

*Lage
Landen
Studies*

Huisbeelden in de moderne Nederlandstalige poëzie

ACADEMIA PRESS

Irena Barbara Kalla

Huisbeelden in de moderne Nederlandstalige poëzie

Huisbeelden in de moderne Nederlandstalige poëzie

Irena Barbara Kalla

Lage Landen Studies 4



Lage Landen Studies
Vol. 4

Wydanie książki dofinansowane przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego, projekt nr N103 073 32/4276 oraz przez Wydział Filologiczny Uniwersytetu Wrocławskiego.
Dit deel is uitgegeven met financiële steun van het Ministerie van Wetenschappen en Hoger Onderwijs in Polen, project nr. N103 073 32/ 4276, en van de Faculteit Letteren, Universiteit Wrocław.

Lage Landen Studies is de reeks van de Internationale Vereniging voor Neerlandistiek. In de serie worden monografieën en thematische bundels uitgegeven als resultaat van zowel individuele studies als van samenwerking tussen wetenschappers die werkzaam zijn op het gebied van de neerlandistiek. De reeks bevordert bestudering van de Nederlandse taal alsook literatuur en cultuur van de Lage Landen in internationaal perspectief. De redactie streeft naar twee afleveringen per jaar.

Centrale redactie

Mona Aris, Göteborgs Universitet, Zweden
Irena Barbara Kalla (voorzitter), Uniwersytet Wrocławski, Polen
Lut Missinne, Westfälische Wilhelms-Universität, Duitsland
Franco Paris, Università degli Studi di Napoli "l'Orientale", Italië
Olf Praamstra, Universiteit Leiden, Nederland

Internationale Vereniging voor Neerlandistiek

Universiteit van Tilburg
Gebouw Dante
Postbus 90153
5000 LE Tilburg, Nederland
Tel. 013 466 3571 Fax 013 466 2892
bureau-uvt@ivnnl.com www.ivnnl.com

© Academia Press
Eekhout 2
9000 Gent
Tel. 09/233 80 88 Fax 09/233 14 09
Info@academiapress.be www.academiapress.be

© Irena Barbara Kalla

J. Story-Scientia nv Wetenschappelijke Boekhandel
Sint-Kwintensberg 87
B-9000 Gent
Tel. 09/225 57 57 Fax 09/233 14 09
Info@story.be www.story.be

Ef & Ef Media
Postbus 404
3500 AK Utrecht
info@efenefmedia.nl www.efenefmedia.nl

Irena Barbara Kalla
Huisbeelden in de moderne Nederlandstalige poëzie
Gent, Academia Press, 2012, 381 pp.

Opmaak: proessmaes.be
Cover: Kris Demey

ISBN: 978 90 382 2086 4
D/2012/4804/273
NUR 621
U 1963

Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd en/of vermenigvoudigd door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Poëzie is ruimtebeleving in de woordstructuren van de taal.

ALBERT BONTRIDDER

Het object van de poëzie is het samenvallen van dit gedroomd lichaam met de vorm van het wordende gedicht. Daarom ook kan de lyriek in feite nooit in theoretische en expliciete zin over zichzelf spreken zonder naar dat gedroomde lichaam te verwijzen, een lichaam dat ze benoemt met bezwerende woorden als wereld, taal, ruimte, maar net zo goed met alledaagse als insect, benzine of wachtkamer, terwijl het eigenlijk altijd gaat over begrippen als aarde, naam en huis.

STEFAN HERTMANS

Ik schrijf een huis op

GERRIT KOUWENAAR

Mijn boek is een huis geworden dat mij aan de deur heeft gezet. Maar ik blijf hopen dat het degelijk (en dus mooi) is gebouwd en dat zijn deur nog lang zal openstaan. Ik zou willen dat de mens die door die deur naar binnen gaat, zich daar beter thuis voelt dan ikzelf.

LEONARD NOLENS

Poëzie is het meest extreme literaire genre, omdat je het gevoel hebt dat je er niet in thuisbent en er toch thuis in wil zijn.

DIRK DE GEEST

Ik weet, dat rijm is krom.
Een bocht is nodig om weer thuis te raken.

WIEL KUSTERS

(altijd weer naar huis, waarom?
ja los dat zelf maar op)

REMCO CAMPERT

INHOUD

Woord vooraf	3
Inleiding	5
I. BEGRIPSBEPALING EN METHODOLOGIE	11
II. OVERZICHT	41
‘Het gemoedsleven van den dichter, onder invloed van zijn huis’	43
<i>Enkele huisbeelden in de poëzie voor 1945</i>	
De jaren vijftig	59
<i>Gewoon huis en metaforisch huis</i>	
De jaren zestig	89
<i>Vanzelfsprekend huis</i>	
De jaren zeventig	105
<i>Leeg huis en menselijke sporen</i>	
De jaren tachtig	133
<i>Bouwen, breken, bouwen</i>	
De jaren negentig	171
<i>Vervreemding van het huis</i>	
Begin van de eenentwintigste eeuw	195
<i>Waar is een huis</i>	
III. BENADERINGEN	219
LICHAAM ALS HUIS	221
<i>Albert Bontridder en Jan G. Elburg</i>	

INHOUD

GEDICHT ALS HUIS.	239
<i>Ruimte voor poëtische reflectie bij J. Bernlef en Herman de Coninck</i>	
GEDICHT ALS HUIS en HUIS ALS GEDICHT	249
<i>Willem van Toorn en Luuk Gruwez</i>	
TAAL ALS HUIS	275
<i>'Vliegende ikjes' van Leonard Nolens en Esther Jansma</i>	
HUIS ALS WERELD en EUROPA ALS HUIS	315
<i>Erik Spinoy en Ramsey Nasr</i>	
IV. BESLUIT.	343
Literatuurlijst	355
Persoonsnamenregister	375

WOORD VOORAF

‘Mijn boek is een huis geworden dat mij aan de deur heeft gezet’, schreef Leonard Nolens over een van zijn dichtbundels. Mijn boek is slechts een deur geworden waardoor ik toegang vond tot veel huizen van de poëzie, die voor mij echter niet zonder hulp zijn opengegaan.

Ik wil daarom iedereen bedanken die tot de realisatie van deze studie heeft bijgedragen. Mijn grootste dank gaat uit naar drie collega-onderzoekers: Dirk de Geest, Yves T’Sjoen en Herbert Van Uffelen. Bij het lezen van studies van de bevrogen poëziespecialist Dirk de Geest, bij het bijwonen van zijn colleges en zijn erudiete lezingen gingen niet alleen de huizen van de poëzie maar hele werelden voor mij open. Tijdens onze talloze gesprekken was hij vooral bereid om te luisteren en wist zelfs aan mijn meest chaotische gedachten een plooi te geven. Daarbij hebben zijn eindeloos geduld, zijn hartelijkheid en optimisme me altijd de kracht gegeven om door te gaan. De definitieve vorm van deze studie heb ik eveneens aan Dirk te danken, die ontelbare eerdere versies van commentaar heeft voorzien. Voor de lectuur, commentaar en interessante gesprekken dank ik eveneens Yves T’Sjoen. Hij begeleidde mijn onderzoek vanaf de eerste aantekeningen en was een onschatbare informatiebron over de Nederlandstalige poëzie, als attent gespreksgeenoot en als auteur van gezaghebbende essays over dit onderwerp. Herbert Van Uffelen dank ik voor de aanmoediging om aan deze studie te beginnen en ermee door te gaan. Het feit dat ik nu zoveel mensen dank verschuldigd mag zijn, is vooral zijn verdienste; hij heeft mij actief leren samenwerken. Ook uit zijn commentaren op mijn teksten in een vroeger stadium van dit onderzoek heb ik veel mogen leren.

Mijn dank gaat daarnaast ook uit naar de diverse instellingen die mijn onderzoek praktisch hebben mogelijk gemaakt: het Poolse Ministerie van Wetenschappen en Hoger Onderwijs en de Nederlandse Taalunie, die mij beurzen hebben verleend voor het afronden van deze studie – zonder hun genereuze financiële steun had ik nooit de buitenlandse bibliotheken en instellingen kunnen bezoeken, die onontbeerlijk waren voor mijn onderzoek; de Uniwersytet Wrocławski, mijn thuisbasis die de drukkosten heeft helpen dragen en waar ik bovenal altijd kon rekenen op steun van collega’s neerlandici; de Katholieke

Universiteit Leuven die mij als ‘visiting professor’ heeft ontvangen en waar ik in de Letterenbibliotheek, met de dankbare hulp van Joost Van Hooreweder, heb mogen werken; de Wrocławse afdeling van de Nationale Bibliotheek Ossolineum, waar ik op mijn stamplaats 77 de grootste delen van dit boek heb geschreven. De drie reviewers die door de uitgeverij Academia Press zijn aangezocht, dank ik voor hun nauwgezette lectuur van het manuscript en hun talrijke waardevolle opmerkingen, die zeker tot verbeteringen van het manuscript hebben geleid. Tot slot mag het Poëziecentum in Gent hier allerm minst ontbreken. Daar heb ik immers het gros van mijn materiaal gevonden. Ook heb ik nergens zo prettig kunnen werken, met name dankzij de vriendelijke begeleiding van Stefaan Goossens die altijd bereid was om mij ook achteraf op afstand te helpen door tientallen mails te beantwoorden met bibliografische gegevens, achtergrondinformatie en ander materiaal.

Graag wil ik ook het allereerste begin van dit boek in dankbare herinnering bewaren. Mijn weg naar wetenschap heeft Jerzy Koch helpen aanleggen. Hij heeft mijn proefschrift begeleid en bij het schrijven van dit boek heeft hij me op een aantal inspirerende studies attent gemaakt, iets wat in een later stadium ook Christine Hermann, Keith Green, Kris Van Heuckelom en Hans Vandevoorde deden. Piet de Kleijn is een van de eerste personen die mijn liefde voor Nederlandstalige poëzie heeft aangewakkerd. Aan hem heb ik ook het bewustzijn te danken dat het onderzoek naar poëzie het meest gebaat is bij een broederband van literatuurwetenschap en taalwetenschap. Judit Gera, Ad Zuiderent, Adam Bżoch, Arie Verhagen en Lars Bernaerts dank ik voor hun bemoedigende feedback bij presentaties van onderdelen van dit onderzoek tijdens congressen. Soms ging het om ogenschijnlijk kleine opmerkingen, die echter van doorslaggevend invloed zijn geweest op dit eindresultaat.

Een heel bijzonder woord van dank richt ik aan Veerle Nimmegeers en Carl De Strycker. In hun huis in Gent vond ik altijd een bijzonder hartelijke ontvangst en vaak ook onderdak tijdens mijn verblijven in Vlaanderen. Via de vele gesprekken met Carl als enthousiaste poëziekenner ben ik aan een schat aan informatie gekomen, vooral maar niet enkel over de recentste poëzie.

Mijn alleroprechtste dank bied ik Damian, Julia en Marcin aan. Alleen vanuit het liefdevolle huis dat zij voor mij zijn, kon ik de poëtische huizen proberen te begrijpen.

INLEIDING

Huis

Het huis heeft vele namen en gezichten. Dat blijkt al uit de citaten die aan het begin van dit boek zijn geplaatst. Tegelijk gaat het, in het geval van het huis, om een universele ervaring die alle mensen met elkaar delen. De relatie van de mens tot zijn huis is zelden of nooit eenduidig. De literatuur problematiseert de relatie ik-huis op verschillende niveaus, die verbonden zijn met de diverse betekenissen die aan het woord 'huis' worden gehecht. Huis is gebouw, woning, familie, gezin, oorsprong, ruimte, identiteit, herinnering en toekomst. Dit lijstje is even onvolledig als problematisch, want elke poging om exact te definiëren wat een huis is of niet is, roept direct en telkens opnieuw vragen en twijfels op. Er wordt in deze studie niet gestreefd naar een definitieve, alomvattende bepaling van het begrip want uiteindelijk gaat het om 'een doodgewoon huis', zoals Gerrit Kouwenaar (1982, p. 79) in een van zijn gedichten stelt. En toch problematiseren talrijke gedichten van deze dichter het begrip zelf of de relatie ik-huis. Want hoe vanzelfsprekend het begrip 'huis' ook mag lijken, het vormt een van de onderwerpen waaraan in de literatuur uitzonderlijk veel aandacht is besteed. De focus van deze studie is de manier waarop moderne Nederlandstalige dichters met dat onderwerp omgaan. Deze omgang drukt zich uit door de creatie van beelden, het middel bij uitstek waarmee poëzie werkt.

Huisbeelden

Hugo Brems zegt in *De dichter is een koe* dat in poëzie de beelden functioneren 'als formules en magnetiserende polen, waaromheen de betekenissen zich scharen' (1991, p. 71). Het beeld als zodanig valt niet eenduidig te definiëren; het is duidelijk eenvoudiger om over de werking van het beeld te spreken dan over zijn aard. Brems zegt bijvoorbeeld dat het 'poëtische beeld [...] centrifugaal en centripetaal tegelijk' (1991, p. 65) is en hij karakteriseert een van de door hem besproken gedichten als een 'onontwarbare knoop van het beeld, dat naar binnen verwijst en naar buiten, dat transparant is en ondoorzichtig, betekenis en

vorm, dat concentreert en uitzaait' (p. 74). Hoewel Brems dat niet expliciet verwoordt, is de dynamiek van poëtische beelden in feite cruciaal voor zijn formuleringen. Die dynamiek van het beeld staat ook in deze studie centraal.

De beelden van het huis worden in de poëzie door middel van twee hoofdmechanismen gecreëerd: de metafoor en de metonymie. Ter verduidelijking geef ik hier kort twee voorbeelden uit een groot gamma van gedichten met huisbeelden. Deze gedichten worden hier verder ook huisgedichten genoemd. Bij Eva Gerlach lezen we de volgende metaforische regel: 'Het huis doet zijn huid om ons dicht' (1987, p. 65). Het huisbeeld dat hierdoor verschijnt, is meerduidig. Gaat het om de vergroeiing van mensen met het gebouw waarin ze al lang wonen? Of wordt hier het gevoel van verstikking verwoord dat de twee mensen in altijd hetzelfde huis ervaren in elkaars aanwezigheid? De metafoor zelf verdient eveneens de aandacht: het huis wordt als een lichaam voorgesteld, met alle interpretatieve mogelijkheden vandien. Soms worden er in de poëzie huisbeelden gecreëerd waarbij het woord 'huis' niet wordt gebruikt maar enkel metonymisch opgeroepen. Bij Ward Ruyslinck luidt het bijvoorbeeld:

Uw hand is zacht gebleven, vrouw, die met mij huist
 onder het vuurrood dak van beuken die nooit zwijgen,
 maar het bewegen van uw hand is hard en stram
 geworden en uw woorden blaast gij in de haard.

(Ruyslinck, (1952), p. 15)

Het huis is hier echter meer dan de fysieke ruimte die door woorden als 'huist', 'dak', 'vrouw', 'haard' verschijnt. De personages en de tijd bepalen eveneens het huisbeeld. Het woord 'stram' roept ouderdom op en de context van het hele gedicht versterkt deze associatie. Het gaat in het gedicht om de identiteit van de twee als echtbaar met elkaar vergroeide personages die mettertijd als individuen echter op uiteenlopende manieren veranderen, evenals om de identiteit van de ik die tegenover de identiteit van de ander wordt gesteld en als het ware daaraan wordt getoetst. Al deze elementen samen maken het huisbeeld uit.

Uit het laatste voorbeeld blijkt eveneens dat het huis als een specifieke ruimte veelal aan de identiteit van de mens gerelateerd wordt. Deze relatie komt tot stand in en door de taal. Met name in de moderne poëzie is het haast onmogelijk, vaak niet wenselijk en meestal ook niet relevant om het referentiële niveau strikt van het talige niveau te scheiden. In het geval van huisgedichten begint de dubbelzinnigheid al bij het woord 'huis' zelf, dat enerzijds een gebouw kan betekenen en anderzijds een zeer complexe gevoelsfeer oproept.

Het bouwen van een huis is een creatieve handeling die in de cultuurtraditie vaak als een herhaling of imitatie van de goddelijke schepping wordt gezien (Eliade, 1999 [1956], p. 36; Bollnow, 1963, p. 144). De beelden van het huis dat wordt opgebouwd en het gedicht dat wordt gemaakt, worden in de poëzie vaak geïntegreerd, zoals dit expliciet in het volgende gedichtfragment gebeurt: ‘Ik bouwde woord / voor woord deze toren, voegde steen voor steen dit gedicht, / schreef in twintig regels voor ons een huisje om in te wonen.’ (Van Lieshout, 2009, p. 77). De gedichten die huisbeelden bevatten zijn dan ook voor een groot deel poëtische gedichten en de identiteit die daarin wordt geïntegreerd is een dichterslijke identiteit. Daarnaast gaat het in deze gedichten ook om een meer universele relatie van de ik tot het huis, opgevat als ruimte in het algemeen of als woning, gezin of land in het bijzonder.

Wanneer we de gedichten met huisbeelden in historisch perspectief onderzoeken, kan worden aangenomen dat dit tweërlei resultaten zal opleveren. Enerzijds resulteert zo een chronologische aanpak in een kijk op de mettertijd gewijzigde poëtische opvattingen, anderzijds ook in een cultuurantropologische kijk op de relatie van de mens tot zijn habitat, zijn woning en familiekring. Ook deze laatste relatie is van de tijd afhankelijk. Men kan immers veronderstellen dat ze vijftig jaar geleden anders was dan nu en dat deze veranderingen zich geleidelijk aan, door diverse stadia en met verschillende schakeringen, hebben voltrokken.

De context die hier werd aangestipt, is een ander gegeven dat niet uit het oog verloren mag worden. Het gaat daarbij om de context van het gehele gedicht, van de reeks waarin het is opgenomen en/of van de bundel waarin het is gepubliceerd. Niet zelden bedienen dichters zich van specifieke metaforen die pas bij de analyse van hun globale oeuvre volledig tot hun recht komen. Een nog breder contextueel perspectief – dat van de oeuvres van andere dichters uit dezelfde periode bijvoorbeeld, maar ook de reacties van critici en de versexterne uitspraken van de dichters zelf – kan meer inzicht verschaffen in de manier waarop men zich tegenover het fenomeen huis opstelt en/of in de wijze waarop in een bepaalde periode concreet met die huisbeelden wordt omgegaan.

Uit deze inleiding kunnen de centrale onderzoeksvragen van deze studie worden afgeleid. Aan de hand van Nederlandstalige gedichten uit de periode 1950-2012 waarin huisbeelden een prominente rol spelen, wordt (1) de veranderende relatie van de mens tot zijn huis onderzocht en (2) de poëtische opvattingen van individuele dichters, die opvallend vaak met behulp van huisbeelden worden gepresenteerd. De dichters bedienen zich daarbij van verschillende huisconcepten, wat een volgende vraag oproept: (3) hoe evolueren deze concepten en welke veranderingen kunnen in de conceptuele metaforen worden genoteerd? Onderzocht worden voornamelijk expliciete en impliciete vers-

interne poëtica's¹. Slechts zelden wordt gerefereerd aan versexterne poëtica's, met name wanneer de poëtische opvattingen via huisconcepten worden geëxpliciteerd. In welke mate zijn de onderzochte opvattingen als louter individueel te beschouwen, of in hoeverre houden ze verband met de periode en met de literaire traditie waarin ze zijn ontstaan? Aangezien het corpus van deze studie uit literaire teksten bestaat, vallen de laatste twee vragen niet strikt te scheiden van de eerstgenoemde onderzoeksvraag.

Opbouw

Deze studie is opgebouwd uit drie delen. In het eerste deel wordt kort ingegaan op de relatie ruimte-identiteit-taal en op de huisbeelden in de poëzie. Hier wordt ook de traditie van de poëzieanalyse in de neerlandistiek cursorisch geschetst, gevolgd door een nadere toelichting van het methodologische kader dat voor dit onderzoek gekozen is: de theorie van de conceptuele integratie.

Het tweede deel biedt een overzicht van de huisbeelden in de Nederlandstalige poëzie van 1950 tot 2012². Dit algemene overzicht wordt chronologisch en per decennium geordend; het wordt voorafgegaan door een summier en noodgedwongen selectieve bespreking van de belangrijkste poëtische huisbeelden sinds de negentiende eeuw om de twintigste- en eenentwintigste-eeuwse gedichten in een bredere literair-historische context te kunnen plaatsen. Door-slaggevend voor de opname van een specifieke dichter bij een bepaald decennium was zijn/haar debuut of een latere bundel waarin huisbeelden rijkelijk vertegenwoordigd zijn. Een kwalitatief principe werd hierbij niet gehanteerd. Die uitgangspunten resulteren dan ook in een overzicht waarin dichters uit de canon opgenomen zijn naast veelal vergeten figuren, die hier uit het vergeetboek van de Nederlandstalige poëzie opgediept zijn. Bij mijn zoektocht naar huisgedichten baseerde ik me voornamelijk op de rijkste verzameling poëzie waarop het Nederlandse taalgebied zich kan beroemen, namelijk de collectie van het Gentse Poëziecentrum. Ik heb daarbij weliswaar naar volledigheid gestreefd, maar dat ideaal is een onmogelijke opgave; alleen al in de catalogus van het Poëziecentrum leverde het trefwoord 'huis' meer dan tweehonderd resultaten op, bundels met potentiële huisgedichten. Daarbij kwamen nog eens zoveel bundels waarin de aanwezigheid van talrijke huisbeelden niet meteen via de bundeltitlel of een reekstitlel te traceren viel. Bij de uiteindelijke selectie van het zeer omvangrijke materiaal zijn voornamelijk dichters uit de boot gevallen die meestal niet meer

¹ Voor de classificatie van poëtische uitspraken, zie: Sötemann, 1985, pp. 57-76.

² Het onderzoek is afgerond in april 2012.

dan een dichtbundel in eigen beheer uitgegeven hebben. Meer en minder bekende dichters die slechts hoogst sporadisch in hun oeuvre huisbeelden hantieren, zijn hier uiteraard ook niet opgenomen.

Het derde deel bestaat uit gedetailleerde analyses van gedichten die ik op basis van verschillende criteria gekozen heb. Allereerst is het van belang dat het gedicht representatief genoemd kan worden voor een bepaald decennium zoals dat in het overzicht van het tweede deel is voorgesteld. Het gaat daarbij om drie types van representativiteit: (1) de relatie ik-huis, (2) de poëtische opvattingen die door middel van huisbeelden worden gepresenteerd en die mogelijk door meer dichters in een decennium worden gedeeld, en (3) de metaforen verbonden met het huis die in het betreffende decennium het vaakst worden gehanteerd. Ten tweede probeerde ik, voor zover de keuze rijk en moeilijk was, gedichten te kiezen die tot hertoe nauwelijks of helemaal niet geanalyseerd zijn. Vandaar dat hier bijvoorbeeld voor Albert Bontridder en Jan G. Elburg geopteerd is, hoewel het paar Hugo Claus en Gerrit Kouwenaar ook meer dan vanzelfsprekend was. Soms diende de keuze zich als het ware vanzelf aan, wanneer uit het onderzoek bleek dat de dichters in kwestie op elkaars werk met betrekking tot huisbeelden reageerden en/of de relatie huis-ik-taal in hun versexterne uitspraken thematiseerden (Luuk Gruwez, Willem van Toorn, Leonard Nolens). Niet in de laatste plaats was het ook van belang om in de analyse een bepaald aspect van de gekozen theorie te illustreren, te problematiseren of ter discussie te stellen. Telkens werden ten slotte gedichten van een Vlaamse en een Nederlandse dichter geselecteerd. De uiteindelijke keuze is een combinatie van al deze criteria, hoewel die uiteraard niet voor elke analyse in dezelfde mate van toepassing zijn. Bij mijn keuzes heb ik me voor een deel, hoe kan het anders, ook door mijn persoonlijke voorkeuren laten leiden.

I. Begripsbepaling en methodologie

1. Ruimte, identiteit en poëzie

Ruimte en identiteit zijn categorieën die intens met elkaar verbonden zijn. De categorie ruimte heeft meerdere betekenissen waarvan er twee voor de hand liggen: ruimte in de fysieke zin en ruimte in de mentale zin. Ruimte als onderzoeksobject van de natuurkunde kan worden geobserveerd en gemeten (Euclidische ruimte, tijdruimte). Als een object in de ruimte, als onderdeel van de fysieke ruimte is het huis een gebouw, ‘een bouwwerk dat mensen tot woning dient’, zoals Van Dale het definieert. Afhankelijk van de cultuur bestaan er hutten die als huizen dienen, houten, stenen en bakstenen huizen, grote en kleine huizen, enzovoort. Het gaat hier om de materiële, cultuur-antropologische betekenis van het huis. Ruimte in de mentale zin is de waargenomen en begrepen ruimte. Dit soort ruimte is een equivalent voor de fysieke ruimte, ze bestaat in het (niet-ruimtelijke) bewustzijn (vgl. Toporow, 2003, p. 15). Het mentale aspect van het huis is universeel als ervaring die alle mensen met elkaar delen. Dit is verbonden met de existentiële betekenissen die aan het huis worden gehecht. De twee types – fysiek/materieel en mentaal – zijn nauw met elkaar verbonden en met elkaar vervlochten, wat echter niet tot eenheid of duidelijkheid leidt. Dit komt doordat er zich nog een andere, psychologisch-filosofische dimensie van de ruimte bij deze vervlechting manifesteert, die met de subjectieve waarneming van de ruimte verbonden is. Deze laatste betekenis van ruimte is verbonden met de identiteit. Het begrip ‘identiteit’ verschijnt daarbij in zijn meerduidigheid: als identiteit van de plaats die aan de beweging van de tijd onderhevig is, als identiteit van de plaats in relatie tot de persoon, als identiteit van meerdere personen die bij een bepaalde plaats in de ruimte horen, en niet in de laatste plaats als de identiteit van de persoon als subject. Als gevolg van de veranderende relatie van het subject tot de ruimte profileren zich, in hun veelheid en hun temporele verscheidenheid, allerlei soorten van identiteit: de culturele, nationale, regionale, lokale, persoonlijke identiteit van het subject. De metafysische betekenissen van het huis die hieruit voortvloeien, zijn het meest subjectief en individueel van alle aspecten van het begrip ‘huis’. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het metafysische aspect van het huis zich met name in de kunst manifesteert.

De literaire tekst is van zijn kant een literaire ruimte waarin zowel de fysieke ruimte en de mentale ruimte als de daartussen gesitueerde processen ‘tekstueel’ worden gemaakt en als het ware in momentopnamen van een tekst worden gevat. In literaire teksten komt deze zoektocht naar de eigen identiteit in al haar verschijningsvormen tot uitdrukking. De identiteit als proces, of beter: de identiteitsvorming, wordt gekarakteriseerd door een vervlechting: van het identieke met het verschillende, van veelheid met eenheid, van het eigene met het andere,

van de ik met de ander. De identiteit als zodanig is geen vast gegeven, het is veeleer een proces in het bewustzijn van het subject. Daartoe percipieert het subject de elementen van de fysieke ruimte op een persoonlijke, individuele manier en transformeert deze in de vorm van momentopnamen in de literaire tekst.

Lyriek is het literaire genre bij uitstek waar 'de tegenwoordigheid van waarneming, een vaak momentele inhoud van de psyche' (Ingarden, 1988, p. 304) tot uitdrukking komt of waar de 'punktuelle Gegenwart' (Celan, 1999, p. 37) gevat wordt. Als zodanig wordt in de gedichten, geschreven door verschillende auteurs in een bepaalde periode, steekproefgewijs een soort tijdstipbewustzijn geregistreerd dat voor deze periode typerend is. Dit bewustzijn betreft alle aspecten van het menselijke leven, het menselijke zijn in de wereld en de waarneming van de wereld. In dit onderzoek is met name het in de tekst gevatte aspect van de ruimte in zijn vervlechting met de identiteit de centrale focus. Wanneer de dichterlijke identiteit zelf aan een reflectie wordt onderworpen, resulteert dit vaak in poëtische gedichten. Uit dit genre kunnen de individuele poëtische principes van afzonderlijke dichters aan het licht worden gebracht. Uit de poëtische gedichten van verschillende dichters uit dezelfde periode kunnen eveneens, weliswaar met behoud van de nodige distantie tot dit soort generalisering, algemene poëtische opvattingen worden ge(re)construeerd die in de betreffende periode overheersend of karakteristiek zijn.

2. Gedicht, taal en verstaanbaarheid

Gedichten waarin huisbeelden worden aangewend, vormen de plaats waar zich bij uitstek het psychologisch-filosofische (metafysische) aspect van de ruimte manifesteert. Dit is mogelijk omdat de ruimte hier aanwezig is in zowel haar fysieke als haar mentale verschijningsvorm. Het fysieke aspect van de ruimte komt tot uitdrukking door het gebruik van het woord 'huis' zelf, evenals het gebruik van woorden uit het fysiek-ruimtelijke, met het huis verbonden repertoire: 'kamer', 'deur', 'venster', 'dak', 'kast' en andere woorden die de ruimte van het huis bepalen, oproepen en/of daarmee geassocieerd kunnen worden. Het mentale aspect van de ruimte manifesteert zich enerzijds door de lyrische ik, die in het gedicht, direct of indirect, altijd aanwezig is. De tekst is immers door 'iemand' geschapen; het persoonlijke, het subjectieve van de tekst valt daarbij niet te loochenen. Anderzijds wordt de tekst door een lezer waargenomen, gelezen en geïnterpreteerd.

'De tekst is alles wat we hebben. Dat is allerminst een reden tot droefenis', zegt Erik Spinoy (1989, p. 47). Met dit optimisme in het achterhoofd staat in dit onderzoek de tekst centraal, zonder evenwel de context geheel uit het oog te

verliezen. Een groot deel van de gedichten die in deze studie voor de gedetailleerde analyse geselecteerd zijn, zouden als toegankelijke poëzie kunnen worden geklasseerd. De verstaanbaarheid moet daarbij in twee opzichten opgevat worden. Aan de ene kant is er de illusie van verstaanbaarheid die bij de lezer wordt gewekt door, zoals Spinoy ze noemt, ‘open’ gedichten, waarbij de lezer het gevoel heeft ‘dat hij de bedoelingen van de dichter restloos begrijpt’ (ibidem). Het is verleidelijk zich als lezer aan deze illusie over te geven, maar het onderzoek naar de tekst is daar niet mee gediend. Het streven naar ‘de’ interpretatie van een gedicht is even illusoir als achterhaald. De lezer van moderne poëzie heeft ook andere tekstanalytische instrumenten nodig dan de lezer van bijvoorbeeld symbolistische poëzie. Vandaag de dag is de poëzie meerstemmiger geworden omdat ze voortkomt uit de gedemocratiseerde samenleving en de transnationale cultuur (vgl. Vaessens, Konst & Pols, 2009, p. 6). Er kan enkel geprobeerd worden de verschillende mogelijkheden te tonen die de dichters scheppen door middel van de taal, teneinde zo de dialoog ‘tussen de werelden in het bewustzijn’ (Hertmans, 1989, p. 18) te provoceren. De andere kant van de verstaanbaarheid is de taal waaruit de teksten bestaan. De taal is een gemeenschappelijk goed: elke gebruiker bedient zich ervan in een poging om zich verstaanbaar te maken. Dichters vormen hierop geen uitzondering, zij het met één voorbehoud; ze zijn zich als geen andere taalgebruiker bewust van de ‘verstaanbaarheid als illusie’ en van de mogelijkheden die de taal biedt: alle vrijheid maar ook alle beperkingen van het even illusoir ‘klaarstaande receptakel van de taal’ (Spinoy, 1989, p. 47). Dit receptakel wordt door de dichters uitgebreid, er wordt continu naar nieuwe mogelijkheden in de taal gezocht – niet om uitdrukking te geven aan iets wat in feite niet uit te drukken valt, maar om iets aanwezig te stellen, te tonen wat we anders niet zouden ervaren of waargenomen hebben. Het middel bij uitstek waarvan zich de poëzie daartoe bedient, is de metafoor. Stefan Hertmans onderkent het geheim van elk gedicht juist in het aanwezig, zichtbaar maken van ‘een gedroomd lichaam’ (Hertmans, 1989, p. 17) door middel van de spiegeling van de metafoor en de wereld:

Zoals twee tegenover elkaar geplaatste spiegels de enige manier zijn om onze eigen rug te kunnen zien en bewustzijn van onszelf buiten onszelf te kunnen verwerven, zo bergt elk gedicht een manier om via een dubbele spiegeling van metafoor en wereld iets te zien dat meestal door onze eigen aanwezigheid aan het gezicht onttrokken wordt. (Hertmans, 1989, p. 17)

In de metafoor ‘gedroomd lichaam’ ligt het bewustzijn van de ongrijpbaarheid van de eigen identiteit besloten. Spinoy noemt verder beweeglijkheid en conti-

nue veranderlijkheid als kenmerken van de dichtelijke identiteit: ‘Wie aanneemt dat poëzie in de eerste plaats uitdrukking is, veronderstelt daarmee dat de schrijver “zichzelf” – een onveranderlijke, vooraf bestaande (id)entiteit – uitdrukt. In werkelijkheid ontstaat die (id)entiteit pas door het schrijven en wijzigt ze zich tijdens het schrijven zonder ophouden.’ (Spinoy, 1989, p. 47). De identiteit is bijgevolg geen vaststaand gegeven. Elk gedicht is een poging om flarden van de identiteit op te vangen, om zich op te stellen tegen telkens wisselende gegevens, personages en de veranderende ruimte die, zoals Hertmans en Spinoy stellen, als spiegels fungeren voor de ik. Deze problematiek wil ik hier uitwerken aan de hand van gedichten waarin huisbeelden prominent aanwezig zijn.

In het proces van de waarneming en de transformatie van de ruimte valt de metaforische waarde van het begrip ‘huis’ niet te onderschatten. In het voetspoor van Friedrich Nietzsche noemde Paul Ricoeur het huis ‘a metaphor for metaphor’ (Ricoeur, 1977, p. 289) en, zoals het licht, een dominante metafoer met primaire metafysische waarde: ‘the dominant metaphors of light and home, where metaphysics signifies itself in its primordial metaphoricity’ (ibidem). In de culturele traditie is het huis een symbool voor bestendigheid, familie, zekerheid en een schuilplaats, maar ook voor het menselijke (vooral vrouwelijke) lichaam, het vaderland en het heelal. Een huis is ook een zeer bepaalde ruimte met een vaste verdeling, een ruimte waar alles en iedereen zijn eigen plaats heeft. Als een georganiseerde ruimte symboliseert het huis in de cultuur de orde en de regelmaat, het middelpunt van de kosmos (vgl. Eliade, 1999 [1956], pp. 29-48). Uit het voorgaande valt niet alleen de complexiteit af te lezen die met het begrip ‘huis’ gepaard gaat, maar eveneens een terminologisch probleem: er wordt van huis als metafoer en van huis als symbool gesproken. Op de spanning tussen metafoer en symbool wijst Paul Ricoeur in zijn studie ‘Metaphor and symbol’ (1976, pp. 45-69). Hij problematiseert de relatie tussen metafoer en symbool. De metafoer beschrijft Ricoeur als een linguïstisch fenomeen en met betrekking tot het symbool verwijst hij naar twee aspecten: het semantische en het niet-semantische aspect. Terwijl de metafoer en het semantische aspect van het symbool voor de onderzoeker grotendeels overlappen, is het niet-semantische aspect van het symbool verankerd in het culturele, met name het sacrale universum. ‘Symbool’ is voor Ricoeur een minder precieze term omdat hij het voorwerp is van uiteenlopende onderzoeksdomeinen zoals psychoanalyse, godsdienstgeschiedenis en literaire kritiek (ibidem, pp. 53-54). Door zijn niet-semantische aspect houdt het symbool verband met rituelen. Niet toevallig verduidelijkt Ricoeur zijn stelling aan de hand van de metaforische en symbolische verbanden tussen huis, lichaam en kosmos:

There is a triple correspondence between the body, houses, and the cosmos, which makes the pillars of a temple and our spinal columns symbolic of one another, just as there are correspondences between a roof and the skull, breath and wind, etc. This triple correspondence is also the reason why thresholds, doors, bridges, and narrow pathways outlined by the very act of inhabiting space and dwelling in it correspond to the homologous kinds of passage which rites of initiation help us to cross over in the critical moments of our pilgrimage through life: moments such as birth, puberty, marriage, and death. (Ricoeur, 1976, p. 62)

In het bovenstaande citaat wordt het huis echter niet alleen als een universeel en archetypisch begrip maar ook als een archetypische ruimte in de cultuurgeschiedenis gepresenteerd. Met het oog op de antropologische, culturele en psychologische betekenis van het huis noemt Joost van Baak het in zijn studie *The House in Russian Literature* (2009) 'Archetype and Archetope of Human Culture' (p. 33). Het neologisme *Archetope* vormt daarbij een aanwijzing dat steeds nieuwe onderzoekers, aangetrokken door de problematiek van het 'doodgewone huis', de relatie ik-huis proberen te definiëren, waarbij de gangbare terminologie vaak ontoereikend blijkt.

3. Onderzoek naar huis en huisbeelden

Het huis is uiteraard al vaker het voorwerp van belangstelling en onderzoek geweest, zowel in antropologische en culturele, filosofische, psychologische als in literatuurwetenschappelijke studies. In deze sectie bespreek ik enkele studies die van invloed zijn geweest op mijn onderzoek. Ik gebruik daarbij de hier al genoemde invullingen van de notie huis: cultuur-antropologisch, existentieel, metafysisch en poëticaal.

3.1. Cultuur-antropologisch

Het boek *Huis, tuin en keuken. Wonen in woorden door de eeuwen heen* (2009) door Maarten Jan Hoekstra brengt de verbondenheid van taal en huis onder de aandacht. De historisch veranderende materialiteit van het huis is Hoekstra's uitgangspunt. Zijn studie biedt een overzicht van de wooncultuur vanaf de prehistorische woonvormen als hol, grot en hallenhuis tot de twintigste en eenentwintigste eeuw met Vinexwijken, aanleunwoningen, lofts en het interactieve huis van de toekomst. Deze woonvormen worden gezien door het prisma van woorden die met de wooncultuur verbonden zijn. De culturele en maatschappelijke

veranderingen met betrekking tot huis, huisraad, woninginrichting en huisvesting worden parallel waargenomen met de veranderingen in de woordenschat die ermee verbonden zijn.

De studie *Mensch und Raum* (1963) van Otto Friedrich Bollnow biedt een handig overzicht van de verschillende traditionele betekenissen van het huis in de cultuur: het huis als het centrum van de wereld, als de ruimte van geborgenheid, als heilige ruimte, als *imago mundi* en in relatie tot het wonen. Daarnaast gaat de auteur in op de diverse betekenissen van deur, ramen, slot, drempel, bed, haard en tafel – allemaal concepten die het huis metonymisch oproepen. Interessant is de besproken ‘anthropologische Funktion’ van het huis, die opgevat wordt als ‘seine Leistung im Gesamtzusammenhang des menschlichen Lebens’ (p. 136). Alleen wie een huis bezit waar hij zich in vrede kan afzonderen, kan zijn mens-zijn ten volle beleven en vervullen. Dit is enerzijds een toespeling op de woningnood die in West-Europa vanaf de jaren vijftig van de twintigste eeuw in verschillende vormen heerste (en in een andere vorm tot op vandaag nog heerst), en anderzijds op het lot van de talloze vluchtelingen, zowel in de twintigste eeuw als in het verleden. Ook die thema’s hebben hun actualiteit behouden, ondanks de gewijzigde historische omstandigheden en maatschappelijke verhoudingen. De studie van Bollnow sluit daarbij aan bij de psychoanalyse en bij het werk van de Franse filosoof Gaston Bachelard.

In 1962 publiceerde de Franse antropoloog Claude Lévi-Strauss zijn *La pensée sauvage*. Het huis wordt er voorgesteld als een fysieke en symbolische structuur die aan de grondslag ligt van de maatschappelijke structuren. Lévi-Strauss ontwikkelde daartoe het begrip *sociétés à maison* (1987, p. 151), waar het huis een cruciale rol speelt in de maatschappij. Materiële en immateriële waarden en principes (met name de verwantschap) in verband met het huis worden volgens Lévi-Strauss overgedragen naar de organisatie van maatschappelijke structuren. Zijn idee van de verstrekkende gevolgen die de organisatie van het huis- en familieleven kan hebben, en vooral zijn gedachte van overdracht, zijn eveneens in deze studie verwerkt.

De culturele studie *Home Territories: Media, Mobility and Identity* (2000) van David Morley toont een overzicht van de veranderingen in het aanvoelen van het huis en de omgang met het thuisgevoel in de laatste decennia van de twintigste eeuw. Dankzij zijn syncretisch karakter en de veelheid van bronnen die de auteur aanwendt, bood het boek een stimulerend denkkader voor mijn eigen onderzoek naar de huisbeelden in de nieuwste Nederlandstalige poëzie. Morley analyseert de verschuivingen en veranderingen in relatie tot de nieuwe media en de geïnificeerde cultuur van globalisering. Het thuisgevoel is niet langer alleen verbonden met het eigen huis als object in de fysieke ruimte, het kan ook gerelateerd wor-

den aan de universele cultuur van de tijd (Morley, 2011, p. 59) waarin de moderne mens leeft, werkt en vooral reist. De mobiliteit en migratie, als grootschalige verschijnselen die typerend zijn voor de twintigste eeuw, bleven immers niet zonder invloed op de herdefiniëring van huis en thuisgevoel. Een analyse van de dynamiek verbonden met natievorming, waarbij de natie als een familie opgevat kan worden, voert Morley tot de conclusie dat het gevoel van huiselijkheid en de specifieke sfeer die als eigen ervaren wordt, tot allerlei soorten uitsluitingen leiden die door het perspectief van ras en klasse nog worden versterkt. In het slothoofdstuk van zijn studie introduceert Morley het begrip ‘Europees huis’ en analyseert hij dat vanuit het perspectief van gevoelens als nostalgie, saamhorigheid en vooral het gevoel van angst, die aan de grondslag liggen van verschijnselen die de late twintigste-eeuwse cultuur hebben gedomineerd: het culturele fundamentalisme en de xenofobie, die zich vooral manifesteren in vreemdelingenhaat en de eis van ‘culturele zuivering’ door het wegsturen van buitenlanders. De vraag die Morley in het jaar 2000 stelt, blijft ook vandaag onbeantwoord. Het is de vraag naar de toekomst van het huis Europa: ‘voor wie zal Europa een huis worden en wie en hoe zal dit huis definiëren?’ (2011, p. 284). In het voetspoor van Umberto Eco stelt Morley dat Europa naar politieke eenheid in de meerstemmige cultuur moet zoeken (ibidem, p. 286). Een andere suggestie die de auteur formuleert, is dat het beeld van het verloren huis of het huis dat ergens in een gemeenschappelijke toekomstige cultuur herwonnen zou moeten worden, best vervangen kan worden door de idee van ‘samen zijn’, opgevat als een bij uitstek dynamisch proces.

De studie van de architect en schrijver Witold Rybczynski *Home: A Short History of an Idea* biedt een historisch-fenomenologische analyse van het huisconcept in de West-Europese cultuur. Volgens de auteur is de huiselijkheid in haar huidige vorm te danken aan de zeventiende-eeuwse Nederlandse burgerlijke cultuur (Rybczynski, 1996, pp. 57-80), waar het huis niet alleen hoog in het vaandel werd gedragen in zijn materiële vorm maar ook als een emotionele waarde. Rybczynski beklemtoont (1996, p. 80) daarbij de rol van de vrouw, die leidde tot een opwaardering van de huiselijkheid als een belangrijke factor van de zelfontplooiing. Het huidige idee van comfort, gerelateerd aan het thuisgevoel, is volgens Rybczynski het resultaat van deze ontwikkelingen. Vanuit deze veronderstelling rees ook een van de vragen die in mijn onderzoek spelen, namelijk die naar de rol en de betekenis van huis en huiselijkheid in Nederland en Vlaanderen in de twintigste- en eenentwintigste eeuw, zoals die afgelezen kan worden uit de Nederlandstalige poëzie. De vraag rijst of de huisbeelden in de Nederlandstalige poëzie uit de jongste zestig jaar deze cultuurtraditie voortzetten dan wel ermee in discussie gaan, en op welke manier dat gebeurt.

3.2. *Cultuur-antropologisch en existentieel*

Geïnspireerd door het werk van Lévi-Strauss hebben Janet Carsten en Stephen Hugh-Jones een verzamelbundel gepubliceerd, *About the House. Lévi-Strauss and Beyond* (1995). De auteurs onderzoeken de vervlechting van de cultuur-antropologische en de existentiële aspecten van het huis. Carsten en Hugh-Jones proberen een alternatieve taal van het huis te ontwikkelen, niet langer gebaseerd op het principe van verwantschap en familiebanden maar op de verbanden tussen het architectonisch, sociaal en symbolisch belang van het huis. Daartoe brengen ze de twee concepten huis en lichaam samen en verwijzen ze naar het klassieke essay van Pierre Bourdieu, 'La maison kabyle ou le monde renversé' (1990 [1970]) en de betekenis daarvan voor Bourdieus invloedrijke theorie met als sleutelbegrippen veld, habitus en kapitaal: 'Bourdieu's classic paper on the Kabyle house [...] prefigures the development of his concept of habitus, and the dialectical interaction between body and house plays a key role in his analysis of the logic of practice.' (Carsten & Hugh-Jones, 1995, p. 2). Uit het samenbrengen van de concepten lichaam en huis in de uiteenzetting van Carsten en Hugh-Jones volgt het idee dat het huis, ten eerste, als een soort uitbreiding van de persoon in het algemeen en van het Zelf in het bijzonder kan worden beschouwd (p. 3) en, ten tweede, dat er gesproken kan worden van de bijzondere taal van het huis:

An alternative language is precisely that of the house. If the language of the house is 'about' kinship, it is no less 'about' economy and just as much about joint subsistence, production and consumption as it is about property. Crucially, this language is also about common spaces and about buildings which are palaces and temples as well as shelters and homes. (Carsten & Hugh-Jones, 1995, p. 19)

Dat taal en huis geen haarbreed van elkaar verwijderd zijn, heeft ook implicaties voor de preoccupatie van de dichters met het huis. Dit idee is trouwens eveneens aanwezig in de uitspraak van Stefan Hertmans die als motto bij het begin van dit boek werd geplaatst.

3.3. *Existentieel en metafysisch*

In de psychoanalyse wordt het existentiële en het metafysische aspect van het huis uitgediept. Het huis wordt met het menselijke lichaam vergeleken waarbij van symbolen gesproken wordt: de gevel symboliseert het uiterlijk, het dak het verstand, de kelder het instinct en het onbewuste. De terugkeer naar het ouder-

lijk huis wordt met de terugkeer naar de moederschoot verbonden. De enorme invloed van de psychoanalyse op de literatuur en de literatuurwetenschap was onder andere te danken aan de preoccupatie van Sigmund Freud met het familieleven. Hoewel hier uiteraard niet alle inzichten van Freud met betrekking tot het huis en/als het gezin kunnen worden aangestipt, wil ik toch een significant voorbeeld van zijn inspirerende werking met betrekking tot de literatuurwetenschap vermelden. In zijn artikel 'Der Familienroman der Neurotiker' (2000 [1909]) introduceerde Freud het begrip *Familienroman*. De familieroman is, aldus Freud (2000, p. 224), een door het kind gefantaseerd verhaal dat zich in de familie afgespeeld zou hebben. Voor de literatuur schiep dit concept van de familieroman nieuwe interpretatiemogelijkheden; het bekendste voorbeeld is Marthe Robert, die uit de Freudiaanse familieroman twee romantypes afleidde (Robert, 1972, pp. 41-78).

Een etymologische exploratie van de woorden 'bouwen' en 'wonen' vormt in het essay van Martin Heidegger 'Bauen, wohnen, denken' het uitgangspunt om te reflecteren over de relatie mens-ruimte en over het menselijke zijn in de wereld, over ontheemding en ontworteling. Het wonen betekent voor de filosoof niet het beschikken over een woning, en de woningnood bestaat voor Heidegger

niet in de eerste plaats in het gebrek aan woningen. De eigenlijke woningnood is ook ouder dan de wereldoorlogen met hun ruïnes, ouder ook dan de bevolkingsgroei op de aarde en de situatie van de industriearbeiders. De eigenlijke nood van het wonen is hierin gelegen dat de stervelingen het wezen van het wonen altijd eerst weer zoeken, dat ze het wonen eerst moeten leren. (Heidegger, 1999 [1952], p. 65)

De woorden 'bouwen' en 'wonen' hebben dezelfde etymologie. Daarom zijn bouwen en wonen in wezen hetzelfde en niet middel en doel. Mens-zijn is vervolgens wonen op de aarde: 'Het betrokken-zijn van de mens op oorden en door oorden op ruimten berust op het wonen. De verhouding tussen mens en ruimte is niet anders dan het wonen in een wezenlijke betekenis.' (ibidem, p. 61). Heidegger vat het wonen in de existentiële zin op. In zijn commentaar op het gedicht van Hölderlin, en meer precies op het citaat 'Vol Verdienst, doch dichtersch, wohnet der Mensch auf dieser Erde', breidt Heidegger deze opvatting uit tot de relatie tussen wonen en dichten. Dichten is voor Heidegger 'laten-wonen' (Heidegger, 1999, p. 94). Met andere woorden: het dichten, de dichterlijke taal, helpt de mens inzicht te verkrijgen in wat het betekent te wonen op de aarde. De inzichten van de twee hier besproken teksten van Heidegger zijn als achtergrond gebruikt in de hoofdstukken die aan de poëzie in de jaren vijftig zijn gewijd. De vraag naar hoe de spanning tussen de antropologische functie van het materiële

huis bij Bollnow en het existentiële wonen bij Heidegger in de poëzie wordt opgelost (of juist in stand gehouden), begeleidde de analyses die in deze studie worden voorgesteld.

Gaston Bachelard hield zich in zijn geschriften *La terre et les rêveries du repos* (1975b [1946]) en *La poétique de l'espace* (1975a [1957]) eveneens bezig met het fenomeen huis, vooral in zijn metafysische betekenis. In het eerstgenoemde werk (meer bepaald het hoofdstuk 'La maison natale et la maison onirique') ontwikkelde hij het begrip 'onirisch huis', een huis uit dromen. Zijn overwegingen zijn gebaseerd op een analyse van poëtische huisbeelden, waarbij hij ook metaforische beelden als 'moeder als huis', 'boom als huis', 'herinnering als huis' en 'lichaam als huis' (Bachelard, 1975b, p. 329) bespreekt. Bachelard beschouwt het huis als een archetypisch begrip en refereert daarbij onder meer aan de psychoanalyse. In *La poétique de l'espace* formuleerde hij gedachten over de spatialiteit van de herinnering, uitgaande van de opvatting dat het huis in de mens leeft, net zo goed als de mens in het huis. Dat brengt hem tot een volgend beeld, namelijk dat van het woord als een huis: 'De woorden zijn kleine huisjes, met kelder en zolder – het gezonde verstand woont parterre, de trap opgaan betekent abstraheren; naar de kelder afdalen is dromen, verloren lopen in lange gangen van een twijfelachtige etymologie.' (Bachelard in Vogelaar, 2006, p. 67). Als basis voor zijn overwegingen heeft Bachelard hoofdzakelijk literaire teksten gekozen, en eigenlijk enkel fragmenten met idyllische beelden van het ouderlijke huis, het huis uit de kindertjaren. Zijn uiteenzetting blijft daardoor beperkt tot een romantisch en eenzijdig beeld van het huis: het huis beschermt tegen de chaos buiten en biedt een schuilplaats. Het is een centrum van geborgenheid, en het wonen is aansluitend een bron van geluk en kracht die de mens meeneemt om zich in de wereld te kunnen handhaven en verwezenlijken. Aan het eind van zijn essay 'La maison natale et la maison onirique' stelt Bachelard niettemin vast (1975b [1946], p. 330) dat het concrete huis, zelfs het huis van de kindertjaren, ook een gewond huis kan zijn. Hij diept die gedachte, die voor Freud nochtans aan de basis lag van het merendeel van zijn geschriften, niet verder uit. Bachelards opvatting van het huis blijft daardoor sterk geïdealiseerd. Zijn werk heeft echter een inspirerende werking gehad, ook op het voorliggende onderzoek; vooral zijn ideeën over de ruimtelijkheid van het menselijke denken die de filosoof aan de hand van poëtische beelden, waaronder huisbeelden, toetste, bleken uitermate vruchtbaar. Mijn ongenoegen met de patriarchale en idealistische manier van Bachelards denken over het huis dat hij tot een idyllisch droombeeld reduceerde, was in zeker opzicht al even inspirerend.

3.4. *Metafysisch en poëticaal*

De relatie tussen taal en vormen van conceptualisatie in relatie tot de menselijke bewoning wordt geschetst in de inleiding tot de studie van Joost van Baak over *The House in Russian Literature* (2009, pp. 24-29). Een vergelijkende etymologische analyse van Latijnse, Germaanse en Russische woorden in verband met de habitat van de mens brengt de auteur tot de conclusie: ‘this is the House concept linguistically modeled as the protective structure *par excellence*’ (p. 28). Dit concept is eveneens relevant, aldus Van Baak, op het niveau van het huis als familieleven en op het niveau van maatschappelijke fenomenen van in- en uitsluiting, die verbonden kunnen worden met ruimtelijke opposities als open-gesloten en orde-chaos. Van Baak past dit concept, samen met het concept van het huis als mythe, toe in zijn onderzoek naar twee eeuwen Russische literatuur.

3.5. *Poëticaal*

Het essay ‘Het gedicht als ruimte’ van Jeroen Mettes behandelt het fenomeen van ruimtelijk denken, waarbij de auteur een link legt naar de huisbeelden. Mettes merkt een vast patroon op: ruimtelijke metaforen ‘structureren al ons denken over tekst en betekenis. De meest fundamentele metafoer – zo fundamenteel dat ze doorgaans nauwelijks als metafoer wordt opgemerkt – is het doosjesmodel, dat een tekst voorstelt als iets met een vorm en een inhoud.’ (2011, p. 248). Als een dichter, schrijft Mettes (p. 250), ‘hermetisch’ wordt genoemd, ‘dan stelt men zijn poëzie voor als een soort nauwelijks kraakbare kluis, dat wil zeggen, men hanteert het vorm-inhoudmodel’ (ibidem). Hoewel dit model telkens weer wordt bekritiseerd, blijft het in omloop en wordt het ook door professionele literatuurlezers gebruikt. Als illustratie van het gebruik ervan door dichters haalt Mettes het gedicht ‘Woninglooze’ van Slauerhoff aan. Hij vraagt zich af waar het gedicht als huis een metafoer voor is. Zijn antwoorden zijn uiteenlopend, net als de gedichten waarmee hij zijn inzichten illustreert: van William Blake tot Ted Berrigan en van Slauerhoff tot Kouwenaar, maar zijn essay is een reflectie over het denken in concepten. Wat Mettes vooral aansnijdt, is de ruimtelijkheid van het menselijke denken. Een abstract ruimtelijk concept, door Mettes ‘doosjesmodel’ genoemd en door Lakoff & Johnson (1999, p. 37) ‘containermetafoer’, omvat de metaforische huisconcepten die met name in het poëtische discours worden toegepast en in deze studie worden onderzocht.

4. Theorie en poëzieanalyse in de neerlandistiek

In een artikel uit 1979 problematiseert J.J.A. Mooij de wisselwerking tussen het lezen en de theorie in het literatuurwetenschappelijk onderzoek:

Literaire theorieën verscherpen en verfijnen en vergroten wat er bij de 'waarneming' van literaire werken in elk geval gebeurt, en dragen daarvoor tevens tot verfijnde vormen van waarneming bij. Daarbij worden echter bepaalde eigenschappen van het object naar voren gehaald en andere naar de achtergrond gedrongen, op een voor de betreffende theorie kenmerkende manier. Verschillende theorieën leiden zo tot verschillende 'waarnemingen', en bij verdere uitwerking zelfs tot meer en meer divergerende 'waarnemingen'. Juist om die reden is een super-theorie, die alle thans bestaande theorieën als deeltheorieën zou omvatten, nauwelijks te verwachten (ook al is het probleem van de combineerbaarheid van verschillende literaire theorieën zeker nog niet uitputtend onderzocht). Het is dus zaak om literaire theorieën zowel in hun onmisbaarheid als in hun slechts relatieve waarde te doorzien. Om het wat dramatisch te zeggen: zij hebben hun grandeur zowel als hun misère. En het is bij uitstek in hun relatie tot de waarneming, d.i. het lezen, dat beide aspecten tot uiting komen. (Mooij, 1979, p. 210)

Mooij beklemtoont zowel de onmisbaarheid als de relativiteit van welke theorie dan ook die in de literatuurstudie wordt ingezet. Met andere woorden: de gekozen theorie moet met een kritische blik en de nodige distantie toegepast worden. Toch is een dergelijk perspectief noodzakelijk, want literaire intuïties op zich volstaan niet en moeten in de literatuurwetenschap geëxpliciteerd worden. Welke theorieën zijn tot nu toe in de traditie van poëzieanalyse binnen de neerlandistiek toegepast? Er bestaat geen systematisch overzicht op dat gebied. Wat hieronder wordt gepresenteerd, is niet meer dan een poging om bepaalde ontwikkelingen op een rijtje te zetten om zo een context te scheppen voor de theoretische overwegingen die verderop in deze studie aan bod komen.

Vanaf de jaren vijftig zijn hermeneutiek en close reading gebruikt in thematologische studies en algemene beschouwingen over oeuvres en auteurs. Eerst gebeurde dit nogal intuïtief en niet al te systematisch: via een analyse van de stijl, geïnspireerd door taalkundigen als G. S. Overdiep en vooral W. Gs Hellinga. Tot diens leerlingen behoorden onder meer A.L. Sötemann en J.J. Oversteegen. De op close reading gebaseerde, tekstgerichte methode is, zoals Anbeek (2001, pp. 8-9) opmerkt, uit de 'school van Hellinga' gegroeid en vooral gepopulariseerd door het tijdschrift *Merlyn* (1962-1966). Het is een vaste leesmethode

geworden om teksten te ontcijferen, met belangrijke studies als *Marsmans verzen* (1977) door Hannemieke Postma, *Een roosvenster. Aantekeningen bij 'Een winter aan zee' van A. Roland Holst* (1980) door L. Mosheuvel, *De killer. Over poëzie en poëtica van Gerrit Kouwenaar* (1985) door Wiel Kusters en verschillende bijdragen van C.W. van de Wattering over Lucebert, Gerrit Kouwenaar en Hugo Claus. Dezelfde aanpak gebruikte A.L. Sötemann voor zijn analyse van Multatuli, en andere leden van de zogenaamde 'Utrechtse school' bestudeerden op analytische wijze diverse prozaschrijvers.

Bij de zogenaamde hermetische dichters vond al snel de verbinding met de theorie van de intertekstualiteit plaats. Een baanbrekend kader is dit opzicht bleek het model van Paul Claes. Niet toevallig gaat het hier om analyses van de poëzie van Hugo Claus (door Paul Claes) en van Lucebert (door Anja de Feijter), die voor een dergelijke aanpak bijzonder geëigend bleken. De deconstructie is daarentegen vrij weinig toegepast als methode voor de poëzieanalyse. Met de klemtoon op literaire ervaring en constructie van de lezer is deconstructie, gedacht vanuit de close reading, vooral in de studies van Dirk de Geest (over Hugo Claus) en Odile Heynders (over Gerrit Achterberg) aangewend. Een voorloper, hoewel nooit erkend door de wetenschappelijke wereld, was R.A. Cornets de Groot met zijn 'wilde' lectures. Weinig prominent is de ideologiekritische benadering vertegenwoordigd, vooral door Mieke Bal, het boek *De canon onder vuur* (1991, red. Ernst van Alphen en Maaïke Meijer) en Erik Spinoy in diverse essays waarin hij inzichten van Žižek en Laclou inzet voor de bespreking van poëzie. De semiotisch-retorische benadering is vertegenwoordigd door de uitputtende studie van Hans Vandevoorde *De spiegel van Achilleus. Karel van de Woestijne en de allegorie* (2006). Daarnaast werden diverse thematische studies gepubliceerd met belangstelling voor symbolen, zij het weinig systematisch en met minder aandacht voor de theorie. Het werk wordt hierin vaak opgevat als een spiegel van het gemoed van de dichter, zoals in *De Geboorte van het Stenen Kindje. Thematische analyse van het scheppend werk van Martinus Nijhoff* (1977) door Willy Spillebeen of de studies van Albert Westerlinck over Guido Gezelle uit de jaren zeventig en tachtig. Het thema huis wordt met betrekking tot het werk van Gerrit Achterberg door A.F. Ruitenbergh-de Wit besproken in haar studie *Het huis van Achterberg* (1978).

Vanaf de jaren zeventig groeien literatuurwetenschap en linguïstiek steeds verder uit elkaar en zijn linguïstisch geïnspireerde analyses uitzonderlijk. Dat er nood is aan nieuwe instrumenten voor het onderzoek naar moderne poëzie, tonen de resultaten van een bijeenkomst van academische neerlandici, gepubliceerd in 2009 in *Neerlandistiek.nl*. De Geest in *TNTL*, en in zijn voetspoor ook Lars Bernaerts, houden in hetzelfde jaar een pleidooi voor de hernieuwde aan-

dacht voor een linguïstisch perspectief binnen de literatuurstudie. Ze wijzen beiden naar de cognitieve stilistiek als een veelbelovend kader voor de literatuuronderzoeker. Het belangrijkste instrument binnen de cognitieve stilistiek is de theorie van de conceptuele integratie (*Blending Theory*), die ook het kader vormt voor deze studie. Als methode van poëzieanalyse heeft *Blending Theory* binnen de neerlandistiek tot hiertoe nauwelijks voet aan de grond gekregen.

5. Theoretisch kader van dit onderzoek

In hun programmatische studie *Metaphors We Live By* (1980) verwerpen de taalkundige George Lakoff en de filosoof Mark Johnson zowel een objectieve als een subjectieve betekenisopvatting; ze stellen een ‘derde weg’ voor, die ze *embodied mind* noemen. Dit idee is gebaseerd op de overtuiging dat elk denken zijn aanvang vindt in de lichamelijke ervaring. *The embodied mind* is een poging om het dualistisch, cartesiaans perspectief en de aporie van subjectivisme en objectivisme te overwinnen (vgl. Lakoff & Johnson, 1999; Stockwell, 2002, Górska & Radden, 2006). Zulk een visie staat veeleer in de fenomenologisch-hermeneutische traditie van Husserl, Heidegger, Ingarden, Merleau-Ponty, Gadamer en Ricoeur. De taalervaring heeft antropologische bronnen; de taal en de algemene menselijke ervaring zijn met elkaar verbonden. De zin van een taaluiting wordt als creatie beschouwd en de stijl als het resultaat van deze creatie, die met het menselijke kenvermogen verbonden is. Het menselijke kennen wordt begrepen als de versmelting van geheugen, kennis, verbeelding, zintuiglijke waarneming, biologische voorwaarden van de mens en culturele achtergronden. Lakoff ontwikkelde verder de *Conceptual Metaphor Theory* en schreef over de relatie tussen conceptuele metaforen en metaforisch taalgebruik: ‘Metaphor is fundamentally conceptual, not linguistic, in nature. Metaphorical language is a surface manifestation of conceptual metaphor’ (Lakoff, 1994, p. 224). De inzichten van Lakoff en Johnson hebben een sterke impuls gegeven aan de ontwikkeling van de cognitieve linguïstiek, ‘a loosely structured theoretical movement that opposed the autonomy of grammar and the secondary position of semantics in the generativist theory of language’ (Geeraerts, 2010, p. 182). De cognitieve semantiek is de discipline die binnen deze beweging het meest floreert. Dirk Geeraerts vermeldt in zijn overzicht een aantal bijdragen aan de bestudering van de betekenis van het woord: categorisatie en prototype, de conceptuele theorie van de metafoor en van de metonymie, Geïdealiseerde Cognitieve Modellen (*Idealized Cognitive Models*, ICMs, vgl. Lakoff, 19987) en *frame theory* en het onderzoek van betekenisverschuivingen (2010, p. 182). Naast het idee van *embodied mind* en de opvatting van betekenis als een cognitief fenomeen houdt de cognitieve opvat-

ting van de taal in dat de betekenis met perspectivering verbonden is: ‘een bepaalde scène [wordt] vanuit het standpunt van een bepaalde persoon gezien’ (Dirven & Verspoor, 1999, p. 227). Deze drie basisprincipes van de cognitieve semantiek – (1) de taal is verankerd in de menselijke ervaring, (2) de betekenis overstijgt de grenzen van het woord en (3) perspectivering – lopen als een rode draad door de analyses die in deze studie worden gepresenteerd.

In de neerlandistiek is de cognitieve benadering weinig toegepast op de analyse van de literaire teksten, hoewel de eerste aanzet daartoe al vroeg gegeven is, en wel door De Geest in 1989. Hij putte uit de inzichten van voormannen in de cognitiewetenschappen (Eleanor Rosch, George Lakoff, Ronald Langacker en Dirk Geeraerts) en gebruikte ze als instrumenten voor de interpretatie van poëzie. De Geest plaatste zijn analyse van een gedicht van Hugo Claus in een brede context van verschillende discursieve formaties en leverde een erudiete verhandeling waarin betekenis als conceptualisering een centraal begrip is. Zowel in methodologisch als in praktisch opzicht heeft zijn werk een modelkarakter, maar het is een uitzondering gebleven, zeker met betrekking tot de analyse van gedichten. Op het gebied van proza-analyse is er recent meer beweging. In Vlaanderen past Lars Bernaerts de pragmatiek, in het bijzonder de theorie van taalhandelingen, toe in zijn onderzoek naar de constructie van waanzin in romans van Maurits Dekker, Hugo Claus en Johan Daisne (Bernaerts, 2011). In Leiden loopt sinds 2007 een onderzoeksproject waar de stilistiek van o.a. Nederlandse romans centraal staat; de eerste resultaten daarvan zijn onlangs gepubliceerd (Fagel, Van Leeuwen, & Boogaart, 2011). Zoals Bernaerts (2009, p. 30) opmerkt, kan de nieuwe stilistiek een belangrijke bijdrage leveren ‘aan de *interpretatie* van teksten, proza in het bijzonder’.

Ook wat de interpretatie van poëzie betreft, kan de theorie van conceptuele integratie een dergelijke stimulans bieden. Het proces van ‘mapping’, zoals voorgesteld door Gilles Fauconnier en Mark Turner (2001) in hun *Conceptual Integration Network Theory*, ook bekend als *Blending Theory*, is fundamenteel in de conceptualisaties van het alledaagse spreken. De *Blending Theory* wordt in de linguïstiek gebruikt om metafoer en metonymie te analyseren, maar eveneens om bepaalde grammaticale verchijselen te verklaren en om uit te leggen hoe ironie of *counterfactuals* werken (vgl. Barcelona, 2000, p. 7). De conceptuele integratie ligt aan de basis van de conceptualisaties in het poëtische discours, zowel bij de constructie als de interpretatie van poëtische teksten. Het proces van conceptuele integratie (*blending*) kan ook meer licht werpen op de manier waarop dichters met het concept HUIS omgaan. In de volgende sectie worden de belangrijkste uitgangspunten van deze theorie, die in deze studie als methode voor de poëzieanalyse wordt gehanteerd, kort besproken.

5.1. *Theorie van de conceptuele integratie*

De *Blending Theory*, gebaseerd op de theorie van ‘mental spaces’ van Fauconnier (1994) en verder ontwikkeld door Fauconnier en Turner (1998; 2001; 2002), verklaart de mentale processen op basis waarvan mensen de wereld beter begrijpen en uitdrukking geven aan nieuwe ervaringen of ideeën. De taal is een oppervlaktemanifestatie van deze mentale processen waarbinnen de betekenis telkens opnieuw wordt geconstrueerd. In die opvatting is betekenis geen statisch gegeven maar integendeel een dynamische activiteit:

De betekenis en betekenisvarianten van een woord vormen als het ware een soort van complex netwerk dat onder meer berust op prototypische structurering. Een dergelijk netwerkmodel maakt het niet enkel mogelijk om gekende betekenissen in nieuwe contexten te herkennen, maar ook om nieuwe betekenissen – als extensies of als schematiseringen of uitwerkingen van bestaande betekenissen – te construeren en zelfs in zekere mate te voorspellen. Een bijkomend gevolg van dit model is dat betekenissen veelal niet stabiel zijn maar in elkaar vervloeien. (De Geest, 1989, p. 62)

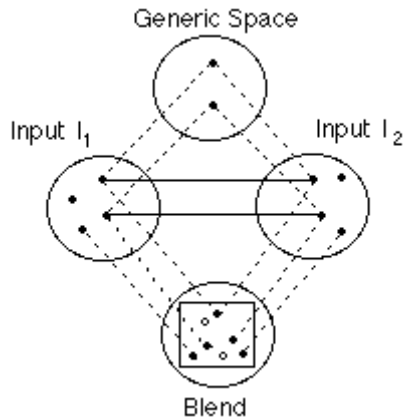
Om betekenis in en uit de woorden te construeren, bouwen we verschillende mentale ruimten, of velden³ (*mental spaces*), zoals Fauconnier (1994) ze noemde, en we leggen daartussen verbanden (*binding, mapping*). Constructie van betekenis berust zo op het proces van conceptuele integratie op cognitieve operaties tussen de velden (*mental spaces*). De metafoor wordt in dit systeem als de belangrijkste conceptuele operatie beschouwd (vgl. Lakoff & Johnson, 1999). Terwijl Lakoff en Johnson in *Metaphors We Live By* twee velden introduceerden (brondomein en doeldomein), veronderstelt de *Blending Theory* vier (of meer) velden:

- ♦ de *generic space*: een veld met abstracte begrippen dat als gemeenschappelijk referentiepunt dient voor de twee (of meer) beginvelden (*input spaces*). Dit veld geeft het integrerende verstand de mogelijkheid de gelijkenissen te observeren die een basis voor de *blend* in het proces van conceptuele integratie worden;
- ♦ tenminste twee beginvelden (*input spaces*); ze bevatten de op elkaar lijkende elementen die in het proces van conceptuele integratie op de *blend* worden geprojecteerd (*mapping*);
- ♦ de *blend*: het samengestelde veld dat ontstaat in het proces van conceptuele integratie van het materiaal uit de *input spaces*. De *blend* is een emergen-

³ *Blending Theory* is nauwelijks in het Nederlands toegelicht. Om de terminologische verwarring te vermijden neem ik de Engelse termen over. Verder hanteer ik termen als ‘veld’, ‘samengesteld veld’ en ‘geïntegreerd veld’ naar het voorbeeld van Bernaerts (2009).

te structuur (*emergent structure*), want hij bevat niet alleen elementen uit de *input spaces* maar ook een soort toegevoegde structuur die in de beginvelden nog niet aanwezig was.

Fauconnier en Turner (2001) geven het proces van conceptuele integratie schematisch op de volgende manier weer:



Het proces van de conceptuele integratie verloopt, zoals Tabakowska (2008) aangeeft, via de volgende stadia:

- ♦ Keuze van de *generic space*;
- ♦ Het aan elkaar knopen van de passende elementen uit de *input spaces*;
- ♦ Selectieve projectie (*mapping*) van de structuren uit de *input spaces*;
- ♦ Conceptuele integratie;
- ♦ Construeren van de *emergent structure*, die meer is dan enkel de som van de twee (of meer) elementen.

Het lineaire karakter van deze opsomming is enigszins misleidend want bij conceptuele integratie gaat het niet om een bepaalde volgorde, maar om het dynamische karakter van het hele netwerk:

During blending, conceptual work may be required at any site in the conceptual array. Spaces, domains, and frames can proliferate and be modified. Blending can be applied successively during that proliferation. For local purposes, we seek to achieve useful counterpart structure and useful integration. Those goals can be fulfilled in various ways: by activating different input mental spaces, by changing the recruitment of structure to them, by seeking to establish different generic connections between them,

by projecting different structure from the inputs to the blend, by recruiting different frames to the blend, by projecting different structure from the blend back to the inputs, by multiplying the blends, and so on. (Fauconnier & Turner, 1998)

Het dynamische karakter van het netwerk heeft echter geen wildgroei van betekenissen ('anything goes') tot gevolg. Fauconnier en Turner (2001; 2002, pp. 309-352, vgl. ook: Coulson & Oakley, 2000) hebben in hun analyses van *blends* een aantal grondregels en beperkingen (*optimality principles* en *optimality pressures*) toegepast die het proces van conceptuele integratie ordenen, de integratieprocessen optimaliseren en in zekere zin ook afbakenen. Het gaat daarbij om de volgende grondregels en beperkingen:

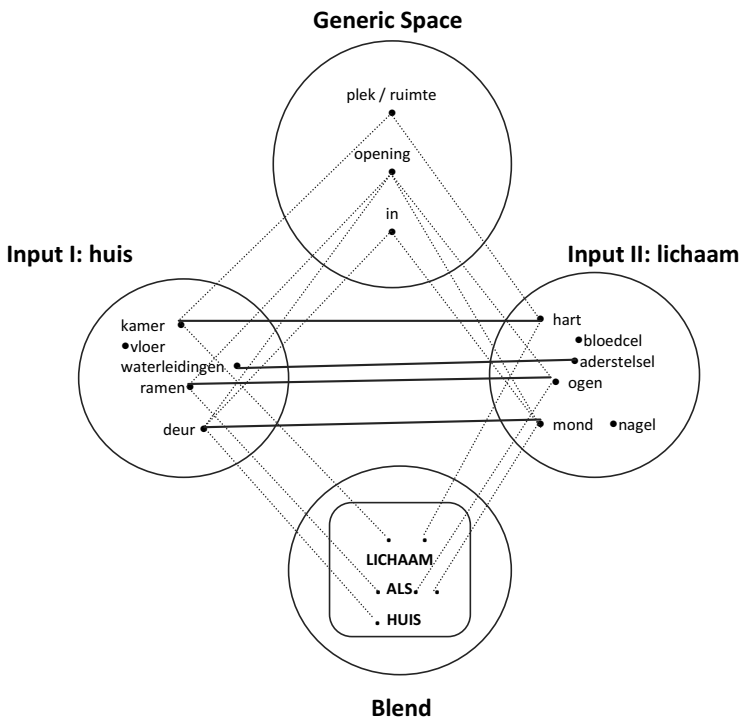
- ♦ *optimality principles*:
 - *integration*: een aantal elementen wordt samengebracht tot een eenheid die zelfstandig kan functioneren;
 - *topology*: bepaling van relaties tussen elementen in de verschillende velden;
 - *web*: passende verbanden tussen de velden worden tot stand gebracht;
 - *unpacking*: het vermogen om de netwerkverbanden vanuit de *blend* te reconstrueren;
 - *good reason*: een zekere dwang om betekenis toe te schrijven aan elk element dat in de *blend* verschijnt;
 - *metonymy projection*: als tussen twee elementen uit de input een metonymische relatie bestaat en deze elementen op grond daarvan naar de *blend* worden geprojecteerd, wordt de metonymische distantie tussen de twee elementen in de *blend* verkleind.
- ♦ *optimality pressures*:
 - *nondisintegration*: neutraliseren van projecties en topologische relaties;
 - *nondisplacement*: de netwerkverbanden niet ontkoppelen;
 - *noninterference*: projecties vermijden die elkaar opheffen;
 - *nonambiguity*: geen dubbelzinnigheden tot stand brengen die met het bereikte resultaat interfereren;
 - *backward projection*: als men de projecties naar de input reconstrueert, moet men reconstructies vermijden die de coherentie kunnen ontwrichten die eigen is aan de input.

Deze grondregels en beperkingen concurreren met elkaar wanneer de lezer mentale operaties uitvoert (*composition, completion, elaboration, compression*). Vaak is het zo dat het voldoen aan een van de beperkingen een andere ongedaan maakt,

verzwakt of uitsluit. Hoewel het niet noodzakelijk is om al deze regels na te komen bij de analyse van een *blend*, is toch een interpretatie waarbij met de meeste van deze regels rekening gehouden wordt, het meest aannemelijk (vgl. Fauconnier & Turner, 2001).

5.2. Metaforische blend

Hieronder vindt men een grafische illustratie van de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS, die in termen van de *Blending Theory* eveneens als een metaforische *blend* ('conventional metaphoric blend', Grady, Oakley & Coulson, 1999, p. 111) opgevat kan worden:



Laat ik het hierboven gepresenteerde model kort toelichten aan de hand van de metaforische *blend* (conceptuele metafoer) LICHAAM ALS HUIS⁴. In het proces van conceptuele integratie brengen we de twee velden (*input spaces*), 'lichaam' en

⁴ Lakoff en Johnson gebruiken in *Metaphors We Live By* 'is' als voegwoord in elke conceptuele metafoer die ze analyseren. Naar het voorbeeld van Günter Radden (2005) hanteer ik echter 'ALS' als voegwoord. 'is' suggereert immers te sterk een één-éénrelatie terwijl in de *blends* zelden of nooit alle verbindingen tussen de velden worden gebruikt; enkel de passende elementen uit de beginvelden worden doorgaans met elkaar verbonden.

‘huis’, samen tot een nieuw veld. In de *generic space* hebben we abstracte begrippen die voor ‘lichaam’ en voor ‘huis’ een referentiepunt vormen, hier bij wijze van voorbeeld: ruimte, plek en openingen. In de beginvelden (*input spaces*) bevinden zich elementen die tot het veld ‘huis’, respectievelijk tot het veld ‘lichaam’ behoren. De conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS kan op zijn beurt op verschillende manieren in de taal gerealiseerd worden waarbij het woord ‘huis’ al dan niet wordt gebruikt; men vergelijk de diverse literaire voorbeelden van metaforen die alle realisaties zijn van deze conceptuele metafoer: ‘Mijn lichaam is een huis’ (Bontridder), ‘huizen vierden haat’ (Bontridder), ‘mijn huid staat op een kier’ (Lucebert), ‘ik sta als een huis op de wereld’ (Kouwenaar) (vgl. Kalla, 2007, 2008).

De conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS kan verder een beginveld worden voor andere *blends*, zoals bijvoorbeeld voor ‘innerlijk behang’ in de titel van Hans Lodezens bundel, met *input* I: LICHAAM ALS HUIS, *input* II: GEMOEDS-TOESTAND, en in de *generic space*: binnen en buiten. In het mentale proces van *elaboration* kan deze *blend* als ‘gedachten en gevoelens’ worden verklaard. De *blend* is een emergente structuur met nieuwe mogelijkheden die in de oorspronkelijke velden niet bestonden: ‘In metaforische integraties heeft dit samengestelde veld vaak een fenomenologische waarde, als een adequatere verbeelding van een menselijke ervaring’ (Bernaerts, 2009, pp. 36-37). De drie andere mentale operaties die in het proces van conceptuele integratie worden uitgevoerd, zijn: *composition*, *completion* en *compression* (vgl. Coulson & Oakley, 2000; Fauconnier & Turner, 2002). De twee genoemde voorbeelden – LICHAAM ALS HUIS en ‘innerlijk behang’ – verduidelijken ook het verschil tussen de conceptuele metafoer en de *blend*. Dat vloeit voort uit de verschillen tussen de *Conceptual Metaphor Theory* (CMT) en haar uitbreiding, de *Blending Theory* (BT), die door Grady, Oakley & Coulson op de volgende manier worden samengevat:

CMT posits relationships between pairs of mental representations, while blending theory (BT) allows for more than two; CMT has defined metaphor as a strictly directional phenomenon, while BT has not; and, whereas CMT analyses are typically concerned with entrenched conceptual relationships (and the ways in which they may be elaborated), BT research often focuses on novel conceptualizations which may be short-lived. (Grady, Oakley & Coulson, 1999, p. 101)

Terwijl de CMT eerder versteende metaforen onderzoekt, kan BT ook de productie en werking van ‘one-shot’-metaforen verklaren. Illustratief daarvoor is bijvoorbeeld het volgende fragment van Pieter Boskma’s gedicht ‘In doorschijnend nachtgewaad’:

er is een buurman die met een geslepen tondeuse
 de waterleiding openboort
 omdat hij denkt dat zijn huis zijn lichaam is
 bonkend van bloeddruk tweehonderdtwintig
 (Boskma, 2006, p. 39)

De elementen uit de twee domeinen van de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS zijn waterleiding en aderstelsel (opgeroepen door ‘bloeddruk’). Deze metafoor vormt een soort denkkader voor de *blend* die dit gedichtfragment laat zien. De aderslating wordt in deze *blend* samengesteld (*composition*) met het openboren van de waterleiding. Vanuit onze kennis dat de aderslating als geneesmiddel werd gebruikt, vullen we het beeld aan (*completion*): het openboren van de waterleiding door de buurman is waarschijnlijk verbonden met de herstelling van zijn huis. *Elaboration* biedt een verklaring voor de *blend*: mogelijk zijn de waterbuizen verroest of verkalkt en zo vernauwd als de bloedvaten door aderverkalking. Ze moeten worden opengemaakt om de herstelling te bevorderen. Vanuit de motivatie van de buurman (hij voert de reparatie uit *omdat* hij denkt dat zijn huis zijn lichaam is) kan zijn gehechtheid aan zijn huis worden verklaard. Hij is vergroeid met zijn huis en wil het helpen op dezelfde manier als het menselijke lichaam geholpen wordt.

Voor *compression* als mentale operatie is de regel ‘de deur behoedt het huis’ uit het gedicht van Lizzy Sara May (1978, p. 30) illustratief, waarin de informatie gecomprimeerd is: de deur behoedt het huis maar mogelijk ook de mensen die in het huis wonen. Een ander voorbeeld vindt men bij Charles Ducal: ‘De kachel steekt brieven in brand.’ (1987, p. 26) Het kan worden verondersteld dat de brieven die in de kachel verbranden, door een mens in brand gestoken zijn. Als mentale operatie is *compression* eveneens met de metonymische samentrekking verbonden. De eerder genoemde regel ‘mijn huid staat op een kier’ uit Luceberts gedicht ‘horror’ is hiervan een voorbeeld.

5.3. Metonymie

Terwijl Lakoff en Johnson in *Metaphors We Live By* (1980) hoofdzakelijk de referentiële functie van de metonymie aanstipten, is uit later onderzoek gebleken dat de metonymie vooral een cognitief fenomeen is, misschien zelfs meer fundamenteel dan de metafoor (vgl. Panther & Radden, 1999). De oorsprong van zowel metaforisch als metonymisch taalgebruik wordt door de cognitieve taalwetenschap gerelateerd aan het idee van *the embodied mind*: ‘metonymy, like metaphor, is part of our everyday way of thinking, is grounded in experience, is

subject to general and systematic principles and structures our thoughts and actions' (Radden & Kövecses, 1999, p. 18). De metonymie is een mechanisme dat op conceptueel niveau werkzaam is. Er bestaat een verband 'tussen twee contigie concepten, waardoor het ene concept dat letterlijk wordt uitgedrukt door een woord (bijvoorbeeld het concept 'zeilen' bij *zeilen* of het concept 'huis' bij het woord *huis*) een ander concept oproept (het concept 'zeilschepen', respectievelijk 'dak')' (Sweep, 2009, p. 85). Radden en Kövecses (1999, p. 21) karakteriseren metonymie als een cognitief proces waarin een conceptuele entiteit (*the vehicle*) de mentale toegang verschaft tot een andere conceptuele entiteit (*the target*) binnen de structuur van *Idealized Cognitive Models*, ICMs. Het ICM-concept is een cognitief veld dat niet alleen de encyclopedische kennis omvat met betrekking tot een bepaald domein, maar ook modellen van cultuur.

5.4. *Symbol*

In de cognitieve benadering wordt het symbool beschouwd als buitentalige realisatie van conceptuele metaforen: 'To understand a symbol means in part to be able to see the conceptual metaphors that the symbol can evoke or was created to evoke', aldus Kövecses (2010, p. 65), die zijn stelling verduidelijkt aan de hand van een bespreking van het Vrijheidsbeeld in New York City. Het beeld, oorspronkelijk ontworpen om aan de drie voor de VS belangrijkste waarden te herinneren (vrijheid, gerechtigheid en kennis), is mettertijd vooral het symbool geworden van de welvaartsstaat die de mensen in nood (immigranten) helpt en hen accepteert: 'The statue represents a woman, who is beckoning to the immigrants arriving, and who is a "mighty" but gentle woman, who readily welcomes her children to her home.' (ibidem). Het gedicht 'The New Colossus' van Emma Lazarus, dat aan de ingang tot het Vrijheidsbeeld is gegraveerd, werkt deze interpretatie eveneens in de hand. De huidige symboliek is meer herkenbaar dan de oorspronkelijke, omdat ze haar wortels heeft in de conceptuele metafoor STAAT/LAND ALS PERSOON en in het concept VROUW, concepten die door de meeste mensen worden herkend en gedeeld.

De cognitieve semantiek beschouwt 'de organisatie van de talige kennis als een onderdeel van de ruimere organisatie van onze kennis in het algemeen' (Moerdijk, 1989, p. 128). Het gaat daarbij zowel om de kennis gebaseerd op individuele (lichamelijke, existentiële) ervaringen van elk autonoom individu apart als op ervaringen die alle mensen of bepaalde groepen van mensen met elkaar delen. Buiten de lichamelijke ervaring die aan alle mensen eigen is, gaat het hier met name om de ervaringen die met de gedeelde cultuur, geschiedenis en godsdienst verbonden zijn. Het zijn domeinen waar symbolen, zoals hier eerder werd aange-

stipt, een belangrijke rol spelen. De term ‘symbool’ wordt in onderhavige studie derhalve met betrekking tot deze domeinen gebruikt. Onderzocht worden de conceptuele metaforen die het huis als symbool evoceert.

5.5. *Literaire teksten als complexe blends*

Met betrekking tot literaire teksten spreekt men van complexe *blends*. Stockwell (2002, p. 125) beschouwt fragmenten van narratieve teksten, de ervaring van de lezer, de kennis van maatschappij en cultuur en de literaire allusies allemaal als velden (*input spaces*) die in de *blend* worden geïntegreerd. Hij stelt onder andere voor om het proces van de conceptuele integratie met betrekking tot intertekstualiteit te analyseren (ibidem, p. 126). Literaire teksten halen de verhalen, personages, setting, thema’s enz. uit hun oorspronkelijke milieu en brengen ze samen in een nieuwe tekst die kan worden beschouwd als een *blend* die een nieuw leven begint te leiden. Deze nieuwe structuur (*emergent structure*) leidt vaak tot een herleving, herwaardering en/of verder doordenken van de oorspronkelijke elementen uit de afzonderlijke velden (*input spaces*); dit stemt overeen met het dynamisch netwerk van Fauconnier & Turner, waarin bijvoorbeeld verschillende structuren vanuit de *blend* terug naar de *inputs* worden geprojecteerd.

Margaret Freeman vat de literaire tekst, in het bijzonder het gedicht, eveneens op als een complexe *blend*:

The poem as a whole creates what I call a ‘complex blend’. A complex blend refers to the process by which multiple blends create ‘optimality crossovers’ into each other’s input spaces when ‘running’ the blend. A poem is also a complex blend in the sense that its possible interpretations are not always immediately apparent; the reader must actively work to understand the nature and relations of its cross-space connections. (Freeman, 2005, p. 29)

Door verschillende *blends* in het gedicht te analyseren zijn we in staat, aldus Freeman, om tussen de in het gedicht gepresenteerde beelden, die op het eerste gezicht merkwaardig en ongewoon lijken, toch een zekere coherentie te herkennen. Die coherentie is niet gebaseerd op een objectieve samenhang in de reële wereld, ze is ‘the result of processing the various metaphorical mappings that combine in the complex blend that is the poem’ (ibidem, p. 28). De *optimality principles* en de *optimality pressures* acht Freeman conceptuele instrumenten waarvan de lezer gebruik maakt om een gedicht te begrijpen.

5.6. *Cognitieve benadering, tekst en context*

Literatuuronderzoekers hebben zich over het algemeen nogal sceptisch getoond ten aanzien van de alleenzigmakende pretenties van de cognitieve benadering, die vaak overdreven enthousiast tot een alles verklarend model werd uitgeroepen. Peter Stockwell bijvoorbeeld verklaarde de *Cognitive Poetics* tot een bijna revolutionaire benadering van de literatuur: 'It is all about reading literature, and it represents nothing less than the democratisation of literary study, and a new science of literature and reading' (Stockwell, 2002, p. 11). De nonchalance van dit soort verklaringen leidde tot argwaan met betrekking tot het revolutionaire karakter van de cognitieve benadering. Bekritiseerd werd onder meer het feit dat auteurs de indruk wekken alsof de cognitieve metafoorthorie pas in de jaren tachtig van de twintigste eeuw is ontstaan zonder waardevolle voorlopers. Olaf Jäkel (2003, pp. 128-147) analyseert de inzichten van een twintigtal filosofen en taalkundigen die lang voor Lakoff en Johnson al, op verschillende manieren en in verschillende mate, op de cognitieve metafoorthorie anticipeerden. Ook de theorie van de conceptuele integratie is geen revolutionaire theorie; ze sluit aan bij en put uit vroegere metafoorthorieën⁵. Anders dan bij de traditionele metafoorthorieën wordt de nadruk nu echter gelegd op het handelen in taal en de mentale processen die auteur en lezer hanteren om betekenis te construeren. De cognitieve benadering van het poëtische spreken focust op de dynamiek van deze ontwikkelingen. Wel blijft bij veel literatuuronderzoekers twijfel bestaan over de toepasbaarheid van de theorie op specifieke literaire teksten. Dergelijke toepassingen blijken vaak vrij banaal, 'painfully obvious' (Jackson, 2005, p. 528). Om het in cognitieve termen te stellen, de cognitivistiek is in dit soort interpretaties vaak de centrale figuur, terwijl de literaire tekst slechts een achtergrond vormt voor de formulering van de cognitieve inzichten. Dat wordt onder andere gesteld door David S. Danaher in een kritische beschouwing over de analyses in het boek *Cognitive Poetics in Practice* (Gavins & Steen, 2003), dat Stockwells theoretische uiteenzetting begeleidde. Danaher is van mening dat deze analyses het literaire werk reduceren door het te verklaren in plaats van het te helpen begrijpen:

Most of the essays emphasize explaining (dissection of the text on the basis of how the mind works), and only a few enhance, in strategic ways, our understanding of the literature that they discuss. Most of them also seem to have been written under the assumption that nothing else is required for poetic analyses other than what has been undertaken, as if cognitive science had already so revolutionized literary studies that 'traditional'

⁵ In deze inleiding is afgezien van een overzicht van vroegere metafoorthorieën, omdat er al talrijke overzichten bestaan, vgl. bijvoorbeeld: Mooij, 1976; Ricoeur, 1977; Jäkel, 2003, pp. 95-127.

modes of criticism (including all previous critical discussion of the literature being analyzed) have been rendered irrelevant. Generally lacking in these analyses is a sense of literature as a living entity. (Danaher, 2007, p. 189)

Danaher is vrij kritisch ten opzichte van deze toepassingen van de nieuwe stilistiek maar realiseert niettemin zelf een overtuigende cognitieve analyse van de metaforiek in *Anna Karenina*.

In 2009 verscheen, in de reeks *Applications of Cognitive Linguistics*, de bundel opstellen *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*, waarin de dialoog tussen cognitieve linguïstiek en literaire studies wordt aangegaan. In hun inleiding waarschuwen Jeroen Vandaele en Geert Brône (2009, pp. 1-29), de redacteurs van de bundel, op hun beurt voor reductionisme en pleiten ze voor meer interactie tussen de twee perspectieven die zich binnen de *Cognitive Poetics* hebben geprofileerd: (1) het perspectief van de cognitieve linguïstiek, en (2) het perspectief van de poëtica. Het eerste ziet de poëtische taal als een onderdeel van taal in het algemeen en dus onderhevig aan dezelfde werking van de menselijke geest. In dit model vormt de studie van literaire teksten een component van het omvattende onderzoek naar de werking van de menselijke geest. Het andere beschouwt de taal als een geestelijk vermogen, een onderdeel van mechanismen die met emotioneel, rationeel, individueel, institutioneel en historisch beïnvloedde meningsvorming te maken hebben. In dit model is de bestudering van literaire teksten een onderdeel van het algemene onderzoek naar de cultuur in haar verschillende discursieve configuraties. De poëtische taal is het gemeenschappelijke object van beide onderzoeksperspectieven, maar ze wordt naargelang de doelstelling anders aangewend. In het eerste model wordt een literaire tekst gebruikt als basis voor linguïstisch onderzoek. In zijn inaugurale rede brengt Arie Verhagen (2000) bijvoorbeeld een cognitieve analyse van het gedicht 'Hoe' van Judith Herzberg uit de bundel *Wat zij wilde schilderen* (1996). Aan de hand van dit vers bespreekt hij het probleem van 'perspectiefkeuze bij interpretatie van taaluitingen' (Verhagen, 2000, p. 8). Verhagen gebruikt, met andere woorden, de tekst van Herzberg uiteindelijk als illustratie bij een probleem uit de cognitieve linguïstiek. Daarmee is niets verkeerd, integendeel: hij levert een briljante analyse van Herzbergs gedicht, dat hij *als taaluiting* benadert. De literaire context ontbreekt echter volledig, terwijl de lezer-literatuuronderzoeker zich meteen vragen stelt zoals bijvoorbeeld: vormt dit gedicht een uitzondering binnen het werk van Herzberg of behoren de door Verhagen besproken verschijnselen juist tot het poëtische idioom van de dichteres? Welke plaats neemt het gedicht in de context van soortgelijke dichters en dichtersessen in? Verhagen brengt een verslag van zijn eigen diep-

gaande linguïstische lectuur, maar is dit gedicht ook door andere lezers geanalyseerd, wat zijn de resultaten van deze andere lecturen en hoe verhouden ze zich tot de interpretatie van Verhagen? Ook de literariteit van de besproken tekst is nauwelijks een onderwerp, met uitzondering van een indringende maar helaas ook ultrakorte opmerking: ‘Er valt over deze specifieke tekst nog wel meer te zeggen. Zo is het naar mijn overtuiging niet voor niets dat deze subtiel gepresenteerde dubbele bodem zich precies halverwege het gedicht bevindt.’ (Verhagen, 2000, p. 15). De literatuuronderzoeker blijft na de lectuur van deze analyse op zijn honger zitten, wat niet wegneemt dat de bijdrage van Verhagen een uitermate geschikt uitgangspunt voor verder onderzoek kan zijn.

Een tegengesteld voorbeeld is het onderzoek van Barend van Heusden naar de mogelijkheden van een cognitieve benadering van de literaire mimesis. Vooral zijn opmerking over ‘[d]e karakterisering van literatuur in termen van een specifieke cognitieve structuur’ (Van Heusden, 2007) die ons in staat stelt ‘de dynamiek van literatuur (literatuurverandering, evolutie van literatuur) te verklaren’ (ibidem), lijkt aan te sluiten bij het hier genoemde pleidooi van De Geest (2009). Enkel als we de literatuur onderzoeken als een specifieke, door middel van de taal in een bepaalde historische, culturele (en zelfs transculturele, zie De Geest & Verstraeten, 2010), maatschappelijke en individuele context geconstrueerde (zowel door de auteur als door de lezer) cognitieve structuur, kunnen we de literatuur in al haar aspecten recht doen wedervaren:

Juist een cognitieve benadering van literatuur maakt ook heel duidelijk dat literatuur en cultuur alleen bestaan bij gratie van uitvoeringen, van een voortdurend proces van waarneming en conceptualisering. In die zin bevestigt en rechtvaardigt een cognitief perspectief de waarde van de essayistische en historische literatuurbeschouwing eerder dan dat het die zou bestrijden of zelfs ontkennen. (Van Heusden, 2007)

Van Heusdens aanpak is echter zo breed en zo weinig getoetst aan concrete tekstvoorbeelden dat het moeilijk is om het onvoorwaardelijk eens met hem te zijn zonder eerst te weten op welke manier in de praktijk het cognitief perspectief de waarde van dergelijk onderzoek zou rechtvaardigen.

De conclusie moet bijgevolg luiden dat de radicale splitsing tussen een linguïstisch en een literair-historisch perspectief telkens een verarming en/of reducering met zich meebrengt, niet enkel van de literatuur maar van elk onderzoek dat de poëtische taal als object neemt. Daarom is het essentieel dat de onderzoekers rekening houden met en putten uit elkaars onderzoeksperspectieven (vgl. Vandaele & Brône, 2009, p. 29). Het onderzoek van Green (1992, 1995) en

Freeman (2005, 2006, 2007) en de vooral aan de literaire praktijk getoetste bijdragen uit *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps* (2009) en het genoemde onderzoek van Danaher laten zien dat de cognitieve aanpak, indien kritisch en verantwoord benaderd, wel degelijk nieuwe inzichten kan bieden in de manier waarop literatuur in het algemeen (en de literaire tekst in het bijzonder) functioneert. Dat alles geldt met name voor de analyse van de moderne poëzie en haar literair- en cultuurhistorische context.

II. Overzicht

‘HET GEMOEDSLEVEN VAN DEN DICHTER, ONDER INVLOED VAN ZIJN HUIS’

Enkele huisbeelden in de poëzie voor 1945

Een historisch overzicht van de poëzie over het huis uit de tweede helft van de twintigste en het begin van de eenentwintigste eeuw moet in de context geplaatst worden van vroegere poëzie waarin het huis als thema of als motief een rol speelt. Een exhaustief overzicht van die traditie valt buiten het bestek van deze studie, maar enkele dichters van vorige generaties bij wie het concept HUIS een belangrijke rol speelde, kunnen niet onbesproken blijven. Ik doel hier op Karel van de Woestijne, Marnix Gijsen, Gerrit Achterberg en Martinus Nijhoff. Hun werk vormt immers een belangrijke context voor latere ontwikkelingen in de poëzie of fungeerde als een rechtstreekse inspiratiebron voor sommige dichters die verderop in deze studie worden besproken. Toch zou hun oeuvre misschien niet de eerste associatie zijn bij het thema van het huis in de Nederlandstalige poëzie. Bij velen zal eerder de huiselijke traditie van Jacob Cats en de negentiende-eeuwse ‘huiselijke poëzie’ opkomen. Ellen Krol onderzocht dit verguisde genre in haar studie *De smaak der natie. Opvattingen over huiselijkheid in de Noord-Nederlandse poëzie van 1800 tot 1840* (1997). Het huiselijke leven met gebeurtenissen als geboorte, huwelijk en dood werd in die periode overvloedig gethematiseerd. De meest productieve en tegelijkertijd de meest gelezen dichter uit de eerste helft van de negentiende eeuw was Hendrik Tollens. ‘Huiselijke poëzie’, een begrip dat in het begin ook positief gewaardeerd werd (vgl. Krol, 1997, p. 310), is mettertijd synoniem geworden voor slechte poëzie, een ‘smakeloos massaproduct’ (p. 323), en de dichters die als ‘huiselijk’ zijn bestempeld, worden aansluitend gecontrasteerd met de ‘ware’ dichters. De negentiende-eeuwse discussie over de kenmerken van de ‘ware dichter’ tegenover de ‘kreupeldichter’ (Simons, 1816) is te complex om ze hier in detail te reconstrueren (zie hiervoor Oosterholt, 1998; Kalla, 2007c), maar indirect is deze oppositie met het begrip referentialiteit verbonden. Gedichten over het huis verwijzen steeds naar de werkelijkheid. De dichters zijn publieke personen en als zodanig worden ze onderworpen aan interesse van het publiek. Krol (1997, p. 329) verklaart bijvoorbeeld via de ‘persoon-

lijkheidscultus rond schrijvers' de grote populariteit van Tollens' huiselijke poëzie. Gedichten met een huismotief vormen, onafhankelijk van de ontstaanstijd, vaak een aanleiding om naar biografische elementen te wijzen of om parallellen te zoeken tussen de beelden uit het gedicht en het huis van de dichter of de omgeving waarin de dichter leeft. Dit verschijnsel blijft overigens niet beperkt tot de negentiende-eeuwse poëziereceptie. Met betrekking tot de twintigste-eeuwse poëzie kan hier het voorbeeld van Gerrit Kouwenaar aangehaald worden. Gaston Franssen merkt in zijn studie *Gerrit Kouwenaar en de politiek van het lezen* (2008) op dat het huismotief in Kouwenaars werk zelfs door geoefende lezers en professionele critici met het zomerverblijf van de dichter wordt geassocieerd en niet met 'een metafoor van het gedicht' (Franssen, 2008, p. 109). Maar ook al eerder in de twintigste eeuw wordt naar parallellen gezocht tussen het huis van de dichter en het huis dat in zijn gedichten opduikt. Vaak geven de dichters zelf aanleiding tot dit soort speurtocht. Zo legde Karel van de Woestijne in een interview met André de Ridder een direct verband tussen zijn huis en de cyclus 'Het huis van den dichter' uit *De gulden schaduw*:

We zullen dus, in dit tweede deel, als rechtstreeksch onderwerp hebben: het gemoedsleven van den dichter, onder invloed van zijn huis, dat huis genomen zijnde in al de beteekenissen van het woord, namelijk in zooverre gebouw, dan in zooverre huisgezin, dan in zooverre den loop der seizoenen en omstandigheden. [...] Een gedicht aanzie ik inderdaad – ik voeg dat hier eens voor allen bij – als fragment van eene symbolistische autobiografie.

In welk verband nu De Gulden Schaduw met mijn Vaderhuis, mijn Boomgaard enz. staan zal?

Het Vaderhuis is de geschiedenis van mijn sensitief leven tot aan mijne verloving. Op Het Vaderhuis sluiten zich de Laethemsche Brieven over de Lente aan.

De Boomgaard der Vogelen en der Vruchten zet die autobiographie voort gedurende mijne verloving en den eersten huwelijktijd.

De Gulden Schaduw is de reflectie van mijne tegenwoordigen sensibiteit: de invloed van het huisgezin, van het huis.

Heel mijn werk, dus: lijk ik het u daareven zegde: eene symbolistische autobiographie, met al de tusschenspelen die men bedenken kan. (Van de Woestijne in De Ridder, 1909, pp. 78-80)

Afgezien van het kwaliteitsoordeel is de accentverschuiving ten opzichte van de huiselijke poëzie die 'tot lering en vermaak de onderwerpen godsdienst, huisgezin en vaderland bezingt' (Musschoot, 1994, p. 20) duidelijk: het onderwerp van

Van de Woestijnes huisgedichten is niet het huis in welke zin dan ook, maar, volgens zijn eigen formulering, 'het *gemoedsleven van den dichter*, onder invloed van zijn huis' (cursivering IBK). De uitspraak van Van de Woestijne heeft talrijke onderzoekers en interpretatoren van zijn werk beïnvloed om het perspectief van de dichter aan te nemen en zijn oeuvre als 'steeds biografisch werk' (Scholte, 1926, p. 161), 'symbolische autobiografie' (Van Bork & Verkruijsse, 1985, p. 653) of 'gesymboliseerde autobiografie' (Knuvelde, 1976, p. 314) te beschouwen. In Van de Woestijnes poëzie kan echter een verschuiving worden geobserveerd die Vandevoorde in zijn recente studie *De spiegel van Achilleus* genuanceerd karakteriseert als '[d]e verschuiving van een zuiver sensuele naar een vergeestelijkte autobiografie' (2006, p. 125). Vandevoorde baseert zich gedeeltelijk op de indeling van Van de Woestijnes lyriek, zoals voorgesteld door Barthels: sensualistische fase (1895-1910), spiritualistische fase (1906-1920) en de ascetisch-mystieke fase die rond 1920 aanvangt (zie hiervoor Vandevoorde, 2006, pp. 121-122). Tegen de eigentijdse stemmen die het werk van Van de Woestijne duidelijk confronteren met dat van zijn voorgangers, zet zich de beschouwing van Paul van Ostaijen af. Hij ziet het verschil niet zo schrijnend en beweert zelfs: 'Bij geen nederlands dichter van de 19de eeuw tot nu is het woord zo van de aarde als bij Van de Woestijne' (Van Ostaijen, 1979, p. 359). Van Ostaijen verklaart deze bewering zowel inhoudelijk – door middel van Van de Woestijnes 'keuze onder de fenomenen. De fenomenen, door V.d.W. gekozen, verwijzen alle naar de aardse aarde' (p. 358) – als formeel: 'in zijn woord en zijn woordenschat – twee dingen die men niet zal verwarren – spreken kordater nog dan zijn keuze uit de fenomenen voor de aarde, voor deze kleinen aarde zich uit' (p. 359). Van Ostaijen beklemtoont hier het universele karakter van deze poëzie, en zo ook Vandevoorde: 'De gesymboliseerde autobiografie laat toe om aan de gevoelens een algemeen-menselijke betekenis te geven.' (2006, p. 125). In de huisbeelden die Van de Woestijne in verschillende fasen van zijn dichterschap creëert, manifesteert zich bij uitstek dit algemeen-menselijke niveau. Terwijl in de debuutbundel de herinnering aan het vaderhuis 'waar de dagen trager waren' (Van de Woestijne, 2007, p. 25) een aanleiding vormt om over de relatie tussen de ik en zijn geliefde na te denken, spelen het huis en zijn omgeving in *De gulden schaduw* (1910) de rol van een inscenering voor de gemoedstoestanden van de ik. Het huis is een soort kader. Formeel is dat te zien aan het gebruik van het woord 'huis'. Het tweede deel van de bundel, 'Het Huis van den Dichter', bestaat uit vier cycli. De titel van elke cyclus verwijst naar een bepaald huis: I. Het Huis op de Vlake van de Rivier, II. Het Huis aan den Vijver bij het Woud, III. Het Huis aan de Zee en IV. Het Huis in de Stad. Terwijl het woord 'huis' in elke cyclustitel aanwezig is, wordt het in de teksten van al deze cycli (die

in totaal 66 gedichten bevatten) slechts vijfmaal gebruikt. De ruimte van het huis wordt doorgaans aanwezig gesteld met behulp van metonymieën. In die hoedanigheid komen de woorden ‘venster’ en ‘raam’ opvallend vaak voor. De ruimte van het huis is als vanzelfsprekend, ze biedt een houvast en vormt een uitvalsbasis van waaruit de ik zijn innerlijke ruimte verkent. Deze twee ruimten zijn niet duidelijk van elkaar gescheiden en vaak vloeien ze in elkaar over:

Nacht. – *Aan het open raam waar mijn begeerte huivert*
 van pijnigende weelde en blij-doorpriemend wee,
 hoor ‘k, in het wind-gewuif, van dag-gebroeï gezuiverd,
 gescheurd en moê de kreet der ongeziene zee.

(Van de Woestijne, 2007, p. 260, cursivering IBK)

Terwijl de weidse ruimte buiten, waarnaar het raam openstaat, correspondeert met de zielstoestanden van de ik, wekt het gezin – de personen die de ruimte van het huis bepalen – ambivalente gevoelens bij de ik op:

Ik heb een vrouw; ik heb een kind;
 en ‘k heb in ‘t harte harde zorge...
 o Kommer-knagen voor wie mint,
 te weiflen aan den dag van morgen.

(Van de Woestijne, 2007, p. 238)

De hier net genoemde gedichten kunnen volgens Barthels’ indeling tot de sensualistische fase worden gerekend. In *De modderen man*, de bundel die de volgende, spiritualistische fase afsluit, verschijnt het beeld van het verlaten en vervallen huis dat voor de ziel van de ik staat:

– De venstren blind, de kaemren naakt en ijl de dilte;
 het huis eens beedlaars, onbetreên en haveloos:
 aldus mijn ziel in ‘t land der Stilte;

(Van de Woestijne, 2007, p. 436)

In *Het berg-meer*, een van de laatste bundels uit de mystiek-ascetische fase, verschijnt dezelfde conceptuele metafoor ZIEL ALS HUIS bijvoorbeeld in het gedicht ‘Ik weet: ik berg iemand in mijne woon’. Het beeld van de ziel is genuanceerder. De ziel is soms als een ‘glazen huis [...] rond en zonder hoek’, dat ‘doorschijnend als een spher is van krystal’ (Van de Woestijne, 1948, p. 624). De ik wordt in deze momenten de uiterst vluchtige aanwezigheid Gods gewaar. Maar

God is voor de ik zowel zijn 'vreugd' als zijn 'vrees'. Dat laatste gevoel wordt weergegeven door het beeld van een huis dat leeg en onbewoond is:

o Huis, mijn huis, ik voel in 't weeldrigst uur
u vol van hem, gemeten aan zijn mond.
Waarom dan zijt gij mij bij wijlen leêg,
wepel van zijne dure aanwezigheid
die onbevroed moet blijven?

(Van de Woestijne, 2007, pp. 567-568)

Maurice Roelants vindt in het werk van Van de Woestijne, naast 'de uiterste somberheden' (Roelants in Florquin, 1971, p. 90), ook 'de uiterste helderheden' (ibidem). Het is interessant dat hij in dit verband net de eerste strofe citeert uit 'De keuken is geboend', een huisgedicht uit de bundel *Het berg-meer* (1928) dat Roelants als volgt inleidt: 'Want Van de Woestijne heeft ook heldere en positieve, zeer kristelijke verzen geschreven' (ibidem). Het gedicht bevat christelijke motieven zoals 'druiven van den wijn en koeken van het koren' (Van de Woestijne, 2007, p. 598), maar tegelijk neemt de ik de plaats van de Schepper in en leeft hij in zijn schepping: 'k ontwake in wat ik wek' (ibidem). Het huis in dit gedicht bestaat ook slechts bij gratie van de ik: 'mijn glanzend huis, gij zijt uit mij geboren' (ibidem). Mogelijk reflecteert de ik op het huis dat in het gedicht, in de taal bestaat en kan dit fragment als een poëtische uitspraak begrepen worden, als een realisatie van de conceptuele metafoer GEDICHT ALS HUIS.

In de bundel *Het huis* (1925) van Marnix Gijsen vormen de gevoelens rondom het huiselijk leven als 'een doornenkroon der saamhoorigheid' (Scholte, 1926, p. 13), eveneens een van de onderwerpen. Terwijl de gedichten over het gezin bij Van de Woestijne een bittere ondertoon hebben, wordt 'de Familie, kern van het Huis' (Scholte, 1926, p. 13) bij Gijsen niet zelden met een lichte ironie gepresenteerd. De bundels *Het vader-huis* (1903) en *Het huis* (1925) vertonen meerdere raakvlakken: ze spiegelen beide een jeugd, ze bevatten gebeden en vadergedichten en hun structuur is vergelijkbaar (zie hiervoor Van Uffelen, 2009).

Uit de eigentijdse besprekingen van *Het huis* komt een beeld naar voren van de bundel en van de dichter dat vol tegenstrijdigheden is. Scholte, die in de bundel de mystieke kant van alledaagse onderwerpen onderkent, laat zich lovend uit over zowel de formele kant van de gedichten als de inhoud: 'Voor Gijsen is de Familie onontkoombare ordening, een heilig bestand, waarvan zelfs de geringste deelen: het bezit van een bloemenvaas, de perelaar, de kat met zes jongen, bijna mystieke exponenten zijn' (Scholte, 1926, p. 13). Marsman ziet

Gijsen als ‘anti-romantisch en daarin een man van vandaag’ (Marsman, 1979, p. 451). Van Ostaijen, daarentegen, vindt Gijsens gedichten, net als die van andere dichters van zijn generatie, ‘puberteitslyriek’ (Van Ostaijen, 1979, p. 382) en in die zin noemt hij ze ‘romantisch’ (ibidem, p. 385). Van Ostaijen wijst niet alleen op de formele gebreken van Gijsens gedichten. Hij situeert de bundel in een breder perspectief dan de meeste andere critici. De recensie van *Het huis* vormt voor hem een aanleiding om een hele generatie te karakteriseren als dichters die de scheiding van inhoud en vorm algemeen aanvaarden. Voor Van Ostaijen zijn de gedichten uit *Het huis* ‘bloot inhoudsgedichten’ (Van Ostaijen, 1979, p. 383), gekenmerkt door ‘afwezigheid van enige formele zorg’ (ibidem), wat hij met behulp van de conceptuele metafoor POËZIE ALS HUIS verduidelijkt: ‘Men zou van een huis, naar zulke principes opgebouwd, kunnen zeggen, dat zijn kamers uiterst prakties zijn, maar dat het alleen jammer is, dat de wanden ontbreken’. (Van Ostaijen, 1979, p. 383). Volgens Buelens had ‘Gijsens poëtica [...] op dat moment nauwelijks nog iets te maken met die van Van Ostaijen. Rechtstreeks uit te spreken inhoud bleef voor hem een te belangrijk element van de poëzie om zich te kunnen aansluiten bij het “in het metafysische geankerde spel met woorden” [IV: 338] dat de late Van Ostaijen voorstond’ (Buelens, 2008, p. 263).

Het huis is uit vier cycli opgebouwd: ‘Kronijk’, ‘Het huis’, ‘Het blije gebed’ en ‘Vier gedichten van Joachim’. Een apart onderdeel vormt ‘Lof-litanie van Sint Franciscus van Assisi’. Gijsens gedichten uit *Het huis* zijn een impressie van het huiselijke leven dat zich in de persoonlijke familierelaties uit. Vooral de gedichten uit de cyclus ‘Het huis’ thematiseren relaties met verschillende familieleden: de moeder, de nicht, de erfoom en de vader, die ook in de gedichten uit andere cycli een belangrijke figuur is. Het huiselijke leven is eveneens het onderwerp van de minder ik-betrokken gedichten uit andere cycli, die in een algemeen-menselijke zin alle levensfasen beschrijven, vanaf de geboorte (‘De kraamvrouw in den zondagnoon’) tot de dood (‘Bij een sterfbed’). De relatie van de poëzie tot het menselijke leven wordt gethematiseerd in ‘De archeologische vondst’, een gedicht waarin ‘het persoonlijke geval [verdwijnt] voor een subjektieve verscherping van het buiten-persoonlijk geval’ (Van Ostaijen, 1979, p. 387). In de andere gedichten uit *Het huis* ontstijgt Gijsen zelden het persoonlijke niveau van een familievoorval en slaagt dus niet in wat hijzelf als criticus zo belangrijk achtte: ‘Het is slechts aan zeer enkelen gegeven de intiemste dingen des levens [...] zo te behandelen, dat alle kleinheid, alle persoonlijke behaagzucht ervan wegvliedt’ (Gijsen, 1977, VI, p. 195).

In de Noord-Nederlandse poëzie uit de eerste helft van de twintigste eeuw zijn Martinus Nijhoff en Gerrit Achterberg de dichters die in dit korte overzicht niet mogen ontbreken. Het werk van Achterberg en Nijhoff wordt hier besproken vanwege het huis dat in hun poëzie duidelijk aanwezig is, zij het op een volstrekt verschillende manier. Dit is echter niet de enige reden. In talrijke studies, onmogelijk om ze hier allemaal te noemen, wordt de doorwerking van hun poëzie tot in de eenentwintigste eeuw beklemtoond. Voor de uiteenzetting hier, waar de cognitieve benadering een rol speelt, moet vooral een specifiek kenmerk van Nijhoffs en Achterbergs poëzie naar voren worden gehaald. In tegenstelling tot vroegere dichters is de lezer genoodzaakt om bij de lectuur van hun gedichten een andere leeshouding aan te nemen. 'Men zou er van uit moeten gaan dat betekenis niet *a priori* gegeven is, maar in het proces van lezen gecreëerd wordt' (Heynders, 1992, p. 10), benadrukt Heynders in haar onderzoek naar Achterbergs poëzie. Van den Akker (1994, pp. 43-75) vergelijkt de poëzie van J.C. Bloem, Adriaan Roland Holst en M. Nijhoff, en hij wijst daarbij meerdere keren op de noodzaak van een actievere rol voor de lezer die met Nijhoffs poëzie geconfronteerd wordt. Terwijl de gedichten van Bloem en Roland Holst een oplossing bieden of een kant-en-klare conclusie bevatten, krijgt de lezer bij Nijhoff geen volledig afgerond geheel maar een open tekst waarin hij zich zelf een weg moet banen. Die andere leeshouding, die een actievere rol van de lezer vereist, is in de omgang met de poëzie vanaf de Vijftigers zelfs tot een norm uitgegroeid. De poëzie van Nijhoff en Achterberg kan beschouwd worden als een voorbereiding op deze ontwikkelingen.

De stelling dat Nijhoff in zijn poëzie een plaats aan het huis gaf, kan misschien verbazing wekken. De dichter heeft geen afzonderlijke bundel over het huis uitgegeven en slechts twee gedichten geschreven met het woord 'huis' in de titel: 'Het oude huis' uit *De wandelaar* en 'Het huis' in de nagelaten gedichten. Het eerste gedicht is een herinnering aan het ouderlijke huis en aan de moeder die, hoewel afwezig, voor de ik steeds het huis belichaamt en de ruimte van het huis vult, zowel fysiek als metafysisch:

Ik heb zoo lang naar het portret gekeken
Dat de oogen glansden en haar mond ging spreken,
En 'k hoorde vleugels die door 't huis heen vlogen.

(Nijhoff, 1964, p. 58)

'Het huis' uit de nagelaten gedichten thematiseert een ander huis dat de ik bewoonde en 'dat thans door de vijand wordt bewoond' (Nijhoff, 1964, p. 522).

De ik verneemt alleen nog maar wat thans met het huis gebeurt. Het gepersonifieerde huis geeft hoop en houdt verband met de zee, wat de ruimtelijke uitgestrektheid beklemtoont:

Dit zegt men. Maar het huis zelf deelt mij mee
wanneer het in mijn dromen tot mij spreekt:
ik heb bericht ontvangen van de zee,
dat straks een reinigende storm opsteekt.

(Nijhoff, 1964, p. 522)

Hoewel Nijhoff aan het huis als zodanig geen specifiek gedicht meer heeft gewijd, is het in een groot deel van zijn gedichten te bespeuren. In *De wandelaar* observeert de ik de wereld vanuit de ruimte van het huis, zoals al uit het openingsgedicht blijkt:

Kloosterling uit den tijd der Carolingen,
Zit ik met ernstig Vlaamsch gelaat voor 't raam;
Zie mensen op een zonnig grasveld gaan,
En hoor matrozen langs de kaden zingen.

(Nijhoff, 1964, p. 9)

De ruimte van waaruit de ik kijkt, is de vertrouwde omgeving van een kamer, een woning, een huis. De ik zit of staat voor het raam (Nijhoff, 1964, p. 15), ziet '[i]jsbloemen [...] op het raam' (ibidem, p. 49), 'het zonlicht in de kamer branden' (ibidem, p. 43), 'de zon / Die door 't raam inkeek' (ibidem, p. 45). De ruimte van waaruit de ik in *De wandelaar* spreekt, is vol licht. Het licht is op het eerste gezicht gewoon, reëel zonlicht ('Door 't venster juicht het zonlicht in de stille / Kamer' (Nijhoff, 1964, p. 42)), maar het verkrijgt niet zelden bovenaardse kenmerken, zoals bijvoorbeeld in het derde gedicht uit de cyclus 'Aan mijn kind':

Wanneer men kinderen voor een venster brengt,
Vlak voor een venster, dat het stroomend licht
Hangt in het haar en diep in 't zacht gezicht,
lachen hun oogen alsof God hen wenkt.

