvorming van het ene naar het andere gedicht of naar andere gedichten als één van de belangrijkste bouwprincipes van de vijf bundels, een principe dat een tweede bouwprincipe, de strenge formele symmetrie van de vijf, doorkruist en dus ook de kleine symmetrie van de derde bundel. Voor het eerst genoemde principe zijn deze vier gedichten exemplarisch te noemen. Ik werk deze bewering nu uit.

In de tweede strofe van bladzijde 18 wordt duidelijk dat de ik-figuur van de vijfde regel zeer waarschijnlijk de eerste strofe heeft verwoord. Die ik-figuur is te identificeren met het lyrisch subject van de vorige bladzijden, gezien de samenstelling van de “kleine stoet”, bestaande uit paard, vogel en hert (en de lotuslamp), die op bladzijde 16 en 17 expliciet genoemd zijn en waarvan gezegd is op bladzijde 16 “wij volgen ze te voet”. “(W)ij” zijn blankzeil en de ik-figuur. Deze aanname wordt gesteund door wat er in regel 5 op bladzijde 18 volgt, namelijk “zonder gesp of riem”. De gesp en de riem zijn immers op bladzijde 17 van de ik-figuur afgepakt door het paard en de hinde. Een interessante vraag is, waarom deze twee attributen zo nadrukkelijk genoemd worden. Met de voorafgaande bladzijden in herinnering is op die vraag antwoord te geven. Zonder gesp en riem loopt de ik-figuur op haar sandalen “klappend als de wind” en blankzeil heeft gezegd “als de wind ons vindt is het voorbij”. Het is nu een verantwoorde veronderstelling, dat de vijfde regel een aankondiging bevat van de komst van “de heerser van het land” (zie bladzijde 19), want

die “macht” wordt vanaf de eerste bundel een aantal malen in verband gebracht met de wind (bundel I, passage XVI en XVIII).

Het “doekje” uit de voorlaatste regel is op het eenvoudigste betekenisniveau een hoofddoek of halsdoek, maar het wordt hier in de voorafgaande regels gepersonifieerd en door de woordkeus “een stemmetje dat sprak” en “neem mij neem mij” in een sprookjesachtige sfeer gebracht. Het uitvouwbare doekje heeft grote mogelijkheden, want op bladzijde 18 wordt het “tent en bed” en op bladzijde 19 heeft het de potentie, na een rituele tussenkomst van “de heerser van het land”, een schip te worden via een pars pro toto “zeil en mast”.¹⁴⁰ Beide mogelijkheden hebben een nomadisch karakter: de tent en het schip zijn tijdelijke verblijfplaatsen. Ze benadrukken dat het lyrisch subject, de “heerser van het land” zegt het, met een reis bezig is, die haar over land en over zee kan voeren. Zij, het lyrisch subject, is net zoals haar sjaal, door toedoen van de heerser van het land toegewijd aan de wind, wat hier kan betekenen: aan de heerser van het land en aan het reizen: zij gaat waar de wind haar zal voeren.

Het doekje van bladzijde 18 is als motief verbonden met het gedicht op bladzijde 19, maar ook met “het laken” op 17, met “jouw halsdoek” op bladzijde 27, met “mijn doek” en daardoor met “het bracht blankzeil nog die nacht” op 31, met “je doek is vuil” op 38 en met “het doek waarop hij dreef” op bladzijde 6. De conclusie lijkt gerechtvaardigd dat het motief niet alleen aanwijsbaar is in de symmetrisch geplaatste gedichten van deze bundel, maar dat het zijn uitlopers heeft over de hele bundel. Hetzelfde kan worden opgemerkt over het motief van de “kleine tak” op bladzijde 19, dat bij lineaire lezing terugkeert in het derde gedicht van dit viertal, maar ook op andere plaatsen in de bundel aanwijsbaar is: de “bloesentak” van bladzijde 7 lijkt ermee verwant te zijn, hetzelfde geldt voor “blankzeils staf” en “deze tak” en “zijn tak” op bladzijde 32 en 33.

Het lijkt me niet nodig om dit bouwprincipe van de bundels veel verder toe te lichten. Ik zal volstaan met nog twee voorbeelden: “nu is je doek de wind gewijd” op bladzijde 19 en “voor je haar bevrijdt”, op dezelfde bladzijde. “(W)ind gewijd” komt in de derde bundel op twee manieren voor: aan elkaar gespeld als zelfstandig naamwoord en als datiefconstructie los van elkaar gespeld. Het eerste geval heb ik aangetroffen op de bladzijden 12, 21, 26, 32 en 34, het tweede alleen op bladzijde 19. Het motief “voor je haar bevrijdt” van bladzijde 19 komt alleen nog terug in het slotgedicht van de bundel op bladzijde 42. Ik wil nog opmerken dat de genoemde motieven een veel groter verspreidingsgebied hebben als ik bijvoorbeeld “windgewijd” verbind met alle gevallen van het motief “wind” of “voor je haar bevrijdt” met alle gevallen van “bevrijden”. Het moge duidelijk zijn dat de netwerken van motieven door mij om het overzicht te bewaren vereenvoudigd zijn aangegeven.

3.9.1 Conclusie

Veel vragen zijn nu beantwoord en het is mogelijk om naar aanleiding van deze vier gedichten tot een conclusie te komen. Het viertal is exemplarisch voor een aantal bouwprincipes van andere

¹⁴⁰ Ik vat “en in zijn hand hield hij een kleine tak / waarmee hij op mijn sjaal patronen trok” in combinatie met “gewijd” op als een ritueel.

gedichten, van de hele bundel en van de vijf bundels. Een eerste principe is gelegen in de tamelijk strenge symmetrie van de (uiterlijke) vorm, de “form of expression”, waaraan deze gedichten beantwoorden.¹⁴¹ Deze symmetrie betreft de strofebouw, het aantal strofen, het metrum en de regellengte, het eindrijm en het gebruik van romain en cursief. Met “tamelijk streng” bedoel ik dat er soms variaties zijn aan te wijzen: er is soms werkelijke spiegeling aan weerskanten van de denkbeeldige symmetrie-as, als je de gedichten afzonderlijk beschouwt, of juist als tweetal, maar zodra je de “form of content”, de organisatie van de betekenissen, erbij betreft kan die de formele symmetrie doorkruisen.¹⁴²

Een tweede bouwprincipe houdt in dat de thematische overeenkomsten tussen de gedichten binnen de bundel of bundels niet beperkt zijn tot een tweetal of viertal van de formele symmetrie, maar dat de thema's juist hun uitlopers hebben naar allerlei gedichten in het geheel van de vijf bundels. Een hiermee samenhangend principe is de voortdurende suggestie dat een lineaire lezing van de gedichten tot een bevredigende oplossing van de opgegeven raadsels zal voeren. Er is binnen de bundels steeds een “sense of an ending”, omdat er in elk gedicht wel aanknopingspunten zijn naar het volgende gedicht in het lineaire verloop, en omdat veel aanvankelijke raadsels gaandeweg worden opgelost, maar deze suggestie is bedrieglijk.¹⁴³ Uiteindelijk krijg ik als lezer toch geen greep op het door mij veronderstelde verhaal dat naar een einde leidt: er komen steeds nieuwe gegevens die unificering frustreren. De herhaalde indicaties vanuit de vertelstem dat er een construeerbaar tijdsverloop binnen de gebeurtenissen zou zijn, wordt even zo vaak ondermijnd: de gebeurtenissen in de lineaire volgorde van de bladzijden vragen door hun onoplosbaarheden om herordening; die levert echter geen sluitend verhaal op. In de vijfde bundel, maar dat weet een lezer van de derde bundel uiteraard nog niet, zal de woordvoerder in de vierde passage zeggen “als je een stukje mist het is aan jou / de pasbaarheid te vinden en aan jou / als jij de delen anders wilt verbinden”. Als ik deze opmerking toepas op de vijf bundels samen, is de conclusie duidelijk.

Een volgend bouwprincipe is de problematische inwisselbaarheid van droom en werkelijkheid. Een paar maal slechts zegt de woordvoerder, zoals in het besproken viertal gedichten hiervoor, dat zaken die ze zojuist heeft verteld tot de wereld van de droom behoren, maar dat doet ze lang niet altijd. Als de realistisch lezende beschouwer in twijfelgevallen dan maar zelf de beslissing neemt of iets een droom is of niet, schept hij daarmee een vanuit realistisch standpunt begrijpelijke hiërarchie tussen de werkelijkheid en de droom. Die hiërarchie is bij deze gedichten niet bruikbaar naar mijn oordeel. De grens tussen beide werelden is in deze gedichten daarvoor te vaag. De lezer moet de prioriteit van de realiteit laten varen: voor hem of haar moet alles, net zoals voor het lyrisch subject, even reëel zijn. In het besproken viertal gedichten is daar een kenmerkend voorbeeld van te geven: in de gedichten op bladzijde 18 en 19 vormt 18 de droom en 19 de werkelijkheid, en op 28 en 29 is die verhouding net zo, 28 is de droom en 29 de werkelijkheid. Maar

¹⁴¹ Compagnon (1998) 2004: 22-25

¹⁴² Idem: 21-22

¹⁴³ Kermode (1966) 2000: passim

werkelijkheid en droom van respectievelijk 19 en 28 hebben dezelfde “inhoud”. Voor het lyrisch subject zijn ze allebei even werkelijk.

Een laatste bouwprincipe dat ik op basis van de besproken vier gedichten kan noemen is het structureel voorkomen van onbeslisbaarheden. Elk gedicht heeft zijn raadsel, dat een naar eenheid strevende interpretatie in de weg staat. Soms ligt die onbeslisbaarheid op het eenvoudige woordniveau, zoals bij “ze” in de vijfde regel op bladzijde 28: het woord kan verwijzen naar de hinde of naar de lamp. Binnen het gedicht is het vanuit realistisch standpunt onwaarschijnlijk dat het woord verwijst naar de lamp, want een lamp kan niet “in het slik” gestikt zijn; het is dan eerder aannemelijk dat “ze” teruggrijpt op de hinde in de eerste regel, want die is even kwijt en misschien wel in het slik gestikt. Daartegenover staat het begin van het gedicht op bladzijde 30: “ik trok de lamp los uit het slik en droeg / haar”. Hiermee wordt het al dan niet realistisch lezen zelf tot een onbeslisbaarheid.

Soms is een enkel woord uit een woordgroep onduidelijk: het woord “deze” in de groep “deze steen // want die is vel en been” is daarvan een voorbeeld. Het woord “deze” suggereert nabijheid, aanwezigheid van de steen op de plaats waar gesproken wordt, maar daarvoor is geen enkele concrete aanwijzing. Soms is een hele mededeling een voorbeeld van “*indeterminacy*”. Dat geldt voor “die zei jij gaf een feest en ik ontbrak” en de pendant ervan “ik gaf een feest zei hij en jij ontbrak”, op achtereenvolgens 19 en 28. De desbetreffende gedichten zelf geven geen antwoord op het probleem dat hier gesteld wordt.

3.10 Bladzijde 20-21 en 26-27

Deze gedichten laten een grote, uiterlijke overeenkomst met elkaar zien. Omdat op bladzijde 20 geen ruimte is voor eindewit, evenmin als op 26, is het goed mogelijk om hier niet te spreken van vier, maar van twee gedichten. Ze passen als zodanig ook in de formele symmetrie van de bundel. Inhoudelijk is er slechts in zoverre symmetrie dat het “verhaal” dat op 20 en 21 wordt verteld, lijkt door te gaan in het gegeven tijdsverloop op 26 en 27. De verhaaldeeltes zijn echter inhoudelijk niet symmetrisch ten opzichte van elkaar. Lineair wordt het verhaal onderbroken door vier bladzijden en als ik het slot van bladzijde 21 vergelijk met het begin van 26, wordt voor mij de suggestie gewekt dat het lyrisch subject de tussenliggende bladzijden slapend heeft doorgebracht (“voor ik in / sliep hoorde ik de misthoorn” en “de schipper riep me en zijn hand was koud”).

Een duidelijk thematisch en letterlijk tekstueel verband tussen de tekst op bladzijde 20 en 21 wordt gesuggereerd door het min of meer gespiegeld voortzetten van de dialoog: “en ik zeg ommekeer” en “keer je dan om zei hij”. Even duidelijk is het verband tussen de tekst op 26 en 27: “daar woont een wijfje” en “er woont heus niemand op die klif”. De bladzijden 20 en 21 kan ik via “ik had hem niet verwacht de eerste dag” in de eerste regel verbinden met de voorgaande pagina “ik kom nog eenmaal”. Deze verbinding impliceert dat “hem” en “de heerser van het land” één en dezelfde figuur zijn. Dat is een aanname die gesteund wordt door het motief van de sjaal dat in beide gedichten voorkomt en door de manier van optreden van het personage: hij commandeert,

spreekt bestraffend toe, neemt de leiding, is kortom de “wetende” meerdere van het lyrisch subject.¹⁴⁴

De bladzijden 20 en 21 zijn thematisch te verbinden met de erop volgende pagina's via de laatste twee regels van 21 die nagenoeg letterlijk worden herhaald aan het slot van 22 en 23. Ook nu wil ik niet alle verbanden aangeven die het aantrekkelijk maken lineair te blijven lezen. Wel wil ik de aandacht vestigen op andere verbindingsmogelijkheden, overigens evenmin uitputtend om dezelfde reden als bij het voorgaande viertal gedichten.

Op het ruim over de bundels verspreide motief van de wind heb ik in het bovenstaande al gewezen; het motief van de “gang” in de eerste regel van de tweede strofe op bladzijde 20 valt hier evenmin uit de lucht: het komt o.a. voor in de tiende passage van de eerste bundel (“ik ken / de weg die deze gangen gaan”), in de negende passage van de tweede bundel (“en ik ging mee de lange gangen door”), de twaalfde passage van de tweede bundel (“een stelsel van gangen en schachten / dat dwars door de heuvels ging”), op bladzijde 24 in de derde bundel (“de gang onder / de grond”) en in passage drie van de vierde bundel (“en op de gang hoor ik de herbergier” en “en net als ik het schild de kast in schuif / schiet door de lichtschacht van de nis de raaf”). De “dichte deur” in de tweede strofe herinnert aan “de vast / gevoren poorten” in de slotpassage van de eerste bundel. Beide toegangen geven uit op een andere wereld en zijn verbonden met rituele handelingen. Hier op bladzijde 20 vat ik “is wit / vraagt hij de lichtste kleur” en het realistisch gezien niet ondubbelzinnig adequate antwoord “wit is de drager van de zwaarste geur / zeg ik” als een ritueel op, als een uitwisseling van wachtwoorden die alleen door insiders gekend worden.

Het motief van de “bruid” in de slotregel van de eerste strofe op bladzijde 21 verbind ik met bladzijde 17 “mijn sluier vroeg ik blij”, minder direct met een “bruidssituatie” tussen het lyrisch subject en blankzeil op pagina 7, en met “hij droeg me naar mijn kooi” in de derde strofe van bladzijde 21 (een zin die herinnert aan een andere bruidssituatie in de laatste passage van de eerste bundel “hij tilde mij de on / geschuurde drempel over”). Het motief wordt complexer en nog verder uitwaaiërend over de bundel (s) als ik er de “sjaal” bij betrek (“weg met die vlekentooi / mijn sjaal moest af”). De sjaal is gelijk te stellen met het laken van het bed van het lyrisch subject en blankzeil (zie bladzijde 16); het laken is “doorgescheurd” (zie bladzijde 17) en het lyrisch subject vraagt “blij” aan blankzeil of het haar sluier is; op het laken is met bloed de voet van de lotuslamp afgedrukt; op waarschijnlijk datzelfde laken (“dit bed” op pagina 16) hebben blankzeil en het lyrisch subject hun liefde geconsumeerd (zie bladzijde 6, 7 en 9); de laatstgenoemde draagt haar helft van het laken als sjaal; de schipper beschouwt de sjaal na de ontmoeting met “de bruidegom” als brenger van ongeluk en noemt de sjaal “vlekentooi”. Na deze opsomming kan ik aan de “vlekentooi” de volgende twee betekenissen geven: de vlekken roepen de afdruk van de lotuslamp in herinnering en dus de bloedvermenging van de twee hiervoor genoemden en de vlekken wijzen op hun seksuele activiteiten.

¹⁴⁴ Drie maal knikt hij bevestigend op een vraag van het lyrisch subject: hij weet de antwoorden blijkbaar. Bovendien kiest hij een weg door de gangen die zij niet kent.

Het woorddeel “tooi” keert terug op bladzijde 39 in een monoloog die ik toeschrijf aan “de heerser van het land”: “dan kom ik zelf en roof je tooi”. De tooi wordt ook daar direct in verband gebracht met blankzeil. Net als de schipper met zijn opmerking “weg met die vlekentooi” is de heerser van het land kort en bondig: “je doek is vuil”. In de lineaire volgorde van de bundel is “het doek” hierna nog slechts één keer impliciet aan te wijzen, op bladzijde 40, ten minste als ik “hoe hij ronddreef in het maanlicht” verbind met “ik noem hem blankzeil naar het doek / waarop hij dreef toen ik hem vond” op bladzijde 6. Een lezer die denkt vanuit de realiteit buiten de tekst, zal zich afvragen of ik met dit alles wil beweren dat het beddenlaken van de twee geliefden moet worden gelijkgesteld aan het zeildoek waarop blankzeil ronddreef voor hij door het lyrisch subject werd gered, iets wat erg onwaarschijnlijk is. Ik wil dat niet beweren, ik wil aantonen dat er met dit motief sprake is van een eindeloos, open spel van associaties met als enige begrenzing de laatste bladzijde van de bundel of van het oeuvre.

Op pagina 26 en 27 wordt nog twee maal een ander aspect van de halsdoek genoemd: “jouw halsdoek die ik niet omzeilen kon / het ding was als een priem / die het gemunt had op mijn arme boeg” en “daar was toen ik begon / jouw halsdoek die ik niet omzeilen kon”. De vergelijking met de priem, de dodelijkheid van de halsdoek, doet direct denken aan de haarspeld met de gifpunt op bladzijde 6 en “de speld de sleutel tot de graf / berg” op pagina 8. Via dit extra aspect van het motief breidt het netwerk van associaties zich verder uit en is er steeds minder beweging naar een centrum dat alles bijeen brengt en verklaart. Ik beschouw deze gedichten als voorbeelden van centrifugale poëzie en in zekere zin als uitermate realistisch.¹⁴⁵ De realiteit van “het leven” heeft geen kern, er is maar één beweging en die is in de richting van de dood, of van een wedergeboorte voor wie daarin gelooft. Je kunt ook zeggen: er is alleen eeuwige vernieuwing, er is verandering, “passage”. Binnen deze opvatting kunnen de gedichten van Starink zeker een plaats krijgen.

De twee besproken gedichten vormen op zichzelf gezien een verhaal met een begin, een midden en een einde, maar ook een verhaal dat veel vragen onbeantwoord laat en daarmee zichzelf ondermijnt. Er komt een bekende bezoeker op een onverwacht moment bij het lyrisch subject, hij kondigt een vrolijke reis aan en leidt haar via een voor haar onbekende gang naar een ijsskoude deur die toegang geeft tot een wereld waarin juist een boot aankomt, die door haar “windgewijd” wordt genoemd. Er is een “ommekeer”, de bezoeker maakt op een geheimzinnige wijze plaats voor de schipper. Het lyrisch subject is in een andere, mogelijke wereld terecht gekomen, een wereld waarvan de samenstellende delen door de lezer, net als door het lyrisch subject zelf, herkend worden als de wereld van de gedichten van deze derde bundel: blankzeil, de klif waarop het huis staat, het doden van de schippers, de vogel en de hinde, de grot en de zeven zuilen.¹⁴⁶ De reis lijkt sterk op een mislukte bruidsreis: de gewenste bruidegom, zeer waarschijnlijk blankzeil, wendt zich af en geeft voor het lyrisch subject “nooit gekend” te hebben. De schipper “sleurt” “geschrokken” zijn passagier mee aan boord en draagt de gemankeerde bruid naar haar kooi.

¹⁴⁵ Vaessens & Joosten 2003: 71

¹⁴⁶ Ronen (1994) 2004: 5. Ook: Doležel 1998: 13

Later vraagt hij haar of ze de klif heeft gezien, waarop een wijfje woont “dat met eigen hand / tien schippers heeft vermoord”. Het lyrisch subject ontkent eigenlijk niet dat zij dat “wijfje” is, gezien haar overname van de tekst van de “helleveeg” aan het eind van de eerste strofe van bladzijde 27. Zij wijst schipper en stuurman op een vaargeul in de richting van een grot tussen twee zuilen. Daar moeten ze op aan koersen, zodat zij van boord kan. De twee vragen om een ander lot, want ze denken het niet te overleven. Het laatste paar regels is dubbelzinnig: de betekenis kan zijn dat “u (de schipper en de stuurman, PK) het nog eens (nog een keer extra, of ooit nog eens, PK) doet”. Met deze onbeslisbaarheid eindigen de twee gedichten. Ze vormen een typische passage: het doel wordt niet bereikt, de beweging blijft onderweg “hangen”.

3.10.1 Conclusie

In het grotere, open netwerk van de hele bundel is de veronderstelling verdedigbaar dat de “schipper” en de “stuurman” dezelfde zijn als “isos en nemo” van bladzijde 8, die gered zijn door het lyrisch subject en een tijd door haar - als haar potentiële minnaars? - in leven zijn gelaten tot ze “de speld stak in hun pols”.¹⁴⁷ Zo gedacht heeft het verhaal toch nog een einde, misschien ook acceptabel voor de realistische lezer.

Er blijven evenwel veel vragen onbeantwoord. De dialoog op bladzijde 20 bijvoorbeeld is raadselachtig, evenals de gebeurtenissen. Waarom moet het lyrisch subject voelen dat de deur “ijzig koud” is? Hoe kan het zijn, dat zij “ommekeer” hoort? De metamorfose van de “heerser van het land” tot “de schipper” wordt niet verklaard. Wat is het belang van “de menigte” in de tweede strofe op 21? Het woord “menigte” is een hapax in Starinks bundels; ik kan het alleen verbinden met andere verzamelnamen, zoals “het dorp” in de gevallen dat daarmee metonymisch een (grote) groep mensen wordt aangegeven (Zie de eerste en de tweede bundel.). Een volgende onduidelijkheid is de zin van het al dan niet aanraken van blankzeil door het lyrisch subject. De schrik van de schipper blijft een raadsel, zo ook de dubbelzinnigheid van “ ik heb haar nooit gekend”: het kan betekenen “nooit de kans gekregen om haar goed te leren kennen”, maar ook “ik ontken dat ik haar ooit heb gekend”. Waarom is de ontmoeting met blankzeil een kwaad omen? Tenslotte: waarom reageert de schipper met een doodoener op de expliciete identificatie van zijn passagier met de “helleveeg” op de klif? Hij weet toch dat er hem tien schippers in de dood zijn voorgegaan!

¹⁴⁷ De schipper noemt zich isos op bladzijde 27.

bladzijde 22 (links)

*dit is het schip de lotuslamp
het vaart alleen van ramp naar ramp
en menigeen die dat niet wist
en enkel afging op zijn ster
is aangevaren in de mist
hier door dit boegbeeld kijk maar goed
het heeft de kleur van mensenbloed
en als je aankomt van heel ver
lijkt het een hoorn van overvloed
het zijn drie vrouwen vastgeklampt
onder een misthoorn die gebiedt
vertel vertel me wat je ziet
vertel vertel vertel*

bladzijde 23 (rechts)

*ze zijn het sieraad van de plecht
hun haar gebonden in een vlecht
van buiten rood van binnen hol
als harten na een diepe zucht
ze dragen elk een banderol
als kroon op hun scharlaken hoofd
een zegt mij is de vlam ontroofd
en twee ik ben de vlam ontvlucht
en drie ik heb de vlam gedoofd
en bij slecht weer dan wordt hun vlecht
een ijle misthoorn die gebiedt
vertel vertel me wat je ziet
vertel vertel vertel*

bladzijde 24 (links)

ik zag een huis
dat op de klif
rand stond
vier muren tor
sten blind een dak
van vuur

en midden op
het brandend dak
ontstond
een rookkolom
doorschijnend als
albast

bladzijde 25 (rechts)

waar eens de zee
de zeven zui
len sleet
en elke zang
werd zeven maal
herhaald

toen sprak het he
le koor als uit
een mond
het ene woord
dat ik verta
len kon

een mast die zich
vertakte in
het rond
totdat op el
ke tak een bloem
kelk stond

en koorgezan
gen die ik niet
verstond
weerklonken uit
de gang onder
de grond

want daar verhief
zich hoog boven
het dak
gedragen door
een lichtend ne
veldek

het lang verwacht
signaal voor het
vertrek
de lotuslamp
die op mijn graf
doek stond

Omdat ze geen pendant hebben schikken deze bladzijden zich niet in de formele symmetrie die de hele bundel kenmerkt (zie de figuren 1 en 2). Tussen 22-23 en 24-25 loopt de denkbeeldige symmetrielijne van de kleine en de grote symmetrie. De lijn wordt hier als open plek in de tijd gepresenteerd. De tekst op de bladzijden 22 en 23 staat in de onvoltooid tegenwoordige tijd, terwijl de tekst op 24 en 25 in de onvoltooid verleden tijd is geformuleerd. De lege plek bestaat erin dat het lyrisch subject op 24-25 niet doet wat de "misthoorn gebiedt" door te zeggen "ik zie", maar door het visioen te presenteren als voorbij: "ik zag". Het visioen als zodanig "bevindt zich" in een andere wereld, die niet direct gerepresenteerd wordt, maar in de leegte blijft. Het lyrisch subject kan er slechts over spreken in de onvoltooid verleden tijd. Dat betekent dat de denkbeeldige as van deze bundel en van alle vijf de bundels, het moment van "ommekeer", alleen maar indirect onder woorden is gebracht; zelf is het er niet.

De gedichten op bladzijde 22 en 23 zijn cursief afgedrukt en de twee op 24 en 25 in romein. De woordvoerders zijn duidelijk verschillend, want de vier gedichten vormen twee aan twee een vraag-en-antwoordspel. Ik analyseer eerst de teksten op zichzelf en daarna onderzoek ik mogelijke verbanden met andere gedichten uit deze bundel.

Op bladzijde 22 en 23 hebben de gedichten hetzelfde metrum: een viervoetige jambe. In allebei kan er sprake zijn van enkele antimetrieën, waarvan ik de meest opvallende het woord "hier" vind aan het begin van de zesde regel op bladzijde 22. Net als het openingswoord van de eerste regel: "dit" en "dit" voor "boegbeeld" in de zesde regel, gevolgd door "kijk maar goed" lijkt het woord "hier" "het schip de lotuslamp" performatief aanwezig te stellen. Door te zeggen "dit is het schip de lotuslamp" is het er ook. Alle eindrijmen zijn mannelijk. Het eindrijmschema is voor allebei hetzelfde, weliswaar ten dele met verschillende rijmklanken: aabcbddcdaeef. Afgezien van "vastgeklampt" in regel 10 op bladzijde 22 zijn alle eindrijmen volrijmen. In vergelijking met veel andere gedichten van Starink (bijvoorbeeld die van bladzijde 24 en 25 in deze bundel) zijn de

enjambementen niet opvallend. Als ik de twee gedichten of strofen naast elkaar zie, zoals ze ook in de bundel zijn afgedrukt, valt op dat het typografisch beeld van beide ongeveer hetzelfde is: wat langere en wat kortere regels lopen vrijwel steeds parallel. De formele verwantschap zoals ik die eerder beschreef, wordt daardoor nog versterkt.

Een extra overeenkomst zie ik in de laatste drie regels van de twee gedichten of strofen die bijna letterlijk hetzelfde zijn. Beide gedichten zijn geformuleerd in de tegenwoordige tijd. Naast al deze parallellieën is er ook verschil tussen de twee. Het eerste gedicht bestaat uit vijf zinnen: 1) “dit is ... lotuslamp”, 2) “het vaart ... dit boegbeeld”, 3) “kijk maar goed”, 4) “het heeft ... overvloed”, 5) “het zijn ... vertel vertel vertel”. In het tweede onderscheid ik vier zinnen, die niet gelijk oplopen met die van het gedicht ernaast: 1) “ze zijn ... diepe zucht”, 2) “ze dragen ... scharlaken hoofd”, 3) “een zegt ... vlam gedooft”, 4) “en bij slecht weer ... vertel vertel vertel”. Wegens de nevenschikkingen is deze keus tamelijk arbitrair, maar er zijn ook andere verschillen. Het eerste gedicht wordt semantisch gekenmerkt door drie dominanten: het schip, het boegbeeld en de misthoorn. In het tweede gedicht is het schip nog indirect aanwezig, bijvoorbeeld in de eerste regel: “ze zijn het sieraad van de plecht (van het schip)”, maar de andere twee motieven krijgen nu alle aandacht: het boegbeeld en de misthoorn.

Deze misthoorn verbindt de bladzijden 22 en 23 direct met het voorafgaande gedicht dat eindigde met “de misthoorn die gebiedt / vertel me wat je ziet”. De verhouding tussen de misthoorn en het boegbeeld is problematisch. Op bladzijde 22 lijken de twee onderdelen van het schip van elkaar gescheiden: “het (boegbeeld, PK) zijn drie vrouwen vastgeklampt / onder een misthoorn”, maar op 23 wordt de haarvlecht van de vrouwen die samen het boegbeeld vormen getransformeerd in een “ijle misthoorn”. Het wordt nog een stap gecompliceerder als ik de negende regel van 22 erbij betrek: (het boegbeeld) “lijkt (...) een hoorn van overvloed”. Deze transformaties worden binnen de tekst gemotiveerd: het boegbeeld lijkt een hoorn van overvloed “als je aankomt van heel ver” en de vlecht van de drie vrouwen die het boegbeeld vormen “wordt (...) een ijle misthoorn” “bij slecht weer”. Dat iemand iets anders meent te zien dan er te zien is, is volgens het indirect lyrisch subject een kwestie van omstandigheden. De grote afstand (“als je aankomt van heel ver”) en de ongunstige weerssituatie (“bij slecht weer”) zijn vergelijkbare factoren, die allebei een objectieve kijk op de zaken ongunstig beïnvloeden.

Tussen de misthoorn, de vrouwen die het boegbeeld vormen en het “schip de lotuslamp” is een deel-geheel relatie. Net zoals het mij te verdedigen lijkt dat “Hij heeft er zijn hoofd niet bij” staat voor “Zijn hele persoonlijkheid is niet voor 100% bij de zaak betrokken”, wil ik naar analogie van deze verhouding de delen van “het schip de lotuslamp” opvatten als representaties van het geheel. In het verlengde hiervan lees ik dan: “het schip de lotuslamp” gebiedt te vertellen “wat je ziet”. “De lotuslamp” kan in de formulering “het schip de lotuslamp” de naam zijn van het schip. Deze veronderstelling, waarin object en naam, object en metafoor verwisselbaar zijn, maakt het mogelijk te lezen: “de lotuslamp” gebiedt “vertel me wat je ziet”. Hiermee wil ik niet zeggen dat in de narratieve opbouw van de hele bundel het schip vervangbaar is door de lotuslamp en omgekeerd, maar op deze plaats kan dat wel zo gelezen worden.

De tegenstelling tussen schijn en werkelijkheid die hiervoor al aan de orde kwam, is een opvallend attribuut van het “schip de lotuslamp”. Uit de verte lijkt het boegbeeld “een hoorn van overvloed”, maar van dichtbij, en dat lijkt dan ook “realistischer”, is het de voorkant van een schip dat “van ramp naar ramp” vaart. Het boegbeeld “heeft de kleur van mensenbloed” en “menigeen (...) is aangevaren in de mist (...) door dit boegbeeld”. Het uitnodigende van de hoorn van overvloed uit de verte blijkt van nabij zeer gevaarlijk, zelfs dodelijk te zijn. Het ambivalente van schip en boegbeeld wordt herhaald in de voorstelling van het boegbeeld als zodanig. Het lijkt een hoorn van overvloed, maar het is een samenstel van drie “vastgeklampt(e)” vrouwen, die op bladzijde 23 “het sieraad van de plecht” worden genoemd. Ze zijn “van buiten rood”, de kleur van mensenbloed, “van binnen hol / als harten na een diepe zucht”, hun leegte wordt benadrukt door de metafoor. De tegenstelling tussen schijn en werkelijkheid gaat verder: de vrouwen hebben elk een “banderol / als kroon op hun scharlaken hoofd”, maar het positieve van de kroon wordt ondermijnd door de tekst van de banderollen: “mij is de vlam ontroofd”, “ik ben de vlam ontvlucht” en “ik heb de vlam gedooft”. Ook hier is weer een verschil in optiek als de afstand verandert: van enige afstand zie je de banderol als kroon, van dichterbij zie je de tekst waarin drie maal sprake is van “verlies” van de vlam. Welke vlam? De enige mogelijkheid binnen deze twee bladzijden is de vlam in de lotuslamp van de eerste regel. Maar dat is de naam van het schip.

3.11.1 Conclusie

Hier doet zich een probleem voor dat typerend is voor de gedichten van Starink. Er is een voortdurende verandering van inhoud van de begrippen. Zodra ik als lezer denk op basis van tekstconventies, bijvoorbeeld de coherentie-conventie, houvast te hebben, word ik op het verkeerde been gezet en verlies ik de greep. Bij de vergelijking met andere gedichten in de bundel kom ik terug op het ene boegbeeld dat uit drie met elkaar verbonden en aan het schip de lotuslamp gebonden vrouwen bestaat. Hier wil ik alleen de ambivalentie van de lotuslamp benadrukken. In het geheel van de bundel lijkt de lamp een begerenswaardig object, maar de drievoudige banderoltekst laat een ander aspect van de vlam in de lamp zien.

3.12 Bladzijde 24-25

Volgens onze leesconventies ligt het voor de hand om het “volgende” qua betekenis met het “voorafgaande” te verbinden, tenzij de tekst deze veronderstelling niet rechtvaardigt. Bladzijde 23 eindigde met een gebod om te vertellen “wat je ziet” en het lijkt erop dat bladzijde 24 en 25 aan dat gebod gehoorzamen. Er is wel van meet af aan iets opmerkelijks, namelijk het verschil in grammaticale tijd tussen het voorafgaande en het volgende. De bladzijden 22 en 23 zijn beide geformuleerd in de tegenwoordige tijd, terwijl op 24 en 25 de verleden tijd wordt gebezigd. Ik laat dit verschil nu even onbesproken, want er zijn meer redenen, namelijk een grammaticale en een typografische reden, dan bij de vorige twee gedichten om deze twee pagina’s als één gedicht op te vatten. Het geheel kan gelezen worden als twee grammaticale zinnen, waarbij de eerste zin “ik zag een huis werd zeven maal / herhaald” over de paginagrens heen gaat. Bovendien ontbreekt het

eindewit op bladzijde 24, dat op bladzijde 22 een halve pagina beslaat. Ik beschouw de twee bladzijden daarom als één gedicht.

Het bestaat uit acht strofen van gelijke lengte en ongeveer gelijke typografische vorm. Na de cursieve druk van de vorige twee pagina's lijkt er nu een andere woordvoerder te zijn, want deze tekst is in romein afgedrukt. De merkwaardige typografische vorm van de strofe lijkt te domineren over het woordgeheel. Er zijn namelijk opvallende enjambementen: in de eerste strofe "tor / sten", "el / ke" en "bloem / kelk" in de derde strofe, "koorgezan / gen" in de vierde, "zui / len" in de vijfde, "he / le" en "verta / len" in de zesde en "ne / veldek" in de zevende strofe. De typografische vorm die mede door deze enjambementen ontstaat, vat ik op als iconisch: ze representeren de lotuslamp, die in de laatste strofe genoemd is. De vorm van de strofen kan ook iconisch zijn voor de "bloem / kelk" in de derde strofe. Deze twee kunnen aan elkaar gelijkgeschakeld worden, want in de tweede strofe op bladzijde 16 staat dat de lotuslamp uit twee kelken bestaat ("deze lamp breekt nooit / de vlam in de twee kelken brandt voorgoed").

De iconiciteit wordt op de eerste plaats mogelijk gemaakt doordat de tekst gecentreerd is afgedrukt. Als dat niet zo was, zou je de lampvorm niet zien. In tweede instantie wordt de regel-lengte gemotiveerd door de regelmaat van het aantal lettergrepen: per strofe steeds twee regels van vier lettergrepen, gevolgd door een regel van twee, die weer worden gevolgd door twee regels van vier en een regel van twee. Deze "formule" werkt ook mee aan de iconiciteit van de strofe. Nadat haar met een herhaalde imperatief gevraagd is te vertellen wat ze ziet, spreekt het lyrisch subject in de vorm van de kelken van de lotuslamp. Ze dwingt haar woorden binnen de grenzen van de kelken en dat levert een "andere taal" op die gemengd is met de conventionele taal. Die andere taal kun je lezen, ook al is deze op zichzelf raadselachtig, als je tot de grenzen van de kelkvorm gaat. Je moet de grenzen echter ook overschrijden, als je de complete "boodschap" wilt ontvangen.

De manier waarop de lezer de lampvorm hanteert, is bepalend voor de verstaanbaarheid van het geheel. Ik licht dit toe. In de eerste strofe vormen de eerste, tweede en laatste regels de gewone, conventionele taal. De regels bestaan uit conventionele woordgroepen: een zin, een incomplete bijzin, een zelfstandig naamwoordgroep. De derde, de vierde en de vijfde regel vormen de "andere taal": "rand stond", "vier muren tor" en "sten blind een dak". De tweede strofe is weer conventioneel, in de derde zijn er maar twee regels van de "andere taal": "totdat op el" en "ke tak een bloem". In de vierde zijn er twee regels "anders": "en koorgezan" en "gen die ik niet". Zo bevat elke strofe in meer of mindere mate conventionele taal en "andere taal", verwarrende taal, die uitnodigt over de rand van de lotuslamp te gaan. De laatste strofe is het meest conventioneel, want daarin ontbreken vervreemdende enjambementen.

De eerste strofe is een performatieve evocatie van een ruimte: door het oproepen is de ruimte er. Het is een voor de lezer bekende locatie: "ik zag een huis / dat op de klif / rand stond". Het huis op de klifrand herinnert aan de gecursiveerde regel in het openingsgedicht van de bundel ("*ik zag een huis dat op de klifrand in*") en dus ook aan de pendantregel in het slotgedicht ("*ik zag een huis dat op de klifrand ston*"). De tekstuele overeenkomst met de regel in het slotgedicht is het grootst. Er is namelijk maar een verschil van één letter, terwijl er een woord verschil is met de

regel in het eerste gedicht. De strofe heeft een opbouw in tweeën, waarbij ik na de derde regel een dubbele punt lees. De tweede helft van de strofe is dan een verklarende precisering van het zinsgedeelte voor die denkbeeldige dubbele punt.

Het visioen, hoe kan het ook anders, is erg visueel, zelfs filmisch: de eerste drie strofen kunnen gelden als een voorbeeld van *ekphrasis*.¹⁴⁸ In de woorden, zou je kunnen zeggen, wordt ingezoomd van het huis in de totaliteit van de omgeving (een *establishing shot*) naar de vier muren die een brandend dak “torsen”.¹⁴⁹ In de tweede strofe gaat het inzoomen verder via een nevenschikking met de voorafgaande zin. Van het brandend dak gaat de blik van het lyrisch subject naar “een rookkolom / doorschijnend als / albast”. Ook deze strofe is linguïstisch in tweeën verdeeld. De eerste drie regels bevatten een bijwoordelijke bepaling van plaats en een gezegde, het tweede drietal vormt het onderwerp van de nevenschikking. De eerste drie verlengen als het ware het beeld van het brandend dak uit de vorige strofe: “en midden op / het brandend dak / ontstond”, waarna door het inzoomen een nieuw element de aandacht trekt: de doorschijnende rookkolom. “(D)doorschijnend als / albast” anticipeert op het laatste gedicht “doorschijnt als een ader in albast” met de subtiele verschuiving van klemtoon en betekenis in “doorschijnende” en “doorschijnt als”. Het inzoomen gaat verder in de derde strofe met een metafoor. We zien nu het dak niet meer; alle aandacht gaat uit naar de rookkolom die vergeleken wordt met een zich vertakkende mast, waarbij op elke tak een “bloem / kelk” komt te staan.

De combinatie van “mast” en “tak” en “bloemkelk” is niet zo vreemd als misschien op het eerste zicht lijkt, want naast de betekenis “scheepsmast” die hier wat problematisch kan zijn, is er de betekenis “denneboom” of “pijnboom” die in bloei niet erg ver verwijderd lijkt van het beeld in deze metafoor. De vierde strofe voegt via nevenschikking aan het visuele van de eerste drie strofen een auditief element toe. Dat is ook over drie strofen verdeeld. In deze “auditieve strofen” overheerst de “andere taal”, voor het lyrisch subject en voor de lezer. De lokalisering wordt uitgebreid van het huis op de klifrand tot “de gang onder / de grond // waar eens de zee / de zeven zui / len sleet”. Ook deze ruimte is bekend uit de andere gedichten. Ze wordt nu gekenmerkt door “koorgezan / gen die ik niet / verstond”. Dit laatste woord is dubbelzinnig: het kan betekenen dat het lyrisch subject niet hoorde wat er gezongen werd, of dat ze de tekst wel hoorde, maar niet begreep. Ik neem aan dat ze de tekst niet begreep, gezien de laatste drie regels van de vijfde strofe “en elke zang / werd zeven maal / herhaald” en haar opmerking in de zesde strofe “het ene woord / dat ik verta / len kon”. Terloops merk ik op dat ze de gezongen tekst niet begrijpt en het ene, gesproken woord wel, al moet ze het vertalen. Het waarom hiervan reken ik tot de onbeslisbaarheden.

De laatste twee strofen keren terug naar “het dak” van de beginstrofen. De verbinding tussen het auditieve gedeelte en dit weer visuele gedeelte is redengevend; het slot wordt namelijk ingeleid met “want”. Hieruit leid ik af dat het koor “als uit / een mond” spreekt op het moment dat er gebeurt wat er in de laatste twee strofen staat. Gedragen door “een lichtend ne / veldek” is het “signaal voor het / vertrek” te zien. Na de derde regel van de slotstrofe lees ik net als in de ope-

¹⁴⁸ Mitchell 1994 (1995): 152, noot 1

¹⁴⁹ Verstraten 2006: passim

ningsstrofe een dubbele punt. Dat impliceert dat ik het vertreksignaal en de “lotuslamp / die op mijn graf / doek stond” aan elkaar gelijk stel. Tussen het begin van het gedicht en het einde is een opmerkelijke overeenkomst. In drie regels wordt in de eerste strofe het huis op de klifrand geïntroduceerd, het huis dat misschien hetzelfde is als in de hierboven genoemde regels en waarschijnlijk het huis van de eerste regel van de bundel. Mijn onzekerheid heeft een reden en dat is het woord “blind” in de vijfde regel. Als dat “blind” impliceert dat het huis “blinde muren” heeft, stemt het gegeven niet overeen met de in het openingsgedicht genoemde twee ramen. De bepaling van gesteldheid (tijdens de werking) “blind” is uiteraard ook verbonden met “tor / sten” in de regels 4 en 5, maar dat maakt het woordgebruik niet duidelijker. Tot in de formulering, de regelverdeling en het rijm zijn de laatste drie regels van het gedicht nauw verbonden met de eerste drie. “(D)e lotuslamp / die op mijn graf / doek stond” echoot “(ik zag) een huis / dat op de klif / rand stond”. Van deze overeenkomsten gaat de suggestie uit dat er tussen de twee uitspraken ook een betekenisverband kan zijn, maar verder dan een suggestie kom ik niet.

Er is nog minstens één probleem niet voldoende belicht. Welk woord kon het lyrisch subject vertalen? Het gebruik van “want” kan in de richting wijzen van “lotuslamp”; ze heeft de verbinding spontaan gelegd bij het zien van de lamp in de lucht. Helemaal bevredigend vind ik deze verklaring niet. Toch biedt de verklaring enig perspectief in verband met de conventionele taal en de “andere taal”. Een essentiële verbinding tussen de twee talen zouden dan het woord en het ding “lotuslamp” kunnen zijn. Overigens is de lamp hier “het lang verwacht / signaal voor het / vertrek”. Het volgend gedicht in de bundel sluit narratief bij dit “vertrek” aan, maar via het gedicht op 20-21 zoals ik heb laten zien.

3.12.1 Samenvatting

Een essentieel element in deze vier gedichten is de weggelaten as van de symmetrie.¹⁵⁰ Thematisch is het motief van de taal opvallend in de vier. Ook breiden ze de persoonlijke mythologie van de schrijfster uit met nieuwe elementen. Daarbij is het motief van schijn en werkelijkheid dominant. Het gaat niet om wat er lijkt te zijn en wat er is, maar wat er lijkt te zijn ten gevolge van afstand of ongunstige omstandigheden en wat er van dichtbij onder betere omstandigheden te zien is. Tijdens een proces van nadering transformeren de dingen die men meent te zien. Ik verbind dit motief met de inzoomtechniek, die in de analyse van het gedicht op bladzijde 24 en 25 opvallend is. Ook verbind ik het met een ander verschijnsel dat nadrukkelijk optreedt in deze gedichten: er zijn steeds kleine verschuivingen in de inhoud van begrippen. Die verschuivingen staan gelijkschakeling in de weg. Het kwam al eerder aan de orde, maar het heeft er bij Starink alles van weg dat in haar gedichten zelf te vinden is hoe ze gelezen kunnen worden. Deze centrale bladzijden “zeggen” dat ook: niets is wat het oppervlakkig lijkt. Als je wilt zien wat er staat, moet je blijven kijken en naarmate je letterlijk en figuurlijk dichterbij komt, zie je het beter. Zo is je waarneming onderhevig aan transformaties.

¹⁵⁰ Het “weglaten” kondigt het “nieuw verbond (...) dat gemis meevoert als blijvend teken” in de vierde bundel aan, maar dat kan de lezer van de derde nog niet weten.

3.13 Conclusies

Na mijn analyses van de gedichten uit de derde bundel is het mogelijk een aantal conclusies te trekken. Er is in deze bundel een tamelijk strenge formele symmetrie aan te wijzen in de volgorde van de gedichten. Deze symmetrie doet zich hoofdzakelijk voor per vier gedichten, soms per twee (zie hierbij de figuren 1 en 2). De as van de symmetrie is weggelaten. Dit ontbreken kan iconisch worden opgevat. Waar de bewegingen in de bundel van voor naar achter en van achter naar voor elkaar in een tastbaar midden hadden kunnen vinden, is niets: wat bevrijdend, definitief betekenis had kunnen geven ontbreekt.

Deze symmetrie gaat maar ten dele op voor de “form of content”: er zijn betekenisverwantschappen tussen de viertallen en tweetallen, maar veel rijker is de rizoomstructuur, zijn de vele voorbeelden van déchiffreering, die de hele bundel en zelfs het hele oeuvre omvatten in open netwerken van woorden, zinsneden en thema’s. De autonomie van het afzonderlijk gedicht wordt daarbij geproblematiseerd door de vele onbeslisbaarheden, de vele onbeantwoorde vragen die afzonderlijke gedichten stellen en het voortdurend opschuiven van betekenissen. Veel gedichten kenmerken zich dan ook door een open einde en ook voor de hele bundel geldt dit. De betekenisgeving wordt bemoeilijkt doordat het voor de lezer noodzakelijk is simultaan te lezen in de zin die Van der Starre daaraan gegeven heeft (zie hiervoor 3.5.3).¹⁵¹

De geregelde afwisseling in het gebruik van de grammaticale tijden wekt een voortdurende suggestie van narrativiteit. Het lijkt of de gedichten episch zijn en verwijzen naar een doorleefde werkelijkheid buiten zichzelf. De wisseling van grammaticale tijd schept de schijn van een oppositie tussen vroeger en nu, en wekt de suggestie van een construeerbare tijdlijn, (de “sense of an ending”, de gedachte aan een einde waar alles een afgeleide van is, omdat alles er naar toe werkt) waarop de gebeurtenissen chronologisch kunnen worden afgezet. Het verhalend karakter van de gedichten wordt onder andere versterkt door rechtstreekse verwijzingen naar gebeurtenissen, zoals “het was die dag dat ik de zin begon” (bladzijde 30). Die suggestie is bedrieglijk, omdat de tijden gelijkwaardig zijn: de verhalen in de gedichten zijn “tijdloos” en lyrisch, ook al suggereren ze lineaire voortgang. De dynamiek van de “weg naar Egypte” blijft “hangen” in de passage.

De afwisseling tussen het gebruik van romein en cursief lijkt te wijzen op twee woordvoerders, maar nadere beschouwing van de gedichten op bladzijde 22 en 23 maken die opvatting problematisch. Er is een vergelijking nodig met het gebruik in de andere bundels om het probleem van de woordvoerders op te lossen.

Een volgende belangrijke conclusie is de mogelijke inwisselbaarheid van droom en werkelijkheid, van het beeld en het verbeelde, binnen deze bundel. Naast de wereld van het “huis op de klif” lijkt de wereld van de ander, aan wie het lyrisch subject meent verantwoording te moeten afleggen en die zij aanroept als ze in nood is, net zo reëel te zijn. Opvallend zijn daarbij de steeds frequenter voorkomende sprookjesmotieven, onder andere het antropomorfisme van paard en

¹⁵¹ Van der Starre 2001: 33

hinde, en Bijbelse en mythologische motieven, zoals het Leukothea- of Ino-motief van het wonderlijke “doekje”.¹⁵²

Motieven uit de eerste bundel keren binnen de open netwerken terug: het motief van de taal, het motief van de naamgeving, de afspraak met de wind, de gespannen verhouding tussen de Poseidonachtige en het lyrisch subject, het motief van de “ommekeer” en de reis. “(B)lankzeil”, “het niemandskind dat soter heet”, vormt een nieuw gegeven in deze bundel. De opmerking “ga jij maar vast” (bladzijde 42) is dubbelzinnig: ze doet enerzijds vermoeden dat zijn rol nog niet is uitgespeeld, maar evengoed dat dit wel zo is.

Een slotconclusie: bij veel van Starinks gedichten speelt naast het oor het oog een belangrijke rol. De cursieve regels bijvoorbeeld, het typografisch beeld van een gedicht of een pagina (de gecentreerde bladzijden 24 en 25), of het diagonaal rijm tussen het begin en het einde van een gedicht of passage, kun je niet horen, je moet deze zaken zien. Het traditionele beeld van een gedicht wordt daarmee onder spanning gezet: sommige gedichten van Starink zijn te lezen als *Seh-Texte*.¹⁵³ Christina Weiss verstaat daaronder alle typen van “Text-Bild-Mischform”. Dergelijke mengvormen van beeld en tekst maken in dit opzicht het werk van Starink verwant met dat van bijvoorbeeld Guillaume Apollinaire in zijn *Calligrammes* of met Dylan Thomas in diens *Vision and Prayer*.¹⁵⁴

¹⁵² Homerus (1998): 91

¹⁵³ Weiss 1984: 9

¹⁵⁴ Thomas 1998 (2000): 114-125

- 4 De tweede en de vierde bundel
 - 4.1 Inleiding
 - 4.2 Problemen van een lineaire lezing
 - 4.3 Onbeslisbaarheden
 - 4.4.1 Passage I van de vierde bundel
 - 4.4.2 Samenvatting
 - 4.5.1 Passage XII van de tweede bundel
 - 4.5.2 Conclusies
 - 4.6.1 Passage VI van de vierde bundel
 - 4.6.2 Conclusies
 - 4.7.1 De aansluiting van passage IX van de tweede bundel bij passage VIII
 - 4.7.2 Samenvatting
 - 4.7.3 Passage IX van de tweede bundel en passage IX van de vierde bundel
 - 4.8.1 Het probleem van de personages
 - 4.8.2 Samenvatting
 - 4.9.1 Passage XVI van de tweede bundel
 - 4.9.2 Conclusies
 - 4.10.1 Passage II van de vierde bundel
 - 4.10.2 Samenvatting
 - 4.11 Conclusies bij de tweede en vierde bundel

4.1 Inleiding

De bouwprincipes die ik in de eerste en derde bundel heb gevonden, wil ik nu gebruiken als hypothese voor de bouw van de tweede en vierde bundel. Ik onderzoek of de genoemde principes ook hier werkzaam zijn en of er zich nieuwe structuurbeginselen voordoen. Eerst zet ik de bouwprincipes nog een keer op een rij en daarna toets ik ze aan de hand van voorbeelden uit de tweede en vierde bundel. Vervolgens analyseer ik passages waarin iets nieuws aan de orde komt.

- a) Er is in de passages en gedichten een voortdurende suggestie dat een lineaire lezing tot een bevredigende oplossing van opgegeven raadsels zal leiden. Er zijn namelijk steeds voldoende retrospectieve en prospectieve elementen in de tekst die deze gedachte levend houden. Bovendien belooft “doorlezen” zichzelf vaak: verscheidene vragen worden verderop beantwoord. De lezer kan in zo’n geval het aanvankelijk raadsel als een *cliffhanger* opvatten. Tegelijkertijd echter blijven er na verloop van tijd zoveel vragen onbeantwoord, dat de suggestie wordt ondermijnd.
- b) Een lineaire lezing van de bundels is mede aantrekkelijk door de eveneens voortdurende suggestie dat er een afgerond verhaal wordt verteld waarvan de lezer mettertijd alle details te weten zal komen. Ook deze suggestie wordt doorlopend ondergraven door een verwarrend spel met chronologie en de (re)construeerbaarheid van een tijdlijn van gebeurtenissen.
- c) De onbeantwoorde vragen, de onbeslisbaarheden, maken deel uit van de structuur van de bundels: ze lijken net zo goed voor het lyrisch subject te gelden als voor de lezer die op haar “getuigenis” aangewezen is. Een naar eenheid strevende interpretatie wordt hierdoor gefrustreerd.
- d) Bij deze onbeslisbaarheden speelt de problematische verwisselbaarheid van droom en werkelijkheid een belangrijke rol. Hierdoor is een hiërarchie tussen beide namelijk onbruikbaar en verliest de lezer zijn greep op de realiteit.
- e) De inhoudelijke motieven vertakken zich zozeer in de loop van de bundels dat de “stam”, het centrum of het beginpunt, onvindbaar wordt.
- f) Die vertakking voltrekt zich tijdens het lezen in het geheugen van de lezer: hij of zij ziet herhalingen, variaties, tegenstellingen, symmetrieën of asymmetrieën, spiegelingen en onbeslisbaarheden die in hun geheimzinnigheid tegenover wat hij of zij wel meent te begrijpen, ook een inhoudelijk verband (lijken te) suggereren. Dit alles - en dat beschouw ik als een bouwprincipe van deze vijf bundels - stelt hoge eisen aan de lezer: de dosering van bovenstaande elementen over de vijf bundels noodzaakt hem of haar alles te onthouden of voortdurend terug te bladeren en / of vooruit te lopen in de tekst.
- g) De verbanden tussen de passages en gedichten op basis van de motieven staan naast / tegenover de door de paginanummers en de nummering van de passages voorgeschreven lineaire volgorde en zij hebben een dynamiek die zich los beweegt, de ene keer wat meer, de andere keer wat minder, van de strenge formele symmetrie die slechts enkele afwijkingen laat zien. In mijn hoofdstuk over de eerste bundel heb ik deze verbanden lijnvorming ge-

noemd; de gecompliceerdheid ervan zoals die in de vervolgbundels is gebleken, maakt het juist om van thematische netwerken te spreken.

4.2 Problemen van een lineaire lezing

Een lineaire lezing van de tweede en de vierde bundel wordt aangemoedigd door een tweetal algemene factoren: de bladzijden zijn opeenvolgend genummerd en alle passages staan dus, mag de lezer veronderstellen, op hun plaats. In de inhoudsopgave achter in de bundels zijn de passages ook, behalve dat ze zijn voorzien van een titel, die in beide bundels 14 maal gelijk is aan de beginregel van de passage en 3 maal ten dele gelijk aan de beginregel, genummerd van I tot en met XVII.¹⁵⁵ Het ligt dus dubbel gemotiveerd voor de hand de passages in de gegeven volgorde te lezen.

Door de verdeling van de tekst over zeventien passages hebben deze elk voor zichzelf iets afgeronds, maar dat blijkt eigenlijk pas bij de inhoudsopgave. In het verloop van de bundels gaan de passages zonder nadere aanduiding dat er een nieuwe begint in elkaar over. Deze opmerking verdient toelichting, want, zou je kunnen tegenwerpen, er is toch eindewit na elke passage? Daar ligt een klein probleem.

Als ik op het soms ruime eindewit per pagina let, bestaat een gedeelte van de zeventien passages van de tweede en vierde bundel, net als het geval was bij de twintig passages in de eerste bundel, uit een aantal deelgedichten. Dat is bijvoorbeeld zo bij de zesde passage van de tweede bundel die blijkens de inhoudsopgave verdeeld is over de bladzijden 12 tot en met 17. Op elke pagina staat een deelgedicht met veel eindewit, zodat de hele passage uit zes deelgedichten blijkt te zijn opgebouwd. Tot deze eenvoudige conclusie kan de lezer alleen maar komen op basis van de inhoudsopgave, aangezien de afzonderlijke passages noch de deelgedichten in de tekst per passage genummerd zijn of anderszins, bijvoorbeeld door titels, van elkaar te onderscheiden, afgezien van het eindewit. Omdat in mijn voorbeeldgeval de deelgedichten alle zes even lang zijn, is er ook na het slot-deelgedicht niet meer eindewit dan na de andere deelgedichten.

Ik zie dit verschijnsel als een doorbreking van het concept van het autonome gedicht. De auteur anticipeert ermee op de als handleiding voor het lezen van deze poëzie op te vatten “boodschap” in de vierde passage van de vijfde bundel:

als je een stukje mist het is aan jou
de pasbaarheid te vinden en aan jou
als jij de delen anders wilt verbinden

Het is bij het lezen van Starinks poëzie nauwelijks zinvol al bladerend te zoeken naar het favoriete gedicht, omdat de afzonderlijke gedichten of passages vaak meer vragen oproepen dan beantwoorden. Zoals veel recensenten kan men geïntrigeerd zijn door het mysterieuze karakter van een afzonderlijk gedicht of van een aantal gedichten of passages van Starink, maar nagenoeg altijd volgt

¹⁵⁵ In de drie afwijkende titels, niet van symmetrisch geplaatste gedichten overigens, heeft de auteur misschien een leeshulp gegeven: ze breekt haar beginregel af bij een cesuur in de betekenis.

op dat geïntrigeerd zijn een zekere mate van frustratie, die resulteert in het (definitief) opzij leggen van de bundels.¹⁵⁶ Bij deze gedichten gaat het om het geheel (“als je een stukje mist”) en om de plaats van het enkele gedicht of de enkele passage in dat geheel. De wisselwerking tussen de samenstellende delen is zo groot, dat het een niet zonder het ander kan.

Een lineaire lezing van de tweede en vierde bundel wordt niet alleen door bovenstaande algemene factoren aantrekkelijk gemaakt, maar ook door bijzondere aspecten, namelijk door het eerste en het tweede bouwprincipe dat ik heb geconstateerd in de eerste en de derde bundel. Ik zal dat aantonen met behulp van een voorbeeld: de passages II, VII en IV, XI.

II, VII

ik nam omdat het winter werd en koud
de kaart en de kalender en ik liet
de paarden binnen in de nieuwe stal

en iedereen die hier gewerkt had aan de bouw
stuurde ik voor de aangegeven dagen
naar huis terug en niemand stelde vragen
als ik ze vroeg hun huis te merken op de kaart

alleen de vrouw die altijd buiten sliep
zette haar teken in het bergmassief
en zei de hagedissen wonen daar
ze was de enige die afscheid nam
en afscheid van het paard waarmee ze kwam

ik stond de kalk te mengen en ik keek haar na
ze riep mijn paard zal altijd altijd weten waar
en alle glinstering verdween uit het graniet

de lucht werd donker en de stal was klaar
ik ging naar binnen en ik wachtte daar
de stal was wit ik wachtte en toen schreef ik haar
want het was winter en het sneeuwde niet

IV, XI

ik liet omdat de gifzwam groter werd
de beide schalen open en ik nam
de doeken uit de zwart gevoerde wieg

en iedereen die hier zijn tent had opgeslagen
vroeg ik nog voor de middag was verstreken
om beddegoed en niemand sprak me tegen
als ik ze dwong dat aan de weegschaal af te staan

alleen de vrouw die savonds binnenkwam
had hars verzameld bij de pijnboomstam
en wees mij hoe de kever was verkleefd
ze was de eerste die een ruimte schiep
veel weidser dan het doek waarin ze sliep

er stond een boot met een wit zeil op afgebeeld
ze zei dit zeil heeft altijd altijd meegespeeld
en zelfs op afstand werd het barnsteen warm

en zwijsend maakte ze de wieg opnieuw gereed
ik ging naar buiten nam mijn paard en reed
de wieg beschermend met haar witte kleed
dwars door het gif dat vrijkwam uit de zwam

¹⁵⁶ Bijvoorbeeld Piet Gerbrandy in Gerbrandy 2000: “gewild schimmige mythologie waarvan je niets, maar dan ook niets wijzer wordt.”

Dit zijn allebei “voorbereidingsgedichten” (passage naar een toestand van wachten in II, VII en passage naar een vertrek in IV, XI), zoals er in de vijf bundels meer zijn. Soms gaat het slechts om de passage als zodanig, soms wordt aan het eind, zoals in IV, IX actie ondernomen. In dit opzicht vormen de twee passages een tegenstelling. Er zijn, naast de overeenkomsten van eindrijm, strofebouw, lettergreepaantal per regel, veel syntactische overeenkomsten en contrasten tussen de twee (bijvoorbeeld in II, VII ik nam / ik liet tegenover in IV, XI ik liet / ik nam) maar ook opmerkelijke betekenisverschillen. Ik bespreek er een aantal.

Een duidelijk verschil is het naar binnen gericht zijn, het sluitende of afsluitende van het lyrisch subject in II, VII en het naar buiten gericht zijn, het opengaande, in IV, XI. Een essentiële zin in II, VII is wat dit betreft “ik ging naar binnen en ik wachtte daar” tegenover in IV, XI “ik ging naar buiten nam mijn paard en reed”. Dezelfde gedachte vind ik terug in het wachten van IV, X “ik weet dat ik moet blijven wachten nu” en het (plan om te) vertrekken in II, VIII “ik ga / erheen zodra in de verbroken stilte / het eerste licht over de helling glooit”.

De tegenstelling naar binnen / naar buiten zoals die geldt voor het lyrisch subject staat tegenover “alleen de vrouw die altijd buiten sliep” en “alleen de vrouw die savonds binnenkwam” in respectievelijk II, VII en IV, XI. Tussen het lyrisch subject en deze vrouw is een zekere verstandhouding in beide passages. In II, VII noemt de andere vrouw de hagedissen die een belangrijke plaats innemen in de droom van het lyrisch subject in II, IX, ze is de “enige die afscheid nam” van het lyrisch subject en als het winter is schrijft de laatste haar. In IV, XI is de andere vrouw “de eerste die een ruimte schiep / veel weidser dan het doek waarin ze sliep”. Deze formulering herinnert aan het wonderdoekje in de derde bundel, bladzijde 18: “ik deed mijn doekje af en spreidde het / en het werd tent en bed”. De twee vrouwen lijken op deze manier, via het slapen en een doek (je) met elkaar verbonden.

Voor het lyrisch subject is de andere vrouw in IV, XI een “wetende” en dat gegeven verbindt haar met blankzeil in de derde bundel: “ze zei dit zeil (een wit zeil, PK) heeft altijd altijd meegespeeld”. Die nadrukkelijke opmerking - nadrukkelijk, getuige het herhaalde “altijd”- verbindt haar ook met het lyrisch subject gezien wat er volgt: “en zelfs op afstand werd het barnsteen warm”. De warmte van de “hars (uit de) pijnboomstam” vat ik op als de formulering van de emotionele reactie van de woordvoerder op het voorafgaande. Blijkbaar weet de andere vrouw nog meer, al is het voor de lezer raadselachtig, want “zwijgend maakte ze de wieg opnieuw gereed”, de wieg waarmee het lyrisch subject (even later) wegstijgt, “dwars door het gif dat vrijkwam uit de zwam”.

Die wieg is bijna geruisloos mijn analyse binnengeslopen, maar hij vormt een bekend gegeven. In deze passage, IV, XI, is de wieg de helft van een weegschaal, waarvan de beide schalen open en dicht kunnen klappen. In het open laten van de schalen is het lyrisch subject ongehoorzaam aan haar opdrachtgever uit de zesde passage van de eerste bundel, die haar commandeerde “sluit beide schalen als je de kring ontdekt”. Het citaat is significant, omdat het gegeven in de eerste bundel, net als hier in de vierde, wordt verbonden met “de gifzwam”. Die dubbele binding suggereert een sterke betrokkenheid van de gegevens op elkaar, wat niet wil zeggen dat de beteke-

nis ervan en de relatie ertussen duidelijk is. Wat de lezer kan weten als hij of zij terugleest, is niet echt veel. Het open laten van de schalen en het gebruik van de helft als wieg heeft de boosheid opgewekt van het hij-personage in IV, IX “dat zal je leren (...) de weegschaal te halveren tot een wieg”. Het bovenstaande maakt duidelijk dat, wil de lezer de gegevens enigszins zinvol met elkaar verbinden, er lijnen moeten worden getrokken die de passages en de bundels overspannen.

Passage II, VII staat grotendeels in het teken van gehoorzaamheid / inschikkelijkheid als je let op het herhaalde “ik wachtte” dat herinnert aan andere “wachtgedichten” en aan de afspraak uit de eerste bundel “wacht hier tot ik je kom halen” (passage XVIII). Passage IV, XI staat grotendeels in het teken van ongehoorzaamheid / verzet ten opzichte van de antagonist uit bundel I, passage VI: “vermijd de gifzwam / sluit beide schalen als je de kring ontdekt”. In IV, XI laat het lyrisch subject “de beide schalen open” en “reed (...) dwars door het gif dat vrijkwam uit de zwam”. Maar daarmee zijn allerlei raadselachtige elementen niet opgelost en daarmee is het verhaal van deze passages nog lang niet verteld.

Ik bespreek als voorbeeld de narratieve aspecten van II, VII. In de omgeving, misschien, van de locatie van de tweede passage, waarin ook sprake is van een stal, is een nieuwe stal gebouwd. Die is net voor de winter klaar en de werklieden worden door de woordvoerder naar huis gestuurd. Zij - ik neem aan dat het hier om dezelfde vrouw gaat als in de beginpassages van deze bundel - vraagt iedereen op een kaart die ze heeft “hun huis te merken”. Misschien wil ze de werklui nog een keer oproepen na de vorstperiode, misschien dat daartoe de “kalender” dient, maar dat wordt geen van beide gezegd. De vrouw “die altijd buiten sliep” zet “haar teken in het bergmassief” (ik veronderstel: op de haar voorgelegde kaart), maar uit haar opmerking “de hagedissen wonen daar” is niet af te leiden dat ze zelf ook “in het bergmassief” woont. Ze laat haar paard achter bij de woordvoerder en roept nog “mijn paard zal altijd altijd weten waar” (zij dan wel woont, veronderstel ik). De woonplaats van de vrouw is een raadsel, te meer omdat in de winter het lyrisch subject (een brief) aan haar schrijft en, neem ik aan, haar adres wel lijkt te weten. Waarom moet dan haar huis op de kaart worden “gemerkt”?

Naast deze onbeslisbaarheden, waarbij “misschien” een leidmotief is, en die de lezer altemaal als *cliffhanger* zou kunnen beschouwen, is er nog de opmerking, direct na die over het wetende paard: “en alle glinstering verdween uit het graniet”. Dat de lezer dit graniet kan verbinden met het bergmassief op de kaart van de woordvoerder lijkt onwaarschijnlijk. Het is mogelijk dat het bergmassief in de werkelijkheid van het gedicht fysiek in de omgeving van de nieuwe stal is. Als ik dat aanneem, kan ik de regel verbinden met de eerste helft van de eerste regel van de slotstrofe “de lucht werd donker en de stal was klaar”, maar ook dat is onzeker, omdat de regel in de bouw van het gedicht nauwer verbonden is met de opmerking over het wetende paard dan met de eerste regel van de volgende strofe: het strofewit zit er immers tussen.

Ondanks de kalender in de eerste strofe van deze passage is het onmogelijk de gebeurtenis van het witten van de kant en klare stal in een chronologisch verband te brengen met het voorafgaande in de bundel; evenmin is het duidelijk of er in de volgende passage sprake is van dezelfde winter als in de hier besprokene.

De juistheid van de hypothesen die bij de analyse van deze passages mijn uitgangspunt waren: “er is in deze poëzie een voortdurende suggestie dat een lineaire lezing de raadsels wel zal oplossen, maar deze suggestie wordt tegelijkertijd voortdurend gefrustreerd” en “er is in deze poëzie een voortdurende suggestie dat er een op den duur sluitend verhaal wordt verteld, maar ook deze suggestie wordt voortdurend ondergraven door een verwarring van chronologie” moge hiermee zijn aangetoond.

4.3 Onbeslisbaarheden

Mijn derde hypothese verdient een gedeeltelijke bijstelling op basis van de hier onderzochte passages. Dat de onbeslisbaarheden deel uitmaken van de structuur van de bundels lijkt mij met het bovenstaande voorbeeld, dat zeker representatief is, aangetoond; de toevoeging “ze lijken (de onbeslisbaarheden) net zo goed voor het lyrisch subject / de woordvoerder te gelden als voor de lezer die op haar woorden aangewezen is” moet ik nuanceren. De woordvoerder vraagt tevergeefs aan de “vrouw die altijd buiten sliep” op de kaart haar “huis te merken” en toch lijkt ze te weten aan welk adres ze haar winterbrief moet richten. Wij als lezers weten dat niet. In de volgende passage “het dooit de nacht is vol geluiden” delen de lezers, zoals uit de laatste strofe blijkt, weer wel de onwetendheid van de woordvoerder: “ik weet niet wie de kudde heeft geroofd / het kan een man zijn met een vogel het kan / een vrouw zijn als een pauw getooid”. De hypothese is geldig, maar met enige reserve.

De representativiteit van de door mij als voorbeeld gegeven passages moge ook blijken uit het feit dat de geldigheid van de vijfde en de zesde hypothese erdoor wordt aangetoond. Hetzelfde geldt voor de zevende hypothese: het netwerk van de motieven heeft zijn eigen dynamiek door de vijf bundels heen.

Om mijn vierde hypothese te toetsen analyseer ik de laatste passage van B II en de in de grote symmetrie passende openingspassage van B IV.

B II, P XVII

hij zei een van de twee en jij beslist
ik wacht ginds op de heuvel tot je komt
ik zag hem gaan de beker in de hand
die hij zou vullen bij de oude bron
jij zag hem niet je wachtte op het tij
de vogel riep je keek niet op of om

weet jij nog wat de veerman altijd zong

hij stond waar niemand had gestaan dan jij
ik nam de vogelveren van de grond
hij zei dat jij ze niet meer nodig had

het was zo helder ik zag ver voorbij
de plaats waar snachts de oude veerboot zonk
weet jij nog wat de veerman altijd zei

hij reikte mij de beker en ik dronk

Dit is een van de keuzegedichten, zoals die ook in de andere bundels voorkomen. Het lyrisch subject richt zich tot een tweede persoon en er is ook een derde persoon over wie gesproken wordt (zie de vijfde, respectievelijk de eerste regel). De keuze is tussen twee personages en / of mogelijkheden. De een zal op een heuvel wachten tot het lyrisch subject komt. Hij heeft een / “de” beker in zijn hand en die zal hij vullen bij de oude bron. De stereotypie van de situatie en de formulering nodigt bijna uit om de tekst metaforisch te lezen. In het vervolg kan er dan meer metaforisch worden opgevat, bijvoorbeeld het drinken in de slotregel. De vierde bundel zal met dit (metaforisch) drinken openen. Een vergelijkbare beker, de kom die “al je honger stilt”, zou ook de ultieme, de laatste en tevens belangrijkste beloning voor het lyrisch subject kunnen vormen in de derde bundel (B III, pag. 39). Dit zijn voor de interpretatie aantrekkelijke opties. Ik lees het gedicht voor mijn doel: het beoordelen van werkelijkheid en droom.

De ander kijkt niet op of om en ziet de eerste met de beker niet eens. Hij wacht op het tij, misschien is hij de veerman, over wie in de tweede strofe wordt gesproken. Die veronderstelling heeft geen stevig fundament, want op basis van de pronominale conventie zullen “je” in regel 6 en “jij” in de zevende regel naar hetzelfde personage verwijzen en dan moet “de veerman” wel iemand anders zijn.

“(D)e vogel riep” is voorlopig binnen dit gedicht onduidelijk. Het kan een gebruikelijke personificatie zijn die kan passen in een realistische tekst, maar het (waarschuwend) tekens geven door dieren past daar al een stuk minder in.¹⁵⁷

Vanaf de tweede, eenregelige, strofe is niet meer duidelijk wie wie is van de twee personages tegenover het lyrisch subject; dat kan opzet zijn om te laten zien dat het Starink niet om twee personages gaat tussen wie gekozen moet worden, maar om iets anders, bijvoorbeeld om personificaties van keuzemogelijkheden. In de slotpassages van de eerste bundel was een vergelijkbare verwarring te constateren wat betreft de twee ruiters in passage XIX en “hij” in de slotpassage. Nader onderzoek naar de woordvoerders en personages zal daaromtrent misschien uitkomst bieden. Hier lijkt het alsof personages elkaars plaats kunnen innemen; er lijkt geen vast kenmerkencomplex te zijn dat de personages van elkaar onderscheidt. Er lijken geen stabiele identiteiten te zijn, maar eerder mogelijkheden. De woordvoerder in deze passage lijkt dus niet te kiezen voor iemand, maar voor iets.

Toch gesteld dat het om personages gaat, dan kan ik het gedicht op zichzelf nog steeds lezen als een realistische tekst en dat blijft zo in de rest van de passage. Er zijn evenwel elementen

¹⁵⁷ Dat het roepen van de vogel een waarschuwing kan zijn, leid ik af uit wat volgt: “je keek niet op of om”.

die eerder herinneren aan de literaire werkelijkheid van de bundels dan aan de werkelijkheid buiten de bundels. “(W)aar niemand had gestaan dan jij” bijvoorbeeld, is een herhaling van een stukje tekst van het lied van de vrouw in het wit op bladzijde 23 en varianten van deze woordgroep komen vaker voor.

De “vogelveren” zijn bekend uit de eerste bundel. Ze kunnen horen bij een *rite de passage*: in de eerste bundel had het lyrisch subject ze nodig nadat ze met een boot die voor haar op maat was gemaakt de rivier was overgestoken. Als “hij” de “veerman” is, dan heeft die gezegd dat de “jij” die op het tij wacht, de veren niet meer nodig heeft. Zou de “wachter op het tij” al door de *rite de passage* heen zijn geweest? Ik vergelijk met passage XIII “je ligt zoals de doden onbewogen / of je wel weet dat ik de wake houd”. In een mythologische lezing van deze gegevens kan deze houding betekenen dat het personage al eens aan de overkant, het dodenrijk is geweest. Deze veronderstellingen laat ik nu voor wat ze zijn en ik ga terug naar een realistische lezing van de slotpassage. Het moge duidelijk zijn dat de passage, gelezen tegen de achtergrond van wat ik als lezer al weet, diverse aanknopingspunten biedt die “uitnodigen” om van een louter realistische leeswijze af te zien.

Het is mogelijk dat “hij” in regel 8 de “hij” uit regel 1 is en dat zou impliceren dat het lyrisch subject achter dat personage is aangelopen, de heuvel op. Deze optie wordt een beetje gesteund door het uitzicht: “helder” tegenover de mist van de eerdere veermangedichten. Het heldere uitzicht als voorwaarde om verder te kunnen zien dan de plaats “waar snachts de oude veerboot zonk”, herinnert aan passage XIX van de eerste bundel: “de lucht is helder / vandaag ik kan de twee wegen zien”. Een belangrijke overeenkomst tussen de twee situaties is de keus uit twee mogelijkheden waarbij daadwerkelijk een keus wordt gemaakt. In de eerste bundel gebeurt dat niet in de negentiende passage, maar pas in de twintigste. Hier gebeurt het in de slotregel van de laatste passage. Ik moet daarbij opmerken dat ik in mijn lezing verschoven ben van een letterlijke opvatting van de gegevens naar een metaforische.

Nogmaals: “het was zo helder” kan wijzen op een concrete situatie, het kan ook metaforisch zijn: een manier om te zeggen dat de situatie helder is. De keus is voor het lyrisch subject, zoals even later in het gedicht blijkt, helder: ze drinkt uit de oude bron, uit de beker die “hij” haar aanreikt en dat heeft gevolgen die we pas in bundel vier in de openingspassage zullen zien. Een realistische aansluiting bij het begin van de derde bundel is er niet.

Ik vat samen: op zichzelf is deze passage te beoordelen als een realistisch gedicht waarin wel vragen onbeantwoord blijven: de vraag naar de personages, die naar de tekst van de zingende en sprekende veerman, de vraag naar de zin van de roepende vogel en naar de betekenis van het drinken uit “de oude bron”. Verbindingen met gegevens uit de hele bundel en de andere bundels laten zien dat een metaforische lezing of een mythologische lezing niet uitgesloten hoeven te worden, maar zelfs aantrekkelijk kunnen zijn, omdat de problemen daarmee toch minstens ten dele opgelost worden.

4.4.1 Passage I van de vierde bundel

ik zag de oude beker staan en dronk
want ik had dorst ik dacht er niet bij na
en waar ik stond draaiden de dingen om
en alles wat hiervoor kwam kwam hierna
en alles wat hierna kwam kwam hiervoor
en alles kwam en ging en draaide door

tollend wierp ik de beker op de grond

en waar hij viel siste het ornament
dat sterren spattend uit de zetting sprong
en om mij heen trilde een firmament
van licht en klank dat door het lichtveld heen
mij naderde en tegelijk verdween
en achterbleef ongrijpbaar als een stem

dit is je mal zei het giet nu je brons

Het verhaal van deze passage sluit niet volledig aan bij de slotpassage van de tweede bundel die hiervoor aan de orde kwam en evenmin bij het slot van de derde bundel, dat het wachten op een confrontatie onder woorden brengt. Er zijn wel overeenkomsten tussen het openingsgedicht van de vierde bundel en het slotgedicht van de tweede, zoals de beker, die in beide passages voorkomt, en de formulering “ik dronk”. Er zijn echter ook duidelijke verschillen: in passage XVII van bundel II lijken er drie personages op te treden en in de openingspassage van de vierde bundel is er maar één personage, het lyrisch subject. Een ander verschil is dat in XVII de beker wordt aangereikt door een hij-personage en dat in Bundel IV, I de woordvoerder de “oude beker” zelf van een bepaalde standplaats pakt.

In IV, I is de zinsnede “ik dacht er niet bij na” intrigerend. Had ze niet gedronken uit deze speciale beker, als ze wel had nagedacht? Wat doet deze opmerking in de tekst? Wat wordt erdoor teweeg gebracht? Is het nadenken normaal gesproken altijd iets dat aan haar daden voorafgaat? Ik werp deze vragen op, omdat door de opmerking “ik dacht er niet bij na” de realistisch aandoende inzet van de passage ineens op scherp komt te staan: het gewone wordt plotseling iets bijzonders. Dat wordt versterkt door de zinsnede “waar ik stond”.

Deze woordgroep die op zichzelf genomen zo gewoon is, roept in de lezer een herinnering op. Ze kan bijvoorbeeld verwijzen naar de derde strofe van II, XVII: “hij stond waar niemand had gestaan dan jij”. Die speciale plaats komt namelijk in meer passages voor. Op die speciale plaats in dit gedicht gebeurt ook iets speciaals: het drinken op deze plaats heeft een verandering tot

gevolg, een ommekeer. De plaats van het lyrisch subject blijft hetzelfde, maar de dingen “draaiden (...) om”. Deze twee gegevens in combinatie met elkaar zijn vergelijkbaar met de situatie in passage zestien van de vierde bundel: het centrum van een (land)kaart blijft op zijn plaats, maar de windstreken veranderen van positie.

Het effect van het realistische drinken is zodanig dat er een verandering is van de realiteit naar een toestand van trance, mystieke vervoering, “droom”. Het is niet meer mogelijk om wat volgt als realistisch op te vatten.”(D)e dingen” in “de dingen draaiden om” vat ik op basis van “alles wat hiervoor kwam” in de volgende regel op zoals in de uitdrukking “Dat is nu eenmaal de loop der dingen.”, waarin “dingen” synoniem is met “gebeurtenissen”. De chronologie van de gebeurtenissen wordt omgekeerd en dat proces wordt een onbepaald aantal malen herhaald.

De geïsoleerde regel “tollend wierp ik de beker op de grond” is dubbelzinnig in “tollend”. Dit woord kan grammaticaal een bepaling zijn bij “ik” en bij “de beker”. In ieder geval: als de beker, al dan niet rondtollend, op de grond valt, sist het ornament (van de oude beker?) en het springt “sterren spattend uit de zetting”. Om haar heen “trilt een firmament van licht en klank dat door het lichtveld heen haar nadert en tegelijk verdwijnt”, maar ook achterblijft, “ongrijpbaar als een stem”. Hier wordt iets anders opgeroepen dan vlak ervoor, want toen draaiden de dingen om. Opvallend aan de drie werkwoorden “naderen”, “verdwijnen” en “achterblijven” is de gelijktijdigheid van de acties. De tijdfactor wordt erbij opgeheven. Er is hier dus eerder sprake van een mystieke of mythische ervaring dan van één die zou kunnen refereren aan een werkelijkheid buiten het gedicht.

“(H)et” in de laatste regel moet grammaticaal verwijzen naar “ornament” of “firmament” in de voorafgaande strofe. “Licht en klank” kunnen verwijzen naar het vallen en uit de zetting springen van het ornament van de beker: “sterren spattend” is de lichtervaring en het “sissen” bij het vallen op de grond is de klank.

De hele beschrijving doet denken aan een licht- en klankvisioen, dat zich niet meer houdt aan de natuurwetten waaraan wij gewend zijn. De vraag “Hoe moet ik me dit alles voorstellen?” is niet relevant. Ik denk dat ik het me niet moet voorstellen: het is een wereld in woorden zonder referent in de echte wereld. Als ik het me wel voorstel, moet ik het geheel geweld aandoen, want ik wil dan het ongrijpbare grijpbaar maken en dat gaat tegen de aard van het gedicht in. De “boodschap” moet in de ruimte blijven hangen: “dit is je mal (...) giet nu je brons”. De mal is ongrijpbaar als een stem en hij bestaat uit in de werkelijkheid onverzoenbare elementen: “naderen”, “verdwijnen” en “achterblijven” en die alle drie tegelijkertijd. Deze mal moet worden gebruikt om het brons te gieten. Brons is vast en tastbaar, het zichtbare en grijpbare resultaat van de ongrijpbaarheid, van de stem die in de ruimte hangt. Het brons moet de ongrijpbaarheid grijpen. Dat is gemakkelijk poëticaal op te vatten. Licht- en klankvisioenen zijn vormloos en ongrijpbaar, maar het gedicht representeert ze in vormen van (eeuwig) brons.

4.4.2 Samenvatting

Deze passage is qua inhoud alleen realistisch voor de mysticus, die niet zal twijfelen aan het realistische van zijn ervaring. De meeste lezers zullen dit geen realistisch gedicht noemen. Mijn vierde hypothese moet na de analyse van deze passages voorlopig als volgt gepreciseerd worden: “Bij deze onbeslisbaarheden speelt de problematische status van “droom” en werkelijkheid een belangrijke rol. Hierdoor is een hiërarchie tussen beide namelijk onbruikbaar en verliest de lezer zijn greep op de realiteit.”

Nu ga ik de derde en vierde hypothese nogmaals toetsen aan de hand van een analyse van de passages II, XII en IV, VI. De keuze hiervan is niet willekeurig, want binnen de symmetrie van de vijf bundels vormt dit tweetal een uitzondering op de regel: passage IV, VI is 38 regels langer dan de pendant in de tweede bundel. De strofobouw is overigens wel gelijk.

4.5.1 Passage XII van de tweede bundel

In “The Poetics of Indeterminacy” schrijft Marjorie Perloff dat een opvallend kenmerk van veel moderne poëzie is dat de wereld die erin wordt opgeroepen geen definieerbare referent heeft en dat de desbetreffende gedichten elke poging de beelden tot een samenhangend patroon te verbinden blokkeren, zodat deze poëzie inderdaad “onbeslisbaar” wordt.¹⁵⁸ Deze kwalificaties lijken mij zeer zeker van toepassing op de gedichten van Starink. Wat ik mij nu afvraag is door welke factoren in de gedichten de pogingen om samenhang aan te geven geblokkeerd worden, zodat er sprake is van onbeslisbaarheid. Om deze vraag te beantwoorden analyseer ik passage XII van de tweede bundel.¹⁵⁹

Het eerste gedicht van deze passage wordt op narratieve wijze en daardoor vertrouwd ingezet met veranderingen voor het lyrisch subject en haar, overigens fragmentarisch gepresenteerde, omgeving. De woordvoerder wordt (uit haar slaap) gewekt door “de zwarte hengst” en verlaat met hem haar verblijfplaats in het dal. Ze gaan de heuvels in. De reden voor het vertrek wordt duidelijk. Het dal was eerder goed voorzien van water, maar nu is het er zo droog dat de paarden van dorst zijn bezweken. Waar eerst water stond, ligt nu een rand van “zand // en grint en gruis”. Het lyrisch subject benadrukt de zwartheid van het paard, het feit dat hij “niets geleden had”, dat hij haar niet draagt, hoewel hij dat gemakkelijk zou kunnen: “hij had de kar getrokken met / graniet”, en dat zij geen vragen stelt: “ik vroeg het niet”. Het paard dat haar ophaalt is bijzonder door zijn menselijke trekken en doordat “hij niets geleden had”. In dat laatste wordt een indirecte vergelijking gemaakt tussen deze hengst en de andere paarden binnen het gedicht, want die zijn van dorst omgekomen: “met droge modder om / hun lippen lagen de paarden op / de kar”. Het gegeven dat het gedicht in medias res begint vormt geen probleem om zich een bepaalde gang van zaken voor te stellen.

Het tweede gedicht gaat qua positionering in de tijd over van de nacht in het eerste gedicht naar het aanbreeken van de ochtend: “ze wachtten op het licht / als wij” en “ik zag / het dag-

¹⁵⁸ Perloff 1981 (1999):10

¹⁵⁹ Die passage is als bijlage na dit hoofdstuk afgedrukt.

licht”. Door dit tijdselement lijkt voorlopig een narratief verband tussen het tweede en het eerste gedicht gegeven. De zinsbouw van de eerste strofe lijkt sterk op die van de eerste strofe van het eerste gedicht. Er is sprake van een omgekeerde prolepsis of anticipatie: de verwijzende woorden worden het eerst genoemd, daarna datgene waarnaar ze verwijzen, in deze gevallen zelfstandige naamwoorden. In de eerste strofe van het eerste gedicht is de oplossing van de anticipatie uitgesteld tot de laatste regel, in de eerste van het tweede gedicht tot de tweede en derde regel. Hetzelfde gebeurt in het derde gedicht, ook daar over twee regels. Behalve door het narratieve element van de tijd, zijn deze drie gedichten dus ook door hun overeenkomstige syntaxis met elkaar verbonden. (Ze zijn dat vanzelfsprekend ook door hun totale vorm: gelijk aantal strofen en gelijke opbouw van de strofen.)

Er is een “onbeslisbaar” grammaticaal probleem in de derde regel: het persoonlijk vornaamwoord “hij” kan als antecedent “de zwarte hengst” uit het eerste gedicht hebben. Aan hem heeft de woordvoerder namelijk al eerder menselijke eigenschappen toegekend: “hij wekte mij” en indirect “ik vroeg hem niets”. Het is echter ook mogelijk dat het hier gaat om het jij-personage uit de achtste passage van de vierde bundel “jij had je op het veldbed uitgestrekt / kom liggen zei je tot de zon ons wekt”. Deze tweede mogelijkheid is niet waarschijnlijk voor een lezer die conventioneel van voor naar achter leest en bovendien kan zij niet meespelen op het moment dat de vierde bundel nog niet eens gepubliceerd was. Maar het begin van de vierde bundel leert anders: “alles wat hiervoor kwam kwam hierna / en alles wat hierna kwam kwam hiervoor”. Daardoor wordt een eventuele chronologie op losse schroeven gezet. Ik ga er binnen dit gedicht voorlopig van uit dat de “hij” het zwarte paard is.