[...]

Hij aarzelt lang in 't zonnige vertrek,
En strijkt zijn kind maar langs de blonde haren,
En ziet het zonlicht door zijn tranen beven.

(Nijhoff, 1964, p. 57)

Die transcendente kenmerken van het licht worden aan de ruimte van het huis verleend. Het alledaagse verkrijgt mythologische proporties en wordt een kenmerk van Nijhoffs poëzie, die ook als 'Mythologie des Alltags' (Miskotte, 1958, p. 81) werd gekarakteriseerd.

De binnenruimte van het huis en de ruimte buiten zijn duidelijk van elkaar gescheiden. Dat wordt beklemtoond door andere tegenstellingen, zoals bijvoorbeeld die tussen licht-luid *versus* donker-stil: 'Om 't luid, licht huis een tuin van donker zwijgen' (Nijhoff, 1964, p. 23). In *Vormen* zijn eveneens gedichten te vinden waar de ik vanuit een binnenruimte spreekt, maar in deze bundel wisselt het perspectief en verandert de waarneming. Dat is vooral te zien in de gedichten waar de ik als lyrisch subject ontbreekt, zoals 'Het bruidje' (p. 91) en vooral 'De kinderkrustocht' (pp. 92-93). Het huis dat ergens in de verte staat en als 'vaders huis / Dat vele woningen heeft' (Nijhoff, 1964, p. 93) symbolische kenmerken vertoont, wordt vanuit een grotere ruimte waargenomen: 'Toen stonden ze zingend voor-op het schip / en zagen in zee een wit huis op een klip.' (ibidem).

De tegenstelling verlicht-binnen *versus* donker-buiten is ook in *Vormen* aanwezig. Het huis is hier eveneens de vertrouwde ruimte, hoewel het besef van de vergankelijkheid doorbreekt:

Als water woelden in den nacht de landen
Onder het huis; wij voelden hoe een groot
Waaien ons aangreep, hoe de wieken van de
Vaart van den tijd ons droegen naar den dood.

(Nijhoff, 1964, p. 108)

Buiten is nog een enkele keer een unheimliche ruimte – 'En 't floot en waaide en kraakte buiten' (ibidem, p. 109) –, maar in andere gedichten krijgt de ruimte buiten positieve connotaties ('Tuinfeest', ibidem, p. 120). Er is ook sprake van een grotere wisselwerking tussen binnen en buiten dan in *De wandelaar*. Deze wisselwerking is nauw verbonden met de persoon van de kunstenaar. In het gedicht 'Kleine prélude van Ravel' verschijnt de zigeuner, een kunstenaar die verwant is aan de dichter: 'Hij hoort muziek in elk ding Gods' – 'De dichter hoort in ieder woord / Geboorten van literatuur' (ibidem, p. 122). Op het niveau van de anekdote wordt de wisselwerking tussen binnen en buiten in de beweging van de kunstenaar getoond: 'Den dag lang zag ik den muzikant / het huis door sluipen in en uit' (ibidem). Metaforisch fungeert de kunstenaar als bemiddelaar tussen de twee werelden die van elkaar gescheiden zijn. Het raam, het venster, de muren blijven in talrijke gedichten een grens die een deelname aan de wereld die zich aan de andere kant bevindt, onmogelijk maakt. De wisseling van het per-

spectief, een kijk van buitenaf, kan daaraan niets veranderen. Een toenadering is enkel mogelijk in de droom, zoals in 'Adieu':

Ik nam mijn vedel, liet me 't raam uitglijden,
Sloop door den boomgaard, telkens omziend naar
Het venster, open in den klimop, waar
Jij met een glimlach droomt dat wij nooit scheiden.
(Nijhoff, 1964, p. 115)

In 'Langs een wereld', een van de laatste gedichten uit *Vormen*, bevindt de ik zich voor een keer buiten en kijkt 'door een venster naar binnen' (Nijhoff, 1964, p. 129). De ik wordt zich daarbij pijnlijk bewust van de onbereikbaarheid van de ander en van de vervreemding van de twee werelden die, ondanks de pogingen tot toenadering, gescheiden blijven:

Ik zag hoe zij draalde, ging staan voor den spiegel,
Het grijs haar langs de slapen glad streek,
Omzag naar de klok, en zichzelf terugvond
En wankelend naar het venster liep –
Maar reeds waren wij voor elkaar onbereikbaar
Elk naar zijn eenzaam leven ontweken,
Alleen werd, ginds nog, het raam opgeschoven
En een klanklooze stem, al ver achter me, riep –
(Nijhoff, 1964, p. 130)

Het is pas in het afsluitende lange gedicht 'Awater' dat de ik, die naar een reisgenoot verlangt, de gesloten binnenruimte verlaat en zich bewust op straat waagt. In zijn bespreking van 'Awater' merkt Kees Fens op dat de ik Awater eerst vanuit zijn kamer observeert en daarbij vooral door het patroon van de beweging is geïntregerd: 'Awater gaat dus blijkbaar elke morgen en avond dezelfde gang: van buiten de stad in, de stad uit naar buiten. De regelmaat en het uur zijn door de "ik" zelf waargenomen en beide zijn blijkbaar zo opvallend dat de figuur hem is gaan intrigeren' (Fens, 1966, p. 370). De ik loopt Awater door de stad achterna. De afstand tussen beiden wordt steeds kleiner. Als de reis reëel wordt, is deze gedachte zo beklemmend dat de ik zich daartegen weert met de herinnering aan het huis:

Mijn bezorgdheden worden menigvoud:
er ligt post thuis, ik heb aan de werkvrouw
nog niet gezegd dat ik op reis gaan zou,

mijn raam staat aan, er brandt vuur in de schouw,
ik heb niets bij me, wat doe ik überhaupt
op reis te gaan. –

(Nijhoff, 1964, p. 221)

Anders dan in 'Het lied der dwaze bijen', waar de bijen de verkeerde beslissing nemen om op zoek naar 'hoger honing' het huis te verlaten, is het in 'Awater' niet duidelijk of het huis, de vertrouwde ruimte, het uiteindelijk zal winnen van de reis, het onbekende. De ik mijdt Awater ('Awater blijft, ik loop door', p. 222), maar in het laatste gedeelte van het gedicht, dat zich in de trein afspeelt, ontbreken zowel Awater als de ik. Fens meent 'dat Awater de "ik" niet kan bereiken: hij is over een grens heen, die de "ik" niet gepasseerd is. En van die grensoverschrijding moet de "ik" zich ineens bewust zijn geworden' (Fens, 1966, p. 379). In de interpretatie van Fens is Awater dood en is de dood de grens die hij hier bedoelt. Mijns inziens kan de onmogelijke grensoverschrijding ook van een andere, meer algemene aard zijn. Het gaat om twee werelden met een duidelijke grens ertussen die niet overschreden kan worden: ik en de ander, leven en dood, binnen en buiten, droom en werkelijkheid, verlangen en vervulling. Onafhankelijk aan welke kant zich de ik bevindt, de andere kant blijft onbereikbaar. Het is alleen maar mogelijk om, zoals de titel van een eerder aangehaald gedicht het al zegt, zich 'langs een wereld' te bewegen, aan één wereld deel te nemen terwijl de andere wereld door het venster, vanuit de verte, van op een afstand enkel geobserveerd kan worden. De vereniging van de twee werelden blijft een christelijk ideaal dat in het vroege werk van Nijhoff een keer door de metafoor van Christus' lichaam als huis uitgedrukt wordt:

Slechts die zich sterven laat, kan 't leven beuren:

O zie mijn bloed dat langs de spijkers leekt!

Mijn raam is open, open zijn mijn deuren –

Hier is mijn hart, hier is mijn lichaam: breekt!

(Nijhoff, 1964, p. 10)

De gedachte dat de oppermacht de grens kan opheffen, keert terug in 'Tweërlei dood' uit *Vormen*: 'O God, verhoor haar liedje, en breek vannacht / De ruiten uit haar raam' (Nijhoff, 1964, p. 131). Behalve God is het ook de kunstenaar die zich tussen deze werelden beweegt (zoals in het hier besproken 'Kleine prélude van Ravel') of aan de grens van beide werelden staat. Niet *voor* of *achter*, maar *in* het raam, zoals Van den Akker (1994, p. 66) terecht opmerkt, terwijl hij als voorbeeld het gedicht 'Twee nablijvers' bespreekt met 'eenzaam schrijvertje in

het raam' (Nijhoff, 1964, p. 191). Net zoals bij Van de Woestijne is de ruimte van het huis een vanzelfsprekendheid en een deel van het decor, van de lyrische setting. Anders dan bij Van de Woestijne, waar de ik vaak met de buitenruimte samenvalt, biedt bij Nijhoff echter de tussenpositie de ik de gelegenheid tot inzicht. Van den Akker merkt, in zijn studie *Dichter in het grensgebied*, op dat het raam een karakteristiek element is in de poëzie van Nijhoff en andere dichters uit die tijd:

Zetten we drie generatiegenoten voor het raam, Bloem, Roland Holst en Nijhoff, dan kunnen we constateren dat ze alle drie iets anders waarnemen. [...] Hoe verschillend Bloem en Roland Holst ook zijn, ze hebben met elkaar gemeen dat ze een volledige wereld beschrijven, een zekerheid uitdragen, hoe anders die dan ook gestalte krijgt. [...] Bij Nijhoff ligt dat anders. Ook daar biedt het venster de mogelijkheid tot metaforiseren van de werkelijkheid, maar er is minder sprake van uitzicht dan wel van het inzicht op een breukvlak te staan. (Van den Akker, 1994, pp. 64-66)

Van den Akker karakteriseert Nijhoff als een dichter die 'op zoek is naar synthese, naar een verband waarin de dualiteit van het bestaan zal zijn opgeheven' (ibidem, p. 51). De vertrouwde ruimte van waaruit de ik de wereld observeert, staat tegenover de roep van het onbekende dat fascineert – de reis, de weg, de straat, de stad. Het raam vervult, zoals Van den Akker het formuleert, 'de functie van de scheiding tussen twee werelden' (ibidem, p. 70). Met name in de gedichten waar het schrijfsproces of de positie van de kunstenaar worden geïmagineerd, is het raam een metafoor voor de positie van de ik. Deze tussenpositie sluit aan bij het modernistische programma met noties als 'vervreemding, persoonsverdubbeling en onthechting, autonomie, observatie, manipulatie van het vertelperspectief, genrevermenging, de reflectie op het schrijven tijdens het schrijven enzovoort' (Van den Akker, 1994, p. 59).

Gerrit Achterberg was een van de weinige dichters van de oudere generatie 'die genade vindt in de ogen van woordvoerders van de vernieuwing als Vinkenoog en Kouwenaar' (Brems, 2006, p. 101; 153). In *De sprong van Münchhausen* (1959, p. 170) noemde Paul Rodenko Gerrit Achterberg 'een van de fascinerendste en oorspronkelijkste dichters uit de gehele moderne poëzie' en Simon Vinkenoog schreef in 1965: 'Wie niet door Achterberg is beïnvloed, kan heden ten dage in Nederland geen dichter zijn' (p. 127). Deze reputatie had Achterberg te danken aan zijn poëtische taal, waar uit allerlei herkenbare elementen een eigen wereld wordt gecreëerd, waar door grensoverschrijdingen het onmogelijke

mogelijk wordt gemaakt. Via het gedicht 'Binnenhuisarchitectuur' wil ik een klein staaltje geven van deze kunst, die 'zelfs' bij de Vijftigers instemming vond.

Laat ik echter beginnen met een kort overzicht van het huismotief bij Achterberg. Gerrit Achterberg wijdde aan het huis geen specifieke bundel noch een aparte cyclus. In 1943 publiceerde hij *Huis*, een klein bibliofiel boekje waarin een enkel, vroeg gedicht 'Ode' opgenomen werd, dat volgens Achterberg (2000, p. 211) ook 'Ode aan het huis' had kunnen heten. Verder schreef hij alleen twee gedichten met het woord 'huis' in de titel: 'Huis' in de bundel *Dead end* (1940) en 'Het huis is leeg' uit *Osmose* (1941). In het eerste gedicht wordt het huis voorgesteld als een spiegeling van de ziel:

HUIS

Huis, ik bewoon u nog,
Uw lampen schijnen in mijn ziel,
alsof ze met u samenviel,
en geen ruimte vermag
zijn duisternissen in te doen
tussen het licht van nu en toen.

Uw dingen glanzen zwaar in mij
van eeuwigheid, er is voorbij
de dood geen onderscheid met dit,
behalve dat ik nog bezit
de tijd waarin het nederligt
tot een gedicht.

(Achterberg, 2003, p. 152)

Dit huisgedicht eindigt tamelijk onverwacht met een poëtische reflectie: het gedicht groeit als het ware uit de eeuwige ziel, maar het is eveneens een product van het tijdelijke lichaam-huis dat de ik 'nog' bewoont en waarmee de ziel als het ware samenvalt. Het lijkt alsof de ik het lichaam als een woning van de ziel beschouwt, een soort huls, en zich als dichter meer met de ziel identificeert. Het is een van de weinige gedichten van Achterberg waarin de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS wordt gerealiseerd.

Ondanks de schaarse gedichten met het woord 'huis' in de titel is het huis bij Achterberg een gelaagd motief dat talrijke gedichten domineert. Meer nog, andere motieven van zijn dichterschap liggen vaak in het verlengde van het huismotief. De titel van de uitgebreide motievenstudie van de poëzie van Achterberg, *Het huis van Achterberg* (1978) door A.F. Ruitenbergh-de Wit, verwijst niet toevallig naar dat overheersende motief: 'Het is moeilijk uit te maken', schrijft de

auteur, ‘welk daarvan nu het allerbelangrijkst is, maar het *huis* neemt in zijn poëzie ongetwijfeld een dominante plaats in’ (Ruitenbergh-de Wit, 1978, p. 31, cursivering van de auteur). Dit uitgangspunt wordt in de studie uitvoerig beargumenteed. Met betrekking tot het gebruik van het woord ‘huis’ onderstreept Ruitenbergh-de Wit het metaforische karakter van Achterberghs taal: ‘Het huis (woning, gebouw) vertegenwoordigt bij Achterbergh gewoonlijk de innerlijke ruimte waar veel van zijn poëtische avonturen zich afspelen. *Ziel* of *geest* lijkt in het algemeen een bruikbare “vertaling” voor *huis* alsook voor talrijke verwante woorden’ (1978, p. 31). In menig gedicht weerspiegelt het huis de ziel of wordt omgekeerd de ziel een spiegel voor het huis; vaak valt moeilijk uit te maken waar deze grens ligt. In termen van de *Blending Theory* zou men kunnen zeggen dat de metaforen ZIEL ALS HUIS en HUIS ALS ZIEL in de gedichten worden geïntegreerd. Voorts kan het huis volgens de psychoanalytische aanpak van Ruitenbergh-de Wit (1978, pp. 32-33) het bewustzijn symboliseren, terwijl alles wat buiten ligt tot het onderbewuste behoort. Als verbindingselementen tussen deze gebieden fungeren bijvoorbeeld het raam, de deur, de spiegel en het wateroppervlak (zie hiervoor: Ruitenbergh-de Wit, 1978, pp. 33-37).

De kijk naar buiten of naar binnen heeft dan ook bij Achterbergh een andere betekenis dan in de poëzie van Nijhoff of Van de Woestijne, omdat bij Achterbergh de innerlijke wereld zowel een vertrekpunt is als een referentiekader. Deze innerlijke wereld is naar analogie van de gewone werkelijkheid ingericht. Dat Achterbergh in zijn poëzie voor de gemiste ‘u-figuur als het ware een tijdelijk onderkomen’ (Bloem & Van Bork, 2001) heeft gecreëerd, komt bijzonder duidelijk in het gedicht ‘Binnenhuisarchitectuur’ naar voren:

Ik zal een kamer in de wereld zoeken,
 en suite met de dood,
 om uw gestalte op te roepen
 aan in te richten hoeken
 uit het vertrek, dat zich voor eeuwig sloot.
 (Achterbergh, 2003, p. 262)

Dit gedicht illustreert tegelijkertijd hoe deze creatie verloopt en wat het resultaat ervan is. De huisinrichting wordt met zelfstandige naamwoorden als ‘plafond’, ‘doeken’, ‘radio’, ‘ramen’, ‘wastafel’, ‘gordijnen’, ‘zoldering’ enz. beschreven, die meestal zonder lidwoorden of met onbepaalde lidwoorden worden gebruikt. Als zodanig roepen ze telkens een type op. Deze types komen in nominale groepen voor. De rol van de andere onderdelen in deze nominale groepen is echter geen verdere precisering van het type of de verankering ervan in de context zoals in de

gewone taal gebeurt (vgl. Taylor, 2007, p. 410). Integendeel: alles wordt in een andere, geheimvolle context gezet: 'De andere kant is zonder licht, / voor radio en donker' (Achterberg, 2003, p. 262, cursivering IBK). Al snel wordt duidelijk, en de ik vindt hier ook geen doekjes om, dat deze bijna tastbare, zichtbare en hoorbare werkelijkheid in feite een schijnbare werkelijkheid is: 'Paneel, peluche, festoen / blijven het hunne er toe doen / om werkelijkheid te schijnen' (ibidem, p. 263). De gecreëerde werkelijkheid is duidelijk de talige werkelijkheid van het gedicht. In deze andere werkelijkheid gelden de wetten van de tijd en de driedimensionale ruimte niet (vgl. 'uwe ruimteloze schreden' in hetzelfde gedicht).

Concluderend kan men stellen dat het huis of de kamer metaforische concepten zijn voor zowel het land van de ziel of de zielstoestanden (ZIEL ALS HUIS, HUIS ALS ZIEL) als – evengoed – het gedicht zelf (GEDICHT ALS HUIS). Daarom zijn ze met geen concrete, specifieke huis- of woningruimte verbonden, laat staan dat ze naar zo een ruimte in de werkelijkheid zouden verwijzen. Het volgende gedicht verduidelijkt dat:

Zo vrij komt dus een woning op den duur
dat men een kamerruimte aan kan treffen
ver buiten de oorspronkelijke muren
onder de blote hemel, en de effen
herinnering ziet voor het oog verpuren.

(Achterberg, 2003, p. 871)

Zoals de titel van dit gedicht – 'Zwevende claim' – het al zegt, is het huis bij Achterberg een ruimte waarin noch de euclidische, noch de newtoniaanse wetten gelden. Het is een innerlijke ruimte met positieve connotaties, zoals de vrijheid en het gevoel de vertrouwde ruimte ook 'ver buiten de oorspronkelijke muren' te kunnen vinden. Tegelijkertijd is het huis een unheimliche ruimte die uit de taal bestaat, die door de genoemde referenten slechts schijnbaar op een 'echt' huis lijkt en waar de ik de verschijnende en verdwijnende u-(ge-, gij-)figuur kan ontmoeten.

DE JAREN VIJFTIG

Gewoon huis en metaforisch huis

Via de bespreking van het huis bij Achterberg – dat voor de ziel, voor het gedicht en ook voor het lichaam kan staan – kom ik terecht bij de poëzie van de Vijftigers, waar men deze metaforische concepten eveneens aantreft. Het gebruik van het woord ‘huis’ en de ernaar verwijzende woorden zijn in de poëzie van de Vijftigers heel opmerkelijk. Bij Lucebert maakt het woord ‘huis’ deel uit van de reeks ‘gezicht, hart, hoofd, hand’, bijvoorbeeld in de gedichten ‘hart, hoofd & hand’ (Lucebert, 2004, p. 220) en ‘aan de kinderen’ (ibidem, p. 230). Op deze wijze wordt ‘huis’ met het lichaam verbonden. Woordcombinaties uit andere gedichten versterken deze indruk: ‘de deuren van de huid’⁶ en ‘mijn huid staat op een kier’⁷. Het lichaam *is* huis. De lichamelijke van de poëzie van de Vijftigers is synthetisch (Brems, 1976, p. 250) en die synthese berust op de opheffing van de tegenstelling tussen lichaam en geest of, zoals Brems schrijft, op een ‘verruiming van het lichaam tot lichaam-subject’ (ibidem, p. 120). Synthese betekent een verbinding van twee eenheden tot een nieuw geheel waarin de oorspronkelijke eenheden versmelten, terwijl *blending* een enigszins hybride mengeling veronderstelt waarin de oorspronkelijke eenheden nog te onderscheiden zijn. Dit betekent dat het subject in zijn complexe identiteit niet langer van het lichaam te scheiden is. Het subject, de persoon, verschijnt door het lichaam of op de grens die het lichaam is. Het lichaam begrenst, beperkt het subject, maar paradoxaal maakt het tegelijk de confrontatie van het subject met de buitenwereld mogelijk. Het is geen toeval dat een zo begrepen lichaam in de poëzie van Vijftigers vaak met het woord ‘huis’ verbonden wordt. Nochtans vindt Brems dit beeld ‘eigenaardig’ (p. 91) bij de experimentele dichters, mogelijk omdat hij uitgaat van de band tussen lichaam en ziel die wordt voorgesteld ‘door het beeld van bewoner en huis, een topos, die in heel de Westerse, Platonisch-kristelijke, traditie terug te vinden is.’ (ibidem). Het huis als object is echter ook de plaats van de eerste inzichten van het kind

⁶ ‘het licht is dichter dan...’, uit: *apocrief* (Lucebert, 2004, p. 41).

⁷ ‘horror’, uit: *apocrief* (Lucebert, 2004, p. 44).

en van zijn eerste confrontatie met de buitenwereld. Mede door deze ervaringen wordt de identiteit van de mens gevormd, of vanaf deze ervaringen begint de identiteitsvorming van de mens. Het huis is aan de ene kant een object in de fysieke ruimte met een eigen ruimte en grenzen (muren). Aan de andere kant is het huis, als verzameling van alle ervaringen en indrukken die het subject opgedaan heeft, een mentale ruimte met eigen grenzen. Deze grenzen kunnen van religieuze, culturele, existentiële of andere aard zijn en ze zijn evenzeer bepalend als beperkend voor het subject op de steeds veranderende weg van zijn eigen identiteitsvorming. Het lichaam-subject en het huis als mentale ruimte zijn terzelfder tijd ruimtes en grenzen waarin en waarop het subject telkens anders verschijnt terwijl het met andere werkelijkheden, ruimtes en grenzen geconfronteerd wordt. Deze confrontatiemomenten worden verwoord bij Lucebert in de verzen ‘de deuren van de huid’ en ‘mijn huid staat op een kier’, waar de correspondentie tussen twee ruimtes van cruciale betekenis is. Dit aspect wordt eveneens door Brems opgemerkt (‘Niet de wanden, maar deuren en vensters worden de elementen waarop de symboolbetekenis teruggrijpt’, 1976, p. 92), maar vooral met betrekking tot de poëzie van Gerrit Kouwenaar.

Ook Jan Elburg bedient zich van de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS. In zijn gedichten is het huis vaak al in de titel aanwezig: ‘geen heel huis’, ‘nie-mands huis’ of ‘tijdelijk huis en de wind’ (Elburg, 1975, p. 123, 148 en 331). Ook bij hem wordt het huis met het lichaam-subject in verband gebracht. In deze drie gedichten komen drie onderwerpen aan bod die door Siem Bakker als belangrijkste begrippen van Elburgs poëtica worden genoemd: ‘tijd, mens en maken (=schrijven)’ (Bakker, 1989, p. 33). ‘Geen heel huis’ is een gedicht over het scheppingsproces. Het huis wordt een metafoer voor het gedicht, dat op zijn beurt met zijn maker (de dichter) verbonden is. Het thema van ‘tijdelijk huis en de wind’⁸ is de tegenstelling bestendigheid-tijdelijkheid. De schijnbaarheid van deze tegenstelling krijgt vorm in de paradoxen ‘tijdelijk huis’ en ‘aanhouders wind’. Deze laatste woordverbinding verwijst door klankovereenkomst naar de frase ‘de aanhouder wint’, wat de betekenis van de paradox en van de schijn nog versterkt. Het huis wordt immers traditioneel met bestendigheid en standvastigheid verbonden, terwijl de wind bij uitstek iets vluchtigs en tijdelijks is.

De conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS kan eveneens in de vroege gedichten van Remco Campert worden aangetroffen, bijvoorbeeld in *Vogels vliegen toch*

⁸ Voor een inspirerende analyse van dit gedicht, zie Van de Watering, 1982.

(1951): “‘ik wil alleen wonen / tussen mijn alleenstaande ledematen” / maar in mijn lichaam / zijn altijd kamers te huur’ (Campert, 2004, p. 50) of, cryptischer, in *Een standbeeld opwinden* (1952): ‘in de namiddag een standbeeld / opwinden tot blauwe ijsvogels / vliegen uit mijn linkerwit oor / dat bij geboorte werd gevoren / tot de doofheid van een grauw leeg huis’ (ibidem, p. 62). In Camperts gedichten uit de jaren zestig wordt het huis daarentegen enkel nog sporadisch met het lichaam in verband gebracht (‘buiten mijn huid / buitenshuis’, ibidem, p. 251). Meestal wordt het woord ‘huis’ in de betekenis ‘gebouw’ gebruikt (‘Tastbaarheden als een huis / een vuilnisbak schoorsteen boom’, ibidem, p. 267) of in de betekenis van een woning in relatie tot de bewoners: ‘de fietsers / die opgelucht naar huis rijden’ (ibidem, p. 299) en/of tot de ik: ‘Wat zich daarbuiten afspeelt in de schaduw / in de slaapkamers in dat huis / waar ze steeds ingaan / muziek klapt open en dicht / is voor mij niet na te gaan.’ (ibidem, p. 324).

De lange cyclus ‘Het huis waarin ik woonde’ uit 1955, bestaande uit negen gedichten, schreef Campert in opdracht van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. De dichter heeft de cyclus opgedragen aan zijn vrienden Freddy Rutgers, Lucebert en Bert Schierbeek in wiens huis hij enige tijd woonde:

Ik heb enkele jaren bij Bert Schierbeek gewoond, net als Lucebert. In die tijd ben ik eigenlijk gevormd. Het was meer dan een vriendenclub, het was voor mij een soort familie, iets wat ik altijd had gemist. Ik ontdekte op alle fronten het leven, alles kwam tegelijk, mijn eerste verliefdheden, mijn schrijverschap. Ik kan nooit zonder enige aandoening terugdenken aan die tijd. (Campert in Cartens, 2000, p. 27)

‘Het huis waarin ik woonde’ roept deze sfeer op. Het huis is in deze cyclus een ruimte waar het leven zich afspeelt in al zijn aspecten: ‘Hand in hand / was er braak en afbraak. / Liefde voor / en moeite om te leven’ (Campert, 2004, p. 137). De ruimte van het huis is beperkt en onvolmaakt en wordt in het deelgedicht ‘Het huis weet ervan...’ tegengesteld aan de ruimte van de verbeelding. Maar het huis is tegelijkertijd ‘het ruim’ (ibidem, p. 145). Deze tegenstellingen verzoent Campert in de conceptuele metafoer HUIS ALS SCHIP:

Soms verlieten we het huis,
zoals ’s avonds een matroos zijn schip verlaat,
en bezochten vrienden
of onbekenden, die nooit vrienden zouden worden
[...]

Maar altijd na de feesten van honger en pijn,
na het koortsig benutten van het moment,
keerden we terug naar het roestige schip
in de verzande haven, door muggen bezocht.

(Campert, 2004, p. 144)

De cyclus sluit met het poëtische gedicht 'Poëzie is een daad...'. Al wordt hierin noch het woord 'huis' gebruikt, noch de ruimte van het huis gethematiseerd, toch vloeit de tekst als het ware voort uit de vorige deelgedichten en verleent hij zijn affirmatief karakter aan het lange gedicht 'Het huis waarin ik woonde'.

Onder de Vijftigers bij wie zowel het concept HUIS als huismetaphoren duidelijke bestanddelen zijn, moet vooral Gerrit Kouwenaar genoemd worden. Onderzoekers besteden aan het huismotief bij Kouwenaar veel aandacht. Kees Fens doet dat in de essaybundel *Van huis tot huis. Over de poëzie van Gerrit Kouwenaar* (Fens, 1993, pp. 49-53), waar hij meerdere huisgedichten van Kouwenaar bespreekt. In zijn interpretaties verwijst het huis telkens naar het zomerverblijf van de dichter: 'De dichter heeft kennelijk een zomerverblijf – huis, tuin (en keuken!) figuren ook in eerdere bundels' (ibidem, p. 46). Tegelijk bespreekt Fens deze teksten vooral als poëtische gedichten met een duidelijke, vaak expliciete reflectie over het schrijven: 'De omslag ligt bij "men moet zich hier uitschrijven", en dat werd voor mij steeds meer het centrum van het gedicht' (ibidem, p. 47). Fens onderscheidt in de poëzie van Kouwenaar vier soorten huizen en hij relateert ze aan vier soorten tijden. Het eerste huis is het huis uit de tijd van de vader, symbolisch vertegenwoordigd door het Paleis van Volksvlijt in Amsterdam. De volgende huizen zijn verbonden met de oorlog en de Holocaust. Volgens Fens is het gedicht 'lege volière in artis' vooral een tekst over 'ontleding en schennis van de huizen' (ibidem, p. 50) en tegelijkertijd over de vernietiging van de tijd. Het derde huis is het huis uit de naoorlogse periode. Als representant hiervan noemt Fens het gedicht 'een huis' uit de bundel *hand o.a.* (1956), een '[b]ijna idyllisch gedicht [...], een der ontroerendste die Kouwenaar schreef' (ibidem, p. 52). Dit gedicht heeft Rodenko eveneens genoemd in zijn essay 'Een wereld van brood en mensen (Kouwenaar; Elburg)' in *De sprong van Münchhausen* (1959) en, let wel, als voorbeeld van een minder geslaagd gedicht van de belangrijke Vijftiger: 'soberheid kan heel gemakkelijk in simpelheid ont-aarden (men zie een gedicht als "een huis" op blz. 14/15 van *hand o.a.*), en de "kern" in het hier-en-nu van de dagelijkse realiteit, misschien een op een nieuwe en zeer intense manier beleefde realiteit, maar niettemin een realiteit van het

platte vlak' (Rodenko, 1959, p. 202). Ik citeer de eerste twee strofen van het gedicht dat deze tegenstrijdige lezingen veroorzaakte:

Ik schrijf een huis op
een huis met een dak van rode pannen
een schoorsteen die rook blaast
twee deuren één voor en één achter
een brievenbus een koperen belknop
en dan nog overal ramen

ik schrijf men komt binnen
ik schrijf een gang met een kapstok
er zijn overal kamers
geraniums tafels
karaffen met oliewater
een keuken met zoetzuur en kantkoek
een oude man die half blind is
een oude vrouw die de vloer boent

(Kouwenaar, 1982, p. 79)

Tussen de interpretatie van Rodenko en die van Fens ligt een kleine veertig jaar, een tijdsspanne waarin niet alleen veel onderzoek is verricht naar Kouwenaars poëtica, maar waarin de dichter zelf zijn poëtica van 'een gedicht als een ding' (Kouwenaar, 1982, p. 217) verder zal ontwikkelen. Rodenko (1959, p. 202) schrijft aan dit gedicht een 'tekort aan poëtische spanning' toe, terwijl Fens juist een spanning onderkent in de dubbelzinnigheid van enerzijds het naar de werkelijkheid verwijzende woord 'huis' en anderzijds zijn metonymische referenten die, wanneer ze opgeschreven worden, hun reële functie verliezen: 'Het blijft een volledig onbewoonbaar huis. In het woord huis kan je niet wonen. En dat "huis" laat zich uitbreiden tot de hele verwoorde werkelijkheid en daar hoort de taal ook bij' (Fens, 1993, p. 52). In een van zijn latere essays, 'Een vlier blijft een vlier', pleit Kees Fens voor een letterlijke lezing van Kouwenaars poëzie waaraan volgens hem 'het magistrale realisme' (2004, p. 32) eigen is. Fens leest ook latere huisgedichten van Kouwenaar als autobiografische teksten die refereren aan zijn zomerhuis in Frankrijk en algemene existentiële reflecties bevatten: 'Na elke zomer moet het huis worden gesloten en ook de tijd gaat op slot, tot volgend jaar. Misschien. De sluiting betekent ook de afsluiting van een tijd, die de ouder wordende dichter confronteert met de winter die ook in zijn leven nadert. Het huis krijgt bijna de symbolische grootte van het zelf' (Fens, 1993, p. 53).

Wiel Kusters behandelt in zijn studie *De killer. Over poëzie en poëtica van Gerrit Kouwenaar* de gedichtenreeks ‘weg / verdwenen’, uitgegeven naar aanleiding van de sloop van de Paleis-voor-Volksvlijtgalerij in Amsterdam (vgl. Kusters, 1986). De reeks bestaat uit negen gedichten die worden begeleid door foto’s en illustraties. Bij de gedetailleerde bespreking van het zesde gedicht uit de reeks, dat met ‘Leven in een huis als in een lichaam’ begint, maakt hij een uitgebreide aantekening (1986, p. 219) over de woorden ‘huis’ en ‘huid’ bij Kouwenaar en verwijst daarbij naar de studies van C.W. van de Watering (1979, 1982) waar enkele interessante opmerkingen over het gebruik van het woord ‘huis’ bij Kouwenaar, Elburg en Lucebert worden gemaakt. De studies van Kusters en van Van de Watering vormden een aanleiding om nauwkeuriger onderzoek te doen naar het metaforisch woordgebruik in de gedichten van Kouwenaar, Elburg en Lucebert (zie hiervoor Kalla 2007b, Kalla 2008); van dit onderzoek wordt hier een summier overzicht gepresenteerd.

Kouwenaars poëzie kan in verband worden gebracht met de ideeën van Martin Heidegger, voorgesteld in zijn essay *Bauen, wohnen, denken*. Het bouwen is wonen volgens de door Heidegger besproken etymologische interpretatie en ook een wijze van zijn op de aarde. Dit verband kan eveneens worden vastgesteld in het gedicht ‘Gewoon’ en andere huisgedichten van Kouwenaar. Het ‘ongewoon woordgebruik’ (Van de Watering, 1979, p. 52) in ‘Gewoon’ wordt pas interessant als men het gedicht tegen het betoog van Heidegger houdt. In zijn lezing gaat Heidegger in op de etymologie van de woorden ‘wohnen’ en ‘bauen’, die in verband worden gebracht met de etymologie van het woord ‘huis’. Uit de etymologie wordt in zijn betoog de samenhang van bouwen, wonen en zijn afgeleid. Uit filosofisch standpunt helpt deze brede verklaring van de woorden ‘bauen’, ‘wohnen’ en ook het woord ‘huis’ begrijpen hoe nauw deze woorden met het leven als proces verbonden zijn. Heidegger onderscheidt het factische wonen van het existentiële wonen. Het factische wonen is het verblijven in gebouwen, terwijl het existentiële wonen met thuis zijn (‘zu Hause’) verbonden is: ‘De vermelde gebouwen huisvesten de mens. Hij bewoont ze en toch woont hij er niet in, als wonen alleen maar betekent dat we een onderdak hebben.’ (Heidegger, 1999, p. 47). Het bouwen moet niet enkel als een middel worden begrepen om het doel – wonen – te bereiken. Het bouwen zelf, getuige de etymologische interpretatie, *is* wonen en tezelfdertijd *is* het ook een wijze van zijn op de aarde. De etymologische interpretatie laat eveneens een vollediger begrip van het gedicht ‘Gewoon’ toe, vooral wanneer het aan de tekst van Heidegger gespiegeld wordt. Het gedicht begint als volgt:

Ik ben gewoon in vel
kinderen blazen de kikker op

ik huis in een huis
het is middag
het wordt avond

(Kouwenaar, 1953, p. 31)

In het woord ‘gewoon’ weerklinkt het woord ‘wonen’ met zijn ruimtelijke connotaties en in zijn dubbelzinnigheid. ‘Ik ben’ versterkt de andere, existentiële betekenis van ‘wonen’, temeer daar het helemaal in het begin van het gedicht staat. Het zijn blijkt echter niet meer dan ‘gewoon in vel’ zijn, verblijven in een huis dat als een afschermdende huid kan fungeren. De derde regel maakt, syntactisch gezien, een deel uit van de reeks eenvoudige zinnen met het werkwoord (*ben, blazen, huis, is, wordt*) als predikaat. Het werkwoord ‘huizen’ betekent ‘wonen’; deze zin kan dus ook gelezen worden als: ‘ik woon in een huis’. Wanneer nu de eerste en de derde regel parallel worden gelezen, verschijnen nog meer mogelijkheden. ‘Zijn’ uit de eerste regel en ‘huizen’ uit de derde kunnen aan elkaar gelijkgesteld worden, net zoals ‘vel’ en ‘huis’. Zijn *is* wonen (huizen) in alle betekenissen die Heidegger eraan hecht. Het syntactische en semantische parallellisme vel-huis, samen met het parallellisme van de eerste en tweede regel, scheppen nog een extra mogelijkheid voor het lezen van de derde regel:

ik ben gewoon in vel
ik (ben) huis in een huis.

De ik als huis, als lichaam-subject is reeds bekend uit andere gedichten van de Vijftigers. Kusters verbindt in zijn studie twee andere noties uit de gedichten van Kouwenaar, ‘bouwen’ en ‘vernien’, met de existentiële filosofie en met Kouwenaars poëtica. Deze laatste relateert hij aan Mallarmé. Bij beide dichters stelt hij destructieve elementen vast die een onlosmakelijk bestanddeel van de creativiteit en van de voltooiing vormen. Hij verduidelijkt deze gedachte met een citaat uit het derde gedicht van de cyclus: ‘Het duurzaamst bouwen is het breken’ (Kouwenaar, geciteerd door Kusters, 1986, p. 183). ‘[W]eg / verdwijnen’ is, ondanks deze destructieve elementen, een secuur en evenwichtig opgebouwde compositie, ‘een hecht bouwwerk’ (Kusters, 1986, p. 117), zoals Kusters het metaforisch uitdrukt. Daarnaast brengt Kusters in zijn betoog twee problemen ter sprake die in de behandelde gedichtenreeks met elkaar vervlochten zijn: de zorgvuldig geconstrueerde talige werkelijkheid en de representatie van een buitentalige werkelijkheid: ‘Voor “weg / verdwenen” geldt dat het beide processen met elkaar verenigt: het realiseert in taal een gang van zaken (“bouwen” door te “breken”) die het tegelijkertijd, refererend aan de buitenwereld, representeert’ (Kusters, 1986, p. 175).

In tal van zijn andere (vroeg) gedichten bedient zich Kouwenaar, nog duidelijker dan in 'Gewoon', van de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS, bijvoorbeeld in de bundel *de stem op de 3^e etage* (1960): 'twee mensen / in huizen in huid' (Kouwenaar, 1982, p. 209), in de bundel *zonder namen* (1962): 'leven in een huis / als in een lichaam' (ibidem, p. 258) en 'thuiskomst in één lichaam' (ibidem, p. 269), in de bundel *autopsie/anoniem* (1965): 'Dus zijn huis waarin men zijn huis heeft' (Kouwenaar, 1982, p. 377), en in de bundel *volledig volmaakte oneetbare perzik* (1978): 'alles was leeg, zelfs het huis dat achteloos / tot huls werd verschreven / zelfs zijn lichaam was leeg als zijn huis / en zijn geest haast een gat' (ibidem, p. 572). De conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS wordt eveneens gehanteerd in het gedicht 'gedacht' uit de bundel *datal/decors* (1971) (ibidem, p. 482). Daar wordt het geïntegreerd met de conceptuele metafoer GEDICHT ALS HUIS. Gedichten over het scheppingsproces en over de identiteit van de dichter zijn talrijk in het oeuvre van Kouwenaar en in opvallend veel gedichten over deze onderwerpen komen deze conceptuele metaforen voor. Tot de gedichten die de autonome poëzie proclameren, behoort 'Zijn' uit de bundel *de stem op de 3^e etage* (1960) (Kouwenaar, 1982, pp. 180-181). Het gedicht behelst hier geen 'onbewoonbare huis' (ibidem, p. 180), 'het gedicht behelst het gedicht' (p. 181). De ik is hier 'geen geleerde, geen raadgever' (p. 181), maar een maker, een bijna almachtige schepper, net als in een ander gedicht over het dichterlijke scheppingsproces, 'Alles is in mijn handen': 'ik maak / kettingreacties van werkelijkheden / uitgespuwd of gegeten / en zo ontstaat een wereld, een stad, een huis' (ibidem, p. 208). Toch is de ik zich bewust van de vluchtigheid en van de vergankelijkheid van zijn gedichten. Het Horatiaanse idee van *exegi monumentum* wordt in twijfel getrokken doordat een huisbeeld opgeroepen wordt in een litanieachtig gedicht 'Als jonge wit-opgebouwde steden': 'als het lieve domme geloof / dit huis zal de eeuwen doorstaan / mijn gedichten' (ibidem, p. 183).

De conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS verbergt in de realisatie van Kouwenaar het idee van de aardse gebondenheid van de ik-dichter, zoals in 'de taal': 'ik sta als een huis op de wereld' (Kouwenaar, 1982, p. 94), en roept tegelijkertijd het scheppingsproces op en het resultaat ervan – een gedicht waardoor de dichter een relatie met de buitenwereld aangaat: 'ik ben ongeveer degene / die schuilgaat binnen de muren / en uitvloeit achter de ramen' (ibidem). Het woord waarin de mens wegschuilt, net als in het huis, wordt tegenovergesteld aan de taal. De taal (als systeem) kan begrepen worden als een onvolkomen instrument om met andere mensen te communiceren. Wat overblijft is het woord, waarin de ik schuilt maar waaruit hij ook uitvloeit en via zijn werk dat uit woorden is opgebouwd, met de wereld buiten, met de lezers wordt geconfronteerd. De tegenstelling taal – woord doet denken aan het streven van de Vijftigers om de woorden

in hun oorsprong op te zoeken of opnieuw uit te vinden door ze uit hun vaste (taalsysteem)verbanden los te rukken (vgl. Brems, 1976, p. 189).

Referentialiteit en zelfreferentialiteit zijn problemen die Gaston Franssen in zijn studie *Gerrit Kouwenaar en de politiek van het lezen* aan de orde stelt. De poëzie van Kouwenaar brengt uiteenlopende, elkaar soms tegensprekende interpretaties voort. Een van de mogelijke redenen daarvoor, stelt Franssen (2008, pp. 107-214), zijn de verschillende leesconventies die de lezers toepassen. Op basis van het huismotief bij Kouwenaar bespreekt hij de verhouding tussen zelf-referentiële en referentiële leesconventies. Hij stelt, in het spoor van Annie van den Oever, het *switchen* tussen de leesconventies voor: ‘Die techniek kan worden toegepast [...] wanneer de meerzinnigheid van een specifiek beeld ertoe leidt dat de lezer niet kan volstaan met het inzetten van één enkele, zogenaamd sluitende leesconventie’ (Franssen, 2008, p. 134). Het huismotief in het werk van Kouwenaar acht Franssen een dubbelzinnigheid die de lezer dwingt om gebruik te maken van verschillende interpretatieve mogelijkheden. De meerzinnigheid van beelden leidt ertoe dat zich ‘een heel nieuw netwerk aan referenten’ (Van den Oever, 2003, p. 476) aandient, wat voor een ‘*décalage* [zorgt]: de betekenissenhang die tot dusver was geconstrueerd [...], wordt uiteengereten’ (ibidem). Van den Oever beklemtoont dat de interpretatie van de betekenisverschuivingen nauw samenhangt met het lyrisch subject (ibidem, p. 478). Door het toepassen van overdrachtelijke betekenissen brengt de interpretatie ‘een waarlijk huiveringwekkende verbinding’ (ibidem, p. 479) tot stand: ‘die van het aan lezers bekende met het hen onbekende maar uiterst werkelijke, concrete en particuliere van een dichter, die een glimp laat zien van de door en door menselijke (in de zin van Aristoteles) ervaring van de wereld’ (ibidem). Met andere woorden, de toepassing tijdens de interpretatie van zowel de concrete als de overdrachtelijke betekenissen vloeit voort uit de ervaring van de lezer. Het is een cognitief proces dat door de dichter bijgestuurd en door de lezer uitgeoefend wordt. De gemeenschappelijke noemer is hier de (zintuiglijke, lichamelijke, menselijke) ervaring van de wereld. De door Van den Oever beschreven techniek correspondeert met wat door Fauconnier en Turner ‘conceptual blending’ (1998, p. 1) wordt genoemd.

Bij Hugo Claus, die vaak in een adem wordt genoemd met de Nederlandse experimentele dichters, speelt het concept HUIS een belangrijke rol, getuige de titel van de bundel *Een huis dat tussen nacht en morgen staat* (1953) of de cyclus ‘Het klemwoord: huis’ in de bundel *De Oostakkerse gedichten* (1954). In de kleine cyclus ‘Spreekwoorden’, in de bundel *paal en perk* (1955), lezen we in het derde gedicht een soort beknopte autobiografie van de ik:

Onbewoonbare huizen zijn de woorden.

Mijn stem is water.

Ik ben van het blanke ras en ongehuwd.

(Claus, 1994, p. 90)

Het autobiografische van de mens in het algemeen valt het meest op door de derde regel, maar de eerste twee verzen kunnen poëticaal worden gelezen, als een verwijzing naar de dichterlijke biografie (vgl. De Geest, 1989, p. 5). De ‘onbewoonbare huizen’ doen denken aan het gedicht ‘Zijn’ van Gerrit Kouwenaar. De (intertekstuele) relatie tussen de vroege gedichten van Claus en die van Kouwenaar kan hier niet onderzocht worden, maar het hierboven geciteerde gedicht van Claus zal niet onopgemerkt voorbijgegaan zijn. Allebei de gedichten zijn poëticaal en het huismotief wordt daarbij aangewend. Het geciteerde gedicht van Claus raakt tenminste drie kwesties aan die in *Een huis dat tussen nacht en morgen staat*, in *tancredo infrasonic* en in *De Oostakkerse gedichten* het huis met de poëtica van Claus in verband brengen. Ik doel hier op de preoccupatie met de taal, het dichterlijke scheppingsproces en de vaak ironische (onder)toon van zijn gedichten. Onder ‘onbewoonbaar’ lezen we in *Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*: ‘niet bewoond kunnende worden, niet geschikt om te bewonen’. De woorden die hier gedichten kunnen betekenen, die ‘onbewoonbare huizen’ worden genoemd, kunnen dus geen toevluchtsoord zijn. Men kan niet, zoals Slauerhoff het wilde, in de gedichten ‘wonen’. Met ‘woorden als onbewoonbare huizen’ wordt gesuggereerd dat de woorden onbetrouwbaar zijn, waardoor de dichterlijke activiteit tot een zinloze of op zijn minst een twijfelachtig bezigheid wordt. Maar tegelijkertijd is ‘mijn stem’ uit de tweede regel, een stem van de dichter, gelijk te stellen met zijn woorden, zijn gedichten en zijn stem. ‘Mijn stem is water’; zonder water is geen leven mogelijk, meer nog: ‘het water des levens’ (Openb. 21: 6) zijn de woorden van het Evangelie. Hebben de gedichten, de woorden, hoe twijfelachtig en onbetrouwbaar ook, toch de waarde van een openbaring? En is de dichter met God te vergelijken? De derde regel, die hier in het begin referentieel gelezen is, kan eveneens op de Christus-figuur duiden met wie zich de ik identificeert. Dit soort paradoxale en ironiserende uitingen met betrekking tot de (eigen) dichterlijke activiteit zijn typerend voor de drie bovengenoemde bundels die aan *paal en perk* voorafgaan. Naar deze bundels verwijst De Geest, die de experimentele periode van Claus ‘een briljante illustratie’ (De Geest, 1996, p. 190) vindt voor alle Vijftigers. Het huis als metafoor voor het lichaam-subject is ook voor Claus in zijn experimentele periode typerend. Het gedicht ‘De temmer’ uit *tancredo infrasonic* wordt met de woorden ‘dag lichaam als een huis’ afgesloten. In ‘De zanger’, in *De Oostakkerse gedichten*, wordt de

metafoor LICHAAM ALS HUIS in verband gebracht met het concept DICHTER en maakt de dubbelzinnigheid van zijn bestaan voelbaar. ‘Vrij is de zanger niet’ staat al in de eerste regel van het gedicht. Yves T’Sjoen interpreteert het vrijheidsstreven van de dichter, gethematiseerd in de bundel *Een huis dat tussen nacht en morgen staat*, als karakteristiek voor het hele oeuvre van Claus: ‘Het leven barst uit zijn voegen en de dichter zit gevangen in de conventionele systematiek van de taal. [...] Het streven naar absolute vrijheid dat contrasteert met een permanent gevoel van onvrijheid is trouwens een constante in Claus’ dichterlijke oeuvre.’ (T’Sjoen, 2011c, p. 5). Volgens T’Sjoen is de titel van de bundel een metafoor voor de ‘sensueel-erotische metaforiek’ waarvan zich de dichter heeft bevrijd door terug te keren naar het experiment. Volgens de onderzoeker distantieerde zich Claus daarvan expliciet in het openingsgedicht van *tancredo infrasonic*: ‘Genoeg zeg ik tegen het huis / Dat tussen nacht en morgen staat’ (vgl. T’Sjoen, 2011c, p. 9).

Toch is de dichter ook op een bepaalde (en beperkte) manier vrij, hoewel deze vrijheid door de grenzen van zijn lichaam wordt afgebakend (‘Losgelaten in zijn huid, dit huis’, Claus, 1994, p. 188). ‘Huis’ is een klemwoord. Gevraagd naar het gebruik van het woord ‘klem’ in zijn gedichten, zei Claus in een interview het volgende:

Een klemwoord bestaat, en dat betekent eh, enfin als ik het in een woordenboek zou naslaan, wat zou er ongeveer staan? *Nou, ik weet het niet eens, ‘klemteken’ bestaat, accent. Maar u zegt ook bij voorbeeld: de klem van een huis. Ja, het is om het pompeus te zeggen de menselijke staat (menselijke staat is overdreven) en de klem die op ons gezet wordt. Door het veelvuldig gebruik van het woord wil ik waarschijnlijk het feit minimaliseren. Ik wil niet vrij zijn, mentaal, ik kan niet vrij zijn, maar ik wil zoveel mogelijk klemmen onderzoeken. [...] Klem, ja het gevoel van erfzonde waar je niet aan ontsnapt’.* (Jessurun d’Oliveira, 1965, p. 141)

Het beklemmende van huis in de mentale zin wordt in het gedicht ‘Het klemwoord: huis’ door de metafoor ‘schelp’⁹ aanwezig gesteld: ‘Het klemwoord: huis of schelp’ (Claus, 1994, p. 211). Een schelp is immers een soort huis dat letterlijk klemt en het volledige contact van het dier dat erin huist met de buitenwereld onmogelijk maakt. De schelp kan niet opengemaakt worden zonder dat het dier beschadigd wordt. De conceptuele metafoor HUIS ALS SCHELP slaat hiermee op wat Claus hierboven zegt: ‘Ik wil niet vrij zijn, mentaal, ik kan niet vrij zijn’.

⁹ Van de metafoor ‘schelp’ in verband met ‘woorden’, ‘huis’ en ‘dichter’ bedient zich ook Lucebert in het gedicht ‘orfuis’ uit de bundel *van de afgrond en de luchtmens* (1953) (Lucebert, 2004, p. 201).

Het huis in de mentale betekenis bepaalt en beperkt de identiteit van de mens, of hij dat wil of niet. De integratie van de conceptuele metaforen TAAL ALS HUIS en LICHAAM ALS HUIS is voor het gehele poëtische oeuvre van Claus kenmerkend. De grenzen van de concepten TAAL en HUIS, die als beperkingen worden ervaren waaraan geen ontkomen is, worden in zijn poëzie met onvermoeibare kracht onderzocht.

Behalve Hugo Claus bedienen zich ook enkele andere Vlaamse experimentele dichters van de huismetafoor zoals die in de poëzie van de Vijftigers kan worden waargenomen. Zonder de Vijftigers daarvoor als maatstaf te nemen (zie hiervoor Brems, 2006, p. 132), doel ik hier op de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS die zich eveneens in de poëzie van de Vlaamse experimentelen manifesteert. Van de dichters uit de eerste fase van het experiment in Vlaanderen is er één bij wie deze conceptuele metafoor van bijzonder belang is: Albert Bontridder. Onder de Vijfenvijftigers moet in dit opzicht vooral Paul Snoek worden genoemd. Ook in de gedichten van Gust Gils worden huisbeelden aangetroffen, die echter sterk afsteken tegen die van andere Nederlandse en Vlaamse experimentele dichters. In de abstracte en hermetische gedichten van Hugues C. Per-nath speelt het concept HUIS daarentegen nauwelijks een rol, en de huismetaforen zijn bij hem nagenoeg afwezig.

In verschillende realisaties van de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS in de bundels die Albert Bontridder tot 1979 publiceert, wordt het huis in verband gebracht met de ruimte en met het licht. Het verbindende element is de mens door wie alles gebeurt. Het zo begrepen individu wordt in *Hoog water* en *Dood hout* met de jij en in latere bundels met de gemeenschap geconfronteerd die in de poëzie van Bontridder steeds manifester wordt, wat Bert Kooijman (1981, p. 429) treffend samenvat: ‘Slechts in het spreken over het algemeen menselijke krijgt het individuele zijn plaats en bestemming’. Het resultaat van deze confrontatie wordt steeds somberder en pessimistischer en bereikt een hoogtepunt in de bundel *Huizen vieren haat* (1979). De in de bundeltitel gepersonificeerde huizen ‘communiceren blijkbaar niet meer, harmoniëren ook niet meer, omdat de ontwerpers, de bouwers en de bewoners niet meer kunnen communiceren, onderworpen als ze zijn aan de beknotting door het bijna almachtige sociale systeem’ (Kooijman, 1981, p. 430). Het thema van *Huizen vieren haat* is dan volgens Kooijman ‘de historisch gegroeide kloof in de communicatie, mede veroorzaakt door de overheersing van de techniek en de welvaart’ (ibidem). Dat het in de bundel mogelijk ook om een specifieke reflectie over de Belgische samenleving gaat, illustreert bijvoorbeeld het gedicht ‘Vox humana’ uit 1979, dat anno 2011 bijzonder actueel klinkt:

Waarom het volk in twee gebroken,
de samenloze samenleving,
te wapen brengen in het stembureau
als voor een burgeroorlog?
het neemt de arbeid, trekt het loon,
maakt van gebruik bezit
en koopwaar van het wonen.

(Bontridder, 1979, p. 33)

Behalve deze maatschappijkritische onderwerpen (zoals de verhouding tussen het individu en gemeenschap) bevat de bundel *Huizen vieren haat*, net als de eerdere dichtbundels van Bontridder, reflecties over de taal, de poëzie en de ruimte in zowel fysieke als filosofische zin. In Bontridders jongste, sterk filosofische dichtbundel *De tuinen van Naxos* (2004) speelt de huismetafloor een kleinere rol, maar het concept HUIS is er blijvend aanwezig, vooral in ‘Wonen’, de slotcyclus van de bundel.

Onder de Vijfenvijftigers zijn er twee dichters bij wie het huis het onderwerp is van meer dan een gedicht: Gust Gils en Paul Snoek. In de poëzie van Gils uit de jaren zestig treft men het beeld aan van een vervallen huis:

in een huis verlaten en halfverwoest een van die huizen in een
regenachtige buitenwijk waarvan de eigenaar is uitgeweken
naar australië onbekend of niet meer te vinden een van die
huizen omgroeid met meterhoog onkruid en losgelaten hees-
ters in een van die puinhuizen zullen wij binnendringen on-
gemerkt en er gaan wonen voorgoed en ongeweten

(Gils, 1962, p. 81)

Het huiselijke dat het woord ‘huis’ kan oproepen, ontbreekt hier volledig. Meer nog, het wordt gedeconstrueerd tot zijn omkering. De hier uitgesproken behoefte aan onderdak wordt gecontrasteerd met geweld (‘zullen wij binnendringen’) en is verbonden met het gevoel zich onzichtbaar te willen maken: het huis is ‘omgroeid met meterhoog onkruid’ en de wij gaan er ‘ongeweten’ in wonen. Het geheel doet denken aan het verhaal van W.F. Hermans ‘Het behouden huis’. Dit beeld van het huis is in de poëzie van Gils niet toevallig en het blijft ook niet tot een enkel gedicht beperkt. Het keert regelmatig terug in de bundel *Drie partituren* (1962) als ‘een instortend huis’ (Gils, 1962, p. 72) of ‘het vergroeide huis’ (Gils, 1962, p. 10) en in het gedicht ‘Het onbegrip huis’ in *Een*

plaats onder de maan (1965) als ‘het huis dat toch niet inzakt’ (Gils, 1965, p. 37). Het biedt de ik een onderdak dat geen bescherming is en soms zelfs tot een gevangenis wordt waarin de ik opgesloten wordt, met ‘daarbinnen niets geen leegte’ (Gils, 1962, p. 104). In het gedicht ‘Kamerarrest’ uit de jaren tachtig is er weer sprake van het huis als een gevangenis:

in de amechtige linkerhoek
van de weinig uitgestrekte kamer
heeft een goudvis het zwemmen verleerd
zijn geheugen is zoek.

op een tafel halverwege: het potlood
zorgvuldig geslepen door vader
die nog steeds bij potloden zweert
alsof iemand hem ooit geloofde.

ergens rechts doezelt een huisgenoot
die botweg beweert in deze
en geen andere ruimte tuis te horen
dat denken kamerplanten ook.

moeder bestaat maar is nooit
wat je echt aanwezig noemt.
de muren zijn van kleur verschoten
het regent voorgoed.

in de achtergrond door geen mens bekeken
stottert een oorlog op teevee.

(Gils, 1988, p. 19)

Passiviteit en onverschilligheid zijn hier het resultaat van de huiselijk-burgerlijke sfeer. ‘Thuis’ is een geestelijke beperking die amechtig maakt. Mogelijk valt de titel van de hele dichtbundel – *Zanger met zuurstofmasker* – hieruit te verklaren. De taal van Gils’ poëzie heeft in de loop der jaren een ontwikkeling ondergaan: ‘een duidelijke evolutie van een wat naïef geloof in de magie van het woord naar een veel eenvoudiger taalbehandeling’ (Gils in Auwera, 1985, p. 68). Het beeld van het huis is echter in wezen niet veranderd. Het accent is wel verschoven: van het uiterlijke verval van een huis naar het innerlijke, naar de huisbewoners, hun afgestompte gevoelens, onbestaande wederzijdse relaties en desinteresse in het wereldgebeuren.

In het werk van Paul Snoek zijn het concept HUIS en de huismetafoor nog sterker aanwezig. Ook kwantitatief is het verschil met andere ‘Vijfenvijftigers’ duidelijk. Reeds in de vroege gedichten van Snoek zijn de huizen legio: het gebruik van het woord ‘huis’ als bestanddeel van verschillende metaforen en beeldenreeksen is opvallend. In de bundel *noodbrug* (1955) verschijnt voor de eerste keer de conceptuele metafoor WERELD ALS HUIS:

ZONE

‘la poème est l’amour réalisé

du désir demeuré désir’

René Char, Portage formel

op het balkon van de wereld heb ik mensen van
alle kleuren toegesproken maar zij hoorden mij
niet omdat er teveel lawaai was in hen.

en in de kelders van de wereld kunnen geen
geluiden meer bewegen omdat de lijken meer
dan duizend eeuwen lang elkaar te lijf gaan tot
zij niets meer voelen van de dood.

mensen hoorden mij niet
omdat er teveel dood was in hen.

(Snoek, 2006, p. 62)

De kenmerken van het domein ‘huis’ worden op het domein ‘wereld’ overgedragen. Die conceptuele integratie van huis en wereld gebeurt op basis van de ruimtelijke eigenschappen van het huis (balkon) en tijdruimtelijke aspecten: de kelders zijn niet alleen ruimte zoals ze dat in een huis zijn, maar ook tijd, een tijdruimte waar ‘de lijken meer / dan duizend eeuwen lang elkaar te lijf gaan’. De kelders zijn het onderste gedeelte van het huis en bij Snoek metaforisch dus de oudste tijdperken van de wereld. De conceptuele metafoor WERELD ALS HUIS komt nog in twee andere gedichten uit deze bundel voor. In het gedicht ‘Sprookje’ bouwt de ik ‘een kaartenhuis’ (Snoek, 2006, p. 80); dit huis is tegelijk ‘mijn sprookje’ (ibidem), een uit woorden opgebouwde wereld. De conceptuele metafoor WERELD ALS HUIS wijst hier vooruit naar de metafoor GEDICHT ALS HUIS, die in latere poëtische gedichten van Snoek vaak wordt aangetroffen. In de cyclus ‘Conversatie met mijn bloemen’ verschijnt het als een wens: ‘ik zou de wereld willen zien / veranderd in / een glanzend huis / waar voor elk raam / een tuin zou staan / waarin geen mensen groeien’ (Snoek, 2006, p. 90). Niet toevallig verschijnt deze conceptuele metafoor net in deze cyclus, waarvan het centrale thema de verbondenheid van de ik met de wereld is. Het kan een bevestiging zijn van wat

Paul Rodenko (1956, p. 182) en na hem ook andere onderzoekers (Demets, 2006, p. 730) ‘kosmisch besef’ noemden, een karakteristieke eigenschap van de tweede experimentele generatie in Vlaanderen. Rodenko voegde eraan toe: ‘Deze dichters voelen zich *thuis* in de wereld – maar hun wereld is niet die van de psychologische noch die van de sociale categorieën (deze ondergaan zij als uiterlijkheden, epifenomena), maar die van de elementaire kosmische verbanden’ (1956, p. 182). Toch wordt in Snoeks poëzie het hier door Rodenko ter sprake gebrachte gevoel van ‘zich thuis voelen in de wereld’ niet bevestigd maar veeleer op losse schroeven gezet. Hoewel Lionel Deflo de hier geciteerde regels uit ‘Conversatie met mijn bloemen’ als ‘een hoopvolle irrealisvorm’ (Deflo, 1985, p. 196) karakteriseert, gaat het meer om een wens dan om realiteit. De wereld die door de conceptuele metafoor WERELD ALS HUIS door Snoek in woorden wordt vastgelegd, is geen huis om zich thuis te voelen. Mensen communiceren er niet met elkaar, ze zijn door de dood gebrandmerkt en eenzaam. Hoewel het soms enkel om ‘een kaartenhuis’ met slechts een ‘hartenvrouw’ (Snoek, 2006, p. 80) gaat, lijkt het alsof dit thuisgevoel, verbonden met de wereld als huis, wel in de liefde of in de creativiteit kan worden gevonden. In de cyclus ‘Dualis’, die aan ‘Conversatie met mijn bloemen’ voorafgaat, wordt dat thuisgevoel in de liefde gezocht en gevonden. Het huis komt in ‘Dualis’ in verschillende metaforische betekenissen voor. Het derde gedicht van de cyclus is een realisatie van de conceptuele metafoor VROUW ALS HUIS:

ik ben in het warmste der huizen gegaan
 hier en daar kroop de zon
 als een rups langs de muren
 ik heb de kamer
 met geweldige vreugde gevuld
 en met stilte
 het kasteel van de avond
 beschilderd.

je zat aan een zwitsers houtdorp te breien
 een muziekdoos goot herfst
 in je schoot
 je huis was een dagboek
 van aloude weemoed
 je leefde
 in een boomgaard van mensen.

(Snoek, 2006, p. 85)

Terwijl in de eerste strofe de erotische dimensie van het concept *VROUW* overheerst, wordt in de tweede strofe geput uit idealistisch-symbolische lagen ervan, met associaties van klein geluk en burgerlijke huiselijkheid. De liefde geeft aan de ik niet alleen een thuisgevoel, maar ook, door met 'je' te zijn, een sociaal gevoel van ergens bij een gemeenschap te horen ('zweiters houtdorp', 'een boomgaard van mensen'). Dat deze gevoelens geen lange duur beschoren is, ervaart de lezer van andere gedichten van Snoek. Reeds in 'Conversatie met mijn bloemen' verandert 'een boomgaard van mensen' in de wens naar 'de tuin / waarin geen mensen groeien'. Een soortgelijke evolutie, die ik hier gemakshalve als 'van optimisme naar pessimisme' karakteriseer, ondergaat in de poëzie van Snoek de invulling van de conceptuele metafoer *GEDICHT ALS HUIS*. In het gedicht 'Het luchtkasteel' uit de bundel *Ik rook een vredespijp* (1955) wil de ik 'de schepper worden / van een luchtkasteel' (Snoek, 2006, p. 159). In 'De zwarte muze', het openingsgedicht van de gelijknamige bundel uit 1968, verandert het luchtkasteel in 'een wanhuis zonder antwoord' (ibidem, p. 385). Ook het geloof in de kracht van eigen creativiteit, 'de zachte handen / van een uitvinder' (ibidem, p. 159), is verdwenen. De Zwarte Muze antwoordt niet meer:

Waar is de tijd, dat jij me voedde met je weelde,
mij in een praalbed proeven liet de eetlust van je slaap,
of met mij woonde in een huis dat ik rechtvaardig bouwde
en waar het goed was je ruimschootse minnaar te zijn?

(Snoek, 2006, p. 385)

De creativiteit en de erotiek zijn hier invullingen van de conceptuele metaforen *VROUW ALS HUIS* en *GEDICHT ALS HUIS*.

De huismetaphoor wordt in het werk van Snoek niet al te vaak opgemerkt. Als typisch idioom van de dichter worden vooral de zee, het water en de zon genoemd: 'de zee als beeld van de moeder, de creativiteit, de vrijheid; de zon als de vader, de rede, het denkende ik' (T'Sjoen, 2005, p. 49; zie hiervoor ook Deflo, 1985, p. 197 en De Vree, 1968, pp. 211-213). Als een van Snoeks thema's vermeldt Yves T'Sjoen het 'zoeken naar een eigen wereld' (T'Sjoen, 2005, p. 51) en Deflo spreekt in verband met de bundels *noodbrug* en *Ik rook een vredespijp* (1957) over 'de thematiek van menselijke aliënatie en vlucht in een verbeelde werkelijkheid' (Deflo, 1985, p. 196). Deze thematiek wordt gezien als een reactie op de historisch-maatschappelijke situatie van de dichters van de naoorlogse generatie. De generatie waartoe Paul Snoek behoorde, wordt gekenmerkt door een verlangen naar een, zoals Deflo (1985, p. 194) het noemt, 'bewoonbare wereld'. De Vree spreekt rechtuit van het verlangen van deze gene-

ratie 'naar een magische en fantastische nevenwereld, naar een home gebouwd met wonderlijke bekoringskracht, een "woordhuis", een beeldenhuis' (De Vree, 1968, p. 56). T'Sjoen noemt 'huis' bij de bespreking van het gedicht 'Zwarte muze' terloops (2009, p. 8) als een van Snoeks 'kernwoorden'. De Vree bemerkt de huismetaphor in het werk van Snoek (*aardrijkskunde en tussen vel en vlees*) en brengt haar meer uitgebreid thuis. Hij verbindt de huismetaphor namelijk met de lichamelijke als typisch kenmerk van zowel de Vijftigers als de Vijfenvijftigers:

De mens, in casu hier de man, is voor hem, van huid en zintuigen tot klier-, spier- en zenuwstelsel een magische gestalte geworden, een woning, een huis, een partner die inviteert 'au voyage intime'. [...] Hij is een huis dat wonden oploopt tussen vel en vlees, want als zijn lichaam stand houdt, als hij in zijn lichaam gelooft, vermag de wereld slechts ondiep te kwetsen. Het is duidelijk dat Snoek door zijn gedicht zichzelf wil bevrijden en de angst bezweren. Verheugd leven is hem meer dan ondergangsstemming. Het geloof in het lichaam en in de liefde is hem vooralsnog de beste en de enige uitweg voor een jeugd bedreigd door atoombom en grootmachten. (De Vree, 1968, p. 66)

Zijn karakteristieke thema's realiseert Snoek vaak in de conceptuele metaforen LICHAAM ALS HUIS en VROUW ALS HUIS, zoals De Vree hier aantoonde (zonder het uiteraard in de termen van de cognitieve stilistiek te vatten), maar ook in de conceptuele metaforen WERELD ALS HUIS en GEDICHT ALS HUIS, wat de hier eerder aangehaalde tekstvoorbeelden duidelijk illustreren.

De jaren vijftig werden door het opkomen van de Vijftigers en van de Vijfenvijftigers gedomineerd, maar zij waren niet de enige dichters die in deze periode poëzie schreven en al zeker niet de enigen bij wie het huis als ruimte en als metafoor een opmerkelijke rol speelt. Een in dat opzicht belangrijke, hoewel geen homogene noch naar buiten samen optredende groep zijn de Nederlandse en Vlaamse dichters. In *De lust tot lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem* (1988) brengt Maaikje Meijer de Nederlandse dichters die in dit decennium actief zijn, onder de aandacht. De auteur concentreert zich vooral op het werk van M. Vasalis, Judith Herzberg, Neeltje Maria Min en Elly de Waard maar buigt zich eveneens opmerkzaam over de gedichten van Hanny Michaelis, Ellen Warmond, Lizzy Sara May, Ankie Peypers, Astrid Roemer, Micha de Vreede en tal van anderen. De gemeenschappelijke noemer voor de poëzie van de vrouwelijke dichters uit deze periode acht Meijer de 'Grote Melancholie', 'een

categorie van classificatie die het mogelijk maakt een aantal dichters uit de jaren vijftig (Warmond, Michaelis, De Vreede, May) met elkaar te verbinden' (Meijer, 1988, p. 287). Brems (2006, p. 62) voegt aan deze groep de Vlaamse dichteres en schrijfster Chris Yperman toe¹⁰. Deze opsomming kan aangevuld worden met de vroege gedichten van Clara Haesaert uit de bundel *De overkant* (1953), waar de eenzaamheid en een gevoel van onmacht een rol spelen:

HOE WIL IK BLIJVEN...?

Hoe wil ik blijven in dit stille huis
waar niemand mij tracht aan te raken?
's Nachts zingt de nachtegaal en bij
regenweer een merel voor het raam.
Ik hoor slechts vaag een zacht geruis...
Een oude kat met halfblinde ogen
verjaagt mijn eenzaamheid.

De stilte en de klare lucht,
de lichte nachten in October
verwijten mij
de vlekken in mijn oog.

De vlek der drift en onbevrediging
de vlek der woeste koppigheid
de vlek der eindeloze onmacht.

(Haesaert, 1953, p. 17)

Terwijl dit gedicht van het verlangen en het gemis is doordrongen, wordt in 'De man' uit dezelfde bundel een gedeelde eenzaamheid in de gesloten ruimte van een woning gethematiseerd, met als overkoepelende conceptuele metafoer HUIS ALS WERELD: 'De kamer is een wereld' en 'het venster blijft gesloten' (Haesaert, 1953, p. 22). Het gedicht is geschreven vanuit het mannelijk perspectief maar in de 'wij'-vorm. De 'wij' delen de eenzaamheid als dagelijks brood. Ze zijn op elkaar aangewezen en kunnen enkel 'geloven tot de wanhoop / hier werd genoeg bemind: / het venster blijft gesloten' (ibidem). De gedichten van de Nederlandse dichters 'handelen over diepe depressie' (Meijer, 1988, p. 299) die een reactie vormt op de waarden crisis, de leegte en het vacuüm na de oorlog die door zowel mannen als vrouwen werden ervaren, zij het op een andere manier. 'De

¹⁰ Toch heeft Chris Yperman in de jaren vijftig geen dichtbundels gepubliceerd. Haar gedichten verschijnen in het tijdschrift *De Meridiaan* en een viertal werd opgenomen in de tweede en vermeerderde druk van Walravens' bloemlezing *Waar is de eerste morgen?* (1960). De melancholie en eentonigheid van het leven worden erin gethematiseerd, maar de notie huis speelt daarbij geen rol.

Grote Melancholie' hangt nauw samen met de collectieve sociale situatie van de vrouwen na de oorlog:

De jaren vijftig vormden een periode van herstel, niet alleen van gebombardeerde steden, maar ook van het gezin en de traditionele vrouwenrol. Het moederschap werd sterk gestimuleerd. Weinig vrouwen hadden een baan. [...] De culturele vertegenwoordiging van vrouwen was minimaal. Wat er van het feminisme nog over was, was ondergronds gegaan.

Ik vraag me af of bepaalde elementen in de Grote Melancholie niet zouden kunnen worden beschouwd als tegen-beweging tegen het valse optimisme en het seksisme van de naoorlogse restauratie. De dichters stellen botweg dat het leven onleefbaar en leeg voor haar is. Steden worden herbouwd en zij beschrijven ze als gevangenissen. Vrouwen worden als huisvrouw gezien en zij zeggen dat de vier muren van de kamer op haar afkomen. Vrouwen worden geacht warm en gevoelig te zijn, maar zij verklaren dat zij helemaal niets voelen. Vrouwen worden geacht hun bestemming te vinden in de liefde, maar zij laten zien hoe machteloos een geliefde staat tegenover de depressie die haar overstroomt. Dit alles kan begrepen worden als de weigering van die restauratie. (Meijer, 1988, p. 313)

De traditionele rollen die voor vrouwen waren weggelegd, waren verbonden met de ruimte van het huis. Het kan dan ook geen toeval zijn dat het concept HUIS een dominante rol speelt in deze poëzie.

Als typische representanten van de 'Grote Melancholie' noemt Maaïke Meijer Ellen Warmond en Hanny Michaelis (p. 300). In de poëzie van vrijwel alle dichters die in het decennium 1950-1960 publiceren, erkent Meijer 'een eigen, andersoortige evolutie' (ibidem, p. 297), die ze vervolgens nader karakteriseert (p. 297). Voor dit overzicht vind ik vooral Meijers opmerkingen over het dagelijkse leven en de spreektaal van belang. Dat impliceert het huis als ruimte en de intieme onderwerpen die met de huiselijke setting samengaan. Bij de thematische verkenning van deze poëzie wijst de onderzoekster op 'een sterk gevoel van onheil en depressie. Het leven wordt als doods, nutteloos en waardeloos afgeschilderd' (p. 297). Vanuit het psychoanalytische kader verklaart Meijer dat de vrouwen zich, ten gevolge van die depressie, als gevangenen voelen. Als 'gevangenis' worden door de dichters niet alleen de heropgebouwde steden (bijvoorbeeld Michaelis), maar ook het eigen huis en het eigen lichaam ervaren (vooral Warmond), en vaak ook het huwelijk (o.a. Peypers). Ik citeer ter illustratie een kort gedicht van Ankie Peypers:

HUWELIJK

Mijn echtgenoot loopt zwervend door de kamer.
Het is er klein. Wij trachten ook niet langer
het ander lichaam te ontwijken.

Maar ieder aanraken is als een hamer-
slag zo kort en fel- steeds banger
doe ik mijn plicht op hem te lijken.

(Peypers, 1951, in Meijer, 1988, p. 308)

Het langzaam voortgaande verlies van de eigen identiteit is verbonden met de kleine woonruimte – de tekst ‘suggereert een ruimte als een gevangeniscel’ (Meijer, 1988, p. 309) –, maar ook met het als ‘steeds banger’ makend, als eng en beperkend ervaren huwelijk. Het identiteitsthema is karakteristiek voor de gedichten die zich in de ruimte van het huis afspelen of binnen de ruimte van het eigen lichaam, dat als huis wordt ervaren en/of ‘bewoond’. In dit geval gaat het vaak om een gespleten, uitgesproken vrouwelijke identiteit, zoals in een ander gedicht van Peypers:

EEN JONGER VROUW

In mij is een jonger vrouw dan ik
met lichter ogen en smaller handen.
Zij staat op kleine gespitste voeten
door mijn ogen naar buiten te zien.
Zij kijkt naar de dagen, naar licht en naar kleuren,
ziet alles verwonderd, ziet alles heel schoon.
Beiden verlangen we, dat zij kon spreken,
dat zij kon bewegen en leven en breken
de donkere, die om haar woont.

(Peypers, 1957, in Meijer, 1988, p. 310)

In de tekst wordt de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS gerealiseerd: het lichaam van de ik is de verblijfplaats van ‘een jonger vrouw’ die door de ogen van de ik ‘naar buiten’ kan kijken. Deze ‘jonger vrouw’ zit gevangen in het lichaam van de ik die ‘om haar woont’. Ook Hanny Michaelis gebruikt vaak een huis, een kamer of een stad in functie van de ruimte waarin de ik gevangen zit. De conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS manifesteert zich in talrijke gedichten die Meijer vanuit haar feministisch-kritisch perspectief interpreteert, met een vergelijkbare intensiteit als in de gedichten van de mannelijke dichters uit deze periode. Als illustratie van de categorie ‘Grote Melancholie’ interpreteert ze bij-

voorbeeld de kleine cyclus 'Woonhuis' in de bundel *Proeftuin* (1953) van Ellen Warmond.

WOONHUIS

I

De klok heeft geen geheugen meer een ongewone
verbijstering kruipt zwijgend uit een hinderlaag
een overdwars gespleten kegel draag
ik tussen schouders die me vreemd voorkomen

de muren tonen hun verwarrende profiel
behangsels van herinnering die zich een uitweg wroeten
een klokslag die een uur geleden viel
rolt als een trage damsteen voor mijn voeten

twee dodelijk verschrikte handen liggen
als wezenloze vissen naast mijn bord
waar is het huis en wat is deze kamer
waarin ik langzaamaan een ander word?

II

Dit noemt men huis deze kubus
oordovende leegte met ramen
die iets verbergen en stoelen
die samenzweren

de vuurmond van een lamp die op
de schietschijf van de open
wijdopen pupil staat gericht
dat noemt men licht

deur die gesloten blijft
bel die niet overgaat
eenzaamheid
onraad

(Warmond, 1969, pp. 13-14)

Als we het huismotief in de gedichten van Warmond in chronologisch perspectief bekijken, dan valt op dat het in de bundels uit de jaren vijftig duidelijk aanwezig is (vooral *Proeftuin*, 1953 – in zes gedichten – en *Weerszij van een wereld*, 1957 – in zeven gedichten). De eerste bundels zijn gedomineerd door de existentiële eenzaamheid waarvoor de vraag uit het eerste gedicht karakteristiek is: 'waar

is het huis en wat is deze kamer / waarin ik langzaamaan een ander word?'. Het huis wordt niet ervaren als 'thuis' maar hooguit als 'kamer', 'kubus', 'oordovende leegte met ramen'. Zowel het huis als het lichaam hebben kantige, hoekige vormen. De ik is vervreemd van de eigen leefomgeving, die per definitie vertrouwd zou moeten zijn, maar ook van het eigen lichaam.

Dat zijn aspecten die in de interpretatie van Meijer echter onderbelicht blijven. Meijer ontkent dat de gedichten van de dichtressen uit de jaren vijftig aansluiten bij de existentiële filosofie en concentreert zich op de depressie als uitdrukking van de situatie van de vrouwen in deze periode. Ook al is dit een heel belangrijk aspect, toch kan men niet voorbijgaan aan de parallellen tussen gedichten als 'Woonhuis' van Warmond en 'Niemand's huis' van Elburg. De ik wordt zich ervan bewust dat hij/zij de ander wordt, en het huis – een hoekige ruimte die als vreemd, leeg en 'van niemand' wordt ervaren – maakt deze bewustwording mogelijk.

Na de bundels uit de jaren vijftig is er een duidelijke verschuiving in het werk van Ellen Warmond zichtbaar, die reeds uit de titel van haar volgende dichtbundel blijkt: *Warmte, een woonplaats* (1961). Terwijl de plaats in de wereld voor de ik tot dan toe 'een holte in een leegte' (Warmond, 1969, p. 57) was – een vreemd, onbewoonbaar huis dat met het eigen lichaam in verband werd gebracht –, wordt het vanaf nu de warmte van de liefde: 'Liefde en het besef / van liefde daartussen bouwen / mensen een warmende woonplaats' (Warmond, 1969, p. 81).

De dichteres die misschien het minst de 'Grote Melancholie' vertegenwoordigt, is Lizzy Sara May. Meijer plaatst haar in deze categorie onder andere op grond van de titel van haar eerste dichtbundel, *Blues voor voetstappen* (1956), die naar blues verwijst, 'het genre in de jazzmuziek dat zich bij uitstek leent voor het uitdrukken van melancholie' (Meijer, 1988, p. 307). Vervolgens vindt ze May's poëzie 'droevig van toon, maar haar droefheid is geen hermetisch afgesloten melancholie' (ibidem, p. 308). Toch is de poëzie van Lizzy Sara May niet droeviger dan die van andere dichters of dichtressen uit deze (en andere) perioden. Haar gedichten zijn muzikaal, soms zelfs speels; vaak geven ze de indruk van een tekst die bij jazzmuziek geschreven is. De liedjes bevatten in enkele gevallen een refrein:

KLEINE BLUES VOOR VOETSTAPPEN

De nacht verlicht de stad
 De wind begeleidt de straat
 de maan omarmt het huis
 de brug bewaakt het water
 ik heb geen schaduw meer

de oever behoedt het water
de deur behoedt het huis
de stilte behoedt de straat
de slaap behoedt de stad

ik heb geen schaduw meer
(May, 1978, p. 30)

De ik voelt zich eenzaam maar de wereld is niet hopeloos, integendeel. De gebruikte werkwoorden creëren een sfeer van gezelligheid ('verlicht', 'begeleid', 'omarmt') en veiligheid ('bewaakt', 'behoedt'). De ik maakt deel uit van deze wereld hoewel van erbij horen geen sprake is. De eerste bundel bevat vooral bluesliedjes, maar de metaforisch-surrealistische combinaties van beelden dragen ertoe bij dat de teksten soms zelfs licht humoristisch werken, zoals 'Blues voor een rode cactus'. In tal van gedichten uit de volgende bundels is de surrealistische humor nog duidelijker aanwezig, zoals in 'Ballade van de kapitein' uit *Zingend als een zinkend schip* (1960), waar 'het (pre-)feministisch onbehagen' (Meijer, 1988, p. 306) een ironische ondertoon heeft: 'de kapitein / is een man / dat is zeker hij / drukt op knopjes / van de toekomst hij / is de drukknopitein' (May, 1978, p. 66). De huisbeelden in de poëzie van Lizzy Sara May zijn warmer en positiever getekend dan bij andere dichters uit deze periode, getuige het openingsgedicht van haar debuutbundel:

In dit huis
van een kleine Mozartmuziek
gaven alle kamers
elkaar een hand
en altijd was er wel iemand
die de maat tikte
met een voet
de schemer sloop er helder rond
en dempte het geluid
van het scheve
het reddingloze buiten
daar was het
dat men je leerde lopen
om jezelf achterna te gaan
en men gaf je een naam
om jezelf niet te vergeten
en later

veel later
toen de deur vermolmd
uit haar hengsels viel
tochtte het scheve
het reddingloze naar binnen
en bouwde van de schemer
een lijkkarretje
om de kleine muziek
in te begraven

alleen 's nachts
alleen 's nachts tikt een voetstap de maat
en lacht een zelfportret tegen de spiegel

(May, 1978, p. 11)

De kindertijd heeft hier duidelijk positieve connotaties. Hij wordt geassocieerd met het ouderlijk huis en met mensen die bescherming boden en voor regelmaat zorgden ('altijd was er wel iemand die de maat tikte met een voet'). Het was een vriendelijke ('gaven alle kamers / elkaar een hand') en veilige ruimte, duidelijk afgescheiden van 'het scheve / het reddingloze buiten'. Het huis uit de kindertijd wordt herinnerd als een ruimte waar de basis voor de eigen identiteit is gelegd ('men gaf je een naam / om jezelf niet te vergeten').

In 1959 publiceert Julia Tulkens, een dichteres van de oudere generatie, haar bundel *Het huis van de stilte* (1959), die enige thematische verwantschap vertoont met de hierboven genoemde dichters. Het gaat hier om een bundel traditionele verzen, maar de toon is melancholisch. De angsten van de ik zijn van existentiële aard en de ik wil ze bezweren: 'waar salie groeit naast tijm en ruit / zal dood geen hand genaken' (Tulkens, 1959, p. 13). De gedichten zijn vervuld van eenzaamheid, een gevoel dat al dan niet met de jij wordt gedeeld. De huismetamor is een middel om deze verbondenheid uit te drukken: 'Wij zijn de geliefden: één huis in de rij' (ibidem, p. 44). Het huis is eveneens een ruimte die door eenzaamheid is omgeven en bedreigd:

Dit is het huis van de stilte.
De muren sluiten ons in.
De eenzaamheid rondom die muren...
Mijn lief, en wij middenin

met 't leven, dat eens zal verraden:
de stilte, die ons verteert,

de wensen die wij verzwijgen,
de waarheid, die ons bezeert.

(Tulkens, 1959, p. 7).

Terwijl de lezer verschillende beelden van het huis aantreft, zijn dat tegelijk zielsbeelden van de ik. ‘Het Huis van de stilte’ uit Tulkens’ gedichten refereert ook aan een bestaand huis – Huize Wissenbos waar de dichteres enige tijd met haar man woonde. Ze herinnert aan die tijd en aan de reacties op de bundel in een interview: ‘Men zegt dat ik angst had voor de dood. Maar in feite had ik angst voor alles. Ik ben altijd een overgevoelige vrouw geweest. Maar ik had één groot voordeel. Ik had een man die hartstochtelijk van mij hield en mij niet ongelukkig kon zien. Daarom zijn we verhuisd naar Tienen’ (Tulkens in De Block, 1996, p. 97). Het zou te ver gaan om Julia Tulkens, op basis van haar bundels uit de jaren vijftig, tot de ‘Grote Melancholie’ te rekenen. De klassieke vorm van haar gedichten, de verbondenheid van de ik met de jij, met God en met de wereld plaatsen haar duidelijk bij de dichters van de generatie die in de jaren veertig debuteerde. Toch gebruikt ze in de bundel *Het huis van de stilte* in feite een soortgelijke techniek als de jongere dichters uit de jaren vijftig: de angsten en twijfels van de ik worden geprojecteerd op de ruimte van het huis en zijn omgeving.

De huisbeelden in het werk van Ida Gerhardt zijn schaars en telkens gekenmerkt door ambivalente gevoelens die in weinig ander gedicht zo expliciet worden uitgedrukt als in ‘Het gebed’ uit *Het levend monogram* (1955):

Drie maal per dag, naar vaste wetten,
nemen zij de eigen plaatsen in,
en gaan zich rond de tafel zetten;
van haat eendrachtig: het gezin.

De vader heeft het mes geslepen,
de kinderen wachten, wit en stil.
De moeder houdt haar bord omgrepen
alsof zij het vergruizelen wil.

En grauw: dan vouwen zij de handen,
de disgenoten in het huis:
van tafelrand tot tafelranden
geschikt tot een onzichtbaar kruis.

(Gerhardt, 2002, p. 214)

In de gedichten van andere dichters uit de oudere generatie die na de Tweede Wereldoorlog blijven publiceren, verschijnen meer traditionele huisbeelden. In de late poëzie van P.N. van Eyck wordt de gedachte aan ouderdom en de naderende dood via huisbeelden overgebracht. In het gedicht ‘De verschijning’ houdt de ik het ziekbed terwijl zijn ziel allerlei tochten onderneemt. De kamerruimte is zijn ‘wereld in het klein’, zoals de afdelingstitel het ook al suggereert. In dit en andere gedichten uit ‘Wereld in het klein’ vormt de metafoor HUIS ALS WERELD een soort conceptueel kader. In de ruimte van het huis versmelt het heden met het verleden, het huidige moment met de herinnering. Terug in zijn kamer vormen de ik in het nu en de ik van toen een eenheid met de huiselijke ruimte:

Thuis, en te bed weer in zijn eng vertrek,
 Voelde hij, rond ziend, zich met ieder ding
 Als na een onderbroken twee-gesprek,
 Maar nu verenigd door de herinnering.

(Van Eyck, 1958, p. 449)

De herinnering, geactiveerd door de omringende dingen, is in deze gedichten het bindende element.

In *Te laat voor deze wereld* (1957), een laatste bundel van Jan van Nijlen, worden twee werelden aan elkaar tegengesteld. Een van deze werelden wordt vertegenwoordigd door het beeld van het huis uit de kinderjaren, dat in het merendeel van de gedichten in de eerste afdeling verschijnt. Dit huis wekt geen gevoelens van herkenbaarheid en identificatie op, integendeel: de ik herkent de figuur uit het verleden, die met het huis van zijn kinderjaren verbonden was, niet als zichzelf, en toch is deze figuur reëler dan zijn huidige ik: ‘De jongen, die ik was, loopt aan mijn zij / En kijkt mij aan met spot en medelij: / Van allen, die destijds dit huis betraden, / Is er nog één die leeft, en dat is hij.’ (Van Nijlen, 1957, p. 24). Het geluk is enkel en alleen met het verleden verbonden waarnaar de ik verlangt, ontevreden met het hier en nu. Deze ontevredenheid resulteert eveneens in het nadenken over de dood, waarbij het thuiskomen met doodgaan geïntegreerd wordt: ‘Misschien zal ik eerst werkelijk thuis zijn / Als de dood, onverwacht, op mij aankomt.’ (ibidem, p. 17). Door middel van huisbeelden realiseert Van Nijlen in zijn laatste bundel het programma dat typerend is voor zijn gehele oeuvre: de herinnering aan de kinderjaren en het verlangen naar een onbereikbaar geluk dat met het doodsverlangen afwisselt of wordt geïntegreerd.

In de jaren vijftig worden nog drie bundels gepubliceerd waarvan de titels, of in één geval de titel van een cyclus, naar huizen verwijzen. Het betreft *Het huis onder de beuken* (1952) van Ward Ruyslinck en *De doden zoeken een huis* (1956) van Cees Nooteboom. In de debuutbundel van Fernand Florizoone *In de branding* (1955) werd de cyclus ‘Het huis in de duinen’ opgenomen.

In de bundel van Ward Ruyslinck passeren, net als in *Het huis* van Marnix Gijzen, de familieleden de revue: vooral de moeder aan wie de bundel opgedragen is, de geliefde van de ik, vader, broer, neven, kinderen. In de traditionele vorm van berijmde gedichten worden thema’s aangesneden als de relaties binnen de familie, het zich losmaken van de ouders, de dood van de broer. Het huis onder de beuken is een stille getuige van de opeenvolgende generaties en seizoenen. Het overkoepelende thema is de vergankelijkheid, metaforisch opgeroepen door de rijpe pioen, die in een van de gedichten bijna volgens het model van de zeventiende-eeuwse vanitas-stillevens geschilderd wordt (Ruyslinck, [1952], p. 12), of de herfst, zoals in dit fragment waar de boomstam voor de familie staat:

De doden schrijven op de gevel van dit huis
hun namen en de redenen van hun bestaan.
Straks schudt de najaarstroom, die nooit zonder gedruis
komt, de gelieven wakker – zullen zij de maan
die bij hun slapengaan de ramen klaarde, missen?
Ik hoor de bladeren al vallen – zullen zij
de sterke boom die hen gedragen heeft niet missen?
Ik weet niet of het om het blad is dat ik schrei
of om de boom, of om mijn eigen eenzaamheid.
(Ruyslinck, [1952], p. 16)

Verbondenheid met de geliefde en herinneringen aan de moeder, de terugkeer naar het ouderlijk huis en de vergankelijkheid zijn eveneens thema’s van de cyclus ‘Het huis in de duinen’ van Fernand Florizoone. De titels van de gedichten zijn een korte weergave van de conventionele gang van het menselijke leven – ‘Terugkeer’, ‘Vader’, ‘Moeder’, ‘De Bij en de Appelbloesem’, ‘Geboorte’, ‘Stil geluk’ – en plaatsen de bundel duidelijk in de traditie van de negentiende-eeuwse huiselijke poëzie.

In 1956 verschijnt *De doden zoeken een huis*, een bundel van Cees Nooteboom. Met de doodsthematiek die vrijwel alle gedichten domineert, sluit Nooteboom bij de vorige generatie dichters aan, vooral bij Ed. Hoornik aan wiens nagedach-

tenis de bundel opgedragen is. In zijn studie *De tijd en het labyrint* legt Rennenberg (1982, p. 15) een verband tussen de woorden ‘huis’ en ‘graf’ in de poëzie van Nootboom: ‘Hoewel het woord “graf” nergens voorkomt suggereert de titel van de bundel (herhaald in een gedicht op p. 7) toch duidelijk een verband tussen “huis” en “graf” en treedt met “zoeken” het belang van het streven naar rust reeds uitgesproken naar voren’ (ibidem). Het streven naar rust is een van de grote thema’s die Nootboom in zijn latere bundels nog verruimt. Dat wordt in zijn debuutbundel in de conceptuele metafoor *GRAF ALS HUIS* gerealiseerd.

Hoewel Nootbooms debuutbundel formeel afsteekt tegen de latere gedichten, vormt hij inhoudelijk ‘een aanloop tot de problematiek die in het latere werk de volle klemtoon zal krijgen’ (Rennenberg, 1982, p. 11): het verlangen naar rust dat met doodsverlangen vereenzelvigd wordt, onmogelijkheid om met de medemens te communiceren, eenzaamheid en machteloosheid ten opzichte van de dood. Deze thema’s krijgen later een vorm in de realisaties van de conceptuele metafoor *GEDICHT ALS HUIS*, getuige ‘Het huis op het eiland’ in de bundel *Aas* (1982), waar het gedicht duidelijk fungeert als een schuilplaats en een remedie tegen de vergankelijkheid:

In mijn leven worden de winters langer,
de kleuren valer, de vrienden banger.
De liefde verdwijnt uit mijn gezicht.
Ik berg me op in mijn gedicht.

(Nootboom, 1984, p. 33)

Toch kunnen de gedichten van Nootboom niet als veilige schuilplaatsen worden beschouwd waarin de ik kan ‘wonen’. In het poëtische openingsgedicht ‘Aas’ uit de gelijknamige bundel zijn de ik en het gedicht onafhankelijke entiteiten die naar elkaar zoeken, aan elkaar zelfs ‘verslaafd’ (ibidem) zijn en weliswaar dicht bij elkaar kunnen komen (‘ik stond aan de straten waar de woorden wonen’, ibidem), maar die toch eenzaam blijven in de context van de dood: ‘Ik ben alleen, het gedicht is alleen, / en de rest is van wormen’ (ibidem).

DE JAREN ZESTIG

Vanzelfsprekend huis

In het vocabularium van de Zestigers is ‘huis’ een niet zo vaak voorkomend woord. Bij Hans Verhagen verschijnt het enkel tweemaal in zijn bundels uit de jaren zestig, Armando gebruikt het woord ‘huis’ slechts viermaal in zijn vroege gedichten¹¹ en Herman de Coninck slechts tweemaal. Kunnen wij daaruit afleiden dat een zo tastbaar object als het huis nauwelijks een rol speelt in deze poëzie, die nochtans programmatisch met de werkelijkheid verbonden was? Het antwoord op die vraag lijkt mij ontkennend. Het huis als ruimte waar zich het leven afspeelt, als werkruimte, als sfeer verbonden met mensen die bij het huis horen, met name het gezin, speelt in deze poëzie wel degelijk een opmerkelijke rol.

Mogelijk hangt dat samen met ‘de hernieuwde belangstelling voor een poëzie die zowel herkenbaar als inleefbaar was’ (Brems, 2006, p. 312). Het huis wordt voornamelijk dan in beeld gebracht wanneer de dichters voor een persoonlijk perspectief kiezen, ongeacht of het nu om dichters gaat die in *Barbarber* en *De Nieuwe Stijl* publiceerden dan wel om dichters rond *Tirade* en *Hollands Maandblad*, die veeleer ‘aansloten bij de lange traditie van een poëzie die een eenvoudig taalgebruik, een persoonlijke stem, herkenbare situaties en inhoudelijke diepgang met elkaar combineerde’ (Brems, 2006, p. 312). K. Schippers, de typische readymade-dichter, verwerkt bijvoorbeeld in ‘Bianca’s eerste kunsten’ (in *128 vel schrijfpapier*, 1967) een huiselijk tafereel – de eerste stappen van een klein meisje – tot een poëtische gedachte:

De grenzen van poëzie
zijn verlegd:
de maat in een kinderschoen is een gedicht

Bianca – 1 ½
loopt op haar eerste schoenen
door de kamer

(Schippers, 2003, p. 128)

¹¹ Pas in de jaren negentig schrijft Armando een cyclus gedichten waarin hij expliciet aan het huis refereert: ‘Het boosaardige huis’ uit de bundel *De naam in een kamer* (1998).

Een vergelijkbaar beeld gebruikt Verhagen, die daarnaast een sociaal-historische context schept om een soort eigen biografie te verdichten:

Groeit
(1e tandje
 1e woordje
 1e 2e wereldoorlog)
van het ene sprookje
in het andere, stap voor stap van kindsbeen
 in een echt been
(of geweer)
 , Hans Verhagen
(Verhagen, 2003, p. 86)

Een beeld van het huiselijke leven wordt ook gegeven in de gedichten van Kees Winkler, die met het studententijdschrift *Propria Cures* verbonden was en samen met dichters als Lévi Weemoedt, Jan Kal en R.A. Basart volgens Brems in de ‘sfeer tussen romantiek, ironie en huiselijkheid’ (2006, p. 318) te situeren is. Winkler debuteerde in 1960 met de bundel *Tussen twee oorlogen*, en in de jaren zestig verscheen nog een bundel van zijn hand, *Freud is een voyeur* (1967). In de daaropvolgende decennia publiceerde hij nog een tiental bundels. Deze gedichten zijn geschreven met gebruikmaking van stoplappen die rijm dwang verraden en ze overstijgen zelden de met een flinke dosis zelfironie beladen ontboezemingen van de ik – eerst ‘een fijn student’, later een zelfgenoegzame burger:

Met een sigaar en een glas wijn
zal het mij om het even zijn
ik schrijf een vers, ik doe een plas
bedenk hoe’n fijn student ik was
(Winkler, 1974, p. 30)

De lezer van dit oeuvre krijgt een vrijwel compleet beeld van een mensenleven dat echter vrij weinig ruimte laat voor een niet-referentiële lezing. In ‘Woedend’ (Winkler, 1995, p. 99) valt bijvoorbeeld de woede van de dichter af te lezen naar aanleiding van een geweigerde subsidie voor de uitgave van zijn verzameld werk. In gedichten waarvan de titels voor zich spreken (‘Huwelijk’, ‘Scheiding’, ‘Mijn eerste vrouw’) en andere gedichten over ‘Het nieuwe huis’ en zijn ‘Interieur’ en over de alledaagse dingen en gebeurtenissen worden de eerste vrouw van de dichter, Hetty, zijn tweede vrouw Judy evenals zijn zoon Walt (en andere levenden en overleden familieleden) bij naam genoemd:

We gaan in huis. En brengen Walt naar bed
 langzaam heeft Hetty de koffie gezet
 we wassen af, zij neemt verstelwerk op
 wij praten maar de tijd schiet op
 (Winkler, 1967, p. 20)

Behalve veranderingen die samenhangen met het natuurlijke verloop van de tijd is er overigens in de poëzie van Winkler weinig ontwikkeling te merken. Nog in de jaren negentig blijft hij berijmde gedichten schrijven over ‘Huis tuin en keuken’ (Winkler, 1995, p. 120). Zijn gedichten putten rijkelijk uit de traditie van de negentiende-eeuwse huiselijke poëzie¹². Dat verband betreft in de eerste plaats de huiselijke thematiek, die uiteraard aangepast wordt aan de maatschappelijke en economische ontwikkeling van de twintigste eeuw. Terwijl Tollens nog de eerste tand van zijn zoon bezong (‘Op den eersten tand van mijn jongstgeboren zoontje’, Tollens, 1955, p. 44), of een gedicht schreef als ‘Aan mijn oudste zoontje, Op zijn verjaardag’ (ibidem, p. 65), dicht Winkler ‘Bij een nieuwe auto’ (Winkler, 1972, p. 46) en een ‘Verjaarsvers’ (Winkler, 1985, p. 41) bij de veertiende verjaardag van zijn poes.

In de gedichten van J. Bernlef uit de jaren zestig is een beweging merkbaar van buiten naar binnen, en omgekeerd. De bundel *Dit verheugd verval* (1963) vangt bijvoorbeeld aan met een vers waar de beweging binnen-buiten op twee niveaus gebeurt. Thuiskomen van een reis en zichzelf vinden als een mentaal thuiskomen, worden in dit gedicht conceptueel geïntegreerd:

maar ik, kom ik thuis
 en hoe: behangen met snorren, gedroogde boeketten
 grammofoonplaten – een bekroonde verzamelaar
 of naakt zoals het behoort, slechts door het eensnarig
 hart begeleid.

 dat moet best vrolijk gebeuren en overal en steeds
 maar voorwenden –
 door het houden van een logboek

¹² De bestanddelen van het negentiende-eeuwse concept ‘huiselijkheid’ zijn uiteraard niet tot het huiselijke (burgerlijke) leven beperkt. Huiselijkheid was evenwel verbonden met vaderlandsliefde en de gulden middelmaat: ‘Das Adjektiv “huiselijk” wird während dieser Zeit zur Chiffre für die bürgerlichen Kardinaltugenden. Es bekommt drei zusammenhängende Konnotationen zugewiesen: Erstens erhält es die Mitbedeutung “haushälterisch”, “ökonomisch” im Sinne der überkommenen Lehre vom Ganzen Haus; zweitens verweist es auf vaterländische Tugenden und nationale Gesinnung und drittens wird mit ihm das stoische Ideal der aurea mediocritas verbunden: der häusliche Mensch findet Glück und Zufriedenheit in der eigenen Gemütsruhe’ (Leuker, 2001, p. 55-56). Zie hiervoor ook de studie van Ellen Krol over huiselijkheid in de negentiende-eeuwse poëzie (Kroll, 1997).

het kijken op het kompas
 het afstrepen der dagen –
 dat er een eind aan de reis komt...
 dat ik iets gezien heb...

(Bernlef, 1997, p. 81)

De ik komt hier thuis, in de vertrouwde omgeving. De werkzaamheden die in de tweede strofe worden ‘voorgewend’, zijn activiteiten die tijdens de reis gebeuren volgens een vast plan: ‘het houden van een logboek’, ‘het kijken op het kompas’, ‘het afstrepen der dagen’. Op het eerste gezicht lijkt het gedicht zo een realisatie van de conceptuele metafoor *LEVEN ALS REIS*. Dit samenvallen van elementen uit het concept *REIS* en het concept *LEVEN* gebeurt echter niet volledig. Het einde van de reis (thuiskomen), als element van het domein ‘reis’, veronderstelt namelijk het einde van het leven als tegenhanger (*counterpart*) in het domein ‘leven’. Men kan echter de dood niet ‘voorwenden’, terwijl in het gedicht wel voorgewend wordt ‘dat er een eind aan de reis komt...’. Een meer aannemelijke *blend* is daarom: thuiskomen is zichzelf vinden, zijn eigen identiteit ontdekken. Zowel thuiskomen als de eigen identiteit ontdekken zijn activiteiten die zich herhalen en die tegelijk altijd anders kunnen zijn. Het dubbelpunt na ‘en hoe’ en het voegwoord ‘of’ zijn talige elementen waardoor deze diversiteit tot uiting komt. Het resultaat van deze *blending* – de ontdekking van de eigen identiteit – is bijgevolg geen constant gegeven: het innerlijk is druk (‘behangen met snorren, gedroogde boeketten / grammofoonplaten’) of ‘naakt zoals het behoort’. De dwang van buitenaf die op het innerlijk wordt uitgeoefend, wordt enerzijds aangegeven door de metafoor van een druk interieur, anderzijds door de werkwoorden ‘moeten’ en ‘voorwenden’. Ook de herhaling ‘en overal en steeds’ draagt bij tot het gevoel van drukte. Voorwenden ‘dat er een eind aan de reis komt...’ kan in de uitwerking van de *blend* geïnterpreteerd worden als zich telkens opstellen alsof de (planmatige) ontdekkingsreis naar de eigen identiteit iets opgeleverd heeft. ‘Het houden van een logboek’ is dan een metafoor voor het schrijven. ‘Voorwenden [...] dat ik iets gezien heb’ kan worden geïnterpreteerd als een opgelegde dwang om wat de ik gezien heeft – de tijdens de reis gedane observaties – neer te schrijven. Het concept *REIS* wordt zo met het concept *HUIS* en het concept *SCHRIJVEN* in verband gebracht, zowel in dit als in andere gedichten uit deze bundel, in het bijzonder in ‘Misleid instinct’:

Zoals men de zee in een jampot meenam naar huis
 vroeger, nu het verdrinken zonder water
 en met gelijk resultaat.

De rust binnenshuis
 achter het papier is werkelijk ontstellend

[...]

Meisje, waar is de zee gebleven?

Jongen, ik weet het niet.

(Bernlef, 1997, p. 98)

Terwijl bij sommige dichters uit de jaren vijftig, met name de hier eerder besproken Paul Snoek, de conceptuele metafoor WERELD ALS HUIS werd gerealiseerd, gaat het bij Bernlef om een poging om de wereld in huis te halen, metaforisch weergegeven door ‘de zee in een jampot’ die naar huis werd meegenomen. Deze beweging is net zo paradoxaal als ‘verdrinken zonder water’ en ze levert geen resultaten op, noch in het verleden (de onvoltooid verleden tijd van ‘meenam’), noch in het nu (de werkwoordelijke constituent ‘is werkelijk ontstellend’). De potentieel mogelijke conceptuele metafoor HUIS ALS WERELD faalt, nog voor het geheel geconstrueerd kan worden. De zee in een jampot veroorzaakte geen storm, en ook nu leidt ‘de rust binnenshuis’ niet tot een beweging. ‘Achter het papier’ en ‘is ontstellend’ zijn talige elementen die een persoon veronderstellen: *iemand* zit achter het papier, de rust binnenshuis is voor *iemand* ontstellend. De *blend* die hieruit ontstaat, kan worden vervolledigd (*completion*) met een schrijver/dichter die achter het papier zit en voor wie de rust ontstellend is omdat er ‘binnenshuis’ geen prikkels zijn voor zijn creativiteit. Het lijkt erop dat de visie op het creatieve proces als een ‘voorwenden’ in het openingsvers uit dezelfde bundel hier een voortzetting krijgt. Het einde van ‘Misleid instinct’ doet denken aan de slotregels van Nijhoffs ‘Impasse’, dat traditioneel wordt geïnterpreteerd als een gedicht over (de overwinning van) de crisis van de dichterlijke creativiteit. Op de problematiek van het dichterschap en hoe die door de Zestigers en de nieuw-realisten wordt opgevat en tegenover de traditie geplaatst, kom ik nog terug in een later hoofdstuk.

In ‘Afvvaart’, eveneens uit *Dit verheugd verval* (1963), is het huis een ruimte die een houvast biedt. Het is een wegwijzer, ‘de kaart’ die de ik op reis meeneemt:

Zoals honger aan voedsel denkt
 zijn er streken waarvan een reiziger droomt
 wit op de landkaart maar plotseling herkend
 in een stem zingend in de keuken
 iemand die oefent op een piano
 een spreker die even zijn woorden vergeet.

Uit die fragmenten ontstaat langzaam de kaart
 waarmee hij op een dag afvaart
 nagewuifd door een hondje, een melkboer
 en een mooi oud vrouwtje.

(Bernlef, 1997, p. 84)

Het beeld van het huis dat hier en in andere gedichten van Bernlef verschijnt, is niet volledig. Het betreft ‘fragmenten’: ‘behangen met snorren’, ‘gedroogde boeketten’, ‘een stem zingend in de keuken’, ‘iemand die oefent op een piano’, de met het huis verbonden mensen en (huis)dieren.

Een soortgelijk fragmentarisch huisbeeld is typerend voor Rutger Kopland, een andere dichter-debutant uit dit decennium. In zijn gedichten uit deze periode sluipt het huisbeeld als het ware onopgemerkt de aandacht van de lezer binnen. Het beeld van het huis wordt indirect opgeroepen door de figuren van de kinderen van de ik, door de ik als vader (‘Een lange wandeling’), door zijn eigen gezin (‘Onder de appelboom’), door de figuur van de gestorven vader van de ik, zijn moeder en zijn broers (‘Bij de dood van mijn vader’), de gestorven grootmoeder (‘Groen uitgeslagen’), de katten (‘Oeloembo, een kat’, ‘Groeten uit Glimmen’) en zelfs ‘goudvissen in hun / kom’ (‘Intussen’). De ik bevindt zich meestal buiten en de huisbeelden tonen doorgaans geen huis als object. Het gaat bij Kopland, zoals Brems opmerkt, ‘niet om de observatie van Bernlef, Schippers of Buddingh’, omwille van de dingen zelf, vanuit de verwondering dat ze er zijn’ (2006, p. 311). De gedichten formuleren reflecties over algemeen-menselijke thema’s die vanuit een persoonlijk perspectief worden benaderd, zoals bijvoorbeeld de vergankelijkheid: het opgroeien van de kinderen, de dood van familieleden, het zoon-zijn en vader-zijn. De omgeving van het huis, met name de tuin, krijgt in deze gedichten eveneens een vaste plaats en neemt niet zelden mythische proporties aan (‘Eden’). Deze korte karakterisering illustreert hoe het huis vanaf het begin al een rol speelt in de poëzie van Kopland. Die rol wordt mettertijd belangrijker, en in de bundel *Een lege plek om te blijven* (1975) groeit het huis zelfs uit tot een concept dat de gehele bundel domineert. Hier kom ik nog op terug wanneer ik verderop het huisbeeld in de poëzie uit de jaren zeventig bespreek.

In *Arcadia* (1968), de debuutbundel van Kees Ouwens, verschijnen huisbeelden die ondanks hun fragmentarisch karakter uiterst suggestief werken. De ik-figuur lijkt op Frits van Egters uit *De avonden*: de ik woont met zijn burgerlijke ouders en hij brengt continu en onomwonden zijn lichamelijke onder woorden. Vooral de moederfiguur neemt een prominente plaats in in deze gedichten. De

letterlijke betekenissen worden meedogenloos en bijna cynisch ondermijnd door de weergave van de reacties en zielstoestanden van de ik, zoals dit programma-tisch gebeurt in het openingsgedicht ‘Een gezellig avondje’:

Mijn moeder is een goede vrouw,
zij houdt veel van mij.
Ik mag haar niet beledigen.

[...]

Maar 's avonds, wanneer ik gezeten ben onder de
schemerlamp en aan de overvloedige borst van
de middenstand, beweene ik het extra voordeel
van het zoon-zijn.

(Ouwens, 2002, p. 7)

Verder worden er huisbeelden gecreëerd waar de ik fysiek deel van uitmaakt. Hij zit voor de buis, trekt zijn schoenen uit bij het binnenkomen in het net schoon-gemaakte huis, gaat naar de wc en wast zijn handen, kleedt zich in zijn beste kostuum omdat het Kerst is, enzovoort. Tezelfdertijd hoort hij (mentaal) niet bij dit benauwde huis en thuis maar bij een wijdere ruimte:

Onder de tafel en in de kast,
op zolder en in de kelder,
men zocht mij overal.
Ten einde raad keek men door het
keukenraam uit over een weiland.
Maar ik was daar niet.
Natuurlijk niet, ik zit liever
in het bos.

(Ouwens, 2002, p. 44)

In de bundel is vaak sprake van een beweging van binnen naar buiten en omge-keerd: ‘Na het veld der zelfbevrediging verlaten te hebben, begaf ik mij in een vervallen woning. [...] Vervolgens begaf ik me naar buiten, tot aan een oude waterput’ (ibidem, p. 48). Het gaat hierbij zowel om een verplaatsing in fysieke zin als, misschien nog meer, om een beweging in de mentale ruimte van de ik-figuur die het huis probeert te verlaten maar er telkens terugkomt, al gaat het niet altijd om hetzelfde huis. In Ouwens’ vierde bundel, *Klem* (1984), wordt nogmaals op het ouderlijke huis gezinspeeld in het gedicht ‘Notariaat’: ‘zulk ouderlijk huis verkocht zich aan koper / mijn geschiedenis verloor zich, werd verleden // notariaat was exil’ (ibidem, p. 182). De verkoop van het huis wordt

ervaren als het verlies van het eigen verleden en de eigen identiteit. Het woord 'exil' maakt de ambivalentie van het gebeuren voelbaar: de ik verkoopt zelf het huis, en toch voelt hij zich verbannen. De ik-figuur wordt in de latere bundels echter steeds minder dominant. Ook de huisbeelden verliezen mettertijd hun anekdotisch karakter.

In de jaren zestig debuteren nog twee dichters bij wie het beeld van het huis op verschillende manieren aanwezig is, zonder dat het woord 'huis' daarom altijd letterlijk valt: Neeltje Maria Min en Judith Herzberg. *Voor wie ik liefheb wil ik heten*, de eersteling van Min, verschijnt in 1966. Meijer geeft in *De lust tot lezen* (1988) een gedetailleerd receptieoverzicht van Mins eerste dichtbundel, die door de critici algemeen als 'uiterst eenvoudig', 'uiterst simpel', probleemloos en glashelder (vgl. Meijer, 1988, p. 110) werd ervaren en beschreven. Zelf presenteert de onderzoekster daartegenover een feministisch-kritische visie op de poëzie van Min; zij schuift incest naar voren als het overkoepelende interpretatiekader voor de gedichten uit zowel de eerste als de tweede bundel (Meijer, 1988, pp. 145-174). In de gedichten van Neeltje Maria Min wordt het woord 'huis' niet vaak genoemd. Toch is de ruimte waar de gedichten zich afspelen overwegend de ruimte van het huis, wat met de thematiek van de gedichten samenhangt. De dichteres concentreert zich op de relaties in het gezin, voornamelijk de ouder-kindrelatie. In de debuutbundel wordt kind-zijn vooral als pijnlijk, soms zelfs als een kwelling ervaren. Even kwellend en vol geheimzinnige beelden zijn de herinneringen aan de kindertijd. De gespleten identiteit – de ik *versus* het kind dat in de ik 'verging' (Min, 1966, p. 13) – wordt in de gedichten herhaaldelijk gethematiseerd. Het verlangen naar de kindertijd hangt samen met uiteenlopende ervaringen. Logischerwijs gaat het niet om een verlangen naar de tijd toen de ik klein was, maar veeleer naar de kindertijd die niet geleefd mocht worden. Van idealisering van die periode is hoegenaamd geen sprake. De communicatie tussen de familieleden komt moeizaam of niet tot stand, en de taal is ontoereikend als middel om het contact te bewerkstelligen. Het kind is al vanaf het begin de mindere, aan wie enkel een passieve rol is toebedeeld en wiens pogingen tot communicatie op voet van gelijkheid door de moeder in de kiem worden gesmoord ('Moeder', p. 13). In de taal komt de rollenverdeling sterk tot uiting via het contrast tussen actief (de jij, de volwassenen) en passief (de ik, het kind), onder andere in het gebruik van de werkwoorden 'noemen' en 'heten', zoals in het bekende gedicht 'Voor wie ik lief heb wil ik heten'. De ik wordt nagenoeg nooit buiten gesitueerd. Net als Armando wordt ook Neeltje Maria Min in de jaren negentig explicieter met betrekking tot het concept HUIS; in haar bundel

Kindsbeen (1995) wordt het op een minder geheimzinnige manier gerealiseerd. Ik kom daar nog op terug in het hoofdstuk over de jaren negentig.

De relaties binnen het gezin spelen ook bij Judith Herzberg vanaf het begin een belangrijke rol. Zij behandelt eveneens de communicatiemoeilijkheden tussen vader en kind ('Ziekenbezoek' uit *Beemdgras*, 1968), maar in tegenstelling tot Min legt zij met behulp van de taal de kleine momenten van geluk vast waarvoor bijvoorbeeld de relatie moeder-dochter kan zorgen, zelfs als de communicatie niet eens tot stand komt, zoals in het gedicht 'Valti' uit *Zeepost* (1964). Herzberg 'raapt haar taal en haar onderwerpen van de straat, uit de tuin en uit de keuken: uit de huiselijke kring, uit conversaties, uit de dagelijkse omgang met zichzelf, met geliefden, vrienden, dieren, dingen de natuur, ouders, kinderen' (Meijer, 1988, p. 79). Af en toe fungeert 'huis' als een metafoor voor het Joodse volk, zoals in 'Jerusalem II':

Het is hier alsof alles aldoor iets wil zeggen.

De eucalyptusschaduw langs de dikke witte muur
flitst als een code, als een telegram,
of als de schaduwen van vlam na snelle vlam
uit een ver maar aanhoudend vuur.

Als dit huis weer wordt omgegooid
is de bewoner veel te moe
om opnieuw steen op steen te leggen.

(Herzberg, 1980, p. 39)

Haar poëzie is een pleidooi voor 'het gewone magistrale' (Herzberg, 1980, p. 37). Het gedicht 'Het ongewone is geen moed' bevat, nota bene, een Pools motief: 'De Polen reden vanuit Warschau de Duitse tanks tegemoet / op paarden.' (*ibidem*). De dichteres gebruikt haar observatie van een Poolse karaktertrek – handelen uit trots en (nationale) eer, in een vlaag van hartstocht en tegen alle wetten van het gezond verstand in – als uitgangspunt voor de overwegingen van wat al dan niet moedig is. Ik citeer ter illustratie het laatste gedeelte van dit gedicht:

Niet de Verloren Zoon, of Faust. Maar wel Penelope.
Niet de verrassing. Het verbaasd ervaren. Trouwen,
niet de ervaring van een maand. Niet de uitzondering.
Een schoonheid die de dagen doorstaat. Stevig en helder.
Het gewone magistrale, waar jaren ploeteren in gaat.

(Herzberg, 1980, p. 37)

‘Het gewone magistrale’, ‘[t]rouwen’, het beeld van Penelope die jarenlang thuis trouw en geduldig wacht op haar echtgenoot, het zijn alle beelden die het concept HUIS impliceren. Herzberg verbindt meermaals het concept HUIS met het concept VROUW. Tegelijk zijn voor haar poëzie de ‘ontwrichtingen’ (Meijer, 1988, p. 78) karakteristiek die de lezer dwingen om de geijkte taaluitdrukkingen en denkclichés opnieuw door te denken. Maaïke Meijer (1988, pp. 78-103) bespreekt in dit verband een aantal voorbeelden uit het werk van Herzberg. Ik wil datzelfde fenomeen hier illustreren met een door Meijer niet geciteerd kort gedicht uit Herzbergs debuutbundel *Zeepost* (1964), waar de inputs huis en vrouw worden verbonden tot de conceptuele metafoor VROUW ALS HUIS:

MINIMA

‘Niet: met wie is zij ontrouw
 maar aan wie. Dus heb ik een vrouw.
 Mijn huis is niet mooi,
 maar het is wel lelijk.’

(Herzberg, 1964, p. 31)

De ontwrichting doet zich hier in de twee laatste regels voor, waar de logica van de zin wordt verstoord. De zin zou logischerwijze moeten luiden: ‘Mijn huis is niet mooi, maar het is niet lelijk’. De ik die deze zin zou uitspreken, zou dan bescheiden maar niettemin enigszins trots zijn op zijn huis. De zin van Herzberg brengt echter een ontwrichting bij de lezer teweeg. ‘Niet mooi’ en ‘wel lelijk’ zijn synonieme uitdrukkingen; waarom worden ze hier dan door het tegenstellend voegwoord ‘maar’ verbonden? De aangebrachte verandering in het geijkte syntactische patroon laat de lezer nog een keer naar de aanvangszin van het gedicht kijken waar hetzelfde syntactische patroon, maar dan op een semantisch logische manier, is toegepast. Het opnieuw nadenken over de eerste zin kan de op het eerste gezicht correcte logica ervan in twijfel trekken. Is het perspectief, uitgedrukt in de tegenstelling ‘met wie’ – ‘aan wie’, wel belangrijk? Of misschien is het feit dat ‘zij’ ontrouw is, het belangrijkste? Het syntactische parallisme in het gedicht brengt de lezer ertoe om ook een semantische parallel te trekken en de verbanden te lezen als: met wie – niet mooi *versus* aan wie – wel lelijk. Is het huis lelijk omdat de vrouw lelijk doet? Of is ‘mijn huis’ daarentegen lelijk omdat de ik ‘aan wie’ de vrouw ontrouw is, zichzelf lelijk voelt? Het gedicht is geschreven vanuit een mannelijk perspectief, dat ook op de titel van het gedicht kan worden geprojecteerd. Moet de lezer vrouw en huis als ‘minima’ beschouwen, die met dit perspectief verbonden zijn? De radeloosheid van de ik wordt in de verstoorde logica van de laatste zin uitgedrukt, een formulering die tevens van een ironische

distantie tot de eigen situatie kan getuigen. Vrouw en huis worden met elkaar in verband gebracht door aanduiding van het bezit: ‘Dus heb ik een vrouw’ en ‘mijn huis’. Het metaforische concept *VROUW ALS HUIS* wordt in het gedicht op twee niveaus gerealiseerd: het erotische, een dimensie die de etymologische betekenis van het woord huis als ‘verborgen diepte’ oproept en hier expliciet door ontrouw wordt gesuggereerd, en het idealistisch-metaforische, waar de vrouw staat voor de ziel van het huis. De conceptuele *blending* op basis van deze dubbele input doet het gedicht werken als tragisch en hilarisch tegelijkertijd.

De ontwrichtingen van taal- en denkclichés die Judith Herzberg in haar op het eerste gezicht niet gecompliceerde, schijnbaar eenvoudige gedichten toepast, laten de lezer opnieuw naar de vertrouwde werkelijkheid en de alledaagse, bekende dingen en fenomenen kijken, of laten de lezer zelfs een ander perspectief aannemen. Dit is overigens een van de grondbeginselen die eigen is aan heel wat poëzie uit de jaren zestig.

De dichters die zich eerder als experimentelen hebben laten kennen, sluiten in de jaren zestig ook sterker aan bij de werkelijkheid. Met name Gerrit Kouwenaar ‘tast [...] de relatie af tussen woord en ding’ (Brems, 2006, p. 202). Brems citeert in dit verband het gedicht ‘een huis’ van Kouwenaar, dat in dit overzicht al aan bod kwam. Hoewel hij de verwantschap tussen Kouwenaar en Bernlef in deze periode opmerkt, wijst Brems er tegelijk op dat het vertrouwen in het gebruik van woorden dat Bernlef typeert, bij Kouwenaar ‘automatisch een verraad inhoudt’ (Brems, 2006, p. 202).

Bij Hugo Claus heeft de toenadering tot de werkelijkheid een ander karakter. Hij oefent kritiek uit op de zelfgenoegzaamheid van de Vlamingen, voor wie ‘eigen huis en de Teevee’ (Claus, 1994, p. 498) dé waarden zijn om hun eigen zelfingenomenheid te verdedigen. Het beeld van het huis dat uit het gedicht ‘Lied van de kleine eigenaar’ van Claus naar voren komt, is het zinnebeeld van een soort bekrompenheid waartegen zich de dichter afzet.

Engagement met betrekking tot politieke en maatschappelijke ontwikkelingen is het kenmerk van de Vlaamse poëzie uit de jaren zestig en zeventig. In de jaren zeventig schrijft vooral Stefaan van den Breemt geëngageerde poëzie waarin hij zich niet zozeer tegen de burger als tegen de algemene ‘wantoestanden’ (Van den Breemt, 1980, p. 59) keert. Zoals blijkt uit de ironiserende regels uit het gedicht ‘Men spreekt Vlaams’ is het huis daarbij een gewichtig maatschappelijk (zij het burgerlijk) begrip waaraan de Vlamingen veel belang hechten: ‘Hier bouwt men niet op zand. / Hier vecht men voor zijn kavel.’ (ibidem, p. 15). In het gedicht ‘Vlaanderen, anno 1977’ uit *Andere gedichten* (1980) stelt de dichter eveneens op

ironiserende wijze een diagnose van het land waar men leven definieert als ‘met rust worden gelaten’ (Van den Bremt, 1980, p. 14). In ‘Thuisreis’, een van zijn latere gedichten, gebruikt Van den Bremt het concept HUIS voor de conceptuele metafoor POËZIE ALS HUIS: ‘En is de deur / op slot, je hebt een sleutel, één van taal.’ (Van den Bremt, 1992, p. 55).

Samen met Roland Jooris, Daniël van Ryssel, Patricia Lasoen, Jan Vanriet, Gerd Segers, Luk Wenseleers, Herman de Coninck en Ludo Abicht wordt Stefaan van den Bremt sinds het geruchtmakende *Kreatief*-dossier van Lionel Deflo tot de Vlaamse nieuw-realisten gerekend (zie hiervoor De Geest & Evenepoel, 1992). De nieuw-realistische poëtica kan, ondanks verschillen van oeuvre tot oeuvre, worden geïllustreerd met een citaat uit het gedicht ‘De dingen & de dichter & de woorden’ van Daniël van Ryssel:

dichten wil zeggen
ieder woord ervaren als een ding
of omgekeerd
aan een gedekte tafel zitten
als voor een bladzijde poëzie

(Van Ryssel, 1971, p. 15)

Poëzie die tot werkelijkheid wil worden of werkelijkheid die als poëzie moet worden ervaren is als credo in vrijwel alle bundels van deze dichters te vinden. Omdat het om de dichtstbijzijnde, gewone werkelijkheid gaat, komen huisbeelden veelvuldig voor. In de cyclus ‘Stillevenns’ uit *Ook een zomer* (1969) van Daniël van Ryssel wordt het woord ‘huis’ geen enkele keer letterlijk gebruikt. Toch wordt de huisruimte in alle gedichten van deze cyclus door middel van metonymisch taalgebruik opgeroepen. Het eerste gedicht herinnert sprekend aan een gedicht dat verderop nog gedetailleerd zal worden besproken, ‘Juffrouw van Leeuwen’ door Bernlef:

1
tegenover hem op het bureau: de memo-kalender
op de blanke bladzijde van vandaag
links van hem: het ledige kopje
en een lepeltje op een schaalte
rechts van hem: de glazen asbak
waarin de peukjes van een winterse namiddag
schuin op de hoek: de schrijfmachine
die hij vandaag nog niet heeft aangeraakt

vóór hem: een open dichtbundel
 op 'love song' van william carlos williams
 en op de onderlegger: zijn handen
 naast de naam van zijn vrouw in sierlijke
 Letters
 (Van Ryssel, 1969, p. 53)

Evenals de ik bij Bernlef is de hij-persoon bij Van Ryssel een dichter die het moment van creatieve impasse beleeft. Terwijl hij de dichtstbijzijnde, gewone, huiselijke werkelijkheid registrerend opschrijft, ontspint zich toch wel een gedicht. Interessant is de verwantschap met Bernlef, die tot de intertekstuele verwijzing toe reikt. In beide gevallen gaat het om modernistische dichters: bij Van Ryssel is het 'Love Song', het vrije vers door William Carlos Williams in wiens poëzie het alledaagse leven centraal staat; bij Bernlef betreft het 'Herbsttag' van Rilke, waarin uit intense waarneming de eveneens intense menselijke ervaring voortvloeit. De ervaring van de omringende, veelal huiselijke werkelijkheid via waarneming is een sleutelbegrip in de poëtica van zowel de Nederlandse Zestigers als de Vlaamse nieuw-realist.

In 1969 verschijnt *Een konsumptief landschap* van Roland Jooris, 'zijn tweede en eigenlijke debuut' (Evenepoel, 1997, p. 14), zoals Stefaan Evenepoel in zijn uitgebreide commentaar op het werk van Jooris de bundel karakteriseert. De dichter verwerpt volledig zijn bundels uit de jaren vijftig, waar metaforisch taalgebruik nog op de voorgrond stond. In zijn nieuwe bundel registreert hij beelden uit de werkelijkheid. Sprekend is in dit verband zijn gedicht 'een weide een huis een hoeve...' (Jooris, 1969, p. 36). Hier worden, als door een waarnemer die met de auto rijdt, alle objecten langs de weg opgeschreven. Het waargenomen landschap wordt steeds lelijker en meer 'consumptief', zoals gesuggereerd wordt in de titel van de bundel, tot het bijna uitsluitend uit winkels bestaat. In de laatste vier regels wordt 'een winkel' tienmaal herhaald, slechts afgescheiden door 'een parking' en 'een pleintje'. Dat geeft de indruk dat het woord hier de ambitie heeft om tot een reëel object te worden. Evenepoel noemt daarom Jooris' gedichten uit de jaren zestig en zeventig 'confrontatieplekken van taal en ding' (1997, p. 34). De dichter is zich ervan bewust dat het samenvallen van poëzie en werkelijkheid niet mogelijk is en laat de lezer ook niet in deze illusie verkeren. In 'Een biezonder droef gedicht' uit hij expliciet zijn twijfels over de macht van het woord: 'een woord / is slechts een projectie, een onderschriftje desnoods' (Jooris, 1969, p. 27). Jooris' poëzie wordt in *Laarne* (1971), zijn volgende bundel, nog concreter. 'Concreet' is trouwens de titel van de eerste cyclus en van het eerste,

programmatische gedicht waarin zich Jooris van de conceptuele metafoor GEDICHT ALS HUIS bedient.

Sporen van deze conceptuele metafoor waren al in zijn bundel *Blue Bird* (1957) te vinden. Sprekend zijn de titels van de twee cycli: 'Klankhuis' en 'Het woonhuis Klee'. In de eerste cyclus beschouwt de ik de muziek van Charlie 'Bird' Parker als een huis om in te wonen. Indirect is ook de poëzie als vrolijke muziek te zien, als 'klankhuis'. De ik, die zich in deze poëzie nog nadrukkelijk manifesteert¹³, zegt in het eerste gedicht uit deze cyclus immers: 'Je moet geen pijn bladeren in de klanken / van alle woorden in mijn taalland' (Jooris, 1957, p. [5]). In de tweede cyclus vervult de kunst van Paul Klee de rol van een huis waarin de ik wil wonen: 'Als een heimelijke kleur / wonen bij Paul Klee' (ibidem, p. [11]) en: 'mijn woonhuis Klee' (ibidem, p. [13]). De conceptuele metafoor GEDICHT ALS HUIS hanteert Jooris eveneens in zijn kritische uitspraken over de dichtkunst. De postexperimentele poëzie noemt hij bijvoorbeeld 'gedichten als gesloten huizen' (Jooris in Roggeman, 1976, p. 33); hijzelf neemt afstand van zijn eigen bundels uit de postexperimentele periode en evolueert naar concrete poëzie. Het gesloten huis van de poëzie wordt zo tot een open huis.

De conceptuele metafoor GEDICHT ALS HUIS vindt in het openingsgedicht uit *Laarne* de volgende invulling:

CONCREET

ik plaats een deur in
 dit gedicht en open ze
 meteen, daar springt de
 ochtend naar binnen, de
 lucht zingt niet maar is
 gewoon helder, de fluitketel
 zingt in de keuken dan
 maar,

doch ook dat is slechts
 lyriek d.w.z. men neemt
 sportief een loopje met
 de werkelijkheid en wandelt
 even naar buiten, in een
 ander gedicht, wellicht.

(Jooris, 1971, p. 10)

¹³ Mettertijd zal de ik vrijwel helemaal uit de gedichten van Jooris verdwijnen. De titel van de tentoonstelling *De uitgegomde dichter – Roland Jooris*, georganiseerd in 2007 in Lokeren, geeft deze tendens van zijn poëtica goed weer.

Zoals bij De Coninck en anderen wordt hier de poëzie tot werkelijkheid. Het gedicht wordt tot huis met een deur en een fluitende ketel in de keuken. In het woordenspel ‘men neemt / sportief een loopje met / de werkelijkheid en wandelt / even naar buiten, in een / ander gedicht’ worden de domeinen ‘gedicht’ en ‘huis’ conceptueel geïntegreerd. Het is ochtend, de ik opent de deur en gaat buiten wandelen. Maar het ‘buiten’ is eveneens een gedicht. Het gedicht dat in de bundel volgt op ‘Concreet’ heet dan niet toevallig ‘Vanmorgen’. Anders dan bij De Coninck zoekt de ik geen toenadering tot de lezer. In plaats van een euforische, naar bevestiging zoekende vraag ‘Is het niet helemaal als in een gedicht?’ (De Coninck, 1999, p. 69), vinden we bij Jooris een nuchtere definitie van lyriek als een loopje nemen met de werkelijkheid. In Jooris’ latere poëzie wordt de uitdrukking steeds soberder, ascetischer, en het verschil tussen binnen en buiten almaar vager. De werkelijkheid blijft de kern van zijn gedichten uitmaken: ‘gewone plekken, situaties, huis- en tuintaferelen, bekende beelden uit de natuur.’ (Evenepoel, 1997, p. 56).

In 1963 debuteerde Patrick Conrad met *Cezar & Jezabel*, een bundel waarin de conceptuele metafoer VROUW ALS HUIS aanwezig is. De eerste cyclus gedichten heet dan ook ‘De vrouw is het huis’, en deze titel verwijst naar de volgende regels uit het anekdotische gedicht ‘een sleutel’: ‘een vrouw is een huis / met vensters en kamers en / andere openingen / een meisje ook / maar op slot / en dan stopt hij verwonderd / de sleutel in zijn zak’ (Conrad, 1963, p. 30). Conrad distantieerde zich later van zijn debuutbundel (vgl. Cartens, 1995, p. 8) en in de latere bloemlezingen uit zijn werk werden steeds minder gedichten eruit opgenomen¹⁴, hoewel de titel van de cyclus telkens terugkomt. In zijn poëzie uit de Pink Poets-tijd spreekt Conrad zich vrijwel nooit nog uit in dit soort directe metaforen. Ook verdwijnt het geloof dat men in het bezit van ‘een sleutel’ tot de ander kan zijn, wat die sleutel ook mag betekenen. Het besef dat we tenslotte van niemand iets weten is, volgens Conrad zelf, een van de thema’s die in zijn poëzie centraal staan (vgl. Conrad in Cartens, 1995, p. 35).

Onder de Vlaamse dichters die in de jaren zestig debuteren en bij wie ‘huis’ een steeds belangrijker begrip wordt, moet tenslotte Leonard Nolens genoemd worden. In *Orpheushanden* (1969), zijn debuutbundel, staat al een cyclus met de titel ‘Uit oude huizen’. In zijn verzamelbundel *Laat alle deuren op een kier* (2004) heeft de dichter evenwel geen enkel gedicht uit zijn eersteling opgenomen. Ter verantwoording van die doelbewuste weglating schrijft hij: ‘De eerste bundels,

¹⁴ In *Conrad life on stage* (1973) waren er nog vier verzen, en in de door Daan Cartens in 1995 samengestelde bloemlezing nog maar een gedicht.

Orpheushanden (1969) en *De muzikale minnaar* (1973), vormen het kluwen dat in de latere bundels wordt afgewikkeld. Wie het begin wil zien, waarin men woorden heeft en nog geen taal, kan elders terecht.' (p. 877). Het openingsgedicht van *Orpheushanden* heet 'het oude huis'. De ik positioneert zich tegenover de anderen door een tegenstelling als 'hun weke woorden' – 'de mijne'. 'Mijn rijkelijke huis', als metafoor voor de eigen poëzie, wordt geplaatst tegenover 'het oude huis'. 'Uit oude huizen', de omvangrijkste cyclus in de bundel, bevat negen gedichten. De eerste twee zijn een soort gesprekken met broer en zus, met als titels: 'aan de grote broeder' en 'dialoog opgedragen aan een pianospelende zus'. De ik ziet de broer als iemand die zich los kon maken van het ouderlijke huis, hier te begrijpen als een oord van traditionele normen en waarden: 'jij brak door de deur van de oervaderhand / en leeft en leeft' (Nolens, 1969, p. 19). De zus zoekt naar een thuis dat mogelijk in het innerlijk van de ik bestaat, wat weergegeven wordt door de metafoor 'de straten van mijn hart':

zoëven trad jij nog bedeesd
 door de straten van mijn hart.
 ik hoorde aan je zachte stap
 dat je me zocht om mee te gaan
 naar binnen
 mee naar binnen
 (Nolens, 1969, p. 20)

In een ander gedicht uit de reeks komt de moederfiguur voor, die een belangrijke plaats inneemt, vooral in het dagboek van de dichter en in zijn latere poëzie. Zoals in Nolens' latere verzen wordt de moeder hier al in verband gebracht met de ik als dichter:

eeuwenlang wanneer het avond wordt
 vraag ik aan mijn moeder voor het slapen gaan
 mijn cape mijn hoed en maak een wandeltocht
 om straks het eerste maanvers te weerstaan.
 (Nolens, 1969, p. 25)

In 'impressie', het laatste gedicht uit de reeks, wordt 'een bries rondom ons huis' (p. 28) tot 'een bries rondom een kluis' (ibidem) en wekt het beeld van 'ons huis' zowel positieve als negatieve connotaties op. De concepten die Nolens in zijn eerste bundel gebruikt, zijn echter nog niet precies uitgewerkt. In die zin kan men het inderdaad eens zijn met de dichter dat het gaat om een 'kluwen dat in de latere bundels wordt afgewikkeld'.

DE JAREN ZEVENTIG

Leeg huis en menselijke sporen

In vergelijking met de jaren zestig kan in de jaren zeventig een ware explosie van huisgedichten vastgesteld worden. Talrijke cycli en bundels bevatten al in de titel het woord 'huis'. Opvallend vaak gaat het om 'Een leeg huis' (reeksitels in Gust Gils' *Een handvol ingewanden* en in Willem van Toorns *Een kraai bij Siena*). In de titels wordt de lezer eveneens vaak met het verloop van de tijd geconfronteerd: *Het huis ten einde* (1971) van Jan Vercammen of de cycli 'Het eerste huis' en 'Het laatste huis' in Frans Deputers *Uit zeven kelen* (1975). Daarnaast zijn er nog talrijke dichtbundels die in de titel niet expliciet het woord 'huis' vermelden, maar toch huisbeelden creëren die de gedachte oproepen aan leegte, aan menselijke sporen in de verlaten ruimte en aan de vergankelijkheid.

In *Het huis ten einde* (1971) van Jan Vercammen, de chronologisch eerste bundel in dit overzicht, wordt de ruimte van het huis, zoals Leyns opmerkt, in verband gebracht met het doodsthema:

De dichter acht zich ter bestemming aangekomen: voor hem staat het huis, zijn huis, aan het einde van de weg. En in dit huis wil hij blijven leven tot aan zijn dood. *Het huis ten einde* is een bundel doodsverkenningen, geïntegreerd in de beschrijving van de bouw en de groei van het huis waar de dichter met zijn vrouw en zijn gast, de dood, wonen. (Leyns, 1989, p. 260)

Het openingsgedicht bevat de conceptuele metafoer HUIS ALS GRAF: 'Nu worden de muren gebouwd / om in te krimpen tot een graf.' (Vercammen, 1976, p. 245). Deze conceptuele metafoer keert terug in een van de laatste gedichten uit de bundel: 'Denk dat de kamer snel verdort / tot de duisternis van een graf.' (Vercammen, 1976, p. 358). Het besef van de onontkoombaarheid van de dood wordt in alle gedichten verwoord. De ik probeert met elk gedicht vertrouwder te raken met de dood, en omgekeerd: elk gedicht lijkt een soort rondleiding voor de dood te zijn door het huis, zoals verwoord wordt in een van de onuitgegeven gedichten: 'zodat mijn dood / dit huis herkent / als hij de lichtklok / binnen-

treedt.’ (ibidem, p. 372). Het laatste gedicht uit *Het huis ten einde* bevat een boodschap met een aantal opdrachten voor de jij-persoon; daardoor wekt het de indruk van een testament. Het woord, het lied vervult uiteindelijk een louterende dimensie en kan zich als het ware boven de dood verheffen, zoals in dit fragment van het gedicht ‘Van het hiernamaals’:

Gij moet dus in mij de dode zien
 die na mij nog de gesloopte ruimte
 verlaat. En vorm een woord
 alzuiver van verdriet met
 ontspannen lippen en tong
 en adem het uit. Het is
 broodnodig dat
 mijn dood het kent.
 Weerhoud het woord niet als
 het lied wil worden want
 het lied wordt geest met
 onaantastend licht en graf
 doorschijnend.

(Vercammen, 1976, p. 361)

In dit gedicht zijn de conceptuele metaforen LICHAAM ALS HUIS en GEDICHT ALS HUIS verenigd: het lichaam is de ‘gesloopte ruimte’ die de dode verlaat. De metafoor GEDICHT ALS HUIS is overigens typisch voor de hele bundel. Het is een *blending* met verschillende inputs: HUIS ALS GRAF (aanwezig zowel in het openingsgedicht als in ‘Van het spel der schaduwen’, het op twee na laatste gedicht uit *Het huis ten einde*) en GEDICHT ALS LIED (aanwezig in het hierboven geciteerde ‘Van het hiernamaals’). Terwijl het materiële huis tot graf wordt, wordt het lied tot geest, met als attributen ‘onaantastend licht’ en ‘graf / doorschijnend’. De tegenstelling tussen ‘duisternis’ (als bepaling van het huis-graf) en ‘doorschijnend’ (als bepaling van het graf voor het lied) beklemtoont de overwinning van het transcendente, het eeuwige en het immateriële (het woord, het geloof in het hiernamaals) op het aardse, het tijdelijke en het materiële (het lichaam, het huis).

De huisbeelden in Frans Deputers bundel *Uit zeven kelen* (1975) zijn eveneens doordrongen van doodsbesef en vergankelijkheid. De bundel bestaat uit twee reeksen: ‘Het eerste huis’ en ‘Het laatste huis’. Ze worden voorafgegaan door het gedicht ‘Het verbond’, waarin het inzicht wordt verwoord dat aanleiding gaf tot het schrijven van de bundel. De hij is zich intens bewust van ‘het verbond’: ‘de

vrouw, het kind, de ouders, / de kring van leven en van dood' (Depeuter, 1975, p. 7). Het resultaat van deze bewustwording was angst die via de creativiteit, door het verwoorden van 'de vreugd, de pijn' (Depeuter, 1975, p. 7), kon worden bedwongen. De reeks 'Het eerste huis' is een reminiscentie aan de kindertijd en de jeugd, die herleven in herinneringen bij het bezoek aan het ouderlijke huis. De dood is in de lichamen van de ouder wordende vader en moeder aanwezig, en ook in de ruimte van het huis is hij alomtegenwoordig: 'We zaten saam / aan de vierkante tafel: vader, / moeder, ik, de dood.' (Depeuter, 1975, p. 12). In de reeks 'Het laatste huis' wordt het huisbeeld gecreëerd dat met het leven van de hij-persoon en zijn eigen gezin verbonden is. De gedachte aan de dood begeleidt hem elk moment van het leven en is al in de kiem, bij de geboorte van zijn kinderen, aanwezig. Het geluk dat uit het gezinsleven wordt geput, biedt weliswaar een tijdelijke overwinning op de dood, maar in de schijnbaar vrolijke gedichten 'De zoon' en vooral het sprookjesachtige 'De dochter' schuilt niettemin de gedachte dat in het bloeien het verbloeien al besloten ligt.

In de poëzie van Christine D'haen uit de jaren zestig en zeventig verschijnen veel huiselijke beelden die het alledaagse leven tot onderwerp hebben. Het gaat om de geboorte en verjaardag van de kinderen, beelden uit huis en tuin. Een van de bekendste gedichten uit deze periode is 'Domus' uit de bundel *Ick sluit van daegh een ring* (1975). Het bestaat uit dertien genummerde zesregelige strofen en wordt gereciperd als een vers dat 'typerende kenmerken voor de poëzie van D'haen [bevat]: de alliteraties, het klinkerrijm, de afwijkende spelling ("stoomend") en de neologismen ("paarbaar")' (Cartens, 1985, pp. 537-538). De huiselijke ruimte die in het gedicht wordt gecreëerd, is echter alles behalve gewoon of alledaags. Volgens Van den Hooff & Meijer onttrekt de dichteres hier 'het huis en de dagelijkse beslommeringen van het specifiek "vrouwelijke" domein aan de banaliteit en de vergetelheid' (1996, p. 137). Het is echter meer dan dat. De huiselijke ruimte verkrijgt hier sacrale proporties, wat zich in de gebruikte woordenschat manifesteert. De titel van het gedicht zelf plaatst het al in deze sfeer. 'Domus', het Latijnse woord voor huis, roept in het Nederlands het woord 'dom' op als benaming van de kathedraal. In de tweede strofe verschijnt de ik als 'Jonas in walvischbuik' waardoor de Bijbelse context meespeelt die nog in tal van andere zinswendingen kan worden ontdekt. Het wassen van linnen wordt in termen van schepping en verrijzenis weergegeven: 'beddegoed / dat, uit de mand getild, herschape waait, verrezen / en rein aan lijnen' (D'haen, 2002, p. 79). In de taallaag kunnen eveneens talrijke verwijzingen naar de lichamelijkeheid worden geconstateerd. De lichamelijkeheid vormt echter vooral een denk-kader voor het hele gedicht, wat zich in de gebruikte conceptuele metafoer HUIS

ALS LICHAAM manifesteert. Deze metafoor wordt al in de eerste strofe geïntroduceerd: ‘verdampst het huis, zijn darmen ruchtbaar, blaas en aars / buiten, vlak vóór de keuken, waar de kookpot rookt’ (p. 78). Uit de tweede strofe blijkt dat het domein ‘lichaam’ met het lichaam van walvis ingevuld wordt. Het feministische discours wordt hier op een kunstzinnige maar niettemin scherpe manier gevoerd. De ik, de ‘herbivore vrouw’, zit binnenin en bereidt het vlees voor dat ze kruidt ‘met buskruit [...] voor knapen’ (ibidem). Het wisselt af met het traditionele en het klassieke (mythologische) discours waarbij de conceptuele metafoor HUIS ALS LICHAAM opnieuw het denkkader vormt: ‘In het hart van ’t huis, den haard, stoot ik het hout en pook / voor ’t rond gezin onder den ketel ’t dubbel vuur: / dat van den onderaardschen smid en dat van hooger’ (p. 79).

Ook in de poëzie van Gertrude Starink, die in de jaren zeventig debuteert, worden huisbeelden gecreëerd die met de traditioneel begrepen huiselijkheid nauwelijks iets te maken hebben. Het huis dat in de meeste gedichten geconceptualiseerd wordt, is sprookjesachtig maar het gaat hier eerder om een griezelsprookje. De sfeer kan worden vergeleken met de karakteristieke setting van een *gothic novel*, waarbij het geheimzinnige landhuis hoort. Duidelijke rijmen en ritme vergroten de spanning:

dit moest het zijn de afgesproken plek
 je was er niet ik ging alleen het erf op

 het hek was in het slot gevallen
 de tafel stond voor twee gedekt
 twee zwarte hengsten stampen in hun stallen
 twee zwarte vogels hadden ze gewekt
 (Starink, 2012, p. 15)

Binnen in het huis is het niet minder heilloos: ‘ik ken de treden van de trap / hun doel de duisternis’ (p. 20). Alles is oud, beschimmeld, donker en huiveringwekkend. Het huis is onbewoond, ‘onbereikbaar zonder boot’ en ‘veelmeer een toren dan een huis’ (p. 27). In de tuin staan ‘verkoelde / bomen’, ‘brandende cypressen’ en daartussen ‘de sarcofaag’ (ibidem). Er is eveneens een spanning tussen de ik en de hij, die met typografische middelen nog wordt ondersteund. In de gecursiveerde gedichtfragmenten waarmee het merendeel van de tweestemmige gedichten uit deze afdeling begint, wordt een andere ruimte gecreëerd dan in de niet-gecursiveerde delen waarmee de gedichten telkens eindigen. De ik uit het gecursiveerde fragment heeft het huis gebouwd: ‘*ik zei die nacht ik heb het huis gebouwd*’ (p. 29). In de niet-gecursiveerde fragmenten verschijnen een ik en

een hij-persoon. Een van de personages wordt naar huis gebracht, mag ver van de gevaren in het huis blijven, maar tegelijkertijd moet hij/zij echter uit het huis gehaald worden: *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.* (p. 31, cursivering van de dichteres). Naarmate de gecursiveerde fragmenten omvangrijker worden en van meer informatie voorzien, worden de niet-gecursiveerde gedeeltes korter. Dit wekt de indruk alsof een van de stemmen gaandeweg verstilt. Het niet-gecursiveerde fragment in het voorlaatste gedicht luidt: ‘we delen het huis sinds ik een van hen / gedood heb delen we alles samen’ (p. 35). Het is net het einde van een sprookje. Er zijn er nog meer sprookjesachtige elementen in deze gedichten, zoals de toverkruiden die ‘aan dieren ongewone kracht geven’ (p. 92), ‘de gifspeld’ (p. 91) en andere tovermiddelen. De werelden die door Starink worden gecreëerd, zijn echter ingewikkelder dan de loutere sprookjeswerkelijkheid. De twee huis- en wereldbeelden in de gecursiveerde en niet-gecursiveerde fragmenten vullen elkaar enerzijds aan, en anderzijds zijn ze elkaars verdraaide spiegelbeelden. Het is moeilijk voor de lezer, zoals ook voor de buitenstaander in het verhaal zelf die vanuit het perspectief van de beide hoofdpersonages stem wordt verleend, om te beslissen of het huisbeeld dat wordt gecreëerd een huis in aanbouw betreft dan wel een ruïne; misschien gaat het om beide tegelijk. In de gedichten uit *Een passage. 1985-1993*, in de afdeling ‘ik heb het huis gevonden op de klif’, verschijnt dit dubbelzinnige huisbeeld opnieuw: ‘het huis heet de ruïne niemand hier / weet dat het niet verwoest is maar onaf’ (p. 81). Het bouwen van het huis wordt daarbij met de creatie in woorden gelijkgesteld:

*een is de hoeksteen die het plan bevat
twee is de spreuk die in de sluitsteen past
een die de spreuk kent en kent het plan
en een die de stenen onderscheiden kan*

(Starink, 2012, pp. 80-81, cursivering van de dichteres)

Het plan en de spreuk zijn belangrijke ingrediënten van het scheppingsproces, net als de personages: degene die voor het plan verantwoordelijk is en de uitvoerder.

In de gedichten van Starink wordt een verhaal over het geheimzinnige huis verteld. Dat verhaal kan op verschillende niveaus worden geïnterpreteerd omdat het verwijzingen bevat naar zowel sprookjes als naar de christelijke traditie en de kabbala. Daarnaast wordt de schepping ook als creatieve daad in de taal aangesneden en met de geheimen van het bestaan in verband gebracht.

Eenvoud en directheid typeren daarentegen de gedichten van Jo Gisekin in haar tweede dichtbundel, *Klein huisboek* (1975). In een onge Kunststelde taal verschijnen er beelden uit het leven van de vrouw: de zwangerschap, de geboorte van de kinderen, een doktersbezoek, de dagelijkse werkzaamheden in de vertrouwde, huiselijke omgeving, soms gecombineerd met haar activiteit als dichteres:

POËTISCH

Een vrouw
 wordt opgevuld en leeggehaald

 af en toe
 kan ze ook poëtisch zijn
 wanneer de kinderen
 tussen vogels en vlinders
 de laan zijn uitgestuurd

 om in haar kookpan
 een hartig
 gedicht te bereiden
 (Gisekin, 1975, p. 19)

‘Jo Gisekin maakt hier die verwachtingsvolle ogenblikken zelf tot poëzie’, schrijft Aleidis Dierick (2008, p. 22) naar aanleiding van dit gedicht. Heel wat teksten uit *Klein huisboek* zijn dichtelijke portretten van de familieleden: kinderen, overleden moeder, zuster en grootmoeder. Ondanks deze thematiek gaat het om allesbehalve huis-, tuin- en keukenpoëzie, als dat wordt begrepen als ‘een beladen term die eerder schamper en vergoelijkend klinkt dan lovend of positief’ (De Block, 2008, p. 46). Het alledaagse leven wordt bij Gisekin, anders dan in de traditionele ‘huiselijke poëzie’, niet geïdealiseerd. De dichteres, zoals De Block benadrukt, ‘schrikt niet terug voor het verwoorden van deze gevoelens van onbehagen’, maar tegelijk ‘etaleert [ze] geen opstandigheid of wanhoop’ (2008, p. 48). Het alledaagse, het kleine, het tastbare (vgl. Brems, 2008, p. 42) vormt al evenmin een doel op zich, het is veeleer een aanleiding tot existentiële en poëtische reflecties die in een beeldrijke taal geformuleerd worden. Fens spreekt in dit verband van ‘een geladenheid die woorden vanzelf tot beelden maakt’ (2008, p. 73). Onder deze beelden treft men in *Klein huisboek* ook de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS aan: ‘het enkelvoudig lichaam / bewoon je moeizaam alleen’ (Gisekin, 1975, p. 16); ‘Gedragen door paarden / mijn lichaam: / niets dan een wezenloos huis’ (p. 56). Interessant in deze context is dat Stijn Streuvels,

Gisekins grootvader, haar juist omwille van dat huisbeeld aangemoedigd heeft na het lezen van haar eerste gedichten:

[...] 't geen in de gedichten boven al uitblinkt als een 'Parel' zijn de twee versregels: 'Ik metsel mijn hart / met bakstenen dicht'. Dat komt recht uit het hart en is voor mij een eerste prijs waard. Gij moet in die richting voortwerken. Het is een prachtig beeld. (Streuvels, geciteerd door Dierick, 1996, pp. 55-56)

Aan deze aanmoediging heeft Jo Gisekin gehoor gegeven. Sindsdien heeft zij in haar poëzie een huisbeeld geschapen dat recht uit het hart komt, sereen is, vrij van elke idealisering en dat zich toch, dankzij de taalvirtuositeit, als evenwichtig en harmonisch manifesteert.

In 1978 debuteert Miriam Van hee met *Het karige maal*, een bundel waarin 'de melancholie en de onvrede met het alledaagse, de onzekerheid en de behoefte aan bescherming, de schuwheid en het psychisch isolement' (Thomas, 1995, p. [7]) in een uiterst sobere, aan het zwijgen grenzende taal zijn verwoord. De expliciete beeldspraak is vrij schaars. Een enkele keer komt in de bundel de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS voor: 'Onze verjaarde lichamen / waarin we huizen' (Van hee, 1978, p. 21). Het beeld van het huis wordt in deze bundel vooral verbonden met het alledaagse dat tot een routine is verworpen, waardoor het nauwelijks nog wordt waargenomen. De tegenhanger van dat alledaagse huis is de reis waarvan gedroomd wordt. Het bekende titelgedicht 'Het karige maal' is daarvan een sprekend voorbeeld: de wij zitten 'aan tafel' – de ruimte van het huis is als het ware vanzelfsprekend zonder dat het woord 'huis' als zodanig zelfs valt –, en er wordt in dit decor gedroomd en gezwegen over 'het geluk van reizigers in een avondtrein' (ibidem, p. 26). Ook in andere gedichten uit de bundel wordt op die tegenstelling gezinspeeld: het (t)huis als routine tegenover de reis waarnaar wordt verlangd, soms zelfs zo expliciet als in 'Russisch': 'altijd naar huis keren wij / terug, beminnend wat ons ontbreekt' (ibidem, p. 18).

In de volgende bundel met gedichten uit de jaren zeventig, *Binnenkamers* (1980), wordt de reflectie over het huis nog duidelijker. Het huis is, net als de jeugd en de liefde waarnaar in deze bundel eveneens wordt verlangd, minder vanzelfsprekend geworden: 'dit huis dat eens / herbergzamer was, lichter' (Van hee, 1980, p. 38). Interessant is wel dat, voor het beeld van een veilige thuis waarnaar vruchteloos verlangd wordt, een vergelijking met de dieren wordt geformuleerd: 'ook bij de dieren zullen wij / niet thuishoren – wat ons ontbreekt / is een veilige pels, / het geluid van vleugels' (Van hee, 1980, p. 45). 'Een veilige

pels', de huid als huis, een lichaam dat een huis kan zijn om zich thuis en vrij in te voelen, is, net zoals in de poëzie van Kopland uit dit decennium, iets wat niet aan de mens is toebedeeld. In Van hees bundels uit de jaren negentig worden deze thema's verder gevarieerd, maar de reflectie over de onmogelijkheid om zich ook in de vertrouwde omgeving thuis te voelen en de noodzaak om dat inzicht te aanvaarden worden steeds explicieter, zoals onder meer in het gedicht 'maandag' uit *Achter de bergen* (1996):

MAANDAG

iemand kan honderd keer
het raam opendoen en weer sluiten
koffie zetten, de post ophalen
boodschappen doen
en zich niet thuis voelen

het gaat er niet om
hoe vaak iemand aan tafel
gaat zitten en een gedicht
probeert te schrijven over zichzelf
als over een ander die
onschuldig is

iemand kan falen
en het daarbij laten

(Van hee, 1996, p. 9)

In de recentste bundels van Van hee is er meer vreugde om de gewone dingen en om de mensen uit de vertrouwde, huiselijke omgeving. Het gedicht 'geschiedenis' uit *de bramenpluk* (2002) is hiervoor significant. De 'geschiedenis', het verlangen naar 'het geluk van de reizigers in een avondtrein' (Van hee, 1978, p. 26), net als de winter en de sneeuw, karakteristieke motieven uit haar vroegere bundels, worden hier als het ware negatief geëvalueerd en afgewezen. In plaats daarvan komt het bewustzijn van het zijn voor en van de ander, zoals verwoord in het volgende fragment:

nee, niet de treinen
en ook niet de kou van dat jaar
toen de wissels bevroren
en sneeuwvlokken vielen gestaag
op mijn dochter die sliep
in mijn armen, ik droeg

haar naar huis, in de bocht
stond een auto, ik wist plots:
ik moest nog meer zorg
voor haar dragen en verder

dat alles een keerzijde had

(Van hee, 2002, p. 12)

De aanvaarding is niet langer, zoals in ‘maandag’, verbonden met ‘falen / en het daarbij laten’, het zich verzoenen met wat in feite toch niet geaccepteerd kan worden. Het is nu veeleer een aanvaarden vanuit een gevoel van vrijheid, iets wat nog duidelijker naar voren komt in de reeks ‘Buitenland’ uit de gelijknamige bundel: ‘en je bent vrij als de wind, je kunt / alles besluiten bijvoorbeeld om / weg te gaan, niets meer te schrijven / of weer naar binnen te gaan / en te blijven’ (Van hee, 2008, p. 41). Deze vrijheid manifesteert zich eveneens in het gebruik van een geijkte uitdrukking als ‘vrij als de wind zijn’ en wordt hier uitgedrukt met een speelsheid die door het gebruik van rijm, een zeldzaam verschijnsel in Van hees poëzie, nog wordt versterkt. Toch is er ook een keerzijde: het gebruik van geijkte uitdrukkingen wordt afgedwongen door het feit dat de taal vaste regels heeft, en zelfs het rijm is uiteindelijk een soort dwang. Het gaat in de bundel niet, zoals de achterflap het stelt, om een thuis dat toch niet gevonden wordt, maar integendeel om een verlangen dat niet langer gekoesterd hoeft te worden, of, zoals Erik Lindner het treffend formuleert, om een melancholie die overwonnen wordt (vgl. Lindner, 2007).

Terwijl de pogingen tot overwinning van melancholie in de oeuvres van afzonderlijke dichters uit zowel Noord als Zuid worden ondernomen, vinden in dezelfde periode in de poëzie in Vlaanderen elkaar snel afwisselende veranderingen plaats:

Toen *Kreatief* in 1974 een ‘fotoalbum over de nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen’ uitbracht, met tal van documenten, foto’s en persknipsels, had dat al de allure van een nostalgische terugblik. Het ging snel: een jaar later was er al sprake van nieuwe romantiek, met het debuut van Jotie T’Hooft, en in 1977 bracht *Yang* een poëziespecial uit onder de titel ‘Daar komen de tachtigers al aan’. (Brems, 2006, p. 336-337)

Nog voor Jotie T’Hooft in 1975 met *Schreeuwlandschap* debuteert, verschijnt in 1973 de eerste bundel van Luuk Gruwez. Beide dichters worden – samen met Miriam Van hee, Eriek Verpale en Daniël Billiet – vervolgens samengebracht in

de verzamelbundel *De nieuwe romantiek. Situering en bloemlezing* (1981). Ondanks de onderlinge verschillen en hun eigen weigerachtigheid 'om onder een gemeenschappelijke vlag te varen' (Brems, 2006, p. 475) worden deze dichters algemeen tot de neoromantische generatie gerekend. Een zekere melancholie en sentimentaliteit typeert de huisbeelden uit de gedichten van Daniel Billiet. De afdeling 'We bouwen ons huis op de maat van onze gedeelde dromen' uit de bundel *Klein duimpje op kruistocht* (1975) bestaat uit vijf gedichten. Ze zijn gewijd aan de vader, de moeder en de geliefde van de ik, die aan de drempel staat tussen het ouderhuis en het nieuwe huis in wording waarmee alle dromen verbonden zijn. Opmerkelijk zijn daarentegen de overeenkomsten tussen de huisbeelden in de vroege gedichten van Jotie T'Hooft en van Luuk Gruwez. Aan de basis van deze parallellen liggen de door beide dichters gebruikte conceptuele metaforen LICHAAM ALS HUIS en GEDICHT ALS HUIS en de versmelting daarvan. Dat resulteert in een visie op poëzie die teruggrijpt naar de romantiek en die te begrijpen is als dichterschap én levenshouding tegelijk. In het gedicht 'Bovenkamer' van T'Hooft, dat uit 1972 dateert (vgl. T'Hooft, 2010, p. 143), vindt een *blending* plaats van deze twee conceptuele metaforen:

BOVENKAMER

met stenen van haat en stilte

stapel ik een hut; mezelf
 waar ik vriend en vijand ontvang
 en vang in de netten van mijn
 verwarde zinnen die

me soms zelf naar het hoofd stijgen.
 Dronken voer ik slechts mijn gasten
 die onwennig mijn gelaat trachten
 te ontwarren en hun
 schild vergeten zijn

[...]

Soms sluit ik de deur en schrei
 geheel alleen.

(T'Hooft, 2010, pp. 143-144)

De bouwstenen zijn hier 'haat' en 'stilte', woorden met een negatieve lading: haat als een vernietigend gevoel en stilte als niet-spreken. De ontkenning en tegenstelling zijn als principe in het hele gedicht aanwezig, op het semantische

niveau ('vriend en vijand') zowel als op het grammaticale niveau, vooral via het gebruik van de voorvoegsels (*verwarde* – *ontwarren*; *ontvang* – *vang*). Mede daardoor komt de gespletenheid van de ik naar voren. Er wordt geen huis gebouwd, maar een 'hut', een voorlopige, primitieve, armoedige woning, ook een schuilplaats volgens Van Dale. De vervollediging van of als het ware een synoniem voor de 'hut' is 'mezelf' – de ik, zijn lichaam en zijn ziel. Op deze, niet te scheiden tweeledigheid wijzen ook de woorden 'haat', verbonden met de gevoelswereld, en 'stilte', verbonden met zowel het innerlijk als het uiterlijk. De ik wordt gebouwd en eigenlijk 'gestapeld'. Ook in dit woord schuilen twee tegengestelde betekenissen. Men kan iets 'op hopen, aan stapels zetten' (Van Dale) en men kan 'stapelbouw toepassen' (Van Dale), bouwen volgens een traditionele methode. De eerste betekenis is alweer met voorlopigheid verbonden; in de tweede schuilen de traditie en dus ook de vaste waarden die generaties kunnen doorstaan. 'De netten van mijn verwarde zinnen' is een metafoor voor poëzie. Die kan enkel genoten worden ('Dronken voer ik slechts mijn gasten') door diegenen die ongewapend, zoals ze zijn binnenkomen ('hun / schild vergeten zijn'), en op een natuurlijke manier ('onwennig') tot de ik proberen door te dringen, hem te ont-raadselen ('mijn gelaat trachten / te ontwarren'). De gasten komen in het huis binnen, de 'hut' die gelijkgesteld wordt met de ik die 'verwarde zinnen' produceert; deze zinnen zijn tevens zijn 'gelaat', dat slechts ontward kan worden door wie zonder vooroordelen tot de ware natuur van de ik probeert door te dringen. Door de *blending* van de inputs LICHAAM ALS HUIS en GEDICHT ALS HUIS worden de ik en zijn poëzie één. De versmelting van de dichter en zijn gedicht, de romantische overtuiging dat beide een niet te scheiden eenheid vormen, wordt ook nog in een van T'Hoofts laatste gedichten overgebracht:

SCHULDBEKENTENIS

Ja, ik geef het toe, ik beken het openlijk:
 mijn lichaam was altijd een toren zonder uitkijk.
 Ik heb hem steen voor steen in folianten gepend
 ik heb mij geplooid naar de tijd en de trend.

De stenen die ik uit de wand verwijderd heb
 zijn de woorden waar ik dit gedicht mee schep;
 ik kijk naar de wereld waarin gij woont
 en al zie ik onscherp en ben ik vreselijk stoned
 er is iets dat mij niet ontgaan kan:
 mijn toren is gebouwd in mijn eigen toren.

[...]

(T'Hooft, 2010, p. 736)

De versmelting van de dichter met zijn poëzie komt hier eveneens naar voren door de *blending* van de twee conceptuele metaforen LICHAAM ALS HUIS en GEDICHT ALS HUIS. Deze *blending* wordt vooral in de hand gewerkt door het gebruik van de woorden ‘steen’, ‘stenen’ en ‘stoned’. De metafoor GEDICHT ALS HUIS is het duidelijkst gerealiseerd in de regels ‘De stenen die ik uit de wand verwijderd heb / zijn de woorden waar ik dit gedicht mee schep’. De metafoor LICHAAM ALS HUIS laat zich gelden in het vers ‘mijn lichaam was altijd een toren zonder uitkijk’. In de daaropvolgende regels komt het tot een *blending* van beide conceptuele metaforen: ‘ik heb hem steen voor steen in folianten gepend’. De *blending* wordt nog extra versterkt door het gebruik van het woord ‘stoned’, een ontlening uit het Engels die letterlijk ‘versteend’ betekent. ‘Stoned’ is de benaming voor de toestand onder invloed van drugs; het woord kan dus op het domein ‘lichaam’ betrokken worden. Het gedicht ‘Schuldbekentenis’ wordt in de recentste uitgave van T’Hooft’s verzamelde gedichten voorafgegaan door een poëtische uitspraak die de romantische idee van de eenheid van de dichter en zijn poëzie nog eens expliciteert: ‘De dichter is een gedicht, 24 uur per dag. De dichter is een alchemist die van het lood des dagelijks leven het goud weet te maken. Zijn gedichten spreken voor zichzelf’ (T’Hooft, 2010, p. 735).

In *Stofzuigergedichten* (1973), Gruwez’ debuutbundel, verschijnen dezelfde conceptuele metaforen als in de zonet geciteerde gedichten van Jotie T’Hooft. In Gruwez’ gedicht ‘in paradysum deducant me angeli’ heet het:

ongeschikt
 het land nog langer te bewonen,
 waar mij het oorverdovend woord ter ore kwam,
 bouw ik een toevluchtsoord in mezelf
 en laat er ook andere vluchtelingen wonen
 op doortocht naar zichzelf

(Gruwez, 1973, p. 56)

Bij T’Hooft is de waardering voor de ik-persoon en zijn poëzie gering, wat tot uiting komt in frasen als ‘mijn verwarde zinnen’ of ‘een toren zonder uitkijk’; in Gruwez’ gedicht noemt de ik zichzelf daarentegen ‘de grote tovenaer’, en zijn huis is ‘een toevluchtsoord’. Ondanks deze verschillen lijkt het beeld van het gedicht als ‘een toevluchtsoord’ sprekend op de door T’Hooft gebouwde ‘hut’, dankzij het gebruik van dezelfde conceptuele metaforen: GEDICHT ALS HUIS en LICHAAM ALS HUIS. Terwijl deze metaforen zich door de vroegtijdige dood van T’Hooft niet verder hebben ontplooid in zijn poëzie, zijn ze in Gruwez’ bundel

Een huis om dakloos in te zijn (1981) uitgegroeid tot zijn poëtische programma. Voor ons onderzoek is dit een van de interessantste bundels, aangezien de huis-metafoor zich zowel op microniveau als in de vorm van een overkoepelend concept manifesteert en ook al in de titel verschijnt. Deze dichtbundel beschouw ik als een overgang naar het overzicht van de poëtische huisbeelden in het volgende decennium; hij wordt dan ook nader besproken in een later hoofdstuk. Hier sta ik even stil bij de huisbeelden die Gruwez in zijn vroege gedichten creëert. In ‘het gedicht waarvoor ik geen titel vond’, een ander vers uit *Stofzuigergedichten*, is er sprake van een droom waarvan de ingrediënten ‘een huis’, ‘een tuin’ en ‘een meisje’ zijn. ‘Over het huis praat ik nu niet, maar wel over de tuin’ (Gruwez, 1973, p. 47), zegt de ik in dit prozagedicht, en de tegenstelling huis-tuin kan getransponeerd worden naar de poëtische inhoud van deze eerste bundel: de tuin ‘met honderd verschillende soorten bloemen’ (ibidem) is dan gerelateerd aan Gruwez’ vroege poëzieopvatting, waar de droomwereld belangrijker is dan de echte wereld, terwijl het huis als het concrete, de werkelijkheid, vanaf de jaren tachtig de overhand neemt (vgl. Spillebeen, 1982, p. 17; Evenepoel, 1982, p. 621; Deflo, 1986, p. 77). Het element dat deze twee werelden verbindt, is en blijft in zijn poëzie de dood: het verlangen naar de dood, het onafgebroken herinnerd worden aan de sterfelijkheid en het zich continu bewust zijn daarvan. In ‘Grafchrift voor schrijver dezes, met rouwbeklag’ uit de bundel *Ach, wat zacht geliefkoos om een mild verdriet* (1977) wordt de dood gerelateerd aan het domein ‘huis’ via de conceptuele metafoor GRAF ALS HUIS die bij Gruwez meermaals wordt gebruikt¹⁵, maar nergens zo direct als hier: ‘Waarom is het graf / het stilste huis om in te wonen?’ (Gruwez, 1977, p. 40). Het verdient opgemerkt te worden dat de conceptuele metaforen waarvan het concept HUIS een component vormt, constanten blijven in de poëzie van Gruwez. Hoewel hij later voor zijn twee verzamelbundels (*Bandeloze gedichten*, 1996 en *Garderobe*, 2010) meermaals nieuwe versies schreef van de vroege gedichten, bleven deze conceptuele metaforen onveranderd. Wat meer is, ze worden mettertijd zelfs krachtiger, zoals aangetoond kan worden via deze twee versies van hetzelfde gedicht:

¹⁵ Een regel als ‘alleen een dode kent nooit woningnood’ (Gruwez, 1996, p. 73) kan eveneens geïnterpreteerd worden met het concept GRAF ALS HUIS als input voor deze *blend*: de dode kent geen woningnood omdat hij in het graf-huis woont.

<p>'GRAFSCHRIFT VOOR SCHRIJVER DEZES, MET ROUWBEKLAG'</p> <p>waarom is het graf het stilste huis om in te wonen? om het eerbiedig en uiterst ingetogen praten van stemmen tot zichzelf? om het praten met een ingewijd gefluister waarvan de dauw een donkere zegen zij?</p> <p>hier is zelfs het sijpelen van regen een klank die zijn geluid verloren heeft, want als een doofstomme woordentwist het gesprek tussen lichaam en aarde.</p> <p>en de Dood, de Dood, de blinde lippenlezer, aan wie geen stilte nog onbekend, heeft hier geen ander lichaam dan het zeer stoffelijk overschoot der stervende op aarde, dat aan de Asse der sinds lang betreurden als vanouds zijn innig purperen medeleven betuigt.</p> <p>soms, als het mijn lichaam met één litteken te veel, de kracht ontbreekt nog langer zichzelf te dragen, denk ik aan Hem.</p> <p>er bestaat geen kuisere liefde dan die met de Dood.</p> <p>(Gruwez, 1977, p. 40)</p>	<p>'GRAFSCHRIFT VOOR SCHRIJVER DEZES'</p> <p>Waarom is het graf het stilste huis om in te wonen?</p> <p>Omdat een lijkleek meisje daar de tafel dekt met handen van sneeuw.</p> <p>Er bestaat geen kuisere liefde dan die met de Dood.</p> <p>(Gruwez, 1996, p. 14)</p>
---	---

De conceptuele metafoor GRAF ALS HUIS blijft in de bewerkte versie niet alleen bewaard, ze wint nog aan intensiteit. De kenmerken van het concept GRAF komen duidelijker tot uitdrukking in de eerste versie (bijvoorbeeld: in het graf regent het niet, is de regen niet hoorbaar – 'hier is zelfs het sijpelen van regen / een klank die zijn geluid verloren heeft'), maar door de talrijke beelden die met de concepten GRAF en DOOD verbonden zijn, vervaagt de conceptuele metafoor GRAF ALS HUIS naarmate het gedicht vordert. Daarentegen wordt in de tweede

versie het domein ‘huis’ door de toegevoegde beelden extra benadrukt: de tafel die traditioneel het centrum van het huis vormt, de vrouw – eveneens een element uit het domein ‘huis’ – als een ‘meisje’ die de tafel dekt en tegelijk de geliefde (‘de Dood’) incarneert. Mede daardoor komt de conceptuele metafoor GRAF ALS HUIS hier sterker naar voren dan in de eerdere versie.

Ook in Nederland zijn de huisbeelden in de poëzie tijdens dit decennium doorgaans verbonden met de vernietigende werking van de tijd, met de doodsgedachte en met menselijke sporen in de meestal verlaten ruimte van het huis. In de dichtbundel *Als een beek* (1975) van Ouwens wordt het beeld van het huis dat door de tand des tijds aangetast is, gecombineerd met de gedachte aan de dood: ‘Huis dat de made herbergt / ik zag een dood die smaak bederft.’ (Ouwens, 2002, p. 111). Hoewel de tijd in vrijwel alle periodes als tegenstander van mensen en dingen kan worden teruggevonden, is dit thema in de jaren zeventig en tachtig toch opmerkelijk frequent vertegenwoordigd en daarbij ondersteund door essays van dichters die expliciet reflecteren zowel op het fenomeen tijd als op de manifeste aanwezigheid daarvan in de eigentijdse poëzie. Een speciale aandacht verdienen in deze periode gedichten waarbij foto’s werden geplaatst en gedichten die op foto’s zijn geïnspireerd. Het verband tussen de fotografie en de poëzie wordt eveneens omstreeks de decenniumwisseling door diverse Nederlandse essayisten opgemerkt. In 1979 schrijft Wiel Kusters ‘Twaalf dichters over “tijd”’ en in 1980 verschijnt ‘Ontkoppeling, vertraging: een gelaagde lezing’ van Cyrille Offermans. Hij merkt als eerste de gelaagde relatie tussen foto’s en gedichten als karakteristieke eigenschap van deze periode op:

De invloed van de fotografie is overigens een van de opvallendste trekken van de recente Nederlandse poëzie. Van Toorn en Schierbeek maakten gedichten bij foto’s die allesbehalve als onderschriften of toelichtingen gelezen moeten worden, Bernlef, *Zonderland (Belichtingstijd)* en Nijmeijer (wiens *Drie miniaturen sur place*, waarin vanaf de derde etage een stadssegment wordt vastgelegd, zonder Kouwenaar inderdaad ondenkbaar zijn) maakten opnamen in taal waarin haast niets meer beweegt, enigszins vergelijkbaar met de statische sequenties in de films van Van der Keuken. Het futuristische enthousiasme voor de roesverwekkende snelheid van de moderne verkeersmiddelen is in de huidige poëzie al met al ver te zoeken. Lang en als het ware langzaam kijken, inzoomen en vergroten, daar houdt ze zich mee bezig. (Offermans, 1983, pp. 239-240)

Het gebruik van foto’s bij het schrijven van (huis)gedichten is verbonden met ideeën over het voorbijgaan van de tijd en de vergankelijkheid, met het verlan-

gen naar het verleden en naar de dood. Dit zijn uiteraard thema's die nauw verbonden zijn met de neoromantische tendenzen in de poëzie van de jaren zeventig. Het gaat hier echter om een verschijnsel dat karakteristiek is voor de bredere culturele context van de jaren zeventig en tachtig. In deze periode verschijnen onder meer twee belangrijke werken over de fotografie: de essays van Susan Sontag over de rol van fotografie in de door media gedomineerde maatschappij, verzameld in de bundel *On Photography* (1977), en de beschouwingen over fotografie van Roland Barthes in zijn *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980). Deze werken vatten een tijdperk samen in de ontwikkeling van de traditionele fotografie, een periode die, zoals zal blijken, onherroepelijk voorbijgaat; in 1975 wordt door Kodak het eerste digitale fototoestel ontwikkeld en in 1981 wordt het beroemde toestel Mavica van Sony voorgesteld. De jaren zeventig en tachtig brengen dus de geboorte van de digitale fotografie met zich mee.

Barthes bracht in *De lichtende kamer*, nota bene zijn laatste werk, verschillende aspecten van de fotografie onder de aandacht, waaronder de relatie tussen voorwerp en onderwerp, het stilzetten van de tijd en, zoals Bernlef (1987) parafraseert, 'de foto als generator van de dood' (p. 146). Dit laatste aspect bespreekt Bernlef in zijn in 1982 gepubliceerde essay over de foto als embleem met betrekking tot de Nederlandse poëzie: 'De foto lijkt de tijd vast te houden, maar toont juist het voorbijgaan ervan, produceert de dood, zoals Barthes zegt. Dit paradoxale karakter van de foto maakt haar als embleem voor een poëtische werkzaamheid die als het ware de dood weer terug wil schrijven in het leven, uiterst geschikt.' (Bernlef, 1987, p. 146). Gedichten zijn dus, net als foto's, bij uitstek een middel om de voorbijgaande momenten, mensen en objecten te registreren en op die manier vast te houden, te bewaren. Als een voorloper kan in deze context ongetwijfeld Gerrit Kouwenaar worden genoemd, die in 1961 'weg / verdwenen' publiceerde. Soms, zoals in de gedichten van Bernlef zelf of de door hem in het genoemde essay aangehaalde dichters (Hans van den Waarsenburg, Redbad Fokkema, Willem Van Toorn, H.C. Ten Berge, Lucebert en anderen), hebben foto's actief een rol gespeeld bij het ontstaan van het gedicht. In het vierde gedicht uit de hier verderop besproken reeks 'Slakkengang' uit *Stilleven* (1979) van Bernlef gaat het bijvoorbeeld om een afgebroken huis, waarvan de sporen nog enkel via een foto af te lezen zijn: 'boven het dak van je eenkamer- / huisje, afgebroken nu – ik schrijf / dit over van een foto' (Bernlef, 1997, p. 385). Zoals Offermans in het hierboven geciteerde fragment opmerkt, breidt zich de invloed ook uit naar het gebruik van technieken die aan de fotografie zijn ontleend. In veel bundels uit de jaren zeventig en de vroege jaren tachtig worden foto's bij de gedichten opgenomen. Dat doet Jan Willem Schulte Nordholt in zijn bundel *Contrafacten* (1974); mede op grond daarvan wordt hij een 'emble-

matadichter' (Van der Ent, 2001, p. 6) genoemd. Schulte Nordholt schreef gedichten bij zelfgemaakte foto's. Op de foto's zijn verschillende monumenten opgenomen. In de gedichten 'Franeker' en 'Aranjuez' vormen huizen op de foto's (respectievelijk het stadhuis in Franeker en het zomerpaleis in Aranjuez) telkens de aanleiding voor het gedicht waarin de dichter verder, zoals in zijn gehele oeuvre, 'de aandacht voor de kleine dingen van het bestaan' (Van der Ent, 2001, p. 5) opbrengt. Willem van Toorn nam foto's van anderen op bij zijn reeksen. De foto's in de dichtbundels *Een kraai bij Siena* (1979) en *Het landleven* (1981), van respectievelijk Leo Vos en Theo Baart, laten, net als de daarop geïnspireerde gedichten, het veranderende maar veelal verdwijnende landschap zien: half afgebroken, lege, verlaten huizen, nieuw aangelegde wijken in de grote ruimte van de polder, of een leeg landschap. Die twee naast elkaar gezette manieren om naar de werkelijkheid te kijken noemt Van Toorn 'een spelletje met iets dat al bestaat, dat ook gemaakt is om de werkelijkheid vast te houden [...] zodat het een dubbele laag van sporen nalaten wordt' (Van Toorn in Roggeman, 1982, pp. 21-22). Het bewaren van een landschap of van een moment door middel van gedichten, al dan niet begeleid door foto's, vormt echter bij Van Toorn geen doel op zich maar, zoals hij zelf zegt, een 'opstapeling [...] van pogingen om de tijd vast te houden, en daar mensen in te bewaren' (Van Toorn in Roggeman, 1982, p. 22).

Willem van Toorn is een volgende dichter die in dit decennium een nieuwe bundel met huisgedichten publiceert: *Een kraai bij Siena* (1979). Twee jaar later verschijnt *Het landleven*, waar een gelijknamige reeks huisgedichten – die ik in een later hoofdstuk meer gedetailleerd bespreek – de kern van de bundel vormt. In hetzelfde decennium wordt een verzamelbundel met zijn vroegere gedichten uitgegeven: *Herhaalde wandeling, gedichten 1960-1975* (1977). Vanaf Van Toorns eerste gedichten zijn huisbeelden een vast bestanddeel van zijn poëzie. Toch zijn het de mensen om wie het uiteindelijk gaat, ook al vormt dikwijls een bestaand huis of landschap de aanleiding tot het gedicht en bestaan de mensen soms enkel (nog) in het gedicht. De huizen in de poëzie van Van Toorn verschijnen vaak in functie van mensen die ze bewonen of die er hun sporen nagelaten hebben. Terwijl in zijn eerste bundel, *Terug in het dorp* (1960), het huis fungeert als een veilige plaats die de inwoners intimiteit biedt en hen tegen de winter beschermt ('Twee wintergedichten'), gaat dat gevoel van thuis-zijn in *Kijkdoos* (1962) over in een gevoel van vervreemding. Deze verandering merkte Rob Schouten op in zijn beschouwing 'Van bekeken worden tot bekijken' (1982):

In Van Toorns tweede bundel *Kijkdoos* is de zucht naar de warme intimiteit van voorheen in isolement veranderd. Het huis is niet meer een veilig

hol, dat bange vluchtelingen tegen woedende elementen beschermt, maar een plaats vanwaar je het dorp in kijkt, dat zich als een kijkdoos aan je voordoet. Je maakt er geen deel van uit, je kunt er alleen maar naar kijken. (p. 45)

Het dorp en de dorpingen zijn onverschillig en vreemd, ja zelfs vijandig: ‘de schuldeisers dorpingen / gluren misschien naar binnen / naar onze droom, onze pijn’ (Van Toorn, 2001, p. 37). Zelfs het eigen huis is dat: ‘ons huis / bekijkt ons met koele ogen, / ons naambordje is gelogen, / wij zijn achter de deur nooit thuis.’ (Van Toorn, 2001, p. 35). Het bezittelijke voornaamwoord in ‘ons huis’ en ‘ons naambordje’ drukt verbondenheid uit, terwijl het huis dat gepersonifieerd wordt, verschijnt als een vreemde die de inwoners onverschillig bekijkt. Gedichtentitels als ‘Een nieuw huis’, ‘Nieuwbouw’ of ‘Claustrofoob’ beklemtonen deze vervreemding. De bewoners bekijken zichzelf als van op afstand, als spelers in een theaterstuk: ‘Wij lopen maar wat, van de gang / naar de kamer, als figuranten / in een gek stuk’ (p. 35), of: ‘Spel van een huisgezin / wordt gespeeld hierbinnen’ (p. 84). De ‘wij’ kunnen zich niet onttrekken aan het gevoel van tijdelijkheid en voorlopigheid (vgl. De Coninck, 1983, p. 183) van hun woonplaats: ‘we / zijn hier maar op visite, / we zijn al bijna weer weg.’ (p. 35). Al deze voorbeelden kunnen worden gezien als realisaties van de conceptuele metafoor HUIS ALS TONEEL, waarbij het huis – vaak een nieuw gebouw – zelf tot toneeldecor wordt. ‘Decor’ is, nota bene, de titel van het laatste huisgedicht in de reeks ‘Het landleven’ uit de gelijknamige bundel. Of het vergroeien met de omgeving überhaupt mogelijk is, is een andere vraag. De aanwezigheid van het verleden is steeds voelbaar en het zich bewust zijn van het feit dat de nieuwbouw op het gebied van drooggelegde polder staat, vormt een dreiging die de bewoners permanent begeleidt in hun doen en laten:

HAARLEMMERMEER

Zoals een man ongeveer
die in een huis vol dode
maar nog warme herinneringen
één leeg vertrek, zonder dingen
van gisteren, wil bewonen,
leven wij in dit lege meer:
afwezig water, een bodem
onder de voeten, niet meer.

’s Nachts krast de wind, gekomen
over ouder land, wellicht

sporen van een dood gezicht,
een vergane stem in het raam.
Waait hij naar de slaap over
resten van waterrovers,
vissen in droogte gestikt
ter hoogte van dit gedicht.

Morgen vind ik een scherf
half in de grond, gekerfd
met tekens van eeuwen geleden,
door geen mens meer te lezen.

In onze dromen later
stort de dijk in, stijgt het water.

(Van Toorn, 2001, p. 59)

Het einde van dit gedicht wijst vooruit naar Van Toorns latere bundel *Het stuwmeer* (2004), waarin de catastrofe, de vernietiging van levens en behuizingen als ook het bewaren van het verleden in de taal een centrale rol spelen. Interessant is dat de vergroeiing van verschillende tijdlagen en van de bewoners met de ruimte in 'Haarlemmermeer' 'ter hoogte van dit gedicht' gebeurt. Het gedicht wordt als zodanig een deel van de ruimte, van de werkelijkheid; dat brengt Van Toorn dicht bij de neorealistische dichters. Tenzelfdertijd is het gedicht een middel tegen het vergeten en de vergankelijkheid: 'Als ik ons niet noteer / zijn wij er niet meer' (Van Toorn, 2001, p. 54), staat in 'Vestiging'. Als vestiging fungeert hier zowel het huis als het gedicht zelf, wat als een realisatie van de conceptuele metafoor GEDICHT ALS HUIS kan worden gezien. In zijn andere bundels realiseert Van Toorn deze conceptuele metafoor wel vaker.

Kopland publiceert in de jaren zeventig drie dichtbundels waar hij anders met het concept HUIS omgaat dan in zijn eerdere werk. Het huis verschijnt er tegelijk als ruimte van waaruit de ik de wereld en zichzelf observeert, en als conceptuele metafoor. In het gedicht 'Om een kasteel, om een krot, om een vrouw' uit *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* (1972) zijn twee conceptuele metaforen met elkaar verweven: HERINNERING ALS HUIS en LICHAAM ALS HUIS. Verval van het huis, verval van het lichaam (van de vrouw), werking van de tijd en werking van de herinnering zijn in de taal vervlochten:

Waar eerst mijn huis stond, zei ze. Maar nog,
nog staat het daar, ik zie het daarna,

het huis waarin ik leefde, in gezichten, toen
het er nog stond. Het wordt heel mooi oud.

Ja, liefde, ik ken dat en ook de leegste plek
in je lijf die je kent, bij een weerzien. Vreemd
is juist dat, wat niet veranderd is. Tijd is dat
wat je voelt als je ziet: het is precies als toen.

[...]

Toen ik uit de kelders kwam van mijn huis, zei ze
verbrand en verkrot in de tijd van een nacht, en
als ze zweeg klonken doffe klappen door het geboomte,
van tenissers, de nieuwe elite van dit dorp.

(Kopland, 2007, p. 134)

De conceptuele metafoer HERINNERING ALS HUIS is vooral in de eerste strofe zichtbaar: het huis is er niet meer maar ‘ze’ ziet het nog steeds, wat door de tijd-vorm van het koppelwerkwoord wordt uitgedrukt: ‘[h]et *wordt* heel mooi oud’. In de herinnering wordt het huis mooi, terwijl het in feite ‘verbrand en verkrot’ is, zoals we in de vijfde strofe lezen. Het enjambement in deze strofe laat nog een andere lezing toe: ‘ze’ is zelf ‘verbrand en verkrot in de tijd van een nacht’. Deze zin, nog versterkt door de metafoer ‘de ruïne / in haar gezicht’ in de laatste strofe van het gedicht, is een realisatie van de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS. Deze metafoer wordt ook in het gedicht ‘Bij de paarden’ uit dezelfde bundel gerealiseerd: ‘Paarden zijn bijna hetzelfde als / mensen, maar lichaam en huis tegelijk.’ (Kopland, 2007, p. 111). De reflectie over deze metafoer weerspiegelt de overtuiging dat het voor mensen en voor dieren fundamenteel anders werkt: ‘De vanzelfsprekendheid waardoor dieren van zichzelf een huis kunnen zijn’, schreef Hilde Van Belle (2009, p. 73) in een bespreking van *Een lege plek om te blijven*, ‘bestaat niet voor mensen.’ In het openingsgedicht vinden wij een andere talige realisatie van de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS: ‘Onder *de warme vacht van het dak* / heeft het varken vergeefs gewacht op slobber / en slacht.’ (Kopland 2007, p. 141, cursivering van mij, IBK). Het verlangen dat het lichaam tot huis wordt, is in deze metafoer indirect aanwezig. Dit verlangen verschijnt expliciet in gedicht XVI: ‘een oud huis wil ik zijn met mijn / lichaam, met vuur, drank, zware luiken.’ (ibidem, p. 156).

In het gedicht ‘Bij de paarden’ ligt het perspectief bij het waarnemend subject dat de dieren van buitenaf observeert. In talrijke gedichten uit *Een lege plek om te blijven* (1975) en uit Koplands volgende bundels wordt de wereld vooral van

binnenuit, vanuit het perspectief van de dieren (paard, kat, konijn, varken, schapen), geobserveerd. Uit dit in elkaar schuiven van mens en dier (vgl. Zuiderent, 1994, p. 166) blijkt een verlangen naar de oorspronkelijke vanzelfsprekendheid die de mensen niet meer eigen is. Dit verlangen, indirect aanwezig in enkele gedichten uit *Een lege plek om te blijven* (gedicht VI, XIII) en expliciet uitgedrukt in latere verzen als '[i]eder mens zou een dier moeten zijn' (Kopland 2007, p. 349) en 'ieder mens zou een rivier moeten zijn, komen / zonder verlangen te blijven, gaan zonder heimwee' (ibidem), blijft een kenmerk van Koplands poëzie tot in zijn jongste bundel. Het heimwee, als een typisch menselijke eigenschap, wordt ervaren als iets wat de mens beperkt en daarom wordt afgewezen. Met de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS, met het onvervulbare verlangen om een huis voor zichzelf te zijn, zijn nog andere menselijke beperkingen verbonden. 'Omdat we van onszelf geen huis zijn' (titel van een afdeling uit *Al die mooie beloften*, 1978), zoeken de mensen naar iets wat wel een huis voor hen kan zijn. Ad Zuiderent onderzocht het metafysische gehalte van Koplands gedichten. Hoewel hij zich niet in termen van de cognitieve stilistiek uitte, bracht hij de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS in verband met andere metaforen, met name met GOD ALS HUIS:

[...] anders dan paarden zijn wij, mensen, niet autonoom; onze beperking ligt in het feit dat wij wel lichaam zijn, maar dat wij niet zonder een beschermend, omhullend huis kunnen. Dat huis geldt zowel in letterlijke zin (van hout en steen, beschermend tegen weer en wind) als in symbolische, metafysische zin (God als huis, ideeën over God als houvast en als bescherming tegen de dood). (Zuiderent, 1994, p. 165)

In het licht van deze interpretatie lijken de twee afdelingstitels uit de bundel *Al die mooie beloften* een logische opeenvolging, ja zelfs een in de gedichten zelf ontbrekende verklaring: 'G'¹⁶ – 'Omdat we van onszelf geen huis zijn'.

Samenvattend kan gezegd worden dat het huisbeeld in de poëzie van Kopland uit de jaren zeventig zich aan een sluitende interpretatie onttrekt. In zijn beschouwing over de nieuwe romantiek in de Nederlandse en Vlaamse poëzie wijst Brems erop dat Koplands gedichten kunnen worden beschouwd als 'een poging om de romantische component in een evenwichtiger levensvisie te integreren' (1980, p. 48). Brems spreekt in dit verband van 'een volwassen romantiek' (ibidem, p. 49). Het leven in de herinnering of de romantische vlucht naar

¹⁶ 'G' is overwegend als God geïnterpreteerd (vgl. Zuiderent 1994) of als aan het opperwezen verwante ideeën: 'zin en betekenis op het meest abstracte niveau', 'ideaal dat per definitie onbereikbaar is' (Goedegebuure, 1989, p. 213, 214).

het verleden laten de mens niet toe om het hier en nu waar te nemen, te accepteren of te beleven. In die zin kunnen Koplands gedichten als afkeuring van de romantiek worden gelezen. Het verlangen en de weemoed blijven evenwel de romantische component van zijn gedichten. Het beste voorbeeld hiervan zijn de realisaties van de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS. Deze metafoor is tezelfdertijd een uitgangspunt en een streefdoel. Terwijl het voor de dieren vanzelfsprekend is, blijft het huis voor de mensen enkel mogelijk als herinnering of als verlangen. Het verlangen vervult de functie van ‘de plek’ waar de ik, de ze, de jij zich thuisvoelen. Het eigen lichaam blijft als dit soort plek (voor zichzelf of voor de ander) eveneens een verlangen. Die visie resulteert in gedichten waarin de conceptuele metafoor HERINNERING ALS HUIS gerealiseerd wordt en tegelijk afgekeurd, in gedichten waaruit een verlangen naar God en tegelijk de betrekkelijkheid van de conceptuele metafoor GOD ALS HUIS spreekt, of in gedichten waarin een verlangen wordt geuit naar het als oorspronkelijk en dierlijk ervaren LICHAAM ALS HUIS.

In Koplands bundels uit de jaren tachtig en negentig neemt de ruimte van het huis opnieuw een belangrijke plaats in. Het gaat dan minder om de personen en de familie die het huis uitmaken, zoals dat in zijn gedichten uit de jaren zestig het geval was, maar vooral om de ruimte zelf. In *Dit uitzicht* (1982) is ‘het huis waarin we wonen’ (Kopland, 2007, p. 253) de ruimte van waaruit de ik de wereld observeert, zowel de wereld hier en nu als het verleden. Dat blijkt uit dit fragment uit ‘Vertrek van dochters’:

Er was in ons huis een wereld van verlangen,
geluk, pijn en verdriet gegroeid, in hun
kamers waarin ze verzamelden wat ze mee
zouden nemen, hun herinneringen.

Nu ze weg zijn kijk ik uit hun ramen en zie
precies dat zelfde uitzicht, precies die
zelfde wereld van twintig jaar her,
toen ik hier kwam wonen.

(Kopland, 2007, p. 256)

Net zoals in andere gedichten uit deze bundel, vooral uit de afdeling ‘Verhuizingen’, speelt hier de dubbelzinnigheid van het huis mee, als iets wat zich zowel afspeelt in de ruimte van het gebouw (‘in ons huis’, ‘in hun kamers’) als in het innerlijk (‘een wereld van verlangen, / geluk, pijn en verdriet’). In *Dankzij de dingen* (1989), vooral in de gelijknamige afdeling, is de ruimte dominant en ontbreken de mensen bijna volledig. Wanneer ze wel verschijnen, dan gaat het om

oude mensen die alleen indirect, via hun sporen, aanwezig zijn: ‘de lucht [ruikt] naar oude mensen’ (Kopland, 2007, p. 313), ‘het breiwerk gaat tikken’ (p. 314), of aan wie enkel een passieve rol toebedeeld is: ‘weer wordt gezwegen’ (p. 315). De ruimte van het huis wordt als het ware geschilderd tot in de kleinste details van het interieur, met details die doen denken aan de vanitas-stillevens: een fruitschaal met vruchten, een vaas met seringens (gedicht II), een pendule (gedicht III). De vanitas-gedachte wordt nog in de hand gewerkt door het woord ‘doodstil’ dat in de eerste vier gedichten, telkens in de slotstrofe, voorkomt: ‘de doodstille kamer’ (gedichten I en III), ‘de doodstille serre’ (gedicht II), ‘het doodstille raam’ (gedicht IV). Toch gaat het niet om een huis-graf. Het interieur wordt levendig gemaakt door de vele personificaties en antropomorfismen: de dingen ‘ontwaken’ (p. 313), ‘verlangen’ (p. 315), ‘laag licht [...] komt [tevoorschijn]’ (p. 313), ‘het doodstille raam [...] ademt’ (p. 316). Het zijn de dingen die het huis ‘beginnen’, maar het is de dood die de reeks eindigt:

V

Het moment waarop, noem het
een ochtend, een middag,
een avond, een nacht,

waarop de dingen weer beginnen,
noem het een huis waar licht,
geuren en geluiden komen
en gaan,

maar het is de dood die zoekt naar
woorden voor het moment waarop
ik, en wat hij ook zegt,
ik ben het.

(Kopland, 2007, p. 317)

Interessante huisbeelden treft men voorts aan in ‘Slakkengang’, een reeks van vijftien gedichten van Bernlef uit de bundel *Stilleven* (1979). Ook in deze reeks wordt de lezer geconfronteerd met het beeld van een leeg huis, hoewel dat nergens letterlijk zo staat. De reeks wordt voorafgegaan door een lang motto van César Vallejo, aan wie Bernlef eveneens een van zijn essays wijdde (Bernlef, 1978, pp. 17-26). In dit motto spelen verschillende conceptuele metaforen een rol, waarvan HUIS ALS GRAF het duidelijkst is. Deze conceptuele metafoor kan worden afgeleid van de gedachte dat een huis, net zoals een graf, enkel bestaat bij gratie van de mens: ‘Maar een huis voedt zich met het leven van een mens, ter-

wijl een graf zich voedt met zijn dood' (Vallejo in Bernlef, 1997, p. 383), en: 'De plaats waar ooit een mens is geweest, is nooit meer verlaten. Alleen die plek is eenzaam, verlaten van menselijke eenzaamheid, waar nooit een mens is geweest' (ibidem). Deze menselijke sporen in de ruimte, verschillende 'sporen van gebruik' (Bernlef, 1987, p. 102), onderzoekt de dichter in 'Slakkengang'. Het dominante huisbeeld in de reeks is dan ook dat van een leeg, verlaten huis dat toch nog veel over zijn bewoners kan vertellen:

De bewoner toont zich
 in wat hij achterliet
 in wat tevoorschijn kwam
 toen hij het huis verliet
 (Bernlef, 1997, p. 387)

Hoewel de bewoners weg zijn, zijn hun sporen almaar duidelijker aanwezig, en het huis leeft als het ware nog steeds. In het tweede gedicht van de reeks begint elke regel met 'Nog', gevolgd door een werkwoord. Deze constructie verleent, samen met de personificaties, aan het huisbeeld ondanks de menselijke afwezigheid een bij uitstek dynamisch karakter, zoals in de eerste strofe:

Nog zijn vitrage en geranium getrouwd
 Nog staan er letters op de deur
 Nog zijn de stenen pas gevoegd
 Nog glanzen pannen in de keuken
 (Bernlef, 1997, p. 383)

Dankzij de betekenis van 'nog' en vooruitwijzingen als bijvoorbeeld '[n]og is geen enkele dakpan losgeschoten' in de volgende strofe ontstaat de indruk van het geregistreerde moment dat onherroepelijk zal vergaan, het beeld dat straks zal veranderen. De huizen uit de reeks hebben telkens iets menselijks wat in de gebruikte beeldspraak tot uiting komt, zoals in het derde gedicht waar de door punaises beschadigde deur (een metonymie voor het huis) met 'de arm van een addict' (een metonymie voor de mens) wordt vergeleken. Door een verschuivend perspectief krijgt het huis steeds meer menselijke trekken. Het perspectief ligt om beurten bij de waarnemer en bij het huis zelf. In de eerste strofe verschijnt het persoonlijk voornaamwoord 'hij', dat betrekking heeft op het huisbeeld dat in de eerste verzen van het gedicht '[d]rager van namen van gaten voor sleutel en brief' (Bernlef, 1997, p. 384) wordt opgeroepen. Zonder deze duidelijke verwijzing zou de indruk gewekt worden dat 'hij' een oud mannetje is die uit het raam in het huis kijkt en wie het leven voor de rest om het even, 'een biet', is:

Drager van namen van
gaten voor sleutel en brief
elke kleur is hem lief zolang
hij maar uitziet op het portiek
en wie er voorbijgaat,
hem een spaander een biet

(Bernlef, 1997, p. 384)

Door het persoonlijk voornaamwoord ‘hij’ wordt het huis nog meer tot een persoon. Dit gedicht eindigt overigens met een reflectie waarin aan het huis en aan andere objecten (melkfles, fiets, muur) een soort van menselijk bewustzijn wordt toegeschreven:

Zijn achterkant, wie weet ervan
misschien een melkfles of een fiets
de muur of de man van de meter.
Nee, niemand kent zijn achterkant
of wil die ook maar weten’.

(Bernlef, 1997, p. 384)

Zoals hier wordt ook in diverse andere gedichten uit de reeks de conceptuele metafoer HUIS ALS LICHAAM gerealiseerd. Daartoe worden verschillende parallellen getrokken tussen de domeinen ‘huis’ en ‘lichaam’. Een ander element dat huizen en mensen verbindt, is hun vergankelijkheid. De verstrengeling van de menselijke vergankelijkheid en de tijdelijkheid der dingen schuilt bijvoorbeeld in het beeld van de deur uit het achtste gedicht:

Niet de deur vergeten
vooral de hemelsblauwe deur niet
waarop een kind met zwarte viltstift
zich in het voorbijgaan heeft vertekend

(Bernlef, 1997, p. 388)

‘Vergeten’ en ‘het voorbijgaan’ roepen de vanitas-gedachte op, nog versterkt door de kleur van de deur, hemelsblauw, die met het zwart van de viltstift de hemel-hel-tegenstelling oproept. In het beeld van de blauwe deur waarop iets getekend is, ligt mogelijk ook de gedachte besloten van het groeiproces, en dus indirect ook van het voorbijgaan: men duidt immers met de viltstift op de deur de grootte aan van een opgroeiend kind.

De reeks ‘Slakkengang’ vormt een opmerkelijk voorbeeld van hoe de conceptuele metaforen HUIS ALS LICHAAM en LICHAAM ALS HUIS elkaar beïnvloeden. Zoals uit de hier aangehaalde voorbeelden blijkt, overweegt in de reeks het eerste concept, maar er zijn ook realisaties van het tweede concept, zoals in het dertiende gedicht:

Wie daar naar binnen gaat
draait zijn gezichtsveld op een kier
en piept hem

Scharnierend hangt hij
zo voorgoed aan
het idee van een deur

(Bernlef, 1997, p. 392)

De elementen uit het domein ‘huis’ worden hier door middel van metonymische samentrekking (de deur als metonymie voor het huis) verbonden met het domein ‘lichaam’ (‘gezichtsveld op een kier’, ‘piept hem’, ‘scharnierend hangt hij’). De problematiek van de conceptuele metaforen met twee identieke domeinen komt nog aan bod in een later hoofdstuk waar de praktijk aan het theoretische beginsel zal worden getoetst.

Als laatste in dit overzicht komt de dichtbundel van Leo Vroman *Huis en tuin. Fabels en strips* (1979) aan bod. Vroman grijpt hierin terug naar de traditie van aesopische fabels. Planten, dieren, maar ook abstracta worden gepersonifieerd en gaan gesprekken of relaties met elkaar aan: Leven en Dood trekken elkaar aan en bedrijven de liefde; de kikker is een arts die het padje van zijn wratten wil genezen maar de patiënt gaat dood. De titels van de gedichten zijn tweeledig, zoals bij Aesopus; sommige doen klassiek aan (‘Leven en dood’, ‘Kikker en pad’, ‘De rijk-aard en zijn hart’, ‘De reiger en de vis’), andere klinken vrij surrealistisch (‘De tijger en de haringsla’, ‘De vragen en hun uil’). Leo Vroman gebruikt in deze gedichten veelal vaste denkpatronen die met het concept HUIS verbonden zijn, vooral rond de relaties binnen het gezin (liefde, scheiding, generatieconflict). De dichter vult deze algemene schema’s echter in op een eigenwijze, abstracte en vaak griezelige manier:

DE VADER EN DE ZOON

Een jongen die geen vrienden had
sloeg bovendien zijn vader plat.

Eerst de borstkas, toen de buik en
het huis begon naar vlees te ruiken.

Hij goot dus een nog volle kruik
jenever in de open buik.

De darmen vonden dat niet fijn
en scharrelden wat van de pijn.

Hij wierp dus – want daar hoorde het –
het ingewand in het toilet.

Hij deed niets grappigs met de longen
(hij was nogal een saaie jongen)

Wel boende hij toen alles schoon
(hij was een ijverige zoon).

De rest van het lijf, en zelfs diens tas
zette hij keurig in de was.

Toen kwam de schemering – als altijd
het uurtje van gezelligheid.

Maar iemand die zo open ligt
biedt vaak een onverzorgd gezicht.

De naaidoos dus erbij gehaald:
roze wol en grote naald.

Zoals Ma vroeger, haalde hij
er ditmaal zelf de maasbal bij.

Toen hij klaar was met zijn taak
speelden zij een partijtje schaak.

Wat knus was het vanavond binnen!
Zijn vader liet hem ditmaal winnen.

MORAAL

Ben je werkelijk heel wat mans
geef je kind ook eens een kans.

(Vroman, 1985, p. 688)

De vaste denkpatronen vinden hun weerslag in de taal. In uitdrukkingen als ‘daar hoorde het’, ‘hij was een ijverige zoon’, ‘keurig’, de schemering als het van-

zelfsprekend ‘uurtje van gezelligheid’, ‘Zoals Ma vroeger’, ‘Wat knus was het vanavond binnen!’ wordt het concept HUISELIJKHEID gerealiseerd. Het contrast tussen dit concept en de inhoudelijke elementen zorgt voor een humoristisch effect. Hoewel ook hier de vergankelijkheidgedachte opduikt, is de manier waarop dat gebeurt grotesk vrolijk.

DE JAREN TACHTIG

Bouwen, breken, bouwen

De titels van bundels en cycli met betrekking tot 'huis' uit het begin van dit decennium getuigen van een zekere melancholie, die wordt geassocieerd met de befaamde dakloosheid van de dichter: van Luuk Gruwez verschijnt de bundel *Een huis om dakloos in te zijn* (1981) en van Gery Florizoone *Het riet als onderkomen* (1983). Ook herinnering en vergankelijkheid spreken uit de titels: *De aarde is een huis en aarde ook wordt gij* (1987) van Florizoone of *Huis van de levenden* (1980) van Jan Kooistra. Dergelijke titels getuigen van een voortzetting van de neoromantische tendenzen die zich al in de jaren zeventig hadden gemanifesteerd. Ze kunnen worden aangevuld met onheilspellend klinkende titels als *Wonen in een brandend huis* (1980) van Catharina van der Linden en 'Huizen is ontredder wonen' uit de bundel *Ik hou niet van de dagen* (1984) van Koen Stasijns. De reekstitel 'Huis, tuin en keukengedichten' uit de bundel *Uit het centraal museum van het gevoel* (1989) door Frank Diamand doet een soort evenwichtige alledaagsheid vermoeden, maar de gedichten zelf zijn ironisch en de ik ervaart de huiselijke ruimte vooral als beklemmend: 'ik moet mijn hok uit / om te kijken.' (Diamand, 1989, p. 55). De reeks van Diamand kan niet als een voortzetting worden gezien van Leo Vromans vrolijke bundel *Huis en tuin. Fabels en strips* (1979), die in dit decennium extra toegankelijk is gemaakt voor lezers door de opname ervan in Vromans verzamelbundel *Gedichten 1946-1984* (1985).

Correspondeert de door andere titels gewekte indruk met de huisbeelden in de gedichten uit de desbetreffende bundels? Welke huisbeelden komen in andere bundels uit de jaren tachtig voor, waarvan de titels niet expliciet een huisbeeld oproepen? Ik doel hier onder andere op de postmoderne dichters, die in dit decennium in Vlaanderen opkomen – de bloemlezing *Twist met ons* is in 1987 uitgegeven. In Nederland verschijnen de even geruchtmakende bloemlezingen *De nieuwe wilden* (1987) en *Maximaal* (1988). De vraag rijst of deze poëzie überhaupt nog huisbeelden bevat. Het huis belichaamt immers traditie en orde, een volgens een bepaalde volgorde geconstrueerd en opgetrokken gebouw maar eveneens gevoelens die traditioneel met de begrippen 'huis' en 'thuis zijn' wor-

den geassocieerd. ‘Postmodern’ wordt daarentegen vooral in verband gebracht met het deconstrueren van en het afrekenen met dergelijke vaste normen en waarden. Daartoe is het huisbeeld dan weer uiterst geschikt, maar of het in deze poëzie ook zo functioneert?

Dit summiere overzicht belooft, anders gezegd, een decennium met extreem gevarieerde huisbeelden. Ik begin echter met enkele minder bekende dichters die buiten de mainstream van de jaren tachtig te situeren zijn.

Jan Kooistra en Catharina van der Linden zijn twee Nederlandse dichters die in hun werk veel plaats inruimen voor de verhouding van mens tot natuur. De accenten die ze leggen, verschillen echter wezenlijk. De gedichten van Kooistra in de bundel *Het huis van de levenden* (1980) illustreren de vervreemding van de mens van zijn omgeving. De bundel kan gesitueerd worden in de context van een bezorgdheid om de technische ontwikkelingen en de daarmee verbonden aantasting van het milieu. In het openingsgedicht verschijnt een boerderij ergens dicht bij het bos en de Drentse A als ‘het huis van de levenden’ (p. 3). Daartegenover plaatst de dichter het beeld van mensen als ‘grootstedelijke mieren’ (ibidem, p. 4), die wonen in flatgebouwen ‘zoals termieten in hun lemen torens’ (ibidem). Het beeld van het vernielde huis van vrouw Holle in het gedicht ‘de regenput’ staat voor het verbroken contact met de natuur en de eigen wortels. Dat resulteert in ‘angst voor de sterren’ (ibidem) en in apocalyptische dromen waar de doden prominenter aanwezig zijn dan de levenden:

JACOP SLEGT

hij droomde dat de huizen wortel schoten
torens stonden vol blad kantoorgebouwen
groeiden als kool in grazige landouwen
en flatgebouwen hielden villa’s bij de hand.

ver aan de einder echter stonden mensen
als fakkels tegen avondlicht in brand.

(Kooistra, 1980, p. 5)

De bekommernis om het milieu is in deze periode ook voor meer prominente dichters karakteristiek. In het gedicht ‘Hoe had het ook anders kunnen zijn’ van Kees Ouwens is de verstedelijking van invloed op de menselijke conditie:

[...] Wij zagen de architecturen van de
verstedelijkte dorpen waarvan wij de oerstaat in ons hoofd
bewaarden. Al die
lijnstukken van de lanen, al die cirkelsegmenten van de

bebouwde kommen bouwden onze lichamen op tot onze uiteindelijke staat.

(Ouwens, 2002, p. 220).

In tegenstelling tot de prozaliteratuur, waar in de jaren zeventig en tachtig romans over de Tweede Wereldoorlog verschijnen van vooraanstaande schrijvers – het volstaat hier om Mulisch' *De aanslag* (1982) en Claus' *Het verdriet van België* (1983) te noemen –, is deze thematiek in de poëzie schaarser. Jan Kooistra wijdt enkele gedichten aan de gebeurtenissen van de Tweede Wereldoorlog en aan de Holocaust; het huis is daar echter geen kernbegrip, centraal staat de lijdende mens. In de gedichten van Catharina van der Linden uit de bundel *Wonen in een brandend huis* (1980) zijn huis en oorlog onafscheidbaar verbonden. Haar verzen worden door dood, ellende en verval gedomineerd. Uit het perspectief van nu worden dramatische oorlogsbeelden getoond alsof de gebeurtenissen van toen pas na tientallen jaren benoemd kunnen worden en wel direct, zogenaamd zonder enige esthetisering (behalve die van de versvorm): 'wurgden met de hand / elkander / omdat zuurstof / snel te krap werd.' (Van der Linden, 1980, p. 168). De titel van de bundel is letterlijk te lezen: het huis brandt omdat het oorlog is, en 'wonen' betekent in oorlogstijd niet meer dan zich verschuilen en proberen te overleven: 'wij wonen / ondergronds in het vluchthol / van de kelder' (ibidem, p. 159). Deze beelden worden gecontrasteerd met de vrede en de onbezorgdheid van het huidige leven. Elk 'klein geluk' roept voor de spreekinstantie echter steevast het 'on-geluk' op:

ALSOF

en toch leven wij nog maar
 of ons hier niets kan gebeuren.
 ieder wiedt het tuintje
 van zijn klein geluk
 tot wij allen
 in één on-geluk
 verdwijnen.

(Van der Linden, 1980, p. 173)

De cyclus 'Het ademende huis' uit haar twee jaar later uitgegeven bundel *Onder een leeggewaaide boom* bevat daarentegen evenwichtige gedichten waar de verbondenheid van de mens met de natuur en met zijn omgeving centraal staat. Steen, water, lucht en vooral boom komen in deze poëzie vaak voor. In een reflectie over haar dichterschap zegt Van der Linden zelf: 'Bij bomen voel je een

beeld van het uit de aarde komen en ergens naar toe groeien, je ontplooiën. De boom is iets essentieels voor mij.’ (Van der Linden in Waerebeek, 2005, p. 128). Misschien om die reden brengt de dichteres de boom in verband met een over het algemeen even essentieel begrip als ‘huis’. In het eerste gedicht uit de cyclus ‘Het ademende huis’ gebruikt ze de conceptuele metafoor BOOM ALS HUIS: ‘het dakgewas / mijn groeizaam huis / schiet hoog op uit de grond.’ (Van der Linden, 1982, p. 17). Vanuit deze conceptuele metafoor is het mogelijk om in het gedicht ‘Het ademende huis’ het ‘aan de ruimte / leunend huis’ (ibidem, p. 19) te beschouwen als een plek waaruit de mens kracht put om vrij te leven:

Het ademende huis
 mijn woning staat
 tegen de ruimte gebouwd
 mijn huis ligt aan
 één zijde open.
 er gaat een ademtocht
 binnen de muren
 en toch zijn alle kamers
 rustig, stil.
 ‘t mij voelen
 vrij mens in eigen huis
 met zijn gedachtenbron
 onder de vloer
 en langs de witgekalkte muren
 de hand der eeuwigheid,
 doet mij luisteren naar de wind,
 het ruimten in-
 en uitgaand suizen
 dat als een lang verhaal
 dag in dag uit
 mij bezighoudt.
 [...]

(Van der Linden, 1982, p. 19)

Het voorlaatste gedicht uit de bundel, ‘De ontheemde’, waarschuwt tegen de vervreemding van de mens van zichzelf: ‘van zijn oorspronkelijk hartgebied / maakt hij / een hopeloos kaal steenveld’ (ibidem, p. 23), wat resulteert in een aansporing tot herbronning ‘bij eigen / huis en hof / bij lijf en hart’ (ibidem, p. 22). Zoals te lezen valt uit het laatste citaat, gebruikt Van der Linden hierbij

de conceptuele metafoer MENS ALS HUIS. De dreigende vervreemding is daarom niet maatschappelijk te begrijpen, zoals bij Kooistra, maar veeleer als een verwaarlozing van de eigen innerlijkheid.

De Vlaamse priester-dichter Gery Florizoone publiceert in dit decennium twee dichtbundels waarvan de titels verwijzen naar de notie huis. *Het riet als onderkomen* uit 1983 opent met het gedicht 'De stenen moeder', waarin de conceptuele metafoer HUIS ALS VROUW wordt gehanteerd. Het beeld van het huis als een stenen moeder is mogelijk ontleend aan het gedicht 'Afscheid van een huis' van Hans Andreus (Andreus, 2004, p. 526). Later zal ook Luuk Gruwez hetzelfde beeld aanwenden voor de titel van zijn boek *Een stenen moeder* (2004), waarin hij zijn eigen identiteit onderzoekt tegen de achtergrond van de herinneringen aan de huizen waarin hij heeft gewoond. Uit het gedicht van Andreus spreekt de existentiële eenzaamheid van de mens en het loslaten staat er centraal. Bij Florizoone primeert de herinnering aan het ouderlijk huis. De eerste strofe lijkt op een kinderraadsel:

De stenen moeder die ik had,
haar witte huid en groene wangen.
Glazen pannen in haar hoofd
en uitzicht op de wolken.

(Florizoone, 1983, p. 8)

Bij Andreus drukt de paradox 'stenen moeder' de hopeloosheid uit van menselijke pogingen om zich ergens te hechten. Bij Florizoone wordt het huis letterlijk vergeleken met de moeder. Het is 'de stenen moeder' omdat een huis van steen is, maar de herinnering aan dit huis wekt positieve gevoelens. 'Stenen moeder' zondigt als *blend* in het gedicht van Florizoone tegen het principe van *backward projection*: als men de projecties naar de input reconstrueert, moet men reconstructies vermijden die de coherentie zouden kunnen ontwrichten die aan de input eigen is. Een van de eigenschappen van 'steen' als input is 'koud'. In het gedicht van Florizoone is het evenwel 'warm': 'Haar schoot / een warme stoep'. 'De stenen moeder' als beeld om de warme herinnering aan het ouderlijke huis te illustreren, is daarom misschien niet zo gelukkig gekozen. Aan het vaderhuis is in deze bundel een volledige reeks gewijd: 'Ballade van het vaderhuis'. De titel van de bundel illustreert de verbondenheid van de dichter met de natuur waarin hij voor zijn talrijke gedichten inspiratie zoekt – 'Een schuiloord wil ik vinden, / lente als lint van water, / waarin de vragen beelden voeden.' (Florizoone, 1983, p. 20) – en vindt: 'Ik prijs het landjuweel de leeuwerik, / spreid mijn woorden

op de wind, / mijn vleugels gedragen bijwijken / door de weelden van de weiden.’ (ibidem, p. 23).

Florizoones tweede bundel uit de jaren tachtig, *De aarde is een huis* (1987), staat vol met ‘bizarre verbindingen omwille van het verrassende effect’ (De Poortere, 1986, p. 3). De titel is een realisatie van de conceptuele metafoor WERELD ALS HUIS, dat terugkeert in de meeste gedichten uit deze bundel. Het is een weemoedige, veelal verhalende poëzie die de verbondenheid van de mens met zijn omgeving beschrijft en zich voornamelijk op het geïdealiseerde verleden concentreert. De vergankelijkheid is eveneens een vast motief, dat in de titel van de heruitgave van de bundel, uitgebreid met ‘en aarde wordt ook hij’, nog extra is beklemtoond.

De Vlaamse dichter, prozaïst en schrijver van toneel- en luisterspelen Fernand Handtpoorter debuteerde al in de jaren vijftig. De eerste huisbeelden treffen wij aan in zijn bundel *Te sterven zonder dees* (1969). Het thema van de cyclus ‘De muren bevlagd’ is ‘het huis in wording als symbool voor het leven en het verlangen naar veiligheid en harmonie’ (Dejonckheere, 1993, p. 1). In de cyclus ‘Vroeger’ uit Bericht uit de gekwetste tuin (1976) is het huis van vroeger, het ouderhuis, een veilige en vrolijke plek:

Vroeger een tuin
 paradijs Arcadia
 een huis vol lichte
 prille kinderen
 kant en franjes
 het vrolijke lawaai
 kristal en zilver
 heilig porselein
 veilig wit en linnen
 gebleekt in Eden
 [...]

(Handtpoorter, 1976, p. 12)

Ondanks de in de wereld woedende oorlog wordt de kindertijd vooral met het spel geassocieerd. De spelletjes zijn weliswaar aan de tijden aangepast, maar voor de rest gaat het toch om een vrij zorgeloze kindertijd: ‘En alle kinderen speelden / vredig krijgertje op straat / en pleinen blij en veilig’ (ibidem, p. 13). In *Franse paradijzen* (1989) worden de huisbeelden in nauw verband gebracht met de Tweede Wereldoorlog. De reekstitel ‘Huis gedurig in verval’ geeft de sfeer van de gedichten treffend weer. In het openingsgedicht ‘Foto’s’ bekijkt de hij-persoon

oude foto's en via enkele aanwijzingen ('de jaren dertig / toen hij geboren was', 'luchtraid') weet de lezer dat het foto's betreft uit de tijd rond de Tweede Wereldoorlog. Het kind van de foto overleeft de bomaanval. Alles aan het in de twee volgende gedichten beschreven huis is kapot of is aan het kapot gaan. Het betreft het gepersonifieerde gebouw:

Mortel als met beendermerg vermengd
verteert. Schimmel en scheuren
verdringen elkaar onhuiselijk.

[...]

Water ondrinkbaar en gekruid
met gal. Pompen roesten in hun keel.

(Handtpoorter, 1989, p. 43)

Het verval heeft tevens betrekking op de uitzichtloze sfeer en op de inwoners: 'Verten gesloopt, ruimten afgebroken / rondom dit huis van hoop verstoken, / van dood vervuld tot in de nok.' (ibidem, p. 42). 'Ver-' als voorvoegsel dat negatieve gevolgen aanduidt, komt in de twee gedichten maar liefst achtmaal voor: 'verval', 'verzilt', 'verspild', 'verglom', 'verkommerde', 'verstoken', 'verteerd', 'verdringen'. De gedichten 'Huis 1' en 'Huis 2' worden gevolgd door tien verzen met als titel 'Ark 1', 'Ark 2' enzovoort. De Ark blijkt een door grootvader van afbraakhout gebouwde keet. Angst, vlucht en continue dreiging die uit de gedichten spreken, alsook de talrijke toespelingen op het Oude Testament en op het Jodendom, wijzen op joodse onderduikers en op de Holocaust. Sprekend is het gedicht 'Ark 6', waar het beeld van een kind dat speelt met een treintje, de goederentreinen oproept waarmee de joden werden weggevoerd. De ruimte van het huis waar het kind speelt, die wordt opgeroepen door woorden als 'tafel' en 'vensterbank' en door de context van het kinderspel, gaat over in een ondefinieerbare tijdruimte: de trein 'verglijdt / in kieren tussen droom en tijd', 'voorgeod onbereikbaar' (Handtpoorter, 1989, p. 49). Het lot van de onderduikers is niet anders:

ARK 10

Waar is het vandaan gekomen
schorem in geribd fluweel,
wanstaltig volk met schrome-
lijke abdomen en bekkeneel?

Zij hebben de Ark ingenomen
procentsgewijs en per perceel

gedrilde, gebilde gnomen,
het middelmatig merendeel.

Vlinders geprikt, kevers verkorven,
lijsters larderen met cement,
taal het onfeilbaar ferment
ligt onder hun tong bedorven.

De Ark wordt onder dit komplot
tot schutting, steiger, schavot.

(Handtpoorter, 1989, p. 53)

Anders dan in de oorlogsgedichten van Catharina van der Linden, waar de dingen bij naam worden genoemd, worden hier de niet te benoemen angst, vernedering, vernietiging en dood opgeroepen door middel van suggestieve en geheimzinnige beelden. Deze reeks, met talrijke bijna expressionistisch aanvoelende verzen, vormt een uitzondering tussen de doorgaans weemoedige en melancholische gedichten van Handtpoorter. De ironie, kenmerkend voor zowel zijn gedichten als zijn proza, waardoor zijn werk in verband werd gebracht met dat van Richard Minne en Willem Elsschot (vgl. Dejonckheere, 1993, p. 1; Flanders, 1983, p. 16), wordt hier schaarser gehanteerd. Enerzijds duidt ze op de schuldgevoelens van de overlevende, 'kind dat zijn pijn verbijt' (ibidem, p. 49), anderzijds op pogingen om die te overwinnen. De reeks heeft een autobiografische inslag; in een interview verklaart Handtpoorter:

De titel [*Franse Paradijzen*, IBK] komt van een gedicht uit de cyclus over de ark, zijnde een houten huis dat mijn grootvader nog voor de tweede wereldoorlog zelf had gebouwd, waar mijn ouders lang gewoond hebben in bizarre, armtierige omstandigheden. Ik was toen nog zeer klein (+/- 1935), maar ik herinner me nog levendig de ark. Ik heb daar een cyclus autobiografische gedichten aan gewijd, waar ik mezelf en het gezin ten tonele voer. (Handtpoorter in Reyniers, 1989)

De cyclus 'Huizen is ontredder wonen' in de debuutbundel van Koen Stassijns opent met drie gedichten die aan evenveel huizen zijn gewijd, zoals de titels suggereren: 'Het huis op de kleistraat', 'Villa Ten Berg' en 'Het nieuwe huis'. Een relatie afbouwen en het huis verlaten worden in het eerste gedicht in één beeld samengebracht:

Ik bouw je af in langzaamheid
en met de stilte als het enige cement

tussen de voegen van vroeger

verlaat ik dit huis

(Stassijns, 1984, p. [20])

Andere gedichten uit de cyclus zijn gewijd aan familieleden van het subject – zijn dochters, vader, moeder – en aan zijn vrienden. Scheiden, gemis, gescheiden zijn, afscheid, verlies en pijn zijn woorden uit de gedichten die een idee geven van de thematiek. Het beeld van het huis dat in deze gedichten is gecreëerd, wordt gekenmerkt door leegte.

In elke bundel van Stassijns schemert het thema van het schrijverschap met wisselende intensiteit door. Daartoe gebruikt de dichter meer dan eens de conceptuele metafoor GEDICHT ALS HUIS. Dat doet hij ook in *De vergeethoek van de slaap* (1990). In twee besprekingen van Stassijns' bundel worden de aforistisch klinkende¹⁷ strofen uit sonnet 29 geciteerd:

ik woonde amper maar verbleef
en vond slechts onderdak in het
gedicht dat ik uithuizig schreef.

Nu groeit een radeloze pijn,
niet om het dakloos worden
maar om het onbewoonbaar zijn.

(Stassijns, 1990, p. 47)

Joris Gerits merkt op dat dit fragment de contradictie tussen 'beleven en schrijven' (1991, p. 260) weergeeft. Frans Deschoemaeker beklemtoont de romantische wortels van dit beeld: 'Het is niet nieuw: de romantische dichter die het leven zoekt te intensiveren binnen het spanningsveld van woorden, die de existentiële leegte wil weerstaan met een woord' (1997, p. 5). Het beeld van GEDICHT ALS HUIS gaat echter bij Stassijns niet gepaard met het geloof van de romantische dichters in de macht van het woord dat de eeuwen zal doorstaan. In *Paard van glas* (1993) is het taalmateriaal, net als het huis, niet duurzaam:

DIT HUIS

Laat hier geen twijfel bestaan, dit huis
zal bouwval worden met de grond gelijk

¹⁷ Helaas rept Herman de Coninck (1991, 4 januari) in zijn scherpe recensie met geen woord over het gedicht in kwestie. Hij merkt echter op dat de gedichten in het algemeen uitdrukkelijk 'willen rijmen' en 'uitdrukkelijk [willen] betekenen, maar soms betekent zo'n aplomb opgeschreven aforisme eigenlijk niet veel', wat ook op dit gedicht van toepassing is.

ook dit gedicht. Omdat ik stenen met een zin
en met cement elk voegwoord vergelijk,
de gangen met mezelf en daar dan in
verdwalen. Ramen, trappen, deuren, in en uit
van kinderen die bij hun moeders blijven
zwijgen, in de tuin een schrikbewind van kruid.

Geef dit huis geen uitstel meer,
het denkt zo lang al aan een landschap
toe te horen dat het blijven zal. Ik keer
terug tot een boom, in de aarde, meet omvang
van woorden aan restwarmte af en beken dat
ik nog droom van een gedicht. Pijnbanken lang.
(Stassijns, 1993, p. 47)

De ik is zich bewust van zijn onvolkomenheid als dichter, maar droomt toch van een gedicht dat bestendiger zal zijn, 'blijven zal'. De gebiedende wijs in een directe aanspraak in de zin 'Geef dit huis geen uitstel meer' suggereert dat de lezer actief kan meewerken aan dit proces. Paradoxaal genoeg vormt een 'bouwval' een voorwaarde voor duurzaamheid. Dit kan begrepen worden als een metafoor voor het lezen van en proberen door te dringen tot het gedicht, dat op die manier toch blijft leven. Het interpreteren als slopen is een gangbare metafoor, gesteund door bijdragen van invloedrijke critici¹⁸. De invulling van het metaforische beeld GEDICHT ALS HUIS fungeert in het gedicht van Stassijns anders dan bij de tot hiertoe besproken dichters (doorgaans is het gedicht net een huis waarin men kan wonen of schuilen), maar het is geen vergezochte metafoor. Het gaat in 'Dit huis' om een gedicht dat door lezen tot bouwval moet worden om, samen met andere gedichten die gelezen worden, vervolgens deel uit te maken van het literaire landschap dat zal blijven. In *Zwijghout* (2000) bepalen de huisbeelden gedichten in de reeksen 'Huiselijke taferelen' en 'Een vrouw en een man'. In de eerste afdeling zijn deze beelden dromerig en geïdealiseerd: een 'Meisje van zeven' (Stassijns, 2000, p. 41) die lieflijk thuis speelt, of de wij van wie de man begripvol verschijnt als degene die 'de klinkers van onbegrip' (p. 42) inslikt terwijl zij droomt 'van een man die alles verdroeg' (ibidem). De idylle mondt in het gedicht 'De boomhut' uit in het beeld van HUIS ALS SCHIP:

¹⁸ Vgl. Susan Sontags essay 'Tegen interpretatie': 'Interpreteren betekent de wereld verarmen, leeg maken, om in plaats daarvan een schaduwwereld van "betekenissen" te kunnen opzetten.' (Sontag, 2001, p. 294).

Wij bouwden een hut in de nok van een boom
vergaten de aarde en zagen hoe zee
zeil bij had gezet in de mast van de droom.

Wij lichtten het anker en namen niets mee.

[...]

(Stassijns, 2000, p. 43)

In metaforische beelden wordt vervolgens de reis weergegeven. Ondanks allerlei tegenslag die het schip-huis meemaakt, vervolgt het ongedeerd zijn reis, aldus de laatste regel van het gedicht: 'Maar het schip zeilde door, hield bovenal stand.' (ibidem). Dit optimisme is daarentegen in de huisbeelden uit de afdeling 'Een man en een vrouw' nauwelijks nog voelbaar. Het openingsgedicht toont de ik die als het ware wordt achtervolgd door het spook van zijn moeder, die zijn relaties blijft bepalen: 'Zo ligt ze in mij opgespaard / en gaat in elke vrouw die ik omhels tekeer.' (Stassijns, 2000, p. 55). De sfeer van het gedicht 'Het huis' uit dezelfde reeks doet denken aan 'Het huwelijk' van Willem Elsschot:

HET HUIS

Omdat alles verstomde, hield ook het huis
de adem in. Verveling en plicht vonden
elkaar, zelfs op de plek waar het kruis
licht is te dragen: in bed en in zonde.

Zij zocht de rand op. Geduld, schuld, verlangen
waren daar overgegaan. Net als haar god.
Hij vocht terug, maar de weg was te lang en
zijn adem te kort voor het grote gebod.

Het huis sloot de ramen, het woord werd geluid,
niemand brak, niemand bood iemand onderdak
aan, en de wijn bleef onaangeroerd uit.

Zij wenste hem 's morgens een prettige dood.
Hij trok om het zwijgen het touw strakker aan.
Het kleurde hun dagen, het huis liet begaan.

(Stassijns, 2000, p. 58)

Het gepersonifieerde, verstomde huis met gesloten ramen is een spiegel van de relatie waar haast geen communicatie meer mogelijk is. De conceptuele metafoor LIEFDE ALS HUIS wordt met andere metaforen geïntegreerd. Van een trots schip

dat ‘bovenal stand [hield]’ wordt het huis tot een passieve getuige die het uiteenvallen van de relatie ‘liet begaan’. De huisbeelden die Koen Stassijns gebruikt, bevestigen zijn positie als ‘[e]n ietwat verlate, maar zeer representatieve vertegenwoordiger van de Vlaamse neoromantiek uit de jaren zeventig en tachtig’ (Deschoemaker, 1997, p. 8).

De individualiteit van de dichter, in het oeuvre van Stassijns nog geassocieerd met de neoromantiek, verkrijgt in de poëzie uit dit decennium een ander zwaartepunt dankzij enkele dichters die in het landschap van de Nederlandstalige poëzie steeds prominenter plaatsen innemen. Ik doel hier op Leonard Nolens en op de debutanten Dirk van Bastelaere en Erik Spinoy. Leonard Nolens geeft in deze periode maar liefst vijf nieuwe bundels uit en zijn werk wordt steeds meer gewaardeerd. De dichter intensiveert in de jaren tachtig ook het gebruik van huisbeelden als illustratie voor zijn individuele poëtica. In geen enkel oeuvre treft men een dergelijke variatie en een dergelijke virtuose uitwerking aan van huisbeelden die sterk verbonden zijn met de poëtica van de dichter. Nolens’ gedichten uit deze periode worden gedetailleerd besproken in een van de volgende hoofdstukken.

In de veelbesproken bundel *Twist met ons* van Vlaamse dichters die in dit decennium van zich laten horen, speelt het in woorden zichtbare huis geen traditionele rol. Symptomatisch daarvoor is de slotstrofe van het gedicht ‘Je kijkt’ door Charles Ducal:

Je kijkt in een huis dat ik niet meer begrijp.
 Onder het raam rijdt voortdurend je wagen.
 Ijs op de ruit. Afwezigheid.
 Het huis zit vol blinde, weerloze gaten.
 (Van Bastelaere et al., 1987, p. 50)

In de gedichten van Ducal wordt de problematische relatie tussen man en vrouw gesitueerd tegen de achtergrond van een even kil en onverschillig interieur als dat in de hierboven geciteerde strofe. De reeks ‘Tehuis’ van Bernard Dewulf bevat vier gedichten met huisbeelden uit het bejaardentehuis, een huis als kenmerk van de tijd. Bejaardentehuizen zijn vanaf ongeveer de jaren zestig van de twintigste eeuw een steeds ‘normaler’ verschijnsel, verbonden met de demografische ontwikkelingen, maar ze zijn tot dan toe zelden het onderwerp geweest van de poëzie¹⁹. In de titel van de afdeling waar de gedichten van Erik Spinoy zijn onderge-

¹⁹ Een later voorbeeld is o.a. het gedicht van Kopland ‘De moeder het water’ in *Tot het ons loslaat* (1997) en het vers ‘Kamer 421’ van Menno Wigman in *Mijn naam is Legioen* (2012).

bracht, ‘Oost, west’, ontbreekt het tweede deel van de bekende zegswijze. Zo ontstaat de indruk dat een thuisgevoel, uitgedrukt in de vorm van een volkswijsheid, niet meer van deze tijd is. Er staan ook geen uitgebreide huisbeelden in deze gedichten, wel talrijke flarden van beelden die allesbehalve traditioneel huiselijk zijn: ‘mijn weggelopen kinderen’, ‘familie waar niet mee te leven valt’ (p. 61), ‘een kind / dat ijs probeert en telkens valt. Geen muur / biedt hem houvast’ (p. 63). In het gedicht ‘Spiegel aan de wand’ vallen het meubilair en de ik samen en weer uit elkaar, beide als het ware grotesk waargenomen in een spiegel. Niet alleen die gethematiseerde spiegeling, ook het veelvuldig gebruik van de voegwoorden ‘als’ en ‘alsof’ in de gedichten van Spinoy en Ducal getuigt van de voelbaar gemaakte ontoereikendheid van de taal om zelfs de schijn van de werkelijkheid weer te geven. Dit manifesteert zich in de gedichten met behulp van huisbeelden: ‘Als brood’ van Ducal en ‘Als thuis’ van Spinoy, maar eveneens ‘Porschlegel’ van Van Bastelaere, met frasen als ‘Het heeft de schijn van’ (p. 17) en ‘Het lijkt wel een droom in een droom in een droom’ (p. 19). Spinoy verwoordt dit expliciet in *De jagers in de sneeuw* (1986): ‘Schijn is de kleurrijkste waarheid – / even daar te zijn is heerlijk.’ (p. 11). Het laatste gedicht in *Twist met ons* heet ‘Niets’. Behalve de titel is er ook veel ‘niets’ in dit korte vers: ‘Niets aan de hand’; ‘Er is niets.’; ‘De toekomst lacht / als niets.’ (p. 68). De hopeloosheid die daaruit zou kunnen blijken, wordt in evenwicht gebracht door het clichébeeld van twee geliefden als ‘Twee harten [...] met dezelfde klopp’ uit de laatste regel. Het gaat echter om een wankel evenwicht, want deze laatste regel wordt voorafgegaan door het beeld van ‘twee late rozen op hun doodsbed’ en een kinderloos huis (‘Binnen blijft het altijd stil. / Geen kind dat roert.’). De dichter gebruikt geen expliciete uitspraken die de lezer een houvast bieden om zich een absoluut oordeel te vormen over het huisbeeld dat in dit gedicht verschijnt. Of het ‘niets’ als last of als heil ervaren wordt, blijft daardoor dubbelzinnig; voornamelijk deze in de taal verankerde twijfel maakt de kracht van het gedicht uit.