Een volgend grammaticaal probleem in het tweede gedicht is het antecedent van “het” in de zevende regel: “hij liet mij zien vanwaar het kwam”. Er zijn twee mogelijkheden: de eerste is dat het woord teruggrijpt op “het licht” in de vierde regel, de tweede dat het woord anticipeert op “het land van steen dat water stal”. Geen van beide opties is uit te sluiten, maar de tweede lijkt mij het minst zinvol. In het voorafgaande is namelijk gezegd dat “wij” op het licht wachtten en dan is het aannemelijk dat “de zwarte hengst” aanwijst waar het licht vandaan komt, terwijl het werkwoord “komen”, dat een beweging aangeeft, niet past bij de statische situatie waarin “het land van steen” verkeert. In het tweede gedicht stelt de woordvoerder wel een vraag “wie zal de stenen drogen”. Als zij deze vraag al aan de zwarte hengst stelt, antwoordt deze toch niet, ook niet door middel van een non-verbale reactie zoals in de eerste strofe “hij wees / ze mij”. De raven geven wel een antwoord in lichaamstaal door in bogen te gaan vliegen, bogen “die de dagen / dat de waterput geslagen / werd vergeefs weer zichtbaar maakten”. Er is nog een reactie zou je kunnen zeggen: “het water steeg”. Ik kan hieruit opmaken dat voorlopig de stenen nog niet gedroogd zullen worden, maar ten gevolge van vele ontbrekende elementen in de, toch minstens schijnbare, vertelling, is het niet mogelijk een totaalbeeld te krijgen. Ook hier geldt wat Perloff over de “poetics of indeterminacy” zegt (in mijn vertaling): “Er is geen totaliteit, geen wereld waarin alles van het gedicht past. Het lezen van het gedicht lijkt op het afluisteren van een gesprek waarbij je af en toe een woord of een zin opvangt, maar waarbij je niet kunt opmaken waarover de gespreksgeno-

ten het hebben.”¹⁶⁰ Overigens: de geïsoleerde slotregel “het water steeg” roept in het verband van de hele bundel wel zijn betrekkelijke tegenstelling “het land zal stijgen” in de vierde passage in herinnering, maar zonder dat daardoor zaken in deze passage duidelijker worden. Kortom: de onbeslisbaarheid blijft.

Het derde gedicht geeft geen nadrukkelijke tijdverwijzingen die het mogelijk maken een narratieve continuïteit te zien ten opzichte van de voorafgaande twee gedichten. Er zijn wel elementen in het derde gedicht die motieven uit de voorafgaande twee herhalen: het water, de twee raven, de gier en de valk, zand, grint en gruis en we (waarbij ik aanneem dat het in dit meervoud nog steeds om het lyrisch subject van gedicht een en twee en de zwarte hengst gaat). Een verwarrend element is er al direct in de openingsregel: het woord “voor”. Het verbreekt de narratieve continuïteit ten opzichte van het voorafgaande. Die continuïteit zou er wel zijn geweest als er had gestaan “ze lagen er al toen we kwamen”. Door het gebruik van “voor” wordt er een discontinuïteit binnen het personage van de woordvoerder en binnen het verwachte tijdsverloop veroorzaakt: de woordvoerder was in het eerste en tweede gedicht de verslagdoende deelnemer aan de gebeurtenissen, hier is hij / zij de alwetende verteller die meer blijkt te weten dan de verslaggever van zojuist. De status van de tot nu toe consistente woordvoerder wordt daarmee problematisch, terwijl er van de andere kant een groot verband, een eenheid, tussen de gedichten wordt gesuggereerd omdat ze binnen één passage zijn geplaatst en de (uiterlijke) vormgeving gelijk is. Bovendien zijn er de bindende elementen die ik hierboven heb opgesomd.

Ook de locatie van de gebeurtenissen wordt in het derde gedicht onduidelijk: de eerste strofe kan nog in de heuvels gelokaliseerd zijn, van waaruit “we” de schepen zien liggen, maar de ruimtelijke afstand die er in de eerste strofe nog kan zijn ten opzichte van de schepen, is in de tweede strofe veranderd in nabijheid, zonder dat eventuele tussenstappen zijn genoemd of gesuggereerd. Die nabijheid leid ik af uit de constatering dat het roer “intact” is en uit de vergelijking van het scheepshout met het hout “waar het huis mee gebouwd / was”. Voor die constatering is immers nabijheid van de objecten noodzakelijk. De heuvels van het eerste gedicht (dat het die heuvels zijn, neem ik aan op basis van het gebruik van het bepaald lidwoord) keren terug in de derde strofe van het derde gedicht. Het is niet waarschijnlijk dat het stuthout van de “gangen en schachten”, gezien het woord “lag” dat de persoonsvorm is bij “het hout” dat de vogels aan het lyrisch subject aanwijzen, het “verborgen” hout is.

Dat moet wel het hout van de “modellen van schepen” zijn die de doorgang door de heuvels versperren. De scheepsmodellen zijn geladen met “kistjes zand / en grint en gruis”. Deze refreinwoorden verbinden dit derde gedicht met het eerste, maar inhoudelijk via een raadselachtige metamorfose. In het eerste gedicht is er de rand van zand en grint en gruis die is drooggevalen, nu er geen water meer rond de stallen is; in het derde gedicht vormen zand, grint en gruis de lading van de modelschepen. De vraag is nu hoe de twee situaties zich tot elkaar verhouden.

¹⁶⁰ Perloff a.w.: 10

Ik zie de volgende mogelijkheid. De met zand, grint en gruis geladen scheepsmodellen confronteren de woordvoerder door toedoen van de vogels met een verborgen waarheid: het lag al vast in het verleden dat er ooit een rand van zand, grint en gruis zou ontstaan rond de stallen. De schepen spelen daarbij een bemiddelende rol: ze vervoeren het materiaal weer naar elders of brengen het juist. Ze zijn dus respectievelijk reddende engelen of werktuigen in de handen van het noodlot. Hierop doordenkend, vat ik dan de versperde doorgang in het derde gedicht op als een herhaling van de uitzichtloze situatie in het eerste gedicht. Een betekenis van de scheepsmodellen kan zijn dat het vluchten voor het noodlot geen zin heeft. Er is ook een veel positiever optie: in het verleden heeft men zich van de droogte gered door de rand van “zand en grint en gruis” te verwijderen en het materiaal op te ruimen per schip. Dat kan ook nu weer, want de schepen liggen blijkens de eerste strofe daar al voor klaar.

Bij deze interpretatiemogelijkheden heb ik twee belangrijke elementen, belangrijk omdat ze in verscheidene andere passages ook voorkomen, even buiten beschouwing gelaten, namelijk “de bron (...) bij de rotsen” en “de waterput”, beide uit het tweede gedicht. Ik kom daar natuurlijk nog op terug. Het motief van de “bron” en de “waterput” speelt een grote rol als “verklaring” van het waarom van de droogte in het dal en de tegenstelling tussen het verdroogde dal en het ondergelopen (“verdrongen”) “land van steen” (tweede gedicht, tweede strofe).

Het vierde gedicht sluit inhoudelijk direct aan bij het derde: het “stelsel van gangen en schachten” dat in het derde gedicht sterk aan een mijn doet denken, wordt hier nadrukkelijk zo genoemd: “voor de ingangen van de drie mijnen”. Andere factoren die een gemeenschappelijke thematiek, een gemeenschappelijk verhaal, lijken aan te geven zijn “de bron” (zie het tweede gedicht), “de wand” (de rotswand van het tweede gedicht?), de vier vogels (idem), “het oude hout” (uit het derde gedicht), het graniet (uit het eerste gedicht), “de spiegel van water” (uit het tweede gedicht) en de letterlijk herhaalde regels “ik vroeg wie zal de stenen drogen / ik vroeg het en de raven vlogen”. De verdubbeling waar ik op wees bij de derde strofe (“een rand van zand / en grint en gruis” terugkerend als “geladen met kistjes zand / en grint en gruis”) treedt hier enkele malen op. Naast de gier is er “een gier van rood koper”, naast de valk “een trekvalk van goud” en naast de raven “de zilveren raven”.

Deze verdubbelingen zijn te onderscheiden van de eerdere verdubbeling in het derde gedicht, waar de schepen “naar vogels (zijn) genoemd”. Er is wel betekenisverwantschap maar geen gelijkschakeling: de gier “van rood koper” herhaalt slechts min of meer het schip “de gier met de dieprode vanen”, zoals ook de “trekvalk van goud” het schip “de valk met de okeren boeg” ongeveer repeteert. De overeenkomst is bij deze twee door min of meer gelijke kleur groter dan bij “de zilveren raven” ten opzichte van “het schip de twee raven dat geen kleuren droeg”, want zilver en geen kleur wil ik niet gelijkstellen. De raven nemen daarmee een bijzondere positie in tussen de dieren in deze passage, een positie die ze eigenlijk al hadden door de toevoeging in het tweede gedicht “(de raven) van toen”, (bij “toen” denk ik binnen het gedicht aan “de dagen dat de waterput geslagen werd”), maar ook door hun actieve deelname aan de handelingen. Ze hebben de scheepsmodellen aangewezen in het derde gedicht, ze hebben de dagen dat de waterput geslagen

werd weer zichtbaar gemaakt in het tweede gedicht en in het vierde gedicht vliegen ze boven “de gestolen bron” tot ze “kermend in elkaar geklauwd” in “de open mond” (van de gestolen bron, neem ik aan) storten. Daarmee lijkt hun rol uitgespeeld, want in het vijfde gedicht komen ze niet meer voor.

Het slotgedicht van deze passage is verbonden met het vierde gedicht door middel van het nevenschikkend voegwoord “en” waarmee het vijfde gedicht opent. Ik stel dit met voorzichtigheid, omdat het hier ook kan gaan om het episch “en” (“en het gebeurde in die dagen”) dat gebeurtenissen weliswaar in een grote epische beweging plaatst, maar niet specifiek een verband aangeeft tussen komende gebeurtenissen en de direct voorafgaande. De verbinding met het vorige gedicht en de eerste drie gedichten wordt sterker dan door “en” gesteund door terugkerende elementen en door een oorzaak-gevolgrelatie in de gebeurtenissen. De herhaalde elementen zijn de smidse, de gier, het zilver(beslag), een schip, de paardenkar, de ring rond de stallen, de zwarte hengst, het schip “dat ik gekozen had”, de “rand van zand en grint en gruis” en het water. Het vierde gedicht eindigt met de dood van de twee raven en het gevolg daarvan is de bijna-geluidloosheid.

“(H)et gesmoorde huilen van de wind”, “de stille huivering waarmee / het bladgoud in de smidse zich / liet tillen van de toetssteen” en “de trilling in de vleugels van de gier” vat ik op als ingehouden reacties op het neerstorten van de twee raven. Dat de dieren doodgefallen zijn, leid ik af uit de eerste regel van de tweede strofe: “en het zilverbeslag bedekte het graf”. Het zilverbeslag bedekt het graf (in het water van de put of de bron) indirect en dat baseer ik op de tweede strofe van het vierde gedicht: “maar achter de zilveren raven / was een muur van graniet gebouwd / en de zilveren deuren dre / ven ontzet in de spiegel van water”. De weerspiegeling van de zilveren deuren is in het water van de put of de bron te zien en zo wordt “het zilverbeslag bedekte het graf” zinvol. Van de doorgevoerde opsomming in de tweede en derde strofe, zowel syndetisch als asyndetisch verbonden, gaat de suggestie uit dat alles wat er nu verder gebeurt verband houdt met of zelfs een gevolg is van de dood van de twee raven. Dit wil niet zeggen dat die gebeurtenissen zich gemakkelijk laten plaatsen in een samenhangend patroon.

Wat de gebeurtenissen gemeenschappelijk hebben, en wat ze daardoor samenhangend maakt, is beweging: “een schip kwam terug naar de haven”, “de valk vloog op de smidse af”, “de gier dook naar de paardenkar / in de ring die rond de stallen lag” (afstand blijkt hier net zo min een rol te spelen als in een droom of een sprookje) en de zwarte hengst “begon te stampen” en “sloeg (...) het water vrij”.¹⁶¹ Binnen dit gedicht lopen deze bewegingen, op één na, dood. De beweging van het schip zie ik als een twijfelgeval. De valk blijft als het ware bevroren in zijn vlucht richting smidse en voor de gier geldt hetzelfde ten opzichte van de paardenkar. Het blijft dreigen dat het schip zal vastlopen op de “rand van zand en grint en gruis” behalve als daar door toedoen van het paard water komt. De stampbewegingen en het slaan van het paard hebben wel succes als bewe-

¹⁶¹ Gershenson 1991: 42. Het Munychia-festival was als paardenfeest een feest voor Apollo als weergod en ook de start van het vaarseizoen na de winterstormen. Nu gaat “slaat het water vrij” iets betekenen! Het water is dankzij het paard, en dat was toegewijd aan Poseidon, vrij om weer bevaren te worden. Het water “slaan” heeft, vgl. Mozes bij de Uittocht, iets ritueels, iets bezwerends.

ging, zij bereiken een doel, want het water wordt erdoor bevrijd. Je zou kunnen zeggen dat het water gevangen wordt gehouden door de rand van zand en grint en gruis en dat het paard door zijn gestamp het water weer vrije toegang geeft tot de ring rond de stallen waar het eerst heeft gestaan. Dit alles zijn echter veronderstellingen om tot een coherent patroon te komen, maar in het gedicht, in de hele passage, wordt dat niet gerealiseerd. Daarmee heeft deze passage voor Starink een stereotiep einde: de beweging is in het passeren vastgelegd en zo wordt de “passage” eindeloos en het doel waarnaar gereikt wordt nooit bereikt.

4.5.2 Conclusies

Op basis van het bovenstaande kom ik tot een aantal conclusies.

- 1) De fragmentarisch gepresenteerde locatie, waarbij je je moeilijk een beeld kunt vormen van de ligging en de afstand van de elementen ten opzichte van elkaar, werkt er aan mee dat een poging om samenhang te zien, ondermijnd wordt.
- 2) Het menselijke paard nodigt uit om deze passage als een sprookje te lezen, maar een dergelijke lezing wordt door andere elementen gefrustreerd. Hetzelfde geldt voor een mythologische lezing: het paard dat het water vrij slaat, doet denken aan Pegasus die een (dichters)bron slaat met zijn hoof, maar andere aanknopingspunten bij de mythe van het gevleugelde paard heb ik niet kunnen ontdekken. Aansluiting bij het Munychia-feest is zinvoller, want door het vrij slaan van het water wordt “vertrek” mogelijk en dat kan anticiperen op het slot van de vijfde bundel.¹⁶² Het lijkt erop dat de gedichten de lezer uitnodigen om in een bepaald genre te gaan lezen, maar daarin volharden wordt geblokkeerd.
- 3) Grammaticale dubbelzinnigheden maken definitieve keuzen om tot een interpretatie te komen onmogelijk. Soms strekken die dubbelzinnigheden zich alleen maar uit tot het gedicht in kwestie, maar bij vergroting van het frame tot de hele bundel of tot het hele werk van de vijf bundels blijken ze verder te strekken.
- 4) Ontbrekende elementen, zwarte gaten, in de informatievoorziening in een toch minstens schijnbare vertelling verhinderen dat er een totaalbeeld verkregen wordt.
- 5) Suggesties van intertekstualiteit, zowel binnen de bundel als binnen het werk, blijven onbevredigend fragmentarisch: ze geven geen sleutel tot synthese.
- 6) Al hebben de gedichten van deze passage een episch karakter - ze lijken constant een verhaal te vertellen - er zijn geen nadrukkelijke markeringen in de tijd die het mogelijk maken een narratieve continuïteit te construeren.
- 7) De personages scheppen door hun onbepaaldheid verwarring: hun “karakters” zijn ongrijpbaar. Ze zijn moeilijk van elkaar te onderscheiden. Het is de vraag of we te maken hebben met verschillende personages of dat er sprake is van “rollen” van één en dezelfde vertelstem.
- 8) De verhouding tussen locaties en gebeurtenissen is niet duidelijk.

¹⁶² “roerloos ligt de boot te wachten / als ik instap”

9) Er zijn raadselachtige metamorfosen: vogels zijn vogels, maar ook schepen en ook beelden van vogels en schepen. Het typische is dat de nieuwe vormen niet in plaats van de eerdere komen, maar dat ze naast elkaar blijven bestaan. Dit gegeven lijkt duidelijkheid te scheppen en te vragen om gelijkschakeling, maar die gelijkschakeling is niet mogelijk en de zin ervan is niet te doorgronden.

10) Precieze verhoudingen, zoals bijvoorbeeld tussen de “bron” en de “waterput”, blijven binnen het gedicht raadselachtig. De lezer moet ervan uitgaan dat alle gedichten met elkaar samenhangen en kan dan op zoek gaan naar die relaties.

11) Er zijn suggesties van een andere tijd dan het lyrisch of episch heden, maar daarover wordt weinig losgelaten. Het is zeker niet zo dat een reconstructie mogelijk is zonder daar alle passages van het werk bij te betrekken. Dat is voor iemand die de tweede bundel leest, terwijl de resterende bundels nog op zich lieten wachten, onmogelijk.

12) Een tijdsvolgorde proberen vast te stellen binnen een aantal nevenschikte mededelingen is een twijfelachtige bezigheid vanwege de ambiguïteit van het nevenschikkend voegwoord “en”.

13) Soms wordt er tussen gebeurtenissen een oorzaak-gevolgrelatie gesuggereerd, omdat ze na elkaar worden verteld, maar die relatie blijkt niet dwingend te zijn.

14) Van het gebruik van sommige woorden is binnen het gedicht moeilijk een zin te bepalen, zoals bij het woord “vergeefs” in deze passage. Onderzocht moet worden of het woord ergens anders binnen het werk zinvol wordt gemaakt bij vergelijking van passages.¹⁶³ Uiteraard ga je er als lezer dan van uit dat de vijf bundels één werk vormen. De verzameltitel nodigt uit om dat te doen, maar dat wist de lezer pas toen alle bundels gepubliceerd waren.

15) Er zijn “losse elementen”, zoals “het huis”, in deze passage die niet in een samenhangend patroon lijken te passen, tenminste niet als de lezer zich beperkt tot het lezen van één gedicht of passage. Zulke elementen pleiten ervoor te stellen dat je deze gedichten of passages niet zinvol afzonderlijk kunt lezen. Het veelvuldig gebruik van het bepaald lidwoord is hierbij een argument, omdat het een vertrouwdheid met iets specifiek veronderstelt.

16) Ogenschijnlijke verduidelijkingen, zoals de kwalificaties bij de schepen in het derde gedicht, blijken later eerder verwarrend te zijn. Je kunt (bijna) stellen dat het ondermijnen van zekerheden een principe is van Starink en / of haar woordvoerders.

4.6.1 Passage VI van de vierde bundel

Op de 75 “passages” van Starink is er een aanzienlijk aantal dat een verhaal vertelt. Bij veel passages is echter zeker sprake van een “lyrische taalsituatie”.¹⁶⁴ Een lyrisch subject spreekt in een monoloog, al dan niet emotioneel; het vertelt geen verhaal, maar “geeft uitdrukking aan wat hij (het lyrisch subject, PK) nu ervaart en die ervaring kent geen duur.”¹⁶⁵ Maar er zijn er ook vrij veel

¹⁶³ Dit woord blijkt in de vijf bundels maar één keer voor te komen en het demonstreert als zodanig de onbeslisbaarheid.

¹⁶⁴ Boven, Van en Dorleijn 1999: 16

¹⁶⁵ Idem: 16

die uitnodigen tot “reading for the plot”.¹⁶⁶ De desbetreffende passages zijn lyrisch en episch tegelijk: ze vertonen allerlei kenmerken van lyriek en tegelijkertijd ontwikkelen ze voor de lezer gaandeweg een “verhaal”. Ik gebruik voor mijn betoog een eenvoudige definitie van verhaal: “A narrative is the semiotic representation of a series of events meaningfully connected (in a temporal and causal way).”¹⁶⁷ Naar mijn mening voldoen de door mij bedoelde passages van Starink aan deze definitie. Brooks vraagt zich bij verhalen af: “What is the meaning of the proces lying between beginning and end?”¹⁶⁸ En in het verlengde daarvan: wat is de betekenis van het einde? Die algemene vragen maak ik tot de mijne bij het interpreteren van een van de verhalende gedichten van Starink, namelijk de zesde passage van de vierde bundel.

Eerst zal ik het verhaalkarakter, in bovenstaande zin, bespreken en daarna zal ik een antwoord proberen te geven op de vraag welke betekenisvolle connectie er kan zijn tussen de gebeurtenissen. Anders gesteld: welke aanvankelijke onbeslisbaarheden kunnen worden opgelost?

Welk verhaal wordt er verteld? Een paar constatering vooraf. Deze passage is, zoals gezegd, een paar strofen langer dan de pendant in bundel II. (Zie hiervoor het strofeschema, afbeelding hieronder.) De afwijking van een nagenoeg ijzeren regelmaat trekt de aandacht en benadrukt het belang van deze passage in het geheel. Welk belang dat is, zal moeten blijken.

Bundel II		
Passage	Aantal strofen	Aantal regels per strofe
I	1	4
II	7	7
III	4	6;1;3;1
IV	3	4;1;2
V	3	3;1;3
VI	12	6;3;4;5;5;4; 4;5;5;4;3;6
VII	5	3;4;5;3;4
VIII	4	5
IX	42	3
X	10	2;5;7;4;2;2;5;7;5;2
XI	5	1;7;7;7;1

¹⁶⁶ Brooks 1984 (1992): XI

¹⁶⁷ Geciteerd in Herman & Vervaeck 2005: 21

¹⁶⁸ Brooks 1984 (1992): 8

XII	20	6;6;6;1; 6;6;6;1; 6;6;6;1; 6;6;6;1; 6;6;6;1
XIII	9	2;2;2;2;2;2;2;1
XIV	5	3;3;3;3;1
XV	16	2;3;5;4; 2;3;5;4; 4;5;3;2; 4;5;3;2
XVI	8	6
XVII	4	6;1;6;1

Bundel IV		
Passage	Aantal strofen	Aantal regels per strofe
I	4	6;1;6;1
II	8	6
III	16	2;3;5;4; 2;3;5;4; 4;5;3;2; 4;5;3;2
IV	5	3;3;3;3;1
V	9	2;2;2;2;2;2;2;1
VI	28	6;6;6;1; 6;6;6;1; 6;6;6;1; 6;6;6;1; 6;6;6;1; 6;6;6;1; 6;6;6;1
VII	5	1;7;7;7;1
VIII	10	2;5;7;5;2; 2;5;7;5;2
IX	42	3
X	4	5
XI	5	3;4;5;3;4
XII	12	6;3;4;5;5;4; 4;5;5;4;3;6
XIII	3	3;1;3
XIV	3	4;1;2
XV	4	6;1;3;1
XVI	7	7
XVII	1	4

De strofen eindigen alle op één na met verwante, bijna gelijkkluidende stock-regels. Bij de strofen 1, 3 en 5 zijn dat respectievelijk “veer hand en hoef”, “hoef hand en veer” (omkering, kruisstelling) en “veer hand en hoef” Deze drie elementen herinneren aan de tweede passage van de tweede

bundel, waar “hoef” als woorddeel van “hoef / ijzer” in een enjambementspositie voorkwam.¹⁶⁹ In de strofen 2, 4 en 6 is de overeenkomst minder woordelijk: “het schild dat blonk”, “een nis die blonk” en “een pad dat blonk”. De herhaling van het woord “blonk” in een bijvoeglijke bijzin bij een substantief trekt extra de aandacht in deze passage. De zevende strofe eindigt met het geïsoleerde en helemaal afwijkende “tot zinken bracht”, een formulering die daardoor alleen al een hoge mate van “closure” heeft.¹⁷⁰

Nu dan per strofe en per gedicht een aantal vaststellingen (met hier en daar doorlopend commentaar) om greep te krijgen op wat de passage te vertellen heeft. In de eerste strofe van het eerste gedicht gaat een drietal reizigers (ik / valk / paard) na een zwijgend afscheid van “de steen”, “opnieuw” op weg naar een onbekend doel. Het bepaald lidwoord bij “steen” komt later aan de orde, net als de suggestie die uitgaat van “opnieuw”. In de tweede strofe trekt het groepje langs een enorm meer; het wordt avond en nacht; er is geen steiger en er is geen boot. Beide herinneren aan de zesde passage in de tweede bundel.¹⁷¹

In de derde strofe wordt meegedeeld dat het meer lang is, spiegelglad, als het ware een duister dienblad voor de maan, en dat zich aan de overkant een steile wand bevindt. De drie substantieven in de slotregel: veer, hand en hoof vat ik op voorbeelden van *pars pro toto* voor valk, lyrisch subject en paard; “die ochtend” refereert aan een eerdere ochtend, want in het “nu” is het nacht (zie de tweede strofe). Waarschijnlijk is het de ochtend van de eerste dag in het tijdsverloop van deze verhalende passage: de ochtend van het afscheid in de eerste strofe.

Vanaf het begin van het tweede gedicht loopt een tweede paard “naast ons”; op zijn rug een jonge raaf (die doet denken aan de door een raaf op zijn schouder vergezeld herbergier in andere passages); het paard draagt geen ruit, wel een lans die beweegt; iemand (onzichtbaar) houdt de teugels strak; het gezelschap gaat zwijgend door de nacht. In de tweede strofe glijdt “over de steile wand” aan de overkant de groet “in wit gelijnd” mee op een ovaal schild: de afscheidsgroet veer, hand en hoof. In de derde strofe stelt de verteller een vraag, maar aan wie eigenlijk? Ik neem aan dat de vraag aan het schild wordt gesteld, want dat gaat “onverstoorbaar” verder. “Onverstoorbaar” heeft als bepaling bij het schild en het zich bewegen geen zin, als de vraag aan een ander gesteld zou zijn. Dat de maan bleker wordt, geeft het naderen van de ochtend aan. De nacht is bijna voorbij; de vogels (valk en raaf) steken over naar het blinkend schild.

In de eerste strofe van het derde gedicht staat het tweede paard stil; het is ochtend geworden; het schild komt los van de wand en lijkt op de lans af te gaan; de lans wijst naar voren, dwars over het paard van de woordvoerder. In de tweede strofe is er een telekinetische beïnvloeding van het schild door de lans. De lans dwingt het schild op het water van het meer te gaan liggen; het schild wordt een boot, waarbij de valk de kiel en de raaf de boeg worden.¹⁷² Het ik-personage merkt dat hij / zij “al tijden” de lans vasthoudt en hij / zij moet dus gezien worden als de bewerk-

¹⁶⁹ Zie de tweede bundel, bladzijde 7

¹⁷⁰ Zie Herrnstein Smith 1968 (1971): *passim*

¹⁷¹ Zie de tweede bundel, bladzijde 12

¹⁷² Vergelijking met andere strofen laat zien dat hier een voorbeeld van omkering is.

stelliger van de verandering, waarbij het schild een “boot” wordt. In de derde strofe draait het tweede paard zich om; de woordvoerder staat op het schild en voelt onder zijn / haar voet de omgekeerde groet: hoof, hand en veer. De woordvolgorde is omgekeerd en “het voorwerp waarop de groet staat afgebeeld / afgedrukt” is omgekeerd.

In de eerste strofe van het vierde gedicht drijft de woordvoerder, balancerend met de lans op het schild, het meer op; de paarden draven langs de kant, haar paard is wit, het andere is zwart. In de tweede strofe gaat een van de twee paarden in zuidelijke richting (het hare, gezien de volgorde), het andere in noordelijke richting; het pad lijkt een gespannen koord; de paarden lijken erg klein (als een “knoop”); als de woordvoerder de paarden niet meer ziet, kijkt hij / zij om en ziet de “torende wand”. In de derde strofe wordt hetzelfde gevraagd als in de derde strofe van het tweede gedicht en weer is het schild “onverstoorbaar”; de zon gaat langzaam onder, het is bijna donker. De dag is dus bijna voorbij; als ik de dagen tel hebben we nu het einde van de tweede dag sinds het afscheid van de steen “die ochtend”. In de schemering denkt de woordvoerder het licht van “een nis die blonk” te zien.

In de eerste strofe van het vijfde gedicht is het weer avond en nacht geworden. Als er geen open plek in het tijdsverloop is, gaat het om dezelfde avond als aan het slot van het vorige gedicht. Het schild vaart zelf (“laveert”); de verteller houdt de lans gestrekt, want (ik neem op basis van de vorige opmerkingen over het bewegen van de lans aan dat de lans nu stil wordt gehouden) ze ziet de inham die een nis had geleken; de wanden ervan glinsteren als kwarts; de inham is van onderen erg smal en loopt breed uit naar boven (een echte “krater” en / of een echte kloof: dit motief komt ook in andere passages voor).¹⁷³ In de tweede strofe varen ze (wie horen daarbij: zij en de twee vogels, de lans en het schild misschien) op de ingang af; er is deining en daarom knielt ze op de afscheidsgroet (zie gedicht een en twee) (veer, hand en hoof); de lans houdt ze als een mast recht overeind. In de derde strofe deelt de woordvoerder mee dat de wanden van de ingang van de kloof violetkleurig zijn, als het ware een open drinkschaal voor de maan (vergeleijk gedicht 1: duister dienblad); de vaargeul is smal; ze duwt zich (opvallend is dat ze dat nu nadrukkelijk zelf doet; eerst ging het schild onverstoorbaar zijn eigen koers of werd het door haar gerichte lans voortbewogen) vooruit via de wanden van kwarts (eerst leken ze kwarts, nu zijn ze het; deze metamorfose van beeld naar object komt vaker voor); haar knieën op de groet: veer, hand en hoof.

De eerste strofe van het zesde gedicht begint met een stereotiepe vertelzin, die vergelijkbaar is met de eerste zin van de tweede strofe van het vijfde gedicht: “we koersten op de ingang af” en “we kwamen langs een smalle trap”. Beide zinnen geven beweging en tijdsverloop aan. De smalle trap is uitgehakt in de wand; de vogels slapen intussen; de verteller gaat met de lans naar boven; de maan, die nu voor de derde keer wordt genoemd, staat recht boven de kloof (daar heb je het woord!) de lans is intussen omgebogen als een staf. Is de voormalige lans en mast nu een pilgrimsstaf? In de tweede strofe raken tijdens de beklimming stukjes van de traptreden los en dan-

¹⁷³ Bijvoorbeeld in de tweede bundel, bladzijde 17 en bladzijde 32

sen naar beneden (dit gegeven kennen we uit IV, IX); ze vallen in het schild: het voorzetsel “in” vraagt om verklaring. Ik vat het gebruik ervan op in relatie tot de gebogen vorm van het schild: de bolle kant ligt in het water en “in” de holle kant vallen dus de steentjes. Het schild werd violet (net als de wanden van de kloof in het vijfde gedicht) tussen de contouren van de groet.

In zes van de zeven gedichten van deze passage wordt de groet genoemd of er wordt naar verwezen; het vierde gedicht vormt een uitzondering. In de derde en vierde strofe is de woordvoerder bovenaan de wand en ziet alleen de overkant. De vraag is: waarvan? Bovendien contrasteert de opmerking, en dat maakt haar dubbel interessant, met II, XV: “er is geen overkant het is bedrog”. Links is de oever die ons bracht; recht vooruit de linkerwand; rechts na weer een donker meer, de oostelijke oever met een pad dat blonk. Het blinken vormt nu een kleine serie - volgens Brooks zijn er drie elementen nodig om van een serie te spreken - namelijk het blinken van schild, nis en pad.¹⁷⁴ Als drietal is er een correspondentie met veer, hand en hoef. De volgorde van schild, nis en pad is natuurlijk van betekenis: vervoermiddel, doorgang / passage en (uitzicht op de) bestemming.

In de eerste strofe van het laatste, zevende gedicht constateert de woordvoerder dat het een eiland was waar hij / zij staat. Tussen alle bepaalde lidwoorden van Starinks passages is hier het gebruik van het onbepaald lidwoord wel zeer opvallend: het lijkt erop dat het eiland aan het lyrisch subject onbekend is. Het is de ochtend van de derde dag. Het gebruik van deze formulering is intertekstueel zwaar met betekenis geladen, maar ik laat de formulering hier ongemoeid.¹⁷⁵ Binnen deze passage zal het de derde dag zijn sinds haar afscheid van de steen die in het eerste gedicht werd genoemd. Het eiland is gespleten (het gespleten eiland herinnert aan andere passages; dat maakt het des te merkwaardiger dat de woordvoerder spreekt van “een” eiland) ; het schild vaart (weer zelf) naar de oever die “ik” zocht; waarschijnlijk is dat niet "de oever die ons bracht" uit gedicht zes, maar de oostelijke oever met het blinkend pad. In de tweede strofe legt het schild aan; de lans brak door: eerst is hij gebogen, nu doorgebroken (?); de vogels vliegen op: de raaf naar rechts; mijn paard steigert, het witte dus, maar de raaf? ; de valk ging links en wachtte op het zwarte paard; de vogels wisselen dus van paard lijkt het (een ommekeer weer); de reacties van de twee paarden zijn vergelijkbaar: het ene steigert en zwiept met de staart, het andere briest en galoppeert.¹⁷⁶ In de derde strofe zit nu op het zwarte paard een ruiter die de teugels strak houdt. Hij stijgt af, ziet het schild, kijkt naar de plaats waar de verteller staat; deze weet niet of de ruiter haar ziet, maar ze weet wel dat de ruiter het schild tot zinken brengt. Heeft zij het schild niet meer nodig, of wordt haar de terugweg afgesneden? Gezien de regels vier en vijf van de eerste strofe weet ik dat zij de oever die ze zocht gevonden heeft, maar dat wil niet zeggen dat ze er is. Ze staat nog steeds bovenaan de uitgehakte trap, van waaraf ze de gezochte oever kan zien. De passage strandt dus voor haar in het zicht van de bestemming. Die wordt niet bereikt binnen het gedicht en

¹⁷⁴ Brooks 1984 (1992): 9

¹⁷⁵ De formulering herinnert aan de verrijzenis van Christus; na de tocht door het dodenrijk volgt op de derde dag de opstanding: Pasen.

¹⁷⁶ De ommekeer herinnert aan een uitspraak van het ik-personage op bladzijde 18 van de derde bundel “en ik zeg ommekeer”.

binnen de passage. Er zijn meer gedichten met die afloop. Is dit het eiland, waar ze alleen naar toe moest? (zie bundel II, passage VI) De tocht die je alleen moet gaan, is de tocht naar de dood (zie bundel II, passage XIV).

4.6.2 Conclusies

Deze lange wandeling door passage IV, VI was nodig om het verhaalkarakter ervan aan te tonen en om de vraag wat de betekenis van “the proces lying between beginning and end” kan zijn.¹⁷⁷ Het hele proces van opeenvolgende gebeurtenissen is een tocht van drie dagen, begonnen door een drietal reisgenoten en voortgezet met zes: een woordvoerder, een wit paard en een valk en later een geheimzinnige ruiter op een zwart paard en een raaf; de omvang van het gezelschap verdubbelt dus. Als een verhaal begint met de formule “er was eens heel lang geleden”, dan wordt de lezer in het genre van het sprookje geplaatst en gaat hij, voorlopig minstens, ook lezen volgens de conventies van het sprookje: historische plaats en tijd zijn van geen belang en er kunnen dingen gebeuren die in het dagelijks leven onmogelijk zijn.

Naast een lezing als sprookje is het ook denkbaar de passage als een verhaal over een queeste te lezen. Ik gebruik om deze mogelijkheid te toetsen een opbouw van de queeste zoals Jacques Kruithof die eens bij elkaar heeft gezet.¹⁷⁸ Hij onderscheidt negen fasen in een volledig queesteverhaal: evenwicht, ordeverstoring, opdracht en vertrek, opschorting, krachtproef of krachtmeting, vertraging, terugkeer en erkenning, herstel van het evenwicht en tenslotte de toestand van evenwicht. Zoals de indeling laat zien, is er sprake van een symmetrisch verloop van de fasen en is er een beweging die vertrekt en terugkeert.

Het sprookjesachtige doet zijn intrede in de derde regel van het eerste gedicht: “we zeiden niets maar alledrie / namen we afscheid van de steen / toen gingen we opnieuw op weg / en geen van drieën wisten we waarheen”. In het vervolg zijn er ook sprookjesachtige elementen, maar het slot is geen slot van een sprookje. Deze passage eindigt in een impasse: er is een uitzichtpunt bereikt, maar verdergaan is niet mogelijk evenmin als teruggaan, want het vervoermiddel is “tot zinken” gebracht.

Ook een lezing als queesteverhaal wordt gefrustreerd. Enkele fasen van de opbouw zijn aanwijsbaar in de passage en er is zeker sprake van “een avontuur in terra incognita dat de zoeker op de proef stelt.”¹⁷⁹ “(D)aarheen en weer terug” is echter klaarblijkelijk niet van toepassing.¹⁸⁰ Een bevredigende afsluiting van de queeste met een hervonden evenwicht is hier twijfelachtig: er is wel uitzicht op de “oostelijke oever met / een pad dat blonk” maar ook niet meer dan dat uitzicht. In de zingeving van het proces tussen begin en einde blijven veel vragen onbeantwoord.

Ik wil een andere lezing voorstellen. Daarbij ben ik uitgegaan van het voorlaatste gedicht van deze passage. Het “pad dat blonk” ligt “rechts” op de “oostelijke oever” en “links lag de oever

¹⁷⁷ Brooks 1984 (1992): 8

¹⁷⁸ Kruithof 1985: 43

¹⁷⁹ Kruithof, idem: 48

¹⁸⁰ Kruithof, idem: 39

die ons bracht”. De reis is dus een tocht geweest van west naar oost. Harco Willems heeft veermanspreuken in het oude Egypte onderzocht en hij constateerde dat daarin de reis van de overledene steeds volgens een tamelijk vast schema verliep. Dat schema kan volgens mij helpen om tot een bevredigende interpretatie van deze passage bij Starink te komen, wat niet wil zeggen dat daarmee alle vragen zijn beantwoord. Het schema van Willems neem ik hier over:

In het eerste stadium bevindt de dode zich in een gedeelte van het hiernamaals dat we ons kennelijk als land moeten voorstellen. Hij vraagt immers om een veerboot om verder te kunnen varen. Het tweede stadium is dat van de oversteek. Voor het water bestonden vele verschillende namen, waarvan er één “Meer van vernietiging” (...) luidde. In de Egyptologie is voor dit water de benaming “kronkelige waterweg” (...) gebruikelijk. Het derde stadium was de aankomst en het verblijf op het land aan de overkant van de kronkelige waterweg. We hebben gezien dat daar een gebouw stond dat beschermd werd door wakers. Ook voor deze regio bestond een veelheid van namen. We zijn al in enig detail ingegaan op de term *Mesqet* (...). Het vierde stadium, na de succesvolle passage van *Mesqet*, was de voortzetting van de reis in het gevolg van de opgaande zon.¹⁸¹

Het is duidelijk dat onderdelen van Starinks passage overeenkomen met het model van Willems. De eerste twee fasen zijn aanwijsbaar en de derde voor de helft: zoals gezegd, een aankomst is er min of meer, maar van een verblijf is nog geen sprake. Het vierde stadium wordt niet bereikt.

4.7.1 De aansluiting van passage IX van de tweede bundel bij passage VIII

Om een voorbeeld van de grote symmetrie formeel en inhoudelijk te analyseren heb ik twee qua lengte, inhoud en plaatsing in de bundels, opvallende passages gekozen: de middelste, de negende, van de tweede bundel en de pendant ervan in het midden van de vierde bundel. Eerst onderzoek ik echter de lineaire aansluiting van II, IX bij II, VIII.

De openingsregel van passage IX op bladzijde 20 kan een narratief verband met de slotregels van passage VIII op bladzijde 19 suggereren: “en ik ging mee” lijkt, ondanks het verschil van grammaticale tijd, aan te sluiten bij “ik ga / erheen zodra in de verbroken stilte / het eerste licht over de helling glooit”. Dit verband wordt door drie argumenten gesteund. De suggestie van een min of meer doorlopend verhaal wordt opgeroepen door “ik”, door het werkwoord “gaan” en door het nevenschikkend voegwoord “en”. Ten eerste lijkt het lyrisch subject in de twee passages hetzelfde, ten tweede is de werkwoordsovergang van de ene grammaticale tijd in de andere begrijpelijk: de toekomst die is uitgedrukt door “ik ga zodra” wordt “ik ging” op de volgende bladzijde, wat bij de lezer de conventie kan activeren dat hij in II, IX met een terugblik in het tijdsverloop te

¹⁸¹ Willems 1996: 66

maken heeft. Ten derde is er het nevenschikkend voegwoord “en” dat een opeenvolging van aan elkaar gerelateerde gebeurtenissen kan aangeven.

Toch is deze schijn van narratief verband bedrieglijk. Het woord “en” is ambivalent. Er is bovendien op bladzijde 19 ruim eindewit dat kan suggereren dat er een afgerond geheel is gepresenteerd en ten derde lijken de lyrische ruimten van de twee passages niet bij elkaar aan te sluiten. Behalve dat het nevenschikkend voegwoord “en” als verbinding van twee tijdsmomenten in een verhaal kan functioneren (bijvoorbeeld: gisteren en vandaag), kan het ook opgevat worden als een bijna betekenisloos episch “en”, zoals in de Bijbelse en historiografische topos “en het geschiedde in die dagen”. In zo’n geval verbindt het woord wel elementen van een verhaal, maar wijst dat verband niet noodzakelijk op continuïteit van de erdoor verbonden fragmenten. “En” is dan nog louter een literaire formule, meer niet. Daarnaast komt de ogenschijnlijke tijdaansluiting ook op losse schroeven te staan door het eindewit op 19, dat het door zijn nadrukkelijkheid mogelijk maakt passage VIII als een afgerond, afzonderlijk gedicht te lezen, ook al staat het gedicht natuurlijk wel op deze plaats in de bundel.

Zoals ik eerder heb betoogd, is het bij Starink lang niet altijd mogelijk de gedichten als afzonderlijke eenheden op te vatten. Ik herinner aan bijvoorbeeld passage IV in de eerste bundel “en als je loslaat kleurt mijn aarde wit”. De afgerondheid van II, VIII lijkt te worden benadrukt door het diagonaal rijm van het beklemtoonde slotwoord “glooit” met het eerste beklemtoonde woord van de openingsregel “dooit”. Het woord “glooit” trekt als slotwoord veel aandacht naar zich toe, omdat het een onverwacht woord is op deze plaats; misschien was “gloort” te verwachten in verband met het grammaticaal onderwerp “het eerste licht”. Die aandacht wordt versterkt, omdat “glooit” ook nog rijmt op “getooid” in de derde regel van de laatste strofe. Het dubbele rijm benadrukt de *closure* van het gedicht, de passage.¹⁸²

De veronderstelling dat na elkaar geplaatste gedichten met een ogenschijnlijk epische inhoud een verhaal vormen, wordt door de hier genoemde factoren geproblematiseerd en misschien ook nog door de verandering van ruimte van passage VIII naar IX. Op bladzijde 19 beschrijft de woordvoerder een ruimte met de volgende elementen: “stammen, ijskragen, opslagplaats, palen, vlechtwerk, omheining, heuvels, schaapskooi, helling, eerste licht”. Op bladzijde 20 is er van deze ruimte geen sprake meer. De nieuwe ruimte bestaat vanaf het begin van dit lange gedicht uit “gangen, lampen, deuren”. Op bladzijde 19 bevindt men zich klaarblijkelijk “buiten”, weliswaar waarschijnlijk vanuit een huis gezien, maar op 20 zien we een interieur.

Bovendien is er nog een ander verschil tussen de bladzijden 19 en 20 dat een direct verband tussen beide passages onaannemelijk maakt. Op pagina 19 is het lyrisch subject alleen, terwijl al in de eerste regel op bladzijde 20 sprake is van “en ik ging mee”. Het laatste woord van deze woordgroep suggereert toch al minstens twee personages, maar het blijken er gaandeweg het gedicht meer te zijn. Aan de overigens anonieme anderen wordt enkele malen gerefereerd. Dat gebeurt bijvoorbeeld in de vijfde strofe met “ik weet niet hoe lang we liepen lang” en met “ik wist

¹⁸² Herrnstein Smith 1968 (1971): 80

niet eens meer wie er voor mij liep”. Wie de anderen zijn is onduidelijk en dat ondermijnt de veronderstelling van een direct narratief verband tussen de twee passages.

4.7.2 Samenvatting

Thematisch is er overeenkomst tussen VIII en IX. Passage VIII is voorlopig als een van de *wachten-op-het-vertrekgedichten* te karakteriseren en IX als een van de *vertrek- of reisgedichten*. Deze typeringen baseer ik op het slot van VIII “ik ga / erheen zodra in de verbroken stilte / het eerste licht over de helling glooit” en op “en ik ging mee de lange gangen door” dat het begin is van IX.

De achtste passage is een van de voorbeelden van formele afronding van een gedicht door diagonaal rijm (dat dus begin en einde van het gedicht met elkaar verbindt en daarmee het gedicht gesloten maakt). De afsluiting is hier niet alleen formeel, maar ook inhoudelijk: het besluit om te vertrekken is genomen. De aard van die afsluiting is echter open: na het besluit zal een vertrek volgen en dat is een vorm van opening naar een toekomst. Dit gedicht is een typisch *passagegedicht* of *drempelgedicht* in die zin dat het slot de doorgang van de ene situatie naar een andere afrondt, terwijl die nieuwe situatie zelf nog niet is bereikt. Het lyrisch subject blijft binnen het gedicht voor de drempel (of op de drempel) staan. Dat houdt de verbinding met wat volgt open, want je weet niet wat er aan de andere kant van de drempel is. De “gangen” in de eerste regel van II, IX zijn stereotiepe ruimten voor *passagegedichten*, want “gangen” zijn op zichzelf alleen maar doorgangen, passages naar een andere ruimte. Passage IX vat ik op als een passage in de ruimte: de labyrintische gangen waardoor het lyrisch subject zich beweegt zijn daar een beeld voor. Het voorafgaande gedicht, passage VIII, zie ik als een passage in de tijd. Daarvoor is het in de winter afwachten van een definitieve dooi die een vertrek mogelijk maakt, een beeld.

4.7.3 Passage IX van de tweede bundel en passage IX van de vierde bundel

Een vergelijking van II, IX met IV, IX laat zien dat beide passages een narratief karakter lijken te hebben. Die suggestie wordt in de eerste van de twee gewekt door bijvoorbeeld het openingswoord “en” gevolgd door “ik ging mee”. Met deze opening wordt het “meegaan” van het lyrisch subject in een opeenvolging van gebeurtenissen geplaatst. Dezelfde suggestie gaat ook uit van het bij herhaling terugkerende “en toen”, een van de meest elementaire middelen om opeenvolging van gebeurtenissen aan te geven. Het episch karakter van de passage wordt mede benadrukt door opmerkingen van het lyrisch subject die haar of zijn doen en laten in de tijd plaatsen: “eerst had ik ongehinderd kunnen lopen / nu moest ik terug tegen de anderen in”. Daardoor ga ik als lezer de vragen stellen die de conventie van het realistisch lezen van proza opdringt: “wie, waar en wanneer.”¹⁸³

En dan doet zich een probleem voor: ondanks de suggestie van een voortgaande diëgesis, zijn de vragen die de realistische leesconventie stelt, moeilijk of zelfs niet te beantwoorden. De vraag naar de personages bijvoorbeeld krijgt een onbevredigend antwoord. Het lyrisch subject is

¹⁸³ Alphen, Van 1988: 27

niet alleen bij de tocht door “de lange gangen”, maar met wie hij of zij de tocht maakt is niet duidelijk. Wat ik te weten kom over die anderen is namelijk nogal summier: “ze zochten allemaal hun eigen deur” in de gangen. Zodra ze die gevonden hebben, gaan ze erdoor naar “binnen”. Ook wordt er over deze personages gezegd “ze liepen trager of ze ouder werden / ze gingen tastend schuifelend voorbij / ze streken langs me elke hand was kouder”. Samenvattend doe ik de voorzichtige veronderstelling dat het lyrisch subject vergezeld wordt door stervende mensen en dat er binnen één strofe sprake is van een grote tijdversnelling, iets wat een realistische lezing ongeloofwaardig maakt. Verderop in het gedicht treedt een ander personage op “gekleed in wit de bron van al het licht / een vrouw die langzaam steeds hetzelfde zong”. Er is interactie tussen deze vrouw en een “jonge zwarte hond”, die met haar bewegingen meedoet terwijl ze zingt. De vrouw spreekt de hond toe en op haar aanwijzingen schuift de hond door toedoen van de blik uit zijn ogen schilden als deksels op open kisten die er staan. Tenslotte zijn er ook hagedissen die bewegen op de wendingen in de melodie die de vrouw zingt en die met hun lichaam de kisten afsluiten “met sloten in de vorm van hagedissen”.

Dit alles maakt het niet zinvol het verhaal van deze passage, en dat geldt evenzeer voor de negende passage van de vierde bundel, als realistisch op te vatten. De vraag is dan ook: hoe kan ik ze wel lezen? Als ik ze beschouw als droompoëzie met sprookjeselementen erin, kunnen ze allebei een zinvolle plaats innemen binnen de verhaalsuggestie van de bundels. In dromen en sprookjes bestaan immers geen dwingende oorzaak-gevolgrelaties zoals in de werkelijkheid; realistisch tijdsverloop speelt geen rol, evenmin als het optreden van vermenschlijkte dieren een probleem vormt. Alles kan, zolang het sprookje of de droom duurt. Mijn veronderstelling is nu, dat in de vorm van een droom met sprookjeskenmerken in beide passages een leerproces van het lyrisch subject onder woorden wordt gebracht.

De twee passages IX in de bundels II en IV noem ik *leerdichten* in de zin zoals *Het kind en ik* van Nijhoff als een leerdicht kan worden opgevat: het lyrisch subject vertelt dat het iets heeft meegemaakt waarvan het iets heeft geleerd dat blijkbaar van groot belang is voor het eigen leven en / of de eigen schrijfpraktijk. Die ervaring wordt gepresenteerd als een droom met sprookjeselementen. Ik wijk met deze opvatting af van de gebruikelijke betekenis van leerdicht: een gedicht dat de lezer iets wil leren, zoals bijvoorbeeld *Werken en dagen* van Hesiodus en *De rerum natura* van Lucretius. In *Het kind en ik*, dat ik als een bruikbaar model opvat voor mijn interpretatie van Starinks twee gedichten, leert het lyrisch subject iets dat vergelijkbaar is met “al wat ik van mijn leven / nog ooit te schrijven droom.”

Het kind en ik

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.

Het stond aan zijn schrijftafel
te schrijven op een lei.
Het woord onder de griffel
herkende ik, was van mij.

Maar toen heeft het geschreven,
zonder haast en zonder schroom,
al wat ik van mijn leven
nog ooit te schrijven droom.

En telkens als ik even
knikte dat ik het wist,
liet hij het water beven
en het werd uitgewist.¹⁸⁴

Bij Nijhoff is er sprake van serendipiteit: het ik-personage “zou een dag uit vissen”, maar komt met een andere vangst dan een visvangst thuis. Hij heeft een proces doorgemaakt dat overeenkomsten vertoont met de ervaringen van het lyrisch subject bij Starink. Vanuit een bekende wereld - de eerste twee regels van de openingsstrofe - komt “ik” in een andere wereld terecht: “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.” Het binnentreden in de andere wereld als zodanig is geen gebeurtenis die het ik-personage overkomt; er is een bewuste activiteit van het lyrisch subject voor nodig. Zijn bedoeling is waarschijnlijk een opening in het kroos te maken om zijn dobber en haak kwijt te kunnen, hij ging immers “een dag uit vissen”, maar nu overkomt hem iets waarop hij niet gerekend had. Dat gebeurt echter pas na een actief gebaar van hemzelf. Hij moet bij wijze van spreken een deur openen om in een andere wereld terecht te komen.

Er is tussen de twee werelden namelijk een wand, een hymen, in dit geval een wak, dat als toegang fungeert en waar hij doorheen moet. Het licht dat hij ziet, of dat hem het kijken in die andere wereld mogelijk maakt, (ook daarom moest het kroos opzij) komt niet uitsluitend uit de bekende wereld waarvan het lyrisch subject deel uitmaakt, maar ook vanuit de andere wereld: “Er steeg licht op van beneden”. Dat niet al het licht van beneden komt, blijkt uit de “zwarte spiegel-

¹⁸⁴ Nijhoff 1978: 202

grond”, die vanzelfsprekend ook licht van boven reflecteert. Het lyrisch subject kijkt niet in een “echte” spiegel, want dan zou hij zichzelf zien, maar er wordt hem wel een spiegel voorgehouden: hij ziet iets waaraan hij zich kan spiegelen. Wat er gebeurt, is dankzij het spiegeleffect al voor een gedeelte bekend aan het lyrisch subject. Hij blijkt in de tweede helft van de derde strofe te beseffen dat het hemzelf betreft, wat daar plaats heeft: “Het woord onder de griffel / herkende ik, was van mij.”

Wat het lyrisch subject leert, wordt gepresenteerd in de vorm van een proces, een volgorde van gebeurtenissen in ruimte en tijd. Er is aanvankelijk een fase van onzekerheid, van niet-weten: “Ik zag een tuin onbetreden / en een kind dat daar stond.” en daarna een openbaringsmoment van zekerheid, c.q. inzicht: “En telkens als ik even / knikte dat ik het wist”. De epifanieachtige ervaring bij Nijhoff, onder woorden gebracht in de tweede helft van het gedicht, wordt bij Starink uitgerekt tot een narratieve structuur waarin meer gebeurt dan bij Nijhoff, maar de overeenkomsten in het proces zijn frappant.

Dat proces wordt bij Starink voorgesteld als een tocht, een beweging door een ruimte die tijd vergt. De passage II, IX heeft het karakter van een tocht “heen” en die in IV, IX het karakter van een reis “terug”. Dat is te zien aan “en ik ging mee”, het begin van II, IX tegenover “ik liep terug”, waarmee IV, IX opent. In dit opzicht vormen de twee een oppositie. Ook in *Het kind en ik* is er een (eenvoudige) tocht, meer een uitstapje eigenlijk: “Ik zou een dag uit vissen”.

Het leerproces bestaat bij Nijhoff uit een aantal stappen. De eerste stap is dat het lyrisch subject de eigen, bekende omgeving moedwillig verlaat, een grens overschrijdt, door een wand gaat, en in een andere wereld terecht komt. In zijn gedicht gebeurt dit in de eerste twee strofen. De eigen wereld is die van de moedeloosheid in de tweede regel en het hymen dat bewust gepasseerd wordt is de waterspiegel: “ik maakte tussen de lissen / met de hand een wak in het kroos.”¹⁸⁵ De andere wereld is de onbetreden tuin met het schrijvende kind. De tweede stap in het proces is de confrontatie van het lyrisch subject met iets vreemds: de confrontatie met zijn eigen onwetendheid ten opzichte van de andere wereld. Daarbij speelt het gezichtszintuig een dominante rol. In *Het kind en ik* beslaat deze fase de tweede en derde strofe. Het vreemde is het “licht (..) van beneden” en de onbetreden tuin met het schrijvende kind.

De derde stap is de herkenning door het lyrisch subject dat die andere wereld van belang voor hem is. Hij herkent zijn eigen rol in de gebeurtenissen van de andere wereld. Bij Nijhoffs gedicht heeft deze herkenning plaats in de derde en vierde regel van de derde strofe: “Het woord onder de griffel / herkende ik, was van mij.” De vierde en laatste stap is het inzicht krijgen in wat het lyrisch subject in de toekomst te doen staat. Dit gebeurt in een interactie tussen een representant van de andere wereld en het lyrisch subject. In *Het kind en ik* komt dat besef in de laatste twee strofen aan de orde: het kind schrijft en het lyrisch subject neemt de boodschap in zich op om er zijn voordeel mee te doen. De beginsituatie “ik voelde mij moedeloos” is daarmee veranderd van negatief naar positief: er is een duidelijke toekomst na deze ontmoeting met een andere, visionaire

¹⁸⁵ Ik zou ook kunnen zeggen dat het lyrisch subject “Through the looking-glass” (Carroll z.j.) moet gaan om de andere wereld te bereiken.

wereld. Die toekomst ligt evenwel buiten het gedicht en daarom is *Het kind en ik* een typisch voorbeeld van een passage. De nieuwe kennis, het nieuwe inzicht moet nog vorm krijgen. "(A)l wat ik van mijn leven / nog ooit te schrijven droom" ligt te wachten op formulering, het is er in dit gedicht alleen nog maar als mogelijkheid.

De negende passage uit de tweede bundel van Starink is een moeilijk toegankelijk gedicht. Het bevat veel mysterieuze details, die bijna het zicht benemen op het gefaseerde leerproces, zoals ik dat eerder voor *Het kind en ik* heb uiteengezet. Ik zal een analyse maken van de grote lijnen aan de hand van de stappen van het model.

De eerste stap - het lyrisch subject verlaat moedwillig de eigen omgeving, overschrijdt een grens en komt in een vreemde wereld terecht - bestaat net als bij Nijhoff uit drie elementen. Die zijn echter tamelijk ver verspreid over het hele gedicht. De eerste deelstap wordt gevormd door de opening van deze passage: "en ik ging mee de lange gangen door". De tweede deelstap is problematisch, want in eerste instantie lijken de "deuren" in de lange gangen het hymen dat gepasseerd moet worden, maar zover komt het niet. Een gedeelte van de ruimte waarin het lyrisch subject zich bevindt, transformeert namelijk: de wanden zijn er niet meer en de deuren staan nu in "van licht doortrokken gaas". Het gaas is doorzichtig en verderop in het gedicht wordt het "door het licht verteerd". Er is dan ook geen sprake meer van "deuren". De lange gangen zijn intussen getransformeerd tot een cirkel en de begrenzing daarvan blijkt het hymen te zijn dat het lyrisch subject moet passeren: "ik wist dat ik de cirkel in moest gaan". In tegenstelling tot de situatie in Nijhoffs gedicht maakt de grens hier deel uit van de vreemde wereld. De vreemde wereld is hier een voorbereiding op de nadering van de grens, want verder komt het niet binnen het gedicht.

De hiervoor geanalyseerde verwarring heeft alles te maken met de manier waarop de auteur het gedicht vertelt. Zij laat haar woordvoerder "ik" de conventie van een diëgesis volgen. Dat leid ik af uit het herhaaldelijk gebruikte "toen zag ik", en ook uit het veelvuldig voorkomende nevenschikkend voegwoord "en". Deze diëgesis blijkt echter voor de lezer net zo verwarrend te zijn als voor het lyrisch subject zelf. Anders gezegd: de lezer heeft deel aan de verwarring van het lyrisch subject, dat haar uiterste best doet om wat zij gezien heeft te vertellen. Aangezien het visioen veel weg heeft van een droom, ontbreekt begrijpelijkerwijs de strenge logica van de werkelijkheid en faalt ook de rationele vorm van kennisverwerving binnen de droomwereld.

Als ik aanneem dat de mimesis van een diëgesis maar een heuristisch middel is om de irrationele wereld te begrijpen, dan is het zinnig wat er in de tweede stap van het model gebeurt. De vreemde zaken die het lyrisch subject ziet op haar weg door de gangen, probeert ze te integreren in een haar bekende wereld. Dat doet ze op een elementaire van zichzelf uitgaande manier van oriëntatie door ze te benoemen in termen van links en rechts, boven en onder, voor en achter. Ze wil ook door te tellen greep krijgen op de haar onbekende omgeving. Maar de ruimte in haar visioen of droom laat zich niet grijpen.

Ik geef voorbeelden van deze integratiepoging en van het mislukken ervan. Het lyrisch subject constateert dat de deuren in de lange gangen altijd aan de rechterkant waren en dat de lampen links aan dunne latten hingen; ze is van mening dat de sloten van de deuren hoger dan de lam-

pen hingen, want ze kan de sloten niet zien; ze ziet de grond en hoe “hagedissen / naar boven kro-
pen uit de open aarde”; ze moet de mislukking van haar poging tot oriëntatie toegeven: “ik wist
niet eens meer wie er voor mij liep” en “ik moest terug ik moest opnieuw beginnen”. Ook het
tellen mislukt als rationeel middel om greep te krijgen op haar plaats in haar omgeving. Ze telt
haar passen tussen de lampen die er hangen en de deuren die ze aan haar rechterzijde passeert,
maar ze komt in de war: “en bij de achtste deur wist ik het niet”. De ruimte transformeert voor
haar ogen en blijft daarmee voor een rationele benadering ontoegankelijk. Het cataleptische van
haar kennisverwerving laat het afweten, er is een ommekeer in haar perceptie nodig.

Op een gegeven moment, als ze beseft dat ze “naar binnen” moet voor “de latten braken”
en voor de lampen verdwenen zijn, beginnen de lampen te slingeren en de latten te kraken en ver-
brokkelt de vloer onder haar voeten. En “uit de wanden vloeide dampend water”. Bovendien is de
rechterwand waarbij ze haar evenwicht zoekt, verdwenen en ervoor in de plaats is er “van licht
doortrokken gaas”. De transformatie gaat nog verder, want de lange gangen waarvan het lyrisch
subject niet beseft hoe ze liepen, blijken nu een ronde gang te zijn. De deuren die aanvankelijk
toegang leken te verlenen tot de dood (de derde en de vijfde strofe op bladzijde 21) transformeren
tot versierde schilden die als deksels van doodskisten worden gebruikt. Om te beseffen wat die
omgeving voor haar betekent, moet ze zich aan het rationeel onbegrijpelijke overgeven. Ze moet,
niet toegevend aan het cataleptische van haar benaderingswijze, maar “wild denkend”, los van
redeneerconventies, realistische objecten en metaforen bij die objecten als gelijkwaardige, even
realistische, elementen leren zien.¹⁸⁶ Die verandering in het lyrisch subject leid ik af uit wat er in
haar eigen optiek met de “deuren” gebeurt. Ik geef drie citaten van bladzijde 22 en 24: “(D)e deu-
ren stonden in een wijde cirkel / versierd van binnen als versierde schilden”, “ dan wees ze met
haar vrije rechterhand / een van de grote schilden aan die nog / als wachters bij de open kisten
stonden” en “het schild schoof als een deksel op de kist”. In het eerste citaat gaat het nog om de
deuren en zijn de “versierde schilden” een onderdeel van de metafoor. In het tweede en derde
citaat voltrekt zich de verzelfstandiging van metafoor naar object: de deuren zijn nu schilden ge-
worden.

Een andere vorm van het “wilde denken”, niet getemd door de regels van het rationalis-
me, zie ik in de sprookjesachtige vermenselijking van de “jonge zwarte hond met spitse oren”.
Deze hond speelt een telekinetische rol bij het sluiten van de doodskisten (“zijn ogen (van de
hond) vonkten / het schild schoof als een deksel op de kist”) en hij probeert zijn wil op te leggen
aan het lyrisch subject: “zijn ogen fonkelden hij keek me aan / ik wist dat ik de cirkel in moest
gaan / hij keek me aan en wilde dat ik zong”.

De derde stap van het leerproces bestaat uit de herkenning van de eigen rol van het lyrisch
subject in de gebeurtenissen: van toeschouwer en potentieel slachtoffer wordt ze deelnemer. Dat
leid ik af uit de volgende citaten: “ik dacht mijn deur is waar het licht blijft branden / ik hoef niet
terug ik hoef alleen te wachten / als iedereen gekozen heeft kies ik” op bladzijde 21, “ik moest

¹⁸⁶ Lévi-Strauss 1962 (1968): passim

naar binnen voor de latten braken / niemand kon terug als er geen lamp meer hing” ook op 21, “een (hagedis) aarzeld en voor hij ook kon gaan / nam ik hem op en hield hem in mijn handen / en hij gleed als een halssnoer om mijn hals” op bladzijde 24, “toen zag ik voor me was nog een kist over // de hagedis werd zilver om mijn hals / ik kreeg geen adem en ik sloot mijn ogen / ik wist niet of ik liep of lag of stond” op pagina 25 en “toen zei ik ga en maak de cirkel rond” op dezelfde bladzijde. De eerste twee citaten van deze serie laten zien dat het lyrisch subject toeschouwer is bij en slachtoffer kan worden van een sterfceremonieel, waaraan ze zich niet denkt te kunnen onttrekken. In de resterende citaten ontwikkelt de situatie zich een andere kant uit. Ze heeft tot het laatste moment gearzeld met het kiezen van een deur en toen ze “geen tijd meer mocht verliezen” (bladzijde 21) gebeurde er iets anders. Dat is nu weer zo. Elke hagedis gaat naar zijn eigen plaats op de doodskisten en verandert in een zilveren slot. Een van de diertjes aarzelt echter en die hagedis wordt door het lyrisch subject opgenomen en hij “gleed als een halssnoer om mijn hals”. Met dit gebaar anticipeert ze als het ware op de dood en daardoor passeert ze de dood.

Of: ze daagt de dood uit. Ze gaat namelijk spreken en dat is “spreken om niet te sterven (...) waarschijnlijk een taak die even oud is als het woord.”¹⁸⁷ Iets dergelijks, maar op een ander niveau van betekenisgeving, is er in een eerdere fase van het visioen ook gebeurd. Als de vloer onder haar voeten verbreekt en de wanden die haar evenwicht geven, verdwijnen, roept ze “zonder dat ik wist om wie”. Haar “wilde” roepen - het woord “riep” komt vier keer voor in twee versregels - heeft hier alleen emotionele betekenis, maar de tweede keer, in een vergelijkbare toestand van desoriëntatie “ik kreeg geen adem en ik sloot mijn ogen / ik wist niet of ik liep of lag of stond” is er meer beheersing en meer duidelijkheid: “toen zei ik ga en maak de cirkel rond”. Dit is de eerste keer in dit gedicht, nadat ze als het ware is gestorven en herboren, dat het lyrisch subject in de directe rede spreekt.

De afsluitende vierde stap van het leerproces kan gezet worden in een samenspel tussen de andere wereld en het lyrisch subject. De zwarte hond is de representant van die andere wereld en hij maakt duidelijk aan het lyrisch subject wat er van haar wordt verwacht. Ze beseft blijkbaar dat ze de cirkel moet ingaan en dat ze moet zingen: de witte mantel ligt al klaar en de vrouw is verdwenen. Door dat te doen kan ze de rol van de zingende vrouw in de witte mantel over nemen. Waaruit die rol bestaat, wordt duidelijk in het lied dat de vrouw meerdere malen heeft gezongen. Hieronder zal ik dat lied analyseren. Binnen het gedicht komt het echter niet zover dat de rol daadwerkelijk wordt overgenomen; alleen de dwingende mogelijkheid daartoe (“ik wist dat ik de cirkel in moest gaan”) wordt gegeven. Dat betekent dat deze passage ook een typisch *drempelgedicht* is, dat een mogelijke doorgang van de ene toestand naar een andere verwoordt. Overigens worden die toestanden geen van tweeën expliciet geformuleerd. Het gedicht komt niet “voorbij het begin”.¹⁸⁸

Een grammaticale analyse van het lied, dat uit vijf strofen van drie regels bestaat, levert het volgende op: het begint met een volledige hoofdzin, gevolgd door twee ermee nevenschikte

¹⁸⁷ Foucault 1986: 7

¹⁸⁸ Toepasselijke titel van een boek van Cornelis Verhoeven 1984

hoofdzinnen met samentrekking in het onderwerp “wie als mijn vijand komt” en door twee ermee nevenschikte hoofdzinnen met samentrekking in het onderwerp en in de persoonsvorm. De tweede, derde en vierde nevenschikte zin bevatten elk een ondergeschikte bijwoordelijke bijzin (van tijd: toen / toen / toen), die als parallellisme is geformuleerd en extra met elkaar verbonden door het eindrijm: de eerste ervan en de laatste rijmen op elkaar. Er is ook een parallellisme tussen de inzet van een vijftal regels die alle met een zelfstandig werkwoord beginnen: “gaan”, “staan”, nogmaals “staan”, “zien” en nog een keer “gaan”. Hierbij is sprake van een omsluitend beginrijm.

Dit alles beslaat drie strofen van drie regels. De laatste twee strofen kun je opvatten als één hoofdzin als je een ongrammaticaliteit op de koop toe neemt, namelijk de ontbrekende inversie in de slotregel. Ik lees de twee strofen zo: “als zaad (...) als rook (...) als water (...) als brug (...)” zo zend ik mijn afgezant, waarbij ik de eerste vijf regels met hun parallellisme en samentrekking in “als” beschouw als dubbel verbonden bepaling / bepaling van gesteldheid bij “zend” en “afgezant”. Er is ook minstens één andere grammaticale mogelijkheid voor de eerste vijf regels van de laatste twee strofen. De vier als-vergelijkingen kunnen ook dubbel verbonden bepalingen zijn bij “waar de vogel ging” in de derde strofe.

Beide mogelijkheden hebben veel overeenkomst met elkaar, omdat “waar de vogel ging” en “ik zend mijn afgezant” betekenisverwantschap vertonen. Zowel “ging” en “zend” hebben betekenisovereenkomst - beide drukken een beweging uit - als “de vogel” en “mijn afgezant”. In de vierde bundel is in Passage XV op bladzijde 40 een raaf namelijk een afgezant. Het gaan van de vogel en het zenden van de afgezant kunnen allebei wat de betekenis betreft in verband worden gebracht met het vierledig parallellisme. De vier hebben als gemeenschappelijk betekenselement iets onafs, iets nutteloos, iets tevergeefs. Alle vier zijn het beelden die in het vergeefse, het non-communicatieve elkaar overlappen. Er is nog een reden om de gezant en de vogel qua betekenis te verbinden. In de vierde strofe zingt de in het wit geklede vrouw dat de afgezant zal “gaan waar de vogel ging”.

Wat de betekenis van de eerste drie strofen betreft: er is een oppositie tussen de woordvoerder, de zingende vrouw, en iedereen die als haar “vijand komt”. Ik vat de vijf parallel geformuleerde “zinnen” op als een taalprotocol dat de machtsverhouding tussen de spreker en “wie als mijn vijand komt” duidelijk maakt. Een argument daarvoor is het driemaal expliciet voorkomende, en tweemaal impliciet in de samentrekking, hulpwerkwoord “zal”. “(Z)al” vat ik op als “moet” op basis van de slotregel van het lied “ik zend mijn afgezant”, waarin het dwingende als betekenis ook aanwezig is. Het dominant niveau van de woordvoerster blijkt uit “toen ik zijn handen bond” dat ze zegt over “de heerser” en het kan worden afgeleid uit “zegel” en “zegelring”. De dominantie is overigens twijfelachtig, want de zegelring is gevonden en bovendien kan het zegel een attribuut van een gezant zijn, dat de macht van zijn heer representeert.

In theorie is het mogelijk dat de laatste twee strofen afgezien van de slotregel een samengestelde bepaling zijn bij het woord “zegelring”. Als ik dat aanneem is de zegelring een vergeefs, krachteloos attribuut in de handen van de afgezant: hij kan er wel mee op pad gestuurd worden, maar het ding is als een “brug zonder overkant”. Het gebruik van de ring levert niets op: de ring is

als “zaad dat geen kiemkracht heeft”. Hiertegenover staat dat de gezant wel plaatsvervangende trekken heeft: hij zal staan waar de woordvoerster stond, hij zal staan waar de heerser stond toen de woordvoerster zijn (diens) handen bond, hij zal zien waar het “wolfsjong” lag toen hij het zegel van de woordvoerster zag en hij zal gaan waar de vogel ging toen zij de zegelring vond.

Ondanks de precisie van de informatie roept dit fragment veel vragen op, zoals “Wie is de heerser? Wie is het wolfsjong? Om welk en wiens zegel gaat het als de zegelring “gevonden” is?” Andere gedichten geven wellicht antwoord op deze vragen, al moet ik opmerken dat het woord “wolfsjong” maar één keer in de vijf bundels voorkomt, alleen op deze plaats. Met “wolfsjong” doet zich dus een ander interpretatieprobleem voor: waarmee is het woord qua betekenis verwant in deze tweede bundel en in de andere vier?

Net als in II, IX is er in IV, IX een duidelijke suggestie van een diëgesis: het lyrisch subject lijkt een verhaal te vertellen, er wordt een verhaalwereld opgeroepen. Intrigerend is de impliciete vraag die het in medias res van de eerste strofe voorlegt: gaat het lyrisch subject “over het binnenplein” omdat ze de ander hoopt te ontmoeten, of omdat ze hem juist uit de weg wil gaan? Ze komt op “de stenen wenteltrap naar boven” een ander tegen dan ze hoopt of vreest: een oude vrouw die haar tien latjes en vijf koordjes wil geven. Het lyrisch subject wil vragen wat ze daarmee moet doen, maar voor ze de vraag kan stellen valt de oude vrouw langzaam uiteen tot stof. Het ik-personage heeft twee maal de stellige indruk dat de vrouw haar wil vertellen wat “ik” met de latjes en koordjes moet doen, maar ze komt niet tot spreken. Bij het verpulveren van haar half uitgestoken hand valt er een zegelring (“de zegelring”: het bepaald lidwoord kan suggereren dat het hier gaat om de ring uit II, IX) van een van haar vingers en stuitert de trap af. Het lyrisch subject rent naar beneden en schuift de ring zonder nadenken aan haar eigen vinger. Ze ziet dat de ring door de val is beschadigd. Het ovale zegel met een tekening erin is dwars gespleten en de afbeelding zou onherkenbaar geworden zijn als ze niet herhaald was boven en onder de breuk.

Opmerkingen als “op dat moment” en “toen zag ik” lijken uit een wereld van droom of sprookje te stammen, ze verstevigen de suggestie van narrativiteit. Het lyrisch subject realiseert zich dat “hij” heeft voorgeschreven dat elk verdrag ontbonden is, zodra het zegel eenmaal geschonden zou zijn. De hij-figuur komt hier erg plotseling in het verhaal; de enige “hij” die tot nu toe genoemd is, is de afwezige-aanwezige hij, van wie het lyrisch subject in de eerste strofe denkt de voetstap te horen. Ze sluit een nieuw verbond “dat gemis meevoert als blijvend teken / maar in zijn eigen leemte afgerond”. Dit verbond is gesymboliseerd in de (kapotte) zegelring, waaraan een stukje ontbreekt. Ze ziet dat ontbrekende stukje op de grond, maar als ze het wil oppakken blijkt het vast te zitten aan een vloertegel. Als ze die optilt, ziet ze een tweede stenen trap. Deze geeft toegang tot een ruimte waarin vuren branden. In het licht daarvan ziet ze een “ledenpop die bungelde en lappen // die heen en weer bewogen om een stok”. De latjes en koordjes die ze blijkbaar op de “boventrap” heeft achtergelaten in haar haast om de zegelring te pakken, komen nu in een wolk van stof - de overblijfselen van de oude vrouw? - naar beneden dwarrelen en verdwijnen - stof en latjes en koordjes - in een zwarte wieg. Dan ziet ze dat op de treden van de trap naar beneden “een looper liep van letters die me dwong / omlaag te gaan om tree voor tree te lezen”.

Op deze plaats in het gedicht volgt een tekst die vergelijkbaar is met het lied in II, IX: vijf strofen van drie regels, met beginwit duidelijk geïsoleerd van de rest. In elke tweede regel van de strofen ontbreekt een letter: de letters die in de trap treden zijn gesneden. Moet ik me nu voorstellen dat de letters niet in het liedachtige stuk staan, omdat ze al op de trap treden staan? Of is het zo dat de tekst van de vijftien regels gemaakt is (maar door wie dan?) om de letters heen? Er zijn vijf treden, vijf letters en vijf strofen. Maar wie is de woordvoerder in die vijf strofen? In II, IX was dat duidelijk de vrouw in het wit in de cirkel, een soort van witte godin; maar hier weet ik het niet. Het verhaal gaat door na de vijf strofen, maar het lied staat niet los van het verhaal. Ten eerste wegens de letters op de treden van de trap die worden aangekondigd in de laatste strofe voor het lied begint en ten tweede omdat de hervatting van het verhaal de laatste twee woorden van het lied als opening heeft. Het lied zal ik analyseren als ik het verhaal verteld heb.

Bij het zich realiseren van de laatste woorden “was leeg” laat het ik-personage de tegel kapot vallen en begint het zegel aan haar vinger te gloeien. Dan ziet ze “hem” achter de trap treden vandaan komen. De wieg verandert in een ton waarin die ander een beslag klaarmaakt. Hij bestrijkt de pop daarmee en geeft haar de “kindertrekken” van het lyrisch subject. Vervolgens spreekt hij de pop terechtwijzend / verwijtend toe, nadat hij de openingswoorden van het lied herhaald heeft: “en zei wees stil wees stil en zei verstom”. De verwijten en dreigementen analyseer ik hier onder. Terwijl hij aan het kneden is, blijft er van de “lieflijk(e)” “kindertrekken” niets over, alsof, zegt het lyrisch subject, “het kind een schrikbeeld moest verbeelden”. De man kleedt het “beeld” met een zwarte lap aan en brengt het naar boven. Uit niets blijkt dat hij degene die toeschouwt ziet.

Zij gaat in het mengvat kijken en ziet daar dat de losse “koordjes zich om de latjes vlochten” (Dat herinnert aan iets vergelijkbaars met blankzeil in de derde bundel: de gebroken stok van blankzeil wordt op mysterieuze wijze met een lok haar weer heel gemaakt) tot er een “kleine ledenpop” op de bodem ligt. Het lyrisch subject zingt nu de vijftien regels van het lied van zojuist net zo vaak (ook het lied in II, IX werd herhaald) tot ze het stukje van de ring terugvindt. Als ze het wil oppakken (er staat “op (te) nemen” wegens het eindrijm, denk ik) blijkt het vast te zitten en houdt ze (weer) een ronde tegel in haar hand. (Eerst zat die tegel een verdieping hoger en was hij gebroken) Ze loopt met de tegel naar boven en sluit het gat af. Het stukje van de ring laat los en het oude zegel “was voor een ogenblik opnieuw intact”. Ze gaat de wenteltrap op en ziet dat ze een zwarte jurk aanheeft. Ze voelt dat haar voeten niet bewegen; ze staat “versteend daar op die stenen trap”. Ze heeft de tien latjes en de vijf koordjes in haar hand en hoort dan een “jongemeisjesstap”.

Nu komt het lied aan de beurt. Ik noem de vijf inspringende strofen een lied naar analogie van het lied in II, IX en vooruitlopend op de derde strofe van bladzijde 29 in bundel IV, waar staat “en ik zong zacht wees stil wees stil verstom / en ik herhaalde alle vijftien regels”. De eerste strofe begint met drie imperatieven met ongeveer dezelfde betekenis “wees stil wees stil verstom”. De herhaling maakt het tweede “wees stil” dringender en “verstom” is nog sterker, zodat de eerste regel als een climax opgevat kan worden. Als zo om de grootste aandacht is gevraagd, wordt er een toekomstbeeld geschetst dat uit twee geledingen bestaat: bevelen en straf als de bevelen niet worden uitgevoerd. Het eerste bevel luidt “je gaat het aanschijn dragen / dat al wat was vermoemt”.

Ik heb nu de ontbrekende eerste letter in het woord “aanschijn” die door een punt wordt aangegeven ingevuld. De hele zin zou vooruit kunnen wijzen naar de metamorfose in het vervolg van deze passage, waar het hij-personage een pop maakt met kindertrekken, een pop die tot leven lijkt te zijn gekomen als het lyrisch subject in de slotregel een “jongemeisjesstap” hoort. Het tweede en derde bevel liggen qua betekenis in elkaars verlengde. Het tweede is “je zult geen spraak verdragen” en het derde “nooit zal het minste spoor / van oogopslag verraden // wat jij hier ziet of hoort”. Ook hier heb ik de ontbrekende beginletter van het woord “minste” ingevuld. “(J)e zult geen spraak verdragen” is dubbelzinnig: het kan betekenen dat de toegesprokene geen spraak van een ander kan / mag / wil verdragen, maar het kan ook betekenen dat de toegesprokene haar eigen spraak niet kan / mag / wil verdragen, zoals bijvoorbeeld in de formulering “zij verdraagt geen knoflook”. Behalve uit haar woorden mag evenmin uit haar blikken af te leiden zijn wat ze “hier ziet of hoort”.

Kortom: wat er gebeurt, moet net als elke *rite of passage* geheim blijven. Het vierde en laatste bevel handelt over haar naam: “nooit zul je anders heten dan”. Op die plaats op de trap treden ontbreekt een woord en dat maakt duidelijk dat het nog even een dringende vraag blijft wat er nu op de trap is ingesneden: letters of woorden. Als er woorden staan, waarom ontbreken dan de letters en nogmaals als er letters staan, welke dan? Ik heb ook de eerste letter van “anders” ingevuld. Het is significant dat de naam ontbreekt: afwezige tekst is een belangrijk motief in de vijf bundels. Ik herinner aan bijvoorbeeld de vijftiende passage van de eerste bundel, waar “geen aanwijzing is gegeven dan / verborgen in de oudste lagen / het eerste vaatwerk met het eerste teken / ongehavend en nog nooit ontcijferd”.

De vierde en vijfde strofe noemen de straffen, de gevolgen, die er op spreken staan. Ik vat spreken hier op als het verraden van “wat jij hier ziet of hoort”. Het eerste dwingende (“zodat je vaatvlies breekt”) gevolg van het spreken is het breken van het “vaatvlies” van de spreker. De eerste letter van “vaatvlies” heb ik ingevuld. Volgens Van Dale heeft “vaatvlies” twee betekenissen. Het vaatvlies is ofwel het vaatrijk vlies tussen de harde oogrok en het netvlies, of het buitenste vruchtvlies. Ik vat het woord op in de eerste betekenis: de straf is het totale verlies van het gezichtsvermogen. Dat is een verschrikkelijke straf, want “zien” is een uitermate belangrijk motief in alle bundels. Het tweede gevolg, de tweede straf, is “dan zal wie na komt meten // wat jij begraven weet / herhalen ik ging zoeken / maar wat ik vond was leeg”. Ik vat deze formulering op als “Dan zal hij die datgene komt nameten waarvan jij weet dat het begraven is, herhalen: Ik ging zoeken, maar wat ik vond was leeg.” Deze opmerking vormt een raadsel dat te beschouwen is als *cliffhanger*.

Nu de reeks verwijten. De ander wordt stiekem afgeluisterd door het lyrisch subject en hij spreekt dus al modellerend direct tegen de pop en indirect tegen de woordvoerster. Omdat de pop bovendien een kinderafbeelding is van het lyrisch subject veronderstel ik dat de verwijten die voor de pop gelden in deze voodoo-achtige situatie ook tegen het lyrisch subject gericht zijn. Het verwijtenprotocol begint net als het lied met een drievoudige gebiedende wijs om te zwijgen. Aangezien de pop niks zal zeggen en het lyrisch subject niet in beeld is, lijkt dit meer op een bezwering

dan op een letterlijke aanmaning om stil te zijn. Nu volgt een vijfvoudige bedreiging die parallel met nevenschikking is opgebouwd: “dat zal je leren tafels dekken / waaraan jij zelf je laatste gast ontbiedt”; “dat zal je leren doden op te wekken // de weegschaal te halveren tot een wieg”; “dat zal je leren kevers door te snijden / en slaapliedjes te zingen voor je lief”. In deze opsomming vertelt hij wat ze gedaan heeft in haar illusie dat ze niet van hem afhankelijk was; ertegenover staat een confrontatie met haar werkelijke situatie: “je bent van mij niets buiten mij zal blijven / je bent aan mij gebonden tot je dood / ik ben je dood ik zal je kralen rijgen // tot je verstijfd verstomd het ene woord / dat ik je als mijn teken heb gegeven / als donder in je dove oren hoort”.

Deze reeks (van verwijten) maakt duidelijk dat een lezer van deze passage niet kan vasthouden aan de autonomie van het gedicht. De verwijten zijn op zichzelf stuk voor stuk onverklaarbaar binnen deze passage. Onderzoek naar het voorkomen van de elementen ervan in andere passages zal wel mogelijkheden tot interpretatie aanreiken. Ik geef daarvan op deze plaats een voorbeeld naar aanleiding van “de weegschaal te halveren tot een wieg”. Dat verwijt laat zich verbinden met passage XI, ook in de vierde bundel: “ik liet omdat de gifzwam groter werd / de beide schalen (van de weegschaal, PK; zie regel 8) open en ik nam / de doeken uit de zwart gevoerde wieg.” In de negende passage wordt dus geanticipeerd op de elfde. De andere verwijten komen te zijner tijd aan de beurt.

Ook dit lange gedicht lees ik als een leerdicht, waarbij het leerproces uit vier stappen bestaat. Het lyrisch subject verlaat bewust de haar bekende wereld en komt in een andere wereld terecht via een wand. Hier gebeurt dat anders dan in II, IX. De bekende wereld wordt gekenmerkt door het bepaald lidwoord bij “binnenplein”, “galerij” en “wenteltrap”. Daartegenover staat verderop in het gedicht “een tweede stenen trap” waarin het onbepaald lidwoord typerend is voor de onbekendheid van het lyrisch subject met die nieuwe ruimte. De wand waardoor de andere wereld wordt bereikt is hier de “ronde tegel” waaraan het stukje steen van de gevallen zegelring vastgeklonken blijkt te zijn.

De andere wereld is al eerder in het gedicht geïntroduceerd in het personage van “een oude vrouw” (onbepaald lidwoord!) die op de wenteltrap “tien latjes en vijf koordjes” aan het lyrisch subject geeft. Deze introductie op de andere wereld speelt ook een rol bij de tweede stap van het proces: het lyrisch subject wordt met iets vreemds geconfronteerd, met de eigen onwetendheid ten opzichte van de andere wereld. Het gezichtszintuig is daarbij dominant. Twee maal benadrukt het ik-personage het belang van het zien bij de confrontatie met de formulering “voor mijn ogen”. Ze weet niet wat ze met de attributen van de andere wereld, de latjes en de koordjes, aan moet en evenmin kan ze een betekenis toekennen aan het verpulveren van de oude vrouw. De derde stap van het proces is de herkenning van het belang van de andere wereld voor zichzelf. Die herkenning gaat spontaan als het lyrisch subject de gevallen zegelring aan haar eigen vinger schuift - ze vereenzelvigd zich op deze wijze tot op zekere hoogte met de oude vrouw - en de ring herkent als teken van haar verbond met de ander. Een volgende deelstap in de herkenning is het afkijken van wat die doet: hij geeft een ledenpop de gelaatstrekken van het lyrisch subject als kind, kleedt de pop, het beeld, in het zwart en draagt dat naar “boven”.

Het ik-personage hoort de verwijten van de boetseerder die waarschijnlijk haarzelf gelden en als ze ook de wenteltrap naar boven neemt, ziet ze dat ze een zwarte jurk aanheeft en ze voelt dat haar voeten niet bewegen. Ze staat versteend, tot beeld geworden als het ware, op de stenen trap met in haar hand de latjes en de koordjes. Hier wordt de verhaalillusie verbroken: er zou net zo goed sinds ze de latjes en koordjes heeft aangepakt, niets gebeurd kunnen zijn.

De vierde fase van het leerproces, het inzicht krijgen in wat het lyrisch subject in de toekomst te doen staat, wordt ook in deelstappen gerealiseerd. Er is een weliswaar indirecte interactie tussen haar en het andere personage: de reeks verwijten en misschien het lied op de traptreden. De climax is de metamorfose waarvan het versteende lyrisch subject auditief kennis neemt: ze hoort “een jongemeisjesstap”. Wat ze daaruit leren kan is dubbelzinnig.

Er zijn aan het slot van het gedicht vier “feiten”: ze heeft een zwarte jurk aan, ze staat versteend, ze heeft de onderdelen van een ledenpop in haar hand en ze hoort de jongemeisjesstap. Als ik de zwarte jurk, de verstening en de jongemeisjesstap dominant vind, is het leermoment negatief. Het hij-personage heeft haar tot de orde geroepen door haar een metamorfose te laten ondergaan die haar “zal leren” (hij zegt dat drie keer en met de nevenschikking mee vijf keer). Ze moet opnieuw beginnen, omdat ze het contract heeft geschonden. Deze conclusie lijkt gesteund te worden door een opmerking vlak voor het slot van het gedicht: “het oude zegel / was voor een ogenblik opnieuw intact”. Maar deze zin biedt ook de mogelijkheid de afloop anders te lezen. Het oude contract is slechts voor een ogenblik opnieuw intact en zoals eerder in het gedicht gezegd is “dit zegel eenmaal geschonden (ontbond) elk verdrag”.¹⁸⁹ Het slot kan gezien worden als een “schrikbeeld”. In een drempelsituatie zoals deze zijn er altijd enkele keuzemogelijkheden.

Het lyrisch subject kan kiezen om een door de ander gemodelleerde ledenpop te zijn die in het zwart gekleed en onbeweeglijk op haar positie blijft, of ze kan ervoor kiezen om haar eigen personage vorm te geven; ze heeft er de materialen voor bij zich: de latjes en de koordjes. Als ze dit laatste doet, kiest ze voor de beweging van “een jongemeisjesstap”, voor een nieuw begin. Het is in dit opzicht opvallend dat er sprake is van twee ledenpoppen: de bungelende pop waarvan het gezicht door het andere personage tot een “schrikbeeld” wordt gemodelleerd en die door hem in het zwart wordt gekleed, en de “kleine ledenpop” in het vat die ontstaan is uit het spontane vlechtwerk van de latjes en koordjes die naar beneden zijn gewaaid in het mengvat nadat het lyrisch subject ze blijkbaar uit haar handen heeft gelegd in haar haast om de zegelring te gaan pakken. Het spontane vlechtwerk herinnert (weer) aan een ander voorbeeld van spontaan vlechtwerk, namelijk in de derde bundel, waar het lyrisch subject haar haren heeft afgeknipt en de tak / staf van blankzeil doormidden heeft gebroken. Ze zag toen “hoe hier voor me op de grond // een haarlok zich om de twee helften wond / en hij was heel”. Deze ledenpop wordt “klein” genoemd en zacht toegezongen door het lyrisch subject. In haar ogen is het mengvat een wieg. Dit woord wordt afwijzend gebruikt in de verwijtenserie en gesteld tegenover de weegschaal die blijkbaar “beter” is dan de wieg in de ogen van de ander. Via het eindrijm wordt “wieg” verbonden met “lief” en op-

¹⁸⁹ De kortstondigheid van het verdrag herinnert aan “ik ben hem toegewezen // alleen voor deze nacht” in de twaalfde passage van de eerste bundel.

geteld bij “jongemeisjesstap”, “klein” en “zacht” leveren deze woorden een positief beeld op van het betekenisveld van de tweede ledenpop.

Zo gelezen is er dus ook een optimistisch perspectief mogelijk, waarin blankzeil uit de derde bundel een cruciale rol zou kunnen spelen, al wordt een keus in dit gedicht nog niet gemaakt. Het lyrisch subject blijft op de drempel staan. Dat betekent dat deze passage ook een door-gang is van de ene toestand naar een andere. Ook hier worden echter die toestanden geen van tweeën nadrukkelijk onder woorden gebracht.

Ik realiseer me dat tal van elementen uit de twee passages in het bovenstaande nog geen of te weinig aandacht hebben gekregen. Een interessant detail is bijvoorbeeld de zwarte jurk die het lyrisch subject draagt. Ik vat de kleur voorlopig op als teken van onderdrukking door de opdrachtgever van het lyrisch subject op basis van vergelijkbare plaatsen in de vijf bundels. In de eerste bundel draagt ze de zwarte jurk in afwachting van “zijn” komst, net als de “leliering” trouwens (B I, passage XI). Ook in passage X in bundel V komt de combinatie voor: “zwart in mijn zwarte jurk doe ik als zij”.

Een ander probleem wordt gevormd door het lied in IV, IX. Is dat lied het verdrag tussen het lyrisch subject en haar tegenspeler? Hiermee samenhangende vragen zijn: Moet ik de letters op de trap als woorden, als “tekst” lezen? Waarom ontbreken de letters die samen het woord “amavi” (ik heb bemind) vormen?¹⁹⁰ En waar is de ontbrekende naam? Ook het nadrukkelijk aanwezige hoogteverschil in IV, IX is intrigerend: het lyrisch subject gaat eerst naar boven, dan naar beneden en dan via een trap verder naar beneden. Tenslotte gaat ze terug naar boven en is dus waarschijnlijk weer gelijkvloers. Wat is de zin hiervan?

Al deze deelproblemen heb ik onbesproken gelaten om de fasen van het proces in de twee passages II, IX en IV, IX te laten zien. Het zijn beide leerdichten waarin een (leer)proces wordt doorlopen. Beide passages zijn drempelgedichten, omdat het lyrisch subject binnen het gedicht op de drempel van iets nieuws blijft staan. Het begin van beide passages is misschien typerend voor wat er over de drempel ligt: II, IX opent met “en ik ging mee” wat kan suggereren dat het lyrisch subject de “cirkel” aan het slot zal binnengaan en zal “zingen”, en IV, IX begint met “ik liep terug” wat opgevat kan worden als een vooruitwijzing naar het einde van de passage. Het lyrisch subject hoort “een jongemeisjesstap”, terwijl ze “versteend (...) op die stenen trap” staat.¹⁹¹ De jongemeisjesstap vat ik op als een mogelijk toekomstperspectief: er kan iets nieuws beginnen. Daarmee ben ik weer bij Nijhoff's *Het kind en ik*: ook daar wordt in zekere zin teruggekeerd naar het kind, maar binnen het gedicht wordt de stap over de drempel niet gezet: het gedicht blijft steken in een droom vol mogelijkheden.

¹⁹⁰ In verband met het “verdrag” tussen het lyrisch subject en haar antagonist (zie blz. 25-26 in de vierde bundel) is bij “amavi” ook te denken aan de betekenis “ik ben (u) zeer verplicht geweest”.

¹⁹¹ Volgens Eliade 1958 (1996): 176 komt het vaak voor dat een initiatiekandidaat a.h.w. in stukken wordt gebroken en volgens Eliade 1957 (1972): 118-119 duidt het trappenlopen op een passage van de ene “mode of being” naar een volgende. Het gaat daarbij om een “breaking-out from a situation that has become “locked” or “petrified”.

4.8.1 Het probleem van de personages

Een probleem dat zich bij de lezing van de tweede en de vierde bundel opdringt, is dat van de personages. Het deed zich ook al voor in de eerste en de derde bundel, maar het is het meest complex in de zestiende passage van de tweede bundel en daarom zal ik die als uitgangspunt nemen van een voorlopig onderzoek. Na de analyse van de vijfde bundel zal ik op mijn bevindingen terugkomen. Tot dan laat ik de antropomorfe dieren als personages buiten beschouwing.

Starink zet in haar gedichten een aantal verschillende personages als woordvoerders in die monologen houden, in dialogen langs elkaar af lijken te praten, of werkelijk met elkaar in gesprek zijn. Het is zelden meteen duidelijk wie de spreker dan wel de spreekster is en evenmin is het altijd helder tegen wie of over wie hij of zij spreekt. In de tweede bundel, die ik op dit punt als representatief voor haar manier van schrijven beschouw, onderscheid ik (directe) woordvoerders en ingebedde woordvoerders. Eerst inventariseer ik de door Starink per passage benutte mogelijkheden wat dit onderwerp betreft en daarna zal ik de complexe zestiende passage analyseren met de bedoeling om althans enige duidelijkheid te verkrijgen over de sprekers, de aangesprokenen en de eventueel besprokenen.

In de eerste passage van de tweede bundel is er een woordvoerder in de eerste persoon. In de tweede passage zijn er waarschijnlijk vier woordvoerders: een eerste persoon die in romein “spreekt”, een eerste persoon die in cursief spreekt, een mannelijke derde persoon die waarschijnlijk de eerste twee regels van de tweede strofe op bladzijde zeven zegt en een vrouwelijke derde persoon die in de laatste strofe sprekend optreedt. De mannelijke derde persoon is een twijfelgeval, omdat het gezien het voorafgaande in de passage ook mogelijk is dat hij zijn tekst niet spreekt, maar schrijft. In de derde passage is er een woordvoerder in de eerste persoon die het woord overgeeft aan een derde persoon, maar wat die zegt weten we niet: hij komt niet daadwerkelijk tot spreken. In de vijfde, geheel cursief gedrukte passage is er geen eerste persoon die het woord voert. De woordvoerder is een stem die in een apostrofe een tweede personage aanspreekt. Of de in cursief sprekende stem (van) hetzelfde personage is als de “ik” die in de tweede passage in cursief sprak, is niet duidelijk. Het is voorlopig niet uit te sluiten dat het cursieve “je” en het lyrisch subject “ik” dat in de voorafgaande passages in romein is gedrukt niet hetzelfde personage zijn. Ik denk in dit verband aan het gebruik in de Nederlandse (spreek)taal om over zichzelf te praten in de tweede persoon enkelvoud: “Op zo’n middag ga je eens op je gemak naar de Europese zwembkampioenschappen zitten kijken, want het weer is te slecht om naar buiten te gaan.”

In de vijfde passage is er een woordvoerder in de eerste persoon en in de zesde zijn er twee: één in de eerste persoon die in romein spreekt en een in de eerste persoon in cursief. Een nadere analyse zal duidelijk moeten maken of het hierbij om verschillende personages gaat. De passages zeven en acht hebben allebei een woordvoerder in de eerste persoon, maar in de zevende is er ook nog “de vrouw die altijd buiten sliep” die sprekend wordt gepresenteerd. In de centrale negende passage zijn er twee woordvoerders, beide in de eerste persoon. De tweede is dezelfde als “de zingende vrouw”. In de tiende passage is er een woordvoerder in de eerste persoon, er is een ingebedde tweede persoon die sprekend optreedt en er is een stem die in cursief vier regels zegt,

namelijk de beginstrofe en de slotstrofe. In de elfde passage is er een geïmpliceerde eerste persoon: “totdat de vogel weg / gleed voor *mijn* steen” (cursivering PK). In de twaalfde passage is er een woordvoerder in de eerste persoon. In de dertiende zijn er twee woordvoerders: een ik-personage en een ingebede tweede persoon. De veertiende heeft een ik-figuur als woordvoerder. De vijftiende passage heeft vier woordvoerende instanties: een ik-personage, “de veerman” en “de herbergier” die beide in de directe rede spreken, en een stem in cursieve tekst. De zestiende passage analyseer ik hieronder. De slotpassage heeft een eerste persoon als woordvoerder en een ingebede derde persoon.

4.8.2 Samenvatting

Vaak is er in deze passages een eerste persoon als woordvoerder (voorbeeld: “ik nam omdat het winter werd en koud” in passage VII), vaak geeft deze het woord af aan een ander, al dan niet met name genoemd (voorbeeld: “alleen de vrouw die altijd buiten sliep / zette haar teken in het bergmassief / en zei de hagedissen wonen daar” in dezelfde passage), soms is de woordvoerder aanvankelijk een stem die zich pas verderop in de tekst als een personage, als een subject manifesteert (voorbeeld: “het land alleen het land het land alleen / (...) totdat de vogel weg / gleed voor *mijn* steen” (cursivering PK) in passage XI), in sommige passages zijn er twee of misschien meer ik-personages die van elkaar onderscheiden lijken te worden door afwisseling van het gebruik van romein en cursief. Dit is het geval in passage II: “voor ik de kamer mocht zien / gaf hij me de pen waarmee ik / dit schrijf” naast “*want ik vind je waar je ook bent*”. Deze tweede spreker in de eerste persoon lijkt in elke strofe van deze passage één regel tekst te hebben. De voorzichtigheid van mijn opmerking “die van elkaar onderscheiden lijken te worden” vindt haar grond in het gebruik van het nevenschikkend voegwoord “want” in mijn voorbeeld. Daarvan gaat de suggestie uit dat de regel semantisch en grammaticaal met iets anders is verbonden, terwijl die suggestie in het verdere verloop van de passage geen overtuigende steun vindt. Soms is de woordvoerder alleen maar de stem van een niet te identificeren personage (voorbeeld: “*onder de bomen die verstijfd van kou / hun bloesem dragen als een kroon van ijs / staan wachtend tot de veerboot ze komt halen / oud en grijs de twee verbannen goden*”).

4.9.1 Passage XVI van de tweede bundel

De leesproblemen die het gebruik van verschillende, duidelijk of minder duidelijk te identificeren personages, al dan niet woordvoerders, oproept, laten zich goed demonstreren in de zestiende passage van bundel II. Ik heb het gedicht hieronder opgenomen en met behulp van de door mij gebruikte tekstkleuren een voorstel gedaan om uitgaande van grammatica, typografie en betekenis de verschillende woordvoerders, want als zodanig treden de personages hier op, van elkaar te onderscheiden.¹⁹² De typografie is hierbij in twee opzichten een complicerende factor: wat geeft het beginwit aan in de laatste twee regels van de eerste vier strofen en in de eerste twee regels van de

¹⁹² De paarse kleur geeft de eerste spreker aan, bruin de tweede spreker, rood de derde en groen de eventueel vierde spreker.

resterende vier strofen en welke betekenis heeft het gebruik van het cursief aan het einde van de vierde strofe en in het begin van de vijfde? Bij mijn analyse zal ik in principe binnen de passage zelf blijven, maar ik zal ook aangeven waar dat uitgangspunt vragen onbeantwoord laat.

Bundel II, passage XVI

vertel me wie hij is waarom hij komt
zegt hij dat hij me kent ik ken hem niet
hij lijkt niet op de man die ik verwacht
hij lijkt op niemand die ik heb gekend
 ik ken hem wel ik heb hem vaak gezien
 hij was de bouwheer van het grote huis

*een die de spreuk kent een kent het plan
en een die de stenen onderscheiden kan*

ik ken u wel ik ken uw huis uw naam
ik weet heel goed dat u de opdracht gaf
het leek zo makkelijk die dag toen ik
het onderscheid tussen de stenen zag

hij vraagt om vrije doortocht maar waarheen
ontvouw de kaart die hij heeft meegebracht
hoe vreemd het huis dat de ruïne heet
zo moet het zijn geweest in vroeger tijd
 zo had het moeten worden en het wacht
 het is een huis dat in de steigers staat

**het leek zo makkelijk zelfs zonder huis
de hellingen vol wijn het was jouw land**

het huis heet de ruïne niemand hier
weet dat het niet verwoest is maar onaf
niemand vermoedt dat ze hetzelfde zijn
de steigers en de stokken voor de wijn

hij mag erheen als hij dat wil maar wat
denkt hij te vinden daar behalve puin
wat lacht hij nu doorzoek zijn zadeltas
vraag hem waar hij die steen gevonden heeft
en als hij jou gevonden heeft waarom
heb jij hem dan niet vergezeld hierheen

**ik heb beloofd toen je de kelders groef
te vragen of de wijn jouw spreuk verdroeg**

waarom bent u gekomen zonder hem
hij had het land u had alleen het huis
hij wordt verwacht de hellingen zijn rijp
uw muren staan nog altijd zonder dak

ik weet dat het de steen lijkt die ik had
maar die is ingemetseld bij de bron
ik kan niet toestaan dat het land verdort
hij heeft geen recht te eisen zeg hem dat
*een is de hoeksteen die het plan bevat
twee is de spreuk die in de sluitsteen past*

**wat is het huis als straks het land verdort
en dat gebeurt als hij de bron ontsluit**

ik heb de spreuk geofferd aan de bron
ik had geen keus toen hij de hoeksteen brak
en als een vloek zijn eigen woorden las
omdat het vaststond voordat het begon

Een eerste lezing van deze passage wekt de indruk dat het gedicht een gesprek vormt tussen minimaal twee personages over een derde die (zoiest?) is gearriveerd, en die zwijgend bij de twee sprekers aanwezig is tot de derde regel van de vierde strofe. Met deze constatering is direct een verschil aangegeven met de pendantpassage, de tweede van de vierde bundel, want ondanks

de formele gelijkheid van strofebouw en het gebruik van het cursief, is er wat de inhoud betreft in IV, II sprake van een monoloog van het lyrisch subject.¹⁹³ Ik probeer nu te bepalen wie wat zegt in de zestiende passage van de tweede bundel.

De eerste spreker is aan het woord vanaf het begin tot en met de vierde regel. Dan is de tweede spreker twee regels aan het woord. Deze veronderstelling wordt typografisch gesteund door het beginwit van de vijfde en de zesde regel en grammaticaal door de afwisseling van “hij lijkt op niemand die ik heb gekend” en “ik ken hem wel ik heb hem vaak gezien”. Naar de betekenis moeten dit wel opmerkingen van twee verschillende sprekers zijn. Het is zeer onwaarschijnlijk dat deze twee “ikken” identiek zijn, omdat de “ik” zich als dat wel zo was binnen twee regels zou tegenspreken. In de tweede strofe is de eerste spreker weer aan het woord, totdat hij in de slotregels die zich onderscheiden van de rest door het beginwit, wordt afgewisseld door de tweede woordvoerder. Volgens de betekenis van het gesprek is die hier aan de beurt, omdat de regels vier en vijf een tegenstelling in corrigerende zin vormen met wat vooraf gaat: “zo had het moeten worden en het wacht” tegenover “zo moet het (huis, PK) zijn geweest in vroeger tijd”. De onwetendheid van de eerste spreker betreft niet alleen de identiteit van de gearriveerde nieuwkomer, maar ook de geschiedenis van het huis waarover gesproken wordt.

In de derde strofe neemt de eerste spreker het woord weer over, want hij gaat klaarblijkelijk, via het woord “erheen”, verder met zijn gespreksonderwerp “het huis”. Het is echter niet duidelijk, ondanks het beginwit van de laatste twee regels die systeem in de afwisseling van spreker suggereren, of hij binnen de derde strofe het woord nog afgeeft. De slotregels van deze strofe kunnen even goed woorden van de eerste als van de tweede spreker zijn. Het gebruik van het nevenschikkend voegwoord “en” doet een suggestie in de richting van de eerste spreker, maar door het ontbreken van (narratieve) gegevens is niet uit te maken of de eerste dan wel de tweede spreker door de “bouwheer van het grote huis” “gevonden” is. De openingsregels van de passage maken aannemelijk dat de tweede spreker gevonden is door “de bouwheer”, maar dat zij niet in elkaars gezelschap bij de eerste spreker zijn aangekomen. Die had overigens iemand anders verwacht: “hij lijkt niet op de man die ik verwacht”. Wie deze laatste mag zijn, blijft onduidelijk.

Er is in de derde strofe ook een reactie van de derde aanwezige op het gesprek van de twee, die ik op een indirecte manier te weten kom. “(W)at lacht hij nu”, zegt de eerste spreker tegen de tweede. Met “hij” moet wel de derde aanwezige bedoeld zijn die het gesprek tot nu toe zwijgend heeft gevolgd. De tweede woordvoerder gaat in de derde strofe verder met een verkapte tegenwerping tegen de eerste spreker naar aanleiding van “die steen” uit de zadeltas van het derde personage. Vanaf de derde strofe blijkt de typografie van deze passage niet meer voldoende steun te bieden om te bepalen wie er op een gegeven ogenblik aan het woord is. Ik vat dit op als een voorbeeld van Starinks weerbarstigheid ten opzichte van poëtische conventies: zodra de lezer denkt dat hij systeem ontdekt heeft, wordt dat zogenaamde systeem door de (presentatie

¹⁹³ Zie verder op bladzijde 190-195

van de) tekst ondergraven.

De eerste twee regels van de vierde strofe geven antwoord op de vraag van de eerste woordvoerder over de steen uit de zadeltas van de bezoeker en daarom neem ik aan dat die regels gezegd worden door de tweede woordvoerder. Ik veronderstel daarbij dat de eerste en de tweede woordvoerder allebei weten welke bron met “de bron” is bedoeld. In de laatste strofe vindt deze veronderstelling steun, want in de tweede regel ervan wordt door een spreker geopperd dat “hij” “de bron” zou kunnen “ontsluiten”. Dit lijkt een paradoxale mededeling: ik zou denken dat een bron die ontsloten wordt juist vruchtbaarheid zou brengen en zeker geen verdorring. In dit kader ga ik hier nu verder niet op in.¹⁹⁴ Ik neem aan dat “hij” dus weet over welke bron het gesprek gaat.

De derde regel van de vierde strofe schrijf ik toe aan de bezoeker. Ik leid dat af uit de erop volgende reactie van de eerste spreker in de vierde regel. Het argument (om de derde regel aan de bezoeker toe te schrijven) is de overeenkomst van betekenis tussen de derde regel en de erop volgende: “ik kan niet toestaan” en “hij heeft geen recht te eisen”. De betekenisverhouding tussen deze twee regels is die van een impliciete, dwingende vraag en een afwijzend antwoord. Dat de vierde regel van de eerste spreker is, veronderstel ik ook op basis van het voortgezette parallelisme (de conventie van gelijke vorm, gelijke inhoud) met imperatieven in het voorafgaande “doorzoek zijn zadeltas”, “vraag hem waar hij die steen gevonden heeft” en “zeg hem dat”. Deze gebiedende wijszinnen zijn hoogst waarschijnlijk gericht tegen de tweede spreker. Het is daarbij opvallend dat binnen deze passage de eerste spreker de bezoeker nooit direct aanspreekt, maar steeds via de tweede spreker. Deze situatie roept vragen op waarvan ik de eerste later hoop te beantwoorden: hoe is de hiërarchische verhouding tussen de eerste en tweede spreker; is de tweede spreker hier tolk, omdat de eerste spreker de bezoeker niet verstaat? Wat de tweede vraag aangaat: de bezoeker blijkt de eerste spreker wel te verstaan gezien regel 15 “wat lacht hij nu” als reactie op de voorafgaande twee regels van de eerste spreker.

De laatste twee regels van de vierde strofe en de eerste twee van de vijfde trekken de aandacht door het gebruik van het cursief en door het beginwit. Het is niet meteen duidelijk wie de woordvoerder in deze regels is, maar de reactie erop in de rest van de vijfde strofe brengt mij tot de veronderstelling dat de bezoeker de gecursiveerde regels zegt. Hij doet dat in een ander register dan waarin de rest van de passage is geformuleerd. Zijn woorden hebben iets bezwe-rends, spreukachtigs dat ook in andere passages is aan te wijzen en dat hier niet lijkt te passen bij het gespreksonderwerp. Wegens de afwijkende formulering, het afwijkend register, wegens het gebruik van het cursief en om mijn twijfel uit te drukken omtrent het woordvoederschap van deze regels heb ik ze niet de kleur van de tekst van de derde spreker gegeven, maar een afwijkende.

De resterende vier regels van de vijfde strofe schrijf ik toe aan de tweede spreker. Die reageert in de beleefdheidsvorm op woorden van de voorafgaande spreuk(en): “het onderscheid

¹⁹⁴ Zie hierna: noot 196

tussen de stenen” is een antwoord op “een die de stenen onderscheiden kan”. Het antwoord is ook een reactie op de woorden van de eerste spreker in de openingsstrofe van deze passage. “(Ik ken u wel ik ken uw huis uw naam / ik weet heel goed dat u de opdracht gaf” sluit aan bij “ik ken hem wel ik heb hem vaak gezien / hij was de bouwheer van het grote huis”. Ik veronderstel nu dat “de opdracht” de opdracht van de bouwheer is om het grote huis te bouwen, maar er is ook een tweede mogelijkheid, namelijk de opdracht om de stenen te leren onderscheiden “ik weet heel goed dat u de opdracht gaf / het leek zo makkelijk die dag toen ik / het onderscheid tussen de stenen zag”. “(M)akkelijk” geeft daarbij het niveau van de opdracht aan.

In de zesde strofe reageert de derde spreker, zo veronderstel ik, op de woorden van de tweede. Hij repeteert die woorden voor een gedeelte “het leek zo makkelijk” en neemt het onderwerp van zijn indirect verzoek in de tweede strofe weer op: het huis. Met zijn woordgebruik tegen de tweede spreker geeft hij tevens de afstand aan tussen hemzelf en die spreker: de laatste gebruikt “u”, hij zegt “jouw land”. De tweede spreker gaat in het antwoord dat de rest van de zesde strofe beslaat, door op het thema “huis en ruïne”, maar in de zevende strofe laat de bezoeker dat onderwerp min of meer rusten; hij vervolgt zijn opmerkingen over de wijn die hij zelf aan de orde had gesteld in de zesde strofe.

Een nieuw element in zijn woorden is de belofte die hij gedaan heeft tijdens het graven van de kelders van het huis, maar daarop reageert de tweede spreker, die in deze fase van de dialoog de enige gesprekspartner van de bezoeker lijkt te zijn, niet. Het antwoord van de tweede spreker is een gemotiveerde vraag: “waarom bent u gekomen zonder hem / hij had het land u had alleen het huis”. De “hem” in dit citaat is waarschijnlijk het personage dat door de eerste spreker wordt verwacht in de eerste strofe: “hij lijkt niet op de man die ik verwacht”. De man die verwacht wordt, is volgens de tweede spreker de eigenaar van het land: “hij had het land”. Deze laatste opmerking roept meteen de vraag op naar de relatie tussen dit laatste personage en de tweede spreker, aangezien die ook (door de bezoeker) eigenaar van het land wordt genoemd “het was jouw land”. Binnen deze passage is deze vraag niet te beantwoorden. Met behulp van andere passages echter wel en dus zal ik op dit onderwerp terugkomen.¹⁹⁵ De verwachte “hij” die niet met de bezoeker is meegekomen kan gekarakteriseerd worden als degene die de oogst moet komen binnenhalen en het huis moet afbouwen: “hij wordt verwacht de hellingen zijn rijp / uw muren staan nog altijd zonder dak”. Het ligt niet voor de hand dat de “bouwheer” zelf het huis moet afbouwen. De door de formulering gesuggereerde parallellie tussen de twee activiteiten is vooralsnog niet erg duidelijk, al is er op basis van de laatste twee regels van strofe zes wel een veronderstelling te doen. Het citaat “niemand vermoedt dat ze hetzelfde zijn / de steigers en de stokken voor de wijn” suggereert toch minstens een grote verwantschap tussen steigers en huis enerzijds en wijnstokken en druivenstruiken aan de andere kant. Identificatie van de twee elementen lijkt me voorbarig.

¹⁹⁵ Dat personage lijkt bekend uit andere gedichten; zie bijvoorbeeld bundel III: “(D)e heerser van het land” op bladzijde 19 en 28; maar of dat binnen de vijf bundels steeds hetzelfde personage is?

De slotstrofe wordt geopend door de bezoeker die een hiërarchie aanbrengt in de waarden van het huis en het land: “wat is het huis als straks het land verdort”. Deze verbinding van huis en land is ook een verbinding van huis en wijn als ik doordenk op de hierboven gedane veronderstelling. Beide zijn afhankelijk van “de bron” volgens de bezoeker. De tweede spreker rondt de passage af met vier regels die veel vragen oproepen en hoogstens suggesties van een antwoord geven. Het door de eerste spreker verwachte personage, “de man die ik verwacht” (eerste strofe), dat hier zonder iets te zeggen misschien als “hij” terugkeert in het gedicht, wordt gezien als een bedreiging van huis en wijn: “ik had geen keus toen hij de hoeksteen brak / en als een vloek zijn eigen woorden las / omdat het vaststond voordat het begon”. De gelijkschakeling van “de man die ik verwacht” en “hij” in de laatste strofe is dubieus en heeft slechts zin als ik aanneem dat de eigenaar van het land (“hij had het land”) in de voorlaatste strofe en “hij” in de laatste dezelfde personages zijn. Van “de man die ik verwacht” en van de eigenaar van het land wordt dan hetzelfde gezegd, namelijk dat men in afwachting van hun komst is. Maar dit alles staat op losse schroeven, want het is niet onmogelijk dat er twee mannen worden verwacht: een door de eerste spreker en een door de tweede.

4.9.2 Conclusies

Een realistische lezing levert na dit spel met personages geen duidelijkheid op ten aanzien van de mogelijke betekenissen van deze passage. Wel is duidelijk geworden hoe de machtsverhoudingen tussen de personages liggen en welke krachten op elkaar inwerken. De eerste spreker commandeert de tweede en hij lijkt zich onafhankelijk van de tweede te gedragen; de bezoeker wordt door de tweede spreker met respect behandeld, zoals blijkt uit de u-vorm in de aanspreking. Deze beleefdheidsvorm herinnert in een lezing van de bundels als schilderijtentoonstelling aan de Poseidonachtige in de derde bundel, van wie de lezer weet dat hij, naar eigen zeggen (op bladzijde 8) als “gij” is aangesproken, tot op zekere hoogte een equivalent van “u”. Eveneens in de derde bundel worden de schipper isos en de “heerser van het land met “u” aangesproken door de vrouwelijke hoofdpersoon, terwijl die twee haar met “je” aanspreken. In de eerste bundel wordt zij zelf, gesteld dat het bij de vrouwelijke hoofdpersoon in alle bundels om hetzelfde personage gaat, éénmaal met “u” aangesproken (in het derde deelgedicht van de zevende passage). Het vergt veel veronderstellingen om op basis van de aanspreekvormen tot identificatie van personages te komen. Eens te meer blijkt dat een realistische lezing na verloop van tijd gefrustreerd wordt ten gevolge van een gemis aan gegevens.

Tussen de eerste en de derde spreker is er alleen bemiddeld contact: de tweede spreker is hun medium; er is een vierde, afwezig, personage: “de man die ik verwacht” en misschien zelfs een vijfde dat de druiven moet komen oogsten en het huis afbouwen. Een afwezig personage en de tweede spreker zijn samen eigenaar van het land, wat een tamelijk nauwe band tussen die twee veronderstelt, terwijl de bezoeker de “bouwheer van het grote huis” is. De eerste spreker, of een ander, heeft door het breken van de “hoeksteen” blijkens de laatste strofe een “vloek” over zich afgeroepen. Hij, de eerste spreker, is degene aan wie de bezoeker “vrije doortocht”

vraagt. Daaruit leid ik af dat hij de huidige beheerder van het land is waarover vrije doortocht wordt gevraagd. Dat hij een goede “rentmeester” is valt te betwijfelen, want hij kan degene zijn die van plan is de levensader van zijn gebied, “de bron” te ontsluiten en het land daardoor aan “verdorring” prijs te geven.¹⁹⁶ Daaraan heeft de tweede spreker ondanks toegewijd gedrag niets kunnen doen. In deze situatie van onbeslistheid, in deze impasse, eindigt het gedicht.

Intussen kan ik op de twee door mijn gestelde vragen “Wat geeft het beginwit aan in de laatste twee regels van de eerste vier strofen en in de eerste twee regels van de resterende vier strofen en welke betekenis heeft het gebruik van het cursief aan het einde van de vierde strofe en in het begin van de vijfde?” een antwoord geven. Ten dele is het beginwit in de bedoelde strofen een indicatie van een wisseling van woordvoerder. Dat is het geval in alle strofen behalve in de derde; daar kan ik het beginwit hoogstens beoordelen als een parallel in de formele bouw. De aansluiting van de vierde naar de vijfde strofe voegt zich in het systeem van de wisselende woordvoerder: ik veronderstel dat de woordvoerder dezelfde blijft en dat dit, behalve door het cursief, wordt duidelijk gemaakt door het beginwit. Het gebruik van het cursief heeft daarnaast nog een andere functie: het verbindt de woorden van de anonieme spreker met vergelijkbare cursieve teksten in de vijf bundels, zoals bijvoorbeeld met passage VI van de tweede bundel, die ook door een anonymsus zijn gezegd en die ook als thema “stenen” hebben.

4.10.1 Passage II van de vierde bundel

Om te laten zien dat een frappante formele overeenkomst van twee passages niet automatisch inhoudt dat er dan ook wel sprake zal zijn van een even grote thematische overeenkomst analyseer ik de pendant van de bovenstaande passage: de tweede van de vierde bundel.

Visueel zijn de twee passages gelijk aan elkaar: het zijn gedichten die niet alleen gehoord moeten worden, een goed begrip ervan wordt minstens een beetje bevorderd door het zien van de tekst. In beide is sprake van interne, typografische symmetrie met de as tussen de vierde en de vijfde strofe. Deze formele gelijkheid vindt echter niet zijn weerspiegeling in de thematiek en de vertelaspecten van de twee passages.

Bundel IV, passage II, bladzijde 6

de bergen neigen zich hier naar elkaar
wacht tot de aarde schokt dan zie je het
daar in de wand die ondoordringbaar lijkt
het pad dat loodrecht naar beneden gaat
sinds ik ben opgehaald en hier gebracht
wijs ik de weg aan wie de tocht volbracht

IV, II, bladzijde 7

*alles ligt vast in dit ene bevel
vind aan de andere kant je gezelschap*
de aarde schokt ik ben nog steeds alleen
de bergwand wijkt ik zie het pad en denk
maar als er niemand op me wacht daarginds
dan zie ik je te laat de wand schuift aan

¹⁹⁶ “(O)ntsluiten” zou kunnen betekenen “open stellen”, zoals je het achterland door een nieuwe weg kunt ontsluiten. In dat geval zouden anderen het bronwater kunnen benutten ten koste van het land dat er nu mee bevoeid wordt. De verdorring, zo gelezen, “does make sense”.

blijf rustig kijken al gebeurt er niets
als je het pad ziet aarzel geen moment
de bergwand sluit zich eerder dan je denkt
en laat is mij verteld niets van je heel
de meeste pelgrims hebben ver gereisd
soms valt er hier een voor de wand in slaap

de bergen neigen zich hier naar elkaar
wacht tot de aarde schokt dan zie je het
ze komen weer de pelgrims een voor een
soms uitgeput soms angstig soms gevleid
en ik verzwijg dat zonder metgezel
het pad niet leidt naar enige vallei

niet slapen nu het doel is haast bereikt
denk je eens in een grazige vallei
een boomgaard waarom niet dat kan heel goed
een waterval die zal er zeker zijn
soms komt er niemand voor een lange tijd
dan houd ik mijn verhaal maar voor mezelf

de bergwand sluit zich eerder dan je denkt
en laat is mij verteld niets van je heel
zelfs wie niet gaat en hier blijft zoals ik
ik leef half ginds maar dat vertel ik niet
ik houd mij strikt aan de vallei die ik
van boomgaard gras en waterval voorzie

de bergen neigen zich hier naar elkaar
wat als de aarde schokt en ik het zie
het pad dat loodrecht naar beneden gaat
ik ken de regels die ik steeds verzwijg
*dit is de toegangspoort hier moet je staan
geen die alleen ging kwam ooit veilig aan*

de bergen neigen zich hier naar elkaar
niet slapen nu het doel is haast bereikt
en weer zeg ik het voor mezelf alleen
want er is niemand en de aarde schokt
de bergwand opent zich ik zie het pad
en wat ik wist dat er geen mens zou zijn

Een eerste opvallende indruk van verschil tussen dit gedicht en het zojuist besproken pendantgedicht is dat het een reeks adviezen afgewisseld met eigen ervaringen lijkt te bevatten. De woordvoerder, het lyrisch subject, is iemand die “weet” en de aangesprokene kan iedere “pelgrim” zijn die arriveert op de plaats waar het lyrisch subject zich bevindt. Het adviesprotocol leid ik af uit de parallele imperatieven “wacht (...) dan zie je het” (regel 2), “blijf rustig kijken” (regel 7), “aarzel geen moment” (regel 8), “niet slapen” (regel 13) en “denk je eens (in)” (regel 14).

Het gaat bij de adviezen om twee zaken: de doorgang door de rotswand die maar even open is als de aarde schokt en om de wereld waar die opening toegang toe geeft. Uit de woorden van het lyrisch subject leid ik af dat er bij dit laatste sprake is van een “mogelijke wereld”, een door de woordvoerder gefantaseerde *locus amoenus*: “waarom niet dat kan heel goed” (regel 15).¹⁹⁷ De hier genoemde elementen van de klassieke topos van de liefelijke plek zijn “een grazige vallei”, “een boomgaard” en “een waterval”. De woordvoerder is van meet af aan niet overtuigd van het bestaan ervan: ze wil zich met deze laatste formulering “waarom niet dat kan heel goed” al meteen tegen eventuele ontkenning van de mogelijkheid te weer stellen. Het opengaan van de berg wordt, net als de paradijselijke wereld aan de andere kant van de drempel, drie maal als mogelijk-

¹⁹⁷ Ronen 1994 (2004): passim

heid gepresenteerd, maar ook twee maal als “feit”. Ik zet de citaten op een rij: “wacht tot de aarde schokt dan zie je het (pad door de berg, PK)” in de eerste strofe, “wat als de aarde schokt en ik het zie” in de vierde strofe, “de aarde schokt (...) de bergwand wijkt ik zie het pad” in de vijfde strofe, “wacht tot de aarde schokt dan zie je het” in de zesde strofe en “de aarde schokt / de bergwand opent zich” in de laatste strofe. Het citaat uit de eerste strofe vat ik op als impliciet in de onvoltooid tegenwoordig toekomstige tijd geformuleerd en daarom als mogelijkheid, net als de citaten uit de vierde en de zesde strofe. De andere twee citaten brengen “feiten” onder woorden.

De conclusie dringt zich op dat alleen het lyrisch subject het opengaan van de bergwand in het gedicht daadwerkelijk ziet, wat de betrouwbaarheid van haar woorden niet vergroot. Daar staat tegenover dat de zevende strofe kan impliceren dat er wel pelgrims door de geopende wand zijn gegaan: “zelfs wie niet gaat en hier blijft zoals ik”. Het door de bergwand gaan herinnert aan het door de deur gaan in II, IX en het door de gazen wand gaan, eveneens in II, IX. Wie in II, IX door de deur gaan verdwijnen letterlijk uit het gedicht en het wordt waarschijnlijk gemaakt dat die personages gestorven zijn; de hagedis die door het gaas gaat sterft ook, want het diertje verandert in een zilveren slot voor een doodskist; het “niet door de wand gaan” in passage IV, II vormt een overeenkomst met II, IX, want ook daar blijft het lyrisch subject binnen het gedicht aan “deze” kant van het gaas, zelfs als dat verdwenen is.

Het al dan niet bereiken van de vallei is afhankelijk van een SF-achtige (Stargate) conditie “*dit is de toegangspoort hier moet je staan*”. Op meer dan één plaats heb ik verwante formuleringen aangetroffen: in het lied van II, IX: “zal / staan waar ik stond zal / staan waar de heerser stond”; in II, XVII “hij stond waar niemand had gestaan dan jij” en in III op bladzijde 31: “en ik ben boven op de klif gaan staan / en heb geroepen om de heerser van / het land”. Deze citaten maken duidelijk dat ook hier in IV, II weer sprake is van een van de bouwprincipes van de vijf bundels: de thematische netwerken bewegen zich min of meer los van de grote symmetrie.

Het bereiken van de vallei is ook afhankelijk van een sociale voorwaarde: “*geen die alleen ging kwam ooit veilig aan (...) vind aan de andere kant je gezelschap*”. Het niet voldoen aan de tweede voorwaarde heeft waarschijnlijk de dood tot gevolg. Dat leid ik af uit twee opmerkingen. In de eerste strofe is dat “daar in de wand die ondoordringbaar lijkt / het pad dat loodrecht naar beneden gaat”. Die loodrechte afdaling lijkt me funest en deze veronderstelling vindt steun in een tweede opmerking: “ik verzwijg dat zonder metgezel / het pad niet leidt naar enige vallei”. De metgezel is niet een medepelgrim, maar iemand die van gene zijde komt bij het zich openen van de bergwand en die in de opening op je wacht. De vijfde strofe maakt dat duidelijk: “dan zie ik je te laat de wand schuift aan” en in de laatste strofe wordt het gegeven herhaald “ik zie het pad / en wat ik wist dat er geen mens zou zijn”.

Op de dubbelzinnigheid van “geen mens” en de mysterieuze identiteit van de “je” van gene zijde in de vijfde strofe ga ik hier nog niet in, maar de erdoor geïmpliceerde vragen komen hieronder aan de orde. Samenvattend: de vallei is alleen toegankelijk als aan de regels is voldaan en dat gegeven vat ik op als een parallel van andere situaties in de bundels waarbij strenge condities sine qua non zijn gesteld.

Een opvallend visueel verschijnsel is het beginwit in regel vijf en zes van de eerste vier strofen en in de eerste twee regels van de resterende vier strofen. Binnen deze zestien regels vormen de centrale versregels inhoudelijk een uitzondering ten opzichte van de rest, aangezien ze de voorwaarden, de “regels” bevatten waaraan iemand zou moeten voldoen die door de berg veilig naar de vallei zou willen. De afwisseling van typografie kan suggereren dat er twee, weliswaar thematisch met elkaar verbonden, verhalen worden verteld. Gedurende een aantal versregels lijkt het dat de verschillende verhalen aangegeven worden door een verschil in grammaticale tijd. Er is een verhaal in de onvoltooid tegenwoordige tijd, in een eeuwig heden: “de bergen neigen zich hier naar elkaar” en er is een verhaal in de voltooid tegenwoordige tijd: “sinds ik ben opgehaald” en “de meeste pelgrims hebben ver gereisd”. In de loop van het gedicht gaan de twee verhalen in elkaar op: alle zinnen staan vanaf het slot van de tweede strofe in de onvoltooid tegenwoordige tijd. Pas in de laatste regel van deze passage komt een verleden terug: “en wat ik *wist* (cursivering PK) dat er geen mens zou zijn”. Tussendoor wil ik opmerken dat ook deze passage weer een duidelijk voorbeeld is van een drempelgedicht: eeuwig op de drempel van een “denk je eens in een grazige vallei / een boomgaard waarom niet dat kan heel goed / een waterval die zal er zeker zijn”. Het lyrisch subject komt niet voorbij het begin: ze ziet het pad wel, maar verder gaat ze niet.

De zinnen of zinsdelen die een verloop van tijd aangeven of doen vermoeden “wie de tocht volbracht”, “de meeste pelgrims”, “soms valt er”, “soms komt er”, “en laat is mij verteld niets van je heel” ondersteunen de suggestie van een verhaal waarin er personages zijn geweest die wel door de berg naar de nadere zijde zijn vertrokken. Tegen die anderen heeft het lyrisch subject over de vallei, de boomgaard, het gras en de waterval gesproken, en dat op een bedrieglijke wijze (zie het slot van de voorlaatste strofe), en bij gebrek aan anderen tegen zichzelf: “dan houd ik mijn verhaal maar voor mezelf” en “en weer zeg ik het voor mezelf alleen”. Gezien het voorafgaande heeft het woord “verhaal” zeker de connotatie “onbetrouwbare, want verzonnen, mededeling”.

Naar het idyllische fantasiebeeld van de grazige vallei wordt tweemaal op een dubbelzinnige manier verwezen. In de vijfde strofe met “daarginds” en in de zevende strofe met “ginds”. Behalve als aanduiding voor de tegenstelling van “hier” (regel 5 “sinds ik ben opgehaald en hier gebracht”) kunnen beide woorden eufemismen zijn voor “(het land van) de dood”. Aangezien de pelgrims die door de “toegangspoort” gaan, niet weten, want de woordvoerder verzwijgt die informatie, dat er iemand van de andere zijde, van daarginds, hun gezelschap moet zijn om de vallei te bereiken, is het waarschijnlijk dat deze pelgrims daar nooit zijn aangekomen. De zesde strofe lijkt dat te ondersteunen: “dat zonder metgezel / het pad niet leidt naar enige vallei”. Het woord “enige” is hier intrigerend; ik vat het op als “welke vallei dan ook”. Die pelgrims komen nergens aan: ze gaan het loodrechte pad (eerste strofe) af naar een zekere dood. Het loodrechte pad is een paradoxale benaming: “pad” suggereert begaanbaarheid, terwijl “loodrecht” die begaanbaarheid twijfelachtig, zo niet onmogelijk maakt. Het is opvallend dat de woordvoerder de toegangsregels voor de pelgrims verzwijgt; in feite bedriegt ze de pelgrims, zoals ik eerder opmerkte, en stuurt ze hen de dood in met mooie praatjes over vallei, boomgaard, gras en waterval. De dubbelzinnigheid van het loodrechte pad heeft een parallel in de grazige vallei die wellicht niet eens bestaat of ook een

eufemisme voor de dood is. Deze situatie - het lyrisch subject jaagt personages de dood in - herinnert aan het gedrag van het lyrisch subject in verscheidene gedichten in de derde bundel. Zij doodt in opdracht door haar geredde schipbreukelingen, nadat ze die eerst gekoesterd heeft, “verhalen” heeft verteld.

Controversieel aan het advies dat de woordvoerder geeft aan de pelgrims (en aan zichzelf) om niet te aarzelen is het feit dat op het cruciale moment dat zij moet beslissen om door de toegangspoort te gaan er juist een aarzeling bij haar optreedt, en het moment voorbij is, doordat de wand zich sluit. Het lyrisch subject twijfelt aan de aanwezigheid van de gezel “daarginds” en daarmee, neem ik aan, ook aan het bestaan van de “grazige vallei”. Haar twijfel is blijkens de slotstrofe terecht, want daarin maakt haar twijfel plaats voor de zekerheid van het weten: “ik zie het pad / en wat ik *wist* dat er geen mens zou zijn” (cursivering van mij, PK). Die zekerheid verbind ik met wat het lyrisch subject in strofe zeven zegt: “zelfs wie niet gaat en hier blijft zoals ik” en “ik leef half ginds maar dat vertel ik niet” waarin de dubbelzinnigheid van “ik leef half ginds”. De opmerking “zelfs wie niet gaat en hier blijft zoals ik” is begrijpelijk als ik aanneem dat alleen degenen gaan die slechts het “verhaal” kennen en niet de regels, terwijl het lyrisch subject niet gaat, maar blijft waar ze is, omdat ze het verhaal kent, maar ook de regels.

Ook “ik leef half ginds” is begrijpelijk zowel in de ene betekenis als in de andere. “(H)alf” kan grammaticaal worden opgevat als een bepaling bij “ik leef” en als een bepaling bij “ginds”. In het eerste geval vat ik de betekenis van het zinnetje op als “het leven in de fantasie is maar een halve manier van leven, want de realiteit ontbreekt eraan” en in het tweede geval als “ik leef voor de helft hier en voor de helft ginds”. Dit laatste zou kunnen impliceren dat het lyrisch subject minstens een keer naar de vallei is gegaan en klaarlijk is teruggekeerd. Beide betekenissen zouden het voor de pelgrims onaannemelijk maken dat het leven in de vallei ideaal is en dat past niet in de door het lyrisch subject gewenste beeldvorming omtrent de andere kant van de bergwand. Daarom vertelt de woordvoerder “ik leef half ginds” niet aan de pelgrims en houdt ze zich “strikt aan de vallei die ik / van boomgaard gras en waterval voorzie”.

De dubbelzinnigheid van “laat (...) niets van je heel” in het herhaalde “de bergwand sluit zich eerder dan je denkt / en laat is mij verteld niets van je heel” heeft zin als tegenstelling van “ik leef half”. De voor de hand liggende betekenis van de uitdrukking “laat niets van je heel” is in verband met de zich snel sluitende bergwand goed voorstelbaar, maar ook de tweede betekenis kan meeklinken. Die vat ik op als “wie de bergwand passeert, komt in een fantasiewereld en dat is maar een halve wereld; wie in die wereld opgaat is niet meer “heel”, maar hooguit “half”. Alleen als hij of zij opgehaald wordt door een gezel van de andere kant komt hij of zij “veilig aan”. De onverwacht optredende “je” in de laatste regel van de vijfde strofe zou “je gezel” kunnen zijn die genoemd wordt in de voorschriften in de vierde en vijfde strofe, maar grammaticaal zou ik dan hem of haar verwachten. Dat er “je” staat suggereert dat de monoloog van de woordvoerder (mede) gericht is tegen deze tweede persoon die haar gezel zou kunnen zijn op weg naar de vallei.

De slotregel van deze passage breng ik in zijn dubbelzinnigheid hiermee in verband: “en wat ik wist dat er *geen mens* (cursivering PK) zou zijn”. “(G)een mens” kan betekenen, afhankelijk

van de beklemtoning binnen het metrum van de regel, “*geen mens*” of “*geen mens*” (cursivering van mij, PK) In het eerste geval is de betekenis “niemand”, in het tweede geval zou het gaan om een ander wezen dan een “mens”. De betekenis “niemand” houdt in dat, wil ze toch gaan, ze niet voldoet aan de sociale voorwaarde die ik eerder noemde en ze dus geen enkele vallei zal bereiken. De betekenis “een ander wezen dan een mens” herinnert aan de dubbelzinnigheid in de vierde regel van het eerste gedicht van de derde bundel “*geen sterveling* (cursivering van mij, PK) komt ongemerkt hierheen”. Het drempelkarakter van het hele gedicht wordt door deze dubbelzinnigheden benadrukt. Het lyrisch subject staat aan de rand van iets dat zij niet kent en dat ik als lezer evenmin ken; ook ik als lezer kom niet over de drempel van haar “mogelijke wereld”.

Het is een optie om bij “drempel” te denken aan de overgang van leven naar dood, maar daar zijn wel enkele aannames voor nodig. Realistisch lezen blijkt in deze passage na al het voorafgaande geen zin te hebben; een mythologische benadering kan echter sommige raadsels oplossen. Ik geef daarvan nu een voorbeeld en kom er later op terug. Volgens de religie van de oude Egyptenaren is het noodzakelijk een gezel te hebben bij de overgang naar het dodenrijk en wekt het daar verbazing als iemand alleen arriveert.¹⁹⁸ Via dit externe gegeven kan deze passage in een thematisch verband worden gebracht met de zesde passage van de vijfde bundel “de zwigende gestalten staan als bomen” dat als onderwereldgedicht opgevat kan worden. Vooralsnog wil ik dergelijke gegevens echter niet bij de analyse betrekken.

De ongerijmdheden die ik hiervoor aan de orde stelde, passen als semantische *fractals* in de grote ongerijmdheid van de hele passage: voor de problematische details is geen oplossing net zo min als voor het raadselachtige geheel.¹⁹⁹ Toch ben ik als lezer geneigd te denken dat er verregaande overeenkomst tussen alle raadsels is. Ze bewegen zich namelijk allemaal op de grens van waarheid en (zelf)bedrog en in dat overgangsgebied is het gebeuren in deze passage gesitueerd.

4.10.2 Samenvatting

Ondanks de visuele overeenkomst tussen de twee besproken passages is er weinig symmetrie in de betekenis. Die is er wel in het thema van de “doortocht” bijvoorbeeld, maar onder andere de omgeving waarin dat thema optreedt is heel verschillend in beide passages. Ook de uitwerking van het thema “doortocht” lijkt heel verschillend te zijn. Wat de woordvoerders betreft is die symmetrie er echter in het geheel niet.

Sommige critici hebben naar aanleiding van de eerste en de tweede bundel verondersteld dat er tegenover het ik-personage, de vrouw in de passages, sprake is van één mannelijke tegenspeler die zij identificeren als de gepersonifieerde poëzie.²⁰⁰ Na mijn analyse van de zestiende passage van de tweede bundel kom ik tot andere bevindingen. Het gaat mij daarbij niet om “de gepersonifieerde poëzie” maar om het aantal tegenspelers.

¹⁹⁸ Assmann 2001 (2003): 78-80

¹⁹⁹ Rushkoff 1996 (1997): 22-23

²⁰⁰ Kuik en Ekkers in Groenewegen 2002: 139. Groenewegen zelf verzet zich niet tegen hun opvatting.

Al in de eerste bundel ligt die zaak ingewikkelder dan hier wordt voorgesteld. In de voorlaatste passage is sprake van twee antagonisten: “de / man die bij me wil wonen” en “de / man die me wil komen halen”. Ik vereenzelvig deze twee niet met elkaar, omdat eerder in de strofe staat “ik heb ze alletwee gehoord”. In de laatste passage van de eerste bundel treedt een hij-personage op dat ik niet wil identificeren met een van de twee eerder genoemde mannen, omdat hij duidelijk een ander verhaal heeft te vertellen dan die twee.²⁰¹ Voor details verwijs ik naar mijn analyse van de eerste bundel.

Opgeteld zijn er nu drie mannen in het spel. Het is mogelijk om “de man die me wil komen halen” te vereenzelvigen met de ik-figuur in de cursieve gedeelten van passage XVIII; die zegt namelijk zeven keer dat hij “haar” zal komen halen. Of hij dezelfde is als degene die de andere cursieve regels in de bundel zegt, is niet duidelijk; het kan dus zijn dat er nog een personage is. Dat ligt gezien de situatie in passage VII, waarin twee gecursiveerde regels voorkomen, niet voor de hand: het gaat namelijk maar om twee mensen die aan tafel zitten te eten, en nogmaals: wie de cursieve regels zegt, is niet duidelijk.

Mijn veronderstelling blijft dus steken bij drie mannelijke antagonisten van de vrouw. Ik realiseer me hierbij dat ik op een realistische wijze deze gedichten als een min of meer samenhangend verhaal lees en tegelijkertijd veronderstel dat de personages ieder voor zichzelf consistent zijn. Het aantal van drie antagonisten komt overeen met het aantal in de zestiende passage van de tweede bundel, maar of het om dezelfde personages gaat is voorlopig niet te zeggen.

4.11 Conclusies bij de tweede en vierde bundel

Uit mijn onderzoek in dit hoofdstuk is gebleken dat ook in de tweede en de vierde bundel een lineaire lezing voor de hand lijkt te liggen, ten eerste omdat de bladzijden en de passages opeenvolgend zijn genummerd, de laatste weliswaar slechts in de inhoudsopgave, maar tevens door de werkzaamheid van het door mij genoemde eerste en tweede bouwprincipe. Tegelijkertijd wordt zo'n lezing ook hier gefrustreerd door vele onbeslisbaarheden.²⁰²

Een volgende conclusie is dat het concept van de autonomie van het individuele gedicht ter discussie wordt gesteld door formele en inhoudelijke verschijnselen, onder andere het ontbreken van titels in combinatie met het dubieuze eindewit, waardoor soms de grens tussen twee eenheden discutabel wordt.

Verder moge het duidelijk zijn dat de overige door mij gesignaleerde bouwprincipes net zo goed gelden voor de tweede en de vierde bundel als voor de eerste en de derde.

Een andere conclusie moet zijn dat bij sommige passages een metaforische of mythologische lezing de problemen die de tekst oproept minstens voor een gedeelte kan oplossen. Dat een realistische lezing soms onmogelijk is, kwam naar voren uit mijn analyse van de eerste passage

²⁰¹ Bundel I, passage XIX: “ik heb ze alle twee gehoord ze / vertelden dezelfde verhalen”

²⁰² Met de restrictie die ik heb gemaakt ten aanzien van de gedeelde onwetendheid van lyrisch subject en lezer.

van de vierde bundel: de voor een realistische lezer duidelijke hiërarchie tussen droom of visioen en werkelijkheid wordt onklaar gemaakt en daardoor verliest de lezer zijn greep erop.

De grote symmetrie kent een uitzondering in de pendantpassages II, XII en IV, VI. Het laatst genoemde gedicht is, bij gelijke strofebouw, aanmerkelijk langer dan zijn pendant. Vooralsnog kan ik dat verschil niet verklaren. Passage IV, VI vertoont frappante kenmerken van een door Willems in een ander verband geconstateerd schema van de bouw van veermanspreuken uit het oude Egypte. Dit roept voor mij de vraag op of Starink meer externe modellen heeft “gebruikt” voor de bouw van haar passages. Ik zet de term tussen aanhalingstekens, omdat mijn vraag zal zijn: welke modellen kan ik eventueel aan haar passages ten grondslag leggen; over haar bedoelingen wil ik me niet uitlaten.²⁰³

Volgens mijn bevindingen hebben de passages II, IX en IV, IX, die passages in de ruimte zijn, een vergelijkbare opbouw die ik heb gemeend te kunnen omschrijven als een leerdicht met het karakter van een droom of visioen en bovendien gekenmerkt door sprookjesachtige elementen. Ik realiseer me daarbij dat het onderbrengen van een literair werk bij een genre (sprookje, leerdicht) een vorm van heuristische geweldpleging kan zijn, van toe-eigening die misschien onvoldoende recht doet aan de singulariteit van dat werk, maar dat het ook goed mogelijk is dat de singulariteit juist meer reliëf krijgt tegen de achtergrond van de relatie tot een genre. In mijn analyse heb ik die discrepantie proberen op te vangen door de twee passages ook in een thematisch netwerk te plaatsen.

Er is zowel in II, IX als in IV, IX sprake van een *epifanie* voor het lyrisch subject: “na verwarring, duisternis, wanhoop breekt, gekatalyseerd door een verschijnsel van buitenaf, in een flits een alles veranderend en vernieuwend inzicht door.”²⁰⁴ De ik-figuur moet, beseft ze, “in de kring” en zal moeten “zingen” in II, IX; de ik-figuur in IV, IX krijgt de mogelijkheid opnieuw als jong meisje te beginnen na een soort van wedergeboorte. Tussen deze twee leerdichten is een oppositie van weggaan en terugkomen; daarmee ligt het tweede narratief in het verlengde van het eerste.

De woordvoerster in de twee passages heeft “ruimte” en “tijd” nodig als narratieve categorieën om wat zij in een flits ervaren kan hebben onder woorden te brengen. Ruimte en tijd zijn slechts hulpmiddelen om de epifanie te representeren. De verhaalsuggestie is “het aanschijn (van) al wat was”.²⁰⁵

Het probleem van de personages in de bundels is gecompliceerder dan het door sommigen is voorgesteld. Al vanaf de eerste bundel is er waarschijnlijk sprake van drie mannelijke antagonisten van de vrouwelijke hoofdpersoon. De mysterieuze vrouw(en) tegenover haar laat ik hier nog buiten beschouwing.²⁰⁶ Zelfs als ik aanneem dat de personages consistent blijven, is het de vraag of het gaat om personages of om afsplitsingen van een meervoudige persoonlijkheid dan wel om

²⁰³ Wimsatt & Beardsley 1954 (1982): 3-18

²⁰⁴ Halsema, Van 2006: 29

²⁰⁵ Bundel IV, passage IX

²⁰⁶ Bijvoorbeeld in II, II: “een vrouw die mijn nachthemden vouwt (...) haar rug is gemerkt” en in II, X: “de vrouw die mij het schrift verried”.

voor het “verhaal” noodzakelijke faculteiten.²⁰⁷ ²⁰⁸ Die vraag kan pas na de laatste bundel worden beantwoord of misschien wel helemaal niet.

Er is in diverse passages een oppositie tussen twee werelden aanwijsbaar. Het lyrisch subject bevindt zich in het grensgebied van die twee; het lijkt erop dat haar wereld die van de levenden is en de wereld over de grens het rijk van de doden. In sommige passages lijkt de grens voor haar geen onoverkomelijke barrière te vormen (IV, II; IV, VI).

Ten slotte: grote formele overeenkomst van passages betekent niet principieel dat ze ook inhoudelijk / thematisch verregaand overeenkomen.

²⁰⁷ Heynders 1992: 15, noot 6

²⁰⁸ Zoals in een dialoog van Plato bijvoorbeeld: de gespreksdeelnemers zijn nauwelijks karakters; ze zijn verkondigers van een mening in een discussie die beheerst wordt door Socrates.

TWEEDE BUNDEL

Passage XII

(2)

ze waren gekomen alle vier
de raven van toen en de valk en
de gier hij zag ze eerst hij wees
ze mij ze wachtten op het licht
als wij en langzaam kwam het dicht
ter bij de rotsen met de bron

hij liet mij zien vanwaar het kwam
het land van steen dat water stal
dat stenen naar de rotswand bracht
het lag verdrongen en ik zag
het daglicht in de spiegelin
gen vonken of de spiegel het ontstak

ik vroeg wie zal de stenen drogen
ik vroeg het en de raven vlogen
de wijde bogen die de dagen
dat de waterput geslagen
werd vergeefs weer zichtbaar maakten vlogen
hoger vlogen en

het water steeg

(1)

hij wekte mij ik volgde hem
hij droeg me niet ik vroeg hem niets
het was nog nacht het zand was zwart
het gras de hoge stalmuur langs
het pad maar niets was zwart als hij
de zwarte hengst die niets geleden had

ik volgde hem de heuvels in
het pad steeg en hij droeg mij niet
hij had de kar getrokken met
graniet mij droeg hij niet ik vroeg
het niet er was geen paard dan hij
er was geen paard meer over in de stal

er was geen water over in
het dal met droge modder om
hun lippen lagen de paarden op
de kar en waar ze vroeger dron
ken waar het water rond de stal
len stond lag nu een rand van zand

en grint en gruis

(3)

ze lagen er al voor we kwamen
de schepen naar vogels genoemd
de gier met de dieprode vanen
de valk met de okeren boeg
en het schip dat ik koos de twee raven
het schip dat geen kleuren droeg

ze lagen en leken vergeten
het roer en de masten intact
maar toen ik het hout vergeleek met
het hout waar het huis mee gebouwd
was toen kwamen de vogels en wezen
het hout dat verborgen lag

een stelsel van gangen en schachten
dat dwars door de heuvels ging werd
door balken zo oud als het scheepshout
gestut tot de doorgang versperd
werd door houten modellen van schepen
geladen met kistjes zand

en grint en gruis

(4)

voor de ingangen van de drie mijnen
tegenover de wand met de bron
stond de gier naast een gier van rood koper
de valk naast een trekvalk van goud
en tussen hen in in de smidse
brandde het oude hout

en achter hen waren de poorten
beslagen met koper en goud
maar achter de zilveren raven
was een muur van graniet gebouwd
en de zilveren deuren dre
ven ontzet in de spiegel van water

ik vroeg wie zal de stenen drogen
ik vroeg het en de raven vlogen
boven de gestolen bron
vlogen kantelend en klagend
tot ze zich hun vleugels hakend
kermend in elkaar geklauwd stortten in

de open mond

(5)

en er was geen geluid dan het
gesmoorde huilen van de wind
de stille huivering waarmee
het bladgoud in de smidse zich
liet tillen van de toetssteen en
de trilling in de vleugels van de gier

en het zilverbeslag bedekte het graf
en een schip kwam terug naar de haven
en de vogels wisten welk schip het was
de valk vloog op de smidse af
de gier dook naar de paardenkar
in de ring die rond de stallen lag

de grote zwarte hengst begon
te stampen achter mij het schip
dat ik gekozen had voer lang
zaam dichterbij en voor het vast
liep op de rand van zand en grint en gruis
sloeg hij zijn ogen op het schip gericht

het water vrij

5	De vijfde bundel
5.1	Inleiding
5.2.1	Passage I van de vijfde bundel en passage XX van de eerste bundel
5.2.2	Conclusies
5.3.1	Passage III van de vijfde bundel
5.3.2	Conclusies
5.4.1	Passage VI van de vijfde bundel
5.4.2	Conclusies
5.5.1	Passage IV van de vijfde bundel
5.5.2	Conclusies
5.6.1	Passage II van de vijfde bundel
5.6.2	Conclusies
5.7.1	Het afrondingsmotief in de slotbundel: inleiding
5.7.2	Het afrondingsmotief in passage I, III, IV en VI
5.7.3	Het afrondingsmotief in passage V
5.7.4	Het afrondingsmotief in passage VIII
5.7.5	Het afrondingsmotief in passage IX
5.7.6	Het afrondingsmotief in passage XII
5.7.7	Het afrondingsmotief in passage XIII
5.7.8	Het afrondingsmotief in passage XIV
5.7.9	Het afrondingsmotief in passage XVI en XVII
5.7.10	Het afrondingsmotief in passage XVIII en XIX
5.7.11	Het afrondingsmotief in passage XX
5.8.1	De relaties van het afrondingsmotief met de andere bundels
5.8.2	Conclusie
5.9	Formele overeenkomst in de symmetrie is inhoudelijke overeenkomst?
5.10	Conclusies over de vijfde bundel

5.1 Inleiding

Starink heeft haar vijfde bundel, die opmerkelijk snel na de vierde is gevolgd, klaarblijkelijk als laatste van de reeks bedoeld.²⁰⁹ Op de ongenummerde bladzijde 44, nog na het colofon, staat een totaaloverzicht van de vijf bundels. Zo'n cumulatie ontbreekt in de andere bundels. Typografisch is het overzicht gecentreerd afgedrukt, waardoor bedoeld of onbedoeld de vorm van een vaas is ontstaan: "DE WEG NAAR EGYPTE" als "well wrought urn".²¹⁰ De vaasvorm herinnert aan de visuele strofobouw van het laatste gedicht voor de symmetrische as van de derde bundel, waardoor het "midden" en het einde met elkaar worden verbonden, en aan de poëticaal te lezen vaaspassages in de vijfde bundel, waarover later. Het beeld van John Donne, de fraai gevormde urn als bewaarplaats voor "the greatest ashes" vat de vijf bundels met hun in totaal vijftien passages kernachtig samen.²¹¹

Ook zonder het totaaloverzicht zijn er minstens twee aanwijzingen om de vijfde bundel als de laatste te beschouwen. De grote symmetrie wordt met deze bundel afgerond, zoals figuur 1 laat zien en die afronding wordt thematisch benadrukt door motieven als "afscheid nemen" en "afsluiten".²¹²

In dit hoofdstuk zullen dezelfde veronderstellingen getoetst worden als bij de tweede en de vierde bundel, dezelfde vragen zullen worden gesteld en de conclusies bij B II en B IV zullen dienen als veronderstelling bij de vijfde bundel. Ik zet deze veronderstellingen, vragen en conclusies hieronder puntsgewijs bij elkaar.

- 1) De tekst suggereert dat lineaire lezing (de) raadsels oplost en dat er uiteindelijk een "sluitend verhaal" ontstaat.
- 2) Er blijven onbeslisbaarheden voor de lezer (en voor de protagonist).
- 3) De hiërarchie tussen droom en werkelijkheid is onduidelijk.
- 4) De motieven vertakken zich zó dat er geen centrum meer aan te wijzen is.
- 5) De lezer is voor een goed begrip van de afzonderlijke passages gedwongen te anticiperen en terug te grijpen.
- 6) Er is een thematisch netwerk dat zich onafhankelijk van de bladzijdenaanduiding, de volgorde der passages en de grote symmetrie ontwikkelt.
- 7) De autonomie van het gedicht, van de passage en van de afzonderlijke bundel staat in deze poëzie ter discussie.
- 8) Een realistische lezing is af en toe onmogelijk; een metaforische of mythologische lezing lost onbeslisbaarheden soms (ten dele) op.

²⁰⁹ Daarover Groenewegen 2002: 140-141

²¹⁰ Donne 1971 (1996): 48

²¹¹ Idem: 48

²¹² <http://www.dbnl.org/auteurs/auteur.php?id=star005>. Deze webpagina vermeldt wat het werk van Gertrude Starink betreft: De weg naar Egypte (1980-...)

De vragen die ik bij de vijfde bundel probeer te beantwoorden zijn de volgende:

- 1) Zijn er afwijkingen van de grote symmetrie?
- 2) Zijn er bij de passages herkenbare modellen?
- 3) Speelt het epifanie-motief ook in de slotbundel een rol?
- 4) Geeft de laatste bundel antwoord op de vraag naar de personages?
- 5) Hoe is de relatie tussen de twee werelden waarvan geregeld sprake is?
- 6) Betekent grote formele overeenkomst van passages automatisch ook grote inhoudelijke overeenkomst?
- 7) Zijn er ten opzichte van de andere bundels nieuwe elementen in de slotbundel?

5.2.1 Passage I van de vijfde bundel en passage XX van de eerste bundel

Dat een lineaire lezing van de bundels bepaalde raadsels oplost, laat zich in de vijfde bundel demonstreren met bijvoorbeeld de eerste passage. In de grote symmetrie wordt deze verbonden met de twintigste van de eerste bundel. Ik zet de twee hieronder voor de duidelijkheid naast elkaar. Opgemerkt moet worden dat de strakke symmetrie van de twee in de vijfde bundel op het niveau van de pagina wordt verstoord: in de eerste bundel staat de passage over twee bladzijden verdeeld en in de vijfde bundel over drie. Ik heb dat in het onderstaande aangegeven. Het schijnbare eindewit van de eerste passage van de vijfde bundel blijkt pas strofewit te zijn als je de inhoudsopgave raadpleegt. Daardoor kan de suggestie worden gewekt dat de lezer met drie afzonderlijke gedichten heeft te maken. Die twijfel is niet aanwezig bij de laatste passage van de eerste bundel: daar is de linkerpagina waarop de passage begint “vol” en staat de derde strofe op een verder lege rechterpagina.

Bundel V, Passage I, blz. 5

ik schreef mijn naam
met inkt ditmaal en in mijn eigen schrift
mijn eigen tekens met inkt gemaakt van roet
ik schreef geen afscheidsgroet niets wat ik eerst
wou schrijven want op het blanke lijsthout was
dit zwart genoeg ik schreef mijn naam van boven
naar beneden van links naar rechts en weer
omhoog en terug en waar de grondstof op
de naden zichtbaar splitste stond het
verslag van lamp en walm en hoe je aan
slag stolt in gom en gal totdat het propt
als korstzwart bloed

Bundel I, Passage XX, blz. 36

ik ben gegaan
alleen ditmaal en zonder proviand
zonder geschenken alleen en barrevoets
ik heb mij niet gevoed met de bekende
spijzen en wie mij vroeg te blijven heb
ik niet gegroet ik ben gegaan voorbij
de laatste huizen de laatste schuilplaats
en de laatste bron voorbij de open
bergen in en waar de planten in
de krijtlaag zichtbaar worden wachtte
hij en zonder de bewijzen ging ik
hem tegemoet

blz. 6

ik mat de lijst
en sneed de vijf panelen totdat ze
samen pasten in het grote raam en
overall waar jij je hand gelegd had
liet ik wat lampzwart vloeien als bewijs
en telkens als de fijne deeltjes scheidde
zag ik een ander landschap in het klein
geblakerd hingen bloesems en seringen
over een zwarte wei en zwarte zeilen
voeren op een zee die zwart bevroor en
raven snoeiden twee aan twee een zwart gewei
tot hellepoort

blz. 7

op afstand leek
alwat in lampzwart dijde een onder
schrift bij wat geschilderd stond glossen vol
wijsheid door een ingewijde toegevoegd
voor wie om uitleg komt maar buiten
joeg het wijnrood door de zwellende o
lijven buiten sloeg gewei tegen gewei
ik sloot de luiken in het blank van de
kozijnen en voor ik lopend naar de
steiger ging pakte ik de twee kleinste
stroken in mijn reistas als hand in
handtekening

blz. 36

hij noemde mij
de naam van de versteende bloemen die
in de wijdvertakte struikskeletten
hingen ook die noemde hij en voor wij
verder gingen nam hij de wijde ringen
van mijn vingers en met zijn handen
warmde hij mijn handen en mijn voeten
ik zag de nooit genezen kringen
om zijn pols en in zijn hals de oude
sporen toen hij mij voorging naar de vast
gevroren poorten betekend met de
harde krijtbloem

blz. 37

ik wist mijn naam
het ijs begon te schuiven de uit
gebroken kamers kwamen vrij hij nam
mijn kleren en hij tilde mij de on
geschuurde drempel over en binnen
deed hij de koude banden om mijn hals
en om mijn polsen en hij kleedde mij
met grof geweven linnen ik nam zijn
krijt en voor ik schreef bewoog het fijn
generfde weefsel van de wanden
en hij bewoog mijn hand zelf schrijvend naar
de bloem omhoog

Visueel zijn de overeenkomsten tussen deze passage en de laatste van de eerste bundel duidelijk: het aantal strofen, het aantal regels per strofe, de regellengte van de eerste en laatste regel van elke strofe en het aantal lettergrepen per regel.

Bundel I		
Passage	Aantal strofen	Aantal regels per strofe
I	2	3
II	2	3
III	2	3
IV	1	1
V	1	5
VI	3	2
VII	9	6;4;2; 6;4;2; 6;4;2
VIII	4	3;1;3;1
IX	5	3
X	4	4
XI	5	3;3;3;3;1
XII	7	3;3;3;3;3;3;1
XIII	4	6
XIV	4	3
XV	5	4
XVI	4	5
XVII	4	6
XVIII	18	3;1;8;2;7;3;6;4;5;5;4;6;3;7;2;8;1;3
XIX	7	1;6;6;6;6;6;1
XX	3	12

Bundel V		
Passage	Aantal strofen	Aantal regels per strofe
I	3	12
II	7	1;6;6;6;6;6;1
III	18	3;1;8;2;7;3;6;4;5;5;4;6;3;7;2;8;1;3

IV	4	6
V	4	5
VI	5	4
VII	4	3
VIII	4 / 8	6
IX	7	3;3;3;3;3;1
X	5	3;3;3;3;1
XI	4	4
XII	5	3
XIII	4	3;1;3;1
XIV	9	6;4;2; 6;4;2; 6;4;2;
XV	3	2
XVI	1	5
XVII	1	1
XVIII	2	3
XIX	2	3
XX	2	3

Figuur 1

Bij een lineaire lezing van deze twee passages kan gesteld worden dat de tweede in diverse opzichten verduidelijkt wordt door de eerste. Ik geef een paar voorbeelden. De beginregels van V, I “ik schreef mijn naam / met inkt ditmaal en in mijn eigen schrift” sluiten direct aan bij de laatste strofe van I, XX: “ik schreef mijn naam” is pas zinvol na “ik wist mijn naam”; “met inkt ditmaal” wijst terug naar “ik nam zijn krijt”, en “in mijn eigen schrift” refereert aan “hij bewoog mijn hand zelf schrijvend”. De opmerking “niets wat ik eerst / wou schrijven” in V, I kan verbonden worden met de geïntendeerde tekst in I, XX “en voor ik schreef”. In I, XX kan op basis van “en hij bewoog mijn hand zelf schrijvend” worden aangenomen dat de ik-figuur zich laat leiden door de ander en dat zodoende diens tekens op de wand worden geschreven, terwijl het in de derde regel van V, I gaat om “mijn eigen tekens”. Dit alles toont aan dat het zinvol is om eerst I, XX te lezen en dan V, I, maar de schijn kan bedriegen. De zinvolheid is afhankelijk van de aanname dat er in beide passages van hetzelfde personage sprake is, dat de opgeroepen situaties vergelijkbaar zijn en dat formele overeenkomst van de passages samengaat met inhoudelijke overeenkomst.

Om deze drievoudige veronderstelling te toetsen vergelijk ik de eerste passage van de vijfde bundel met de twintigste van de eerste bundel. De opgeroepen situatie is in beide passages verschillend op een aantal punten: de omgeving is in I, XX bergachtig en ijzig, achter vastgevroren poorten zijn kamers uitgebroken, de woordvoerder wordt door de ander naakt over een drempel getild, gekleed met “grof geweven linnen” en voorzien van “banden om (...) hals en (...) polsen”. Daarna schrijft ze met zijn krijt, door zijn hand geleid, op de wand “naar de bloem omhoog”. Dit slot van passage en bundel is “open”: wat er geschreven wordt is niet duidelijk, evenmin als de opmerking “naar de bloem omhoog”.

De situatie in V, I is anders. Er is geen wand om op te schrijven, er is in de eerste strofe een “lijst”, die in de tweede “het grote raam” wordt genoemd. Daarin worden “vijf panelen” passend gemaakt waarop iets “geschilderd stond”. In de slotpassage van de eerste bundel weet de lezer niet wat er geschreven wordt, hij kan hooguit veronderstellen dat de woordvoerder haar naam, die ze nu weet, wil schrijven, maar dat haar inwijder haar iets anders laat schrijven, naar boven in de richting van “de bloem”. In de openingspassage van de vijfde bundel weet de lezer zeker wat de woordvoerder schrijft op “het blanke lijsthout”: haar naam “van boven / naar beneden van links naar rechts en weer / omhoog en terug”. Deze schrijfbeweging is gesloten: ze komt uit waar ze is begonnen; dat is niet zo in passage XX van de eerste bundel. Daar blijft de schrijfbeweging duren: binnen het gedicht wordt de bloem niet bereikt, net zo min als bijvoorbeeld de “klifrand” in passage XIV van de tweede bundel. Met die passage heeft I, XX het motief van de stilgezette, eeuwigdurende beweging gemeenschappelijk.²¹³

In de slotpassage van de eerste bundel heeft het schrijven nog volop perspectief: onder “zijn” leidende hand is, omdat we niet weten wat er geschreven wordt, voor de woordvoerder alles mogelijk. In de openingspassage van de vijfde bundel ligt dat anders. In de eerste strofe schrijft de ik-figuur zelf met eigengemaakte inkt van roet “in mijn eigen schrift / mijn eigen tekens”. Ik vat dit “roet” niet alleen op als fysiek roet, bestanddeel van zwarte inkt, maar net als “gal” in de voorlaatste regel van de eerste strofe als een letterlijk gegeven en tegelijkertijd een sfeerbepalend woord, dat zich gemakkelijk met o.a. het zwart in de tweede strofe laat verbinden.²¹⁴

Er zijn meer redenen om “roet” en “gal” metaforisch op te vatten. Ze schrijft geen afscheidsgroet, terwijl ze dat misschien “eerst” wel van plan was. Als “niets” in de vierde regel van de eerste strofe beklemtoond wordt, ligt die laatste veronderstelling voor de hand. De motivatie dat ze geen afscheidsgroet schreef, wordt gegeven in de dubbelzinnige opmerking “want op het blanke lijsthout was dit zwart genoeg”. Deze nevenschiktelijke zin kan betekenen dat dit alles (haar naam, herhaald neem ik aan, rondom de vijf panelen) “zwart genoeg” was, maar je kunt ook lezen “dit

²¹³ Zie ook het slot van de laatste passage van de vijfde bundel: “en de vogel op de steile / oever spreidt zijn vleugels uit”.

²¹⁴ Clarysse & Vandorpe 2004: 29: “De zwarte inkt uit Ptolemeïsch en Romeins Egypte is vervaardigd op basis van roet en is tot op zekere hoogte waterbestendig. Vanaf de 4^{de} eeuw n. Chr. begint men inkt te bereiden uit ijzerhoudende galnoot. Deze galnoteninkt is van minder goede kwaliteit: hij is niet waterbestendig, verbleekt na een tijd en vreet ook het schrijffoppervlak aan.” Ik veronderstel dat de gom als aanmaakmiddel werd gebruikt.

zwart (de roetinkt) is “genoeg”, het volstaat in plaats van een afscheidsgroet of al het andere dat ze “eerst wou schrijven”. Wat ze wel schrijft is haar naam op het blanke lijsthout en ze vertelt precies met welke beweging ze dat doet. Op de naden van de lijst (de hoeken van de vier lijstlatten) splitst de grondstof zichtbaar. Daar zie je hoe de inkt, maar ook de naam in inkt tot stand is gekomen: uit lamp en walm. De “aanslag” is de vette roet-afzetting tegen wat de aanslag, de roetwalm, heeft opgevangen. De term aanslag kan een pejoratieve betekenis hebben, net zoals “gal”, “walm” en “roet”, maar aanslag verwijst ook gewoon naar datgene dat ergens tegenaan geslagen is.

De aanslag is fettig en stolt in gom en gal, totdat “het (geheel? PK) propt / als korstzwart bloed”. Roet wordt via tekst als het ware het bloed van de schrijver die heeft geschreven op het blanke lijsthout rond zijn panelen, zijn werk, zijn dichtbundels. Op de naden van het geschrevene, op de aansluitpunten van het frame, valt de tekst, de naam van het lyrisch subject, uiteen in zijn bestanddelen. Dat wil zeggen zijn tot stand-koming, zijn verleden dus. “(G)een afscheidsgroet” impliceert dat verleden. In plaats daarvan is dit zwart, de naam in het zwart dat op de naden uiteen valt in stukken die het verleden aangeven, al genoeg. “(L)amp en walm” vat ik op als een hendia-dys voor walmende lamp, die herinnert aan de lotuslamp in de derde bundel. De lotuslamp kan onder andere in verband worden gebracht met de liefde voor blankzeil en is in dat opzicht een positief gegeven.

“(W)alm” komt als woord maar één keer voor in de vijf bundels, alleen in deze passage. Het is een negatief geladen term. De positief te waarderen lamp (licht en warmte) gevoegd bij de mintermen walm, roet en aanslag leveren samen de grondstof voor het schrijven, leveren het “verslag”, de tekst, het kunstwerk. Alleen op de naden van het frame, het blanke lijsthout (het in een lijst van wit gevangen gedicht dat rondom de naam van de dichter bevat, dat omsloten wordt aan alle kanten door de naam van de dichter, door de dichter dus) is de oorsprong van de tekst in zijn plus en min te vinden. Dat is tragisch, want het gaat veel lezers om de panelen en minder of niet om de lijst, laat staan om de naden op de hoeken van de vier latten die de lijst vormen. Deze metaforische, poëtische, lezing van de openingspassage van de vijfde bundel laat zich gemakkelijk voortzetten.

“(K)orstzwart bloed” is het bloed rond een genezende wond. Verwond zijn en genezend zijn is een suggestieve combinatie: de negatieve termen in de laatste drie regels van de eerste strofe hebben iets positiefs tegenover zich. Als het bloed van de wond is gestold, kan de vorming van iets nieuws beginnen, kan een genezingsproces een aanvang nemen. Met deze constatering anticipeer ik op het slot van de derde strofe “en voor ik lopend naar de / steiger ging pakte ik de twee kleinste / stroken in mijn reistas als hand in handtekening”. Er is een vertrek mogelijk en daarmee iets nieuws.

De negatieve termen “het / verslag van lamp en walm”, “je aan / slag stolt in gom en gal” en “het propt / als korstzwart bloed” kunnen naast poëtisch ook biografisch worden opgevat. Het verslag van lamp en walm kan verwijzen naar de tekstuele representatie van daaraan ten grondslag liggende levenservaringen; je aanslag stolt in gom en gal kan betekenen dat de persoonlijke ervaringen van de dichteres een vastgelegde vorm krijgen in inkt, in teksten; het propt als korstzwart

bloed herhaalt in “propt” het “stollen” en kan ook worden opgevat als “een vaste vorm krijgen”, terwijl “korstzwart bloed” nogmaals het “stollen” herhaalt, maar daaraan een nieuw element toevoegt: enerzijds het “bloed” in de betekenis “het dierbaarste dat een mens heeft” en anderzijds in de betekenis van “levenskracht”.

De tweede strofe keert terug naar het “blanke lijsthout” van de eerste strofe. De gebruikte werkwoorden getuigen daarvan: meten, snijden, passen. Het lijkt me niet gewaagd om in de beginregels van deze strofe een metafoor te zien voor het samenstellen van de vijf bundels: vijf panelen voor de vijf afzonderlijke bundels, het grote raam voor de grote symmetrie of voor het geheel.

Het lampzwart moet gelden als bewijs voor de interventie in “wat geschilderd stond” (derde strofe) door een tweede persoon: jij. Telkens als de fijne deeltjes van het lampzwart scheiden op de plaatsen “waar jij je hand gelegd had”, ziet de woordvoerder een “ander landschap in het klein”. “(W)aar jij je hand gelegd had” vat ik niet als positief op, gezien de kwalificaties van de landschappen: de bloemen zijn “geblakerd”, zwart (enkele malen herhaald) is de overheersende kleur of juist afwezigheid van kleur, er zijn raven, er is een zwart gewei (teken van mannelijkheid en vruchtbaarheid, zie verder in de derde strofe) dat tot een “hellepoort” gesnoeid wordt. De handopleggingen van de glossenmaker (zie derde strofe) worden gekenmerkt door het motief van de dood, de verstarring: er zijn wel bloesems, maar ze zijn verbrand; er is wel een wei, maar die is zwart geblakerd; de zwarte zeilen voorspelden in het verhaal van Theseus en Ariadne niks goeds; een zwart bevroren zee is beroofd van zijn “eindeloze deining” en de doodsvogels maken van een vruchtbaarheidssymbool een poort naar de hel.

De raven die het “gewei / tot hellepoort” snoeien anticiperen op de derde strofe van deze passage. Daarin zijn, zoals gezegd, geweien een teken van bronst, van seksualiteit; als ze hier gesnoeid worden is hun seksuele drang als het ware besnoeid, beperkt. Dat maakt het aannemelijk dat de “ingewijde”, zoals hij nu genoemd wordt, degene die op diverse plaatsen zijn “hand gelegd had”, er de oorzaak van is, dat de seksualiteit (van het lyrisch subject) beknot is. Ik denk hierbij aan een zinsnede uit de derde bundel: “als hij (blankzeil) op je ligt”, gezegd door de Poseidonachtige die boos is over de liefde tussen het lyrisch subject en blankzeil. Blijkbaar sluiten de “glossen vol wijsheid” en het zich geven aan blankzeil elkaar uit. De toewijding aan de een verdraagt zich niet met die aan de ander.

In de eerste regel van de derde strofe suggereert “op afstand” twee werelden. Het woord “leek” doet dat ook. Dit motief doet denken aan het boegbeeldgedicht uit de derde bundel (bladzijde 22-23). Twee maal kijken, en daarbij is afstand een belangrijke factor, levert twee aspecten van hetzelfde op. De plaatsen waar de ander zijn hand had gelegd, worden door het lyrisch subject bedekt met lampzwart (strofe 2); als dat in zijn bestanddelen uiteen valt, ziet de woordvoerder telkens een “ander landschap in het klein”, landschappen getekend door “dood”. Op afstand lijken die landschapjes echter iets anders te zijn: “een onder / schrift bij wat geschilderd stond glossen vol / wijsheid door een ingewijde toegevoegd / voor wie om uitleg komt”. De twee werelden zijn de wereld van dichtbij: die van de doodse landschapjes, en die van op afstand: de wereld van de wijze glossen door een ingewijde toegevoegd voor wie om uitleg komt. Doodse landschappen

staan hier tegenover wijze uitleg bij “wat geschilderd stond”. Maar deze tegenstelling is schijnbaar, want het gaat om hetzelfde. De conclusie hierbij moet wel zijn dat in de optiek van het lyrisch subject, en een andere optiek heeft de lezer niet, de bemoeienissen van de ander dodelijk zijn geweest voor “wat geschilderd stond”, terwijl het op afstand zou kunnen lijken dat diezelfde bemoeienissen een wijs commentaar geven.²¹⁵ De betrouwbaarheid, als je daar bij één getuige al van kunt spreken, is dubieus, want het is niet zonder meer waar dat je van dichtbij meer en beter ziet dan van veraf.

Dit alles is in de passage samen te vatten als binnengebeuren. De plaats van handeling kan in huis zijn, in een atelier, een werkplaats, een door de ingewijde glossenmaker gecontroleerde ruimte (“overall waar jij je hand gelegd had”), eventueel de ruimte van het panelenschilderij, het leven binnen de lijst. Dat leven is en blijft een schilderij, metaforisch een gedicht, een bundel, een oeuvre, een representatie van echt leven, een hoe dan ook “gestold” leven, al hoeft dat niet een specifiek leven van een specifiek iemand te zijn.

Maar er is ook een ander leven: buiten is het vitale leven blijktens de werkwoorden, die ook rijmen en dus zeker de aandacht van de lezer trekken: “joeg” en “sloeg”. En ook blijktens de kleur van Dionysos (vergelijk de mogelijke motieven op de stop van de wijnkruik in passage IV van deze bundel): wijnrood. Tegenover het dijend (in de betekenis “zwellend”) lampzwart (regel 2) staan vitaal de “zwellende o lijven” (regel 6-7), waarbij het enjambement het motief van de vruchtbaarheid in de “zwellende olijven” een extra dimensie geeft door het in een *apostrofe* te betrekken op de menselijke seksualiteit “o lijven”. Het is te verdedigen dat hier een verband kan worden gelegd met de twee personages, waarvan sprake was in de eerste twee strofen (zie hierboven). Het herhaalde “buiten” en de implicatie van bronst in “sloeg gewei tegen gewei” steunen deze veronderstelling.

De laatste vijf regels van deze passage beschouw ik als een conclusie van het lyrisch subject bij haar overwegingen in de rest van het gedicht. Ze sluit de “luiken in het blank van de kozijnen” en daarmee sluit ze ook de bronstige wereld buiten. Hierbij wordt een verband gesuggereerd met de vijfde passage van de vierde bundel. Ook daarin gaat het om het al dan niet sluiten van de luiken, maar er is een opmerkelijk verschil met de openingspassage van de vijfde bundel: de binnenruimte staat in het teken van vruchtbaarheid, seksualiteit en machteloosheid ten opzichte van de dood. Omdat alleen de dood een zekerheid is, maakt het niet uit of de binnen- en de buitenwereld door luiken van elkaar gescheiden zijn. In de vijfde bundel vat ik het sluiten van de luiken niet op als een zinloze handeling, maar als een accentuering van het afscheid van het “atelier” en dat impliceert “wat geschilderd stond” op de vijf panelen in de lijst. Haar werk blijft achter; zij vertrekt.

De formulering “luiken in het blank van de kozijnen” herinnert aan de panelen in het grote raam van het blanke lijsthout. Na het schrijven met roetzwarte inkt op het blanke hout is het alsof de lezer nu terug is bij het uitgangspunt: het onbeschreven hout. Toch is er iets veranderd: de

²¹⁵ De ambivalente bemoeienissen van de glossenschrijver vormen ook in de bundel van 1971 een belangrijk motief, met name in het tweede gedicht van de eerste serie en in het derde van de tweede serie.

opgeroepen situatie wordt afgesloten met een vertrek voor een (nieuwe) reis vanaf de steiger, wat een reis over water, een oversteeek, impliceert. Het lyrisch subject gaat niet alleen: ze heeft de “twee kleinste stroken (...) als hand in handtekening” bij zich. Veel passages van Starink eindigen vanuit realistisch oogpunt raadselachtig en soms lost een alternatieve lezing het raadsel op. Hier geldt dat voor de “twee kleinste stroken”: de woordgroep zou een allusie kunnen zijn binnen een groot netwerk van verwijzingen naar het oude Egypte waarvan Starink graag gebruik maakt. De stroken die het lyrisch subject in haar reistas meeneemt, kunnen binnen deze context opgevat worden als amuletten die de drager moeten beschermen tegen gevaren op haar weg door onzekere tijden.²¹⁶

“(A)ls hand in handtekening” is een duistere formulering. Het is de helft van een vergelijking: de “twee kleinste / stroken” zijn als (een) “hand in handtekening”. Ik vat dit op als: de twee stroken vormen als het ware samen één tekening; ze gaan als het ware hand in hand en beschermen mij, met wie ze in de reistas ook hand in hand gaan. Tevens is er wegens de geïsoleerde positie van het woord “handtekening” een connotatie dat de stroken haar handtekening vormen: ze heeft als het ware haar paspoort, haar identiteit(sbewijs), bij zich. Vergeleken met de openingsregel van deze passage “ik schreef mijn naam” maakt het woord “handtekening” de passage rond: *closure* en open einde tegelijk.

5.2.2 Conclusies

Onder verwijzing naar mijn bevindingen in de analyse van het slotgedicht van de eerste bundel kom ik tot conclusies over mijn veronderstellingen: de zinvolheid van een lineaire lezing van de bundels en de afzonderlijke passages (omdat een dergelijke lezing raadsels zou oplossen) is afhankelijk van de aanname dat er sprake is van hetzelfde personage, dat de opgeroepen situaties vergelijkbaar zijn en dat formele overeenkomst samengaat met inhoudelijke overeenkomst. Het is duidelijk geworden dat een lineaire lezing raadsels kan oplossen, maar ook dat ze gepaard moet gaan met een interfererende lezing van de passages en de bundels. Het is niet zo dat de lezer naarmate hij of zij in de bundels vordert steeds meer problemen van het voorafgaande uit de weg ruimt. Hij of zij moet meer doen: simultaan lezen, wat ik in eerdere hoofdstukken al heb besproken, is een vereiste; vooruit lopen en terug wandelen zijn onmisbaar voor een goed begrip. Exclusief lineair en realistisch lezen blijft er echter vanuit gaan dat er inhoudelijk verband is tussen de passages in de figuren of toch minstens in het ik-personage, dat opgeroepen situaties vergelijkbaar zijn en dat formele symmetrie samengaat met inhoudelijke overeenkomst. Wat de personages betreft: er is veel voor te zeggen dat het ik-personage steeds dezelfde is, omdat zij in een verhaal optreedt dat weliswaar geen sluitende samenhang, maar toch de suggestie van samenhang vertoont. De vijf bundels vertellen, hoe dan ook, fragmenten van haar verhaal, overigens zonder dat er een eenheid ontstaat en de lezer greep krijgt op het geheel.