Het zijn opvallend veel huisbeelden voor een bloemlezing die Benno Barnard in zijn inleiding als ‘postmodern’ classificeert. Net als de andere dichtkunst die *Twist met ons* proclameert, zijn ook de huisbeelden anders dan degene die tot nog toe in de poëzie werden aangetroffen. Generaliserend kan men stellen dat in deze bloemlezing het huis niet verschijnt als fysieke ruimte waaruit de ik opereert of als metafoor, maar dat het huis op zich wordt bespreekbaar gemaakt, als persoonlijk en maatschappelijk probleem. Hoe functioneren deze en andere huisbeelden precies in de taal van deze dichters in hun andere bundels uit deze periode?

Al snel zijn Spinoy en Van Bastelaere ‘gepromoveerd tot vooraanstaand postmodern dichter’ (Zuiderent, 2006, p. 599; vgl. ook: Brems, 1997, p. 29-30),

terwijl de poëzie van de twee andere dichters als ‘traditioneler’ wordt ervaren (ibidem). Dewulf, wiens poëzie volgens Brems (1997, p. 30) het minst past in de bloemlezing met postmoderne poëzie, publiceert pas in 1995 de bundel *Waar de egel gaat*. Behalve de afdeling ‘Breister’, waarin enkele gedichten uit *Twist met ons* opgenomen zijn, bevat de bundel nog liefdesgedichten waarin huisbeelden een soort encenering vormen waarmee de ik samenvalt:

AFWEZIG

Als zij weggaat trekt het huis zich terug.
 Zij wuift nog en ik woon er al niet meer,
 om mij heen verstrakken muren tot een zaak
 van steen. Alles wacht op haar om ook van mij
 te zijn. Een stoel heeft mij herleid tot
 mijn gewicht, kasten staan, raam heeft zicht.
 Ik zit aanwezig, nog verbonden met mijn ik.

Tot zij thuiskomt van de wereld houdt
 de wereld op. Zij vestigt waar zij gaat,
 en wat zij achterlaat, het huis en ik,
 blijft van haar over, op haar ingericht.

(Dewulf, 1995, p. 27)

De opmerking van Brems (1997) dat de dichter in zijn debuutbundel ‘voor de werkelijkheid boven de poëzie’ (p. 33) kiest, blijkt vooral te kloppen met betrekking tot Dewulfs verdere carrière als dichter. Hij publiceerde nog één dichtbundel, *Blauwziek* (2006), opnieuw met een reeks huisgedichten (‘Winterhuis’). Dat hij de huiselijke beelden in een subtiële, poëtische taal weet uit te drukken, bevestigde Dewulf ook in zijn proza; met *Kleine dagen*, een bundel miniaturen over huis, kinderen, vrouw en de dagelijkse omgeving, won hij de Libris Literatuur Prijs 2010.

Terwijl de huisbeelden bij Dewulf tamelijk traditioneel zijn, met uitzondering van de gedichten over het bejaardentehuis, schopt Ducal met zijn bundels *Het huwelijk* (1987), *De hertog en ik* (1989) en *Moedertaal* (1994) tegen heilige huisjes als het huwelijk, het zalige thuisgevoel, kinderen als heil, de vader als het eerbiedwaardige hoofd van het gezin en andere traditionele normen en waarden. Het huwelijk en de vrouw krijgen het hard te verduren in de gedichten uit Ducals debuutbundel, die door de kritiek zijn ervaren als ironisch, cynisch en soms ‘zelfs sarcastisch’ (Van den Bossche, 1994, p. 92). In zijn twee volgende dichtbundels onderzoekt de dichter de wortels van zijn eigen identiteit, waarbij

de vader- en de moederfiguur telkens fungeren als de kernen waarrond het merendeel van de gedichten is opgebouwd. De relatie tussen de ik enerzijds en de figuren van de vrouw, de vader en de moeder anderzijds berust op een liefde-haat-verhouding. Daarbij blijft de ik niet gespaard van een ironische afstand. Meteen in ‘Ochtendritueel’, het openingsgedicht van Ducals veelbesproken debuutbundel, wordt de huiselijke zelfgenoegzaamheid, ver weg van het wereld-gebeuren, geïroniseerd:

Ik neem en eet, en voed de rede
 met de nieuwe toestand in de krant.
 Er wordt, zoals ook gister, veel geleden.
 Dit verheugt, ik voel het huis in vrede,
 hier alleen loopt alles in de hand.

(Ducal, 1987, p. 7)

De klassieke vorm van de gedichten in deze debuutbundel contrasteert met de losgewrikte hoekstenen van het huis als maatschappelijk instituut met waarden als huwelijk en gezin. De zeldzame enjambementen die het regelmatige ritme van de berijmde gedichten verstoren, zijn een middel om van oudsher dezelfde en dus voorspelbare gang van zaken telkens om te keren: doordat het werkwoord ‘moet’ in het gedicht ‘Eden’ naar een volgende regel verschoven is, wordt het huwelijk tot een christelijke plicht-dwang: ‘Wij leven in een staat die God beamen / moet’ (p. 11); de conceptuele metafoor VROUW ALS HUIS, waarin de vrouw traditioneel een alles bepalende rol in het huis toebedeeld krijgt, wordt eveneens door een enjambement ironisch ontwricht: ‘Zij is [...] een wet die het huis doet bestaan / uit ondergoed’ (p. 13).

In het gedicht ‘Moedertaal’ is al in de kiem de thematiek van Ducals derde dichtbundel, *Moedertaal* (1994), aanwezig. Ik citeer het gedicht integraal:

MOEDERTAAL

Je handen houden mijn vingers omsloten.
 Ik ben een kamer. Jij bent het huis.
 De trap voert je hartslag naar boven.
 Ik hoor je kijken. Je voelt me thuis.

Ik leef niet, ik leef in je lichaam van steen,
 het zacht gemurmelt van seinende muren.
 Je heet het geluk, maar wat moet ik daarmee?
 Je neuriet, het huis staat onwrikbaar te duren:

nu dweil je, nu kook je, nu doe je de vaat.
 Ik schrijf. Jij zorgt voor het leven.
 Ik wet het mes, maar in welke taal?
 Vertedert voel je mijn vingers bewegen.
 (Ducal, 1987, p. 37)

De je-persoon vormt een groter geheel waarin de ik als opgesloten zit. Dit beeld wordt zorgvuldig uitgewerkt vanaf de eerste regel waarin de tegenstelling je-ik al aanwezig is en de geslotenheid wordt beklemtoond. De je is net een kind dat in de moederschoot leeft, geheel afhankelijk van de moeder ('Ik leef niet, ik leef in je lichaam'); wat zij meemaakt, valt ook hem ten deel. Niettemin missen de je en de ik elkaar voortdurend. Dat komt in het gedicht via verschillende middelen tot uiting, het duidelijkst door de tegenstelling: 'Ik schrijf. Jij zorgt voor het leven.' De enige directe relatie is die van geslotenheid, waaruit de ik wil losbreken. De regel waarin een poging daartoe wordt uitgedrukt, is het meest vervreemdende vers in het gedicht: 'Ik wet het mes, maar in welke taal?'. De taal, al aangekondigd in 'Ik schrijf', is in de vroeger gecreëerde moeder-kind-relatie een vervreemdend element dat de lezer dwingt om de relatie opnieuw te overdenken. De moeder is een stenen moeder; toch gaat het hier niet om het beeld van een huis van steen, zoals bij Hans Andreus of bij Gery Florizoone. Deze regel vormt de kern van het gedicht en maakt een poëtische lectuur mogelijk. De ik-dichter wil losbreken uit de moeder-taal maar weet niet precies hoe. Zij missen elkaar opnieuw: zijn actie (het wetten van het mes), ondernomen als een gebaar tegen de moeder, wordt door haar als een veelbelovende beweging herkend en met vertedering begroet. Het is een fraai beeld van de geboorte van het gedicht: uit de gewone taal die dient om gewone dingen mee te doen, bijvoorbeeld communiceren en informeren, ontstaat de poëzie. In het gedicht horen de gewone werkzaamheden – dweilen, koken, de vaat doen – bij het domein 'huis'. Het gedicht is een realisatie van de conceptuele metafoer TAAL ALS HUIS, die op zich een *blend* is van de conceptuele metaforen MOEDER ALS HUIS en het al in het titelwoord 'moedertaal' aanwezige metafoer TAAL ALS MOEDER.

Het beeld van TAAL ALS HUIS is eveneens in andere gedichten uit *Het huwelijk* terug te vinden. In 'Opstand' zaait de gepersonifieerde inboedel vernietiging: 'De tafel vergiftigt het eten, / glazen en borden beginnen te breken, / het bed houdt de lakens verlamd. // De kachel steekt brieven in brand.' (Ducal, 1987, p. 26). Via een metonymische samentrekking ('woord' voor 'taal') kan de laatste regel van het gedicht 'Tot alles bereid is het woord' als een *blending* van het type TAAL ALS HUIS gelezen worden. Het opstandige huis blijkt de voor alles beschikbare taal te zijn. Een verklaring van de *blend* kan vervolgens liggen in het geloof

in de ongewone mogelijkheden van de gewone taal; poëzie is te zien als opstand in/van de anders zo gewone taal. Het gedicht dat uit een krachtige zelfbeheersing van de dichter ontstaat, wordt echter in ‘Het gezin’, het daaropvolgende gedicht, gelijkgesteld met ‘een kind uit zelfbedwang’ (ibidem, p. 27). Dit beeld heeft erotische connotaties door de analogie met de geijkte uitdrukking ‘een kind uit liefde geboren’. Deze lezing wordt bijgestuurd door het beeld in het gedicht ‘Regie’ uit de reeks, waar masturberen als zichzelf bedwingen (‘het bloed met eigen hand bedwingen’, p. 58) een handeling is die in de rol van de dichter ingeschreven is.

Het gedicht ‘Geluk’, dat aan ‘Regie’ voorafgaat, bevat twee beelden van de ik tegen de achtergrond van het huis: een doorsnee burger met ‘een huis, een baan, een voorbeeldig gezin’ (Ducal, 1987, p. 57) en een aan zichzelf lijdende dichter: ‘weerloos geworpen in zoveel geluk / dat ik slechts aan mijzelf nog lijd.’ (ibidem). ‘Geluk’ is een soort zustergedicht van Anton Kortewegs rond dezelfde tijd geschreven ‘Tijdig’, met de bekende slotregels: ‘Nu, tien jaar later, kun je melden dat / je comfortabel ongelukkig bent.’ (Korteweg, 1991, p. 11).

Dichter-zijn als rol blijft een van de onderwerpen in *De hertog en ik*, Ducals volgende bundel waar de dichter zijn verschillende spiegelbeelden onderzoekt. Het verleden met ‘dit huis in de rug’ (Ducal, 1989, p. 7), al opgeroepen in het openingsgedicht, achtervolgt de ik-figuur net als een van de spiegelbeelden, de hertog die hem vergezelt tijdens een imaginaire reis naar het verleden: ‘Wij reden op niet meer bestaande kasseien / naar vroeger. Hij wees. “Dit is het huis”, // een blinde vlek om een openstaand venster.’ (Ducal, 1989, p. 43). Deze laatste, metaforische definitie van het huis typeert het ten overvloede als iets wat onbegrijpelijk is, onduidelijk en waaruit gevluucht moet worden. Het huis uit de herinneringen ademt een unheimliche atmosfeer. De Geest beklemtoont in zijn bespreking van de bundel de rol van deze beklemmende ruimte: ‘een landelijk en erg gesloten universum dat reminiscenties oproept aan het conventionele landschap uit de griezelliteratuur: een hoeve door moerassen omringd, een poort met de onvermijdelijke waakhonden, kettingen, ridders en heksen’ (1990, p. 463). Over dit decor heerst de vader als God in het gedicht ‘Geloof’, dan wel als reus in het gelijknamige gedicht. Het huis is ‘zijn huis’ (Ducal, 1989, p. 29).

Over huis en huiselijkheid in Ducals twee eerste bundels hebben critici zich uitgebreid uitgesproken. De Geest heeft het over ‘de ontmaskerende kijk’ in de debuutbundel, die ‘zowel het lezerspubliek als heel wat literaire recensenten even schokte in hun rustig kabbelende, huiselijke evenwicht’ (1990, p. 461). Brems beklemtoont in zijn bespreking van *De hertog en ik* het contrast: ‘heel gewone, huiselijke taferelen [worden] er op een volstrekt vervreemde, geperverteerde manier [...] opgeroepen.’ (1990, p. 273), en De Geest noemt de gedichten ‘gro-

tesk' als 'tegelijk tragisch en komisch, herkenbaar en afstandelijk, zielig en gedurfd. Speels maar tevens onontkoombaar.' (1990, p. 466). De gedichten met een gehalte van 'dodelijke ordelijkheid van een bestaan volgens wet en gewoonte, en anderzijds de droom van avontuur, passie en opstand' (Brems, 1988, p. 66) met daartussen 'verbittering, frustratie en cynisme.' (ibidem) brengen de critici ertoe Ducals bundel in de traditie van 'Het huwelijk' van Willem Elsschot te plaatsen (Brems, 1988, De Geest, 1990, Dewulf, 1990). Over de *unheimliche* sfeer van Ducals huisgedichten is eveneens veel geschreven (Van den Bossche, 1994, p. 94; De Geest, 1990, p. 463; E. Brems, 2004, p. 41). Elke Brems schenkt veel aandacht aan de ruimte in haar overzicht van Ducals vier bundels, waarbij ze het 'sacraal huis-, tuin- en keukengehalte' van de bundels onderzoekt: 'de badkamer als de plaats des oordeels' (2004, p. 42), de lakens in de slaapkamer als 'een alternatief universum waar de proporties van de dingen veranderen' (ibidem). Terwijl Brems in het beeld van de hoeve '[h]et verlangen naar een primitieve wereld, in de jeugd ervaren' (p. 42) herkent, legt De Geest (1990, p. 464) het accent op de rol van het kind dat, in de unheimliche ruimte verzonken, 'als kwetsbaar slachtoffer' probeert te vluchten 'voor de onbestemde dreiging die steevast met de persoon van de vader wordt geassocieerd'. Ook Van den Bossche (1994, p. 94) merkt reeds in het openingsgedicht de dreiging van de unheimliche omgeving: 'De sfeer is unheimlich; voorwerpen lijken te wachten om bezielde te worden; het huis overweldigt de persoon die voor de spiegel staat. Een met schuldgevoelens overladen kind wil zich vastklampen aan de taal, het enige universum dat het beheerst en waarmee het de beklemmende wereld kan ontvluchten.' De relatie kind-moeder-taal is, zoals reeds werd vermeld, inderdaad het centrale onderwerp van Ducals volgende dichtbundel.

In vergelijking met de dichtbundels van Charles Ducal zijn de huisbeelden in de poëzie van Dirk van Bastelaere schaarser, maar niettemin zijn ze fascinerend. Als een 'huiselijke anekdote' (Brems, 1991, p. 33) vermeldt Brems het gedicht 'Zelfportret in vallend serviesgoed' uit de bundel *Pornschlegel en andere gedichten* (1988):

ZELFPORTRRET IN VALLEND SERVIESGOED

Ze diept blank aardewerk op
 Uit het teiltje. Zo is ze begaan
 Met de voortgang van orde
 En reikt me een schaal toe: dat liefde
 Als de onze van eenvoud kon worden.

Dan in een glimp op het wentelen,

Het gezicht waaruit ik mij ontspin:
Een Romeinse neus en gifzwarte ogen.
Voorts het plafond, beneden in licht,
Waarop zich zwarte vliegen bewegen.

Wanneer ik, ten slotte, het water
Dat zingt op de rotsen gelijk,
Tegen de vloer aan diggelen val,
Mag ik wel ooit zijn voortgebracht,
De vloer vermaakt wat ze kan.

Het is ongedaan weer. Zo is het goed.

(Van Bastelaere, 1988, p. 70)

Het gedicht is uitvoerig besproken door Brems (1991, pp. 31-37). Hij wijst op twee niveaus waarop het de verwachtingen van de lezer tegelijk bevestigt en ondermijnt. De herkenbaarheid betreft de anekdote, de verhalen die worden verteld en 'de ordelijke wereld' (ibidem, p. 33) die ze ons voorspiegelen. De vreemding wordt veroorzaakt door 'de bijzondere, wat dubieuze manier waarop het verhaal verteld wordt' (ibidem). In zijn lectuur duidt Brems enkele van die talige breuklijnen aan. Als gevolg daarvan is het huisbeeld tegelijk huiselijk gelukkig en ironisch ontmaskerd: 'de hele betekenis van het vaat-ritueel waaert open in verschillende richtingen, tussen hoop en vrees, afwijzing en aanvaarding.' (ibidem, p. 34). Brems wijst erop dat het hier om een 'open' tekst gaat, een formulering die wel vaker wordt gebruikt met betrekking tot postmoderne gedichten (vgl. Ducal, 1992, p. 38). Het verhaal speelt zich als het ware thuis af, in de keuken, en de personages zijn een man en een vrouw, een liefdespaar. De huisruimte wordt verbonden met zowel traditionele als dagelijkse rituelen en betekenissen, die zich manifesteren in concepten die in de taal gevestigd zijn. Als zodanig is deze ruimte bij uitstek geschikt als achtergrond voor het spel met de taal waarin deze concepten kunnen worden ondermijnd. Maar worden ze in het gedicht van Van Bastelaere inderdaad ondermijnd? In het gedicht is onder andere de conceptuele metafoer *VROUW ALS HUIS* gerealiseerd. Brems wijst er in dit verband op dat hier 'de vrouw [...] de vertegenwoordigster van die huiselijke orde [is]' (1991, p. 33). De man daarentegen verstoort de orde enerzijds (laat het serviesgoed vallen) en domineert anderzijds; ik citeer weer even Brems: '*hij* vertelt wat zij doet, wat hem overkomt. Hij voorziet de gebeurtenissen van interpreterend commentaar [...]. En hij kiest zijn woorden' (ibidem, cursivering van Brems). Brems' commentaar betreft uiteraard de bijzondere manier waarop de anekdote wordt vormgegeven in de taal en niet de rolverdeling in een traditio-

neel huishouden. Toch beklemtoont Brems' commentaar impliciet dat rolpatroon. Het perspectief in het gedicht lijkt ook mij dat van 'hem'. Van 'haar' weet de lezer dat ze is 'begaan / Met de voortgang van orde' en dat ze de vaat doet. Voor deze activiteit kiest *hij* andere woorden: 'Ze diept blank aardewerk op / Uit het teiltje'. Een ongewoon taalgebruik als vermenging van het verhevene en het banale brengt het contrast tussen haar en hem nog extra naar voren. Hij ontwaart zijn 'Romeinse neus en gifzwarte ogen' enigszins narcistisch in 'vallend serviesgoed' en gelijkt 'het water / Dat zingt op de rotsen'. In de taal van het gedicht is hij de zanger, de dichter, de kunstenaar, terwijl zij de huisvrouw is. Kan het nog traditioneler? Natuurlijk betreft het een open tekst en sluit de conceptuele metafoer VROUW ALS HUIS de ambivalentie en meerzinnigheid van beelden niet uit. Hoewel ik hier niet op alle bijzonderheden van het gedicht kan ingaan, wil ik toch nog een aspect aanstippen dat in de bespreking van Brems onderbelicht is gebleven: de tegenstelling die in de twee voorlaatste regels wordt gecreëerd: 'Mag ik wel ooit zijn voortgebracht, / De vloer vermaakt wat ze kan.' 'Zijn voortgebracht' is een passieve constructie die hier op de ik, de man betrekking heeft. 'Zijn voortgebracht' kan worden gelezen als 'geboren worden'. De actieve rol van de vrouw is daarbij als het ware impliciet. Met 'Mag ik wel ooit', een frase die de passieve en inferieure rol van de ik als man nog extra onderstreept, wordt de tegenstelling ingeleid. 'Ze kan' is actief en karakteriseert de vrouw (als we aannemen dat met 'ze' in deze regel de 'zij' uit de eerste regel opgevoerd wordt). Wat ze kan als vrouw – het leven schenken – kan hij in overdrachtelijke betekenis realiseren: kunstwerken voortbrengen, zanger zijn. Het spel met omkeringen dat met betrekking tot de anekdote te lezen is in vers negen (het plafond dat we normaal boven ons zien, is hier te zien 'beneden in licht'), manifesteert zich tevens in de taal waaruit de beschouwing van de genuanceerde maar toch traditioneel opgevatte rolverdeling man-vrouw blijkt. De vrouw, die als huisvrouw de mindere van de man als kunstenaar is, is zijn meerdere als degene die het echte leven kan schenken. Ik kan wel instemmen met de conclusie van Brems: 'Het gedicht laat ons die orde zien en haalt haar tegelijk onderuit' (1991, p. 37). Toch behoort het laatste woord aan het gedicht. Het laatste vers is door een witregel van de rest van het gedicht afgezonderd, waardoor het de status van een commentaar kan krijgen op de gehele tekst: 'Het is ongedaan weer. Zo is het goed.' Is dit te lezen als een verlossende zucht om het ongedaan maken van de onderuithaling, of, met andere woorden, om de herstelde orde? De poëtica van Van Bastelaere, waar hij het gedicht als 'beweging naar ontordening' (1989, p. 60) karakteriseert, spreekt een bevestigend antwoord tegen, maar de tekst zelf laat deze vraag open.

Misschien omdat het huis als concept direct orde en constructie oproept, zijn huisbeelden in de poëzie van Van Bastelaere zeldzaam. In zijn andere bundels speelt het concept HUIS nauwelijks een rol. In *Pornschlegel en andere gedichten* gebruikt de dichter de uitdrukking ‘huiselijk geluk’ om herhaalbaarheid op te roepen: ‘De kringetjes waarin ze draaien / Lijken wel tekenen van huiselijk geluk.’ (1988, p. 31). Een andere keer dient het huisbeeld om het idee van de onmogelijkheid van herhaling uit te drukken: ‘Maar ik kan dat zelfde huis niet meer in / Omdat het, steeds minder zichzelf, mij heeft verlaten. Zo vaart de wereld: men wordt / Nooit twee keer door dezelfde regen omspoeld.’ (ibidem, p. 60). Het spel met de orde en de ‘normale’ gang van zaken (niet de ik verlaat het huis, maar het huis verlaat de ik) is eveneens een spel met de twee conceptuele metaforen HUIS ALS MENS en MENS ALS HUIS. In het begin van de zin, ‘Maar ik kan dat zelfde huis niet meer in’, is het huis nog een gebouw waar men ‘in’ kan gaan. In het tweede deel van de zin worden aan het huis elementen uit het domein ‘mens’ toegeschreven. Deze elementen hebben betrekking op zowel de lichamelijke (het huis kan de activiteit ‘verlaten’ uitvoeren) als het innerlijke leven (het huis maakte als het ware een mentaal proces door: het werd ‘steeds minder zichzelf’). Het gebruik van het werkwoord ‘verlaten’ in de context van het woord ‘huis’ roept de geijkte uitdrukking ‘het huis verlaten’ op. Deze uitdrukking wordt geïntegreerd in de al genoemde conceptuele metafoor HUIS ALS MENS en resulteert in de metafoor MENS ALS HUIS: de mens-huis verlaat het huis-mens. Het is een ander voorbeeld van de wederzijdse beïnvloeding van de twee domeinen. De interactie kan leiden tot het ontstaan van twee conceptuele metaforen waarbij het brondomein in een van deze metaforen tot het doeldomein in de andere metafoor wordt. Hoewel zelden aanwezig zijn de huisbeelden in de poëzie van Van Bastelaere intrigerend en filosofisch gekleurd, getuige deze barokke zin uit *Diep in Amerika* (1994) waar het verlaten huis en de ‘verinzichzelviging’ nog eens tevoorschijn komen:

Soms gaat men zo op in verinzichzelviging dat, voor de toevallige blik vanuit een vaporetto of zoals die zich in ijsgroen aan rode kornoelje hecht, men vermindert van bestaan als in een race om de pool, terwijl dat nog wordt benadrukt door het onhandelbaar blauw van een deur die als een gemoedsgesteldheid de verhoudingen regelt in een huis dat men niet komt te verlaten. (Van Bastelaere, 1994, p. 26)

De raadselachtigheid en de ambivalentie van de huisbeelden in het werk van Erik Spinoy vinden hun oorsprong in de taal. De anekdotische realiteit, voor zover die überhaupt is na te gaan in de gedichten van Spinoy, vormt hooguit een soort achtergrond. Op de achterflap van de bundel *Susette* (1990) staan dan ook

bij de omschrijving van de inhoud distantierende aanhalingstekens: ‘Susette “gaat over” Susette en Hölderlin. Maar daarmee is zo goed als niets gezegd.’ Een voorbeeld daarvan is het hier kort besproken gedicht ‘Niets’ uit *Twist met ons*. Het is een van de weinige gedichten van Spinoy waar het huis het wezenlijk bestanddeel vormt van een nog duidelijk anekdotisch gehalte: het gedicht ‘gaat over’ een paar dat geen kinderen heeft, zwijgzaam thuis zit op een natte dag in november, dan even naar buiten gaat, enzovoort. In andere gedichten van Spinoy worden de huisbeelden aangehaald om tegengestelde gevoelens op te roepen, zoals in het tweede gedicht uit de reeks ‘Schloss Schönbrunn’ uit *De jagers in de sneeuw* (1986). Het bezoek aan het paleis Schönbrunn wekt angst voor de orde enerzijds en een verlangen ernaar anderzijds, zoals in dit fragment:

Je schrok meteen omdat toen bleek
hoe dicht het altijd bij je is
geweest. Want toen je hier
naar binnen liep, was het gewoon – alsof

je er was teruggekeerd. Je zag weer
ongeschonden en zich als louter
orde voordoend landschap. De plaatsen
waar je als een kind onkwetsbaar en

beschermd door onbetwistbare blikken – rustig
deed alsof je thuis was.

(Spinoy, 1986, p. 18)

Zoals blijkt uit het gebruik van het voegwoord ‘alsof’ en de aanvoegende wijs in de laatste zin van het gedicht is het gevoel van thuis-zijn enkel mogelijk als een soort misleidende herinnering: ‘De plaatsen waar je [...] rustig deed alsof je thuis was’. De manier waarop het thuis-gevoel opgeroepen wordt, ontmaskert het als een soort kinderspel, maar maakt het toch niet ongedaan, alleen al doordat dit beeld vermeld wordt. Het oproepen van het thuisgevoel functioneert zoals de strakke structuur van de bundel waarin de gedichten volgens de formule: $3^3 + (2 \times 3) = 33$ zijn gerangschikt. Spinoy noemde deze getallensymboliek een ‘volkomen betekenisloze conventie’ (Spinoy in Evenepoel, 1987, p. 6). Dezelfde functie vervult het conventionele beeld van het thuis-zijn: het is slechts een vorm die de illusie van zin geeft.

De cyclus ‘De jagers in de sneeuw’ uit de gelijknamige bundel suggereert een ekfrasis van het bekende schilderij van Breughel. De reflectie op de taal zorgt echter voor een vervreemdingseffect. We lezen dat er in feite geen kunstige

beschrijving mogelijk is: ‘Ze kunnen slechts met daden worden / aangeduid, of vormen van het werkwoord / doen.’ (Spinoy, 1986, p. 32). Door het gebruik van de je-vorm wordt het perspectief van de sprekende instantie tot het perspectief van de lezer en van elke kijker die het schilderij van Breughel observeert, en uiteindelijk zelfs van iedereen die ‘als de jagers’ naar de wereld kijkt:

Doordat je, als de jagers,
 enkel niet begrijpend observeert (de blik
 een groot albasten vaatwerk met wat
 niet behouden blijft), zie je dat er
 geen verhaal is. Hun spel verloopt naar
 onbekende regels. Zoals een ijsbloem op de ramen
 vriest de angst aan het hart. Want niemand
 is. Ze kunnen slechts met daden worden
 aangeduid, of vormen van het werkwoord
 doen. Dus nooit is het eens en voorgoed,
 en geen gezang. En niemand die tot al dit
 water zegt: ik ben.
 (Spinoy, 1986, p. 32)

Wat gezien wordt, is veranderlijk en steeds in wording (‘nooit is het eens en voorgoed’). De observatie verschaft geen inzicht en de toenadering kan enkel in de taal gebeuren, zij het op een beperkte manier. In deze regels zijn alle beelden terug te vinden die in de gedichten uit deze reeks optreden. In de huisbeelden valt een duidelijke tegenstelling huis – ruimte te onderkennen: ‘een huis van / ingesloten open lucht’ (p. 29); ‘Het huis een kroeg, het / vuur een kleine hel, en mensen opgesloten in / vermeende bezigheid.’ (p. 30); ‘En hierin komen jagers thuis, en / dat wil zeggen, ze belanden.’ (p. 34). Het huis is in deze huisbeelden een gesloten, beperkende ruimte – maar voor wie? Met deze vraag blijft de lezer zitten, die al gewaarschuwd is dat het enerzijds om een subjectieve observatie gaat. Anderzijds gaat het om de ontoereikendheid van de taal en ten slotte nog om het feit dat het ‘nooit [...] eens en voorgoed’ is. Deze impliciete poëtische reflectie strookt met de poëtica van Spinoy, die hij expliciet heeft verwoord in zijn essay ‘Een dag op het land’ in het *Zeven-poëtica*’s-nummer van *Yang*: ‘Teksten laten zich per definitie nooit helemaal verinnerlijken. Geen enkele tekst is volledig transparant. Ook in het dagelijkse leven is verstaanbaarheid derhalve onzeker. [...] Het beeld verandert onophoudelijk. Een dichter tast zich een weg door een spiegelpaleis.’ (Spinoy, 1989, p. 47).

Het concept HUIS is ook in de latere dichtbundels van Spinoy een terugkerend element. In het gedicht ‘Wat Suzy zag’ uit *Susette* verschijnt de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS: ‘Dit lichaam wordt je huisje, heks, zo *rücksichtslos* / op slot gedaan.’ (1990, p. 17). In een verslag van zijn lectuur van Spinoy’s bundel geeft Ducal een interpretatie van dit gedicht:

Maar wie de doden wil genezen, doet gevaarlijke dingen: die Zwitserse (Susette) wordt heks en dan is natuurlijk alles mogelijk. Zij gaat in het opgebaarde lichaam wonen, al heeft de dood het nog zo onverbiddelijk op slot gedaan. Vanuit de handen van het dode schatje staat die heks op om te gaan ronddwalen en spoken in het hoofd en de taal van haar minnaar, Erik Spinoy, in het bezwerende ritme van de drie slotregels, die ik moeilijk kan ‘uitleggen’, maar waar iets fetisjistisch uit straalt: rode zolen, zwaar van lust; de wreven van heksen, gekromd op hun wrede, hoge hakken; het spoken van de dood in lege schoenen... (Ducal, 1992, p. 37)

Susette als vrouw, de geliefde van Hölderlin, wordt in Ducals lectuur gelijkgesteld met *Susette* als de bundel gedichten van de taalminnaar Erik Spinoy.

In *Fratsen* (1993) wordt de huisruimte metonymisch opgeroepen in tal van gedichten die men als ‘keukenstillevens’ zou kunnen karakteriseren: ‘Beheersing van angst’, ‘Avondlicht’, ‘Vreemde contouren’ en ‘Stillevens’. Ik haal hier een van deze gedichten aan:

STILLEVEN

Een keuken vult
de bleekste damp.
Er hangt de koude van een lijk, er
liggen wortels, sla en prei. Dat
die *er zijn*,
hier bloot op tafel liggen groen zijn
teer als huid of baksteenrood.

Dan breekt het stuk
of is vergeten al.

(Spinoy, 1993, p. 39)

Door de cursivering valt ‘*er zijn*’ als tijd- en plaatsaanduiding extra op. Dwars door het gedicht gelezen (‘bleekste’ – ‘de koude van een lijk’ – ‘bloot op tafel liggen’ – ‘teer als huid’) lijkt de keuken meer op een knekelhuis dan op de plek waar eten wordt bereid. Het in de taal vastgelegde moment en de bezinning op

het moment staan in dit en andere ‘keukenstillevens’ tegenover de vergankelijkheid.

Terwijl het concept HUIS een wezenlijke plaats inneemt in de bundel *Twist met ons*, speelt het in de bloemlezingen *De nieuwe wilden* (1987) en *Maximaal* (1988) nauwelijks een rol. In *Maximaal* wordt het gedicht ‘Mijn huis is van vlees’ van Bart Brey gepubliceerd, waarin de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS is verwezenlijkt in de titel en in bewoordingen als ‘Ik wil weg uit dit huis. / Maar ik kan niet. / Ik ben mijn eigen vlees.’ (Brey in *Maximaal*, 1988, p. 41)²⁰. Onder de Noord-Nederlandse dichters die in dit decennium het concept HUIS wel een rol laten spelen in hun poëzie, zijn zowel debutanten te noemen (Ted van Lieshout, Joost Zwagerman) als dichters die hun naam in de jaren tachtig al hebben gevestigd (Robert Anker, Ad Zuiderent, Eva Gerlach).

De poëtische gedichten uit de reeks ‘Ik heb te regelen’ in de debuutbundel *Langs de doofpot* (1987) van Zwagerman bevatten huisbeelden die in verband worden gebracht met het dichten. De dingen die de ik moet regelen in het gedicht ‘De dichter heeft te regelen’ zijn verbonden met het domein ‘huis’: ‘Ik heb te regelen een kindjef, / een woning en natuurlijk spullen ook.’ (Zwagerman, 1987, p. 17). De titel en deze eerste regels worden conceptueel geïntegreerd; de structurerende conceptuele metafoer daarbij is DICHTEN ALS HUISHOUDEN. Andere parallellen kunnen eveneens worden getrokken: ‘kindjef’ is een gedicht, ‘woning’ kan de hele bundel zijn en de ‘spullen’ bijvoorbeeld verschillende verbanden daartussen, of formele middelen. Dit alles moet ‘aanwendbaar’, ‘hanteerbaar’ en ‘goedgeefs’ zijn, want de dichter wil bij zijn thuiskomst geen roerloosheid aantreffen: ‘Stel ik kom thuis / het kind is versteend, het huis / verlamd en de spullen nog veel erger.’ De verzen drukken een poëtische gedachte uit over de maximale poëzie waarin ‘beweging als sleutelwoord’ (Zwagerman, 1988, p. 3) fungeert. In het eveneens poëtische gedicht ‘Dressuur’, geschreven naar aanleiding van Nootebooms ‘Aas’, gebruikt Zwagerman de conceptuele metafoer POËZIE ALS HUIS. In dit beeld fungeert de poëzie als een huis voor de taal:

Aan de straten waar de woorden wonen
kammen stille slangendichters huizen uit. Zij weten niet
dat poëzie de taal niet dakloos maken mag. Zij jagen.
Maar nog zijn er dichters, vissers die op balkons

²⁰ Het valt buiten het bestek van dit onderzoek, maar ik wil hier wel een interessante *blending* van de concepten ‘lichaam’ en ‘poëzie’ signaleren die in enkele gedichten in *Maximaal* wordt gerealiseerd. Deze *blending* verschijnt ook al in de uitroep: ‘Poëzie is dus niet vorm *of* vent, maar juist vorm *en* vent, twee voor de prijs van één!’ (p. 13) in de programmatische inleiding ‘L’ aperitivo’ door Artur Lava.

van onverwoord bewoonde huizen durven te gaan staan,
 starend, wachtend op wat bewegen gaat.
 Ik, ik ben zo'n dichter.

(Zwagerman, 1987, p. 18)

'De stille slangendichters' zijn ongetwijfeld de dichters van de 'zuiverheid'²¹, van de 'stilte, steen, wit en sneeuw' (Zwagerman, 1993, p. 205), die het in de polemiek van de Maximalen moesten ontgelden²². Ze 'jagen' op woorden in hun poëzie en dus roeien ze de woorden als het ware uit. Hun poëzie maakt op die manier de taal dakloos. De Maximalen willen daarentegen door hun vitaliteit, grote woorden en rumoer van het stadsleven de poëzie binnenhalen. Zwagerman verklaart programmatisch: 'Het is poëzie waar ik met smart op wacht: krachtdadig, ronkend en licht vandalistisch.' (1993, p. 193). Terwijl in het gedicht van Nooteboom '[e]skaders gedichten [...] / verwachten het aas van hun volmaakte, / gesloten, gedichte, gemaakte / en onaantastbare // vorm' (1982, p. 13), eindigt het gedicht van Zwagerman met een verheerlijking van de inhoud:

Ik, ik ben zo'n dichter. De huur
 van mijn naamloos bewoonvertrek is een
 zweepslag – betaalbaar, navoelbaar,
 genaakbaar de
 inhoud.

(Zwagerman, 1987, p. 18)

Niet enkel in programmatische geschriften van de voorman van de Maximalen, ook in zijn poëzie wordt met de verschuiving van 'less is more' naar 'te veel is niet genoeg' de strenge, strakke, gesloten vorm verworpen en de overvloedige, maximale inhoud geproclameerd. De beweging als principe wordt in de cyclus 'Verhuizing' uit Zwagermans debuutbundel eens te meer tegengesteld aan roerloosheid en verstening. In zijn latere gedichten, net als in de poëzie van andere Maximalen, spelen de huisbeelden nauwelijks nog een rol.

In de poëzie van Robert Anker evolueren de huisbeelden van gesloten naar open, maar wel in de zin van de uitdrukking die Anker in een van zijn gedichten zelf gebruikt: 'uit en thuis' (Anker, 2008, p. 101). In het openingsgedicht uit zijn

²¹ In zijn invloedrijke studie uit 1978, 'Twee modernistische tradities in de Europese poëzie' verdeelt Söttemann de dichters volgens het principe van 'zuivere' en 'onzuivere' poetica (Söttemann, 1985, pp. 77-94).

²² Zwagerman vermeldt in zijn pamflet 'Het juk van het grote Niets' (1987) een hele lijst: Wiel Kusters, Peter Nijmeijer, Hans Tentije, Peter Zonderland, J. Bernlef, Rutger Kopland, Jan Kuijper, Frans Budé, C.O. Jellena en T. van Deel (Zwagerman, 1993, pp. 190-191).

debuutbundel *Waar ik nog ben* (1979) verschijnt ‘een huis om in te wonen’ (Anker, 2008, p. 21) als een metafoor voor het leven, of althans voor een deel ervan, waar iedereen naar groeit en waarvoor iedereen door het verleden en door de traditie wordt gevormd. Omdat deze groei veel omvat, kan Ankers karakterisering van dit huis als ‘hoger bloei’ (ibidem) ironisch opgevat worden. *Van het balkon* (1983), Ankers eerste bundel uit de jaren tachtig, is voorzien van een motto dat een citaat uit *Eva* van Carry van Bruggen weergeeft: ‘We zijn wat we zien, maar we kunnen er niet wonen’. In dit motto wordt een soort heimwee uitgedrukt dat in de gehele bundel voelbaar is, een wens om los te breken uit de geslotenheid naar ‘hoger wonen’ en een te worden met wat men waarneemt. Die wens wordt onder andere verwoord in het gedicht waaraan de bundel zijn titel dankt:

Ik ga de trap op naar een licht balkon.
 De geuren uit de tuin zijn sterk als dromen.
 Daarom stuurt mijn wil naar hoger wonen.
 Ik steek alvast de vlag uit op de nok.
 Ik blijf mijn toekomst voor als ik blijf stromen.
 Het is een vlag die loswil van zijn stok.

(Anker, 2008, p. 68)

Vanuit de huisruimte wordt de veranderende buitenwereld waargenomen in de reeks gedichten ‘De seizoenen, gecorrigeerd’ uit de afdeling met de veelzeggende titel ‘Achter het glas’. In *Nieuwe veters* (1987), de daaropvolgende bundel, breekt de ik uit naar de straat, het stadsleven in. Brems karakteriseert deze ontwikkeling als volgt:

Niet alleen Zuiderent, maar tal van andere critici begroetten in de bundels die Anker vanaf 1987 publiceerde de doorbraak van een levendiger poëzie van het stadsleven [...] En inderdaad, in *Nieuwe veters* treedt een stoet van stedelijke personages op, veelal ontwortelden: junks, daklozen, anonieme passanten (Brems, 2006, p. 545).

Op de ontworteling wordt veelal met behulp van huisbeelden gealludeerd, zoals in ‘De loper los’: ‘hoe je muren overeind houdt zonder huis.’ (Anker, 2008, p. 119). De ontworteling is in het lange episodische gedicht *Goede manieren* (1989) niet langer verbonden met de ontbrekende muren:

Hij is geen vader in het verband van een ontwakend huis.
 Hij heeft geen vaste stoel in huis, geen krant die hem bespiegelt,
 is na een kalm doorkauwd ontbijt geen groet op straat,

geen volle man die ons begrepen tot zijn hoed begrijpt
met een pennenstreek, met een geweten zonder rimpel.
Hij is modern als een museum: mateloos zijn richting en
verworvenheden in de lege zalen van het ik.

(Anker, 2008, p. 175)

Anker gebruikt hier de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS om de ontworteling voelbaar te maken. Dit keer gaat het om vervreemding, zowel in de zin van isolement als existentiële eenzaamheid, ‘de lege zalen van het ik’.

Het gevoel van nergens thuis te horen vindt men eveneens in de poëzie van Hans Faverey waar het misschien het meest extreem en compromisloos naar voren komt. Om te beginnen gebruikt Faverey het woord ‘huis’ nauwelijks. De ruimte van het huis, van een kamer om precies te zijn, verschijnt wel in enkele gedichten van waaruit de ik opereert. In de context van menig ander Faverey-gedicht dat meestal niet eens aan de fysieke ruimte refereert, kan de kamer, hoewel enkel via schaarse ruimtelijke referenten opgeroepen (‘de balkondeuren’, p. 314; ‘het raam’, p. 405; ‘mijn bureaulamp’, p. 465), als een zeer concrete ruimte gelden.

In de weinige, alles bij elkaar nog geen tien, gedichten waar het woord ‘huis’ wel verschijnt, gaat het telkens om het huis van een ander, bijvoorbeeld van de ‘8 roeiers’ (Faverey, 2000, p. 323): ‘met elke slag steeds verder van huis’ (ibidem) of van de Spin: ‘In zijn huis naast zijn huis / zit Spin’ (ibidem, p. 447). In een van de laatste gedichten wordt het referentiële verband dat de lezer vanuit zijn kennis van biografische gegevens zou kunnen leggen, in de taal geneutraliseerd door de objectiverende je-vorm:

En zo zal het gebeuren, dat je nauwelijks
merkt hoe je okselzweet van geur verandert,
dat het je ontgaat hoe de centaur eerst
zijn hoeven schrappt voor hij naar je
toe komt, en in je veilige huis alles
kort en klein schopt en slaat.

(Faverey, 2000, p. 653)

Ook aan deze nagestreefde objectiviteit en afstand kan uiteraard betekenis toegeschreven worden: geen enkel gedicht is een geschreven huis in dit oeuvre, het huis voor de lyrische ik als het ware. Het gaat om tijdelijke huizen waar de ik even vertoeft. Op een huis als schuilplaats of onderdak voor de ik-dichter heeft Faverey nergens gealludeerd. Integendeel, de ik hoort nergens bij, noch in de

fysieke, noch in de talige ruimte: ‘Dit is de straf: // hoe nergens ik ben.’ (ibidem, p. 406) In een van de vroegere gedichten wordt aan existentiële dakloosheid gerefereerd in de vorm van een parafraze van de overbekende zegswijze: ‘Soms, als de klok stilstaat, // is het nergens thuis meer.’ (ibidem, p. 172)²³. In beide gevallen wordt de ontheemding door het bijwoord ‘nergens’ geëvoceerd. De witte regel die telkens aan het laatste vers voorafgaat, werkt de letterlijke betekenis van ‘nergens’ in de hand. De ik, die slechts in een deel van Faverey’s gedichten verschijnt om snel te transformeren of even snel te verdwijnen, kan niet eens in zijn woorden ‘zijn’, laat staan wonen. In een van zijn laatste gedichten spreekt de dichter van ‘acht herbergen’, die naar de acht dichtbundels verwijzen die tot zijn dood gepubliceerd zijn:

Hier zit ik:
 een wankele heerser over weinig.

 Of ben ik soms door mijzelf verlaten,
 dat mijn woorden zijn teruggevlucht,

 een schuilplaats hebben gezocht
 in de acht herbergen,

 diep in het hart van de woestijnroos
 die mij zo hardnekkig uitwoont.
 (Faverey, 2000, p. 623)

In dit gedicht wordt de conceptuele metafoor POËZIE ALS HUIS gerealiseerd. Poëzie is een schuilplaats, doch niet voor de ik maar slechts voor zijn woorden. Yra van Dijk (2006, p. 313) leest dit gedicht eveneens poëticaal: ‘De dichtbundels lijken hier ruimtes te zijn waarin de woorden onderdak kunnen vinden, maar de dichter zelf niet. De boeken sluiten zich, en de heerser heeft er part noch deel aan.’

Het enige huis waar de ik in de poëzie van Faverey dichterbij komt, is ‘ons huis’ als een meer intieme ruimte in een van zijn liefdesgedichten:

Telkens moet ik van je houden,
 omdat je het zo werkelijk mij
 vreemde bent; even vreemd haast

 als mijn kern, die is
 een wiekslag die aanhoudt nog,
 lang nadat de herinnering

²³ Voor een interpretatie van dit gedicht in de context van de hele reeks, zie Van Dijk, 2006, p. 349.

aan mijn naam is vervluchtigd.
 Soms, zodra ik mij indachtig word
 en het begint te suizen in ons huis
 en ik in de verleiding kom om je naam

te willen roepen, hervind ik je in mijn
 hoofd, alsof ik niet vandaar uitging
 om je te strelen, je zo te strelen.

(Faverey, 2000, p. 606)

In de context van de hier aangehaalde, schaarse poëtische huisbeelden die eerder vervreemding dan vertrouwdheid of intimiteit oproepen, kan dit gedicht gelezen worden als een realisatie van de conceptuele metafoor LIEFDE ALS HUIS. Liefde is, naast de identiteitsproblematiek, een van de belangrijkste thema's in Faverey's oeuvre: 'Liefde is voor Faverey al net zo paradoxaal als dichten: een noodzakelijkheid om te weten wie je bent, maar tegelijk een zelfverlies' (Van Dijk, 2006, p. 344). In tegenstelling tot de poëzie moet de liefde echter niet noodzakelijk 'zelfverlies' betekenen, zoals Van Dijk het interpreteert. De gelijkenis tussen het dichten en de liefde berust, blijkens het aangehaalde gedicht, eerder hierin dat beide fenomenen de ik even vreemd zijn als zijn 'kern'.

De huisbeelden in de vroege gedichten van Eva Gerlach manifesteren zich voornamelijk via relaties met de huisgenoten, vooral met de moeder en de vader die ver van het ideaal staan. Dezelfde tendens valt ook in haar latere gedichten voor kinderen²⁴ te merken (de afdeling 'Ouders' uit *Hee meneer Eland*, 1998). De taal van de gedichten, net als het beschreven interieur, is gewoon, 'alledaags', zoals Van den Oever (1993, p. 190) stelt: 'Binnen dit decor worden het gemis, de herinnering, het voortschrijden van de tijd en de angst voor het uiteenvallen van de wereld beschreven.' (ibidem). Al in Gerlachs debuutbundel *Verder geen leed* (1979) vervreemdt het huis en zet het de ik gevangen:

Tot donker stond ik aan het raam. Ik voelde het gewicht
 van glas op mijn neusbrug, achter mijn oren
 knelde het: ik was gevangen. Een gezicht
 zag ik in de ruit, dat niet bij mij kon horen.

(Gerlach, 1979, p. 20)

²⁴ Voor Eva Gerlach zelf is echter de vraag naar de leeftijdsgrenzen van haar lezers niet relevant (vgl. Linders, 1998).

Talrijke gedichten spelen zich als het ware af aan de grens tussen leven en dood. In de bundel *Dochter* (1984) waakt een moeder bij de couveuse waarin haar vroeggeboren dochtertje voor het leven vecht. In de lange cyclus van achtregelige gedichten 'De uren' in *Domicilie* (1987) wordt de stervende grootmoeder verzorgd door de ik, die haar machteloosheid ten opzichte van de naderende dood met bevelen probeert te overwinnen: 'Ga zitten. Eet. Wees stil, / niet mopperen. Eet. Leef omdat ik het wil.' (Gerlach, 1987, p. 15). Ondanks de context van het sterfbed worden de herinneringen aan vroeger niet geïdealiseerd en zijn deze gedichten in de reeks te plaatsen van vader- en moedergedichten die 'bijzonder bitter' (Van den Oever, 1993, p. 190) klinken:

Een tijd waarin je vanzelfsprekend was.
Kookte, in damp gekleed de tafel dekte,
met ons aanzat tot het eten op was.
Onnozelen die je uit Koning Och voorlas
en zonder aarzelen nacht aan nacht verried
als je ons gestreeld en slapend achterliet.
En nu. Gebogen over je gestrekte
lijf denk ik aan het geweld waarmee je ons wekte.

(Gerlach, 1987, p. 24)

De angst en de bedreiging van het kind door de moeder en het huis worden in de cyclus 'Domicilie' getransformeerd tot de conceptuele metafoor POËZIE ALS HUIS, dat bijzonder duidelijk naar voren komt in het openingsgedicht:

RAPPORT

Midden op het vel een huis dun als haar pink.
De moeder, slangen om haar schedel, klimt
driemaal de trap omhoog naar een vliering
vol rotte appels, waartussen het kind
zich heeft verstopt in onzichtbare inkt.

Verwarm het lang genoeg en het verschijnt,
gevouwen in zijn koffer, lijn voor lijn
beverig van moeheid, krom alvast van angst.

(Gerlach, 1987, p. 61)

Het 'vel' waarop het kind een huis tekent, 'de onzichtbare inkt' waarin het zich verstopt, 'lijn voor lijn', de manier waarop het kind verschijnt als de inkt lang genoeg wordt verwarmd (door de lezer, of door de genegenheid waarmee de lezer

het vers leest) zijn alle elementen die met het domein 'poëzie' kunnen worden verbonden. Het gedicht wordt zo tot een domicilie, de 'wettige woonplaats' volgens Van Dale. In de cyclus komen aansluitend diverse huisbeelden voor. HUIS ALS HUID ('Het huis doet zijn huid om ons dicht', p. 65) in het gedicht 'Huisrecht' kan nog worden gezien als een positief beeld dat contrasteert met alle andere huisbeelden uit de reeks. Ondanks een nieuw huis waarnaar de wij verhuizen, 'in vorm van veiligheid gebracht', blijft de ik verlangen naar 'het holle huis' ('Intrek', p. 64) uit het verleden. De schrik, in verband gebracht met de figuur van de moeder, wordt in het gedicht 'Terug' gepersonifieerd tot een van de bewoners: 'Er is een huis, het grootst voorstelbare. / Schrik woont er met ons in een halve vleugel / en houdt de beste kamers voor zichzelf.' (Gerlach, 1987, p. 68). Net zoals het huis uit het verleden laten de doden de ik ook in het nieuwe huis niet los ('Terug', p. 68). In de slotregel van het gedicht 'Tekst' bezweert de ik het huis en de doden: 'Huis, laat mij vrij. Doden, maak mij weer levend.' (ibidem, p. 69). Na zes gedichten die volgen op 'Tekst', wordt de reeks afgesloten met negen gedichten waarvan de titels herhalingen zijn van de eerste negen, maar dan in een andere volgorde. Het perspectief is in deze laatste gedichten vaker dat van de wij dan alleen dat van de ik. Het accent ligt meer op het hier en nu, en niet zozeer op het verleden zoals in de eerste gedichten. Het huis van hier en nu is echter evenmin perfect. In het gedicht 'Terug' worden de wij 'naar huis en naar gebrek' meegenomen. Tegelijkertijd is het huis een heel bijzondere schuilplaats zoals in 'Op weg', een gedicht over de rat die vergiftigd werd en naar een laatste toevluchtsoord zoekt. De ik vereenzelvigd zich ermee: 'Een rat, op weg naar huis als ik maar trager.' (ibidem, p. 73). Het huis blijkt een soort doel te zijn dat vergelijkbaar is met de dood:

Naar huis, naar huis, naar waar ze niet in komen,

naar waar je kunt gaan liggen en leegstromen
en loslaten wat je heeft meegenomen

naar huis, waar dood je wikkelt in verband.

(Gerlach, 1987, p. 73)

Net zoals hier is de grens tussen droom en werkelijkheid vaag in de andere gedichten. De alledaagse werkelijkheid wordt met de droomwerkelijkheid vermengd, of, zoals Van den Oever (1993, p. 196) opmerkt, er is sprake van van 'de verwisselbaarheid van droom en werkelijkheid'. Deze tendens neemt in Gerlachs latere bundels nog toe. Dat geldt eveneens voor Gerlachs poëzie voor kinderen, waar deze vermenging op een natuurlijke manier correspondeert met de verbeeldingswereld van het kind en vaak met zijn angsten.

Dat is het geval in *Hee meneer Eland* (1998), Gerlachs bundel met poëzie voor kinderen. Het merendeel van deze gedichten speelt zich af in de huisruimte en/of betreft het gezin of verdere familieleden. Huis, gezin en school zijn milieus waar de leef- en gevoelswereld van het kind zich concentreert. De huisbeelden nemen in alle kinderpoëzie dan ook een bijzondere plaats in. Willem Wilmink en Ted van Lieshout schrijven eveneens kinderpoëzie: Wilmink, alsmaar populairder, publiceert in 1982 zijn bundel *Dicht langs de huizen* waarvoor hij in 1983 met een Zilveren Griffel wordt bekroond. In 1986 debuteert Ted van Lieshout, in wiens poëzie opmerkelijke huisbeelden aan te treffen zijn.

Willem Wilmink maakte bewust geen onderscheid tussen kindergedichten en gedichten voor volwassenen. Ook *Dicht langs de huizen* bevat gedichten die zich moeilijk laten klasseren als kinder- of volwassenenpoëzie. Het perspectief wisselt: in 'Straten', de eerste reeks met herinneringen aan de Tweede Wereldoorlog, gaat het om de volwassene die over zijn jeugd reflecteert. Voorts zijn er verzen met wisselend perspectief die de familierelaties thematiseren ('Opa', 'Ruzie', 'Vader en dochter') en gedichten over de reis, mensen en dingen die de ik onderweg tegenkwam. De gedichten concentreren zich nooit op de ruimte, het object of voorwerpen als zodanig, maar telkens in hun relatie tot de mensen. Huisgedichten uit de afdeling 'Op reis' zijn hiervan een goed voorbeeld. Zowel 'Een huis met een spits dak', 'Een verdwaald huis' als 'Huizen op de heuvel' die de ik onderweg observeert, vormen telkens de aanleiding tot een verhaaltje over wat de inwoners kunnen doen en laten. Ook andere huisgedichten van Wilmink handelen in eerste instantie over de mensen. De ruimte van het huis vormt vaak enkel een aanleiding om een maatschappelijk probleem aan te snijden. Dat is het geval in 'Het lied van Mustafa', waarin de kwestie van Marokkaanse immigranten en hun plaats in de Nederlandse maatschappij aan bod komt. Ik citeer de twee eerste strofen:

Het huis waar ik woon, heeft wel erg dunne muren
en we wonen te dicht op een kluit.
Dus een klein beetje herrie geeft ruzie met burens
en zo'n ruzie maakt ook weer geluid.

Men wil in dit land dat we heel anders leven,
ook al zijn we hier soms nog maar kort.
Maar mijn oom in Marokko heeft laatst nog geschreven
dat ik veel te Nederlands word.

(Wilmink, 2008, p. 434)

De dichter en illustrator Ted van Lieshout schrijft ‘overbruggingspoëzie’. Deze term duikt nota bene medio jaren tachtig op (vgl. Boonstra, 1985; Bekkering, 1989; Eikelboom-van Wijngaarden, 2001) als benaming voor poëzie die bruggen slaat tussen gedichten voor kinderen en gedichten voor volwassenen, en in een meer algemene zin tussen kinderen en volwassenen (zie hiervoor ook Kalla, 2007a). In zijn hoedanigheid als dichter integreert Van Lieshout conceptueel verschillende domeinen. Zo is het beeld van MENS ALS BOEK uitgewerkt in het gedicht ‘Boekje open’ uit zijn debuutbundel *Van verdriet kun je grappige hoedjes vouwen* (1986). De ik gaat open als een boek, wil zichzelf ‘lezen, bladeren en kijken hoeveel pagina’s’ (Van Lieshout, 2009, p. 7) hij telt, nagaan of hij een sprookje is of een studieboek.... In de overbruggingspoëzie kunnen op die manier gedetailleerd uitgewerkte conceptuele metaforen het kind aansporen om met de beelden te spelen, bewust in beelden te gaan denken en het aldus voorbereiden op het lezen van poëzie die moeilijker toegankelijk is. Dezelfde rol vervullen huisbeelden in de poëzie van Ted van Lieshout. In ‘Papa’s huis’ realiseert de dichter de conceptuele metafoer HUIS ALS LICHAAM en wel in minder directe, metonymische bewoordingen: ‘in het behang staan littekens’ en ‘Morgen / slaan wij nieuwe wonden in een ander huis’ (Van Lieshout, 2009, p. 15). Deze metafoer gebruikt Van Lieshout wel vaker in zijn latere bundels. De realisatie is soms humoristisch, zoals in het gedicht ‘Ons huis’ waar het huis met een gevangene vergeleken wordt:

Ons huis kan gelukkig nergens heen.

Het is gevangen in straat.

[...]

Maar ooit kan er ineens

iemand komen die ons huis bevrijdt:

ik sla de hoek om van school, zie

het gat, lees de krant: Huis ontsnapt

aan kind dat het gevangen hield!

(Van Lieshout, 2009, p. 60)

In het gedicht ‘Weeshuis’ uit *Een lichtblauw kleurpotlood* (1997) speelt de dichter met deze conceptuele metafoer als hij het oude huis van de gestorven oma tot een wees maakt die vergeefs op haar wacht. In ‘Holland huis’ uit dezelfde bundel wordt dezelfde metafoer gerealiseerd met micrometaforen als ‘huizen die stil / knipperen met ogen’ en ‘wimpers van gordijnen’ (Van Lieshout, 2009, p. 101). In vrijwel alle gedichten beschouwt de ik de gepersonifieerde huizen als dierbare mensen die troost, hulp, liefde of gezelschap nodig hebben: ‘Goed, voortaan /

kus ik ook ons huis als het er nog is' (ibidem, p. 60); 'Soms streel ik hem bezorgd. / Onze deur zou misschien eens andere deuren moeten ontmoeten dan ons.' (p. 173).

Interessant zijn eveneens de gedichten waar 'het huis waarin ik woon' (Van Lieshout, 2009, p. 60) samenvalt met het getekende huis: 'teken nooit je eigen huis met potlood, want overal lopen gummen los.' (ibidem). Het huis kan, zoals in dit gedicht, in woorden getekend zijn, maar het kan eveneens een met potlood getekend huis zijn als een van de illustraties bij de teksten van Van Lieshout. De conceptuele *blending* van gegevens uit verschillende media (taal, tekening) is het onderwerp van een expliciete reflectie van de dichter-tekenaar Ted van Lieshout. In een soort toevoeging aan het einde van zijn verzameld werk *Hou van mij* (2009, p. 252) schrijft hij dat zijn dubbele begaafdheid hem in staat stelt 'om iets aan het "verhaal" toe te voegen zonder dat het uitdrukkelijk wordt aangegeven'. Als voorbeeld noemt hij het verhaal *De allerliefste jongen van de hele wereld* (1988), dat vertelt over een jongen wiens vader overleden is: 'De illustraties gaan echter over een slak die het huis op zijn rug verbouwt tot een kasteel. [...] het slakkenverhaal [is] een symbolische weergave van het geschreven verhaal.' (ibidem). Een van de achterliggende conceptuele metaforen in het geschreven verhaal is GEZIN ALS HUIS. In de taal wordt deze metafoor vanaf de beginpagina's gerealiseerd: 'Slakken waren Tijms lievelingsdieren. Hij wist niet precies waarom. Misschien omdat ze zo langzaam gaan. Of omdat ze hun huis op hun rug hebben. Dat is handig want als het gevaar dreigt, kunnen ze zich erin trekken.' (Van Lieshout, 1988, p. [2]). Verder in het verhaal waarschuwt de moeder Tijn dat hij beter dichterbij het huis kan spelen: 'Dan ben je weer gauw thuis als het niet meer leuk is.' (ibidem, p. [10]). De metafoor van de huisjesslak komt in het verhaal meermaals voor: Tijn vindt zichzelf langzaam en maakt tegelijkertijd een gedicht waarin hij het woord 'ijltempo' het mooist vindt. Zijn interesse voor slakken doet hem nadenken over de relativiteit van de tijd: 'En hij moest ook te weten komen of een slakkenjaar net zo lang duurt als een mensenjaar; slakken gaan zo langzaam, dat een dag misschien wel gelijk staat aan een jaar.' (ibidem, p. [7]). Al deze gedachten zijn verbonden met de angst om te sterven. Dat die gedachten in Tijn opkomen, komt door de plotse dood van zijn vader. Het gezin in zijn oude vorm – bestaande uit vader, moeder, zoon en dochter – is er niet meer. Wie overblijft, is een jongen, een meisje en een vrouw – als losse stukjes. Van deze fragmenten moet opnieuw een gezin, net als een huis, opgebouwd worden. Op de tekeningen verbouwt de slak zijn huis tot een kasteel met behulp van allerlei losse stukjes. In de taal krijgt de metafoor GEZIN ALS HUIS een expliciete uitdrukking in de troostende woorden van de moeder: 'Ik ga nog lang niet dood. Ik leef erg langzaam en heel voorzichtig. Net als die slakken van jou.'

[...] En jullie zijn mijn huisje.’ (ibidem, p. [35]). In zijn poëtisch-filosofische verhaal gaat Van Lieshout op een gelijkaardige manier om met de conceptuele metaforen als in zijn poëzie. Het is een verhaal voor kinderen, maar de manier waarop de taal vormgegeven is, zet het aan de grens of maakt het leeftijdsloos. De slakmetafoor gebruikt Van Lieshout in het gedicht ‘Holland huis’, waarbij een illustratie hoort van een slak die geen slakkenhuis, maar een enigszins prototypisch mensenhuis (vierkant met een driehoekig dak erop) draagt.

Een ander huisbeeld waarmee de poëzie van Ted van Lieshout een directe aansluiting vindt bij de poëzie voor volwassenen, is dat van het GEDICHT ALS HUIS. Huis en taal worden in talrijke gedichten conceptueel geïntegreerd (‘Tekening’, ‘Thuis’, ‘Adv.’). Het duidelijkst is deze *blending* in het gedicht ‘Mijn vader ging’ uit de bundel *Begin een torentje van niks* (1994). Dit gedicht wordt gekenmerkt door een wisselend perspectief en een omgekeerd tijdsperspectief. Net als in *De allerliefste jongen van de hele wereld* wordt hier de relatie van de ik tot de overleden vader verwerkt. Ik citeer de laatste strofe:

Dit, papa, is de brug die ik heb gebouwd. Hij staat op vijf pijlers.
 Zulke dingen leerde ik langzaam kunnen. Ik bouwde woord
 voor woord deze toren, voegde steen voor steen dit gedicht,
 schreef in twintig regels voor ons een huisje om in te wonen.

(Van Lieshout, 2009, p. 77)

In het gedicht dat uit vijf strofen (‘vijf pijlers’) bestaat, wordt op het eerste gezicht het chronologische verhaal verteld van een jongen die zonder vader opgroeide en later dichter geworden is. Toch neemt het kind uit het gedicht ook de rol over van de gestorven vader die ‘een toren [ging] bouwen of een huis’ (Van Lieshout, 2009, p. 77). Het gedicht wordt zo tot een ‘brug’ tussen de dichter en het kind dat hij was en tussen de ik en de vader. Het gedicht transformeert voortdurend, doordat de dichter met wisselend perspectief werkt: ‘zijn perspectief lijkt leeftijdsloos, de “ik” kan twintig zijn, dertig, maar ook twaalf’ (Kobus, 1999, p. 304). Door het werk uit te voeren dat door zijn vader had gedaan moeten worden, en door het kind dat de ik was te bewaren, wordt de ik én de dichter, én het kind, én zijn vader tegelijk. Zijn bouw materiaal zijn echter woorden, en wat opgebouwd wordt, is het gedicht waarin zowel de ik in beide gedaantes als de vader kunnen ‘wonen’. Het gevoel van thuis zijn is, zoals hier blijkt, niet altijd strikt met de ruimte van het huis verbonden. In andere gedichten wordt dit verwoord met als achterliggende gedachte de relativiteit van binnen en buiten met betrekking tot de noties huis en thuis. Enerzijds is het huis een veilige schuilplaats, maar anderzijds kan de ik het thuisgevoel ook buiten de huismuren

ervaren. Op deze tweeledigheid wijzen de titels van gedichten uit *Als ik geen naam had kwam ik in de Noordzee uit* (1987): ‘Thuis is waar binnen’ en ‘Thuis is waar buiten’.

‘Binnen’ als huiselijke ruimte en ‘buiten’ als landschap worden in talrijke gedichten van Ad Zuiderent conceptueel geïntegreerd. In 1984 verschijnt zijn vaak om de compositie geprezen (vgl. Brems, 2006, p. 448) bundel *Natuurlijk evenwicht* met een aantal gedichten waar deze *blending* geobserveerd kan worden. Het huis is een ruimte waar de ik vaak opereert, maar die eerder als ‘mijn Vaucluse op den duur’ (Zuiderent, 1984, p. 25) ervaren wordt. De geslotenheid van het huis contrasteert telkens met de verte, het landschap buiten het huis of het gedroomde landschap. De huiselijke ruimte is vaak getuige van de impasse van de dromer. Zelfs een huiselijke situatie als koffie drinken wordt metonymisch in het landschap vertaald: ‘Je vraagt het met de koffie in je hand. / Ik ruik het en draai bij, breng hagel / van suiker, sneeuw van droge melk tot stand.’ (Zuiderent, 1984, p. 11). De ruimte, het landschap, de verte worden teruggebracht tot kleinere proporties, ‘kleurendia’s [...] voor thuis’ (ibidem, p. 25) zoals in ‘Een ander land’, of in stukken verkaveld door het geluid van de draaiende wasmachine zoals in ‘Luchtverkeer’. In beide gedichten vormt het landschap het uitgangspunt voor de reflectie. Het maakt daarbij niet uit of het om een minder duidelijk gesitueerd oord in ‘Een ander land’ gaat dan wel om een precieze, met plaatsnamen beschreven ruimte zoals in Zuiderents andere gedichten. Het landschap wordt als het ware in huis gehaald en treedt – als figuur – op de voorgrond om langzamerhand naar de achtergrond te verschuiven en plaats te maken voor de existentiële ervaring van de ik²⁵.

²⁵ Voor een gedetailleerde analyse van enkele gedichten van Ad Zuiderent waar aan de hand van de concepten HUIS en LANDSCHAP de begrippen ‘figuur’ en ‘achtergrond’ worden besproken, zie Kalla, 2008.

DE JAREN NEGENTIG

Vervreemding van het huis

Het doorbreken van taboes dat in *Twist met ons* en in de dichtbundels van vooral Charles Ducal uit de jaren tachtig veel commotie veroorzaakte, vormt in de poëzie van de jaren negentig vaker een regel dan een uitzondering. De dichters uit Noord en Zuid formuleren steeds duidelijker, krachtiger en onomwonden de voortschrijdende vervreemding van huis en thuis. Het gaat daarbij niet enkel om de postmoderne dichters of om kunstenaars die altijd al kritisch stonden ten opzichte van de algemeen geldende normen en waarden in zowel de kunst als de maatschappij, zoals Hugo Claus of Armando. Ook door meer traditionele dichters wordt deze vervreemding steeds vaker aangekaart. Sprekend voor die houding zijn de titels *Thuis, in een vreemde tuin* (1995) van de jeugddichter Kees Spiering en 'Het boosaardige huis', de cyclus van Armando in *De naam in een kamer* (1998). Jan Kal vervreemdt het geïjkte huis-, tuin- en keukenrijtje door in zijn verzamelbundel *1000 sonnetten 1966-1996* een van de cycli 'Huis, tuin en kosmossonnetten' te noemen. In het werk van Esther Jansma wordt het huis een moeilijk te vatten tijdruimte. Anna Enquist, die in dit decennium debuteert, geeft in haar drie bundels uit de jaren negentig blijk van interesse voor de notie huis en ze gaat daarbij vrij strijdlustig te werk, met reekstitels als 'Capitulatie: het huis' (in *Soldatenliederen*, 1991) en 'Tomeloos thuisfront' (in *Jachtscènes*, 1992). Profetisch klinkt haar intertekstuele cyclustitel 'Wie nu geen huis heeft' in *Een nieuw afscheid* (1994). Reekstitels als 'Het verkochte huis' (Peter Ghysaert, *De zelfgemaakte pauze*, 1998) of 'Het verkeerde huis' (Jacq Vogelaar, *Inktvraat*, 1998) wekken eveneens de indruk dat het huis in de poëzie uit de jaren negentig steeds minder met het vertrouwde thuis in verband wordt gebracht. In dit hoofdstuk onderzoek ik dan ook met welke middelen deze vervreemding wordt teweeggebracht.

Vanaf haar debuutbundel *Stem onder mijn bed* (1988) spelen huisbeelden in het oeuvre van Esther Jansma een belangrijke rol. Van meet af aan beantwoorden ze echter niet aan het traditionele beeld van het huis als een veilige plek, een schuilplaats of een geïdealiseerde ruimte, dat doorgaans met het beeld van een even-

eens geïdealiseerde, zorgeloze kindertijd samengaat. In het gedicht ‘Scheiding’ worden de ouders bijvoorbeeld heersers genoemd, zij schreeuwen en gaan uit elkaar. De angsten uit het verleden, de schrik, de dode vader, de enge ruimtes in het huis en de dreigingen die in de omgeving van het huis schuilen, krijgen in deze bundel daadwerkelijk een stem. De plichten en omstandigheden die de psychische krachten van het kind te boven gaan (niet alleen de echtscheiding of de dood van de vader, maar ook ‘gewone’ boodschappen) worden vooral in de gedichten uit de cyclus ‘Maar geen bemanning’ gethematiseerd. Het perspectief wisselt daarbij. Meestal betreft het de kijk van de volwassene op het verleden dat in de taal een bijzondere relatie aangaat met het heden. Soms wordt een schijnbaar duidelijk beeld van het kinderlijke perspectief opgeroepen, zoals in het volgende gedicht:

SWAMMERDAMSTRAAT

Ze zegt dat er geen brood meer is
 en dat ik het moet halen, dus ik ga –
 maar ik durf niet op straat: daar kruipen
 portieken de diepte van andere levens uit
 en als je vlucht, dan raak je weg.

(Jansma, 2006, p. 23)

Noch oefeningen in het verdwijnen (‘Ik leerde al vroeg te verdwijnen’, Jansma, 2006, p. 24), noch een meer of minder reële vlucht helpen; integendeel, ‘en als je vlucht, dan raak je weg’. De laatste regel van dit gedicht kan gelezen worden als een credo van de gehele bundel, waarin de ik het verleden en het ouderlijke huis oproept. ‘Dit huis omcirkelt duizend beelden’ (ibidem, p. 28), en een confrontatie met deze beelden is noodzakelijk om niet weg te raken. Tegelijkertijd wordt juist het ambigue verlangen om weg te raken, te verdwijnen of onzichtbaar te worden in veel gedichten uitgedrukt. De pogingen om een eigen identiteit te bepalen door fragmenten ervan in het verleden te zoeken en in het heden te beproeven, worden verwoord in de gedichten waar de ik zich tegenover de andere personen opstelt: de tweelingzus, de dominante moeder en de vader die gemythologiseerd wordt. Uit ‘Kou’, het slotgedicht van de cyclus ‘Maar geen bemanning’, spreken pogingen om zich te bevrijden uit ‘de smalle ruimte’ van het huis en het verleden²⁶.

²⁶ Voor een gedetailleerde analyse van dit gedicht, zie Kalla, 2010.

Terwijl in de twee volgende dichtbundels van Jansma (*Bloem, steen*, 1990; *Waaigat*, 1993) huisgedichten alleen sporadisch voorkomen, is haar latere werk door het concept HUIS gedetermineerd. In 1997 verschijnt *Picknick op de wenteltrap*, een prozaboek en volgens de ondertitel zelfs ‘een roman’. Het boek bestaat uit 107 korte stukjes met filosofische vraagstukken rond onderwerpen als wonen, eenzaamheid, verdwalen, verdwijnen en de ruimtelijk beschouwde tijd: ‘Wij wonen samen in het donker, denkt ze. Het donker is zo groot als de eeuwigheid, we moeten uitkijken dat we niet verdwalen’ (Jansma, 2006, p. 159; cursivering van mij, IBK). De identiteit, verbonden zowel met de zoektocht in ruimte en tijd als met het gevoel van naar huis komen, een thuis-zijn, komt veelvuldig aan bod: ‘Als je op straat *steeds* rechtsaf slaat, kom je *weer* thuis. Ook als je *voor altijd rechtuit loopt*, kom je *weer in de straat waar het huis staat*, zegt de vader. *Maar dan ben je oud en je woont er niet meer*’ (ibidem, p. 164; cursivering van mij, IBK). Deze korte tekstvoorbeelden laten al zien dat het concept HUIS in het prozadebuut van Jansma een even belangwekkende talige vorm krijgt als in haar poëzie. Talrijke huisgedichten van Esther Jansma uit haar bundels *Hier is de tijd* (1998), *Dakruiters* (2000) en *Alles is nieuw* (2005) zijn talige pogingen om die tijdruimte te vatten. Jansma gebruikt homonieme en homofone woorden die met verschillende betekenissen, met een andere inhoud zijn beladen en in de context van haar teksten toch aan elkaar gerelateerd worden. Een extreem voorbeeld is het laatste vers uit de cyclus ‘Sjaantje en de vis’ in *Dakruiters*, een klankgedicht waar met verschillende varianten van enkele woorden wordt gespeeld. ‘Kus’ verandert in ‘kust’ (gebruikt in hetzelfde gedicht als zelfstandig naamwoord en als werkwoordvorm) en verder in ‘golfkus’, ‘ademkust’, ‘visjeskust’, ‘Golfkust’. Het woord ‘adem’, waarvan verschillende varianten eveneens worden vervoegd, verbogen en met andere woorden samengesteld, is tevens het laatste woord van het gedicht. Mede daardoor is de lezer geneigd ‘Ademt’ als ‘Amen’ te lezen, waardoor de christelijke symboliek van het gedicht, reeds aanwezig in andere elementen (‘visje’, ‘Engel’), wordt versterkt. Het huis ondergaat hier de meeste metamorfosen: ‘golfhuis’, ‘ademhuis’, ‘Sjaantjes visjeshuis’, ‘visjeshuis’, ‘Sjaantje’s visjesHUIS’, ‘thuis’. Sjaantje wordt ‘huisSjaantje’ en valt ergens in het gedicht samen met het visje als ‘Sjaantjevisje’, ‘(meisjes)visje’ en neemt talrijke andere gedaantes aan: ‘golfvisje’, ‘kusvisje’, ‘Golfkustvisje’, ‘visjekusvisje’ en ‘HUISVISJE’. Deze wisseling van gedaantes in de taal zou ik, naar aanleiding van het verhaal ‘De tijdelijkheid’ uit *Picknick op de wenteltrap*, ‘vliegende ikjes’ noemen:

‘Maar ons ik kan vliegen, dat verhuist iedere dag. Nu zijn we even dit kind, maar over een minuutje is het over.’

‘Hoe gaat het dan?’ vraagt Oud.

‘Zie je die mijnheer aan de overkant?’ zegt de Romanticus. ‘straks vliegen we in hem en hebben we zijn herinneringen. Die herinneringen gaan jaren terug. Over een minuutje denken we dat we altijd hém zijn geweest!’

Ze zitten op de stoeprand te wachten.

‘Er gebeurt niets,’ zegt Oud.

‘Dat denk je maar,’ zegt de Romanticus. ‘Net waren we die mijnheer nog, maar toen vloog ons ik dit kind in. Dit kind had toevallig juist zitten nadenken over vliegende ikjes. En nu denken we dat wij over die ikjes hebben nagedacht, maar dat waren wij helemaal niet. Wij waren gewoon die mijnheer.’

Ze zitten weer te wachten.

‘Hoe lang zijn we dit kind nu?’ vraagt Oud.

‘Een paar tellen pas, zegt de Romanticus. ‘We zijn net aan komen vliegen.’

(Jansma, 2006, p. 231)

Wat in het proza expliciet wordt geuit, lijkt in de poëzie als vanzelf te gebeuren, en deze natuurlijkheid is met het specifieke idioom van Jansma verbonden. Verschillende technieken die de dichteres gebruikt, zullen nog aan bod komen bij de analyse van de gedichten ‘Behouden Huys’ en ‘Een brug is een deur in de weg’. Uit het bovenstaande fragment blijkt al hoe de ervaring van verschillende identiteiten, ‘de vliegende ikjes’, met ‘verhuizing’ in de tijdruimte verbonden is.

Hester Knibbe zweeg na haar debuut in 1982 tien jaar. In de jaren negentig publiceerde ze vier bundels. Via de metaforen in *Meisje in badpak* (1992) verbindt de dichteres het concept HUIS met de observatie van mensen en dingen die ergens thuishoren: ‘de huizen kennen haar / ze is hier vaak, ze hoort volmaakt / bij deze straat en bij de steen’ (Knibbe, 2009, p. 27); ‘het groeide en het heette boom / had wortels: hoorde ergens thuis’. (p. 28). Daarentegen is de ik, die haar eigen lichaam als huis ervaart, zich bewust van de voorlopigheid van deze woning en zij voelt zich niet volmaakt thuis: ‘ik woon in het eigen lijf / als in een dagverblijf of / onderkomen voor de nacht’ (ibidem, p. 29). In de volgende bundel wordt dat gevoel van onzekerheid en tijdelijkheid van mensen en dingen eveneens via het huisconcept uitgedrukt. Het huis dat een mens kan bouwen, is hier een hut: ‘Ga spelen in de tuin, bouw hutten / van wat stoelen en een kleed’ (ibidem, p. 43), of een ‘gammel huis’ (ibidem). Dit beeld contrasteert met het huis ‘van hogerhand’ dat wel een gevoel van bestendigheid kan geven, zoals in het gedicht ‘Chevetogne’: ‘Het huis is hier van hogerhand. / Stemmen en tegensstem sluiten je uit / en in. Ik woon hier deze dagen voorgoed’. (ibidem, p. 56).

Ook in het gedicht ‘Een bittere navel’, uit de gelijknamige bundel uit 1997, verschijnt zo een huisbeeld van hogehand. Ik citeer hier de twee eerste strofen:

EEN BITTERE NAVEL

Onder de hoede van bergwind en God
droogt de oogst in de ark van Soajo, plooit
het water zijn loop naar de steen.

Uitzicht op zoveel verbond klikt ons
aaneen, het huis en het bed
staan gegrond op de rots.

(Knibbe, 2009, p. 82)

Het huisbeeld uit de tweede strofe roept het Bijbelse huis op dat door de verstandige mens op de rots is gebouwd, in tegenstelling tot het huis van de dwaze mens dat op het zand is gezet (vgl. Matteüs 7: 24). In dit beeld schuilt eveneens het contrast tussen het tijdelijke en het eeuwige (‘dagverblijf’ en ‘voorgoed’), tussen het menselijke en het goddelijke, het profane en het heilige. Deze dichotomieën zijn subtiel verbonden met de christelijke traditie, maar vermengen zich in Knibbes latere bundels evengoed met de Egyptische mythologie, zoals in het gedicht ‘Heiligdom 3’ uit *De buigzaamheid van steen* (2005). De menselijke nietigheid en onmacht staan tegenover de macht van God, van welke provenance ook. Het menselijke huis ‘van aarde’ staat tegenover het ‘godenpaleis’:

HEILIGDOM 3

Ook zij dachten in lichaam, waren
bezeten van leven dat uitdooft
verstoft. *Bedenk je huis is van aarde* dat

zeiden ze niet, maar ze zagen
natuurlijk ook hoe je de loop van een schaduw verandert
door te schuiven met zand door een naam

langs de randen te schrijven. Grensgevallen
waren ze zijn we, een hemd over niets
of een ander geloof. Zie ons hier

wapperen in de wind terwijl we
de trappen bestijgen van een godenpaleis
en wegkijken: niemand

die staat te bidden en smeken *Osiris*
 gun mijn oogappel nog het licht in de ogen, Isis
leen hem het kijkzwart binnen uw iris. Een roepende
 in de woestijn zou hij zijn.

(Knibbe, 2009, p. 218)

Deze tweeledigheid wordt, door de aangebrachte cursivering, eveneens in de vorm van het gedicht weerspiegeld. In de tekst zijn fragmenten opgenomen van een mysterieus gebed, maar tegelijk blijft de spreekinstantie afstandelijk en kan er niet in opgaan. De potentiële bidder wordt ‘een roepende in de woestijn’ genoemd, en de cursivering van de gebedsfragmenten beklemtoont de vervreemding ten aanzien van het geloof, dat echter ook als ‘een hemd over niets’ fungeert. De twijfel, de tussenpositie, het ‘wapperen in de wind’, zoals het in dit gedicht ook heet, worden in de poëzie van Hester Knibbe herhaaldelijk tot uitdrukking gebracht. De steen, een vaak voorkomend woord in haar poëzie, biedt daarentegen een houvast en berusting. In zijn recensie van *Een bittere navel* merkt Arie van den Berg in dit verband op:

Het sleutelwoord is ‘steen’: als zerk of ruïne, als beeldhouwwerk, als rots of muur, maar ook als twijfelachtig fundament. [...] Elders zijn de stenen ‘inclusief’ en is de rots een ruggesteun. Per saldo is er berusting. ‘Hoe lang iemand kan duren / leren de muren,’ stelt Knibbe’s ‘Brief uit Pompeï’.
 (Van den Berg, 1997, 23 mei)

In het netwerk van beelden dat de steen evoceert, neemt steen als metonymie voor ‘huis’ een van de belangrijkste plaatsen in. ‘Huis’ dient daarbij te worden beschouwd als een categorie waartoe niet enkel het prototypische huis (muren met een dak erop die een ruimte afbakenen om in te wonen) behoort, maar evengoed andere lexicale categorieën van dit concept, zoals bijvoorbeeld ‘godenpaleis’, ‘heiligdom’, ‘ruïne’ en zelfs ‘zerk’ als realisatie van de conceptuele metafoer GRAF ALS HUIS. ‘Steen’ wordt het sleutelwoord in Knibbes poëzie uit de jaren negentig en blijft dat ook in haar later werk, getuige de titel van haar volgende bundel *De buigzaamheid van steen* (2005) en de raadselachtige titel van haar verzamelbundel *Oogsteen* (2009).

In *Soldatenliederen* (1991) van Anna Enquist treft de lezer ‘huiselijke situaties’ aan, zoals Brems (2006, p. 544) het karakteriseert. In het gedicht ‘De zolder; echtelijke neurologie’ uit de afdeling ‘Capitulatie: het huis’ werkt de dichteres met de conceptuele metafoer HUIS ALS LICHAAM, gerealiseerd in de uitdrukking

uit de eerste zin: ‘cortex van het huis’ (Enquist, 2005, p. 56), samen met ‘de zolder’ uit de titel. ‘Huis’ is als input al een conceptueel geïntegreerde *blend*. De twee hemisferen – ‘Onder het zware schedeldak / liggen de beide hemisferen / zo rustig naast elkaar in / isomorfe spiegeling’ (ibidem) – blijken in de tweede strofe een huwelijk, een huishouden, een echtpaar met weinig verstandhouding en interesse voor elkaar:

Op hersenstamniveau
 is er contact. Volstrekt
 verschillende systemen
 coördineren zich, zodat de
 hypotheek betaald, kerstmis
 gevierd, de deur gesloten
 wordt. Ieder op eigen wijs
 hanteert de klont van trouw
 en veiligheid en ergernis
 die huwelijk is. Lumbaal.

(Enquist, 2005, p. 56)

Nog andere ‘huiselijke situaties’ in Enquists debuutbundel zijn met het moederschap verbonden. In de reeks ‘Kinderszenen’ legt de ik haar zoon in bed, spreekt met haar kinderen aan tafel en bezoekt met hen de botanische tuin. Elk gedicht uit de cyclus eindigt met een reflectie over de situatie, die door de ik als vanop een afstand wordt waargenomen. De ik neemt zo een soort tussenpositie in die karakteristiek is voor talrijke huisgedichten van Enquist. De tussenpositie manifesteert zich in haar debuutbundel op verschillende manieren. In ‘Kinderszenen’ gaat het vooral om afstand. De ik is als het ware gesplitst: ze neemt fysiek wel deel aan de situaties, maar tegelijk reflecteert ze daarop als op een ‘scene’ die ze vanop afstand beschouwt. In het gedicht ‘Mijn zoon’ wordt dit duidelijk in de laatste regels, waar de ik de slapende is en tegelijk degene die over deze scène vertelt: ‘Ik lieg hem voor en red hem / tot wij beiden slapen in gestolen veiligheid.’ (ibidem, p. 20). Daarnaast is er de twijfel tussen de gedachte aan enerzijds het huis dat, zoals in ‘Mijn zoon’, de veiligheid biedt waarnaar verlangd wordt en anderzijds het huis dat gehaat wordt, net omwille van die veiligheid. Deze laatste gedachte treft men aan in ‘Terugkeer van de jager’, een ekfrasis van het befaamde schilderij van Breughel, geschreven vanuit het perspectief van één van de jagers: ‘Zo opent zich het asgrauw dal waar mensen / die hij kent zwoegen met vuur en hout. Hij hoort / het stil gekras van schaatsen op de vijver. Haat // het huis waarin hij woont en veilig is.’ (ibidem, p. 36). Ongeacht de prijs die daarvoor

betaald moet worden, koestert de ik graag de illusie van veiligheid, wat onder meer in het vers ‘Op het land’ op een directe manier naar voren komt. Over dit gedicht schreef Hans Groenewegen (1997, p. 279) dat het ‘laat zien hoezeer de toestand van verzoening met het leven een constructie is waarin de mens zich veilig waant’:

OP HET LAND

Het huis heeft op ons gewacht,
denken wij. De dubbele bommenrij
wuijt ons erheen. Fluisterend
schuift de volle rivier
tussen de oevers.

Precies op tijd kruipt de zon
achter de akker. Duisternis
omvat het huis dat ons beschermt.
Wij maken vuur, wij drinken
tussen de muren.

Ik heb mij aan de veiligheid
verkocht en buig mij uit het raam.
Paarden en hanen slapen, water
knipoogt naar de maan en ik betaal,
en ik betaal.

(Enquist, 2005, p. 217)

De karakteristieke houding van de ik als tegelijk deelnemer en beschouwer is in dit gedicht eveneens merkbaar. De tussenpositie waarin enerzijds de ik verkeert, en die anderzijds op een universeel niveau gebracht is, wordt veelal met behulp van huisbeelden geëvoceerd en krijgt in ‘Sprookje’, uit de afdeling ‘Capitulatie: het huis’, een expliciete vorm. Ze betreft hier zowel de ruimte, ‘Het huis staat op de waterscheiding *tussen stad / en polder*’, als de tijd: ‘Zij die hier wonen gaan *van nu naar straks*’ (ibidem, p. 52; cursiveringen van mij, IBK). Ook in andere gedichten komt de gedachte aan bod dat de mens altijd onderweg is. Thuiskomst, het denken dat men aangekomen is, blijkt telkens opnieuw een illusie: ‘Dat er geen thuiskomst is begrijp ik zelf / pas als ik sterf: een deur en nog een deur.’ (ibidem, p. 55). Deze laatste regel, waarmee het gedicht in kwestie ook begint, suggereert dat het begin en het einde in feite hetzelfde zijn. Het geeft een soort tijdruimte-gevoel dat als een verweermiddel tegen ‘het monster van de tijd’ (ibidem, p. 20) fungeert. Dat ook die hoop uiteindelijk slechts een illusie is,

blijkt uit de confrontatie met de dood en het feitelijke verlies: ‘De tijd / is een ruimte, je bent altijd bij haar, // zegt men. Ik kijk in de lege spiegel. / Geleerde onzin, schandalige troost.’ (ibidem, p. 351).

Een soortgelijk middel is de herinnering. In tegenstelling tot de ambivalentie die de gedachte aan veiligheid, thuiskomst en tijdruimte karakterisert, worden de herinneringen, zij het slechts met veel moeite, in stand gehouden. De herinneringen spelen vooral een belangrijke rol in de jongste bundels van Enquist, geschreven na de dood van haar dochter. Een van de meest intrigerende voorbeelden is echter een vroeger gedicht:

HET HUIS MET DE VLIEZEN

Zondagmorgen langs het huis met luiken en een dak
van ijs. Op de perverse glijbaan, geul van gewreven
latten, wierp men de wezen bij brand. Die van acht,
met appel en boek op de achterbank, verzint verstijfd
haar roman: nooit meer vuur en gebroken knoken,
iedereen lief voor elkaar en voor haar, vooral.

Het huis is later verdampt tot lijn tussen grijs en
grijs. De deuren zijn dicht en de vensters gesloten.
Dekaden lang zal in dromen het blauwige licht aan-
staan vriezen. Week van angst werpt de dromer haar
schuine blik naar een kinderkasteel in vliezen.

(Enquist, 2005, p. 190)

In dit gedicht worden herinneringen aan de kindertijd – net als bij Min, Jansma en Gerlach – allerm minst geïdealiseerd. De eerste strofe is vol sprookjesachtige beelden, maar ze doen vooral denken aan het sprookje van de koele en wrede sneeuwkoningin. De dominante sfeer is er een van angst en geweld, en een kwetsbaar meisje dat zich daarin bevindt. Op haar centrale positie wijst ‘Die van acht’, een bepaling die precies in het midden van de eerste strofe is geplaatst. Het perspectief is dubbel: in de eerste strofe overweegt het kinderlijke perspectief (‘iedereen lief voor elkaar en voor haar, vooral’), terwijl in de tweede strofe de blik van de volwassene op haar kindertijd overheerst. De herinnering aan het huis is verdampt, maar het verleden schemert nog altijd pijnlijk en koel door: ‘Dekaden lang zal in dromen het blauwige licht aan- / staan vriezen.’ Blijkbaar ondervindt de ik nog steeds moeilijkheden met haar verleden. In deze context is het laatste beeld van het ‘kinderkasteel in vliezen’ intrigerend. Gaat het om het huisbeeld dat, hoewel het huis meer op het kasteel van de sneeuwkoningin lijkt, toch in stand gehouden wordt door de beschermende vliezen van de herinne-

ring? Is het huis ondanks alles een persoonlijke zaak waarop een taboe van het zwijgen ligt? Zijn de vliezen te lezen als een beeld van bescherming van deze privézaak? Wil het kind tussen de beschermende vliezen blijven of moeten de vliezen breken opdat het kind voor een onbevangen leven geboren wordt? Meerdere interpretaties zijn mogelijk, temeer daar dergelijke herinneringen aan de kindertijd vrij zeldzaam zijn in Enquists poëzie. Het gedicht is geplaatst in de afdeling 'Wie nu geen huis heeft' in de bundel *Een nieuw afscheid* (1994). In deze reeks, waarvan de titel het sfeervolle en bezwerende 'Herbsttag' van Rilke oproept, staan nog meer gedichten die rond de herinnering draaien. De aforistische zin uit het openingsgedicht, 'Het verlangen / is een zomerhuis zonder kookplaats en zonder / geschiedenis.' (Enquist, 2005, p. 187), bevat impliciet de gedachte aan de herinnering en de geschiedenis als elementen die de vrijheid beperken. Het zomerhuis is daaraan tegengesteld: men is er met vakantie, hoeft er niet te koken en het herinnert ook niet telkens weer aan het verleden, zoals de alledaagse huiselijke omgeving wel doet.

In het gedicht 'Een zeer kleine ruimte' uit dezelfde afdeling werkt de dichteres met de twee conceptuele metaforen GRAF ALS HUIS en DOOD ALS HUIS, die al in het begin van het gedicht worden geïntegreerd: 'Uiteindelijk raken wij verzeild in een zeer / kleine ruimte, voor zinnen, harteklop, gebaar / te nauw' (ibidem, p. 191). De tijd bestaat in deze ruimte niet, zoals hij ook voor de doden niet bestaat: 'Als plaats zo oprukt, wordt van tijd niets meer vernomen' (ibidem). Het enjambement in de uitdrukking 'wie thuis is tussen aarden dekens / kan rustig stikken.' zorgt voor een ontzuivering van het dromerige begin van de zin en ten slotte voor een grillig effect. Door hetzelfde, ambivalente beeld wordt echter ook de rustige dood opgeroepen als bevrijding, als het uiteindelijke thuiskomen. Deze gedachte vindt steun in een volgende spreukachtige frase: 'zonder lichaam kan men waarachtig thuiskomen.' (ibidem). Dat dit beeld niet als een definitief en/of negatief einde geïnterpreteerd hoeft te worden, valt aan de zinnen af te lezen: 'Het ongebeurbare gaat / zich voltrekken; beklemming, luchtgebrek / keren zich om.' (ibidem). Een beperking kan zo vruchtbaar zijn; deze gedachte is weliswaar niet nieuw, maar ze wordt bij Enquist tot een interessant huisbeeld uitgewerkt en in de laatste regels naar een poëtische dimensie gevoerd: 'Zoals [...] / uit de meest / enge verdichting het gedicht zich ontwindt / en vers wordt, zoals in aarde, zoals lucht,' (ibidem). In de context van beeldenreeksen die duiden op een einde dat niet altijd als hét einde begrepen moet worden, is de komma veelzeggend, als een laatste teken in het gedicht dat op die manier tegelijk wel en toch niet afgesloten wordt.

Het verlangen naar een ruimer huis komt naar voren in het gedicht 'Je onbedekt huis' uit de bundel *De tweede helft* (2000): 'Haas ik wil je niet jagen, ik wil /

je onbedekt huis met je delen, ik / wil lezen wat je schreef op de akker.’ (ibidem, p. 265). In deze strofe, die als een realisatie van de conceptuele metafoor WERELD ALS HUIS kan worden beschouwd, schuilt eveneens een poëticaal beginsel, een verlangen naar inspiratie die enerzijds in de natuur als een onbeprekter huis en anderzijds in het ‘delen’ gevonden kan worden. Toch loopt de zoektocht in dit gedicht alweer op een illusie uit. Het verlangen naar verruiming, door bijvoorbeeld de reis die met de beperking van het huis wordt gecontrasteerd, keert in het latere werk van Enquist herhaaldelijk terug: ‘Hier ruilt men / de reis tegen een enge thuiskomst.’ (ibidem, p. 270); ‘Na elke bergtop kruipen ook wij / het dal in, het onverschillige huis.’ (p. 298); ‘Huis en schuur in de rug / houden, naar het water.’ (p. 308).

In *Kindsbeen*, Neeltje Maria Mins bundel uit 1995, zijn de huisbeelden explicie-ter aanwezig dan in haar debuut. Het beeld van het huis verandert in *Kindsbeen* naarmate de bundel vordert. In het tweede gedicht gaat het nog om een huis uit de kindertijd: ‘Hier heb ik lopen geleerd’, ‘[b]ehaaglijk kraakt elke tree’ (Min, 1995, p. 8). Het huis wordt gepersonifieerd – ‘Het huis herinnert zich mij’ –, maar niet geïdealiseerd: de confrontatie met het huis betekent de pijnlijke confrontatie met het verleden: ‘Terug naar beneden besluipt / het verleden mij. Op de gang / haalt het mij onderuit’ (ibidem, p. 9). In het daaropvolgende gedicht is het beeld van het huis eveneens ambivalent. Het wordt ‘[d]it weggegomde geluk’ genoemd, en bij ‘weggegomd’ gaat het niet enkel om het niet meer bestaande, niet meer te bereiken geluk, maar in feite ook om een papieren geluk: ‘Tussen theelicht en schemerlamp / Wacht een moeder haar dochtertje dat / schuchter de bladzij betreedt.’ (ibidem, p. 11). Het getekende ‘huis van weleer’ (ibidem) is het huis dat op papier wordt geconstrueerd. De ik speelt op zich nooit een actieve rol in de confrontaties met het verleden. Hooguit gaat het om een waarnemer, zoals in het volgende gedicht:

Uit de openslaande ramen
kotst het huis zijn ingewanden.
Wie verheugt zich dienaangaande.
Van de mensen die hier leefden
kleeft alleen behang nog aan de
lange metershoge wanden.
Maar de geest van stok en zweep
gaat nog als een beest tekeer.
Wie is hier niet bang geweest.
Heeft hier niet in ieder bed
iedere nacht een kind gebeefd.

Kamers waar geseseld werd
 wachten nu de slopershamer.
 Wie bezijden op de stoep
 toekijkt hoeft niet mee te lijden
 als de aangeschoten beul
 ruggelings ter aarde stort
 stuiptrekt en ruïne wordt.
 (Min, 1995, p. 33)

Dit gedicht is een *blend* waarbij de sloop van een huis en de terechtstelling van een misdadiger samenvallen. Het huis wordt zo gepersonifieerd: het is een beul die geen medelijden verdient en die geëxecuteerd wordt. Het gaat om een complexe *blend*: het huis is hier tegelijk een synecdoche voor zijn inwoners. De verdere uitwerking van de *blend* bevat de volgende elementen: het huis wordt als het ware vervangend gestraft voor de zonden van de volwassenen die in de beschutting van zijn muren kinderen hebben ‘geseseld’. De waarnemer, die de executie observeert, ‘verheugt zich’ eveneens vervangend: ‘de mensen die hier leefden’ zijn immers weg en kunnen de verdiende straf niet observeren. De ik ontbreekt grammaticaal in het gedicht, maar door de vervangende activiteiten is hij/zij wel aanwezig. Zijn/haar gebrek aan medelijden wordt gecontrasteerd met de toevallige toeschouwers die ‘bezijden op de stoep’ toekijken en meeleven, onwetend van wat de waarnemer wel vermoedt, zich verbeeldt of vanuit zijn eigen ervaring projecteert. Het ‘weten’ van wat zich in het huis afspeelde, wordt weergegeven door middel van vragen die niet van een vraagteken zijn voorzien: ‘Wie is hier niet bang geweest. / Heeft hier niet in ieder bed / iedere nacht een kind gebeeft.’ Negatie is in deze zinnen een retorische truc die voor zekerheid zorgt: iedereen is in dit huis bang geweest en in ieder bed heeft hier iedere nacht een kind gebeeft. De ruimte van het huis komt in *Kindsbeen* minder vanzelfsprekend naar voren dan in Mins debuutbundel, maar de beelden die met het huis verbonden zijn, blijven geheimzinnig en zelfs nog meer beangstigend.

Kees Ouwens, Mins generatiegenoot wiens weerbarstige en compromisloze poëzie een aparte status heeft verworven, publiceert in 1997 zijn zevende dichtbundel, *Van de verliezer & de lichtbron*. Het centrale thema is ruimte. De relatie van de ik-figuur tot zijn vader wordt in termen als ‘tussenruimte’, ‘wereldruim’, ‘dat niemandsland’ (Ouwens, 2002, p. 319) gevat. Er wordt ook over de relatie ruimte-tijd gereflecteerd: ‘hij zou niet voortgaan in de tijd maar zich / verpozen in ruimte’ (ibidem, p. 322). In de reeks ‘Dat koetswerk als makelij’ is er sprake van een tijdruimtelijke ‘Non-localiteit’ (p. 373) die met vervreemding verbonden

den is. In deze reeks verschijnt de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS, waarmee de vervreemding van tijd en ruimte en uiteindelijk van het eigen lichaam weergegeven wordt:

Om de tijd te doden – die je scheidt van het

Uur waarop het aankomt – belastert je lichaam de
fundamenten waarmee je staat of valt. Je verblijft in het
verblijf loopt van je bloeding tot je malheur en belastert

Je misoogst. Bij volle stilstand ook verlaat je het
braakliggende – zoals de geslachten je bijpassend
hormoon – want het huis en vindt ingang het onheil

Want kwadrateert je de schaduw

(Ouwens, 2002, p. 375)

In de hele reeks wordt het verlaten van het huis gelijkgesteld aan het verlaten van het eigen lichaam, het lichaam dat niet, of niet meer zoals vroeger, functioneert en waartoe ‘het onheil’ ingang vindt.

In de jaren negentig publiceert Jan Kal *1000 sonnetten, 1966-1996* (1997) met daarin een afdeling ‘Huis-, tuin- en kosmossonnetten’. Het openingssonnet in deze afdeling heet ‘Verzen bouwen’ en het realiseert de conceptuele metafoor GEDICHT ALS HUIS, zowel in de titel als in andere parallellen die tussen de twee domeinen worden getrokken. Ondanks het feit dat het allemaal sonnetten betreft, is er volgens de ik van uniformiteit geen sprake:

Ik bouw geen flets voor jullie Benidorm.

Mijn ruimtes zijn slechts schijnbaar uniform,
met uitzichten waardoor de geest kan trippen
en even aan het universum nippen.

(Kal, 1996, p. 1005)

De zelfgenoegzaamheid van de ik in de laatste strofe doet enigszins hilarisch aan, a fortiori in een openingsgedicht waar doorgaans een soort van beginselverklaring wordt verwacht. Meteen is ook het raadsel van de ‘kosmossonnetten’ uit de afdelingstitel opgelost; volgens het geproclameerde beginsel hebben deze sonnetten de ambitie om de lezer, via de schijnbare eentonigheid van de vorm, inzicht te helpen verkrijgen in het universum. Dat dit niet altijd serieus genomen moet worden, blijkt uit het kenmerk bij uitstek van alle sonnetten uit Kals bundel: de ironische distantie van de ik tot zijn omgeving en de maatschappij waarin hij leeft.

Armando en Claus, twee vertegenwoordigers van een nog vroegere generatie, publiceren in deze periode eveneens gedichten rond het thema 'huis'. Van Armando verschijnt in 1998 de bundel *De naam in een kamer. Een gedicht*, die als een voortzetting kan worden beschouwd van de ontwikkeling die zijn dichterschap onderging na de neorealistische periode in de jaren zestig. De ondertitel van de bundel suggereert een soort van samenhang. Het bijzondere van 'Het boosaardige huis', de eerste reeks in de bundel, berust op het verband dat tussen geweld en huis wordt gelegd; het is Armando's volgende bundel over het geweld, en hij begint die met een cyclus over het huis. Die plaatsing van de reeks ('Het boosaardige huis' als begin) kan meerzinnig gelezen worden in de context van het geweldthema, alsof de wortels of de oorzaken van het geweld in de dichtstbijzijnde omgeving gezocht moeten worden. De cyclus zelf bestaat uit twaalf korte gedichten (van drie tot acht regels) waaruit een verhaal op te maken valt over de zoektocht naar een huis en de verdrijving uit dat huis. De zoektocht wordt gesuggereerd door talrijke coördinaten (bijwoorden van plaats, bijvoeglijke en zelfstandige naamwoorden als bepalingen van plaats en richting) in het eerste gedicht:

zijwaarts een buiging kruispunt
 van de straatweg op de hoek de ingang
 de toegangsweg met slagboom
 en dan links hier een landhuis met
 kamers en huisraad en daar
 een voordeur en een gang naar achteren
 naar de tuin een deur de tuin
 waar ze terechtwamen

(Armando, 1999, p. 434)

De zoektocht is 'vrolijk', de zoekenden zijn 'opgetogen' en 'lachend op zoek', het gevonden huis daarentegen is 'boosaardig' (ibidem, p. 439). Waarom precies wordt niet expliciet aan de orde gesteld, maar in de volgende gedichten zijn 'machthebbers' (p. 441) aan het woord met het bevel: 'u moet weg' (p. 440). Het huis wordt zo tot 'verblijfplaats voor machthebbers' (p. 441) en de tuin aan het huis tot een plek 'waar de doden / opgeborgen opgegraven worden / waar vermolmde doden ooit een schuilplaats vonden' (p. 445). De gedichten bevatten slechts flarden van het verhaal, dat de suggestie wekt van vervolgingen in oorlogstijd of van een verbanning die door een moord wordt gevolgd. In zijn bespreking van Armando's oeuvre somt Wam de Moor de titels op van zijn bundels en gedichtencycli, met name die uit *De naam in een kamer*, om daaruit te

besluiten: ‘Alles ademt hier macht en geweld, dader en slachtoffer, voor Armando zonder de verplichting te kiezen voor het slachtoffer of macht en geweld te veroordelen. Het is er nu eenmaal, vindt hij. Het ziekte door in onze werkelijkheid en dat mogen we weten’. (De Moor, 2000, p. 280). Opmerkelijk aan De Moors uitspraak is een bepaalde kritische diagnose van de maatschappij in deze tijd en in deze werkelijkheid, die gepaard gaat met de overtuiging dat daarover openlijk gesproken mag worden. Dit besef sluit aan bij de doorbreking van taboes als een algemene tendens in de poëzie in de jaren tachtig en negentig, alsook in de bredere poëtische en filosofische reflectie (vgl. het essay van Patricia de Martelaere dat in dit hoofdstuk aan bod komt).

In dit decennium verschijnen twee bundels van Hugo Claus met titels die eveneens aan de notie huis refereren. Ze waren bestemd voor verschillende doelgroepen lezers. In 1998 wordt *Een huis dat tussen nacht en morgen staat* integraal uitgegeven als academische varianteneditie. In 1999 wordt *Het huis van de liefde* (1999) gepubliceerd, een bloemlezing van vroegere en recente gedichten, samengesteld door Suzanne Holtzer. De bloemlezing, bestemd voor een breed publiek, werd gebonden in een als fluweel aanvoelende, rode kaft en werd door de uitgever als een cadeau voor Valentijnsdag anno 2000 aanbevolen. Het openingsgedicht van deze bundel heet ‘Het huis van de liefde’. Eveneens in 1999 stuurt Hugo Claus een omvangrijke bundel met nieuwe gedichten het huis uit: *Wreed geluk*, waarin het gedicht ‘Het huis van de liefde’ onder de titel ‘Meermin apin pop’ opgenomen is. Claus’ nieuwe huisgedichten zijn tweërlei van aard. Enerzijds gebruikt de dichter het woord ‘huis’ metaforisch. In deze context moet vooral het vermelde openingsgedicht genoemd worden, dat opgebouwd is rond de conceptuele metafoer LIEFDE ALS HUIS. Deze metafoer is onderhand bekend en kwam in dit overzicht al op verschillende plaatsen aan de orde. In de titel ‘Het huis van de liefde’ schuilt het beeld van de relatie. Om de verschuiving te zien in de opvatting van dat beeld is het interessant om Claus’ gedicht te vergelijken met een gedicht uit een andere periode waarin precies dezelfde metafoer wordt gehanteerd. Dit is het geval met J. W. Schulte Nordholts ‘Thuiskomen’ uit de bundel *Het eenvoudig gezaaide* (1959):

THUISKOMEN

Het venster vangt het avondlicht,
de deur gaat open voor mijn stap,
het landschap achter mij valt dicht,
ik loop in 't donker op de trap.
Het huis van onze liefde is

een hemel in de duisternis.

Wat jij dan bent en ik dan ben
 dat is als water in het land,
 zo liggen onze lichamen
 dan open in elkanders hand,
 en onze zielen dicht ineen,
 als ringen om elkander heen.

(Schulte Nordholt, 1996, p. 69)

De ik en de jij vormen hier één element ('Wat jij dan bent en ik dan ben / dat is als water') en zijn onafscheidelijk ('onze zielen dicht ineen') met elkaar verbonden. Het huis van de liefde vormt een eiland van gelukzaligheid dat door duisternis is omringd. De titel van het gedicht suggereert een eenmalige gebeurtenis, maar de ringmetafoor aan het slot wijst erop dat dit altijd zo zal blijven, misschien zelfs voor alle eeuwigheid; behalve van de lichamen die bij elkaar horen, is er immers ook sprake van zielsverbondenheid. Binnen en buiten zijn duidelijk van elkaar gescheiden: 'het landschap achter mij valt dicht', en vooral: 'het huis van onze liefde is / een hemel in de duisternis'. De deur gaat open naar binnen, binnen is vol licht en geluk. Buiten, waar duisternis heerst, gaat dicht. Deze verdeling beantwoordt aan het traditionele beeld van het huis als *locus amoenus*, een lieflijke plaats waar men graag is, waar men zich thuisvoelt. De ik vormt een eenheid met de jij en met het huis. Met thuiskomen en thuis-zijn is bijgevolg een geluksgevoel verbonden dat een soort poëtische droom is die ook de lezer graag koestert. Een ander poëtisch maar onverbloemd beeld van 'het huis van de liefde' treft de lezer aan in het gedicht van Claus. De gedachte aan vergankelijkheid, die in de latere gedichten van Claus een steeds prominentere rol speelt, heeft in dit gedicht te maken met de erotische liefde die vergaat, waardoor de relatie bedreigd wordt met 'instorten':

HET HUIS VAN DE LIEFDE

Als het huis van de liefde instort
 zijn de minnaars behouden maar verkouden.
 Minnaars zijn niet warmer dan hun nachten.
 Daarom, liefde, gauw in deze kou
 een punt gezet in bed,
 een punt achter ons alfabet.

Hoe het ook waaide, de goden bliezen
 ons verleden weg. En daarmee onze liefde.
 Ik merkte het niet,

over heg en steg tussen haar liezen.
Maar berouw? Nooit. O, gouden vrouw!

Speels wees ze mij aan welke plek
van haar zij mij wou knechten
met de vingers van een Zuster van Liefde.
Wees gegroet, plekje zoet.

Haar taxi reed weg van mij.
Ik was het vijfde wiel.
Mijn ziel ratelt nog
in een kettingreactie.
Zij reed mij in puin in haar tuin.

Ik wil ze maar niet vergeten,
haar geschramde schenen,
haar achteloze beten,
de sneeuw tussen haar tenen.
Hoe wij speelden die winter,
ik voor verstekeling, zij voor branding!

Heerste zij? Min of meer als godin?
Alleen over mij, als eerste in de rij
in hoofse slavernij?
Zij heerst nog als zij er niet is.
Meermin, apin.

Zij is, zij blijft zo bitter mooi
dat ik haar in een kooi stop.
Ja, ik gooi haar achter slot en tralie.
En als zij vannacht niet plooit, dan
drinken wij cyaankali, ja wij,
ik en de koekoek in mijn zwembroek.

(Claus, 1999, pp. 5-6)

De vrouw is hier een dominante figuur. Deze overheersing is te danken aan haar zinnelijkheid waarnaar de ik verlangt en waarvan hij afhankelijk is. De later gewijzigde titel 'Meermin apin pop' doet de aandacht verschuiven van de relatie als zodanig naar de verschillende gedaanten waarin de vrouw aan de ik verschijnt: de onweerstaanbare en tegelijk onbereikbare meermin, de door oerdriften gedreven apin en de pop – 'zo bitter mooi' maar tegelijkertijd kunstmatig en eveneens onbereikbaar.

In het gedicht ‘Niet’ uit *Wreed geluk* wordt de gedachte aan vergankelijkheid opgeroepen door de geliefde, die enkel nog via haar sporen in het lege huis aanwezig is:

Niet
 Niemand in huis
 Zelfs ik ben niet thuis

 Haar kunstbontjas op de stoel
 Zij zit er niet in

 Ik hoest beleefd
 De kamer blijft doofstom

 Er is iets geweest, maar hoe?
 Ik leg de lakens toe

 Ik doe het licht aan
 Ik ben er nog niet

 Wel haar geur
 Maar dat geloof ik zelf niet.
 (Claus, 2004, p. 417)

De afwezigheid van de vrouw definieert de ik, die zijn eigen aanwezigheid in twijfel trekt. Het spel met paradoxen in de eerste, derde en vijfde strofe maakt tegelijkertijd de vervreemding voelbaar van het eigen lichaam en de eigen ik. In een ander gedicht wordt deze afhankelijkheid eveneens door middel van een huismetaphora uitgedrukt: ‘Mijn huis in haar armen.’ (ibidem, p. 429).

Naast verzen waarin het woord ‘huis’ metaforisch wordt gebruikt als beeld voor de relatie, staan er in *Wreed geluk* gedichten waarin de opgeroepen huisruimte met het verleden en/of de traditie verbonden is. Dat is het geval met de afdeling ‘Oktober 1943’, die eerder als een afzonderlijke bundel verscheen. In talrijke gedichten wordt de schijn van een familiale sfeer opgeroepen, onder andere door het gebruik van woorden als opa, Mama, Papa, Tante, ‘mijn zuster’ (ibidem, p. 455), ‘de buurvrouwen’ (p. 452), ‘onze straat’ (p. 465), ‘Mijn zoon-tje’ (p. 467). De oorlogscontext waarin deze woorden verschijnen, doet echter de illusie van de vertrouwdheid teniet: de kinderen ‘spelen voor de gevangenis’ (p. 454) waarin hun vaders opgesloten zijn, de zuster speelt met haar pop die ‘kaal werd van de schrik / voor de bombardementen’ (p. 455); de buurvrouwen bedrijven de liefde met de officieren en de kinderen ‘zoeken naar klein geld / in de zakken van de doden’ (p. 454). In het gedicht ‘Het huis’ uit dezelfde afdeling

worden de mensen in het huis met vliegen vergeleken: ze zijn even talrijk en gaan even makkelijk dood. Het huis kan hier als een schuilplaats, of mogelijk ook als een beeld voor Vlaanderen tijdens de oorlog, worden geïnterpreteerd. De beelden van het huis als vertrouwde en veilige ruimte worden hier omgekeerd: ‘Mijn dode kachel, de lege duiventil. // Het klokje van porselein / tikt mijn leven weg’ (p. 453). De ik koestert echter de hoop dat er ergens een huis bestaat: ‘Vlucht naar een huis ver weg, / het liefst niet op deze aarde.’ (ibidem). Het contrast tussen de omringende en de verhoopte werkelijkheid blijkt eveneens uit het gebruik van het bepaald lidwoord in de titel van het gedicht en het onbepaald lidwoord in de laatste, hier geciteerde regel.

In het gedicht ‘Interview’ wordt de rol van de traditie in de moderne dichtkunst geïnterpreteerd. De ik, een bekende dichter, noemt Gezelle en Minne ‘[s]tapstenen waar het gedicht op kan gaan’ (p. 503). De ruimte van het huis vormt een onopvallende achtergrond voor het gesprek van de oudere dichter, die bij hem thuis door een jonge dichter wordt geïnterviewd. Deze achtergrond kan beschouwd worden als een beeld voor de eveneens onopvallende rol van de traditie, die als een soort vanzelfsprekendheid geldt waarvan de waarde dikwijls onderschat of hoogstens onopgemerkt blijft²⁷. Het gedicht begint met binnenkomen en eindigt met weggaan – beelden voor de communicatie die de problematiek van het gedicht ondersteunen.

Onder de jonge generatie dichters bij wie een vervreemding van het huis kan worden opgemerkt, moet vooral Paul Bogaert genoemd worden. In zijn debuutbundel *Welcome hygiene* (1996) zijn twee driedelige cycli opgenomen die het concept HUIS evoceren: ‘Trappen’ en ‘Huisgerief’. De ik in ‘Trappen’ is een persoon die zich wel in huis bevindt maar niet thuis is. De ik loopt een enge trap zonder leuning op en af en ademt kelderlucht die zich niet alleen uit de kelder op de trap verspreidt maar eveneens tot een eigenschap van de ik wordt. De vrouw die hem op de begane grond opwacht, lijkt niet op een echtgenote of een geliefde maar meer op een nieuwsgierige buurvrouw voor wie de ik op de hoede moet zijn: ‘wacht zij even, houdt zij halt, / groeit er haar op mijn tanden’ (Bogaert, 1996, p. 34). In de reeks ‘Huisgerief’ wandelt de ik in een winkelcentrum vol huisgerief. Het winkelcentrum is een kunstmatige ruimte, een omgeving die de ik probeert weg te denken om de voorwerpen waarnaar hij als klant op zoek is in zijn verbeelding een plaats te geven. Dat lukt niet. Het is een patstelling: het

²⁷ Yves T’Sjoen ziet de problematiek van het gedicht ‘Interview’ niet alleen als discussie tussen de generaties die verschillende stellingen innemen ten opzichte van de traditie, maar bespreekt de tekst van Claus als aanleiding tot de discussie over de Nederlandstalige literatuur in een internationale context (vgl. T’Sjoen, 2008).

huisgerief in de winkel is echt en net niet echt, omdat het normaal niet in de winkel hoort maar thuis. De ik wil 'iets kopen / dat waar is' (ibidem, p. 48), maar alles lijkt nep, van 'kunstlicht' tot 'namaakfruit' (p. 49). Dit leidt tot de aforistisch klinkende regel als een soort conclusie in het laatste gedicht in de reeks: 'Wat niet thuis hoort, hangt niet samen.' (ibidem). De bundel van Paul Bogaert kondigt als het ware het gevoel aan dat in de poëzie van het volgende decennium met het begrip huis in verband wordt gebracht: het huis als onsaamenhangende nep waartegen men zich probeert te positioneren.

Een aparte vermelding verdient in dit overzicht het laatste nummer van *Dietsche Warande en Belfort* uit de jaargang van 1993, waarin een aantal teksten wordt gepubliceerd rond het onderwerp 'huisraad'. Hugo Bousset begint zijn inleiding in dat nummer met de, naar kan worden verondersteld, provocerend bedoelde vraag: 'Huisraad: bestaan er nog onbenulliger thema's om teksten rond te verzamelen?' (1993, p. 675). Hij komt vervolgens tot de weinig verrassende vaststelling dat niet het onderwerp op zich maar de manier waarop het wordt gepresenteerd, voor het uiteindelijke effect beslissend is. Niettemin zijn er in deze aflevering van *DWB* interessante teksten opgenomen van Anneke Brassinga (poëtisch proza), Huub Beurskens (gedichten) en Patricia de Martelaere (essay). Het gedicht van Stefan Hertmans, 'Een doorgangshuis', de foto's van Patrick de Spiegelaere en de tekeningen van Brassinga sluiten eveneens aan bij het onderwerp. Laat ik de hier opgenomen reeksen bekijken in de volgorde waarin ze in het tijdschrift opgenomen zijn.

In 1989 verscheen in een beperkte oplage van vijftig exemplaren *Huisraad* van Huub Beurskens, een bundel van vierentwintig gedichten waarvan er vier jaar later in *DWB* zeventien worden gepubliceerd. De gedichten dragen als titel telkens de benaming van stukken huisraad: 'De koelkast', 'De stoel', 'De broodplank', 'De tafel'... Sommige voorwerpen verrassen in deze context, zoals bijvoorbeeld 'De toiletpot' – in eerste instantie door de aard van het voorwerp – of 'De deur' en 'Het stof', door het feit dat het bizar is om die elementen als huisraad te beschouwen. Door het perspectief in 'De deur', het openingsgedicht, wordt echter direct aan het begin van de reeks duidelijk dat het niet gaat om de voorwerpen als dusdanig, maar om de waarnemende ik: 'Is daar iemand achter de deur? Of / ervoor? Ik' (Beurskens, 1993, p. 677). Terwijl het huisraad wordt gebruikt of gadeslagen, doet zich de lichamelijke van de ik voor ('De handdoek', 'De toiletpot'). Naar aanleiding van de lichamelijke ervaring verschijnen de '[d]warrelende gedachten' (ibidem, p. 694). Deze twee domeinen – het lichamelijke en het intellectuele, het reflectieve – zijn in de reeks nauw met elkaar

verweven. Het banale en het ernstige zijn daarbij twee kanten van dezelfde medaille. In het gedicht ‘De broes’, waarin de ik onder de douche staat, wordt de gedachte opgeroepen aan de uitroeiing van joden in de gaskamers. De christelijke motieven, die in tal van gedichten een rol spelen, verlenen aan het geheel een mythische dimensie die echter, zodra ze zich voordoet, direct ondermijnd wordt door middel van ironische distantie (‘De stoel’, ‘De handdoek’). De techniek brengt niet de menselijke communicatie tot stand (‘De telefoon’) en de vrees voor de existentiële leegte wordt in bedwang gehouden door het televisietoestel (‘De televisie’), dat ‘[a]vond flakkert / in elk huis’ (Beurskens, 1993, p. 689). Het huisraad fungeert in deze gedichten als een aanleiding voor poëtische reflecties over leven, dood en voorbijgaan. Het verhevende dat impliciet met deze onderwerpen verbonden is, botst telkens weer met het banale van de huiselijke voorwerpen.

In ‘Huisraad’, het poëtische proza van Anneke Brassinga, staat de taal filosofische reflectie centraal. Ze betreft de relatie tussen de betekenaar en het betekende. Het huisraad deed de ik al als kind nadenken over de vorm en de klank van de woorden ten opzichte van de dingen die ermee worden benoemd:

Vandaar dat zich op hen de martelende twijfel richtte of men ze rechtvaardig en waarheidsgetrouw behandelde door ze de benaming stoel of tafel te geven; uit die twijfel groeide de vraag of de mensen om mij heen niet in een volstrekt andere wereld van gewaarwordingen verbleven dan ik, en of elke vorm van waarneming en verstandhouding geen bedrog was. (Brassinga, 1993, p. 718)

Deze reflectie weet Brassinga om te smeden tot het voordeel van de twijfel. Letterlijk, want uit die twijfel groeien als het ware haar verrassende stukjes ‘Huisraad’. De dichteres begint al direct in het eerste fragment met de verwarrende vervreemding omtrent de woorden als betekenaar en het betekende. Terwijl de lezer bij de titel ‘Huisraad’ in eerste instantie waarschijnlijk denkt aan de betekenis ‘inboedel’ en in die overtuiging extra gestuurd wordt door de context van de gedichten van Beurskens en de inleiding van Bousset, blijkt nog een andere betekenis van dit woord in het spel:

Huisraad. Goede raad is duur, welzeker, maar als de muren op je afkomen heb je spijt van het goedkope gezemelap en het doekje voor het bloeden. Het *Woordenboek der Nederlandsche Taal* hoort tot het huisraad, maar bezondigt zich niet aan wat het definieert als de huisraad: ‘een door een nietvakman gegeven raad, een leekenraad (verg. *huismiddel*, dat men voor het

voorbeeld zou willen houden, indien het niet eerst veel later was aan te wijzen).' (Brassinga, 1993, pp. 718-719)

In alle andere 'Huisraad'-fragmenten speelt Brassinga niet alleen met de letterlijke, figuurlijke, in omloop zijnde en door de woordenboeken voorgeschreven betekenissen van de woorden. Ze laat ook de bizarste voorwerpen in de functie van het vertrouwde huisraad optreden ('Als vergiet kan men heel goed gebruiken het door rupsen kaalgegeten blad van de wespenorchis', *ibidem*, p. 719) of vindt nieuwe functies uit voor de vertrouwde voorwerpen. Enerzijds wordt dit door de verbeeldingskracht, de zin voor humor en de voorliefde voor het absurde bijgestuurd: 'Dichtbundels met hun vele wit zijn handig als notitie- of receptenboek.' (*ibidem*, p. 720); 'Een goede kamerjas is een draagbare boekenkast en koekjestrommel, en tegenwoordig zelfs telefooncel.' (p. 722). Een stimulerende rol spelen anderzijds de oudere, in onbruik geraakte betekenissen van de woorden die Brassinga uit het *Woordenboek der Nederlandsche Taal* opdeft: 'Slabak. Slof, slapte volgens het WNT. Wie de schoen past, de slof uitschiet, houdt op te slabakken, zakkenwassen en klepzeiken.' (*ibidem*). Taalspel, bizarre beelden en hergebruik van woorden zijn eveneens kenmerken van Brassinga's idioom als dichteres. Haar dichtbundel *Huisraad* (1998) bevat een gelijknamig gedicht waar ze met de betekenis van 'huisraad' omgaat zoals beschreven in het WNT. Het gedicht is een en al een raad die door ingewikkelde neologismen geen makkelijke 'huisraad' lijkt: 'Mijd zondagmiddagglubberpuddinggroen', 'verdrijf uzelf / uit kroondomeinnatuurwoudlopersparadijsjes', 'Reken op skeletdwalsterrennevelagerscharen' (Brassinga, 2005, p. 168). Zoals in de hele bundel zijn ook hier dood en vergankelijkheid centrale thema's.

Het taboe van het huis 'waar het klokje zoals nergens tikt' doorbreekt Patricia de Martelaere in haar essay 'Thuis. Een plaats om beu te worden'. De Martelaere trapt hier tegen een aantal heilige huisjes die geïdealiseerd worden en meer met de gedroomde dan met de werkelijke realiteit te maken hebben:

Het huis dat je op affiches ziet staan – met de zoon, de dochter, het gras en de hond – en dat je zou willen bouwen, is niet het huis waarvan de ramen jaarlijks opnieuw geschilderd moeten worden, de dakgoot ontstopt, de oprijlaan onkruidvrij gemaakt. Het droomhuis is het huis met personeel, of het huis van een ander, het koekoeksnest. (De Martelaere, 1993, p. 697)

De Martelaere stelt het concrete huis tegenover het gedroomde huis. Het is niet alleen de droom van het huis als substantie die er in dit essay terdege van langs krijgt. Ook 'het huis van de liefde' moet het verduren:

Hoe meer de echtgenote met achting, tederheid en genegenheid wordt bejegend, hoe meer zij symbolisch op de moeder begint te lijken en hoe minder zij – gezien het incestverbod – kan worden begeerd. [...] Het incestverbod blijkt na verloop van tijd ook te gaan werken tussen man en vrouw, die, naarmate ze elkaar vertrouwder worden, in zekere zin zelfs meer van elkaar gaan houden, meer en meer elkaars broer en zuster worden. [...] De tragiek van het huwelijk is die van het huis; het is de tragiek van de minnaar die echtgenoot wordt. (De Martelaere, 1993, pp. 699-700)

De ruimte van het huis zelf heeft een dubbele werking. Aan de ene kant is thuis volgens De Martelaere ‘de plaats waar de verveling een kans krijgt, het is de plaats waar niets meer te zien is, niets meer te doen, niets meer te voelen’ (ibidem, p. 701). Aan de andere kant wordt het huis

weezinwekkend wanneer het dag in dag uit, jaar in jaar uit met dezelfde mensen en dezelfde gebaren wordt bewoond. Het roept haat op, walging, gevoelens van beklemming en verstikking. Je krijgt de neiging om weg te vluchten of, als dat niet kan, de bijl erin te zetten, alles kort en klein te slaan. (ibidem, p. 698)

Deze gevoelens hebben hun plaats gekregen in de poëzie van de twintigste eeuw, getuige het gedicht ‘Het huwelijk’ van Willem Elsschot met onder meer de regel ‘Hij dacht: ik sla haar dood en steek het huis in brand.’ (1999, p. 757). Toch wordt in de poëzie nog tot ver in de twintigste eeuw het huis geïdealiseerd, zoals in het hier al besproken gedicht ‘Thuiskomst’ van Schulte Nordholt. De nuchtere toon van De Martelaere maakt van haar essay een soort tegenpool van de beschouwingen van Bachelard uit zijn *La poétique de l'espace* (1957). Terwijl Bachelard zich concentreert op het ‘onirische’ huis en zijn betoog lardeert met voorbeelden uit de literatuur waarin het huis geïdealiseerd wordt, geeft De Martelaere een onverbloemde diagnose van gevoelens die door iedereen worden gedeeld maar door slechts enkelen openlijk worden verwoord.

BEGIN VAN DE EENENTWINTIGSTE EEUW

Waar is een huis

In 2008 verschijnt een bloemlezing gedichten over het huis: *Het huis herinnert zich mij*. Jozef Deleu, de samensteller van de bundel, heeft hoofdzakelijk gedichten uit de twintigste eeuw gekozen, ‘met een voorloper in de negentiende en een uitloper naar de eenentwintigste eeuw’ (Deleu, 2008, p. 7). Hoewel hij in zijn voorwoord verschillende aspecten van het huis als thema en motief in de poëzie kort bespreekt, is het boek eigenlijk geen bloemlezing over het huis als zodanig, zoals de ondertitel suggereert, maar over herinneringen aan het huis. Het uitgangspunt voor Deleu, zoals ook blijkt uit zijn voorwoord, is immers de herinnering. Als zodanig houdt deze bloemlezing vooral de poëtische droom van het huis in stand en verstoort die slechts sporadisch met gedichten over minder goede herinneringen. Niemand, behalve Hugo Claus, vertelt in dit boek wat er gebeurt ‘[a]ls het huis van de liefde instort’ (Claus in Deleu, 2008, p. 24). Het mag dan ook niet verwonderen dat een recensent opmerkte: ‘het huis in de poëzie bestaat, blijkens deze bloemlezing, vooral uit gemeenplaatsen’ (Pint, 2008, p. 86). Niettemin is de herinnering aan het huis een vast element van de huisbeelden, ook in de poëzie van de eenentwintigste eeuw.

In de huisgedichten van de rijpe generatie Vlaamse en Nederlandse dichters die na 2000 worden gepubliceerd, worden vooral dood en verlies gethematiseerd. De herinnering aan het ouderlijke huis, het bezoek daaraan of het feit dat het leeggemaakt moet worden, vormen een aanleiding om op het huis uit het verleden te reflecteren. Roel Richelieu van Londersele brengt zo de vergeefse zoektocht naar het verleden onder woorden via het beeld van het huis dat leeggemaakt moet worden na het overlijden van de ouders. Het besef dat niets nog zal zijn als vroeger, en de leegte en weemoed die zich daarbij meester maken van de ik worden met name in de cyclus ‘Het huis op de bodem’ verwoord:

mijn koningen zijn dood
en de kroon past me niet

nergens een land dat wenkt
of onze tafel vervangt

(Van Londersele, 2001, p. 12)

Dezelfde thematiek typeert de verzen van Frans Depeuter in de twee bundels die na de eeuwwisseling van zijn hand verschijnen: *Het drijvende erf* (2000) en *Landschap met duif* (2005). Beide zijn opgevat als een vervolg op de bundel *De etter van de steen* (1991), en samen vormen ze een trilogie die thematisch (de ouders, het ouderlijke huis en het eigen huis en gezin) en formeel (sonnetten) een geheel vormt. De dood van de beide ouders, die de bundels domineert, neemt de betekenis weg die het huis aan het leven van zijn bewoners gaf:

Het erf dat hij gewon, valt weer in delen
uit elkaar. Het huis drijft langzaam af.
Wat zin door hem verwierf en zin hem gaf,
kan niet langer de zinloosheid verhelen.

(Depeuter, 1991, p. 16)

De ik confronteert zich voortdurend met het huis uit het verleden in alle vormen – als herinnering, maar ook als reëel gebouw – en hij komt telkens bedrogen of teleurgesteld uit die ervaring, om uiteindelijk in te zien dat een terug naar af niet mogelijk is:

Vannacht heeft hij het huis weer bezocht.
Als een dief sloop hij naar buiten, en toen zijn
lege handen de deur gingen sluiten, wist hij:
je bent belazerd, man, je bent bekocht.

(Depeuter, 2000, p. 29)

De pianostemmer die in het huis komt hoewel hij niet nodig is omdat de toetsen ‘onder geen beding nog / mogen zingen’ (De Bruyn, 2007, p. 41), de moeder die ‘snel / haar welgetemperd lichaam aan[biedt]’ (ibidem), het doosje waarin kleine en grote geheimen opgesloten liggen, het zijn alle beelden die het huis typeren in de bundel *Het huis augustus* (2007) van Guido De Bruyn. Dit huis wordt gekenmerkt door een geheimzinnige sfeer, met de geheimen en taboes die eigen zijn aan oude huizen:

In het huis augustus is er sinds
te groot voor woorden iets. Sinds

slaapt men met de ramen open.

Wind tart het harnas van taboe.

(De Bruyn, 2007, p. 41)

Ondanks de open ramen en de gastvrijheid worden de geheimen van het huis niet prijsgegeven. In het gedicht ‘Van het doosje’ wordt dit bijna programmatisch verkondigd. De bezoeker aan het huis wordt gewaarschuwd: ‘licht nooit / het deksel van het doosje / daar op de rand van de kast.’ (ibidem, p. 39). Zou dit begrepen kunnen worden als een oproep aan de lezer, die het huis augustus metaforisch betreedt terwijl hij de bundel *Het huis augustus* leest? Zo gelezen is de bundel een verdediging van de poëzie tegen de interpretatie, te begrijpen als een soort van geruststelling; laat de beelden over je heen gaan, probeer ze niet te verklaren, geniet van het geheim, want ‘[d]aar klinkt virtuoos en ongehinderd / iets dodecafonisch, bijna vrolijks.’ (ibidem, p. 41).

De uit twaalf gedichten bestaande cyclus ‘Onzichtbaar huis’ in de debuutbundel *Omwegen* (2001) van de Nederlandse schilder en tekenaar Juliën Holtrigter bevat gedichten over de zoektocht naar het ouderlijke huis. Via verschillende ‘omwegen’, zoals de titel van de bundel suggereert, probeert de ik dat huis van vroeger in het huis van nu terug te vinden, evenals zijn familieleden en uiteindelijk zichzelf in de mensen die ze geworden zijn. In de ruimte van het huis komen het verleden en het heden samen (‘Zondagnamiddag’, ‘De verloren vader’). Het idee van de gelaagdheid van de tijd die bijna tastbaar is, zoals verwoord in het gedicht ‘Onzichtbaar huis’, herinnert aan de gedichten van Willem van Toorn, in het bijzonder diens cyclus ‘Het landleven’:

Op dit braakliggend land wordt gebouwd,

al is er nog niets van te zien. Hier,

waar het heden is, zet zich geschiedenis.

Kwestie van tijd.

(Holtrigter, 2001, p. 18)

Terwijl Van Toorn echter een indruk wist te creëren van ruimtelijke gelijktijdigheid, gaat het bij Holtrigter vooral om de tijdslagen die elkaar chronologisch opvolgen.

In de cyclus ‘Huisarrest’ uit *De trein loopt prachtig binnen* (2003) van Frans Budé fungeert de huiselijke ruimte, net zoals bij dichters als Nijhoff, Bloem of Roland Holst, als een achtergrond terwijl het onderzoek naar het eigen ik centraal staat:

al dit licht te houden, het fijnkorrelige
 dat in mij sluipt, het huis bewandelt als een blad
 de boom en springt, alles te buiten, mij uit –

ogen en ramen, witte regen in de tuin.

(Budé, 2003a, p. 55)

In de laatste regel van het gedicht zijn lichaam en huis conceptueel geïntegreerd: de ontroering wordt subtiel gesuggereerd door het beeld van beregende ramen-ogen. Ook het beeld van het licht in het geciteerde fragment is een *blending*: het reële licht dat ‘het huis bewandelt’ dringt tezelfdertijd de ik binnen. De titels van de gedichten geven aan dat de ruimte en het licht steeds beperkter worden: ‘De straat’, ‘De zuidtuin’, ‘Het dakterras’, ‘De veranda’, ‘De badkamer’. Uit het laatste gedicht, ‘De avondkamer’, spreekt de wens om ‘[a]ls troost het licht te spreiden’ (p. 58), waaraan de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS ten grondslag ligt. Het is de wens dat het innerlijke licht zo zou worden als het licht van de huizen in het donker: oriëntatie en richting, troost en hoop.

Aan de titel van Budé’s bundel *Een huis in de grond* (2003b) ligt de conceptuele metafoor GRAF ALS HUIS ten grondslag. De aanleiding voor de bundel was het feit dat in de tuin van de dichter een menselijk skelet gevonden werd uit de tijd van het beleg van Maastricht door Lodewijk XIV in 1673. Aan de bundel liet Budé een citaat voorafgaan uit *De drie musketiers* van Alexandre Dumas: ‘Of de tijd geen duur meer heeft, de ruimte geen afstand’ (2003b, p. [1]). Het heden en de gebeurtenissen van ruim 300 jaar geleden gaan in deze bundel een confrontatie aan met de intieme ruimte van eigen huis en tuin.

In de raadselachtige titel van de bundel *Dak zonder huis* (2003) van de toneelregisseur en schrijver Antoine Uitdehaag schuilen pijn, verwarring en verdriet, emoties die in de gedichten doorlopend worden gethematiseerd. Door de afwezigheid van de geliefde biedt het huis een onderdak zonder echter een thuis te zijn, het is een dak zonder huis, zoals uit dit fragment blijkt:

En als de avond aan de hemel klopt
 en je omlaag moet naar de aarde, waar de
 kamers op haar wachten en haar kleren
 op haar terugkeer, waar je thee zet

 van een zakje verse pijn, dan wil je
 boven, wil je een dak zonder huis
 een hangende tuin onder de hemel zijn.

(Uitdehaag, 2003, p. 25)

De slotstrofe van het gedicht is een *blending* van de concepten LICHAAM en HUIS. De *blending* gebeurt via een metonymische samentrekking: het dakterras is dit gedeelte van het huis dat de gevoelens van de ik metaforisch weergeeft. Net als de ik hangt het tussen hemel en aarde, zonder ergens thuis te horen.

In de gedichten van Hester Knibbe na 2000 duikt een meer intiem huisbeeld op, verbonden met de familieleden die het huis uitmaken of uitmaakten, want het gaat met name om de overleden zoon en de overleden moeder. In de kleine cyclus ‘Vertrekken’ uit *De buigzaamheid van steen* (2005) wordt het huis voor het vertrek opgeruimd door de ik, die daar veel moeite mee heeft:

Ik moet de zolder, de kamers opruimen
 heel die verzameling jaren bewaard
 voor een later dat ik niet heb
 kan nu weg. Maar houden

ligt grijnzend te wachten: scherven
 die in een herinnering passen, slaap- en
 rugzak met nog zand van vakanties,
 schaatsen, in de schoenen de afdruk
 van voeten. In stoffige laden kladblok
 dagboek, schoolschrift, schoonschrift, ze
 zeuren te worden gelezen, zacht ritselend liefst.

Maar het lastigst van al zijn de dozen met
 vouwwerk, verhalen en tekeningen van labyrinten
 werelden die verloren gingen.

(Knibbe, 2009, p. 230)

Van een vrij algemene ruimte als de zolder, waar de blik van de lezer schuift over persoonlijke voorwerpen die echter van elk familielid zouden kunnen zijn, verplaatst de scène zich in het tweede gedicht naar ‘[z]ijn kamer’ (ibidem, p. 231). De kamer, het bureau, de laden en boeken worden levendig gemaakt door talrijke personificaties en weren zich tegen de opruiming: ‘Afblijven! schuiven de laden stroef’ (ibidem). Wat de hij-figuur zelf niet meer kan, doen de gepersonifieerde voorwerpen als het ware in zijn plaats. De personificatie ‘het verweesde bureau’ en de metafoor ‘hij leeft hier in handschriften’ evoceren onmiskenbaar de dood van de hij-figuur. Het wordt duidelijk dat de reekstitel niet enkel verwijst naar het beeld van verhuizing, maar ook naar het mentale afscheid van hem ‘die verdween’.

In *Bedrieglijke dagen* uit 2008 is de intieme huisruimte verbonden met de moederfiguur, aan wie de cyclus ‘Memento’ opgedragen is. De zeven gedichten in deze reeks zijn vanuit het perspectief van de oude moeder geschreven, maar er zijn meer mentale ruimtes, soms tegelijk, aan de orde: die van de je-figuur als gesprekspartner van de moeder in de taaluiting als ‘Je hebt gelijk, en toch’ (ibidem, p. 305), die van de moeder als kind die verschijnt in de kinderrijmpjes die de moeder uit haar geheugen opdiept (‘Jantje koekepantje – huil / maar niet onze Piet’ p. 304), die van de volwassenen uit de tijd toen de moeder nog klein was (‘Wees lief zoals het / moet’, p. 304), mogelijk de ruimte van een verpleegster die de moeder verzorgt, vermengd met de ruimte van de moeder als kind dat aftelrijmpjes herhaalt (‘jij mag niet vloeken juffrouw kak / met je koekoek op het dak en hoepel / nou maar op – hoepel op jij ja gegroet’, p. 304) en ook de universele ruimte, aangegeven door de objectiverende je-vorm: ‘er is zoveel / dat verlamming teweegbrengt, dat via // het oog en oor je verminkt, niet te vermijden binnendringt, je net- en trommelvlies schuurt en maar voortduurt.’ (p. 299). De huisbeelden in de reeks zijn verbonden met verschillende conceptuele metaforen waarvan ‘huis’ een input is, bijvoorbeeld HUIS ALS LICHAAM: ‘Eenhoog is mijn kamer // een safe, ruim lichaam’ (p. 299). Een andere metafoor die in de reeks duidelijk aanwezig is, is LICHAAM ALS HUIS. De verlamde, dove en blinde moeder woont als het ware in het lichaam van de ikfiguur: ‘laat mij maar / zitten in het restje dat mij rest’ (p. 301). Deze metafoor manifesteert zich eveneens in de paradoxale uiting ‘En trouwens toch, wat zal ik nog / de deur uit gaan nu ik al haast vertrek.’ (p. 301). Het gebruik van het werkwoord ‘vertrekken’ werkt hier de *blending* van de inputs lichaam en huis in de hand: door ouderdom niet kunnen vertrekken uit het reële huis enerzijds, en vertrekken uit het eigen lichaam-huis als metafoor voor de naderende dood anderzijds. De werkelijke ruimte van het huis wordt zo vermengd met de mentale ruimte van de ik die haar lichaam als huis ervaart. Deze vermenging van verschillende mentale ruimtes met de ruimte van het huis is in deze reeks trouwens nog ingewikkelder. Die complexiteit komt onder andere tot uiting in het gebruik van de uitdrukking ‘de deur op slot doen’ en zijn varianten, die eveneens realisaties zijn van de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS. ‘[A]demnood / doet al bijna de deur dicht’ (p. 299) is een metafoor voor de naderende dood die ook zonder de context van het gedicht tamelijk doorzichtig is. In de slotregel van het vierde gedicht uit de reeks, ‘Ik doe de deur op slot’ (p. 303), valt de lichamelijke geslotenheid – blindheid, doofheid en mentale afwezigheid van de ik-persoon – af te lezen, weliswaar met behulp van de context van de hele reeks en van het desbetreffende gedicht in het bijzonder, met name in uitingen als: ‘ik zie hem niet’, ‘ik hoor het niet’ en ‘[z]e

stelen botweg al mijn tijd'. De reeks eindigt met een gedicht waarin de veelzeggende uitdrukking als slotzin wordt gebruikt:

[...] want weggaan is
een heel karwei, zeg maar gezwoeg. Het huis
dat ruimt zichzelf wel op? Je hebt gelijk en toch
ook niet, want wij zijn stof en daarom stoffen wij
tot aan de jongste snik herinneringen af en ook
het koren moet gescheiden van het kaf. Zodoende
blijft er tot het laatst wel iets te doen. Geloofd zij
God en dat de kinders er nu zijn. Doen jullie
straks de deur wel goed op slot!

(Knibbe, 2009, p. 305)

De *blending* van lichaam en huis wordt hier eveneens gerealiseerd door het gebruik van woorden als 'weggaan' en 'stoffen', die betrekking hebben op de twee domeinen.

Wat in de poëzie over het huis van de jongere generatie dichters vooral belangstelling wekt, is niet zozeer de identificatie met het huis als traditioneel ervaren *locus amoenus*, maar veeleer een fundamentele vervreemding, het gevoel er niet bij te horen, een kijk van buitenaf, een kijk van de ander. In 2005 verschijnt *Onder dak*, een bundel van de podiumdichter Sander Koolwijk, die in hetzelfde jaar Nationaal Kampioen Podiumpoëzie werd. Het openingsgedicht heet 'Onrust in het huis' en is, zoals de auteur zelf aangeeft, 'geschreven met in het achterhoofd 'Verhuisgedicht' van Ingmar Heytze' (Koolwijk, 2005, p. 31). Ik citeer een fragment:

Het is de hoogste tijd dus dat ik ga,
nacht onder ander dak verdrijf.
Dan kom ik morgen wel terug
om muren opnieuw aan te kleden
en dingen te veranderen van plek,
totdat ik mij hier weer hervind
en rustig wachten kan,
tot de onrust weer opnieuw begint.

(Koolwijk, 2005, p. 5)

Terwijl bij Heytze een verhuizing de aanleiding vormt voor het gevoel van onbestendigheid, gaat het bij Koolwijk om een bewust nagestreefde onrust en ontzetting, die paradoxaal de voorwaarde lijken voor een thuisgevoel, hier verbonden met de aanvaarding van de eigen identiteit ('totdat ik mij hier weer hervind'). Het gedicht kan ook poëticaal gelezen worden: de herschikking van de huiselijke ruimte is te relateren aan het dichterlijke werk. Deze *blend* is echter niet direct uit de tekst van Koolwijk af te leiden. In 'Verhuisgedicht' van Heytze zijn de twee domeinen 'gedicht' en 'huis' duidelijker geïntegreerd:

Dit huis geeft nog geen zekerheid,
 de kamers hebben me op zicht,
 ik zoek verlichting op de tast.
 voorlopig slaap ik op de kast
 en woon in dit verhuisbericht.

(Heytze, 2000, p. 14)

Een dialoog met de traditie van Slauerhoff weerklinkt in het laatste vers. De ik woont echter niet in het gedicht maar in het 'verhuisbericht', wat associaties oproept met het poëtische als bij uitstek vluchtig, voorlopig, levend in het voordrachtmoment. Het gedicht van Ingmar Heytze is overigens op muziek gezet door de componist Theo Hoek en uitgevoerd tijdens het internationaal cultureel Alhambra-festival dat in 2003 in Nijmegen rond het thema 'Thuis' werd opgebouwd.

In de poëzie van deze dichters wordt het eigen leven, het eigen zijn in de microkosmos van het huis, vaak opgeroepen als een film. Deze gevoelens roepen bij de ik geen weerstand op, zoals dat bij Elsschot nog het geval was, maar zijn gekoppeld aan een gevoel van machteloosheid. Een mooie formele illustratie daarvan zijn vragen die niet van een vraagteken zijn voorzien, zoals in het gedicht van Robert Anker met de veelzeggende titel 'Alles gefilmd'²⁸: 'Is hij die lieve man die met de kinderen praat. / Kan deze nieuwe wijk een nest tegen de wereld.' (Anker, 2008, p. 134). De in 2008 verschenen debuutbundel van de dichteres en beeldende kunstenaar Annemieke Gerrist heeft als titel eveneens een vraag zonder vraagteken: *Waar is een huis* (2008). Op de zwartgrijze omslag staat een tafel met daarop en daarnaast omgekeerde stoelen. Net als de omslag zijn de gedichten in het boek zwartgrijs waardoor ze de spreekwoordelijk grijze alledaagseheid thematiseren, een huiselijkheid die tot een saaie gewoonte verworden

²⁸ Het gedicht stamt oorspronkelijk uit de bundel *Nieuwe veters* (1987).

is (vgl. De Strycker, 2008). De centrale personages in deze gedichten zijn een man, een vrouw en de ik. De ruimte van het huis wisselt af met de al dan niet gedroomde ruimte van een tuin, een park, een weiland, een strand. De alledaagsheid van de handelingen en beelden wordt door de inhoudelijke en formele herhalingen in vraag gesteld. Deze handelingen worden ‘het vreemdste’ genoemd wat de hij- en zij-figuren doen:

Hij betreedt zijn huis, kleedt zich uit en gaat liggen

Zijn vrouw komt naast het bed staan

Hij verstaat haar vraag niet, antwoordt: ja goed

Hij kleedt zich weer aan, verlaat zijn huis

En betreedt het opnieuw

Het is telkens het vreemdste dat hij doet

Langzaam schuift ze over hem heen

Ze bewegen niet

Morgen kunnen ze weer kijken

(Gerrist, 2008, p. 11)

‘Ze bewegen niet’ hoewel ze komen en gaan, zich aan- en uitkleden, gaan liggen en opstaan. Het gebrek aan innerlijke beweging, de achteloosheid van de handelingen en van de uitingen, het gevoel van ergens tussen hangen zijn eveneens typerende kenmerken van deze gedichten. De man en de vrouw wachten op iets wat al geweest is maar wat nog zal komen. Ook dit gevoel correspondeert goed met de tekening op de omslag, die een pauze toont tussen de bewegingen. In hun vervreemding van zichzelf en van elkaar zijn de man en de vrouw zowel zichzelf als de ander. In het volgende gedicht uit de bundel komt dat perspectief van zichzelf als de ander nog duidelijker naar voren:

Een man ziet een vrouw en valt in slaap

De vrouw kleedt zich uit en hij droomt dat hij in een boom klimt

naar zijn huis kijkt en zijn vrouw ziet

die zich uitkleedt voor de wasmachine, aan de knop draait

en wacht tot de machine begint. Hij ziet een kat lopen

‘Waar komt die vrouw vandaan, met die kat?’ vraagt hij hardop

‘Die vrouw in dat huis?’

De vrouw vraagt: ‘Welke vrouw?’

Hij antwoordt dat de vrouw een kat heeft, dat de wasmachine draait

De vrouw loopt de slaapkamer binnen en gaat op bed liggen, roept haar man
 In de tuin zit de man in een boom en wacht tot hij nog eens wordt geroepen
 (Gerrist, 2008, p. 17)

De eerste regel klinkt tragikomisch – de man is zó verveeld met zijn vrouw dat hij in slaap valt wanneer hij haar ziet. In zijn droom ziet hij zichzelf naar zijn huis en naar zijn vrouw kijken. Hij doet het stiekem; hij klimt daarvoor in een boom, net als een glurende tiener in een filmscene. Daardoor ontstaat de indruk dat zijn vrouw, die hij niet als zijn vrouw herkent (“Waar komt die vrouw vandaan, met die kat?” vraagt hij hardop / ‘Die vrouw in dat huis?’) opnieuw tot lustobject wordt. Een triviaal huiselijk voorwerp als de wasmachine doet hier denken aan *Het huwelijk* van Charles Ducal, en meer precies aan het gedicht ‘Barmhartig’ met de beginregel ‘Haar hoofd hing over de wasbak’, waar de erotische gevoelens van de ik met moordlust vermengd zijn (Ducal, 1987, p. 25). Het beklemtoont tegelijkertijd dat het niet gaat om een droom van een ‘ander lief in een ander land’, zoals bij Elsschot, maar om dezelfde vrouw en hetzelfde huis, die de man anders zou willen zien. De kat is in die zin een nog sterker metafoor. Aan de ene kant doet de kat denken aan huiselijkheid, aan de andere kant is de (zwarte) kat, een attribuut van de heks die staat tegenover de volgzaam en saaie echtgenote.

Hoewel, of misschien net omdat, deze gedichten zich aan ‘alle logische en lyrische conventies’ (Van den Berg, 2008, 28 maart) onttrekken, kan men hieruit nog andere vergelijkbare verhalen als het net gepresenteerde afleiden. Toch is het eigenlijk het korte moment van verbazing, het ontbrekende, het gemis dat hier een rol speelt en naar meer doet verlangen. ‘Aanwezigheid is voldoende. Interpretatie is ballast’, zegt Piet Gerbrandy (2008, 4 april) over de bundel van Gerrist, en terecht. De kracht van deze poëzie ligt in het verzwijgen: ‘Hier wordt iets zo overweldigend verzwegen dat het zich met ieder gedicht meer en meer in zijn afwezigheid manifesteert. Een loodzware hunkering’ (Dekker, 2009). Gerrists taal is kaal, haar taalgebruik eenvoudig, de zinnen zijn, zoals een van de critici opmerkte, net ‘afkomstig uit een opstel van een lagereschoolkind’ (Pollet, 2009a). Deze manier van schrijven schept een leegte, een afstand, een koelheid die evenzeer intrigeren als vervreemden en bij de lezer de behoefte doen ontstaan om opnieuw over de vanzelfsprekendheden na te denken. Misschien ligt een van die vanzelfsprekendheden al besloten in de titel van de bundel. De titel is een vraag zonder vraagteken, maar je kan hem ook anders lezen. Sommige critici (Gerbrandy, 2008, 4 april; Dekker, 2009) verwijzen naar de slotregel van de bundel, die luidt: ‘Gewoon wachten tot het komt: men spreekt de waarheid’ (Gerrist, 2008, p. 46). ‘Maar wat is waar?’, vraagt Richard Dekker zich af en hij

antwoordt met de titel van de bundel: ‘Waar is een huis’ (Dekker, 2009, p. 11). In de titel zit de paradox van het huis besloten: de overtuiging, de zekerheid dat het waar is zoals het is, en tegelijk de onbestemdheid van de vraag zonder vraagteken, die de machteloosheid uitdrukt.

Het perspectief van buitenaf, het perspectief van de ander manifesteert zich in de gedichten van Gerrist op twee manieren. Enerzijds kijken de figuren uit de gedichten naar zichzelf als van op een afstand, als in een droom. Dat is duidelijk gebleken uit de analyse van het laatste gedicht. Anderzijds doen de gedichten denken aan filmopnamen zonder geluid. Een aantal beelden passeert voor onze ogen. Ze trekken des te meer onze aandacht omdat een samenvattende conclusie, de stem van de commentator en vaak ook de stemmen van de personages ontbreken. Deze filmische techniek wordt door de critici van Gerrists debuutbundel met haar opleiding in verband gebracht:

Gerrist volgde op de Rietveldacademie de richting Beeld & Taal. Ze studeerde af met een film van een wandeling in het Stedelijk Museum. Er wordt geen woord in gesproken. Dat lijkt vreemd voor een studie Beeld & Taal, maar haar debuutbundel maakt veel duidelijk. Schrijfopdracht: zap vanavond eens, geluid uit!, de kanalen langs. Blijf bij elke zender precies twintig seconden hangen en beschrijf staccato wat je ziet. (Dekker, 2009, p. 10)

Gerbrandy merkt in zijn recensie op: ‘De gedichten lijken op minimale, in een Zeeuws of Hollands landschap opgenomen filmpjes’ (2008, 4 april). Deze techniek is niet nieuw – hierboven werd al uit Ankers gedicht uit de jaren tachtig geciteerd –, maar Gerrist past hem met een ijzeren consequentie in haar gehele bundel toe. En zij is niet de enige onder de jongere generatie dichters.

Ook jonge Vlaamse dichters als Jeroen Theunissen (de cyclus ‘Thuisverlangen’ uit de gelijknamige bundel) en vooral Els Moors rijgen in hun gedichten beelden aan elkaar. Ter illustratie een gedicht van Moors met een huisbeeld:

het is de in beeld gebrachte zomer
 en we springen niet in het water
 we liggen onder de boom
 in de schaduw
 in het metershoge gras

van op het balkon op de derde verdieping
 de openstaande ramen
 en de in het donker oplichtende televisie

zeg ik ik ben in dit huis
 vandaag verzwikte je beste vriend zijn enkel

 morgen neemt hij
 me mee naar rusland
 als jij vraagt of ik het licht wil uitdoen
 doe jij het licht niet uit
 ik doe het licht uit

 (Moors, 2006, p. 17)

In dit gedicht gaat het niet alleen om ‘de in beeld gebrachte zomer’, het gaat eveneens om het in beeld gebrachte huis. Het leven wordt door de ik als beelden op een tv-schermbekijken. De als bevestiging, als bezwering klinkende formule ‘zeg ik ik ben in dit huis’ is een poging tot integratie van de ik, die gefragmenteerd is, die als het ware van beeld tot beeld leeft. In de andere huisgedichten van Els Moors uit de bundel *er hangt een hoge lucht boven ons* (2006) is de spreekinstantie afstandelijker of helemaal afwezig. De als snapshots vliegende huisbeelden, vermengd met allerlei andere beelden die op het eerste gezicht moeilijk met elkaar te rijmen zijn, keren regelmatig terug in gedichten als ‘ze stapte dit huis binnen’, ‘er gebeuren vreemde dingen in dit huis’, ‘dit is een weerzien’, ‘dit is de kamer’, ‘op het dak van het huis met de windwijzer’ en ‘toen kwam ik thuis’.

De zonet besproken dichters rijgen verschillende beelden aan elkaar en laten deze een confrontatie met de huisbeelden aangaan. Het resultaat is een verreemde vervreemding, zowel van het huis als van zichzelf. De poëzie van Peter Holvoet-Hanssen overweldigt door een ware stoet van beelden, associaties en intertekstuele zinspelingen, weergegeven in een krachtvolle taal. Hoewel dit werk als geheel voor de lezer een slechts gedeeltelijk doordringbaar labyrint blijft, brengen de gecreëerde huisbeelden geen vervreemding van de ik met zich mee. In zijn derde bundel, *Santander* (2001), identificeert zich de ik met een vos die makkelijk van gedaante (dier-mens) wisselt en vele trekken vertoont van Reinaert de vos die in de tijd, tussen de middeleeuwen en de Balkanoorlog, reist. De eerste cyclus waarin de vos prominent aanwezig is, biedt een beeld van zijn leefomgeving. De cyclus heet ‘Biotoop’, wat volgens Van Dale natuurlijke levensruimte betekent, homogeen woon- of groeigebied van een dier of plant. Deze habitat van de vos-mens wordt al in het eerste gedicht uit de cyclus ‘Fox on the run 2000’ in verband gebracht met de dichtsterlijke activiteit:

Vandaag vang ik een sprinkhaan of een muis. Loop als een kat
 achter mijn staart. Maak van proza poëzie. ‘Het beest in de mens

bouwt een huis' of zoiets. Luchtiger maar niet opgeklopt, een karavanserai – of graaf helemaal zelf een nest, bekleed het met uitgelezen verzen voor mijn liefste. 's Nachts waak ik bij de uitgang. Een kudde zilverwitte wolken met blauwe weerschijn drijft voorbij. Breng stilte en veiligheid – als een vredig slapende wolkenpluis naar binnen. Daar ligt zij op een tapijt van haar.

(Holvoet-Hanssen, 2001, p. 9)

Het huisbeeld dat hier verschijnt, is enerzijds dat van het huis van een vos: een hol, een nest. Anderzijds en tegelijkertijd is het een uit woorden gemaakt en met woorden ('uitgelezen verzen') bekleed huis. De traditionele erfenis van de poëtische beeldspraak kan een vers als 'Een kudde zilverwitte wolken met blauwe weerschijn drijft voorbij.' niet verloochenen. Het traditioneel huiselijke wordt in de daaropvolgende verzen gesuggereerd: 'stilte en veiligheid', zij die binnen ligt en voor wie de 'ontboezemingen in het vossenvel' (ibidem, p. 10) zijn bestemd. De reflectie op creatie (bouwen, maken) begint met de zin 'Maak van proza poëzie.' In de volgende verzen wordt het prozaïsche van het huis tot poëzie gemaakt. Deze zin kan gelezen worden als talige manifestatie van de conceptuele metafoer HUIS ALS POËZIE. De eerste creatiepoëzie is een karavanserai. Kan er een meer poëtisch huis bestaan dan een karavanserai, een huis zonder verplichtingen waarin vermoeide reizigers een tijdelijke huisvesting vinden? De naam roept het romantische beeld van de Oriënt op, oosterse sprookjes, vrijheid van de reiziger en veiligheid tegelijk. Dat beeld wordt echter niet uitgewerkt, wel dat van het helemaal zelf gegraven nest. Er is sprake van bouwen als een basaal werk en er is sprake van de vroeger zelf gecreëerde poëtische beelden naar binnen brengen. De vos en zijn liefste wonen in dit huis, dat in het volgende gedicht 'vossenburcht' (p. 10) wordt genoemd. 'Vossenburcht' klinkt hoger dan een hol of nest uit het vorige gedicht en als zodanig is het verbonden met het domein 'poëzie', traditioneel beschouwd als hogere kunst. De vos als verhaalfiguur, nog sprookjesachtiger gemaakt door de vergelijking met Peter Pan in hetzelfde gedicht, wordt tot 'een echte man' (p. 10), want de vos en zijn liefste krijgen een kind: 'Wie niet zoekt die vindt, zo krijg je zoals ik een kind dat zingt / over indianen' (p. 10). Met de komst van het kind verkrijgt het leven, net zoals dit vers, een snel, vast ritme. Het ritme maakt op zijn beurt poëzie van het proza. De twee domeinen 'huis' en 'poëzie' lopen door elkaar, zijn met elkaar vervlochten. Het is nauwelijks nog mogelijk om duidelijk te bepalen waar de conceptuele metafoer HUIS ALS POËZIE ophoudt en waar POËZIE ALS HUIS begint. De Geest drukt deze idee uit met betrekking tot de betekenissen in het werk van Holvoet-Hanssen: 'Betekeningen gaan zo haast onmerkbaar in elkaar over, in die mate dat het nauwelijks nog

doenbaar wordt om hier nog “letterlijke” van “figuurlijke” betekenissen te onderscheiden.’ (2011a, p. 51).

De poëzie van Holvoet-Hanssen dient voor de auteurs van *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* als voorbeeld om het probleem van coherentie, of liever het gebrek daaraan in de postmoderne poëzie, te bespreken. Vaessens en Joosten maken een onderscheid tussen enerzijds een ‘*centripetale* poëtica en poëzie’ (Vaessens & Joosten, 2003, p. 68; cursivering van de auteurs) als karakterisering van de traditionele dichtkunst en anderzijds een ‘*centrifugale* poëzie’ (ibidem, p. 69) als karakterisering van de postmoderne gedichten. Terwijl het snijpunt van de verschillende betekenislijnen in het eerste type de kern van het gedicht uitmaakt, snijden de betekenislijnen in het tweede type elkaar op willekeurige plaatsen, met als gevolg dat een duidelijke kern ontbreekt (Vaessens & Joosten, 2003, pp. 70-71). In het werk van Holvoet-Hanssen onderscheiden de auteurs de vos-lijn, de spiegel-lijn, de kapers-lijn, de wolken-lijn, de tovenaars-lijn, enzovoort (vgl. p. 77). Programmatisch houden ze de verschillende betekenislijnen uit elkaar en hoeden zich ervoor om zelfs binnen een lijn enig verband te ontdekken:

Opnieuw zien we hoe Holvoet-Hanssen de vos als betekenislijn gebruikt: niet als dragende metafoor, niet als vergelijking die consequent wordt voortgezet, maar als een motief dat willekeurig opduikt en even zo willekeurig verdwijnt. [...] Op deze manier is het motief versnipperd over de rest van de bundel (met onder meer een woordspel over ‘Zorro de vos’, waar ‘zorro’ het Spaanse woord voor vos is). (Vaessens & Joosten, 2003, p. 76)

Jan Konst maakte ‘Biotop’ tot onderwerp van een minder postmodern-dogmatische analyse. Hoewel hij eveneens opmerkt dat het vergeefs zoeken is naar een kern in het werk van Holvoet-Hanssen, meent hij dat men ‘mogelijk verder komt’ (Konst, 2009, p. 5) als men zich concentreert op de drie centrale figuren: ‘de ikfiguur-vos, de geliefde en het kind’ (ibidem). In twee gedichten uit de reeks (‘Bij een gekreukte das’ en ‘La Renardière’) verschijnen bovendien de vader en de moeder van de ik-figuur, die allebei dood zijn:

Ziekte en dood zijn alomtegenwoordig – ‘*in the midst of life we are in death*’ – en men is dus ook in het vossenhabitat zijn leven niet zeker. Op deze manier is de biotop van de ikfiguur-vos en de zijnen tegelijkertijd een veilige vluchthaven waar de betroffenen intimiteit ervaren én een oord waar zich gevaren, zowel van binnenuit als buitenaf, manifesteren. Het is, anders ge-

zegd, een domein van tegenstrijdigheden, een domein waar extremen met elkaar in aanraking komen. (Konst, 2009, p. 8)

In zijn analyse schenkt Konst aandacht aan het huisbeeld dat in de openingsreeks van *Santander* een belangrijke rol speelt. Aan de hand van parallellen tussen de beschreven personages en het leven van Peter Holvoet-Hanssen, en de talrijke aantekeningen die de dichter achterin *Santander* maakte waarin hij wijst op de rol die zijn echtgenote en hun dochter gespeeld hebben bij het ontstaan van de bundel, stelt Konst voor om het werk van Holvoet-Hanssen autobiografisch te lezen. Hij is zich hierbij bewust dat dit in strijd is met de theorie: ‘De theorie veronderstelt in het geval van postmoderne poëzie immers een duidelijke afstand tussen werk en auteur en gaat de vraag naar de precieze verhouding tussen dichter en gedicht over het algemeen uit de weg. Ik ben van mening dat dat in het geval van Holvoet-Hanssen onterecht is.’ (p. 10). Als een bijkomend argument om de literaire wereld met de werkelijke leefomgeving van de dichter te verbinden noemt Konst de website van Holvoet-Hanssen en zijn echtgenote, de jeugdauteur Noëlla Elpers, die ze ‘Kapersnest’ hebben genoemd, een beeldspraak die in de poëzie van Holvoet-Hanssen voor een van de door Joosten genoemde ‘betekenislijnen’ karakteristiek is. Konst stelt bijgevolg voor om ‘de relatie tussen auteur en werk in het geval van Holvoet-Hanssen in een ander licht (te) bezien dan dat dat in de meeste theorievorming over de postmoderne poëzie het geval is.’ (pp. 10-11).

In 2011 maakt de dichter een volgende beweging, die enerzijds de hypothese van Konst verder staft en anderzijds het belang van de huisbeelden in zijn poëzie nogmaals letterlijk naar voren brengt. Holvoet-Hanssen stelt namelijk een bloemlezing samen van zijn werk: *De reis naar Inframundo* (2011). Het verrassende aan deze bundel is de thematische (en niet chronologische) samenstelling, ‘een toch wel opmerkelijke werkwijze voor een dichter die als postmodern geboekstaafd staat’ (De Geest, 2011a, p. 45). De huisbeelden vormen een belangrijke ingrediënt van het eerste deel van de bloemlezing, getiteld ‘Web’, met afdelingen als ‘Kapersnest’, ‘Moeder’ en ‘Vader’. Het merendeel van de gedichten uit ‘Biotoop’ is geplaatst in het tweede deel met als titel ‘Draden’, door verschillende draden en betekenislijnen van allerlei aard verbonden met het eerste deel. De Geest karakteriseert ‘Web’ als ‘dichterlijke biotoop’ (p. 46), waardoor hij een parallel trekt tussen het dichterlijke werk en de dichterlijke omgeving. Hoewel het begrip ‘dichterlijke biotoop’ hier weliswaar intern-literair is bedoeld, betekent het in deze context de dichterlijke omgeving van Peter Holvoet-Hanssen. Verder noemt hij het eerste gedeelte van de bundel het ‘centrum’:

De centrifugale oriëntering staat evenwel de omgekeerde beweging niet in de weg. De ontsnappingskunstenaar en de kaperskapitein opereert immers optimaal wanneer hij telkens weer terugkan naar zijn veilige biotoop, die tegelijk fungeert als een toevluchtsoord en als de uitvalsbasis voor alle poëtische verkenningen. Het eerste deel van *De reis naar Infra-mundo* is daarom integraal aan dat centrum gewijd. (De Geest, 2011a, p. 49)

Kapersnest en dichterlijke biotoop zijn inderdaad twee huisbeelden die naar buiten toe worden gepresenteerd en in de recente verzamelbundel een centrale plaats innemen. Hoewel het niet noodzakelijk is het werk van Peter Holvoet-Hanssen autobiografisch te lezen, kan een lezer die op de hoogte is van de werkelijke leefwereld van de dichter moeilijk met een schone lei beginnen en doen alsof hij niet over deze kennis beschikt, temeer daar de dichter zelf verschillende aanwijzingen daartoe geeft (in parateksten, aantekeningen achterin de bundels, zijn website en uiteindelijk de thematische bloemlezing *De reis naar Infra-mundo*). Deze leeshouding doet trouwens geen afbreuk aan de beeldenrijkdom en ‘het avontuur van de taal’ (De Geest, 2011a, p. 50) waarvan hier slechts een kort fragment van naderbij bekeken kon worden.

Een aparte categorie huisgedichten die voor het begin van de eenentwintigste eeuw als typerend mogen worden beschouwd, vormen de gedichten die aanleunen bij de politieke en de maatschappelijke actualiteit. Als een van de eerste dichters in deze categorie kan Erwin Mortier worden vermeld. Naast de onder-tussen vertrouwde conceptuele metaforen als LICHAAM ALS HUIS, HUIS ALS MOEDER en TAAL ALS HUIS verschijnt bij Mortier een ruimer metafoor van EUROPA ALS HUIS. Laat ik enkele van zijn gedichten van naderbij bekijken.

In gedichten uit de lange cyclus ‘Huis in ons’ in *Vergeten licht* (2001), het dichterlijke debuut van Mortier, worden taal en huis aan elkaar gerelateerd. De ik bekent: ‘Ik heb aan woorden nood zoals aan muren, / aan zwijgen zoals ramen; iets dat de stilte / breekt, het lege opdeelt in verblijven.’ (Mortier, 2001, p. 18). De aanleiding voor deze bekentenis is het bezoek aan het ouderlijke huis, waar de identiteit van de ik gevormd werd (‘daar / het bad dat al mijn vorige gestalten heeft // bewaard’, *ibidem*). In het gedicht ‘Huis in mij’ wordt het huis gepersonifieerd:

HUIS IN MIJ

Het huis herademt mij, eindelijk.

Het legt zijn moederlijke muren

op de mijne. Behaagziek laat het deuren
in sloot vallen, slaat luiken open, klapt
ze weer dicht. Het diept vergeten licht
op uit zijn kelders, haalt op zolder bestofte
dromen uit het rag tussen de balken vandaan.
Vleermuizen of dode tantes worden wakker,
fladderen op, verschrikt maar koket.
Bij het raam kennen twee verschoten vitrages
plotseling hun vorige bestaan
als onderrok, of voile, ooit om boezems
spelend, of, in hun strenge verbintenis
van gat en draad, panty's die vrouwen-
kuiten ongenaakbaar maakten.
Het woelt zijn lege kamers om, het huis.
Het vouwt me zorgzaam op en slaat
zich onbekommerd dicht om mij.

(Mortier, 2001, p. 19)

De personificaties zijn realisaties van de conceptuele metafoor HUIS ALS MOEDER, geïntegreerd met de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS ('legt zijn moederlijke muren // op de mijne'). De confrontatie met de ruimte van het huis uit de jeugd laat 'het vergeten licht' uit het verleden voor een ogenblik weer verschijnen. De ik wordt zich ervan bewust dat deze ruimte, zowel 'moederlijk' als 'onbekommerd', inherent deel uitmaakt van zijn eigen identiteit, het 'huis in mij' is, zoals de titel van het gedicht het al aangeeft. Een deel van deze identiteit is eveneens zijn identiteit als dichter, en ook die is met de moederfiguur verbonden. De moeder maakt kleren net zoals de ik gedichten of verhalen schrijft: 'Woorden rijg ik, zoals jij // kleren maakt: gebogen, neuriënd' (ibidem, p. 23). Deze twee metaforen (kleren maken – teksten maken) worden in de cyclus meermaals geïntegreerd: 'Dure / stiltes, verknipt tot een verhaal. De eerste regels liggen al op tafel.' (ibidem, p. 22). Het innerlijk huis is, blijkens het gedicht, een complex gebouw, gevormd zowel door het opgroeien in het ouderlijk huis als door woorden die even sterk zijn als de muren, even belangrijk als de herinnering aan de moeder. De cyclus draagt echter de titel 'Huis in ons', en in het voorlaatste gedicht wordt het beeld van het innerlijke huis op een algemener niveau gebracht. Beelden van de oorlog, weergegeven in enigszins hoogdravende

bewoordingen ('Het is beter dat appels vallen dan granaten', p. 34), wisselen er met beelden van vrede. In het begin en aan het slot van het gedicht schuilt een ruimer huisconcept dat doet denken aan de historische ontwikkelingen die zich in Europa aan het eind van de twintigste en het begin van de eenentwintigste eeuw hebben voorgedaan:

HUIS IN ONS

Nu begrijp ik waarom het werd gebouwd.

Waarom het, nu buiten alles
uit elkaar valt, samenvoegt.

[...]

Er is plaats genoeg
voor iedereen, voor ons, om bijna transparant
in steeds dit huis de tijd te vullen

en stilaan in de spanten op te gaan.

Het houdt ons vast, het huis. Het laat ons gaan.

Ons prominent afwezig zijn en toch bestaan.

(Mortier, 2001, p. 34)

Het gedicht kan gelezen worden als realisatie van de conceptuele metafoor *EUROPA ALS HUIS*. De aparte landen bestaan nog ('Het houdt ons vast, het huis'), maar ze worden steeds meer 'transparant'. Een afzonderlijk land dient niet meer als huis voor één volk dat echter wel blijft bestaan, wat in de laatste twee zinnen van het gedicht onder woorden wordt gebracht. Dit huis voegt samen hoewel 'buiten alles / uit elkaar valt', want de voorwaarde voor dit gebouw is, zoals de titel al zegt, 'huis in ons', onze vredige en tolerante houding tegenover elkaar.

Dit verheven ideaal, hier bepleit door een Vlaamse dichter, blijkt moeilijk realiseerbaar in de praktijk. Vooral in het Nederland van de eenentwintigste eeuw wordt dat steeds duidelijker. In 2002 werd Pim Fortuyn vermoord en twee jaar later volgde de moord op Theo van Gogh. Nederland, tot dan hét voorbeeld van tolerantie, raakte in versneld tempo uit deze koers. De tolerantie werd ingeruild voor een extreem wantrouwen ten opzichte van iedereen die geen etnische Nederlander is. Deze ontwikkelingen roepen echter tegenreacties op, en de poëzie levert hieraan haar bescheiden bijdrage. Er verschijnen meer en meer gedichten die kunnen worden beschouwd als stemmen in het maatschappelijke debat over de multiculturele samenleving. Daarin bedienen zich de dichters opvallend vaak van verschillende huisconcepten.

In deze context verdienen de gedichten van Ramsey Nasr, Hagar Peeters en Ad Zuiderent een aparte vermelding. Gezien in het perspectief van het debat over politieke en maatschappelijke ontwikkelingen in het Europa van de eenentwintigste eeuw en de weerspiegeling daarvan in de poëzie, is Nasr de meest geëngageerde dichter. Zijn gedichten bespreek ik gedetailleerd in een van de volgende hoofdstukken. Peeters en Nasr zijn vertegenwoordigers van de jongere generatie. Hun gedichten zinspelen dan ook vooral op de hedendaagse actualiteit, terwijl Zuiderent de hedendaagse beelden met herinneringen aan het verleden contrasteert. In de gedichten van alle drie de dichters verschijnen elkaar aanvullende huisbeelden als realisaties van de conceptuele metafoor LAND ALS HUIS en/of EUROPA ALS HUIS.

De podiumdichteres Hagar Peeters, bekend van haar speelse en ritmische gedichten, geeft in 2008 een andere bundel uit. In *Loper van licht* verwerkt de dichteres het verhaal van haar naamgenote, de Bijbelse slavin Hagar die eerst in het huis van Sara en Abraham opgenomen werd en later uitgewezen. De toon van deze bundel is ernstiger, de speelsheid is zoek. Peeters maakt duidelijke toespelingen op de literaire traditie wanneer ze de namen van gevestigde dichters als Baudelaire, Whitman en Campos noemt. Deze traditie wordt opgevat als een ruimte waartoe de ik geen toegang heeft: 'Ik wil de sleutel van de verboden kamer / de code van de computer, de toegang tot systemen / het wachtwoord tot de winstgevende gebieden.' (Peeters, 2008, p. 42). De toespeling op de actualiteit is onder andere te zien in de naam van Ayaan Hirsi Ali, die opduikt in het gedicht 'In de naam'. De vluchtelingen, te situeren in de maatschappelijke actualiteit, en het Bijbelse verhaal van Hagar vormen een overkoepelende *blend*. De gemeenschappelijke noemer is de uitwijzing uit het huis. Het huis van Sara en Abraham uit het Bijbelse verhaal wordt in de hedendaagse actualiteit een asielzoekerscentrum, of, zoals Schiferli opmerkt, 'degenen die in de verdrukking zijn gekomen – en daar kun je zowel uitgeprocedeerde asielzoekers als in de steek gelaten moeders en bevolkingsgroepen die onder onrecht lijden, onder rangschikken' (Schiferli, 2008, 8 oktober). In het gedicht 'Verwachtplaats' speelt de dichteres met deze huisbeelden:

VERWACHTPLAATS

Het huis van de uitgewezene
 is een huis met deuren
 die naar beide kanten open en dicht gaan
 zodat de aankomst en vertrek
 in één vloeiende beweging worden voltrokken

als bij een draaideur
in het midden waarvan de uitgewezene
op insluiting wacht.

Het huis is geen verblijfplaats
maar een verwachtplaats.
Alle kamers zijn wachtkamers.

De bank in de zitkamer
staat daar enkel om op plaats te nemen
om het ijsberen te onderbreken.

De literatuur in de boekenkasten
bestaat uit formulieren
en bevat geen poëzie
maar ordonnanties.

Zo onwrikbaar als de bevelen zijn
zo onbepaald de dagen.

De ramen zijn ramen
om een landschap achter te ontwaren
dat spoedig niet langer te zien zal zijn
en waarin zich het uitzicht
van herkomst verraadst.

Wanneer de uitgewezene zijn huis verlaat
volgt hij de borden met 'uitgang',
die overal waar hij aankomt zijn geplaatst.

(Peeters, 2008, p. 23)

Het Bijbelse verhaal van Hagar als input is expliciet aanwezig in de eerste regel van het gedicht. Naarmate zich het gedicht ontvouwt, wordt steeds duidelijker dat 'de uitgewezene' een universeler begrip is. Het huisbeeld dat hier verschijnt, is geen huis dat een houvast biedt ('verblijfplaats') maar een tijdelijke plek ('verwachtplaats') tussen aankomst en vertrek. Dat vertrek kan van uiteenlopende aard zijn: na de 'insluiting' gaat het misschien om een vertrek naar een meer vaste verblijfplaats. 'Insluiting' is echter het enige woord met een positief vooruitzicht in het gedicht, indien het tenminste begrepen wordt als een maatschappelijk proces dat tot de opname in een groep leidt. Door het grondwoord roept 'insluiting' echter ook het beeld op van geslotenheid en isolatie. Als zodanig behoort het woord tot de reeks met 'aankomst' en 'vertrek' als twee polen van

dezelfde beweging. In de aankomst van de uitgewezene is zijn vertrek al ingeschreven, zoals verwoord wordt in de laatste strofe. De tijdelijkheid van deze ‘verwachtplaats’ verschijnt in de beschrijving van alle ruimten: ‘[a]lle kamers zijn wachtkamers’, de bank in de zitkamer dient om ‘het ijsberen te onderbreken’, ‘[d]e literatuur bestaat uit formulieren’, de dagen zijn ‘onbepaald’. In de raam-metafoor uit de voorlaatste strofe manifesteert zich enerzijds deze onbepaaldheid; de uitgewezene kijkt uit het raam en ziet het werkelijke landschap, maar hij denkt tezelfdertijd aan het landschap van zijn land van herkomst. Anderzijds is er sprake van uitzichtloosheid; het landschap dat hij uit het raam van ‘zijn huis’ ziet, zal na de onvermijdelijke uitwijzing opnieuw het landschap van zijn land van herkomst worden. ‘Zijn huis’ aan het slot van het gedicht is eveneens dubbelzinnig: het is tegelijk zijn huis in het land van herkomst en de ‘verwachtplaats’ in het land van aankomst. Aan het gedicht ligt de conceptuele metafoor LAND ALS HUIS ten grondslag. Het gedicht ‘Verwachtplaats’ geeft een karakteristiek van dit huis. In *Loper van licht* wordt de bewoners van het huis een stem gegeven en wordt aandacht geschonken aan hun situatie.

Het gedicht ‘Veertien Polen’ uit de recentste bundel *We konden alle kanten op* (2011) van Ad Zuiderent kan eveneens worden beschouwd als een stem in het debat over het Europa van de eenentwintigste eeuw. Ik citeer de eerste strofe:

In het huis van mijn jeugd zitten veertien Polen
 Veertien Polen in het huis van mijn jeugd.
 Nu wordt er gezegd: het zijn technisch hoogwaardige
 Polen en het zijn geen Bulgaren of Turken.
 Maar Polen, en veertien? Dat is, zeg maar, te veel.
 (Zuiderent, 2011, p. 9)

Het gedicht is opgebouwd rond de metafoor ‘het huis van mijn jeugd’. De concepten die daarachter schuilgaan, zijn LAND en OUDERHUIS. In verschillende beelden uit het gedicht worden deze twee concepten geïntegreerd. De veertien Polen zijn in de eerste strofe de werkers die mogelijk in het ouderlijk huis van de ik vanalles aan het herstellen zijn. Het kunnen ook werkers zijn die in het ouderlijk huis zijn ondergebracht. Ze worden tegengesteld aan de Bulgaren en de Turken. De tegenstelling staat hier in de context van het werk dat wordt verricht. Zowel de Polen als de Bulgaren kunnen legaal werken in Nederland. Terwijl dat in het geval van Polen min of meer volgens de regels gebeurt, is de situatie van de Bulgaren minder duidelijk. In een artikel uit *DePers.nl* wordt deze tegenstelling als volgt onder woorden gebracht:

Voor uitzendbureaus in Nederland is het noodzakelijk om goede tussenfiguren ‘in het land zelf te hebben’. ‘Zij kennen de weg, weten waar ze mensen moeten werven.’ Bij de Polen was het vanaf het begin anders, zegt Roubos. ‘In Polen werkten we met tussenfiguren die we konden vertrouwen.’ Zo gezien is het dus bijna onvermijdelijk dat de nieuwe Bulgaren terecht komen in het illegale (Turkse) circuit. Met alles wat daar bijhoort: slechte huisvesting, werkweken van zestig uur, malafide bedrijven en veel te lage lonen. (Tomesen, 2009, 21 juli)

Men kan hieruit concluderen dat het politiek correcter is om een Pool als klusjesman of als huurder in huis te hebben dan een Bulgaar. Deze conclusie is ook in de tegenstelling Polen – Bulgaren of Turken in het gedicht van Zuiderent te lezen. De historisch-religieuze achtergrond speelt in zijn gedicht eveneens een rol. De Bulgaren en Turken zijn over het algemeen moslims en hebben als nakomelingen van het toenmalige Ottomaanse rijk een gemeenschappelijke afkomst. De Nederlanders zijn (waren overwegend) protestant. Naar het Nederlandse protestantisme verwijst in het gedicht de toponymische aanduiding Dordrecht, ‘een plaatsnaam die, vanwege de eerste Synode, wel als metonymische benaming van het Nederlandse protestantisme wordt gebruikt’ (Zuiderent, in een privé-correspondentie met IBK). De Polen zijn katholiek. Het depreciërende ‘dat’ als verwijzing naar de Polen, evenals de overige typering, laat geen twijfels bestaan over de neerbuigende manier van denken van de ik: ‘Dat komt in het huis van mijn jeugd, / hangt een kruis op de plee misschien wel / en drinkt zichzelf ’s zondagsmiddag een oordeel.’ (Zuiderent, 2011, p. 9). In deze ironische uitspraak weerklinkt een toespeling op 1 Korintiërs 29: ‘Want wie eet en drinkt, eet en drinkt tot zijn eigen oordeel, als hij het lichaam niet onderscheidt.’ (NBV, 2004). De ik minacht de katholieke Polen, maar zijn willens nillens Bijbelse taalgebruik verraadt tezelfdertijd de gemeenschappelijke christelijke wortels van Polen en Nederlanders die weliswaar ook van elkaar verschillen, onder andere daarin dat ze over elkaar denken ten onrechte deel te nemen aan de eucharistie oftewel het avondmaal. In het gedicht wordt dit verschil vanuit het perspectief van de protestantse Nederlander getoond en vertaald in het stereotype van een Pool, die staat voor overmatig alcoholgebruik en een gebrek aan hygiëne (‘Maar nu veertien Polen, technisch hoogwaardig / of niet, dat is een andere koek, dat krijgt / mijn moeder nooit schoon.’, *ibidem*). In die stereotypering manifesteert zich uiteraard xenofobie, die aan de metafoor ‘het huis van mijn jeugd’ een andere dimensie verleent. ‘Het huis van mijn jeugd’ is meer dan het ouderlijke huis dat door Polen opgeknapt of tijdelijk bewoond wordt. De toespelingen op de enigszins geïdealiseerde tijd en ruimte die verbonden worden met de jeugd

van de ik, vooral in het laatste gedeelte van het gedicht, roepen het beeld op van Nederland van voor de tijd van allerlei gastarbeiders. De andere nationaliteiten waren toentertijd zeldzamer en dus niet storend ('een Tsjech bij een boer woont die later verdwijnt / en dan was dat misschien een spion', *ibidem*, p. 10), de andersgelovigen evenmin ('een buurman die rooms is, maar verder geen hond.', *ibidem*). In deze ruimte dringen nu de 'veertien technisch hoogwaardige Polen' binnen, als een metonymie voor alle gastarbeiders. Ze zijn zowel een persoonlijk probleem (het gaat immers om 'het huis van *mijn* jeugd') als een maatschappelijk-politieke, Nederlandse kwestie, aangezien de metafoor 'het huis van mijn jeugd' de talige verschijning is van de conceptuele metafoor LAND ALS HUIS. Dit, zoals de dichter het zelf in onze privécorrespondentie noemde, 'ongegeneerde gedicht met een xenofobisch kantje' is de stem van iemand die enerzijds de gevoelens van zijn natiegenoten probeert te begrijpen vanuit zijn eigen gehechtheid aan de herinnering aan het huis van zijn jeugd en anderzijds bewust literair omgaat met deze gevoelens, vooral met de xenofobie, goed beseffend dat het taboe van de politieke correctheid tegenover de problematisch geworden toevloed van vreemdelingen een karikatuur geworden is en als zodanig niet langer kan standhouden.

De eenentwintigste-eeuwse poëzie over het huis is minstens zo complex als de gevoelens die de huizen bepalen en ze kan verschillende vormen aannemen waarvan de herinnering een meest voor de hand liggende gedaante is. De bloemlezing van Deleu is daarvoor representatief, evenals de hier besproken gedichten van Holtrigter, Van Londersele en Depeuter. Andere eenentwintigste-eeuwse gedichten over het huis zijn daarentegen niet zozeer herinneringen aan het huis als wel opnamen van talrijke beelden, van elkaar afwisselende momenten waarover de ik nauwelijks reflecteert. De ik komt in de hedendaagse gedichten over het huis waar de complexe gevoelens niet zozeer worden verwoord als wel verzwegen, niet in opstand, niet eens innerlijk zoals bij Elsschot. De ontbrekende reflectie contrasteert met het perspectief van de ik als de ander dat veelal in deze poëzie wordt toegepast. Hoewel de ik tussen de identiteiten ook reist en wandelt, zoals bij de als postmodern geboekstaafde dichter Peter Holvoet-Hanssen, hoeft het huis in de gecreëerde huisbeelden geen vervreemding te impliceren; integendeel, het kan ook een houvast bieden en een uitvalbasis vormen voor de ondernomen taalavonturen. Een aparte categorie vormen gedichten die de conceptuele metaforen LAND ALS HUIS en EUROPA ALS HUIS realiseren en te beschouwen zijn als geëngageerde stemmen in het actuele politiek-maatschappelijke debat.

III. Benaderingen

LICHAAM ALS HUIS

Albert Bontridder en Jan G. Elburg

1. Hermetisch en vergeten

De poëzie van de dichter en architect²⁹ Albert Bontridder geldt als ‘het meest hermetische wat in *Tijd en Mens* gepubliceerd is’ (Joosten, 1996, p. 28). ‘Lichamelijk’ en ‘geëngageerd’ zijn andere courante bepalingen van zijn werk. In verband met het hermetisme merkt de dichter zelf op: ‘Overigens is het geen geheimtaal, hoewel er wel divinatorische en duistere gedeelten inzitten, en als de man in de straat dat niet begrijpt is het daarom niet überhaupt aan de teksten te wijten. Waarom zou hij ze begrijpen als hij geen enkele krachtinspanning levert?’ (Joosten, 1996, p. 28). Ondanks de waardering van zijn tijdgenoten, die hem in een adem en soms zelfs vóór Hugo Claus noemden als de beste experimentele dichter in Vlaanderen³⁰, genoot hij nooit de bekendheid die Claus, die nota bene ook niet noodzakelijk door ‘de man in de straat’ gelezen wordt, ten deel viel. Hoe interessant de lotgevallen van de receptie van beide dichters ook mogen zijn, ze vormen echter niet het perspectief van dit onderzoek. Frappant is wel het feit dat Bontridder door verschillende onderzoekers wordt gekarakteriseerd als een veelal enkel in bibliotheek edities publicerende en over het algemeen ‘doodgezwegen’ en weinig gewaardeerd dichter (T’Sjoen, 2010, p. 225; Imschoot, 2004, pp. 3-5; Kooijman, 2004, p. 20). Geert Buelens acht juist de vrijheid daarvoor verantwoordelijk en verwoordt dat enigszins ironisch: ‘Bontridder heeft zijn hele leven gezocht naar een poëzie en architectuur die het individu en de gemeenschap een zo groot mogelijke vrijheid konden garanderen. Alvast voor zijn gedichten is gebleken dat die vrijheid uiteindelijk zó groot werd, dat de lezer hem ervoor bedankte en de gedichten opzij legde.’ (Buelens, 2008, p. 628). De

²⁹ Deze dubbele begaafdheid was het onderwerp van een studie van Francis Strauven, historicus van de architectuur die de invloed van de poëzie op Bontridders architectonische ontwerpen onderzocht (vgl. Strauven, 2005). Strauvens postulaat om Bontridders poëzie ‘te benaderen in het licht van zijn architectuur’ was een van de aansporingen tot diepgaander onderzoek waarvan een deel in dit hoofdstuk wordt gepresenteerd. Met dank aan Francis Strauven voor het materiaal dat hij mij ter beschikking stelde.

³⁰ ‘Boon, Claus en ik beschouwen hem als de beste Vlaamse modernistische dichter, beter – als dichter – dan Claus zelf’ (Jan Walravens, geciteerd door Joosten, 1996, p. 272).

diagnose die Buelens in zijn invloedrijke studie *Van Ostaijen tot heden* stelt, is wellicht van toepassing op het verleden, de tijd toen Bontridder slechts door enkele poëziekenneren gewaardeerd werd en zijn werk door anderen als ‘hermetisch’ werd bestempeld. Nu de lezers die geboren zijn tijdens de doorbraak van de postmoderne poëzie, volwassen worden en vaak met veel complexere poëzie geconfronteerd worden, is het misschien tijd om de zogenaamd ‘ontoegankelijke’ poëzie van Bontridder te herlezen. De aanleiding om hier een van zijn gedichten aan een gedetailleerde analyse te onderwerpen, vormde echter niet in eerste instantie de uitdagende bewering over zijn vermeende hermetisme. Veel-er is het de fascinatie voor de vrijheid, die als kunstprincipe en als streven zowel Bontridders architectonische ontwerpen als zijn poëzie kenmerkt³¹.

In deze studie wordt het titelgedicht uit Bontridders Nederlandstalige debuut *Hoog water* opnieuw voor het voetlicht gehaald en gerelateerd aan het gedicht ‘niemands huis’ van de Vijftiger Jan G. Elburg. De parallel tussen beide dichters is ook van een andere aard dan enkel de, in vergelijking tot andere experimentele dichters, marginale aandacht die aan hun werk geschonken is door zowel de man in de straat als de professionele poëzielezers. Jan G. Elburg, die deel uitmaakte van de ‘harde kern’ van de Vijftigers, schijnt weliswaar geen doodgezwegen dichter, maar toch wordt hij in de bespreking van zijn recent uitgegeven bloemlezing een ‘vergeten Vijftiger’ (Rijghard, 2012, 3 februari) genoemd. Terwijl Joris Note dit in zijn reactie op de biografie en de bloemlezing van de dichter probeert te bestrijden (Note, 2012, 14 maart), typeren andere recensenten Elburg als ‘bijna vergeten’ (Truijens, 2012, 10 maart) of ‘in de vergetelheid geraakt’ (Molegraaf, 2012, 11 februari). Hoe dan ook vormde zijn herdenking in 2012 een aanleiding om de dichter opnieuw onder de aandacht te brengen, en wel met een bloemlezing uit zijn poëzie, *Ik zie scherper door de taal*, met een uitgave van de briefwisseling tussen Elburg en Koos Schuur, met zijn biografie *De man met de drietand* door Jan van der Vegt en met een tentoonstelling in het Stedelijk Museum te Schiedam. De gedichtanalyse die hier wordt gepresenteerd, schrijft zich, min of meer toevallig, in deze golf van hernieuwde aandacht in. De keuze voor Elburg berust echter vooral op de parallellen met het werk van Bontridder, met name het gebruik van conceptuele metaforen die illustratief zijn voor de lichamelijke, experimentele poëzie en de reflectie die beide dichters wijden aan de identiteit van het individu in relatie tot tijd, ruimte en vooral de ander.

³¹ Hoewel het buiten het bestek van deze bijdrage valt, kadert ‘het vrijheidsstreven van het individu tegenover de greep van het systeem’ (T’Sjoen, 2010, p. 224) eveneens in de preoccupatie van de dichter met de idee van de vrijheid die in zijn volgende dichtbundels op verschillende manieren met het ethische en/of politieke engagement verbonden wordt.

2. Albert Bontridder, 'Hoog water'

2.1. *Gevangen in eigen lichaam*

Laat ik beginnen met het gedicht van Albert Bontridder. De eerste bundel die Bontridder in het Nederlands publiceerde, was *Hoog water* (1951), waarin de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS een prominente rol speelt, vooral dan in het titelgedicht:

HOOG WATER

Ik ben mijn lichaam niet

In de muren van de cel
hebben de bomen duizend ogen
de vrouwen duizend lippen die tasten aan het hart

Ik ben
de adem van het kind die draait
en in het heizand
stokt

Vraag mij niet:
hoe zijn de wolken zwanger van de melk die stijgt naar uw
gelaat?

want zelf vraag ik u:
op welke boom staan appelen zo zacht als aan mijn romp?
in welke straat breekt men het brood der poëzie
als in mijn woord?

Geen dier is dierlijker dan wij
die mensen zijn

Nooit kan ik weten
of ik neerlig op een wolk
de witte spin van mijn hand zie dwalen op het bed

De wolken wegen op mij
de vogelen nestelen zich
tussen mijn benen

Ik lig op de buik van de aarde:
vrouw die wegvalt onder mij

Ik hang

ballon die zichzelf niet kent en niet voelt:

ik ben niet licht niet zwaar
ik ben een kleed dat mij niet dekt
een woord dat niet weerklinkt

Mijn lichaam is een stad
waarover ik beweeg met koude vleugelslagen
een vogel die niet weent
die elders woont
die alles ziet
en andere dromen distilleert

Mijn lichaam is een stad waar ik niet woon
waar vrouwen dolen
mieren in de straten van het bloed
aan ieder kruispunt schreeuwt het licht der bioscopen
in ieder meisjeskleed hangen de bleke boezems
waarop de smalle straten
hun rantsoen zon
in laaiende vonken werpen

In deze oude stad kruipen de kerken weg
tussen de huizen
en zoeken naar een onvervalste geraamte

Hier breken priesters brood in stalen helmen
en dolen door hun angst
of wroeten in het zeewier van hun biechtgeheimen

Mijn lichaam is een straat die bloot ligt in de zon
geurend naar olie gas en zwoele autobanden
waarin de huizen staan met opgetrokken schouder
onder het draadnet van tram en telefoon
dat op mijn voorhoofd
schuw
een spinneschaduw werpt

In zulke straten staan de bomen recht
als rokende sigaretten
die naar hun wortels zoeken
die smeulen in de zon
en van de stenen gruwen

die roeren aan hun keel

In mijn straten gaan de kinderen rond
gelijk een oud geslacht
blauwe wezen
die banden scheuren van hun hemd
om aan de wang te leggen
van de bloemen
die verbleken tussen steen en ijzer

Mijn lichaam is een huis waar een gebocheld kind
gevangen zit aan wit-gekalkte ruiten
waar het de woorden zegt die niemand hoort
waar het de tranen van zijn vingers zuigt
en gaatjes boort op moede paden
duistere hoven
en namen schrijft die wij met omgekeerde ogen lezen

Mijn lichaam is een deur waardoor de meisjes gaan
met opgeheven rokjes
mijn lichaam is een bed waarover duizend handen
zoeken naar slaap
mijn lichaam is een boek waar ieder oog
de bladzij scheurt
de zenuw oversnijdt

Mijn lichaam is de zerk waarop de schaduw ligt
met toegevouwen handen
mijn lichaam is de kroeg waarin de glazen rinkelen
mijn lichaam is de regen mijn lichaam is de zon
mijn lichaam is de wolk die kreunt

Mijn lichaam is de muur
waartegen schouders leunen
mijn lichaam is de zolderluik waarlangs de vrouwen vluchten
terwijl hun vingers klevan
in het borsthaar van de mannen

Mijn lichaam is een bijl
mijn lichaam is een boom
en schreeuwt gelijk de bijl
en kreunt gelijk de boom

Mijn lichaam is de cel
waarvan de muren zich met lauwe koppen buigen
over mijn mond

de ogen van de zoldering
liggen op mij als wolken op een vogel
het venster rukt zich los uit het gordijn der bomen
om met een muizeoog
het bloemehoofd
aan hals en kin te aaien

Wie maakt mij vrij
en opnieuw steen aan het verkalkt geslacht der stad?
wie maakt mij vrij
waar witte spinnen niet meer draaien op het laken
en rond de rode druppels
van de moederlijke wegen?

Knieën lagen geborgen in de melkweg van de armen
als paaseieren
veilig in het snoer van de gevederde vingers
die de voeten oliën

Oosterse olielampen hingen aan het gewelf
van de nachtelijke kapel
en aan de randen van het glas
waar in de punt de olie parelt
gleden de handen
van de schaduw

Toen zei ik niet:

‘het idioom van de winden gaat verloren
aan het instinct van de sterren’.

want schaduwen kunnen in volle vlucht
het gevogelte tussen de benen grijpen
en tasten naar de ingewanden

Nu druppelt het bloed tussen de staartpennen
op de schouder van het licht

Ik heb mijn lippen gewond aan wervels
die talrijker zijn dan de sporten van de jakobsbladder

en tastend aan de duistere deur
tussen de neergeworpen zuilen
en de organen van de Afrodite

heb ik lampen gebroken.

(Bontridder, 1973, pp. 86-90)

Al in de eerste regel van het gedicht wordt de vervreemding van het eigen lichaam vastgesteld. De ik en zijn lichaam zijn zowel van elkaar gescheiden als met elkaar verbonden. Op deze ambivalentie wijst de positie van het eerste en het laatste woord in het eerste fragment: 'Ik' en 'het hart'. Ze zijn in zekere zin synoniemen. 'Hart' heeft betrekking op de ik, met name op zijn innerlijkheid. Maar het hart is ook een onderdeel van het lichaam. In een beeld dat na de eerste regel volgt worden 'de muren van de cel' genoemd. De twee beelden worden geïntegreerd: de ik voelt zich vreemd in zijn eigen lichaam als een gevangene in de cel. De integratie van de beelden gebeurt niet via een logische samenhang, want die is er nauwelijks. Ook grammaticaal is dit eerste fragment niet coherent. Terwijl de ik in de eerste regel zich duidelijk manifesteert (Ik, ben, mijn), zijn de volgende drie regels vrij algemeen van aard; ze bevatten geen woorden of aanwijzingen op basis waarvan de daarin gecreëerde ruimte van de cel in causaal of enig ander verband gebracht zou kunnen worden met de ik. De integratie komt tot stand omdat de beelden met elkaar botsen. Dit is een typerend kenmerk van Bontridders gedichten, die de dichter zelf als 'allusieve beeldenreeksen' (Bontridder in Roggeman, 1975, p. 47) karakteriseert. In zijn analyse van Jan Walravens' programmatische tekst 'Phenomenologie van de moderne poëzie' heeft De Geest het over 'een aaneenschakeling van beelden die met elkaar in de clinch gaan' (De Geest, 2011b, p. 70) en over de 'centrale rol van het beeld' als kenmerk van de experimentele poëzie: 'Die centrale rol van het beeld verdringt in ieder geval de idee dat de poëzie de uitdrukking van gedachten zou zijn en maakt de weg vrij voor een bij uitstek irrationele poëzie [...] waarvan ook de effecten op de lezer niet langer in rationale termen beschreven kunnen worden' (ibidem, pp. 70-71). Aan de basis van de aaneenschakeling van beelden als methode ligt, volgens Bontridder, opnieuw de gedachte aan de vrijheid, zowel van de poëzie zelf als van de lezer die, zoals Roland Barthes het in zijn befaamde essay *La mort de l'auteur* (1968) poneerde, de auteur moet vervangen: 'Deze associatieve structuur, samen met het dynamische karakter dat ik aan deze beeldenreeksen meegeven wil, moet het voordeel hebben de poëzie in een "open" toestand te houden, en dus vatbaar om door de lezer – die andere dichter – verder of opnieuw "verdicht" te worden.' (Bontridder in Roggeman, 1975, p. 44).

Na de vervreemding van het eigen lichaam en het gevoel van gevangen te zitten in dit lichaam is de erotiek het derde element dat op het lichaam betrekking heeft en onmiddellijk aan het begin van het gedicht wordt opgeroepen, via woorden als ‘lichaam’, ‘vrouwen’, ‘lippen’, ‘tasten’. Na dit significante begin is het hele gedicht verder opgebouwd uit beelden waarin pogingen tot definities worden ondernomen: als ik mijn lichaam niet ben, wat ben ik dan? Aan de grondslag van die beelden liggen conceptuele metaforen als LICHAAM ALS BOOM, AARDE ALS VROUW, DICHTER ALS KIND, LICHAAM ALS STAD en LICHAAM ALS HUIS. Het resultaat van die zoektocht is een complexe identiteit die samengesteld is uit verschillende deelidentiteiten. Op het niveau van de conceptualisering kan gesproken worden van het gedicht als een complexe *blend* van de genoemde metaforen. Dat de ik als een kind is maar ook al bestemd om dood te gaan, kunnen we aflezen uit het beeld van het kind dat ‘in het heizand / stokt’.

2.2. *Tussen lichamelijk en verheven*

Veelbetekenend voor de speurtocht naar een eigen identiteit is het woord ‘gelaat’, dat bij het domein ‘lichaam’ hoort. Als enige woord in het gedicht springt het in, waardoor het extra opvalt. Het kan geassocieerd worden met de courante uitdrukking ‘zijn ware gelaat tonen’, die het lichaam aan het innerlijk van de ik relateert. ‘Uw gelaat’ en ‘het brood der poëzie’ dat gebroken wordt, zijn religieuze beelden die de tegenstelling tussen hoog (God, poëzie) en laag (lichaam) nog duidelijker naar voren brengen. De ik wil niet gevraagd worden naar zijn gelaat (zijn ware natuur) en door zijn eigen vraag verschuift hij de aandacht naar ‘mijn romp’, naar zijn lichamelijkheid. De appels hangen er ‘zacht’ aan, wat een beeld kan zijn voor de zachte natuur van de ik maar eveneens een beeld van de ik als een vruchtbare boom. De ik heeft bovendien woorden waarin ‘het brood der poëzie’ gebroken wordt, en wel zoals het in geen enkele straat gebeurt. Door deze uitdrukking wordt het een sterk religieus beeld met associaties aan Christus en het Laatste Avondmaal. De poëzie is zoals het brood dat veranderd werd in het lichaam van Christus, waardoor de lichamelijkheid van de poëzie nog beklemtoond wordt. Door dit beeld wordt eveneens de ruimte van de stad opgeroepen, die verder in het gedicht nog meermaals verschijnt. De conceptuele metafoer LICHAAM ALS BOOM komt op dezelfde pagina terug: het is een hoge boom waarop de wolken ‘wegen’, waarin zich de vogels ‘nestelen’. Ook het volgende beeld is er een van de ik als een boom die op de aarde groeit. Het dubbelpunt tussen de twee regels ‘Ik lig op de buik van de aarde: / vrouw die wegvalt onder mij’ zorgt daarbij voor dubbelzinnigheid. Op het eerste gezicht roepen de regels erotische connotaties op, maar evengoed is een andere interpretatie verant-

woord. Het is alsof de boom die op de aarde groeit, plots van de aarde gescheiden wordt: de vrouw-aarde (de *terra mater*, Moeder Aarde) valt weg onder hem. Hij is niet meer met het aardse verbonden en lijkt tot het hogere te gaan behoren. Tezelfdertijd kan het ook een beeld zijn van de letterlijke ont-aarding van de ik, wat correspondeert met de aforistische zin ‘Geen dier is dierlijker dan wij / die mensen zijn’, die de degeneratie, verdierlijking en bijgevolg ontaarding van de mens thematiseert. Mogelijk is die ‘verdieerlijking’ verbonden met de seksualiteit. De erotiek, die prominent aanwezig is in het werk van Bontridder, wekt wel vaker de indruk dat ze, door dergelijke representaties, paradoxaal verdrongen wordt als beschamend, als ‘dierlijk’. Die visie komt ook aan bod in de commentaar van Buelens: ‘De stortvloed aan seksueel getinte beelden is zo intens dat het lijkt alsof hier eerder een bezwering van schaamte en schuldgevoelens in het geding is dan een onbekommerde celebratie.’ (Buelens, 2008, p. 622). Aan de grondslag van de conceptuele integratie in de metafoor AARDE ALS VROUW ligt immers het begrip ‘vruchtbaarheid’. Verderop in het gedicht hangt de ik, van de aarde gescheiden, daarboven als een ballon. Hier worden twee conceptuele metaforen geïntegreerd: de boom waaronder de aarde-vrouw weggefallen is en de ik die van zijn eigen lichaam vervreemd is (‘zichzelf niet kent en niet voelt’) en als het ware in een vacuüm zweeft (‘ik ben niet licht niet zwaar’). De boom die van de aarde ontdaan is, keert verderop terug in het beeld van de ontheemde bomen ‘die naar hun wortels zoeken’.

De regel ‘ik ben een kleed dat mij niet dekt’ is een paradox die tezelfdertijd blijkt geeft van een soort cognitieve dissonantie van de ik. Hoewel het possessief pronomen ‘mijn’ het zelfstandig naamwoord ‘lichaam’ bepaalt, zijn de ik en ‘*mijn* lichaam’ twee verschillende entiteiten, zoals de ik ‘een kleed’ *is* dat echter ‘*mij* niet dekt’. Het lichaam van de ik wordt vervolgens gelijkgesteld met ‘een stad’. In dat beeld is de ik vrij als een vogel maar beweegt hij onverschillig en ongevoelig (‘met koude vleugelslagen’, ‘niet weent’) door de stad. De ik woont niet in het eigen lichaam-als-stad maar ‘elders’. Lichamelijke, erotische relaties waarbij de ik niet innerlijk maar enkel lichamelijk betrokken is, worden opgeroepen in het beeld van het lichaam-als-stad ‘waar ik niet woon / waar vrouwen dolen’. Dit beeld wordt later in het gedicht versterkt door de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS, die door middel van metonymische verkorting wordt opgeroepen. Het lichaam wordt bijvoorbeeld gelijkgesteld met de deur ‘waar door de meisjes gaan / met opgeheven rokjes’, of met ‘de zolderluik waarlangs / de vrouwen vluchten / terwijl hun vingers kleven / in het borsthaar van de mannen’. Het erotische dat in verschillende beelden in het gedicht verschijnt, is een element dat de ik met de wereld verbindt. Het is echter enkel een verband tussen

de wereld en het lichaam van de ik, het lichaam dat voor de ik wezenlijk vreemd blijft.

2.3. *Als het kind in het huis*

Het beeld van de stad dat in het gedicht wordt gecreëerd, is dynamisch, levendig, schreeuwend van licht en zon, en deze eigenschappen zijn eveneens van toepassing op het lichaam doordat de twee domeinen – ‘lichaam’ en ‘stad’ – conceptueel geïntegreerd worden. De integratie valt het meest op in het volgende beeld: ‘het draadnet van tram en telefoon / dat op mijn voorhoofd / schuw / een spinneschaduw werpt’. Over het lichaam van de ik weten we ondertussen tamelijk veel. Brems spreekt over de ‘gedecorporaliseerde lichamelijkeid’ (1976, p. 110) met betrekking tot de poëzie van Bontridder waarin pogingen ondernomen worden ‘tot overstijging en ontstoffelijking’ (ibidem). Anders dan bij Lucebert, Kouwenaar en Elburg staat de lichamelijkeid hier los ‘van een existentiële onderbouw’ waardoor ze ‘grotendeels gratis wordt.’ (ibidem, p. 109). Door de duidelijke, bijna programmatische in de eerste regel van ‘Hoog water’ verkondigde scheiding van ‘ik’ en ‘mijn lichaam’ begint de vraag te rijzen naar de aard van de ik die zijn lichaam zo ambigu ervaart. Die wordt slechts omzichtig, en maar gedeeltelijk, in het tweede gedeelte van het gedicht ontsluit. Daarbij zijn vooral de kindbeelden van belang. Het concept KIND komt in het gedicht vaak voor: in het beeld van de kinderen die ‘rondgaan’ in de straten van de stad, ‘de adem van het kind’ uit het begin van het gedicht, ‘blauwe wezen’ als metonymie voor kinderen en ‘een gebocheld kind’. Het kind zit blijkbaar gevangen in het huis zoals de ik in zijn lichaam. Aan de basis van dit beeld ligt opnieuw de metafoor LICHAAM ALS HUIS die in het volgende fragment gerealiseerd wordt:

Mijn lichaam is een huis waar een gebocheld kind
gevangen zit aan wit-gekalkte ruiten
waar het de woorden zegt die niemand hoort
waar het de tranen van zijn vingers zuigt
en gaatjes boort op moede paden
duistere hoven
en namen schrijft die wij met omgekeerde ogen lezen

Door de integratie van de concepten LICHAAM en HUIS komt ook een integratie van de concepten KIND en IK tot stand. Het kind is ‘gebocheld’, vervormd en dus anders. Het kind dat ‘woorden zegt’ en ‘namen schrijft’ wordt door niemand gehoord; wat het schrijft, wordt verkeerd begrepen (gelezen met ‘omgekeerde ogen’). De concepten WOORDEN en SCHRIJVEN zijn verbonden met de dichter-

lijke activiteit, die al eerder in het gedicht opgeroepen werd met ‘mijn woord’ waarin ‘het brood van de poëzie’ gebroken wordt. De ik is duidelijk een dichter. De *blending* van de twee conceptuele metaforen LICHAAM ALS HUIS en DICHTER ALS KIND doet ze beide aan kracht winnen. Het ik-kind is anders en blijft onbegrepen, wil gehoord worden, wil het woord – de poëzie – als brood delen met de anderen zoals het ‘in de straten’ wordt gedaan. Hij zit echter opgesloten in zijn eigen lichaam als het kind in het huis. Het wit van de ‘wit-gekalkte ruiten’ scheidt het kind van de wereld af. In dat beeld zit de paradox van de poëzie besloten, van poëzie in het algemeen en die van Bontridder in het bijzonder. Terwijl ze geheel en al een poging is om daadwerkelijk communicatie tot stand te brengen, faalt ze daarin door haar aard. Wat zich hier in de poëzie manifesteert, was als het ware een voorafschaduwning van wat zich enkele jaren later in de realiteit voordeed:

Toen de ‘avant-gardist’ *pur sang* op 22 september 1966, ter gelegenheid van ‘Poëzie in het Paleis’ in het Brusselse paleis voor Schone Kunsten, op de bühne een abstract-theoretische zelflegitimering presenteerde, werd hij door het happeningpubliek in uitbundige contestatiestemming uitgefloten. Bontridder wilde het individu deelgenoot maken van zijn vrijheidsgedachte (of -betrachting)... maar bleef onbegrepen. (T’Sjoen, 2010, p. 223)

T’Sjoen snijdt hier een ander aspect van Bontridders poëzie dat in de volgende sectie besproken wordt.

2.4. Poëzie als communicatiesysteem

In ‘Hoog water’ probeert de wereld echter ook te communiceren met de ik. Tegen het eind van het gedicht worden de beelden van de buitenwereld steeds indringender. ‘[D]e muren’, ‘het venster’, ‘de schaduwen’ worden gepersonifieerd, waardoor de indruk ontstaat dat de buitenwereld als het ware tot de ik wil doordringen via de lichaam-cel waarin hij gevangen zit. De oproep van de ik, die tweemaal herhaald wordt: ‘Wie maakt mij vrij’, is in deze context betekenisvol. De ik wacht echter niet passief om bevrijd te worden, maar onderneemt pogingen om zelf los te breken terwijl hij, ‘tastend aan de duistere deur’, de wervels probeert te ontsluiten: ‘Ik heb mijn lippen gewond aan de wervels / die talrijker zijn dan de sporten van de jakobs ladder’. Dat deze ontsluiting met ‘mijn lippen’ (metonymisch voor de stem, het woord van de dichter) gebeurt, ondersteunt de interpretatie dat de ik-dichter door middel van zijn poëzie probeert te communiceren en, ondanks de daarbij ervaren verwonding, uit zijn geslotenheid tracht los te breken.

Het zintuiglijke is in het gedicht 'Hoog water', net als in de gehele bundel, dominant. De lichamelijkheid wordt ten volle in haar ambivalentie ervaren. Bontridder zegt daarover zelf:

In de verhouding van het Ik tot zichzelf en tot zijn partners is de lichamelijkheid de onafwendbare klem maar ook de enige brug. Alleen de onmiddellijk ervaarbare realiteit van het lichaam waarborgt het menselijk zijn. Het lichaam maakt ons niet alleen tot een vreemde tegenover de anderen maar ook tegenover onszelf. (Bontridder in Roggeman, 1975, p. 45)

Terwijl Claus in zijn experimentele poëzie verschillende klemmen wil onderzoeken, legt Bontridder de nadruk op de ambiguïteit van de lichamelijkheid. Uit de dubbelzinnigheid die de lichamelijkheid impliciet kenmerkt (klem-brug, vervreemding van de ander en van zichzelf) vloeit het concept voort van de poëzie én van de architectuur als twee communicatiesystemen. In Bontridders essay 'Poëzie en architectuur' wordt die gedachte als volgt verwoord: 'De ruimte van de architectuur is, zoals de ruimte van de poëzie, een overkoepelend communicatiesysteem waarin de componenten van tijd en afstand lichamelijk als eminent bewoonbaar voorgedragen worden.' (Bontridder, 1988, p. 28)³². De twee communicatiesystemen – 'architectuur als ruimtebeleving' (ibidem) en 'de poëzie als ruimtebeleving in de woordstructuren van de taal' (ibidem) – houden de dichter-architect ononderbroken bezig. In zijn poëzie is de relatie poëzie-architectuur metaforisch. De poëzie wil gewoon zijn en als het dagelijks brood gedeeld worden zoals dat op straat gebeurt; deze metafoer roept eveneens het individu (de woordkunstenaar) in zijn relatie tot de gemeenschap op. Bovendien verkrijgen de taal en de poëzie in 'Hoog water' een ruimtelijke dimensie die ze ontleen aan architectonische woorden als 'huis', 'straat' en 'stad'.

2.5. *Het ritme van de ademhaling*

De lichamelijkheid van de experimentele poëzie manifesteert zich ook door de vorm, en meer bepaald door het ritme. Die component van het moderne gedicht bespreekt Jan Walravens eveneens in zijn 'Phenomenologie van de moderne poëzie'. Het ritme in de experimentele poëzie vloeit voort uit het streven naar vrijheid: 'Opnieuw gaat het in eerste instantie om het wegvallen van vooraf opge-

³² Bontridder heeft meer dan een keer in zijn essays architectuur uitgesproken gerelateerd aan de poëzie en deze relatie filosofisch onderbouwd. In 'Wonen, bouwen – denken, dichten' (1976) gaat hij in op Martin Heideggers 'Bauen – Wohnen – Denken' (1953); in 'La language de la maison' (1990) verbindt hij zijn beschouwing over architectuur met de denkbeelden van Ludwig Wittgenstein. Het essay 'Het huis van Wittgenstein', dat is opgenomen in de bundel met Bontridders maçonnieke teksten *Zeven jaar en meer* (2005), vormt een voortzetting van deze ideeën.

legde regels die de vernieuwende creativiteit aan banden leggen – in dit geval de maat van het metrum –, waardoor ruimte wordt gecreëerd voor een eigen, natuurlijk ritme, dat van de ademhaling.’ (De Geest, 2011b, pp. 70-71). Het natuurlijke ritme van de ademhaling is beslissend voor de lichamelijke van de poëzie, die eveneens door de vorm van het gedicht bereikt wordt. Zowel bij Bontridder als bij Elburg wordt op deze vrijheid en oorspronkelijkheid van de ademhaling gereflecteerd: ‘Ik ben de adem van het kind’ staat er bij Bontridder, en bij Elburg lezen we: ‘deze kamer van mijn adem, / waarin ik mij herboren terugvind / als een kind van vloer en zoldering’. Een andere parallel tussen de poëzie van beide dichters is de vervreemding van het eigen lichaam.

3. Jan G. Elburg, ‘niemands huis’

3.1. Een kind van vloer en zoldering

Voor de overwegingen in verband met lichamelijke, ruimte en identiteit biedt het gedicht ‘niemands huis’ van Jan G. Elburg, uit de bundel *hebben en zijn* (1958), een geschikt aanknopingspunt:

NIEMANDS HUIS

Niemands huis is het huis van een ander,
 niemands warmte de mijne:
 vergeef mij daarom deze kamer van mijn adem,
 waarin ik mij herboren terugvind
 als een kind van vloer en zoldering,
 vergeef mij deze ongewisse klok voor ogen,
 het langzame tweegevecht op ongelijke wapens.

vanavond zie ik de tijd
 en zie ik niets meer dan de tijd,
 als één van twee tegenstanders
 met het voorhoofd koppig op dat van de ander.

altijd had ik deel aan die
 hevige vriendschap die op vechten uitdraait:
 steeds sloeg de hand nadrukkelijk toe
 waar een goedig woord genoeg moest zijn,
 kwam de voet vinnig op vaste bodem neer,
 de noot om te eten verbrijzelend.

sneller dan maanden en jaren heb ik geprobeerd te leven,

mijn vingers heetten Graagte die men Te Gretig noemt,
 maar al wat ik gekregen heb is een oudere blik in mijn ogen;
 niemands warmte, omdat ik er zelf te veel van bezat,
 niemands woning dan die van mijn eigen huid.
 zo ben ik de meester der nederlagen geworden,
 waarin wij allen meesters zijn, denk ik.

ik zie de tijd vanavond,
 omdat men in donker hem alleen helder ziet:
 zijn stem tikt voort en ik heb geen antwoord gevonden.
 zijn stem tikt voort als een regen.

wij leven alléén in het land van de tijd, denk je niet?
 wij zijn diep in de regen van de tijd
 als kleine insekten in hoog gras.
 en niemands huis is dat van de ander
 en geen huis heeft een dak.

(Elburg, 1975, p. 148)

Het gedicht begint met een vreemde vaststelling: ‘Niemand's huis is het huis van een ander’. Is het huis dat van niemand is, toch wel van iemand, van ‘een ander’? In het tweede vers lezen we: ‘niemand's warmte de mijne’. De eerste twee regels vertonen een parallellisme dat volgende verbindingen suggereert: niemand's huis en niemand's warmte (de semantische velden van ‘huis’ en ‘warmte’ vallen gedeeltelijk samen), het huis van een ander – mijn (huis). Zo is ‘een ander’ misschien niemand anders dan de ik. De metafoor ‘deze kamer van mijn adem, / waarin ik mij herboren terugvind / als een kind van vloer en zoldering’ kwam al aan bod als een mogelijkheid om de dichterlijke activiteit te verbeelden. Het is eveneens een beeld van de wedergeboorte als terugkeer naar de staat van kinderlijke onschuld en volledigheid, zoals die in de metafoor ‘een kind van vloer en zoldering’ uitgedrukt wordt. Het is in dit verband vermeldenswaard dat de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS in de dichtbundel *Hoog water* van Bontridder in soortgelijke bewoordingen wordt gerealiseerd: ‘maar ik ben oud en doorzichtig / cel ben ik in mijzelf / en muur en vloer en zoldering’ (Bontridder, 1973, p. 62). Terwijl echter bij Elburg de nadruk ligt op het kind en alles wat het concept KIND evoceert – naïviteit, onschuld, openheid, geluk, perspectief van een lang leven... –, is de ik bij Bontridder oud, voorspelbaar (‘doorzichtig’) en gesloten (‘cel’). Door dat verschil in context evoceert de uitdrukking ‘vloer en zoldering’ bij Elburg de volledigheid, bij Bontridder daarentegen de substantiële verstarring.

3.2. Het lichaam-subject

De conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS is in Elburgs gedicht dominant, maar het concept HUIS wordt eveneens met het concept TIJD verbonden³³. Een metafoer voor de tijd is de regen: 'ik zie de tijd vanavond, / [...] / zijn stem tikt voort als een regen'. De tijd is 'één van twee tegenstanders'; de tweede tegenstander is 'de ander'. De ik probeerde een vriendschap te sluiten met zijn tegenstander (de tijd) en toen dat niet lukte, heeft hij telkens gevochten en 'sneller dan maanden en jaren [...] geprobeerd te leven'. In de vijfde strofe zijn alleen de ik en hij (de tijd) aanwezig. De ander wordt niet meer als tegenstander waargenomen maar vormt een integraal deel van de ik. De enige tegenstander van zowel de ik (die zichzelf als de ander erkent) als de andere mensen is de tijd. Het verkregen inzicht is de nietigheid van de mens ('wij zijn [...] als kleine insecten in hoog gras') in het aangezicht van de tijd. Het tikken van de klok wordt met het geluid van de druppelende regen in een beeld samengetrokken: 'zijn stem tikt voort als een regen'. De mens als substantie is nietig, vergankelijk, niet bestand tegen 'de regen van de tijd'. Deze associatie wordt opgeroepen door het beeld van een huis zonder dak, dat bijgevolg niet bestand is tegen de regen.

In het besproken gedicht worden verschillende woorden en woordverbindingen gebruikt die met ruimte in verband staan: 'het / niemands huis', 'woning [...] van mijn eigen huid', 'wij leven alléén in het land van de tijd'. In de eerste twee uitdrukkingen zijn twee componenten belangrijk: de mens als lichaam-subject en een ruimte. 'Niemands huis' en 'woning [...] van mijn eigen huid' zijn beelden van de mens, zijn lichaam verschijnt als huis (en/of als woning). De derde uitdrukking verbindt dit beeld met het gevoel van eenzaamheid van de mens die in zijn huis-huid gevangen is. Het is zijn huis dat tegelijkertijd 'niemands huis' is, en hij is tegelijkertijd 'de ander'. In die dubbelzinnigheid van zijn identiteit is hij aan een grotere ruimte en aan de ruimte-tijd ('het land van de tijd') overgeleverd, waar hij 'de meester der nederlagen [is] geworden' in een gevecht tegen de tijd. In de vierde en de laatste strofe verandert het perspectief van 'ik' naar 'wij', waardoor een veralgemening plaatsvindt. Die correspondeert met de erkenning van zichzelf en de ander, maar ook van zichzelf in elke andere mens. De eenzaamheid van de 'meester der nederlagen' wordt die van alle andere

³³ Peter Bormans geeft terloops een ander metaforisch verband: 'Poëzie als huis: het is een beeld dat bij Elburg wel vaker voorkomt, net zoals bij Kouwenaar trouwens' (2004, p. 295). Het concept komt bij Elburg echter niet al te vaak voor, en zeker is het niet zo prominent als bij Kouwenaar. Het concept POËZIE ALS HUIS is dominant en bijna expliciet in het gedicht 'geen heel huis', dat ook door Bormans wordt aangehaald, en in 'korte autobiografie' uit *laag tibet* (1952): 'en ik wilde in grote en kleine woorden wonen als een boodschap van overzee, / om deernis te vragen of vrees aan te jagen, / maar ook daar ontbraken de deuren.' (Elburg, 1975, p. 47). In zijn andere gedichten is het nauwelijks aanwezig, al bedient zich Elburg wel vaker van het concept HUIS in andere metaforische verbanden.

‘meesters’, en ook de andere mensen-huizen zijn niet bestand tegen de doorwerking van de tijd-regen want ‘geen huis heeft een dak’.

De conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS komt nog enkele keren voor in Elburgs poëzie uit de jaren vijftig. In het gedicht ‘erubuit, salva res est?’, eveneens uit de bundel *hebben en zijn*, heet het: ‘in mijn bloedeigen hoofd, een wat kouwelijk huis / ingericht met verwijtende blikken vanbinnen’ (Elburg, 1975, p. 156), en in het vroegere gedicht ‘eigen haard’ staat: ‘tussen mijn tanden ben ik thuis’ (ibidem, p. 74). Ook de erkenning van zichzelf als de ander kan een aandachtige lezer van Elburgs gedichten niet verbazen; de ik als de (een) ander is een van de vaste thema’s in zijn poëzie. In twee andere gedichten uit de bundel *hebben en zijn* (1958), waaruit ‘niemands huis’ stamt, wordt de ik expliciet de (een) ander genoemd:

ik ben de ander die zichzelf ontmoet
en toeslaat, toeslaat. (‘lang van memorie’, Elburg, 1975, p. 162)

maar ik ben een ander
wie levendzijn alles is.

(‘slapen’, Elburg, 1975, p. 163)

3.3. *De ander die zichzelf ontmoet*

In ‘niemands huis’ heeft de ik een dialoog met de ander, en in deze dialoog herkent hij zichzelf als de ander. De problematiek van zichzelf als de ander wordt door Paul Ricoeur geanalyseerd in zijn studie *Soi-même comme un autre* (1990). Ricoeur schrijft daar over de dialectiek van zichzelf zijn en de ander zijn. Zichzelf zijn acht hij niet tegenstrijdig met iets anders of de ander zijn, integendeel. Zichzelf zijn sluit volgens Ricoeur iets anders of de ander zijn niet uit. Iets anders/de ander zijn wordt door hem zelfs beschouwd als een voorwaarde om zichzelf te kunnen zijn. Deze problematiek brengt hij in verband met de kwestie van de identiteit. Ricoeur onderscheidt twee soorten identiteit: identiteit *idem* en identiteit *ipse*, die steeds in een onderling dialectisch verband in beweging zijn en elkaar beïnvloeden. De identiteit *idem* is een substantiële identiteit van een onveranderlijk substraat, bijvoorbeeld een DNA-code of kenmerken van een object die het antwoord op de vraag: *wat?* mogelijk maken. De identiteit *ipse* daarentegen vraagt naar *wie?*. Ricoeur beschouwt de identiteit *idem* als synoniem voor hetzelfde/dezelfde zijn en de identiteit *ipse* als synoniem voor zichzelf zijn (Ricoeur, 2005, p. 8). Beide soorten identiteit worden interessant wanneer ze in een temporeel perspectief worden geplaatst. Is de persoon die op een bepaald moment zichzelf is, nog steeds dezelfde persoon na verloop van tijd? En in hoe-

verre is deze persoon de ander? Deze kwesties worden in het gedicht 'niemands huis' van Elburg aangebracht. In het gedicht kunnen drie stadia van identiteitsvorming onderscheiden worden: de constatering van *een* ander (eerste strofe), de erkenning van de ander in zichzelf als tegenstander van de ik (tweede strofe); dat verschaft de ik de mogelijkheid om als het ware vanop een afstand en in het tijdspectief naar zichzelf te kijken (derde en vierde strofe), de uiteindelijke erkenning van zichzelf als *de* ander (vijfde en zesde strofe).

4. Ontstijgen, aanvaarden of erkennen

Aan de basis van de existentiële problematiek die zowel bij Bontridder als bij Elburg ter sprake komt, ligt de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS. Deze metafoer is, zoals uit deze analyses en ook al uit het overzicht van de huisgedichten uit de jaren vijftig mocht blijken, karakteristiek voor zowel de experimentele poëzie als voor andere gedichten uit dezelfde periode. In de experimentele poëzie wordt deze conceptuele metafoer gebruikt in de zoektochten naar eigen identiteit. Bij Bontridder wordt eigen lichamelijkeheid door middel van uiteenlopende beelden gedefinieerd. Het lichaam wordt ervaren als 'een stad', 'een straat', 'een huis', en uiteindelijk als 'de cel' waarin de ik gevangen zit en probeert uit te breken. De identiteit van de ik wankelt tussen de pogingen om eigen lichamelijkeheid te ontstijgen of te aanvaarden. Bij Elburg gaat het niet zozeer om de vervreemding van het eigen lichaam als om vervreemding van zichzelf als geheel, als het lichaam-subject dat zich tezelfdertijd een deel van een groter verband, van de 'wij' voelt en bijgevolg de ander in zichzelf erkent en aanvaardt.

GEDICHT ALS HUIS

Ruimte voor poëtische reflectie bij J. Bernlef en Herman de Coninck

Terwijl het veelvuldige gebruik van het woord 'huis' bij de vooraanstaande dichters uit de jaren vijftig opvallend is, wordt het door de vertegenwoordigers van de volgende generatie veel minder gebruikt. In dit opzicht is Herman de Coninck een treffend voorbeeld. In *De lenige liefde* (1969), 'één van de belangrijkste Nieuw-realistische dichtbundels' (De Geest & Evenepoel, 1992, p. 24) in Vlaanderen, wordt het woord 'huis' slechts twee keer gebruikt. Ook in het vocabularium van andere Zestigers is 'huis' een niet vaak voorkomend woord. Zou dit betekenen dat zo een per definitie reëel object als het huis nauwelijks een rol speelt in de poëzie die nochtans programmatisch met de werkelijkheid verbonden was? In wat hier volgt, zal het tegendeel worden geargumenteed. Met dat doel wil ik twee gedichten analyseren waar het woord 'huis' niet wordt gebruikt. Het theoretisch principe dat bij de analyses aan de orde komt, is de metonymie als conceptueel mechanisme. Het huis speelt in de poëzie uit de jaren zestig een belangrijke rol en kan hier zelfs met de poëtica van de Zestigers in verband gebracht worden.

1. Zestig en hun poëtica

Hoe wordt deze poëtica dan gekarakteriseerd? Bertram Mourits spreekt aan het begin van de eenentwintigste eeuw over 'de paradox van de Zestigers' (2001, pp. 7-22): 'Ze willen poëzie maken die midden in de werkelijkheid staat en die geen afstand scheppende beelden nodig heeft, maar dit ideaal is niet te verwezenlijken zonder die beelden toch te gebruiken.' (ibidem, p. 16). Hij accentueert de rol van de context die eveneens tot deze paradox bijdraagt (een gewone tekst die als gedicht wordt gepresenteerd, verheft zichzelf boven de gewone werkelijkheid), wijst op de betrekkelijkheid van de tegenstelling Vijftig-Zestig en beschrijft de Zestigers eerder in termen van continuïteit en co-existentie: 'Zowel Vijftig als Zestig pretenderen op een vernieuwende manier aandacht voor de

werkelijkheid te hebben. Waar Vijftig in een surrealistische traditie staat, wordt met de Zestigters de dadaïstische kant van de avant-garde binnengehaald' (ibidem, p. 105). Mourits benadrukt verder de rol van de lezer, van het publiek en van de communicatie (pp. 125-125; 144-152; 168), die juist vanaf de Zestigters als een belangrijk deel van het literaire veld te beschouwen zijn. Tenslotte spreekt hij van een thematisering van de ironische afstand tot het dichterschap in de Zestigerpoëzie (p. 68; 162). De Noord-Nederlandse Zestigters zijn vooral door hun readymades bekend geworden. Voor de Vlaamse poëzie, waarin readymades nauwelijks voorkomen en waarin eind jaren zestig en begin jaren zeventig een toenadering tot de werkelijkheid te bespeuren is, wordt de term 'nieuw-realisme' gebruikt (vgl. De Geest & Evenepoel, 1992; Brems, 2006, p. 330).

De onderwerpen van deze poëzie worden genoemd door Ad den Besten, die al aan het prille begin van de jaren zestig een artikel over 'De poëzie van de jongste dichtersgeneratie' publiceert. Het is opmerkelijk dat hij zich daarbij van de huis-metafoor bedient:

Welnu, het zou kunnen zijn dat we met deze wending naar het gewone en nabije – die bovendien parallel loopt met een streven naar eenvoud en helderheid van uitdrukking – in de nabije toekomst op een ongedachte wijze allerlei terug zullen krijgen, wat ons geestelijk was ontvreemd, waar we allang gruwelijk op waren uitgekeken. En dat niet alleen als bron van artistieke inspiratie, maar om zo te zeggen als een huis om in te wonen. Ik zeg het met opzet zo. Want wat zijn het voor dingen, die deze dichters en dichtersessen ter harte gaan? Allerlei ouderwetse zaken eigenlijk: liefde uiteraard, lichaam, natuur, de ritmen van het zijnde, lente en herfst, eb en vloed, wind en windstilte, zon en maan, dag en nacht, dood en leven, vrouw, kind, huis, tuin, vogel, boom, een blaadje zelfs, – een leesplankje. Het ABC van het leven, de allereerste beginselen. [...] Ze zijn misschien nergens anders mee bezig dan zich in de taal een behuizing te bouwen uit voordehandliggend materiaal. Ze willen *wonen*. (Den Besten, 1960, p. 50)

Hoe functioneert dit 'huis' van de Zestigters, respectievelijk van de nieuw-realisten, in de praktijk en in welk verband staat het met hun poëtica? Een en ander wordt duidelijker wanneer we ons niet op het gebruik van woorden, maar op het gebruik van concepten concentreren. In concreto betekent dat aandacht voor metonymisch taalgebruik.

2. Herman de Coninck

Een ware meester van metonymisch taalgebruik is Herman de Coninck. In zijn bekende gedicht *‘Je truitjes...’* uit *De lenige liefde* (1969) wordt de lezer uitgenodigd om deel te nemen aan de werkelijkheid van het gedicht:

Je truitjes en je witte en rode
 sjaals en je kousen en je slippies
 (met liefde gemaakt, zei de reclame)
 en je brassières (er steekt poëzie in
 die dingen, vooral als jij ze draagt) –
 ze slingeren rond in dit gedicht
 als op je kamer.

Kom er maar in, lezer, maak het je
 gemakkelijk, struikel niet over de
 zinsbouw en over de uitgeschopte schoenen,
 gaat u zitten.

(Intussen zoenen wij even in deze
 zin tussen haakjes, zo ziet de lezer
 ons niet.) Hoe vindt u het,
 dit is een raam om naar de werkelijkheid
 te kijken, alles wat u daar ziet
 bestaat. Is het niet helemaal
 als in een gedicht?

(De Coninck, 1999, p. 69)

Reeds in de eerste strofe worden twee ruimtes gecreëerd: de ruimte van ‘dit gedicht’ en de ruimte van ‘je kamer’. Voor de verrassing wordt gezorgd doordat we aan het begin van het gedicht een aantal verwijzingen aantreffen die ons doen geloven dat er een kamer beschreven wordt. De presentatie van de onordelijk liggende kledingstukken verzekert ons langzaam maar zeker dat het om een kamer van een vrouwelijke persoon gaat: de zin tussen haakjes verduidelijkt dat deze persoon de geliefde van de ik is. Op het moment dat het gedicht in zekere zin steeds spannender wordt, wordt voor ontuchtering gezorgd door te vervreemden: ‘ze slingeren rond *in dit gedicht*’ staat er, en dus is de lezer geneigd om te denken: het is niet echt, het is een gedicht. Het tweede deel van de vergelijking, ‘als op je kamer’, stelt de lezer echter weer gerust: er bestaat dus toch ook wel een kamer van de ‘je’-persoon. De lezer realiseert zich dat zowel de ruimte van ‘je kamer’ als de ruimte van ‘dit gedicht’ even ‘echt’ als ‘niet echt’ zijn. De

plaats die de vergelijking ‘ze slingeren rond in dit gedicht / als op je kamer’ in het gedicht inneemt en het vervreemdingseffect dat daarmee wordt bereikt, zorgen voor de gelijkstelling van de twee ruimtes.