²¹⁶ Raven 2010: 104-105. Vergelijk voor de Egyptische context ook noot 198.

De opgeroepen situaties in de passages zijn tot op zekere hoogte goed met elkaar te vergelijken op basis van overeenkomsten in de thematiek. Zo is de slotpassage van de eerste bundel misschien samen te vatten in termen als “gedecideerd afscheid van het veilige en bekende” en “initiatie door een inwijder in een nieuwe situatie waarin schrijven een eminente rol speelt”. De eerste term is zeker van toepassing op de openingspassage van de vijfde bundel, zoals uit het bovenstaande kan blijken, voor de tweede helft van de tweede term geldt dat ook, maar voor de eerste helft ervan niet. Van initiatie door een inwijder wordt niet gerept. Er is eerder sprake van afstand nemen tot de ander die haar hand geleid heeft in passage XX van de eerste bundel. Alles waarop hij zijn hand heeft gelegd is gekenmerkt door dood, iets heel anders dan “glossen vol wijsheid”. De verhouding tussen de twee besproken passages is bepaald door een ontwikkeling van geleid worden naar zelfstandigheid. Dat proces hoeft niet noodzakelijk een beweging in de tijd te zijn, het is net zo goed denkbaar dat het gaat om theoretische mogelijkheden. Wat daar tegen pleit is het vermoeden van autobiografische elementen in de eerste helft van de eerste strofe van V, I. Grote overeenkomst van formele kenmerken veroorzaakt niet automatisch grote overeenkomst van de inhoud: er is ook geen terugkeer naar een begin, zoals critici impliceerden die het geheel van de vijf bundels een *cycclus* hebben genoemd.²¹⁷ Veel meer is er een ontwikkeling zichtbaar, die, naar ik hoop aan te tonen, geen einde heeft.

5.3.1 Passage III van de vijfde bundel

Zoals ik heb laten zien bij de analyse van de achttiende passage van de eerste bundel, die ik als een *mise en abyme* voor de hele bundel opvatte, wordt een lineaire lezing van de passages ter discussie gesteld in die passages die vertikaal twee verhalen vertellen die zich horizontaal afzonderlijk laten lezen. Ook voor de derde passage van de vijfde bundel kan deze stelling gelden: het conventioneel lineair lezen - strofe na strofe en gedicht na gedicht - wordt door de twee verhalen gefrustreerd, terwijl er tegelijkertijd een sterke suggestie is dat de twee verhalen deel van elkaar uitmaken: de fragmenten ervan staan immers in een en hetzelfde deelgedicht. Ik onderzoek nu of dit inderdaad zo is.

Net zoals de corresponderende passage in de eerste bundel bestaat ook deze in bundel V uit tien gedichten: een openings- en slotgedicht van drie regels elk en acht gedichten van ieder negen regels, verdeeld over twee strofen van een regelmatig veranderende lengte in cursief en romein. Het geheel is hieronder afgedrukt.

Ik analyseer eerst het begingedicht en het slotgedicht van deze passage en daarna de tussenliggende gedichten. “(N)a dertig jaar de feestzaal klaar de vier / hoek recht de draagzuil rond” stelt een eindtoestand van een bepaalde werkzaamheid vast. Na dertig jaar werk, een tijdsbestek waarbij zich de overeenkomst met de periode van 1970 tot 1999 opdringt, is “de feestzaal” klaar.²¹⁸ Blijkens het directe vervolg van deze constatering is het gebouw een synthese van “recht” en “rond”. Dat gegeven doet denken aan het begin van de eerste bundel, waar de “hij” en de “zij”

²¹⁷ Onder anderen Groenewegen 2002: 140

²¹⁸ De passages zijn op de titelpagina's gedateerd van 1970 tot en met 1999.

als “rechte lijn” en “cirkel” tegenover elkaar werden gezet. Het is misschien voorbarig om te stellen dat beide denkwijzen elkaar in het uiteindelijke gebouw hebben gevonden, maar de overeenkomst is frappant.

Bundel V, passage III, 1

na dertig jaar de feestzaal klaar de vier
hoek recht de draagzuil rond ging zij weer terug
daar vond hem niet en zocht tot zij hem vond

III, 2

nu mag je gaan als je wil mag je gaan

ik zei opnieuw de feestzaal is gebouwd
een draagzuil van lazuur muren van kwarts
vier koorden heb ik om de zuil gelegd
elk koord gevlochten als een zwarte vlecht
doorsponnen met een lint van lichtend blauw
een groot beschilderd luik beschermt het raam
de poort zelf is behangen met saffraan
het tentenkamp is wit de lamp gloeit aan

III, 4

*nu mag je gaan als je wil mag je gaan
in de palm van je hand leg ik drie korrels graan
geel als de schoof in het licht van de zon*

de muurtjes zelf zei ik zijn van albast
een rond patroon met steentjes ingelegd
gaat langs de rand zacht slingerend alsof
de vaas tussen amandels op de wind
verandert in de pauw naast de cypres
ook is er een vaas waarin rozen staan

III, 3

*nu mag je gaan als je wil mag je gaan
op mijn paard kom je aan als ik wil dat je komt*

de hoeken van de zaal zei ik zijn rond
en buitenom heb ik een pad gelegd
van vochtig zand dat steeds bevochtigd wordt
de hoeken van de omgang zelf zijn recht
dankzij de muurtjes waar de sproeiers staan
de dertig vogels met gesperde bek
ze zijn van brons de mooiste is de zwaan

III, 5

*nu mag je gaan als je wil mag je gaan
bij de poort van mijn rijk staat een oude plataan
geel is de zijdedraad wit het geruis
wit als de pluus in het licht van de maan*

de lamp zei ik hangt aan een gouden draad
die steeds opnieuw gesponnen neerdaalt van
een haak die door twee handen wordt gevormd
de hand van zilver recht omhoog deelt uit
de hand van koper recht vooruit neemt aan

III, 6

*nu mag je gaan als je wil mag je gaan
op de post van mijn deur staat voor altijd jouw naam
zwart zijn de lijnen wit de kozijnen
wit als ik loslaat zwart als je komt
zwart als de maan die zich plaatst voor de zon*

de zaal zei ik gloeit op bij binnenkomst
de poort slaat open op het noorderlicht
de kelken van de lamp geven het door
als teken dat de rondgang is gedaan

III, 8

*nu mag je gaan als je wil mag je gaan
op de plecht van mijn schip staat de hoorn van de maan
rood zijn de lijnen blauw de kozijnen
blauw is de rouwstoet rood is de klip
blauw heet de vogel die waakt bij de bron
rood heet de landtong waar alles begon
rood als het bloed van de stervende zon*

het kan alleen als wie de rondgang doet
vereent zei ik met wie de rondgang maakt

III, 10

de stappen staan de dertig stappen staan
gedrukt in het zand tot de wind die ze
wist over het spoor van albast beslist

III, 7

*nu mag je gaan als je wil mag je gaan
naast de pauw in het gras staat de as in de vaas
blauw zijn de lijnen zwart de kozijnen
blauw als de veren zwart als de zwaan
zwart is het meer en blauw het karkas
blauw als de sleep van de marmeren maan*

dan kruimt zei ik de wering van albast
de vogels vliegen op de vaas wordt echt
een geur van rozen mengt zich met saffraan

III, 9

*nu mag je gaan als je wil mag je gaan
twee stappen geel voor de lamp bij de poort
vier stappen zwart tot aan hoeksteen noordoost
acht stappen rood aan de kant van het land
tien stappen wit aan de kant van het kamp
vijf stappen blauw aan de kant van de zee
een laatste stap naar de lamp en je twee
kelken bewegen de zon en de maan*

de dertig jaar hebben dat zelf gedaan

“(G)ing zij weer terug / daar vond hem niet en zocht tot zij hem vond” is in meer dan één opzicht problematisch. De woorden kunnen op enkele manieren in zinnen worden verdeeld, maar de vraag blijft: waar is “daar”? Moet de lezer terug naar het beginpunt van de vijf bundels? Gezien de ver-

melding van dertig jaar, want die roept automatisch al het begin van die periode op, is dat aannemelijk. Hoe dan ook: hij is er niet, maar ze zoekt tot ze hem vindt. Het openingsgedicht lijkt de vrouwelijke variant van het openingsgedicht van de achttiende passage in de eerste bundel, maar daarmee is niet alles gezegd. In de eerste bundel gaat het om een periode van zeven jaar, hier zoals gezegd om een van dertig. In de eerste bundel is na de zeven jaar “het land vruchtbaar de graan / schuur vol het vee gezond” en in de vijfde is “de feestzaal klaar de vier / hoek recht de draagzuil rond”, beide drievoudige resultaten zijn als positief te beoordelen, maar verder is de relatie ertussen raadselachtig.²¹⁹

Ik veronderstel nu dat “zij” zelf de feestzaal van haar bundels gebouwd heeft, maar die veronderstelling op basis van de aangenomen metafoor “de vijf bundels zijn (als het ware) een feestzaal” houdt in dat “zij” en het auteursaspect van Gertrude Starink een en dezelfde zijn. Die vaststelling wordt gesteund door mogelijk autobiografische elementen in de eerste passage van de vijfde bundel (zie hiervoor) en door gegevens uit de vierde passage (zie verder). Voor mijn betoog is dit overigens niet van belang.²²⁰

Het slotgedicht van deze passage begint met een preciserende amplificatie waardoor de aandacht in de regel naar het woord “dertig” getrokken wordt. Hetzelfde effect heeft het nabije rijm in de openingsregel van het eerste gedicht “na dertig jaar de feestzaal klaar”. Het laatste woord van dit citaat krijgt daardoor ook speciale aandacht: het belang dat blijikbaar gehecht wordt aan “dertig” en “klaar” wordt echter gerelativeerd door wat de tweede helft van het slotgedicht zegt. Daarover direct meer. De “dertig stappen” van de eerste regel vat ik op als een metafoor voor de dertig jaar waarvan in het eerste gedicht sprake is en in de laatste regel van het negende gedicht “de dertig jaar hebben dat zelf gedaan”. De wind, die herinnert aan de bedreigende wind in de eerste en in de derde bundel, kan korte metten maken met de sporen van de stappen in het zand.²²¹ “(W)ist” en “over het spoor van albast beslist” is op te vatten als een proteron husteron, als ik “wist” als “uitwist” opvat, maar er is ook de mogelijkheid om “wist” te lezen als verleden tijd van “weten”. Bij vergelijking van dit gebruik met het motief van de “wetende wind” in de eerste bundel is de tweede optie aannemelijk en wordt de eerste niet uitgesloten. Het ligt voor de hand om de metafoor van de dertig jaar en de sporen die de dertig jaar hebben nagelaten “in het zand” uit te breiden: de sporen kunnen worden opgevat als het geschrevene, het dichtwerk dus, en dat is vergankelijk. De wind (van de tijd, van de verandering) kan over die sporen beslissen. Het woord “albast” heeft hier echter een cruciale functie. Het albasten spoor kan niet zo maar worden uitgewist, het kan worden ondergewaaid, maar het blijft aanwezig, weliswaar enigszins doorzichtig, zodat de toeschouwer het misschien nauwelijks ziet tegen de ondergrond van het zand, maar bij nader toezien is het spoor er, onmiskenbaar. “(D)e zaal gloeit op bij binnenkomst” (in het zesde deelgedicht) kan metaforisch opgevat hierbij aansluiten: het dichtwerk komt tot leven als de lezer

²¹⁹ Groenewegen 2002: 140 oppert als mogelijkheid dat de zeven jaar kunnen verwijzen naar de tijd die aan het schrijven van de bundel is besteed.

²²⁰ Zie hiervoor Groenewegen 2002: 140

²²¹ Respectievelijk in het vierde en vijfde deelgedicht van I, XVIII en op de bladzijden 16 en 17 in de derde bundel.

er in binnengaat. Zó gelezen zijn er in dit slotgedicht gecombineerd met elementen uit de andere deelgedichten verscheidene elementen aanwijsbaar om met enige kracht van overtuiging van een bescheiden *poëtisch credo* te spreken.

In het tweede deelgedicht lijken er twee woordvoerders te zijn, net als in de overige tot aan het slotgedicht. Deze veronderstelling wordt gesteund door de afwisseling per strofe van cursief en romein. Een andere ondersteuning van de veronderstelling zie ik in de afwisseling van directe en indirecte rede: de cursieve strofen staan in de directe rede en de romeinstrofen in de indirecte rede; in het negende gedicht is dat niet zo, want daar ontbreekt “zei ik”. Ten derde is er ook een verschil in grammaticale tijd, want de cursieve strofen staan in de tegenwoordige tijd en de romeinstrofen in de verleden tijd. Ook in dit opzicht is het negende deelgedicht een uitzondering: de romeinstrofe staat in de voltooid tegenwoordige tijd.

De beginregel van de cursieve strofen is acht maal hetzelfde: “*nu mag je gaan als je wil mag je gaan*”. Een vergelijking met de pendantpassage in de eerste bundel laat een opvallend verschil zien tussen de twee: in de eerste bundel was “komen” een frequent gebruikt woord, terwijl hier “gaan” vaak herhaald wordt. De woordvoerder, die “gaan” gebruikt, lijkt een hiërarchische verhouding met de ander, een ik-persoon, te hebben. Dat blijkt al meteen in het tweede deelgedicht: het steeds herhaalde “mogen” wekt die indruk. Dat de hiërarchie niet vanzelfsprekend is, of preciezer gezegd niet zonder meer geaccepteerd wordt, zal blijken uit de romeinstrofen. De woordvoerder in de cursieve strofen is aanvankelijk moeilijk te plaatsen, maar in de loop van de passage worden zijn antecedenten wat duidelijker. De tweede woordvoerder is dezelfde als de spreker in het openingsgedicht. Dat blijkt uit de opmerking waarmee deze spreker opent: “ik zei opnieuw”, waarna een herhaling volgt van de woorden “feestzaal” en “draagzuil” uit het eerste gedicht. Door de herhaling van deze woorden wordt het gebruik van “opnieuw” zinvol.

Het kan ook zijn dat er in de tweede strofe van het tweede gedicht sprake is van een situatie in medias res, waar dus een lege plek aan voorafgaat. Ondanks het ruim aanwezige eindewit na het eerste gedicht, dat de veronderstelling van zo’n in medias res kan ondersteunen, kies ik voor mijn eerste optie, omdat die het meest zinvol lijkt. Het gebruik van “opnieuw” suggereert mede dat de andere spreker niet heeft geluisterd naar het eerste gedicht, of althans toch die indruk heeft gewekt bij de tweede woordvoerder. De scheiding tussen de twee woordvoerders wordt niet alleen door het strofewit geaccentueerd, maar ook door het verschil in de door hen gebezigde grammaticale tijd: “gaan” tegenover “ging” bijvoorbeeld. Het is dus maar de vraag in de begingedichten van deze passage of de twee woordvoerders in gesprek zijn, op elkaars woorden reageren, of dat ze langs elkaar heen praten. Elders in de bundels deed zich hetzelfde probleem voor.

Deze vraag zal ik hieronder met behulp van de volgende deelgedichten kunnen beantwoorden. De feestzaal wordt gedetailleerd visueel gemaakt, een voorbeeld van *ekphrasis* dat verderop in de passage door de eerste spreker zal worden nagevolgd. Dit maakt het aannemelijk dat de twee wel degelijk naar elkaar luisteren en op elkaar reageren. In het oproepen van de feestzaal is de laatste regel van het gedicht toch minstens voor de eerste helft extra verrassend en raadselachtig: het “tentenkamp” lijkt te horen bij de “feestzaal”, maar het is moeilijk te veronderstellen

dat het ene deel uitmaakt van het andere. Het motief “(tenten)kamp” is als zodanig niet verrassend: het komt op meerdere plaatsen in de vijf bundels voor en altijd heeft het de connotatie “tijdelijke verblijfplaats”. Er is een tegenstelling en een overeenkomst tussen het tentenkamp en de feestzaal. Het tentenkamp is naar zijn aard tijdelijk en mobiel, terwijl de feestzaal blijvend en vast is. De overeenkomst zie ik in het “wit” van het kamp naast het aangloeiende licht van de lamp en de kleurigheid van de zaal. Het tentenkamp is geen vreemd element in dit gedicht: het meervoud “tenten” roept een groep bewoners op. Het kunnen de werklieden zijn waarvan in andere passages sprake is, wat dan weer betekent dat de zaal niet door de eerste spreker van deze passage is gebouwd, maar wel onder haar leiding. Hierover is geen uitsluitel te geven.

De aanwezigheid van “de lamp” is in de feestzaal vanzelfsprekend, maar als motief is de lamp ook expliciet aanwezig in andere passages. Wegens het gebruik van het bepaald lidwoord bij “lamp” herinnert deze aan de lotuslamp met de twee kelken uit de derde bundel, een herinnering die in het zesde deelgedicht nog wordt versterkt als er sprake is van “de kelken van de lamp”. De lotuslamp roept weer blankzeil op, die sterk met de lamp verbonden is op bladzijde 16 en 17 van de derde bundel en die als het ware al aanwezig was in deze passage via de “vlecht doorsponnen met een lint”. Mocht nu de suggestie gewekt zijn dat er raadsels worden opgelost, dan moet toch gesteld worden dat er ook onduidelijkheden blijven. De specifiek opgloeiende lamp die indirect genoemd wordt in het zesde deelgedicht is als motief verwant aan de vonkende lamp in passage XII van de vierde bundel, maar dwingende overeenkomsten in situatie of anderszins kan ik niet noemen.

Veel motieven uit de voorafgaande vier bundels komen in de feestzaal terug en dat gegeven steunt de veronderstelling dat de feestzaal een metafoor is voor het geheel van DE WEG NAAR EGYPTE. Inmiddels wordt het, ondanks mijn veronderstelling over de werklieden die niet spoort met het duo van de eerste passage van deze bundel, niet echt duidelijk wie daadwerkelijk de zaal heeft gebouwd.²²² Een opmerking als “vier koorden heb ik om de zuil gelegd” geeft hierover geen antwoord. Het gebruik van het passivum “de feestzaal is gebouwd” in plaats van het actieve “ik heb de feestzaal gebouwd” laat die kwestie ook in het midden. Degene die alles heeft gerealiseerd blijft ongenoemd: uit “een groot beschilderd luik beschermt het raam” en “de poort zelf is behangen met saffraan” is niets af te leiden over de maker. Het aanwijzend voornaamwoord “zelf” achter “poort” is intrigerend: ik leid er voorlopig uit af dat de poort - en dit is niet de enige poort in de vijf bundels - van dominant belang is voor de tweede woordvoerder. Verderop blijkt de aard van dat belang: “de zaal zei ik gloeit op bij binnenkomst / de poort slaat open op het noorderlicht”. De binnenkomst in de feestzaal gaat gepaard met vuurwerk: “het noorderlicht”. Ook hier is het aantrekkelijk om aan een poëtische metafoor te denken: de feestzaal is het dichtwerk, de binnenkomst daarin is het gaan lezen van de passages, de ervaring van die binnenkomst is vergelijkbaar met de ervaring van het noorderlicht. Het dichtwerk zelf komt dan nog, want het noorderlicht is

²²² Die onduidelijkheid kan verbonden worden met “tekst en glossen” in de eerste passage van de vijfde bundel, waar een duo met “wat geschilderd stond” bezig is geweest.

buiten en om dat te zien moet de lezer met zijn rug naar de binnenzijde van de feestzaal gaan staan.

De poort in zijn kleurigheid maakt deel uit van de zaal; “behangen met saffraan” vat ik op als metonymisch voor: “met saffraankleurige bekleding bedekt”. De kleurigheid van het glinsterend “kwarts”, het “lazuur” van de draagzuil, het “lichtend blauw(e) lint”, het “beschilderd” luik, de lamp die aan “gloeit” en het wit van het “tentenkamp” accentueren het feestelijke van de zaal, maar er is een contrast: de “vier koorden (...) gevlochten als een zwarte vlecht”. Het lint door de vlecht doet denken aan de bloesem die blankzeil vlecht door het haar van het lyrisch subject in de derde bundel. Daar is niet duidelijk welke kleur haar de laatste heeft en de allusie is daarmee onvolledig. Het “zwart” zet echter aan het denken over de betekenis van de openingsregel van de eerste spreker in het tweede deelgedicht. Wat bedoelt deze met “gaan”? Als ik “gaan” als een eufemisme voor “sterven” opvat, wordt er veel duidelijk in deze passage, bijvoorbeeld het bestaan van het andere rijk van de cursiefspreker (vijfde deelgedicht). Ik vat de eerste regel dan op als “nu je werk klaar is, mag je vertrekken, sterven; je hoeft het sterven niet meer uit te stellen, tegen te houden”. De romeinspreker verzet zich tegen deze eufemistische aansporing, na acht maal wil ik de eerste regel wel zo noemen, uit naam van haar werk, de feestzaal, waarvoor zij hardnekkig - zeven maal “zei ik” - tegen de woorden van de ander in, aandacht blijft vragen. Ik vind deze optie het overwegen waard gezien het begin en het slot van deze vijfde bundel. In beide passages, de eerste en de twintigste, gaat het lyrisch subject daadwerkelijk vertrekken.

De eerste regel van het derde deelgedicht is een herhaling van de eerste van het tweede. Gaandeweg wordt deze herhaling een poging om iemand te overtuigen van iets waarvan hij niet overtuigd wenst te worden. De tweede, ook cursieve regel, brengt nieuws: het paard van de woordvoerder als vervoermiddel naar zijn rijk, dat overigens pas in het vijfde gedicht wordt genoemd; dat paard zal zorgen voor terugkeer op het uitgangspunt als de cursiefspreker wil dat de ander komt. De situatie doet onder andere denken aan de functie van het paard en de tocht in de zesde passage van de vierde bundel. In beide passages lijkt het om een reis naar of door het dodenrijk te gaan. In het achtste deelgedicht van V, III wordt dat gesuggereerd door “mijn schip”, “de hoorn van de maan”, de “rouwstoet” en de “stervende zon” en eerder al in het vijfde deelgedicht met “de poort van mijn rijk”. Als ik aanneem dat Starink zich bij beide passages heeft laten inspireren door het oude Egypte en meer specifiek door de gedachte in de religieuze optiek van de oude Egyptenaren dat de overledene door de poort(en) van de westelijke horizon de nachtelijke hemel wil binnengaan en in de nachtbark van de zon naar het oosten wil reizen om daar met de zon te regenereren, krijgen veel elementen in deze passage een plaats in een samenhangend veld van betekenissen.²²³

Het spel met “gaan” en “komen” is een kwestie van perspectief. Ik lees het als volgt: de eerste spreker verplaatst zich in de eerste regel in het perspectief van de tweede spreker en voor die laatste geldt “gaan” van de plaats waar zij nu is. In de tweede regel hanteert hij zijn eigen perspec-

²²³ Willems 1996: 61

tief: “mijn paard”, “kom” en “als ik wil dat je komt”. Deze laatste bijzin herinnert aan het begin van de tweede bundel, namelijk aan een eveneens gecursiveerde regel in de tweede passage: “*en onthoud dat je komt als ik roep*”. De cursieve regels in die passage komen door de letterlijke overeenkomst en de betekenisovereenkomst in een ander licht te staan na lezing van deze derde in de vijfde bundel, waarmee aangetoond mag zijn dat de door mij gesignaleerde thematische netwerken over grote afstand functioneren. De tegenstrijdigheid van “mag je gaan” en “als ik wil dat je komt” wordt hier overigens niet opgelost. Beide citaten refereren aan eerdere, ook gecursiveerde, opmerkingen met betekenisovereenkomst in de derde bundel op bladzijde 12 en 34 “*ik laat je gaan als je de regels kent*” en “*jij die mij vroeg te komen kom*” op bladzijde 38 in de derde bundel en verder aan gecursiveerde opmerkingen in de tweede bundel “*en onthoud dat je komt als ik roep*”, “*en ik roep je ik zeg niet wanneer*”, beide in de tweede passage. Met terugwerkende kracht krijgen de desbetreffende passages, als ik ze in een “Egyptisch perspectief” plaats, hierdoor ook het aspect van een dodenreis en een tijdelijk verblijf in het Witte Paleis op het eiland Mesqet.²²⁴ Dat kan beschouwd worden als een uitvalsbasis van waaruit de sterren en de zon opgaan en van waaruit de overledene met de zon kan meereizen.²²⁵

In de romeinstrofe van het derde deelgedicht wordt met nadruk (“zei ik”) de andere woordvoerder aanwezig gesteld. Hier kan geen sprake zijn van herhaling zoals in het voorgaande gedicht, want de opmerking van de woordvoerder bevat een nieuw gegeven: “de hoeken van de zaal zijn rond”. Dit gegeven laat een bouwkundige synthese zien tussen de twee zienswijzen die in de eerste bundel al aan de orde kwamen: de rechte lijn en de cirkel. Daarmee grijpt dit gedicht terug op het openingsgedicht van deze passage, waarin de twee, lineair en circulair, naast elkaar worden gezet: “de vier / hoek recht de draagzuil rond”.

Pas nu wordt het aannemelijk dat de tweede woordvoerder de maker is van de feestzaal, gezien de opmerking “en buitenom heb ik een pad gelegd”, die haar eigen activiteit daadwerkelijk noemt. Dit citaat herinnert bij wijze van contrast aan het pad rond de stallen in het “droogtegedicht” (II, XII), vooral door de toevoeging in de vijfde regel “van vochtig zand dat steeds bevochtigd wordt”. Daar liet het lyrisch subject zich leiden (“hij wekte mij ik volgde hem”), hier geeft ze vorm aan haar eigen wereld en die twee verhouden zich als droogte en water, als dood en leven. Zo opgevat sluit de thematiek aan bij de dualiteit die ik heb geconstateerd in de eerste passage van de vijfde bundel.

Ik neem aan dat de vogels met gesperde bek de bronzen sproeiers zijn die het zand nat houden. Het aantal van dertig is een herhaling van het aantal jaren en van de dertig stappen, die ik eerder al met elkaar in verband heb gebracht. De mooiste sproeier-vogel met gesperde bek doet denken aan “zwanenzang” en daarmee aan het mogelijke doodsmotief van de eerste spreker. Langzaam sluipt het de passage binnen, ondanks de tegenwerpingen van de tweede woordvoerder. Hier opent en sluit het motief het gedicht, want het is in de eerste en in de laatste regel aanwijsbaar met “gaan” en “zwaan” die ook “omarmend” rijmen.

²²⁴ Zie hiervoor: blz. 166-167

²²⁵ Willems 1996: 65-66

De semantische verhouding tussen het tweede en het derde gedicht is te vinden in de *ekphrasis*: na de evocatie van de binnenkant van de feestzaal volgt nu de buitenkant en de directe omgeving. Het brons van de beelden refereert aan “giet nu je brons” in de eerste passage van de vierde bundel, maar is tegelijk een variant op het eeuwigheidsmotief van het blijvende brons, dat in zijn duurzaamheid nog overtroffen wordt door het literaire werk.²²⁶ De zwaan is een bijna unieke verschijning in de vijf bundels: de enige andere plaats waar de zwaan (in het enkelvoud) voorkomt is het zevende deelgedicht in deze zelfde passage.²²⁷ Een verdere implicatie van het beeld van de zwaan, betekenisvol genoeg met gesperde bek, bezig met de zwanenzang, is als metafoor voor de (woord)kunstenaar, wat hier zinvol is.

Het vierde gedicht van de passage opent met een strofe van drie cursieve regels die de betekenisomvang van “gaan” als “sterven” ondersteunen. “(G)aan” is hier echter niet zonder meer een eufemisme voor “sterven” in de zin van “definitief einde”. Dat leid ik af uit de toevoeging van de gave die in de hand van de aangesprokene zal worden gelegd: “in de palm van je hand leg ik drie korrels graan”. In de optiek van de cursiefspreker is “gaan” slechts een verandering van plaats, een zaak van metempsychose. Deze veronderstelling sluit aan bij wat hij verderop zegt over “(z)ijn rijk”, waar “op de post van (z)ijn deur voor altijd (haar) naam (staat)”. Het “gaan” en “komen” in deze passage is vergelijkbaar met het reizen in passage VI van de vierde bundel. De woordvoerder in die passage vertrekt te paard, vergezeld van een valk, vanaf een heilige plaats in de richting van het oostelijk deel van de hemel, daar waar de zon weer opkomt.²²⁸ Deze, in een “Egyptische lezing” passende gedachten worden gesteund door de gave voor onderweg die de eerste spreker van plan is mee te geven aan de ander als die “gaat”: “drie korrels graan”. Deze symbolische gave wijst op een geloof aan een ander bestaan, in een ander “rijk”. Via de kleur zijn de graankorrels verbonden met de zon en dat is een argument te meer voor de hierboven gedane veronderstellingen.

De tweede en derde regel lijken ervan uit te gaan dat de aangesprokene inderdaad zal gaan, maar die heeft nog het een en ander te vertellen. Met dat feit wordt ook de hiërarchische strijd tussen de twee woordvoerders duidelijk; je zou uit het aantal regels dat door de twee gezegd wordt, kunnen concluderen wie de winnaar wordt in dat conflict. De romeinstrofe, de strofe van het feestzaal-leven, wordt in de loop van de passage steeds korter, terwijl de cursieve strofe, de strofe van het rijk van de dood, steeds langer wordt. Tegen de verdrukking in gaat de tweede spreker evenwel verder met de detaillering van de zaal en de omgeving ervan. Ze geeft een *ekphrasis* van de “muurtjes”, terwijl in het voorafgaande gedicht de aandacht gericht was op de beelden-sproeiers op die muurtjes. Het gebruik van het woord “zelf” is hier duidelijker gemotiveerd dan bij de toevoeging van “zelf” bij “poort” (zie hierboven). De albasten muurtjes hebben een ingelegd, rond patroon van steentjes, een repeterend mozaïek, waarvan de metamorfoserende motieven be-

²²⁶ Horaz 1982: 176. “Exegi monumentum aere perennius”.

²²⁷ In het meervoud zijn ze twee maal aanwezig in de dertiende passage van de tweede bundel; ze worden daar beide keren met het motief van de “oversteek naar het rijk van de doden” verbonden.

²²⁸ Van Groningen 1956: 7

kend zijn uit andere passages: de vaas tussen amandels, de pauw naast de cipres, de vaas met rozen. De muurtjes en de ingelegde patronen vormen een voorbeeld van een synthese tussen lineaire en circulaire vormgeving: de muurtjes gaan rond het gebouw, maar zijn als zodanig recht, aangezien het gebouw een vierhoek vormt, en het patroon van de steentjes is rond.

De tweede woordvoerder wil nog niet “gaan”, blijkbaar: ze spreekt over de zaken die ze in dertig jaar gerealiseerd heeft. Het is de vraag of het zinvol is alle details van haar feestzaal en de omgeving ervan als een doorgevoerde metafoor, als een allegorie, op te vatten om tot een goed begrip te komen. Ik kies niet voor een allegorische lezing, omdat dan allerlei kleurgevende details geweld aan worden gedaan.

De cursiefspreker blijft benadrukken dat de romeinspreker mag gaan. Door de herhaling krijgt de formulering een connotatie als imperatief. Beide sprekers zijn halsstarrig in hun verhaal; er is een afwisseling gesuggereerd van “zei hij” of “zei jij” en “zei ik”. Aanvankelijk lijken die twee naast elkaar af te praten, maar gaandeweg in de passage wordt duidelijk dat zij het over twee “rijken” hebben, waarmee ze als het ware tegen elkaar opbieden: de eerste over het rijk met de plataan bij de poort en de ander over het “rijk” van de feestzaal. Het rijk van de cursiefspreker is in de eerste vier gedichten nog niet expliciet aanwezig, hooguit als een geïmpliceerde bestemming voor het eventuele “gaan” van de ander, hij noemt het pas in het vijfde gedicht voor het eerst. In verband met de ziekte van Starink en haar vroege dood is het een optie om de herhaalde beginregel biografisch op te vatten. Het is bekend dat zij de vijfde bundel “maar net op tijd” klaar had. Hierover wil ik niet speculeren, omdat ik nergens biografische gegevens heb gebruikt om tot een zinvolle interpretatie te komen. Daarmee wil niet gezegd zijn, zoals ik heb opgemerkt naar aanleiding van de eerste passage, dat er geen biografische gegevens in de vijf bundels zijn aan te wijzen.

Het vijfde deelgedicht laat een opvallende ontwikkeling zien: de cursiefspreker gaat dezelfde werkwijze hanteren als de romeinspreker. Ook hij geeft een *ekphrasis* van zijn rijk van grootschalig naar details. Een “poort” en een “oude plataan” markeren de toegang tot zijn domein. Duidelijk is zijn beschrijving niet, eerder enigmatisch. Een paar raadsels zijn de gele “zijdedraad” en de synesthesie van het “wit (...) geruis”. “(G)eel” herhaalt een element uit het voorafgaande gedicht: “geel als de schoof” die met het licht van de zon wordt verbonden. De allusies binnen het geheel van de vijf bundels en de herhalingen zijn intussen zo talrijk geworden, dat ik kan stellen dat in deze passage zoveel motieven bij elkaar worden gebracht dat ze net als de ermee corresponderende passage in de eerste bundel met reden als een mise en abyme te beschouwen is.

De betekenis van de synesthesie “wit (...) geruis” is op het eerste gezicht niet duidelijk, maar een voor de hand liggende mogelijkheid is dat “geruis” teruggrijpt op “plataan” en dat het raadselachtige “wit” verwijst naar de lichte onderkant van de plataanbladeren in het maanlicht dat in de volgende regel wordt genoemd. De ik-figuur overtreft met de “gouden draad” aan de lamp in “haar rijk”, haar feestzaal, de “zijdedraad” in het rijk van de cursiefspreker, die alleen maar geel, goudkleurig is. De romeinspreker gaat onverdroten door met de *ekphrasis* van het armatuur van de lamp, die ze in het tweede gedicht voor het eerst heeft genoemd. Het neerdalen van de steeds opnieuw gesponnen gouden draad en het werk van de twee handen, de zilveren die uitdeelt en de

koperen die aanneemt, laten zich gemakkelijk interpreteren als metaforen voor activiteiten van iemand die poëzie maakt: de gouden draad is het steeds weer te spinnen gedicht, de koperen hand neemt het te spinnen goud, het materiaal, aan en de zilveren hand geeft het vorm in een draad.

In het zesde deelgedicht herinnert de tweede regel aan de naam van het lyrisch subject op de lijst van het schilderij met de vijf panelen in de eerste passage. “(W)it” keert terug als kleur van de kozijnen en “zwart” is verbonden met de naam van degene die mag gaan. “(W)it” is ook verbonden met “loslaat” en dat herinnert aan de eenregelige vierde passage in de eerste bundel: “en als je loslaat kleurt mijn aarde wit”. “(Z)wart” is verbonden met “je komt” en met de verduistering van de zon door de maan. Deze nadrukkelijkheid met de herhaling van “wit” en “zwart”, waarbij “zwart” het qua aantal wint, wordt voortgezet in het kleurenspeel van het zevende, achtste en negende deelgedicht zonder dat het raadsel ervan wordt opgelost.²²⁹

De tweede strofe vormt een tegenstelling van licht ten opzichte van het donker in de tweede helft van de eerste strofe. De rivaliteit tussen de twee sprekers komt tot uiting in de lichtreactie van de woordvoerder in de tweede strofe: de lamp wordt met zijn licht uitvergroet tot het formaat van de hele zaal, weliswaar met de restrictie “bij binnenkomst”, maar er is nog meer licht. De poort die blijkbaar uitgaat op het noorden, “slaat open op het noorderlicht” en dat vuurwerk wordt via de kelken van de lamp doorgegeven “ten teken dat de rondgang is gedaan”: een afsluitend vuurwerk dus. “(D)e kelken van de lamp” herinneren aan de twee kelken van de lotuslamp in de derde bundel. Daar gaven de twee kelken nooit tegelijk licht, maar ik neem, gezien het meervoud, aan dat dit hier in de slotbundel wel zo is: “de kelken van de lamp geven het door”. “(D)e rondgang” kan metaforisch verwijzen naar de beschrijving van de feestzaal, maar op grotere schaal ook naar het geheel van de vijf bundels, het werk van dertig jaar dat nu “klaar” is. In beide gevallen is de schrijfster per definitie degene die de rondgang heeft gemaakt, maar de lezer heeft met zijn activiteit op zijn manier ook de rondgang “gedaan”.

In het zevende deelgedicht noemt de cursiefspreker zaken uit de wereld van de romeinspreker. De pauw en de vaas herinneren, ook in combinatie, aan andere passages. In het rijk van de cursiefspreker zijn veranderingen gemakkelijk: er zijn kleurveranderingen bij “lijnen” en “kozijnen”, maar de kleuren van de nacht, blauw en zwart, zijn dominant in zijn wereld. De “veren” herinneren aan andere passages; de “zwaan” is afkomstig uit de wereld van de romeinspreker. De conclusie lijkt me gerechtvaardigd dat de twee “rijken” meer en meer op elkaar beginnen te lijken, maar het domein van de cursiefspreker staat in het teken van nacht (vijf maal wordt de maan genoemd), dood en bederf (“karkas”). In dat rijk is alles uit het “feestrijk” aanwezig, maar het is door de nacht verkleurd, het heeft zijn ware kleur verloren: zelfs de zwaan is zwart. Het “blauw(e) karkas” herinnert aan een fragment uit “het land alleen” in de tweede bundel; het zwarte “meer” lijkt op het nachtelijk doorgangsmeer in de zesde passage van de vierde bundel.

Het eerste woord van de tweede spreker (“dan”) kan aansluiten bij “als de rondgang is gedaan” en “bij binnenkomst”, beide citaten uit het voorafgaande deelgedicht. Het kan ook een

²²⁹ “Zwart” herinnert ook aan “zwart” in de eerste passage van de laatste bundel: ook daar is “zwart” het werk van de antagonist.

reactie zijn op de blauw-zwarte wereld van de voorafgaande strofe die afsluit met de versteende “marmeren maan” die net zo dood is als het “blauw(e) karkas”. Tegenover die dode wereld van de cursiefspreker zet de ik-figuur een levende wereld. De albasten muurtjes rond haar feestzaal “kruim(en)”, de scheiding tussen wat binnen de muurtjes en buiten de muurtjes is, valt weg en de poëtische beelden worden levend. De vogels vliegen echt op, de vaas en de rozen worden echt, de bekleding van saffraan gaat echt ruiken. Deze lezing sluit een andere niet uit: “als de rondgang is gedaan”, als het werk klaar is, verkruijmen de muurtjes en worden de beelden levend. Die beelden moeten er eerst als woorden zijn, geboetseerd worden, gegoten worden, dan pas kunnen ze levend worden. De “wering van albast”, die ik hier opvat als de grens tussen beeld en “leven” herinnert wegens de doorzichtigheid van het gesteente aan vliezen, membranen en wanden in andere passages. Door de verkruijming wordt de scheiding tussen beeld en referent, gesymboliseerd in het membraan, opgeheven. Dat is alleen mogelijk “als wie de rondgang doet / vereent met wie de rondgang maakt”. Degene die de rondgang van de vijf bundels maakt, is uiteindelijk de schrijver; degene die de rondgang doet is de lezer. Die twee moeten gezamenlijk de verkruijming tot stand brengen.

Over het achtste deelgedicht is hiervoor al het een en ander opgemerkt voor wat betreft de elementen van de dodenreis en de gelijkens tussen de twee “rijken”. Wat nog niet aan de orde is geweest, is het gebruik van de kleuren waarmee vijf van de zeven cursieve regels openen. In totaal worden de kleuren rood en blauw in dit deelgedicht respectievelijk vier en drie maal genoemd, rood als kwaliteit van “de lijnen”, “de klip”, “de landtong” en “het bloed van de stervende zon”, blauw als eigenschap van “de kozijnen”, “de rouwstoet” en “de vogel die waakt bij de bron”. De “lijnen” en de “kozijnen” zijn in de loop van de passage van kleur veranderd: van zwart naar blauw naar rood en van wit naar zwart naar blauw. Ik neem aan dat het bij de “lijnen” gaat om de lijnen van de geschreven naam (tweede regel van het zesde deelgedicht) en bij de “kozijnen” om de poort van het rijk van de cursiefspreker (tweede regel van het vijfde en van het zesde deelgedicht), maar over de kleuren moet ik ten dele gissen. Rood in combinatie met “de landtong waar alles begon” is niet verrassend na de twaalfde passage in de vierde bundel en evenmin in combinatie met “het bloed van de stervende zon”, maar de verbinding met de “lijnen” en de “klip” is raadselachtig. Blauw gecombineerd met de “rouwstoet” kan naar het nachtelijke van het rouwritueel verwijzen; de relatie tot de kozijnen en “de vogel die waakt bij de bron” is voor mij onduidelijk.²³⁰

Dat geldt ook voor de betekenis van de kleuren in het negende deelgedicht, al vormen de kleuren niet het enige probleem. De cursiefspreker roept een ruimte op, misschien zijn “rijk” (deelgedicht 5 en verder) die een aantal elementen bevat uit de wereld van de ik-figuur zoals de lezer die in deze passage, maar ook in de eerdere bundels, heeft leren kennen: de lamp, de poort, de hoeksteen (tweede bundel, passage XVI, twee maal), het land, het kamp, de zee en de twee kelken van de lotuslamp (derde bundel, passim). Deze voorstelling van zaken past in een “Egypti-

²³⁰ De blauwe ibis is in de oud-Egyptische optiek een symbool voor Thot, de god van o.a. de schrijvers, maar bij Starink komt alleen een witte ibis voor (zesde passage in de tweede bundel); elders in de bundels wordt de kleur van de ibis niet genoemd.

sche lezing” van de gegevens: uit grafiften is gebleken dat de Egyptenaren zich het hiernamaals voorstelden als sprekend lijkend op de wereld van de levenden.²³¹ De hoeveelheid stappen die mogen of moeten worden gezet, vormen min of meer een rondgang. Ze beginnen en eindigen bij de lamp en geven bij elkaar opgeteld het aantal van dertig (maar ook een andere combinatie had die som op kunnen leveren), wat aansluit bij de enige romeinregel: “de dertig jaar hebben dat zelf gedaan”. In deze zin is het lijdend voorwerp problematisch. In principe zou de hele zin een weerlegging kunnen zijn van de slotopmerking van de cursiefspreker “*je twee / kelken bewegen de zon en de maan*”, zodat het lijdend voorwerp “dat” daarnaar verwijst; het is ook mogelijk dat het “gaan” uit de eerste regel en de dertig stappen die gezet worden, de termen zijn waar het lijdend voorwerp in de slotzin naar verwijst. Ik kies voor de tweede mogelijkheid, gezien “de dertig stappen” in het tiende deelgedicht, die gelijk gesteld kunnen worden aan “de dertig jaar”.²³²

5.3.2 Conclusies

Deze lange rondgang heeft tot een aantal conclusies geleid. Een eerste conclusie betreft mijn veronderstelling dat het conventioneel lineair lezen - strofe na strofe en gedicht na gedicht - door de twee verhalen gefrustreerd wordt, terwijl er tegelijkertijd een sterke suggestie is dat de twee verhalen deel van elkaar uitmaken, omdat de fragmenten ervan immers in een en hetzelfde deelgedicht staan. De onderlinge betrokkenheid van de twee verhalen, cursief en romein, is aanvankelijk niet duidelijk: ze ontstaat pas gaandeweg de passage. Vanaf het vijfde deelgedicht lijkt de cursiefspreker op de opmerkingen van de ik-figuur te reageren, al gaat die laatste niet in op wat de ander zegt, behalve misschien in de laatste regel van het negende deelgedicht. Een echte dialoog is er dus niet. Voor de lezer is er door deze alternerende wijze van schrijven een overgangsgebied geschapen tussen de twee werelden, de twee “rijken”: hij of zij kan deelhebben aan allebei.

Een volgende conclusie is dat deze passage zich grotendeels poëticaal, als een *poëtisch credo*, laat interpreteren. Daarmee verbonden is een voorzichtige gevolgtrekking verantwoord dat deze passage, net als de eerste, mogelijk biografische trekken vertoont. De afwisseling van cursief en romein loopt in deze passage parallel met het optreden van twee woordvoerders, tussen wie een complexe, conflictueuze verhouding bestaat. De veronderstelling lijkt gerechtvaardigd dat de ik-figuur binnen een poëtische lezing met het schrijvend aspect van de auteur kan worden vereenzelvigd. Wie de ander is, kan op basis van deze ene passage alleen in verbale beelden worden gezegd die hij zichzelf in de mond legt: “*bij de poort van mijn rijk staat een oude plataan*”, “*op de post van mijn deur staat voor altijd jouw naam*” en “*op de plecht van mijn schip staat de hoorn van de maan*”. Hij is de heerser van het dodenrijk, die de ander uitnodigt met hem de nachtelijke tocht te maken.

Uit de vele voorbeelden die ik heb gegeven is te concluderen dat ook in deze passage de thematische netwerken zich vanuit een willekeurig punt uitbreiden over alle bundels. Een andere

²³¹ Raven 2010: passim

²³² “(M)ijn dertig passen” in II, IX kan hiermee moeilijk in verband worden gebracht: II, IX dateert uit de periode 1977-1985.

conclusie is dat een “Egyptische lezing” van gegevens een welkome aanvulling kan zijn bij het realistisch lezen ervan.

Motieven als de “dualiteit van de rechte lijn en de cirkel” en “de afronding en het afscheid” zijn prominent in deze passage aanwezig. Ook is gebleken dat de benaming *mise en abyme* niet onterecht is, al kan die naam pas volledig verantwoord worden gegeven aan het eind van de analyse van de vijfde bundel.

5.4.1 Passage VI van de vijfde bundel

Naar aanleiding van de eerste vier bundels is de hiërarchie van droom en werkelijkheid al een paar maal ter discussie gesteld en ik onderzoek nu of voor de vijfde bundel ook geldt dat er geen duidelijke dominantie van de werkelijkheid ten opzichte van de droom is in het dichtwerk van Starink. Daartoe analyseer ik de zesde passage van de bundel. Ik heb de tekst hieronder toegevoegd.

Bundel V, Passage VI, blz. 22

de zwijgende gestalten staan als bomen
man noch vrouw herken ik in dit woud
dan hoor ik fluisteren is ze gekomen
wie heeft ze bij zich wie heeft haar getrouwd

ik ben alleen de spreuk die ik onthield
heeft alle zeggingskracht op slag verloren
weer klinkt die stem brengt ze het jonge koren
wat heeft ze bij zich wat heeft ze verbouwd

mijn mand is leeg het voedsel dat ik had
is ofwel op of onderweg bedorven
elk dorp waar ik je zocht was uitgestorven
ik kom omdat ik honger heb en dorst

dat is geen reden ruist het om mij heen
niets zal haar deel zijn als ze zelf niets brengt
is het een hand is het een tak die wenkt
wie vraagt heeft ze dat mandje zelf gevlochten

ik bied de lege mand dit is mijn werk
ik heb de wilg gebogen met mijn handen
en zwijgend neemt een grote zwarte hond
het hengsel beet tussen zijn witte tanden

De plaats van deze passage in de lineaire volgorde van de bundel kan de veronderstelling wettigen dat de opgeroepen ruimte in de eerste strofe de invulling is van de locatie waarmee de voorafgaande passage eindigt: “de maan rijst als volmaakte D dit is / de nacht ik wacht de open plek ligt vrij”. Deze “open plek” zou kunnen worden opgevat als een sluis, een doorgang, naar de wereld van de zesde passage. Die overgang zou er een kunnen zijn van de werkelijke wereld “ochtend en het kamp wordt opgebroken / de wind rukt aan de tenten die nog staan / een zeil raakt los en wordt naar zee geblazen / een golvend laken dat in golven landt” naar een schimmige onderwereld, waarin “bomen” en “zwijgende gestalten”, het geruis van blaren en menselijke stemmen en een wenkende hand of een bewegende tak moeilijk van elkaar zijn te onderscheiden. Met de verwarring omtrent beeld en object is het probleem van droom en werkelijkheid gegeven. Ik analyseer nu de hele passage.

Mijn eerste opmerking betreft de vijfde regel. Deze bevat een grammaticale dubbelzinnigheid: “ik ben alleen de spreuk die ik onthield”. Als ik hier de eenheid van de versregel respecteer, lees ik deze regel als een gelijkschakeling van het lyrisch subject met de spreuk die ze heeft onthouden. Waarschijnlijk is die spreuk haar toegangsbewijs tot het gebied van de zwijgende gestalten. In dat gebied, een woud in de metafoor van de tweede regel, zoekt het lyrisch subject via de spreuk naar de aangesproken “je” in de derde strofe. De spreuk houdt haar anoniem in het anonieme gezelschap waarbij ze terecht komt: “man noch vrouw herken ik in dit woud” en het lyrisch subject wordt steeds afstandelijk “ze” genoemd door de ingebedde verteller: “is ze gekomen / wie heeft ze bij zich wie heeft haar getrouwd”. Die afstandelijkheid is evenwel eenzijdig vanuit het lyrisch subject, want door het gebruik van “ze” wordt gesuggereerd dat de “de zwijgende gestalten” haar wel kennen, al weten ze niet alles van haar af. De aangesproken tweede persoon is anoniem, we weten alleen dat hij of zij door het lyrisch subject gezocht wordt.

Als ik de vijfde en de zesde regel van deze passage als twee grammaticaal volledige zinnen lees: “ik ben alleen” en de rest, verandert er niets aan de betekenis van de twee regels. Het is ook mogelijk om “de spreuk die ik onthield” als een geval van apokoinou op te vatten: het naamwoordelijk deel van het gezegde in de vijfde regel is dan tegelijk onderwerp in de zin “de spreuk ... verloren”. Het gelijkschakelen van het lyrisch subject met de spreuk maakt aannemelijk dat het lyrisch subject weinig of niets zegt: “de spreuk ... heeft alle zeggingskracht op slag verloren”. Zij heeft in deze omgeving alle zeggingskracht, de kracht om iets te zeggen, verloren. Als het ik-personage niets zegt kunnen de “zwijgende gestalten” haar gedachten lezen, want er is een voorbeeld van interactie. “(Ik) kom omdat ik honger heb en dorst” wordt gedacht of gezegd door het lyrisch subject en het antwoord, ditmaal van de groep van “zwijgende gestalten”, die vanaf de derde regel fluisteren, meer tegen elkaar dan tegen de zojuist aangekomene, luidt “dat is geen reden”. Ook dat fluisteren ze tegen elkaar, want ze blijven in de derde persoon over het lyrisch subject praten.

De impasse tussen de laatstgenoemde en de fluisterende gestalten culmineert in de opmerking die door de groep, mensen of bomen, wordt gemaakt: “niets zal haar deel zijn als ze zelf niets brengt”. Een van de gestalten wenkt dan, terwijl het lyrisch subject niet weet of er een hand

wenkt of een tak (een mens of een boom) en iemand vraagt - maar wie is die iemand? - “heeft ze dat mandje zelf gevlochten”? Hoe dat ook zij, ze heeft iets dat ze zelf gemaakt heeft aan te bieden: de mand waarin ze haar voedsel voor onderweg heeft vervoerd en die nu leeg is. Een zwarte hond, (die herinnert aan de assistent van de vrouw in het wit in de negende passage van de tweede bundel die daar ook in verband wordt gebracht met een wereld van de doden) neemt “zwijgend” (personificatie net als in II, IX) het hengsel van de mand tussen zijn tanden aan. De veronderstelling van een “onderwereld” wordt vanuit een “Egyptische lezing” gesteund door deze Anoebis-achtige “grote zwarte hond”.²³³

Er resteren nog enkele aandacht vragende details: de retorische vraag “is ze gekomen” in de derde regel impliceert dat “ze” bekend is bij de zwijgende gestalten en dat “ze” verwacht werd. Je kunt de vraag echter ook anders opvatten: als je het accent legt op “gekomen” is er een suggestie van zelfstandigheid in vergelijking met de afhankelijkheid van “is ze gebracht”. Binnen de thematische netwerken van de bundels sluiten de zinsneden “is ze gekomen” en “elk dorp waar ik je zocht” aan bij het eerste deelgedicht van de derde passage “ging zij weer terug / daar vond hem niet en zocht tot zij hem vond” en verder o.a. bij de pendantpassage daarvan in de eerste bundel.

Uit de vragen “wie heeft ze bij zich” en “wie heeft haar getrouwd” die beide naar een metgezel informeren, kan ik niet afleiden dat “ze” onbekend is bij de “zwijgende gestalten”. Daarbij laat ik nog de dubbelzinnigheid van “wie heeft haar getrouwd” onbesproken, omdat ik aanneem dat hier gezien de zoektocht van het lyrisch subject naar een tweede persoon, niet naar een ambtenaar van de burgerlijke stand wordt gevraagd. Ook de andere vragen wijzen niet nadrukkelijk op een anonieme of een bij de “zwijgende gestalten” bekende persoon. Ik moet het antwoord op de vraag naar haar identiteit dus in het midden laten. Het is zinvol om het gebruik van het afstandelijke “ze” te relateren aan het concept van twee werelden, die van de zwijgende gestalten en die van het lyrisch subject. Deze laatste bevindt zich in het grensgebied tussen de twee, net als bijvoorbeeld de ik-figuur in de tweede passage van de vierde bundel. Dat grensgebied is te passeren, maar daartoe moet aan voorwaarden worden voldaan. In IV, II was de voorwaarde het vinden van een gezel; hier moet een gave worden overhandigd aan de Anoebis-achtige hond, bij gebrek aan zo iemand.

Van de aanvankelijk zwijgende gestalten is er één die spreekt. In eerste instantie weet de lezer dat niet, want het lyrisch subject hoort drie vragen fluisteren. Die kunnen in principe door drie gestalten zijn gesteld, maar in de zevende regel herkent het lyrisch subject een individuele stem: “weer klinkt die stem”. Opvallend aan de volgorde van de vragen is dat er eerst wordt gevraagd naar de al dan niet aanwezige metgezel in een tweetal wie-vragen en een strofe later in een parallelle formulering en met volrijm in twee wat-vragen naar wat ze heeft meegebracht. De metgezel is dus primair, het meegebrachte is van iets minder belang. Wat het niet hebben van een metgezel voor repercussies heeft, wordt niet duidelijk. Blijkbaar neemt het gezelschap er genoeg

²³³ Ikram 2003 (2006): 28-29: “Waarschijnlijk wordt Anoebis voorgesteld als een soort superhondachtige die eerder de opvallendste kenmerken van verschillende soorten hondachtigen combineert dan dat hij gewoon maar een jakhals of een hond is.”

mee dat ze haar metgezel nog niet heeft kunnen vinden, als ik tenminste aanneem dat de gestalten weten, horen wat het lyrisch subject in de derde strofe zegt. De gestalten horen wel, zie hiervoor, de reden van haar komst: “ik kom omdat ik honger heb en dorst”, maar die reden is niet geldig voor hen.

Met de eventueel meegebrachte goederen ligt het anders. Er is op dat punt in de passage niet meer één “stem”, maar het “ruist” om haar heen. Er zijn meerdere stemmen aan het woord; de unanieme mening van de “zwijgende gestalten” is: “niets zal haar deel zijn als ze zelf niets brengt”. Het eerste dat ze had kunnen meebrengen naar de verwachting van de anderen is “het jonge koren”. Deze gave doet denken aan een grafoffer voor de doden in de Egyptische optiek, zoals de “drie korrels graan” in het vierde deelgedicht van de derde passage, maar “het jonge koren” herinnert ook aan “het vroege koren” in de vijfde passage van de vierde bundel. Daar werd het “koren” verbonden met voedsel en vruchtbaarheid en dat is hier evengoed mogelijk. De opsomming van goederen vormt een anticlimax: “het jonge koren”, “wat heeft ze verbouwd” en “mijn mand is leeg het voedsel dat ik had / is ofwel op of onderweg bedorven”, maar tenslotte gaat het de gestalten om iets van haar zelf, om werk van haar handen. De mand is voldoende voor een zwijgende toenadering, maar voor meer (nog) niet. In deze zin is dit gedicht ook weer een typische passage naar iets waarnaar wel gereikt wordt, maar wat (nog) niet wordt bereikt.

De “spreuk die ik onthield” kennen de lezers niet: het is een misschien genoemde (bij het betreden van het woud?), maar ongekende tekst voor hen. Daarmee is deze spreuk er een uit een aantal in deze vijf bundels. Ik neem aan dat de spreuk toegang kan verlenen tot het gebied van de “zwijgende gestalten”, maar aangezien hij “op slag” “alle zeggingskracht” heeft verloren, heeft hij geen nut of functie meer voor het lyrisch subject. Interessant is de vraag waarom er staat “op slag”. Op grond van de volgorde van de mededelingen neem ik aan dat ten gevolge van de drie vragen in de derde en vierde regel van de eerste strofe de spreuk zijn “kracht” heeft verloren. Ik kan veronderstellen dat het feit dat “ze” verwacht wordt en dus een bekende is, de reden is dat de spreuk geen effect meer heeft, maar het kan ook zijn dat de spreuk zijn kracht heeft verloren, omdat ze zonder gezel is gekomen. Dit voorbeeld is een van de onbeslisbaarheden in de vijfde bundel.

De derde strofe zegt dat het lyrisch subject al een tijd aan het zoeken is naar de aangesproken “je”: haar voedsel is “ofwel op of onderweg bedorven”. Ze heeft hem nergens kunnen vinden. Wat ze aantrof waren uitgestorven dorpen. Deze zoektocht lijkt aan te sluiten bij het eerste gedicht van de derde passage van deze bundel, waar ook het zoeken wordt genoemd en daar verbonden met het vinden. Daarbij maak ik de beperking dat ik dan aanneem dat het niet om het zoeken van de feestzaal gaat, maar om het zoeken van een persoon. “(U)itgestorven” kan twee betekenissen hebben: er is niemand (meer) aanwezig, of iedereen is er dood, men is er klaar met sterven, de voorraad levenden is op. Beide betekenissen wijzen in de richting van een onderwereld, een dodenrijk. Het lijkt erop, dat het lyrisch subject het personage dat ze wil vinden tot in het dodenrijk zoekt, omdat ze hem in de “dorpen”, in het land van de levenden, niet heeft aangetroffen. Of hij in het dodenrijk is, kan niet worden vastgesteld. Op grond van de tweede regel “man noch

vrouw herken ik in dit woud”, is het niet waarschijnlijk dat de gezochte er is, maar waarom spreekt ze hem dan aan?

5.4.2 Conclusies

Werkelijkheid en droom verhouden zich in deze passage zodanig ten opzichte van elkaar dat het niet mogelijk is een duidelijke hiërarchie tussen beide aan te geven. Het gedicht is te beschouwen als een directe confrontatie van de wereld der levenden - het lyrisch subject - met de wereld van de doden: de zwiigende gestalten. Het staat op één lijn met de derde passage in deze bundel, die ik opvat als een indirecte confrontatie van de twee “rijken”, indirect wegens het grotendeels langs elkaar afpraten van de twee woordvoerders. In de tweede passage van de vierde bundel “de bergen neigen zich hier naar elkaar” wordt de confrontatie als gewenste mogelijkheid door het lyrisch subject overwogen en de achtste passage van de vijfde bundel benadert hetzelfde motief vanuit het genre van het veermangedicht, waarover later.²³⁴ Bij de confrontatie van de twee werelden bestaat de mogelijkheid de grens over te steken. In deze passage is dat na overhandiging van iets eigens: “mijn werk”, “de lege mand”. Gezien “ik heb de wilg gebogen met mijn handen” is de lege mand inderdaad als het werk van haar handen te beschouwen. Een poëtische lezing van deze gegevens ligt voor de hand, zeker als ik ze combineer met de “kruikgedichten” in deze bundel (zie verder), die net als de openingspassage gemakkelijk poëticaal geïnterpreteerd kunnen worden.

5.5.1 Passage IV van de vijfde bundel

Bundel V, Passage II, blz. 8-9

ik breng verse haver naar de ruif

de stal is getimmerd van resthout
geen plank die sluit er staat een deken
kist op het vermolmde luik het hengsel
breekt in mijn hand ik verschuif de kist
met mijn voet dit was vroeger de werk
plaats dit is waar ik de wijnkruik begroef

het was de dag van de zandstorm de kruik
ongebakken was net gevormd het kruim
van lazuur mat zich ook zonder vuur met
het komend glazuur van het kwarts in de
grond de waarschuwing kwam als een kreet uit
de stal die toen aan de overkant stond

Bundel V, Passage IV, blz. 20

de twintig scherven passen in elkaar
de wijnkruik lijkt veel ouder nu alsof
een jong gezicht opeens gerimpeld werd
zelfs als ik er een nieuwe buitenlaag
op leg zou aan de binnenkant elk spoor
van lijm dat losraakt mengen met de wijn

wat ik nog niet gemaakt heb is de stop
omdat het toch geen wijnkruik wordt ben ik
geheel vrij in de keus van het motief
geen druiventros geen plukkertje geen god
met ranken om zijn dronken kinderkop
geen delta met een masthout vol klimop

²³⁴ Willems 1996: 60

de lucht werd een smidse met aambeeld en
vuur of een hand van de zon om mijn kruik
werd gestuurd en weer klonk de kreet van de
doodsbange paarden ik stortte de lage
oven vol aarde en zette het valluik
zo vast als ik kon voor de zandstorm begon

wat ik ga vormen uit mijn beste klei
wat ik glazuren zal naar beste kunnen
wordt weet ik nu mijn vingers buigzaam wachten
op wat zich wendbaar naar mijn duimen richt
hoogstens de strik op een verweerd gezicht
iets dat ook eerst moet springen wil het passen

de stal die hier staat is voorlopig
het paard wordt vanavond gebracht
ik graaf de kruik uit de oven en zie
voor het eerst onverwacht het regenboog
vlies van kleuren dat zich om de kruik heeft
gepakt en nergens een vlek of een krak

verbaas je daarom niet wanneer de kist
een onverpakte kruik blijkt te bevatten
het is geen slordigheid geen gril geen list
als je een stukje mist het is aan jou
de pasbaarheid te vinden en aan jou
als jij de delen anders wilt verbinden

ik open de kist en voor even
ligt de kruik als een zendklaar geschenk
maar de deken is dek voor het paard straks
en het paard wordt vanavond gestald
ik heb niets tenzij pasklare scherven
om tussen de planken te schuiven

en het stormt en de zandduinen stuiven

Het motief van de (wijn)kruik is prominent aanwezig in de tweede en de vierde passage en bescheidener in de tiende en de veertiende passage van de vijfde bundel. Buiten de slotbundel treft men het niet aan. Een lineaire lezing van deze vier passages voldoet niet om het belang van de tweede passage voor een poëtische interpretatie van het wijnkruik-motief te zien. Daarvoor moet met terugwerkende kracht gelezen worden vanuit de poëtische aspecten van de vierde passage. Ik zal die dan ook het eerst analyseren, maar daaraan voorafgaand wil ik een paar opmerkingen maken over een eventueel poëtische lezing van het wijnkruikmotief in de tiende en de veertiende passage.

Zonder de complexiteit van het motievennetwerk geweld aan te doen is het bijna onmogelijk een afzonderlijk motief zoals dat van de wijnkruik ter discussie te stellen. Dat blijkt hier in de tiende en de veertiende passage. Het desbetreffende fragment in de tiende passage luidt “ik heb de wijnkruik als een strooikorf om / en houd de paarden bij de halsters vast”. Het bepaald lidwoord bij “wijnkruik” maakt het bij een lineaire lezing aannemelijk dat het om dezelfde wijnkruik gaat als in de tweede en de vierde passage, maar in de tiende zelf is de wijnkruik nergens mee in verband te brengen, behalve met de in het citaat genoemde “strooikorf”. “(S)trooikorf” komt hiernaast

in het gehele werk nog twee maal voor: de eerste keer in de twaalfde passage van de vierde bundel en de tweede keer in de achtste passage van de vijfde bundel. Moge deze verbanden voor de lezer nog goed te overzien zijn, de toevoeging van “en houd de paarden bij de halsters vast” maakt het netwerk veel ingewikkelder: de woorden “paard” en het meervoud ervan komen verspreid over een groot aantal passages in de vijf bundels enige tientallen malen voor. Zowel voor “strooikorf” als voor “paard / paarden” geldt dan ook dat het motief van de “wijnkruik” verbonden kan worden met alle motieven waaraan deze termen zelf te koppelen zijn. Er is voor mij in de tiende passage geen aanleiding om het fragment met de wijnkruik poëticaal op te vatten.

Het citaat uit de veertiende passage, “je vraagt me wat ik heb gevonden / open de kist die op het valluik stond / *de wijnkruik toont de rondgang in het klein*” (cursivering van de auteur, PK) voegt aan wat ik eerder opmerkte nog vele verbindingsmogelijkheden toe. Het fragment “de kist die op het valluik stond” sluit in narratief opzicht aan bij de tweede en de vierde passage van de vijfde bundel, bij de tiende en ook bij het voorafgaande deelgedicht in de veertiende passage zelf. Problematisch is het gecursiveerde “*de wijnkruik toont de rondgang in het klein*”. Het is ten eerste de vraag wie de spreker is in deze ene typografisch afwijkende regel in dit deelgedicht en ten tweede met welke andere gecursiveerde regels in het hele werk, behalve met die in de eveneens drieledige pendantpassage in de eerste bundel, deze regel verbonden kan worden. Daarnaast is het citaat vanzelfsprekend te koppelen aan alle passages waarin de “rondgang” letterlijk of figuurlijk een rol speelt. Letterlijk is dat binnen de vijfde bundel de derde passage, die al uitvoerig aan de orde is geweest, maar het motief speelt in figuurlijke zin een opvallende rol vanaf de zesde passage van de eerste bundel: “hij zei ik ben de ongebroke lijn en jij / de cirkel een zijweg is er niet”. Het belang van dit motief wordt hier in de slotbundel benadrukt door de opmerking “de som wordt vijf maal afgerond” die bijna direct volgt op “*de wijnkruik toont de rondgang in het klein*”. Als ik de zin “de som wordt vijf maal afgerond” poëticaal opvat, kan ze betrekking hebben op de vijf bundels van Starink afzonderlijk en op het werk in zijn geheel. De mogelijke subjecten van het “af-ronden” zouden in een poëtische lezing zowel de auteur als het lyrisch subject als de lezer kunnen zijn.

De zin “*de wijnkruik toont de rondgang in het klein*” is ook poëticaal op te vatten als ik hem verbind met wat er in de tweede en de vierde passage over de kruik wordt gezegd: “het regenboog / vlies van kleuren dat zich om de kruik heeft / gepakt en nergens een vlek of een krak” en “de twintig scherven passen in elkaar / de wijnkruik lijkt veel ouder nu alsof / een jong gezicht opeens gerimpeld werd”. Om de implicaties van de tegenstelling tussen de twee citaten te beoordelen, analyseer ik nu de vierde passage.

Het precieze aantal van twintig scherven maakt het aantrekkelijk om bij het getal twintig te denken aan de twintig passages van de laatste bundel. Deze gedachte laat onverlet dat het hier “gewoon” om een toevallig aantal scherven kan gaan, maar die veronderstelling impliceert dat ik een referent van de mededeling in de werkelijkheid buiten de gedichten aanneem en daar zijn in de passage geen aanwijzingen voor. In de lineaire lezing van de bundel kunnen de twintig scherven naar het zandstormgedicht, de tweede passage op bladzijde 9, verwijzen. Die verbinding is niet

uitdrukkelijk, want het lyrisch subject in die passage overweegt de mogelijkheid om de wijnkruik kapot te maken en om de scherven te gebruiken voor het dichten van de kieren tussen de planken van de voorlopige paardenstal.

Ik kies voor beide betekenissen en lees dus tegelijkertijd op twee manieren: het verhaal van een pottenbakster dat zijn plaats heeft tussen andere passages waarin hetzelfde of ongeveer hetzelfde onderwerp aan de orde is, en dat verhaal als metafoor voor iets anders: het samenstellen of het schrijven van een dichtbundel. Een metaforische opvatting van deze passage ligt voor de hand: het gedicht past in een traditie die als topos het maken van gedichten vergelijkt met het werk van de pottenbakker.²³⁵ Het wijkt ook af van die traditie door de exclusieve eenheid van het kunstwerk ter discussie te stellen.

Deze passage is in haar geheel op te vatten als een poëtisch credo, een antwoord aan “wie om uitleg komt” (zie passage I in deze bundel), maar ook als een leesadvies dat te vergelijken is met de handleiding voor het lezen van *Rayuela* van Julio Cortázar.²³⁶ Hij zegt “Dit boek omvat eigenlijk vele boeken, maar het is bovenal een tweetal boeken. De lezer wordt uitgenodigd *te kiezen* uit één van de volgende mogelijkheden (...).”²³⁷ Starink laat de lezer nog vrijer bij het samenstellen van de door hem of haar gewenste eenheid.

Elke regel laat zich binnen een metaforische opvatting interpreteren. De twintig “scherven” / passages “passen in elkaar” / vormen samen een bundel. De wijnkruik lijkt ouder nu: je ziet de rimpels op het eerst jonge gezicht. Hier gebeurt het tegenovergestelde van wat zich voordeed in IV, IX: daar werd de vrouw weer een jong meisje; hier wordt de nieuwe, jonge wijnkruik gerimpeld, een oude vrouw. Een nieuwe buitenkant zou aan de binnenkant niets veranderen, laat staan verbeteren, want de lijm zou zich met de wijn mengen. Ik vat het op als een voorbeeld van ironie, dat er op die plaats in het gedicht staat dat de kruik toch geen wijnkruik wordt.

Het lyrisch subject, hier als men aan de metaforische een biografische lezing wil toevoegen, Starink, speelt een spel met het verhaal dat ze bij de lezer heeft opgeroepen. In dat verhaal heeft zij een wijnkruik gemaakt, maar in de metafoor kan die kruik iets anders zijn en nu is het niet eens een wijnkruik. De afsluitende stop voor de kruik die ze nog naar beste kunnen zal gaan maken, brengt het gedicht terug in de verhaalsfeer van het pottenbakken. De lezer komt te weten hoe de stop gedecoreerd had kunnen worden als de kruik wel een wijnkruik zou zijn geworden en hij of zij leest wat de stop daadwerkelijk gaat worden. Ondanks haar grote vaardigheid bij het boetseren, bij het dichten, bij het samenstellen van de bundel, en de souplesse van het materiaal dat zich naar haar vaardigheid richt, wordt haar “stop” toch nooit meer dan de “strik op een verweerd gezicht”. De “stop” wordt iets “dat ook eerst moet springen wil het passen”. “(O)ok” lijkt me te verwijzen naar het barsten van de kruik; de bijzin “wil het passen” sluit aan bij de eerste regel van de passage en anticipeert op het slot “het is aan jou / de pasbaarheid te vinden”. Een strik is onder andere een versiering op een cadeau en die betekenis laat zich gemakkelijk verbinden met “zend-

²³⁵ Ik denk aan bijvoorbeeld het gedicht *De Pottenbakker* van Aart van der Leeuw.

²³⁶ Cortázar 1963 (1989): 5

²³⁷ “kiezen uit één” moet wel een abuis van de vertaalster zijn.

klaar geschenk” in passage II op bladzijde 9, dat gezegd wordt van de kruik in de voorlopige paardenstal.

In de metaforische lezing van de laatste strofe vat ik de aangesproken persoon op als de lezer. “(D)aarom” sluit aan bij “hoogstens ... passen” in de voorafgaande strofe. “(E)en onverpakte kruik” is bundel V of het hele werk, dat in al zijn regenboogkleuren daar even te kijk ligt op de deken in de kist (zie passage II).

De kwalificaties “slordigheid”, “gril” en “list” zouden kunnen verwijzen naar zwakheid of raffinement bij het samenstellen van de bundel. Het kunnen eigenschappen van de schrijfster of van het lyrisch ik zijn, maar het gaat haar bij het weglaten (“als je een stukje mist”) om iets anders. De laatste drie regels zijn een aansporing voor de lezer om een bepaalde leeshouding te hanteren: zij / hij moet actief met de passages aan de slag op het punt van hun verbindbaarheid.

De wijnkruik die “die toch geen wijnkruik wordt” roept vragen op. Het lyrisch subject weet als pottenbakker op een bijna uitbundige wijze, alsof er een last van haar afvalt, te vertellen hoe de decoratie van de stop niet moet worden, omdat de kruik “geen wijnkruik wordt”. Blijkbaar was haar bedoeling aanvankelijk wel dat het een wijnkruik werd, maar na het uiteenvallen in scherven en het met lijm herstellen van de kruik is die functie niet meer wenselijk: “elk spoor / van lijm dat losraakt (zou zich, PK) mengen met de wijn” en de smaak ervan bederven. Passage II (zie hieronder) bevat een mogelijk antwoord op de vraag waarom de kruik wordt kapot gemaakt.

De al dan niet oorspronkelijke opzet om een wijnkruik te maken heeft implicaties voor wat hij nu misschien gaat worden. De inhoud van de wijnkruik verbind ik met vrolijkheid als ik me baseer op de mogelijke voorstellingen op de stop, een vrolijkheid die deze passage verbindt met de vijfde van de vierde bundel “dezelfde wijn / waarvan we dronken toen het vroege koren / verleide tot een nachtelijk festijn”. De wijn wordt namelijk gecombineerd met “druiventros”, “plukkertje”, “god met ranken om zijn dronken kinderkop” en “delta met een masthout vol klimop”. Bacchus (“dronken kinderkop”) en de boot van Dionysus (“delta met een masthout vol klimop”) zijn hier bij elkaar gebracht, maar de vervreemding schuilt in de klimop. Klimop is iets anders dan wijnranken, het is namaak, minder, ten opzichte van de echte wijnrank. Het lijkt of er een tegenstelling mee wordt aangegeven, die te vergelijken is met de binnen-buiten verhouding in een van de vorige passages van deze bundel: de bronst van het vitale leven (passage I) moet buiten gehouden worden en zo is het hier ook: de kruik mag blijkbaar geen bacchantische of dionysische wijnkruik worden. Bij het “verweerd gezicht” van de kruik past hooguit een “strik”, “iets dat ook eerst moet springen wil het passen”. Overigens kan het gebruik van het woord “klimop” ook zijn opgeroepen door de rijmdwang die de schrijfster zich heeft opgelegd.

De vrolijkheid van hoe het had kunnen worden, staat contrasterend tegenover het nu: er is geen jong gezicht meer, er zijn rimpels. Een gevoel van bitterheid over die verandering, ondanks het gebruik van “mijn beste klei”, de toepassing van het “beste kunnen”, de buigzaamheid en

wendbaarheid van vingers en duimen, is de conclusie van de derde strofe.²³⁸ Ze is te verbinden met twee fragmenten uit het geheel van de vijf bundels: “niets was als het moest zijn” in het derde deelgedicht van de twaalfde passage van de vierde bundel en “niets wat ik eerst / wou schrijven” in de eerste passage van de vijfde bundel, waaruit dezelfde teleurstelling blijkt.

De “strik”, een voorwerp dat toch enige feestelijkheid vertegenwoordigt, staat naast “iets”, een kwalificatie waarvan zeker geen feestelijkheid uitgaat: het maakt niet meer uit wat het is, het heeft geen naam. Ook op dit punt is deze passage goed vergelijkbaar met de vijfde van de vierde bundel, die in mineurstemming eindigt: “of ik (...) de dronken slotsom in mijn handen houd / wat geeft het waar je oud wordt hier of daar / ook als je weggaat wordt dit bed je baar”.

Bovendien moet dat “iets” eerst tot scherven uiteen vallen, als het wil of moet passen bij de kruik of, poëticaal, in het geheel van de passages. De lezer moet zich niet verbazen; de onverpakte kruik moet springen, net als de stop (die nog gemaakt moet worden). Laten springen om passend te maken vat ik op als de eigen activiteit van de lezer, aangezien dat in de vijfde bundel niet gebeurt: de lezer moet aan het werk met de scherven zoals ze in de bundel met elkaar zijn verbonden. Hij of zij laat de kruik en de stop springen en kan proberen “de pasbaarheid te vinden” en eventueel de delen anders te combineren dan in de gegeven combinatie. Elke scherf is daarbij om meer te worden dan scherf, namelijk wijnkruik, aangewezen op andere scherven. Iedere passage is daarbij om meer te worden dan passage, namelijk dichtbundel, aangewezen op andere passages.

5.5.2 Conclusies

Deze passage kan opgevat worden als een poëtische beginselverklaring, waarin duidelijk wordt gemaakt dat de lezer een belangrijke rol speelt bij het samenstellen van zijn of haar eigen “kruik”; de gegeven compositie van de bundel (of het hele werk) is slechts één van de mogelijkheden. Aan het opnieuw verbinden van de gegevens moet het zoeken naar de “pasbaarheid” van de “stukje(s)” voorafgaan. De beperking “als je een stukje mist” vat ik op als expliciete verklaring dat de onbeslisbaarheden, die al vaak in het bovenstaande ter sprake zijn gebracht, en de open plekken in het verhaal van het lyrisch subject inherent zijn aan haar manier van werken: “iets (...) moet springen wil het passen”. De lezer kan pas zijn “kruik” maken als hij die van het lyrisch subject aan stukken heeft laten vallen. De exclusieve eenheid van het kunstwerk, het kan alleen maar zó en niet anders, wordt daarmee ter discussie gesteld.

5.6.1 Passage II van de vijfde bundel

De openingsregels noemen een daad van het lyrisch subject in het heden: “ik breng verse haver naar de ruif”. Daarmee wordt impliciet het onderwerp van het gedicht aanwezig gesteld: “het paard wordt vanavond gebracht”. In een lineaire lezing van de vijfde bundel brengt de tweede passage de

²³⁸ De buigzaamheid van vingers en duimen als poëtische metafoor voor de beheersing van het dichterswerk heeft een parallel in de zesde passage: “ik bied de lege mand dit is mijn werk / ik heb de wilg gebogen met mijn handen”.

lezer in een andere wereld dan de eerste: de eerste is geformuleerd in de vorm van een terugblik die eindigt met een voorgenomen vertrek “voor ik lopend naar de steiger ging pakte ik de twee kleinste / stroken in mijn reistas als hand in / handtekening”. De tweede passage is gelokaliseerd in een boerderij-omgeving die de lezer al vanaf de eerste bundel kent, terwijl de eerste passage in een atelierachtige setting is verteld. Een ander verschil tussen de twee is het gebruik van de grammaticale tijd: de eerste passage gebruikt de onvoltooid verleden tijd, terwijl de tweede in de onvoltooid tegenwoordige tijd staat, weliswaar met een terugblik in de onvoltooid verleden tijd.

In de openingsregel worden het lyrisch subject, de stal en een paard of paarden geïntroduceerd. Stal en paard(en) zijn indirect genoemd. In de tweede regel wordt de stal daadwerkelijk genoemd. Het paard of de paarden zijn voorlopig afwezig: de verse haver suggereert dat die afwezigheid niet lang zal duren. Een situatie van nu wordt vergeleken met een situatie van vroeger. Het laatste is een concreet, afgegrensd vroeger, want het wordt verbonden met concrete zaken in het verleden: “de dag van de zandstorm”, de dag dat ze de wijnkruik heeft begraven in wat “vroeger” de “werkplaats” was en nu voorlopige stal is.

Een vermelding als “de dag van de zandstorm” komt vaker voor in de vijf bundels; dergelijke opmerkingen suggereren een doorlopend verhaal in een bekende chronologie waarin af en toe wordt teruggegrepen op een voorval dat de lezer zich wellicht kan herinneren, bijvoorbeeld het beginnen met een bepaalde taak door het lyrisch subject of het arriveren van iemand. Ik geef twee voorbeelden uit de derde bundel: “het was die dag dat ik de zin begon” (bladzijde 30) en “het (doek) bracht blankzeil nog die nacht” (31).

Met het noemen van de werkplaats begint de terugblik: het lyrisch subject heeft de ongebakken wijnkruik begraven (“waar ik de wijnkruik begroef”) in een veldoven nadat de kruik is ingesmeerd met “kruim van lazuur”. In de grond zal het daar aanwezige kwarts voor een glazurende werking zorgen. Het motief van de paarden waarmee de passage opende, wordt nu binnen de terugblik herhaald. Het lyrisch subject herinnert zich dat er een “waarschuwing” (voor een aankomende zandstorm?) kwam uit de stal die *toen* aan de overkant stond. Deze kant was toen immers de werkplaats. Eerst was de waarschuwing van de paarden “als een kreet”, even later *is* de tweede waarschuwing een kreet. In beide gevallen is er sprake van vermenschlijking van de paarden en dat is een constant gegeven bij Starink.

Door de nadering van de zandstorm doen zich veranderingen voor in de atmosfeer: “de lucht werd een smidse met aambeeld en / vuur of een hand van de zon om mijn kruik / werd gestuurd”. Alle elementen van de gebeurtenissen in deze passage worden hiermee op elkaar betrokken in een raadselachtig verband: de activiteiten van het lyrisch subject, de wijnkruik, het gedrag van de paarden en de hete zandstorm. Binnen die elementen is er een tegenstelling, een strijd, omtrent de kruik: het lyrisch subject wil hem begraven in de aarde waarmee de veldoven wordt gevuld, maar ze heeft het idee dat “een hand van de zon om mijn kruik / werd gestuurd”.²³⁹ Voor-

²³⁹ De raadselachtigheid van dit fragment wordt wat minder in een Egyptische lezing van de gegevens. De god Amon combineert de karakters van zon en wind en wordt door de Egyptenaren “pneuma theon” ge-

lopig is die strijd beslist in het voordeel van de aarde, want de kruik gaat de oven in. Dan volgt in de terugblik de tweede kreet van de doodsbange paarden die de zandstorm aankondigt.

In de volgende strofe is het lyrisch subject in het heden in de voorlopige stal. Op het moment van spreken is er geen paard in de stal aanwezig: “het paard wordt vanavond gebracht”. Het bepaald lidwoord is hier significant: ik neem aan dat het om één paard gaat. Nogmaals worden de hierboven genoemde elementen bij elkaar gebracht. Ze graaft in de voorlopige paardenstal de kruik uit de oven, er is aan het glazuurproces geen vuur te pas gekomen, de kruik heeft er sinds de dag van de zandstorm gezeten, “en zie (...) het regenboogvlies van kleuren” dat zich heeft gehecht aan de kruik, die geen onvolmaaktheid (“een vlek of een krak”) heeft. De strijd tussen aarde en zon is in zekere zin nu in het voordeel van de zon (“regenboogvlies van kleuren”) beslist. Het lyrisch subject, de pottenbakster, doet de kist open waarin blijkbaar een deken ligt die straks als dek voor het paard zal dienen, maar nu mag er even de kruik op liggen. Drie maal wordt gezegd dat het paard vanavond wordt gebracht. Die nadrukkelijkheid kan betekenen dat het paard voor het lyrisch subject van zeer groot belang is en deze veronderstelling krijgt steun in het vervolg.

De volmaakte kruik wordt “even” als een “zendklaar geschenk” op de deken gelegd, maar de deken is voor het paard en het paard moet worden beschermd tegen de zandstorm. In de derde regel van deze passage staat over de voorlopige stal “geen plank die er sluit” en daarop wordt in de laatste strofe teruggesproken in “ik heb niets tenzij pasklare scherven / om tussen de planken te schuiven”. Het lyrisch subject overweegt de mogelijkheid om de gave kruik kapot te slaan tot pasklare scherven om de kieren tussen de planken te vullen. Dat de storm blijkens de laatste regel van het gedicht intussen is opgestoken, doet veronderstellen dat de kruik inderdaad moet sneuvelen. Hij wordt opgeofferd aan het belang van het nog niet aanwezige paard: zo komen het slot en het begin van deze passage bij elkaar. Ruim op tijd werd er gezorgd voor verse haver in de ruif, met de scherven van haar mooie kruik wil de woordvoerder het dier beschermen tegen wind en zand.

5.6.2 Conclusies

Het wachten op het paard en, minder nadrukkelijk, het wachten op de volmaakte, blijvende kruik, maken deze passage tot een van de wachtgedichten. Daarin blijft een situatie steeds steken in de onvoltooidheid: het paard is nog niet gearriveerd en de bestendigheid van de volmaakte kruik is twijfelachtig. Als ik deze passage op zichzelf beschouw, zijn er geen nadrukkelijke redenen om een poëtische lezing voor te stellen. Terugkijkend vanuit de vierde passage die gezien de beginregels narratief kan aansluiten bij de tweede, is het wel mogelijk, en zelfs met een verrassende implicatie, het motief van de kruik poëtisch op te vatten. Het “regenboogvlies van kleuren” kan gemakkelijk worden verbonden met de kleurigheid, de diversiteit van het gehele werk en de volmaaktheid van de kruik met de symmetrische afgerondheid van de vijf bundels. De vergelijking met een “zendklaar geschenk” past bij die afgerondheid en bij de aan de lezer gerichte opmerkin-

noemd. De kruik wordt bij wijze van spreken aangeraakt door de goddelijke adem en wordt daarmee iets heel bijzonders. Zie Frankfort 1948 (1978): 161 en 382

gen in de laatste strofe van de vierde passage (zie hierboven) De verrassende implicatie is dat deze kruik blijkbaar zonder emotie kan worden opgeofferd aan “het paard”; de emotie over het daadwerkelijk breken van de kruik komt pas aan de orde in de vierde passage. De aard van het belang van het paard blijft voorlopig onduidelijk, al is het gerelateerd aan andere passages denkbaar dat het paard als bringer van nieuwe mogelijkheden tot vertrek of op overdrachtelijk niveau als psychopompos, begeleider van de gestorvenen naar de onderwereld, kan worden opgevat, maar dat zijn gissingen die niet door deze passage gesteund worden.

5.7.1 Het afrondingsmotief in de slotbundel: inleiding

In de inleiding tot mijn onderzoek van de vijfde bundel heb ik gesteld dat de afronding van de grote symmetrie die in de vijfde haar beslag krijgt, thematisch benadrukt lijkt te worden door motieven die met “afronding” samenhangen, zoals “afscheid nemen”, “afsluiten”, “gaan”, “een reis over water maken” en “vertrekken”. Die veronderstelling werk ik nu verder uit, waarbij ik me hoofdzakelijk tot de slotbundel zal beperken. De relaties van deze motieven met de andere bundels komen daarna globaal aan de orde.

5.7.2 Het afrondingsmotief in passage I, III, IV en VI

Over de hele bundel verspreid komt het “afrondingsmotief” of een variant ervan zeker in veertien van de twintig passages voor. Sommige van deze passages zijn hiervoor al besproken, namelijk de eerste, de derde, de vierde en de zesde. Daarover wil ik dan ook kort zijn. Het slot van de eerste passage is intrigerend om wat er niet staat: “ik sloot de luiken in het blank van de / kozijnen en voor ik lopend naar de / steiger ging pakte ik de twee kleinste / stroken in mijn reistas als hand in / handtekening”. De aspecten van het afsluiten en het zich voornemen te vertrekken zijn aanwezig, maar het is opvallend dat er over het werk van de “vijf panelen” niets meer gezegd wordt. Ik moet wel concluderen dat het werk achterblijft en dat de maker ervan slechts haar reistas met de twee beschermende (?) amuletten bij zich heeft voor haar reis over water.

In de derde passage is het motief van het weggaan alleen al kwantitatief dominant: zestien maal wordt door de cursiefspreker de mogelijkheid tot “gaan” genoemd met als implicatie dat het een tocht naar het dodenrijk betreft. Ook de romeinspreker laat zich niet onbetuigd wat het “vertrekken” aangaat. Als ik aanneem dat in de derde passage “de dertig stappen” als een metafoor kunnen worden opgevat voor het dichtwerk van Starink dat een periode van ongeveer dertig jaar beslaat, geldt voor dat werk hetzelfde als voor de vijf panelen in de eerste passage. De “dertig stappen staan / gedrukt in het zand tot de wind die ze / wist over het spoor van albast beslist”. Het werk wordt achtergelaten en de sporen worden prijsgegeven aan de wind. Deze situatie laat zich goed vergelijken met de eerder besproken tweede passage waarin het werk, de wijnkruik, werd opgeofferd aan de wind die het te verwachten “paard” tot last zou kunnen zijn. Een voorzichtige tussentijdse conclusie mag zijn, dat er voor het lyrisch subject, gesteld dat het steeds om hetzelfde lyrisch subject gaat, blijkbaar hogere waarden zijn dan het werk van haar handen, ook al heeft ze

dat werk van betrekkelijke waarde zo mooi mogelijk (de zaal in de derde passage) en zo vakkundig mogelijk, “naar beste kunnen” “uit mijn beste klei” (de kruik in de vierde passage) uitgevoerd.

In de zesde passage “de zwijgende gestalten staan als bomen” kan een variant van het motief worden gezien: het gedicht roept een situatie op waarin het lyrisch subject toegang probeert te krijgen tot het rijk van de doden, iets wat alleen kan als ze een geschenk meegebracht heeft. Het geschenk is significant tegen de achtergrond van mijn opmerking over de betrekkelijke waarde van het werk: het mandje dat ze kan geven, heeft ze wel met haar eigen handen gemaakt, maar het is leeg. Blijkbaar is dat toch voldoende om binnengelaten te worden, want “een grote zwarte hond” die in een “Egyptische lezing” als Anubis, de begeleider van de zielen, kan worden opgevat, accepteert “de lege mand”. Over wat er verder gebeurt, doet het gedicht geen mededeling, zodat ook hier weer sprake is van een “grensgedicht”: de grens wordt bereikt, maar niet overgestoken.