In de tweede strofe wordt de lezer als het ware opgemerkt door de ik en uitgenodigd om binnen te komen. De lezer realiseert zich dat deze uitnodiging de ruimte van het gedicht betreft. Daardoor wordt de lezer zich bewust van het feit dat hij/zij tot dan toe een indringer, een gluurder was; hij/zij heeft immers ongenodigd de eerste strofe met de intieme kledingstukken ‘gezien’. Maar voor de ik lijkt dit geen probleem; hij creëert binnen de ruimte van het gedicht, door middel van haakjes, een intieme plaats die hemzelf en zijn geliefde als een muurtje van de lezersblik zou moeten afscheiden. Het visuele aspect van het gedicht (de haakjes) en de betekenis van wat we lezen botsen met elkaar: je wéét wél nog dat ze kussen, ook al denkt de ik het ongezien te doen. Als onopgemerkt wordt de ‘je’-persoon ook de ruimte van het gedicht binnengehaald. De lezer wordt rondgeleid door de ruimte van het gedicht, mag alles bekijken en wordt aangemoedigd om zijn mening te uiten door de vraag: ‘Hoe vindt u het’. Deze vraag is echter niet van een vraagteken voorzien, alsof er geen tijd is om op een antwoord te wachten. De ik is net een huisbezitter die de lezer rondleidt door de zelf ingerichte ruimte waarop hij trots is en zijn vreugde daarover wil delen. Hierdoor wordt een andere communicatieve situatie gecreëerd dan in de eerste strofe. Zowel de uitnodiging als de vraag kunnen worden geïnterpreteerd als een poging tot contact. De lezer luistert niet meer een soort van monoloog af, de lezer kijkt niet meer toe maar wordt aangespoord ‘om naar de werkelijkheid te kijken’. ‘Het raam’ verwijst direct naar het reële object in de fysieke ruimte, maar het maakt tegelijkertijd deel uit van de talige ruimte van het gedicht. De lezer realiseert zich dat hij eigenlijk uitgenodigd wordt om door dit talige kader, door het gedicht zelf, naar de werkelijkheid te kijken. Aan het eind van het gedicht staat een vergelijking die op hetzelfde principe is gebaseerd als de vorige vergelijking: het gedicht staat nu model voor de werkelijkheid, niet andersom, of: het gedicht is een werkelijkheid op zichzelf, en daardoor verschilt het niet van de empirische werkelijkheid.

2.1. ‘in dit gedicht als op je kamer’

De Coninck werkt met verschillende talige technieken om de fysieke ruimte en de ruimte van het gedicht te laten samenvallen. In termen van de cognitieve semantiek is er sprake van *conceptual blending*: het woord *struikelen over* wordt gebruikt in zijn letterlijke betekenis, die aan de werkelijke ruimte is gerelateerd (‘door met de voet tegen iets te stoten, door een misstap e.d., een ogenblik het

evenwicht verliezen en dreigen te vallen', Van Dale), en in zijn figuurlijke betekenis, die aan de, zouden we kunnen zeggen, talige ruimte refereert ('moeite met iets hebben, er niet uit kunnen komen: hij hakkelde, struikelend over zijn eigen woorden', Van Dale). Het woord 'raam' betekent 'glasruit met haar omlijsting' (Van Dale) waardoor je kan kijken, maar het betekent ook 'samenhangende structuur, in 't bijz. van abstracta en activiteiten, synoniem: kader' (Van Dale), en dus een soort denkkader, een specifieke visie. De leestekens, die tot de ruimte van de tekst behoren, worden gebruikt in een fysiek-ruimtelijke functie (haakjes worden muurtjes). Verder wordt er gerefereerd aan de fysieke ruimte door het gebruik van het woord 'raam', dat aan de ruimte van het huis doet denken, en door het woord 'binnenkomen', dat de ingang deur evocert. In het gedicht wordt het woord 'huis' bijgevolg niet genoemd, maar het wordt als referent opgeroepen door allerlei voorwerpen die aan het huis gerelateerd zijn en in de tekst de functie van metonymie vervullen. Het concept GEDICHT wordt via metonymisch taalgebruik met het concept HUIS in verband gebracht. Het gedicht wordt zo tot huis. Deze technieken worden gebruikt om de lezer de ruimte van het gedicht lichamelijk te laten ervaren teneinde het gedicht als ruimte, als werkelijkheid te begrijpen. Het gedicht is een huis.

3. Bernlef

Mijn volgend voorbeeld is het gedicht 'Juffrouw Van Leeuwen' van Bernlef uit de bundel *Bermtoeerisme* (1968):

JUFFROUW VAN LEEUWEN

Waarom moet ik
 op maandag 12 oktober
 's morgens om kwart over twaalf
 denken aan juffrouw Van Leeuwen
 met haar half verlamde gezicht
 terwijl ik van plan ben
 om een gedicht te schrijven

Ik kijk uit op daken en platjes
 links ligt de Zuidertoren
 uit een raam stapt een vrouw met een skibroek
 achter matglas zie ik de was, het is maandag
 terwijl ik van plan ben
 om een gedicht te schrijven

Nu hoor ik gerammel
 de vuilnismen is er
 over een kwartier komt de post en
 vanmiddag wordt er bij mij
 een kachel geplaatst

In een vakje
 van mijn oude bureau
 ligt een stekker
 terwijl ik van plan ben
 om een gedicht te schrijven

(Bernlef, 1997, p. 197)

Het gedicht begint met een existentiële vraag: 'waarom moet ik'. Waarom 'moet' ik, vragen we ons af, terwijl ik liever zou willen kunnen dan moeten, met andere woorden, van meer vrijheid zou willen genieten. In de helft van de eerste strofe wordt de vraag gespecificeerd: 'Waarom moet ik [...] aan juffrouw Van Leeuwen denken'. Het algemeen-existentiële verandert in het persoonlijk-existentiële, het verhevene contrasteert met het banale. Dan volgt een op het eerste gezicht precieze tijdsaanduiding: 'maandag 12 oktober / 's morgens om kwart over twaalf'. Is deze tijdsaanduiding echter inderdaad zo precies? Behalve dat er een jaartal ontbreekt (het kan dus elke twaalfde oktober zijn die op een maandag valt), betekent kwart over twaalf een tijdstip net na de middag; voor de meeste stervelingen is dat niet echt 's morgens'. Het is echter een dichter die aan het woord is en dat verklaart veel. Het cliché van de dichter³⁴ wil dat kwart over twaalf voor hem een vroege ochtend is. En de dag begint voor de dichter natuurlijk met het schrijven. Maar deze dichter schrijft niet, hij is maar 'van plan om een gedicht te schrijven'. In deze uitdrukking botst het planmatige op het traditionele begrip van de dichtertelijke inspiratie, die volgens de romantische overtuiging immers ondoorgrondelijk en vrij is en niet volgens een vast plan kan werken.

³⁴ Dat ook andere dichters en schrijvers uit die periode met deze romantische, tot clichés geworden traditie wilden afrekenen, blijkt ook uit het fragment van het gedicht 'Optocht' door L.P. Boon: 'Poëzie is steeds iets geweest dat op een stil / zolderkamertje gepleegd werd, door ergens een dromer, / een fantast, een profeet, een halve gare.' (Boontje, geciteerd door De Geest & Evenepoel, 1992, p. 60). Bertram Mourits haalt in zijn studie een uitspraak van Hans Sleutelaar aan die het standaardbeeld van de dichter en zijn maatschappelijk geïsoleerde positie bekritiseert: 'de dichter als uitverkorene en outcast; de dichter als slachtoffer van de literaire mode; de dichter als speelbal van de jaloerse kritiek; de dichter als onaantastbare ziener; de dichter als wijze, boven politiek en wereldgebeuren verheven; de dichter als het gesloten boek der boeken; de dichter als de grote onmaatschappelijke' (Sleutelaar in Mourits, 2001, p. 35).

3.1. *Het demasqué der romantiek*

Verderop in de tekst worden nog andere romantische clichés doorprikt. De romantische dichter heeft doorgaans een muze. Herman Gorter dichtte in 1889: ‘Zóó wil ik dat dit lied klinkt, er is één’ / die ik wèl wenschte, dat mijn stem bescheen / met meer dan lachen van haar zachte oog... / heil, heil, ik voel hier handen en den weeken boog / van haren arm.’ (Gorter, 1889, p. 2). De muze van Bernlef is anders – ze is een vrouw met half verlamd gezicht. De dichter wacht niet ongeduldig tot ze verschijnt; integendeel, haar beeld dringt zich ongewenst aan hem op.

Een volgend beeld: de ik zit ergens hoog, misschien op zolder, en kijkt naar beneden: ‘ik kijk uit op daken en platjes’. Deze strofe roept het cliché op van de dichter die tot de hogere sferen behoort, terwijl de buitenwereld laag is; ‘de platjes’ contrasteren op hun beurt met de hoge Zuidertoren, wellicht de toren van de Zuiderkerk in Amsterdam. In dat beeld schuilt opnieuw een romantisch cliché: de dichter die als ziener of profeet dichter bij God staat. De deconstructie daarvan wordt mede in de hand gewerkt door de ligging van de Zuidertoren, die Bernlef in zijn gedicht aan de linkerkant situeert, waardoor de ik God letterlijk links laat liggen.

3.2. *Conceptuele integratie van de drie ruimtes*

De ik, de dichter, struikelt ongewild steeds over beelden die hem ofwel aan de alledaagsheid ofwel aan een structuur, aan een patroon doen denken en hem op die manier telkens opnieuw van het dichten afleiden. In de volgende strofe gaat het niet om beelden maar om geluiden. Zowel de beelden als de geluiden zijn die van het huiselijke leven: de was wordt gedaan, de vuilnis wordt opgehaald, de postbode komt op een vast tijdstip van de dag. Dit alles gebeurt op conceptueel niveau in het kader van een model (ICM) van het type HUISELIJK LEVEN. Dit model kan aangevuld worden met de kennis van de cultuur. ‘De was’ is binnen dit ICM een metonymie voor ‘maandag’, want in de jaren zestig verloopt het huishouden in Nederland steevast volgens een vast patroon: maandag – wasdag, dinsdag – strijkdag, woensdag... enz.. De was die de ik ziet, is hier *the vehicle*, de conceptuele entiteit die toegang verschaft tot ‘maandag’, een andere conceptuele entiteit (hier *the target*).

De versregel ‘achter matglas zie ik de was, het is maandag’ roept opnieuw het planmatige, het gestructureerde op. Terwijl de ik zo steeds afgeleid wordt, ontspint zich wel het gedicht. Ook het gedicht is als een soort patroon op te vatten, met een verdeling in versregels die verder zijn verdeeld in strofen waarin bepaalde elementen worden herhaald. In ‘Juffrouw Van Leeuwen’ vormen de

versregels ‘terwijl ik van plan ben / om een gedicht te schrijven’ een soort van refrein. Door deze herhaling wordt de lezer steeds opnieuw geattendeerd op de geplande bezigheid. Maar hoe verder hij in zijn lectuur komt, des te meer wordt de lezer zich ervan bewust dat er geen plan meer is. De frase ‘terwijl ik van plan ben / om een gedicht te schrijven’ verliest bij elke herhaling meer betekenis. Wij lezen immers het kant-en-klare gedicht terwijl de ik in elke strofe opnieuw van plan is om het te schrijven. Het door Bernlef toegepast procedé is daarmee een voorbeeld van iterabiliteit, maar het is meer dan enkel dat. De herhaling zorgt er ook voor dat er een verband wordt gelegd tussen de lezer en het gedicht. De stekker uit de laatste strofe is een duidelijke metafoor van het contact dat nog bewerkstelligd moet worden. De stekker ligt in de la ‘terwijl ik van plan ben / om een gedicht te schrijven’. Dit kan betekenen dat het contact door middel van een reëel object (stekker) tot stand kan komen, maar ook dat het via het gedicht bewerkstelligd zou kunnen worden. De in elke strofe herhaalde frase is zo een schakel die drie ruimtes met elkaar verbindt: de fysieke ruimte van het huis, de ruimte van het gedicht en de mentale ruimte van de lezer. Het persoonlijke voornaamwoord ‘ik’ zorgt eveneens voor correspondentie tussen de mentale ruimte van de lezer en die van het gedicht. Wanneer wij de ik als dichter beschouwen, zou het gedicht nog steeds niet tot stand gekomen zijn, aangezien de ik nog in de laatste strofe van plan is het te schrijven. Maar de lezer leest het gedicht, of: registreert de ontstaansgeschiedenis van het gedicht, en neemt op die manier deel aan het ontstaan ervan.

3.3. Embodied mind: lichamelijke als bron voor het gedicht

Het zintuiglijke speelt daarbij in ‘Juffrouw Van Leeuwen’ een belangrijke rol. Het evocert het subject dat door de zintuiglijke indrukken met de werkelijkheid wordt geconfronteerd. Deze werkelijkheid is niet hoger maar alledaags, persoonlijk – de dichtstbijzijnde ruimte van het huis. Het woord ‘huis’ wordt niet letterlijk genoemd, maar het wordt als referent opgeroepen door diverse metonymieën: het raam, de was, de vrouw. Een duidelijk voorbeeld is ook de kachel, die met de warmte van de eigen haard kan worden geassocieerd. De ik is volledig opgenomen door de ruimte van het huis en ervaart zijn lichamelijke als storend; door zijn zintuigen is de ik immers overgeleverd aan al de huiselijke, banale beelden en geluiden terwijl hij/zij een hoger doel heeft. Tegelijkertijd is deze lichamelijke echter de voornaamste bron voor het gedicht, en als zodanig kan ze ook in termen van de deconstructie van een cliché worden geïnterpreteerd: het dualistische perspectief wordt overwonnen, het denken, het schrijfsproces vindt zijn aanvang niet in de hogere sferen maar in het lichamelijke. Deconstruc-

tie van deze clichés en het vervreemdingseffect dat zich in de herhaling ‘terwijl ik van plan ben / om een gedicht te schrijven’ manifesteert, zorgen ervoor dat de lezer betrokken wordt bij dat schrijfproces. Het zintuiglijke aspect van Bernlefs gedicht maakt de lezer tot meer dan een getuige van dit proces. Het gedicht wordt als huis ervaren. De ruimte van het gedicht wordt voor de lezer zichtbaar, hoorbaar, werkelijk. Het woord ‘huis’ wordt weliswaar niet vermeld, maar het huis is als ruimte voelbaar aanwezig.

4. GEDICHT ALS HUIS: ruimte voor poëtische reflectie

‘De absolute dagelijksheid, waardoor je omringd wordt, vonden we nooit terug in de kunst’ (Bernlef in Mourits, 2001, p. 105), aldus Bernlef die, zoals andere Zestigers, deze absolute werkelijkheid met de ruimte van zijn talrijke gedichten liet samenvallen. Deze ruimte wordt tegelijk vaak een ruimte voor poëtische reflectie. Het instituut van de dichter wordt bij De Coninck op een humoristische manier, bij Bernlef door middel van ironische afstand in twijfel getrokken. De status van de poëzie lijkt daardoor te verlagen, precies zoals in het geval van de readymades, een typerend verschijnsel uit de jaren zestig. Aan de andere kant draagt dit procedé bij tot ‘democratisering van de kunst’ (Bernlef in Mourits, 2001, p. 105) en tot de overbrugging van de kloof tussen hoog (de poëzie) en laag (in dit geval: humor, ironie, het brede publiek). Allebei de hier besproken gedichten zijn te beschouwen als een poging tot communicatie. De lezer is daarbij geen buitenstaander die het gedicht contempleert, maar hij wordt bij het creatieve proces betrokken. Ook hierin manifesteert zich het idee van een kunst die niet op zichzelf staat, niet geïsoleerd is, maar in de context van het hele literaire veld geplaatst moet worden. Deze benadrukking van ‘de rol van het instituut’ (Mourits, 2001, p. 161) acht Mourits een belangrijke stap op weg naar de contextualisering van de kunst en naar de scheiding tussen hoog en laag, zelfs wezenlijker dan het “protest”-karakter van Zestig’ (ibidem, p. 163).

Op het niveau van de conceptualisatie zijn de verschillen tussen Vijftig en Zestig ook niet overheersend. De conceptuele metafoer GEDICHT ALS HUIS manifesteert zich eveneens in de poëzie van Zestig, al is de uitwerking ervan anders. Opgemerkt moet worden dat de aandacht van de ik naar de buitenwereld verschuift. Voor zover de ik bij de Vijftigers als lichaam-subject een metaforische huis-huid was, willen de dichters van de volgende generatie het huis bewonen. Dit bewonen houdt in dat ze niet enkel dichter bij zichzelf willen zijn, niet alleen ‘de ruimte van het volledig leven tot uitdrukking brengen’, maar daadwerkelijk deel willen uitmaken van deze ruimte en zodoende dichter bij het leven, bij de werkelijkheid willen zijn. De correspondentie tussen de fysieke ruimte, de

ruimte van het gedicht en de verschillende mentale ruimtes wordt in de poëzie uit de jaren zestig met andere middelen uitgedrukt dan in de poëzie van het vorige decennium. Terwijl de Vijftigers het 'huis' in metaforen gebruikten om de verankering van het subject in de wereld, in de realiteit ervaarbaar te maken, wordt in de nieuw-realistische poëzie met het concept HUIS gewerkt door middel van metonymisch taalgebruik. De ik wordt zodanig door de ruimte van het huis opgenomen dat het woord 'huis' zelf niet genoemd hoeft te worden om het huis zichtbaar, hoorbaar, voelbaar, werkelijk te laten zijn. Het denken en daarmee het creatieve proces ontspruiten aan de lichamelijke ervaring; de Zestigers worden zelfs 'nog roekelozer, sportiever, lichamelijker' (Warren in Mourits, 2001, pp. 35-36) genoemd dan de Vijftigers. De zintuiglijke waarneming speelt in hun poëzie een centrale rol, zoals blijkt uit de analyse van deze twee gedichten. De conceptuele *blending* van verschillende mentale ruimtes die met de metonymische verschuivingen verbonden zijn, laten het als woord afwezige 'huis' tot werkelijkheid worden.

GEDICHT ALS HUIS en HUIS ALS GEDICHT

Willem van Toorn en Luuk Gruwez

In dit hoofdstuk worden de huisbeelden in de poëzie van Luuk Gruwez en Willem van Toorn besproken. Er is meer dan een reden denkbaar om het werk van beide dichters in verband te brengen. Ze publiceren in ongeveer dezelfde tijd dichtbundels waarin de poëtische huisbeelden en de poëtische opvattingen hecht met elkaar verbonden zijn. Van Willem van Toorn verschijnt *Een kraai bij Siena* (1979) en *Het landleven* (1981) en van Luuk Gruwez *Een huis om dakloos in te zijn* (1981). Daarnaast publiceert Gruwez het essay ‘Tussen dakloos en geboren’ (1982), waarin hij voor de uitwerking van zijn poëtische opvattingen de metaforen POËZIE ALS HUIS en LICHAAM ALS HUIS hanteert. De Vlaamse dichter reageerde daarenboven op de twee bundels van de Nederlandse dichter in zijn essay ‘Willem van Toorn: Het gedicht als ruimtelijke ordening van de tijd’ (1982). Beide dichters hechten veel belang aan de vorm van hun gedichten. Terwijl Van Toorn zich graag voorstelt als een ambachtsman ‘die poëzie aflevert met een “controleerbare kwaliteit”’ (Van Deel, 1986, p. 43), is voor Gruwez de muzikaliteit van zijn gedichten het voornaamste principe (vgl. Gruwez, 2010a). Uitgaande van de teksten van beide dichters wordt hier daarenboven een theoretisch probleem uit de doeken gedaan: het vraagstuk over de al dan niet wederzijdse beïnvloeding van conceptuele metaforen met dezelfde inputs.

1. Willem van Toorn: de taal als bewaarmiddel tegen de tijd

1.1. *Huis, gedicht en spel*

In de poëzie van Van Toorn heeft het concept HUIS altijd al een centrale rol gespeeld. In een reminiscentie aan de jaren zestig vermeldt de dichter in een interview het voor de nieuwe generatie dichters typerende gevoel van zweven, een soort dualisme tussen het verlangen naar vrijheid aan de ene kant en gebon-

denheid aan de andere. Niet toevallig gebruikt Van Toorn voor deze gebondenheid het woord 'onderdak':

En die droom van een grotere vrijheid voor mensen, die dan heel zeker in de jaren zestig gespeeld heeft, die blijkt dan in de praktijk iets op te leveren waar mensen toch niet zo geschikt voor zijn. Mensen kunnen met die vrijheid, waar ze aan de ene kant gebruik van maken, er toch niet goed mee leven omdat hun behoefte aan een soort gebondenheid, aan een soort onderdak, zo groot is dat er een heel sterk dualisme tussen die twee ontstaat (Van Toorn in Roggeman, 1982, p. 11).

Het dualisme waarvan hier sprake is, is een vaker voorkomend thema in de poëzie van Willem van Toorn. In zijn vroegste gedichten wordt het huis verbonden met het verlangen naar veiligheid, maar ook met een gevoel van vervreemding. In de gedichten uit *Een kraai bij Siena* (1979) wordt het huis op een bijzondere manier in verband gebracht met de tijd en met de taal. Dat gebeurt al in 'Oud huis', het tweede gedicht uit de bundel. Ik citeer het vers integraal:

OUD HUIS

Dit is al zo'n oud huis,
wij zijn er haast nooit alleen.
Vaak waait er rag of pluis
van verleden om ons heen.

Als we samen aan tafel
zitten lijkt het haast
of er anderen naast
ons dode talen praten.

Schuin door dit gedicht
wijst een dode hand dan iets aan
dat niet kan bestaan,
tenzij er een perspectief ligt

dwars door het onze heen,
waarin zeer gewezen bewoners
zich voortdurend om hoeken vertonen
met een elleboog of een been.

Ben je er nog wel,
of ben je er nooit geweest,
behalve als iets dat leest

aan de andere kant van dit spel?

Wat de hand heeft gewezen
 kan ik niet meer voor je lezen.
 Tocht beweegt de deuren.
 Rag begint te scheuren.
 (Van Toorn, 2001, p. 105)

In de eerste twee strofen wordt een huiselijke scene opgeroepen: de wij zitten aan tafel in een oud huis en ze kunnen zich niet van de indruk ontdoen dat ze niet alleen zijn in het huis, maar dat ze worden vergezeld door ‘anderen’ die ‘dode talen praten’. De deiktische verwijzing in de eerste regel van het gedicht, ‘*Dit* is al zo’n oud huis’, maakt de lezer tot getuige van deze intieme situatie en wekt de indruk dat het om een huiselijke ruimte gaat en om een ‘wij’ waar de lezer niet bij hoort. Deze indruk verandert echter vanaf de derde strofe, waar dezelfde deiktische verwijzing betrekking heeft op het gedicht (‘*dit* gedicht’). Door het gebruik van de bijvoeglijke naamwoorden ‘schuin’ en ‘dwars’ krijgt het gedicht enerzijds een ruimtelijke dimensie; anderzijds kan daardoor de ruimte van het gedicht conceptueel geïntegreerd worden met de huiselijke ruimte uit de eerste twee strofen in de conceptuele metafoor GEDICHT ALS HUIS. Eens die *blend* is geconstrueerd, verandert evenwel het beeld van het huis, dat voortaan als gedicht kan worden begrepen. De conceptuele metafoor HUIS ALS GEDICHT gaat zo als het ware over in de conceptuele metafoor GEDICHT ALS HUIS en omgekeerd.

In deze geïntegreerde ruimte functioneert ook de tijd op een bijzondere manier. Dingen die er niet (meer) zijn, worden zichtbaar (‘wijst een dode hand dan iets aan / dat niet kan bestaan’), net zoals de mensen, de ‘zeer gewezen bewoners’, die ‘zich voortdurend om hoeken vertonen / met een elleboog of een been.’ In de laatste twee strofen wordt de lezer direct aangesproken en enigszins gereduceerd tot ‘iets dat leest / aan de andere kant van dit spel’. Dezelfde deiktische verwijzing met ‘dit’ wordt opnieuw gebruikt, waardoor er een integratie komt van de concepten HUIS, GEDICHT en SPEL. Het laatste concept kan worden begrepen als een taalspel waarbij de lezer betrokken wordt. De lezer kan erbuiten blijven, lezend ‘aan de andere kant’, maar hij kan evenzeer naar binnen gaan. De deuren in de laatste strofe (‘Tocht beweegt de deuren’), waarin zich de integratie van de inputs ‘huis’ en ‘gedicht’ manifesteert, zijn eveneens een metafoor voor de communicatie tussen de lezer en de spreekinstantie, die in de laatste strofe ineens als de ik verschijnt. Het feit dat de ik niet meer als de wij optreedt en de onzekerheid waarmee de vraag in de voorlaatste strofe wordt gesteld, verduidelijkt dat de beweging in ‘dit spel’ van de lezer wordt verwacht. ‘Oud huis’ is een lezersge-

richt gedicht (vgl. Van Deel, 1986, p. 41), net als het titelgedicht 'Een kraai bij Siena' met slotregels die eveneens de communicatie tussen de ik en de lezer tot onderwerp hebben: 'Hoe zich deze woorden bewegen / ongeveer van mij naar jou.' (Van Toorn, 2001, p. 117). Het gedicht functioneert als een ruimte, een 'huis', voor mensen en dingen die niet meer bestaan, en ook voor de levenden om ze te vereeuwigen, zoals in het gedicht 'Registratie': 'Ik schrijf de beste woorden die ik heb / en die ons even laten voortbestaan.' (p. 115). In 'Afspraak', een ander gedicht uit de bundel, worden de huiselijkheid, het wonen, het huis eveneens in verband gebracht met de taal als spel: 'Omdat het is afgesproken / spelen we dat dit bestaat: de huizen exact langs de straat, / lamp aan, gordijnen open' (p. 107). De versmelting van de fysieke ruimte met de ruimte van de tekst wordt eveneens tot stand gebracht in het gedicht 'Twee mannen in een landschap', in bewoordingen als 'Het is zomer- / avond op dit papier' (p. 110). In het gedicht 'Abstract' in *Het landleven* vindt de integratie van de twee concepten HUIS en BOEK plaats: 'Deuren omgeslagen / als bladzijden. Ik blader het huis door tot ik je lees' (Van Toorn, 2001, p. 130). In al deze gedichten is de taal tezelfdertijd een kracht met creatieve werking en een spel.

1.2. 'Een leeg huis'

De fysieke ruimte van het lege huis uit de cyclus 'Een leeg huis' wordt extra plastisch dankzij de naast de gedichten geplaatste foto's van Leo Vos (die jammer genoeg in Van Toorns verzamelbundel *Gedichten 1967-1997* niet opgenomen zijn). In een van zijn Groninger lezingen over poëzie (Van Toorn, 2003) licht de dichter de ontstaangeschiedenis van deze gedichten toe: een wandeling in de Ardennen, de ontdekking van een verlaten huis met restanten huisraad, een rustpauze, foto's nemen en verder lopen. Toch vormde niet dit fysieke huis de aanleiding tot het schrijven van de gedichten:

Het waren die sobere, lege foto's die mij de schok bezorgden die er in de werkelijkheid niet was geweest. Het waren beelden van leegte, van verlatenheid, van voorbijgaan waarmee die foto's je troffen. Ze gaven, *doordat het foto's waren*, een verhevigd, voor altijd stilgezet beeld van vergankelijkheid. (Van Toorn, 2003, p. 170; cursivering van de auteur)

De schok, de ineens bewustgeworden vergankelijkheid en het verlangen om zich te denken in de ruimte die op de foto is stilgezet, beschrijft Roland Barthes in *De lichtende kamer* als een 'behoefte tot bewoning' die voortkomt uit 'een soort helderziendheid die mij in een utopische toekomst lijkt te projecteren of terug te brengen naar ik weet niet waar van mijzelf' (Barthes, 1988, p. 48). De ruimte

van het half afgebroken, verlaten huis op de foto's van Vos wordt door Van Toorn gevuld met verhalen over 'wat daar niet allemaal voor levens in geweest zouden kunnen zijn' (Van Toorn in Roggeman, 1982, p. 21). T'Sjoen merkt terecht op dat Van Toorn een taalwereld schept, 'een papieren werkelijkheid die echter lijkt dan de zintuiglijk waarneembare realiteit' (2004, p. 236). De ik maakt deel uit van de verhalen en verschijnt telkens in een andere gedaante: als een van de jonge geliefden, als een geheime minnaar, als partner voor het leven, als een van de vreedzame echtgenoten in een huis dat 'een huid om twee levens' (Van Toorn, 2001, p. 124) wordt, als een partner die zich de stukgegane relatie herinnert, en in het laatste gedicht als een van de wandelaars of reizigers tijdens de rustpauze op doortocht, geportretteerd in een verlaten huis. De liefde in haar verschillende verschijningsvormen is het onderwerp van deze gedichten. Het besef van vergankelijkheid, gekoppeld aan de 'behoefte tot bewoning', zoals Barthes het formuleert, lijkt de grootste drijfveer om de ik zijn verhalen te laten vertellen. Het huis is bij Van Toorn aan de ene kant verbonden met het begrip van veiligheid, geborgenheid en liefde. Aan de andere kant is de tijdelijkheid van de gevoelens en de vergankelijkheid van mensen en dingen het onderwerp van zijn poëzie. Zo ook in de volgende bundel, *Het landleven* (1981). Zoals uit het overzicht van Van Toorns vroegere poëzie bleek, realiseert hij vaker de conceptuele metafoer GEDICHT ALS HUIS. Opmerkelijk genoeg is het gedicht nooit een huis voor de dichter zelf, als een dakloos ik zoals bij Slauerhoff. Het wordt integendeel gemaakt voor de anderen om hen te laten voortbestaan. De dichter bouwt, zoals Van Deel opmerkt, gedichten als huizen voor deze verdwijnende gevoelens, mensen en dingen:

Dode mensen worden herdacht, verdwenen plekken krijgen weer vorm in de herinnering of de verbeelding, voorbijgaande ogenblikken blijven bewaard in de woorden van het gedicht; geliefden, dierbare kennissen, een vroegere lerares Duits, ze krijgen allemaal een 'van woorden gebouwd huis' – het gedicht – in de uitgesproken hoop dat ze op deze manier 'even niet weg' zullen raken. (Van Deel, 1986, p. 42)

Deze anderen zijn vaak dood, net als de dingen die 'voorbij zijn en alleen in een gedicht nog enige kans op bewaring vinden', aldus De Coninck in zijn bespreking van Van Toorns poëzie (De Coninck, 1983, p. 189). Over deze mensen en dingen gaat de hele dichtbundel *Het landleven* (1981).

1.3. *Huis, taal, tijd en landschap*

Bij de concepten HUIS, TAAL en TIJD komt in de bundel *Het landleven* nog een belangrijke component van dit oeuvre: het landschap. Het is duidelijk aanwezig in het merendeel van de gedichten, maar de woede over de verwoesting van het landschap komt met klem tot uiting in de vierdelige cyclus 'Het landleven'.

HET LANDLEVEN

HUIS 1

Een huis. Waar denk je dan aan.
De plaats aan de smalle weg
aangewezen. Gezegd:
hier moet het komen te staan.

Daar loopt dan de laan
met grint waar de regen in weg
kan zakken. Het erf. Een heg:
het gaat ze immers niets aan

wat mensen binnen doen samen.
Luiken voor de ramen.
Keuken. Gangen. Kamers.
Woordloze droom van een bed.

Avonden bits van winter
kunnen niet binnendringen
in dat gebouwd huis: een nest.

Lijnen van een wijzende hand
over de aarde. Zeker
is het huis zo bedacht.
In oogbewegingen zacht
van verwachting getekend
op het nog lege land.

HUIS 2

Toen het er stond. Zo vol
van opgestapelde tijd dat
je het spoor haast kwijt
zou raken tussen de tal-
loze levens erin. Door
kamers keken foto's van

dode vaders. Vroegere
moeders lagen vruchtbaar
in verledens te slapen
dwars door de levenden
heen.

Stemmen. Handen
bewegend onder de lamp.
Werken. Eten. Seizoenen
over het eeuwig lijkende
land in de ramen.

Graan in de schuur. Het
zweet van zomers
opgeslagen in voedsel
voor de knagende honger
in muizen en uilen en de
muil van de verre stad.

Hoe een kind alleen uit
school kwam over het pad
in het donker. Echo's van
jagers, de schreeuw van
hazen, de adem van
zachte paarden. Een wak
van licht was het huis in
de nacht. Het kind voelde
de levens slapen onder
het onaantastbaar dak.

HUIS 3

De plaats waar het is geweest.
Er lijkt wel een soort luwte te
heersen: of ijle muren van
herinnering om een leeg
huisvormig blok tijd heen staan
waarin niets meer beweegt. T.
woonde hier, een man van varkens
en hokken, geleefd
met weinig woorden, honden, een

blozende vrouw, warm en luid als
een vrolijk dier. Een zolder
ondeugend van kinderen. Een huis

van kachels en koffie. Kippen
op scheve hekken, als snippers
verwaaid papier. Waar is het
nu allemaal? Er kwamen

nijvere mannen met hamers en
wagens. Wat haast een eeuw
binnen was werd ineens
blootgelegd met een schreeuw

van scheurend hout. Opgeladen
en uit dit beeld gereden. De
bulldozer schuift er een heden van
afwezigheid overheen.

DECOR

Leven dat hier bestond
behoudt een aanwezigheid
waardiger dan wat nu lijkt
zo tastbaar te zijn. Kijk
onder de stenen: grond.

Dwars door je nieuwe huis
in een andere ruimte van tijd
stappen jagers over een ijs-
harde akker. De hagel bijt
in je dromen. De smaak van kruut.

Ter hoogte van je bed
loopt een sloot tussen velden door.

Vissen trekken een spoor
van bellen achter je net
afgewend hoofd. Het decor

waarin je bent neergezet
wordt al doorzichtig, slijt
als papier op de vouwen door
onder de schurende tijd.

Daarachter weer het wijd
 waiend landschap. Werkelijkheid.
 (Van Toorn, 2001, pp. 149-155)

Wat in het eerste gedicht wordt geschetst, is een herkenbare situatie: hier is een dromer aan het woord, iemand die van een eigen huis droomt en het huis bedenkt – als een object in de fysieke ruimte en als een mentaal huis. In ‘Huis 1’ neemt de ik de voor Van Toorns poëzie typische houding van de observator aan (vgl. T’Sjoen, 2004, pp. 227-237). Tijdens een observatie van het landschap – ‘de plaats aan de smalle weg’ – construeert de ik een verbeeld huis. Het huis is bijna reëel en die indruk wordt nog extra onderstreept door de formulering ‘dat gebouwd huis’. De ik, die zich achter de je-vorm verstopt, raakt geëngageerd in zijn voorstelling, bedenkt niet enkel praktische oplossingen (‘de laan / met grint waar de regen in weg kan zakken’), maar wordt ook emotioneel betrokken bij zijn droom van het huis dat een afzondering van de buitenwereld moet bieden. Het beeld van het gebouw wordt aangevuld met emoties, waarbij het huis ook de mentale dimensie krijgt van thuis, nest, schuilplaats³⁵. Het huis, getekend met ‘een wijzende hand / over de aarde’, begint deel uit te maken van het landschap, van ‘het nog lege land’. Terwijl het huis in het eerste gedicht nog niet bestaat, is het er in de twee volgende gedichten van de cyclus niet meer; ‘Toen het er stond’ en ‘De plaats waar het is geweest’ zijn de beginregels van de gedichten ‘Huis 2’ en ‘Huis 3’. Het huis bestaat bijgevolg ergens tussen *nog niet* en *niet meer*, als een wens of als herinnering, niet als werkelijkheid. De enige werkelijkheid is het landschap, zoals blijkt uit de slotregels van ‘Decor’, het laatste gedicht in de cyclus: ‘Daarachter weer het wijd / waiend landschap. Werkelijkheid.’ Het huiselijke nestgevoel, verwoord in ‘Huis 1’, wordt in ‘Huis 2’ aangevuld met het gevoel van veiligheid dat het huis kan geven: ‘Een wak / van licht was het huis in de nacht. / Het kind voelde de levens slapen / onder het onaantastbaar dak.’ Dit warm en enigszins idealistisch huisbeeld wordt gecontrasteerd met de beelden uit de laatste twee gedichten. In ‘Huis 3’ wordt het huis en alles waarvoor het stond teniet gedaan: ‘Er kwamen / nijvere mannen met hamers / en wagens. Wat haast een eeuw / binnen was werd ineens / blootgelegd met een schreeuw / van scheurend hout.’ In plaats daarvan komt in het laatste gedicht een nieuw huis, dat tot een twijfelachtig ‘decor’ in het aangetaste landschap geworden is en minder echt lijkt dan het verdwenen huis, dat enkel nog in de herinnering bestaat. De conceptuele metafoor HERINNERING ALS HUIS komt tot uiting in ‘Huis 3’: ‘ijle muren / van herinnering om een leeg // huisvormig blok tijd heen’. De moeilijke

³⁵ Voor de beschouwing van huis als nest als schuilplaats, zie E. Brems, 2005 en Bachelard, 1975.

grijpbare tijd krijgt in deze conceptualisatie de vorm van het huis, als het ware ommuurd door de herinnering. De verschillende tijdsperspectieven die in een ruimte kruisen, komen in ‘Decor’ op een vergelijkbare manier als in ‘Oud huis’ aan bod. De cyclus ‘Het landleven’ is zo een en al een poging om de twee ongrijpbare fenomenen ‘huis’ en ‘tijd’ met behulp van taal te vatten.

1.4. Een huis van woorden tegen de tijd

De reeks ‘Het landleven’ wordt voorafgegaan door een opmerkelijk huisgedicht, ‘Rilke’. Net zoals bij het schrijven van ‘Een leeg huis’ vormde ook hier een oude (klas)foto de aanleiding tot het gedicht. De foto wordt echter in het gedicht enkel genoemd. Van Toorn verbindt in ‘Rilke’ op zijn karakteristieke manier verschillende tijdlagen die over elkaar en door elkaar lopen. Diverse huizen worden daarbij op elkaar geprojecteerd: het huis op de Veluwe waarvoor de lerares en de leerlingen op de foto staan; de tekst van het gedicht is een ander huis, waarin de oude lerares kan voortbestaan ‘in dit van woorden gebouwd / huis’ (Van Toorn, 2001, p. 146); ‘Herbsttag’ van Rilke met het vermaarde vers: ‘Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr’, dat jaren geleden door juffrouw B voorgelezen werd, geeft een extra intertekstuele dimensie aan het geheel. De reis in de tijd ‘naar ik weet niet waar van mijzelf’, zoals Barthes die beschrijft, wordt naar aanleiding van de confrontatie met de foto eveneens in ‘Rilke’ ondernomen:

Ergens in de tweede rij
ontdek ik een vorm van mij,
zo blij en arrogant
dat je graag je hand

door de dikke laag van tijd
zou steken om mij aan te raken.

(Van Toorn, 2001, p. 145)

‘Rilke’ wordt door De Coninck bewonderd om ‘de voortreffelijkheid’ (1983, p. 197) ervan die niet geheel te verklaren valt en om de ‘chaotische hartelijkheid’ (ibidem, p. 196), die volgens hem in de zakelijke, registrerende, nuchtere gedichten van Van Toorn maar schaars aangetroffen wordt. Ook Gruwez vindt dat Van Toorns gedichten te zeer ‘de hedendaagse boven-Moerdijkse onderkoeldheid’ (1982b, p. 679) typeren, maar ook hij laat zich lovend uit over ‘Rilke’, waarin ‘de taal op even markante wijze als een soort bewaarmiddel’ (ibidem, p. 675) fungeert.

Willem van Toorn blijft dat thema – mensen en dingen in de taal vasthouden – ook in zijn daaropvolgende dichtbundel trouw. De titel, *Tegen de tijd*, karakteriseert al treffend de thematiek van zijn poëzie, die beheerst wordt door het streven om alles wat niet tegen de tijd bestand is, te bewaren. De conceptuele metafoer GEDICHT ALS HUIS is daartoe een van de mogelijkheden, net zoals de foto's of schilderijen die zijn gedichten begeleiden of inspireren. In 2009 verschijnt *De hofreis*, een dichtbundel waar in de gelijknamige afdeling acht gedichten naar aanleiding van schilderijen van Willem Snitker zijn opgenomen. Over de hofreis, een reis naar het ideaal, zegt de dichter in een interview: 'De reis valt tegen, de terugreis wordt aanvaard: "een val huiswaarts". [...] Terug naar huis betekent terug naar het leven.' (Van Toorn in Klinkert, 2010, p. 17) De hofreis uit de titel is een reis waarvan het oorspronkelijke doel – het ideaal – mislukt. De reis staat, zoals uit het voorlaatste gedicht blijkt, eigenlijk in functie van de thuiskomst, van 'de aanvaarding te leven met wat er nu is' (ibidem): 'Dit is / geen reis. Dit is een val huiswaarts.' (Van Toorn, 2009, p. 61) Het lijkt erop dat de preoccupatie met de taal als bewaringsmiddel het veld ruimt voor het leven in het nu. Niet het verleden maar het heden en de toekomst, dat wat zich aanbiedt en wat de ik nog te wachten staat, wordt in de gedichten gethematiseerd. Een vast element blijft het geloof in de taal die de chaos kan ordenen: 'De kunst is, de chaos hier / weer te brengen tot één / beginlijn op het papier' (ibidem, p. 20).

1.5. Luuk Gruwez leest Willem van Toorn: 'Het gedicht als ruimtelijke ordening van de tijd'

In 1982 reageerde Luuk Gruwez op de twee bundels van Willem van Toorn: *Het landleven* en *Een kraai bij Siena*. De titel van zijn recensie geeft meteen aan wat de dichter zelf bezighoudt en waardoor hij in de poëzie van Van Toorn gefascineerd raakte: 'Het gedicht als ruimtelijke ordening van de tijd'. In een later interview geeft Gruwez toe: 'Ik heb haast klassieke patronen nodig om de chaos te kunnen ordenen.' (Gruwez in Roggeman, 1992, p. 50). Deze klassieke patronen vindt hij in de gedichten van Van Toorn: 'de taal als *archivaris*, de dichter als *architect*' (Gruwez, 1982b, p. 676, cursivering van de auteur) en 'het huis, als metafoer voor taal' (ibidem). Hoewel Van Toorn de meest uiteenlopende dingen boven de grenzen van tijd en plaats heen in de taal kan verenigen, merkt Gruwez op dat deze poëzie eveneens de ontoereikendheid van de taal naar voren brengt: 'Hoe efficiënt taal ook moge wezen, een perfecte garantie voor een geordend bestaan kan zij niet bieden.' (ibidem, p. 678). In verband met het gebruik van metaforen noteert Luuk Gruwez een interessante observatie: 'Als een gedicht is het huis en als een huis is het gedicht.' (ibidem) Blijkbaar lopen voor de dich-

ter de conceptuele metaforen GEDICHT ALS HUIS en HUIS ALS GEDICHT in Van Toorns gedichten door elkaar heen en in elkaar over. Daar kom ik nog verder op terug. Daarbij vindt Gruwez het ‘verkeerd [...] dat huis enkel als een metafoor te lezen’ (ibidem), want het huis bij Van Toorn moet ook ‘als projekt’ (ibidem) worden gelezen dat in het landschap is gerealiseerd. Naast de metaforische lezing stelt Gruwez een referentiële lezing voor, gerelateerd aan Van Toorns preoccupatie met de depersonalisering en de verminking van het landschap, die met name verwoord wordt in de vierdelige reeks ‘Het landleven’. In de visie van Gruwez sluiten deze twee manieren van lezen elkaar niet uit maar vullen ze elkaar veeleer aan, waardoor de interpretatieve mogelijkheden worden verruimd. De doorwerking van de tijd wordt eveneens opgemerkt; daarbij wijst Gruwez niet enkel op de vernietigende kracht van de tijd maar ook op de cyclische natuur waarbij de cyclische opbouw van de reeks ‘Het landleven’ aansluit. Naar aanleiding van de huisbeelden die in deze cyclus verschijnen, maakt Gruwez nog een interessante opmerking. Met de verdwijning van het oude, afgebroken huis en de verschijning van het nieuwe verandert ook de waarneming van het huis: ‘waar het huis voorheen een ruimte “vol binnen” was, om escapistisch in te schuilen, gooit de dichter in het nieuwe huis dat in het [...] slotgedicht aan bod komt, de ramen open op “het wijd waiend landschap. Werkelijkheid”’ (ibidem). Deze hier als terloops gemaakte observatie zal significant blijken voor de veranderende benadering van het huis. Van een intieme ruimte om in te schuilen en te idealiseren wordt het huis, zoals reeds uit het overzicht van de huisgedichten uit de jaren tachtig mocht blijken, steeds meer open, dat wil zeggen: bespreekbaar gemaakt en in verschillende opzichten zelfs van zijn taboe ontdaan.

2. Luuk Gruwez: erotiek van de poëzie

2.1. *Een huis om dakloos in te zijn*

De interesse van Luuk Gruwez voor de poëzie van Willem van Toorn is ongetwijfeld verbonden met zijn eigen opvatting van de taal als huis die in deze periode zichtbaar wordt in zijn werk. De conceptuele metafoor POËZIE ALS HUIS manifesteert zich al in de titel van zijn in 1981 uitgegeven dichtbundel *Een huis om dakloos in te zijn*. Anders dan bij Van Toorn, waar ze zich in afzonderlijke gedichten of cycli heeft geopenbaard, kan in de dichtbundel van Gruwez niet een, en zelfs niet een paar gedichten, worden geïsoleerd als een op zichzelf staande illustratie van deze metafoor. Bij Gruwez is het veeleer een overkoepelende, poëtische idee die als een rode draad door de gehele bundel loopt. Aan de

hand van de analyse van verschillende fragmenten en periteksten waarin zich deze idee manifesteert, wordt hier het een en ander in het licht gesteld. Laat ik daartoe beginnen met de gedichten.

2.1.1. *Teksten*

In het openingsgedicht, ‘De modderen engel’, dat vanwege zijn plaats in de bundel als een tekst van bredere allure moet worden gezien, wordt de lezer geconfronteerd met de tegenstelling tussen het aardse, het lichamelijke en het bovenaardse, het transcendente. Programmatisch wordt hier al in de eerste regel het aardse primair geacht: ‘uit modder zijn de engelen ontstaan’ (Gruwez, 1981, p. 7). Door het gebruik van het werkwoord ‘ontwaren’ wordt de klemtoon gelegd op het belang van het zintuiglijke. Dit belang wordt eveneens uitgedrukt in de slotregel: ‘zelden bleek verlangen tot begeerte bekwaam’. In de eerste strofe van het tweede gedicht, ‘Op mijn vijftiengste verjaardag’, treft men de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS aan:

hoe zal ik mij mezelf herinneren
als alles als vanouds zal zijn,
alleen ikzelf zal toegenomen zijn
in rimpels, barsten, grauwe plekken,
– een oud gebouw met niemand in?

(Gruwez, 1981, p. 8)

De conceptuele metafoor wordt hier expliciet onder woorden gebracht, via onder andere het gebruik van woorden als ‘gebouw’, betrokken op het domein ‘huis’, en ‘ikzelf’ en ‘rimpels’ die met het domein ‘lichaam’ verbonden zijn. Het lichaam wordt tot ‘een oud gebouw’, dat staat vast, maar zó wil de ik zichzelf niet herinneren, wel ‘als oud matroos: / zijn schip dat lang reeds averij opliep, / hij was er nooit de stuurman van’. Het beeld van het schip en van een oude matroos die niet over zijn lot beschikt, is een duidelijke romantisering. De romantische opvatting domineert zo in dit tweede gedicht, ondanks de programmatische verheerlijking van het aardse in het voorgaande vers. Deze overwinning is echter niet absoluut en wordt door middel van ironische distantie bereikt, door het gebruik van de ouderwets en enigszins ‘gênant’ (Van Alphen et. al., 1996, p. 23) aandoende apostrof (‘o, als ik mij mezelf herinner’). Dit wankel evenwicht tussen het lichamelijke en het bovenaardse wordt in de gehele bundel met verschillende talige middelen op een meesterlijke wijze in stand gehouden. De ironie blijft een vast element in Gruwez’ repertoire. De kloof tus-

sen wat de ik wil en wat de ik is, wordt op een humoristische manier aangepakt in 'Apologie':

allicht alleen een simpel onderdak wil ik,
 een park, een bank, een wandelpad,
 een meisje om mij in te vermeien,
 een terrasje om er wijn te drinken,
 en een hele wereld om mij met rust te laten.
 veel meer heb ik echt niet nodig.

[...]

ach, ik ben het mannetje in de maan,
 maar de maan is in het laatste kwartier,
 en daarom ween ik soms.

(Gruwez, 1981, p. 11)

Als men de ordening van de gedichten in de afdeling 'De modderen engel' bekijkt, valt op dat hier gedichten waarin de poëzie wordt verheerlijkt en gekoesterd afgewisseld worden met gedichten waarin de poëzie wordt verbrijzeld, althans de klassieke voorstelling van de poëzie. Zo worden 'Het Vleermeisje' en 'Baigneuse' gevolgd door 'Poëzieziek' en 'Déjà-vu'. De tegenstellingen zijn al op het eerste gezicht zichtbaar in de semantische laag. Terwijl de ik in 'Het Vleermeisje' de ideale vrouw wil 'verzinnen in een lied' (Gruwez, 1981, p. 12), geeft de ik in 'Déjà-vu' toe ziek te zijn 'van verzinnen' (ibidem, p. 15). De tegenstrijdige poëzieopvattingen komen eveneens in de beelden naar voren. Terwijl in 'Baigneuse' het beeld van een badende vrouw in zo een zinnelijke taal wordt gecreëerd dat het gedicht de sensuele schilderijen van Pierre Auguste Renoir oproept, verrijst in het daaropvolgende gedicht 'Poëzieziek' een per definitie onpoëtisch (de voor Gruwez typische esthetisering daargelaten) beeld van 'een kakkend meisje' (ibidem, p. 14). De eerste afdeling creëert een spanning tussen deze extreme poëzieopvattingen. Een poging om deze spanning te overwinnen wordt in het laatste gedicht uit de afdeling ('Déjà-vu') ondernomen door de ironische afstand tot de dichterlijke werkzaamheden van de ik, die de positie van de 'toehoorder in dit gedicht' (Gruwez, 1981, p. 15) aanneemt.

In het gedicht 'Vanwaar de dromen komen' uit de afdeling 'Du temps jadis' wordt een beeld gecreëerd waarin 'huis', 'lichaam' en 'poëzie' conceptueel worden geïntegreerd:

en aan de achterkant van het gelaat
 een kale kamer met één enkel raam,

versierd met godverlaten uitzicht op de maan
in wier gelaten staren zich geen traan verraadt.

(Gruwez, 1981, p. 23)

De conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS verschijnt in de eerste twee regels van deze strofe. Het gelaat en zijn achterkant, de gedachten, hebben betrekking op het lichamelijke. 'De achterkant van het gelaat' wordt opgevat als 'een kale kamer met één enkel raam' die een uitzicht op de maan biedt. Het roept een romantische dichter op die 's nachts, vergezeld door de maan, in een vlaag van dichtertelijke inspiratie aan het dichten is. Dit beeld, dat in de romantiek al een cliché geworden is, kent een lange traditie die doorwerkt in het werk van belangrijke dichters als Roland Holst, Nijhoff en anderen die in deze studie al aan bod kwamen. In de directe context van andere gedichten in Gruwez' dichtbundel moet men vooral denken aan 'dichters die van oudsher hielden van de maan' uit het poëtische openingsgedicht. Eens dit verband tot stand is gebracht kan het fragment worden gezien als een beeld van de poëzie die in het lichaam, in de hersenen huist. Zowel het lichaam als de poëzie worden in deze *blend* tot huis. In het gedicht 'De feestelijke verliezer' wordt dezelfde conceptuele metafoor gehanteerd:

en telkens als de sierlijkste der herfsten
mij aan de rand der wind een onderkomen bood
en ik in eigen beven soms te wonen waande,
vermoedde ik in een vreemd en beeldschoon ruisen
een huis om eeuwig dakloos in te zijn.

(Gruwez, 1981, p. 26)

De gepersonifieerde herfst biedt de dakloze ik een onderkomen. De metafoor 'aan de rand der wind' suggereert onbestendigheid en marginaliteit. Wonen 'in eigen beven' roept zowel het lichamelijke op als het mentale, want men kan van kou of van angst beven. In deze metafoor wordt de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS gerealiseerd. De ik is niet voldaan met deze mogelijkheden tot bewoning en uiteindelijk meent hij 'in een vreemd en beeldschoon ruisen' een onderkomen gevonden te hebben. Het gedicht eindigt, maar de gevonden oplossing kan niet als een succesvol eindpunt van het streven van de ik worden gezien. Het is 'een huis om eeuwig dakloos in te zijn'. Dit beeld is een metafoor voor de poëzie, die de dichtkunst hier van twee eigenschappen voorziet: muzikaliteit ('beeldschoon ruisen') en duurzaamheid ('eeuwig'). 'Een huis om eeuwig dakloos in te zijn' is een talige weergave van de conceptuele metafoor POËZIE ALS HUIS.

Hoewel het huis voor eeuwig is, is het vanuit het perspectief van de ik toch onvolkomen, geen absolute schuilplaats, want hij blijft er dakloos. Als zodanig is het tegelijkertijd *ten alle spijt* een huis voor eeuwig. De ik verschijnt in de tegenstrijdigheden die hij door middel van paradoxen ('feestelijk verlies', 'eeuwig dakloos' en 'Ein jedere Engel ist schrecklich', het citaat uit Rilke's gedicht uit *Duineser Elegien* dat boven de tekst van Gruwez' gedicht is geplaatst) probeert op te heffen. In de paradox 'eeuwig dakloos' schuilt de ironisering van de opvatting om de poëzie als huis te beschouwen enerzijds en het dichterlijke verlangen naar onsterfelijkheid anderzijds. Het verlangen maakt de ik dakloos voor de tijd dat de poëzie duurt: voor eeuwig. Dit ongestild verlangen wordt in de bundel nog meerdere keren met behulp van huis- en woonmetaforen uitgedrukt, bijvoorbeeld in de aanhef van het gedicht 'Des zangers min':

Friesland, waar ik het liefst zou wonen
om nergens thuis te horen
dan in sinds lang verzopen dromen.
hoelang niet ben ik van u thuis?

(Gruwez, 1981, p. 34)

De titel geeft expliciet aan dat het om een dichter (zanger) gaat die ernaar verlangt 'nergens thuis te horen'. In de apostrof wendt de ik zich tot Friesland, dat hem een perfecte plaats lijkt om dit verlangen te verwezenlijken, waarschijnlijk niet in de laatste plaats door de met Friesland verbonden dichter François Haverschmidt die onder het gedicht wordt genoemd en die verder in deze bespreking nog aan bod komt. In het gedicht 'Bij Mienekes verjaren' hoort de ik ook niet thuis in het lege huis waar hij zijn geliefde in herinneringen oproept; hij woont er 'buitenshuis, als regen aan de ramen' (Gruwez, 1981, p. 35). In de laatste gedichten van de bundel verschijnt een meervoudig subject, de wij die zich 'voorbeeldig thuis wisten te wanen' (p. 39). Daarmee wordt gesuggereerd dat de verbondenheid tussen de ik en de je een droombeeld, een waan is en dat men slechts 'van thuis naar nooit meer thuis' kan bewegen (p. 40). Toch blijft de liefde een ideaal waarnaar gestreefd wordt, ondanks het bewustzijn dat alles 'wat komen moet mistroostig stemt' (ibidem), zoals verwoord in 'Oudejaarsbede' en bovenal in een van Gruwez' bekendste gedichten, 'Sourdine'. De liefde wordt gezien als 'elkander dakloosheid' (p. 40), als een poging om door toenadering de essentiële eenzaamheid en de menselijke onvolkomenheid te overwinnen. Deze toenadering voltrekt zich in de erotiek of, om 'De modderen engel' te parafraseren, wanneer het verlangen tot begeerte bekwaam blijkt. Daarbij wordt verlies geboekt want, zoals de dichter elders stelt, 'absoluutheid en bereikbaarheid ver-

houden zich nu eenmaal in omgekeerde evenredigheid: hoe meer iets bereikbaar wordt, hoe minder het immers zijn absoluut karakter behoudt' (Gruwez, 1982a, p. 370). Toch gaat het in *Een huis om dakloos in te zijn* wel om een 'feestelijk verlies' dat in Gruwez' volgende bundel, *De feestelijke verliezer* (1985), verder gekoesterd wordt.

2.1.2. Periteksten

Gérard Genette heeft met zijn boek *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1997) een houvast geboden voor het onderzoek naar de paratekst. Een tekst wordt vrijwel nooit gepresenteerd als een op zich staande eenheid maar wordt meestal vergezeld door andere verbale uitingen zoals bijvoorbeeld een titel, de naam van de auteur, een inleiding, een motto, noten... De Franse literatuurwetenschapper onderscheidt met betrekking tot de locatie van parateksten twee categorieën: periteksten, die samen met de tekst in één boek worden gepresenteerd, die de tekst als het ware helpen presenteren, en epiteksten, die niet door hetzelfde medium (boek) worden aangeboden en verder van de tekst verwijderd zijn. Voorbeelden van epiteksten zijn recensies, interviews, dagboeken, brieven, het publieke antwoord van de auteur aan zijn critici, enzovoort. Periteksten kunnen de lezing van een tekst sturen, maar, zoals T'Sjoen opmerkt (2011b, p. 5), het is niet altijd een eenrichtingsverkeer, want ook de tekst zelf kan impact hebben op de ontvangst van periteksten. De aandacht voor periteksten is in het cognitief onderzoek vanzelfsprekend. De titels, motto's, opdrachten, notities van de auteur dragen bij tot en bepalen mede het beeld dat de lezer zich vormt aan de hand van het materiaal dat hij aangeboden krijgt. Het is in het geval van de bundel *Een huis om dakloos in te zijn* niet anders, temeer daar hij talrijke periteksten bevat.

Laat ik beginnen met de titels. De titel van Gruwez' dichtbundel wekt een bepaalde verwachting: hij doet de lezer gedichten vermoeden die over een raadselachtig huis zullen gaan waarin men dakloos is. Noch de titels van de afzonderlijke gedichten noch de titels van de cycli beantwoorden echter aan deze verwachting. In geen enkele gedichttitel is het woord 'huis' te vinden, noch wordt het concept HUIS daarin op een of andere manier (metaforisch, metonymisch) opgeroepen. Een verdere zoektocht levert een variant van de titel op in het gedicht 'De feestelijke verliezer', waarvan de laatste regel luidt: 'een huis om eeuwig dakloos in te zijn'. Deze variant is specifiekier dan de bundeltitel. Zoals hierboven werd aangetoond, is hij een metafoer voor de poëzie waarbij het toegevoegde woord 'eeuwig' een wezenlijke rol speelt doordat het het romantische verlangen naar onsterfelijkheid dankzij de poëzie naar voren brengt. De voorlopige conclusie moet luiden dat de bundeltitel algemener is en een overkoepelende functie ver-

vult voor het ideeëngoed van de bundel als geheel. De titel is, zoals Gruwez in zijn essay ‘Tussen dakloos en geborgen’ stelt, eveneens een metafoor voor het lichaam. Overigens komt ook in de afzonderlijke gedichten uit de bundel de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS meermaals voor. Het in de titel aanwezige idee dat het lichaam teleurstelt, schemert eveneens door in het gedicht ‘Op mijn vijfentwintigste verjaardag’, waar de lichamelijke aftakeling, vergeleken met een oud en verlaten gebouw, afgekeurd wordt ten gunste van een romantisch beeld. Een discussie met de romantische idealen loopt trouwens als een rode draad door de bundel en manifesteert zich eveneens in de periteksten. De titel van het gedicht ‘Der Tod und das Mädchen’ roept de titel op van het bekende strijkkwartet van Franz Schubert, de voorloper van de romantiek in de muziek. De titel van het gedicht ‘Des zangers min’ is letterlijk ontleend aan de vertegenwoordiger van de Nederlandse romantiek, François Haverschmidt, die ook onderaan het gedicht in een noot wordt genoemd. In de andere gedichten weerklinken Haverschmidts gedichten eveneens, bijvoorbeeld in ‘Déjà-vu’: ‘dit is de derde strofe die ik aan mijn zwijgen wijd’ is te lezen als een toespeling op het laatste gedicht van Haverschmidts ‘Immortellen’, met de ironische regels: ‘Ik zweeg, en zooals ik nu zwijg, / Zoo zweeg er op aarde nooit een.’ (Haverschmidt, 2003, p. 29). Het beeld van de ‘bleeke zanger’ (ibidem, p. 17) met de traan in zijn ooghoek, die in het eerste gedicht in ‘Immortellen’ met de maan praat, verschijnt als zijn omkering in Gruwez’ gedicht ‘Vanwaar de dromen kwamen’: ‘de maan / in wier gelaten staren zich geen traan verraadt’. Het beeld van ‘dichters die van oudsher hielden van de maan’ wordt bij Gruwez in het openingsgedicht gegeven, en in Haverschmidts *Snikken en grimlachjes* wordt direct aan het begin van de eerste afdeling een ‘bleeke zanger’ door de maan aangesproken.

Het motto dat aan de gehele dichtbundel voorafgaat, is ontleend aan Karel van de Woestijne. Het motto, ontleend aan een gedicht uit diens dichtbundel *De modderen man* (1920), verwijst, net als de titel van het eerste gedicht in de bundel, ‘De modderen engel’, rechtstreeks naar deze bundel. Daarnaast kunnen de titel van Gruwez’ dichtbundel waarin het woord ‘huis’ verschijnt, en de naam Karel van de Woestijne die onder het motto is vermeld, een aanleiding vormen om deze gegevens conceptueel te integreren en de debuutbundel van Van de Woestijne, *Het vaderhuis* (1903), uit de herinnering op te diepen. In de *blend* die op die manier tot stand komt, verschijnt de discussie met de dichterlijke traditie van de vaders, waarbinnen de redetwist met de romantische traditie (de modderen man *versus* de modderen engel) een belangrijke plaats inneemt. Het gaat daarbij niet altijd om de romantische traditie in literairhistorische zin (de hier al genoemde Haverschmidt en ook Shelly en Keats, die in het gedicht ‘Jotie’s onzaliger gedachtenis’ opduiken), maar wel om de romantische houding en/of levens-

beschouwing. In dit licht kan de afdelingstitel 'Du temps jadis' worden gelezen; hij roept de titel 'La ballade des dames du temps jadis' van de dichter en vagebond François Villon op, een bij uitstek romantische figuur uit de vijftiende eeuw. De vraag uit deze ballade: 'Mais où sont les neiges d'antan?' wordt in talrijke bewerkingen als het zinnebeeld van weemoed en melancholie gebruikt. In het motto bij 'Du temps jadis', dat ontleend is aan het oeuvre van een andere bij uitstek romantische figuur, de twintigste-eeuwse schrijver Yukio Mishima, wordt het verlangen naar de oorspronkelijkheid van het vergane moment en de onvrede met het hier en nu geuit. Mede door het gebruik van dit citaat wordt de romantische houding tot het onderwerp van de poëtische discussie die in de gehele bundel wordt gevoerd. Door middel van de ironische distantie worden zowel deze romantische houding als de zin van het dichter-zijn en het dichten telkens opnieuw in vraag gesteld. Het gedicht 'Le carillon de mon enfance' in de tweede afdeling is daarvan een voorbeeld. Het groeien als dichter is twijfelachtig. Ondanks het groeien kan de romantische houding niet eenvoudigweg worden verworpen, waardoor een geheel eigen dichterschap verre van volkomen lijkt: de ik, hoewel 'vele jaren ouder' (p. 19), probeert steeds opnieuw 'van schaarse jongenstraantjes uit te rusten' (ibidem) en vergelijkt zijn eigen verzen met 'natte luiers' (ibidem). Enerzijds voelt de ik zich thuis in zijn dichterschap, maar anderzijds ervaart hij het als onvolkomen, storend en ontoereikend. De bundel is als het ware een verslag van de zalige en tegelijkertijd irriterende ervaring van de poëzie als een huis om, hoewel dakloos, er toch, en zelfs voor eeuwig, in te zijn. De rol van de genoemde periteksten bij het tot stand komen van een soortgelijk beeld dat de lezer van de bundel zich vormt, kan niet worden onderschat.

2.1.3. Epitekst 'Tussen dakloos en geborgen'

In het essay 'Tussen dakloos en geborgen', dat als een epitekst in de terminologie van Genette kan worden gezien, gaat de dichter expliciet in op zijn poëzieopvattingen. Zijn dichtbundel *Een huis om dakloos in te zijn* neemt in deze uiteenzetting een even illustratieve als prominente plaats in. Deze titel is volgens de dichter een metafoor voor de poëzie en voor de vergankelijkheid, in het bijzonder verbonden met de eigen lichamelijke en de liefdesbeleving:

Het ligt voor de hand dat het huis uit de titel een metafoor is voor de poëzie zelf, die gericht is op het restitueren van de geborgenheid of van de teloorgegangene harmonie. Tegelijk echter wijst het tweede gedeelte van die titel op een nuance. De poëzie is niet adequaat genoeg als weermiddel: het is een leuke reddingsloep; het is een huis 'om dakloos in te zijn'. [...] Daarbuiten wijst die titel nog eens op de ervaring die met een nauwelijks

ander facet van de tijd verbonden is: het *tempus fugit*-motief, het vergankelijkheidsbesef en de daarmee gepaard gaande melancholie. Elke andere emotie, elk ander thema wordt geplaatst onder het overkoepelende besef dat alles noodwendig wordt gedetereerd, dat alles toch naar de knoppen gaat. Dit is evenzeer van toepassing op de ervaring van de eigen lichamelijkheid en van de liefdesbeleving. (Gruwez, 1982a, pp. 368-369)

Het doel van de poëzie die als huis wordt opgevat en van de liefde die als erotiek de invulling vormt van de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS is bijgevolg 'het herstel van de geborgenheid' (ibidem). Dit herstel wordt volgens Gruwez in de poëzie bereikt 'doordat de woorden elkaar bij wijze van spreken onderling gaan strelen, door een herhaling van klankassociaties en ook door de manier waarop zij zichzelf tot echo zijn binnen één en hetzelfde gedicht' (ibidem). De dichter citeert ter illustratie een fragment uit zijn vroegere bundel, maar in *Het huis om dakloos in te zijn* vindt men eveneens talrijke voorbeelden van de muzikaliteit die door de genoemde middelen wordt bereikt. De galm van de ritmische, eentonige stappen bijvoorbeeld wordt bijna hoorbaar in deze strofe van 'De monniken van Sénanque':

en wij, gekomen uit de oorden
 van het roekeloos woekerend woord,
 wisten tussen stof en steen en stilte
 de ampere galm van hun stappen nog bewaard,
 (Gruwez, 1981, p. 31)

De vrees voor de vergankelijkheid wordt in het gedicht 'Het vrezen' tastbaar gemaakt door de afwisseling van woorden met één en met meer lettergrepen, door de lange klinkers en tweeklanken die regelmatig opgevolgd worden door de plofklank *b* en de wrijfklanken *v* en *z* alsook door andere klankherhalingen, met name van de trillende *r*. Ik citeer ter illustratie de tweede strofe:

soms rees een vrees die ons tot bevens toe bezeerde
 en die van sneeuw het smelten, van jasmijn het welken weet,
 en welke namen men daartegen te beramen weet,
 en dat men vaak vergeefs verleert al wat men eens vereerde.
 (Gruwez, 1981, p. 39)

In de laatste strofe van het gedicht worden, als tegenpolen van de vrees, berusting en warmte gecreëerd, niet enkel in de semantische laag ('bewonen we elkan- ders vrees aan vreemde vrees gewarmd') maar eveneens door het gebruik van de

stemloze, zachte, door uitademing uitgesproken *h* in de twee woorden die bijna als een berustende omarming van de plosieve *η*-klank in ‘hoelang’ en ‘verlangen’ aan het begin en aan het einde van de laatste regel in deze vraag verschijnen: ‘hoelang doet het verlangen ons nog hopen?’. Terwijl de erotiek van het poëtische schrijven zich uit in de manier waarop de dichter omgaat met de taal, wordt op het semantische niveau het Vleermeisje, de absolute geliefde, in de schaduw gezet door de lichamelijk beleefde liefde. Het verlangen wordt vervangen door de begeerte, waardoor de ik tot een ‘feestelijke verliezer’ wordt.

In de *blend* ‘een huis om dakloos in te zijn’ worden de twee metaforen POËZIE ALS HUIS en LICHAAM ALS HUIS conceptueel geïntegreerd. De bundeltitel is een *blend* van deze twee metaforen; hij vervult bijgevolg een overkoepelende functie voor het gedachtegoed uit de gehele bundel. De conceptuele integratie van de metaforen POËZIE ALS HUIS en LICHAAM ALS HUIS voltrekt zich op verschillende manieren in de afzonderlijke gedichten en in de periteksten. Erotiek, geborgenheid en vergankelijkheid zijn de algemene begrippen in de *generic space*: ze hebben zowel betrekking op het schrijven van de poëzie als op de ervaring van de lichamelijkheid en de liefde.

2.2. *Vervolg op het programma van de poëzie als huis*

In Gruwez’ latere bundels haalt de werkelijkheid het definitief van de droomwereld. Dat komt ook in de huisbeelden naar voren. In *De feestelijke verliezer* (1985) verschijnt een huis dat met de kindertijd verbonden is. Het huis dat nu leegstaat, bood eens een uitzicht op de wereld, was ‘Een belvédère op het heeal’ (zoals de titel stelt) en tegelijk was het vol spoken, net als in de kindertijd. Aan het einde van het gedicht wordt het huis gepersonifieerd:

En leegstaand lijkt het huis verbaasd
zo zorgeloos nog overeind te staan,
als wou geen mens de muren slopen
rondom een kindertijd vol spoken.

(Gruwez, 1996, p. 82)

Deze personificatie realiseert, net zoals de micrometaforen uit andere gedichten als ‘*Alle kamers zijn net eender in december / en zijn maar zelden anders dan de lijven / waarin men rookt en drinkt en lucht verzamelt*’ (ibidem, p. 52; cursivering van mij, IBK), de conceptuele metafoer HUIS ALS LICHAAM, die in Gruwez’ poëzie een interactie aangaat met de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS, onder meer in versregels als de volgende:

Je lijf leert me geschiedenis
en hoe het allemaal begon,
hoe – met de ziel maar op een kier –
het tochten kon tot in het vlees.

(Gruwez, 1996, p. 96)

De interactie tussen deze twee metaforen is al in de jaren zeventig door de dichter programmatisch geëxploreerd. De interactie tussen twee andere metaforen, GEDICHT ALS HUIS en HUIS ALS GEDICHT, kwam uitvoeriger aan bod bij de bespreking van de bundel *Een huis om dakloos in te zijn* en het essay 'Tussen dakloos en geborgen'.

Van Gruwez' recentere huisgedichten verdient vooral de reeks 'Brief aan een architect' uit *Allemandsgek* (2004) extra aandacht:

BRIEF AAN EEN ARCHITECT

I

Bouwen, cher ami, het is een zaak
van sleutelgaten. Alles staat of valt ermee.
Vergeet desnoods een deur of twee, een over-
loop of een wc. Vergeet veranda, hal en trap.

En ook een dak is niet vereist
want veel gastvrijer zijn de huizen zonder.
Maar zonder sleutelgat geen huis.
Door sleutelgaten blijkt pas echt

wat van de een of van de ander,
wat binnen, buiten, hier of ginder is.
Zorg dus, mijn vriend, voor sleutelgaten.

Ontwerp een huis met zoveel sleutelgaten
dat het nog amper zichtbaar is.
En gooi vervolgens alle sleutels weg.

II

Let wel, mijn vriend, vertrouw, maar bouw niet roekeloos,
want ieder huis bevat het koken en het dromen,
het tobben en het foppen, het rijmen en beminnen.

In ieder huis zit de gedachte aan een huis,
zeg maar een ander en een fraaiër huis.
En ook bevat het soms, al moet je wel goed zoeken

en geeft het zich alleen na jaren prijs,
 toch dient gezegd dat ieder huis het
 instorten bevat. Wanneer je van je dak wilt
 vallen, is het derhalve wenselijk
 dat enkel en alleen te doen
 nadat het huis finaal is ingestort.

III

Ergens, cher ami, moet er een huis bestaan
 – misschien wel niet door jou ontworpen –
 dat genereus zijn deuren voor mij opent
 en mij met al zijn kamers welkom heet.

Voor opluchting, gezucht of zegezing
 om net bijtijds nog afgestroopte slips:
 daartoe leent zich bij uitstek de wc.
 Het lijkt alsof de zolder staat te popelen,
 tot in zijn nok vervuld van jongensdromen.
 En hoor hoe de champagneglazen rinkelen,
 hoe enthousiast de beddenveren piepen.

Toch schort het hier en daar de muren aan memorie.
 Toch is er nood aan nieuwe doden, jonge anekdoten.
 De kamers vragen nog verlegen om hun samenhang.
 Pas dan ontstaat er een eendrachtig huis.
 Pas dan is het tijd voor intimiteit.
 Laat mij dan wonen.

(Gruwez, 2010b, pp. 223-225)

In het eerste van de drie gedichten wordt het sleutelgat het belangrijkste element van het huis genoemd: ‘Alles staat of valt ermee’; ‘zonder sleutelgat geen huis’. Het sleutelgat scheidt ‘wat van de een of van de ander’ is, het is zowel een grens als een verbinding tussen ‘binnen, buiten, hier of ginder’. Het gedicht is een soort opdracht aan de architect, die van de opdrachtgever alle elementen mag vergeten: deur, overloop, wc, veranda, hal, trap en zelfs het dak. Waarvoor hij wel moet zorgen, zijn ‘zoveel sleutelgaten / dat het nog amper zichtbaar is.’ Opvallend is hier de tegenstelling tussen enerzijds het materiële, dat wordt vertegenwoordigd door de ‘normale’ huisinrichting, en anderzijds een zo onbelangrijk element als een sleutelgat dat op zich niet kan bestaan, een soort ‘niets’ dus. Poëticaal gelezen is de huisinrichting een metafoor voor de semantische laag van het

gedicht en de sleutelgaten voor zijn formele eigenschappen. Een soortgelijke tegenstelling tussen het gewone, het aardse en het ongrijpbare wordt ook in het tweede gedicht van de reeks uitgewerkt: ‘ieder huis bevat het koken en het dromen’. Dit is de dialectische opvatting van de poëzie, al bekend uit *Een huis om dakloos in te zijn*, die oscilleert tussen het Vleermeisje en ‘het kakkend meisje’, tussen verlangen en begeerte, tussen dakloos en geborgen, tussen de aarde en de maan. Deze opvattingen verschillen niet wezenlijk van wat Gruwez schreef in zijn poëtische essay ruim twintig jaar voor het verschijnen van *Allemandsgek*: ‘Het komt er nu, voor het schrijven van goede poëzie naar mijn smaak o.a. op aan de juiste dosering te vinden waarmee het sublieme en het gewone, het verhevene en het alledaagse, het mateloze en het relatieve in een gedicht onderdak moeten vinden.’ (Gruwez, 1982a, p. 371). In de reeks ‘Brief aan een architect’ komt daar echter nog een gewichtig element bij: elk huis moet ook ‘het instorten’ bevatten. Dit is een aankondiging van wat er in het derde gedicht uit de reeks gebeurt: een droom heeft het instorten nodig zoals het leven de dood nodig heeft, zoals elk gegeven enkel bij gratie van zijn tegenhanger kan bestaan. In zijn recensie van *Allemandsgek* las Arie van den Berg het eerste gedicht poëticaal: ‘Vervang “bouwen” door “dichten” en “huis” door “gedicht”, en je leest het recept van *Allemandsgek*.’ (Van den Berg, 2004, 12 november). De recensent had echter moeite met de twee volgende gedichten uit de reeks, want zo eenvoudig als een recept is alles bij nader toezien niet. Een poëtische lezing kan mijns inziens wel, maar enkel op basis van de gehele reeks, en misschien pas in de context van het hele oeuvre van Gruwez. In het derde gedicht wordt het beeld van een droomhuis uitgewerkt. Dit droomhuis is een gastvrij, intiem, ‘eendrachtig huis’, waar de droom en het materiële, jong en oud, hoog en laag, oud en nieuw, leven en dood, liefde en begeerte zoals de kamers in ‘hun samenhang’ bestaan. Het blijft een droom van het perfecte gedicht-als-huis die sterk grenst aan het romantische geloof in het bestaan van zo een huis, getuige het werkwoord ‘moet’ in de eerste regel. Gruwez schreef met deze poëtische reeks een vervolg op zijn omvattender programma van poëzie als een huis, voor het eerst duidelijk gepresenteerd in *Een huis om dakloos in te zijn*. De conceptuele metafoer GEDICHT ALS HUIS vormt daarvan het belangrijkste bestanddeel.

3. ‘Go against the flow’

Bij de bespreking van de reeks ‘Slakkengang’ door Bernlef in het overzicht van de jaren zeventig kwam de wederzijdse beïnvloeding ter sprake van de twee concepten LICHAAM en HUIS als bestanddelen van de conceptuele metaforen LICHAAM ALS HUIS en HUIS ALS LICHAAM. Op de wederzijdse beïnvloeding van de

twee andere concepten, GEDICHT en HUIS, wijst Gruwez in zijn recensie van *Het landleven* van Van Toorn: 'Als een gedicht is het huis en als een huis is het gedicht' (Gruwez, 1982b, p. 678). Naar aanleiding van verschillende voorbeelden van de wederzijdse beïnvloeding die in deze studie aan het licht zijn gebracht, zou men zich kunnen afvragen of de stelling dat de *Mental Space Theorie* samenhangt met eenrichtingsverkeer (vgl. Lakoff & Turner, 1989, p. 132) in de praktijk soms niet opgeheven wordt. In dit verband merkt Olaf Jäkel (1999, p. 385) het volgende op:

The conception of metaphor as a kind of one-way street suggests a rigidity of fixed, rule governed direction of transfer which simply does not exist in linguistic reality. Perhaps this complex reality is matched better by an alternative image: Linguistic understanding, pictured as a big, wide river with a powerful current from the concrete and better known towards the more abstract and unknown, easily carries the common rafts of everyday language along in its own natural direction. But it takes only little courage to hoist a poetic sail and go against the flow. And maybe some sailors only mean to cross the river, just for the fun of it. As long as one has some fairly seaworthy vehicle to go by, there is hope: The benevolent river of understanding will carry even weak vessels and daring constructions.

Jäkel noemt in zijn artikel praktische voorbeelden: poëtisch-aforistische zinnen die aan een groep van negenendertig informanten zijn getoetst. De hier besproken conceptuele metaforen LICHAAM ALS HUIS / HUIS ALS LICHAAM en GEDICHT ALS HUIS / HUIS ALS GEDICHT mogen eveneens illustratief zijn, a fortiori doordat ze uit de poëzie afkomstig zijn. Jäkel wijst in zijn metaforische bewoordingen niet toevallig op het hijsen van het 'poetic sail'. Dichters putten uit dezelfde bron als andere taalgebruikers, maar ze exploreren de taal creatief, breiden betekenissen uit, leggen nieuwe verbanden tussen de bestaande, geijkte frasen en uitdrukkingen, maken soms gedurfde constructies, en ze laten zich vooral weinig gelegen aan vaste regels. Zowel de aangehaalde voorbeelden uit gedichten van Bernlef, T'Hooft, Van Toorn en Gruwez als de expliciete poëtische reflectie van Gruwez doen vermoeden dat het eenrichtingsverkeer in het geval van de conceptuele metaforen een theoretisch beginsel is dat met name in de dichterlijke praktijk niet altijd standhoudt.

TAAL ALS HUIS

‘Vliegende ikjes’ van Leonard Nolens en Esther Jansma

De poëzie in de jaren tachtig en negentig roept bij velen spontaan de associatie op met de opkomst en vestiging van de postmoderne dichters. Het is echter ook duidelijk dat het poëzielandschap in deze periode meer gevarieerd is en dat zelfs de postmoderne dichters geen hechte, laat staan homogene groep vormen. Over het algemeen bestaan naast elkaar diverse stromingen die niet echt richtinggevend zijn en daarnaast vooral figuren die als individuen worden belicht. Dit is het beeld dat door Brems en De Geest gegeven wordt in het overzicht *‘Opener dan dicht is toe.’ Poëzie in Vlaanderen 1965-1990: ‘individuele dichters [...] met een herkenbaar en belangwekkend oeuvre [...] die in brede kring geaccepteerd worden als representatief voor de diversiteit én voor de kwaliteit van de levende poëzie in Vlaanderen.’* (Brems & De Geest, 1991, p. 97). De literatuurgeschiedenissen hebben het duidelijk moeilijk om deze periode via stromingen te catalogeren. Er is sprake van diversiteit met het accent op traditie: ‘Van de meeste tendensen (sic!), strekkingen, stijlen en poëtica’s die zich in de afgelopen decennia hebben gemanifesteerd, zijn wel sporen en resten te vinden, zij het dat er een in het oog springend overwicht is van een tamelijk traditioneel poëzieconcept.’ (Brems, 2006, p. 595). Een van de meest individualistische Vlaamse dichters is Leonard Nolens en zijn gedichten worden hier geanalyseerd. In het Nederlandse poëzielandschap zijn in deze periode de vrouwelijke dichters niet alleen prominent aanwezig maar ook toonaangevend. Aan een gedetailleerde analyse worden hier gedichten van Esther Jansma onderworpen. In de poëzie van beide dichters kunnen opvallend veel huisbeelden worden aangetroffen die tegelijkertijd een inscenering vormen én een onontbeerlijke voorwaarde zijn voor hun pogingen om de vliedende identiteit van de ik in de taal te grijpen en te begrijpen. Hun poëzie, traditioneel van opzet maar sterk individueel, is een dynamisch verslag van deze zoektochten en confrontaties met verschillende, snel veranderende en zich aan elke vorm van grijpbaarheid onttrekkende identiteiten.

1. Leonard Nolens en de taal: 'Mijn enige thuis en niet van mij'

1.1. Vorming van 'een poëtica'

Leonard Nolens staat bekend als een dichter die aansluit bij de traditie van 'de romantische, expressieve poëtica' (Musschoot, 1987, p. 53) maar niet te klasseren is. Hij bewandelt zijn eigen dichterlijke wegen. Het dichterschap is een van de kernpunten van zijn poëzie. In zijn poëtisch proza uit *Alle tijd van de wereld. Een poëtica* (1979) bedient Nolens zich af en toe van huisbeelden, maar ze zijn hier meer omhullend dan onthullend:

Er is angst in elke kamer met de deur op slot. En wie de grendel weggeslagen heeft zet toch zichzelf gevangen in de greep naar al het vrije. Wie ruimte bedekt met zijn lichaam, bestrijkt met een taal en de waan van zijn naam, wie plaats wil nemen in de stem van een ander, hij verandert in zichzelf, dat is de chaos en het zijn dat hem werd aangeleerd op deze druk beschreven bladen van het niets waaraan wij nooit meer kunnen wennen. (Nolens, 2004, p. 121)

Al zijn hier de voor Nolens typische paradoxen (vgl. Van Hulle, 1988, p. 2) al aanwezig, net zoals de problematiek van de taal en van het schrijverschap tegenover de ik en zijn identiteit, toch zijn ze nog verhuld in cryptische taal. De huisbeelden die Nolens vaak gebruikt ter illustratie van zijn poëtica, worden mettertijd helderder, hoewel ze geheimzinnig blijven. De drie gedichten uit de jaren zeventig die hier kort worden besproken, vormen in dit opzicht een aanloop. In de cyclus 'Kapotgezongen en gedagtekend' uit *Twee vormen van zwijgen* (1975) staat een gedicht waarin de conceptuele metafoer GEDICHT ALS HUIS wordt gerealiseerd:

Leg alles af,
want niemand kent de klok
die hier wordt omgerekend, niemand
komt je kamer binnen, opent nu
de deur
van dit gedicht.
(Nolens, 2004, p. 21)

Nolens beschouwt de poëzie als een deel van de werkelijkheid, wat hier via de metafoer 'de deur / van dit gedicht' wordt uitgedrukt. Het is een gedachte die in

zijn later dagboekfragment ‘Wat is echt? Notities, gedichten, werkelijkheden’ uit 1995 wordt uitgewerkt (Nolens, 2009, pp. 647-663). Het gedicht als een deel van de werkelijkheid kan echter bij Nolens niet in verband gebracht worden met de opvattingen van de neorealistische dichters. Brems merkt in dit verband op: ‘Zoals het ding een vast motief is bij Kouwenaar, zo is de afwijzing daarvan ten voordele van de stem een vast motief in de poëzie van Nolens.’ (Brems, 1991, p. 155). Nolens’ opvattingen over de werkelijkheid zijn vervlochten met zijn specifieke opvatting van de taal als een soort ‘thuis’. Hier kom ik nog op terug.

In ‘Monnik’, een ander gedicht uit de jaren zeventig, wordt in de uitdrukking ‘Ik ben en blijf [...] / Van jullie huis de leegstaande kamer’ de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS gerealiseerd:

Ik ben en blijf van jullie weelde het nijpende gebrek,
 Van jullie huis de leegstaande kamer,
 Van jullie feest de ongenode gast,
 Van jullie geld de handvol goud,
 Van jullie verstomming de raaskallerij,
 Van jullie poen de poëzie...

(Nolens, 2004, p. 68)

De ik is telkens een marginaal deel van een groter geheel, een deel dat ongewenst is (‘het nijpende gebrek’, ‘de ongenode gast’), niet nodig is en/of niet gebruikt wordt (‘de leegstaande kamer’). Aan het einde van deze reeks inferieure dingen en verschijnselen staat ‘de poëzie’; de context van de voorgaande opsomming klasseert ook de poëzie bijgevolg als ongewenst en onnodig. De laatste regel zegt tezelfdertijd iets over de manier waarop veel mensen geld verdienen als ‘poëtisch’ zien. De opsomming is geadresseerd aan deze mensen met wie de ik zich niet identificeert terwijl hij toch deel van hen uitmaakt. Daarbij vereenzelvt de ik zich met de poëzie. De ik is in Nolens’ gedichten in de meeste gevallen de dichter, vaak de dichter Nolens, met zijn lichamelijke en zijn innerlijkheid, ‘de leegstaande kamer’ en ‘de poëzie’ tegelijk. De conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS krijgt bijgevolg bij Nolens een bredere invulling en het domein ‘lichaam’ is gevuld met elementen die betrekking hebben op de volledige menselijkheid.

Naast de problematiek van het schrijven noemt De Geest ‘de ambivalente ervaring van liefde’ (De Geest, 1985) een ander kernpunt van Nolens’ dichterschap. In de reeks ‘Tien gedichten voor een vrouw’ uit *Alle tijd van de wereld* wordt deze ervaring met behulp van de conceptuele metafoer VROUW ALS HUIS weergegeven:

Je bestrooit me met uren met uren.
 En waar je gaat of staat groeit rondom ons
 Een huis waar vrienden en herinneringen samenslapen
 In jouw mond van mij, mijn denkend bloed van jou.
 (Nolens, 2004, p. 133)

De invulling van het concept HUIS is hier de vrouw, die niet alleen zorgt voor de sfeer waarvan de ingrediënten ‘vrienden’ en ‘herinneringen’ zijn, maar ook met de ik verbonden is, en wel op twee niveaus: dat van de gedachten, de taal enerzijds en dat van het lichamelijke anderzijds. Deze verbinding wordt weergegeven in de vierde regel door een dubbelzinnige en paradoxale aanduiding van het bezit: ‘jouw mond van mij, mijn denkend bloed van jou’. Daarbij hebben ‘mond’ en ‘denkend bloed’ betrekking op zowel het lichamelijke als het geestelijke. In zijn dagboek noteert Nolens in 1992: ‘Uit dat eerste, oorspronkelijke, bloedrode gat van de mond is het eerste kunstwerk voortgekomen: het woord, het lied, het gedicht.’ (2009, p. 392). In ‘denkend bloed’ schuilt het idee van de onafscheidbaarheid van lichaam en ziel; ‘mond’ is een synecdoche voor taal. Hermans en Brems noemden dit ‘[e]n erotische relatie tot de taal’ (1992, p. 13) die in de dichtelijke arbeid besloten ligt, ‘die immers al scheppend en “barend” een vrouwelijk principe vertegenwoordigt’ (ibidem). De aangesproken ‘je’ kan bijgevolg zowel de vrouw als de taal zijn. De conceptuele metafoer VROUW ALS HUIS wordt zo met de metaforen TAAL ALS VROUW en TAAL ALS HUIS geïntegreerd. Dat is het geval in dit gedicht, maar in Nolens’ latere gedichten komen daar nog andere mogelijkheden bij die met het gebruik van persoonlijke voornaamwoorden en andere deiktische middelen verbonden zijn. Alvorens de gedichten meer gedetailleerd te bespreken wil ik aandacht schenken aan deixis als een linguïstisch-pragmatische categorie die voor de individualistische poëzie van zowel Nolens als Jansma van cruciaal belang is. Door middel van deixis worden in hun poëzie immers links gelegd tussen de verschillende mentale ruimtes waaronder ik *input spaces* begrijp.

1.2. Deixis

De Griekse term ‘deixis’ is door de taalwetenschappers en taalfilosofen overgenomen om de spatiaal-temporele context en de subjectieve ervaring aan te duiden. Aanvankelijk werden met deze term slechts enkele woorden en uitdrukkingen bedoeld die het centrum verbinden met de context. Later is de deixis uitgegroeid tot een van de meest intrinsieke elementen van het discours dat talrijke linguïstische elementen omvat. De reden voor deze ontwikkeling is het feit dat elke uit-

drukking als een resultaat kan worden gezien van de relatie tussen het deiktische centrum, de taal en de context waarin de uitdrukking wordt gebruikt (vgl. Green, 1995, p. 11). Een van de pioniers van het onderzoek naar deixis was Karl Bühler, die in zijn werk *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (1934) een theorie voorstelde waarin hij deixis als ‘Zeigfeld der Sprache’ (Bühler, 1999, p. 79 e.v.) karakteriseert. Als eerste ontwikkelde Bühler een morfologie van, zoals hij het noemt, ‘Modi des Zeigens’ (ibidem, p. 80): (1) ‘demonstratio ad oculus’ (getoond wordt in een canonieke *face to face*-situatie; de situatie is extralinguïstisch; het deiktische centrum, of de Hier-Jetzt-Ich-Origo in Bühlers (1999, p. 102 e.v.) terminologie, is een spreker; de deiktische middelen zijn situatiegebonden en vaak worden er gebaren gebruikt), (2) ‘anaforisches Zeigen’ (verwijzende functie van de taal; de context is gecreëerd of veranderd door de uitdrukking zelf en het deiktische middel vervangt de aanwijzende vinger) en (3) ‘Deixis am Phantasma’ (deze categorie is verbonden met de verbeelding van de deelnemers aan het discours)³⁶.

Deixis is een van de meest contextspecifieke linguïstische elementen. Mogelijk is daarom nauwelijks systematisch onderzoek verricht naar de deixis in poëzie, die daar als bijzonder onbetrouwbaar element wordt beschouwd, als ‘pseudo-deixis’ in de bewoordingen van Jonathan Culler (geciteerd door Green, 1992, p. 125). Keith Green sluit in zijn onderzoek naar deixis in poëzie de canonieke situatie uit. Hij stelt voor om de deiktische middelen in poëtische teksten te onderzoeken als omkaderd door een bepaald genre: ‘Context then becomes paradoxically more metacontextual [...] and encoded (“pointed to”) by certain deictic elements.’ (ibidem, p. 125). Vervolgens stelt hij voor om de traditionele deiktische categorieën als tijd, plaats, persoon, omgeving en discours te herclassificeren. Greens classificatie van deiktische categorieën in poëzie is de volgende: ‘1. reference 2. the *origo* 3. time and space 4. subjectivity 5. the text 6. syntax’ (p. 126). Deze classificatie beklemtoont het belang van het deiktische centrum en stelt de referentie als de voornaamste deiktische categorie voorop. Green onderscheidt verder, in het voetspoor van Rauh, verschillende deiktische categorieën. De deiktische categorie die Bühler (1999, p. 123) ‘konstruktive Phantasie’ noemt, karakteriseert Rauh (1983, p. 45) door uitsluiting van het deiktische centrum en van de gerelateerde objecten uit de canonieke situatie waarin een uitdrukking wordt gebruikt. De gebruiker (*encoder* in de terminologie van Rauh) denkt zichzelf in een verbeelde ruimte of in de ruimte van zijn herinnering en bepaalt het oriëntatiecentrum waaraan hij de objecten in de ver-

³⁶ Voor een uitgebreide karakterisering van verschillende gebruikstypes van deiktische middelen, zie: Rauh, 1983, pp. 42-55. In zijn bijdrage vindt men eveneens een uitvoerige literatuurlijst met betrekking tot deixis.

beelde ruimte relateert. Dat type acht Green typisch voor geschreven discours: ‘This is a type which occurs throughout written discourse. The decoder has to create a cognitive space in which the deictic elements and terms can be realised indexically. Thus we can see that the discourse of lyric poetry is by no means unusual in its mobilisation of deixis.’ (1992, p. 128). De lezer (*decoder*) moet zo de mentale ruimte creëren waarin de in de tekst gebruikte deiktische middelen opnieuw een aanwijzende functie krijgen. Green beklemtoont (p. 131) dat de lezer de context construeert met behulp van de deixis die in de tekst aanwezig is. De context is daarom in Greens opvatting ‘the set of possibilities which exist in the universe of discourse and situation of utterance for the interpretation of the utterance’ (ibidem). Met andere woorden, de afwezige situationele gegevens waarover de *decoder* (in dit geval de lezer) niet beschikt, moeten worden gecompenseerd met behulp van informatie uit de tekstuele context.

Laat ik, bij wijze van voorbeeld, kijken naar de deiktische middelen in het gedicht ‘Huurder’ van Nolens in functie van de ruimten die met behulp van deixis kunnen worden geconstrueerd. Het gedicht stamt uit de bundel *Vertigo* (1983) en wordt er voorafgegaan door twee andere gedichten: ‘Kaarters’ en ‘Architect’. Hoewel de drie gedichten geen cyclus vormen, zijn ze met elkaar verbonden door de huisbeelden die ze bevatten. Om die reden wil ik eveneens kort aandacht schenken aan de twee andere gedichten, die door hun plaats in de bundel een soort context vormen voor ‘Huurder’ dat uitgebreider besproken wordt.

KAARTERS

Huiselijk de zwarte hitte van de koffie met citroenjenever.
 Sneeuwend op mijn lip de loze hemelklok van februari
 In zijn vlokkende klinkers, huiselijk, huiselijk –
 Ik haat vandaag de groene zon van maart.
 Ik haat wat oog en oren krijgt in zijn schuimende scheuten.

Zo innig de zachtaardige barbarij van man en vrouw,
 Zo innig kaartend met hun blauwe woorden in de winterzon,
 Zo huiselijk in hun kortstondig huurverblijf
 Aan de losgetornde zoom van deze stad, een mensenbos
 Op wielen, hoorbaar van afwezigheden, huiselijk.

En huiselijk bekijk ik wat zich morgen verf en verte koopt,
 De loslopende bomen langs de weg, de nieuwe dieren
 Met hun interessante wortels wijd en zijd vergroeiend
 In de aarde, de vogels zich bedrinkend aan het licht
 Dat straks neerslachtig slaapt bij de spattende vissen,

De sterren langzaam schaatsend boven blekkende vlakken
Van daken en vijvers, langzaam in hun klok van ademend indigo.

Ik haat het. Ik haat mijn juist adres. Ik haat mijn kamerjas
Op vrijersvoeten, mijn aaneengenaaide reizen in de kast.
Ik haat het en benijd de bomen, de dieren, de vogels,
Hun vruchtbare leestekens rondvliegend in de geschiedenis.

Huiselijk mijn hart. Zo huiselijk zijn diepe kleppen kloppend
In het dromend boek, al ingespangd, ondergesneeuwd
Van stilte bij het raam waar twee zitten te kaarten
Met gestorven woorden, huiselijk.

(Nolens, 2004, p. 245)

ARCHITECT

Blinkt de oksel van de reus
Orion, Betelgeuze;
Klimmen in het zomers blauw
De bromtollen van de middag;
Hikt en slikt in vogelkelen
Hitte, zweten uren
In hun zenit, zwellen lippen, breekt
Je mond zoals het barsten
Van een kruik in volle zon,

Steeds, en menselijk gesproken,
Dit antiek gewoontedier
In nieuwe kleren, zijn gezicht
Een vuist in het wilde weg,

En steeds, op een uit licht
Gesponnen draad, ginder
Ver en zo nabij, het balanceren
Van een kinderkreet –
Die komt van jou.
In zijn vallen belt
Een tongloze honger.
Die deel je met wie?

Steeds voor andere deuren, 's avonds
In je straat, vermoeide mannen

Met flitsende sleutels.
Zij horen het vrouwelijk slaan
Van hun naam op de gang.

Een huis...
Een huis...
Bepaal
Het plan, zoek
De hoek, steek
De steen...

Maar een bouwer ben je niet,
Je staat zelf in geen enkel verband.
Het is je nu al aan te zien
Dat je onzichtbaar bent.

(Nolens, 2004, p. 247)

HUURDER

Dit is het huis waarin ik leef,
Mijn enige thuis en niet van mij.
Het wordt bewoond door onbekenden,
Steeds geruisloos in de weer
Met transparante troffels, ramen,
Waterpassen, mannelijk plezier
In breken en bouwen (ik zit
In het hoofd dat dit alles bedacht).
Uit hun gestorven handen schiet
Het lood dat mijn diepte berekent,
Mijn snijlijnen tekent, het web
Waarin ik me verloren spreek.

Hier droom ik mijn bezit bijeen.
Hier leef ik zo vrij als een dode.
Hier huur ik mijn uren, betaal ze
Met wat ik vertaal van mijn spoken
En luister geboeid naar mezelf,
Deze tikkende winkel vol klokken
Opgewonden door een ander en gehangen
In een leegte, deze, om mijn tijd te tonen
Aan hen die me nooit zullen zien.

Dit is het huis waarin ik sterf,
 Mijn levende thuis en niet van mij.
 Een ander heeft de muzikale sleutel
 Om mijn deuren dag en nacht te komen
 Openen en sluiten als hij wil.

(Nolens, 2004, p. 248)

1.3. 'Kaarters' – twee huiselijkheden

In 'Kaarters' wordt het huisbeeld bepaald door de huiselijke ruimte waarin een man en een vrouw 's avonds zitten te kaarten. Het beeld wordt steeds weer omschreven door het woord 'huiselijk', dat maar liefst achtmaal, bijna tot vervelens toe, in het gedicht wordt herhaald. Het zesvoudige gebruik van de frase 'ik haat' laat er nochtans geen twijfel bestaan dat deze huiselijkheid ambivalente gevoelens opwekt. In de laatste twee strofen wordt de anekdote bij het talige gebeuren betrokken. Deze betrokkenheid is reeds in het begin van het gedicht aangekondigd. 'Vlokkende klinkers' geven aan het huiselijke gebeuren een talige dimensie; de metaforische zin 'Zo innig kaartend met hun blauwe woorden in de winterzon' verbindt dat met de poëzie. Het beeld van de huiselijkheid dat daar wordt gecreëerd, is positief: de geur en warmte van de koffie, de inspirerende werking van de natuur buiten het raam en van het gebeuren binnen. Naarmate het gedicht vordert, wordt de huiselijkheid echter als steeds vervelender ervaren. De huiselijkheid is een soort gevangen zitten, metaforisch weergegeven door 'mijn aaneengenaaide reizen in de kast', die hier worden tegengesteld aan de vrijheid van de natuur, vooral die van de vogels. Ze vliegen 'vruchtbare leestekens' en worden daarom benijd door de ik, die nu 'met gestorven woorden' thuis zit te kaarten. Verder worden de vogels met 'Hun vruchtbare leestekens' tegengesteld aan 'Huiselijk mijn hart'. Het gebruik van woorden als 'leestekens', 'boek' en 'woorden' laat een poëtische lezing toe: de ik, een dichter, zit steeds meer gevangen in zijn huiselijkheid en kan de creatieve impasse niet overwinnen. Door middel van de deiktische middelen die in het gedicht worden aangewend, worden twee huiselijke ruimten gecreëerd: de huiselijkheid die de ik haat en de huiselijkheid die als positief ervaren wordt. Terwijl het gebruik van de eerste persoonsvorm in 'Ik haat' de ik direct midden in de negatieve huiselijkheid plaatst, wordt de positieve huiselijkheid als vanop een afstand bekeken. De lezer vermoedt dat de ik als een van de kaarters deelneemt aan het gebeuren, maar het deiktische centrum ligt buiten de ik. De ik is een waarnemer die als het ware de situatie bekijkt waaraan hij zelf deelneemt. Dat is duidelijk te zien in de volgende fragmenten:

- (1) Zo innig de zachtaardige barbarij van man en vrouw,
 Zo innig kaartend met hun blauwe woorden in de winterzon,
 Zo huiselijk in hun kortstondig huurverblijf
- (2) Van stilte bij het raam waar twee zitten te kaarten
 Met gestorven woorden, huiselijk.

De positieve huiselijkheid is aangenaam en tegelijkertijd storend. In de uitdrukkingen waar het woord ‘huiselijk’ is gebruikt, worden de twee huiselijke ruimten geïntegreerd. Die integratie wordt in de hand gewerkt door het gebruik van deiktische middelen als persoonlijke voornaamwoorden, die nu eens als de eerste persoonsvorm enkelvoud en dan weer als de derde persoonsvorm meervoud aan het woord ‘huiselijk’ worden gerelateerd. De ik beweegt zich tussen de twee huiselijkheden en verlangt naar een derde ruimte: die van de vrijheid en de creativiteit.

1.4. Poëzie en architectuur

Het gedicht ‘Kaarters’ wordt gevolgd door ‘Architect’. De eerste vier strofen daarvan staan vol meerzinnige beelden die op het eerste gezicht niet veel te maken hebben met de titel. De ik-vorm ontbreekt volledig in het gedicht. Daarentegen is de je-vorm rijkelijk vertegenwoordigd, waardoor het gedicht een voorbeeld is van apostrof; de ik-jij relatie is echter vaag omdat het deiktisch centrum niet duidelijk wordt aangegeven. In de voorlaatste strofe staat een oproep aan de architect, en ook in de laatste strofe wendt zich de spreekinstantie tot de architect. Nolens heeft de poëzie meerdere keren met architectuur in verband gebracht, zowel in zijn gedichten als in zijn dagboeknotities. In 1992 noteert hij bijvoorbeeld: ‘De dichter is de architect, hij doet niets anders dan een leegte aangeven waarbinnen wij duidelijk worden, zichtbaar worden, leefbaar worden.’ (Nolens, 2009, p. 410). Daartoe moet de dichter, zoals de architect uit de laatste regel van het bovenstaande gedicht, onzichtbaar worden: ‘Je kunt slechts uit je gedichten tevoorschijn komen als je er eerst in bent verdwenen’ (ibidem, p. 435). De dichter is, net als de architect, volgens deze opvatting geen bouwer en ook geen eigenaar. Nolens’ spel met de persoonlijke voornaamwoorden komt nog aan de orde; hier wil ik slechts opmerken dat de grammaticaal onzichtbare spreekinstantie in het gedicht ‘Architect’ mogelijk zichzelf met ‘je’ aanspreekt en zichzelf als architect ziet.

1.5. Dichter als huurder in het huis van de taal

‘Huurder’, het volgende gedicht, brengt de lezer dicht bij Nolens’ opvattingen omtrent het dichterschap. Het woord ‘huurder’ activeert het concept HUURHUIS.

De eerste twee regels van het gedicht versterken dit concept: het huis waarin de ik leeft, is niet van hem. Het eerste woord in het gedicht is ‘Dit’ en als deiktische verwijzing heeft het op deze plaats een sterk referentiële werking. De betaling voor het huren kadert eveneens in het concept ‘huurhuis’: ‘Hier huur ik mijn uren, betaal ze’. Andere elementen uit het gedicht werken echter vervreemdend. De ik woont er met onbekenden die als het ware bezig zijn met de renovatie (‘breken en bouwen’) van het huis. Het concept RENOVATIE wordt geactiveerd en meteen vervreemd: het gereedschap dat wordt gehanteerd, is ‘transparant’, en ook de ‘onbekenden’ lijken niet reëel: ze werken met ‘gestorven handen’. Het gedicht is geen anekdote over een huurder die in een huis leeft dat niet van hem is en dat gerenoveerd wordt terwijl hij erin verblijft. Met aandacht voor de deiktische middelen kan een ander contextueel niveau dan dat van het huurhuis worden geconstrueerd. Een duidelijke indicatie daarvoor is de zin tussen haakjes: ‘(ik zit / In het hoofd dat dit alles bedacht).’ Het persoonlijke voornaamwoord ‘ik’ en het aanwijzende voornaamwoord ‘dit’ met zijn nabepaling ‘alles’ zijn deiktische verwijzingen waardoor de schemata ‘een huis huren’ en ‘een huis renoveren’ met andere concepten geïntegreerd kunnen worden. De zin tussen haakjes heeft een dubbele werking. Structureel onderbreken de haakjes het verhaal over het huurhuis dat de ik met de ‘onbekenden’ bewoont. Inhoudelijk bevat de zin de informatie dat ‘dit alles’ bedacht is. De deiktische verwijzing ‘dit alles’ is een referentiële deixis en refereert als zodanig aan het huurhuis dat de lezer uit de context van het begin van het gedicht kent. Te meer dat ‘Dit’ al in de eerste regel verscheen, waar het duidelijk gerelateerd werd aan het huis waarin de ik leeft. ‘[T]he significance of context in the determination or possible meaning is vital to the study of deixis’, aldus Green (1995, p. 13). ‘Dit alles’ is, mede dankzij de context van de haakjes die bij het tekstuele, het schriftelijke horen, eveneens een tekstdeixis en als zodanig refereert het aan het gedicht dat de lezer voor ogen heeft. De taalhandeling van het lyrische ik komt, anders dan bijvoorbeeld in de vroege poëzie van Kopland³⁷, hier niet expliciet aan de orde: noch het schrijf-

³⁷ Stefan Evenepoel bespreekt in zijn analyse van de vroege poëzie van Kopland een gedicht waarin de deixis een vergelijkbare werking heeft als in Nolens’ gedicht ‘Huurder’. De deiktische elementen die naar de taalhandeling van het lyrische ik verwijzen, of naar het resultaat ervan – het gedicht – noemt Evenepoel ‘metadeixis’ (Evenepoel, 2000, p. 109). Hij bespreekt metadeixis in het openingsgedicht uit *Een lege plek om te blijven* (1975) en gaat daar in op het volgende fragment: ‘Wat is er gebeurd. Dit is heel erg, dit is / een gedicht waarin de boer, de boerin en / het varken // Sterven.’ (Kopland, 2007, p. 141) Evenepoel concludeert: ‘De verrassing ontstaat doordat van de eerste contextueel verwijzende “dit” wordt overgegaan op een tweede “dit” met metadeiktische verwijzingskracht: “wat u hier leest is een gedicht waarin...” Het kader waarbinnen zowel het spreken als de anekdote zich voltrekken, wordt zichtbaar gemaakt. Wat expliciet aan de orde komt, is de taalhandeling van het lyrisch ik; het schrijven zelf en de grenzen van de neergescreven wereld worden op die manier gethematiseerd. Zulke metadeiktische elementen creëren net het omgekeerde effect van deiktische elementen: zij versterken niet de suggestie dat het gedicht over “deze wereld” gaat, dat het vertelde overeenkomt met de buitenwereld die de lezer uit eigen ervaring kent, maar zij markeren de grens tussen buitenwereld en de wereld van taal. Zij verstoren in zekere zin de anekdotische – mimetische – illusie.’ (Evenepoel, 2000, p. 109).

proces noch het gedicht worden expliciet vermeld. De aandacht van de lezer wordt in Nolens' gedicht op een andere manier doorverwezen van de referentiële werkelijkheid (huurhuis) naar de eveneens referentiële werkelijkheid waarin een dichter (metonymisch aangegeven met 'het hoofd') het gedicht heeft bedacht. Met name wordt deze aandachtsverschuiving bewerkstelligd met behulp van het deiktische element 'dit alles', en verder ook door de *blending* die zich in de zin tussen haakjes voltrekt en uiteindelijk door de haakjes zelf. Tezelfdertijd gaat de aandacht van de lezer naar de tekstuele werkelijkheid waarin ook de ik bedacht is. De voortzetting van het verhaal achter de zin tussen haakjes verkrijgt zo een andere dimensie, en ook het verhaal daarvoor moet opnieuw doordacht worden. Er verschijnen twee contexten van waaruit de ik opereert: het (huur)huis waarin de ik leeft en het hoofd waarin de ik zit. Deze laatste context is, zoals hierboven al is gesteld, een *blending* met als inputs de ik uit het verhaal over de ik die geen eigen huis heeft en er een huurt, de ik als dichter die 'dit alles' bedacht, en tenslotte de ik als een onderdeel van 'dit alles', dat wil zeggen van de talige werkelijkheid. Het algemene begrip in de *generic space* dat deze drie inputs helpt integreren, is 'taal'. 'Taal' uit de tweede context en 'huurhuis' uit de eerste context zijn op hun beurt twee inputs die geïntegreerd kunnen worden in de conceptuele metafoer TAAL ALS HUIS. In deze *blend* is de dichter een huurder die als het ware de taal huurt en afhankelijk is van de andere taalgebruikers, zowel de hedendaagse als die uit het verleden, met name andere dichters en schrijvers, die worden opgeroepen in het gedicht door 'mijn spoken'. De kennis van feiten uit de biografie van de dichter werkt deze interpretatie eveneens in de hand. Nolens werkte geruime tijd op het landgoed Missenburg. Hij was er geen eigenaar van, maar een huurder. In het gedicht 'Huurder' transposeert hij dit gegeven tot een poëticaal beeld waarin de conceptuele metaforen TAAL ALS HUIS en DICHTER ALS HUURDER worden geïntegreerd. De ik is een huurder. 'Onbekenden' wonen er ook, zij bepalen de inrichting en laten zich zelfs in met het innerlijk van de ik: 'Uit hun gestorven handen schiet / Het lood dat *mijn diepte* berekent' (cursive-ring IBK). Deze twee regels vormen een beeld van het talige verleden als onderdeel van het hele 'web', een vaststaand gegeven waaraan de ik zich niet kan onttrekken en waarin hij met moeite een eigen plaats kan vinden ('Waarin ik me verloren spreek'). Een ander biografisch gegeven wordt hier eveneens verwerkt: de huur wordt met vertalen betaald, wat een duidelijke toespeling is op Nolens' werkzaamheid als vertaler. De ik is niet vrij, in verschillende opzichten is hij afhankelijk van anderen. De vergelijking 'zo vrij als een dode' kan een beeld zijn van mentale vrijheid, het niet langer gebonden zijn aan de lichamelijkeheid. Tezelfdertijd is 'een dode' semantisch verbonden met 'mijn spoken' en 'hun gestorven handen'. De drie uitdrukkingen kaderen in het idee van de taal die in

het verleden en door de anderen is (en steeds wordt) bepaald. Deze taal is geen eigendom van de ik maar wordt door de ik, de dichter, gehoord. ‘De muzikale sleutel’ is een metaforisch beeld voor de dichtelijke inspiratie. Vereenzelviging van de ik met de taal, voorgesteld als huis, vindt plaats in ‘mijn deuren’. Dit kan gelezen worden als een metonymische samentrekking: ‘mijn deuren’ als de deuren van mijn huis; als zodanig hoort deze frase bij het domein ‘huis’. Ze kan ook gelezen worden als realisatie van de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS; als zodanig hoort ze bij het domein ‘dichter’. In de domeinen ‘taal’ en ‘dichter’ bevinden zich verder elementen als het gedicht, de inspiratie, de dichtelijke traditie, grote voorbeelden (‘mijn spoken’). De conceptuele metaforen TAAL ALS HUIS en DICHTER ALS HUURDER vindt men terug in het dagboek van de dichter:

Het verhaal van mijn aanwezigheid hier, op dit landgoed, is ook het verhaal van het schrijven zelf. Mijn aanwezigheid hier geeft ook het beeld van de manier waarop een schrijver omgaat met taal. Zoals ik hier ben binnengedrongen in Missenburg, in een gebied dat mij niet toebehoort, een terrein dan van anderen is, de anderen is, zo breekt een schrijver binnen in de woorden, in de woorden van anderen. [...] Want wat is taal anders dan de reeds bestaande tekst van anderen, de norm? Taal is altijd de ander, en uit die anderen put ik, van die ander leen ik mijn woorden. De oorspronkelijkheid van een dichter bestaat in de manier waarop hij met de gegeven woorden omgaat. Een dichter kan slechts volledig zichzelf worden wanneer hij het bestaande huis van de traditie respecteert en daarin zijn eigen kamer inricht met de reeds aanwezige elementen. Michelangelo zei dat zijn beelden al bestonden voordat hij aan de slag ging; hij hoefde ze slechts tevoorschijn te hakken. Zo gaat het ook met gedichten, ze ontstaan niet uit het niets, ze liggen al te slapen in de woorden van iedereen. Schrijvend zet ik uw mond en uw woorden naar mijn hand om een persoonlijke wereld te creëren. Het huis dat ik hier van anderen in leen heb gekregen, wordt heel even mijn hoogstpersoonlijke bezit. (Nolens, 2009, pp. 403-404)

In Nolens’ opvatting, zoals die in dit dagboekfragment aan het licht komt, is de dichter slechts een huurder, zoals ook al bleek uit het besproken gedicht. ‘Huurder’, voorafgegaan door ‘Kaarters’ en ‘Architect’, bevat elementen van die expliciete versinterne poëtica. Het vers is tegelijk een van de meest representatieve exponenten van Nolens’ taalbeschouwing.

1.6. *Ontwikkeling van Nolens' poëtica*

Sinds 1979 schrijft Nolens een dagboek, waarin verschillende versinterne poëtische opvattingen worden geëxpliciteerd. In de jaren tachtig publiceerde hij vier dichtbundels en in de jaren negentig volgen vijf andere bundels. In de gedichten uit de jaren tachtig en negentig worden Nolens' poëtische opvattingen met behulp van conceptuele metaforen uitgedrukt waarbij 'huis' een van de inputs is. De dichter vereenzelvigd zich met de taal waaraan hij in zijn dagboek in 1995 expliciet refereert: 'ik ben taal, van top tot teen, nogmaals, ik ben van woorden gemaakt, van uw Nederlands' (Nolens, 2009, p. 653). Het door Nolens gebruikte persoonlijk voornaamwoord is, volgens zijn gedicht 'Kleine grammatica' uit *Geboortebewijs* (1988), 'het voornaamste woord' (Nolens, 2004, p. 395). Het is het persoonlijk voornaamwoord waar de *blending* van verschillende conceptuele metaforen zich concentreert als in een lens. Anne Marie Musschoot noemt het 'een spel met wisselende persoonlijke voornaamwoorden' (1987, p. 54). Soms spreekt de ik zichzelf aan met 'je'. Het perspectief wisselt voortdurend en die vermenging is verwarrend, zoals in de slotstrofe van het gedicht 'Nacht' uit *Vertigo* (1983):

Ik heb je huis gezien. Er brandde licht. Je zat er weer te schrijven
 In je dagboek dat nu slaapt tussen de babbelende spiegelbeelden
 Van mijn kamer. De vrouw die je verliet stond voor het raam. Ze keek
 Zoals jij keek wanneer je op me had gewacht. Ze geelook op ons.
 Je zei toch, met z'n tweeën zijn volstaat om de straat van dit bestaan
 Een naam te geven. Maar waar blijf je, nu zij lijdt onder jouw naam?
 (Nolens, 2004, p. 274)

In zijn dagboeknotities uit 1987 biedt Nolens hiervoor een verklaring vanuit zijn gevoelens ten opzichte van de ander:

Deze eenzaamheid, deze verborgenheid is in wezen een vlucht voor de ander. Maar tegelijk mis je de ander, en dat gemis moet dan weer worden gecompenseerd door de dialoog van het gedicht, of door dagboeknotities waarin je jezelf toespreekt als was je een ander, zoals nu. Zodoende ben je nergens thuis, niet bij de anderen, niet alleen. (Nolens, 2009, p. 268)

Blijkens de laatste zin resulteert deze ambivalente houding ten opzichte van de ander en van het gedicht in een romantische, dichterlijke dakloosheid die als opvatting niet ver staat van de idee die Gruwez' *Huis om dakloos in te zijn* verwoordt. 'De vliegende ikjes' die in Nolens' bundels uit de jaren tachtig bijzonder

frequent voorkomen, zijn een uitdrukking van deze ongebondenheid met het hier en nu waar alleen de (ambivalente) liefde voor de taal én voor de vrouw een houvast biedt. De concepten TAAL en VROUW worden daarbij, zoals uit het voorgaande al bleek, vaak conceptueel geïntegreerd waarbij het concept HUIS de rol van een schakel vervult. In de bundel *Hommage* (1981) vinden we deze verwoording van de conceptuele metafoor VROUW ALS HUIS: 'Ik ga naar huis. Maar thuis is nergens. Thuis is overal. De vrouw die / op me wacht heb ik overal lief.' (Nolens, 2004, p. 223). Het gevoel van thuis-zijn is hier, zoals blijkt uit de tegenstelling nergens-overal, alleen met de figuur van de vrouw verbonden. De conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS wordt in dezelfde bundel op die manier vormgegeven:

Je zei me in november dat je eindelijk een huis wou hebben. Maar
 een huis is niet te koop, dat moet je zijn
 Zodat een ander in je wonen kan, een wandelende kamer die
 zichzelf niet kent dan in conversaties van haar vele bewoners.
 (Nolens, 2004, p. 225)

In dit huisbeeld schuilt eveneens de overtuiging dat het huis niet verbonden is met het materiële, maar veeleer met de behoefte een huis voor 'een ander' te zijn. Een belangrijk bestanddeel van dit huisconcept is opnieuw de taal, 'conversaties' die dit huis vullen.

In tal van gedichten uit de jaren tachtig en de vroege jaren negentig gebruikt Nolens verschillende huisbeelden om het schrijfsproces, vaak gerelateerd aan de muziek, toe te lichten of te beschrijven: 'Schrijven is stil aan tafel muziek zitten maken / In ruime witte kamers' (Nolens, 2004, p. 158); 'ik zing mijn huis / In het verstand van wie geen woning wil.' (ibidem, p. 303); 'Wat kan ik voor je doen, ik heb alleen maar woorden. / Met die muziek heb ik ons huis gebouwd' (ibidem, p. 457). Tussen al deze gedichten verdient 'Het blijvend vertrek', uit de gelijknamige cyclus in *De gedroomde figuur* (1986), speciaal aandacht. De hele cyclus is een soort zelfportret en in het gedicht wordt op het schrijfsproces gereflecteerd. Het huis is daarbij net het lot van de ik, de dichter, waaraan hij niet kan ontsnappen: 'hier / Kun je niet weg, moet je het wit ondervragen, het blad / Verhoren, elke dag beginnen met het einde van je droom. // Hier is je huis en het gaan. Hier is je blijvend vertrek.' (ibidem). 'Blijvend vertrek' is een paradoxale aanduiding van telkens opnieuw vertrekken van dezelfde fysieke en innerlijke ruimte. Deze beweging geeft zowel het gevoel aan van vrijheid als van zich gevangen weten. 'Het laffe huis vol zelfverzekerde eenzaamheid' is een zelfgekozen gevangenis en tegelijk een toevluchtsoord waar de andere manieren van leven

het schrijven niet kunnen bedreigen. Het gedicht komt meerdere keren in Nolens' dagboek terug, telkens wanneer de dichter over deze ambivalente gevoelens nadenkt:

Wat een verschil met twintig, vijfentwintig jaar geleden, ik was bang in een huis vol kinderkreten mijn poëzie te verspelen. Ik was bang een baas te moeten zoeken om hun en mijn brood te kunnen betalen. Maar ik heb mijn vrijheid bewaard. Heb ik mijn vrijheid bewaard? Wat schreef ik dan in *Het blijvend vertrek?* (Nolens, 2009, p. 1021)

In de jaren negentig komen daar nog andere huisbeelden bij. Al wordt het schrijverschap nog steeds vaak door middel van het concept HUIS als bestanddeel van verschillende conceptuele metaforen uitgedrukt, toch krijgt het huis als fysieke ruimte in deze periode meer aandacht. Vanuit die ruimte bekijkt de ik de wereld buiten en zichzelf. Een gedicht als 'Wandeling' uit *Tweedracht* (1992) doet denken aan de strategieën van dichters als J.C. Bloem, Adriaan Roland Holst en Nijhoff. Hoewel binnen en buiten zijn afgegrensd door het raam, zorgen de spiegelingen voor een onderling verband:

Wandeling

's Zomers sta ik soms onder dat open raam
 In februari, maan en sterren schaatsen langzaam
 Door de bocht van de rivier, het blauwe ijs
 In de brand weerkaatst de kus, het huis, de winterreis
 Van twee wier levens aan elkaar zijn vastgevroren.

(Nolens, 2004, p. 488)

Daarnaast is er ook een droomhuis dat bestaat uit de gedroomde fysieke ruimte en de liefde van twee met elkaar vergroeide personen. In het gedicht 'Ons huis' uit *Liefdes verklaringen* (1990) bedient de dichter zich van herkenbare clichés, typisch voor de droom van een eigen huis: een wit, naar alle kanten open, gastvrij huis tussen de heuvels, waar verleden en toekomst samenkomen. De vierdelige cyclus 'De regels van het huis' uit *Tweedracht* bevat een groot gehalte van sterk referentieel ogende elementen: het huis 'in het midden van de straat' (Nolens, 2004, p. 499) is gekocht 'op een ochtend van baar geld in mei' (ibidem). 'Gang', 'kamers', 'trappenhuis', 'wenteltrap', 'nok', 'muren', 'tuin', 'klimop' en 'zwerfkat' horen hier ook bij. Daarnaast verschijnt er een vrouwenfiguur, die opnieuw de schakel vormt tussen de feitelijke en de talige werkelijkheid: 'Maar zij beklimt de grootheidswaanzin / van de leegte, vindt de deur / van de hartstochtelijke metafysica.' (ibidem, p. 501). In zijn recensie van *De vrek van*

Missenburgh. Dagboek 1990-1993 schrijft Reinjan Mulder (1995) dat ‘Nolens, tot zijn eigen verbazing, na 1990 eindelijk gelukkig begint te worden. Zijn werk krijgt erkenning, de monumentale verzamelbundel *Hart tegen hart* wordt gepubliceerd en hij valt voortdurend in de prijzen’. Dit geluk is onder andere te vinden in ‘Huiselijke aubade’, een gedicht dat is ontdaan van alle retoriek en artistieke pretentie en daardoor uiterst natuurlijk overkomt als een van de meest oprechte, zoals men deze categorie zou kunnen noemen, ‘huiselijke liefdesgedichten’.

1.7. Van de jaren zeventig naar de eenentwintigste eeuw

De poëtische opvattingen in Nolens’ gedichten worden vaak via huisbeelden overgebracht. In zijn gedichten uit de jaren zeventig zijn deze maar schaars vertegenwoordigd. De nagenoeg enige drie voorbeelden zijn hier al aangehaald. Daar tegenover zijn voorbeelden uit de jaren tachtig legio. De vertegenwoordiging en de integratie van de daar genoemde conceptuele metaforen (GEDICHT ALS HUIS, LICHAAM ALS HUIS, VROUW ALS HUIS, TAAL ALS VROUW en TAAL ALS HUIS) krijgt niet alleen een nog explicietere talige invulling, maar wordt ook verder uitgebreid en verfijnd. In de jaren negentig worden de huisbeelden nog meer gevarieerd. Uit de complexe *blends* die de gedichten uit de jaren tachtig en negentig vormen, kunnen Nolens’ poëtische opvattingen worden gereconstrueerd. De aanvulling met versexterne poëtische uitspraken uit zijn dagboek vervolledigt het beeld van de in die periode rijp geworden poëtica van de dichter. In de jaren tachtig en negentig is de dichter bijzonder vruchtbaar en geniet hij, zoals al opgemerkt, de grootste erkenning. Met recht ziet T’Sjoen Nolens echter eveneens als een van de dichters uit de jaren zeventig. Zoals ook hier is aangetoond, krijgen in de jaren zeventig de belangrijkste kenmerken van Nolens’ poëtica een eerste, bij de neoromantiek aansluitende vorm. Men moet het met T’Sjoen eens zijn wanneer hij, in zijn inleiding tot de bloemlezing *De tegenstrijdige generatie. Dichters van de jaren zeventig* (2011), aanstipt dat het werk van Nolens uit de jaren zeventig toen niet de verdiende aandacht kreeg, terwijl het in feite even belangrijk is als het werk van de als neoromantisch ‘gecatalogiseerde’ Vlaamse dichters uit deze periode: T’Hooft, De Coninck, Gruwez en Van hee (T’Sjoen, 2011a, p. 10). Deze vorm zal later uiteraard variëren, wat uit de hier uitgevoerde analyses blijkt, maar er is niettemin een continuïteit in het oeuvre van Nolens die ‘niet meer wordt waargenomen’ (ibidem, p. 16), zoals T’Sjoen opmerkt. En hij voegt eraan toe: ‘Erkenning hebben al deze dichters gekregen, jaren geleden, maar vandaag lijken sommige namen maar namen. Nochtans zijn ze allen productief, bijzonder actief in de verdere uitbouw van hun dichterlijk oeuvre.’ (T’Sjoen,

2011a, p. 16). Deze continuïteit is onder andere aan de hand van de gehanteerde conceptuele metaforen te observeren.

Nolens sluit de twintigste eeuw af met de bundel *Voorbijganger* (1999), waarvan de titel aanvankelijk *De weg naar huis* luidde (vgl. Nolens, 2009, p. 834). Dagelijkse, vaak banale details worden er opgesomd: 'twee paar zwarte sokken' (Nolens, 2004, 634) als cadeau, namen van gerechten, koffie drinken, pillen slikken. De vader- en moederfiguur alsook het ouderlijk huis krijgen een plaats in deze bundel. De zij-figuur wordt bij naam genoemd, net zoals de zonen van de dichter. De regel uit het gedicht 'Paasbrief': 'Diep in de woorden op zoek naar meer familie' geeft een indruk van de huisbeelden uit *Voorbijganger*, die realistischer worden dan in Nolens' vroeger werk. Tegelijk zijn ze sterker verbonden met het voorbijgaan. Niet zozeer het schrijverschap maar vooral het besef van de voorbijgaande tijd en van het verleden zijn nu de elementen waartegen de ik zich positioneert. Herinneringen aan het ouderhuis, de vader en de moeder worden op een bizarre manier vermengd met de herinneringen aan Herman de Coninck, aan wie een van de afdelingen in de bundel is gewijd. In *Manieren van leven* (2001) bepalen zowel de reële huisruimte ('Siësta') als het verleden en de herinnering ('Territoriumdrift') de huisbeelden. De 'je' blijft een vast element van het spel met de conceptuele metaforen VROUW ALS HUIS en TAAL ALS HUIS, in het bijzonder in de reeks 'Onderduikadres'. 'Nestgeur', een afdeling in *Woestijnkunde* (2008), draait opnieuw rond de familie, vooral vader, moeder en grootouders. De ik stelt zich op tegen zijn eigen komaf en confronteert zich met zijn eigen verleden in gedichten met sprekende titels als 'Erfenis', 'Heraldiek' en 'Adieu'. Het huis van toen, 'het huis van de vijf generaties' (Nolens, 2008, p. 13), is '[e]en zuigende modderkuil', 'een adres, een adieu om zich te zien' (Nolens, 2008, p. 16). Dit huis achtervolgt als het ware de ik, die probeert zich tegen deze grote kracht te verzetten. Het beeld van 'een krampachtige hand die zich balt tot een koor' (Nolens, 2008, p. 19) is sprekend: terwijl de dichter pogingen onderneemt om zich te weren tegen het verleden, doet hij paradoxaal genoeg niet anders dan het huis, de familie en zijn relaties bezingen en dus ver-eeuwigen.

Dezelfde reflectie, dit keer in de vorm van een advies, is in de bundel *Zeg aan de kinderen dat wij niet deugen* (2011) terug te vinden: 'Verander hun kijkende dood in een woord van vers brood.' (Nolens, 2011, p. 17). De bundel bevat opnieuw tal van huisbeelden en wekt in zijn geheel de indruk dat er bijna programmatisch de beweging van buiten naar binnen wordt geproclameerd. Dat doet de dichter al in het openingsgedicht 'Spartaans', waarvan ik de eerste drie strofen citeer:

Spartaans

Sluit de ramen.

Vergrendel de voordeur.

Verbrand de krant.

En blijf. Blijf hier. En loop in huis

Je vluchtgedrag, je reislust voor de voeten.

Dat gindse gedoe ruïneert je spartaanse verveling.

Een tafel, een stoel en een bed meubileren perfect

Je hoofd en je hart en je handen, wat zei je?

Waarheen met die lang overdachte verlangens?

(Nolens, 2011, p. 10)

De conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS verschijnt het duidelijkst in het beeld van het bescheiden meubilair als metafoer voor de Spartaanse omstandigheden van het innerlijk, voor de gedachten en gevoelens ('Je hoofd en je hart'), evenals voor het werk dat metonymisch door 'je handen' opgeroepen wordt. Het huis sluiten, ja vergrendelen, is een metafoer voor het zichzelf afsluiten voor het nieuws uit de buitenwereld, dat in het beeld van de verbrande krant verschijnt. In zijn recensie van deze dichtbundel merkt Gruwez in dit verband op: 'De buitenwereld is besmettelijk. De waardevolste actualiteit komt van binnen.' (2011, 15 april) Deze Spartaanse omgeving moet de ik – dichter – een effectieve werksfeer garanderen. Een soortgelijke afsluiting wordt in het gedicht 'Burgerfatsoen' verkondigd. De achterliggende conceptuele metafoer is hier eveneens LICHAAM ALS HUIS: 'De beste manier om uw huizen en harten te luchten / Is ramen en deuren te sluiten' (Nolens, 2011, p. 32). Deze afsluiting, in de romantische traditie gezien als een privilege van de kunstenaars, is tegenwoordig eerder een burgerlijk fenomeen. In de regels: 'Burgerlijk woont onze mens in de tijdloze stijl / Van zijn praatstoel, uw krantenkoppen zijn snobs.' weerklinkt immers het vers van Hölderlin 'Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnet der Mensch auf dieser Erde'. De burgerlijke houding wordt echter niet definitief afgekeurd. De ik kan deze billijken, zij het met een lichte dosis (zelf)ironie: 'Het nieuws van vandaag is het wereldwijze plezier / Bij kaarslicht elkaar en de fles aan te spreken.' (Nolens, 2011, p. 17).

De conceptuele metaforen met 'huis' als een van de inputs, bekend uit Nolens' vroeger werk, verschijnen nog meermaals in deze omvangrijke bundel. In het gedicht 'Bouwval' gebruikt de dichter de metafoer HUIS ALS LICHAAM. Ze verschijnt in talrijke personificaties: het huis 'geeft niet thuis', 'heeft zijn leeggehaalde hart teruggebracht / Tot gruis van een volmaakte bouwval zonder deur',

‘luistert’ en ‘fluijstert’. De ik verschijnt pas in de laatste strofe als degene aan wie het huis zijn rol zachtjes voorzegt: ‘het [...] souffleert me’, en wel in de ‘conversaties van dode bewoners’. De ik herhaalt wat het huis hem voorzegt en als zodanig, in de taal, gelijkt de ik op het huis. De ik *is* als een huis op dit moment. De vroeger al vastgestelde conceptuele metafoor HUIS ALS LICHAAM kan op die manier verbonden worden met de metafoor LICHAAM ALS HUIS. In de laatste regel zegt de ik immers: ‘Ik ben hier hun enig adres.’ ‘Adres’ is hier een metonymie voor huis, in dit geval het huis van de doden die in de taal wonen, in de gedichten. In de bundel zijn immers gedichten opgenomen voor overleden dichters, familieleden en vrienden (Nolens’ broer, de dichter C.O. Jellema, de verongelukte dochter van Anna Enquist). Zoals eerder is aangetoond, gebruikt Nolens in zijn andere gedichten vaak de je-vorm om zichzelf aan te spreken of aan te duiden. Hij verandert ook continu het perspectief. In dit licht wint de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS nog aan kracht. In ‘Bouwval’ ziet de ik zichzelf als een huis, en meer precies als ‘een volmaakte bouwval’. Het in termen van een lichaam beschreven huis is tegelijk het lichaam van de ik – de ouder wordende dichter ‘voor wie de poëzie de enige echte autobiografie is’ (Gruwez, 2011, 15 april).

2. Esther Jansma: taal als het behouden huis

2.1. Willem Barendsz en Het Behouden Huis

De dichtbundel *Hier is de tijd* (1998) van Esther Jansma opent met het lange gedicht ‘Behouden Huys’. De titel roept het beeld op van het Behouden Huys van de Nederlandse ontdekkingsreizigers uit de zestiende eeuw. De zeevaarder Willem Barendsz ondernam in de jaren 1594, 1595 en 1596 drie expedities op zoek naar een zeeweg naar Azië. Tijdens de laatste expeditie kwam een van de schepen in het ijs op Nova Zembla vast te zitten, waardoor Barendsz en zijn zee-lieden genoodzaakt waren om er te overwinteren. Van het schip werd een huis gebouwd, dat als het Behouden Huys bekend geworden is. De resten ervan zijn in de negentiende eeuw teruggevonden. In 1819 is de gebeurtenis door Hendrik Tollens bezongen in het dichtverhaal *Tafereel van de overwintering der Hollanders op Nova Zembla*. Het ontstaan van Jansma’s gedicht hangt mogelijk samen met de hernieuwde belangstelling voor Willem Barendsz. In de jaren negentig van de twintigste eeuw werden archeologische expedities naar Nova Zembla georganiseerd, ondernomen in 1992, 1993 en 1995 door Nederlandse en Russische wetenschappers. Behalve Jansma schreef ook Guus Luijters ‘Het Behouden Huis’, een cyclus van vijftig gedichten, opgenomen in de bundel *Schotsen*

springen (1997) en gepresenteerd op Terschelling, de geboorteplaats van Willem Barendsz.

BEHOUDEN HUYS

Sneeuw is het vellen en vallen van reuzen.
Vellen trommelvliezen, bomen die schreeuwen.
Gefluister is water, stroomafwaarts op vlotten
naar de Dordtse houtmarkt gaan.

De markt is morgen, scheepsromp en huis.
Het bouwen vuur en het weten van kachel.
De kachel stad. Vroeger de stad die vertraagt
tot een ets, oud en zonder geluid.

Geëtt is wat je ziet waar je niet bij kunt:
verte, haven, huis. Huis is de bast
van de boom die zich sluit over vroeger,
het schip waar ik woon, waar hier, nu

regen dreunt, hout groen kraakt, niet scheurt
want ik ben goed, mijn huid mijn
god, gemakzucht: stem die zegt
dat niet wij, dat ons niets, maar Bosniërs

en Algerijnen wel, want zij gaan toch – dood
is reflecties van een zontje dat niets meer ziet
op een netvlies dat barst van de dorst.
Dorst is denken aan groot water.

Klein is dode kinderen, verbrande mensen, ver weg.
Klein is krantenberichten, handen, tranen zijn klein –
'not even the rain has such small hands'.
Handen zijn waar tijd op reis doorheen valt als water.

Water is groot. De tijd is groot. God ook
dus ook wij in onze houten buik zonder vrouwen.
Het is hier koud. Koud is nooit opnieuw
geboren worden, dus is dit hier volharden

tot het anders is, de scheurbuik weg,
het jaar dat scheurde en waaruit zoveel –
niet meer aan vroeger denken.
Noach een held. Barends held.

Een held is waar verhalen over gaan
als schepen. Waarom dit zwijgen dan?
Het gehavende boegbeeld wijst
over het harde water, het regent niet

we hebben de regen achter ons gelaten
en in plaats daarvan kwam kou die onze vingers
opvreet, uit onze monden walmt, een glazen draak
die in ons kroop en onze woorden dooft.

We zijn ergens, we kunnen staan, er is
een boven, maar donker; de dagen zijn kort.

We vreten ons schip op, vertimmeren het,
verstoken het, stoken elkaar op, als

schaduwen bewegen wij over het ijs,
we willen zijn wat we nog weten uit de droom die
vroeger is: brood, verrekijkers, ramen,
duiven, bomen, kinderen. Een vrouw.

's Nachts begraaf ik mij. 's Nachts is een weg
terug naar de warmte, vlees, mijn vaderland.

Poepen en pissen ook: een weg terug
naar de wieg, de stad, lome dagen

achter het huis, tussen vliegen op het gerief
zitten – slapen en schijten weet ik nog.

Ik moet nu bijna oud zijn. Ik denk
dat deze witte vlakke in de nacht is

waar oud zijn over gaat: de tel kwijt zijn,
zachtjes naar beneden glijden, de droom uit
een soort wachten in, niet meer begrijpen
waar je bent, hoelang, wanneer, wat

mensen zijn, wat hout, handen, wat
een plek – een plek weet ik nog, dat is
onder je grond en ruimte boven je
en daar dan zijn en weten waarom

maar dit hier ontgaat me. Ik ben
de anderen en ik, een knoop huid zweet
geluid in onafzienbaar wit
dat ik de rug toekeer, ik draai me om, ik

tel de haren in de baarden, krab de korsten
van gezichten, kauw op leer, ik wil
woorden, horen wat ik doen moet, eerste
bevel, tweede bevel, opdrachten zijn

het aderstelsel van dit huis, ritme
dat de leegte vult, vertel me
hoe het moet, doorbloed het wit
met woorden zoals jagen koken

zagen onderhoud morgen volgende
week en god zeg dan dat god dit
ziet, dat hij ons kent, dat hier bestaat
op kaarten dat we niet verloren zijn.

Praat zodat ik weet waar mensen
over gaan. Ik droom van hout
en regen, houd mijn hand vast
troost me terwijl ik wanden zoek

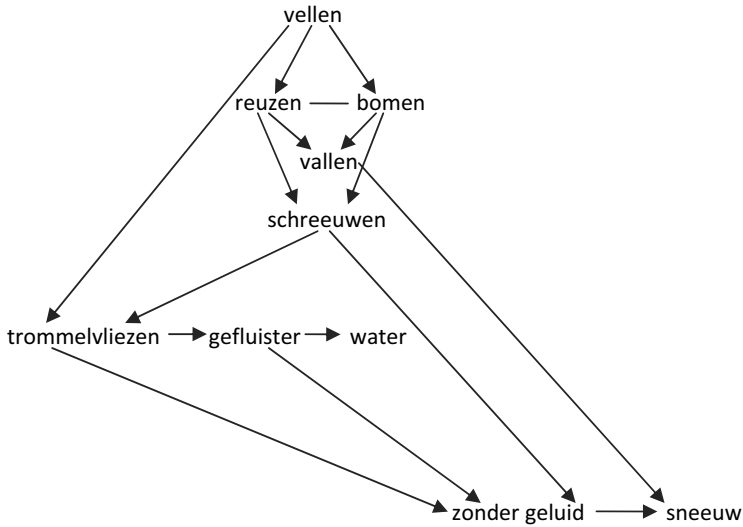
terwijl ik val in de buik van de slaap
vallen is opnieuw geboren worden
buik is een behouden huis
slaap is een ruisend weten van warmte

terwijl ik wacht tot het dooien gaat.

(Jansma, 2006, pp. 267-270)

2.2. Associaties en contrasten

Het gedicht van Jansma werkt via verschillende soorten associaties waardoor betekenisuitbreiding wordt gecreëerd. In eerste instantie vallen de klankassociaties op, bijvoorbeeld alliteraties (vellen, vallen, vel, (trommel)vlies) en homoniemmen: het vellen (bomen vellen) en vellen (meervoud van het vel). Ze vormen een netwerk van veldassociaties waarvan hier schematisch slechts een fragment wordt gepresenteerd:



Verder zijn er de kettingassociaties, zoals: naar de Dordtse houtmarkt gaan → De markt is morgen; het weten van kachel → De kachel stad → de stad die vertraagt; een ets → Geëtt is; netvlies dat barst van de dorst → Dorst is denken aan groot water; small hands → Handen zijn..., enzovoort. Deze kettingassociaties komen ook tot stand door enjambementen: ‘want zij gaan toch – dood // is reflecties van een zootje’. De verschillende reeksen associaties maken de lezer er al in het begin attent op dat achter de woorden die het in de titel schuilende verhaal zullen vertellen, meer te ontdekken valt dan wat zich door de basisbetekenis of door de context opdringt. Woorden die optisch en qua klank gelijkenissen vertonen (vellen-vallen, verstoken – stoken op, scheurbuik – scheurde), zorgen eveneens voor meerduidigheid en voor de taal filosofische twijfel die aan de prozastukjes uit *Huisraad* van Anneke Brassinga herinnert. Door het samenbrengen van deze woorden wordt een semantische verwantschap gesuggereerd. Op deze mogelijkheid wijst Arie van den Berg wanneer hij ‘Behouden Huys’ bespreekt: ‘Dooi en dood is maar een letter verschil’ (Van den Berg, 1998, 17 april). Van den Berg alludeert hier op het einde van het gedicht: ‘slaap is een ruisend weten van warmte // terwijl ik wacht tot het dooien gaat.’ De semantische verwantschap tussen ‘dooi’ en ‘dood’ wordt nog extra versterkt door de omringende context waarin het woord ‘slaap’ wordt gebruikt (verg. de uitdrukking ‘eeuwige slaap’, of: in de Griekse mythologie is Hypnos de broer van Thanatos).

Een volgend kenmerk van de tekst dat direct in het oog springt, zijn de contrasten. Al in de eerste strofe wordt een contrast gecreëerd tussen gewelddadig-

heid en schreeuw enerzijds ('het vellen van reuzen'; 'bomen die schreeuwen') en stilte, zachtheid, zich gedwee onderwerpen aan de gang van zaken anderzijds ('sneeuw', 'vellen trommelvliezen', 'gefluister', 'stroomafwaarts'). Bij de contrasten horen de reeksen van dingen die 'klein' worden genoemd en aan enkele 'grote' dingen worden tegengesteld: 'klein is dode kinderen, verbrande mensen, ver weg. / Klein is krantenberichten, handen, tranen zijn klein'; 'Water is groot. De tijd is groot. God ook / dus ook wij'. Het citaat uit een liefdesgedicht van e.e. cummings ('not even the rain has such small hands') kan opgevat worden als een metonymie van de liefde, die uit het perspectief van het Behouden Huys ook als 'klein' ervaren wordt. Bij deze reeksen valt op dat 'groot' wordt verbonden met dingen en fenomenen die algemeen van aard zijn en/of eeuwig en, in tegenstelling tot de kleine dingen (dood, liefde, ruimtelijke afstand), niet bij de individuele menselijke existentie horen.

2.3. *'Hulpeloze definities van het zijn'*

'Behouden Huys' bevat voorts veel zinnen van het type zijnschema. 'Door middel van een zijnschema wordt een kenmerk, eigenschap of een andere begripscategorie aan een bepaalde entiteit toegekend, waarbij dit wezen zelf geen uitgesproken rol speelt' (Dirven & Verspoor, 2001, p. 96). De zinnen van het zijnschema komen in de bundel *Hier is de tijd* (1998) vaker voor en behoren tot de typische kenmerken van Jansma's poëtische taal. Ze zijn 'hulpeloze definities van het zijn' (Buelens, 1998, p. 739), vormen reeksen van verzen die formeel op aftelrijmpjes lijken (bijvoorbeeld de cyclus 'Draad') en zijn pogingen tot definities van verschillende begrippen. In 'Behouden Huys' gaat het veelal om basisbegrippen die normaal gezien niet gedefinieerd hoeven te worden. De uitleg die bij de basisbegrippen als huis, sneeuw, dorst of handen wordt gegeven, is moeilijk, vaak moeilijker dan het begrip zelf, bijvoorbeeld: 'Sneeuw is het vellen en vallen van reuzen'. De metaforische definitie vormt een contrast met het begrip en werkt vervreemdend. Naast de gebruikte homoniemen en andere op elkaar lijkende woorden wordt ook op die manier de vanzelfsprekendheid van schijnbaar eenvoudige begrippen in twijfel getrokken. De voorlopige conclusie kan dan ook luiden dat het verblijf in het Behouden Huys ertoe leidt dat de begrippen en waarden die in het verleden als vanzelfsprekend golden voor zijn bewoners, met nieuwe, vaak ambivalente en/of paradoxale betekenissen worden geladen. In de context van de andere verklaringen behoeft het woord 'huis' vrijwel de langste explicatie. De verklaring bij dit woord begint vrij algemeen en neemt langzamerhand de persoonlijke vorm van een *monologue intérieur* aan:

[...] Huis is de bast
 van de boom die zich sluit over vroeger,
 het schip waar ik woon, waar hier, nu

 regen dreunt, hout groen kraakt, niet scheurt
 want ik ben goed, mijn huid mijn
 god, gemakzucht: stem die zegt
 dat niet wij, dat ons niets, maar Bosniërs

 en Algerijnen wel, want zij gaan toch – dood
 is reflecties van een zootje dat niets meer ziet
 op een netvlies dat barst van de dorst.

De ene gedachte springt hier ogenschijnlijk op de andere, de ene associatie roept de andere op. Gaat het hier echter inderdaad alleen om kettingassociaties? Wanneer we deze lange zin opvatten als een reeks nevenschikende zinnen van het zijnschema (en dat wordt in de hand gewerkt door de rijke aanwezigheid van andere zinnen van dat type), kunnen de verschillende gedachten gelezen worden als evenveel pogingen om het woord 'huis' te definiëren. Zo ontstaat een netwerk van betekenissen die op de volgende manier kunnen worden geconstrueerd:

Huis is de bast / van de boom die zich sluit over vroeger
 [Huis is] het schip waar ik woon
 [Huis is] waar hier, nu // regen dreunt, hout groen kraakt, niet scheurt /
 want ik ben goed
 [Huis is] mijn huid mijn / god
 [Huis is] gemakzucht: stem die zegt / dat niet wij, dat ons niets, maar
 Bosniërs // en Algerijnen wel, want zij gaan toch – dood
 [Huis] is reflecties van een zootje dat niets meer ziet / op een netvlies dat
 barst van de dorst.

Het complexe beeld van het huis dat hier ontstaat, wordt gekenmerkt door de overgang van een vrij algemene vaststelling naar steeds meer persoonlijke gedachten en gevoelens: van het verleden dat onzichtbaar wordt, geen pijn meer doet ('de bast / van de boom die zich sluit over vroeger'), via een vergelijking met een ander object in de ruimte ('het schip waar ik woon'), via plaatsing in de tijd-ruimte ('hier, nu'), via de mysterieuze versmelting met de ik en met het opperwezen ('mijn huid mijn / god'), over een burgerlijk, geweten-sussend gevoel dat thuis-zijn kan geven ('gemakzucht: een stem die zegt / dat niet wij, dat ons niet...') en over de wereldse gebeurtenissen ('Bosniërs // en Algerijnen') naar een uiterst persoonlijke ervaring van de dood van 'een zootje'. Het verdient de aan-

dacht dat het deiktische centrum, het nul-punt van waaruit wordt verteld, in dit fragment zo duidelijk voor de eerste keer in het gedicht verschijnt. Het 'hier' is het huis. Het 'nu' is de zestiende eeuw. Daarnaast refereert de uitdrukking 'het schip waar ik woon', die in de context van de titel van het gedicht een duidelijke verwijzing naar het Behouden Huys van Barentsz is. De ik is in dat beeld een zeeman. Maar het 'nu' is eveneens een andere tijd. Daar horen de 'Bosniërs // en Algerijnen', een duidelijke toespeling op de twintigste-eeuwse conflicten. De ik hoort thuis in beide tijdruimten die door de genoemde middelen conceptueel geïntegreerd worden.

Aan de ene kant wordt er dus op verschillende plaatsen duidelijk gealludeerd op het Behouden Huys, dat van het schip in 1596 werd gebouwd teneinde Barentsz en zijn zeelieden tijdens de Arctische winter te laten overleven. Het Behouden Huys was hun redding, maar tegelijkertijd zaten zij daarin opgesloten, afgescheiden van de rest van de wereld en van hun eigen verleden. Het Behouden Huys was wel een veilige plaats, maar het was geen 'echt' huis in de traditionele zin, geen gezellige plek met bijvoorbeeld een gezin, vrouw, kinderen enzovoort. De metafoor 'houten buik zonder vrouwen' geeft het verlangen naar 'normaliteit' en de kunstmatigheid van de situatie weer. Het doet denken aan het paard van Troje, dat ook enkel door mannelijke soldaten werd bewoond. Het wachten was daar even inherent aan als bij het verblijf in het Behouden Huys. In de context van de daaropvolgende regels is het ook een beeld van de onmogelijkheid om in dit huis een nieuw begin, een nieuwe geboorte te laten plaatsvinden. Het enige wat blijft, is 'volharden' en 'niet meer aan vroeger denken'.

Aan de andere kant is de ik die in de lange zin over het huis verschijnt, een schakel die het niveau van het verhaal over het Behouden Huys verbindt met een ander, meer abstract, talig en tegelijk meer persoonlijke niveau van het gedicht. Dit niveau is het gedicht zelf. De conceptuele metafoor die deze twee niveaus verbindt, is GEDICHT ALS HUIS. De hier besproken kenmerken van het domein 'huis' worden verbonden met het domein 'gedicht'. Verderop bespreek ik nog enkele operaties die tijdens de conceptuele integratie worden uitgevoerd. In de metafoor 'Huis is de bast / van de boom die zich sluit over vroeger' schuilen ambivalente betekenissen die eveneens met verschillende lagen of niveaus van het gedicht verbonden zijn. Zoals de bast van de boom zich sluit over een litteken (input I), kan het huis (input II) wonden helen. Ook dit is een *blending* waarbij in de *generic space* 'helen' als een abstract begrip verschijnt, dat zowel voor de zich over een wonde sluitende bast van de boom als voor de helende werking van de huiselijke omgeving kan fungeren. Het laatste is een betekenis die met de traditionele symboliek van het huis verbonden is. Maar de heilzame

kenmerken van het huis zijn in het Behouden Huys niet meer vanzelfsprekend. De *blend* is een *emergent structure*: de betekenissen die door de *blending* worden gegenereerd, zijn meer dan de betekenissen die in de *input spaces* verschijnen. Het Behouden Huys ‘sluit’ het verleden, maakt het tegelijkertijd onzichtbaar, bijna ongedaan, terwijl juist dit verleden ‘huis’ voor de zeelieden betekent waarnaar metaforisch verwezen wordt: ‘de droom die vroeger is’. Het beeld ervan wordt versterkt door de metonymieën die het traditionele beeld van het huis oproepen: ‘brood’, ‘ramen’, ‘duiven’, ‘bomen’, ‘kinderen’, ‘[e]n vrouw’. Zelfs het woord ‘verreijkers’ kan in deze context als metonymie van het huis opgevat worden: de zeelieden kijken erdoor om na een lange reis de bekende – huiselijke – beelden sneller op te nemen wanneer het schip in de thuishaven aanlegt.

2.4. De conceptuele metafoer TIJD ALS RUIMTE

De ervaring van de tijd in het Behouden Huys is eveneens anders. De tijd is een van de ‘grote’ fenomenen en wordt in het gedicht meerdere keren expliciet genoemd, net zoals in de titel van de bundel die het gedicht opent: *Hier is de tijd*. De titel is eveneens een voorbeeld van het gebruik van egocentrische deixis in een canonieke situatie waar het deiktische centrum bij de spreker ligt en waar ‘hier’ door een gebaar wordt begeleid. De uitdrukking wordt hier echter als geschreven tekst, en dus niet in een canonieke situatie, gebruikt, wat verschillende mogelijkheden tot interpretatie opent die door de critici zijn uitgewerkt. Tijd is een van de belangrijkste onderwerpen van het linguïstisch onderzoek. Voor mijn analyse zijn vooral twee perspectieven interessant: de deixis die bij de bespreking van het werk van Nolens al aan de orde kwam, en de conceptuele metafoer, hier in het bijzonder de metafoer TIJD ALS RUIMTE, die door Günter Radden is geanalyseerd. In wat volgt wil ik de resultaten van dit onderzoek kort schetsen.

In zijn studie ‘The metafoer TIME AS SPACE across languages’ (2005) onderzoekt Radden hoe de kenmerken van het domein ‘ruimte’ metaforisch worden overgedragen (*mapping*) op het domein ‘tijd’. Het gebeurt omdat de tijd niet objectief kan worden ervaren door de mens, wat consequenties heeft voor het menselijke denken over de tijd en bijgevolg wordt weerspiegeld in de taal. We denken over de tijd in ruimtelijke termen, en dit feit is volgens Lakoff biologisch gedetermineerd: ‘In our visual systems, we have detectors for motion and detectors for objects/locations. We do not have detectors for time (whatever that could mean). Thus, it makes good biological sense that time should be understood in terms of things and motion’ (Lakoff, geciteerd door Radden, 2005, p. 99). Bij de bespreking van de overdracht schenkt Radden aandacht aan de

dimensionaliteit van de tijd, de oriëntatie op de tijdlijn, de vorm van de tijdlijn, de positie van temporele aanduidingen ten opzichte van de waarnemer, de sequenties van de tijdeenheden en uiteindelijk aan tijd als beweging. Bij zijn bespreking van de dimensionaliteit van tijd wijst Radden erop dat twee- en driedimensionele voorzetsels die voor de weergave van ruimtelijke verhoudingen dienen, ook in temporele zin worden gebruikt. In 'Behouden Huys' zijn dat de preposities *uit*, *in* en *naar* in de regels die metaforische temporele aanduidingen zijn, bijvoorbeeld het beeld van oud worden: 'de droom uit / een soort wachten in', het droombeeld van het huis van vroeger dat in de herinnering wordt opgehaald: 's Nachts is een weg / terug naar de warmte', 'uit de droom die vroeger is'.

In westerse culturen is de 'achter-voor'-oriëntatie dominant in temporele scènes. Dat is verbonden met de voor de westerse cultuur typerende evaring van de tijd als een lineair proces. Met betrekking tot de vorm van de tijdlijn merkt Radden op dat ontypische en onregelmatige vormen niet goed in overeenstemming te brengen zijn met onze ervaring van tijd. Naast de lineaire vormen is ook de tweedimensionale cirkel bruikbaar voor temporele representaties van terugkerende, cyclische tijd (Duits: *rund um die Uhr*, Engels: *round the clock*). Wat de temporele aanduidingen ten opzichte van de waarnemer betreft, heerst de regel die hier al bij de bespreking van de deixis aan bod kwam: het EGO bekleedt een dominante positie in de wereld en in de ruimte. De spreker is een waarnemer en zijn positie is aanwezig op de tijdlijn. In de meeste taalconstructies ligt het verleden 'achter' en de toekomst 'voor' de waarnemer. Verder delen we de tijd in in sequenties of eenheden (dagen, weken, jaren). De temporele ordening van deze eenheden correspondeert met een ruimtelijke ordening. Om het verloop van tijd te signaleren gebruiken we uitdrukkingen die met beweging verbonden zijn: de tijd *vliegt*, *gaat voorbij*...

Radden onderscheidt vervolgens 'the moving-time model', dat zich manifesteert in uitdrukkingen als 'de volgende week' of 'het nieuwe jaar nadert', en 'the moving-ego model': de waarnemer beweegt zich van het verleden via het heden naar de toekomst. Als voorbeeld hiervan is er in het gedicht van Jansma de regel 'we hebben de regen achter ons gelaten'. In 'Behouden Huys' wordt de tijd in deïctisch verband gebracht met de ruimte in de regels 'het schip waar ik woon, waar hier, nu / regen dreunt'. De tijd is het onderwerp van reflectie in het fragment "not even the rain has such small hands". / *Handen zijn waar tijd op reis doorheen valt als water*'. Het citaat is afkomstig uit een titelloos gedicht van e. e. cummings. Dat begint met een zin die de tekst van cummings' gedicht buiten elke ervaring en dus buiten ruimte en tijd plaatst: 'somewhere i have never travelled, gladly beyond / any experience, your eyes have their silence:' (cummings

in Gray, 1976, p. 113). In het gedicht van Jansma zijn er ook plaatsen die het verhaal over het Behouden Huys buiten de werkelijke ruimte van Nova Zembla situeren en buiten het jaar 1596, de tijdruimte wanneer Barentsz en zijn zeelieden een huis van het schip hebben gebouwd. Ik doel hier op de eigennamen die met een andere ruimte en tijd verbonden zijn: ‘Bosniërs / en Algerijnen’. Ook het anachronisme ‘krantenberichten’ rukt de lineaire tijd van het verhaal uit zijn eind-zestiende-eeuwse context, net zoals het citaat van de twintigste-eeuwse dichter e.e. cummings. Daarbij wordt, door het citaat duidelijk tussen aanhalingstekens te plaatsen, gewezen op een andere tekstuele werkelijkheid, op een ander gedicht. Dit werkt de conceptuele integratie van de twee inputs ‘Het Behouden Huys’ en ‘gedicht’ verder in de hand. In de zinnen ‘het regent niet / we hebben de regen achter ons gelaten / en in plaats daarvan kwam kou die onze vingers / opvreet’ is de lineaire constructie van de tijd nog duidelijk zichtbaar. Het meervoudige subject ‘we’ bevindt zich in het nu waarop de tijdvormen van de werkwoorden duiden (‘regent’, ‘opvreet’). De regen is achteraan de tijdlijn en tussen de regen en de ‘we’ begint de kou die naar de we ‘kwam’ en tot in het nu doorwerkt (de tegenwoordige tijdvorm in ‘opvreet’). Vanaf dan bestaat de lineaire tijd niet meer. In plaats daarvan komt de bezinning over de lichamelijke ervaring: in eerste instantie de kou, maar ook de menselijke fysiologie die het nu met ‘vroeger’ verbindt: ‘buik is een behouden huis’. De fysiologie roept bij de ik de beelden op van het verleden, van een huis dat op die manier ‘behouden’ blijft: ‘s Nachts is een weg / terug naar de warmte, vlees, mijn vaderland. / Poepen en pissen ook: een weg terug / naar de wieg, de stad, lome dagen // achter het huis, tussen vliegen op het gerief / zitten – slapen en schijten weet ik nog.’ De extremiteit van het nu, verbonden met andere lichamelijke ervaringen als de kou, het donker overdag, de witte nachten en de monotonie van het uitzicht suggereren bij de ik eveneens een inzicht in de toekomst: ‘Ik denk / dat deze witte vlakke in de nacht is // waar oud zijn over gaat: de tel kwijt zijn, / zachtjes naar beneden glijden, de droom uit / een soort wachten in, niet meer begrijpen / waar je bent, hoelang, wanneer’. Door de lichamelijke waarneming in het huidige moment komen het verleden, het nu en de toekomst samen. De coördinaten waardoor zich de ik vroeger kon oriënteren in tijd en ruimte, zijn weg: ‘We zijn ergens, we kunnen staan, er is / een boven, maar donker; de dagen zijn kort.’ Wat de ik hier en nu ervaart, is een niet langer te vatten tijdruimte die in het gedicht aan de ‘plek’ wordt tegengesteld: ‘een plek – een plek weet ik nog, dat is / onder je grond en ruimte boven je / en daar dan zijn en weten waarom // maar dit hier ontgaat me. Ik ben de anderen en ik’. De tijd en de ruimte zijn in het gedicht van Jansma geen aparte fenomenen maar worden conceptueel geïntegreerd tot tijdruimte. De ervaring van die tijdruimte leidt eveneens ertoe dat de eigen iden-

titeit vervaagt en in de wij-identiteit overgaat. Wat expliciet wordt uitgedrukt in de zin ‘Ik ben de anderen en ik’, gebeurt in het gedicht op grammaticaal en op poëticaal niveau: de ‘ik’ als lyrisch subject wisselt met de ‘wij’. De geciteerde zin wordt door Klinkert aangehaald om het verband tussen de twee activiteiten van Jansma (archeologe en dichteres) te bewijzen:

Aan de ene kant beschrijft Jansma dus haar positie als dichter zo dat het verleden als stof onder haar ligt, aan de andere kant kijkt zij vanaf de aarde de ruimte in, waar datzelfde verleden nog bestaat tot in eeuwigheid. Deze positie raakt aan de kern van haar dichterschap, of zoals geformuleerd in *Behouden Huys*: ‘[...] – een plek weet ik nog, dat is/ onder je grond en ruimte boven je/ en daar dan zijn en weten waarom’. Die plek is bij uitstek het literaire werk. (Klinkert, 2008, p. 10)

De door Klinkert half geciteerde zin, gerukt uit zijn context van ‘dit hier’, kan misschien behulpzaam zijn om de gedachte van de critica te staven, maar in feite wordt juist in deze zin een belangrijke contradictie geïntroduceerd tussen ‘plek’ en ‘dit hier’ – een moeilijk te noemen en te vatten tijdruimte.

2.5. *Taal als het behouden huis*

‘[D]it hier’ is een deiktische verwijzing, verbonden met het perspectief van zowel de ik als zeeman als de ik die buiten het verhaal van het Behouden Huys optreedt. Wanneer we met Hanneke Klinkert aannemen dat de ik de dichter is, is het literaire werk ‘dit hier’ en niet de ‘plek’. De deiktische verwijzing ‘dit hier’ werkt mee aan de conceptuele integratie van de twee inputs: ‘huis’ en ‘gedicht’. Net op de plaats in het gedicht waar de verwarring en het gevoel van verloren-zijn het sterkst toeslaan, wordt het verlangen naar de woorden geuit, de woorden die een houvast kunnen bieden: ‘ik wil / woorden, horen wat ik doen moet, eerste / bevel, tweede bevel, opdrachten zijn // het aderstelsel van dit huis, ritme / dat de leegte vult, vertel me / hoe het moet, doorbloed het wit / met woorden zoals jagen koken // zagen onderhoud morgen volgende / week’. Het is met name deze plaats die van ‘Behouden Huys’ een poëticaal gedicht maakt en waar de conceptuele metafoer GEDICHT ALS HUIS duidelijk zichtbaar is. Allereerst ordenen de woorden de tijdruimte (‘morgen volgende week’). In het appél ‘doorbloed het wit met woorden’ vallen twee ruimten samen. Op het niveau van het verhaal over het Behouden Huys is dat de wens van de zeeman om woorden te horen die hem uit de leegte rukken, hem het leven laten voelen. Op het niveau van de taal betreft het een poëtische gedachte die versterkt wordt door het woord ‘ritme’, een belangrijk kenmerk van de poëzie. Het bovenstaande citaat drukt de

wens uit om de gedachten in woorden te kunnen weergeven. De ik wil greep krijgen op ‘dit hier’. Dat kan het beeld oproepen van het moment net voor het ontstaan van het gedicht; de woorden verschijnen op het witte blad/scherm, zijn het ‘ritme / dat de leegte vult’. Wanneer we nu de titel van het gedicht nader bekijken, valt op dat het bepaalde lidwoord ontbreekt. Keith Green (1992, p. 126) rekent het bepaalde lidwoord tot de categorie ‘*reference*’, die hij de belangrijkste deiktische categorie acht. Het ontbreken van het bepaalde lidwoord in de titel van het gedicht is een detail dat ook aangeeft dat het gedicht niet, of niet enkel, naar de specifieke tijdruimte van ‘Het Behouden Huys’ van Barentsz en zijn zeelieden verwijst. De woorden, de taal, het gedicht, de poëzie zijn eveneens een ‘behouden huis’, zoals ook het lichamelijke dat is: ‘buik is een behouden huis’. Het verschil in spelling kan eveneens verbonden worden met de twee niveaus waarin de gedachte over Behouden Huys / een behouden huis verschijnt. De woorden zijn ‘het aderstelsel van dit huis’, wat op zijn beurt een realisatie is van de conceptuele metafoer GEDICHT ALS HUIS (en eveneens, omdat ‘aderstelsel’ bij het domein ‘lichaam’ hoort, van de conceptuele metafoer HUIS ALS LICHAAM). Het gedicht van Jansma, bekeken vanuit de metafoer GEDICHT ALS HUIS, bevat nog meer poëtische fragmenten die aan het licht komen bij de verklaring van de complexe *blend* die het gedicht is. Zo kan de besproken reeks ‘verte, haven, huis’ bijvoorbeeld de beweging tonen naar de nog onbestaande, onvolledige of ongrijpbare tekst toe: ‘je ziet maar waar je niet bij kunt’. Bekeken vanuit de conceptuele metafoer GEDICHT ALS HUIS bevat ook de lange, hier uitvoerig besproken zin die begint met ‘Huis is de bast van de boom’ poëtische elementen: het gedicht biedt bescherming, betekent verzoening met het verleden en het heden, of maakt het verleden ongedaan of onzichtbaar, versterkt het ego (‘want ik ben goed’), wordt ‘mijn huid’ en zelfs ‘mijn / god’, geeft ruimte voor bezinning over zowel ‘grote’ dingen als over uiterst persoonlijke, ‘kleine’ ervaringen. Tegelijkertijd is het echter ongrijpbaar, lijkt het vaak onvolledig en verschilt het van de vertrouwde ‘plek’, maar juist als zodanig biedt het wel de mogelijkheid om de tijd, de ruimte en de eigen identiteit te ervaren.

Via het beeld van Barentsz’ huis, Het Behouden Huys dat in 1596 op Nova Zembla van het schip werd gebouwd, gaan het verleden, het nu, het hier, het daar, groot en klein een tijdruimtelijk verband aan in de taal. De conceptuele integratie van verschillende inputs, met name GEDICHT ALS HUIS als de belangrijkste input, verschaft beter inzicht in dit talige verband. Jansma’s ‘Behouden Huys’ is een ‘poëticaal gedicht, programmatisch voor het overleven in taal ten tijde van grote kou’ (Klinkert, 2008, p. 6). ‘Behouden Huys’ bevat het idee dat het onmogelijke mogelijk wordt in de taal. Het gedicht is geen anekdote over Barentsz’ huis en ook geen ‘*kwetsbaar* huisje van taal’ (Klinkert, 2008, p. 9, cur-

sivering van mij, IBK), zoals de jury van de A. Roland Holst-penning het werk van Jansma karakteriseerde. Het is een sterke talige constructie, ‘het behouden huis’ met de hele tijdruimtelijke en talige ambivalentie die uit deze analyse mocht blijken.

2.6. *Sjaantje, de ik en andere ‘vliegende ikjes’*

In de bundel *Dakruiters* (2000) is de kleine cyclus ‘Sjaantje en de ruimte’ volledig aan huis, ruimte en tijd gewijd. Sjaantje is een figuur die in vrijwel al deze gedichten verschijnt en op een eigenzinnige manier naar de wereld kijkt, wat door middel van intrigerende beelden wordt vertolkt. Het laatste vers in de daaropvolgende cyclus, ‘Sjaantje en de vis’, is een interessant klankgedicht, dat al aan bod kwam als voorbeeld van in de taal wisselende gedaantes van de ik bij de bespreking van de huisbeelden in de jaren negentig. Verschillende motieven uit deze twee cycli keren later terug in de bundel *Alles is nieuw* (2005). Hier wil ik enkel ingaan op een gedicht uit deze bundel waarin het huis wordt vervreemd als een moeilijk te grijpen tijdruimte. Ik citeer het vers integraal:

EEN BRUG IS EEN DEUR IN DE WEG

Een huis is een hol in de ruimte.

Een deur is een vriendelijk gat
waar ik door kan naar later, naar iemand.

Dat doe ik wanneer ik maar wil.

Altijd wanneer ik geen zes ben
geen groot mens alweer bij mij weg wou.

Het dak is het eind van het kijken.

Het dak is een omgekeerd wrak.

Gekraak van het spul dat al oud is

geruis van mijzelf. Het is koud.

Ik vind mijn sokken, dat scheelt.

Wit licht, ijsbloemen op de ruiten.

(Jansma, 2006, p. 369)

Wat allereerst in het oog springt, zijn de metaforische ‘definities’, uitgedrukt door vijf syntactisch parallel opgebouwde zinnen. De titel is de eerste zin in deze reeks. Deze zinnen vertegenwoordigen ook in dit gedicht het type ‘zijnschema’ (vgl. Dirven & Verspoor, 2001, pp. 95-97). Het Essief (de zinscomponent achter het werkwoord *zijn*) drukt uit wat de Patiens in de subjectpositie is:

- | | |
|---|---|
| (1) Een brug is een deur in de weg | <i>plaatsaanduiding</i> |
| (2) Een huis is een hol in de ruimte. | <i>plaatsaanduiding</i> |
| (3) Een deur is een vriendelijk gat
waar ik door kan naar later,
naar iemand. | <i>eigenschapstoekenning / plaats-/
tijdsaanduiding</i> |
| (4) Het dak is het eind van het kijken. | <i>plaats- / tijdsaanduiding</i> |
| (5) Het dak is een omgekeerd wrak. | <i>categorisatie</i> |

Het Essief is in de meeste gevallen gerelateerd aan de ruimte en in (3) en (4) ook aan de tijd. Het Essief in (1) en het subject in (2) zijn ‘een huis’, en het subject in (3), (4) en (5) roept metonymisch het huis op. Het beeld van het huis dat hier verschijnt, is anders dan dat van een prototypisch huis³⁸. Het gaat niet om muren met een dak maar om een ‘hol in de ruimte’. Door woorden als ‘hol’, ‘eind’ en ‘wrak’ worden negatieve associaties opgeroepen. ‘Omgekeerd wrak’ is echter ambivalent: het kan Barendsz’ schip op Nova Zembla oproepen dat, hoewel een wrak, tegelijkertijd ook een huis of een schuilplaats werd die overleven mogelijk maakte. Het dak belemmert verder het gezicht, het is ‘het eind van het kijken’. Het positieve aan dit huis is de deur, ‘een vriendelijk gat’. Het adjectief ‘vriendelijk’, gebruikt als bepaling van voorwerpen, betekent ‘innemend, vrolijk’; Van Dale vermeldt in deze context ‘vriendelijk huisje’ als voorbeeld. Het beeld van het huis verandert door de mogelijkheid die de deur biedt. De deur maakt de beweging mogelijk, niet alleen in de ruimte, maar ook in de tijd; de ik kan erdoor ‘naar later’.

2.7. *Van de ik als kind naar de ik in het nu, en omgekeerd, en altijd anders*

De beweging hangt enkel af van de wil van de ik: ‘Dat doe ik wanneer ik maar wil’. Ook de zinnen in de tweede strofe vertonen een parallelle syntactische constructie, met een ellips en telkens een uitbreiding:

Dat doe ik wanneer ik maar wil.

[Dat doe ik] Altijd wanneer ik geen zes ben

[Dat doe ik altijd wanneer] geen groot mens alweer bij mij weg wou.

³⁸ Dit beeld verschijnt reeds eerder in het eerste gedicht uit de cyclus ‘Sjaantje en de ruimte’:
Ik heb een huis zegt Sjaantje een huis
zoals je bijna nooit aan huizen denkt, geen
besloten en heel bekend iets waar je in kan
nee een gat is het, naar alle kanten open (Jansma, 2006, p. 329).

De wil van de ik wordt tegenover de wil van de anderen (de grote mensen) gesteld. In de taal wordt deze tegenstelling weergegeven door twee verschillende tijdvormen van hetzelfde werkwoord: 'wil' en 'wou'. Als we de biografie van de dichteres bij de interpretatie willen betrekken, dan gingen haar ouders uit elkaar toen ze net zes was en enkele maanden later kwam haar vader om in een verkeersongeluk. In een interview met Annemiek Neefjes vertelt Esther Jansma hoe haar akelige jeugd een stempel heeft gedrukt op haar leven en zelfs meer verstrekkende gevolgen voor haar werk had dan de dood van haar twee kinderen (Neefjes, 2006; zie hiervoor ook Marais, 2009). Maar ook bij een niet-biografische lectuur toont de tweede strofe het gevoel van onmacht en afhankelijkheid dat de ik als kind van zes typeert tegenover de vrijheid van de ik in het nu. De zin 'Dat doe ik wanneer ik maar wil' kan door een eigenzinnig kind in de puberteit worden gebruikt, maar hij schept ook de indruk van de ik als iemand die zich vrij en bijna almachtig voelt. Deze gedachte wordt echter in de overgang van de tweede naar de derde strofe geïroniseerd. De zin 'Gekraak van het spul dat al oud is // geruis van mijzelf' heeft, dankzij het enjambement, betrekking op zowel 'een omgekeerd wrak' dat oud is en kraakt als op de geluiden van zichzelf die de ik waarneemt, en mogelijk ook op een soort innerlijk gekraak van 'oud spul' (herinneringen, ervaringen uit het verleden) dat door de reis in de tijd plots weer bij het heden hoort. De overgang van de tweede naar de derde strofe is tegelijkertijd een overgang in de tijd. Deze overgangen in tijd en ruimte worden door de opbouw van het gedicht nog versterkt, bijvoorbeeld door de witregel tussen de derde en de vierde strofe. Qua regellengte is het gedicht zeer regelmatig opgebouwd, behalve regel drie en zes die langer zijn. Deze herhaalde onregelmatigheid doet veronderstellen dat de twee regels verwant zijn. Die verwantschap betreft het aantal woorden (beide regels tellen acht woorden), de syntaxis (beide regels zijn een voortzetting van de zin die in de vorige regel begint; ze worden door enjambementen voorafgegaan), de ik die in beide regels verschijnt. Daardoor worden ze sterk subjectief, anders dan de zinnen van het type zijnschema die algemeen van aard zijn. Als we een stap in de ruimte van Jansma's gedicht wagen en deze twee regels samen lezen (en de genoemde verwantschap laat deze stap toe), dan verschijnen nieuwe betekenissen in het gemaakte netwerk. '[I]emand' naar wie de ik door de deur kan, zou in dat geval een grote mens kunnen zijn die bij de ik 'weg wou'. Die 'iemand' is tegelijk een iemand van later, en dus niet meer dezelfde mens die oorspronkelijk bij de ik weg wilde. Het is alsof de ik, door de reis in de tijd 'naar later, naar iemand', de gebeurtenis uit de zesde regel ongedaan wil maken of een ander verloop aan de gebeurtenissen wil geven: die iemand kan niet meer weg bij de ik, want het is reeds later dan wanneer deze gebeurtenis plaatsvindt.

2.8. Huis en (als) tijdruimte

De verschillende tijdvlakken vallen samen in de ruimte van het huis. Het huis is geen plek meer, het is ‘een hol in de ruimte’, een onderdeel van de ruimte. Het huis beweegt met de ruimte, wordt door deze beweging tijdruimte. Dat is een wezenlijk verschil ten opzicht van het beeld van het huis als plek (Bachelard, 1975; zie hiervoor: Kalla & Van Schalkwyk, 2009, pp. 381-382). Tijdruimte is een begrip uit de natuurkunde. Het gaat terug op de relativiteitstheorie en de kwantummechanica. De tijd is een van de vier dimensies van tijdruimte, maar in tegenstelling tot de lengte, de breedte en de diepte is de tijd relatief en kan niet objectief worden ervaren door de mens. Esther Jansma werkt in haar oeuvre dit concept verder uit. De natuurkunde is voor de dichters een van de inspiratiebronnen. In een interview spreekt ze expliciet haar fascinatie uit voor parallelle werelden, kwantummechanica en de relativiteit van de werkelijkheid:

Dat kwam ook door mijn vader. Die zei bijvoorbeeld: als je staat en je gaat lopen, kun je met je linkerbeen beginnen en dan gebeurt er dat en dat, maar als je met je rechterbeen begint, gebeuren er andere dingen. Alles wat je doet heeft duizelingwekkende consequenties. Dan dacht ik: ik ga stil staan. Maar dat is ook een keuze. Ik was me bewust van parallelle universa, zonder die woorden te kennen. Dat is een model uit de quantummechanica. Ik voelde dat er ontzettend veel mogelijke uitkomsten van alles zijn. En dat het zonnestelsel een molecuul is die dan weer in iets groter is opgenomen en zo verder. (Jansma in Ekkers, 2001, p. 10)

Dit bewustzijn is sterk aanwezig, ook in haar poëtisch proza uit *Picknick op de wenteltrap* (1997), waar de gedachte van parallelle werelden meerdere keren expliciet opduikt en met autobiografische gegevens wordt verbonden:

Je moet precies in de voetstappen van je vader lopen, want hij weet waar het veilig is. Maar iedere stap is een beslissing. En bij iedere beslissing splitst zich een universum van het onze af: dat van de stap die je niet gezet hebt. Je mag niet stilstaan uit angst voor zoveel verantwoordelijkheid. Ook stilstaan is een beslissing en dus het begin van een wereld. (Jansma, 2006, p. 191)

Bij iedere beslissing splitst zich een universum af. De eerste afsplitsingen zijn de bekendste, daarin zijn alleen onbelangrijke dingen anders dan hier. Je haar is er bijvoorbeeld langer, of je bent er linkshandig, of de keuken staat op een andere plaats in het huis. Een paar werelden verder is het al vreemder: daar is het Perpetuum Mobile allang uitgevonden, sterf je vroeg

terwijl je hier stokoud zult worden, word je later schrijver in plaats van archeoloog. (Jansma, 2006, p. 225)

In Jansma's poëzie is het idee van de parallelle werelden eveneens aanwezig en wordt het aan de taalproblematiek gelieerd. 'Schrödingers vangst' (Jansma, 2006, p. 117) is het openingsgedicht van de bundel *Waaigat* (1993). Het introduceert de taaltheoretiek in verband met de problematiek van tijdruimte. In het gedicht wordt gealludeerd op een fundamentele onzekerheid die als een waarde op zich zou kunnen worden beschouwd: deze onzekerheid sluit geen mogelijkheid uit. De fundamentele onzekerheid ligt ten grondslag aan de kwantummechanica: er is een gegeven begintoestand van waaruit het universum zich volgens verschillende scenario's kan ontwikkelen. Het enige wat we kunnen bepalen, is de waarschijnlijkheid van de mogelijke ontwikkelingen, 'een onzichtbaar net van kansen', zoals het geformuleerd wordt in 'Schrödingers vangst'. Het gedicht verwijst expliciet naar een gedachte-experiment uit de kwantummechanica, uitgevoerd door de Nobelprijswinnaar Erwin Schrödinger (1887-1961). Het experiment is bekend als 'Schrödingers kat'. De kat zit gevangen in een gesloten doos en kan ten gevolge van het experiment doodgaan maar kan ook blijven leven. Zolang de waarnemer niet in de doos heeft gekeken, is de kat theoretisch tegelijkertijd zowel dood als levend. Maar de onzekerheid is enkel de zaak van de waarnemer, zo ook in het gedicht van Jansma waar de vragen door de waarnemer worden gesteld. Op die manier ligt de fundamentele onzekerheid eveneens ten grondslag van de taal.

2.9. Huis, tijd en de kritiek

Zowel huis als tijd worden door de critici als twee centrale thema's in de poëzie van Jansma aangemerkt. De tijd wordt meestal met haar professionele activiteiten in verband gebracht. De dichteres is werkzaam als archeologe en specialiseerde zich in dendrochronologie, een wetenschappelijke discipline die op basis van groeiringen of jaarringen het dateren van houten voorwerpen mogelijk maakt. De link tussen dit biografische element en de tijd die in haar gedichten wordt geproblematiseerd, wordt dan ook direct gelegd: 'De poëzie van iemand die een proefschrift schreef over het belang van jaarringenonderzoek op eikenbomen voor de archeologie, kan haast niet anders dan doordrenkt zijn van tijdsbesef' (De Coux, 2006, p. 42). De Geest legt een metaforisch verband tussen de twee bezigheden van Jansma waarbij de tijd en de taal een conceptueel kader vormen: 'Het beeld van brokstukken uit het verleden, sporen waarvan de betekenis slechts moeizaam en gedeeltelijk achterhaald kan worden, vormt een

model voor de gedichten uit deze bundel' (De Geest, 2005, p. 654). 'Ik ervaar het verleden als dichtbij, als iets van nu' (Jansma in Freriks, 2008, 29 juli), zegt de dichteres zelf en ook de aandacht voor het moment dat zich in haar gedichten openbaart in het gebeuren dat in het 'nu' (Buelens, 1998, p. 740) plaatsvindt, krijgt aandacht van de critici. In verband met het moment dat in de taal verschijnt, wordt het probleem van de identiteit aangesneden: 'hier wordt een gebeuren niet zozeer probleemloos tot gedicht *ver-taald*, dan wel door diezelfde taal weer even *ver* van het gebeuren gebracht. Identiteit blijft een probleem – een gedicht lost dat nooit op' (Buelens, 1998, p. 740, cursivering van de auteur). Buelens beklemtoont de beweging (het gebeuren, 'ver-talen') in de ruimte en in de tijd (*ver* van het gebeuren) alsook de problematische identiteit die zich in de poëtische taal van Jansma manifesteren: haar gedichten noemt hij 'hulpeloze definities van het zijn' (ibidem).

Ook het huis is een centraal thema van Jansma's dichterlijke wereld. 'Veilig' en 'onveilig' zijn daarbij begrippen die bij de ambivalentie horen van het huisthema in Jansma's werk: 'Er is een sterk gevoel van onveiligheid in mijn gedichten, maar als ik schrijf dat "de gevouwen handen van / pannen en spanten niet bestaan", dan bestaan ze toch ook wel, juist door ze als afwezig te noemen. Missen is tegelijk hebben' (ibidem). De Coux merkt in haar recensie van de bundel *Alles is nieuw* op dat het huis hier een 'vaak gebruikt symbool voor de [...] bescherming' (De Coux, 2006, p. 44) is. De recensente vindt de dichtbundel geen pleidooi voor de beweeglijkheid. Volgens haar spreekt uit de bundel eerder 'het verlangen om dingen te bewaren' en 'het verlangen om het heden te bewaren' (De Coux, 2006, p. 43). Ook deze beweringen bevatten de idee van tijd-ruimte (die op zich wel met beweeglijkheid verbonden is), al wordt ze hier niet expliciet uitgedrukt. 'Dingen' behoren immers tot de ruimte en 'heden' drukt de tijd uit. De Coux verbindt deze twee gegevens echter niet en gaat aan de verstrengeling van de twee elementen voorbij. Ook Gerbrandy schenkt nauwelijks aandacht aan de verbondenheid van huisbeelden en de tijdruimte. De criticus heeft een interpretatie van 'Een deur is een brug in de weg' voorgesteld (Gerbrandy, 2006, pp. 49-68). Een van zijn ideeën over het vers klinkt veelbelovend: 'Het huis is dus niet alleen een plaats, maar ook een tijd' (Gerbrandy, 2006, p. 55). Gerbrandy brengt hier tijd en ruimte met elkaar in verband, maar werkt deze gedachte helaas niet verder uit. Zijn interpretatie van het gedicht bestaat verder uitsluitend uit huisclichés:

Volwassen worden betekent: je huis verlaten, de wijde wereld in trekken, je blik verruimen. Grenzen kunnen verlegd worden omdat ze niet vastliggen. Waar je ziet dat een muur of dak het begeeft, openen zich nieuwe perspectieven [...]. Een gekapseisd schip kun je maar beter zo snel mogelijk

verlaten. Toch zoek je altijd weer naar een woning die tegen verval bestand is. (Gerbrandy, 2006, p. 55)

Dit soort gemeenplaatsen heeft meer te maken met de persoonlijke achtergrond en/of de overtuiging van de criticus dan met de tekst van het gedicht³⁹. De clichés getuigen van een louter intuïtieve benadering van de tekst, aangevuld met biografische gegevens die meer dan eens de beschouwingen over het werk van de dichteres hebben gestuurd (vgl. Klinkert 2008, p. 5). Zelf verdedigt Jansma het persoonlijke idioom dat in haar poëzie onder andere met de metafoer van het huis verbonden is: ‘Het huis hoort bij mijn dichterschap, niet bij dat van “een vrouw”. Het huis en het schip zijn allebei beelden uit mijn kindertijd. Ik herinner me hoe ik als kind fantaseerde dat mijn school een boot was, iedereen zat er bij elkaar en zorgde goed voor elkaar.’ (Jansma in Neefjes, 2006) Gerbrandy, die zelfs een afzonderlijk artikel wijdde aan het huis in Jansma’s poëzie, vindt het huis ‘het allesoverheersende leidmotief’ (2006, p. 52) van de bundel *Alles is nieuw* (2005). Hij noemt drie kenmerken van het huis in Jansma’s oeuvre. Allereerst is er het huis als een ‘hoogst concrete constructie van volgens geometrische patronen geordende materialen’ (Gerbrandy, 2006, p. 52); Gerbrandy illustreert deze observatie overtuigend met tekstvoorbeelden. Verder vindt hij Jansma’s huis ‘zowel een veilige plek om te blijven, als een uitvalsbasis, een oriëntatiepunt van waaruit je de wereld kunt exploreren’ (ibidem) en ‘een *lieu de mémoire*, een tastbare drager van het verleden’ (ibidem). Dit zijn beweringen die met de poëzie van Jansma weinig van doen hebben. Gerbrandy vermeldt in zijn artikel tenslotte ook het beeld van het huis als metafoer voor de poëzie en past het toe op de gedichten van Jansma: ‘Het huis van de poëzie vergaat niet’ (Gerbrandy, 2006, p. 54), waarbij hij ook een beroep doet op de tijd: ‘De dichter reconstrueert permanent de ruïnes van het verleden’ (ibidem). De opvatting van het gedicht als een huis is niet nieuw en werd gebruikt door talrijke critici sinds Slauerhoff er aanleiding toe gaf met zijn bekende vers ‘Alleen in mijn gedichten kan ik wonen’ uit het gedicht ‘Woningloze’, en misschien zelfs sinds Horatius’ ‘*Exegi monumentum*’. Er bestaat een populariserend overzicht van de bouwwerkmetafoer in de Nederlandstalige literatuur sinds de middeleeuwen, gepubliceerd door een bouwbedrijf naar aanleiding van zijn 75-jarig bestaan (Noldus, 1994). Deze metafoer is toch als meer dan een gemeenplaats te beschouwen. In de naoorlogse poëzie wordt de conceptuele metafoer GEDICHT ALS HUIS gebruikt in menig

³⁹ Op zich zijn de beschouwingen van Gerbrandy toch een interessant gegeven. Ze bieden een beeld van hoe buiten de context van de huisgedichten over huis wordt gedacht en hoe deze gedachten op de tekst worden geprojecteerd. Dergelijk gegeven is eveneens de bloemlezing van gedichten over het huis, samengesteld door Deleu, en de recensies van deze bloemlezing, hier kort besproken in het overzicht van huisbeelden uit de eenentwintigste-eeuwse poëzie.

gedicht dat poëticaal representatief is voor een bepaalde stroming of tendens in de poëzie (vgl. Kalla 2007b, 2008, 2010; Kalla & Van Schalkwyk, 2009 en het historische overzicht elders in dit boek). Ook het werk van Jansma kan mogelijk worden beschouwd als een veilige plek. Zelf noemt ze haar poëzie ‘het gebied waar ik mocht bestaan’ (Jansma in Neeffes, 2006). Het beeld van het huis dat in Jansma’s gedichten wordt gecreëerd, is, zoals uit deze bespreking mocht blijken, echter een ander: een moeilijk te vatten tijdruimte die in de taal tot zijn recht komt.

Voor Leonard Nolens is de taal een huurhuis, een tijdelijk verblijf waardoor ook de ik altijd paraat of in beweging is. De beweeglijkheid van de ik bij Esther Jansma is verbonden met de opvatting van huis als tijdruimte. Nolens en Jansma zijn dichters die hun uiterst individuele poëtica’s meer dan eens in verband brengen met huisbeelden. Ze doen dat uiteraard ieder op hun eigen manier maar leggen beiden de nadruk op de veranderlijke innerlijke wereld van de ik die de taal als zijn huis en thuis ervaart, zij het een (t)huis dat zich aan de gangbare definities onttrekt.

HUIS ALS WERELD en EUROPA ALS HUIS

Erik Spinoy en Ramsey Nasr

Erik Spinoy en Ramsey Nasr zijn voor dit hoofdstuk niet alleen gekozen omwille van de huisbeelden, die in hun gedichten rijkelijk aanwezig zijn. De poëzie van beide dichters kan men in het beste geval moeilijk op elkaar aansluitend noemen. In de poëzie van Spinoy speelt steeds meer een verinnerlijking de hoofdrol en dat bereikt in zijn recentste dichtbundel, *De dode kamer*, een hoogtepunt. De bundel bevat gedichten over het individu dat op zichzelf geworpen wordt, al dan niet door opsluiting in de ‘dode kamer’, een galmvrije ruimte die dient om akoestische metingen te doen. Het onderwerp van de gedichten geeft de dichter zelf misschien het treffendst weer: ‘Het gaat me hier niet om onze verhouding tot de buitenwereld en om onze identificaties met bepaalde posities daarin, maar om momenten waarop we terugplooiën op onszelf en ons rekenschap geven van onze asociale kern.’ (Spinoy in De Coux, 2011, p. 11). In de gedichten van Nasr valt net de omgekeerde beweging waar te nemen: van binnen naar buiten. Deze beweging manifesteert zich zowel in de uiterlijke vorm van zijn gedichten, die meestal een en vaak twee of drie pagina’s overschrijden, als in de manier waarop ze worden gepresenteerd: vaak in de publieke ruimte, zowel reëel als virtueel. Het onderwerp van Nasrs gedichten is dikwijls de positie van het individu en zijn rol in de gemeenschap. Beide dichters vertegenwoordigen zo twee uiteenlopende visies op het individu in zijn relatie tot de maatschappij, die zich in het eenentwintigste-eeuwse poëzielandschap met even grote kracht manifesteren. Deze visies wil ik illustreren aan de hand van enkele huisgedichten van deze dichters.

1. Erik Spinoy en de poëtica van verinnerlijking

1.1. *Hechte constructie van Boze wolven*

De bundel *Boze wolven* (2002) van Erik Spinoy is een hecht geconstrueerd geheel, een netwerk waarin verschillende werelden met elkaar in aanraking worden gebracht. Het gaat hierbij om de meest uiteenlopende werelden, die in de realiteit als haast ondenkbaar worden geacht om verbonden te kunnen worden: bijvoorbeeld divergente wereldbeschouwingen (kunstenaar – gewone sterveling) of historische en ruimtelijke afstand. In de bundel duiken eveneens de meest uiteenlopende personages op: Emily Dickinson, Frank Lloyd Wright, Jan Walravens en Marie v.d. S., de grootmoeder van de dichter. Bij Spinoy bestaan ze niet alleen naast elkaar in één bundel, ze worden door verschillende middelen ook dichter bij elkaar gebracht. Dat gebeurt niet in een specifiek gedicht en zelfs niet in een reeks of afdeling, maar via een zorgvuldig geconstrueerd netwerk van motieven. Gerbrandy merkt in dit verband terecht op:

Erik Spinoy is geen dichter van gedichten maar van bundels. Weinig andere dichters in ons taalgebied werken bij het componeren van hun bundels zo sterk vanuit een concept als Spinoy. Het heeft weinig zin één gedicht uit *Boze wolven* te lezen, want het betekenispotentieel van de afzonderlijke regels, strofen en gedichten ontvouwt zich pas in samenhang met de bundel als geheel. (Gerbrandy in Decelle, 2003, p. 416).

Het gevolg van deze werkwijze is ook de noodzaak van een andere aanpak door de lezer, met aandacht voor details die, marginaal in een van de gedichten, tot een centraal gegeven in een ander kunnen uitgroeien.

1.2. *Identiteit: 'hoe mensen worden wie ze zijn'*

In *Boze wolven* onderzoekt Spinoy aan de hand van een aantal voorbeelden de menselijke identiteit. Het identiteitsvraagstuk is een vast thema in zijn poëzie. In een interview zegt de dichter zelf:

Hoe mensen worden wie ze zijn, dat vind ik buitengewoon fascinerend. Hoe ze hun identiteit verwerven. Hoe ze zich in iets, in anderen, in vluchtige spreekwoorden herkennen. En hoe ze bewoond worden door iets dat – bij alle ontwikkeling die ze doormaken – toch altijd hetzelfde blijft. Een soort van onveranderlijke harde kern. (Spinoy in Pollet, 2009b, p. 32)

Die preoccupatie met het individu en zijn identiteit komt in de bundel meermaals naar voren en manifesteert zich al aan de oppervlakte in de keuze van ‘personages’ als bijvoorbeeld Frank Lloyd Wright en Emily Dickinson. De identiteitskwesie wordt ook expliciet aangesneden, waarbij door het gebruik van de ‘wij’-vorm een soort collectieve identiteit wordt verondersteld waarbinnen iedereen toch een afzonderlijk individu blijkt te zijn: ‘Zo zijn we / zo zijn we / zo zijn we // toch niet allemaal dezelfde.’ (Spinoy, 2002, p. 54). De identiteit wordt als een eigen constructie voorgesteld: ‘We zijn wie we / denken te moeten zijn’ (p. 56). Als een garantie van de eigen identiteit is echter de ander nodig, die als een soort bevestigende spiegel fungeert: ‘Ik sta voor u / omdat ik niet / met zekerheid / besta.’ (p. 69) Deze laatste zin komt uit een gedicht over een huishoudster die een saai bestaan leidt: het gedicht begint immers met de vaststelling: ‘Hoe saai / dit iemand zijn.’ (ibidem) Deze eerste regels kan men echter ook lezen als: ‘het is saai om iemand te zijn’. In beide gevallen is de confrontatie met de ander nodig die een onophoudelijke herhaling is, een actie die zichzelf genereert, een onbegonnen werk – net zoals opruimen en schoonmaken: ‘De sneeuw van stoepen ruimt / en zo // aan verse vlokken ruimte geeft.’ (ibidem) Deze laatste regels verlenen aan het gewone en herhaalbare bestaan van de huishoudster een mythische dimensie. Het gedicht is eveneens een vooruitwijzing naar de cyclus waar Marie v.d. S. de hoofdrol speelt.

1.3. ‘Een wolf is als een huis’

Naast het identiteitsprobleem en de ambivalentie van de begrippen marge-centrum, die in het gecreëerde netwerk van betekenissen als het ware impliciet opgegeven wordt, wordt in *Boze wolven* de relativiteit gedemonstreerd van nog andere opposities zoals bijvoorbeeld natuur-cultuur, binnen-buiten, schijn-wezen, of de wereld van de mens – de wereld van het dier.

De wolf is, zoals uit de titel al blijkt, een terugkerende metafoor. De dichter bedient zich onder andere van het huisconcept om een van de definities van de wolf te geven:

Een wolf
is als een huis
waarin twee gaten gapen.

een gat
waar nooit een voordeur zat

de holte
van het keldergat.

Door lege ramen kruipt
 klimop en wingerd binnen
 en neemt kamers in bezit.

In kelders huist
 het ongewervelde
 en draait en draait
 zijn blinde cirkelgang.

(Spinoy, 2002, p. 11)

Spinoy gebruikt hier de conceptuele metafoor LICHAAM ALS HUIS, die in de eerste strofe in de vorm van een vergelijking verschijnt: ‘Een wolf is als een huis.’ Yvan de Maesschalck merkt in dit verband op: ‘Als een soort ondergeschoven (sub)metafoor plaatst de dichter bij herhaling het open, voor wind en sneeuw toegankelijke huis of lichaam (in al zijn varianten) tegenover het gesloten, hermetische huis of lichaam.’ (De Maesschalck, 2004, p. 316) In tegenstelling tot menig ander dichter die zich van dezelfde conceptuele metafoor bedient, wordt het domein ‘lichaam’ bij Spinoy niet met het menselijke lichaam maar met het lichaam van een dier, de wolf ingevuld. Het huis waarmee de wolf vergeleken wordt, is verwilderd, begroeid en verstrengeld met ‘klimop en wingerd’. De kelders staan in de psychoanalyse voor het onbewuste. Het element ‘kelder’ uit het domein ‘huis’ kan in het domein ‘lichaam’ met het instinct (‘blinde cirkelgang’) van de wolf worden verbonden. Ook ‘het ongewervelde’ als de oer levensvorm versterkt deze *blend*. Het huis, dat als product van menselijke activiteit bij de cultuur hoort, wordt hier bijna tot onderdeel van de natuur. ‘Binnen’ en ‘buiten’ zijn relatief. Het gedicht wordt voorafgegaan door een kort vers:

Er is
 een buiten buiten
 en
 een buiten binnenin.

(Spinoy, 2002, p. 10)

Dit korte gedicht ziet er bijna als een motto uit en vormt een soort denkkader voor het wolf-gedicht op de volgende bladzijde (en eveneens voor het gedachtegoed van de gehele bundel). Zo kan het vervallen, verwilderd huis daar enerzijds als een ‘buiten’ worden gelezen. Anderzijds vormt het een beeld voor het ‘binnen’ van de wolf, zijn wilde natuur.

Het eerste gedicht over de wolf, dat eveneens op de achterflap van de bundel afgedrukt staat, is natuurlijk niet ontsnapt aan de aandacht van de critici. Anne

Decelle vraagt zich af: ‘Is de wolf hier een metafoor voor de tekst? Hij wordt immers vergeleken met een constructie, een “huis”, zoals ook de letters op de kaft aan bouwblokken doen denken.’ (2003, pp. 413-414). Uit deze lektuur blijkt dat dit gedicht als een realisatie van de conceptuele metafoor GEDICHT ALS HUIS kan worden gezien. Het gedicht als constructie doet denken aan de architectuur, temeer daar Spinoy veel plaats inruimt voor de Amerikaanse architect Frank Lloyd Wright. Decelle (2003, p. 409) merkt verder verbanden op tussen diens opvatting van organische architectuur en de poëtische opvattingen van Spinoy, die in zijn poëtische *Yang*-essay het gedicht als levend organisme presenteert. Het derde gedicht in de bundel en het eerste over de wolf die ‘als een huis’ is, is uitermate interessant, getuige het aantal gedichten waarin het dier nog verschijnt. Het neemt niet zelden de menselijke gedaante aan: ‘Adolf, gelukkige wolf’ (Spinoy, 2002, p. 26) doet aan Hitler denken, niet alleen door de genoemde voornaam of door de associatie met ‘Wolf’, Hitlers pseudoniem, maar eveneens door de context van een fragment uit de Sportpalastrede van Joseph Goebbels dat het gedicht opvolgt en de volgende reeks initieert, die zich trouwens in de jaren dertig ‘afspeelt’.

1.4. Frank Lloyd Wright: habitus en habitat van de wolf

Op een andere plaats is het een verwarrend spel met de vermenging van de gedragpatronen die nu eens typisch zijn voor de wolf en dan weer voor de mens (p. 26). De habitat van de wolf is niet bepaald. In een van de wolfgedichten uit de eerste afdeling worden echter dieren genoemd die typerend zijn voor Noord-Amerika: wasbeer, lamantijn, fluithaas en wapiti (p. 15). Deze diersoorten fungeren als een soort vooruitwijzing naar de twee ‘wolven’ die in de twee volgende afdelingen de hoofdrollen spelen. Noord-Amerika was het gebied waar Frank Lloyd Wright en Emily Dickinson werkzaam waren. Aan Wright is een bijzonder groot aantal gedichten in Spinoy's bundel gewijd. Vaak hebben ze een opvallend biografisch karakter, zoals wanneer Wrights overspel en de moord op zijn geliefde worden opgeroepen of, haast letterlijk, wordt vermeld dat de jonge danseres Olgivanna verliefd werd op de charismatische en inmiddels dertig jaar oudere architect: ‘In zijn 60-jarig maar hypnotisch oog / verdrinkt de jonge meermin Olgivanna’ (p. 103). De fascinatie van Wrights omgeving, en ook van de spreekinstantie door zijn jong ‘binnen’ en oud ‘buiten’, spreekt eveneens uit de volgende regel: ‘Met 90 gaat het nog naar Zürich, Wales, Bagdad, Caïro. Alsof de bron niet opgeraken kon’ (ibidem). Ook in het laatste gedicht van de reeks wordt via een oxymoron gealludeerd op de ambivalentie jong-oud. Frank Lloyd Wright wordt er als volgt gekarakteriseerd:

dit oude joch dat toch zo graag
 uit Emersons matrijs een
 echte man

had willen zijn.

(Spinoy, 2002, p. 105)

Emerson, die hier verschijnt, wordt aan het begin van de afdeling geciteerd: ‘Who so would be a man must be a nonconformist. Nothing is at last sacred but the integrity of your own mind.’ Het citaat verwoordt het geloof in het non-conformisme als voorwaarde voor de echtheid van elke mens en van de kunstenaar in het bijzonder; tegelijk wordt gesteld dat de innerlijke eerlijkheid de mens vrijpleit en hem zelfs heiligt in zijn handelen. ‘Emersons matrijs’ uit het gedicht van Spinoy klinkt daarentegen neerbuigend en relativerend ten opzichte van Emersons ideaal, en misschien elk ideaal. Tussen het citaat en het gedicht ligt het in verzen gevatte leven van Frank Lloyd Wright, als mens én kunstenaar. De opheffing van de oppositie tussen ‘binnen’ en ‘buiten’ hield een van de beroemdste modernistische architecten eveneens als kunstprincipe bezig. Wright was een van de wegbereiders van de organische architectuur, waarin de relatie tussen de mens en de hem omringende, levende natuur cruciaal is. Hij ontwierp een aantal huizen die harmonisch met de natuur corresponderen. Het huis van Edgar J. Kaufmann, ‘Fallingwater’, het meest bekende voorbeeld van Wrights organische ontwerpen, wordt in Spinoy’s bundel metaforisch opgeroepen: ‘de geometrische libel’ (p. 98) uit Pennsylvania. Elders wordt de architect enigszins ironisch ‘de tegenpaus der ene ware Organische Architectonische Kerk’ (p. 88) genoemd, iemand die onfeilbaar geacht wordt. Het ideaal moest echter buigen voor het leven: voor een aantal van zijn ontwerpen gebruikte Wright materiaal dat in zijn tijd modern was maar niet bestand bleek tegen de werking van de tijd en de atmosferische omstandigheden. Desniettemin oefenden zijn ideeën een enorme invloed uit, zowel op zijn tijdgenoten als op latere generaties architecten. In een van Spinoy’s gedichten heet het zelfs: ‘Zijn komst was, als van Jezus, / een cesuur’ (p. 100). In 1952 hield Wright een pleidooi, ‘The Destruction of the Box’. De titel karakteriseert de aard van zijn ontwerpen. De architect reduceerde het aantal muren binnen en deed ook de traditionele hoeken verdwijnen. Daardoor werden zijn ontwerpen spatiaal en openden zich naar de ruimte buiten. ‘Binnen’ en ‘buiten’ vloeien als het ware in elkaar over, waardoor ze hun absolute karakter verliezen. Deze vloeibare ruimte is gerelateerd aan de veranderende positie van het individu: ‘In Wright’s work, space loses its fixed value and acquires a relative one. In that it depends upon experience and observation it is empirical space,

contingent upon the viewer rather than possessing an independent reality of its own. It relates to individuals and their changing position within that space.’ (Brooks, 1981, p. 177). Frank Lloyd Wright was een kunstenaar en dit beeld van zichzelf cultiveerde hij ook graag. Tezelfdertijd en onbewust (Spinoy noemt het ‘[d]e kindse dwaalweg’, p. 99) beleefde hij met volle teugen het leven ‘buiten’ en realiseerde *the american dream* van menig een van de ‘Great Americans’ (p. 99), zoals ze in *Boze wolven* worden genoemd. Spinoy, duidelijk gefascineerd door Wright als mens en als kunstenaar, vat de ambivalentie van verschillende soorten correspondenties tussen ‘binnen’ en ‘buiten’ in het leven en werk van Frank Lloyd Wright treffend samen: ‘met glanzend voorhoofd doolde hij / de mythe in van een buitenman en *refuse*’ (p. 99). Spinoy’s preoccupatie met de corresponderende opposities vindt eveneens een uitdrukking in de formele uitwerking. Uit de vele voorbeelden haal ik er hier één aan dat met de domeinen ‘huis’ en ‘lichaam’ is verbonden. In het beeld van Wrights dood, opgeroepen in een van de meest expliciete biografische gedichten over de architect waar eveneens zijn lichamelijke aftakeling beschreven wordt, verschijnt de dood in de metafoor van ‘de zwarte slak’ (p. 103). Het beeld contrasteert én correspondeert tezelfdertijd met een andere slak-metafoor, ‘de op zijn kop gezette Witte Huisjesslak’ (p. 94) die Spinoy gebruikt om het Guggenheim Museum in New York op te roepen, het bekendste project van Frank Lloyd Wright dat zijn naam eeuwig gemaakt heeft.

1.5. *Onbewoonbare huizen van de kunst*

De bouwwerken die Wright ontwierp, waren echter soms ook letterlijk onbewoonbaar, wat Spinoy expliciet onder woorden brengt:

*het Freeman Huis dat
van poreuze blokken in beton
biljoenen liters water dronk
citroenig zure smog vrat
en nu pijlsnel verpulvert
opgevreten wordt*

(Spinoy, 2002, p. 94; cursivering van de dichter)

*en het Lewishuis dat
met zijn lauwe buizen in de vloeren
en zijn flinterdunne tochtige muren
onbewoonbaar koud was*

*in december en
ondraaglijk heet
des zomers en
vervolgens ook, natuurlijk,
lekken ging.*

(Spinoy, 2002, p. 96; cursivering van de dichter)

Toch relateert de dichter dit oordeel twee pagina's verder, alsof hij de architect niet volledig verantwoordelijk wil stellen voor de toestand van zijn constructies:

*Maar ach. Eén ijzige
Pennsylvania winterdag
verklaart de geometrische libel al
onbewoonbaar. Terrassen zijn
geknakt, de daken lekken
eindeloos.*

(Spinoy, 2002, p. 98; cursivering van de dichter)

Deze gecursiveerde fragmenten staan elk op een andere pagina, onder een ander tekstfragment, maar ze horen bij elkaar en vormen een soort logische eenheid: 'het Freeman Huis dat...' 'en het Lewis huis dat...' – ze zijn allebei onbewoonbaar, 'maar ach', laten we niet zo streng zijn voor de architect, want ook het klimaat beïnvloedt het verval van de gebouwen. Aan het eind van de reeks over Frank Lloyd Wright verschijnt een gedicht waarin Jan Walravens genoemd wordt. Spinoy legt hem een uitspraak in de mond over de 'ware kunstenaar'. Zoals de vorige hier aangehaalde citaten, die Wright en zijn ontwerpen betreffen, is ook dit fragment door cursivering afgezonderd van de overige tekst. Het luidt: 'de ware kunstenaar is geen waakhond, / hij is een wolf.' (p. 107). De kunstenaar als wolf, als een geromantiseerde wilde enkeling, wordt hier tegengesteld aan de waakhond. De waakhond roept, als een hond die huis en erf bewaakt, metonymisch het huis op en daarmee het triviale, het onlosmakelijk met het huiselijke leven verbonden conformisme, het gewone en de orde die moet worden bewaakt.

1.6. Emily Dickinson: GRAF ALS HUIS

Het beeld van dit soort gewoon huis wordt gecreëerd in het gedicht 'Hoog op een heuvel...':

Hoog op een heuvel
staat een huis

waar nooit een venster
opengaat
geen hand op de
vergulde belknop drukt
en nooit het zilveren slot
wordt losgemaakt.

De ruit toont geen gezicht
slechts de vertoning
van de zon
de wolkenlucht
en leegte vult hem
voor de nacht.

De tuinmuur meters hoog
met glasscherven bezet
en achter meidoorn sluipt
onzichtbaar ook een
bloedhond of zoiets.

Wie daar nu woont
voor wie de schoorsteen rookt
waarom
het interesseert me eigenlijk geen fluit.

(Spinoy, 2002, p. 77)

Het huis in dit gedicht is een tegenhanger van het verwilderde huis als beeld voor de aard, het binnenste van de wolf, en als beeld voor de versmelting van 'binnen' en 'buiten' en/of van natuur en cultuur. In tegenstelling tot het andere huis, dat met de natuur vergroeid was, belet en weigert dit huis zijn toegang. Het blijft altijd dicht en geeft geen teken van leven van zijn inwoners. Het huis is misschien wel geheimvol, maar de spreekinstantie zegt aan het eind van het gedicht rechtuit: 'het interesseert me eigenlijk geen fluit.' Het huis wordt wel waargenomen (het staat immers '[h]oog op een heuvel') maar meer contact of meer betrokkenheid vanwege de buitenwereld is van zijn kant niet gewenst, zoals men kan concluderen aan de hand van de geïnstalleerde obstakels die worden genoemd. Het huis blijft voor de ik 'een buiten buiten' en als zodanig is het niet interessant. In dit gedicht herkende Dietlinde Willockx (2002, p. 647) meerdere

verwijzingen naar 'A House upon the Hight' van Emily Dickinson. Volgens een interpretatie van Eleanor Wilner (1971, p. 140-141) trekt Dickinsons gedicht het bestaan van God in twijfel. God is als het lege huis dat hoog op de heuvel staat (aanbeden wordt) maar geen boodschap stuurt, geen levensteken geeft, niet eens een vaag rookteken uit de schouw ('Whose Chimney never smoked', Dickinson, 1960, p. 399). God geeft niet thuis en niets is van hem bekend. In Spinoy's bundel staat het vers na vier gedichten die, zoals Willockx (2002, p. 646) aantoont, gewijzigde vertalingen zijn van Dickinson. Ze hebben allemaal dezelfde eerste strofe:

Veilig in albasten kamers
 door geen ochtend of
 geen middag nog beroerd
 verslaapt zich hier geleerdheid
 onder dekens van satijn
 en stenen daken.

(Spinoy, 2002, pp. 73, 74, 75, 76)

Spinoy neemt van de dichteres de conceptuele metafoor GRAF ALS HUIS over, maar hij vult ze anders in. Terwijl het bij Dickinson om de kritiek van de gelovigen gaat, is het Spinoy te doen om de tegenstelling tussen weten en niet-weten. In het graf telt het weten, de geleerdheid niet meer. Willockx stelt: 'Het graf is een plaats waar de eeuwigheid van de winter heerst, waar geleerdheid er niet toe doet maar wel het emotionele, de wensen, de dromen, het verdriet, de pijn van de nederlagen.' (2002, p. 648). Toch telt, lijkt me, alles wat met de emotionele sfeer verbonden is, in het graf ook niet meer. Het graf wordt in deze gedichten echter als huis gepresenteerd. Het zijn net de elementen uit het domein 'huis' die aan het domein 'graf' de sfeer verlenen die Willockx eraan toeschrijft, de sfeer die met 'binnen' verbonden is.

Het huis waartoe de 'bloedhond' toegang weigert, interesseert de sprekinstantie niet. De bloedhond is een soort waakhond; het woord kwam al voor in het gedicht over Walravens en werd daar tegengesteld aan de wolf als beeld van de 'ware kunstenaar'. Zou de slotsom die we kunnen opmaken uit het netwerk van betekenissen dan toch zijn dat de lezer gestuurd wordt om te kiezen voor de romantische kunstenaar en zijn kunst (zij het maar zo bewoonbaar als het graf bij Dickinson, of ronduit onbewoonbaar als de ontwerpen van Wright) boven een huiselijk bestaan?

1.7. *Marie v.d. S.: HUIS ALS WERELD*

Het antwoord op deze vraag wordt nog complexer als men de volgende reeks gedichten erbij betreft. Hierin laat Erik Spinoy zijn grootmoeder, Marie v.d. S., aan het woord. Zij was geen kunstenares. Marie v.d.S. was een gewone Vlaamse, ‘doortrokken van dat typisch Vlaams christelijke kleinburgerlijke ideeëngoed’ (Peeters, 2002, p. 69). Haar leven is een tegenbeeld van de Amerikaanse kunstenaars uit de vorige reeks. Zij wist niet veel af van het wereldgebeuren en lag ook niet wakker van de woelige tijden waarin ze leefde en die fragmentarisch in het eerste gedicht in de reeks opgeroepen worden (‘de snelle neger / in het Olympiastadion’, ‘de mof’, ‘Aldrin of Gagarin’, p. 110). Deze gebeurtenissen speelden zich ‘buiten’ af, terwijl haar wereld in het hier en nu lag, verbonden was met haar eigen lichamelijkheid, met het gezin en de dichtstbijzijnde omgeving. Het vierde gedicht in de reeks eindigt met een reeks werkwoorden die als een motto van het leven van Marie v.d. S. zouden kunnen fungeren: ‘Roeren / zwijgen/ schillen / en beamen.’ (p. 113). De reeks bevat een gedicht dat zich als het ware in de keukenruimte afspeelt en waarin de oudere vrouw geportretteerd wordt tijdens haar dagelijkse activiteiten:

Gebogen over kasserollen
 bloemenschort het
 witte opgestoken haar
 met bruine benen spelden

brandt ze

voor de zoveelste
 nooit beschreven keer
 de tong en lippen

weet ze telkens weer
 het smaakt naar iets
 dat er niet in is

Op de wasdoek
 op de tafel staat
 de fles kroosgroen
 met porseleinen stop
 puistrode gummi ring
 en in haar glas
 verschaalt het
 slappe bier.

(Spinoy, 2002, p. 114)

Het gedicht sluit aan bij de reeks talige ‘stillevens’ uit de bundel *Fratsen* die al in het overzicht van de jaren negentig aan bod kwam, maar het is persoonlijker. In het gewone leven van Marie v.d. S. was wel plaats voor de verwondering die met de onverklaarbare, haast mystieke zijde van dit gewone leven verbonden was; bij het proeven van een gerecht ‘weet ze telkens weer / het smaakt naar iets / dat er niet in is’. Er was ook plaats voor blijheid om de gewone dingen en om de schoonheid van de natuur, ‘de pruimenbloesem en het terugdenken daaraan’ (p. 112). Er was eveneens plaats voor de liefde en de normale gang van zaken, voor de geboorte en de dood: ‘liefde zwol / als bloemenknoppen / en vrucht droeg / en vervroor’ (p. 116). Hoewel dit leven zich ‘binnen’ afspeelde, diep binnenin de personages en/of diep in het dorp, was het zo rijk en volledig dat de spreekinstantie als verwonderd opmerkt: ‘en kranten van dit alles / niets versloegen’ (ibidem). Voor deze kleine-grote wonderen werd geen plaats ingeruimd in de publieke ruimte. Binnenwereld en buitenwereld missen elkaar en gaan langs elkaar heen wat evenwel geen gevolgen heeft voor de loop van zaken in beide werelden, lijkt hier de conclusie.

1.8. Drie huizen, drie werelden

Tijdelijkheid en vergankelijkheid, het instinctieve, de ‘nooit beschreven’ alledaagsheid en de herhaling zijn elementen die in deze persoonlijke reeks een rol spelen en, hoewel elders anders uitgewerkt, typerend zijn voor de gehele bundel. Tal van tegenstellingen worden in de besproken gedichten gecreëerd: kunstenaar (Wright) tegenover kunstnares (Dickinson), de kunstnares die een eenzaam leven in haar ouderlijk huis leidde tegenover de kunstenaar die midden in de maatschappij stond maar bewust naar vereenzaming zocht door de beleving van zijn eigen kunstenaarschap. Verder is er de kunstnares-dichteres die tegengesteld wordt aan de levenskunstnares-grootmoeder, een vrouw van vlees en bloed, ‘geleerd alleen / dat zij van het toneel / te blijven had’ (p. 121). Het woord ‘geleerd’ in dit citaat roept de ‘geleerdheid’ uit de Dickinson-cyclus op en daarmee opnieuw de tegenstelling weten-niet weten. Zonder dat aan de lezer kant en klare oplossingen worden gegeven, presenteert de dichter een aantal van deze tegenstellingen aan de hand van conceptuele metaforen: HUIS ALS GRAF met ‘albasten kamers’ en ‘stenen daken’ in de cyclus over Dickinson, en LICHAAM ALS HUIS in de cyclus over Wright. In de loop der jaren blijkt de bron van het jeugdige innerlijk toch opgedroogd te raken, wint de werkelijkheid het van de kunst, vervalt het lichaam van de wereldberoemde architect en wordt het onbewoonbaar, net als sommige van zijn ontwerpen. De fascinatie van de spreekinstantie voor een van de grootste modernistische architecten is, zoals door de critici ook

is opgemerkt, niet onvoorwaardelijk. Patrick Peeters gebruikt voor zijn beschrijving van Wright de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS. Zijn leven, dat volledig in het teken van de kunst stond, merkt Peeters op in een recensie van de bundel, 'leverde een bouwwerk op waar vaak niet in te wonen viel en dat uiteindelijk ook niet bestand bleek tegen de verwoestende krachten van de natuur en de ouderdom' (2002, p. 69). Marie v.d. S. is daarentegen zodanig met haar huis, haar huiselijke en dichtstbijzijnde omgeving, vergoed dat de laatste reeks als een bijzondere realisatie van de conceptuele metafoer HUIS ALS WERELD kan worden gezien. Daarbij is deze metafoer in de uitwerking van Spinoy vrij van alle waardeoordelen die het huiselijke leven zouden kunnen verguizen. Integendeel: de laatste, uiterst persoonlijke reeks, een soort hulde aan de grootmoeder, 'moeke / huisvrouw / oma' (p. 123), is tegelijk een hymne aan de authenticiteit van het gewone leven.

2. Ramsey Nasr en het engagement

In vele opzichten staat Ramsey Nasr haast symbolisch voor enkele aspecten van de Nederlandse samenleving, de ontwikkelingen in het veld van de culturele productie en de organisatie van de cultuur, in het bijzonder voor de ingrijpende verschuivingen van de jongste jaren. Tijden van economische en politieke crisis dwingen de dichters en schrijvers om stelling te nemen, aldus Anne Provoost: 'Niet buiten het maatschappelijke debat blijven, het hoofd boven het maaiveld uitsteken, de zenuw van de macht beroeren, vindt men de echte core business van de auteur.' (Provoost, 2008). Terwijl de Belgische schrijfster deze nood met een lichte ironie verwoordt, vraagt Thomas Vaessens in zijn programmatische oproep met aandrang aan de (professionele) literatuurlezers om engagement in elke literaire tekst:

We moeten literaire teksten lezen als ideologisch geladen interventies van auteurs in de publieke sfeer, zonder daarbij onmiddellijk klaar te staan met de hakbijl van de deconstructie of de politiek correcte meetlat van het postmodernisme. Teksten willen, met alle morele en intellectuele onhandigheden die ze misschien bevatten, serieus genomen worden als bijdragen aan heel reële debatten. (Vaessens, 2009, p. 224)

Hoewel deze poging om de lezer aan te sporen overall engagement te zien een variant lijkt te zijn van het illustere vers van Nijhoff 'Lees maar er staat niet wat er staat', bestaan er literaire teksten die we niet eens 'moeten lezen als'. Ze willen zo gelezen worden, net doordat er staat wat er staat en omdat ze uit een duidelijk

maatschappelijk geëngageerde hoek komen. Deze manier van lezen is alleszins legitiem in het geval van gedichten geschreven door de Dichter des Vaderlands, die als het ware tewerkgesteld is om op de actualiteit te reageren. Ramsey Nasr acht zich inderdaad nauw betrokken bij de hedendaagse politiek; daarvan geeft hij blijk zowel in zijn essays (*Van de vijand en de muzikant*, 2006) als in interviews voor kranten, tijdschriften en tv-programma's. De hedendaagse actualiteit raakt hem bovendien persoonlijk. Als zoon van een Palestijnse vader en een Nederlandse moeder heeft hij, bijzonder in de gedaante van Dichter des Vaderlands (sinds januari 2009), aan den lijve de vreemdelingenhaat ervaren, die in Nederland sedert de eeuwwisseling is toegenomen: 'Puur racisme vaak. Voor het eerst in mijn leven ervaar je dat je een allochtoon bent. Je gaat vanzelf de Marokkaanse meisjes die uit protest een hoofddoekje gaan dragen, iets beter begrijpen.' (Nasr, geciteerd in Boogaard, 2011, 18 november). Zo reageert Nasr op haatdragende uitspraken uit zijn fanmail. Enkele voorbeelden heeft hij in het 'Voorwoord' bij zijn bundel *Mijn nieuwe vaderland. Gedichten van crisis en angst* (2011) aangehaald (p. 7) en het zijn nog niet de ergste, vindt Nasr zelf: 'Ik word ook doodgewest, mijn familie wordt voor Hamas uitgemaakt, ik word antisemit genoemd. Ik lees zo vaak dat ik moet oprotten, het land uit.' (Nasr in Berkeljon, 2011, 1 november). Zijn gedichten, in de recentste bundel voorzien van commentaar waarin de context en/of de ontstaangeschiedenis ervan wordt geschetst, draaien rond deze en andere onderwerpen die nauw verbonden zijn met de politiek-maatschappelijke actualiteit van Nederland.

Vooraleer Ramsey Nasr tot Dichter des Vaderlands werd verkozen, was hij in 2005 al aangesteld als Stadsdichter van Antwerpen. In deze gedaante belichaamt hij de institutioneel-culturele toenadering van Nederland en Vlaanderen die in de tweede helft van de twintigste eeuw nieuwe vormen aannam door meer cultureel verkeer en wederzijdse contacten. Het instituut van de Stadsdichter, evenals dat van de Dichter des Vaderlands, is op zich, in zijn hedendaagse vorm, eveneens een teken van de tijd. Poëzie als kunstuiting interageert in verschillende intensiteit met de politiek en met de maatschappij, maar dat doet ze al van oudsher. Rond de laatste eeuwwisseling hebben zich echter deze maatschappij-politieke structuren geconstitueerd die veel zeggen over de veranderde houding ten opzichte van de poëzie als kunstuiting en de dichter als kunstenaar⁴⁰. Als stadsdichter is de dichter een ambtenaar en dus niet langer een romantische enkeling of *outcast* die buiten de maatschappij levenswaarheden verkondigt. Hij werkt integendeel vrijwillig en wettelijk in dienst van de maatschappij en als

⁴⁰ Voor een literatuursociologische benadering van de dichter vanaf de Tachtigers tot de eenentwintigste eeuw, zie Thomas Vaessens, 'Het beroep van de dichter', in *Ongერიმდ სუცეს* (2006), pp. 79-102.

kunstenaar is hij legitiem geëngageerd. Nog in 2003 schreef Willem van Toorn: ‘voor Nederlanders is de gedachte dat de poëzie zich zou bezighouden met de sociale – laat staan de politieke – werkelijkheid een nogal taai taboe geworden.’ (Van Toorn, 2003, p. 176). De gedachte dat poëzie geëngageerd kan zijn, was blijkens deze uitspraak nog aan het begin van de eenentwintigste eeuw geen maatschappelijke vanzelfsprekendheid. Het ‘politiek beladen stadsdichterschap’ (Pfeijfer, 2006, 30 mei) van Ramsey Nasr heeft de politiek en de media in het bijzonder duidelijk gemaakt ‘dat dichters ook denkers zijn en dat ze niet zomaar kunnen opgevoerd worden als de bard van dienst om feesten op te luisteren’ (Demets, 2006, 24 mei).

2.1. ‘het huis van honing en melk’

In zijn gedaante van Stadsdichter van Antwerpen schreef Nasr al een aantal geëngageerde gedichten over de stad, die in 2006 werden gebundeld in de uitgave *onze-lieve-vrouwe-zepelin. Antwerpse gedichten* en vergezeld gaan van zwart-witfoto’s uit de negentiende en begin twintigste eeuw. In de gedichten wordt ingegaan op zowel actuele problemen van Antwerpen als historische gebeurtenissen. Deze twee perspectieven lopen als het ware in elkaar over in tekst en beeld. De bundel bestaat uit twee afdelingen gedichten, een nawoord, toelichtingen en een verantwoording van de foto’s. In zijn nawoord schetst Nasr de geschiedenis en het verloop van zijn stadsdichterschap. De toelichtingen betreffen verschillende bijzonderheden en ontstaangeschiedenis van de afzonderlijke gedichten. De afdeling ‘fotoverantwoording’ is geen gewone bronopgave maar geeft extra informatie over het gebeuren op de foto’s. Een van de bekendste gedichten in de bundel is een huisgedicht: ‘het huis van honing en melk’. Het gedicht gaat, zoals Nasr zelf verduidelijkt (2006, pp. 154-156), over een actueel onderwerp: de huisjesmelkerij. Naast het gedicht staat een foto uit ca. 1880 die een vervallen huis toont met een vrouw en kind ervoor: ‘De vrouw met kind staat op de dorpel van een logementshuis voor vreemdelingen op doorreis, waar zij wellicht tijdelijk verblijft’ (p. 172), schrijft de dichter in de omschrijving van de foto in de afdeling ‘fotoverantwoording’. Aan de hand van tekst en beeld kunnen er verschillende beelden worden geïntegreerd. De vrouw van de genoemde foto valt samen met de Nigeriaanse vrouw uit Nasrs toelichting, die in 2005 met andere vluchtelingen in hechtenis genomen werd en vervolgens wellicht gedeporteerd, want zijn verhaal besluit Nasr ironisch: ‘Gered van de huisjesmelkers konden ze nu naar huis.’ (p. 155) De lezer die het verhaal uit Nasrs toelichting echter niet kent, maar zich uitsluitend baseert op de duidelijk oude foto en de eerste regel van het gedicht leest (‘de vrouw op het statige zuid bestaat niet.’, p. 31), is allicht

geneigd te denken dat het gedicht gaat over de vrouw op de foto die niet langer bestaat omdat ze allang overleden is. De negatie ‘bestaat niet’ komt ook in het gedicht voor, in een actuele context:

de vrouw met man en 4 kinderen heeft geen recht op honger
geen reden tot licht, elektro of warm water. ze mag niet klagen.
ze mag hier niet werken zolang ze niet bestaat. en vooral vice versa.
tot die tijd moet ze weg. het systeem werkt m.a.w. perfect.

de kinderen – 1, 2, 3, 4 – de kinderen zijn net echt.
s nachts niet, dan slapen ze tussen strontlucht en kakkerlakken
samen op de vochtige grond. [...]

(Nasr, 2006, p. 31)

‘Niet bestaat’ slaat in dit fragment op de illegale vrouw, die in het land waar ze terecht kwam, niet geregistreerd is. De paradox waarmee de dichter in de daaropvolgende zinnen werkt, ondersteunt de indruk van machteloosheid ten opzichte van het systeem, beschreven met een aan sarcasme grenzende ironie. De titel van het gedicht is een variant van de uitdrukking ‘het land van honing en melk’, die een land aanduidt waar overvloed heerst. Door de verandering in de titel worden de inputs ‘land’ en ‘huis’ tot de *blend* LAND ALS HUIS geïntegreerd. Van ‘het land van honing en melk’ dromen de vreemdelingen, immigranten en vluchtelingen die in West-Europa hun geluk komen zoeken, een nieuw huis om in te wonen. Ze komen echter vaak terecht in huizen van malafide huiseigenaars (‘weldoeners’, zoals ze in het gedicht ironisch worden genoemd), waar ze een hoge huur moeten betalen voor een slecht onderhouden en overbevolkte woonruimte. Ook de titel is uiterst ironisch: het leven van de vreemdelingen die van het land van honing en melk droomden en vaak in een onbewoonbare krot belandden, wordt in het gedicht gecontrasteerd met het leven buiten in ‘een schone stad’ (p. 32), het leven van de wettige burgers, de inwoners van Antwerpen. Hiermee worden niet alleen de huisjesmelkers bedoeld, maar ook de spreekinstantie zelf en zijn vrienden die hun eigen kinderen sturen naar de school waar ook de kinderen van de vluchtelingen naartoe gaan: ‘zie ik er s ochtends 3 naar een propere school vertrekken. / die school bestaat. vrienden van mij sturen hun dochter naartoe. / de school heeft een naam, een stedelijk goede naam op t zuid.’ (p. 31) Uit de perspectivisering in het gedicht blijkt een ethische betrokkenheid van de spreekinstantie: zowel ‘ik’ als ‘mijn vrienden’, ‘wij’ nemen deel aan het gebeuren, zijn niet anders dan de ‘weldoeners’: ‘t is goed in de eigen stad te kijken. ook wij willen weldoen. wij willen / onze illegalen tellen, namen geven en ingeburgerd wegsteken in een cel / een hol met hek.’ (ibidem, p. 32). ‘[H]et huis van honing

en melk' is een geëngageerd gedicht, een aanklacht op het systeem en evenzeer op de maatschappij, in het besef dat de maatschappij uit 'ik' en 'wij' bestaat.

2.2. *Land als huis in verval, onbewoonbaar verklaard*

Als Dichter des Vaderlands schreef Nasr nog meer maatschappijbetrokken gedichten waarin hij zich van huisconcepten bedient. De bundel *Mijn nieuwe vaderland* opent met een regel die de conceptuele metafoor GEDICHT ALS HUIS creëert: 'en dit is mijn gedicht, komt u binnen' (Nasr, 2011, p. 11). Het wordt geïntegreerd met de metafoor LAND ALS HUIS, want in dit openingsgedicht wordt een beeld van Nederland opgeroepen als 'woestijn van oneindige vrijheid' (p. 13). Het is een desastreus beeld dat ver in het verleden verankerd is: 'dit land is de wraak van de voorvaderen / als een beeldenstorm razen zij in ons voort' (ibidem). De diagnose van het Nederlandse volk is niet minder heilloos. Zijn streven naar vrijheid wordt gelijkgesteld met het streven naar leegte: 'elkaar opheffen is onze kracht / wij streven van nature naar leegte' (ibidem). Enkele pagina's verderop wijdt Nasr, in zijn korte essay 'De vrijheid voorbij', daarover expliciet uit: de drang naar absolute vrijheid in Nederland resulteerde in het doorbreken van alle taboes en de opheffing van alle grenzen en autoriteiten. Wat daarvoor in de plaats kwam, is echter leegte en waardeloosheid: 'In Nederland móet alles worden gezegd. Daarom heeft niets van wat wij zeggen nog waarde.' (p. 19). In het openingsgedicht wordt de autoriteit van God aangehaald, die verdween omdat hij 'had besloten nog wat onzichtbaarder te worden / dan hij al was' (p. 12). Het perspectief ligt hier bij God, en zo ook de verantwoordelijkheid voor zijn verdwijning. Door van God een mentale ruimte te creëren wordt als het ware niet getwijfeld aan zijn bestaan: hij is alleen weg uit het land. De beeldspraak van het gedicht exploreert overigens wel vaker de Bijbelse traditie. In de vierde strofe is er sprake van een beeld van de kruisiging, weergegeven in een moderne omgangstaal, en de dreiging van de apocalyps. Een bijbelspreuk als 'ijdelheid der ijdelheden' (Pr 1: 2) wordt in de negende strofe geparafraseerd en met een huisbeeld geïntegreerd:

en in dit stilleven met grote afwezige
 stonden nu de verbijsterde nederlanden
 hun monden nog vol van vergankelijkheid
 vol wuftheid en alom gewaardeerd doodsverlangen
 al hun ijdelheid was ijdelheid gebleken
 al hun schijn, hun gekoesterde slijk, heel dit spiegelpaleis

dat men ooit voor oneindigheid hield
 werd nu voorgoed onbewoonbaar verklaard
 je hoorde de rijp op hun zielen kraken
 (Nasr, 2011, p. 12)

De constituent ‘de verbijsterde nederlanden’ fungeert als metonymie voor de Nederlanders. Het beeld van het land is conceptueel geïntegreerd met een huisbeeld in beeldspraak als ‘hun gekoesterde slijk’ (als metonymie voor enerzijds de geografische ligging van de Nederlanden en anderzijds het algemene verval van het land en zijn inwoners), ‘dit spiegelpaleis’ (als metafoor voor de geveinsde werkelijkheid; ‘paleis’ is nota bene een categorie van het concept HUIS) en vooral in de adjectivische constituent ‘onbewoonbaar verklaard’. De verdwijning van God, voor wie ‘dit spiegelpaleis’ eveneens onbewoonbaar was, de ‘wuftheid’ als gevolg van groeiende economie, het ‘alom gewaardeerd doodsverlangen’ als een beeld voor de veranderingen in de maatschappij waarbij zelfbeschikking en persoonlijke vrijheid hoog in het vaandel staan, zijn alle bestanddelen van het beeld van Nederland vanaf de jaren zestig en zeventig, met de abortuswet (1984) en de euthanasiewet (2002) waarmee het ‘alom gewaardeerd doodsverlangen’ wettelijk is bezegeld. Deze periode wordt door de dichter een ‘gat’ genoemd waaruit de ‘wij’ geboren zijn. ‘Wij’ is een groep die hier tegenover de vroegere tijden gesteld wordt en als zodanig aan een generatie doet denken. In dit geval kan het de ‘verloren generatie’ (1955-1970) en/of de ‘pragmatische generatie’ (1970-1985) zijn volgens de terminologie van de Nederlandse socioloog Henk Becker (1992). Deze generatie beweegt zich tussen extremen: ‘tussen kinderstring en boerka’, ‘tussen karnemelk en comazuipen’ (Nasr, 2011, p. 13).

2.3. De dichter – ‘een tweedehands godheid’ en maatschappelijke hervormer

In een van de laatste beelden uit het gedicht duikt een verlangen op naar ‘een tweedehands godheid’:

ziet u, een vaderland wilde ik u tonen
 niet deze woestijn van oneindige vrijheid
 maar hier wonen wij, en hoe mooi zou het zijn
 als iemand ooit als een tweedehands godheid
 rijm voor rijm een land zou bouwen
 voor dit volk dat zijn volk mist

hier, in de open kuil van onze ziel
juist hier zou iets groots kunnen worden verricht
laat ons beginnen met een gedicht

(Nasr, 2011, p. 13)

De *blend* waarin de conceptuele metaforen GOD ALS DICHTER en DICHTER ALS GOD worden geïntegreerd, zijn de regels ‘iemand ooit als een tweedehands godheid / rijm voor rijm een land zou bouwen’. De conceptuele integratie van de metaforen LAND ALS HUIS en GEDICHT ALS HUIS gebeurt in dezelfde regels en wordt versterkt door onder andere het eerste vers van het gedicht, waar deze laatste *blend* ook al is gecreëerd. De wenselijkheid van een semi-goddelijke creatie wordt door het gebruik van de conjunctief (‘zou’) uitgedrukt. Terwijl de onmogelijkheid ervan door het irrationele beeld van ‘een tweedehands godheid’ in de eerste conjunctieve constructie naar voren komt, vergezeld van woorden als ‘iemand’ en ‘ooit’ die onbepaaldheid en onzekerheid suggereren, wordt de tweede conjunctieve zin verbonden met de hoopvolle aansporing ‘laat ons beginnen met een gedicht’. Deze laatste zin kan met de geijkte uitdrukking ‘laat ons bidden’ worden geïntegreerd, en wel door de religieuze context als input, rijk aanwezig in het gedicht, door de syntactische constructie en door de klankovereenkomst (‘b’ in *bidden* en *beginnen*). Het gaat echter niet om een passief gebed. Aangespoord worden het volk, de ‘wij’, die op die manier niet enkel de rol van de creatoren wordt toegedicht. De verantwoordelijkheid wordt bij hen gelegd. Door de gebruikte constructie (‘laat ons..’) verschijnt hun creatie als een reële mogelijkheid. Zo eindigt het gedicht over het rampspoedige land toch nog hoopgevend. Daarnaast wordt de ik, eveneens dankzij deze constructie, tot een aanvoerder van de ‘wij’ waarvan hij bewust als het ware vanaf zijn geboorte (‘en uit dat gat – daar werden wij geboren / kevin, ramsey, dunya, dagmar, roman en charity’, p. 12) deel uitmaakt. De ik positioneert zich al in de eerste versregel als dichter. De rol van de dichter als aanvoerder van het volk staat geheel in de romantische traditie. Terwijl de romantische dichters in andere landen letterlijk voor de eigen vrijheid of die van een ander volk vochten (men denke aan Lord Byron en Theodor Körner als schoolvoorbeelden, maar ook aan de Poolse dichters die deelnamen aan de Novemberopstand van 1830: Stefan Garczyński, Seweryn Goszczyński, Julian Ursyn Niemcewicz en Leonard Rettel), was de Nederlandse romantische dichter-schrijver vooral een bewogen voorvechter van maatschappelijke hervormingen (onder andere J.J. Cremer, Multatuli). De ik uit Nasrs gedicht staat geheel en al in deze Nederlandse traditie.

2.4. *Van aparte kamers naar één kamer*

Tegen het eind van het gedicht wordt Nederland tot een mogelijkheid, tot een gedicht dat door alle Nederlanders gemaakt kan worden. Tegelijkertijd wijst de slotoproep vooruit naar andere gedichten in de bundel. Terwijl opgeroepen wordt om met ‘een gedicht’ te beginnen, hanteert Nasr de verdeeldheid als uitgangspunt, zowel inhoudelijk als formeel, in het merendeel van zijn gedichten en ook in de opbouw van de gehele dichtbundel. De eerste twee afdelingen karakteriseert de dichter als volgt: ‘In het eerste deel van de bundel staat onze hang naar vrijheid centraal, in het tweede deel de Nederlandse cultuur’ (Nasr, 2011, p. 8). De uiterlijke fragmentatie is het meest algemene niveau maar op zich is dat niet zo opmerkelijk; honderden dichtbundels bestaan uit twee of meer delen. Dat fragmentatieprincipe hanteert Nasr echter ook op het niveau van de afzonderlijke delen, zowel bij de opbouw van de cycli als in parateksten. Aan het begin van het tweede deel wordt een uitspraak van Geert Wilders over ‘twee Nederlanden’ (p. 39) geciteerd: het Nederland van de elite en ‘een sociaal Nederland’ (ibidem). De eerste twee gedichten uit de cyclus ‘Wat ons rest’ die op dat citaat volgt, vormen een metaforische zinspelend daarop. Het zijn beelden van twee imaginaire kamers die met de ‘twee Nederlanden’ van Wilders corresponderen. De gedichten realiseren daardoor de conceptuele metafoor LAND ALS HUIS, en meer precies dat van Nederland als een huis met deze twee kamers. Dit beeld wordt geïntegreerd met nog andere beelden: Nederland als systeem, het systeem als opperwezen (‘En het systeem / zag dat het goed was’, ibidem, p. 46) en het systeem als longen, bestaande uit kamers die net als een huis kunnen ‘ineenstorten’ (‘heel dit systeem als een klaplong ineenstortte – kamer op kamer op kamer’, ibidem). De gedichten creëren, net als het openingsgedicht, opnieuw het beeld van een land dat op de rand van de instorting staat. Het derde gedicht uit deze kleine cyclus is, net als het einde van het openingsgedicht, een volgende oproep tot eenheid en harmonie, die weergegeven wordt via het beeld van één kamer: ‘We schuiven de boel weer in elkaar / gaan zitten in die ene kamer. Tellen wij rustig wat ons rest.’ (p. 47) Het huisbeeld wordt voorts door middel van metonymieën opgeroepen: ‘vloer’, ‘brood’, ‘tafel’, ‘venster’. Binnen de conceptuele metafoor LAND ALS HUIS, dat de bundel domineert, worden zo verschillende mogelijkheden uitgewerkt: het land als een in twee aparte kamers verdeeld huis en het land als één kamer.