5.7.3 Het afrondingsmotief in passage V

De vijfde passage heeft in mijn onderzoek nog geen aandacht gekregen. Ik druk het gedicht hieronder af. In het kader van de verschillende aspecten van het afrondingsmotief ga ik alleen op daarvoor relevante elementen in.

Passage V

ochtend en het kamp wordt opgebroken
de wind rukt aan de tenten die nog staan
een zeil raakt los en wordt naar zee geblazen
een golvend laken dat in golven landt
de bomen in de curve halen adem

de meeste wagens zijn te zwaar geladen
een slipt meteen en raakt vast in het zand
ze gaan de richting uit vanwaar ze kwamen
de wind verbiedt de stilstand achteraan
een kar piept in de haast om te ontkomen

ik inspecteer de voorste bomenrij
de halvemaan intact een hagedis
ontzet toont het saffraangeel van zijn bek
het grondnest is verstoord twee tenten hebben
het graf van wat niet mee kon toch gemerkt

huis raad staat op twee schaalhelften gekerfd
ik sluit ze terug de grijze zee gaat ebben
de hagedis hervindt zich in mijn nek
de maan rijst als volmaakte D dit is
de nacht ik wacht de open plek ligt vrij

Het gedicht is qua bouw gebaseerd op een tweedeling: de eerste twee strofen vertellen vanuit het perspectief van een ongenoemde eerste persoon (die zich in het eerste woord van de derde strofe bekend maakt) over een overhaast vertrek van ongenoemde anderen uit een tentenkamp aan zee. De derde en de vierde strofe vertellen de activiteiten en bevindingen van de woordvoerder. Tussen de twee delen zijn qua inhoud belangrijke verschillen: in het eerste tweetal strofen vertrekken de wagens “de richting uit vanwaar ze kwamen”, klaarblijkelijk opgejaagd door de wind: “de wind verbiedt de stilstand achteraan”; het lyrisch subject blijft op de plaats die de anderen inderhaast verlaten. De anderen hebben geen rekening gehouden met het “grondnest” van een hagedis: ze hebben er hun tenten op gezet, maar de woordvoerder in de laatste twee strofen heeft een andere relatie tot het diertje. De ontzetting van de hagedis tegenover de anderen verandert in vertrouwelijkheid ten opzichte van het lyrisch subject: “de hagedis hervindt zich in mijn nek”. “(H)ervindt zich” vat ik op als “komt weer tot rust (na de ontzetting)” met als connotatie “bevindt zich weer op zijn vertrouwde plaats”. De combinatie van de hagedis met de maan (in de voorlaatste regel) is in een mythologische lezing veelbetekend: de hagedis en de hond (zie hiervoor in de bespreking van de zesde passage) kunnen worden beschouwd als boodschappers namens de maan dat de mens verder zal leven na zijn dood.²⁴⁰ In deze optiek worden de slotregels van de passage duidelijk: deze nacht is de nacht bij uitstek om de open plek over te steken, om te vertrekken, de reis in het ongewisse aan te gaan. Dit gedrag is tegengesteld aan dat van de anderen: “ze gaan de richting uit vanwaar ze kwamen”. Overigens is dit ook een grensgedicht en een wachtgedicht, want al ligt de “open plek (...) vrij”, de definitieve stap wordt nog niet gezet.

5.7.4 Het afrondingsmotief in passage VIII

De achtste passage is qua vorm de opvallendste in deze bundel. Ze onttrekt zich aan de grote symmetrie. Passage XIII in de eerste bundel is er namelijk formeel geen pendant van, al is het strofeaangetal in beide passages gelijk. Ik heb het gedicht hieronder afgedrukt.

Het vraag- en antwoordspel in deze passage begint in medias res: er gaat blijkens de eerste regel “roepen” aan vooraf. Het dramatische begin (in de vorm van een toneeldialoog) stelt de lezer voor enkele vragen: wie roept er en wat wordt er geroepen? En: kennen de twee personages elkaar? Het is mogelijk van wel, wat dit laatste betreft, gezien het gemeenzame “mij” in het eerste antwoord. Zo iets zegt iemand, als de ander hem of haar kent.

²⁴⁰ Eliade 1958 (1996): 174-175. Ook: Biedermann 1989 (1994): 211

hoor ik daar roepen	mij hoor je roepen
waar is het water	tussen ons in
hoe heet het water	grond van djehuti
hoe heet de oever	het zijn er twee
hoe heet de mijne	sikkel in wording
hoe heet de jouwe	sikkel geweest
ben je gekomen	ik ben gekomen
waar is de veerboot	tussen ons in
hoe heet de veerboot	bark van djehuti
hoe heet de voorkant	het zijn er twee
hoe heet de jouwe	sikkel in wording
hoe heet de mijne	sikkel geweest
breng je de voorraad	ik breng de voorraad
waar is de strooikorf	tussen ons in
hoe heet de kiemkracht	oog van djehuti
hoe heet de dorsvloer	het zijn er twee
hoe heet de kleine	sikkel gescheiden
hoe heet de grote	sikkel ineen
geef je je over	ik geef mij over
waar is de strijdbijl	tussen ons in
hoe heet de toren	huis van djehuti
hoe heet de toegang	het zijn er twee
hoe heet de grote	sikkel gescheiden
hoe heet de kleine	sikkel ineen

“(W)aar is het water” doet veronderstellen dat we met een gefantaseerde situatie te maken hebben, een spel, of dat het inderdaad donker is. Dit laatste kan ik met de tekst niet aannemelijk maken. “(T)ussen ons in” bevestigt het spelkarakter. Er is blijkbaar enige afstand tussen de personages. “(H)oe heet het water” en het antwoord “grond van djehuti” introduceren de Egyptische mythologie in deze passage. Daarmee en met het iconisch wit tussen de teksthelften wordt het aantrekkelijk om dit gedicht als een veermangedicht, een oversteekgedicht op te vatten. Het wit representeert het water tussen “deze zijde” en “gene zijde”, waarvan in de tweede regel sprake is.²⁴¹

²⁴¹ Hornung 1992 (2002): 9: “Ein breiter Strom trennt Diesseits und Jenseits.”

Een veermangedicht is een soms absurd spel van vragen en antwoorden. De veerman stelt de vragen, de gestorvene die wil oversteken geeft de antwoorden. Hij of zij hoeft niet de juiste antwoorden te geven, het gaat slechts om het spel, want uiteindelijk wordt de gestorvene overgezet.²⁴² Er zijn in deze passage veel vragen en antwoorden met omkeerbare elementen die elkaar lijken tegen te spreken en er is een soort refrein in de antwoorden. Een vraag als “ben je gekomen” roept herinneringen op aan “is ze gekomen” in de zesde passage. Ook in deze achtste passage is er een onuitgesproken contrast tussen zelf komen en gebracht worden. Een belangrijke reden voor het benadrukken van die zelfstandigheid is de correspondentie met het alleen ergens naar toe (moeten) gaan in andere passages, bijvoorbeeld in de eerste, de derde, de vijfde en de zesde passage van deze bundel. Ook in de slotpassage vertrekt het lyrisch subject alleen.

“(H)oe heet de oever” leidt een refrein in: “het zijn er twee, enz.” “(S)ikkel in wording” en “sikkel geweest” en de varianten “sikkel gescheiden”, “sikkel ineen” kunnen verband houden met de schijn gestalten van de maan al is de aard van het verband niet erg duidelijk. Een optie is dat de afwisseling de eindeloze cyclus van de maan representeert; op basis van die veronderstelling kan dit gedicht worden verbonden met de vijfde passage, waarin de maan eveneens een belangrijke rol speelt.²⁴³ Voor mijn onderzoek naar het afrondingsmotief en de varianten daarvan is het voldoende te constateren dat de achtste passage kan gelden als een voorbeeld van een oversteekgedicht, thematisch te vergelijken met de zesde passage, maar in een andere setting. Een voorbeeld van overeenkomst in de thematiek zijn de vragen naar de “voorraad” en de “strooikorf” die ook in de zesde passage worden gesteld. Een nieuw element in de achtste passage is het vermelden van de “bark van djehuti”, de boot die de gestorvene door de onderwereld moet varen om hem naar het oosten te brengen en te regenereren. Het noemen van djehuti, een andere naam voor Thot, anticipeert op de dertiende passage, waarin de schrijver van de goden bij het dodengericht met zijn ibis-attriboot optreedt.²⁴⁴

5.7.5 Het afrondingsmotief in passage IX

De Egyptische sfeer van de achtste passage wordt vastgehouden in de negende, die ik hieronder heb opgenomen.

de weg hierheen is
niet meer dan een pad
niet meer dan karrespoor

open je ogen wijd
het linker leert het
rechter hoor en spreek

²⁴² Voor deze en volgende gegevens heb ik dankbaar gebruik gemaakt van Willems 1996

²⁴³ Willems 1996: passim

²⁴⁴ Willems 1996: 69

til nu je handen op
beweeg je lippen mee
als ik je adem geef

geef me het teken stop
als je de reden weet
waarom ik bij je bleef

antwoord me nu kom
langzaam overeind
ik heb de wikkels links

en rechts gelegd geluisterd
je pad is niet verduisterd
kijk dan de snede fluistert

het spoor is schoongeveegd

Thematisch kan deze passage worden opgevat als Starinks formulering van het Egyptische mondopeningsritueel; met dat ritueel kreeg de gestorvene de beschikking over de zintuigen terug, zodat hij in het “Jenseits” kon verder leven op de manier die hij in het “Diesseits” gewend was. Ik leid dit af uit een aantal formuleringen: de gehele tweede strofe, de gehele derde strofe, de vijfde en de zesde strofe. De ogen moeten worden geopend, de oren moeten weer gaan functioneren, het spreken wordt hervat, de gestorvene moet zich weer kunnen verplaatsen over zijn “pad” dat “niet verduisterd” is.²⁴⁵ De opmerking “ik heb de wikkels links / en rechts gelegd” maken aannemelijk dat het proces van de mondopening in de balsemruimte (“hierheen”) plaatsheeft. Daarmee krijgt het geheel het karakter van een gebeuren in een grensgebied, zoals dat ook het geval was in de achtste en in de zesde passage.

5.7.6 Het afrondingsmotief in passage XII

De twaalfde passage, die hieronder is afgedrukt, vertoont met termen uit de scheepvaart een homogeen betekenisveld dat culmineert in de slotwoorden “de grote waag”.²⁴⁶

²⁴⁵ Bonnet 2000: 487- 490

²⁴⁶ Voor een lineaire lezing van de bundel is het interessant te zien dat de twaalfde passage via het zelfstandig naamwoord “fok” in de eerste regel verbonden is met de elfde die in de voorlaatste regel in enjambementpositie ook het woord “fok” heeft, maar daar als werkwoordelijk element.

misbaar van handen als de fok
moet vallen verder geen
gemompel geen gemuit

de masten springen bij onver
wachte overdracht
wordt de blinde ra gered

de rand vouwt om het lijk
wordt vastgenaaid de
lange spier gekruist

wie uitvaart viert wie
hier voor anker ligt zal
mettertijd

zijn eigen razeil zwichten als het
stormt de wrakke bodem
teren voor de grote waag

In de eerste strofe staat “misbaar” in de betekenis van “grote, omvangrijke, theatrale beweging” tegenover het “gemompel” en “gemuit” als stille beweging tegenover verbale beweging. De zwijgende activiteiten geven bewegingen aan die als voorbereidend kunnen worden opgevat. Ze bereiden alle voor, in termen die niet voor iedere lezer zonder woordenboek duidelijk zullen zijn, op een uiteindelijk vertrek.

“(W)ie uitvaart viert” is ambigu; de woorden “uitvaart” en “viert” op zichzelf ook. De volgorde van de woordgroep kan grammaticaal zijn onderwerp, lijdend voorwerp en persoonsvorm, maar ook: wie uitvaart als onderwerp bij viert als persoonsvorm met een onuitgesproken lijdend voorwerp: de touwen van de zeilen. Een andere mogelijkheid is de constructie op te vatten als ongeveer synoniem met “wie hier voor anker ligt”. Beide betekenen dan “wie hier ligt te wachten”. De laatste oplossing maakt duidelijk dat “mettertijd” (vergelijk het *nu* wachten) iedereen zijn eigen razeil zal moeten “zwichten” (is: oprollen), namelijk als het stormt. Dan ook zal iedereen, ik vat “als het stormt” op als een voorbeeld van apokoinou, de wrakke bodem (van zijn boot, van zijn schip) moeten teren voor het grote waagstuk van de (finale) oversteek.

Volgens deze opvatting is de twaalfde passage een oversteekgedicht. Het schip of de boot, en het over te steken water worden indirect of terloops genoemd. Zelfs het reisdoel wordt niet expliciet genoemd: het is dan ook onzeker, een “waag”(stuk), wat herinnert aan een opmerking van de veerman in het derde deelgedicht van de vijftiende passage van de tweede bundel “er is

geen overkant het is bedrog”. Het ernstige onderwerp van deze passage: de grote waag van de (definitieve) uitvaart, die het noodzakelijk maakt de wrakke bodem te teren, wordt ondergesneeuwd door al die drukke, noodzakelijke maar ook afleidende, voorbereidende bewegingen, net zoals de drukke bezigheden rond een begrafenis afleiden van het definitieve afscheid. Maar vanaf de eerste woorden van dit gedicht is er voor de lezer die zich niet laat misleiden door al die “pomp and circumstance” geen misverstand mogelijk: “misbaar van handen” krijgt als je vergelijkt met het einde van het gedicht dat in de lange klinker rijmt op het begin een extra betekenis: rouwmisbaar. Bovendien zijn de samenstellende delen van het woord “misbaar” in deze passage dubbelzinnig: de “mis” kan in verband worden gebracht met “uitvaart vieren” en de “baar” is een daarbij horend attribuut.

Het woord “lijk” aan het eind van de zevende regel, met de omgeving ervan in de tekst, krijgt door het niet zo gewone gebruik als “zoomtouw of boordsel van een zeil” een dubbele betekenis extra, nadat je als lezer door het voorafgaande in de zee- en zeilsfeer bent gebracht. Tegen de achtergrond van het hele gedicht klinkt de betekenis “dode” mee en in de combinatie van de zevende en achtste regel kan een associatie met het mummificeren gezien worden. Ondanks dat de zee- en zeilsfeer aanwezig blijft, krijgen sommige woorden in deze passage een extra lading door de suggestieve wijze waarop ze bij elkaar zijn gebracht.

De topos van het leven als een reis over zee en de mens als een dobberend, rondzwalkend bootje, is natuurlijk erg bekend, maar de toepassing ervan heeft hier toch iets bijzonders. “(B)odem” is tegelijkertijd letterlijk op te vatten en als metonymia voor “boot” of “schip”. In het laatste geval lijkt me sprake van ironie, aangezien de term “bodem” hoofdzakelijk wordt gebruikt voor zeer grote schepen (“oorlogsbodem”). De toevoeging “wrakke” ondersteunt de ironie: aan een wrakke bodem valt niet veel meer te teren!

Concluderend kan ik vaststellen dat ook deze passage in een grensgebied tussen “blijven” en “vertrekken” is gesitueerd. Het gaat bij het laatste om een klaarblijkelijk “groot” vertrek, een “waag”stuk, misschien het definitieve vertrek.

5.7.7 Het afrondingsmotief in passage XIII

De dertiende passage, die ik hieronder heb opgenomen, past in de Egyptische enscenering van de achtste en de negende. Ze is verbonden met de voorafgaande via hetzelfde principe als de twaalfde en de elfde aan elkaar zijn gekoppeld.²⁴⁷ Het woord “waag” in de laatste regel van de twaalfde passage wordt in de dertiende gevarieerd tot “weegschaal”; de twee woorden kunnen dezelfde betekenis hebben, maar bij “waag” in passage XII ligt de connotatie “wegen” niet voor de hand. Er is dus na het zee- en zeilgedicht sprake van een ogenschijnlijk verrassende wending in de lineaire ontwikkeling van de bundel. Thematisch is dat echter niet zo.

²⁴⁷ Zie hiervoor noot 246

de ibis in je schikt de kraag
ik vraag de hand van
wie zijn hand wil geven

mijn knecht versaaft

ik ben het werkwoord
op jouw schrijfpalet
ik word geschreven

de weegschaal opgelegd

In deze passage bevindt het lyrisch subject zich in een slachtofferpositie: zij is in de macht van anderen die haar “gebruiken”. Ik vat de laatste regel op twee manieren op: ze wordt letterlijk op de weegschaal gelegd, en aan haar wordt het oordeel opgelegd van het gewogen worden, ze wordt gedwongen zich te laten wegen. Waartegen ze zich moet laten afwegen is hier niet expliciet onder woorden gebracht. In een Egyptische lezing van de gegevens voltrekt zich aan haar het wegingsritueel waarbij haar hart wordt gewogen tegenover de veer van de godin Maät. Thot met zijn ibisattribuut is daarbij de vastlegger, de schrijver.²⁴⁸ Maar hart en veer ontbreken in het gedicht en evenmin weet de lezer wie er bij het ritueel aanwezig zijn, afgezien van “mijn knecht”, wiens aanwezigheid niet zeker is, en de tweede persoon die “jouw schrijfpalet” bemant.

De opgeroepen situatie is complex: nadat de tweede persoon via zijn attribuut aanwezig is gesteld, staan de tweede tot en met de vierde regel in het teken van het “hulp vragen”; ik neem aan dat in de vierde regel de opmerking in de tweede en derde regel redengevend wordt verklaard. “(D)e ibis in je schikt de kraag” vat ik op als “het ibisachtige, datgene waarvoor de ibis staat, in jou schikt de kraag”. Met het noemen van het attribuut is de situatie ritueel geworden. “(I)k ben het werkwoord” is intrigerend: ik kan de woordgroep opvatten als “het woord dat werkt”, maar gezien het vervolg ligt het meer voor de hand om de zin te verbinden met “ik word geschreven” in de zevende regel. Het gebruik van het passivum benadrukt de slachtofferpositie van het lyrisch subject. Maar er is ook een positieve kant aan “ik word geschreven”: door het schrijven ga ik (voor eeuwig) bestaan. Als de weging gunstig is verlopen, is de eeuwigheid haar deel in de Egyptische optiek. Gebruikelijkerwijs komt het bij Starink niet zo ver dat de lezers de afloop te weten komen: het belangrijke moment van de naderende beslissing wordt uitgerekt en losgelaten, omdat het gedicht zijn einde heeft.

Mijn eerste conclusie is dat deze passage aansluit bij het afrondingsmotief; ze is een voorbeeld van een vertrekgedicht en past uitstekend bij de vele liminale gedichten die in mijn onderzoek een rol hebben gespeeld. Een andere conclusie betreft mijn manier van lezen. Een ver-

²⁴⁸ Raven 2010: 154-156. Ook Willems 1996: 69

gelijking van de passages XIII en XII voegt met terugwerkende kracht een betekenis toe aan “de grote waag”, dat nu ook kan betekenen “het grote (in de zin van “belangrijke”) wegen”. De intrigerende uitspraak van het lyrisch subject in de eerste passage van de vierde bundel krijgt hiermee een extra dimensie. Behalve dat de opmerking “alles wat hiervoor kwam kwam hierna” (en omgekeerd) benadrukt dat de gebeurtenissen binnen een gedicht in de tijd naar voren of naar achteren kunnen verhuizen, is ook de betekenis van woorden en woordgroepen beweeglijk geworden en kan zij zich ook vooruit en achterwaarts verplaatsen. Dit verschijnsel valt niet te constateren als men het gedicht als een autonome entiteit beschouwt en uitsluitend lineair leest. Je moet er als lezer iedere keer nadat je vooruit bent gegaan ook weer voor teruglopen.

5.7.8 Het afrondingsmotief in passage XIV

Wat de veertiende passage betreft wil ik slechts enkele relevante elementen bij mijn onderzoek betrekken. De opmerking in het derde deelgedicht “*de wijnkruik toont de rondgang in het klein*” bevat behalve een poëticaal aspect ook het motief van afronding en blijkens het gebruik van het bepaald lidwoord een definitieve afronding. Hetzelfde geldt voor de slotregel van de eerste strofe van het derde deelgedicht “de som wordt vijfmaal afgerond”. Een bijzondere kant van deze passage komt naar voren bij vergelijking van de eerste en de laatste regel: “ik zag een havik die werd neergelegd” tegenover “ik hoorde hoe de havik overvloed”. Aan het afrondingsmotief wordt hier het motief van de betrekkelijkheid van de dood toegevoegd, zonder dat er nadrukkelijk een Egyptische encenering wordt opgeroepen waarin de gedachte aan voortzetting van het leven na de dood voor de hand zou liggen.

5.7.9 Het afrondingsmotief in passage XVI en XVII

Met de aanname van een “wedergeboorte”-motief in de veertiende passage, die ondersteuning vindt in de wel in een Egyptisch gekleurde omgeving geformuleerde negende passage (die van het mondopeningsritueel) wordt het mogelijk ook de zestiende en de zeventiende passage als wedergeboorte-, of neutraler gezegd als herstelgedichten op te vatten. Ik druk ze hieronder af.

Bundel V, Passage XVI, blz. 34

de zeelucht wijkt nooit eerder wist de lage
rug rode aarde de eigen geur hersteld
zoetwater welde vogels vonden zaden
bewaard waar na de vloedgolf het graanveld
ontaardde

Bundel V, Passage XVII, blz. 35

en vloegen over in een grote v

De relatie tussen de versregels en de zinsbouw van passage XVI is op het eerste gezicht ingewikkeld. Ik verdeel als volgt: “de zeelucht wijkt / nooit eerder wist ... hersteld / zoetwater welde /

vogels vonden zaden ... ontaarde". Deze passage is op te vatten als een positief van de negatieve passage in bundel I. Ik let daarbij op het herstel van een goede, vruchtbare toestand in de vijfde bundel tegenover de kale akkers in de vijfde passage van de eerste bundel. Het herstel wordt geformuleerd in "de zeelucht wijkt" wat wil zeggen dat de landlucht wint. Dit laatste wordt bevestigd door "de eigen geur hersteld", wat gezegd wordt van "de lage rug rode aarde". Het feit dat het land de hegemonie van de zee overneemt, blijkt ook uit "zoetwater welde". Dat zou kunnen betekenen dat er vóór de vloedgolf zoet water was op de "lage rug rode aarde" en dat "nu" de zoetwatervoorziening zich hersteld heeft. In het openingszinnetje "de zeelucht wijkt" wordt het ontziltingsproces, dat in de realiteit jaren nodig zou hebben, samengevat. De bewaarde zaden vormen een positieve en zichtbare tegenstelling met het negatieve van de kale akkers in passage V van de eerste bundel; daarvan gaat de suggestie uit dat een nieuw begin mogelijk is.

Passage XVII mist in vergelijking met de pendant ervan in de eerste bundel een grammaticaal onderwerp. Dat onderwerp ligt bij een lineaire lezing van de bundel wel voor de hand: het voegwoord "en" waarmee de passage begint suggereert een achterwaarts verband met de laatste zin van de vorige passage. Er is dus sprake van samentrekking in het onderwerp "vogels". De "grote v" kan extra betekenis hebben, maar die kan ik niet aantonen. Het is denkbaar dat de winter of het voorjaar ermee wordt aangekondigd, wat hier allebei zinvol is, omdat er een verandering mee wordt aangegeven. Die komt overeen met het potentiële herstel van het ontaarde "graanveld". Een andere toepasselijke interpretatie van de "grote v" is hem op te vatten als de eerste letter van "vertrek". Daarmee sluiten beide passages zich aan bij het hier onderzochte motief.

5.7.10 Het afrondingsmotief in passage XVIII en XIX

De achttiende en negentiende passage bevatten beide relevante gegevens voor het afrondingsmotief.

Bundel V, Passage XVIII, blz. 36

dit is de onweerslucht
gods vogelvlucht
omsluit het zwarte meer

ik doop de koningsveer
voorzichtig in de teerkan
ik maak de eerste veerman

Bundel V, Passage XIX, blz. 37

een hand plengt zwart gevlokte wijn
en vraagt steeds als er pelgrims zijn
wie heeft de boot geschonken

de hand die mengt mengt gal en gom
en keert de kom gespiegeld om
zodra er is gedronken

De tweede strofe van passage XVIII voert een activiteit op van het lyrisch subject: zij doopt de koningsveer in de teerkan en maakt / daarmee de eerste "veerman". Deze metonymische aanduiding betekent dat ze het teken voor "veerman" maakt, maar maken is schrijven en schrijven is hier

het aanwezig stellen van het subject veerman. Daarmee is deze passage te verbinden met de gedichten in de vierde bundel, waarin de veerman als personage optreedt. Het oversteekmotief dat gesuggereerd wordt in het begrip “veerman” wordt uitgebreid met “het zwarte meer” in de eerste strofe. Van het geheel gaat de suggestie uit dat het lyrisch subject haar eigen veerman maakt om het zwarte meer over te steken. Zoals in enkele andere passages wordt haar zelfstandigheid met deze daad benadrukt.²⁴⁹

In de negentiende passage zijn er twee elementen die aansluiten bij het motief van het vertrek of een reis over het water: de “pelgrims” in de tweede regel en “de boot” in de derde regel. Een belangrijk aspect van de reis door het hiernamaals bij de Egyptenaren was de herhaalbaarheid ervan.²⁵⁰ Deze herhaalbaarheid komt in Starinks passages een aantal malen aan de orde, bijvoorbeeld in de veertiende passage van de eerste bundel. De herhaalbaarheid wordt hier in het begrip “pelgrims” gesuggereerd, aangezien je een pelgrimstocht meerdere malen kunt maken. Een connotatie is dan ook dat een nieuw vertrek steeds weer mogelijk is.

5.7.11 Het afrondingsmotief in passage XX

De laatste passage van de vijfde bundel staat in het teken van “vertrek” en “afronding”. Ik begin mijn opmerkingen met het slotwoord “uit”. Behalve als laatste woord van de laatste bundel is het uiteraard ook het laatste woord van het gehele werk. De vijf bundels zijn ‘uit’.

Bundel V, passage XX, blz. 38

roerloos ligt de boot te wachten
als ik instap volgt een zachte
deining zonder een geluid

dan bestrijkt de wind de zeilen
en de vogel op de steile
oever spreidt zijn vleugels uit

Typisch voor Starink is de betekenis dubbel: als los woord vestigt het de aandacht op het feit dat de laatste bundel nu uit is, maar in de verbinding met het werkwoord “spreiden” krijgt het een extra dimensie: zoals de wind de zeilen bestrijkt en de boot in beweging zal zetten, zal de vogel met zijn vleugels gedragen door de wind de ruimte ingaan, het eeuwig eindewit tegemoet. Is er een beter einde denkbaar? Het gedicht verdwijnt zonder afsluitend leesteken in het wit van het onge-

²⁴⁹ Ik verwijs naar mijn bespreking van o.a. passage VI in de vijfde bundel.

²⁵⁰ Willems 1996: 61

schreven woord dat alle mogelijkheden nog in zich heeft, dat zich nog niet heeft beperkt tot de keuze van een gelimiteerd aantal betekenissen.

De lichte klanken van de rijmen in deze laatste passage, “spreidt”, “steile”, “zeilen” en “bestrijkt” zorgen voor een opgewekt en rustig einde en daarmee corresponderen de betekenissen van “bestrijkt” (licht langs de oppervlakte van iets vegen), “roerloos”, “zachte” en “zonder een geluid” in de eerste strofe. Vier maal wordt binnen dit gedicht van zes regels het zachte vertrek, het zachte afscheid van het lyrisch subject, maar ook het zachte einde, niet het afscheid, van deze vijf bundels geaccentueerd.

De gebeurtenissen in deze passage zijn eenvoudig: de boot ligt te wachten, de woordvoerder stapt in, er is een geluidloze zachte deining, de wind bestrijkt de zeilen (en impliciet: de boot kan beginnen te varen) en de vogel op de steile oever spreidt zijn vleugels uit (en impliciet: kan beginnen te vliegen). Ik vat de vogel op als de begeleider van het lyrisch subject, als een psychopompos zoals bijvoorbeeld in de zesde passage van de vierde bundel. Het samenspel van vertellen en verzwijgen suggereert dat in het kunnen gaan vliegen van de vogel het vertrek van het lyrisch subject wordt verteld. Maar zover komt het niet binnen het gedicht: de tekst houdt de nauwelijks ingezette beweging vast in het eeuwige moment van de bollende zeilen en de zich uitspreidende vleugels. Er is alleen nog eindewit, geen afsluitende punt.

5.8.1 De relaties van het afrondingsmotief met de andere bundels

Na deze rondgang onderzoek ik globaal de relaties van de eerder besproken motieven met de andere bundels. Vooropgesteld moet worden dat het bij de motieven niet uitsluitend gaat om synoniemen van “sterven”. Als ik sterven opvat als slechts één mogelijke vorm van verandering die het lyrisch subject ervaart, is het zorgvuldiger als gemeenschappelijke noemer “de afronding van een toestand en / of het (voorgenomen) vertrek naar iets nieuws” te beschouwen. Daarnaast wil ik, misschien ten overvloede, opmerken dat dit motievenonderzoek probeert de contouren van één netwerk binnen de bundels aan te geven; andere netwerken blijven nu onbesproken. Voorbeelden ervan zijn terug te vinden in de analyses van de afzonderlijke passages en bundels.

De eerste bundel bevat zeker negen passages die onder de noemer “de afronding van een toestand en / of het (voorgenomen) vertrek naar iets nieuws” gebracht kunnen worden. Het betreft de zesde passage, de negende, de tiende, de dertiende, de veertiende, de vijftiende, de achttiende en met name daarvan het tiende deelgedicht, de negentiende en de twintigste passage. Het kwantitatief belang van het motief is duidelijk: bijna de helft van de passages kan erbij worden ondergebracht.

In de tweede bundel is het motief iets minder frequent vertegenwoordigd: het komt voor in zeven van de zeventien passages, namelijk in de eerste, de zesde en meer specifiek in het derde deelgedicht daarvan, de achtste, de negende, de twaalfde, de veertiende en de vijftiende passage.

De vierde bundel evenaart in de frequentie van het motief de eerste: in negen passages speelt het een min of meer belangrijke rol. Dat zijn de tweede, de derde (het tweede deelgedicht), de vijfde, de zesde, de achtste, de negende, de tiende, de elfde en de veertiende passage.

5.8.2 Conclusie

Op het totaal van vierenvijftig passages (bundel I, II en IV) is het motief van “de afronding van een toestand en / of het (voorgenomen) vertrek naar iets nieuws” met vijftientig “treffers” dominant aanwezig. De centrale derde bundel is voor het tellen een uitzondering. Voor de duidelijkheid heb ik hieronder het schema van de kleine symmetrie van deze bundel afgedrukt. Omdat de ondertitel luidt “EEN PASSAGE” heb ik de (dubbele) bladzijden geteld, waarop het motief aanwijsbaar is. De kruisjes in de laatste kolom maken dat zichtbaar.

Bundel III (EEN PASSAGE)			
Bladzijde	Aantal strofen	Aantal regels per strofe	
5	5	4;4;4;1;4	
6	4	3;3;3;1	
7	4	3;3;3;1	
8	4	4;4;4;4	
9	4	4;4;4;4	
10	7	2;2;2;2;2;2;1	
11	7	2;2;2;2;2;2;1	
12	8	2;2;2;2;2;2;2;1	X
13	8	2;2;2;2;2;2;2;1	X
14	5	2;2;2;2;1	
15	5	2;2;2;2;1	
16	3	8;8;8	X
17	3	8;8;8	X
18	4	3;3;3;1	X
19	4	3;3;3;1	X
20	3	8;8;8	X
21	3	8;8;8	X
22	1	13	
23	1	13	
24	4	6;6;6;6	

25	4	6;6;6;6	
26	3	8;8;8	X
27	3	8;8;8	X
28	4	3;3;3;1	X
29	4	3;3;3;1	X
30	3	8;8;8	
31	3	8;8;8	
32	5	2;2;2;2;1	X
33	5	2;2;2;2;1	
34	8	2;2;2;2;2;2;1	X
35	8	2;2;2;2;2;2;1	X
36	7	2;2;2;2;2;1	
37	7	2;2;2;2;2;1	
38	4	4;4;4;4	X
39	4	4;4;4;4	X
40	4	3;3;3;1	
41	4	3;3;3;1	
42	5	4;4;4;1;4	X

Voor mijn doel maakt het weinig uit of ik de dubbele bladzijden als één gedicht beschouw of als twee gedichten, het moge duidelijk zijn dat het motief waarom het hier gaat ook in de derde bundel in ruime mate aanwezig is. Een conclusie kan dan ook zijn, dat het onderzoek naar het voorkomen van dit motief heeft aangetoond dat het over de vijf bundels verspreid een kwantitatief zeer belangrijke rol speelt. Naar de inhoud is het motief “de afronding van een toestand en / of het (voorgenomen) vertrek naar iets nieuws” zowel met de verzameltitel van de vijf bundels als met de term “passages” te verbinden.

5.9 Formele overeenkomst in de symmetrie is inhoudelijke overeenkomst?

Aan het begin van dit hoofdstuk heb ik de vraag gesteld of formele overeenkomst van symmetrisch geplaatste passages automatisch betekent dat er tussen de desbetreffende passages ook inhoudelijke overeenkomst te constateren valt. Een bevestigend antwoord met enige reserve is gegeven door Groenewegen: “Het allereerste gedicht is vormtechnisch equivalent aan het allerlaatste. Tevens vertonen beide gedichten thematische verwantschap. Op soortgelijke wijze corresponderen het tweede en het voorlaatste met elkaar enzovoorts.” Groenewegen relativeert zijn bewering over de thematische verwantschap even verder in zijn opstel door te zeggen “(V)orm en inhoud van elk

gedicht vóór de spiegel zijn als kiemcel gebruikt voor zijn spiegelbeeld” en “De thematische spiegeling is soms evident.”²⁵¹ Piet Gerbrandy gaf zijn oordeel over de formele symmetrie, maar zweeg over de inhoudelijke:

De 75 passages omvattende cyclus is op het dwangmatige af symmetrisch opgebouwd. Telt het eerste gedicht uit de eerste bundel twee drieregelige strofen, dan geldt dat ook voor het allerlaatste gedicht uit 1999, bestaat de vierde passage uit één regel, ook bij de op drie na laatste is dat zo. Niet alleen is deze structuur vijf bundels lang - op enkele minieme uitzonderingen na - volgehouden, ook afzonderlijke gedichten kennen soms een regelrecht kabbalistische wetmatigheid.²⁵²

Omdat mijn vraag hiermee niet afdoende beantwoord is, onderzoek ik de passages van de vijfde bundel en hun pendanten in de eerste bundel. Ik laat de derde passage van de vijfde bundel en de achttiende van de eerste daarbij onbesproken, omdat die in het voorafgaande al ruimschoots ter discussie zijn gesteld. Doublures zullen af en toe niet te vermijden zijn, aangezien een aantal passages al door mij in het bovenstaande op andere aspecten is onderzocht.

Voor het oog zijn de overeenkomsten tussen de eerste passage van de vijfde bundel en de laatste van de eerste bundel evident: het aantal strofen, het aantal regels per strofe, de regellengte van de eerste en laatste regel van elke strofe, het aantal lettergrepen en het basismetrum van deze regels. Een verschil waarop ik al heb gewezen, is de verdeling over de pagina's: in de eerste bundel is de passage over twee pagina's verdeeld, in bundel V over drie. Deze typografie vormt een uitzondering binnen het gehele werk.

Thematische overeenkomst is er bijvoorbeeld in de woordgroep “ik wist mijn naam” in P XX van B I en “ik schreef mijn naam” in P I van B V. Ook in de woordgroep “alleen ditmaal” naast “met inkt ditmaal”. In de eerstgenoemde passage stuurt de antagonist de hand van het lyrisch subject bij het schrijven met zijn “krijt”, in de opening van B V schrijft het lyrisch subject zelf met eigengemaakte inkt. Zulke ogenschijnlijk kleine thematische verschuivingen hebben voor een interpretatie vaak grote gevolgen. Ik zal die in het onderstaande niet steeds bespreken, maar mij beperken tot één voorbeeld.

Bundel V, Passage I, blz. 5

ik schreef mijn naam
met inkt ditmaal en in mijn eigen schrift
mijn eigen tekens met inkt gemaakt van roet
ik schreef geen afscheidsgroet niets wat ik eerst
wou schrijven want op het blanke lijsthout was

Bundel I, Passage XX, blz. 36

ik ben gegaan
alleen ditmaal en zonder proviand
zonder geschenken alleen en barvoets
ik heb mij niet gevoed met de bekende
spijzen en wie mij vroeg te blijven heb

²⁵¹ Groenewegen 2002: 141-142

²⁵² Gerbrandy 2000: 15

dit zwart genoeg ik schreef mijn naam van boven
naar beneden van links naar rechts en weer
omhoog en terug en waar de grondstof op
de naden zichtbaar splitste stond het
verslag van lamp en walm en hoe je aan
slag stolt in gom en gal totdat het propt
als korstzwart bloed

blz. 6

ik mat de lijst
en sneed de vijf panelen totdat ze
samen pasten in het grote raam en
overal waar jij je hand gelegd had
liet ik wat lampzwart vloeien als bewijs
en telkens als de fijne deeltjes scheidden
zag ik een ander landschap in het klein
geblakerd hingen bloesems en seringen
over een zwarte wei en zwarte zeilen
voeren op een zee die zwart bevroor en
raven snoeiden twee aan twee een zwart gewei
tot hellepoort

blz. 7

op afstand leek
alwat in lampzwart dijde een onder
schrift bij wat geschilderd stond glossen vol
wijsheid door een ingewijde toegevoegd
voor wie om uitleg komt maar buiten
joeg het wijnrood door de zwellende o
lijven buiten sloeg gewei tegen gewei
ik sloot de luiken in het blank van de
kozijnen en voor ik lopend naar de
steiger ging pakte ik de twee kleinste
stroken in mijn reistas als hand in
handtekening

ik niet gegroet ik ben gegaan voorbij
de laatste huizen de laatste schuilplaats
en de laatste bron voorbij de open
bergen in en waar de planten in
de krijtlaag zichtbaar worden wachtte
hij en zonder de bewijzen ging ik
hem tegemoet

blz. 36

hij noemde mij
de naam van de versteende bloemen die
in de wijdvertakte struikskeletten
hingen ook die noemde hij en voor wij
verder gingen nam hij de wijde ringen
van mijn vingers en met zijn handen
warmde hij mijn handen en mijn voeten
ik zag de nooit genezen kringen
om zijn pols en in zijn hals de oude
sporen toen hij mij voorging naar de vast
gevroren poorten betekend met de
harde krijtbloem

blz. 37

ik wist mijn naam
het ijs begon te schuiven de uit
gebroken kamers kwamen vrij hij nam
mijn kleren en hij tilde mij de on
geschuurde drempel over en binnen
deed hij de koude banden om mijn hals
en om mijn polsen en hij kleepte mij
met grof geweven linnen ik nam zijn
krijt en voor ik schreef bewoog het fijn
generfde weefsel van de wanden
en hij bewoog mijn hand zelf schrijvend naar
de bloem omhoog

Een verschil binnen het schrijfmotief in de twee passages is te vinden in de schrijfbeweging: in de eerste bundel is die beweging “omhoog” gericht, in de vijfde is ze horizontaal, want ik neem op basis van het laten vloeien van het lampzwart aan dat de panelen niet op een ezel staan. Die tegenstelling kan betekenisvol zijn. Aan het eind van de eerste bundel heeft het lyrisch subject het voorportaal van een bestemming bereikt. Na haar initiatie door haar mentor begint zij onder zijn leiding met schrijven in een opwaarts gerichte beweging, die kan worden opgevat als het schrijvend onderweg zijn naar haar plaats van bestemming, die echter niet bereikt wordt binnen het gedicht. Het opwaarts gerichte gebaar is verwant met een opmerking van Augustinus in zijn *Belijdenissen*. Augustinus zegt “Onze rust is onze plaats. (...) Een lichaam streeft door zijn gewicht naar zijn plaats. (...) Het vuur streeft naar boven, de steen naar beneden: door hun eigen gewicht worden zij gedreven, zoeken zij hun eigen plaats op. (...) Door Uw gave ontvlammen wij en worden wij opgeheven.”²⁵³ Zoals elk lichaam aan deze “geestelijke zwaartekracht” gehoorzaamt, streeft ook het lyrisch subject naar haar plaats.²⁵⁴ Deze beweging staat haaks op de horizontale beweging in de vijfde bundel, waarin geen expliciete bewegingen naar omhoog meer worden aangetroffen, maar waarin daarentegen een beweging in de richting van het water te constateren is. Dit laatste kan worden opgevat als een terugkeer in het water waaruit alle leven is voortgekomen, het kan ook worden gezien als een allusie naar de dodenreis in de optiek van de oude Egyptenaren, maar net zo goed als een verwijzing naar een regel van Dante “die zee waarnaar zich alles beweegt”, met wie Starink de verregaande precisie van het ontwerp en de dynamiek van het uitwerken van haar werk gemeen heeft.²⁵⁵

De tweede passage van de vijfde bundel en de negentiende van de eerste laten overeenkomsten zien waarbij de grens tussen louter formele kenmerken en inhoudelijke eigenschappen onduidelijk wordt. Er zijn overeenkomsten in strofobouw, maar ook in zinsconstructies, zoals “het huis is gebouwd op een heuvel” en “de stal is getimmerd van resthout”: onderwerp, gezegde, rest: bijwoordelijke bepaling. Ik ga daar niet in detail op in, maar er is naast de formele overeenkomsten ook een opvallend inhoudelijk verschil. In de eerste bundel is het huis “als een vesting” en in bundel V is de stal “voorlopig”. De conclusie lijkt gerechtvaardigd dat het zorgvuldiger is van thematische verwantschap tussen symmetrisch geplaatste passages te spreken dan van thematische overeenkomst: de motieven vertonen een dynamiek die per motief verschillend kan zijn en dus niet onder de noemer “overeenkomst” te vatten is.

In de vierde passage van de vijfde bundel en de zeventiende van de eerste is er naast de vertrouwde overeenkomsten van de vormkenmerken, waartoe ik ook de aangesproken tweede persoon in de slotstrofen reken, het gemeenschappelijk motief van de wijn(kruik). De context van het motief binnen de twee passages is echter heel verschillend. Dit laatste geldt ook voor het gemeenschappelijk motief van de destructieve kracht van de wind in de vijfde passage van de vijfde bundel en de zestiende van de eerste bundel. In beide is de wind een verstoorder van de natuur,

²⁵³ Augustinus z.j. (1965): 314

²⁵⁴ Reynolds 2006 (2007): 342

²⁵⁵ Alighieri, Dante 1965: Paradiso III, 86

maar in de eerste bundel wordt de wind opgeroepen door het lyrisch subject, terwijl dat in de vijfde bundel niet zo is. Een andere verwantschap tussen de twee passages is gelegen in het motief van het “wachten”. De omvang van de inhoudelijke relatie tussen de formeel verwante passages V, VI en I, XV komt hoofdzakelijk neer op twee elementen: de nevelachtige omgeving waarin de handeling is geplaatst en de “mand”. Ook bij dit laatste geldt dat het woord “mand” weliswaar in beide passages voorkomt, maar dat de betekenissen ervan zeker niet aan elkaar gelijk mogen worden gesteld.

De zevende passage van de vijfde bundel en de veertiende van de eerste hebben wel formele overeenkomsten, maar geen thematische. Een duidelijke afwijking van de formele symmetrie vertonen de achtste passage van de vijfde bundel en de dertiende van de eerste. Bij een gelijk aantal strofen en versregels is er een visueel verschil tussen de twee, omdat bij de passage in de eerste bundel de versregels ononderbroken zijn afgedrukt, terwijl er in de passage in de vijfde bundel halverwege de regels als iconisch te beoordelen regelwit is ingevoegd en de regels alle zowel links als rechts zijn uitgelijnd. De twee passages zien er dus heel verschillend uit, maar dat betekent niet dat er geen thematische verwantschap tussen de twee is: het motief van de overkant, de boot om de overkant te bereiken en de nadrukkelijke aanwezigheid van de maan(sikkels).

De gebruikelijke formele overeenkomst is hersteld in de negende passage van de vijfde bundel en de twaalfde van de eerste. De thematische verwantschap beperkt zich tot het “mes” en de “snede” of “wond”. In het volgende symmetrische koppel, V, X en I, XI zijn er rijmklankovereenkomsten en betrekkelijk veel thematische elementen die in beide passages voorkomen: de zwarte jurk, de rozen(tak), de vaas en de wijnkruik, het vuur en “wat niet meer brandt”.

Omdat de elfde passage van de vijfde bundel opvallend veel overeenkomsten, zowel formeel als thematisch, vertoont met de tiende van de eerste bundel, zelfs zoveel dat ik veronderstel dat de passage in de eerste bundel als voorbeeld heeft gediend voor die in de vijfde, heb ik hieronder de twee naast elkaar gezet.

Bundel V, passage XI

dit is geen wildernis ik weet
 wat er op deze planken staat
 ik ken de bladen van elk boek
 de rug de overslag

ik ken de stamboom en de aard
 van ieder paard wie tart wie vlamt
 ik ken de gang wie leidt wie volgt
 wie in het halster mart

Bundel I, passage X

dit is geen labyrint ik ken
 de weg die deze gangen gaan
 ik ken de treden van de trap
 hun doel de duisternis

ik ken de nerven en de naam
 van wie hier staan hun merg en merk
 ik ken hun taal de tekens als
 hun hese vochtstem stokt

zij kennen mij de kleurstof van
mijn keuringsinkt mijn scheidslijn mijn
balans ze denken wat ik schrijf
ze dansen als ik dans

zij kennen mij de grondkleur van
mijn meisjesmond mijn manie en
mijn maat ze weten van mijn komst
ze waarborgen mijn plaats

dit is mijn stal het schutgeld is
betaald de veulens tekenen
van jaar tot jaar daar naar het fok
dier dat mijn oormerk draagt

dit is mijn nis de drempel is
verlaagd de muren voegen zich
van keer tot keer meer naar de af
druk die mijn lichaam maakt

Al op het eerste gezicht zijn er grote overeenkomsten tussen deze twee passages in zinsbouw, woordgroepen, woorden, betekenissen van woorden. Een paar voorbeelden binnen een versregel: “dit is geen wildernis ik weet” naast “dit is geen labyrint ik ken”. Een ander voorbeeld: “zij kennen mij de kleurstof van” naast “zij kennen mij de grondkleur van” of “van jaar tot jaar daar naar het fok” naast “van keer tot keer meer naar de af” en “dier dat mijn oormerk draagt” naast “druk die mijn lichaam maakt”. Het aantal voorbeelden dat ik hier geef, is gemakkelijk uit te breiden.

Er zijn echter naast deze grammaticale overeenkomsten ook opvallende verschillen tussen de twee passages wat de woordkeus en dus wat de betekenis betreft. Ik geef hiervan enkele voorbeelden. “(D)e rug de overslag” staat naast “hun doel de duisternis.” In de eerste woordgroep staan de elementen naast elkaar als twee gelijkwaardige onderdelen van boeken, terwijl ik in de tweede woordgroep het tweede element “de duisternis” opvat als een verklarend synoniem van “doel”. Een tweede voorbeeld: “mijn keuringsinkt” staat naast “mijn meisjesmond”; ik zie geen betekenisovereenkomst. Een laatste voorbeeld: “het schutgeld is betaald” staat naast “de drempel is verlaagd”: ook hier zie ik geen betekenisverwantschap.

Tussen de twaalfde passage van de vijfde bundel en de negende van de eerste zijn er ook grote formele en grammaticale overeenkomsten. De zinsbouw is in veel regels bij beide passages hetzelfde. Ik noem als voorbeeld de derde strofe.

Bundel V, passage XII

misbaar van handen als de fok
moet vallen verder geen
gemompel geen gemuit

de masten springen bij onver
wachte overdracht
wordt de blinde ra gered

Bundel I, passage IX

gejank van honden als de zon
zich terugtrekt verder geen
getuigen geen geluid

de vuren sterven in stilte
en in duisternis
wordt de zwarte ster gewijd

de rand vouwt om het lijk
wordt vastgenaaid de
lange spier gekruist

wie uitvaart viert wie
hier voor anker ligt zal
mettertijd

zijn eigen razeil zwichten als het
stormt de wrakke bodem
teren voor de grote waag

de kou treedt in de staf
wordt opgericht een
laatst rantsoen verstrekt

wie gaan moet gaat wie
achterblijft zal waken
op zijn beurt

het licht ontsteken in het nieuwe
jaar de lege planken
vullen van de voorraadschuur

De verdeling van de woordgroepen vormt in deze strofe een klein, maar oplosbaar raadsel: de rand vouwt om / de kou treedt in // het lijk wordt vastgenaaid / de staf wordt opgericht // de lange spier (wordt: samentrekking in de persoonsvorm) gekruist / een laatst rantsoen (wordt: idem) verstrekt. Er zijn meer zulke overeenkomsten, maar er zijn ook verschillen: overeenkomsten bijvoorbeeld in de eerste strofe en in de zesde regel, verschillen in de laatste strofe.

De sfeer van de dertiende passage in de vijfde bundel is vergelijkbaar met die van I, VIII wat de plaats van het lyrisch subject betreft. In beide passages bevindt zij zich in een slachtofferpositie ten opzichte van de omgeving. In I, VIII valt het jachtthema op als dominant, in V, XIII ontbreekt het jachtmotief en staat daarvoor in de plaats het motief van het gewogen worden. Het lyrisch subject is in beide passages in de macht van anderen die haar gebruiken. Op diverse plaatsen in het gedicht uit de vijfde bundel krijg ik de indruk dat de syntaxis van het gedicht uit de eerste bundel als voorbeeld kan hebben gediend: de eerste regel, de vierde, de vijfde en de voorlaatste.

Bundel V, passage XIII

de ibis in je schikt de kraag
ik vraag de hand van
wie zijn hand wil geven

mijn knecht versaat

ik ben het werkwoord
op jouw schrijfpalet
ik word geschreven

de weegschaal opgelegd

Bundel I, passage VIII

de reiger in je spant de nek
ik klem mijn handen
om de witte schragen

de stoet vertrekt

ik ben het lokaas
voor de reigervalk
ik word gedragen

de jagers tegemoet

De passages V, XIV en I, VII bestaan elk uit drie gedichten van drie strofen: tezamen zes, vier en twee regels per gedicht. In het tweede en derde gedicht van beide passages is een cursieve regel, de andere regels zijn in romein. Wat de formele en inhoudelijke verwantschap tussen de twee passages aangaat: er zijn geen nieuwe aspecten in vergelijking met de al besproken passages. Wel maken deze passages duidelijk over de aard van de grote symmetrie. Strikt genomen is bij symmetrisch geplaatste passages die uit drie deelgedichten bestaan de volgorde van die drie van belang bij de symmetrie. Ik noem de deelgedichten van de passage in de eerste bundel voor de duidelijkheid a, b en c. Het zou symmetrisch zijn als in de pendant de volgorde dan c, b, a zou zijn. Dat is bij Starink niet het geval. Dat leid ik af uit de plaats van de gecursiveerde regels: die komen namelijk beide keren voor in het tweede en derde deelgedicht. De passages zijn dus symmetrisch geplaatst, de deelgedichten niet.

De vijftiende passage van de vijfde bundel en de zesde van de eerste bieden voor dit gedeelte van mijn onderzoek weinig nieuwe gezichtspunten. Ik volsta met één opmerking over de verandering van perspectief tussen beide passages: “hij zei” uit de eerste bundel is in de pendant in de vijfde bundel “je zei” geworden. Die verandering is een aanvulling op de bevindingen in de hiervoor besproken passages.

Bundel V, Passage XVI

de zeelucht wijkt nooit eerder wist de lage
rug rode aarde de eigen geur hersteld
zoetwater welde vogels vonden zaden
bewaard waar na de vloedgolf het graanveld
ontaardde

Bundel I, Passage IV

en als je loslaat kleurt mijn aarde wit

Bundel V, Passage XVII

en vlogen over in een grote v

Bundel I, Passage V

de aarde brak en die ons zagen zwegen
hun ogen braken hun akkers lagen kaal
toen kerend langs de onbetreden wegen
de laatste gasten aan het avondmaal
ontkwamen

De zinsbouw van I, V is niet ingewikkeld, die van V, XVI wel. Ik kijk of tegen de achtergrond van de grote symmetrie die deze passages bij elkaar brengt, de gemakkelijke zinsbouw als voorbeeld

kan dienen voor de moeilijke.²⁵⁶ Daartoe verdeel ik de passage uit bundel I in zinvolle mededelingen: de aarde brak / en die ons zagen zwegen / hun ogen braken / hun akkers lagen kaal ... ontkwamen. Een zelfde verdeling blijkt mogelijk in de passage uit de vijfde bundel: de zeelucht wijkt / nooit eerder wist ... hersteld / zoetwater welde / vogels vonden zaden ... ontaardde. Zodoende ontstaat er een “verhaal” dat het mogelijk maakt de passage in bundel V op te vatten als een positieve versie van, of als een antwoord op, de negatieve passage in bundel I. Ik let daarbij op het herstel van een goede, vruchtbare toestand in de vijfde bundel tegenover de kale akkers in de eerste bundel. Het herstel wordt geformuleerd in “de zeelucht wijkt”, wat wil zeggen dat de landlucht wint. Dit laatste wordt bevestigd door “de eigen geur hersteld”, wat gezegd wordt van “de lage rug rode aarde”. Het feit dat het land de hegemonie van de zee overneemt, blijkt ook uit “zoetwater welde”. Dat zou kunnen betekenen dat er vóór de vloedgolf zoet water was op de “lage rug rode aarde” en dat “nu” de zoetwatervoorziening zich hersteld heeft.

Passage XVII mist in vergelijking met de pendant ervan in de eerste bundel een grammaticaal onderwerp. Dat onderwerp ligt, als ik lineair blijf lezen, wel voor de hand. De voorafgaande incomplete regel, de slotregel van XVI, krijgt zijn syntactisch vervolg en dat maakt het aannemelijk de genoemde “vogels” als onderwerp in de samentrekking op te vatten. Ik zie geen thematische verwantschap tussen de eenregelige passages.

De syntactische bouw van de passages V, XVIII en I, III is nagenoeg hetzelfde. Beide passages bestaan uit vier hoofdzinnen die zonder verbindingswoorden twee strofen van elk twee zinnen vormen. De eerste regel van de eerste strofe is in allebei de gevallen een hoofdzin, de tweede hoofdzin beslaat de resterende twee regels. In de tweede strofe is het net andersom: de regels vier en vijf van de passage vormen samen een hoofdzin en de slotregel is zelfstandig een hoofdzin. Het aantal lettergrepen is bepalend voor de regellengte en dientengevolge is de parallelie niet volkomen. Ook de grammaticale opbouw van de vergelijkbare zinnen is in de twee passages niet helemaal gelijk. Thematisch kunnen de twee passages als tegenstelling worden opgevat: in de eerste bundel is de woordvoerder “gevangen”, in de vijfde bundel kan de “veerman” voor haar bevrijding zorgen.

Bundel V, Passage XVIII

dit is de onweerslucht
gods vogelvlucht
omsluit het zwarte meer

ik doop de koningsveer
voorzichtig in de teerkan
ik maak de eerste veerman

Bundel I, Passage III

dit is het grensgebied
gods slinger schiet
het laatste offerdier

ik kan niet weg van hier
met mijn geringde handen
ik breng de offerande

²⁵⁶ Ik ga voorbij aan de vraag of de eerste passage ook het eerst is geschreven, aangezien ik dat niet weet. Omdat ik het eindproduct bestudeer, is dat hier ook niet van belang.

De vier resterende passages bieden formeel geen nieuwe perspectieven. Er is geen duidelijke thematische verwantschap tussen de negentiende passage in de vijfde bundel en de tweede in de eerste bundel afgezien van het voor de hand liggend motief van de dood. De twee uiterste passages van de vijf bundels worden verbonden door het motief van twee verschillende werelden.

Bundel V, Passage XIX, blz. 37

een hand plengt zwart gevlokte wijn
en vraagt steeds als er pelgrims zijn
wie heeft de boot geschonken

de hand die mengt mengt gal en gom
en keert de kom gespiegeld om
zodra er is gedronken

Bundel V, Passage XX, blz. 38

roerloos ligt de boot te wachten
als ik instap volgt een zachte
deining zonder een geluid

dan bestrijkt de wind de zeilen
en de vogel op de steile
oever spreidt zijn vleugels uit

Bundel I, Passage II, blz. 6

de galg staat wijdbeens boven mij
en trilt mee met de razernij
in overslaande zangen

twee handen klemmen om mijn hals
en zingen vals de dood is als
een spiegel opgehangen

Bundel I, Passage I, blz. 5

ik heb het koren nog gezien
en ook de koning die sindsdien
de barre woestenij regeert

ik heb hem distels aangeboden
en de graven van mijn dode
jongelingen gesigneerd

Het openingsgedicht van de eerste bundel roept een vroegere wereld op met een kenmerk van vruchtbaarheid, waartegenover in het heden een “barre woestenij” wordt geplaatst. In het afsluitend gedicht van de vijfde bundel wordt de negatieve tweede wereld slechts gesuggereerd door de positieve kenmerken van het vertrek uit die wereld. In dit opzicht vormen de uiterste gedichten een thematische tegenstelling.

5.10 Conclusies over de vijfde bundel

Mijn conclusies over de vijfde bundel steunen op enkele aannames die ik aan het begin van dit hoofdstuk heb geformuleerd: er is in de passages steeds sprake van hetzelfde personage, de opgeroepen situaties in de passages zijn met elkaar vergelijkbaar en formele overeenkomst tussen de pendantpassages impliceert tot op zekere hoogte ook inhoudelijke overeenkomst.

Lineaire lezing van de vijfde bundel is niet toereikend om gaandeweg steeds meer problemen die zich tijdens de lezing voordoen uit de weg te ruimen. De lezer zal simultaan moeten lezen, terug moeten lopen en vooruit moeten kijken voor een goed begrip van de afzonderlijke deelgedichten, de passages en het geheel. De door mij voorgestelde lezing van de bundels als schilderijtentoonstelling leent zich daar uitstekend voor. Daarbij blijft onverlet dat de vijf bundels ook voor een lineaire lezing, hoe dan ook, fragmenten van een verhaal vertellen, zonder dat er evenwel een eenheid ontstaat en de lezer greep krijgt op het geheel. Er blijven namelijk onbeslisbaarheden, zoals bij voorbeeld de betekenis van de kleuren in het negende deelgedicht van de derde passage.

Mij is gebleken dat grote overeenkomst van formele kenmerken niet automatisch samen gaat met grote overeenkomst van de inhoud: er is in de formele structuur van de vijf bundels geen thematische terugkeer naar het begin; er is eerder een ontwikkeling van afhankelijkheid naar zelfstandigheid zichtbaar gemaakt die geen einde heeft, maar steeds een nieuwe mogelijkheid om te vertrekken vindt. De stappen in die ontwikkeling kunnen geformuleerd worden als “passages” en het geheel van de passages vormt in die optiek DE WEG NAAR EGYPTE, waarbij Egypte gezien kan worden als het land van de dood die een voortzetting is van het leven.

Tussen de twee rijken, het rijk van de levenden en dat van de doden, is zoals uit diverse passages maar het meest expliciet uit de derde passage blijkt, vanuit het perspectief van het lyrisch subject een zekere interferentie. De derde passage is dan ook als een *mise en abyme* voor de hele bundel te beschouwen. Alleen de lezer kan in de daad van het lezen deelhebben aan beide werelden; het lyrisch subject blijft net als Mozes voor de intocht in het Beloofde Land in het grensgebied steken, behalve in een droomtoestand. Het eerder door mij geconstateerde verschijnsel van de epifanie keert daarbij in de vijfde bundel niet terug.

Werkelijkheid en droom verhouden zich in sommige passages zodanig ten opzichte van elkaar dat het niet mogelijk is een duidelijke hiërarchie tussen beide aan te geven. Die passages zijn te beschouwen als voorbeelden van een directe confrontatie van de wereld der levenden - de wereld van het lyrisch subject - met de wereld van de doden, de “zwijgende gestalten”, op basis van gelijkwaardigheid van werkelijkheid en droom.

Bij het representeren van deze confrontaties maakt Starink soms gebruik van modellen uit de literatuurhistorie: de dodenreis, het bezoek aan een onderwereld, het veermangedicht, het ritueel van de weging van het hart bij de Egyptenaren en het mondopeningsritueel.

Een aantal passages in de vijfde bundel kan worden opgevat als poëtische gedichten. Zij zijn dat niet exclusief, ze passen op andere wijze ook in de thematische netwerken van het geheel.

In de vijfde bundel wordt een *poëtisch credo* geformuleerd, waarin de rol van de lezer een bijzondere nadruk krijgt bij het samenstellen van zijn of haar eigen “kruik”; de gegeven compositie van de bundel (of het hele werk) is slechts één van de mogelijkheden. Aan het opnieuw verbinden van de gegevens moet het zoeken naar de “pasbaarheid” van de “stukje(s)” voorafgaan. De beperking “als je een stukje mist” heb ik opgevat op als expliciete verklaring dat de onbeslisbaarheden en de open plekken in het verhaal van het lyrisch subject inherent zijn aan Starinks manier

van werken: “iets (...) moet springen wil het passen”.²⁵⁷ De lezer kan pas zijn “kruik” maken als hij die van het lyrisch subject aan stukken heeft laten vallen. De exclusieve eenheid van het kunstwerk, het kan alleen maar zó en niet anders, wordt daarmee gerelativeerd. Zelfs het belang van het kunstwerk als zodanig lijkt ter discussie te worden gesteld. De “kruik” die het kunstproduct kan symboliseren, wordt opgeofferd aan hogere belangen: het “paard”, misschien als mogelijkheid tot een nieuw vertrek of als psychopompos, of prijsgegeven aan de “wind”: “tot de wind (...) over het spoor van albast beslist”. Zo werden ook de panelen uit de eerste passage die het kunstwerk verbeeldden, achtergelaten voor een nieuw vertrek. Dat het haar om hogere waarden moet gaan dan het werk van haar handen als zodanig, blijkt uit het nadrukkelijk noemen van haar inspanningen bij het maken van een artefact: ze heeft dat werk van betrekkelijke waarde zo mooi mogelijk (de zaal in de derde passage) en zo vakkundig mogelijk, “naar beste kunnen”, “uit mijn beste klei” (de kruik in de vierde passage) uitgevoerd.

Steeds weer blijkt in de vijfde bundel bevestigd te worden dat de thematische netwerken zich vanuit een willekeurig punt kunnen uitbreiden over alle bundels. Specifieke manieren van lezen zoals de poëtische of de “Egyptische” maken de netwerken complexer. Het is dan ook bijna onmogelijk een afzonderlijk motief, zoals dat van de wijnkruik, ter discussie te stellen zonder de ingewikkeldheid van het motievennetwerk geweld aan te doen.

Onder andere door de getalsovereenkomst van de dertig stappen en het gezamenlijk aantal jaren uit de ondertitels van de bundels lijkt een biografische lezing van de passages niet uitgesloten te zijn.

In de inleiding tot mijn onderzoek van de vijfde bundel heb ik gesteld dat de afronding van de grote symmetrie die in de vijfde haar beslag krijgt, thematisch benadrukt lijkt te worden door motieven die met “afronding” samenhangen, zoals “afscheid nemen”, “afsluiten”, “gaan”, “een reis over water maken” en “vertrekken”. Dat blijkt zo te zijn. Ook in de bundels I, II en IV is het motief van “de afronding van een toestand en / of het (voorgenomen) vertrek naar iets nieuws” met vijftientig “treffers” dominant aanwezig. In de derde en de vijfde bundel komt het eveneens vaak voor. Het afscheid zelf heeft alle kenmerken van een “zacht vertrek”.

Dit onderzoek naar de aard van de formele symmetrie heeft duidelijk gemaakt dat het soms moeilijk is te bepalen waar in de passages de grens ligt tussen loutere vormkenmerken en inhoudelijke eigenschappen. Het is duidelijk geworden dat grote formele overeenkomst van passages niet automatisch betekent dat er dan ook sprake is van verregaande inhoudelijke verwantschap. De aard van de formele overeenkomst is naast de basale gelijkheid van aantallen strofen en aantal regels erg divers: syntaxis, woordgroepen, woorden. Een enkele keer is er geen visuele symmetrie. De thematische verwantschap van de pendantpassages is ook zeer divers. Soms lijkt het alsof de eerder geplaatste passage als grammaticaal of inhoudelijk voorbeeld heeft gediend voor de later geplaatste. Opgemerkt moet worden dat de symmetrie niet geldt voor de plaatsing van de deelgedichten.

²⁵⁷ Deze verklaring herinnert aan het in de negende passage van de vierde bundel opgemerkte “dan sluit ik zei ik nu een nieuw verbond / een dat gemis meevoert als blijvend teken / maar in zijn eigen leemte afgerond”.

- 6 Interdiscursiviteit als leeswijze
 - 6.1 Inleiding
 - 6.2 Mythologieën: “Egypte” en “elders”
 - 6.3 Taal
 - 6.3.1 Krassen en tekens
 - 6.3.2 De taal van de vogels
 - 6.3.3 Visueel waarnemen en visionair kijken
 - 6.4 Conclusies

6.1 Inleiding

Om het mogelijk gevaar van tunnelvisie uit de weg te gaan heb ik me bij mijn onderzoek niet van meet af aan laten leiden door de topografische term “EGYPTE” in de verzameltitel van de vijf bundels. Als ik mij daar te zeer op had gericht, zouden waarschijnlijk andere dan Egyptische aspecten van de bundels onderbelicht zijn gebleven. Ik heb waar dat maar enigszins mogelijk bleek te zijn de interne samenhang tussen de gedichten, de passages en de bundels onderzocht zonder daar gedicht-externe gegevens bij te betrekken met in mijn achterhoofd de toenemende zekerheid, ten gevolge van het groeiend aantal raadsels in de tekst, dat een intertekstuele of liever interdiscussieve lezing wellicht een aantal van die raadsels op een voor het geheel relevante manier zou kunnen oplossen.

In de voorgaande hoofdstukken heb ik naarmate ik vorderde in de vijf bundels geregeld andere manieren van lezen dan de realistische gebezigd, omdat ik meende te kunnen aantonen dat daardoor de betekenis van de tekst op een ter zake doende wijze werd verrijkt en een aantal raadsels in de passages kon worden opgelost. Met de keuze van bijvoorbeeld een mythologische of een Egyptische lezing werd het terrein van het naar zichzelf verwijzende gedicht of het naar zichzelf verwijzende werk verlaten en het gebied van de intertekstualiteit betreden.

Maaïke Meijer onderscheidt in haar studie *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie* “intertekstualiteit in ruime zin” en “beperking van intertekstualiteit tot *litteraire* (cursering van de auteur) intertekstualiteit”.²⁵⁸ Onder de eerste vorm verstaat zij “de wijze waarop de tekst is ingebed in algemene conventies van representatie en cultureel ingeburgerde wijzen van zien en denken, waarvan de bronnen verloren zijn.” Met de tweede vorm stelt zij zuiver literaire relaties tussen teksten tegenover relaties binnen de cultuurtekst: “een conglomeraat van geaccepteerde, steeds weer terugkerende motieven en wijzen van representatie rond een thema (...), dat zich steeds weer organiseert in nieuwe culturele teksten, ongeacht of deze literair, journalistiek, wetenschappelijk of van andere herkomst zijn.” Voor een goed begrip van Starinks werk is Meijers herdefinitie van intertekstualiteit relevant: “Intertekstualiteit wil mijns inziens zeggen dat betekenis tot stand komt door relaties van de tekst met elementen uit de hele culturele ruimte.”²⁵⁹

Het gaat mij nu niet om intertekstualiteit als teksttheorie, maar als interpretatiekader waarvan een lezer al dan niet gebruik kan maken. Deze leesstrategie is altijd min of meer persoonlijk beperkt. Min of meer, want het lijkt geen wilde veronderstelling dat de lezers van de gedichten van Starink tot een “interpretive community” horen met een tot op zekere hoogte vergelijkbaar resonantiegebied bij culturele uitingen.²⁶⁰ Dat neemt niet weg dat niet elke lezer tot dezelfde conclusies zal komen. De weerklank van een tekst of tekstfragment is subjectief; de eisen die men aan intertekstualiteit als leeswijze mag en moet stellen zijn “dat beargumenteerd moet worden dat die resonanties relevant zijn en leiden tot betekenisgeving.”²⁶¹

²⁵⁸ Meijer 1996: 18-35

²⁵⁹ Meijer 1996: 33-34

²⁶⁰ Fish 2001: 2087-2089

²⁶¹ Meijer 1996: 34

Ernst van Alphen gaat een preciserende stap verder dan Meijer in die zin dat hij naast het begrip intertekstualiteit de op Michel Foucault geënte term interdiscursiviteit gebruikt. Hij wil daarmee ontkomen aan het gevaar van vaagheid dat zich voordoet als de lezer zich beroept op “niet- aanwijsbare, anonieme teksten die we wel allemaal gelezen hebben maar waar we de bron niet van kennen.” Het gaat bij het discours-begrip van Foucault niet om aanwijsbare teksten, maar “om een conceptueel systeem van onderscheidingen. De manier waarop een discours zich manifesteert in teksten (of beelden) kan verschillen en is in die zin niet specifiek.”²⁶² Bij interdiscursiviteit worden elementen van het ene discours gebruikt in een ander discours. Voor Starink is dat bijvoorbeeld het geval met haar gebruik van elementen uit de Egyptische mythologie of de religieuze rituelen van de oude Egyptenaren. Hetzelfde geldt als zij literaire genres of subgenres en modellen uit de Egyptologie of de culturele antropologie benut voor de vorm of de inhoud van haar passages. In de analyses en interpretaties van de vijf bundels heb ik daar voorbeelden van gegeven.

Van Alphen benadrukt dat gevallen van interdiscursiviteit in tegenstelling tot gevallen van intertekstualiteit (in de beperkte zin die Meijer daaraan gaf) geen specifieke tekst als bron hebben. Het gaat in deze gevallen echter wel om een specifiek discours dat zich onderscheidt “door bepaalde talige en stilistische kenmerken”.²⁶³ Meijer laat het specifieke van de “elementen uit de hele culturele ruimte” (zie hierboven) in het midden. Interdiscursiviteit als leeswijze biedt de lezer de mogelijkheid, in het besef van de betrekkelijkheid van zijn of haar culturele kader en (literaire) kennis, een tekst op een vruchtbare, betekenis producerende manier te verbinden met andere specifieke vormen van discours.

De combinatie van beider opvattingen over intertekstualiteit en interdiscursiviteit als leeswijze vormt een bruikbaar vertrekpunt voor een onderzoek van een aantal aspecten van Starinks bundels die tot nu toe weinig aandacht hebben gekregen. Ik stel me daarbij de volgende onderzoeksvragen, mede op basis van mijn desbetreffende bevindingen omtrent de vijf bundels: hoe zijn “algemene conventies van representatie” werkzaam in DE WEG NAAR EGYPTE; hoe zijn “cultureel ingeburgerde wijzen van zien en denken” in de bundels werkzaam; welke specifieke vormen van discours met hun eigen “talige en stilistische kenmerken” zijn semantisch productief in Starinks werk? Deze vragen zal ik eerst in het algemeen beantwoorden.

Een opvallend voorbeeld van “algemene conventies van representatie” en “cultureel ingeburgerde wijzen van zien en denken” is vanaf de eerste passage van de eerste bundel aanwijsbaar: het denken en representeren in antithesen. De eerste oppositie binnen de vijf bundels, die van “vruchtbaarheid toen” en “onvruchtbaarheid nu” is van alle tijden, want ze is op te vatten als een variant van het aurea aetas- motief.²⁶⁴ Een andere tegenstelling die vanaf het begin aanwezig is en tot ver in de vijfde bundel werkzaam blijft, is de gespannen relatie tussen “meester en leerling”. Ik noem nog een aantal vormen van denken in antithesen bij Starink zonder dat ik de pretentie heb volledig te zijn: de tegenstelling van droom en werkelijkheid, van lineair en circulair denken, van

²⁶² Alphen, Van 2010 (ter perse)

²⁶³ Idem (ter perse)

²⁶⁴ Levin 1969 (1972): passim

leven en dood, van het mannelijke en het vrouwelijke, van het gewone kijken en het visionair zien. Al deze voorbeelden van denken in opposities wortelen diep in onze literatuur en de cultuur in het algemeen, zonder dat er precieze bronnen voor zijn aan te geven. Bij Starink bepalen ze de dynamiek van de semantische netwerken die ik bij de analyse van de bundels heb proberen te traceren.

Alvorens ik mijn derde onderzoeksvraag “Welke specifieke vormen van discours met hun eigen “talige en stilistische kenmerken” zijn semantisch productief in Starinks werk?” in het algemeen beantwoord, wil ik een verdeling maken in de vormen van discours die bij Starink aan de orde zijn. Ik baseer me daarbij op Mikhail Bakhtin in zijn boek over Dostoevsky: “(De auteur) constructs (...) the hero’s *discourse* (cursivering van Bakhtin) about himself and his world.”²⁶⁵ In de bundels van Starink is het, zoals gebleken is, geen eenvoudige zaak, de “helden” en hun persoonlijk discours van elkaar te onderscheiden, maar de volgende indeling is volgens mij plausibel. Er is bij voortduring een vrouwelijke verteller aan het woord die in gangbaar Nederlands “haar verhaal doet”; tegenover haar is er een waarschijnlijk mannelijke antagonist die eveneens in gangbaar Nederlands, op een dwingende wijze probeert het gedrag van de vrouw te sturen. Vervolgens is er een discours te onderscheiden dat typografisch gekenmerkt wordt door het cursief en stilistisch door een afwijkend register: het Nederlands is wat ouderwets, officiëler, dan de parlante stijl van de twee al genoemde woordvoerders. Het cursief discours omvat soms een enkele regel in een passage of een deelgedicht die duidelijk tot een ander discours moet worden gerekend, maar het komt ook voor dat het cursief discours een hele strofe of een compleet deelgedicht beslaat. Op de problemen die hiermee samenhangen ben ik in mijn analyses uitvoerig ingegaan. Tenslotte is er de taal van de vogels die een eigen discours vormt (in het tweede deelgedicht van de zevende passage in de eerste bundel en in de pendantpassage in de vijfde bundel). Deze vormen van discours interfereren binnen het werk; daarnaast bevatten ze allerlei elementen die de lezer kunnen prikkelen buiten de tekst bestaande vormen van discours in te zetten om zijn betekenisgeving op een relevante wijze te ondersteunen. Zulke elementen zijn er in principe net zoveel als de lezer vermag waar te nemen: de hoeveelheid resonanties binnen de tekst is aan hem of haar gerelateerd.

Voor mijn onderzoek beperk ik mij tot een tweetal groepen van discours, waarvan ik per groep enkele voorbeelden zal analyseren. De eerste groep die ik wil onderscheiden geef ik de ruime naam “mythologieën”. De tweede vat ik samen onder de term “taal”. Binnen de “mythologieën” spelen o.a. een rol: motieven uit de Egyptische godenleer, religieuze rituelen uit het oude Egypte, het motief van de twee rijken zoals ik dat heb besproken naar aanleiding van onder andere de derde passage van de vijfde bundel, het motief van de locus amoenus, maar ook motieven uit andere mythologieën, zoals de Griekse, de Germaanse, de Keltische en de oud-Europese. De hier door mij genoemde onderwerpen laten zich gemakkelijk verder opsplitsen. Ik geef daarvan een paar voorbeelden.

Bij de Egyptische godenleer kunnen in verband met Starinks werk Isis en Osiris, Thot, Maät en Anubis bij de interpretatie worden betrokken; bij de religieuze rituelen van het oude Egypte

²⁶⁵ Bakhtin 1984: 53

geldt dat onder meer voor het mondompeningsritueel, het gesprek met de veerman naar het dodenrijk, het via een spreuk toegang krijgen tot de wereld van de gestorvenen, de weging van het hart en de tocht met de nachtbark van west naar oost. Ook het bij Starink frequent voorkomende motief van naamgeving kan hierbij worden betrokken.

Voor wat motieven uit andere mythologieën betreft, valt te denken aan “de goden in ballingschap”, “de hinker” die beide gerelateerd kunnen worden aan de Griekse mythologie, en aan “de halsdoek” die zowel met de Egyptische, de Griekse, als de Germaanse mythologie kan worden verbonden.

De groepen van discours die ik met de term “taal” heb samengevat, zijn in verband met het werk van Starink onder andere “krassen en tekens”, de taal van de vogels en de oppositie tussen twee manieren van zien: het gewone kijken en het visionair kijken. Deze drie hangen in DE WEG NAAR EGYPTE nauw met elkaar samen als vormen van kennisverwerving voor het lyrisch subject.²⁶⁶ Ik zal nu per groep enkele voorbeelden testen op hun relevantie voor de interpretatie van Starinks gedichten.

6.2 Mythologieën: “Egypte” en “elders”

Uit de groep “mythologieën” onderzoek ik in de vijf bundels de elementen die met het oude Egypte kunnen worden verbonden. Vanaf de publicatie van de eerste bundel heeft de kritiek geworsteld met “Egypte”. Het volgende is een bloemlezing uit de reacties in de loop van de jaren. Men dient zich daarbij te realiseren dat de tweede bundel in 1993 verscheen, de derde in 1995, de vierde in 2000 en de vijfde eveneens in 2000.

Dirkje Kuik schreef in *NRC Handelsblad* in 1981: “Deze titel moet men dacht ik symbolisch opvatten. Egypte gezien als het dodenrijk. Egypte het land waar iedereen naar op weg is, de weg naar het luie end om het eens populair te zeggen, of op zijn Utrechts: “naar de Gansstraat!” Daar ligt het stedelijk kerkhof.”²⁶⁷ In 1994 vroeg Hans Tentije zich in *De Groene Amsterdammer* af: “Vallen de coördinaten van het land dat Gertrude Starink voor ogen staat samen met die van het huidige Egypte of is het haar om het oude rijk van de farao’s begonnen?” En hij vervolgde:

Nergens heb ik daar een passend antwoord op kunnen vinden - en zelfs de minste toespeling of de geringste verwijzing is, opzettelijk wellicht, achterwege gelaten, in een later stadium van het schrijven geschraapt, zorgvuldig verdonkeremaand. Gertrude Starinks Egypte is, (...) een zinnebeeldig Egypte, is de uitdrukking van het verlangen naar geborgenheid en geluk, naar een situatie waarin, als eertijds, de

²⁶⁶ Voor de onderscheiding van het gewone kijken en visionair kijken sluit ik me aan bij de verdeling van Karl Popper in zijn boek *Objective Knowledge* van 1972 (2010): de eerste wereld is die van de materiële dingen, die we zien als de echte wereld; de tweede wereld is die van de subjectieve ervaring en die is voor het subject net zo echt als de eerste.

²⁶⁷ Kuik, Dirkje. “Passages naar het dodenrijk.” *NRC Handelsblad* 8 mei 1981: Boeken, 3.

symboliek nog samenviel met de beleving, nog niet los kon worden gezien van de alledaagse werkelijkheid.²⁶⁸

In hetzelfde jaar vatte Remco Ekkers de tot dan toe verschenen bundels op als “het poëtisch verslag van vijftien jaar dromen en mythische verbeelding”. Impliciet is Egypte voor hem een beeld voor de dood en de weg ernaar toe expliciet “de reis door het leven, (...) op weg (...) naar een onbekend maar welomlijnd doel.”²⁶⁹ Marc Reugebrink zag het Egypte uit de titel ook niet als het land Egypte, maar “veeleer (als) iets waarvoor Egypte zou kunnen staan (de dood misschien?).”²⁷⁰ Na de bekroning van de derde bundel concludeerde Lauran Toorians in 1996 “En dan is er natuurlijk nog Egypte, dat alleen al zo prominent in de titels (...) aanwezig is.” Direct daarop in zijn artikel preciseert hij “Egypte” als “het oude Egypte” en hij voegt eraan toe dat de verwijzingen naar dat “oude Egypte” “weinig expliciet” zijn.²⁷¹

Truusje van de Kamp liet in 1997 een duidelijk ander geluid horen dan haar voorgangers wat de elementen “de weg” en “Egypte” betreft. In een intrigerend artikel waarin zij de gedichten van Starink vooral poëticaal opvat, ziet zij “Egypte” als “niet meer dan een droombeeld, een utopische gerichtheid, een weg waarlangs haar gedichten zich voltrekken.” Anders door haar geformuleerd: “het ‘plan’, de ‘opdracht’ (...) waaraan ze is ‘toegewezen’: ‘het was om jou dat ik de zin begon / en elke letter is aan jou gewijd’.” Nog anders onder woorden gebracht: “Als limiet van haar creatieve verbeelding, als ‘eerste steen’ en als ‘laatste steen’, refereert Egypte in het werk van Gertrude Starink aan een mythische ervaringswereld.”²⁷² Deze laatste opvatting, (het oude) Egypte als “mythische ervaringswereld”, keert terug in de optiek van Hans Groenewegen, maar hij laat ook de beperkte geldigheid ervan zien: “de elementen die onmogelijk ‘Egyptisch’ kunnen zijn, (maken) een andere lezing noodzakelijk. Daarbij, bij alles wat aan de cyclus ‘Egyptisch’ zou zijn aan te wijzen, is er ook veel ‘Egyptisch’ waarvan Starink geen gebruik heeft gemaakt.”²⁷³ Yves T’Sjoen tenslotte ziet de titel zo: “alle passages vormen samen een zeer eigenzinnige landkaart die leidt naar een raadselachtig Egypte. Niet het archetypische land van farao’s en piramiden, maar een soort niemandsland, eventueel het dodenrijk. In elk geval een plek die mythisch (of tijdloos) wil zijn. Egypte fungeert dan als metafoor waarin verleden en heden samenvallen, waarin tijdsgrenzen worden opgeheven.”²⁷⁴

“Egypte” wordt door deze critici vooral gezien als een beeld voor het dodenrijk, maar er is meer. “Egypte” vertegenwoordigt voor Tentije een zinnebeeldige wereld waarin “symboliek en beleving” (nog) samenvielen en de symboliek (nog) niet los was geraakt van de werkelijkheid. Voor Van de Kamp is “Egypte” een beeld voor de opdracht die de dichteres heeft, een weg waar-

²⁶⁸ Tentije, Hans. <<http://www.groene.nl/1994/20/het-egypte-van-de-ziel>>.

²⁶⁹ Ekkers 1994: 19

²⁷⁰ Reugebrink 1994: 91-92

²⁷¹ Toorians 1996: 27

²⁷² Kamp, Van de 1997: 87

²⁷³ Groenewegen 2002: 146

²⁷⁴ T’ Sjoen 2003: 562

langs haar gedichten zich voltrekken. Tentije verwijst met zijn interpretatie naar een tegenstelling die ik opvat als een variant van het door mij geconstateerde aurea aetas-motief in de eerste passage. Van de Kamp ziet “Egypte” vooral als een middel, een voorraadschuur vol mythische beelden voor Starink om haar waarheid te formuleren, haar opdracht vorm te geven: “steeds opnieuw beginnen (...), eindeloos voortgaan” en “wachten op de uiteindelijke betekenis”.²⁷⁵ Samengevat: er wordt bij de term Egypte enerzijds gelet op het finaal aspect ervan en anderzijds op het instrumenteel aspect.²⁷⁶ Mijn opvatting is dat beide aspecten van belang zijn voor de interpretatie en ik hoop dat hieronder aan te tonen.

Door de titel van de bundels wordt al min of meer de “Egyptische” toon voor een eventuele interpretatie gezet, overigens met het ingecalculeerd risico van een tunnelvisie, en ik heb daarom als eerste voorbeeld de eerste passage van de eerste bundel gekozen. Het gedicht heb ik hieronder afgedrukt.

ik heb het koren nog gezien
en ook de koning die sindsdien
de barre woestenij regeert

ik heb hem distels aangeboden
en de graven van mijn dode
jongelingen gesigneerd

De eerste strofe brengt volgens Groenewegen de lezer “op het spoor van Isis”:

De belangrijke goden Isis en Osiris kan men onder andere beschouwen als graangoden. Jaarlijks vond na de oogst op de kale velden het ‘treuren om Isis’ plaats. Met de eerste strofe van het allereerste gedicht zet Starink de lezer op het spoor van Isis: ‘ik heb het koren nog gezien / en ook de koning die sindsdien / de barre woestenij regeert’ (...) Gedichten uit het vijfde deel van de cyclus bevatten reminiscenties aan graankorrels die in een net drooggevalle bodem worden gewerkt. Motieven als voorraadschuren, schaarste, oogst en groei komen verspreid over de hele cyclus voor, zonder dat de jaarcyclus de dominante wordt in *De weg naar Egypte*. Hij is één van de elementen.²⁷⁷

De eerste passage zette mij niet op hetzelfde spoor als Groenewegen. De combinatie van de weg naar Egypte, het koren van toen en de woestenij van nu met daarbij “ook de koning” heb ik met de

²⁷⁵ Kamp, Van de 1997: 105

²⁷⁶ De voorbundel van 1971 heeft een intrigerende “titelverklaring” die ik hier buiten beschouwing laat: “de weg naar egipte heet: jij” (slotregel eerste gedicht, tweede serie).

²⁷⁷ Groenewegen 2002: 146-147

oudtestamentische geschiedenis van Jozef en zijn broeders verbonden en met het verhaal over de zeven vette en de zeven magere jaren.²⁷⁸ Alle elementen van de eerste strofe zijn in het Bijbelverhaal terug te vinden. Ten grondslag aan de geschiedenis van Jozef ligt misschien een mythe over de korengoden Isis en Osiris, zoals Groenewegen voorstelt, maar daaronder ligt voor mij nog het klassieke gegeven van de topos waarin bij het begin van een geschiedenis het heden en het verleden tegenover elkaar worden gezet als slechte tijd en goede tijd. Mircea Eliade zegt over deze topos: “The memory of a Golden Age had haunted antiquity since Hesiod’s time.” En “(T)he myth of the Golden Age; that is, of *the perfection of the beginning of things*.” (cursivering van de auteur)²⁷⁹ In mijn optiek zijn het Bijbelverhaal van de zeven vette en de zeven magere jaren en de toop van het Gouden Tijdperk, het volmaakte begin, relevante gegevens voor een interpretatie van Starinks gedichten, te meer omdat de zeven jaren in het vervolg van de eerste bundel, namelijk in de achttiende passage die ik opgevat heb als een *mise en abyme* voor de hele bundel, de drie vormen van discours nog dichter bij elkaar brengen: het bijbelse Jozef-verhaal, het aurea aetas-motief en DE WEG NAAR EGYPTE.

Deze interdiscursieve lezing maakt het mogelijk om het begin van de vijf bundels als het formuleren van een gemis op te vatten. “(D)e barre woestenij”, het gemis van het vruchtbare begin, zoekt compensatie. Freud zegt in *Beyond the Pleasure Principle*:

(T)he course of those events (mental events, PK) is invariably set in motion by an unpleasurable tension, and (...) it takes a direction such that its final outcome coincides with a lowering of that tension – that is, with an avoidance of unpleasure or a production of pleasure.²⁸⁰

Voorlopig wordt de spanning door het lyrisch subject verlaagd door een spottende reactie, het aanbieden van distels, maar dat voorbeeld van “substitutive satisfaction” is uiteraard niet voldoende om een “restoration of an earlier state of things” te bewerkstelligen.^{281 282} Daar zijn blijkens de eerste bundel zeven jaar voor nodig: “het land vruchtbaar de graan / schuur vol het vee gezond”.²⁸³

Zoals Groenewegen al betoogde waaiert het motief van vruchtbaarheid tegenover onvruchtbaarheid uit over de vijf bundels en dat geldt net zo voor motieven die ermee verbonden zijn, zoals bijvoorbeeld de tegenstelling tussen de koning en het lyrisch subject.²⁸⁴

De reactie van de laatst genoemde op de confrontatie met de “koning die sindsdien / de barre woestenij regeert” is, zoals ik in mijn analyse van de eerste bundel heb laten zien, dubbelzinnig: is de bos distels een positief geschenk of is het eigenlijk een bittere, ironische belediging, een

²⁷⁸ Genesis 37-50

²⁷⁹ Eliade 1957 (1972): 41

²⁸⁰ Freud (1997): 235

²⁸¹ Idem: 240

²⁸² Idem: 276

²⁸³ Bundel I, passage XVIII, eerste deelgedicht

²⁸⁴ Groenewegen 2002: 147

ezelscadeau, omdat hij het land heeft verwaarloosd? Ik heb vanwege wat volgt de tweede mogelijkheid gekozen voor mijn interpretatie. Die keus denk ik te kunnen verantwoorden door een interdiscursieve lezing van de aanbieding van de distels. Daarvoor gebruik ik een fragment uit *Werken en dagen* van Hesiodus.

When the golden thistle is in flower, and the noisy cicada sitting in the tree pours down its clear song thick and fast from under its wings in the fatiguing summer season, then goats are fattest and wine is best, women are most lustful, but men are weakest, because Sirius parches their head and knees, and their skin is dried out with the heat.²⁸⁵

Het gaat mij om het begin van het citaat en om de tweede helft. Als de gouden distel bloeit zijn de vrouwen het meest wellustig, maar de mannen “het zwakst in de knieën”. In combinatie met de wellust van de vrouwen, vat ik de opmerking over de mannen op als een seksuele toespeling. Het geschenk van de (gouden) distels kan door de koning worden gezien als een dubbele belediging: als heerser over de woestenij is hij een ezel en als man is hij ook niks waard. Deze lezing kan een verklaring geven voor zijn reactie in de volgende passages. Daarvoor verwijs ik naar mijn analyse van de eerste bundel.

Hiermee verdwijnen de distels niet uit het werk van Starink. Ze komen nog twee maal terug, beide keren in de veertiende passage van de vijfde bundel: “ik zag (...) een wolfshond / die een riem van distels droeg” en “de eerste keer dat je de kist versjouwde / merkte ik dat je op distels kauwde”. Deze passage is qua betekenis een van de minst toegankelijke van het hele werk. De wolfshond is een hapax in de vijf bundels en geeft alleen daarom al weinig houvast, maar hij wordt hier gecombineerd met de “riem van distels” en met “de hagedis / die op zijn tong lag vroeg waarom gesperd”.²⁸⁶ Het dragen van de riem vat ik op als het dragen van een halsband, die hier, voortgaand op mijn veronderstelling dat de distels representanten zijn van de spot van de woordvoerder in de eerste passage van de eerste bundel, ook als zichtbaar teken van bespotting kan gelden.

Er is daarnaast echter een andere betekenis mogelijk, want de halsband kan ook als een sierraad worden opgevat. Daarbij past een misschien niet direct voor de hand liggende interdiscursieve suggestie: er bestaat in Schotland al eeuwen een orde voor de hoogste adel: de orde van de distel. Het ereteken ervan is een halsketting met afbeeldingen van distels, de nationale plant van Schotland, en het motto van de orde luidt “Nemo me impune lacessit”, dat ik vertaal als “Niemand tergt mij ongestraft”.²⁸⁷ De pratende hagedis op de tong van de wolfshond kan symbolisch worden opgevat: “(T)he lizard could embody the soul; in this form it could slip out of the mouths of sleep-

²⁸⁵ Hesiod (1988): 54

²⁸⁶ Naast “wolfshond” komt éénmaal voor “wolfsjong”, namelijk in de negende passage van de tweede bundel.

²⁸⁷ http://www.wordiq.com/definition/Order_of_the_Thistle

ing persons, who after the lizards return would be able to recall its experiences.”²⁸⁸ Niet alle elementen van de symboliek zijn vertegenwoordigd, maar de interpretatie van de andere gevallen van het hagedismotief, waarvoor ik verwijs naar mijn analyses van afzonderlijke passages, wint door de interdiscussieve lezing aan betekenis.

Het is daarbij frappant dat er in de vijf bundels twee personages zijn voor wie het motto van de orde van de distel haast letterlijk geldt: de Poseidonachtige en de ik-verteller in de derde bundel. Ik herinner aan het dreiggedicht op de bladzijden 8 en 9: als blankzeil niet gedood wordt, zal de Poseidonachtige hen allebei laten sterven, en aan het slotgedicht waarin de eveneens getergde verteller zegt “alleen met blote hand zonder respijt / zal ik me voorbereiden op de nacht / waarin hij die ontbrak komt om zijn kracht / te meten met de krachten die ik won”. Onverwachte verbindingsmogelijkheden worden door deze lezing zichtbaar.

De derde plaats waar het distelmotief voorkomt “de eerste keer dat je de kist versjouwde / merkte ik dat je op distels kauwde” kan aansluiten bij het motief van het spotten, van het ezelscadeau, uit de eerste passage van de eerste bundel. Het voert te ver om alle implicaties van het interdiscussief lezen van één geval binnen de vijf bundels uit te werken; het moge duidelijk zijn dat er door deze wijze van lezen allerlei verbanden binnen de door mij besproken netwerken worden toegevoegd of verhelderd. Deze verheldering geldt echter niet voor de tweede helft van de slotzin van de eerste passage. Over “en de graven van mijn dode / jongelingen gesigneerd” kan gespeculeerd worden tot in de derde bundel, van vijftien jaar later, deze *cliffhanger* binnen het werk lijkt te worden opgelost. Ik verwijs daarvoor naar mijn analyse van de centrale bundel.

De Egyptische toonzetting van de titel(s) en van de eerste passage wekt Egyptische verwachtingen. Die worden niet zo maar ingelost. Toorians verzuchtte dat “de verwijzingen naar het oude Egypte” “weinig expliciet” zijn en J. A.A. van Doorn “Maar waarom Egypte? Er is in de gedichten niets te vinden dat met Egypte te maken heeft.”^{289 290} Om nu de verwachtingen wel te laten uitkomen is een andere leeshouding nodig dan de lineaire. Die andere leeshouding staat haaks op de opvatting van Kregting: “(O)p het ogenblik dat een gedicht aan een lezer wordt voorgelegd gaat deze het te lijf met zijn kennis van de wereld, waaruit de woorden stammen. Theoretisch zou hij eveneens zijn kennis van andere boeken kunnen inzetten, maar redelijkerwijs zal geen dichter dat exclusief verlangen.”²⁹¹

De stelling lijkt gerechtvaardigd dat Starink dat wel verlangt; het alternatief is namelijk verwoord in het oordeel van Schouten:

Maar Starinks wereld is, ondanks het drukke gedoe langs de weg en de vele stemmen en opdrachten, volkomen amorf: ze kent geen aanknopingspunten in

²⁸⁸ Biedermann 1989 (1994): 211

²⁸⁹ Toorians 1996: 27

²⁹⁰ Van Doorn, J.A.A.

<http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/archief/article/detail/2787205/2002/07/19/Vanuit-de-stilte-klinkt-een-enkele-stem.dhtml>.

²⁹¹ Kregting 2006: 234

deze maatschappij. Wat dat betreft staat de dichteres als een soort onbegrepen zienares met haar rug naar de wereld. En functioneert haar georakel allen maar zo: als hocuspocus.²⁹²

De door mij in mijn analyse van de vijf bundels voorgestane methode van vooruitlopen en terugkeren kan bij een onderzoek naar het Egypte-gehalte van Starinks werk onverwachte perspectieven openen. Daar is wel enige kennis van het oude Egypte voor nodig, maar het resultaat is dan ook verrijkend voor de betekenis van de passages en de interpretatie ervan.

In zeker de helft van de passages van de eerste bundel is iets van Egypte aanwijsbaar. Als ik doordenk op mijn bevindingen naar aanleiding van de eerste passage, sluiten de brekende aarde en de kale akkers van de vijfde passage bij het motief van de zeven vette en de zeven magere jaren aan en dat geldt ook voor de splijtende aarde en de droogvallende waterput in het derde deelgedicht van de zevende passage. Door deze interdiscursieve lezing is het mogelijk in deze passages een gefragmenteerd "verhaal" te zien met als gemeenschappelijk element van de fragmenten het motief van de zeven magere en de zeven vette jaren.

De reiger uit de achtste passage is via de ibis in de pendantpassage in de vijfde bundel direct met Egypte verbonden, maar in de eerste bundel is dat niet zonder meer duidelijk. In de Egyptische mythologie wordt de reiger vaak gelijk gesteld aan de phoenix en die weer aan Osiris. De ibis en de reiger komen in de zesde passage van de tweede bundel gezamenlijk voor en die combinatie doet denken aan Thot en Osiris bij het wegen van het hart.²⁹³ Plaatsing van de gegevens uit de passages naast die uit de Egyptische mythologie lijkt het mogelijk te maken om de personages in Starinks gedichten en hun functies van elkaar te onderscheiden.

In de negende passage past de voorraadschuur in het betekenisveld van het door mij eerder gesignaleerde fragmentarische verhaal, maar duidelijk is het verband niet. De tiende passage heeft meer Egyptisch: als genre is het gedicht te vergelijken met het prototype "bezoek aan de onderwereld", bekend van Vergilius en Dante en in de Nederlandse literatuur van het gedicht *Thebe* van Gerrit Achterberg, dat refereert aan de dodenstad bij Luxor aan de Nijl. Terwijl ik het metrum van Starinks gedicht onderzocht en spelenderwijs de openingsjamben van de eerste regel verving door trocheeën drong zich *Thebe* met zijn "labyrinth" aan mij op, alsof er voor Starink sprake was van een vraag-en-antwoordspel: dat was wel een labyrint, maar dit is er geen. Ik onderzoek nu hoe de twee gedichten interfereren en wat de vergelijking voor impact heeft op de interpretatie van Starinks gedicht. Voor de duidelijkheid heb ik ze allebei hieronder afgedrukt.

²⁹² Schouten, Rob. "Een pauw naast de cypres." *Vrij Nederland* 29 juli 2000: 54.

²⁹³ Bonnet 2000: 594-595

Gerrit Achterberg: THEBE ²⁹⁴

Met leven toegerust voor beiden,
liep ik vannacht de gangen in,
die naar u leiden.
Het ondergronds geburchte droeg
een stilte, die met tegenzin
mijn tred verdroeg.

De muren stonden als verzadigd
van ruige schimmel; lucht en licht,
voorgoed beschadigd,
beten mij uit; de wil alleen
bij u te zijn in 't jongst gericht,
hield mij ter been.

Het labyrinth verliep in schroeven
van eender, blinder cirkeling.
U ten behoefte?
Ik weet niet meer hoe lang ik ging.
Hoe brachten zij, die u begroeven,
zover een ding?

Totdat mijn voeten op u stuitten:
uit een volslagen duisternis
zag ik uw ogen opensplijten;
uw handen, die ik niet kon tillen,
voelde ik langs het leven strelen,
dat in mij sloeg;
uw mond, in dood verholen, vroeg.

Een taal waarvoor geen teken is
in dit heelal,
verstond ik voor de laatste maal.

Maar had geen adem meer genoeg
en ben gevluht in dit gedicht:
noodtrappen naar het morgenlicht,
vervaald en veel te vroeg.

Bundel I, passage X

dit is geen labyrint ik ken
de weg die deze gangen gaan
ik ken de treden van de trap
hun doel de duisternis

ik ken de nerven en de naam
van wie hier staan hun merg en merk
ik ken hun taal de tekens als
hun hese vochtstem stukt

zij kennen mij de grondkleur van
mijn meisjesmond mijn manie en
mijn maat ze weten van mijn komst
ze waarborgen mijn plaats

dit is mijn nis de drempel is
verlaagd de muren voegen zich
van keer tot keer meer naar de af
druk die mijn lichaam maakt

²⁹⁴ Gerrit Achterberg 1963 (1964): 258-259

Beide gedichten kunnen worden opgevat als droomgedichten. Dat karakter is bij Achterberg meer aannemelijk gemaakt dan bij Starink: het labyrint-bezoek is bij Achterberg in de nacht gesitueerd, bij Starink is dat niet duidelijk. De locatie van de gebeurtenissen toont al meteen een groot verschil tussen beide gedichten. Ook al is er in alle twee sprake van gangen, zelfs in dezelfde regel, bij Achterberg zijn de gangen negatief gekwalificeerd, terwijl bij Starink een kwalificatie ontbreekt. Het onvertrouwd van de omgeving voor Achterbergs lyrisch subject staat haaks op de bijna huiselijkheid van de entourage bij Starink. Achterbergs ik-persoon is zich bewust van zijn ongewenstheid, het lyrisch subject van Starink laat middels het herhaald “ik ken” en het indirecte weerwoord “zij kennen”, “zij weten” en “ze waarborgen” de tegenstelling zien tussen het eenmalig bezoek aan de ultieme duisternis in de dodenstad *Thebe* en het herhaald en in toenemende mate beter bevalend bezoek in Starinks tiende passage. Het lyrisch subject van Achterberg vlucht weg uit het labyrint naar de wereld van de levenden - de twee werelden zijn immers onverzoenlijk - ; Starinks ik-persoon blijft in de sympathetische omgeving, die zich “van keer tot keer meer naar de af / druk die mijn lichaam maakt” voegt. De lezer mag gezien de opmerking “keer op keer” veronderstellen dat dit bezoek één van de vele bezoeken is.

Daarmee valt de aandacht op een aspect van deze passage dat in het totaal van de vijf bundels een uitermate belangrijke rol speelt, namelijk de mogelijkheid om de grens tussen leven en dood meerdere malen te overschrijden en de overtuiging dat er steeds een nieuw begin kan worden gemaakt. Bij Achterberg zijn er, blijkens de voorlaatste strofe, die mogelijkheid en die overtuiging niet. Achterbergs gedicht is in zijn representatie van de zoektocht naar de gestorven geliefde te kenschetsen als een moderne variant van de Orpheusmythe, Starinks gedicht heeft alle trekken van een paramita-verhaal: het verhaal van iemand die de grens van het dodenrijk heeft overgestoken, “gone to the other shore” en is teruggekeerd in het land van de levenden.²⁹⁵

In beide gedichten spelen tekens die al dan niet tot een verstandhouding kunnen leiden een belangrijke rol: “Een taal waarvoor geen teken is / in dit heelal / verstond ik voor de laatste maal.” staat als min tegenover plus “ik ken hun taal de tekens als / hun hese vochtstem stukt.” Achterbergs lyrisch subject heeft niets aan de taal die hij voor de laatste maal heeft verstaan, want hij heeft “geen adem meer genoeg” en moet zich in veiligheid brengen met vluchtgedrag via de “noodtrappen” van het gedicht. Ik vat dit woord in zijn finale betekenis op: met die vlucht is het bezoek afgesloten. Er is geen verstandhouding met het dodenrijk, zoals die er bij Starink wel is: “ik ken (...) de naam / van wie hier staan” en “ze waarborgen mijn plaats / dit is mijn nis”. Het kennen van de naam is in de vijf bundels een vorm van intieme vertrouwdheid.

Het intertekstueel lezen van deze twee gedichten is vruchtbaar geweest voor allebei. Het heeft onder andere de aandacht gevestigd op een taboethema in veel moderne literatuur: de angst voor de dood omdat de dood het laatste zou zijn. In Starinks passages is die angst niet continu aanwezig; niet continu, want ik herinner aan twee regels van de veerman in de tweede bundel: “al varend zei hij heb ik vaak gedacht / er is geen overkant het is bedrog”.

²⁹⁵ Neumann 1955 (1974): 333

In de elfde passage kan de zwarte jurk opgevat worden als de kleding van de godin Isis die rouwt om haar afwezige geliefde.²⁹⁶ Het motief van de zwarte jurk komt drie keer voor in de vijf bundels; de tweede maal is in de negende passage van de vierde bundel, de laatste keer in de tiende passage van de vijfde bundel. In de vierde bundel wordt de zwarte jurk genoemd op een moment van stilstand, van “wachten” op iets nieuws: de “jongemeisjesstap” die als een regeneratie kan worden opgevat; in de slotbundel staat de zwarte jurk ook in het teken van wachten op iets nieuws: de “grijze as” kan een teken zijn van nieuwe vruchtbaarheid. Deze veronderstelling wordt gesteund door “de wijnkruik als een strooikorf”, waarin die mogelijke vruchtbaarheid wordt geïmpliceerd. De drie citaten hebben, bij vergelijking met het discours van het oude Egypte, het wachten op vernieuwing, op regeneratie, gemeenschappelijk.

De dertiende passage wint aan betekenis als ze gezien wordt als een voorbeeld van Egyptische “oversteekliteratuur”, zoals ik die bij de vierde en de vijfde bundel heb besproken. De typische elementen zijn de boot die precies op maat is gemaakt voor het lyrisch subject (vergelijk de nis in de tiende passage), de rituele veren, het afleggen van de kleding (vergelijk de initiatie in de twintigste passage) en “de teksten op de zwartgelakte deksel”. Het advies om in oostelijke richting te gaan laat zich in een Egyptische context verbinden met de regeneratie-gedachte die ik in de elfde passage heb aangewezen.

De veertiende passage bevat in de motieven van de herhaling, de maskers, de fakkels en de voorgenomen tocht mogelijke verbanden met een initiatierite zoals in de twintigste passage wordt opgeroepen. De opmerkingen “je bent hier al eerder geweest vorig jaar” en “alles ligt klaar” kunnen zowel op een herhaalde initiatie als op een herhaalde pelgrimstocht wijzen en die zijn allebei te relateren aan het thema “Egypte”, maar niet exclusief. Aansluiting bij andere mythologieën is ook mogelijk.

De zestiende en de achttiende passage kunnen verbonden worden met het motief van de zeven vette jaren en de zeven magere jaren van het begin van de bundel, maar de Egyptische setting is speculatief. De zeventiende passage bevat het motief van de “sarcofaag”, maar ik heb met mijn analyse proberen aan te tonen dat het woord metaforisch kan worden opgevat en dat het daardoor zijn stereotiep Egyptisch karakter verliest. Ook de slotpassage van de eerste bundel is niet specifiek Egyptisch geladen: de initiatie die erin onder woorden wordt gebracht, past in een algemeen model.²⁹⁷

De tweede bundel bevat veel min of meer verborgen Egyptische elementen, waarvan ik er een aantal ter discussie zal stellen, die als verrijking van de betekenis van Starinks gedichten kunnen fungeren, bijvoorbeeld omdat door herkenning van de betekenis in een Egyptische context, onbeslisbaarheden in haar tekst kunnen worden opgelost. Zo’n onbeslisbaarheid bevatten bijvoorbeeld de regels “op mijn schets aan de muur is de plaats / waar rivierzand gezeefd werd bedekt” in de tweede passage. Syntactisch gezien geeft deze zin geen problemen, maar de opmerking over de bedekte plaats is raadselachtig. In een Egyptische lezing wordt er minstens iets duidelijk: men

²⁹⁶ Witt 1971 (1997): 97

²⁹⁷ Eliade 1957 (1972): 200-204

bedekte in het oude Egypte de plaats waar een ritueel zou worden uitgevoerd eerst met schoon zand.²⁹⁸ De plaats waar het zand wordt gereinigd, is op de schets van het lyrisch subject door iemand bedekt. Die activiteit kan wijzen op de aanwezigheid van een godheid en een indicatie zijn van de identiteit van de mysterieuze cursiefspreker in deze passage. Uit diens woorden blijkt dat hij alles weet en alles ziet en dat hij zich laat helpen door een vogel die hem informatie verstrekt en als boodschapper optreedt. De godheid die aan deze kwalificaties voldoet is Osiris, een gegeven dat gesteund wordt door een opmerking van de cursiefspreker, die hem misschien gelijk stelt aan de “heerser van het land” op bladzijde 19 en bladzijde 28 in de derde bundel: *“en ik kom als een stem die je wekt”*, want beide malen wordt het lyrisch subject wakker uit haar slaap door de stem van de “heerser van het land”.²⁹⁹

Binnen de interferentie van verschillende vormen van discours is passage VIII intrigerend wegens de laatste strofe. In een overigens toegankelijk gedicht zijn de “man met een vogel” en de “vrouw (...) als een pauw getooid” zonder Egypte als referentiekader mysterieus. Ook de mededeling van het lyrisch subject die direct volgt op het vermelden van de vogelman en de pauwenvrouw “ik ga erheen” is raadselachtig, want dubbelzinnig. Op het versintern niveau kan “erheen” naar de “schaapskooi” in de tweede strofe verwijzen, maar als ik kijk naar een eventuele aansluiting bij de volgende passage, is het ook mogelijk te veronderstellen dat “erheen” de ruimte van “de lange gangen” in de negende passage impliceert. Die gangen leiden via een labyrint-achtige omgeving naar “een vrouw gekleed in wit” die geassisteerd wordt door “een jonge zwarte hond met spitse oren” en die lijkt te kunnen beschikken over leven en dood.

De vrouw zingt en beweegt op een cirkelvormige “zwarte vloer / die ingelegd was als een sterrenkaart”. Combinatie van deze gegevens maakt het mogelijk om in deze vrouw de “koningin van de hemel” Isis te herkennen, in de zwarte hond de psychopompos Anubis en met terugwerkende kracht in het tweetal uit de achtste passage de god Thot (met de ibiskop op zijn schouders) en de godin Maät (met haar attribuut de pauwenveer), waarmee passage acht en negen beide in de sfeer van Egyptische dodenrituelen worden gebracht.³⁰⁰ Het slot van de negende passage, dat ik in mijn analyse als een voorbeeld van liminale poëzie heb opgevat, krijgt via het Egyptisch discours een extra dimensie: het lyrisch subject voelt zich aangespoord de rol van Isis op zich te nemen. Haar tekst getuigt daarvan: “ik wist dat ik de cirkel in moest gaan / hij keek me aan en wilde dat ik zong”. De hele passage is nu op te vatten als een incomplete Isisinitiatie; Groenewegen opperde het idee van een Isisinitiatie als noemer voor de vijf bundels samen, maar zover wil ik niet gaan.³⁰¹

Onbeslisbaarheden in de twaalfde passage worden soms verduidelijkt bij een Egyptische lezing van de gegevens. Een voorbeeld daarvan is het “stelsel van gangen en schachten / dat dwars door de heuvels ging”. Het doet in de verte denken aan de negende passage (zie hiervoor) en aan het “geen labyrint”- gedicht uit de eerste bundel, maar gecombineerd met de “houten modellen van

²⁹⁸ Raven 2010: 68

²⁹⁹ Witt 1971 (1997): 36

³⁰⁰ Gimbutas 1974 (2007): 112

Witt 1971 (1997): passim

³⁰¹ Groenewegen 2002: 147

schepen” komt het dichter in de buurt van een Egyptische begraafplaats, aangezien er voorbeelden zijn aangetroffen van aan de doden voor hun nachtelijke reis van west naar oost meegegeven scheepsmodellen.³⁰² Een ander voorbeeld is de alleen in deze passage voorkomende gier. Deze vogel is verbonden met Isis.³⁰³ Door dit gegeven wordt de Egyptische setting van deze passage nog sterker benadrukt.

Daarmee in conflict is de laatste, geïsoleerde regel. “(H)et water vrij” kan ik verbinden met het van oorsprong Egyptische Isisfeest, navigium Isidis, dat beschreven wordt door Apuleius in het elfde boek van zijn *Metamorphosen*.³⁰⁴ De viering daarvan viel samen met de opening van het vaarseizoen: de zee was na de stormen van de winter weer vrij voor scheepvaart.³⁰⁵ Starink legt echter geen verband met Isis in deze passage, maar met “de grote zwarte hengst” die het grammaticaal onderwerp is bij “sloeg”(…) het water vrij”. Daarom denk ik hier eerder aan het Munychiafeest in Athene, een paardenfeest voor Apollo als weergod, dat ook het begin van het vaarseizoen markeerde.³⁰⁶ Deze ommezwaai naar een andere betekenisveld dan het Egyptische maakt duidelijk dat een tunnelvisie inderdaad niet denkbeeldig is en dat eerst en vooral naar de complete tekst van een passage gekeken dient te worden, alvorens een uitspraak te doen over een detail in het kader van interdiscursiviteit. Daarnaast ondersteunt de verandering van betekenisveld mijn opmerking over Groenewegens voorstel om de vijf bundels samen als een Isis-initiatie op te vatten (zie hiervoor).

Tot slot van mijn bespreking van de tweede bundel in Egyptisch opzicht wil ik wijzen op enkele elementen uit de dertiende passage. De openingsregel bevat het paramita-motief dat ik al eerder heb gesignaleerd, maar dat niet exclusief Egyptisch is. “(D)e veren die je nodig had” lijken te kunnen worden verbonden met de Isisdienst, maar even goed met de attributen van Osiris. Isis wordt vaak afgebeeld met een kroon van veren op het hoofd en die kunnen een rol hebben gespeeld bij de rituelen. Representaties van Osiris tonen ook vaak een verenkroon, die beschouwd wordt als een verbinding met zijn zus en echtgenote Isis.³⁰⁷ In de eerste bundel zijn “veren” (zie de dertiende passage) te verbinden met het naar het oosten gaan en het oversteken van een rivier, alsof ze bij die oversteek nodig zijn.

Het paramita-motief en het motief van de rituele veren komen bij elkaar in de slotpassage van deze bundel: “hij zei dat jij ze (de veren, PK) niet meer nodig had”. Blijkbaar is die, mannelijke, tweede persoon al aan de overzijde geweest en ervan teruggekeerd. De tweede persoon in de dertiende passage, ook waarschijnlijk een man, verkeert in een dominante positie waarin hij kan commanderen, want hij geeft aan het lyrisch subject de opdracht om te waken “totdat de vazen in het gras / gevuld zijn met de houtskool en de as”. Daarmee krijgt het lyrisch subject een functie,

³⁰² Ikram 2003 (2006): 28

Raven 2010: 151

³⁰³ Bonnet 2000: 212

³⁰⁴ Apuleius (1989): 203-214

³⁰⁵ Wachsmuth 1979: 938-939

³⁰⁶ Gershenson 1991: 42

³⁰⁷ Bonnet 2000: 568-576

vergelijkbaar met die van bewaker van de restantvazen, de canopen, en kan zij op dit punt gelijk gesteld worden aan de Egyptische godin Neith, die kan samenvallen met Isis.³⁰⁸

Om niet in herhalingen te vervallen heb ik voor de derde bundel een keus gemaakt van een aantal gegevens waarbij het oud-Egyptisch discours vruchtbaar kan werken voor het begrip van Starinks poëzie. Tegelijkertijd wil ik laten zien dat een te strikt Egyptische benadering op interpretatieproblemen stuit, iets waarop Groenewegen ook al heeft gewezen: “De cyclus kan er bij benadering anders uitzien, kan om een andere benadering vragen.”³⁰⁹ Daaraan moet worden toegevoegd dat mijn term “oud-Egyptisch” een periode van een paar duizend jaar omvat, waarin zich allerlei ontwikkelingen hebben voorgedaan en er per streek vrij grote verschillen bestonden op religieus gebied. Van de derde bundel komen de volgende onderwerpen aan de orde: “het wijfje op de klif”, “blankzeil”, “de heerser van het land”, “de lotuslamp” en “de namen die je aannam in die tijd”.

In de optiek van de schipper (op bladzijde 26 van de bundel) is het “wijfje ginds op die klif” een voor zeelui gevaarlijke vrouw. Ze heeft volgens hem “met eigen hand tien schippers (...) vermoord”. Even verderop noemt hij haar “die helleveeg”, maar hij schijnt er zich niet van bewust te zijn dat zij dezelfde is als zijn vrouwelijke passagier die hij met “mijn kind” toespreekt. Weliswaar heeft hij als ingebedde woordvoerder de halsdoek van het lyrisch subject vergeleken met een “priem die het gemunt had op mijn arme boeg” en twee maal gezegd dat hij de halsdoek “niet omzeilen kon”, maar pas aan het eind van het gedicht lijken de schipper en de stuurman te beseffen met wie ze te maken hebben: “ze riepen allebei dit wordt ons graf / geef ons een ander lot”. De lezer die lineair “het verhaal” volgt, weet al meer. Die verbindt de metaforische “priem” met de giftige “haarspeld” van bladzijde 6 en “jouw halsdoek” met “mijn sjaal” op de bladzijden 21 en 22, waardoor de veronderstelling aannemelijk wordt dat het lyrisch subject van de begingedichten van de bundel en het “wijfje dat met eigen hand tien schippers heeft vermoord” een en hetzelfde personage zijn.

Het juryrapport bij de toekenning van de Herman Gorterprijs plaatste, zonder verdere uitleg, de vrouwelijke protagonist van de derde bundel in een internationaal mythologisch discours: “de “ik” lijkt een Circe, een Sirene, die met medewerking van een godheid schippers om het leven brengt.”³¹⁰ Binnen dat discours zijn er meer mogelijkheden van vergelijking: het “wijfje” vertoont ook overeenkomsten met de nimf Kalypso, met Loreley, met een spaevrouw uit de Germaanse mythologie, met Leukotheia uit de *Odysee*, met de Ifigeneia-figuur uit *Ifigeneia in Tauris* van Euripides en met de godin Isis uit de Egyptische godenwereld. Via de wonderlijke halsdoek is de draagster ervan nog te verbinden met de Edda. Ik zal dit alles toelichten.

De eilandlocatie van Circe en de liefde voor een van haar zeeman-slachtoffers vormen een verbinding met de situatie in de derde bundel; in zekere zin lijkt het lyrisch subject ook op een Sirene, gezien haar overtuigende, verleidende zangkunst ten opzichte van de zeelui die denken dat

³⁰⁸ Witt 1971 (1997): 122

³⁰⁹ Groenewegen 2002: 150

³¹⁰ Meijer et al. 1996: <http://arno.unimaas.nl/show.cgi?fid=1461>

ze hun noodlot tegemoet gaan “al wat je doet gaat goed zong ik gaat goed”; tot de omgeving van het lyrisch subject hoort een grot (zie bladzijde 27) net als bij de nimf Kalypso en net als zij wordt het lyrisch subject verliefd op een van haar slachtoffers en probeert ze hem bij zich te houden; Loreley liet met haar verleidelijke zang schippers hun noodlot tegemoet gaan, een situatie die vergelijkbaar is met het vooruitzicht van de schipper en zijn stuurman op bladzijde 27 van de derde bundel. In deze vier voorbeelden gaat het om attractieve, jonge vrouwen, maar niet om een “wijfje”, een woord dat meer een heksje van respectabele leeftijd oproept.

De uit de oude Germaanse literatuur stammende “spaevrouw” beantwoordt meer aan het conventionele beeld van “wijfje” in combinatie met toverkunsten, verleiding en het doden van haar slachtoffers. Tegelijkertijd is zij echter een wijze vrouw, een zieneres, die “met haar visioenen-intaal (...) een zin (scheen) wáár te willen maken”.³¹¹ Deze dubbele kwalificatie doet meer recht aan de complexe persoonlijkheid van het lyrisch subject dan de eerder geschetste eigenschappen.

Er is ook verwantschap aanwijsbaar tussen de protagonist van de bundel en de figuur van Ifigeneia in Euripides’ tweede stuk over de heldin. De omgeving waarin de twee personages geplaatst zijn toont overeenkomst: een tamelijk exotische, ver van de bewoonde wereld gesitueerde positie aan de kust van de zee.³¹² Het offer van vreemdelingen is een volgende overeenkomst en het verband met de godin Artemis een derde: het lyrisch subject heeft net als Artemis een bijzondere relatie met een hert / een hinde, zoals bijvoorbeeld blijkt uit enkele regels van het gedicht op bladzijde 36 “ze (de hinde, PK) vlijde zich tegen me aan en zocht / bescherming wist ik”.

De godin Isis, die zich in veel gedaanten kan manifesteren en onder veel namen bekend is (hier bijvoorbeeld “wijfje” en “mijn kind”), laat zich verbinden met de geneeskunst en de frequent genoemde “halsdoek” van het lyrisch subject. Zij kent de werking van het wonderkruid, zoals blijkt uit het gedicht op bladzijde 29, waarin ze de hinde geneest.³¹³ De halsdoek is één van de attributen van de godin in het oude Egypte en hij is ook voor Starinks protagonist van belang. Bij de godin is de betekenis ervan niet zonder meer duidelijk en dat bood Starink misschien de mogelijkheid om de halsdoek multifunctioneel te maken.³¹⁴ Op bladzijde 18 wordt het doekje “tent en bed”, op bladzijde 19 “zeil en mast”, op bladzijde 31 betekent “mijn doek” de redding van de schipbreukeling blankzeil, op 21 beschouwt de schipper de “sjaal” als een “vlekkentooi” en op bladzijde 26 als “een priem / die het gemunt had op mijn arme boeg” en hij zegt de halsdoek “niet (te kunnen) omzeilen”. De “heerser van het land” (bladzijde 19) heeft met een tak “patronen” “op mijn sjaal” getrokken en daarvan gezegd “nu is je doek de wind gewijd”. Voor de implicaties hiervan verwijs ik naar mijn interpretatie van de derde bundel. Een conclusie op deze plaats kan zijn, dat de schipper zich bij het zien van de halsdoek niet wil realiseren dat hij via die doek verbonden is met de hogere macht van de “heerser van het land” en dat zijn gaste aan boord een uitverkorene van die heerser is. In haar gezelschap voelt hij zich ongemakkelijk over zijn lot en is hij

³¹¹ Haasse 1985: 60

³¹² Hall 2010: 272

³¹³ Siculus, Diodorus (1933): 81

³¹⁴ Lesko 1999: 162

tenslotte net als de stuurman een gemakkelijk slachtoffer.

Starinks tekst biedt de mogelijkheid om ook andere verbindingen te leggen. De doek als redding van de schipbreukeling blankzeil doet denken aan het vijfde boek van de *Odyssee*, waarin Odysseus, ronddrijvend op zijn wankele vlot, van de godin Leukothea, “om haar mooie enkels beroemd”, “een sluier van magische kracht” ontvangt die hem veilig aan wal zal brengen.³¹⁵ Door deze verbinding te combineren met de verhalen van Circe en Kalypso, de vertoornde Poseidonachtige en een jeugdig aantrekkelijke vrouw in het huis op de klif, ontstaat voor de lezer een nieuw, de tekst verrijkend betekenisveld, waarin blankzeil in de macht van het lyrisch subject Odysseusachtige trekken krijgt: een Odysseus waarvan we weten dat hij straks, net als blankzeil, zal vertrekken bij zijn geliefde.

De intrigerende halsdoek die “zeil en mast” wordt, herinnert eveneens aan een passage uit de Edda van Snorri Sturluson waarin het schip Skidbladnir wordt beschreven “(I)t is made of so many parts and with such great art that it can be folded up like a cloth and put in one’s pocket.”³¹⁶ De vraag is nu: wat *doen* al deze elementen uit de Griekse, de Egyptische en Germaanse mythologie en sagenwereld bij een interdiscursieve lezing van Starinks werk?

Ze brengen de principiële veelvormigheid, de principiële ongrijpbaarheid van de betekenissen van haar gedichten “in beeld”. Het naamloze lyrisch subject is op het ene moment iets aan het doen en even later weer iets anders, zonder dat de lezer duidelijk voor ogen krijgt welk doel door haar wordt nagestreefd. In haar Isisachtige veelvormigheid is zij ondefinieerbaar, zoals ze zelf zegt in de openingspassage van de vierde bundel: “ongrijpbaar als een stem”. Nu eens is zij de inschikkelijke leerling van de Poseidonachtige tegenspeler, dan weer is zij diens obstinate evenknie. Een interdiscursieve lezing laat zien dat zij van alles wat ik hiervoor heb genoemd een beetje heeft: ze is een beetje Isis in onder andere haar zoektocht naar waarschijnlijk de jonge Horus / blankzeil, ze is een beetje Artemis in haar activiteiten rond het huis met de dieren, in een andere passage wordt ze zelf gezocht en zit een onbestemde “belager” op haar spoor (passage X in de vierde bundel). Maar nooit laat ze zich vangen in één betekenis. Dit laatste wordt voortdurend benadrukt door het fragmentarische van het “verhaal”. Er is en blijft een constante suggestie van een samenhangend geheel dat zich laat ontrafelen, teveel echter blijft ongezegd om die samenhang tot stand te brengen.³¹⁷

Naar aanleiding van het eerder genoemde juryrapport heeft Toorians over “blankzeil” en de “albasten lotuslamp” enkele opmerkingen gemaakt die voor mijn onderzoek relevant zijn.³¹⁸ De jury vond het “intrigerend (...) dat de merkwaardige naam *blankzeil* de term *witvang* (uit de drukerswereld) oproept. Een witvang is een witte, onbedrukte pagina. Dat versterkt de indruk dat we hier met een poëticaal werk te maken hebben.”³¹⁹ Toorians heeft erop gewezen “dat in het voorlaatste gedicht in de bundel (...) “blankzeil” zijn echte naam krijgt. Die (...) is uiterst betekenisvol.

³¹⁵ Homerus (1998): 91

³¹⁶ Sturluson 1987 (1995): 37

³¹⁷ Harrington 2006: 23-24

³¹⁸ Toorians 1996: 27

³¹⁹ <http://arno.unimaas.nl/show.cgi?fid=1461>

De naam luidt namelijk ‘soter’, ‘redder, Verlosser, Heiland’.” Hij vroeg zich vervolgens af, of het daarom “ook zo dwingend” was “dat blankzeil sterven moet.”

Voor mij riep de naam “blankzeil” de term “witvang” niet op, omdat ik die term niet kende, wat niet wegneemt dat ik het met de indruk van de jury dat zij met een poëticaal werk te maken had, zeker eens ben, maar dan op andere gronden, waarover direct meer. Blijkens Toorians’ formulering kwam hij vanuit de betekenis van “soter”, die hij direct koppelde aan een christelijk religieuze interpretatie, tot zijn veronderstelling dat blankzeil moet sterven, omdat de christelijke Verlosser of Heiland zich offert ten einde te “voorkomen dat de hele wereld in ellende wordt ondergedompeld.” Met de dood van de christelijk opgevatte soter verbindt Toorians het gebruik van de term “grafberg” in de derde bundel, dat naar zijn mening “gemakkelijk als een verwijzing naar Golgotha (kan) worden beschouwd.”³²⁰ Overigens realiseert hij zich “dat andere beelden toch meer (aansluiten) bij de traditionele Sirenen zoals Homerus die laat optreden” en dat er daarnaast “nog Egypte (is), dat alleen al zo prominent in de titels(...) aanwezig is.”³²¹

Wat betreft “blankzeil” zal ik een achttal onderwerpen bespreken die relevant zijn voor het specifieke van zijn personage; voor details verwijs ik naar de analyse van de derde bundel. Het zijn de volgende: de naam, het kind, de taal, het moeten sterven, de rol van “de goden”, blankzeils muzikaliteit, de ambivalente doek en de staf. Vanaf het eerste gedicht is “de naam” een belangrijk element. Blijkens de slotstrofe wil het lyrisch subject niet vragen hoe de drenkeling die ze heeft meegebracht heet; ze geeft hem zelf een naam: blankzeil “naar het doek / waarop hij dreef toen ik hem vond”. Ze mag zijn naam ook niet vragen van de Poseidonachtige, want uit de gedichten op de bladzijden 8 en 9 en die op 38 en 39 blijkt dat zij dan beiden moeten sterven. De achterliggende gedacht is dat het lyrisch subject haar afgesproken taak ten opzichte van de Poseidonachtige omwille van haar liefde voor blankzeil verwaarloosd heeft en dat haar “leertijd” “al jaren om (is)”. De eigen naam van blankzeil blijft dus onbekend.

Toch moet, dat is vanaf het eerste gedicht van de derde bundel duidelijk, zijn naam door het lyrisch subject worden gebeiteld “op de laatste steen” en dat impliceert dat zij blankzeil moet doden. In een interdiscursieve, Egyptische lezing moet de minnaar van Isis, de jonge Horus, sterven om de cyclus van leven en dood voortgang te laten vinden.³²² Het sterven moet, eenvoudig voorgesteld, nieuw leven mogelijk maken: schepping (van leven) eist een offer.³²³ Binnen de derde bundel wordt blankzeil echter niet gedood: ik heb zijn opmerking op bladzijde 21 “ik heb haar nooit gekend” opgevat als een verloochening van zijn liefde voor het lyrisch subject, misschien verloochende hij haar, omdat hij zijn lot kende, maar zij blijft hem trouw. Hij verdwijnt in het slotgedicht uit de bundel als het lyrisch subject zegt “ga jij maar vast”, maar de herinnering aan hem blijft in het teken van de brandende lotuslamp, symbool van de wederopstanding, bestaan.³²⁴ Blankzeil is voor het lyrisch subject een “redder”: dankzij haar liefde voor hem kan zij zich “me-

³²⁰ Toorians 1996: 27

³²¹ idem 1996: 27

³²² Stone 1976 (1979): 150

³²³ Eliade 1957 (1972): 185

³²⁴ Biedermann 1989 (1994): 212-213

ten” met “haar laatste gast”, de Poseidonachtige. Daarom is de eretitel van blankzeil, zijn ware naam blijft onbekend, soter, zoals bij Poseidon Soter of Horus Soter.³²⁵ Net als Isis, zijn geliefde en zijn moeder, heeft Horus veel namen en dat geldt ook voor blankzeil: “de namen die je aannam in die tijd / heb ik gebeiteld om de lotuslamp”. Maar zijn ware naam blijft geheim, zodat niemand hem kwaad kan doen.³²⁶

Er is nog een ander aspect aan de term blankzeil. Op de bladzijden 12 en 13 is sprake van “een kruid dat dieren moed inprent / (en) een verkillend in het mensenbloed (wekt)”; “de goden die het hebben meegebracht / de vloot indachtig op een zee van groen / noemen het blankzeil naar de witte bloem”. Hier wordt een verband gesuggereerd tussen blankzeil en het verkillend kruid. Aan de eigenschappen van het kruid te zien, zou het kunnen gaan om dollekervel of gevlekte scheerling dat bij de bereiding van gifdrank werd gebruikt, maar het eerste deel van het citaat - “dat dieren moed inprent”- wordt daarmee niet verduidelijkt. Bovendien raakt degene die het kruid gebruikt slechts in slaap, gaat dromen en verliest zijn spreekvermogen. Als ik deze gegevens op blankzeil toepas, lijkt me de veronderstelling gerechtvaardigd dat het lyrisch subject haar taalvermogen tijdelijk moet missen door zich te laten meeslepen in het contact met blankzeil. Die veronderstelling wordt gesteund door een opmerking in het tweede gedicht van de bundel, die een reactie vormt op de cursieve regel in het eerste gedicht: “ik wil niet weten of het huis / in aanbouw of in puin moet zijn” ten opzichte van “*ik zag een huis dat op de klifrand in*”. Daarnaast maakt deze opvatting de dreigende reactie van de Poseidonachtige op de verliefdheid van het lyrisch subject begrijpelijk: de verdovende invloed die er van het contact met blankzeil uitgaat, houdt het lyrisch subject bij haar afgesproken werk vandaan: “vul eerst in wat je oversloeg / de kom die al je honger stilt / komt met de laatste slag”.

Tegenover de stilgevallen, gebeitelde taal van het lyrisch subject staat de levende, beweeglijke van blankzeil. Hij spreekt de taal van de goden, van de Poseidonachtige, een taal die hij de zijne noemt en die in de oren van het lyrisch subject opvalt door muzikaliteit: “zoals een danser danst zo las hij voor”. Het lyrisch subject moet hem haar eigen omgangstaal leren om met hem te kunnen communiceren. Over de taal van de goden zegt het lyrisch subject “ik kon niet goed begrijpen wat er stond”, wat inhoudt dat ze er wel iets van begrijpt. Dat roept onder andere een fragmentje uit de eerste bundel op, namelijk dat van de sprekende vogels in de zevende passage: “een taal die ik gekend had maar vergeten was”. In een Egyptische lezing van deze gegevens heeft blankzeil trekken van de god van de taal, Thot, die ook met muziek verbonden wordt.³²⁷ Het motief van de taal past in het geheel der bundels in de grotere kader van “krassen en tekens” en poëticaliteit. Ik heb daar al iets over gezegd bij mijn analyse van de vijfde bundel en kom daar ook in dit hoofdstuk nog op terug.

De combinatie van blankzeil met Thot is verstrekkender: blankzeil maakt van de bloesemtak die zijn liefde en die van het lyrisch subject symboliseert een toverstaf, die te vergelijken is

³²⁵ Witt 1971 (1997): 210

³²⁶ Briffault 1927: vol. I, 13-14 en Raven 2010: 52-53

³²⁷ Witt 1971 (1997): 206

met de godenstaf van Thot.³²⁸ Het lyrisch subject gebruikt deze staf om de “maatslag” van blankzeils woorden te tikken en waarschijnlijk dezelfde staf wordt door de “heerser van het land” gebruikt om patronen op de sjaal van het lyrisch subject te trekken en de doek toe te wijden aan de wind: “nu is je doek de wind gewijd”. Op een andere plaats in de bundel zegt de “heerser van het land” tegen haar “je knakt mijn tak”. Deze opmerking verwijst naar een later geplaatst gedicht waarin de woordvoerder zegt: “kijk op mijn knieën breek ik blankzeils staf”. De conclusie mag duidelijk zijn: blankzeil en “de heerser van het land” kunnen als een en hetzelfde personage beschouwd worden en dat betekent dat net als bij Horus en Osiris er bij blankzeil en de heerser van het land sprake is van een jeugdige en een volwassen manifestatie van dezelfde figuur. Als de “meester van woorden” en “vorst van boeken” is Horus te verbinden met Thot.³²⁹ De kenmerkende omschrijvingen zijn op beiden van toepassing. De interdiscursieve lezing is hier van groot nut om de gedichten en de relaties ertussen beter te begrijpen.

De halsdoek van Isis is net als de sjaal van het lyrisch subject ambivalent. Aan wat ik eerder erover heb opgemerkt zijn in verband met blankzeil nog enkele, betekenisvolle constatering toe te voegen. In het centrale gedicht “ik zag een huis” is sprake van “mijn grafdoek”. Dat zou de doek kunnen zijn waarop blankzeil ronddobberde tot hij gered werd. Als ik dit veronderstel, worden daarmee dood en leven bij elkaar gebracht, een uitermate bruikbare combinatie van gegevens voor een goed begrip van blankzeil en zijn relatie tot het lyrisch subject. Leven en dood spelen in hun relatie een cruciale rol. Zij komt tot nieuw leven door zijn komst: “hoe lang geleden dat het zoet / van bloesem zout en zilt verdreef”, maar hij is ten dode opgeschreven, zoals het doek waarop hij ronddreef, “mijn grafdoek”, al suggereert. In deze zin is hij met zijn komst de bringer van leven en tegelijkertijd van dood, een voorbeeld van de topos van het onheil brengende kind.³³⁰ Twee citaten kunnen deze veronderstelling steunen: “wat is hij jong haast nog een kind” op bladzijde 6 en “blankzeil in zijn jongenspij” op bladzijde 9. Het positieve aspect van de topos, het brengen van leven, wordt bevestigd door Toorians’ opmerking “Het blanke zeil van de Egyptische Nijlboten vormt namelijk zelf ook een schrijfteken. Het betekent zowel ‘wind’ als ‘adem’, en dus in overdrachtelijke zin ook ‘leven’.”³³¹

Het motief van de “heerser van het land” komt alleen in de derde bundel in deze bewoordingen voor: twee maal in de pendantgedichten op de bladzijden 19 en 28 en een keer in het gedicht op bladzijde 31. In alle drie de gevallen is de formulering van de woordvoerder. De narratieve relatie tussen de citaten is ondanks de doorbroken chronologie duidelijk: op bladzijde 31 roept het lyrisch subject om de hulp van de heerser van het land, op zowel bladzijde 19 als op 28 geeft die in een droom van het lyrisch subject of in wakende toestand aan haar gebed gehoor. Op bladzijde 31 ondergaat de woordvoerder al direct na haar oproep enkele veranderingen die het object van haar gebed tot een soort van godheid maken: “het laatste eindje van de tak / licht als een veer-

³²⁸ Bonnet 2000: 254-256

³²⁹ Raven 2010: 21-22

³³⁰ Ginzburg 1989 (1993): 204

³³¹ Toorians 1996: 27

tje in mijn hand werd zwaar / ik hield een haarspeld vast en had lang haar".³³² Deze gegevens: de tak, de haarspeld en de lange haren, gevoegd bij de sjaal die door de heerser van het land aan de wind wordt gewijd, de hinde, de lotuslamp en de steen van de pagina's 19 en 28 breiden de verbindingsmogelijkheden van het motief over de hele bundel uit.³³³

Teruglezend en vooruit lopend vanaf bladzijde 31 kan ik het motief van de goddelijke antagonist al aanwijzen in het eerste gedicht: "geen sterveling komt ongemerkt hierheen" en "ik houd de oude afspraak met de wind". Zonder volledig te willen zijn geef ik voorbeelden van het uitwaaien ervan in de afzonderlijke gedichten. De bladzijden 8 en 9 "jij die mij vroeg te komen zwijg" en "jij die de zin veranderd hebt", de bladzijden 10 en 11 "driemaal mijn vingers maan na maan na maan" en "het blinde paard weet van de volle maan", het dubbelgedicht op de bladzijden 12 en 13, ook 14 en 15, "beloofd zei jij bij deze lotuslamp" op 16 en 17, "ik had hem niet verwacht de eerste dag" op 20 en 21, het dubbelgedicht op 34 en 35, "ik weet dat je hier bent ik zag je staan" bladzijde 36, "jij die mij vroeg te komen kom" en jij die de zin maar niet voltooit" 38 en 39 en het slotgedicht "het was om jou dat ik de zin begon" op bladzijde 42 hebben alle referenties naar een binnen de afzonderlijke tekst zelf al dan niet aanwezige "heerser van het land".

Bij het bovenstaande dient nogmaals te worden opgemerkt dat een onderzoek om motieven toe te kennen aan een bepaald personage bij Starink principieel wordt bemoeilijkt door haar gebruik van de voornaamwoorden.³³⁴ Zoals gebleken is uit mijn analyses van de afzonderlijke passages en bundels is het lang niet altijd duidelijk hoe de wereld van haar personages eruit ziet. Met in acht neming van deze beperking verbind ik het motief van de "heerser van het land" met een aantal submotieven: de god die onder mensen vertoeft; de wind en de storm; de schepenspijter; het wetende, blinde paard; het kennen van de regels; de hinde; de magische sjaal; de metamorfose van de godheid; het alwetende van de godheid; de leertijd van het lyrisch subject; het godenvoedsel en de strijd tussen de godheid en het lyrisch subject.

Deze opsomming demonstreert hoe eclectisch Starink heeft gewerkt. Min of meer bekende gegevens zijn het verblijf van de goden onder de mensen, de schepenspijter Poseidon als god van de stormwind en als paardengod, de capaciteit van de godheid om zich in diverse gedaanten te manifesteren, het ter beschikking hebben van het definitieve voedsel "de kom die al je honger stilt" en de alwetendheid van de godheid.³³⁵ Deze motieven worden gevarieerd en aangevuld tot er een eigen, ongrijpbare mythologie ontstaat, die niet is terug te brengen tot een doorzichtig systeem. Misschien is daarom de Egyptische mythologie met haar overweldigende diversiteit zo prominent in haar gedichten aanwezig.

De "heerser van het land" is in een Egyptische lezing van de gedichten verwant met Osiris en Horus, die beide deze benaming als eretitel hebben.³³⁶ Aangezien Poseidon geen Egyptische parallel heeft, kan gesteld worden dat Starink met haar heerser van het land gevarieerd heeft op de

³³² Eliade 1957 (1972): 137

³³³ Voor wat volgt verwijs ik naar de analyse van de afzonderlijke gedichten.

³³⁴ Wolosky 1995: 125-128

³³⁵ Burkert 1977 (1985): 136-139

³³⁶ Witt 1971 (1997): 38

gangbare mythologie en een origineel conglomeraat heeft gecreëerd. In zijn daden is hij soms als Osiris, die alles weet en ziet.³³⁷ Op andere momenten is hij als Poseidon, de aardschudder, die schepen splitst, maar evengoed het “eiland dat doormidden brak” in de vierde bundel.³³⁸ De heerser van het land is ook vergelijkbaar met Poseidon als paardengod, die zich soms manifesteert als paard.³³⁹ Een intrigerende, eigenzinnige variant op dit motief is het gegeven dat het wetende, blinde paard in opstand komt tegen zijn meester in het gedicht op bladzijde 36 van de derde bundel: “maar hoe je floot je paard kwam niet terug / want als je hem wilt terugzien moet je eerst / het licht verdrijven dat zijn oog beheerst”.³⁴⁰ Ik vat dit fragment op als een parallel van de opstandigheid van het lyrisch subject ten opzichte van de Poseidonachtige, zoals die blijkt in het laatste gedicht van de derde bundel: “alleen met blote hand (...) zal ik me voorbereiden op de nacht / waarin hij die ontbrak komt om zijn kracht / te meten met de krachten die ik won”.

De protagonist van Starink kiest hier voor een emancipatoire opstelling tegenover haar leermeester, die zoals ik in de analyse van de vijfde bundel heb laten zien zal uitmonden in haar besluit om alleen verder te gaan. De belofte van de Poseidonachtige om haar “de kom” te geven “die al je honger stilt” kan haar er niet van weerhouden om voor de strijd te kiezen; het was immers “om jou dat ik de zin begon / en elke letter is aan jou gewijd”.³⁴¹ Op basis van “het was die dag dat ik de zin begon” en “het bracht blankzeil nog die nacht” (bladzijde 30 en 31 van de derde bundel) vat ik de aangesproken persoon in het slotgedicht op als blankzeil. Samenvattend: ze kiest in het slotgedicht voor de liefde in plaats van voor de verplichting die ze zich tegenover de leermeester heeft opgelegd.

De heerser van het land is bij Starink ook de god van de (storm)wind en in dit opzicht vergelijkbaar met Poseidon. Hierboven noemde ik hem als aardschudder, maar hij vertoont ook andere gezichtspunten in dit verband. In verscheidene gedichten en passages manifesteert hij zich als de wind: de ene keer als jalouse wind (in het gedicht op bladzijde 16 en 17 over de liefde van blankzeil en het lyrisch subject: “als de wind ons vindt is het voorbij”), een andere keer als beschermer van de protagonist (“nu is je doek de wind gewijd (...) bind dan je halsdoek vast / want die is zeil en mast” op bladzijde 19). Dit ambivalente motief heeft zijn eigen netwerk over de vijf bundels. Ik volsta met een paar voorbeelden. In de zestiende passage van de eerste bundel is het beschermende aspect van de wind ten opzichte van het lyrisch subject aanwijsbaar: “de wind kringt om het huis en kraakt de kap (...) dit is de wind die ik geroepen heb”; een voorbeeld van de negatieve kant van het motief is te vinden in het laatste deelgedicht van de derde passage van de slotbundel: “de dertig stappen staan / gedrukt in het zand tot de wind die ze / wist over het spoor van albast beslist”.

³³⁷ Siculus, Diodorus (1933): 39

³³⁸ Burkert 1977 (1985): 136-139

³³⁹ Idem: 138

³⁴⁰ Sas 1964: 71-72

³⁴¹ Eliade 1958 (1996): 162. Ook in dit aspect, de kom die “al je honger stilt” is Poseidon vergelijkbaar met Osiris.

Behalve het voorbeeld dat ik hiervoor heb gegeven van de strijd tussen het lyrisch subject en de heerser van het land is er nog een significant voorbeeld te geven van dat motief, maar dan in de tweede bundel. De bedoelde passus is de enige waarin het woord “heerser”, naast de drie gevallen in de derde bundel, voorkomt. Het citaat is te vinden in het lied van de vrouw in het wit in de negende passage: “wie als mijn vijand komt zal / gaan als mijn afgezant zal / staan waar ik stond zal / staan waar de heerser stond / toen ik zijn handen bond”. Ik verbind dit fragment van het lied met de machtsstrijd tussen de Poseidonachtige en de protagonist, omdat van het slot van deze passage de duidelijke suggestie uitgaat dat het lyrisch subject de rol van de vrouw in het wit moet overnemen, zodat geconcludeerd mag worden dat de strijd van de witte vrouw nu haar strijd wordt.

In zijn bespreking van de derde bundel vond Toorians “de albasten lotuslamp die de ‘ik’ gebruikt om haar slachtoffers naar zich toe te lokken” “het meest kenmerkende beeld dat naar het oude Egypte verwijst.”³⁴² Een onderzoek naar de functie van de lotuslamp past dus zeker in een interdiscursieve lezing van de derde bundel. Ik verwijs daarvoor naar mijn desbetreffende analyse in de paragrafen 3.8 en 3.8.1 en volsta hier met enkele opmerkingen. De toewijding van het lyrisch subject aan blankzeil, die als manifestatie van de jonge Horus kan worden beschouwd, kan niet blijvend samengaan met haar toewijding aan de lotuslamp, dat wil zeggen aan de Poseidon- of Osirisachtige. De lamp symboliseert als hij dubbel brandt de “goede” verhouding tussen de Poseidonachtige of Osirisachtige en het ik-personage, als hij dat niet meer doet is hun verhouding gespannen. Deze gedachte wordt ondersteund door het feit dat het lyrisch subject in haar nood, als de lamp niet dubbel wil branden, de hulp van de heerser van het land inroept (in het gedicht op bladzijde 30 en 31).

De lotuslamp keert onder een andere naam terug in de vierde bundel, één keer binnen een vergelijking en twee keer als actueel feit. De drie gevallen zijn te vinden in de twaalfde passage: “opeens stond daar een ram alleen een ram / zijn horens flitsend als de dubbelvlam / wanneer de lamp met de twee openingen / vonkt”, “*de moegedorste kudde wacht de ram / zijn brand merkt haar die als de dubbelvlam / ontvonkt ontvangt wat jij de keel afsnijdt*” en “ik trok mijn sikkels blind de kale dorsvloer rond / en zag toen eensklaps in het aardedonker / de lamp met de twee openingen vonkte / wie met gestrekte staf op mij te wachten stond”. De eerste twee citaten zijn seksueel geladen en lijken in dat opzicht aan te sluiten bij de relatie van het lyrisch subject met blankzeil / Horus, het derde citaat lijkt meer te passen bij de eisende, bestraffende houding van de Poseidon- of Osirisachtige.

Het al dan niet dubbel branden wordt in deze citaten niet volledig opgelost, want het gaat drie maal slechts om (ont)vonken, maar de herhaling van “dubbelvlam” met de variant “de lamp met de twee openingen” wekt de suggestie dat het hier toch om twee vlammetjes gaat. Die stellen, zeker in combinatie met de ramshorens, de Osirisachtige aanwezig.³⁴³ In de (wens)voorstelling van het lyrisch subject manifesteert hij zich als een viriele jonge Horus / blankzeil voor wie zij haar

³⁴² Toorians 1996: 27

³⁴³ Bonnet 2000: 870

“drie vachten (opbindt)”.³⁴⁴ “(D)e hete ram” verdrinkt echter en in het “aardedonker” ziet zij, als “de lamp met de twee openingen vonkte wie met gestrekte staf op mij te wachten stond”. Dit laatste vat ik op als een herinnering van haar leermeester aan haar opdracht. De strijd tussen Horus en Osiris wordt hier dus in het voordeel van Osiris beslist: blankzeil verliest het van de Poseidon- / Osirisachtige. De Egyptische lezing levert hier een zinvolle interpretatie op, maar dat is niet altijd zo.

Aan de hand van het motief van de “heerser” is ook te demonstreren dat een te gemakkelijke invulling van interdiscursieve gegevens, zoals bijvoorbeeld uit de Egyptische mythologie, niet automatisch tot verrijking van de betekenis van de tekst hoeft te leiden. In het hierboven genoemde lied van de vrouw in het wit wordt “de heerser” verbonden met “het wolfsjong” en de veronderstelling is te verdedigen dat met deze laatste het kind van de heerser is bedoeld. Het is daarvoor nodig om “wolfsjong” als metafoor op te vatten, zodat het mogelijk is “de heerser” en de “wolf” als synoniemen te zien. Als ik nu aanneem dat “de heerser” de Osirisachtige opdrachtgever van het lyrisch subject is, dan ligt het voor de hand om het “wolfsjong” als Horus / blankzeil te identificeren. Deze veronderstellingen worden gesteund door gegevens over de Egyptische god Wepwawet / Upuaut, die nauw verwant is met Osiris en zich vaak manifesteert als een wolf, zonder dat de twee daadwerkelijk samenvallen.³⁴⁵ Toch is zo’n redenering niet vruchtbaar in het geval van de passage in de tweede bundel, want de betekenis van Starinks tekst wordt er niet duidelijker of rijker van. De vraagtekens die ik in mijn desbetreffende analyse heb moeten zetten, blijven staan. Hetzelfde geldt voor de enige andere plaats in de vijf bundels waar het woord “wolf”, in de samenstelling “wolfshond”, voorkomt, namelijk in het eerste deelgedicht van de veertiende passage van de slotbundel.

Voor het laatste interdiscursieve onderwerp van de derde bundel dat ik aan de orde zal stellen, heb ik als uitgangspunt een fragment van het slotgedicht gekozen: “de namen die je aannam in die tijd / heb ik gebeiteld om de lotuslamp”. Over de lotuslamp wil ik hier kort zijn; “de namen” worden verbonden met de lamp, wat kan betekenen dat de namen behalve letterlijk ook figuurlijk, met de symboliek, ervan worden verbonden. Een van de symbolische betekenissen van de lotus(lamp) is “voortdurende wederopstanding” en dus “eeuwigheid”, waaruit kan worden afgeleid dat de namen op de lamp met dat eeuwigheidsaspect zijn verbonden.

Namen speelden binnen de Egyptische religieuze opvattingen een uitermate belangrijke rol. De garantie van een eeuwig leven na de dood was ervan afhankelijk.³⁴⁶ Het verloren gaan van de naam betekende dat “ook het voortbestaan van je hele wezen in gevaar (komt).”³⁴⁷ Bij Starink vertonen namen twee aspecten: diversiteit en onduidelijkheid. Beide kwaliteiten passen binnen een interdiscursieve lezing van de gedichten.

³⁴⁴ De ram is het “roerloos evenbeeld van wat / mijn handen ongevraagd hadden gekneed”. Voor de mogelijk seksuele symboliek van het opbinden van de vachten, zie Diodorus Siculus a.w.: 291

³⁴⁵ Bonnet 2000: 842-844

³⁴⁶ Ikram 2003 (2006): 20-21

³⁴⁷ Raven 2010: 53

De diversiteit wordt in het citaat uit het slotgedicht gedemonstreerd: “de namen die je aannam in die tijd”. De vraag is nu natuurlijk welke namen dat zijn, waarbij voorop gesteld mag worden dat het om aangenomen namen gaat, niet om de ware naam van de tweede persoon. Ik beperk me voor het antwoord tot de derde bundel. De eerste naam die de aangesproken persoon heeft aangenomen is “blankzeil” (bladzijde 7). Hierbij geldt de veronderstelling die ik in het voorgaande heb toegelicht, dat het bij “je” in dit gedicht om blankzeil gaat. Hoewel “aannemen” een actief werkwoord is waarbij de activiteit van een subject uitgaat, kent de lezer, met een enkele uitzondering, alleen de benamingen die het lyrisch subject aan “blankzeil” geeft. Als ik blankzeil beschouw als een jeugdige manifestatie van de Poseidon- of Osirisachtige, betreft het over de hele bundel de volgende namen: “de heerser van het land” (bladzijde 19, 28 en 31), “de schipper” (bladzijde 21, 26 en 27), “de bruidegom” (bladzijde 21), “je naam met houtskool” (bladzijde 32) en een kleine serie op bladzijde 41, “vogeltje dat even nipt”, “hertejong dat mosgras eet” en “niemandskind dat soter heet”. De uitzondering is de schipper die als ingebodde woordvoerder van zichzelf zegt, dat hij “isos” heet. Mag dit laatste nog een naam zijn, al is de betekenis “gelijke” niet erg onderscheidend, de andere kwalificaties zijn benamingen, geen eigennamen.

De lezer mag veronderstellen dat het lyrisch subject in het slotgedicht de zelf gekozen namen van de antagonist kent, anders zou ze die niet “om de lotuslamp” hebben kunnen beitelten. Daarmee zijn die namen vereeuwigd en kan zij blankzeil dus ook gerust wegsturen (“ga jij maar vast”), want de genoteerde naam verzekert hem van permanente aanwezigheid. Hij blijft bij het lyrisch subject, want hij is door zijn namen ten volle aanwezig in het symbool van de eeuwige wederopstanding, de lotuslamp.³⁴⁸

Het tweede door mij geponeerde aspect van de namen, de onduidelijkheid, kan verbonden worden met de partiële overdraagbaarheid van namen en persoonlijkheden en hun vele verschijningsvormen binnen de Grieks-Egyptische godengalerij.³⁴⁹ In het voorafgaande heb ik daar op gewezen in verband met Wepwawet en de “wolf” bij Starink, maar het geldt evenzeer voor Osiris en Poseidon, Isis en Artemis en Horus en Osiris. Ten gevolge van Starinks gebruik van de voor-naamwoorden wordt de onduidelijkheid nog extra in de hand gewerkt en wordt haar poëzie principieel meerduidig.

De onduidelijkheid culmineert in het ongenoemd blijven van de ware namen, zowel van het lyrisch subject als van haar tegenspelers. Dit verschijnsel doet zich voor vanaf de eerste tot en met de laatste bundel. In een Egyptische context is het niet noemen van de ware naam uiterst zinvol.³⁵⁰ De verzwegen naam maakt de drager onkwetsbaar; een ander kan geen macht over die persoon krijgen. Bij Starink beschouw ik dit als een poëtisch principe. De lezer mag de namen van het lyrisch subject en haar tegenspelers niet kennen, want kennen staat gelijk aan macht en toe-eigening. Betrekkelijke naamloosheid laat de personages onbestemd blijven en daarmee zichzelf. Zo mag de lezer evenmin weten waar precies en in welke chronologische tijd de gebeurtenissen in

³⁴⁸ Eliade 1958 (1996): 156-157 en 169-170

³⁴⁹ Siculus, Diodorus a.w: 79 en Hornung 2005: 85-86

³⁵⁰ Raven 2010: 52

haar bundels zijn gesitueerd: “je gaat het (a)anschijn dragen / dat al wat was vermomt”. Toe-eigening is daardoor onmogelijk en eindeloze invulling van betekenis een optie.

Er is nog één kant van de genoteerde namen in de derde bundel onbesproken gebleven: de namen op de stenen, waarvan onder andere in het openingsgedicht sprake is: “ik ben begonnen aan de laatste steen / en waar de namen door de tekens heen / gaan vormt zich langs de rand een nieuwe zin”. Hier vat ik de steen met de namen als een grafsteen op, zoals blijkt uit een dreigement van de Poseidonachtige op bladzijde 9: “ik heb geen blankzeil vrijgesteld (van de dood, PK) / zijn naam hoort op de laatste steen / onthoud dat als hij op je ligt / of jullie sterven allebei”. De namen zijn die van de slachtoffers van het lyrisch subject, voor wie in opdracht van haar leermeester blijkbaar een blijvende herinnering moet worden gehakt. Ook deze namen zijn voor het grootste gedeelte onbekend; twee ervan worden genoemd: isos en nemo. Zij zijn te identificeren als de schipper en de stuurman op bladzijde 27 en door de Poseidonachtige “bestemd (om) het verre eiland (...) gereed te maken voor jouw (het lyrisch subject, PK) komst”. De naam nemo is hier evenmin als bij Odysseus op te vatten als de ware naam en dus passen de twee, ook gezien hun niet vervulde opdracht, bij de onbestemdheid van de personages die ik hiervoor heb geconstateerd. Verdere implicaties van het citaat laat ik onbesproken.

Uit de vierde bundel heb ik een kleine keus gemaakt van onderwerpen die zich lenen voor een interdiscursieve lezing en als zodanig nieuwe gezichtspunten bieden. Het eerste onderwerp ontleen ik aan de tweede passage “de bergen neigen zich hier naar elkaar”. Een opvallend aspect van dit gedicht is het motief van de *locus amoenus*, de liefelijke plek: “een grazige vallei”, “een boomgaard” en “een waterval” zijn de bestanddelen ervan. Dit literair-historisch element is zeker niet specifiek Egyptisch; het plaatst het gedicht in een ander discours: binnen de vijf bundels laat het zich aansluiten bij het netwerk van de “veerman-en-de-overkantgedichten” uit de tweede bundel en is het te verbinden met het motief van “de goden in ballingschap”.³⁵¹ Dat “andere discours” is moeilijk grijpbaar, omdat het anakreontische motief van de *locus amoenus* hier door Starink gecombineerd wordt met het sprookjesmotief van de zich sluitende bergwand: “de bergwand sluit zich eerder dan je denkt / en laat is mij verteld niets van je heel” en het religieuze motief van de pelgrimage, dat wel binnen een Egyptische context zou passen. Het tweede deel van het citaat doet denken aan de verwoestende, bewegende rotsen uit de *Argonautika* van Apollonios van Rhodos en de *Argonautica* van Valerius Flaccus.³⁵²

Deze eclecticische “verwarring” maakt de lezer onzeker; ze maakt ook alert en geeft geen kans volledig greep te krijgen op de wereld van deze poëzie. Dit wordt benadrukt door een nieuw element dat halverwege het gedicht wordt geïntroduceerd: “geen die alleen ging kwam ooit veilig aan / alles ligt vast in dit ene bevel / vind aan de andere kant je gezelschap”. Het vinden van een “gezel” is blijkbaar essentieel om aan te komen en twee maal lukt dat niet. Met de introductie van de noodzakelijke gezelschap keert het gedicht terug in een Egyptische context, maar het effect daarvan is

³⁵¹ Sandor 1967: passim

³⁵² Rhodos, Apollonios van 1996 (2000): 119-120
Flaccus, Valerius 1934 (1936): 267

niet geruststellend, zoals bij de terugkeer in een vertrouwde wereld, want de lezer blijft met het lyrisch subject na twee mislukkingen ontredderd achter.³⁵³

De uit vier deelgedichten bestaande derde passage kan in een interdiscussieve lezing verbonden worden met de wereld van de Griekse mythologie, zoals de hiervoor genoemde veerman-gedichten uit de tweede bundel. De hinkende smid doet denken aan Hephaestos, maar er zijn ten opzichte van de Griekse mythologie vervreemdende details in verband met zijn persoon. De smid manifesteert zich ook als herbergier en “houdt een raaf” met wie hij overleg pleegt. Bovendien lijkt de raaf in zijn beschermende functie op de Horusvalk en de rode reiger uit de tweede bundel: “terwijl hij (de raaf, PK) neerstrijkt en zijn vleugels om mijn hals legt als een kraag”. Er lijkt sprake te zijn van verandering van verschijningsvormen, waarbij de lezer zich kan laten manipuleren om van het ene naar het andere discours te gaan. Het motief van metamorfose is in deze passage ook aan te wijzen in de vrouwelijke antagonist. Het lyrisch subject denkt dat haar tegenspeelster “de vrouw (is) die al mijn kleren maakt”, maar “de herbergier schudt nee”. De vrouw blijkt te kunnen beschikken over leven en dood, ze commandeert de herbergier die haar wel kent en ze kan wapens smeden.

Ten gevolge van de combinatie van deze eigenschappen is zij niet te reduceren tot een aanwijsbare mythologische persoonlijkheid. Als vrouwelijke smid lijkt ze op de Keltische Brigit, maar de eigenschappen van Brigit leveren niets op voor de betekenis van Starinks gedicht, behalve als ik de vrouw gelijk stel met “de vrouw die mij het schrift verried” uit de tiende passage van de tweede bundel. Brigit wordt namelijk beschreven als een dichteres, die als godin door dichters werd vereerd.³⁵⁴ Beide vrouwen, Brigit en de antagonist in de derde passage, hebben dan een verbinding met taal, maar ik kan mijn veronderstelling over de vrouwen uit de tweede en de vierde bundel niet met argumenten ondersteunen.

Uit de zesde passage stel ik twee onderwerpen aan de orde: de smalle doorgang en de ruiter op het zwarte paard. De smalle doorgang kan beschouwd worden als een variant van de hierboven ter discussie gestelde bewegende rotsen. Beide motieven laten zich plaatsen in het discours van funeraire en initiatiemythologie. Het zijn beide voorbeelden van de “nauwe” en “gevaarlijke passage” tussen een oude toestand en een nieuw begin.³⁵⁵ Om die overgang te realiseren moet er een beproeving worden doorstaan, een grens worden gepasseerd. Daarbij kan sprake zijn van een overschrijding van de grens tussen leven en dood, waarbij geen terugkeer mogelijk is. Zoals uit mijn analyse van deze passage bij Starink is gebleken, is er voor het lyrisch subject in haar al dan niet gedroomde grensoverschrijding geen terug.

Het motief van de ruiter op het zwarte paard is hiermee uitstekend te verbinden vanuit een Egyptische interpretatie. Aanvankelijk is de ruiter onzichtbaar, maar blijkens de bewegingen van de lans is hij nauw verbonden met het lyrisch subject, zo nauw dat zij zich op een gegeven moment realiseert “dat (zij) de lans al tijden in (haar eigen) handen hield”. In een Egyptische context gezien

³⁵³ Assmann 2001 (2003): 78-80

³⁵⁴ Rees & Rees 1961 (1978): 30

³⁵⁵ Eliade 1964 (1974): 485

wordt dit fragment begrijpelijk: de onzichtbare ruiter lijkt op de *khaibit* of schaduw van het lyrisch subject. Hij beweegt zich onafhankelijk van haar en heeft een volledig van haar onafhankelijk bestaan.³⁵⁶ Dit laatste blijkt aan het eind van de passage, als hij zich zichtbaar manifesteert en het schild dat voor het lyrisch subject de verbinding vormt tussen het nieuwe en het oude “tot zinken bracht”.

Het laatste onderwerp uit de vierde bundel dat ik aan de orde stel is de intrigerende “zwarte jurk” in de negende passage. Het motief is intrigerend omdat het op nog twee andere, ver uit elkaar gelegen plaatsen voorkomt, in de elfde passage van de eerste bundel en in de tiende van de vijfde. Binnen de drie teksten is de zin van het zwart niet zonder meer duidelijk, maar tegen de achtergrond van de Isisdienst krijgt het motief betekenis. In de eerste bundel is het op te vatten als een teken van rouw om de afwezige, zoals Isis met zwarte kleding haar rouw toont om de dode Osiris.³⁵⁷ In de vijfde bundel lijkt een ander aspect van de rouwende Isis gerealiseerd te zijn. Het lyrisch subject neemt deel aan een processie en gesteund door het motief van de raven en de “grijze as” die de doodssfeer van het gedicht benadrukken, kan zij vergeleken worden met de treurende volgelingen van de godin, de *melanophoroi*, de “zwart dragers”.³⁵⁸ In de vierde bundel vat ik het zwart ook op als een teken van dood, namelijk de dood van de oude persoonlijkheid (haar voeten bewegen niet; ze staat versteend op de stenen trap). Direct daarna in de tekst metamorfoseert het lyrisch subject tot een jong meisje: “en hoorde toen een jongemeisjesstap”. Voor details van de interpretatie verwijs ik naar mijn desbetreffende bespreking.

Allerlei motieven uit de vijfde bundel zijn in verband te brengen met Egypte en vaak wordt de betekenis van de afzonderlijke passages of van de netwerken verrijkt door een interdiscursieve lezing. Veel daarvan heb ik bij de analyse van de passages al aan de orde gesteld, zodat ik hier meen te mogen volstaan met een beknopte herhaling van mijn bevindingen.

Een raadselachtig element dat zonder de Egyptische context moeilijk te interpreteren blijft, zijn de “stroken” in de eerste passage, die ik als amuletstroken heb opgevat. Een gedeelte van de kleuren die door Starink bij elkaar zijn gezet in de derde passage, is terug te vinden in Apuleius’ beschrijving van de godin Isis: wit, saffraan en zwart.³⁵⁹ “(D)e poort op het noorderlicht” in de derde passage herinnert aan een tijdelijk gebruik bij de bouw van tempels.³⁶⁰ Het motief van de lotuslamp wordt weer opgepakt door de Osirisachtige, als heer van de onderwereld, in het negende deelgedicht van de derde passage: “*en je twee kelken bewegen de zon en de maan*” (cursivering van Starink).³⁶¹ In dit fragment wordt de belofte gedaan dat de Osirisachtige en het lyrisch subject van de romeingedeelten, de Isisachtige, met elkaar verenigd kunnen worden in het rijk van de

³⁵⁶ Budge 1895 (1967): lxvi

³⁵⁷ Plutarch 1936: V, 129

³⁵⁸ Heyob 1975: 107

³⁵⁹ Apuleius 1970 (1989): 204-205

³⁶⁰ Ikram 2003 (2006): 128

³⁶¹ Neumann 1970 (1995): 235

Osirisachtige: in de Egyptische religie staat Osiris voor de zon en Isis voor de maan.³⁶² Deze interpretatie sluit aan bij de eerdere naar aanleiding van de derde bundel.

De zwarte hond in de zesde passage laat zich verbinden met de begeleider van de gestorvenen, Anubis. Het motief van het sterven of het zich voorbereiden op de dood, is ook aanwijsbaar in het “veerman”-teken in de achttiende passage, dat aansluit bij de tekens voor “oven” en “klei” in de vijftiende passage van de vierde bundel. De god Thot of Djehuti die als schrijver van de goden met het doodsmotief is verbonden, kan een lezing van de dertiende passage verduidelijken.

Eveneens te koppelen aan het doodsmotief is de hagedis in de vijfde passage. In zijn beschermende houding, rond de nek van het lyrisch subject, herinnert hij aan de negende passage van de tweede bundel, waar de houding identiek is. De hagedis is een boodschapper van de maan (in deze context Isis) aan de mens: “as I die and rise to life again, so you shall also die and rise to life again.”³⁶³ Deze symboliek is niet exclusief Egyptisch, maar de toepasbaarheid, ook op de negende passage van de tweede bundel, is frappant. De andere hagedis in de vijfde bundel, in het eerste deelgedicht van de veertiende passage, blijft voor mij onbestemd. Zijn houding, pratend op de tong van de wolfshond, herinnert aan een symboliek die aan de hagedis wordt toegekend: “the lizard could embody the soul; in this form it could slip out of the mouth of sleeping persons, who after the lizard’s return would be able to recall its experiences”. Maar in de gegeven context draagt deze symboliek niet bij aan een beter begrip.³⁶⁴

Tenslotte worden, zoals ik eerder heb aangegeven, de interpretaties van een aantal passages en gedichten door een Egyptische lezing verduidelijkt en verrijkt. Dat geldt voor de lange passage over de twee rijken, het vraag-en-antwoordgedicht tussen het lyrisch subject en de veerman, de passage met het mondompeningsritueel en de passage met het weegritueel.

6.3 Taal

6.3.1 Krassen en tekens

In het begin van dit hoofdstuk heb ik een onderscheid gemaakt tussen twee groepen van discours die ik relevant acht voor het werk van Starink. De ene groep heb ik samengevat onder de noemer “mythologieën”, de andere met de term “taal”. Wat de laatste betreft zijn voor mijn onderzoek drie terreinen van belang: krassen en tekens, de taal van de vogels en de oppositie tussen twee manieren van zien: het gewone, visuele waarnemen en het visionair kijken. Deze drie hangen in DE WEG NAAR EGYPTIE nauw met elkaar samen als vormen van kennisverwerving voor het lyrisch subject. Mijn veronderstelling is dat de protagonist van de vijf bundels, waarbij ik aanneem dat het steeds om hetzelfde personage gaat, met haar in ruimtelijke termen geformuleerde bewegingen, haar passages, op zoek is naar betekenisgeving. Het object daarvan is niet zonder meer duidelijk, niet voor het lyrisch subject en niet voor de lezer. De zoektocht wekt in sommige passages door

³⁶² Siculus, Diodorus 1933: 37

³⁶³ Eliade 1958 (1996): 174-175

³⁶⁴ Biedermann 1989 (1992): 211

het gebruik van het preteritum de indruk in het verleden te zijn geplaatst, zodat de lezer zou kunnen veronderstellen dat de afloop van de tocht bekend is, maar die indruk wordt door andere passages weer weggenomen. Tekens zijn bij het zoeken van essentieel belang.

Het motief “teken” wordt frequent gebruikt in Starinks poëzie. Als afzonderlijk woord of woorddeel komt “teken” dertig maal voor in de vijf bundels. “Krassen” komt als substantief of gesubstantiveerd werkwoord slechts driemaal voor, maar het gebruik als substantief is van belang als tegenstelling van “tekens”, als uiting van de irritatie van het lyrisch subject ten opzichte van de antagonist en wegens de herhaling in de tiende passage van de tweede bundel: “ik zie de tekens (...) krassen zei je steeds / als ik je vroeg wat denk je dat daar staat”. De taal van de vogels is in twee pendantpassages van belang: de zevende passage van de eerste bundel en de veertiende van de vijfde. Ook de twee vormen van kijken komen een aantal malen verspreid over de vijf bundels voor. Ik onderzoek eerst per bundel wat de implicaties van het teken-motief zijn en hoe het functioneert in het geheel.

In de eerste bundel is het motief minstens in zes passages aanwijsbaar: de zevende, de tiende, de dertiende, de veertiende, de vijftiende en de twintigste. Voor details van mijn interpretatie verwijs ik naar het desbetreffende hoofdstuk. De zevende passage presenteert het motief in combinatie met de taal van de vogels: “ze aten pratend uit mijn hand een taal / die ik gekend had maar vergeten was”. De erop volgende strofe heb ik opgevat als de tekst van de vogels: “gelaarsde lansknecht lang loodrecht / en aan de lans een bleke steen gestoken / bedelkoning meesterknecht / edelsteen schedelbeen woord gebroken”. Deze vogeltekst herinnert aan kinderrijmpjes, lijkt vrijwel betekenisloos, is vooral gevoelsmatig communicatief, is associatief en muzikaal en vormt een tegenstelling met de taal in de rest van het deelgedicht. De tekst is een voorbeeld van elementair poëtische taal, tegenover “the language of logic and clear communication”. De elementair poëtische taal is “disrupted by traces of the pre-logical and the uncommunicable”.³⁶⁵ Er blijven voor de aandachtige lezer wel communicatieve sporen over: binnen de eerste bundel is bijvoorbeeld het slot van de strofe, “woord gebroken”, ten opzichte van de antagonist heel duidelijk.

In de tiende en de dertiende passage zijn de gedeelde tekens een vorm van verstandhouding, van kennisverwerving tussen het lyrisch subject en de antagonist. De tekens zijn non-verbaal en dat is ook zo in de veertiende passage: “die kaart met rode stempels zegt me niets”. In de vijftiende passage wordt er tot het slot rigoureus met “tekens” omgegaan: “sporen moeten worden uitgewist”, “alles wat geschreven staat verbrand”, “er is geen plattegrond”, “geen aanwijzing is gegeven dan (...) het eerste vaatwerk met het eerste teken / ongevend en nog nooit ontcijferd”. Het motief is tenslotte aanwezig in de twintigste passage: het lyrisch subject laat haar hand leiden bij het schrijven “naar de bloem omhoog”. Haar hand wordt bewogen naar de “harde krijtbloem”, een symbool dat misschien vergelijkbaar is met het “eerste teken / ongevend en nog nooit ontcijferd”.

³⁶⁵ Allen 2000 (2010): 49

Een conclusie bij de eerste bundel is dat we als lezer niet weten om welke tekens het gaat en evenmin weten we er de betekenis van. Af en toe lijkt het lyrisch subject de tekens wel van een betekenis te kunnen voorzien, maar zij licht de lezer daaromtrent niet in. Dat het geschrevene moet worden verbrand, zou kunnen wijzen op een drastische afrekening met het verleden en de noodzaak van iets nieuws. Dat nieuwe is tegelijkertijd heel oud en elementair: “het eerste vaatwerk met het eerste teken / ongehavend en nog nooit ontcijferd”. De laatste passage maakt hoogstens een voorlopig einde aan de zoektocht: het lyrisch subject blijft in de geleide schrijfbeweging hangen.

In de tweede bundel wordt onder gewijzigde omstandigheden de tocht voortgezet. Het lyrisch subject leert in de derde passage van een mentor “een woord” dat zij leert uitspreken. Blijkbaar is het woord erg belangrijk, want “overal (...) zag ik dezelfde tekens”. Ook hier blijft de lezer onwetend. Het woord doet denken aan een fragment van de negende passage in de vierde bundel: “het ene woord dat ik je als mijn teken heb gegeven”. Om welk woord het gaat blijft onbekend. Dit gegeven wordt een constante in de hele bundel.

In de vijfde passage zijn “de lijnen van de landkaart (...) gewassen”; de “inscripties” in de zesde passage hebben geen inhoud voor de lezer, noch voor het lyrisch subject, noch voor de cursiefspreker, al zegt de laatste “*wat geschreven stond moet nog te lezen zijn*”; van de tekeningen in de nissen kennen we de voorstellingen niet; in de tiende passage worden de tekens door de antagonist bij herhaling voor “krassen” aangezien en blijven de letters, net als die van de “jonge trekvalk” in de dertiende passage van de eerste bundel, onbenoemd. De letters worden verbonden met de linde waarin ze zijn uitgesneden en dat gegeven is significant: “ik ben teruggekomen om de linde” zegt het lyrisch subject tegen de antagonist en dat impliceert dat ze niet om hem is teruggekeerd, zoals ook blijkt uit zijn gedrag: “je antwoordt niet je komt niet naast me staan”. Een tussentijdse conclusie kan zijn dat de tekens aan de lezer dan wel onbekend mogen zijn, maar dat hij er in een context toch een betekenis aan kan geven. Daarmee verkeert hij in dezelfde situatie als het lyrisch subject, dat ook aan wat haar tegenspeler “krassen” noemt betekenis kan toekennen.

De onbestemdheid van de niet-benoemde tekens wordt herhaald in het derde deelgedicht van de vijftiende passage: “het water stond vol onbesliste lijnen”. Ik vat die op als tekens die voorlopig geen betekenis hebben; ook hier is via de context van de gedicht een veronderstelling over de tekens mogelijk: de veerman heeft nog geen beslissing genomen wat betreft zijn mening over het al dan niet bestaan van de “overkant”. De voorlaatste passage van de tweede bundel sluit wat het motief betreft aan bij de hiervoor gesignaleerde onbestemdheid: de inhoud van de spreuk komt de lezer niet te weten, net zo min als de “eigen woorden” van de derde persoon.

Deze onbeslisbaarheid ten aanzien van “tekens” blijft dominant in de derde bundel. Ik herinner eraan, dat namen onbekend of discutabel zijn; hetzelfde kan gezegd worden van “regels” die ik ook als tekens beschouw. Soms is het lyrisch subject een “wetende” (“het ene woord dat ik vertalen kon”), die aan de lezer overigens geen mededeling doet over haar kennis, soms blijkt zij een onwetende te zijn: “ik kon niet goed begrijpen wat er stond / het was beschreven in een ander schrift”. Van dit laatste zijn er meer voorbeelden. Ik geef er twee: “het leek of ik de tekens lezen kon” en “koorgezangen die ik niet verstond”.

In de vierde bundel lijkt mijn constatering van zojuist bevestigd te worden: “ik ken de regels die ik steeds verzwijg” zegt het lyrisch subject; het is aan te nemen dat ze de regels dan toch meedeelt, niet aan de pelgrims waarvan sprake is, maar aan de lezer: *dit is de toegangspoort hier moet je staan / geen die alleen ging kwam ooit veilig aan / alles ligt vast in dit ene bevel / vind aan de andere kant je gezel*”. Het gaat hier waarschijnlijk om andere regels dan in de derde bundel, want die krijgt de lezer niet te horen. Het spel van weten en niet weten vindt zijn hoogtepunt in de negende passage, waar de lezer zelf het woord “amavi” in moet vullen. De paradoxale situatie doet zich voor dat het lyrisch subject niet daadwerkelijk dat woord leest, maar het de lezer laat doen, alsof er voor haar een taboe op ligt. Die taboesfeer wordt versterkt door het gedrag van de antagonist, die bestraffend tegen een afbeelding van het lyrisch subject spreekt, indirect dus. Het betreft daarbij “het ene woord dat ik je als mijn teken heb gegeven”. Dat zou het woord “amavi” kunnen zijn, maar ook het ongenoemde woord dat het lyrisch subject had geleerd in de derde passage van de tweede bundel. Dit laatste lijkt me echter onwaarschijnlijk, gezien de overal aanwezige tekens die samen dat woord vormen, de moeite die de ander moet doen om haar dat woord te leren en de moeite die ze zelf moet doen om vertrouwd te raken met de klanken, zodat ze het woord kan zeggen. De conclusie moet zijn dat de lezer wel vermoedens kan hebben, maar het tenslotte niet weet.

Tot aan de slotbundel ging het bij dit motief om tekens van een ander dan het lyrisch subject, die zij wilde ontraadselen of die arbitrair bleven voor de lezer, omdat zij er geen mededeling over deed. In die situatie komt nu verandering. Al in de eerste passage spreekt de woordvoerder over “mijn eigen tekens”. Ze brengt een verdeling aan in tweeën: haar eigen werk en dat van de glossenschrijver, zoals ik hem genoemd heb in mijn analyse van de vijfde bundel. Ik verwijs daar nu ook naar voor de details.

Een laatste voorbeeld van het motief noem ik nog. Het komt uit de achttiende passage: “ik maak de eerste veerman”. Dit citaat sluit aan bij een regel uit de vijftiende passage van de vierde bundel: “het teken oven en het teken klei”. In deze laatste regel is het teken een metafoor voor het object; in “ik maak de eerste veerman” is het beeld object geworden. Er is gerealiseerd wat in de derde passage binnen een als-dan-constructie nog een wensdroom was: “de vogels vliegen op de vaas wordt echt / een geur van rozen mengt zich met saffraan”. Het teken verwijst in “ik maak de eerste veerman” niet meer naar een realiteit, maar is realiteit: de taal wordt performatief. Deze performativiteit is volgens het lyrisch subject in de derde passage alleen mogelijk “als wie de rondgang doet / vereent (...) met wie de rondgang maakt”. De indruk wordt gewekt dat er een samenwerking nodig is van de protagonist, of de auteur, en de lezer om het bovenstaande te realiseren, maar die schijn is bedrieglijk. Voorafgaand aan de opmerking “ik maak de eerste veerman” wordt door de woordvoerder een toespeling gemaakt op de Poseidon- of Osirisachtige uit de tweede passage van de tweede bundel. “(I)k doop de koningsveer” herinnert aan “*en ik breng je mijn veder in goud*”, want goud is de kleur van goden en koningen. Zoals de veronderstelling te verdedigen is dat het lyrisch subject in sommige passages de rol van Isis overneemt, is het ook verdedigbaar dat zij hier in de rol van de vorst van het rijk aan de overkant treedt als zij haar eerste veerman maakt. Deze gedachte wordt gesteund door het derde deelgedicht van de eerste passage:

het lyrisch subject maakt zich daarin los van de “glossenschrijver” en neemt haar eigen lot in handen, nadat ze met haar “eigen tekens” in haar “eigen schrift” haar naam heeft geschreven.

6.3.2 De taal van de vogels

Ik keer nu terug naar het tweede aspect van het taal-discours: de taal van de vogels. Naast wat ik al gezegd heb over de “vergeten taal” van de zevende passage van de eerste bundel, moet nog opgemerkt worden dat deze alternatieve taal met een soort roesstemming wordt gecombineerd, een roes waarin het pre-logische naar boven kan komen. In de zevende passage wordt die roes veroorzaakt door het eten van “vlees dat ik nog nooit gegeten had”; tegelijkertijd maakt het eten van dat vlees het mogelijk de taal van de vogels te verstaan. Deze betekenis wordt pas denkbaar bij een interdiscursieve lezing: er zou vlees zijn dat zoiets teweeg brengt.³⁶⁶ Door het plaatsen van de vogeltaal in deze onlogische, niet-rationele en dus onrealistische sfeer, wat extra benadrukt wordt in het gebruik van het asyndeton naast de neutrale verbinding met “en”, wordt de realiteit van de lezer opgerekt en krijgt zij als het ware een dimensie erbij.

Tonnus Oosterhoff heeft het oprekken van de dagelijkse realiteit tot de ruimere wereld van de dichter, zoals dat hier bij Starink het geval lijkt te zijn, treffend onder woorden gebracht:

Het moet ongeveer zo zijn: om de wereld een beetje te begrijpen en te beheersen zijn we genoodzaakt gigantische reducties te plegen. De taal dwingt ons in een denkschema; onbruikbare verschijnselen blijven naamloos, mede daardoor worden ze niet opgemerkt of onmiddellijk vergeten. Vaak zien we die gereduceerde wereld aan voor de echte. Maar er valt duizelingwekkend veel meer te zien en te ervaren, en poëzie wijst daarnaar. Elke dichter volgt zijn eigen ‘zo is het’-gevoel, en heft zo, op zijn eigen manier, iets van die reductie op.³⁶⁷

Het gaat in het tweede deelgedicht van de zevende passage niet alleen om “meer”, maar evenzeer om “anders”. De louter muzikaal en ritmisch lijkende verbindingen, zoals bijvoorbeeld “bedelkoning meesterknecht” vertegenwoordigen de extra dimensie en worden betekenisvol als de lezer se verbindt met andere passages, in dit geval de eerste van de eerste bundel of de eerste en de derdiende van de vijfde bundel. Voor de details van mijn interpretatie verwijs ik weer naar de afzonderlijke gedichten.

Een ander aspect van de “vogeltaal” is het bezwerende dat er, voor toch minstens een deel, van uit lijkt te gaan. Omdat een oorzaak-gevolg-relatie in de syntaxis van de asyndetische opsomming ontbreekt, lijkt deze op een voortgezette apostrofe zonder object. Als zodanig werkt de “vogeltaal” desoriënterend en vervreemdend. Dit alles geldt zo mogelijk nog sterker voor de tweede strofe van het tweede deelgedicht van de pendantpassage in de vijfde bundel. De bouw ervan is ongeveer hetzelfde als die van de strofe in de tweede bundel; er is slechts één afwijking: het sub-

³⁶⁶ Eliade 1958 (1996): 168

³⁶⁷ Oosterhoff 2000: 47

stantief “lammergang” in plaats van de zonder verbindingswoord naast elkaar geplaatste bijvoeglijke naamwoorden “lang” en “loodrecht.”

Het fragment, dat niet als vogeltaal wordt geïntroduceerd, al is de verwantschap met de pendant evident, wordt ingeleid met een dubbele “roes”: “de korenmolens klaptten wiek na wiek / en zongen dronken rondgaand het refrein”. Het woordspel “klap van de molen” dringt zich op en de dronkenschap van de korenmolens maakt de roes compleet. Naast de muzikaliteit en de ritmiek van de woordcombinaties die afleiden van rationele betekenisgeving, zijn semantische verbanden met andere passages mogelijk, bijvoorbeeld van “gezonken steenram” en “lammergang” met de twaalfde passage van de vierde bundel. Het bezwerende dat ik hiervoor heb geconstateerd is ook nu aanwijsbaar, net als het desoriënterende en vervreemdende van de pseudo-apostrofe. Het slot van de strofe vormt een contrast met het slot van de pendant: “woord gehouden” tegenover “woord gebroken”. De implicatie van deze tegenstelling mag voor de geduldige lezer duidelijk zijn. De antagonist heeft ooit zijn woord gebroken en kauwt in de slotregel als een ezel op distels; de protagonist heeft, zoals ik al eerder aangaf, haar woord gehouden.

Het motief van de “vogeltaal”, anders gezegd: van de vervreemdende en de realiteit verruimende taal, is niet beperkt tot de twee hier geanalyseerde passagedelen. Het komt verspreid in de vijf bundels voor, bijvoorbeeld in de gevallen van een verrassende, dubbelzinnige syntaxis, verstoringen van de semantische eenheid van de versregel en in desoriënterende enjambementen. Ik volsta met van dit laatste een voorbeeld te geven dat al eerder ter sprake kwam: “o / lijven” in de eerste passage van de slotbundel. Dit verrassende enjambement zet de logica van de mededeling op losse schroeven: een opvatting ervan als apostrofe “o, lijven” past in de seksueel geladen context, maar er is geen betekenisrelatie, ook geen metaforische, tussen olijven en o lijven. Er is door dit enjambement wel een aanmerkelijke verrijking van de betekenis van het voorafgaande in dit deelgedicht en dus ook van het direct erop volgende sluiten van “de luiken”. Wat een spel kan lijken, of gehoorzaamheid aan de lettergreepconventie in de versregels, genereert extra betekenis.

6.3.3 Visueel waarnemen en visionair kijken

Het laatste aspect van het taaldiscours dat ik onderzoek is de oppositie tussen twee manieren van zien: het gewone, visuele waarnemen en het visionair kijken. Zoals gezegd hangt deze oppositie nauw samen met de andere twee aspecten, de “krassen en tekens” en “de taal van de vogels”. Uit het geheel van de vijf bundels heb ik zes fragmenten gekozen die ik als representatief beschouw voor het thema.

De reiger-ibis-passage in de tweede bundel, passage VI, toont de oppositie als een proces van individuele betekenisgeving naar neutrale waarneming. De ontwikkeling binnen dit proces is samen te vatten met de aanduidende woorden “de”, “van die” en het onbepaald lidwoord “een”. Het lyrisch subject kent aanvankelijk, al is dit niet exclusief als een tijdsaanduiding op te vatten, maar eerder als verhaaltechnische noodzakelijkheid, aan de reiger en de ibis een voor haar bijzondere waarde toe. Ze heeft oog voor de beschermende houding van de reiger ten opzichte van de ibis: “de reiger / die zijn vleugels spreidde om de ibis heen”, een houding die in een Egyptische

lezing in verband is te brengen met Osiris en Thot.³⁶⁸ Ze luistert naar het samen zingen van de twee vogels en hoort in hun zang het “bonken van de boot”, die als een allusie op een “overtocht” kan worden opgevat. Dit baseer ik op wat er met de vogels gebeurt: *“laatst vond ik van die vogels in mijn boot / een witte ibis en een rode reiger / de reiger stervend en de ibis dood”*. De aanduiding “van die” laat zien hoe het lyrisch subject haar speciale waarneming heeft geruild voor een neutrale, afstandelijke, wat nog geaccentueerd wordt door het gebruik van het onbepaald lidwoord.

Op de tegenstelling tussen de tekens en de krassen in de tiende passage van de tweede bundel ben ik al eerder in gegaan. De antagonist van het lyrisch subject is een neutrale, waarschijnlijk realistische waarnemer, terwijl zij op een de realiteit verruimende, poëtische wijze kijkt. Ze ziet “tekens” die ze meteen van een betekenis wil voorzien. Daarom vraagt ze dan ook: “wat denk je dat daar staat”, maar zijn antwoord blijft bij zijn eigen werkelijkheid: “krassen”.

In de derde bundel gaat het wat dit motief betreft om een ruimtelijke variant ervan: de tegenstelling veraf en dichtbij. Het boegbeeld van het schip “de lotuslamp”, een schip dat omineus *“van ramp naar ramp”* vaart, lijkt van veraf een *“hoorn van overvloed”*, maar van dichtbij zie je *“drie vrouwen vastgeklampt / onder een misthoorn”*, dat wil zeggen: bij slecht weer, want onder andere weersomstandigheden, zou de waarnemer de haarvlechten van de drie vrouwen zien. De hier genoemde metamorfosen in verband met het waarnemen zijn door de opmerking *“van ramp naar ramp”* in een bijna waarschuwend sfeer gebracht. De lezer wordt op het hart gedrukt twee of drie maal te kijken, voor hij bepaalt wat hij meent te zien. Deze constatering is op te vatten als een poëticaal advies en sluit als zodanig aan bij mijn opmerkingen over de poëticaliteit van de vijfde bundel.

De zesde en achtste passage van de vierde bundel accentueren het verschil tussen eerste en tweede waarneming en het verschil tussen waarnemers onderling, zoals in de tiende passage van de tweede bundel. In de zesde passage blijkt voor het lyrisch subject wat in eerste instantie een “nis” had geleken, een “inham” tussen twee bergwanden te zijn; in de achtste passage heeft het lyrisch subject een “nis” menen te zien, terwijl de antagonist, dit keer de hinkende smid, die als de lezer de herbergier-gedichten in herinnering roept een meester van de metamorfose is, er blijkbaar geen “nis” in gezien heeft. Ook deze gevallen kunnen als voorbeelden van poëticaliteit worden opgevat: de lezer moet in Starinks werk twifelen aan de juistheid van zijn eigen waarneming en een definitieve betekenisgeving opschorten.

Over de vijfde bundel kan ik kort zijn. De controverse tussen het lyrisch subject en de antagonist is ruimschoots aan bod gekomen in de analyse van de eerste passage. In het kader van het huidige thema valt te concluderen dat het twee maal kijken benadrukt wordt in ruimtelijke zin. Op afstand ziet de lezer, net als het lyrisch subject, “glossen vol / wijsheid door een ingewijde toegevoegd / voor wie om uitleg komt”, maar van dichterbij blijken het geen glossen te zijn, maar doodse landschappen die de hel oproepen.

³⁶⁸ Bonnet 2000: 594-595

6.4 Conclusies

Uit dit hoofdstuk is gebleken dat het inzetten van interdiscursiviteit als leesstrategie verrijkend kan werken voor de betekenis en de interpretatie van Starinks bundels. Het lag gezien de verzameltitel voor de hand uit te gaan van een Egyptische lezing van de passages. Gaandeweg bleek “Egypte” echter niet het enige relevante discours te zijn: ook elementen uit de Griekse en de oud-Europese mythologie waren bruikbaar om interpretatieve moeilijkheden of onduidelijkheden weg te nemen.

De vraag daarbij was steeds: wat is het specifieke effect van deze elementen bij een interdiscursieve lezing van Starinks werk? Mijn belangrijkste antwoord en conclusie is dat zij de principiële veelvormigheid, de principiële ongrijpbaarheid van de betekenissen van haar gedichten “in beeld” brengen. Het naamloze lyrisch subject bijvoorbeeld is in haar Isisachtige kwaliteiten ongrijpbaar, ondefinieerbaar. Nu eens is zij de inschikkelijke leerling van de Poseidonachtige of Osirisachtige tegenspeler, dan weer is zij diens obstinate rivaal. Een interdiscursieve lezing laat zien dat zij qua eigenschappen opgevat kan worden als een soort Isis in onder andere haar zoektocht naar de jonge Horus / blankzeil; ze is ook een beetje Artemis in haar activiteiten rond het huis met de dieren, maar in een andere passage wordt ze zelf gezocht en zit een onbestemde “belager” op haar spoor. Ze lijkt op de ambivalente vrouwen in het werk van Hella S. Haasse, zoals deze die zelf karakteriseerde: “fee en ganzenhoedster” tegelijkertijd.³⁶⁹ Nooit laat ze zich evenwel vangen in één betekenis. Dit laatste wordt voortdurend benadrukt door het fragmentarische van het “verhaal”. Er is en blijft, schijnbaar ondersteund door ruimte en tijd, een constante suggestie van een samenhangend geheel dat zich laat ontrafelen, teveel echter blijft ongezegd om die samenhang tot stand te brengen.

Een tweede conclusie is, dat Starink eclectisch te werk gaat: ze varieert naar willekeur, zodat er een eigen mythologie ontstaat. Door de vele aanknopingspunten met andere vormen van (mythologisch) discours, wordt “verwarring”, “onbestemdheid” een principiële karaktertrek van deze poëzie. Het verbinden van bijvoorbeeld Egyptische gegevens met de personages in de bundels lijkt het mogelijk te maken de personages en hun functies van elkaar te onderscheiden; de metamorfosen ondermijnen die onderscheiding echter weer. Starinks gebruik van de voornaamwoorden werkt de onduidelijkheid extra in de hand en maakt haar poëzie principieel meerzinnig. Hierbij sluit de betrekkelijke naamloosheid van de personages aan. Ze blijven onbestemd en daarmee zichzelf, open voor ieders interpretatie. Zo komt de lezer evenmin te weten waar precies en in welke chronologische tijd de gebeurtenissen in Starinks bundels zijn gesitueerd. Volledige toe-eigening is daardoor onmogelijk en “eindeloze” invulling van betekenis een aantrekkelijke optie.

Dat tunnelvisie in dit laatste opzicht een gevaar kan vormen voor een relevante interpretatie, is een volgende conclusie. Aan de hand van bijvoorbeeld het motief van de “heerser” laat zich demonstreren dat een te gemakkelijke invulling van interdiscursieve gegevens, zoals uit de Egyptische mythologie, niet automatisch tot verrijking van de betekenis van de tekst hoeft te leiden. Het blijft dus zaak met de betekenisgeving en de interpretatie te beginnen bij de tekst van Starink en de

³⁶⁹ Mertens 2003: 76-77

eventuele samenhang daarin, alvorens buitenstekstuele onderwerpen bij het onderzoek te betrekken.

Toe-eigening door de lezer wordt ook in de weg gestaan door vermenging van verschillende elementen uit de literatuurhistorie. Het anakreontisch motief van de locus amoenus wordt door Starink gecombineerd met het sprookjesmotief van de zich sluitende bergwand: “de bergwand sluit zich eerder dan je denkt / en laat is mij verteld niets van je heel” en het religieuze motief van de pelgrimage, dat binnen een Egyptische context zou passen. Deze eclectische “verwarring” maakt de lezer onzeker, ze geeft geen kans zich in een bekende wereld thuis te voelen.

De onzekerheid van de lezer kan gezien worden als een afgeleide van de onzekerheid van het lyrisch subject. Zij is in de passages op zoek naar betekenisgeving. Het object daarvan is niet zonder meer duidelijk, noch voor de lezer, noch voor haarzelf. Tekens zijn bij het zoeken van essentieel belang. Ten aanzien van tekens is echter onbeslisbaarheid een dominante factor. De tekens die zij wil ontcijferen lijken in hun oorspronkelijkheid en ouderdom overeen te komen met de taal van de vogels, die het lyrisch subject “gekend had maar vergeten was”. Een andere eigenschap van de tekens is hun onduidelijke status: een ander herkent ze niet als tekens, maar ziet hooguit “krassen”.

Om de tekens met de ogen van het lyrisch subject te zien, is een zorgvuldige manier van waarnemen noodzakelijk. De lezer wordt op het hart gedrukt twee of drie maal te kijken, voor hij bepaalt wat hij meent te zien. Deze constatering is op te vatten als een poëticaal advies en sluit als zodanig aan bij mijn opmerkingen over de poëticaliteit van de vijfde bundel en bij wat ik hiervoor opmerkte over de principiële ongrijpbaarheid van de betekenissen van haar gedichten: aan de juistheid van de eigen waarneming moet principieel worden getwijfeld en een definitieve betekenisgeving moet blijvend worden opgeschort. Het ideale teken is voor het lyrisch subject het performatieve, waarmee niet verwezen wordt naar een realiteit, maar waarin deze aanwezig wordt gesteld, een wensdroom van elke dichter.

7 Ontwikkelingen en constanten

- 7.1 Inleiding
- 7.2 Ruimte
- 7.3 Conclusies
- 7.4 Tijd
- 7.5 Conclusies
- 7.6 Personages
- 7.7 Conclusies

7.1 Inleiding

Bij een samengesteld werk als DE WEG NAAR EGYPTE waarvan de afzonderlijke delen verspreid over een periode van ongeveer dertig jaar zijn geschreven en in een tijdsbestek van twintig jaar zijn gepubliceerd, ligt een onderzoeksvraag naar eventuele ontwikkelingen en constanten binnen dat werk voor de hand. Tegen de achtergrond van poëticaal op te vatten zinsneden als “niets wat ik eerst / wou schrijven” en “omdat het toch geen wijnkruik wordt”, respectievelijk uit de eerste en de vierde passage van de slotbundel, wordt die vraag zelfs dwingend, omdat deze formuleringen expliciet veranderingen suggereren.

In dit hoofdstuk zal ik de vraag naar ontwikkelingen en constanten proberen te beantwoorden. Omdat ik al uitvoerig heb stilgestaan bij de vorm van Starinks passages in de loop van de vijf bundels kan ik daarover nu kort zijn. Lineair lezend vanaf de eerste bundel constateerde ik pas in de derde bundel het principe van de symmetrie in de vorm der passages, een principe dat in de vierde en vijfde bundel verder werd toegepast. Op basis van deze symmetrische opbouw van het werk zou men kunnen veronderstellen met een gesloten, cyclische compositie te maken te hebben. Wat betreft de versbouw van de passages en gedichten is er vanaf de helft van het werk een terugkeer naar het begin en bovendien zijn er geregeld thematische overeenkomsten tussen de pendanten in de symmetrie.³⁷⁰ Maar dat is lang niet altijd het geval. De symmetrie van de formele bouw is voortdurend in botsing met de dynamische netwerken van de inhoud der passages.

Aangezien ik ontwikkelingen en constanten in de loop van het werk wil bestuderen, leek het me voor dit hoofdstuk noodzakelijk de vijf bundels lineair te lezen. Daarbij valt op dat diverse thematische elementen komen en gaan (en soms terugkeren) terwijl andere blijven.³⁷¹ Ik geef van beide een paar voorbeelden: het motief “eiland” ontbreekt in de eerste bundel, het speelt een belangrijke rol in de tweede, derde en vierde, maar is weer afwezig in de slotbundel; het motief “distels” komt alleen in de eerste en de laatste bundel voor; het motief “vertrekken” komt in alle bundels voor, evenals de “gespannen verhouding tussen de protagonist en de Poseidon- of Osirisachtige antagonist”. Het spel van deze bewegingen in de inhoud van de gedichten wordt bepaald door het episch karakter ervan. Voor Starinks passages geldt wat Alexandra Harrington opmerkt over gedichten van Anna Akhmatova:

The poetry often approaches prose narration, prompting the reader to speculate with regard to plot. Individual lyrics (...) (create) the impression that they are fragments of a larger whole, or stories presented at the point of denouement.³⁷²

In deze “fragments of a larger whole” en deze “stories presented at the point of denouement” zijn de factoren ruimte, tijd en personages essentieel. Tot deze drie wil ik mij beperken wat de beantwoording van mijn vraag betreft.

³⁷⁰ Groenewegen 2002: 142

³⁷¹ Strydom 1976: 47

³⁷² Harrington 2006: 23

7.2 Ruimte

Vanaf de eerste passage van de eerste bundel leeft het lyrisch subject in twee aan elkaar tegengestelde werelden, maar dat zijn niet altijd dezelfde twee. In het openingsgedicht gaat het om een wereld in het verleden die gekenmerkt werd door vruchtbaarheid (“koren”), terwijl er in het heden van het “verhaal” sprake is van “barre woestijnen”. Deze tegenstelling bepaalt in een aantal passages de kenmerken van het opgeroepen landschap. Daarnaast speelt een boerderij-achtige omgeving een rol. Ze is voor het lyrisch subject een “afgesproken plek” voor haar en een tegenspeler, maar niet een plaats waar zij zich definitief vestigt. In een aantal passages bevindt ze zich namelijk in een “kamp”, een uiteraard tijdelijke verblijfplaats. Er is sprake van meer dan één kamp en dus van verplaatsing. Ook is er meer dan één huis. Soms wordt de indruk gewekt dat de protagonist tijdelijk op een plaats is ondergebracht in afwachting van een definitiever huisvesting, die dan in het teken van toekomstige vruchtbaarheid staat, maar in het heden nog onvruchtbaar is, of als voorbereiding op een vertrek naar een expliciete bestemming. De vijftiende passage is van dit laatste een duidelijk voorbeeld: het lyrisch subject zal op zoek gaan naar “het eerste vaatwerk met het eerste teken / ongevend en nog nooit ontcijferd”. De locatie van dat “eerste vaatwerk” anticipeert op de volgende bundels: ze heeft een hoog *verre eiland*-gehalte.³⁷³ Drie kenmerken ervan maken dat duidelijk: de plaats is “beschermd door nevels”, “de ingang (...) is onbekend” en “er is geen plattegrond”. Ze accentueren het isolement en de onbekendheid van de locatie.

Van de meeste ruimten die in de passages worden opgeroepen, komt de lezer weinig bijzonderheden te weten, maar er zijn uitzonderingen zoals de boerderij in de zevende en de zestiende passage en het verlaten huis “achter de bergwand” in de zeventiende. Bij dit huis gaat het net als in de eerste passage om een tegenstelling tussen heden en verleden. Vanuit een onbestemd “nu” in de tijdsequens en een daarmee verbonden locatie beschrijft het lyrisch subject tamelijk gedetailleerd een herinneringsbeeld: een voor haar op dit moment onzichtbaar huis, waarin zij vroeger gewoond heeft en waarvan ze “nu”, een moment dat de daad van het schrijven actualiseert, alleen de “schaduw op het meer” ziet.

Een ander voorbeeld van een beschrijving vanuit een herinnering is de tiende passage met haar droomkarakter, waarin het lyrisch subject een bezoek brengt aan de wereld van de doden; het is een van de weinige passages in de eerste bundel die op basis van ruimtelijke gegevens aan het Egypte uit de titel doen denken.

Enkele malen wordt gesuggereerd dat een tijdelijke verblijfplaats van het lyrisch subject in een buitengebied ligt, aan de rand van de bewoonde wereld, want soms is er nadrukkelijk sprake van “het dorp” waarvan bijvoorbeeld de geluiden van een feest doordringen tot waar zij zich bevindt. Indirect keert een dorp terug in de slotpassage van de bundel: “ik ben gegaan voorbij / de laatste huizen”. In beide gevallen is er een oppositie tussen het lyrisch subject en het dorp: in het eerste geval is het dorp zonder meer vijandig in haar ogen (“waar / het dorp niet komt om de oogst” en “zo kaal / nog dat er jaren niets te halen is / voor het dorp”, beide in de achttiende

³⁷³ Het “*verre eiland*” is in de derde bundel de door de Poseidonachtige bedoelde bestemming van het lyrisch subject.

passage), in het tweede geval is die vijandigheid er niet, maar is de binding met het dorp toch niet sterk genoeg om haar van haar vertrek te weerhouden: “wie mij vroeg te blijven heb / ik niet gegroet ik ben gegaan voorbij / de laatste huizen”. Wel realiseert het lyrisch subject zich dat zij met het dorp haar “laatste schuilplaats” verlaat, wat impliceert dat zij zich niet meer wil onttrekken aan haar lot, aan wat haar te wachten staat in de bergen.

In de laatste passage van de eerste bundel is het dorp slechts in zoverre nog van belang dat het lyrisch subject er gedecideerd weggaat, het grootste deel van het gedicht is echter gelokaliseerd in een gebergte met een initiatiekarakter. Een leermeester wacht daar op haar en zij gaat hem “zonder de (ritueel noodzakelijke, PK) bewijzen” tegemoet. Dit suggereert dat het lyrisch subject weet wat zij gaat doen en wat daarvoor nodig is. Haar onderneming is een voorbeeld van een bewuste “oversteek” van de ene levenswijze naar een andere.³⁷⁴ Deze keer is die oversteek daadwerkelijk; in een eerdere passage, de dertiende, werd de mogelijkheid van oversteken slechts als advies in de imperatief gepresenteerd. In beide gevallen is de verandering van locatie, gerealiseerd of potentieel, een beweging in een grensgebied waarin de oude identiteit van het lyrisch subject wordt afgelegd en een nieuwe wordt geïntroduceerd via een initiatie door een al dan niet actueel aanwezige leermeester. Het afleggen van de oude identiteit wordt beide malen gesymboliseerd door het uitdoen van de kleding en het gekleed worden met iets nieuws.

In het gebergte zijn tot haar komst bevroren kamers waarin, na ontgooing, haar initiatie plaatsheeft. Het is typerend voor de verhouding tussen het lyrisch subject en de ruimten waarin zij zich bevindt, dat zij met betrekking tot haar verplaatsingen vaak passief is: ze wordt ergens naar toe gebracht, ergens ondergebracht, zoals bijvoorbeeld in de achttiende passage. In de slotpassage is zij evenwel, toch minstens ten dele, actief: zij beslist zelf om het dorp te verlaten en op weg te gaan, een eigen initiatief dat aan het einde van de negentiende passage werd aangekondigd: “ik kies mijn sterkste sandalen”. De initiatie gaat daarentegen gepaard met een passieve verplaatsing van het lyrisch subject, een letterlijke drempelsituatie: “hij tilde mij de on / geschuurde drempel over”.

Twee ruimtelijke factoren in de eerste bundel heb ik nog niet genoemd: de wind en de sneeuw. Uit mijn analyses van de afzonderlijke passages is gebleken dat de wind in Starinks gedichten een ambigu verschijnsel is: hij wordt gevreesd, maar ook te hulp geroepen. In dit laatste opzicht doet de wind denken aan de Poseidonachtige in de derde bundel, een gegeven dat aantoont hoe een ruimtelijk aspect van bepaalde passages antropomorfe trekken aanneemt. Van de sneeuw heb ik dat niet kunnen constateren, de sneeuw is wel in een aantal passages de indicator van voor het lyrisch subject belangrijke gebeurtenissen. Wat de details betreft verwijs ik naar mijn afzonderlijke analyses. Sommige critici hebben het voorkomen van sneeuw in de bundels van Starink opgevat als een argument tegen de stelling dat de passages in Egypte gelokaliseerd zouden zijn.³⁷⁵ Meteorologisch is die mening niet helemaal houdbaar; anderen hebben, o.a. naar aanleiding van de

³⁷⁴ Fokkema 2003: 19

³⁷⁵ Bijvoorbeeld Brands 2011: <http://boeken.vpro.nl/artikelen/44797309/>

sneeuw, gewezen op het gemengde karakter van Starinks landschap: het lijkt zuidelijk, Egypte misschien, en noordelijk, Cornwall, waar de dichteres heeft gewoond, misschien beide.³⁷⁶

In de tweede bundel maakt de lezer hernieuwd kennis met een berglandschap, ditmaal met een bron waaruit “een kleine rivier” ontspringt. Dit landschap wordt direct verbonden met de sneeuw als indicator van belangrijke gebeurtenissen voor het lyrisch subject: “alleen als het sneeuwde kwam er een (een van de twee vogels die de bron bewaakten, PK) hier / dan wist ik dat het begon”. Direct daarna keert in de lineaire lezing van de bundel de boerderij-achtige omgeving terug. Het gaat om een woning met minstens één logeerkamer voor het lyrisch subject, er zijn ook een paardenstal en een hoefsmederij in de directe omgeving. De kamer heeft de eenvoud van een kloostercel; het is een ruimte waarin zij haar opdracht moet vervullen en waarin ze uitsluitend schriftelijk met haar “leermeester” communiceert.

Deze locatie bevindt zich bij de monding van een rivier, vlak bij de zee. Gaandeweg de lezing van de bundel wordt dit landschap verder gevuld: de rivier maakt deel uit van een delta, er zijn moerassen in de directe omgeving en er is sprake van een gespleten eiland waar donkerrode steen vandaan komt. Volgens de leermeester is dat eiland de bestemming van het lyrisch subject. In de derde en vierde bundel wordt daarop terug gekomen. Op het eiland zijn ook nissen waarin nog “inscripties moeten (...) zijn”. Er bevinden zich twee door de zee uitgeholde trappen in de bergwand, die waarschijnlijk naar de nissen leiden. Het eiland is door de stroom in tweeën gebroken en een ring van witte stenen is de zee in geschoven.

De nissen maken deel uit van een wereld die wegens de “inscripties” of “tekeningen” (zesde passage) voor het lyrisch subject een bijzondere waarde heeft: het is een bovenwereld waaraan zij kan deelhebben onder bepaalde voorwaarden. Die wereld is slechts bereikbaar via een trap. Het niveauverschil wordt ruimtelijk gerepresenteerd, maar kan symbolisch worden opgevat als een geestelijk verschil tussen bestaansniveaus.³⁷⁷ De gewone wereld, waarin “tekens” alleen maar “krassen” zijn, is voor het lyrisch subject verbonden met een bovenwereld, waarin zelfs met “de goden” tot op zekere hoogte gecommuniceerd kan worden (vijftiende passage). Ooit, “in illo tempore” zegt Mircea Eliade, “in de droomtijd” zegt James Cowan, was volgens veler overtuiging de omgang tussen stervelingen en goden onbelemmerd, nu is die alleen nog mogelijk in een extatische toestand, in de geest, in poëzie.³⁷⁸ Metaforen voor deze passage van beneden naar boven en terug zijn in het werk van Starink de brug, de trap en het steile pad. In mijn afzonderlijke analyses van de passages hebben die ruimtelijke elementen al aandacht gekregen.

De hoeveelheid details kan suggereren dat de hierboven genoemde eiland-locatie een referent in de wereld buiten de tekst heeft, maar die is voor mij niet aanwijsbaar; ik vat de gedetailleerdheid op als een voorbeeld van opzettelijke misleiding waarover ik eerder heb gesproken. De lokalisering van de passages doet wel denken aan referenten in de buitentekstuele werkelijkheid,

³⁷⁶ Bijvoorbeeld Groenewegen 2002: 145

³⁷⁷ Eliade 1951 (1974): 487

³⁷⁸ Eliade idem: 492

Cowan 1989 (1993): passim

maar is er geen mimetische representatie van. Er wordt in de passages een eigenzinnige wereld opgeroepen, die gekenmerkt wordt door poly-interpretabiliteit, onbestemdheid en “gemis”. De term “gemis” heb ik hier met opzet gebruikt, omdat het woord maar één keer voorkomt in de vijf bundels en het een essentieel begrip vertegenwoordigt binnen het hele werk: “dan sluit ik zei ik nu een nieuw verbond / een dat gemis meevoert als blijvend teken / maar in zijn eigen leemte afgerond” (vierde bundel, negende passage).

De boerderij-setting wordt in de zevende passage uitgebreid met de bouw van een nieuwe paardenstal, maar de meeste aandacht krijgt het mysterie in het centrum van het gedicht: via “de vrouw die altijd buiten sliep” komt “het bergmassief” in beeld dat haar verblijfplaats zou zijn en waar ook “de hagedissen” wonen. In veel passages van Starink worden huiselijkheid en gewooneheid, het direct begrijpelijke, gecontrasteerd met iets onheilspellends, ongewoons, dat zich niet direct uit het gedicht laat verklaren. Hier wordt deze tegenstelling gevormd door boerderij en paardenstal tegenover het bergmassief met de hagedissen.

De vrouw die het geheim lijkt te kennen, heeft sjamanistische kenmerken: ze is bestand tegen de koude van de winternacht en ze heeft een sympathetiserende relatie met gesteenten.³⁷⁹ Bij haar vertrek verdwijnt “alle glinstering (...) uit het graniet”. Dit voorbeeld wordt met een variant herhaald in de pendantpassage in de vierde bundel: “en zelfs op afstand werd het barnsteen warm”. Er wordt ook een verband tussen de vrouw en de weersomstandigheden gesuggereerd: “ik wachtte en toen schreef ik haar / want het was winter en het sneeuwde niet”. Daarmee is, weliswaar door middel van een negatie, het komen en verdwijnen van de sneeuw weer geïntroduceerd in zijn indicatieve rol. In de achtste passage wordt het verdwijnen van de sneeuw ook verbonden met het wachten en met de mogelijkheid van een nieuw vertrek.

De negende passage, die een uitgesproken droomkarakter heeft, herhaalt en varieert een tocht naar een dodenrijk, zoals in de tiende passage van de eerste bundel. Typisch voor een droom is de incompleetheid van de beelden die worden opgeroepen: er zijn allerlei onduidelijkheden, omdat er elementen ontbreken. De droomster, het lyrisch subject, ondergaat grotendeels wat er zich aan haar voordoet en kan haar wil daaraan niet opleggen. Zodra er van haar in de droom een bewuste daad wordt verwacht, is de droom voorbij. Ook wat de narratieve structuur van deze passage betreft, beantwoordt de droom aan de kenmerken van het prototype: er is een begin, een midden en een einde, maar het geheel hangt in de lucht en heeft geen duidelijke plaats in een logische sequens van gebeurtenissen.³⁸⁰

In het dodenrijk van de eerste bundel werd de aandacht van het lyrisch subject gericht op haar eigen plaats tussen de doden, nu worden de beelden gedomineerd door een vrouw die vereenzelvigd zou kunnen worden met “de vrouw die altijd buiten sliep”, omdat de door haar genoemde hagedissen een belangrijke rol in deze passage spelen. Voor verdere details verwijs ik naar mijn analyse van de passage zelf in het vierde hoofdstuk.

³⁷⁹ Eliade 1951 (1974): 476

³⁸⁰ McGinn 2004 (2006): 74-95

Een nieuw ruimtelijk element in de tweede bundel is de variant van de *hortus conclusus* in de tiende passage: er is een huis met een omheining (“als ik het erf niet kende had ik zelf de toe / gangspoort gemist”); in het huis zijn twee personages die duidelijk een moeizame verhouding hebben; de woordvoerder is zojuist gearriveerd en herinnert de ander aan gebeurtenissen in het verleden, maar hij reageert niet. Tegenover het negatieve: de teleurgestelde opmerkingen van het lyrisch subject over de “tekens” die de ander als “krassen” beschouwt, staat het positieve: zij is “teruggekomen om de linde” die zij in bloei heeft gezien en waarin “de vrouw die mij het schrift verried” tekens heeft gesneden, die de zwiigende ander moeten aansporen om tegen de woordvoerder de naam te zeggen van de vrouw “die (haar) het schrift verried”. De bloeiende lindeboom vormt het hortus-aspect van de topos en kan symbolisch worden opgevat als teken van menselijke warmte, saamhorigheid en (huwelijks)geluk.³⁸¹

In de elfde passage wordt onder andere het motief van de afwezige brug uit de eerste bundel (elfde passage) herhaald. Beide voorbeelden kunnen symbolisch worden gelezen: de afwezige of verdwenen brug kan een beeld zijn voor een gebrek aan communicatie tussen het lyrisch subject en degene die of datgene wat haar inspireert en stuurt, of voor een impasse in haar geestelijke ontwikkeling.³⁸²

De twaalfde passage herhaalt en varieert het motief van de tegenstelling tussen vruchtbaarheid en onvruchtbaarheid uit de eerste bundel. Het landschap heeft weer trekken van een droom: het lyrisch subject wordt door een “grote zwarte hengst” met antropomorfe kenmerken weggehaald uit een verdroogde omgeving waar de dood heerst en door de heuvels en langs een gangenstelsel daarin naar een haven gebracht, van waaruit een nieuw vertrek voor haar mogelijk wordt gemaakt door de hengst, die hier als een representatie van Poseidon opgevat kan worden.³⁸³ Het gangenstelsel in de heuvels heeft dankzij “houten modellen van schepen / geladen met kistjes zand” karaktertrekken van de Egyptische onderwereld. In het voorafgaande heb ik daar al op gewezen. Dit rijk van de doden is voor het lyrisch subject toch minstens voorlopig ontoegankelijk; ze kan er niet doorheen trekken, want de “doorgang (is) versperd” door de scheepsmodellen. Haar lot is voorlopig het leven: het paard van Poseidon heeft het water vrijgemaakt om op reis te gaan.

Ook de volgende passages herhalen en variëren ruimtelijke motieven uit de eerste bundel. Het huis dat in het meer weerspiegeld wordt keert terug, waarbij gerefereerd wordt aan een “brand” die “het werk heeft stilgelegd”. Er is echter geen herhaling zonder meer, want de tijden waarin de handelingen worden geplaatst kunnen niet hetzelfde zijn. In de eerste bundel is een andere periode opgeroepen dan in de tweede: in de eerste zegt het lyrisch subject “daar was ik als ik niet kon komen daar / heb ik je laatste brief beantwoord” en in de tweede “het meer dat tussen schimmig blauw / het huis weerspiegelt waar wij samen woonden”. Dit verschil is ook aanwijsbaar in de ruimtelijke gegevens: in de eerste bundel is het huis niet meer bewoond en “wat er nog stond

³⁸¹ Biedermann 1989 (1994): 208.

Ook: Swiers z.j.: <http://www.cubra.nl/bomen/tekstoverbomen/josswiers/lexicon.htm>

³⁸² Eliade 1951 (1974): 482-483

³⁸³ Burkert 1977 (1985): 136-139

/ is weggehaald als brandhout opgestookt”, in de tweede wordt een paradijselijke omgeving opgeroepen, die gekenmerkt is door “een vaas tussen amandelbomen” en “ een pauw naast een cypres”, een plaats waar de “zwanen” in de zomer “de veren brachten die je nodig had”. Deze idyllische ruimtelijke elementen kennen hun somber contrast: de “vazen in het gras” zullen gevuld worden “met de houtskool en de as”.

Nagenoeg hetzelfde deed zich voor in de zojuist besproken passage die de positieve en de negatieve kant van het hortus conclusus-motief liet zien en het gebeurt in de veertiende passage weer. Tegenover positieve elementen als de lindeboom en de paarden die “nog buiten op het land” zijn, het glinsterend strand en de versierde schepen, de binnengehaalde oogst en het feestvuur, staan negatieve: het zingen van de wind “tis tijd tis tijd”, de oude vrouw die wol tot dunne draden spint en die doet denken aan de schikgodinnen, het lyrisch subject dat “het pad” loopt “dat naar de klifrand leidt”.

In een lineaire lezing van de gedichten suggereert een liminaal gegeven als “de klifrand”, dat versterkt wordt door het herhaalde lied van de wind “tis tijd tis tijd”, “de zwarte vogel” en de spinnende “oude vrouw”, een overgang naar een gebied waar de wereld van de levenden en die van de doden elkaar raken. Het eindewit van de passage fungeert daarbij als climax: het kan iconisch worden opgevat . De dubbele wereld van de veermangedichten van de erop volgende passage sluit daar naadloos bij aan.

In deze vier gedichten staan twee werelden niet naast of tegenover elkaar, maar zitten als het ware in elkaar: ze bestaan tegelijkertijd en het ligt aan de manier van kijken of je de ene dan wel de andere wereld ziet. In mijn bespreking van het thema “tekens en krassen” heb ik dit verschijnsel aan de orde gesteld, o.a. met de boegbeeldgedichten in de derde bundel. De ene wereld is die van een herberg aan het water bij de vertrekplaats van een veerdienst naar de “wijngaard” aan de “overkant” , de andere is die van “*de twee verbannen goden*”. Wat nu de herberg met zijn omgeving is, was ooit “*hun tempel en het heilig woud*”. Het bijzondere is dat deze twee werelden wel in de tijd na elkaar worden gezet, maar dat die van de goden in de huidige tijd voortbestaat door de visie van het lyrisch subject. Door bedienaren van hun eredienst werd in hun tempel bloesem fijngesneden, vermengd met witte wijn en “*gegoten in een schaal met blanke noten*”. In het heden snijdt het lyrisch subject “de bloesem (...) fijn” in aanwezigheid van twee pelgrims, die de twee verbannen goden blijken te zijn en die blijken weer de veerman en de herbergier te zijn. Deze misleidende constructie wordt benadrukt door de verhouding tussen de cursieve strofen van de gedichten en de strofen in romein: vaak vertellen de twee in de passages van Starink een min of meer eigen verhaal, maar hier blijken de verhaalwerelden van romein en cursief in elkaar te grijpen, zich simultaan te onvouwen.

De visie van personages ten opzichte van ruimtelijke gegevens speelt ook een belangrijke rol in de voorlaatste passage. Hetzelfde huis wordt door de een gezien als ruïne, door de ander als een huis in aanbouw; de een ziet steigers, de ander wijnstokken. Deze passage vat daarnaast de oppositie van vruchtbaarheid tegenover onvruchtbaarheid weer op en die van water tegenover

droogte. Het motief van de “stokken voor de wijn” dat herhaald wordt in “de hellingen zijn rijp” verbindt deze passage in ruimtelijk opzicht met de vermeende “wijngaard” in de voorafgaande.

De “hellingen” en “de bron” keren terug in “de heuvel” en “de oude bron” in de slotpassage. Daardoor wordt gesuggereerd dat het in beide passages om dezelfde lokalisering gaat, maar dat is onbewijsbaar.

Een voorlopige conclusie naar aanleiding van de ruimte in de eerste twee bundels zou kunnen zijn, dat zij in een verwarrende dynamiek cumulatief wordt gepresenteerd alsof er een consistent landschap wordt opgebouwd in het verloop van de lineaire lezing van de bundels. Volgens mijn bevindingen is er veel eerder sprake van afzonderlijke settings, die slechts bij elkaar lijken aan te sluiten, omdat ze gemeenschappelijke elementen hebben. Het landschap van Starinks passages lijkt consistent, maar is het niet. Er zijn in de lokalisering allerlei misleidende, partiële metamorfosen die reconstrueerbare samenhang ontkennen. Binnen de ruimtelijke gegevens is daarom “gemis” een sleutelwoord.³⁸⁴

Het “huis op de klif” waarmee de derde bundel opent en afsluit, is een volgens afspraak aangetroffen huis: “ik heb het huis gevonden op de klif”; in dat opzicht is het vergelijkbaar met de boerderij in de zevende passage van de eerste bundel: “dit moest het zijn de afgesproken plek”. Het huis is een door een ander aangewezen verblijf waar een opdracht moet worden uitgevoerd. In de tweede bundel deed zich een zelfde situatie voor met als verschil dat daar de opdrachtgever erbij aanwezig was en het lyrisch subject hier op zichzelf is aangewezen om haar afspraak “met de wind” na te komen. De inhoud van de afspraak, met name “twee vuren brand ik een aan elke kant” verbindt voor mij dit gedicht met de elfde passage van de eerste bundel wegens de parallel “de vuren zullen branden als je komt”. Naast de overeenkomsten in het verantwoording afleggen over het nakomen van een afspraak, het uitvoeren van een opdracht, is er echter een verschil in lokalisering van de handelingen. In de passage van de eerste bundel is sprake van een verblijfplaats bij een rivier die aan het droogvallen is, in de derde bundel bevindt het huis zich dichtbij de zee. Steeds weer treft bij vergelijking van de passages of gedichten “the dissimilarity of the similar”, wat mijn conclusie bij de eerste twee bundels lijkt te steunen: er zijn in de lokalisering misleidende, gedeeltelijke metamorfosen die een (volledig) reconstrueerbare samenhang ontkennen.³⁸⁵

Naast het bestaan van het huis als onderdeel van de fictieve ruimte in de gedichten, heeft het huis nog een ander zijnsniveau: het is er als tekst-huis, als woord, in een cursief gedrukte zin die in het eerste gedicht nog onaf is, die dus gekenmerkt wordt door “gemis”: “*ik zag een huis dat op de klifrand in*”. In het slotgedicht keert de onvolledige zin in een variant terug en in de loop van de bundel wordt er enkele malen naar verwezen; afgemaakt wordt hij echter alleen in potentie: “ga jij maar vast als ik de zin voleind”, luidt het in de laatste strofe van de bundel.

³⁸⁴ Het woord “gemis” is in de vijf bundels een hapax. Het staat in de negende passage van de vierde bundel: “dan sluit ik zei ik nu een nieuw verbond / een dat gemis meevoert als blijvend teken / maar in zijn eigen leemte afgerond”.

³⁸⁵ De ondertitel van Shklovsky 1970 (2011)

De “voleinding” van de zin is in het begin van de bundel en aan het slot niet hetzelfde: in het begin heeft het lyrisch subject twee mogelijkheden geopperd die voor de ruimtelijke gegevens van de bundels significant zijn omdat ze passen in een netwerk van motieven, namelijk “ik wil niet weten of het huis / in aanbouw of in puin moet zijn”. “(I)n aanbouw” en “in puin” sluiten aan bij de incomplete zin van het eerste gedicht: “*ik zag een huis dat op de klifrand in*”, maar in romein-letter. De aanvulling van het een met het ander laat twee werkelijkheden in elkaar passen: de werkelijkheid van het verhaal en die van de tekst in het verhaal. Deze tekst beschrijft wat er in het verhaal wordt verteld en maakt zelf ook deel uit van het verhaal.

De oplossing in het laatste gedicht van de bundel wordt aan de lezer overgelaten: “*ik zag een huis dat op de klifrand ston*”. Hoewel natuurlijk iedereen ziet dat er op de lege positie een “d” moet staan, is het voor de lezer lang wachten tot de woordvoerder daar zelf mee komt. Pas in de vijfde passage van de slotbundel verschijnt die letter in een ruimtelijke metafoor: “de maan rijst als volmaakte D”, de enige hoofdletter in het geheel van de vijf bundels.³⁸⁶ Tot dat moment in de lineaire lezing is er een “gemis”. Voor de zin in het slotgedicht geldt hetzelfde als voor die in het openingsgedicht: de tekst beschrijft wat er in het verhaal wordt verteld en maakt er zelf ook deel van uit. Wat in beide gevallen in ruimtelijke termen wordt gezegd, heeft zijn pendant in de tweede passage van de tweede bundel. Ook daar vallen verhaal en schrijfwerkelijkheid samen: “voor ik de kamer mocht zien / gaf hij me de pen waarmee ik / dit schrijf”.

Ik realiseer me dat niet alles wat ik naar aanleiding van de lokalisering van de handeling in het begin van de derde bundel heb opgemerkt, relevant is voor dat onderwerp. Toch heb ik me op zijsporen laten leiden, omdat in de praktijk van het onderzoek steeds weer blijkt dat het nage-noeg onmogelijk is een element zoals bijvoorbeeld “de ruimte” als afzonderlijk onderwerp exclusief te behandelen zonder dat daarbij veel vragen onbeantwoord blijven en het zicht van de lezer / onderzoeker op de wederzijdse beïnvloeding van allerlei aspecten van de bundels verloren gaat.³⁸⁷

Evenals in de eerste en tweede bundel wordt in de derde het landschap cumulatief gepresenteerd. Het huis op de klifrand kijkt uit over de zee en over het land, het lijkt afgelegen (“geen sterveling komt ongemerkt hierheen”); er is een “grafberg” direct in de buurt met als toegang een “torenpoort” met “zeven spijlen”; waarschijnlijk is er bij het huis een paardenstal; in de zee zijn “zeven zuilen”, waarachter zich een grot bevindt; tussen de eerste en de tweede zuil is een vaargeul; aan weerskanten daarvan is “slik”; er wordt gesuggereerd dat de grot toegankelijk is via een “tunnelweg”; boven op de klif is ook een “kamp” waar een hinde verblijft; door een gang onder de grond bereikt men de haven van een dorp; in het kamp op de kliftop bevinden zich minstens drie grote stenen, waarop een “helderrode cirkel stond (...) en tekens stonden om de cirkel heen / en lijnen liepen naar het middelpunt”.

Deels zijn de hier opgesomde elementen “realistisch” te noemen, andere doen sterk denken aan een mythische of sprookjeswereld, wat soms benadrukt wordt door hun combinatie met

³⁸⁶ Ook deze D is een voorbeeld van principiële ambiguïteit: hij past achter de incomplete zin, maar niet als hoofdletter.

³⁸⁷ Gardner 1959 (1963): 7

andere tekstelementen. De grafberg bijvoorbeeld vat ik op als een mythisch element gezien de verbinding ervan met een opmerking van de Poseidonachtige: “de grafberg laat zijn doden vrij”. Hetzelfde geldt voor de van een helderrode cirkel, tekens en lijnen voorziene stenen op de top van de klif, waarbij de lezer kan denken aan een afbeelding van de tekens van de dierenriem.³⁸⁸ Behalve dat het “leek of ik (het lyrisch subject, PK) de tekens lezen kon” zijn er geen verduidelijkende gegevens beschikbaar in de tekst. Wegens de herhaling van het getal zeven breng ik de zuilen en de spijlen van de torenpoort onder in een sprookjeswereld; bij de spijlen wordt dat geaccentueerd door de combinatie met een tovergesp. Samenvattend: dit landschap is een amalgaam dat alleen kan bestaan in de verbeelding van het lyrisch subject; het kan geen referent in de buitentekstuele werkelijkheid hebben. Daarmee wordt de vraag naar Egypte of Cornwall irrelevant.

Het landschap wordt in twee aspecten getoond: er is een positief beeld en een negatief. Wat ik hierboven heb beschreven is het positieve, het negatieve bestaat als potentie, als schrikbeeld, op twee plaatsen in de bundel geformuleerd door de Poseidonachtige: als het lyrisch subject blankzeil niet doodt en niet weer aan haar werk gaat, zal het landschap in verval raken en getekend worden door dood en bederf met als climax “*nu kun je nergens meer naar toe / je hebt een huis gemaakt van hooi / en het waait om*”.

Tegenover dit voor het lyrisch subject nabije, ambivalente landschap is er een utopisch eiland, van haar gescheiden door ruimte en tijd: “*het verre eiland waar de ploeg / niet meer gevoerd is sinds de storm*”. De formulering “verre eiland” heb ik alleen in de derde bundel aangetroffen. Het eiland wordt direct met het lyrisch subject in verband gebracht. De twee afgezanten van de Poseidonachtige, isos en nemo, die door het lyrisch subject zijn gedood met haar gifspeld, hadden dat eiland “*gereed (moeten) maken voor (haar) komst*”. Cumulatief gepresenteerd volgen er in de loop van de bundel enkele details omtrent het eiland. Het toverkruid dat dieren ongewone kracht geeft en mensenbloed verkilt is door “*de goden*” van het eiland meegebracht. Er groeit koren en er is “*een vuur (...) in twee helften*”. Dit vuur wordt “*lotus*” genoemd en het ligt dan ook voor de hand om het te combineren met de lotuslamp met de dubbele vlam die ik de voorgaande hoofdstukken al ter discussie heb gesteld. Ook wordt gesuggereerd dat blankzeil van het eiland komt: “*de goden die het (het toverkruid, PK) hebben meegebracht / (...) noemen het blankzeil naar de witte bloem*”.

Als ik het gegeven dat “*de ploeg / (er) niet meer gevoerd is sinds de storm*” combineer met het koren dat op het eiland groeit “*een vuur (dat) (...) boven het koren (danst) voor het koren rijpt*” krijgt het eiland *aurea aetas*-achtige trekken:

The earth herself, without compulsion, untouched by hoe or plowshare, of herself gave all things needful. (...) Anon the earth, untilled, brought forth her stores of grain, and the fields, though unfallowed, grew white with the heavy, bearded wheat.³⁸⁹

³⁸⁸ Graves 1948 (1971): 381

³⁸⁹ Ovid 1916 (1977): 9-11

In dit opzicht is het eiland verwant met de door het lyrisch subject gefantaseerde ruimte van de “grazige vallei”, de locus amoenus in de tweede passage van de vierde bundel, en herinnert het ook aan de openingsregel van de eerste bundel: “ik heb het koren nog gezien”.

De locatie “eiland”, zonder de precisering “verre” komt meer dan eens voor in het geheel, namelijk in de tweede, derde en vierde bundel. In de zesde passage van de tweede bundel betreft het een eiland dat op twee manieren bestaat: het ligt fysiek “waar de rivier terugbuigt naar de zee” binnen gezichtsafstand voor het lyrisch subject, waarschijnlijk vanuit de kamer waarvan sprake is in de derde passage (“door het open raam zag ik / de brede mond van de rivier de slik / grond en de keer in de beweging van het tij”) en het bestaat als eiland op de kaart die het lyrisch subject heeft getekend, als tekst-in-tekstgegeven dus. Van het eiland komt een rode steensoort, waarmee het lyrisch subject boten op de kaart heeft getekend en waarschijnlijk is de steen ook gebruikt om de tekens in de nissen bij te kleuren als die door toedoen van de woordvoerder in de cursieve strofen zijn uitgewist.

Dit eiland is vergelijkbaar met “het verre eiland”; het is direct en indirect met het lyrisch subject verbonden, namelijk door de opdracht “en voor we gaan / ga jij daarheen alleen” en via de rode steen: “niemand zal over de steen beslissen / dan jij”. Het eiland in de tweede bundel is geen “ver” eiland in de zin dat het ver weg ligt, het lyrisch subject kan het zien immers, maar wel in die zin dat ze op haar tekening geen boot bij de steiger van het eiland heeft getekend. In dat opzicht is het een ver, onbereikbaar eiland. Toch is het haar bestemming volgens de “cursieve woordvoerder” in de huidige passage, wat suggereert dat het om een en hetzelfde eiland gaat en bovendien dat de zojuist genoemde woordvoerder en de Poseidonachtige in de derde bundel met elkaar vereenzelvigd kunnen worden.

De suggestie dat het één eiland betreft, is niet helemaal onproblematisch. Er is een significante afwisseling in het gebruik van het bepaald en onbepaald lidwoord bij “eiland”. In de tweede bundel gaat het om “het eiland” op de door het lyrisch subject getekende kaart, blijkbaar staat er maar één eiland op haar tekening, en in de vierde om “een eiland”, dat daarna in de lineaire lezing volgens conventionele grammaticale verwijzing “het eiland” wordt genoemd. Tegen dit laatste pleit echter dat het gebruik van het bepaald lidwoord ook gemotiveerd kan zijn door de toevoeging “dat doormidden brak”, die van het eiland een specifiek eiland maakt. Moge deze kwestie onoplosbaar zijn, er is een ander argument om de eilanden met elkaar te laten samenvallen.

In de zesde passage van de vierde bundel ziet het lyrisch subject na haar tocht over het water dat ze op een “gespleten” eiland staat. In de erop volgende passage wordt van het eiland gezegd dat het “doormidden brak”. Deze twee formuleringen vat ik op als synoniemen, al is er nuanceverschil, en daarom neem ik aan dat er maar sprake is van één eiland. De onbestemdheid blijft evenwel een rol spelen, omdat de oorzaak van het splijten of breken van het eiland in de twee gevallen verschillend is. In de tweede bundel heette het “de stroom brak het eiland in tweeën”; in de vierde bundel is er iets anders voorgevallen: “daar waar de wand een eigen lichtbron had / daar werd de rots geraakt het eiland brak”. Deze twee oorzaken lijken verschillend, maar zijn in een mythologische lezing van de teksten beide toe te schrijven aan het werk van een Poseidonachtige

kracht: de godheid als heerser van de wateren en als degene die naar believen met zijn drietand de rotsen splijt. Het eerder door mij geciteerde fragmentje “*het verre eiland waar de ploeg / niet meer gevoerd is sinds de storm*”, dat ik in mijn bespreking van de derde bundel heb toegeschreven aan de woordvoerder die ik de Poseidonachtige heb genoemd, lijkt wegens de combinatie van “*het eiland*” en “*de storm*” in verband te kunnen worden gebracht met het gespleten eiland en de veroorzaker van het breken ervan.

De functie van al deze verspreid voorkomende gegevens met betrekking tot het splijten of breken van het eiland of de eilanden, over het enkelvoud of meervoud is geen sluitende uitspraak te doen, laat zich nu formuleren: het splijten of breken is een teken van de macht van de Poseidonachtige opdrachtgever van het lyrisch subject en een aansporing voor haar om zijn wil uit te voeren. In het thema van het gebroken eiland wordt de ambivalentie van het thema “wind” gedemonstreerd: de wind, die gelijk gesteld kan worden met de Poseidonachtige, is een handlanger van het lyrisch subject, zoals in de zestiende passage van de eerste bundel, of haar jaloerse tegenstander, zoals in “en als de wind ons vindt is het voorbij” in de derde bundel. De wind had het plan om het eiland te laten gereedmaken voor de komst van het lyrisch subject, maar hij kan het ook vernietigen, als zij niet doet wat hij wil.

Het ruimtelijk element van de “oude beker” verbindt de openingspassage van de vierde bundel met de laatste van de tweede bundel, al zijn er, zoals gebruikelijk, naast de overeenkomsten verschillen tussen de twee. De lokalisering van de gebeurtenissen is onbestemd: het lyrisch subject heeft eerst door het drinken een mystieke ervaring die erin bestaat dat de logische volgorde van “de dingen” in een cirkelbeweging terecht komt. Ze gooit daarna de beker op de grond, “het ornament” springt bij die val uit “de zetting” en om haar heen “trilde een firmament / van licht en klank dat door het lichtveld heen / mij naderde en tegelijk verdween / en achterbleef”. De cirkelbeweging waarbij “de dingen” na elkaar gebeurden en dus de factor tijd gehandhaafd bleef, staat naast een ervaring van gelijktijdigheid waarin het verschijnsel volgorde lijkt opgeheven te zijn. In die tijdloze, *lyrische ruimte* krijgt zij haar opdracht.

In de tweede passage bevinden het lyrisch subject en de lezer zich in een andere wereld. Het is een liminale ruimte die niet door het lyrisch subject is gekozen; ze “is opgehaald en hier gebracht”. De limes als zodanig is een schijnbaar ontoegankelijke bergwand, die zich echter op onvoorziene ogenblikken opent en via een steil pad naar beneden toegang verschaft tot een door het lyrisch subject gefantaseerde “grazige vallei”, een *locus amoenus*, die je alleen veilig kunt betreden als je “aan de andere kant je gezel” vindt. In het voorafgaande heb ik betoogd dat de grazige vallei daarmee een kenmerk van de Egyptische dodenwereld krijgt, wat niet uitsluit dat het lyrisch subject de vallei van leven kan voorzien, “van boomgaard gras en waterval”. De aantrekkelijkheden van de wereld aan gene zijde verhinderen echter niet dat zij blijft waar ze is; enigszins cryptisch zegt ze “ik leef half ginds” en daarmee is zij typisch een grensbewoner. Ze heeft, in haar verbeelding, via het tijdelijk kijkgat in de bergwand uitzicht op een paradijselijke omgeving, maar ze bereikt die wereld niet.

De locatie van de derde passage herinnert aan de boerderij-achtige setting in het begin van de tweede bundel wegens opmerkingen als “ik sla mijn ogen op en weet weer waar / ik ben de kamer die ik altijd had / maar zonder tafel stoel of kast” en “de vrouw zeg ik die al mijn kleren maakt”. De betrouwbaarheid van deze indruk wordt evenwel op losse schroeven gezet door een citaat van de “herbergier”: “ze is gekomen zonder metgezel”, waarmee de lokalisering lijkt aan te sluiten bij het “Egyptiserende” dodenrijk van de voorafgaande passage. Deze laatste indruk wordt gesteund door een ander ruimtelijk gegeven, namelijk de “lichtschacht van(een) nis in de kamer waardoor de raaf van de herbergier “schiet” en “zijn vleugels (...) als een kraag” om de hals van het lyrisch subject legt. De lichtschacht en de raaf vat ik vanuit een Egyptische lezing van de gegevens op als een metamorfose van de verbindingsschacht tussen de ruimte van het mondoopeningsritueel en de grafkamer van de mummie van de overledene waarlangs de *Ba*, zijn of haar ziel, zich in de gedaante van een vogel opnieuw verbindt met het lichaam.³⁹⁰

Anderzijds is de locatie van deze passage, onder andere wegens de “herbergier”, verwant met de herbergsituering in de pendantpassage, de vijftiende van de tweede bundel. Ook in die passage is het dodenrijk in de directe omgeving van het lyrisch subject aanwezig gesteld, ditmaal als “wijngaard”, wat anticipeert op de zojuist besproken locus amoenus, en als dubieuze “overkant” in de optiek van de veerman.

De ruimten en hun bewoners lijken in deze passages zo op elkaar dat de lezer in het spoor van de woordvoerder in verwarring dreigt te komen. Het volgende fragment van de derde passage is voor deze situatie tekenend. Ik resumeer de gebeurtenissen. Het lyrisch subject ligt te slapen in de herberg, ze wordt wakker gemaakt door een bezoeker die haar een paar vragen stelt: “weet jij nog wie ik ben ik knik / de vrouw zeg ik die al mijn kleren maakt / de herbergier schudt nee en hij vraagt zij / de smid zeg ik hij hinkt en houdt een raaf”. Het lyrisch subject vergist zich tussen de boerderij (uit de tweede bundel) en de vrouw die daar haar nachthemden vouwde en de vrouw die nu op bezoek komt in de herberg en die volgens de herbergier een ander is. Bovendien ziet ze de herbergier aan voor de smid uit het begin van de tweede bundel. In de veermanpassage in diezelfde bundel zijn de herbergier en de veerman gedaanteveranderingen van de “*twee verbannen goden*” en is de “herberg (...) verscholen tussen bloesemende bomen” een nieuwe manifestatie van “*hun tempel en het heilig woud*”. Dit spel van verwarringen en vervangingen maakt duidelijk dat de locaties van diverse passages beschouwd kunnen worden als metamorfosen van elkaar en dat dit eveneens geldt voor de personages die de locaties bevolken.

De vierde en vijfde passage hebben het oude en het nieuwe huis als lokalisering, terwijl de zesde in een droomwereld is geplaatst, waarin een tocht langs een uitgestrekt meer, het oversteken van dat meer en het aankomen op een “gespleten eiland” de beweging in de ruimte bepalen. Het slot van de passage, waarin het schild dat als bootje de overtocht heeft mogelijk gemaakt tot zinken wordt gebracht, suggereert dat er van het eiland geen terugkeer mogelijk is voor het lyrisch subject. Het eiland lijkt daardoor op een dodeneiland, een onderwereld, die enerzijds contrasteert

³⁹⁰ Assmann 2001 (2003): 130

met de betwijfelde “overkant” waarover de veerman sprak, en anderzijds een bevestiging is van de symbolische betekenis van het oversteken van het meer als “naar het rijk der doden gaan”.³⁹¹

Over het “eiland dat doormidden brak” is wat de ruimtelijke aspecten ervan betreft nog niet alles gezegd. In de zevende passage wordt het eiland in drie situaties opgeroepen: voor, tijdens dat en nadat het “geraakt” werd. Qua ruimtelijke gegevens verhouden die toestanden zich als positief en negatief tegenover elkaar. Voor de breuk was het eiland, dat in de eerste helft van de passage in de pars pro toto van “een nis met een bronzen dak” wordt samengevat, “een open schatkist”, het had een vrije toegang, het was “een baken voor wie aankwam in de nacht” en het had “een eigen lichtbron”. Tijdens en na het breken wordt de toestand waarin het eiland verkeert vergeleken met een opengaande bloemknop, het zinken van de nis met het bronzen dak wordt vergeleken met het zoeken van ijsschotsen naar hun plaats “in de stuwing die ontstaat” en de ligging van de brokstukken rond de nis met “wachters bij een schat” en met “een bloem gelegerd om het eigen hart”. Samengevat: de nis en het eiland sterven in schoonheid. De schoonheid die het eiland had voordat het “geraakt” werd, blijft bewaard na de natuurramp, maar op een andere manier dan daarvoor: ook hier lijkt sprake te zijn van een metamorfose van een ruimtelijk gegeven. Het eiland dat tenslotte in brokstukken om de nis heen ligt, heeft het karakter gekregen van een “heilige plaats”, wat al aangeduid werd door de metafoor voor de nis in de beginregels van de passage “een tabernakeltje van filigraan”.³⁹²

De lokalisering van de achtste passage grijpt in de beginregels terug op de locus amoenus in de tweede, maar slechts als verantwoording van de verplaatsing van het lyrisch subject naar de bekende boerderij-achtige omgeving waar zij haar eigen kamer heeft en haar “nachthemd (...) gevouwen in de kast (ligt)”. De eigen kamer en het eigen nachthemd contrasteren met de opmerking van de cursieve woordvoerder “*je vindt geen huis voorbij de waterval*”. De aanwezigheid van de hinkende smid doet denken aan de eerder genoemde herberglocatie: ruimten en personages zijn in de optiek van het lyrisch subject tegen elkaar uitwisselbaar. Je kunt ook stellen dat de ruimten samenvallen, of dat ze tegelijkertijd het ene en het andere zijn. Het eigene van kamer en kast past bij een huis of toch minstens bij een verblijf voor wat langere tijd, terwijl de herberg benadrukt dat elk verblijf er per definitie tijdelijk is.

De negende passage is weer in een droomwereld geplaatst. In een vergelijking ervan met de negende van de tweede bundel ben ik uitvoerig op allerlei aspecten van de pendants ingegaan. Ik wil hier de symboliek van een enkel ruimtelijk element in herinnering brengen. Het is verdedigbaar dat het hele gebeuren in de passage zich afspeelt op de trap waarop het lyrisch subject de oude vrouw ontmoet. Aan het slot van het gedicht staat ze namelijk “versteend” op diezelfde trap. In een symbolische lezing is de trap het ruimtelijk element dat verschillende geestelijke niveaus met elkaar verbindt en dat als zodanig een moment van bezinning op verandering representeert.³⁹³ De evocatie van de ruimte heeft in deze passage als functie het psychologisch proces van bezin-

³⁹¹ Siculus, Diodorus (1933): 313

³⁹² Eliade 1958 (1996): 370

³⁹³ Eliade 1964 (1974): 487-494

ning en zelfvernieuwing van het lyrisch subject weer te geven dat in de slotregel zijn beslag krijgt: “en hoorde toen een jongemeisjesstap”.

In de tiende passage bevindt het lyrisch subject zich in een onbestemde ruimte in een sneeuwlandschap dat herinnert aan de pendantpassage in de tweede bundel. Ze weet dat ze moet wachten op iemand, “maar niet of hij al hier is of nog komt”. De duur van dit wachten wordt geaccentueerd door een ruimtelijke factor, de alsmar vallende sneeuw. Deze symboliseert ook haar toenemend isolement: “het zolderraam sneeuwt dicht”.

De tijdelijke ruimte van het (tenten)kamp keert terug in de elfde passage en lijkt hier gecombineerd te zijn met een verblijf binnenshuis. De combinatie van het tijdelijke en het (semi)permanente onderkomen vormt een herhaling van ruimtelijke verhoudingen in de derde bundel en anticipeert op het tweede deelgedicht van de derde passage in de vijfde bundel.

In de uit zes deelgedichten bestaande twaalfde passage worden twee werelden tegenover elkaar gezet. De ene is te definiëren als realistisch, de andere als idealistisch. De realistisch te noemen locatie is een “strook / nog vochtig land” dat zojuist is ingezaaid. Deze strook wordt door het lyrisch subject als ondeugdelijk beoordeeld wegens de ligging ten opzichte van de zee. Bovendien bestaat bij haar de vrees dat de vogels het zaad zullen opeten en het toppunt van haar afkeer wordt gevormd door de weë geur van de landtong. Daartegenover staat een verbeelde “*afgesproken plek*” die hersteld moet worden. Deze plek herinnert door de gelijke formulering aan “de afgesproken plek” in de zevende passage van de eerste bundel, maar meer nog aan het land van belofte in de achttiende passage van die bundel. Dat land zou in een zevenjarenplan worden gereed gemaakt voor de komst van het lyrisch subject. Het moest een “gezegende (plek)” worden, een plek die “van garfpacht vrij is”, “een pand bedongen op de woestenij”. Maar “niets was als het moest zijn”. In een ruimtelijke tegenstelling worden de belofte van de eerste bundel en het failliet ervan opgeroepen; de teleurstelling van het lyrisch subject wordt ook in ruimtelijke termen geformuleerd: “ik trok mijn sikkels blind de kale dorsvloer rond”. Een voorzichtige conclusie bij de ruimte in deze passage kan zijn dat zij het conflict omtrent de ooit gedane belofte visualiseert. In dat opzicht anticipeert zij op de tegenstelling tussen de twee rijken van respectievelijk de Osirisachtige en het lyrisch subject in de derde passage van de slotbundel.

De resterende passages van de vierde bundel zijn in bekende omgevingen gelokaliseerd: de vallei voor de bergwand, de herberg bij het water, het poortgebouw van het oude huis en de boerderij-achtige locatie. Er blijft nog één kwestie in verband met de factor ruimte die om aandacht vraagt: in de voorlaatste passage wordt door de “leermeester” een vraag gesteld die teruggrijpt naar het begin van de tweede bundel. Het lyrisch subject wilde daar graag weten waar ze was, maar kreeg geen antwoord. Nu stelt de leermeester haar de vraag: “of ik wist waar ik was” en later in de imperatief “noem nu op waar je bent”. Haar antwoord wordt ingeleid met “*want de naam en de plaats zijn gelijk*”, wat het onderscheid tussen locaties als fysieke entiteiten en de benoeming ervan in woorden opheft. Plaatsen worden tot een wereld in woorden gemaakt zonder referent in de wereld buiten de tekst. Wat het lyrisch subject zegt, lijkt dit te bevestigen:

ik zei noem het slib noem het slijk
noem het drie korrels zand op een rij
noem het grond die is opengehakt
noem het bloei noem het stengel en tak
noem het kruispunt van hoofdweg en pad

Wat er is, bestaat uitsluitend dankzij de benoeming met een naam. De leermeester is het daarmee blijkbaar eens: “en hij gaf mij zijn stift en zei schrijf”. Het schrijven, het benoemen, maakt bestaan mogelijk en de vraag naar een buitentekstuele referent overbodig. Het antwoord van het lyrisch subject heeft nog een andere implicatie. Als ik veronderstel dat zij dezelfde is als de schrijfster van de passages en de vijfde bundel geeft daartoe alle redenen, dan is de schrijfster op die plaatsen die haar woorden oproepen; haar woorden zijn (het bewijs van) haar aanwezigheid.³⁹⁴

Vanaf de eerste passage staat de vijfde bundel in het teken van “afscheid en vertrek”. Dit thema wordt met ruimtelijke gegevens, zoals het sluiten van “de luiken” en het naar “de steiger” lopen met de “reistas” opgeroepen. De openingspassage is vóór het vertrek gelokaliseerd in een werkplaats waar het lyrisch subject de laatste hand legt aan het inlijsten van haar “vijf panelen”. Die binnenruimte contrasteert met “buiten” als negatief en positief. Binnen speelt “dood” een belangrijke rol - zie daarvoor mijn analyse van de passage – en buiten het vruchtbare leven. De luiken die de twee werelden van elkaar scheiden, vormen het liminale element. Het lyrisch subject maakt een bewuste keuze in het grensgebied: “ik sloot de luiken in het blank van de / kozijnen”; zij kiest niet voor het leven, maar voor het afscheid. Het ruimtelijk detail “blank” benadrukt daarbij de beheerstheid van haar keus tegenover het emotionele “wijnrood” dat kenmerkend is voor het bruisende leven.

Een aantal passages in de slotbundel is gelokaliseerd in de bekende boerderij-achtige omgeving: een werkplaats met veldoven, een oude en een nieuwe paardenstal en het woonhuis vlakbij een paardenwei. Nieuw zijn de korenmolens in de veertiende passage en de wijnberg bij de boerderij. Afgezien van de derde passage zijn nagenoeg alle andere passages op basis van hun lokalisering te beschouwen als oversteekgedichten, passages of gedichten waarin het oversteken van het grensgebied tussen leven en dood dominant is. Ik reken daartoe ook het tentenkampgedicht, de vijfde passage, omdat het slot daarvan duidelijk een liminaal karakter heeft: “dit is / de nacht ik wacht de open plek ligt vrij”. Behalve dat er thematische overeenkomsten zijn met de andere (tenten)kampgedichten, zoals bijvoorbeeld de vijftiende van de eerste bundel, zijn er ook ruimtelijke overeenkomsten met de dertiende passage van de eerste bundel “verlaat bij hoge maan het land”, met name in het motief van de maan als indicator van een gunstig moment om te vertrekken.

Aan de derde passage heb ik in mijn analyse al veel aandacht besteed; ik wil er dan ook in dit verband kort over zijn. Twee werelden staan erin tegenover elkaar: de wereld van de door het

³⁹⁴ Ook in het begin van de tweede passage van de tweede bundel worden de twee met elkaar vereenzelvigd: “voor ik de kamer mocht zien / gaf hij me de pen waarmee ik / dit schrijf”.

lyrisch subject gebouwde feestzaal, een metafoor voor het totaal van de vijf bundels DE WEG NAAR EGYPTE, en de erop lijkende onderwereld, het rijk van de Osiris-Poseidonachtige. De evocatie van dit rijk wordt acht maal geopend met de afscheidsformule “*nu mag je gaan als je wil mag je gaan*” die de Osirisachtige als woordvoerder heeft. Door de verbinding met de beschrijving van het dodenrijk krijgt het woord “*gaan*” in deze openingszin een duidelijk eufemistische lading voor “doodgaan”. In deze zin is ook de derde passage een oversteekgedicht, een passage van het rijk van de levenden naar het rijk van de doden.

Een uitzondering op de passages waarin het afscheid van het lyrisch subject centraal staat, wordt gevormd door twee opeenvolgende, kleine passages, namelijk de zestiende en de zeventiende. In beide ontbreekt het lyrisch subject; de woordvoerder is slechts een stem. De zestiende passage in bundel V vat ik op als een in ruimtelijke termen verwoord positief van de negatieve pendantpassage in bundel I. Ik let daarbij op het herstel van een goede, vruchtbare toestand in de vijfde bundel tegenover de kale akkers in de eerste bundel. Het herstel blijkt uit “de zeelucht wijkt”, wat betekent dat de landlucht wint. Dit laatste wordt bevestigd door “de eigen geur hersteld”, wat gezegd wordt van “de lage rug rode aarde”. Het feit dat het land de hegemonie van de zee overneemt, blijkt ook uit “zoetwater welde”. Dat zou kunnen inhouden dat er vóór de vloedgolf zoet water was op de “lage rug rode aarde” en dat “nu” de zoet watervoorziening zich hersteld heeft. In het openingszinnetje “de zeelucht wijkt” wordt het ontziltingsproces, dat in de realiteit jaren nodig heeft om zijn beslag te krijgen, samengevat.

De ruimtelijke beelden van deze passage laten zich gemakkelijk verbinden met eerdere passages. Het graanveld is na de vloedgolf ontaard, wellicht ten gevolge van de splijting (“de aarde brak”) van het eiland, waarover ik eerder heb gesproken. Dit “verhaal” is tot een bepaalde samenhang uit te breiden met wat de lezer al weet over de rode landtong en de rode aarde in andere passages. De bewaarde zaden vormen een positieve en zichtbare tegenstelling met de negatieve, kale akkers in passage V van de eerste bundel en bieden als zodanig uitzicht op een goede toekomst. Deze gedachte wordt versterkt door een symbolische lezing van de één-regelige volgende passage “en vlogen over in een grote v”. Marija Gimbutas interpreteert het in v-vorm overvliegen van vogels als een manifestatie van de moedergodin.³⁹⁵ Het is zinvol om deze interpretatie hier over te nemen en te combineren met een Egyptische lezing van de gegevens. Eén variant van de moedergodin is Isis; onder haar auspiciën is het herstel van “de afgesproken plek” (zie hiervoor) tot stand gekomen. Maar zonder het lyrisch subject, want zij ontbreekt.

7.3 Conclusies

Het landschap in de vijf bundels van DE WEG NAAR EGYPTE wordt, zoals ik in het voorafgaande heb proberen aan te tonen, voortdurend gekenmerkt door tegenstellingen, onder andere door tegenstellingen die in een realistische lezing van de passages onverzoenbaar blijken te zijn.

³⁹⁵ Gimbutas 1974 (2007): 145

Een dominant onderdeel van het landschap vormt het “huis”, waaronder ik ook de door mij vaak gesignaleerde boerderij-achtige omgeving reken. Het is een ambivalent gegeven in de vijf bundels: het gaat namelijk niet steeds om hetzelfde huis, de ene keer is het een huis in aanbouw, de andere keer is het een ruïne, soms is het allebei tegelijk, soms zijn er twee huizen: het ene verlaten, het andere bewoond. Voor het lyrisch subject heeft het huis een belangrijke emotionele waarde als werkplaats om haar opdrachten te vervullen, als plaats waar ze met haar partner heeft gewoond en als wachtruimte voor een nieuw vertrek. Dit aspect van het huis maakt duidelijk dat het weliswaar structuur aan het leven van het lyrisch subject geeft - ze heeft er haar vaste bezigheden - maar dat het tegelijkertijd een per definitie tijdelijk verblijf is.³⁹⁶ De nieuwe kosmogonie van het bouwen van een nieuw verblijf of van het in gebruik nemen ervan heeft in de passages van Starink altijd iets voorlopigs, iets dat incompleet blijft.³⁹⁷ Zo is de bouw van het “grote huis” ten gevolge van een brand “stilgelegd” en is het eiland dat op de komst van het lyrisch subject wachtte, “gebroken” en is de grond niet meer bewerkt “sinds de vloedgolf”. Deze beelden vat ik op als synoniemen: “gemis” is gemeenschappelijk in hun betekenis.

Elk vertrek maakt de incomplete structuur van het huis ongedaan en brengt de noodzaak met zich mee om opnieuw te beginnen. Het voorlopige en ambivalente karakter van (elk verblijf in) het huis wordt verbeeld in de metamorfosen ervan: de herberg, de tent, het kamp, drie locaties die al een tijdelijk verblijf impliceren.

Een ander aspect van de woonplaatsen van het lyrisch subject is hun isolement in de ruimte: het eiland, het huis op de klif, de afwezigheid van nabije andere huizen, het dorp dat altijd op afstand is.

Naast min of meer realistisch op te vatten “huizen” - ze hebben, zoals hiervoor is gebleken, ook een zekere symbolische waarde - is er het huis dat het lyrisch subject zelf heeft gebouwd: de feestzaal van de vijfde bundel met zijn parallel in het dodenrijk van de Osirisachtige. Zoals ik heb betoogd in de analyse van de vijfde bundel kan de feestzaal als een poëtische metafoor voor de dertig jaar dichterlijke arbeid van het lyrisch subject worden opgevat.

Bieden de huizen nog een betrekkelijke veiligheid en vastheid aan het lyrisch subject, er tegenover staan de onzekere werelden van de met onderaardse gangen en schachten doorsneden heuvels, de verbeelde idyllische vallei die slechts bereikbaar is via de naar willekeur zich openende en sluitende bergwanden, het eiland aan de overzijde van het meer, de metamorfoserende locaties in de droomervaringen en de dubieuze “overkant” van het met nevels bedekte water. Deze ruimten hebben een labyrintisch karakter, dat het lyrisch subject probeert te beheersen door het gebruik van kaarten en passer. De kaarten herinneren, zoals Groenewegen opmerkte, aan de Egyptische onderwereldkaarten die men aan gestorvenen meegaf om zich in het hiernamaals te oriënteren.³⁹⁸ De opdracht van het lyrisch subject in het begin van de eerste bundel “ga langs de kortste

³⁹⁶ Fokkema 2003: 17

³⁹⁷ Eliade 1957 (1972): 115

³⁹⁸ Groenewegen 2002: 149-150

weg” is onuitvoerbaar ten gevolge van de doolhofachtige omgevingen waarin zij terecht komt en blijft steken, zolang het gedicht duurt.

Tussen de tegengestelde werelden in de vijf bundels zijn er altijd moeilijke of zelfs onoverkomelijke oversteekplaatsen: rivieren, onvoltooide bruggen, uitgehakte trappen, steile paden, bergen. Ook deze kunnen als overdrachtelijk worden beschouwd, zoals ik in de analyses van verscheidene passages heb voorgesteld. De aanwezigheid van de genoemde oversteekplaatsen houdt in dat veel van de passages in een grensgebied zijn gelokaliseerd, dat eveneens overdrachtelijk kan worden opgevat als liminale zone tussen leven en dood.

Daarnaast is er het ambivalent ruimtelijk motief van “de bron”. Het komt in verschillende frequentie in alle vijf de bundels voor. Soms is de betekenis van de bron binnen het verhaal en de boerderij-setting daarvan letterlijk op te vatten, soms figuurlijk en een aantal malen is er sprake van ambiguïteit: letterlijk binnen het verhaal en op metaniveau poëticaal als bron van het schrijverschap, bron van inspiratie voor het lyrisch subject.

Als ik de uiterste bundels wat betreft de factor ruimte met elkaar vergelijk, is de belangrijkste ontwikkeling het geleidelijk herstel van de vruchtbaarheid van de “afgesproken plek” aan het eind van de serie. Er is dan ook geen cyclische ontwikkeling in de lokalisering van de passages, want er wordt niet teruggekeerd naar het onvruchtbaar begin van de eerste bundel, maar veeleer gepreludeerd op een situatie die vergelijkbaar is met de wereld van het koren waaraan in de eerste regel van DE WEG NAAR EGYPTE gerefereerd wordt: een mogelijk herstel van een landschap in de aurea aetas “na de vloedgolf” (passage XVI van de slotbundel).

De voorlopige conclusies naar aanleiding van de ruimte in de eerste twee bundels gelden voor het hele werk. De ruimtelijke gegevens worden in een verwarrende dynamiek opstapelend gepresenteerd alsof er een consistent landschap wordt opgebouwd in de loop van de lineaire lezing van de bundels. Er is echter sprake van afzonderlijke settings, die slechts bij elkaar lijken aan te sluiten, omdat ze gemeenschappelijke elementen lijken te hebben. Het landschap van Starinks passages lijkt consistent, maar is het niet. Er zijn in de lokalisering allerlei misleidende, partiële metamorfosen die reconstrueerbare samenhang ontkennen. Binnen de ruimtelijke gegevens in de vijf bundels is daarom “gemis” een sleutelwoord. De lezer mag ermee doen wat hij of zij wil: “als je een stukje mist het is aan jou / de pasbaarheid te vinden en aan jou / als jij de delen anders wilt verbinden” (passage IV van de vijfde bundel).

7.4 Tijd

De eerste bundel opent met een geïmpliceerde gebeurtenis die een tegenstelling heeft veroorzaakt tussen een toestand in een verleden, de tijd dat er koren was, en een toestand die voortduurt tot in de tijd van het uitspreken van deze passage door het lyrisch subject: “de barre woestijnen” wordt “sindsdien” geregeerd door “de koning”. Pas veel later in de lineaire lezing is het mogelijk te veronderstellen wat die desastreuze verandering geweest kan zijn: de storm (bundel III, bladzijde 8), de vloedgolf (bundel V, passage XVI), misschien het “breken” van het eiland (bundel IV, passage VII)? Met deze onuitgesproken gebeurtenis wordt de lezer in een verhaal gezet dat reeds eerder

begonnen lijkt en worden zijn of haar verwachtingen gewekt omtrent een mogelijk vervolg. Deze weglatingstechniek past de schrijfster van DE WEG NAAR EGYPTE in alle vijf haar bundels veelvuldig toe: ze suggereert tijdsverloop door het weglaten van voor het verhaal essentiële gebeurtenissen. Ik geef daarvan enkele voorbeelden uit de eerste bundel.

In I, VII bezoekt het lyrisch subject een boerderij waar ze nooit eerder geweest is. Aan de hand van kenmerken van de locatie komt ze tot de conclusie “dit moest het zijn de afgesproken plek”. Die afspraak zelf is overgeslagen; de lezer maakt de gevolgtrekking dat er eerder in de tijdsequens zo’n afspraak gemaakt moet zijn. Mijn tweede voorbeeld is uit de twintigste passage: “ik heb mij niet gevoed met de bekende / spijzen”. Hiervan gaat voor de lezer de suggestie uit dat zij dat bij een eerdere gelegenheid wel heeft gedaan, maar die gelegenheid is weggelaten.

Een andere manier waarop tijd(sverloop) wordt geconstrueerd, is het verwijzen naar een toekomst. Ik geef twee voorbeelden, ook weer uit de eerste bundel: “ga langs de kortste weg vermijd de gifzwam / sluit beide schalen als je de kring ontdekt” en “verlaat bij hoge maan het land en ga / in oostelijke richting de rivier / langs richt je ogen naar de overkant”. In beide gevallen wordt de aandacht van de lezer gericht op iets wat naar alle waarschijnlijk nog zal gebeuren: hij rekent erop dat deze opmerkingen *cliffhangers* zijn, want daaraan is hij volgens de conventie van het vertellen gewend. Binnen de eerste bundel echter wordt zijn hoop niet vervuld.

Een derde manier waarop de suggestie van verstreken tijd wordt bewerkstelligd, kan ik demonstreren met twee voorbeelden uit het tweede deelgedicht van de zevende passage: “de zwarte vogels (...) aten pratend uit mijn hand een taal / die ik gekend had maar vergeten was” en “de laatste keer dat ik je heb gesproken / hoopte je dat ik schildpadsoep zou koken”. Beide voorbeelden geven aan dat de lezer wat het lyrisch subject betreft kennis mist, want hij was tot nu toe niet op de hoogte van het feit dat zij de taal van de vogels kende, net zo min als van het soep koken en haar laatste gesprek met de antagonist. Beide feiten zijn demonstraties van een spel met de tijd: door te verwijzen naar een tijdsbestek buiten de wereld van de bundel, lijkt het voor de lezer alsof de vertelde gebeurtenissen deel uitmaken van een groter geheel, alsof zij een *tranche de vie* zijn.

Dit laatste geldt ook voor een andere techniek die de schrijfster hanteert: de herhaling die geen herhaling is, maar die wel een tijdsverloop suggereert. Mijn eerste voorbeeld is uit de tiende passage (van de eerste bundel): “de muren voegen zich / van keer tot keer meer naar de af / druk die mijn lichaam maakt”. Hiervan gaat de suggestie uit dat het lyrisch subject in de loop van de tijd al een aantal malen haar maat is gaan nemen in haar nis, maar de lezer leest dat nu voor de eerste keer. Een tweede voorbeeld ontleen ik aan de veertiende passage: “je bent hier al eerder geweest vorig jaar”. Deze opmerking refereert aan een eerdere, gelijksoortige gebeurtenis, maar die valt buiten het tijdsbestek van het verhaal in de bundel.

Andere gebeurtenissen refereren aan een moment of tijdsbestek binnen de bundels. Een voorbeeld daarvan is “ik heb het (doek) terug naar zee / gebracht en het bracht blankzeil nog die nacht” uit de derde bundel. Met deze opmerking kunnen de gebeurtenissen in het desbetreffend gedicht in de gesuggereerde chronologie voor het openingsgedicht van de derde bundel geplaatst worden: “de drenkeling die ik heb meegebracht / vannacht”. In het slotgedicht van de derde bundel

is een tweede voorbeeld aan te wijzen: “het was om jou dat ik de zin begon / en elke letter is aan jou gewijd / de namen die je aannam in die tijd / heb ik gebeiteld”. Deze regels verwijzen naar “het was die dag dat ik de zin begon” eerder in dezelfde bundel en naar het openingsgedicht ervan. Een laatste voorbeeld: de verwijtende opmerking van de Poseidonachtige in de derde bundel *“je leertijd is al jaren om”* refereert aan het slotgedicht van de eerste bundel, waarin voor het eerst van een leersituatie sprake is “en hij bewoog mijn hand zelf schrijvend naar / de bloem omhoog”.

7.5 Conclusies

In de tweede, de vierde en de vijfde bundel heb ik geen andere technieken aangetroffen die de schrijfster hanteert om in haar verhaal de factoren tijd en tijdsverloop te construeren dan in de eerste en de derde. Daarom is het hiervoor besproken vijftal te beschouwen als een constant gegeven in het gehele werk: de weglatingstechniek waardoor de suggestie wordt gewekt dat er al “eerder” iets is gebeurd dat relevant is voor het zich ontwikkelende verhaal; de verwijzing naar de toekomst, de cliffhanger, die suggereert dat de vragen die het verhaal oproept mettertijd beantwoord zullen worden; de verwijzingen naar een verleden vóór het tijdsbestek van het verhaal in de tekst; de herhaling die er binnen de tekst geen blijkt te zijn, maar die wel als herhaling geformuleerd wordt en de verwijzing naar eerdere of latere, traceerbare gebeurtenissen binnen het tijdsbestek van het verhaal in de bundels.

Bij dit alles geldt dat de suggestie van temporele samenhang sterk is, maar dat zij niet zorgt voor heldere consistentie van de gebeurtenissen die door de factor tijd met elkaar verbonden lijken. Er blijft veel onbestemd, de temporele ontwikkeling binnen de bundels blijft gekenmerkt door “gemis”.³⁹⁹

7.6 Personages

Pas in de tiende en elfde passage van de eerste bundel wordt het aannemelijk dat het personage dat het vaakst woordvoerder is in de gedichten een vrouw is: “mijn meisjesmond” en “ik draag de zwarte jurk” steunen die veronderstelling. Een daaronder liggende aanname is dat het in de bundels en de afzonderlijke passages steeds om dezelfde personages gaat. In mijn analyses is gebleken waar die aanname gerechtvaardigd is en waar zij complicaties geeft. Daarom zal ik er hier niet meer op ingaan.

De vrouw in de eerste bundel kan gedefinieerd worden door inschikkelijkheid en verzet, beide ten opzichte van een dominante opdrachtgever die voor het eerst in de zesde passage min of meer klare taal tegen haar spreekt. Dat doet hij in imperatieven: “ga langs de kortste weg vermijd de gifzwam / sluit beide schalen als je de kring ontdekt”. Duidelijk is dat hij de vrouw op weg stuurt voor een reis, maar wat zij uiteindelijk moet doen is onduidelijk. Vanaf de zevende passage (in de eerste bundel) wordt gesuggereerd dat de opdrachtgever twee rollen speelt, namelijk zichzelf en iemand, een godheid wellicht, al wordt dat pas in de

³⁹⁹ Zie noot 384

derde bundel aannemelijk, voor wie hij een spreekbuis, een remplaçant, kan zijn. Die verhouding wordt gerepresenteerd met teksten die afwisselend in romein en in cursief zijn afgedrukt.

In de loop van de bundel krijgt de vrouw diverse subopdrachten die we als lezer direct of indirect vernemen. Zij voert die opdrachten uit of bereidt er zich op voor. Tegelijkertijd verzet zij zich tegen haar opdrachtgever, zoals blijkt uit “de vuren zullen branden als je komt / ik zal er zijn het dolkmes in de hand” en “ik ben hem toegewezen // alleen voor deze nacht”. Gaandeweg wordt haar opdracht wat minder mysterieus: ze moet naar een “bergkamp” voor aanwijzingen “geen aanwijzing is gegeven dan / verborgen in de oudste lagen / het eerste vaatwerk met het eerste teken / ongehavend en nog nooit ontcijferd”. Haar opdracht lijkt een tekstopdracht te zijn, wat in de slotpassage bevestigd wordt; haar bestemming zal zij vinden in het schrijven.

In de zestiende passage is er een andere antagonist tegenover de vrouw: een man met wie zij samenwoont in een boerderij-achtig huis. Er is een milieuconflict tussen de twee: de vrouw staat aan de kant van de natuur, de man wil de natuur aan zich onderwerpen. Voor de eerste keer krijgt de vrouw nu een heksachtig trekje: “de wind die ik geroepen heb” blaast alles van de man omver en het huis kraakt in zijn voegen.⁴⁰⁰ Tussen de twee personages was ooit een hartstochtelijke relatie blijkens de zeventiende passage, blijkens de zestiende is die wat afgekoeld. En reden daarvoor kan zijn dat de man zijn belofte ten opzichte van de vrouw niet is nagekomen. Hij heeft haar ergens in een zeker isolement ondergebracht met het vooruitzicht dat hij haar na zeven jaar zou komen halen om samen in een nieuw huis te gaan wonen. De wind, die ik opvat als een representatie van de opdrachtgever, verzet zich tegen deze gang van zaken die de vrouw afleidt van de opdracht die ze van hem heeft gekregen. In de voorlaatste passage blijkt er nog een derde man te zijn en de vrouw beseft dat zij zal moeten kiezen. Dat doet ze in de slotpassage: “de man die bij me wil wonen (en) de / man die me wil komen halen” spelen geen rol meer in de eerste bundel; de vrouw onderwerpt zich aan een initiatie onder leiding van een leermeester die de tekens van een eerdere initiatie draagt. “(Hij) bewoog mijn hand zelf schrijvend naar / de bloem omhoog”.

De leersituatie van de vrouw blijft in de tweede bundel bestaan, net als de ambivalente relatie met de dominante opdrachtgever. Haar schrijftaak wordt uitgebreid met teken- en schilderopdrachten. De suggestie wordt gewekt dat zij een brandmerk zal krijgen als teken van haar initiatie. De opdrachtgever, of zijn remplaçant, dat is niet echt duidelijk, vindt het belangrijk dat zij een voor de lezer ongenoemd woord leert zeggen. We komen ook weer iets van haar doel te weten: ze zal alleen naar een eiland moeten gaan, waar de “zachte / donkerrode steen” vandaan komt. Naast het schrijven, tekenen en schilderen leidt de vrouw het leven op een boerderij. Wellicht geïnspireerd door details uit die realiteit - de hagedissen vormen zo'n verbindend element - heeft zij dromen of visioenen waarin haar alledaagse leven wordt overstegen door beelden van het vervullen van haar creatieve opdracht.

In het boerderijleven speelt de man met wie zij samenwoonde in de eerste bundel weer

⁴⁰⁰ Het motief van de vrouw die over de kracht van de wind kan beschikken, herinnert aan het sprookje van Grimm *Die Gänsemagd*: Grimm 1978: 550-554

een rol. Hij heeft geen begrip voor haar “tekens”, haar visioenen, hij noemt ze “krassen” en laat het daarbij. Intussen is er in de tweede passage een tweede vrouw geïntroduceerd, “een vrouw die mijn nachthemden vouwt”, die waarschijnlijk, gezien haar brandmerk, ook een geïnitieerde is. Zij zou dezelfde kunnen zijn als de vrouw met de sjamaaneigenschappen die weet heeft van de hagedissen in de zevende passage en de vrouw “gekleed in wit de bron van al het licht” die de Anubisachtige “jonge zwarte hond” beveelt in de negende passage en “de vrouw die mij het schrift verried” in de tiende passage. Deze laatste bevat een intrigerende opmerking over de man met wie de hoofdpersoon - ik noem haar toch maar zo - samenwoont.⁴⁰¹ Volgens de zojuist besproken tweede vrouw weet de man van de hoofdpersoon wie zij, de tweede vrouw, is: “als hij / de letters terugziet ingelegd met sneeuw / als hij het paard ziet bij de linde met de slee / dan zal hij je vertellen hoe ik heet”. Zover komt het niet, maar van dit fragment gaat de sterke suggestie uit, dat de man met wie de hoofdpersoon samenwoont een manifestatie is van haar opdrachtgever: de ene keer laat hij zich zien als de afwijzende, ongeïnteresseerde huisgenoot, de andere keer is hij de dominante, wetende opdrachtgever.

In de twaalfde passage krijgt “de zwarte hengst die niets geleden had” antropomorfe kenmerken. Hij maakt o.a. het water vrij voor de scheepvaart en dus voor een nieuw vertrek van de vrouwelijke hoofdpersoon. Daarom vat ik het paard op als een manifestatie van de god Poseidon, de god van de zee, van al het water op het land en van de paarden. Hij is niet dezelfde als de hierboven besproken opdrachtgever. Als ik de regel “ik ben gekomen om te zeggen wat hij zei” in de derde passage lees als een regel die gezegd is door diezelfde opdrachtgever, dan spreekt hij klaarblijkelijk namens iemand anders. Dat zou de Poseidonachtige in derde bundel kunnen zijn, die daar ook “de heerser van het land” wordt genoemd en die zich rechtstreeks tot de hoofdpersoon wendt, o.a. in het gedicht “*jij die mij vroeg te komen zwijg*”. Hij ontpopt zich als de ware opdrachtgever in de loop van de derde bundel.

De veermangedichten (passage XV) gaan voor wat de vrouwelijke hoofdpersoon betreft vooral over de vraag “waar de wijngaard lag”. Zij ziet die blijkbaar als haar bestemming op dit moment van haar reis, maar zij krijgt geen uitsluitel. Het antwoord van de veerman blijkt veel later een keerpunt in haar tocht te vormen: “al varend zei hij heb ik vaak gedacht / er is geen overkant het is bedrog”. De veerman trekt het bestaan van de overkant en daarmee van de wijngaard in twijfel; in de vierde bundel doet de vrouw dat zelf als zij zegt “denk je eens in een grazige vallei / een boomgaard waarom niet dat kan heel goed” en verderop in dezelfde bundel komt zij tot “de dronken slotsom” “wat geeft het waar je oud wordt hier of daar / ook als je weggaat wordt dit bed je baar”. Het desbetreffend bed is een “veldbed”, een symbool van tijdelijkheid.

In de slotpassages XVI en XVII staat de vrouw weer tegenover twee mannen, - ik verwijs voor details naar de afzonderlijke analyses - en daarmee is het misleidende spel van vragen, antwoorden en schijnoplossingen hervat. Een van mijn voorlopige conclusies naar aanleiding van de ruimte in de eerste twee bundels lijkt hier ook wat de personages betreft te gelden: er blijven

⁴⁰¹ Korsten 2002: 85

allerlei misleidende, partiële metamorfosen die een volledige gelijkstelling aan elkaar van verschillende personages onmogelijk maken en daarmee een construeerbare samenhang ontkennen.

De derde bundel toont de vrouw in een geïsoleerde toestand in een huis “op de klif” er-gens aan zee. Haar opdracht is meerledig: zij moet drenkelingen redden en ze daarna doden met een gifspeld; op stenen met tekens moet zij de naam van haar slachtoffers beitelten “en waar de namen door de tekens heen / gaan vormt zich langs de rand een nieuwe zin // *ik zag een huis dat op de klifrand in*”. Zij verzet zich in zoverre tegen haar opdrachtgever, de Poseidonachtige die ik eerder al noemde, dat zij haar slachtoffers soms nog een aantal dagen spaart en dat doet ze ook met de drenkeling waarmee de bundel begint en die zij “blankzeil” noemt. Hij is nog erg jong en lijkt in veel opzichten - ik verwijs daarvoor naar de bespreking van de derde bundel en naar het hoofdstuk over interdiscursiviteit - op de Poseidonachtige opdrachtgever. Zij maakt hem tot haar minnaar, waarmee zij zich de toorn en de bijpassende dreigementen van haar opdrachtgever op de hals haalt. Die is namelijk van mening dat zij door deze liefde wordt afgeleid van haar werk voor hem. Hij manifesteert zich in dromen als “de heerser van het land” die haar aan haar opdracht herinnert. Ook speelt hij een paar maal zijn rol als ongeïnteresseerde huisgenoot, zoals in de tweede bundel.

Het verzet van de vrouwelijke hoofdpersoon tegen de Poseidonachtige komt tot een climax in het laatste gedicht. Ze stuurt blankzeil alvast vooruit en wacht zelf op haar “laatste gast” om “zijn kracht / te meten met de krachten die ik won”. Hoe dat afloopt blijft onzeker, tenzij je als lezer de vierde bundel erbij betreft. De derde eindigt met een demonstratie van “gemis”: het is niet mogelijk de openstaande vragen te beantwoorden.

In de openingspassage van de vierde bundel krijgt de vrouw een volgende opdracht: zij moet “brons” gaan gieten in een “mal” die bestaat uit “een firmament / van licht en klank dat door het lichtveld heen / mij naderde en tegelijk verdween / en achterbleef ongrijpbaar als een stem”. Deze enigmatische opdracht vat ik op als een equivalent van wat er in de eerste strofe van de passage staat; “waar ik stond draaiden de dingen om / en alles wat hiervoor kwam kwam hierna / en alles wat hierna kwam kwam hiervoor / en alles kwam en ging en draaide door”. Het brons gieten heb ik in mijn analyse van deze passage poëticaal opgevat als een metafoor voor het schrijven van gedichten; als ik in aanmerking neem dat de grote formele symmetrie van de bouw van de vijf bundels in deze passage op weg gaat naar zijn uitgangspunt, dan is de opdracht duidelijk: ze moet het gaande en het komende in zijn beweging gaan verwoorden in gedichten. In gedichten namelijk blijft het voorbij en wat nog komt achter: “ongrijpbaar als een stem”, de stem van de dichter die in zijn gedicht klinkt, maar ongrijpbaar is.

In de volgende passages brengt de vrouw deze opdracht in praktijk. Na haar opstandigheid aan het slot van de derde bundel blijkt zij zich gehoorzaam te onderwerpen aan de taken die zij heeft gekregen. Van blankzeil is geen sprake meer. Zij wordt weer geconfronteerd met de “vrouw die al mijn kleren maakt”; deze blijkt nu een vrouwelijke smid te zijn die gehoorzaamheid afdwingt van de herbergier en van de hoofdpersoon zelf. In een interdiscursieve lezing lijkt de vrouwelijke smid op de Keltische Brigit, maar ook op de Egyptische Isis, de uitvindster van allerlei ambachten.

In een droomgedicht gaat de vrouwelijke hoofdpersoon “opnieuw op weg” met een valk en te paard en “geen van drieën wisten we waarheen”. De tocht eindigt aan de overkant van een meer bij het gespleten eiland en daarvandaan is in de droom geen terugkeer mogelijk. Een ruiter op een zwart paard, die te identificeren is als haar opdrachtgever, heeft het schild waarmee zij is overgestoken tot zinken gebracht.

De afwijzende huisgenoot, zoals ik hem genoemd heb, keert terug in de achtste passage. De opdrachtgever is indirect aanwezig, hij heeft gezegd “ik moet met klei beginnen”, en de tweede vrouw blijktens de opmerking “mijn nachthemd lag gevouwen in de kast” ook. De hinkende smid kan worden gezien als een volgende metamorfose van de opdrachtgever of van de Poseidonachtige.

In de tiende en de elfde passage blijkt het verzet van de hoofdpersoon niet te zijn verdwenen; zij beschouwt de ander als haar “belager” en is ongehoorzaam aan de opdracht uit de eerste bundel “vermijd de gifzwam”. Met hulp van de tweede vrouw, misschien een manifestatie van Isis, vertrekt zij “dwars door het gif dat vrijkwam uit de zwam” met een wieg die is gemaakt van de “beide schalen”, die herinneren aan dezelfde passage in de eerste bundel. Het zijn, blijktens de negende passage, de twee schalen van een weegschaal en die doen denken aan de schalen van het lot van Zeus.⁴⁰² Ik vat het fragment nu op als een daad van verzet tegen de opdrachtgever: de hoofdpersoon neemt haar lot in eigen hand. Een niet onbelangrijk aspect van haar inspiratie daartoe is de doek waarin de Isis-vrouw slaapt: “er stond een boot met een wit zeil op afgebeeld / ze zei dit zeil heeft altijd altijd meegespeeld”; deze afbeelding herinnert natuurlijk aan blankzeil uit de derde bundel. Ook de houding van de Isis-vrouw is medebepalend voor de daad van verzet: “ze was de eerste die een ruimte schiep / veel weidser dan het doek waarin ze sliep”. Die ruimte heeft de hoofdpersoon van haar opdrachtgever niet gekregen. Hij had gezegd: “ga langs de kortste weg” en “dacht je soms dat (...) elke omweg die je hebt gemaakt bewonderd (wordt)”. De combinatie van de weidse ruimte en de doek die aan blankzeil herinnert, suggereert dat de hoofdpersoon, als zij haar lot in eigen handen wil nemen, afstand moet doen van blankzeil en zich los moet maken van haar opdrachtgever. Hoe plausibel dit ook lijkt, de gedachte wordt ondergraven door het motief van de doek in de derde bundel. Daar wordt de doek van het lyrisch subject, de vrouwelijke hoofdpersoon, door de “heerser van het land” aan de wind, zeg aan Poseidon, toegewijd en zegt de heerser: “en voert je reis / je over zee bind dan je halsdoek vast / want die is zeil en mast”. Zoals zo vaak in het werk van Starink wordt ook hier het zoeken naar een centripetale interpretatie ontmoedigd.

In de voorlaatste passage van de vierde bundel lijkt er een terugkeer naar oude verhoudingen plaats te hebben. De gehoorzame hoofdpersoon is weer de gedweë leerling die haar werk laat controleren door een autoritaire leermeester. Deze situatie herinnert sterk aan de pendantpassage in de tweede bundel, onder andere door het gegeven dat de leerling schrijfmateriaal van de leermeester krijgt. In de tweede bundel was dat de “*veder in goud*”, in de vierde “zijn stift”. Beide fragmenten contrasteren met de slotpassage van de eerste bundel, waarin de leermeester de hand

⁴⁰² Homeros (2010): 611

van de leerling, die zijn krijt vasthoudt, leidt.

Het zelf schrijven opent de laatste bundel: "ik schreef mijn naam / met inkt ditmaal en in mijn eigen schrift / mijn eigen tekens". Zoals ik al in het voorafgaande heb betoogd: de slotbundel staat in het teken van afscheid en vertrek, ondanks dat de vrouw zegt geen "afscheidsgroet" te willen schrijven, omdat zij "dit zwart" "op het blanke lijsthout" al wel genoeg vindt. Zij gaat weg bij haar metgezel, die nu gepresenteerd wordt als dubieuze glossenschrijver bij haar werk, "bij wat geschilderd stond". Dubieus, omdat zijn commentaar op afstand lijkt op "wijsheid door een ingewijde toegevoegd voor wie om uitleg komt", terwijl het van dichtbij bestaat uit door dood en berderf getekende landschapjes. Zij sluit de luiken tussen haar door deze ambiguïteit gekenmerkte "panelen" en het bruisende leven buiten en gaat met haar reistas naar de steiger.

In de tweede en vierde passage presenteert de vrouw haar werk in de metafoor van de kleurige kruik en de scherven ervan; haar huisgenoot is daar niet bij, maar wel, via een dubbele metafoor, een metamorfose van de godheid: "de lucht werd een smidse met aambeeld en / vuur of een hand van de zon om mijn kruik / werd gestuurd". In de derde passage wordt de metafoor van de kleurige kruik vervangen door die van de feestzaal en de dertig stappen in het zand. Tenslotte zal de wind beslissen over het spoor dat die achtergelaten hebben. De Poseidonachtige, die nu veel meer lijkt op Osiris als god van het dodenrijk, laat haar gaan nu ze haar opdracht heeft vervuld, maar hij nodigt haar uit bij hem te komen in het huis dat voor altijd haar naam draagt.

De boerderij-achtige enscenering van de veertiende passage brengt de metgezel van de vrouwelijke hoofdpersoon weer in beeld. Hij wordt met zijn optreden door het lyrisch subject in een bedenkelijk daglicht gesteld; "ik hoorde (...) jouw stem maar of je uitviel naar me" en "de eerste keer dat je de kist versjouwde / merkte ik dat je op distels kauwde". Het uitvallen en het kauwen op distels vat ik als negatief op en het versjouwen krijgt een negatieve connotatie als ik het vergelijk met "ik verschuif de kist / met mijn voet" in de tweede passage en als ik het optel bij "mijn knecht versaagt" in de dertiende. Met de degradatie van de glossenschrijver uit de eerste passage tot versagende knecht is de breuk tussen de twee definitief. Mijn aanname hierbij is dat het om hetzelfde personage handelt. Deze veronderstelling kan ik geen bewijskracht geven.

In de vijftiende passage keert de autoritaire opdrachtgever terug, maar er wordt niets nieuws aan de verhouding met het lyrisch subject toegevoegd. In de achttiende maakt zij zelfstandig haar eerste veerman onder toezien oog van "gods vogelvlucht" en in de laatste passage begint zij aan "de grote waag". Haar beweging wordt gepresenteerd als eeuwigdurend: "de vogel op de steile oever spreidt zijn vleugels uit". Daarmee is het open einde bereikt.

Naast de personages die in het bovenstaande aan de orde zijn geweest, treden er nog actoren op in de vijf bundels, zoals de hinde, de hagedissen, de raven, het dorp, nemo en isos, die ik hier buiten beschouwing laat. Zij zijn alle onderwerp van discussie geweest in de analyses van de bundels.

7.7 Conclusies

In veruit het grootste deel van de vijftien passages en hun deelgedichten is de woordvoerder een vrouw die van meet af aan gekenmerkt wordt door inschikkelijkheid en verzet ten opzichte van een vage opdracht die zij gekregen heeft van een naamloze antagonist. Door hem of door een ander, dat is niet duidelijk, is haar ook een belofte gedaan op lange termijn: hij zal op onvruchtbare grond een huis bouwen, het land vruchtbaar maken en haar na zeven jaar komen halen op een plaats waar hij haar naar toe heeft laten brengen. Het is inherent aan de opdracht dat zij bereid is zich voortdurend te verplaatsen.

Daarbij gaat het in de passages meer om het vertrekken en willen vertrekken dan om de daadwerkelijke reizen zelf. Voor de vrouw geldt binnen de fictie van de bundels wat Caren Kaplan zegt over de realiteit van de moderne mens: “For many of us there is no possibility of staying at home in the conventional sense – that is, the world has changed to the point that those domestic, national or marked spaces no longer exist.”⁴⁰³ Haar gedrag kan in de zin die Rosi Braidotti aan het begrip geeft “nomadisch” worden genoemd: “Niet alle nomaden zijn wereldreizigers; de beste reizen kunnen soms plaatsvinden zonder het huis fysiek te verlaten. (...) In nomadische subjectiviteit gaat het niet om ‘zijn’, maar om ‘worden’.”⁴⁰⁴

Het ‘worden’ van het lyrisch subject is verbeeld in de dynamiek van de passages: de fysieke of geestelijke verplaatsingen en de wisseling van de bezigheden. Gaandeweg in de eerste bundel lijkt het voorlopig doel van haar bewegingen duidelijk te worden: haar bestemming is een initiatie in het schrijven onder leiding van een leermeester. In de vervolgbundels komen daar subopdrachten bij: tekenen, schilderen, boetseren, steenhouwen, brons gieten en hiëroglyfen tekenen.

In de derde bundel is het o.a. haar opdracht schipbreukelingen te redden en daarna te doden. Ze krijgt dan trekken van Ifigeneia in Tauris, maar evengoed is ze als mythologische of sprookjesheks te beschouwen, als metamorfose van Homerus’ Kalypso, als priesteres of manifestatie van Isis, als bruid van de jonge Horus / blankzeil, als Artemis in haar hoedanigheid als beschermster van huis, haard en vee en als dichteres: zij is de schrijfster van haar eigen verhaal. In dit laatste opzicht is ze een soms gewillige en dan weer obstinate leerling van de Poseidonachtige, die haar ware opdrachtgever is. Soms spreekt hij rechtstreeks tegen haar, andere keren via een remplaçant. Ten opzichte van blankzeil gedraagt hij zich als een jaloerse god.

Haar doel als schrijfster bereikt ze in de vijfde bundel: ze rondt haar werk van dertig jaar zelfstandig af. Tegelijkertijd gaat ze weg bij haar “glossenschrijver”; het heeft er in sommige passages de schijn van, wat al werd aangekondigd in de tweede en de vierde bundel, dat de Isisachtige vrouw de plaats van de Poseidonachtige en diens remplaçant, hier de glossenschrijver, overneemt. DE WEG NAAR EGYPTE eindigt met een nieuw vertrek: mogelijkheden tot ontwikkeling blijven open, het “worden” heeft geen einde.

De personages tegenover of naast de vrouwelijke hoofdpersoon heb ik voor de overzichtelijkheid ondergebracht in figuur 1. Ik geef daarbij een korte toelichting.

⁴⁰³ Kaplan 1996 (2005): 7

⁴⁰⁴ Braidotti 2004: 72

Personages	B I	II	III	IV	V
De man / “leermeester” (in de bergen)	X	X	X	X	X
De “opdrachtgever”, de “Poseidonachtige”, een “god”	X	X	X	X	X
Diens remplaçant	X	X	X	X	X
De man met wie de hoofdpersoon samenwoont / - woonde	X	X	X	X	X
De wind (als manifestatie van de “Poseidonachtige”)	X	X	X	X	X
De koning	X				
De man die bij haar wil komen wonen	X				
De man die haar wil komen halen	X				
De zwarte hengst / “de Poseidonachtige”		X	X	X	
De veerman		X			X
De herbergier		X		X	
De twee goden		X			
De vrouw / de “sjamaan”		X		X	
Blankzeil			X		
De hinde			X		
Het blinde, wetende paard			X		
De schipper isos			X		
De stuurman nemo			X		
De hinkende smid				X	
De ram / “Osiris” / de “Poseidonachtige”				X	
“Osiris”					X
Djehuti / “Thot”					X
“Isis” in de manifestatie van een vlucht vogels					X

Figuur 1

Van links naar rechts zijn de bundels aangegeven, van boven naar beneden de personages. De kruisjes geven de aanwezigheid van een personage aan in de desbetreffende bundel. Ik heb hierbij niet naar volledigheid gestreefd, het gaat mij erom de ontwikkeling binnen het areaal van personages te laten zien.

Namen als Poseidon, Osiris en Isis komen in de bundels niet voor; in de analyses van de passages heb ik verantwoord waarom ik ze gebruik. Hier heb ik ze tussen aanhalingstekens gezet. Het gekleurde gebied in de figuur laat zien welke personages als constanten in de vijf bundels kunnen worden opgevat; daarbuiten zijn de antagonisten van het lyrisch subject geplaatst die als ontwikkeling of metamorfosen in het bestand van personages gezien kunnen worden.

Uit mijn analyses is gebleken dat de leermeester uit de eerste bundel als een metamorfose van de remplaçant van de Poseidonachtige beschouwd kan worden, wat ook geldt voor de zwarte hengst uit de tweede bundel en het blinde, wetende paard uit de derde en voor de herbergier in de tweede bundel en de smid in de vierde.

De gevolgtrekking moge duidelijk zijn: een nauwkeurige onderscheiding tussen de personages is niet mogelijk ten gevolge van een “gemis” aan gegevens, wat nog versterkt wordt door het verwarrend gebruik van de persoonlijke en bezittelijke voornaamwoorden. Realistisch lezen lost het probleem van de afzonderlijke personages niet op. Een naar eenheid strevende lezing van de vijf bundels doet de diversiteit en de complexiteit van de personages te kort.

Het uitgangspunt van deze studie wordt gevormd door de ambivalente houding van beroepslezers ten opzichte van Starinks dichtbundels. Men was geboeid, uitte zijn onbegrip of was geërgerd. Daarmee waren mijn onderzoeksvragen gegeven: welke complicerende kenmerken heeft Starinks poëzie die deze reacties verklaarbaar maken; welke relatie is er tussen de leesstrategie van de recensenten en hun veelal negatief oordeel; is er een leeswijze die niet gefrustreerd wordt, maar daarentegen meer effectief betekenis produceert? Mijn antwoorden op deze vragen zijn in de voorafgaande hoofdstukken uitvoerig aan de orde geweest, met name in de tussentijdse conclusies en in de conclusies per hoofdstuk. Enkele algemene aspecten van het dichtwerk zijn daarbij misschien wat onderbelicht gebleven.

De moeilijkheden waarmee de lezer van Starinks poëzie te maken krijgt, zijn ten dele de problemen die men heeft met veel moderne poëzie. Bijzonder voor Starink is de botsing die zich in haar werk voordoet tussen de streng toegepaste symmetrie van de vorm en de ongrijpbaarheid van de inhoud. De formele, voorspelbare regelmaat wekt verwachtingen ten aanzien van de eventuele symmetrie van de inhoud en aan deze verwachtingen wordt lang niet altijd voldaan. Dit geldt ook voor het verhalend karakter van de meeste passages: wie een lineaire en realistische leeswijze hanteert, zal verwachtingen opbouwen omtrent het verloop van het verhaal, maar deze worden ondermijnd. In nagenoeg elke passage of elk gedicht zijn er inhoudelijk vervreemdende elementen die de verwachtingen doorkruisen en formele onbestemdheden, zoals de afwezigheid van leestekens, de veelvuldig voorkomende incongruentie van zin en versregel en de mogelijkheid van apokoinou-constructies die een dergelijke leesstrategie onbevredigend maken. Starinks spel met de versregel is voortdurend een oorzaak van spanning ten opzichte van wat volgt: dubbelzinnigheden, misverstanden en opschorting van betekenis. Deze spanning wordt nog versterkt door een verwarrend gebruik van persoonlijke voornaamwoorden, bepaalde lidwoorden waar men het onbepaald lidwoord zou verwachten en een onduidelijke afwisseling van verschillende woordvoerders en aangesproken personages. Ook is er een veelheid van inhoudelijke details die men kan opvatten als voorbeelden van elementen die een “reality effect” veroorzaken, maar die de hiërarchische verhouding tussen de zijnsniveaus van droom en werkelijkheid niet verhelderen. Daarnaast lijkt er steeds (veel) essentiële informatie te zijn weggelaten. De “indeterminacy” die door dit alles ontstaat, vat ik samen met het sleutelbegrip “gemis” (passage IX van de vierde bundel: “een nieuw verbond / een dat gemis meevoert als blijvend teken”). Om greep te krijgen op de rol die dit sleutelbegrip speelt, maak ik gebruik van een onderscheid dat is voorgesteld door de Amerikaanse poëziespecialist Helen Vendler. Zij onderscheidt de termen “key word” en “defective key word”. Onder het eerste verstaat zij een woord dat eventueel in varianten in de tekst voorkomt en essentieel is voor het begrijpen van een tekst of tekstgedeelte; met “defective key word” bedoelt Vendler een woord dat essentieel is voor een goed begrip van een tekst, maar dat niet aanwezig is in die

tekst zelf. De lezers “are meant to notice the *absence* (cursivering van de auteur) of the expected word.”⁴⁰⁵ Deze onderscheiding is met enige uitbreiding bruikbaar bij Starink.

“(G)emis” komt, zoals ik al heb opgemerkt, maar een keer in de vijf bundels van Starink voor: het is een sleutelwoord, een “key word” in de zin die Vendler daaraan geeft. Het “blijvend teken” van het “gemis” is essentieel voor een goed begrip van de tekst. De werkwoordelijke varianten “gemist”, “vermist”, “missen” en “mist” komen samen zeven keer voor. Ze krijgen extra betekenis door hun verwantschap met “gemis”, omdat de lezer zich dat woord herinnert bij het lezen van de varianten. De varianten delen in de betekenis van het “basiswoord” en dus in het belang daarvan voor de betekenissen van de hele tekst. Het zelfstandig naamwoord “mist(hoorn)” in de derde bundel is wegens het betekenisverschil geen echte variant van “gemis”, al kan het om reden van de klankovereenkomst, net zoals dat geldt voor “misbaar” in de twaalfde passage van de slotbundel, het basiswoord in herinnering roepen, zodat de betekenis van “gemis” mede een rol gaat spelen bij de betekenis van het qua klank verwante woord.

Veel vaker echter is bij Starink “gemis” als een “defective key word” te beschouwen. Om deze bewering aannemelijk te maken herdefinieer ik de term van Vendler: “een begrip dat essentieel is voor een goed verstaan van een tekst, maar dat niet als woord in de tekst aanwezig is.” De lezer van Starinks passages dient te beseffen, wil hij haar gedichten begrijpen en waarderen, dat veel van haar teksten gekenmerkt worden door inhoudelijk en formeel “gemis”. In het voorafgaande heb ik uitvoerig stilgestaan bij de leeswijzen die een “liefdevolle belager” van deze poëzie kan hanteren om de uitdaging van de woordvoerder in de vierde passage van de slotbundel aan te nemen: “als je een stukje mist het is aan jou / de pasbaarheid te vinden en aan jou / als jij de delen anders wilt verbinden”.⁴⁰⁶ “Gemis” is hiermee niet alleen een *defective key word* dat de inhoudelijke en formele “open plekken” markeert, maar duidt tevens op een poëtische uitspraak die betrekking heeft op de houding en activiteit die van de lezer van Starinks poëzie geveerd worden.

Naast de lineaire en realistische leeshouding heb ik, daartoe geïnspireerd door Bal en Van Alphen, de leesstrategie van de rondwandeling langs een schilderijtentoonstelling toegepast, gecombineerd met een lezing van de gedichten als beeldverhaal. Simultaan lezen in de zin die ik daaraan heb gegeven, bleek belangrijk om tot verdedigbare interpretaties te komen. Mijn startpunt was steeds de afzonderlijke passage en het afzonderlijk gedicht. Al doende is echter gebleken dat Starink de autonomie van het gedicht, van de passage en zelfs van de bundel problematiseert. Stols voorzichtige definitie van een dichtbundel is wat Starinks bundels betreft, nog niet voorzichtig genoeg. De “zelfstandige literaire en vaak thematische eenheid” die een bundel zou kenmerken en de “min of meer zelfstandige gedichten” zijn in haar werk punten van discussie.⁴⁰⁷

De door mij voorgestelde leeswijze heeft inzicht gegeven in een groot aantal betekenisnetwerken die geen gezamenlijk middelpunt kennen, maar binnen de vijf bundels los van de formele symmetrie met elkaar zijn verweven. Het bleek dan ook nagenoeg onmogelijk motieven

⁴⁰⁵ Vendler 1999: xv-xvi

⁴⁰⁶ Kregting 2006: 242

⁴⁰⁷ Stolk 2001: 128

afzonderlijk te bestuderen door de bundels heen. Ik geef een aantal voorbeelden van dergelijke netwerken, waarbij ik me realiseer dat van de keus voor noemers ten onrechte de suggestie zou kunnen uitgaan van een gemeenschappelijk middelpunt: schrijven, tekenen, boetsen, steenhouwen en brons gieten; paarden, vogels, schapen; reizen, verplaatsen, zoeken; verblijf in een grensgebied en het bestaan van een wereld aan gene zijde; genoemd worden, heten, verzwegen namen; kijken, visie, krassen en tekens; huis, ruïne, bomen; bouwen, afbranden, verwoest worden; goden in ballingschap, de veerman, de hinker; de cirkel en de rechte lijn; de wind en de ommekeer; bron, water, zee en rivier; het eiland en de nissen; het kennen van de regels. Deze clusters van motieven zijn onderling cumulatief met elkaar verbonden, zodat gaandeweg het lezen van de vijf bundels de netwerken steeds ingewikkelder, c.q. verwarrender worden.

Tegenover deze verwarring staat de ijzeren regelmaat van de formele symmetrie, waarvan de suggestie uitgaat dat ze een leesvoorschrift of toch minstens een leesadvies inhoudt: in deze volgorde moet, c.q. kun je de passages lezen. Dit voorschrift of advies wordt door het lyrisch subject op enkele plaatsen in de vijf bundels evenwel afgezwakt, bijvoorbeeld in de openingspassage van de vierde bundel en in de vierde passage van de slotbundel: “en alles wat hiervoor kwam kwam hierna / en alles wat hierna kwam kwam hiervoor” en “het is aan jou (...) als jij de delen anders wilt verbinden”. Het begrip “volgorde” wordt hiermee betrekkelijk, zeker als men er de paginering van de bladzijden en de publicatiedata van de afzonderlijke bundels nog bij betreft. De lezer heeft dan namelijk te maken met vier systemen, waarvan er drie op rekening van de auteur kunnen worden geschreven en één op die van de lezer. Het citaat uit de vijfde bundel geeft de lezer een vrijbrief om de volgorde van de passages naar zijn hand te zetten en daarmee wordt de verhaalsuggestie die gebaseerd is op een mogelijk reconstrueerbare chronologie van gebeurtenissen aangetast. In feite betekent dit een ontkenning van referentialiteit: de wereld van de gedichten verwijst niet naar een werkelijkheid buiten de tekst, maar naar zichzelf. Vanzelfsprekend kunnen elementen uit de werkelijkheid buiten de tekst aanleiding zijn geweest voor de werkelijkheid in de tekst: niemand schrijft vanuit het niets. Een opmerking als “je gaat het (a)anschijn dragen / dat al wat was vermomt” (negende passage van de vierde bundel) kan in die richting wijzen, maar ik heb principieel geen biografische gegevens gebruikt voor mijn interpretaties.

Het lyrisch subject is het personage dat nadrukkelijk op haar bezigheid als schrijfster van haar eigen verhaal wijst. Dat gebeurt al min of meer in de laatste passage van de eerste bundel, maar expliciet in de tweede passage van de tweede: “voor ik de kamer mocht zien / gaf hij me de pen waarmee ik / dit schrijf gaf hij me dit papier”. Ook in de eerste passage van de slotbundel wijst het lyrisch subject daar op: “ik schreef geen afscheidsgroet niets wat ik eerst / wou schrijven”. Deze beschrijving van het creatief proces accentueert het fictionele karakter van DE WEG NAAR EGYPTE. Alastair Fowler noemt de roman waarin “at least one narrator or character is engaged in writing” een *poioumenon* “or work-in-progress novel”.⁴⁰⁸ Hij beperkt het begrip tot de roman; de term *poioumenon* is echter even goed een verantwoorde omschrijving voor een opvallend aspect

⁴⁰⁸ Fowler 1982 (2002): 123

van de vijf dichtbundels van Starink. Het geheel te benoemen als metatekst doet, zoals ik heb aangetoond, andere aspecten van DE WEG NAAR EGYPTE evenwel schromelijk te kort.

Interdiscursiviteit bleek als leeswijze een vruchtbaar verbond te kunnen aangaan met het rondwandelingmodel dat ik hanteerde. De principiële ongrijpbaarheid van de betekenissen van Starinks gedichten werd erdoor verduidelijkt. Het eclectisch en instrumenteel gebruik van onder andere de Egyptische mythologie staat toe-eigening door de lezer in de weg: verwarrende vermenigving en de opname van min of meer bekende motieven in een eigen discours geven de lezer geen kans volledig greep te krijgen op de wereld van Starinks poëzie. Hij of zij moet alert blijven en open blijven staan voor nieuwe betekenissen.

Ook is uit mijn onderzoek gebleken dat een naar eenheid strevende lezing van de bundels de complexiteit van het geheel miskent. De woordvoerder in de vierde passage van de vijfde bundel zegt het - als de lezer deze passage poëticaal opvat - zelf: "als je een stukje mist het is aan jou / de pasbaarheid te vinden en aan jou / als jij de delen anders wilt verbinden". Iedere lezer, eenvoudig gezegd, mag aanvullen wat hij mist en zijn "eigen verhaal" samenstellen. Er is geen laatste sleutel en er is geen definitieve betekenis. Voor Starinks passages geldt, en dat maant de onderzoeker tot bescheidenheid, wat Bertus Aafjes heeft geformuleerd in zijn afsluitend sonnet van *HET KONINGSGRAF*:

EN ZIJ DAALDEN

En zij daalden naar mijn diepe donker
Met hun beitels, bijlen en houwelen,
Om mij uit mijn koningsgraf te stelen:
En zij haalden mij uit mijn geflonker.

En de rots, die mijn geheim bewaarde,
Werd gebeukt, gefolterd en gespleten,
En hun geile hebzucht om te weten
Stal mijn schatten uit de schoot der aarde.

En zij vonden mij in louter goud,
Met mijn lippen dicht, de vaste gouden,
Eeuwen met het zwijgen reeds vertrouwd;
En dit boek is hun gestolen buit,
Maar mijn laatst geheim bleef hun onthouden,
Want een koning levert zich niet uit.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Aafjes 1948 (1965): 119

De onderzoekers dalen met de “beitels, bijlen en houwelen” van hun analyses af in het flonkerend duister van DE WEG NAAR EGYPTE, gedreven door hun verlangen naar kennis. Zij doen van die tocht verslag, maar moeten zich realiseren dat zij zich het “laatst geheim” van de tekst niet kunnen toe-eigenen, want dat blijft ongrijpbaar.

Bibliografie

- Aafjes, Bertus. *Het Koningsgraf: Honderd en Een Sonnetten*. Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1948 (1965).
- Achterberg, Gerrit. *Verzamelde Gedichten*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij, 1963 (1964).
- Akhmatova, Anna. *The Complete Poems of Anna Akhmatova*. Red. Roberta Reeder. Vert. Judith Hemschemeyer. Brookline, Massachusetts: Zephyr Press, 1997 (2006).
- Alighieri, Dante. *Divina Commedia III: Paradiso*. Vert. Frederica Bremer. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink & Zoon, 1965.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000 (2010).
- Alphen, Ernst van. *Bij Wijze Van Lezen: Verleiding en Verzet van Willem Brakmans Lezer*. Muiderberg: Dick Coutinho, 1988.
- Alphen, Ernst van, et al. *Op Poëtische Wijze: Een Handleiding voor het Lezen van Poëzie*. Bussum: Dick Coutinho, 1996.
- Apuleius. *De Gouden Ezel: Metamorphosen*. Vert. M.A. Schwartz. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 1970 (1989).
- Assmann, Jan. *Tod und Jenseits im Alten Ägypten*. München: C.H. Beck, 2001 (2003).
- Attridge, Derek. *The Singularity of Literature*. London: Routledge, 2004.
- Augustinus. *Belijdenissen*. Utrecht: Het Spectrum, z.j. (1965).
- Augustinus, Aurelius. *Wat Betekent de Bijbel? Christelijke Scholing in Tekstbegrip en Presentatie: De Doctrina Christiana*. Vert. Jan den Boeft en Ineke Sluiter. Amsterdam: Ambo, 1999.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Vert. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Bal, Mieke. *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York: Routledge, 1996.
- . *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Berg, Arie van den. „Meeschuiven in de Taal.” *NRC Handelsblad* 14 oktober 2005: Boeken, 31.
- . „Op Weg naar Nergensland of Dodenrijk.” *NRC Handelsblad* 30 juni 2000: Boeken, 35.
- Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*. Vert. James Hulbert. New York: Penguin Books USA, 1989 (1994).
- Blades, John. *John Keats: The Poems*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2002.
- Bonnet, Hans. *Lexikon der Ägyptischen Religionsgeschichte*. Hamburg: Nikol Verlagsgesellschaft, 2000.
- Boven, Erica van en Gillis Dorleijn. *Literair Mechaniek: Inleiding tot de Analyse van Verhalen en Gedichten*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 1999.
- Braak, Menno ter. „De eigen Toon.” Braak, Menno ter. *Verzameld Werk*. Vol. 6. Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1950. 331-337.

- Braak, Menno ter. „Het Lezen van Poëzie.” Braak, Menno ter. *Verzameld Werk*. Vol. 5. Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1949. 132-137.
- Braidotti, Rosi. *Op Doorreis: Nomadisch Denken in de 21ste Eeuw*. Vert. Gert Jan Bosgra et al. Amsterdam: Boom, 2004.
- Brands, Wim. „<http://boeken.vpro.nl/artikelen/2011/Het-gezwaluwstaarte-leven-van-Gertrude-Starink-.html>.” 2011.
- Brems, Hugo. *Altijd weer Vogels die Nesten Beginnen*. Amsterdam: Bert Bakker, 2006.
- . *De Dichter is een Koe: Over Poëzie*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1991.
- Briffault, Robert. *The Mothers: A Study of the Origins of Sentiments and Institutions*. Vol. 1. New York: Macmillan Company, 1927.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984 (1992).
- Budge, E.A. Wallis. *The Egyptian Book of the Dead: The Papyrus of Ani*. New York: Dover Publications, 1895 (1967).
- Burkert, Walter. *Greek Religion*. Vert. John Raffan. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1977 (1985).
- Carroll, Lewis. *Through the Looking Glass and What Alice Found There*. New York: Avenel Books, z.j.
- Clarysse, Willy en Katelijn Vandompe. *Boeken en Bibliotheken in de Oudheid*. Leuven: z.u., 2004.
- Compagnon, Antoine. *Literature, Theory, and Common Sense*. Vert. Carol Cosman. Princeton: Princeton University Press, 1998 (2004).
- Cortázar, Julio. *Rayuela: Een Hinkelspel*. Vert. Barber van de Pol. Amsterdam: Meulenhoff, 1963 (1989).
- Cowan, James. *Het Mysterie van de Droomtijd: Het Spirituele Leven van de Australische Aborigines*. Vert. Gijsbert Kuypers. Deventer: Ankh-Hermes, 1989 (1993).
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. augmented edition. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2001 (2002).
- Deleuze, Gilles en Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Vert. Brian Massumi. London: Continuum, 1980 (2004).
- Dijk, Yra van. *Leegte, Leegte die Ademt: Het Typografisch Wit in de Moderne Poëzie*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2006.
- . „Midden uit de Oneindigheid: Een Nieuwe Lezing van Nijhoffs 'De moeder de vrouw'.” *Nederlandse letterkunde* 7-3 (2002): 173-186.
- Doležel, Lubomir. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.
- Donne, John. *The Complete English Poems*. Red. A.J. Smith. London: Penguin Books, 1971 (1996).
- Doorn, J.A.A. van. „<http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/archief/article/detail/2787205/2002/07/19/>”

- Vanuit-de-stilte-klinkt-een-enkele-stem.dhtml." 19 Juli 2002. *www.trouw.nl*.
- Duhamel, Roland. „Poëzie Interpreteren: Een Uitleiding." *Van Aangezicht tot Aangezicht*. Red. Roland Duhamel. Leuven: Garant, 1991. 210-217.
- Eagleton, Terry. *How to Read a Poem*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- Ekkers, Remco. „Gertrude Starink: De Weg naar Egypte in Zevenendertig Passages." *Poëziekrant* jan.-feb. 1994: 19-20.
- Eliade, Mircea. *Myths, Dreams and Mysteries: The Encounter between Contemporary Faiths and Archaic Reality*. Vert. Philip Mairet. London: Collins, 1957 (1972).
- . *Patterns in Comparative Religion*. Vert. Rosemary Sheed. Lincoln: University of Nebraska Press, 1958 (1996).
- . *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Vert. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1951 (1974).
- Eliot, T. S. *Het Barre Land: The Waste Land*. Vert. Paul Claes. Amsterdam: De Bezige Bij, 2007.
- Fens, Kees. *Die Dag Lazen Wij niet Verder*. Amsterdam: Querido, 1996.
- Fish, Stanley E. „Interpretive Communities." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Red. Vincent B. Leitch. New York: W.W. Norton & Company, 2001. 2085-2089.
- Flaccus, Valerius. *Argonautica*. Vert. J.H. Mozley. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1934 (1936).
- Fokkema, Aleid. „Inleiding." *Identiteit en Locatie in de Hedendaagse Literatuur*. Red. Aleid Fokkema en Maarten Steenmeijer. Nijmegen: Vantilt, 2003. 7-20.
- Foucault, Michel. *De Verbeelding van de Bibliotheek: Essays over Literatuur*. Vert. J.F. Vogelaar en Y. van Kempen. Nijmegen: SUN, 1986.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Oxford University Press, 1982 (2002).
- Frankfort, Henri. *Kingship and the Gods: A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature*. Chicago: University of Chicago Press, 1948 (1978).
- Franssen, Gaston. *Gerrit Kouwenaar en de Politiek van het Lezen*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2008.
- Freud, Sigmund. *Selected Writings*. New York: Book-of-the-Month Club, 1997.
- Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik: Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Hamburg: Rowohlt, 1967.
- Gardner, Helen. *The Business of Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1959 (1963).
- Geest, Dirk de. „De Weg naar Egypte." *Leesideeën Off Line 2000-2002*. Vlabin-VBC. Antwerpen, 2003. CD-ROM.
- Genette, Gérard. *Seuils*. z.p.: Éditions du Seuil, 1987.
- Gerbrandy, Piet. „Bij het Hoofdeind Wacht Dezelfde Wijn." *Volkskrant* 11 augustus 2000: Boeken, 15.
- Gershenson, Daniel E. „Apollo the Wolf-god." *Journal of Indo-European Studies Monograph* Number 8 (1991).

- Gimbutas, Marija. *The Goddesses and Gods of Old Europe: Myths and Cult Images*. New and Updated edition. Berkeley: University of California Press, 1974 (2007).
- Ginzburg, Carlo. *Extasen: Een Ontcijfering van de Heksensabbat*. Vert. Els Naaijens. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1989 (1993).
- Gorter, Herman. *Mei: Een Gedicht*. Red. P.N. van Eyck. Amsterdam: N.V. Uitgevers-Mij. Elsevier, 1940.
- Graves, Robert. *The White Goddess*. Amended and enlarged edition. London: Faber and Faber, 1948 (1971).
- Grimm, Brüder. *Kinder- und Hausmärchen*. Bayreuth: Gondrom Verlag, 1978.
- Groenewegen, Hans. *Schuimen langs de Vloedlijn: Kritieken en Kronieken over Poëzie*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2002.
- Groningen, B.A. van. *Apollo*. Haarlem: Erven F. Bohn, 1956.
- Haase, Hella S. *Bladspiegel: Een Keuze uit de Essays*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij, 1985.
- Hall, Edith. *Greek Tragedy: Suffering Under the Sun*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Halsema, J.D.F. van. *Epifanie*. z.p.: Historische Uitgeverij, 2006.
- Harrington, Alexandra. *The Poetry of Anna Akhmatova: Living in Different Mirrors*. London: Anthem Press, 2006.
- Herman, Luc en Bart Vervaeck. *Vertelduivels: Handboek Verhaalanalyse*. Derde, herziene druk. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2005.
- Herrnstein Smith, Barbara. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago: University of Chicago Press, 1968 (1971).
- Hesiod. *Theogony & Works and Days*. Vert. M.L. West. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Heynders, Odile. *Correspondenties: Gedichten Lezen met Gedichten*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Heynders, Odile. „De Eenheid van Dichtbundels als Coherentie-conventie.” *De Tweede Gisting: Over de Compositie van Dichtbundels*. Red. Ad Zuiderent en Evert van der Starre. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001. 75-86.
- . „Sporzoeken in de Poëzie van Achterberg.” *Achterbergkroniek* 21 (1992): 1-15.
- Heyob, Sharon Kelly. *The Cult of Isis among Women in the Graeco-Roman World*. Leiden: E.J. Brill, 1975.
- Hirsch Jr., E.D. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1967.
- Holzberg, Niklas. „Einführung.” Naso, Publius Ovidius. *Briefe aus der Verbannung: Tristia - Epistulae ex Ponto*. Vert. Wilhelm Willige. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. 593-612.
- Homerus. *Ilias: Wrok in Troje*. Vert. Patrick Lateur. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2010.
- Homerus. *Odyssee*. Vert. M.A. Schwartz. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij, 1998.
- Horaz. *Sämtliche Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.

- Hornung, Erik. *Der Eine und die Vielen: Altägyptische Götterwelt*. Vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.
- . *Die Unterweltbücher der Ägypter*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 1992 (2002).
- Ikram, Salima. *Dood en Begrafenisrituelen in het Oude Egypte*. Vert. Margreet Blok. Amsterdam: Pearson Education Benelux, 2003 (2006).
- Jakobson, Roman en Claude Lévi-Strauss. „'Les chats' van Baudelaire.” *Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap*. Red. W.J.M. Bronzwaer, D.W. Fokkema en Elrud Kunne-Ibsch. Baarn: Uitgeverij Ambo b.v., 1977. 126-144.
- Johnson, Barbara. *Persons and Things*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008 (2010).
- Johnson, Thomas H. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. New York: Little, Brown and Company, 1957 (1960).
- Kamp, Truusje van de. „De Reiger in je Spant de Nek: De Poëtische Reis van Gertrude Starink.” *Lust en Gratie* 1997: 86-106.
- Kaplan, Caren. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham: Duke University Press, 1996 (2005).
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press, 1966 (2000).
- Komrij, Gerrit. „Kost en Inwoning.” *NRC Handelsblad* 25 juli 2002: 20.
- Kopland, Rutger. *Het Mechaniek van de Ontroering*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot, 1995.
- Korsten, F.W. *Lessen in Literatuur*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2002.
- Kregting, Marc. *Laden en Lossen: Confrontaties*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2006.
- Kruihof, Jacques. *Hoe Ik om het Leven Kwam en Andere Essays*. Amsterdam: Manteau, 1985.
- Kuhns, Richard. *Decameron and the Philosophy of Storytelling: Author as Midwife and Pimp*. New York: Columbia University Press, 2005.
- Kuik, Dirkje. „Passages naar het Dodenrijk.” *NRC Handelsblad* 8 mei 1981: Boeken, 3.
- Leeman, A.D. en A.C. Braet. *Klassieke Retorica: Haar Inhoud, Functie en Betekenis*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1987.
- Lesko, Barbara S. *The Great Goddesses of Egypt*. Norman: University of Oklahoma Press, 1999.
- Levin, Harry. *The Myth of The Golden Age in the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1969 (1972).
- Lévi-Strauss, Claude. *Het Wilde Denken*. Vert. J.F. Vogelaar en H. ten Brummelhuis. Amsterdam: Meulenhoff, 1962 (1968).
- McGinn, Colin. *Mindsight: Image, Dream, Meaning*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press, 2004 (2006).
- Meijer, Maaïke. *In Tekst Gevat: Inleiding tot een Kritiek van Representatie*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.

- Meijer, Maaïke, Tonnus Oosterhoff en Andreas Oosthoek. „Juryrapport.” 1996.
<http://arno.unimaas.nl/show.cgi?fid=1461>.
- Mertens, Anthony. *Retour Grenoble: Anthony Mertens in Gesprek met Hella S. Haasse*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij, 2003.
- . *Sluiproutes & Dwaalwegen: Aspecten van een Liminale Poëtica toegelicht aan de Hand van het Werk van Jacq Firmin Vogelaar*. Amsterdam: Sauternes, 1991.
- Mikalson, Jon D. *Ancient Greek Religion*. Second Edition. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994 (1995).
- Mosheuvel, L.H. „Vestdijks 'Bon-Genre': Over de Structuur van 'De schuttersmaaltijd'.” *Traditie en Vernieuwing: Opstellen aangeboden aan A.L. Sötemann*. Red. W.J. van den Akker, et al. Utrecht: Veen, 1985. 230-244.
- Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Vert. Ralph Manheim. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1955 (1974).
- Nijhoff, Martinus. *Verzamelde Gedichten*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 1978.
- Oosterhoff, Tonnus. *Ook de Schapen Dachten na: Essays*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2000.
- Ovid. *Metamorphoses*. Vert. Frank Justus Miller. Vol. 1. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1916 (1977).
- Perloff, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1981 (1999).
- Petronius. *Satyricon*. Vert. A.D. Leeman. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1972.
- Plutarch. *Moralia*. Vert. Frank Cole Babbitt. Loeb Classical Library. Vol. V. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1936.
- Popper, Karl R. *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*. Revised Edition. Oxford: Oxford University Press, 1972 (2010).
- Raidt, Edith. „Die Bundel as Eenheid.” *Dietse Studies: Bundel Aangebied aan Prof. Dr. J. du P. Scholtz by Geleentheid van sy vyf-en-sestigste verjaardag 14 mei 1965*. Red. Edith Raidt, J.A. Verhage, E. Lindenberg. Kaapstad: Van Gorcum & Comp. N.V., z.j. 111-130.
- Raven, Maarten J. *Egyptische Magie: Op Zoek naar het Toverboek van Thot*. Zutphen: Walburg Pers, 2010.
- Rees, Alwyn en Brinley Rees. *Celtic Heritage: Ancient Tradition in Ireland and Wales*. z.p.: Thames and Hudson, 1961 (1978).
- Reugebrink, Marc. „Ik Is mijn Taal.” *De Gids* februari 1994: 90-94.
- Reynolds, Barbara. *Dante: The Poet, the Political Thinker, the Man*. z.p.: Shoemaker & Hoard, 2006 (2007).
- Rhodos, Apollonios van. *De tocht van de Argonauten: Jason, Medea en het Gulden Vlies*. Vert. Wolther Kassies. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1996 (2000).

- Rigney, Ann. „Teksten en Intertekstualiteit.” *Het Leven van Teksten: Een Inleiding tot de Literatuurwetenschap*. Red. Kiene Brillenburg Wurth en Ann Rigney. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008. 77-111.
- Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994 (2004).
- Rushkoff, Douglas. *Children of Chaos > *: Surviving the End of the World as We Know it*. London: Flamingo, 1996 (1997).
- Sabatier, Ruth. *De Weg naar Egipte: Zestien Gedichten uit mcmlxx en mcmlxxi*. Utrecht: Eigen beheer van de auteur, 1971.
- Sandor, A.I. *The Exile of Gods: Interpretation of a Theme, a Theory and a Technique in the Work of Heinrich Heine*. The Hague: Mouton, 1967.
- Sas, Stephan. *Der Hinkende als Symbol*. Zürich: Rascher Verlag, 1964.
- Schenkeveld-van der Dussen, Riet en Willemien B. de Vries. *Zelfbeeld in Gedichten: Brieven over de Poëzie van Jan Six van Chandelier (1620-1695)*. Amsterdam: Bert Bakker, 2007.
- Schouten, Rob. „Een Pauw naast de Cypres.” *Vrij Nederland* 29 juli 2000: 54.
- Schrover, Els. *Deconstructie en Literatuur*. Muiderberg: Dick Coutinho, 1992.
- Shklovsky, Viktor. *Bowstring: On the Dissimilarity of the Similar*. Vert. Shushan Avagyan. Champaign: Dalkey Archive Press, 1970 (2011).
- Siculus, Diodorus. *The Library of History*. Vert. C.H. Oldfather. Loeb Classical Library. Vol. 1. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, (1933).
- Sjklowski, Wiktor. „Kunst als procédé.” *Russies Formalisme: Teksten van Sjklovskij, Jakobson, Ejchenbaum en Tynjanow*. Red. Sjef Bogman, et al. Nijmegen: Socialistiese Uitgeverij Nijmegen, 1982. 11-32.
- Starink, Gertrude. *De Weg naar Egypte*. Aalst: Het Balanseer, 2012.
- . *De Weg naar Egypte: Een Passage 1985-1993*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 1995.
- . *De Weg naar Egypte: Twintig Passages 1970-1977*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 1980 (1993).
- . *De Weg naar Egypte: Twintig Passages 1999*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2000.
- . *De Weg naar Egypte: Zeventien Passages 1977-1985*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 1993.
- . *De Weg naar Egypte: Zeventien Passages 1993-1999*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2000.
- Starink, J. *Het Fragmentarische Huis: Ruimtelijke Verbeelding in een Roman (Simon Vestdijk, Terug tot Ina Damman)*. 's-Hertogenbosch: L.C.G. Malmberg, 1964.
- Starre, Evert van der. „Eenheid en Volgorde.” *De Tweede Gisting: Over de Compositie van Dichtbundels*. Red. Ad Zuiderent en Evert van der Starre. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001. 29-44.

- Steiner, George. *On Difficulty: And Other Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- Stolk, Fabian R.W. „Tussen Calliope en Erato.” *De Tweede Gisting: Over de Compositie van Dichtbundels*. Red. Ad Zuiderent en Evert van der Starre. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001. 125-142.
- Stone, Merlin. *Eens was God als Vrouw Belichaamd: De Onderdrukking van de Riten van de Vrouw*. Vert. Iede Wiener. Katwijk aan Zee: Servire, 1976 (1979).
- Strydom, Leon. *Oor die eenheid van die digbundel: 'n Tipologie van Gedigtegroepe*. Pretoria: H & R- Academica, 1976.
- Sturluson, Snorri. *Edda*. Vert. Anthony Faulkes. London: Everyman, 1987 (1995).
- Swiers, Jos. <http://www.cubra.nl/bomen/tekstenoverbomen/josswiers/lexicon.htm>. z.j.
- Tentje, Hans. „<<http://www.groene.nl/1994/20/het-egypte-van-de-ziel>>.” 18 mei 1994.
- Thomas, Dylan. *Collected Poems 1934-1953*. Red. Walford Davies en Ralph Maud. London: Orion Books, 1998 (2000).
- Toorians, Luran. „Dichteres als Mystieke Sfinx: Gorterprijs voor Gertrude Starink.” *Brabant Cultureel* afl. 9, november 1996: 26-27.
- T'Sjoen, Yves. „Ik Schreef geen Afscheidsgroet: Over Gertrude Starink.” *Ons Erfdeel* afl. 4, 2003: 561-568.
- Vaessens, Thomas. *De Verstoorde Lezer: Over de Onbegrijpelijke Poëzie van Lucebert*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2001.
- Vaessens, Thomas en Jos Joosten. *Postmoderne Poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2003.
- Veire, Frank Vande. *Als in een Donkere Spiegel: De kunst in de Moderne Filosofie*. Amsterdam: SUN, 2002.
- Vendler, Helen. *Our Secret Discipline: Yeats and Lyric Form*. New York: Oxford University Press, 2007.
- . *The Art of Shakespeare's Sonnets*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Verhoeven, Cornelis. *Voorbij het Begin: De Griekse Filosofie in haar Spiegel*. Baarn: Ambo, 1984.
- Verstraten, Peter. *Handboek Filmnarratologie*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2006.
- Vervaeck, Bart. *Het Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse Roman*. Brussel: VUBPress, 1999 (2004).
- Vestdijk, S. *Verzamelde Verhalen*. Amsterdam: Uitgeverij De Bezige Bij, 1974.
- Wachsmuth, Dietrich. „Ploiaphesia.” *Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike*. Red. Konrad Ziegler en Walther Sontheimer. Vol. 4. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979. 938-939.
- Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistics*. Second Edition. Harlow, England: Pearson Education Limited, 2001.
- Weiss, Christina. *Seh-Texte*. Zirndorf: Verlag für moderne Kunst, 1984.

- Willems, Harco. „Veerlieden en andere Onaangename Personen in het Egyptische Hiernamaals.”
Phoenix 42, 2 (1996): 60-77.
- Wimsatt, W. K. en Monroe C. Beardsley. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*.
Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky, 1954 (1982).
- Witt, R. E. *Isis in the Ancient World*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1971 (1997).
- Wolosky, Shira. *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan*. Stanford, California: Stanford University Press, 1995.
- . *The Art of Poetry: How to Read a Poem*. New York: Oxford University Press, 2001 (2008).
- Zuiderent, Ad. „De Tweede Gisting van Poëzie: Ter Inleiding.” *De Tweede Gisting: Over de Compositie van Dichtbundels*. Red. Ad Zuiderent en Evert van der Starre. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001. 9-26.

Summary

Between 1980 and 2000 Gertrude Starink (1947-2002) published in serial order five collections of poems entitled DE WEG NAAR EGYPTE (THE WAY TO EGYPT). She called her poems and groups of poems “passages”. Starting point for this thesis was the ambivalent attitude of professional readers towards Starink’s works. They were either captivated, showed expressions of incomprehension expressed their misunderstanding or were simply irritated. This diversity in response provided me with my research questions: what are the (complicating) characteristics of Starink’s poetry that can account for these reactions; what is the connection between the strategy of reading of the reviewers and their predominantly negative judgment; is there a possible reading strategy that is not being frustrated, but is instead more productive?

An answer to the first question may be found in the tension between the highly symmetrical precision of the formal structure of the five volumes as a whole and the confusing elusiveness of its content. Following a conventional reading strategy, one would expect this formal symmetry to be mirrored in a corresponding symmetrical content. On first sight, the poetry of Starink does not display a meaningful and surveyable world. The passages are to be regarded as fragments, which implies that the reader seeking for unity will find black holes, which he has to accept.

I studied an array of reading strategies, applied by several critics, the results of which showed that most of them read the poems linear and realistically, only a few of them considered another approach. The question I asked myself was therefore: which mode of reading prevents this frustration?

Double Exposures by Mieke Bal (1996) describes specifically the similarities between viewing an exhibition of paintings and the reading of literature. Following her line of thoughts, I propose a spatial way of reading, comparable to a tour along an exhibition of paintings, in which the reader goes back and forth from painting to painting, making connections that he or she would probably miss when going in a linear direction only. This alternative directionality, alongside the conventional linear mode of reading, might result in a different, more prolific production of meaning. Another source of inspiration for my research is the reading of narrative texts like novels, suggested by Ernst van Alphen (1988): “the linear sequence of the signs becomes a connection in which every sign might be connected to each and every other sign.” For my research I compared the results of a linear reading and the realistic approach, with the anti-linear, “spatial” mode of reading narrative.

My method consisted of the following steps: first I analyzed the poems separately, in the order of the numbered pages of the volumes. My starting point was Wimsatt’s “internal evidence” (1954). Next, I analyzed the poems of the third volume in pairs, those which are presented on a left and adjacent right page. Finally, all symmetrically placed poems and pairs of poems were compared. I answered the following questions: is it possible to distinguish a coherent pattern, or are there several patterns, in whatever form, in every separate volume and in the series of five volumes? What kind of relationships consist between the poems that form pairs? Is the small symme-

try of the third volume and the large symmetry of the series, more than just a superficial similarity of formal qualities? To analyze the separate poems I followed the example of Roman Jakobson and Claude Lévi-Strauss (1977) analyzing 'Les chats', but my purpose was different. They considered each poem to be autonomous; I studied the way the poems interrelate.

In the second chapter I analyzed the first collection, which led to conclusions about: a realistic reading of the volume; the indeterminacy of the texts; possibilities to read the poems in other ways and the advantages and disadvantages of my method. A realistic reading of the first volume is supported by its narrative qualities and by answering the questions: who, what and where. The reader is supposed to assume that characters remain the same throughout the volume. However, this is problematic: that is not easy to demonstrate. Nor the geographical setting of the poems is clear, nor is the temporal setting of the occurrences clear in comparison to the conventional temporal order.

A remarkable feature of the passages is that of "indeterminacy" (Perloff 1981): the reader is unaware of certain things, the world that is evoked is missing a definable referent, the poems resist all attempts of integrating them into a coherent pattern. With Starink, the nature of "indeterminacy" is diverse. It is necessary to expand the idea of "internal evidence" to the scope of the entire series. But even then, many questions remain unanswered. The readability of the text is enlarged by different methods of reading, by interpreting elements as symbolic, mythological, surrealist, or religious or within the framework of a fairytale or dream. The responsibility of interpretative choices demonstrates the role of the reader in producing meaning.

In interpreting Starink's poems, one has to produce meaning by following alternative patterns, simultaneously with the conventional linear way of reading. The tour around an exhibition of paintings respects both the singularity of the poem or passage and goes back and forth. In passage XVIII the linear way of reading is explicitly problematized and this is why I consider this passage to be a *mise en abyme* for the entire volume. The exhibition model shows networks of connected passages, poems and fragments.

The next chapter focuses on form and content of the third collection. The small symmetry shows itself mainly within the span of four poems, more seldom within two. The axis of symmetry has been left out. This absence may be regarded to be iconic: what in a tangible centre might have produced a definitive meaning, is missing. The symmetry counts only partly for the "form of content" (Compagnon 1998): there are meaningful relations between the quartettes and pairs, but the "rizoom"-structure, which provides structure to the whole volume and even the whole series in open networks of words, clauses and themes, results in more productive patterns.

The alternation in use of tenses creates a continuous suggestion of narrativity. The poems seem to be epic and seem to refer to a reality outside themselves. That suggestion is nevertheless treacherous, because the tenses are of the same value: the stories in the poems are "timeless" and lyrical, even when they suggest linear progress. A striking motive in the third collection is the changeability of dream and reality, of the image and the object of imagination. More frequent

elements are fairytale motifs. In many of Starink's poems the eye has an important role besides the ear.

On the basis of the second and fourth collection, the next chapter demonstrates that a metaphorical or a mythological reading can partly solve the problems the text evokes. Both collections show that the problem of the characters is more complicated than some have suggested. There are probably three male antagonists and a female protagonist. The question is whether these antagonists are separate characters, or manifestations of a multiple personality.

The final collection is the subject of the fifth chapter. Thematically, the completion of the large symmetry is emphasized by motifs related to "completion" and "goodbye". Reality and dream relate in some of the passages to each other in such a way that it is not possible to indicate a clear hierarchy. These passages can be regarded as examples of a direct confrontation between the world of the living with the world of the dead. In the representation of these confrontations Starink uses mythological models, like the travel of the dead, the ferryman poem and the Egyptian ritual of weighing the heart. Some passages of the fifth collection can be seen as poetical poems. They are not exclusively poetical, they also fit in thematic networks. A poetic credo is formulated, in which the role of the reader gets special emphasis in the selection of his personal composition of the collection or the entire work.

Interdiscursivity as a framework of interpretation is the subject of the sixth chapter. For my research I have restricted myself to two groups of discourse: the first group I call "mythologies", the second, I summarize under the term "language". Within the first group motifs from ancient Egypt and the motif of the locus amoenus play an important role. Given the collective title of the five volumes, it is obvious to start with an Egyptian reading of the passages. "Egypt", however, forms not the only relevant mythological discourse: elements from Greek and ancient European mythology are also important.

The second discursive group includes motifs like "scratches and marks" and the opposition between two ways of seeing: ordinary looking and the visionary look as forms of knowledge. The specific effect of these elements in an interdiscursive reading of Starink's work is that they indicate the fundamental multiplicity and elusiveness of the meanings of her poems. Starink always uses an eclectic approach: she varies at random in her approach and creates her own mythology. As a result of the many points of contact with other discursive fields, the effect of "confusion" becomes a fundamental characteristic of her poetry. Full appropriation is impossible. Tunnel vision can be a serious danger for productive, relevant interpretation.

In the next chapter, I discuss trends and constants regarding space, time and characters. At first sight space, in the form of landscape seems to form a consistent background to the described events, but it is not. The landscape is constantly characterized by oppositions; in a realistic reading of the passages these oppositions appear irreconcilable.

Concerning time, there are five constant data: omissions which suggest that "earlier" something has happened that is relevant; references to the future, which suggests that questions will be answered over time; references to a past before the beginning of the plot in the story; repe-

titions within the text, and references to traceable events within the timeframe of the story. The suggestion of temporal coherence is strong, but it doesn't provide clear consistency. The temporal development remains characterized by "lack" of temporal information.

Often the spokesperson is a woman characterized by flexibility and resistance against a vague assignment she received from an unnamed antagonist. It is inherent to the contract that she is willing to move constantly. As a consequence, not "being" but "becoming" is important in her nomadic existence. "Becoming" is represented in the physical or mental movements and the change of occupations, of which writing and metaphors for writing form an essential part.

An accurate distinction between the other characters is not possible due to a "lack" of data, enhanced by confusing use of personal and possessive pronouns. Realistic reading doesn't solve the problem of the individual characters. A striving for unity results in a denial of their diversity and complexity.

The final chapter contains the conclusions of my research. The difficulties facing the reader of Starink's poetry, are partly the kind of problems one has with most modern poetry. The collision between the strict symmetry of the form and the elusiveness of the content is typical for Starink. The formal, predictable regularity raises expectations regarding the possible symmetry of the content and these expectations are usually not met. Again and again it seems that essential information is omitted. I summarize the "indeterminacy" in which this results with the key notion of "lack". This is not only a defective key word (Vendler 1997) that marks the "open spaces" in content and form, but it also indicates a poetical statement relating to the attitude and activity required of the reader of Starink's poetry.

Besides the linear and realistic mode of reading, I practiced the strategy of the exhibition model combined with a reading of the poems as narrative. My starting point was the individual passage and the individual poem, but this resulted in the conclusion that Starink problematizes the autonomy of the individual poem, the passage and even the collection. The proposed reading strategy provides insight into many intertwined networks and patterns of meaning production, distinct from the formal symmetry, without a common centre.

The regularity of the formal symmetry suggests a reading advice: in this order you can read the passages. The concept of "order" however, is relative. In the fifth collection the advice is weakened by the lyrical subject. She is the character that emphatically points at her occupation as a writer of her own story. The term "poïoumenon" (Alastair Fowler (1982) uses for a "work-in-progress novel" suits equally well for defining a striking aspect of the five books of poetry by Starink. But characterizing the five books as a whole as a meta text denies other aspects of THE WAY TO EGYPT.

Interdiscursivity as a mode of reading turned out to be productive, especially in combination with the exhibition model. The fundamental elusiveness of a final, conclusive interpretation of Starink's poems is illuminated by this way of reading. The eclectic and instrumental use of, amongst others, the Egyptian mythology frustrates appropriation by the reader. The confusing mixture of more or less well known motifs into a self made discourse prevents the reader from a

full understanding of the world of Starink's poetry. The reader may actively produce meaning in reading this "writerly text" (Barthes), but s/he should realize that modesty fits her / him, since new meaningful patterns will come about again and again.

Samenvatting

Gertrude Starink (1947-2002) heeft tussen 1980 en 2000 vijf dichtbundels gepubliceerd onder de gemeenschappelijke titel DE WEG NAAR EGYPTE. Zij noemde haar gedichten en gedichtengroepen “passages”. Het uitgangspunt van mijn onderzoek is de ambivalente houding van beroepslezers ten opzichte van Starinks werk. Men was geboeid, uitte zijn onbegrip of was geërgerd. Daarmee zijn mijn onderzoeksvragen gegeven: welke (complicerende) kenmerken heeft Starinks poëzie die deze reacties verklaarbaar maken; welke relatie is er tussen de leesstrategie van de recensenten en hun veelal negatief oordeel; is er een leeswijze die niet gefrustreerd wordt, maar daarentegen meer effectief betekenis produceert?

Een antwoord op de eerste vraag lijkt gevonden te kunnen worden in de spanning tussen de grote, symmetrische precisie van de formele bouw van de vijf bundels als geheel en de verwarrende ongrijpbaarheid van de inhoud ervan. Deze bouw lijkt houvast te geven op basis van de leesconventie dat formele symmetrie gepaard zal gaan met een symmetrische thematiek. De poëzie van Starink toont op het eerste gezicht echter geen zinvolle en overzichtelijke wereld. De passages zijn op te vatten als fragmenten en dat impliceert dat er voor de lezer die naar eenheid zoekt zwarte gaten zijn, waarmee hij genoeg moet nemen.

Ik heb de door een aantal critici gehanteerde leesstrategieën onderzocht. De meeste van hen lezen lineair en realistisch, slechts een enkeling overweegt een andere benadering. De vraag die ik me daarom stelde, luidde: welke leeswijze voorkomt die frustratie?

Double Exposures van Mieke Bal (1996) geeft concreet aan waaruit de overeenkomsten tussen het bekijken van een schilderijtentoonstelling en het lezen van literatuur bestaan. Naar aanleiding daarvan stel ik een ruimtelijke wijze van lezen voor, waarbij de lezer net als bij een wandeling langs een schilderijenexpositie terugloopt en vooruitloopt van schilderij naar schilderij, daarbij verbanden leggend die hij bij een lineaire gang wellicht over het hoofd zou zien. Deze andere beweging, naast de conventionele lineaire manier van lezen, kan een andere, meer vruchtbare betekenisproductie opleveren. Een tweede inspiratie voor mijn onderzoek is de door Ernst van Alphen (1988) voorgestelde lezing van beeldverhalen: “De lineaire opeenvolging van de tekens wordt (daarbij) tot een verband waarin ieder teken zich met elk ander teken kan verbinden.” Voor mijn onderzoek vergeleek ik het lineair lezen en de realistische benadering met het anti-lineair, “ruimtelijk” lezen van de benadering als beeldverhaal.

Mijn methode bestond uit de volgende stappen: ik onderzocht de afzonderlijke gedichten in de gegeven volgorde. Mijn uitgangspunt was de “internal evidence” (Wimsatt 1954). Daarna onderzocht ik de gedichten van de derde bundel in koppels die naast elkaar op een linker- en rechterpagina staan. Tenslotte vergeleek ik alle symmetrisch geplaatste gedichten en koppels van gedichten met elkaar. Ik beantwoordde de volgende vragen: is het mogelijk een samenhangend patroon te onderscheiden, of zijn er verscheidene patronen, in welke vorm dan ook, in elke afzonderlijke bundel en in het geheel van de vijf bundels? Welke relaties zijn er tussen de gedichten die een koppel vormen? Zijn de kleine symmetrie van de derde bundel en de grote symmetrie van de vijf

bundels meer dan alleen een oppervlakkige overeenkomst van formele eigenschappen? Om de afzonderlijke gedichten te analyseren volgde ik het voorbeeld van Roman Jakobson en Claude Lévi-Strauss met hun analyse van ‘Les chats’ (1977), maar mijn doelstelling was anders. Zij gingen uit van de autonomie van elk gedicht; ik onderzocht wat de gedichten over elkaar te vertellen hebben.

In het tweede hoofdstuk heb ik de eerste bundel geanalyseerd, wat tot conclusies leidde over het realistisch lezen ervan; de onbeslisbaarheid van de teksten; mogelijkheden om de bundel op andere manieren te lezen en de voor- en nadelen van mijn methode. Een realistische lezing van de eerste bundel wordt gesteund door het verhaalkarakter ervan en door beantwoording van de vragen: wie, wat en waar. Hierbij moet de lezer aannemen dat de personages door de hele bundel dezelfde blijven. Maar daar zit juist een probleem: dat is niet eenvoudig aantoonbaar. Bovendien is de geografische setting van de gedichten evenmin duidelijk als de plaatsing van de gebeurtenissen in de conventionele tijdsorde.

Een opvallend kenmerk van de passages is “indeterminacy” (Perloff 1981): de lezer weet allerlei dingen niet, de wereld die opgeroepen wordt heeft geen definieerbare referent, de gedichten houden elke poging tegen om hen tot een samenhangend patroon te verbinden. Bij Starink is de aard van de “indeterminacy” divers. Het is noodzakelijk om de “internal evidence” op te rekken tot de omvang van het hele werk. Maar zelfs dan blijven er veel vragen onbeantwoord. De toegankelijkheid van de tekst wordt vergroot door symbolisch te lezen, mythologisch te lezen, surrealistisch te lezen, door elementen religieus op te vatten, of te interpreteren binnen de conventies van het sprookje of de droom. De verantwoording van interpretatieve keuzes maakt daarbij de rol van de lezer bij het toekennen van betekenis duidelijk.

Bij het interpreteren van Starinks gedichten is het betekenisverrijkend alternatieve leeswijzen te hanteren, simultaan met de conventionele lineaire leesstrategie. De rondwandeling zoals bij een schilderijtentoonstelling respecteert de singulariteit van het gedicht of de passage, maar gaat tevens verder en terug. In passage XVIII wordt de lineaire manier van lezen uitdrukkelijk geproblematiseerd en o.a. daarom beschouw ik die passage als een *mise en abyme* voor de hele bundel. Het tentoonstellingsmodel laat netwerken zien van met elkaar verbonden passages, gedichten en fragmenten.

In het volgende hoofdstuk heb ik me gericht op de vorm en de inhoud van de derde bundel. De kleine symmetrie doet zich hoofdzakelijk voor per vier gedichten, soms per twee. De as van de symmetrie is weggelaten. Dit ontbreken kan iconisch worden opgevat: wat in een tastbaar midden definitief betekenis had kunnen geven, ontbreekt. De symmetrie gaat maar ten dele op voor de “form of content” (Compagnon 1998). Er zijn betekenisverwantschappen tussen de viertallen en tweetallen, maar veel productiever is de rizoomstructuur die de hele bundel en zelfs het hele oeuvre omvat in open netwerken van woorden, zinsneden en thema’s.

De afwisseling in het gebruik van de grammaticale tijden wekt een voortdurende suggestie van narrativiteit. Het lijkt of de gedichten episch zijn en verwijzen naar een werkelijkheid buiten zichzelf. Die suggestie is evenwel bedrieglijk, omdat de tijden gelijkwaardig zijn: de verhalen

in de gedichten zijn “tijdloos” en lyrisch, ook al suggereren ze lineaire voortgang. Een opvallend motief in de derde bundel is de inwisselbaarheid van droom en werkelijkheid, van het beeld en het verbeelde. Dominant zijn de steeds frequenter voorkomende sprookjeselementen. Bij veel van Starinks gedichten speelt het oog een belangrijke rol naast het oor.

In hoofdstuk 4 heb ik aan de hand van de tweede en vierde bundel betoogd dat een metaforische of mythologische lezing de problemen die de tekst oproept minstens voor een gedeelte kan oplossen. Beide bundels tonen aan dat het probleem van de personages gecompliceerder is dan het door sommigen is voorgesteld. Er zijn waarschijnlijk drie mannelijke antagonisten en een vrouwelijke protagonist. Het is de vraag of deze antagonisten personages zijn, dan wel afsplitsingen van een meervoudige persoonlijkheid.

De slotbundel is onderwerp van onderzoek in het vijfde hoofdstuk. Thematisch wordt de afronding van de grote symmetrie benadrukt door motieven die samenhangen met “afronding” en “afscheid nemen”. Werkelijkheid en droom verhouden zich in sommige passages zodanig ten opzichte van elkaar dat het niet mogelijk is een duidelijke hiërarchie tussen beide aan te geven. Die passages zijn te beschouwen als voorbeelden van een directe confrontatie van de wereld der levenden met de wereld van de doden. Bij het representeren van deze confrontaties maakt Starink gebruik van mythologische modellen, zoals de dodenreis, het veermangedicht en het ritueel van de weging van het hart bij de Egyptenaren. Sommige passages in de vijfde bundel kunnen worden opgevat als poëtische gedichten. Zij zijn dat niet exclusief, ze passen op andere wijze ook in de thematische netwerken. Er wordt een *poëtisch credo* geformuleerd waarin de rol van de lezer een bijzondere nadruk krijgt bij het samenstellen van zijn persoonlijke compositie van de bundel of het hele werk.

Interdiscursiviteit als interpretatiekader is het onderwerp van het zesde hoofdstuk. Voor mijn onderzoek heb ik me beperkt tot een tweetal groepen van discours: de eerste groep noem ik “mythologieën”, de tweede vat ik samen onder de term “taal”. In de eerste groep spelen motieven uit het oude Egypte en het motief van de locus amoenus een belangrijke rol. Gezien de verzameltitel van de vijf bundels ligt het voor de hand om uit te gaan van een Egyptische lezing van de passages. “Egypte” blijkt echter niet het enige relevante mythologisch discours te zijn: ook elementen uit de Griekse en de oud-Europese mythologie zijn belangrijk.

De tweede groep omvat motieven als “krassen en tekens” en de oppositie tussen twee manieren van zien: het gewone kijken en het visionair kijken als vormen van kennisverwerving. Het specifieke effect van deze elementen bij een interdiscursieve lezing van Starinks werk is, dat zij de principiële veelvormigheid en ongrijpbaarheid van de betekenissen van haar gedichten “in beeld” brengen. Starink gaat steeds eclectisch te werk: ze varieert naar willekeur, zodat er een eigen mythologie ontstaat. Door de vele raakpunten met andere vormen van discours wordt “verwarring” een fundamentele karaktertrek van haar poëzie. Volledige toe-eigening is onmogelijk. Tunnelvisie kan een ernstig gevaar vormen voor productieve, relevante interpretatie.

In het volgende hoofdstuk heb ik de vraag beantwoord naar ontwikkelingen en constanten wat betreft de factoren ruimte, tijd en personages. Op het eerste gezicht lijkt de ruimte van het

landschap een samenhangende achtergrond bij de beschreven gebeurtenissen te vormen, maar dat is niet zo. Het landschap wordt voortdurend gekenmerkt door tegenstellingen; in een realistische lezing van de passages blijken deze tegenstellingen onverzoenbaar.

Wat de factor tijd betreft zijn er vijf constante gegevens: weglatingen waardoor de suggestie wordt gewekt dat er al “eerder” iets is gebeurd dat relevant is; verwijzingen naar de toekomst, die suggereren dat vragen mettertijd beantwoord zullen worden; verwijzingen naar een verleden voor het begin van de plot van het verhaal; herhalingen binnen de tekst en verwijzingen naar traceerbare gebeurtenissen binnen het tijdsbestek van het verhaal. De suggestie van temporele samenhang is sterk, maar zij zorgt niet voor heldere consistentie. De temporele ontwikkeling blijft gekenmerkt door een “gemis” aan informatie.

Vaak is de woordvoerder een vrouw die gekenmerkt wordt door inschikkelijkheid en verzet ten opzichte van een vage opdracht die zij gekregen heeft van een naamloze antagonist. Het is inherent aan de opdracht dat zij bereid is zich voortdurend te verplaatsen. Dientengevolge is niet het “zijn”, maar het “worden” van belang in haar nomadisch bestaan. Het ‘worden’ is verbeeld in de fysieke of geestelijke verplaatsingen en de wisseling van bezigheden. Van deze laatste vormen het schrijven en de metaforen daarvoor een essentieel onderdeel.

Een nauwkeurige onderscheiding tussen de andere personages is niet mogelijk ten gevolge van een “gemis” aan gegevens, wat nog versterkt wordt door het verwarrend gebruik van de persoonlijke en bezittelijke voornaamwoorden. Realistisch lezen lost het probleem van de afzonderlijke personages niet op. Een naar eenheid strevende lezing ontkent hun diversiteit en complexiteit.

Het slothoofdstuk bevat de conclusies van mijn onderzoek. De moeilijkheden waarmee de lezer van Starinks poëzie te maken krijgt, zijn ten dele de problemen die men heeft met de meeste moderne poëzie. Bijzonder voor Starink is de botsing tussen de streng toegepaste symmetrie van de vorm en de ongrijpbaarheid van de inhoud. De formele, voorspelbare regelmaat wekt verwachtingen ten aanzien van de eventuele symmetrie van de inhoud en aan deze verwachtingen wordt meestal niet voldaan. Steeds lijkt het alsof er essentiële informatie is weggelaten. De “indeterminacy” die daardoor ontstaat, vat ik samen met het sleutelbegrip “gemis”. Dit is niet alleen een *defective key word* (Vendler 1997) dat de inhoudelijke en formele “open plekken” markeert, maar duidt tevens op een poëtische uitspraak die betrekking heeft op de houding en activiteit die van de lezer van Starinks poëzie gevergd worden.

Naast de lineaire en realistische leeshouding heb ik de leesstrategie van het tentoonstellingsmodel gebruikt, gecombineerd met een lezing van de gedichten als beeldverhaal. Mijn startpunt was de afzonderlijke passage en het afzonderlijk gedicht, maar dit leidde tot de conclusie dat Starink de autonomie van het gedicht, van de passage en zelfs van de bundel problematiseert. De voorgestelde leeswijze gaf inzicht in veel met elkaar verweven netwerken en patronen van betekenisproductie, los van de formele symmetrie, zonder gezamenlijk middelpunt.

De regelmaat van de formele symmetrie suggereert een leesadvies: in deze volgorde kun je de passages lezen. Het begrip “volgorde” is echter betrekkelijk. In de vijfde bundel wordt het

advies door het lyrisch subject afgezwakt. Zij is het personage dat nadrukkelijk wijst op haar bezigheid als schrijfster van haar eigen verhaal. De term “poïoumenon” die Alastair Fowler (1982) gebruikte voor een “work-in-progress novel” is even goed een verantwoorde omschrijving voor een opvallend aspect van de vijf dichtbundels van Starink. Maar het geheel te benoemen als meta-tekst doet andere aspecten van DE WEG NAAR EGYPTTE te kort.

Interdiscursiviteit bleek als leeswijze een vruchtbaar verbond te kunnen aangaan met het tentoonstellingsmodel. De principiële ongrijpbaarheid van een definitieve, sluitende interpretatie van Starinks gedichten wordt erdoor verduidelijkt. Het eclectisch en instrumenteel gebruik van onder andere de Egyptische mythologie frustreert toe-eigening door de lezer. De verwarrende vermenging van meer of minder bekende motieven in een eigen discours weerhoudt de lezer ervan de wereld van Starinks poëzie volledig te begrijpen. De lezer kan actief betekenis toekennen bij het lezen van deze “texte scriptible” (Barthes), maar hij of zij dient zich te realiseren dat bescheidenheid gepast is, omdat nieuwe betekenisvolle patronen zich steeds weer zullen manifesteren.

Dankwoord

De betrekkelijke eenzaamheid die gepaard gaat met het werken aan een proefschrift wordt licht te dragen als de promovendus belangstellenden om zich heen heeft die hem steunen, met hem meelesen en hem van, soms stevige, kritiek voorzien. Van degenen die mij op allerlei manieren hebben gesteund, ben ik vooral mijn docenten in Leiden erg dankbaar. Hun enthousiaste colleges hebben mij gestimuleerd om mijn kennis van de literatuur te verbreden en te verdiepen.

Mijn studievriend Hendrik Kruit bedank ik voor zijn interesse en hulp in de afrondingsfase van mijn proefschrift en mijn dochter Yvonne voor haar opmerkingen die mij hebben aangespoord om kritisch te blijven ten opzichte van mijn eigen tekst. Ook bedank ik Lia ten Brink van LUCAS voor haar hulp bij de verwerking van mijn manuscript tot boek.

Jan de Ridder, mijn leesgenoot sinds jaren, heeft alle fasen van de totstandkoming van mijn proefschrift meegemaakt. Hij heeft de bundels van Gertrude Starink vele malen herlezen om deskundig commentaar te kunnen geven bij mijn analyses en interpretaties. Ik ben hem zeer dankbaar voor zijn enthousiasme, zijn geduld, zijn opmerkingen en zijn adviezen.

Mijn grootste dankbaarheid gaat uit naar haar tegen wie ik het niet hoeft te zeggen. Zij was mijn scherpste criticus, maar ook mijn nooit versagende supporter.

Curriculum Vitae

Piet Keijsers is geboren op 18 oktober 1941 in het West-Brabantse dorp Wouw. Zijn liefde voor literatuur kreeg hij mee van zijn moeder, die daar zelf tot op hoge leeftijd van genoot. Na zijn onderwijzersopleiding in Oudenbosch gaf hij tot 1970 les aan een basisschool in Roosendaal.

In zijn vrije tijd studeerde hij aan de Katholieke Leergangen in Tilburg, waar hij les kreeg van prof. dr. A.A. Weijnen, prof. dr. P.C. Paardekooper, dr. J. Poulssen, dr. J. Starink, prof. dr. K. Meeuwesse en dr. G. Knuvelde. Hij haalde zijn tweedegraads bevoegdheid Nederlands en voltooide zijn studie in 1973 met het behalen van zijn Akte B tot het geven van middelbaar onderwijs in de Nederlandse taal en letterkunde. Sinds 1970 was hij als leraar Nederlands verbonden aan het Gertrudislyceum in Roosendaal.

Gedurende ruim tien jaar schreef hij maandelijks een of meer besprekingen van recente Nederlandse literatuur, vertaalde wereldliteratuur en literair-theoretische studies voor het Brabants Nieuwsblad. Daarnaast ontplooidde hij activiteiten op muzikaal gebied. Hij rondde twee opleidingen koördirectie af, maakte zangarrangementen en was jarenlang dirigent van het Gertrudiskoor, dat hij omvormde tot popkoor. Vanaf zijn jeugd heeft hij in diverse muziekgezelschappen trompet gespeeld.

Na zijn pensionering in 2003 studeerde hij in Leiden literatuurwetenschap. Hij is getrouwd en heeft twee kinderen en twee kleinkinderen.