2.5. *Het instapklare huis van Europa*

In het gedicht 'het huis van europa', geschreven naar aanleiding van de opening van het informatiepunt Huis van Europa in Den Haag, worden opnieuw twee huisbeelden als realisaties van de conceptuele metafoor EUROPA ALS HUIS voorgesteld: het ideaal van de buurman en dat van de ik:

HET HUIS VAN EUROPA

mijn buurman heeft een continent bedacht
een glooiend rijk met weinig eigenschappen
geen wind of echo: instapklare vlaktes
maken het leven lang en af

de burgers zijn beschaafd aan alle kanten
volledig rond en één gemaakt
gelijken zij hun munten. talen, hun tomaten
vredig rollen ze over straat

ook mij gedijt dat eindeloos
verlangen naar orde, huiselijkheid
buurman en ik, wij aanvaarden elkaar
vormen het schuim op onze idealen

maar soms wanneer de wereld brandt
vlak voor het slapengaan
soms denk ik zachtjes aan mijn afkomst
dan ruik ik u op afstand

daar, onder gladde jongenshuid
ontwaakt in honderduizendvoud
een ronduit tegenstrijdig gat

een hol gevuld met kelten en katharen
etrusken, moren, magyaren
het stinkt er naar melk en mannenvacht

naar visigoten, protoslaven
lappen trekken op jacht naar de kruin
vandalen bevolken mijn onderbuik

mijn vlees puilt uit, begint te smelten
bask! saks! merovingers
haken zich vast aan tere ribben

ik val uiteen, kom samen in horden
ik word een goede barbapapa
voor al mijn reizende voorvaderen

hier gaat de mikmak van europa

mijn buurman had een continent bedacht
maar ik zoek een kamer voor mijn gasten
een huisje voor gemengde komaf
of gewoon een vat om in te slapen

ik zoek een plek voor ongemak
liefst hoekig zoals vroeger: slecht geregeld
tochtig en half af, maar écht –
geef me houvast tussen kelder en dak

bouw voor mij een roestig huis
tegen een merelveld vol schone mythen
tegen de klaprozen van poperinge
en de gouden kiezen van auschwitz

tegen een uitzicht op mist en zuiverheid
bouw mij een moeilijk, pijnlijk huis

(Nasr, 2011, pp. 67-68)

Op het ideaal van de buurman valt weinig aan te merken. Mensen leven in zijn ideale land lang, vredig en gelukkig. Alles is op hun maat gemaakt, ‘instapklaar’. Met dit bijvoeglijk naamwoord worden in de immobiënssector huizen en woningen aangeduid die klaar zijn om in te trekken en geen werk meer vereisen van de bewoners. Ook de ik voelt zich daartoe aangetrokken, want het verlangen naar orde en huiselijkheid is vrijwel algemeen en ‘eindeloos’. Toch is het ideaal van de buurman verdacht. Sommige woorden en frasen bij de beschrijving ervan, met name ‘rijk’ en ‘burgers [...] beschaafd aan alle kanten’, wekken argwaan. De burgers zijn als het ware letterlijk door iemand beschaafd – aan alle kanten ontdaan van gelijkmatigheden –, en het vermoeden rijst dat ze naar iemands voorstelling zijn ‘gemaakt’ en daardoor allemaal op elkaar lijken. Het rimpelloze ideaal van de buurman doet zo denken aan de nationaalsocialistische ideologie. Deze associatie wordt ondersteund door het beeld van Auschwitz in de voorlaatste strofe en het al genoemde woord ‘rijk’, dat in deze context het beeld van het Derde Rijk oproept. In ‘Mijn nieuwe vaderland’, een ander gedicht uit de bundel in de vorm van een pastiche van ‘Volkslied’ van Hendrik Tollens,

windt Nasr trouwens geen doekjes om zijn mening over de politieke aanvoerders in zijn nieuwe vaderland, zoals blijkt uit dit fragment:

Ik eer de leiders van mijn land.
 Hun vlekkeloos parcours
 leert mij wat macht vóór al verlangt:
 't geweten van een hoer.
 Ik eer mijn leiders hemelhoog
 en 't hoogst zit een fascist
 die u en mij zolang gedooft –
 zolang als hij beslist.

(Nasr, 2011, p. 59)

In het gedicht 'het huis van europa' gaat het echter niet om een enkel land, maar om 'een continent' – het hedendaagse Europa met de Europese Unie, waar alles geünificeerd wordt. Hoewel Nasr hier niet zover gaat als in 'Mijn nieuwe vaderland', is het gedicht toch als een waarschuwing op te vatten tegen een vergelijkbare waanzin als de Tweede Wereldoorlog; er is immers de overeenkomst met de nationaalsocialistische ideologie, een soortgelijk schijnbaar rimpelloos ideaal met onmiskenbaar racistische trekken.

2.6. Europa – een huisje van gemengde komaf

De ik uit 'het huis van europa' verkiest een ander huis boven het ideaal van zijn buurman. Het hoeft niet eens een huis te zijn en al helemaal geen 'instapklare huis'. Zelfs 'een vat om in te slapen' is voldoende. In deze metafoer schuilt het beeld van Diogenes, die volgens de legende in een vat sliep en overdag met een lantaarn in de hand rondliep te herhalen: *hominem quero*, ik zoek een mens. Dit beeld voor idealen van hogere aard staat tegenover het materialistische consumptisme, gevat in het beeld van 'instapklare vlaktes'. Het huis waarvan de ik droomt, is niet vrij van allerlei gebreken ('slecht geregeld / tochtig en half af'). Het hoeft geen uit de lucht gegrepen ideaal te zijn, het moet vooral echt, waar zijn en een houvast bieden. De tegenstelling met het perfecte huis van de buurman is duidelijk. De ik beoogt een realiseerbaar huis dat tezelfdertijd tegen de geschiedenis aan moet leunen. De beelden die de geschiedenis oproepen, blijven niet enkel beperkt tot de twee Wereldoorlogen ('klaprozen van poperinge', 'de gouden kiezen van auschwitz'). In de context van het gedroomde 'huisje van gemengde komaf' is de verwijzing naar Merelveld significant. De Slag op het Merelveld (1389) tussen de Turkse Ottomanen en de Serviërs heeft de Turken

toegang verschaft tot Europa. In die zin kan de verwijzing in Nasrs gedicht een beeld zijn voor de aanwezigheid van moslims in Europa. De Serviërs, voor enkele eeuwen onderdanig gemaakt, werden pas in de negentiende eeuw onafhankelijk. De Slag op het Merelveld (Kosovo Polje) genereerde door de eeuwen heen verschillende mythen die eveneens in de recente geschiedenis van Europa weergalmen. Als een directe doorwerking van deze mythe kan het begin van de Eerste Wereldoorlog worden gezien. De aanleiding daartoe was de moord op aarts-hertog Franz Ferdinand, gepleegd in 1914 door een Servische nationalist, uitgerkend op de dag van de Slag op het Merelveld. Terwijl de klaprozen een symbool zijn voor het bloed dat vergoten werd tijdens de Eerste Wereldoorlog, functioneren in de Merelveld-mythe de pioenrozen als een soortgelijk symbool voor het bloed van de Servische helden. De in het gedicht van Nasr opgeroepen historische gebeurtenissen vormen als het ware een logische sequens. Van deze logische samenhangen in de geschiedenis moet men zich bewust zijn wanneer men iets nieuws als ‘het huis van Europa’ probeert op te bouwen. Op het gebrek aan historisch bewustzijn bij de leiders van zijn eigen volk heeft Ramsey Nasr in een van zijn interviews gewezen: ‘Een van de redenen voor de vreemde sfeer in het vaderland – waarin bijvoorbeeld een minister van Financiën er prat op gaat dat hij in internationale contacten zo heerlijk “bot” kan zijn – is, denkt Nasr, het gebrek aan historisch bewustzijn.’ (Van den Boogaard, 2011, 18 november). Dit historische bewustzijn wordt in het gedicht opgeroepen door het nadenken over de eigen komaf. De strofen zes tot negen, waar dat verwoord wordt, steken visueel af tegen de rest van het gedicht. De opbouw van het gedicht draagt op die manier bij tot een intensere betekenis. Het inspringen en terugspringen onderstreept nog extra het verschil met de strofen waar de idealen worden beschreven. Elk ideaal is op zich effen en glad terwijl de herkomst van vrijwel elke Europeaan verre van rechtlijnig is, in de zin van etnisch zuiver. De oproep van de ik, ‘bouw voor mij een *roestig* huis’, is zo een appél tegen het vergeten van de geschiedenis die zich in de herkomst van alle Europeanen manifesteert. ‘Roestig’ wordt hier niet alleen in de betekenis van ‘oud en verroest’ gebruikt⁴¹, maar ook in een andere betekenisschakering. Het nieuwe ‘huis van Europa’ kan bij Nasr niet anders dan ‘roestig’ zijn op grond van de kleur van oud bloed, vergoten in de loop van de geschiedenis. Met andere woorden, het huis van Europa kan nooit meer een onschuldig en idealistisch wit huisje op de heuvel zijn. Het kan misschien wel uitzicht bieden op ‘zuiverheid’, maar tegelertijd ‘op mist’, en het kan niet anders dan ‘moeilijk’ en ‘pijnlijk’ zijn.

⁴¹ In ‘Jeremiade voor het Avondland’ in de bundel *Loper van licht* van Hagar Peeters wordt het woord *roestig* voor het beeld van het verroesten, het verval van West-Europa gebruikt.

2.7. *Van een verdeeld naar een echt en waar land als huis*

In zijn bundel *Mijn nieuwe vaderland* gebruikt Ramsey Nasr het principe van de driedigheid of een nog meer gevorderde fragmentatie als uitgangspunt. Deze fragmentatie wordt weergegeven door middel van het beeld van een huis dat op de rand van instorting staat. De oorzaken van dit verval worden in de (West-)Europese geschiedenis gezocht, en in het bijzonder in de geschiedenis van Nederland, waar de vrijheid als waarde van oudsher is verworven tot een gedegeneerde vorm van verkeerd begrepen persoonlijke vrijheid en zelfs tot een leeg begrip. Het misbruik van dit begrip door politici leidt verder tot de verdeeldheid van het land, die weergegeven wordt via het beeld van een huis dat uit twee aparte kamers bestaat. Dit beeld wordt zowel inhoudelijk als formeel in de hand gewerkt, en dat zowel op het niveau van de gehele bundel als op het niveau van de cyclus 'Wat ons rest', waar de eerste twee gedichten voor de twee aparte kamers staan en het derde gedicht een oproep is tot eenwording. Ook afzonderlijke gedichten zijn volgens dit principe opgebouwd, zoals 'het huis van europa' waar twee huisbeelden worden gepresenteerd als twee modellen van het Europese continent. Het streven van de ik is om van dit gefragmenteerd huis opnieuw één geheel te maken. Hoewel er naar 'die ene kamer' (p. 47) in plaats van twee aparte kamers wordt gestreefd, gaat het niet om een volstrekt geünificeerd, ideaal en 'instapklaar' huis, maar om een ruimte waar plaats is voor de persoonlijkheid van elke mens als een uniek, door de geschiedenis gevormd individu wiens integriteit gerespecteerd en beschermd moet worden. De inputs 'land', 'huis' en 'gedicht' worden in elk vers op een eigen manier geïntegreerd. De rol van de kunstenaar bij de constructie van het huis-land als een te maken gedicht wordt beklemtoond door de ik die zich sterk met de wij identificeert. Door dit perspectief wordt een gemeenschapsgevoel gecreëerd en het geloof in de medemens die als individu kan bijdragen tot de totstandkoming van het nagestreefde land, huis, gedicht. Op die manier wordt de bundel als het ware niet alleen '*mijn* nieuwe vaderland', hij kan het vaderland van de 'wij' worden. Het beeld van het land dat de ik voor ogen staat, wordt opgeroepen door het beeld van een huis dat weliswaar ver van het ideaal verwijderd is, maar 'echt' en 'waar' is voor elke inwoner die door het toedoen van de geschiedenis als vanzelfsprekend 'van gemengde komaf' is.

2.8. *Mijn nieuwe vaderland maatschappelijk en poëticaal*

De bundel van Nasr kan vervolgens op twee algemene niveaus geïnterpreteerd worden: het niveau van de maatschappelijke veranderingen en het poëtische niveau. Het eerste toont Nederland en Nederlanders die, in Nasrs woorden, het

‘eigen verval zat’ (Nasr in Berkeljon, 2011, 1 november) zijn. Tegenover de geciteerde uitspraken van de hedendaagse Nederlandse politici staan de gedichten. Terwijl de eersten een beroep doen op de veronderstelde lage beweegredenen van de Nederlandse burgers, wordt in de gedichten op een wij-betrokken manier het geloof geuit in de hogere motivering van elk individu als bestanddeel van een groter geheel, van de maatschappij. ‘Wat zou het goed zijn’, zuchtte een van de recensenten van Nasrs vroeger werk, ‘als de Nederlandse volkshysterie (“Van Gogh de Vrije, Pim de Profeet, Hazes de Volksheld, Gümüs de Lieve Illegaal, Joos & Joes van het Zinloos Geweld”)', wat zou het goed zijn als die maar voortjakkerende slechte b-film nu eens zou worden ingeruild voor de intelligente betrokkenheid van Ramsey Nasr.’ (Vogel, 2006, 11 mei). Het beeld van het hogere komt in *Mijn nieuwe vaderland* meermaals naar voren. Het gaat daarbij niet alleen om de bijbelse beeldspraak en het verlangen naar een ‘tweedehands godheid’, dat door de ondertoon van deze uitdrukking van ironische afstand tot de eigen machteloosheid getuigt. Het is vooral het geloof in het ‘lijfsbehoud’ (Nasr, 2011, p. 47) enerzijds en in de maatschappelijke saamhorigheid anderzijds die in de grenservaring van het sleutelmoment de juiste beslissingen genereert: ‘Laat de zwangere vrouw hier blijven, in dit gebouw. Niet uit hebzucht / maar uit lijfsbehoud. We gaven ze de glans van een parel als pand.’ (ibidem). *Mijn nieuwe vaderland* van Nasr kan in dat opzicht vergeleken worden met de inzichten gepresenteerd in de onlangs verschenen studie *De Lage Landen en het hogere. De betekenis van de geestelijke beginselen in het moderne bestaan* (Van den Brink, 2012). De samenstellers beschouwen het als een probleem ‘dat politici en media een cynisch mensbeeld aanhangen, waardoor het bestaande idealisme wordt miskend en weggedrukt’⁴². Dit idealisme brengt Ramsey Nasr in zijn bundel op een dichtelijke manier tot uitdrukking.

Het tweede niveau van de interpretatie is het poëtische. Kenmerkend hiervoor is het streven om van het gefragmenteerde huisbeeld opnieuw een geheel te maken. Zowel in formeel als in inhoudelijk opzicht wordt de bundel van Nasr geheel en al gedragen door het verlangen naar eenheid, naar geheel en naar houvast. Die context van diverse inhoudelijke details werd hier al aan de hand van de huisbeelden verduidelijkt. Ook de opbouw draagt bij tot de nagestreefde coherentie. In de bundel staan niet enkel gedichten, maar telkens ook een toelichting waarin de ontstaansgeschiedenis en/of bepaalde bijzonderheden worden vermeld die voor de interpretatie van het gedicht een bepaalde context scheppen. De lezer krijgt wellicht geen afgerond geheel of een kant-en-klaar verhaal, maar hij is tezelfdertijd ook niet louter aangewezen op de gedichtstekst in zijn autonomie.

⁴² Website van de uitgever http://www.aup.nl/do.php?a=show_visitor_book&isbn=9789089643582

De ik positioneert zich in de gedichten sterk als dichter en ook in de toelichting krijgt de lezer informatie over de buitentekstuele werkelijkheid van de Dichter des Vaderlands. Dat formele en inhoudelijke ingrijpen, dit streven naar volledigheid, kan worden opgevat als een kritische reactie op het fragmentatieprincipe en de ontbrekende kern als typische kenmerken van de postmoderne wereldbeschouwing en poëtica.

IV. Besluit

In deze studie werden de huisbeelden in de Nederlandstalige poëzie van na 1945 onderzocht. De hamvraag aan het begin was die naar de evolutie van de huisbeelden in de loop der jaren. Deze evolutie is, zoals uit het algemene overzicht bleek, verbonden met de manier waarop het huis in de poëzie wordt geconceptualiseerd. Bepaalde eigenschappen, waarden en gevoelens worden aan het concept HUIS in sommige decennia wel (als primair, als secundair), in andere decennia daarentegen niet toegekend. Dichters bedienen zich van huismetaforen bij de creatie van de huisbeelden en andere poëtische beelden, en de critici gebruiken het huisconcept bij het uiteenzetten van hun visie op poëzie. In de verschillende decennia worden sommige conceptuele metaforen frequenter gebruikt dan andere. Aan de hand van het hier gepresenteerde overzicht van verschillende conceptuele metaforen met 'huis' als een van de inputs kunnen alvast bepaalde regelmatigheden worden geobserveerd. De andere onderzoeksvragen peilden naar de cultuurtraditie waarbij de huisbeelden aansluiten en de maatschappelijke ontwikkelingen die al dan niet uit de huisbeelden af te lezen zijn. Ook dit is verbonden met de mettertijd veranderende conceptualisaties van het huis, waarin de dialoog met de maatschappelijke en culturele traditie wordt weerspiegeld.

In de huisbeelden uit de jaren vijftig domineert de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS. Het wordt gebruikt door zowel de Vijftigers als de Vijfenvijftigers en door de dichters van de Grote Melancholie. De invulling van deze conceptuele metafoer is telkens verbonden met de existentiële eenzaamheid en met de vervreemding van het eigen lichaam, van de eigen leefomgeving en van de ander die ook in zichzelf wordt herkend. De conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS wordt bij de experimentele dichters vaak geïntegreerd met de conceptuele metafoer GEDICHT ALS HUIS. De integratie van die twee metaforen levert poëtische gedichten op over het scheppingsproces en de dichterlijke identiteit. Het gedicht wordt, net zoals het lichaam, tot een ruimte waar de ik als het lichaam-subject een relatie met de buitenwereld aangaat – zoals dat bijvoorbeeld pregnant wordt uitgedrukt door Kouwenaar: 'ik ben ongeveer degene / die schuilgaat binnen de muren / en uitvloeit achter de ramen' (1982, p. 94) – of althans probeert aan te gaan, zoals bij Bontridder: 'Mijn lichaam is een huis waar een gebocheld kind / gevangen zit aan wit-gekalkte ruiten / waar het de woorden zegt die niemand hoort' (1973, p. 88). De pogingen tot communicatie zijn mogelijk te verklaren ook vanuit het feit dat deze gedichten, als *blends* van de twee genoemde conceptuele metaforen, 'onbewoonbare huizen' (Claus), 'niemands huizen' (Elburg) of 'de cel' (Bontridder) blijken waar men zich onmogelijk thuis kan voelen en bijgevolg naar 'iemands warmte' (Elburg) zoekt.

In de poëzie uit de jaren vijftig manifesteren zich eveneens verschillende andere metaforen op basis van het concept HUIS, waaronder HUIS ALS WERELD en WERELD ALS HUIS. Terwijl het eerste schema wordt gehanteerd door vrouwelijke dichters die zich in hun eigen lichaam en hun eigen huis niet langer thuis voelen en wier poëzie het ongenoegen uitdrukt over de aan de vrouw in de naoorlogse samenleving opgelegde rolpatronen, komt de conceptuele metafoor WERELD ALS HUIS vooral in de gedichten van de Vlaamse Vijfenvijftigers voor. Zij voelen zich juist thuis in ‘de wereld van de elementaire kosmische verbanden’ (Rodenko, 1956, p. 182). In hun poëzie wordt deze metafoor geïntegreerd met de metaforen VROUW ALS HUIS en GEDICHT ALS HUIS die, zoals bij Paul Snoek, met erotiek en creativiteit verbonden worden. Klein geluk en burgerlijke huiselijkheid zijn in de huisgedichten uit dit decennium nauwelijks terug te vinden, zelfs niet in de meer traditionele dichtbundels van Vlaamse dichters als Tulkens, Ruyslinck of Florizoone, waarin telkens gedichten of cycli gewijd worden aan de familieleden of de omgeving van huis en tuin. Het huis verschijnt er als een unheimliche ruimte die weliswaar van geluk maar tezelfdertijd ook van existentiële angsten vervuld is. Het betreft hier wel beelden van een traditioneel gezin, en een traditionele familie als uitbreiding daarvan, mensen die zich weliswaar niet altijd comfortabel maar wel op hun plaats voelen. God en geloof zijn niet opdringerig, maar wel als vanzelfsprekend aanwezig.

In de poëzie uit de jaren zestig, die ambieert om zelf werkelijkheid te worden, domineert de conceptuele metafoor GEDICHT ALS HUIS. Het gaat daarbij enerzijds om een gedicht in zijn materialiteit, als een object dat op papier bestaat en uit woorden is gemaakt, anderzijds om een in de fysieke ruimte gebouwd huis waar men zich thuis voelt. De integratie van de twee op die manier ingevulde inputs ‘gedicht’ en ‘huis’ levert gedichten op waar het woord ‘huis’ niet hoeft gebruikt te worden omdat het gedicht een vanzelfsprekend huis is, opgetrokken door zijn maker, de ik-figuur, de dichter. De lezer wordt door de ik geactiveerd om eveneens deel uit te maken van de ruimte in het gedicht-huis. Het middel bij uitstek waarop zich de dichters van deze poëzie beroepen, is niet de metafoor, maar een ander conceptueel mechanisme, de metonymie.

Interessant is de bijdrage van de dichters uit dit decennium: Judith Herzberg en Neeltje Maria Min. De ontwrictingen van taal- en denkclichés die Herzberg in haar gedichten demonstreert, zijn verbonden met een onverwachte invulling van de gangbare conceptuele metaforen zoals bijvoorbeeld VROUW ALS HUIS. Het spel met deze metafoor, dat door mannelijke dichters doorgaans met voorspelbare erotische inhouden wordt gerealiseerd (Snoek, Conrad), laat de lezer een ander perspectief aannemen en opnieuw naar de vertrouwde werkelijkheid en de alledaagse, schijnbaar bekende fenomenen kijken. De ontwricting

bij Min berust op het problematiseren van de moeilijke relaties in het gezin, die door de betrokken spreekinstantie in de ruimte van het enigszins unheimliche huis worden waargenomen en in mysterieus aandoende taal worden vastgelegd. Met name door deze dubbele geheimzinnigheid wordt de ruimte van het gedicht met de ruimte van het huis geïntegreerd.

De beelden van het huiselijke leven zijn met name in de gedichten van Winkler te vinden, die rechtstreeks in de traditie van de negentiende-eeuwse huiselijke poëzie staan. De thematiek weerspiegelt er de twintigste-eeuwse huiselijkheid: de scheiding en een tweede huwelijk, blijheid om de nieuwe auto en de gehechtheid aan de kat, die in een verjaardagsvers vereeuwigd wordt. Verder vallen uit de gedichten, ook van meer gevestigde dichters als Bernlef, vaste patronen af te lezen waarlangs het huishouden in Nederland in die tijd verloopt. Bij Kopland vloeien de huisbeelden voort uit reflecties over algemeen-menselijke thema's (het opgroeien van de kinderen, de dood van familieleden, het zoon-zijn en vader-zijn) die vanuit een persoonlijk perspectief worden benaderd. De Vlaamse dichters leveren door middel van huisbeelden ook een kritiek op de burgerlijkheid en de bekrompenheid van de Vlamingen (Claus, Van den Bremt). Een van de typische fenomenen van die tijd, de opkomende consumptiemaatschappij, ondergaat bij uitstek een dergelijke kritiek (Jooris). De pogingen om zich los te maken van het ouderlijke huis als een cluster van traditionele normen en waarden zijn in de woelige jaren zestig ongetwijfeld een actueel onderwerp geweest; daarvan kan de lezer van de vroegste poëzie van Nolens een glimp opvangen.

De belangrijkste conceptuele metaforen die in de talrijke *blends* in de poëtische en andere gedichten uit de jaren zeventig geïntegreerd worden, zijn LICHAAM ALS HUIS, GEDICHT ALS HUIS en GRAF ALS HUIS. Die integratie resulteert in levens- en kunstbeschouwingen die nauw met de neoromantiek verbonden zijn. Het lichaam wordt gezien als de 'gesloopte ruimte' die de dode verlaat. De gedachte aan de dood en vergankelijkheid is alomtegenwoordig. In de traditionele poëzie als die van Vercammen wordt de overwinning geponeerd van het transcendente, het eeuwige en het immateriële (het woord, het geloof in het hiernamaals) op het aardse, het tijdelijke en het materiële (het lichaam, het huis). De huid als huis, een lichaam dat een huis kan zijn om zich thuis en vrij in te voelen, is bij Van hee, net zoals in de poëzie van Kopland uit dit decennium, een beleving die wel voor de dieren, maar niet voor de mens is weggelegd. Dit uitgangspunt heeft de conceptuele metafoer HERINNERING ALS HUIS tot gevolg, waar het huis slechts in de herinnering of als een verlangen mogelijk is. De illusie die met de metafoer GOD ALS HUIS verbonden is, wordt onverbiddelijk blootgelegd.

De *blending* van de conceptuele metaforen LICHAAM ALS HUIS en GEDICHT ALS HUIS resulteert T’Hooft en Gruwez in een visie op poëzie die teruggrijpt naar de romantiek en die te begrijpen valt als tegelijk dichterschap en levenshouding. GRAF ALS HUIS is daarnaast veelvuldig gebruikt door Gruwez en geïntegreerd met andere conceptuele metaforen met ‘huis’ als input, net zoals dit in de poëzie van Bernlef gebeurt. In de dichtbundels uit dit decennium zijn foto’s rijkelijk vertegenwoordigd. Ze vervullen een soortgelijke functie als de gedichten: ze zijn een middel tegen de vergankelijkheid en tegen de dood waarmee men probeert de tijd, het moment, het landschap tot stilstand te brengen, vast te houden en te bewaren. Ondanks deze verstilling is er wel beweging op het niveau van de concepten te constateren. Conceptuele metaforen met twee dezelfde inputs zijn bij voorbeeld bij Bernlef en bij Van Toorn binnen één gedichtenreeks te vinden waar ze elkaar als het ware oproepen; Gruwez geeft in zijn versexterne uitspraken blijk van beïnvloeding van soortgelijke conceptuele metaforen, die bewust wordt aangewend als een creatief principe. Dit levert een argument voor de betere praktische toepasbaarheid van de *Blending Theory* dan van de *Conceptual Metaphor Theory*. Terwijl de CMT veronderstelt dat de elementen uit een domein in één richting geprojecteerd worden op het andere domein, is er in het geval van *Blending Theory* van grotere dynamiek sprake, met meer mogelijkheden die niet louter beperkt blijven tot een eenrichtingsverkeer tussen de inputs.

De relatie van de ik tot zijn huis en gezin is in dit decennium eveneens nauw verbonden met de gedachte aan vergankelijkheid. De taal van Jo Gisekin stelt bijvoorbeeld het evenwichtig en harmonisch huisbeeld voor als alternatief. Klein geluk dat uit de huisbeelden in dit decennium naar voren treedt, biedt een tijdelijke overwinning op de dood, maar niettemin overheerst het besef te leven in ‘de kring van leven en dood’ (Deputer) waaraan ook de dingen onderhevig zijn. De verstrengeling van de menselijke vergankelijkheid en de tijdelijkheid van het huis als gebouw wordt door middel van de conceptuele metafoer HUIS ALS LICHAAM overgebracht (Bernlef). De dreigingen die de modernisering en de technische ontwikkelingen met zich meebrengen, worden in de poëzie aangesneden via het beeld van huizen die verdwijnen. Het huis dat er niet meer is of een huis uit de herinnering bieden meer thuisgevoel dan de nieuwe huizen, die in het veranderende landschap als een twijfelachtig decor worden ervaren (Van Toorn). Deze vervreemding wordt onder andere geconceptualiseerd door middel van de metafoer HUIS ALS TONEEL.

Aan het begin van de jaren tachtig worden in de poëtische en andere gedichten dezelfde conceptuele metaforen aangewend als in de jaren zeventig. Door de verlate vertegenwoordigers van de neoromantiek wordt deze metaforen ook op een soortgelijke manier vormgegeven in de taal waarin de neoromantische

kunstbeschouwing voortleeft. Hetzelfde stellen we vast in verband met het beeld van het huis in relatie tot de maatschappij. De bezorgdheid om de aantasting van het milieu wordt in de jaren zeventig een van de grootste maatschappelijke bekommernissen. Ook de woningnood in letterlijke zin en de demografische ontwikkelingen zijn af te lezen uit beelden van mensen die als ‘grootstedelijke mieren’ in de flatgebouwen wonen (Kooistra). De vervreemding van de moderne mens wordt in direct verband met zijn letterlijke ontworteling gebracht; dat verklaart waarom de boerderij als ‘het huis van de levenden’ (Kooistra) wordt voorgesteld. Ook in de natuur wordt gezocht naar herbronning, wat zich onder andere manifesteert in het gebruik van conceptuele metaforen BOOM ALS HUIS en WERELD ALS HUIS. Het ongenoegen met de moderne ontwikkelingen activeert in de poëzie de gedachte aan het ‘onirische huis’ zoals dat door Bachelard werd beschreven. Dit resulteert in gedichten waarin het verlangen naar het veilige huis uit het verleden en de verloren gegane harmonie van mens en wereld wordt gethematiseerd.

Het beeld van de jaren tachtig wordt echter bepaald door de Vlaamse dichters die taalgericht zijn. Het is dan ook geen toeval dat TAAL ALS HUIS de dominante conceptuele metafoer is in dit en het volgende decennium. Het wordt geïntegreerd met andere concepten als bijvoorbeeld MOEDER en VROUW (Ducal, Van Bastelaere, Nolens). De conceptuele metafoer GEDICHT ALS HUIS wordt grotendeels vervangen door het beeld van TAAL ALS HUIS. Op die manier komt er een verruiming en een universalisering van de poëzieopvatting tot stand: poëzie blijft als het ware niet langer beperkt tot het gedicht, ze breidt zich uit via de taal tot over de grenzen van een specifiek artefact. De poëzie van de Maximalen kent deze uitbreiding eveneens, al is daar niet expliciet sprake van TAAL ALS HUIS maar veelal van de poëzie die als een huis voor de krachtdadige, uit zijn voegen barstende taal wordt geconceptualiseerd.

Ook de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS kent een verruiming: het gaat niet enkel om een lichaam-subject zoals in de experimentele poëzie, niet om een met het lichaam waarnemende ik-dichter die in de vanzelfsprekende ruimte van het gedicht-huis opereert zoals in de neorealistische poëzie, en ook niet om het lichaam-huis als een nietig omhulsel (neoromantiek), maar om al die aspecten tegelijk, om de zo volledig mogelijk opgevatte menselijkheid. Dit manifesteert zich in het gebruik van de conceptuele metafoer MENS ALS HUIS die naadloos in HUIS ALS MENS overgaat, want niets lijkt in de taal nog onmogelijk. De taal vermag eveneens de relatie ik-huis van haar taboe te ontdoen, net zoals dit in de maatschappelijke werkelijkheid gebeurt. In de poëzie uit de jaren tachtig en negentig verschijnen beelden van gewonde huizen uit de kindertijd en beelden uit bejaardentehuizen. Conceptuele metaforen als LIEFDE ALS HUIS, HERINNE-

RING ALS HUIS en MOEDER/VROUW ALS HUIS waarmee tot dan toe de traditionele normen en waarden (het huwelijk, de rol van de vader als hoofd van het gezin, en van de moeder als bewaakster van de huiselijkheid) werden geconceptualiseerd, worden nu op een andere manier gehanteerd. De realisaties in de taal zijn ontwrichtend en ontmaskeren de conventies die veelal met deze conceptuele metaforen gepaard gaan, waardoor kindermisbruik, huiselijk geweld en echtscheiding ook tot de poëtische orde van de dag gaan behoren. In de huisbeelden uit de jaren negentig vormt het doorbreken van taboes eerder een regel dan een uitzondering en slechts zelden wordt het taboe als waarde omzichtig aangesneden (Enquist).

De huisbeelden in de poëzie uit de jaren negentig worden gedomineerd door Noord-Nederlandse dichters. In hun poëzie kan eveneens een verruiming worden vastgesteld die haar wortels heeft in een conceptualisering van het huis als een onbepaalde ruimte, verbonden met conceptuele metaforen als HUIS ALS RUIMTE en WERELD ALS HUIS. Die verruiming manifesteert zich in hun poëzie eveneens door het gebruik van uiteenlopende talige categorieën van het concept HUIS: 'godenpaleis' en 'heiligdom' maar ook 'ruïne' en 'zerk'. Het gebruik van deze categorieën is verbonden met de verdere integratie van verschillende conceptuele metaforen, zoals onder meer GRAF ALS HUIS en DOOD ALS HUIS.

De eenentwintigste-eeuwse poëzie over het huis onttrekt zich geregeld aan de lyrische en logische conventies en is opgebouwd uit beelden die tegen elkaar botsen en op het eerste gezicht moeilijk met elkaar te rijmen zijn. Al de tot hiertoe besproken conceptuele metaforen worden verder aangewend en geïntegreerd, maar ze resulteren vaak in onverwachte wendingen in de taal. Dit is veelal verbonden met de eigenschappen van het concept HUIS en andere concepten, die vaak verschillen van de gangbare conventionele voorstellingen die aan deze concepten worden gekoppeld. Zo gaat het bijvoorbeeld in de talige realisatie van de conceptuele metafoer LICHAAM ALS HUIS niet langer noodzakelijk in eerste instantie om de mens, maar om het dier. Voorts gebeurt de conceptuele integratie springerig zoals in filmbeelden: de meest uiteenlopende mentale ruimtes worden bruusk met elkaar in verband gebracht. De conceptuele metaforen met dezelfde inputs vloeien regelmatig, en niet sporadisch zoals in de poëzie uit de jaren zeventig, in elkaar over. Het is onmogelijk nog precies aan te wijzen waar in de taal een van deze conceptuele metaforen ophoudt en de andere begint. De integratie van de, vanuit logisch standpunt bekeken, van elkaar verschillende conceptuele metaforen als bijvoorbeeld POËZIE ALS HUIS en HUIS ALS POËZIE verloopt ogenscheinlijk vanzelf in de uiterst vluchtige taal.

Er duiken echter ook nieuwe huisbeelden op, of althans beelden die nieuw zijn in de tijdspanne die in deze studie behandeld wordt. Ze zijn verbonden met

de conceptuele metafoor LAND ALS HUIS, die in eerste instantie geassocieerd wordt met het opkomende nationalisme van de negentiende eeuw dat in de Nederlandstalige poëzie van na 1945 vrijwel niet meer voorkwam. In de relatief stabiele politieke en maatschappelijke situatie in Vlaanderen en in Nederland, waar vrijwel alle verschijningsvormen van de nationale samenhang werden verworpen, is deze conceptuele metafoor in onbruik geraakt of wordt het vooral kritisch aangewend. Een andere conceptuele metafoor die in het poëtische landschap van het jongste decennium steevast aan belang heeft gewonnen, is EUROPA ALS HUIS. Dit is verbonden met de historische en maatschappelijke ontwikkelingen in de eenentwintigste eeuw. Op basis van het beeld van het ‘Europees huis’ (Morley, 2011, pp. 284-286) dat door politici en de media wordt gecreëerd als gemeenschappelijk goed, kan deze conceptuele metafoor als een variant op LAND ALS HUIS worden beschouwd. Voorts kan worden vastgesteld dat in de eenentwintigste eeuwse poëzie via huisbeelden een grote desoriëntatie en machteloosheid van het individu naar voren treedt. In de poëzie van de geëngageerde dichters wordt hier de maatschappelijke vraag opgeroepen naar EUROPA ALS HUIS: ‘voor wie zal Europa een huis worden en wie en hoe zal dit huis definiëren?’ (Morley, 2011, p. 284).

Als methodologisch kader voor dit onderzoek naar de huisbeelden werd voor de theorie van de conceptuele integratie (*Blending Theory*) geopteerd. Het grootste verschil tussen de *Blending Theory* en andere metafoorthorieën ligt in de dynamiek van de betekenis, die in de andere theorieën veelal als een statisch gegeven wordt verondersteld. Specifiek aan de *Blending Theory* is de klemtoon op de dynamische productie van betekenissen en minder op het resultaat. Daarnaast zijn de bestaande, traditionele metafoorthorieën grotendeels parafrasetheorieën: betekenis functioneert er als omschrijving. Deze veronderstelling is gebaseerd op het als vanzelfsprekend beschouwd onderscheid tussen letterlijk en figuurlijk taalgebruik. Dit is niet langer het geval in de theorie van de conceptuele integratie, omdat de productie hier niet als letterlijk of figuurlijk wordt opgevat; geen van beide taaltypes is op zich beter of slechter. De taal wordt als voorwaarde van het menselijk denken beschouwd en de metafoor als het basismechanisme van de denkprocessen. De *Blending Theory* benadrukt de spanning tussen alle niveaus tegelijk.

Men kan zich afvragen waarom de theorie van de conceptuele integratie beter van toepassing zou zijn op de moderne poëzie dan de traditionele metafoorthorieën. Een mogelijk antwoord ligt in de aard van deze poëzie zelf. In de moderne poëzie, voornamelijk die van de jongste drie decennia, valt vaak niet meer te onderscheiden wat letterlijk en wat figuurlijk wordt gebruikt, wat referentieel is

en wat niet. Terwijl de klassieke metafoorthorieën minder geschikt zijn voor de analyse van moderne poëzie, precies omdat ze de spanning tussen letterlijk en figuurlijk taalgebruik neutraliseren, stelt de *Blending Theory* deze spanning juist centraal, net zoals de moderne poëzie zelf dat doet. Daarnaast zijn de traditionele metafoorthorieën op geïsoleerde metaforen gebaseerd, terwijl de *Blending Theory* het hele netwerk van metafoorsystemen tracht te bestrijken. Men kan stellen dat in de moderne poëzie de conceptuele integratie centraal staat. Niettemin worden ook traditionele gedichten met behulp van de *Blending Theory* geanalyseerd. Toepassingen van de *Blending Theory* op symbolische, klassieke en traditionele poëzie resulteren echter vaak in analyses die vanzelfsprekend zijn. Voor een ervaren literatuurlezer en onderzoeker zijn dergelijke analyses inderdaad teleurstellend, niet in de laatste plaats omdat ze het gedicht als een geïsoleerde tekst beschouwen, zonder enige literair-historische of kritische context. Toch kunnen ze op een goede manier de popularisering van de poëzie dienen. In dit opzicht kan de theorie van de conceptuele integratie worden gebruikt als een didactisch instrument om poëzie te leren lezen. In dat perspectief valt de waarde van *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* (1989) door Lakoff en Turner en van het academische handboek *Cognitive Poetics* (2002) door Stockwell niet te onderschatten. Toch komt de theorie van de conceptuele integratie pas bij de analyse van moderne poëtische teksten ten volle tot haar recht. In de moderne poëzie zijn de grenzen tussen letterlijk en figuurlijk taalgebruik vaag en de technieken van een referentiële en een zelfreferentiële lezing moeten tegelijkertijd, of afwisselend, worden toegepast. De poëzie vanaf de jaren vijftig, met voorlopers als Nijhoff en Achterberg, vereist een actievere rol van de lezer die als het ware de 'andere schepper' van het gedicht wordt. Dezelfde klemtoon op de dynamiek van de betekenis en op de rol van de lezer ligt ten grondslag aan de cognitieve semantiek. Het is niet de bedoeling om uit dit onderzoek principieel af te leiden dat de toepassing van het instrumentarium van de cognitieve linguïstiek inzichten in de moderne Nederlandstalige poëzie kan reveleren die via andere benaderingen niet zouden kunnen worden bereikt. Belangrijke hermeneutische tradities, zoals de close reading, al dan niet in combinatie met deconstructie, ideologiekritiek of een andere kritische benadering, hebben terdege hun nut bewezen. De *Blending Theory* kan echter een katalyserend effect hebben: door nauwgezet de mechanismen en processen te analyseren die aan de grondslag liggen van enerzijds de creatie van het literaire werk (in combinatie met tekstgetuigisch onderzoek) en anderzijds het lezen en begrijpen ervan kan de conceptuele structuur van het literaire werk beter worden geëxpliciteerd. Dat onderzoeksperspectief heeft niet per se te maken met een opsomming van redenen waarom een dichter of een lezer zo denkt als hij/zij denkt, noch vermag het een

BESLUIT

uitputtende verklaring voor de creativiteit te geven. De toepassing van de *Blending Theory* kan wel de mechanismen demonstreren die met de werking van de creatieve verbeelding verbonden zijn die de poëzie tot stand laat komen.

LITERATUURLIJST

Primair

- Achterberg, G. (2000). *Gedichten*. P.G. de Bruijn (Red.). Den Haag: Monumenta Literaria Neerlandica XI, 1, XI, 2 en XI, 3a-b.
- Achterberg, G. (2003). *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Genneep.
- Andreas, H. (2004). *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Anker, R. (2008). *Nieuwe veters. Verzamelde gedichten 1979-2006*. Amsterdam/Antwerpen: Em. Querido's Uitgeverij.
- Armando (1999). *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Bastelaere, D. van (1988). *Pornschlegel en andere gedichten*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Bastelaere, D. van (1994). *Diep in Amerika. Gedichten 1989-1991*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Bastelaere, D. van, Dewulf, B., Ducal, Ch. & Spinoy, E. (1987). *Twist met ons*. Wommelgem: Den Gulden Engel.
- Bernlef, J. (1997). *Achter de rug. Gedichten 1960-1990*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Beurskens, H. (1993). Huisraad. *Dietsche Warande & Belfort*, 6 (138), 677-694.
- Billiet, D. (1975). *Klein duimpje op kruistocht*. Gent: Yang.
- Bogaert, P. (1996). *Welcome hygiene*. Amsterdam/Antwerpen: Meulenhoff/Manteau.
- Bontridder, A. (1973). *Gedichten 1942-1972*. Antwerpen: Standaard.
- Bontridder, A. (1979). *Huizen vieren haat*. Brussel/Amsterdam: Elsevier/Manteau.
- Bontridder, A. (2004). *De tuinen van Naxos*. Gent: Druksel.
- Boskma, P. (2006). *Altijd weer dit leven. Een keuze uit de gedichten*, samengesteld door Joost Zwagerman. Amsterdam: Prometheus.
- Brassinga, A. (1993). Huisraad. *Dietsche Warande & Belfort*, 138 (6), 718-726.
- Brassinga, A. (2005). *Wachtwoorden. Verzamelde, herziene gedichten 1987-2003*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Bremt, S. van den (1980). *Andere gedichten*. Gent: Masereelfonds.
- Bremt, S. van den (1992). *Rover en reiziger*. Antwerpen/Amsterdam: Manteau.
- Bruyn, G. de (2007). *Het huis augustus*. Leuven: P.
- Budé, F. (2003a). *De trein loopt prachtig binnen*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Budé, F. (2003b). *Een huis in de grond*. [s.l.]: Rosbeek Books.
- Campert, R. (2004). *De gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.

- Claus, H. (1994). *Gedichten 1948-1993*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Claus, H. (1999). *Het huis van de liefde*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Claus, H. (2004). *Gedichten 1948-2004*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Coninck, H. de (1999). *De gedichten*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Conrad, P. (1963). *Cezar & Jezabel*. Antwerpen: Monas.
- Conrad, P. (1973). *Conrad life on stage. Gedichten 1963-1973*. Brussel/Den Haag: Manteau.
- Deleu, J. (Red.) (2008). *Het huis herinnert zich mij. Bloemlezing over huis*. Leuven: P.
- Depeuter, F. (1975). *Uit zeven kelen*. Brugge: Orion.
- Depeuter, F. (1991). *De etter van de steen*. Leuven: Leuvense Schrijversaktie.
- Depeuter, F. (2000). *Het drijvende erf*. Antwerpen: Facet.
- Depeuter, F. (2005). *Landschap met duif. Gedichten*. Beringen: Zuid & Noord.
- Dewulf, B. (1995). *Waar de egel gaat*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Dewulf, B. (2006). *Blauwziek*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- D'haen, Ch. (2002). *Mirrors. Gedichten vanaf 1946*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Diamand, F. (1989). *Uit het centraal museum van het gevoel*. Amsterdam: Van Genneep.
- Ducal, Ch. (1987). *Het huwelijk*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Ducal, Ch. (1989). *De hertog en ik*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Ducal, Ch. (1994). *Moedertaal*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Elburg, J. (1975). *Gedichten 1950-1975*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Elsschot, W. (1999). *Verzameld werk* (15^{de} druk). Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Enquist, A. (2005). *Alle gedichten*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Eyck, P.N. van (1958). *Verzameld werk*. Deel 1 en 2. Amsterdam: Uitgeverij G.A. Van Oorschot.
- Faverey, H. (2000). *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Florizoone, G. (1983). *Het riet als onderkomen*. Antwerpen: Stichting Mercator-Plantijn.
- Florizoone, G. (1987). *De aarde is een huis en aarde ook wordt gij*. Roeselare/Antwerpen: Edicon.
- Gerhardt, I. (2002). *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Athenaeum/Polak & Van Genneep.
- Gerlach, E. (1979). *Verder geen leed. Gedichten*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Gerlach, E. (1987). *Domicilie*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Gerlach, E. (1998). *Hee meneer Eland*. Amsterdam/Antwerpen: Em. Querido's Uitgeverij.
- Gerrist, A. (2008). *Waar is een huis*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Gijsen, M. (1977). *Verzameld werk*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Gils, G. (1962). *Drie partituren*. Amsterdam/Antwerpen: De Bezige Bij/Ontwikkeling.
- Gils, G. (1965). *Een plaats onder de maan*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Gils, G. (1988). *Zanger met zuurstofmasker*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Gisekin, J. (1975). *Klein huisboek*. Brugge: Orion.
- Gorter, H. (1889). *Mei*. Amsterdam: W. Versluys. Op: http://www.dbnl.org/tekst/gort004mei_01_01/index.htm, geraadpleegd op 21.06.2011.
- Gruwez, L. (1973). *Stofzuigergedichten*. Brugge: Orion.

- Gruwez, L. (1977). *Ach, wat zacht liefkoos om een mild verdriet*. Nijmegen/Brugge: B. Gottmer/Orion.
- Gruwez, L. (1981). *Een huis om dakloos in te zijn*. Antwerpen/Amsterdam: Elsevier/Manteau.
- Gruwez, L. (1996). *Bandeloze gedichten. Een keuze uit de poëzie 1977-1990*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Gruwez, L. (2010b). *Garderobe. Een keuze uit al zijn gedichten*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Handpoorter, F. (1976). *Bericht uit de gekwetste tuin*. [Deurle]: Colibrant.
- Handpoorter, F. (1989). *Franse paradijzen*. Gent: Poëziecentrum.
- Haverschmidt, F. (2003). *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie*. M. Mathijsen & Dick Wel-sink (Red.). Amsterdam: Athenaeum/Polak & Van Gennep.
- Haesaert, C. (1953). *De overkant*. Brussel: De Meridiaan.
- Hee, M. Van (1978). *Het karige maal*. Gent: F. Masereelfonds.
- Hee, M. Van (1980). *Binnenkamers en andere gedichten 1977-1980*. Gent: F. Masereelfonds.
- Hee, M. Van (1996). *Achter de bergen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Hee, M. Van (2002). *de bramenpluk*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Hee, M. Van (2008). *buitenland*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Herzberg, J. (1964). *Zeepost*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot.
- Herzberg, J. (1968). *Beemdgras*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot.
- Herzberg, J. (1980). *Botshol*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot.
- Heytze, I. (2000). *Aan de bruid*. Amsterdam: Podium.
- Holvoet-Hanssen, P. (2001). *Santander. Ontboezemingen in het vossenvel*. Amsterdam: Prometheus.
- Holvoet-Hanssen, P. (2011). *De reis naar Inframundo*. Amsterdam: Prometheus.
- Holtrigter, J. (2001). *Omwegen*. Zoetermeer: Mozaïek.
- Jansma, E. (2006). *Altijd vandaag*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Jooris, R. (1957). *Blue Bird*. [s.l]: eigen beheer.
- Jooris, R. (1969). *Een konsumptief landschap*. Gent: Yang.
- Jooris, R. (1971). *Laarne*. Gent: Yang.
- Kal, J. (1997). *1000 sonnetten, 1966-1996*. Amsterdam: Nijgs & Van Ditmar.
- Knibbe, H. (2009). *Oogsteen. Een keuze uit de gedichten 1982-2008*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Kooistra, J. (1980). *Het huis van de levenden*. Groningen: Holmsterland.
- Koolwijk, S. (2005). *Onderdak*. Haarlem: Holland.
- Kopland, R. (2007). *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot.
- Korteweg, A. (1991). *Stand van zaken*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Kouwenaar, G. (1953). *Achter een woord*. Amsterdam: U.M. Holland.
- Kouwenaar, G. (1982). *Gedichten 1948-1978*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.

- Lieshout, T. van (1988). *De allerliefste jongen van de hele wereld*. Amsterdam: Van Goor.
- Lieshout, T. van (2009). *Hou van mij. Bijna alle gedichten en veel beelden 1984-2009*. Amsterdam: Leopold.
- Linden, C. van der (1980). *De vrouw van een vloeiend gewest & Wonen in een brandend huis. Gedichten*. 's Gravenhage: Nijgh & Van Ditmar.
- Linden, C. van der (1982). *Onder een leeggewaaide boom*. 's Gravenhage: Nijgh & Van Ditmar.
- Londersele, R. R. Van (2001). *Een mens op de bodem*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Lucebert (2004). *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Luijters, G. (1997). *Schotsen springen*. Amsterdam/Antwerpen: Veen.
- Marsman, H. (1979). *Verzameld werk* (ed. D.A.M. Binnendijk en A. Vigoleis Thelen). Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Maximaal* (1988). Gekozen en ingeleid door Arthur Lava. Haarlem: In de Knipscheer.
- May, L.S. (1978). *Gebruikspoëzie*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Min, N. M. (1966). *Voor wie ik liefheb wil ik heten*. Den Haag: Bert Bakker/Daamen.
- Min, N. M. (1995). *Kindsbeen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Moors, E. (2006). *Er hangt een hoge lucht boven ons*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam.
- Mortier, E. (2001). *Vergeten licht*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Nasr, R. (2006). *onze-lieve-vrouwe-zepelin. Antwerpse stadsgedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Nasr, R. (2011). *Mijn nieuwe vaderland. Gedichten van crisis en angst*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Nijhoff, M. (1964). *Verzamelde gedichten* (3^{de} druk). Den Haag: Bert Bakker/Daamen.
- Nijlen, J. van (1957). *Te laat voor deze wereld*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. Van Oorschoot.
- Nolens, L. (1969). *Orpheushanden*. Antwerpen: Kunsten & letteren.
- Nolens, L. (2004). *Laat alle deuren op een kier. Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Nolens, L. (2008). *Woestijnkunde*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Nolens, L. (2009). *Dagboek van een dichter 1979-2007*. Amsterdam/Antwerpen: Em. Querido's Uitgeverij.
- Nolens, L. (2011). *Zeg aan de kinderen dat wij niet deugen*. Amsterdam/Antwerpen: Em. Querido's Uitgeverij.
- Nooteboom, C. (1984). *Vuurtijd, ijsijd. Gedichten 1955-1985*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Ouwens, K. (2002). *Alle gedichten tot dusver*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Peeters, H. (2008). *Loper van licht*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Ruyslinck, W. (1952). *Het huis onder de beuken*. Nederokkerzeel: Polfliet.
- Ryssel, D. van (1969). *Ook een zomer*. Gent: Yang.
- Ryssel, D. van (1971). *Met God op de schommel*. Gent: Yang.
- Schippers, K. (2003). *Een leeuwerik boven een weiland. Gedichten*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Schulte Nordholt, J.W. (1974). *Contrafacten. Gedichten op reis en thuis*. Baarn: Bosch & Keuning.
- Schulte Nordholt, J.W. (1996). *Verzamelde gedichten*. Baarn: De prom.

- Snoek, Paul (2006). *Gedichten*. Tiel: Lannoo.
- Spinoy, E. (1986). *De jagers in de sneeuw*. Antwerpen: Manteau.
- Spinoy, E. (1989). Een dag op het land. *Yang*, 25 (144), 45-52.
- Spinoy, E. (1990). *Susette*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Spinoy, E. (1993). *Fratsen*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Spinoy, E. (2002). *Boze wolven*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Starink, G. (2012). *De weg naar Egypte*. Aalst: het balanseer.
- Stassijns, K. (1984). *Ik hou niet van de dagen*. Ninove: Point.
- Stassijns, K. (1990). *De vergeethoek van de slaap*. Tiel: Lannoo.
- Stassijns, K. (1993). *Paard van Glas*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Stassijns, K. (2000). *Zwijghout*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- T'Hooft, J. (2010). *Verzameld werk*. Antwerpen: Meulenhoff/Manteau.
- Tollens, H. (1955). *Gezamenlijke dichtwerken I-III*. Leeuwarden: Suringar.
- Toorn, W. van (1979). *Een kraai bij Siena*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Toorn, W. van (1981). *Het landleven*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Toorn, W. van (2001). *Gedichten 1967-1997*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Toorn, W. van (2003). Groninger lezingen over poëzie IV. *Raster*, 104, 173-189.
- Toorn, W. van (2004). *Het stuwmeer*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Toorn, W. (2009). *De hofreis*. Amsterdam/Antwerpen: Em. Querido's Uitgeverij.
- Tulkens, J. (1959). *Het huis van de stilte*. Gent: Colibrant.
- Uitdehaag, A. (2003). *Dak zonder huis*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot.
- Vercammen, J. (1976). *Verzamelde gedichten*. Brugge: Orion.
- Verhagen, H. (2003). *Eeuwige vlam. Verzamelde gedichten 1958-2003*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Vroman, L. (1979). *Huis en tuin. Fabels en strips*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Vroman, L. (1985). *Gedichten 1946-1984*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Waard, E. de (Red.). (1987). *De Nieuwe Wilden in de poëzie*. Amsterdam: Sara.
- Warmond, E. (1969). *Mens: een inventaris*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Wilmink, W. (2008). *Verzamelde liedjes en gedichten* (3^{de} druk). Amsterdam: Prometheus.
- Winkler, K. (1967). *Freud is een voyeur*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Winkler, K. (1972). *Gedichten*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot.
- Winkler, K. (1974). *Waar nooit gemaaid wordt*. Amsterdam: Erven Thomas Rap.
- Winkler, K. (1985). *Klein heelal*. Amersfoort: Novella.
- Winkler, K. (1995). *Naar aanleiding van een zwaluw*. Amsterdam: Erven Thomas Rap.
- Woestijne, K. van de (2007). *Verzameld dichtwerk. Deel 1. Lyrische poëzie*. A. M. Musschoot et. al. (Red.). Tiel: Lannoo.
- Zuiderent, A. (1984). *Natuurlijk evenwicht*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Zuiderent, A. (2011). *We konden alle kanten op*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Zwagerman, J. (1987). *Langs de doofpot*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

Secundair

- Akker, W.J. van den (1994). *Dichter in het grensgebied. Over de poëzie van M. Nijhoff in de jaren dertig*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Alphen, E. van & Duyvendak, L., Meijer M., & Peperkamp, B. (1996). *Op poëtische wijze. Een handleiding voor het lezen van poëzie*. Bussum: Coutinho.
- Anbeek, T. (2001). De betekenis van Merlyn. *Nederlandse Letterkunde*, 6, 1-12.
- Auwers, F. (1985). *Engagement of escapisme? Weesp/Antwerpen: Het Wereldvenster/Standaard*.
- Baak, J. van (2009). *The House in Russian Literature. A Mythopoetic Exploration*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Bachelard, G. (1975a). *Poetik des Raumes (La poétique de l'espace, 1957, vertaald door K. Leonhard)*. Frankfurt/M/Berlin/Wien: Verlag Ullstein.
- Bachelard, G. (1975b). Dom rodzinny i dom oniryczny (La maison natale et la maison onirique, vertaald door H. Chudak & A. Tatarkiewicz). In *Wyobraźnia poetycka* (pp. 301-330). Warszawa: PIW.
- Bakker, S. (1989). Een inktvis tussen de voorntjes. Over de veranderingen in het literaire werk van Jan Elburg. *Bzzlletin*, 10 (89), 31-37.
- Barcelona, A. (2000). Introduction. In A. Barcelona (Red.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective* (pp. 1-28). Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Barthes, R. (1988). *De lichtende kamer. Aantekeningen over de fotografie (La chambre claire. Note sur la photographie, 1980, vertaald door M. Luccioni)*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Bastelaere, D. van (1989). Rifbouw (een klein abc). *Yang*, 25 (144), 56-62.
- Becker, H. (1992). *Generaties en hun kansen*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Bekkering, H. (1989). Van poësie tot poëzie. Het kindervers. In H. Bekkering et. al. (Red.), *De hele Biblebontse berg. De geschiedenis van het kinderboek in Nederland & Vlaanderen van de middeleeuwen tot heden* (pp. 341-390). Amsterdam: Querido.
- Belle, H. Van (2009). 'Allemaal voor mij, dat zie ik wel'. Over *Een lege plek om te blijven* (1975) van Rutger Kopland. In D. de Geest, M. van Vaecck & P. Couttenier (Red.), *'Ergens beginnen'. Bijdragen over Nederlandse poëzie (1967-2009) voor Hugo Brems bij zijn emeritaat* (pp. 69-78). Leuven: Peeters.
- Berg, A. van den (1997, 23 mei). Vat krijgen op het ongrijpbare. Nieuwe gedichten van Hester Knibbe [Recensie van *Een bittere navel* door H. Knibbe]. NRC Boeken. Op: <http://www.nrcboeken.nl/recensie/vat-krijgen-op-het-ongrijpbare-nieuwe-gedichten-van-hester-knibbe>, geraadpleegd op 9.06.2011.
- Berg, A. van den (1998, 17 april). Speelse poëzie van Esther Jansma. Dooi en dood is maar een letter verschil [Recensie van *Hier is de tijd* door E. Jansma]. NRC boeken. Op: <http://www.nrcboeken.nl/recensie/speelse-poezie-van-esther-jansma-dooi-endood-is-maar-een-letter-verschil>, geraadpleegd op 5.01.2011.
- Berg, A. van den (2004, 12 november). Het middenrif zit op slot [Recensie van *Allemandgek* door L. Gruwez]. NRC boeken. Op: <http://www.nrcboeken.nl/recensie/het-middenrif-zit-op-slot>, geraadpleegd op 6 mei 2011.

- Berg, A. van den (2008, 28 maart). Ijsje eten op een trapje [Recensie van *Waar is een huis* door A. Gerrist]. *NRC*, Op: <http://www.annemiekegerrist.com/>, geraadpleegd op 18.05.2009.
- Berkeljon, S. (2011, 1 november). We zijn ons eigen verval zat. Dichter des Vaderlands (minus PVV) [Interview met R. Nasr]. *De Volkskrant*. Op: <http://www.ramseynasr.nl/web/Artikelpagina/Interview-in-de-Volkskrant.htm>, geraadpleegd op 5.01.2012.
- Bernaerts, L. (2009). Nieuwe literaire stilistiek en de lectuur van Ivo Michiels' experimentele proza. *Handelingen van de Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, 63, 27-41.
- Bernaerts, L. (2011). *De retoriek van waanzin*. Antwerpen: Garant.
- Bernlef, J. (1978). *Het ontplofte gedicht. Over poëzie*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Bernlef, J. (1982). Sur place. De foto als embleem voor twee jaar Nederlandse poëzie. *Raster*, 22, 118-128.
- Bernlef, J. (1987). *Op het noorden. Essays*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Besten, A. den (1960). De poëzie van de jongste dichtergeneratie. *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde 1959-1960*. Leiden: E.J. Brill, 42-68. Op: http://www.dbnl.org/tekst/_jaa003196001_01/_jaa003196001_01_0003.htm, geraadpleegd op 11.03.2011.
- Block, L. de (1996). Geen blad voor de mond. Julia Tulkens, de diva van de Vlaamse poëzie. In L. Keustermans & B. Raskin (Red.), *Veel te veel geluk verwacht. Schrijfsters in Vlaanderen 1* (pp. 87-107). Amsterdam/Antwerpen: Meulenhoff/Manteau.
- Block, L. de (2008). Koninginnenhapje. In *Zo, denk ik, wordt liefde weer nieuw: over de poëzie van Jo Gisekin* (pp. 46-48). Cas. Goossens (Red.). Leuven: P.
- Bloem, R. & Bork, G.J. van (Red.). (2001). Gerrit Achterberg. *Schrijvers en dichters* (dbnl biografieënproject I). Op: http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0006.php, geraadpleegd op 11.03.2011.
- Bollnow, O.F. (1963). *Mensch und Raum*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- Bontridder, A. (1977). Wonen, bouwen – denken, dichten. *Dimensie*, 2 (5), 7-12.
- Bontridder, A. (1988). Poëzie en architectuur. *De Vlaamse Gids*, 72 (6), 26-31.
- Bontridder, A. (1990). La language de la maison. *Poëzie en wetenschap*, 9 (2), 92-98.
- Bontridder, A. (2005). *Zeven jaar en meer*. Brussel: Fonds Marcel Hofmans.
- Boogaard, R. van den (2011, 18 november). [Recensie van *Mijn nieuwe vaderland* door R. Nasr]. *NRC Lux*. Op: <http://www.nrclux.nl/Mijn-nieuwe-vaderland-Ramsey-Nast/nl/product/874313/#besprokeninnrc>, geraadpleegd op 3.01.2012.
- Boonstra, B. (1985, 25 januari). Verdriet en mooie luchten. *NRC Handelsblad*.
- Bork, G.J. van & Verkruijse, P.J. (Red.). (1985). *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*. Weesp: De Haan. Op: http://www.dbnl.org/tekst/bork001nede01_01/bork001nede01_01_1470.php, geraadpleegd op 11.03.2011.
- Bormans, P. (2004). 'Ik hoop dat ik stoor.' *De poëzie van Jan G. Elburg (1919-1992)*. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde.
- Bossche, S. van den. (1994). Naar taal happen: over de poëzie van Charles Ducal. *Kreatief*, 28 (3-4), 90-100.

- Bourdieu, P. (1990). The Kabyle House or the World Reversed (La maison kabyle ou le monde renversé, 1970). In *The Logic of Practice* (pp. 271-283). Cambridge: Polity Press.
- Bousset, H. (1993). Beste lezers. *Dietsche Warande & Belfort*, 138 (6), 675.
- Brems, E. (2004). Sacraal huis-, tuin- en keukengehalte. *Poëziekrant*, 28 (1-2), 40-43.
- Brems, E. (2005). Naar huis schrijven. De ruimte in Vlaams genealogisch proza. *Nederlandse Letterkunde*, 10, 299-312.
- Brems, H. (1976). *Lichamelijkheid in de experimentele poëzie*. Hasselt: Heideland-Orbis.
- Brems, H. (1980). Neo-romantische poëzie in Nederland en Vlaanderen. *Colloquium Neerlandicum*, 7 (1979), 41-55.
- Brems, H. (1988). Vingers om het mes: het debuut van Charles Ducal [Recensie van *Het huwelijk* door Ch. Ducal]. *Ons Erfdeel*, 31, 64-73.
- Brems, H. (1990). Wie niet weg is, is gezien. *Ons Erfdeel*, 33, 272-274.
- Brems, H. (1991). *De dichter is een koe. Over poëzie*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Brems, H. (1997). Ver, ver weg van de taal. Over de poëzie van Bernard Dewulf. *Ons Erfdeel*, 40, 28-35.
- Brems, H. (2006). *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Brems, H. (2008). Kweeperen in cognac. In *Zo, denk ik, wordt liefde weer nieuw: over de poëzie van Jo Gisekin* (pp. 42-44). Cas. Goossens (Red.). Leuven: P.
- Brems, H. & De Geest, D. (1991). 'Opener dan dicht is toe.' *Poëzie in Vlaanderen 1965-1990*. Leuven/Amersfoort: Acco.
- Brink, G. van den (2012). *De Lage Landen en het hogere. De betekenis van de geestelijke beginselen in het moderne bestaan*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Brooks, H. A. (1981). Wright and the Destruction of the Box. In H. Allen Brooks (Red.), *Writings on Wright. Selected Comment on Frank Lloyd Wright (175-188)*. Cambridge/London: MIT Press.
- Buelens, G. (1998). Hulpeloze definities van het zijn [Recensie van *Hier is de tijd* door E. Jansma]. *Ons Erfdeel*, 41, 739-740.
- Buelens, G. (2008). *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie* (3^{de} druk). Nijmegen: Vantilt.
- Bühler, K. (1999). *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (1^e druk 1934). Stuttgart: G. Fischer.
- Carsten, J. & Hugh-Jones, S. (Red.) (1995). *About the House. Lévi-Strauss and Beyond*. Cambridge: University Press.
- Cartens, D. (1985). 'Alleen mijn woorden'. Notities bij de Poëzie van Christine D'haen. *Ons Erfdeel*, 28, 537-542.
- Cartens, D. (1995). Inleiding. In Cartens, D. (Red.), *Bloemlezing uit de poëzie van Patrick Conrad* (pp. 5-38). Gent: Poëziecentrum.
- Cartens, D. (Red.). (2000). *Remco Campert: Al die dromen al die jaren*. (Schrijversprentenboek 46). Amsterdam/Den Haag: De Bezige Bij/Letterkundig Museum.

- Celan, P. (1999). *Werke. Tübinger Ausgabe. Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Coninck, H. de (1983). *Over de troost van pessimisme*. Antwerpen: Manteau.
- Coninck, H. de (1991, 4 januari). Slordige gedrevenheid [Recensie van *De vergeethoek van de slaap* door K. Stassijns]. *De Morgen*, 22.
- Coulson, S. & Oakley, T. (2000). Blending basics. *Cognitive Linguistics*, 11 (3-4), 175-196. Op: <http://case.edu/artsci/engl/Library/Oakley-CoulsonBlendBasics.pdf>, geraadpleegd op 9.02.2011.
- Coux, A. de (2006). Het verlangen de dingen te bewaren. *Poëziekrant*, 30 (1), 42-44.
- Coux, A. de (2011). Gemythlogiseerd spiegelschrift zonder echo's [Interview met Erik Spinoy]. *Poëziekrant*, 35 (3), 10-17.
- Danaher, D. S. (2007). Cognitive poetics and literariness: metaphorical analogy in *Anna Karenina*. In D.S. Danaher & K. Van Heuckelom (Red.), *Perspectives on Slavic Literatures* (pp. 183-207). Amsterdam: Pegasus.
- Deel, T. van (1986). 'Als ik ons niet noteer'. De poëzie van Willem van Toorn. *Ons Erfdeel*, 29, 40-45.
- Decelle, A. (2003). Een wolf die niet met schapen graast [Recensie van *Boze wolven* door E. Spinoy]. *Ons Erfdeel*, 46, 405-420.
- Deflo, L. (1985). *Bij nader inzien*. Antwerpen: Manteau.
- Deflo, L. (1986). Herman de Coninck en Luuk Gruwez: groots leren leven met verlies. *Kreatief*, 20 (1), 65-78.
- Dejonckheere, M. (1993). Fernand Handtpoorter. Tussen ironie en melancholie. *VWS-cabiers*, 28 (5), 1-16.
- Dekker, R. (2009). Hier wordt iets zo overweldigend verzwegen [Recensie van *Waar is een huis* door A. Gerrist]. *Passionate Magazine*, 15 (3), 10-11.
- Demets, P. (2006). Nawoord. In Paul Snoek, *Gedichten* (pp. 727-748). Tiel: Lannoo.
- Demets, P. (2006, 24 mei). De dichter die bezingt en verkettert [Recensie van *Van de vijand en de muzikant* door R. Nasr]. *De Morgen*.
- Deschoemaeker, F. (1997). Koen Stassijns. In A. Zuiderent, H. Brems & T. van Deel (Red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur* (pp. 1-8, A1, B1). Groningen: Martinus Nijhoff.
- Dewulf, B. (1990). De hertog ben ik (niet): over de poëzie van Charles Ducal. *De Vlaamse Gids*, 74 (5), 36-38.
- Dickinson, E. (1960). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. T. H. Johnson (Red.). Boston: Little, Brown & Co.
- Dierick, A. (1996). Jo Gisekin het lyrisch ik op zoek naar zuiver leven. In L. Keustermans & B. Raskin (Red.), *Als een wilde tuin. Schrijfsters in Vlaanderen 2* (pp. 43-59). Amsterdam: Meulenhoff.
- Dierick, A. (2008). Damast over zoveel onuitspreekbaarheid. In *Zo, denk ik, wordt liefde weer nieuw: over de poëzie van Jo Gisekin* (pp. 20-23). Cas. Goossens (Red.). Leuven: P.

- Dijk, Y. van (2006). *Leegte, leegte die ademt. Het typografisch wit in de moderne poëzie*. Nijmegen: Vantilt.
- Dirven, R. & Verspoor, M. (Red.). (1999). *Cognitieve inleiding tot taal en taalwetenschap*. Leuven/Leusden: Acco.
- Ducal, Ch. (1992). Hoog in de toren woont de inkt. *De Brakke Hond*, 9. Op: http://www.dbnl.org/tekst/_bra004199201_01/_bra004199201_01_0034.php, geraadpleegd op 18.08.2011.
- Eikelboom-van Wijngaarden, W. (2001). Overbruggingspoëzie: tussen versje en gedicht. De interpretatielagen in jeugdpoëzie. *Literatuur zonder leeftijd*, 54, 77-93.
- Ekkers, R. (2001). Het verlangen naar veilige plekjes [Interview met Esther Jansma]. *Poëziekrant*, 25 (2), 6-12.
- Eliade, M. (1999). *Sacrum i profanum. O istocie religijności (Le Sacré et le profane, 1956, vertaald door R. Reszke)*. Warszawa: KR.
- Ent, H. van der (2001). Jan Willem Schulte Nordholt. In A. Zuiderent, H. Brems & T. van Deel (Red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur* (pp. 1-12; A1-4; B1-3). Groningen: Martinus Nijhoff.
- Evenepoel, S. (1982). Luuk Gruwez in de sierlijkste der herfstten. *Dietsche Warande Belfort*, 127 (8), 621-628.
- Evenepoel, S. (1987). Het poëziedebuut van Erik Spinoy [Interview met E. Spinoy]. *Poëziekrant*, 11 (4), 6-7.
- Evenepoel, S. (1997). Inleiding. In Roland Jooris, *Bloemlezing uit de poëzie van Roland Jooris* (pp. 7-64). S. Evenepoel (Red.). Gent: Poëziecentrum.
- Evenepoel, S. (2000). *Volmaakt onaf. Over stijl en thematiek in de vroege poëzie van Rutger Kopland*. Leuven: Universitaire Pers.
- Fagel, S.V., Leeuwen, M. van & Boogaart, R.J.U. (2011) Chaos en subjectiviteit. Een analyse van de stijl van Maarten Biesheuvel en Jan Arends. *Spiegel der Letteren*, 53 (2), 183-217.
- Fauconnier, G. (1994). *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge: University Press.
- Fauconnier, G. & Turner, M. (1998). Blending as a Central Process of Grammar. Op: <http://marktturner.org/centralprocess.WWW/centralprocess.pdf>, geraadpleegd op 8.01.2011 (uitgebreide en aangevulde versie van: Blending as a Central Process of Grammar. In A.E. Goldberg (Red.), *Conceptual Structure, Discourse, and Language* (pp. 113-129). Stanford: Center for the Study of Language and Information (CSLI).
- Fauconnier, G. & Turner, M. (2001). *Conceptual Integration Networks*. Expanded web version, 10 February 2001. Op: <http://marktturner.org/cin.web/cin.html>, geraadpleegd op 9.02.2011.
- Fauconnier, G. & Turner, M. (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Fens, K. (1966). Awater, leven en leer. *Merlyn*, 4, 361-382. Op: http://www.dbnl.org/tekst/_mer005196601_01/_mer005196601_01_0026.php, geraadpleegd op 12.02.2011.
- Fens, K. (1993). *Van huis tot huis: over de poëzie van Gerrit Kouwenaar*. Landgraaf: Herik (Landgraafse cahiers 3).

- Fens, K. (2004). Een vlier blijft een vlier. In A. Zuiderent, E. Jansen & J. Koppenol (Red.), *Een rijke bron* (pp. 27-33). Groningen: Historische Uitgeverij.
- Fens, K. (2008). Een kind in een tuin onbetreden. In *Zo, denk ik, wordt liefde weer nieuw: over de poëzie van Jo Gisekin* (pp. 73-77). Cas. Goossens (Red.). Leuven: P.
- Flanders, C. (1983). Fernand Handtpoorter. Schrijven uit weerbare onmacht. In *Oostvlaamse Literaire Monografieën 1983* (p. 30). Overdruk uit: *Kultureel Jaarboek Provincie Oost-Vlaanderen*. Bijdragen. Nieuwe Reeks 22.
- Florquin, J. (1971). Gesprek met Maurice Roelants. *Ten huize van... 2* (2^{de} druk). Leuven/ [Brugge]: Davidsfonds/Orion – Desclée De Brouwer. Op: http://www.dbnl.org/tekst/flor007tenh02_01/flor007tenh02_01_0005.php#section-4-6, geraadpleegd op 12 februari 2011.
- Franssen, G. (2008). *Gerrit Kouwenaar en de politiek van het lezen*. Nijmegen: Vantilt.
- Freeman, M. (2005). The poem as complex blend: conceptual mappings of metaphor in Sylvia Plath's 'The Applicant'. *Language and Literature*, 14 (1), 25-44. Op: http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1427828, geraadpleegd op 4.02.2011.
- Freeman, M. (2006). The Fall of the Wall between Literary Studies and Linguistics: Cognitive Poetics. In G. Kristiansen, M. Achard, R. Dirven & F. Ruiz de Mendoza (Red.), *Applications of Cognitive Linguistics: Foundations and Fields of Application* (pp. 403-428). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Freeman, M. (2007). Poetic Iconicity. In W. Chłopicki, A. Pawelec, A. Pokojska (Red.), *Cognition in Language: Volume in Honour of Professor Elżbieta Tabakowska* (pp. 472-501). Annual Review of Cognitive Linguistics. Kraków: Tertium.
- Freriks, K. (2008, 29 juli). 'Ik ervaar het verleden als iets van nu'. Dichteres Esther Jansma over haar gedichten bij archeologische vondsten. *NRC Handelsblad*.
- Freud, S. (2000). Der Familienroman der Neurotiker. In *Psychologische Schriften* (pp. 221-226). Studienausgabe, Bd. IV. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Gavins, J. & Steen, G. (Red.). (2003). *Cognitive Poetics in Practice*. London/New York: Routledge.
- Geeraerts, D. (2010). *Theories of Lexical Semantics*. Oxford: Oxford University Press.
- Geest, D. de (1985). Leonard Nolens. In G.J. van Bork & P.J. Verkruijse (Red.), *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*. Weesp: De Haan. Op: http://www.dbnl.org/tekst/bork001nede01_01/bork001nede01_01_0940.php, geraadpleegd op 20.07.2011.
- Geest, D. de (1989). 'Onbewoonbare huizen zijn de woorden'. *Notities rond een gedicht van Hugo Claus uit paal en perk*. Leuven: Universitaire Pers.
- Geest, D. de (1990). De hertog en ik, Ducal en Ducal [Recensie van *De hertog en ik* door Ch. Ducal]. *Dietsche Warande Belfort*, 135 (4), 461-466.
- Geest, D. de (1996). Hugo Claus als experimenteel dichter. Het teken van de ram. *Jaarboek voor de Claus-studie*, 2, 185-207. Op: http://www.dbnl.org/tekst/gees003hugo01_01/gees003hugo01_01_0001.htm, geraadpleegd op 8.01. 2011.
- Geest, D. de (2005). [Recensie van *Alles is nieuw* door E. Jansma]. *De leeswolf*, 11 (8), 654.
- Geest, D. de (2009). Van *TNTL* naar *TLN*. Een kort pleidooi voor een taalkundige letterkundige neerlandistiek. *TNTL*, 125, 133-139.

- Geest, D. de (2011a). 'Schakel fladderende woorden tot een zwerm aaneen': de poëziemagie van Peter Holvoet-Hanssen. *Ons Erfdeel*, 54, 44-53.
- Geest, D. de (2011b). 'De naar constructie schreeuwende chaos van vandaag.' Jan Walravens en de moderne poëzie. In L. Bernaerts, H. Vandevoorde & B. Vervaeck (Red.), *Jan Walravens en het experiment* (pp. 59-82). Gent: Academia Press, SEL-reeks 1.
- Geest, D. de & Evenepoel, S. (1992). *Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen. Ontstaan, doorbraak en profilering van een literaire beweging*. Themanummer van *Spiegel der Letteren*, 34.
- Geest, D. de & Verstraeten, P. (2010). Transnationaal, maar toch Neerlandistiek? *Internationale Neerlandistiek*, 48, 73-84.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: University Press.
- Gerbrandy, P. (2006). Alles blijft bewaard: het huis in de poëzie van Esther Jansma. *Jan Campert-prijzen (Nijmegen)*, 49-68.
- Gerbrandy, P. (2008, 4 april). Één voor één betreden vrouwen een weiland [Recensie van *Waar is een huis* door A. Gerrist]. *De Volkskrant*. Op: <http://www.annemiekegerrist.com/>, geraadpleegd op 18.05.2009.
- Gerits, J. (1991). Sonnetten van Koen Stassijns [Recensie van *De vergeethoek van de slaap* door K. Stassijns]. *Streven*, 12, 259-261.
- Goedegebuure, J. (1989). *Nederlandse literatuur 1960-1988*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Górska, E. & Radden, G. (2006). *Metonymy – Metaphor Collage*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Grady, J., Oakley, T. & Coulson, S. (1999). Conceptual blending and metaphor. In R.W. Gibbs, Jr. & G.J. Steen, (Red.), *Metaphor in Cognitive Linguistics* (101-124). Amsterdam: Benjamins.
- Gray, R. (Red.) (1976). *American Poetry of the Twentieth Century*. London: Cambridge University Press.
- Green, K. (1992). Deixis and the poetic persona. *Language and Literature*, 1 (2), 121-134.
- Green, K. (1995). Deixis: A Revaluation of Concepts and Categories. In K. Green (Red.), *New Essays in Deixis. Discourse, Narrative, Literature* (pp. 11-25). Amsterdam: Rodopi.
- Groenewegen, H. (1997). Klaarlichte dag [Recensie van *Klaarlichte dag* door A. Enquist]. *Ons Erfdeel*, 40, 278-280.
- Gruwez, L. (1982a). Tussen dakloos en geborgen. *Kunst in de jaren 70. NVT*, 35 (3), 367-372.
- Gruwez, L. (1982b). Willem van Toorn: het gedicht als ruimtelijke ordening van de tijd. *NVT*, 35 (4), 675-679.
- Gruwez, L. (2010a). *Pizza peperkoek & andere geheimen*. Gedichtgendagessay. Gent: Poëziecentrum.
- Gruwez, L. (2011, 15 april). Leonard Nolens. Zeg aan de kinderen dat wij niet deugen [Recensie van *Zeg aan de kinderen dat wij niet deugen* door L. Nolens]. *De Standaard*. Op: <http://www.standaard.be/artikel/detail.aspx?artikelid=6M38SG46>, geraadpleegd op 6.10.2011.
- Heidegger, M. (1999). *Over denken, bouwen, wonen. Vier essays*. Nijmegen: SUN.
- Hermans, T. & Brems, H. (1992). Leonard Nolens. In A. Zuiderent, H. Brems & T. van Deel (Red.). *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur* (pp. 1-13, A1, B1, B2, B3). Groningen: Martinus Nijhoff.

- Heusden, B. van (2007). Het leven nagebootst in taal: een cognitieve benadering van de literaire mimesis. *Neerlandistiek.nl*. Op: <http://www.neerlandistiek.nl/07.08c/>, geraadpleegd op 3.01.2011.
- Hertmans, S. (1989). Vitale melancholie. *Yang*, 25 (144), 16-18.
- Heynders, O. (1992). Spoorzoeken in de poëzie van Achterberg. *Achterbergkroniek*, 21, 1-15. Op: http://www.dbnl.org/tekst/heyn005spoo01_01/, geraadpleegd op 15.03.2011.
- Hoekstra, M. J. (2009). *Huis, tuin en keuken. Wonen in woorden door de eeuwen heen*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Hoof, G. van (Red.) (1981). *De nieuwe romantiek. Situering en bloemlezing*. Ertvelde: E. Van Hyfte.
- Hooff, H. van den & Meijer, M. (1996). 'Tot voorbeeld, tot troost, tot gezelschap in de geest': Christine D'haen, vrijmoedig intellectueel. In L. Keustermans & B. Raskin (Red.), *Veel te veel geluk verwacht. Schrijfsters in Vlaanderen 1* (pp.125-146). Amsterdam/Antwerpen: Meulenhoff/Manteau.
- Hulle, J. Van (1988). [Interview met L. Nolens]. *Poëziekrant*, 12 (4), 1-3.
- Imschoot, T. van (2004). Albert Bontridder, architect. In Y. T'Sjoen & L. Stynen (Red.), *Onderstroom. De vergankelijkheid van het schrijverschap. Verkenningen van de Vlaamse literatuur buiten beeld (1952-1968)* (pp. 1-25). Gent: Academia Press.
- Ingarden, R. (1988). *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. (Das literarische Kunstwerk, 1931, vertaald door M. Turowicz). Warszawa: PWN.
- Jackson, T. E. (2005). Explanation, interpretation and close reading: the progress of cognitive poetics. *Poetics Today*, 26 (3), 519-533.
- Jäkel, O. (1999). Is metaphor really a one-way street? One of the basic tenets of the cognitive theory of metaphor put to the test. In L. de Stadler & Ch. Eyrich (Red.), *Issues in cognitive linguistics: 1993. Proceedings of the International Cognitive Linguistics Conference* (pp. 367-388). Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Jäkel, O. (2003). *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu. Kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*. (Metaphern in abstrakten Disurs-Domänen. Eine kognitiv-linguistische Untersuchung anhand der Bereiche Geistestätigkeit, Wirtschaft und Wissenschaft, 1997, vertaald door M. Banaś & B. Drag). Kraków: Universitas.
- Jessurun d'Oliveira, H.U. (1965). *Scheppen riep hij gaat van Au*. Amsterdam: Athenaeum/Polak & Van Gennep.
- Joosten, J. (1996). *Feit en tussenkomst. Geschiedenis en opvattingen van Tijd en Mens (1949-1955)*. Nijmegen: Vantilt.
- Kalla, I.B. (2007a). Volwassen worden met gedichten. Over grensoverschrijdingen in overbruggingspoëzie. In I.B. Kalla & B. Czarnecka (Red.), *Volwassen worden. Cultuurverschijnsel en literair motief* (pp. 123-139). Wrocław/Dresden: Atut/Neisse Verlag.
- Kalla, I. B. (2007b). Van ruimtelijke waarneming naar de ruimte van het gedicht. Over het 'huis' in gedichten over het scheppingsproces. *Neerlandistiek.nl*. Op: <http://www.neerlandistiek.nl/07.08d/>, geraadpleegd op 15.07.2011.

- Kalla, I.B. (2007c). *Programy romantyzmu w Niderlandach*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kalla, I.B. (2008). Ruimte en identiteit. Huis als lichaam-subject in de poëzie van de Vijftigers. In I.B. Kalla & B. Czarnicka (Red.), *Neerlandistische ontmoetingen. Trefpunt Wrocław* (pp. 275-287). Wrocław/Dresden: Atut/Neisse Verlag.
- Kalla, I.B. (2010). Huis en tijdruimte in de poëzie van Esther Jansma. In W. Engelbrecht & B. Hamers (Red.), *Neerlandistische ontmoetingen. Trefpunt Olomouc*. (pp. 55-68). Olomouc: Universita Palackého v Olomouci.
- Kalla, I.B. (2011). 'Als het huis van de liefde instort'. Het huis in de eenentwintigste-eeuwse Nederlandstalige poëzie'. In J. Gera, O. Réthelyi, R. Smit, K. Noémi Törő, O. Varga (Red.), *Diversiteit. Handelingen Regionaal Colloquium Neerlandicum Boedapest* (pp. 351-361). Boedapest: Pro Nederlandistica.
- Kalla, I. B. & Schalkwyk, Ph. van (2009). 'Danksy die dinge'. Die huis in die Self in enkele naoorlogse Nederlandstalige en Afrikaanse gedigte. In R. Foster, Y. T'Sjoen & T. Vaessens (Red.), *Over grenzen. Een vergelijkende studie van Nederlandse, Vlaamse en Afrikaanse poëzie* (pp. 373-404). Leuven/Den Haag: Acco.
- Klinkert, H. (2008). Esther Jansma. In A. Zuiderent, H. Brems & T. van Deel (Red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur* (pp. 1-13, A1, B1-B2). Groningen: Martinus Nijhoff.
- Klinkert, H. (2010). De paradox van de poëzie. *Poëziekrant*, 34 (2), 10-17.
- Knuvelde, G.P.M. (1976). *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. Deel 4, Den Bosch: Malmberg.
- Kobus, S. (1999). Lezen is een soort van buigen. Een interpretatie van kinderroep. *Literatuur zonder leeftijd*, 50, 298-307.
- Konst, J. (2009). In haar vacht bijt ik mijn 'ontboezemingen in het vossenvel'. Over de reeks 'Bio-toop' in *Santander* (2001) van Peter Holvoet-Hanssen. *Neerlandistiek.nl*. Op: <http://www.neerlandistiek.nl/09.06cl>, geraadpleegd op 21.06.2012.
- Kooijman, B. (1981). Over: Bontridder, Albert. *Huizen vieren haat. Ons Erfdeel*, 24, 428-431.
- Kooijman, B. (2004). Aandacht voor de magische samenhang van weleer [Recensie van *De tuinen van Naxos* door A. Bontridder]. *Poëziekrant*, 28 (6), 20-24.
- Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Krol, E. (1997). *De smaak der natie. Opvattingen over huiselijkheid in de Noord-Nederlandse poëzie van 1800 tot 1840*. Hilversum: Verloren.
- Kusters, W. (1979). Twaalf dichters over 'tijd'. Poëzie op de tocht. *Mandala*, 3 (1), 22-34.
- Kusters, W. (1986). *De killer. Over poëzie en poëtica van Gerrit Kouwenaar*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Lakoff, G. (1987). Cognitive models and prototype theory. In U. Neisser (Red.), *Concepts and Conceptual Development: Ecological and Intellectual Factors in Categorization* (pp. 63-100). New York: Cambridge University Press.
- Lakoff, G. (1994). The contemporary theory of metaphor. In A. Ortony (Red.), *Metaphor and thought* (2^{de} druk) (pp. 202-251). Cambridge: Cambridge University Press.

- Lakoff, G. & Johnson, M. (1999). *Leven in metaforen (Metaphors We Live By, 1980, vertaald door M. van Dam)*. Nijmegen: SUN.
- Lakoff, G. & Turner, M. (1989). *More than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Leuker, M-T. (2001). Bürgerliche Häuslichkeit als literarisches Raumkonzept in niederländischer Erzählprosa des 19. und 20. Jahrhunderts. *Jahrbuch* 10/11 (1999/2000), Zentrum für Niederlande-Studien, 51-67.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Anthropology and Myth: Lectures 1951-1982*. Oxford: Blackwell.
- Leyns, A. (1989). Jan Vercammen. *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden, 1987-1988*. Leiden: E.J. Brill, 256-262. Op: http://www.dbnl.org/tekst/_jaa003198801_01/_jaa003198801_01_0018.php, geraadpleegd op 9.05.2011.
- Linders, J. (1998). Poging tot inlijving. Over Eva Gerlach en Ted van Lieshout. *Literatuur zonder leeftijd*, 46, 173-179.
- Lindner, E. (2007). Vriendelijk en toch bewoond. *De Groene Amsterdammer*, jaargang 131, nummer 42, 19 oktober 2007. Op: <http://www.eriklindner.nl/content/view/165/253/>, geraadpleegd op 9.05.2011.
- Maesschalck, Y. de. (2004). 'Dit rijk van pegels sneeuw waar naalden prikken.' Over *Boze wolven* van Erik Spinoy. *Tiecelijn*, 17. Op: http://www.dbnl.org/tekst/_tie002200401_01/_tie002200401_01_0034.php, geraadpleegd op 5.08.2011.
- Marais, R. (2009). 'Zo helpt poëzie'. Die funksie van taal in die verwerking van die verlies van 'n kind. In R. Foster, Y. T'Sjoen & T. Vaessens (Red.), *Over grenzen. Een vergelijkende studie van Nederlandse, Vlaamse en Afrikaanse poëzie* (pp. 265-293). Leuven/Den Haag: Acco.
- Martelaere, P. de (1993). Thuis. Een plaats om beu te worden. *Dietsche Warande & Belfort*, 138 (6), 695-704.
- Meijer, M. (1988). *De lust tot lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem*. Amsterdam: Sara/Van Gennep.
- Mettes, J. (2011). *Weerstandsbeleid. Nieuwe kritiek*. P. Joostens, F.-W. Korsten & D. Rovers (Red.). Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- Miskotte, K.H. (1958). Martinus Nijhoff. *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden, 1957-1958*. Leiden: E.J. Brill, 70-81. Op: http://www.dbnl.org/tekst/_jaa003195801_01/_jaa003195801_01_0010.php, geraadpleegd op 8.01.2011.
- Moerdijk, A. (1989). Benaderingen van metonymie. *Forum der Letteren*, 30 (2), 115-134.
- Molegraaf, M. (2012, 11 februari). Prijs de dag voor het avond is. *Leven en werk van Jan Gommert Elburg. Zeeland Geboekt*, weblog van Jan van Damme. Op: <http://zeelandboeken.pzc.wege-nerwordpress.nl/poezie/de-man-met-de-drietand/>, geraadpleegd op 2.05.2012.
- Mooij, J.J.A. (1976). *A Study of Metaphor. On the Nature of Metaphorical Expressions, with Special Reference to Their Reference*. Amsterdam/New York/Oxford: North-Holland Publishing Company.
- Mooij, J.J.A. (1979). Lezen en Literaire Theorievorming. *Forum der Letteren*, 20 (3), 203-211.
- Moor, W. de (2000). 'Ik ben een echte Beobachter'. Het oeuvre van Armando. *Ons Erfdeel*, 43, 277-282.

- Morley, D. (2011). *Przestrzenie domu. Media, mobilność i tożsamość (Home Territories: Media, Mobility and Identity)*, 2000, vertaald door J. Mach). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Mourits, B. (2001). *Zestig. Een nieuwe datum in de poëzie*. Amsterdam: Podium.
- Mulder, R. (1995, 15 december). *Wat hebben de woorden mij gedaan? Subtiele notities van Leonard Nolens over dichten*. NRC boeken.
- Musschoot, A. M. (1987). Leonard Nolens. 'Het is belangrijk dat ik onbelangrijk blijf'. *Ons Erfdeel*, 30, 53-56.
- Musschoot, A. M. (1994). Noord en zuid en de nieuwe, geestelijke kunst van 1890: 'Vermenging op voet van gelijkheid' (A. Verwey). In Y. T'Sjoen & H. Vandevoorde (Red.), *Op voet van gelijkheid. Opstellen van Anne Marie Musschoot* (pp. 13-38). Gent: Seminarie voor Duitse Taalkunde.
- NBV (2004). De Nieuwe Bijbelvertaling. Op: <http://www.biblija.net/biblija.cgi?l=nl>, geraadpleegd op 19.04.2012.
- Neefjes, A. (2006). Voor mij is niets gewoon. [Interview met E. Jansma]. Op: <http://www.literatuurplein.nl/rubriek.jsp?rubId=5>, geraadpleegd op 15.03.2010.
- Noldus, R. (1994). *In mijn gedichten kan ik wonen. Het bouwwerk als metafoor in Nederlandse literatuur*. Kaatsheuvel: Pepping.
- Note, J. (2012, 14 maart). De pap van je tegenstander. *De Reactor. Platform voor literaire kritiek*. Op: http://www.dereactor.org/home/detail/de_pap_van_je_tegenstander/, geraadpleegd op 2.05.2012.
- Oever, A. van den (1993). De dromen van Eva Gerlach. In N. Matsier, C. Offermans, W. van Toorn, & J. F. Vogelaar (Red.), *Het literair klimaat 1986-1992* (pp. 189-202). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Oever, A. van den (2003). *<Fritzi> en het groteske*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Offermans, C. (1983). *De kracht van het ongrijpbare. Essays over literatuur en maatschappij*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Oosterholt, J. (1998). *De ware dichter. De vaderlandse poëtische discussie in de periode 1775-1825*. Assen: Van Gorcum.
- Ostajien, P. van (1979). *Verzameld werk*. Deel 4: proza. Besprekingen en beschouwingen (ed. G. Borgers). Amsterdam: Bert Bakker (3^{de} druk). Op: http://www.dbnl.org/tekst/osta002verz01_01/osta002verz01_01_0045.php, geraadpleegd op 8.01.2011.
- Panther, K.-U., Radden, G. (Red.). (1999). *Metonymy in Language and Thought*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Peeters, P. (2002). Schoothond of wolf: Boze wolven van Erik Spinoy, een introductie [Recensie van *Boze wolven* door E. Spinoy]. *Poëziekrant*, 26 (6), 67-69.
- Pfeijffer, I.L. (2006, 30 mei). Een mammoetbot op mijn pad [Recensie van *onze-lieve-vrouwewepelin* en *Van de vijand en de muzikant* door R. Nasr]. *NRC Handelsblad*. Op: <http://vorige.nrc.nl/kunst/article1687707.ece>, geraadpleegd op 24.06.2012.
- Pint, K. (2008). Uitgewoond [Recensie van *Het huis herinnert zich mij* door J. Deleu (Red.)]. *Poëziekrant* 7 (oktober) 2008, 86-87.

- Pollet, F. (2009a). [Recensie van *Waar is een huis* door A. Gerrist]. *De leeswolf*, 4. Op: <http://zoeken.bibliotheek.be/detail/Annemieke-Gerrist/Waar-is-een-huis-gedichten/Boek?ite-mid=|library/marc/vlacc|6892833>, geraadpleegd op 21.06.2012.
- Pollet, F. (2009b). 'Boeken interesseren mij niet'. De werkkamer van Erik Spinoy [Interview met E. Spinoy]. *Poëziekrant*, 33 (7-8), 28-32.
- Poortere, J. de (1986). [Recensie van *De aarde is een huis* door G. Florizoone]. *Poëziekrant*, 10 (3), 3.
- Provoost, A. (2008). De moraal van het verhaal. Op: <http://anneprovoost.be/nl/pmwiki.php/Main/ZogezegdStaatvanhetboek>, geraadpleegd op 27.04.2012.
- Radden, G. (2005). The metaphor TIME AS SPACE across languages. In E. Górska & G. Radden (Red.), *Metonymy-Metaphor Collage* (pp. 99-120). Warsaw: University Press.
- Radden, G. & Kövecses, Z. (1999). Towards a Theory of Metonymy. In K.-U. Panther & G. Radden, *Metonymy in Language and Thought* (pp. 17-59). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Rauh, G. (1983). Aspects of Deixis. In G. Rauh (Red.), *Essays on deixis* (pp. 9-60). Tübingen: Narr (Tübinger Beiträge zur Linguistik; 188).
- Renders, H. (1986). *Barbarber 1958-1971*. Monografieën van literaire tijdschriften. Leiden: Martinus Nijhoff.
- Rennenberg, R. (1982). *De tijd en het labyrint. De poëzie van Cees Nooteboom 1956-1982*. 's-Gravenhage: Uitgeverij BZZTôH.
- Reyniers, T. (1989, 5 oktober). *Franse paradijzen* van Fernand Handtpoorter [Recensie van *Franse paradijzen* door F. Handtpoorter]. *De Eecklonaar*.
- Ricoeur, P. (1976). *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth: Texas Christian University Press.
- Ricoeur, P. (1977). *The Rule of Metaphor. Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language (La métaphore vive, 1975, vertaald door R. Czerny, K. McLaughlin & J. Costello)*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Ricoeur, P. (2005). *O sobie samym jako innym (Soi-même comme un autre, 1990, vertaald door B. Chelstowski)*. Warszawa: PWN.
- Ridder, A. de (Red.). (1909). Bij Karel van de Woestijne (Eene reportage-studie). *Onze schrijvers. Geschetst in hun leven en werken*. Tweede bundel (Vlaamsche schrijvers). Baarn: Hollandia. Op: http://www.dbnl.org/tekst/ridd002onze02_01/ridd002onze02_01_0004.php, geraadpleegd op 22.01.2011.
- Rijghard, R. (2012, 3 februari). Jan G. Elburg, vergeten Vijftiger. *NRC Handelsblad*.
- Robert, M. (1972). *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Grasset.
- Rodenko, P. (1956). *Tussen de regels. Wandelen en spoorzoeken in de moderne poëzie*. Den Haag: Bert Bakker/Daamen.
- Rodenko, P. (1959). *De sprong van Münchhausen*. Den Haag: Bert Bakker/Daamen.
- Roggeman, W. M. (1975). Albert Bontridder. *Beroepsgeheim, 1*, 37-53. Den Haag/Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Roggeman, W. M. (1976). Gesprek met Roland Jooris. *De Vlaamse Gids*, 60 (6), 29-41.

- Roggeman, W. M. (1982). Gesprek met Willem van Toorn. Willem van Toorn-nummer van *De Vlaamse Gids*, 66 (5), 7-22.
- Roggeman, W. M. (1992) Gesprek met Luuk Gruwez. *Beroepsgeheim*, 6, 43-58. Antwerpen: Paradox pers.
- Ruitenbergh-de Wit, A.F. (1978). *Het huis van Achterberg. Een commentaar*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Rybczynski, W. (1996). *Dom. krótka historia idei. (Home: A Short History of an Idea, 1987, vertaald door K. Husarska)*. Warszawa: Volumen.
- Schiferli, V. (2008, 8 oktober). Er zijn vele schakeringen Hagar [Recensie van *Loper van licht* door H. Peeters]. *Het Parool*.
- Scholte, H. (1926). Kroniek der poëzie. Karel van de Woestijne. *Den Gulden Winckel*. Jaargang 25. Baarn: Hollandia. Op: http://www.dbnl.org/tekst/_gul001192601_01/_gul001192601_01_0092.php, geraadpleegd op 22.01.2011.
- Schouten, R. (1982). Van bekeken worden tot bekijken. Over de poëzie van Willem van Toorn. In *Jan Campertprijzen 1982* (pp. 41-65). 's-Gravenhage.
- Simons, A. (1816). *Redevoering over den waren dichter*. Utrecht.
- Sontag, S. (2001). Tegen interpretatie (Against interpretation, 1964). In B. van Heusden, W. Steffelaar & P. Zeeman (Red.), *Literaire cultuur. Tekstboek* (pp. 288-300). Nijmegen: SUN.
- Sötemann, A.L. (1985). *Over poetica en poëzie. Een bundel beschouwingen samengesteld en ingeleid door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Spillebeen, W. (1982). Hoe 'nieuw' is de nieuwe romantiek?. *Kreatief*, 16 (2-3), 2-23.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge.
- Strauven, F. (2005). *Albert Bontridder: architect en dichter*. Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne (AAM uitgave).
- Strycker, C. de (2008). [Recensie van *Waar is een huis* door A. Gerrist]. *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, 322, 278.
- Sweep, J. (2009). Conceptuele metonymie en lexicografie. In E. Beijk, L. Colman et. al (Red.), *Fons verborum: feestbundel Fons Moerdijk* (pp. 85-95). Leiden: Instituut voor Nederlandse lexicologie. Op: http://home.medewerker.uva.nl/j.sweep/bestanden/Sweep09_Fons.pdf, geraadpleegd op 11.06.2012.
- Tabakowska, E. (2008). Metafora jako mechanizm działania ludzkiego umysłu. *Alma Mater* 104-105, 51-53. Op: <http://www.almamater.uj.edu.pl/104/14.pdf>, geraadpleegd op 9.02.2011.
- Taylor, J. R. (2007). *Gramtyka kognitywna (Cognitive Grammar, 2002, vertaald door M. Buchta & Ł. Wiraszka)*. Kraków: Universitas.
- Thomas, P. (1995). Een verstild psychodrama van Miriam Van hee. *Dirk Martensprijs voor literatuur 1995: poëzie*. Aalst: Dirk Martenscomité.
- Tomesen, R. (2009, 21 juli). Gastarbeiders van de gastarbeiders. *DePers.nl*, 21 juli 2009. Op: <http://www.depers.nl/binnenland/323868/De-nieuwe-Turk-is-een-Bulgaar.html>, geraadpleegd op 27.12.2011.
- Toporow, W. N. (2003). *Przestrzeń i rzecz (Prostranstwo i tekst, 1997, vertaald door B. Żyłko)*. Kraków: Universitas.

- Truijens, A. (2012, 10 maart). De gekwetste trots van een Vijftiger. *De Volkskrant*.
- T'Sjoen, Y. (2004). *Stem en tegenstem. Over poëzie en poëtica*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- T'Sjoen, Y. (2005). *De gouddelever. Over het lezen van poëzie*. Tiel/Amsterdam: Lannoo/Atlas.
- T'Sjoen, Y. (2008). Binnenwaartse buitenstaanders. Literatuur over grenzen, over de grenzen van literatuur. In I.B. Kalla & B. Czarnecka (Red.), *Neerlandistische ontmoetingen. Trefpunt Wrocław* (pp. 11-24). Wrocław/Dresden: Atut/Neisse Verlag.
- T'Sjoen, Y. (2009). 'En toch, van evenwicht mijn hart is bloedend'. Over *Zwarte Muze* (1967) van Paul Snoek. In D. de Geest, M. van Vaeck & P. Couttenier (Red.), 'Ergens beginnen'. *Bijdragen over Nederlandse poëzie (1967-2009) voor Hugo Brems bij zijn emeritaat* (pp. 1-9). Leuven: Peeters.
- T'Sjoen, Y. (2010). *Aansporingen. Essays en reflecties*. Leuven/Den Haag: Acco.
- T'Sjoen, Y. (2011a). *De tegenstrijdige generatie. Dichters van de jaren zeventig*. Amsterdam: Meulenhoff.
- T'Sjoen, Y. (2011b). *Dingenzoeken in Taka-Tukaland*. Gent: Academia Press.
- T'Sjoen, Y. (2011c). Hugo Claus, *Een huis dat tussen nacht en morgen staat*. In A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure & M. Janssens (Red.), *Lexicon van literaire werken* (pp. 1-11, I-II). Groningen: Martinus Nijhoff.
- Uffelen, H. van (2009). In memoriam patris. Over de ontwikkeling van Marnix Gijsen als dichter tussen Karel van de Woestijne en Paul van Ostaijen. In *Contact en invloed. Handelingen van de bijeenkomst van universitaire docenten Nederlands in het Duitse taalgebied* (pp. 56-75). Münster: agenda.
- Vaessens, T. (2006). *Ongerijmd succes*. Nijmegen: Vantilt.
- Vaessens, T. (2009). *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Vantilt.
- Vaessens, T. & Joosten, J. (2003). *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Nijmegen: Vantilt.
- Vaessens, T., Konst J. & Pols, G. (2009). De tekst op tafel. Een inleiding bij elf lecture van eenentwintigste-eeuwse poëzie. *Neerlandistiek.nl*. Op: <http://www.neerlandistiek.nl/09.06/>, geraadpleegd op 21.06.2012.
- Van Dale Groot woordenboek der Nederlandse taal* (2005-2008), 14de editie. Utrecht/Antwerpen: Van Dale Lexicografie.
- Vandaele, J. & Brône, G. (2009). Inleiding. In *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps* (pp. 1-29). Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Vandevoorde, H. (2006). *De spiegel van Achilleus. Karel van de Woestijne en de allegorie*. Nijmegen: Vantilt.
- Verhagen, A. (2000). *Achter het Nederlands. Over interacties tussen taal en achtergrondcognitie*. Leiden: Universiteit Leiden. Op: https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/1887/14548/2/2000_Verhagen_Oratie.pdf, geraadpleegd op 21.06.2012.
- Vinkenoog, S. (1965). Gerrit Achterberg, dichter. In *Liefde. Zeventig dagen op ooghoogte* (pp. 127-129). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Vogel, W. (2006, 11 mei). Een pleidooi voor de meervoudigheid [Recensie van *Van de vijand en de muzikant* door R. Nasr]. *Noordhollands Dagblad*.

- Vogelaar, J. (2006). Bij *Poëtica van de ruimte*, het boek. *Raster*, 116, 66-67.
- Vree, P. de (1968). *Onder experimenteel vuur*. Brugge/Antwerpen: De Galge.
- Waerebeek, J. (2005). Catharina van der Linden. *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, 2003-2004*. Leiden: E.J. Brill, 126-131.
- Watering, C.W. van de (1979). Bedenkingen bij spontaneïteit. Over Cobra en de experimentele poëzie. *De Revisor*, 6 (6), 45-55.
- Watering, C.W. van de (1982). Elburgs tijdelijk huis. Over 'tijdelijk huis en de wind' van Jan G. Elburg. In T. van Deel, R.L.K. Fokkema & J. Hoogteijling (Red.), *Over gedichten gesproken* (pp. 185-188). Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Willockx, D. (2002). Wie is er bang van de boze wolven? *Yang*, 38 (4), 639-652.
- Wilner, E. (1971). The Poetics of Emily Dickinson. *ELH*, 38 (1), 126-154.
- Zuiderent, A. (1994). Rutger Kopland: 'Ieder mens zou een dier moeten zijn'. In A. de Feijter & A. Kibédi Varga (Red.), *Dichters brengen het te weeg. Metafysische vraagstellingen in de moderne Europese poëzie* (pp. 157-169). Kampen: Kok.
- Zuiderent, A. (2006). Zacht van vlees, sterk van taal. *Ons Erfdeel*, 49, 599-601.
- Zwagerman, J. (1988). Maximaal! *De Held*, 4 (1), 3-5.
- Zwagerman, J. (1993). *Collega's van God*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

PERSOONSNAMENREGISTER

A

Abicht, L. 100
Achterberg, G. 25, 43, 49, 54-57, 59,
352
Akker, W.J. van den 49, 53-54
Alphen, E. van 25, 261
Anbeek, T. 24
Andreas, H. 137, 148
Anker, R. 157, 158-160, 202
Aristoteles 67
Armando 89, 96, 171, 184-185
Auwera, F. 72

B

Baak, J. van 17, 23
Baart, T. 121
Bachelard, G. 18, 22, 193, 257, 310,
349
Bakker, S. 60
Bal, M. 25
Barcelona, A. 27
Barendsz., W. 294, 295, 306, 308
Barthes, R. 120, 227, 252, 253, 258
Barthels, J. 45, 46
Basart, R.A. 90
Bastelaere, D. van 144, 145, 150, 151-
153
Baudelaire, Ch. 213
Becker, H. 332
Bekkering, H. 166
Belle, H. van 124
Berg, A. van den 176, 204, 272, 298
Berge, H.C. Ten 120
Berkeljon, S. 328, 340
Bernaerts, L. 25, 27, 28, 32
Bernlef, J. 91-94, 99, 100, 101, 119,
120, 127-130, 158, 239, 243-247,
272, 273, 347, 348
Berrigan, T. 23
Besten, A. den 240
Beurskens, H. 190-191
Billiet, D. 113, 114
Blake, W. 29
Block, L. de 84, 110
Bloem, J.C. 49, 54, 197, 290
Bloem, R. 56
Bogaert, P. 189-190
Bollnow, O.F. 7, 18, 22
Bontridder, A. 9, 32, 70-71, 221-233,
234, 237, 345
Boogaard, R. van den 328, 338
Boogaart, R.J.U. 27
Boon, L.P. 221, 244
Boonstra, B. 166
Bork, G.J. Van 45, 56
Bormans, P. 235
Boskma, P. 33
Bossche, S. van den 146, 150
Bourdieu, P. 20
Bousset, H. 190, 191
Brassinga, A. 190, 191, 192, 298
Brems, E. 150, 257
Brems, H. 5, 6, 54, 59, 60, 67, 70, 77,
89, 94, 99, 110, 113, 114, 125, 145,

- 146, 149, 150, 151, 152, 159, 169,
176, 230, 240, 275, 277, 278
- Bremt, S. van den 99-100, 347
- Brey, B. 157
- Brink, G. van den 340
- Brône, G. 37, 38
- Brooks, H. A. 321
- Bruggen, C. van 159
- Bruyn, G. de 196, 197
- Budé, F. 158, 197, 198
- Buelens, G. 48, 221-222, 229, 299, 312
- Bühler, K. 279
- C**
- Campert, R. 60-62
- Campos, A. de 213
- Carsten, J. 20
- Cartens, D. 61, 103, 107
- Cats, J. 43
- Celan, P. 14
- Claes, P. 25
- Claus, H. 9, 25, 27, 67-70, 99, 135, 171,
184, 185-189, 195, 221, 232, 345,
347
- Coninck, H. de 89, 100, 103, 122, 141,
239, 241-242, 247, 253, 258, 291,
292
- Conrad, P. 103, 346
- Cornets de Groot, R.A. 25
- Coulson, S. 30, 31, 32
- Coux, A. de 311, 312, 315
- Cremer, J.J. 333
- Cummings, E.E. 299, 303-304
- D**
- D'haen, Ch. 107
- Daisne, J. 27
- Danaher, D. S. 36-37, 39
- Decelle, A. 316, 319
- Deel, T. van 158, 249, 252, 253
- Deflo, L. 74, 75, 100, 117
- Dejonckheere, M. 138, 140
- Dekker, M. 27
- Dekker, R. 204, 205
- Deleu, J. 195, 217, 313
- Demets, P. 74, 329
- Depeuter, F. 107, 196, 217, 348
- Deschoemaeker, F. 141
- Dewulf, B. 144, 146, 150
- Diamand, F. 133
- Dickinson, E. 316, 3127, 319, 322, 324,
326
- Dierick, A. 110, 111
- Dijk, Y. van 161, 162
- Dirven, R. 27, 299, 307
- Ducal, Ch. 33, 144, 145, 146, 147, 148,
149, 150, 151, 156, 171, 204, 349
- E**
- Eco, U. 19
- Eikelboom-van Wijngaarden, W. 166
- Ekkers, R. 310
- Elburg, J. 9, 60, 62, 64, 81, 221-222,
230, 233-237, 345
- Eliade, M. 7, 16
- Elpers, N. 209
- Elsschot, W. 140, 143, 150, 193, 202,
204, 217
- Emerson, R.W. 320
- Enquist, A. 171, 176-181, 294, 350
- Ent, H. van der 121
- Evenepoel, S. 100, 101, 103, 117, 154,
239, 240, 244, 285
- Eyck, P.N. Van 85
- F**
- Fagel, S.V. 27

Fauconnier, G. 27, 28, 29, 30, 31, 32,
35, 67
Faverey, H. 160-162
Feijter, A. de 25
Fens, K. 52-53, 62-63, 110
Flanders, C. 140
Florizoone, F. 86
Florizoone, G. 133, 137, 148, 346
Florquin, J. 47
Fokkema, R. 120
Franssen, G. 44, 67
Freeman, M. 35, 39
Freriks, K. 312
Freud, S. 21, 22, 90

G

Gadamer, H.G. 26
Garczyński, S. 333
Gavins, J. 36
Geeraerts, D. 26, 27
Geest, D. de 25, 27, 28, 38, 68, 100,
149, 150, 207, 209, 210, 227, 233,
239, 240, 244, 275, 277, 311, 312
Genette, G. 265, 267
Gerbrandy, P. 204, 205, 312, 313, 316
Gerhardt, I. 84
Gerits, J. 141
Gerlach, E. 6, 157, 162-165, 179
Gerrist, A. 202-205
Gezelle, G. 25, 189
Ghyssaert, P. 171
Gijsen, M. 43, 47-48, 86
Gils, G. 70, 71-72, 105
Gisekin, 110-111, 348
Goedegebuure, J. 125
Górska, E. 26
Gorter, H. 245
Goszczyński, S. 333

Grady, J. 304
Gray, R. 304
Green, K. 38, 279, 280, 285, 306
Groenewegen, H. 178
Gruwez, L. 9, 113, 114, 116-118, 133,
137, 249, 258-273, 288, 291, 293,
294, 348

H

Handtpoorter, F. 138-140
Haesaert, C. 77
Haverschmidt, F. 264, 266
Hee, M. Van 111-113, 291, 347
Heidegger, M. 21-22, 26, 64-65
Hellinga, W.Gs 24
Hermans, T. 278
Hermans, W.F. 71
Hertmans, S. 15, 16, 20, 190
Herzberg, J. 37, 76, 96, 97-99, 346
Heusden, B. van 38
Heynders, O. 25, 49
Heytze, I. 201, 202
Hoek, T. 202
Hoekstra, M. J. 17
Hölderlin, F. 21, 154, 156, 293
Holtrigter, J. 197, 217
Holtzer, S. 185
Holvoet-Hanssen, P. 206-210, 217
Hoof, G. van 367
Hooff, H. van den 107
Hoornik, Ed. 86
Hugh-Jones, S. 20
Hulle, J. Van 276
Husserl, E. 26

I

Imschoot, T. van 221
Ingarden, R. 14, 26

J

Jackson, T. E. 36
 Jäkel, O. 36, 273
 Jansma, E. 171-174, 179, 275, 278,
 294-314
 Jellema, C.O. 158, 294
 Jessurun d'Oliveira, H.U. 69
 Johnson, M. 23, 26, 28, 31, 33, 36
 Jooris, R. 100, 101-103, 347
 Joosten, J. 208, 209, 221

K

Kal, J. 90, 171, 183
 Kalla, I.B. 32, 43, 64, 166, 169, 172,
 310, 314
 Kaufmann, E.J. 320
 Keats, J. 266
 Keuken, J. van der 119
 Klee, P. 102
 Klinkert, H. 259, 305, 306, 313
 Knibbe, H. 174-176, 199, 201
 Knuvelder, G.P.M. 45
 Kobus, S. 168
 Konst, J. 15, 208, 209
 Kooijman, B. 70, 221
 Kooistra, J. 133, 134, 135, 137, 349
 Koolwijk, S. 201-202
 Kopland, R. 94, 112, 123-127, 144,
 158, 285, 347
 Korteweg, A. 149
 Kouwenaar, G. 5, 9, 23, 25, 32, 44, 54,
 60, 62-67, 68, 99, 119, 120, 230, 235,
 277, 345
 Kövecses, Z. 34
 Krol, E. 43, 91
 Kuijper, J. 158
 Kusters, W. 25, 64, 65, 119, 158

L

Laclou, E. 25
 Lakoff, G. 23, 26, 27, 28, 31, 33, 36,
 273, 302, 352
 Langacker, R. 27
 Lasoen, P. 100
 Lava, A. 157
 Lazarus, E. 34
 Leeuwen, M. van 27
 Leuker, M-T. 91
 Lévi-Strauss, C. 18, 20, 90
 Leyns, A. 105
 Lieshout, T. van 7, 157, 165, 166-168
 Linden, C. van der 133, 134-136, 140
 Linders, J. 162
 Lindner, E. 113
 Lodeizen, H. 32
 Londersele, R. R. van 195-196, 217
 Lucebert 25, 32, 33, 59-60, 61, 64, 69,
 120, 230
 Luijters, G. 294

M

Maesschalck, Y. de 318
 Mallarmé, S. 65
 Marais, R. 309
 Marsman, H. 25, 47, 48
 Martelaere, P. de 185, 190, 192, 193
 May, L.S. 33, 76, 77, 81-83
 Meijer, M. 258, 76-81, 82, 96, 97, 98,
 107
 Merleau-Ponty, M. 26
 Mettes, J. 23
 Michaelis, H. 76, 77, 78, 79
 Min, N. M. 76, 96-97, 179, 181-182,
 346-347
 Minne, R. 140, 189
 Mishima, Y. 267
 Miskotte, K.H. 51

Moerdijk, A. 34
 Molegraaf, M. 222
 Mooij, J.J.A. 24, 36
 Moor, W. de 184, 185
 Moors, E. 205-206
 Morley, D. 18-19, 351
 Mortier, E. 210-212
 Mosheuvcl, L. 25
 Mourits, B. 239-240, 244, 247, 248
 Mulder, R. 291
 Mulisch, H. 135
 Multatuli 25, 333
 Musschoot, A.M. 44, 276, 288

N

Nasr, R. 213, 315, 327-340
 Neefjes, A. 309, 313, 314
 Niemcewicz, J.U. 333
 Nietzsche, F. 16
 Nijhoff, M. 25, 43, 49-54, 56, 93, 197,
 263, 290, 327, 352
 Nijlen, J. van 85
 Nijmeijer, P. 119, 158
 Noldus, R. 313
 Nolens, L. 2, 3, 9, 103-104, 144, 275,
 276-294, 302, 314, 347, 349
 Nootboom, C. 86-87, 158
 Note, J. 222

O

Oakley, T. 30, 31, 32
 Oever, A. van den 67, 162, 163, 164
 Offermans, C. 119, 120
 Oosterholt, J. 43
 Ostaijen, P. van 45, 48, 222
 Ouwens, K. 94-95, 119, 134-135, 182-
 183
 Overdiep, G.S. 24
 Oversteegen, J.J. 24

P

Panther, K.-U. 33
 Peeters, H. 213-214, 338
 Peeters, P. 325, 327
 Peypers, A. 76, 78-79
 Pfeijffer, I.L. 329
 Pint, K. 195
 Pollet, F. 204, 316
 Pols, G. 15
 Poortere, J. de 138
 Postma, H. 25
 Provoost, A. 327

R

Radden, G. 26, 31, 33, 34, 302-303
 Rauh, G. 279
 Ravel, M. 51, 53
 Renders, H. 371
 Rennenberg, R. 87
 Renoir, P.A. 262
 Rettel, L. 333
 Reyniers, T. 140
 Ricoeur, P. 16, 17, 26, 36, 236
 Ridder, A. de 44
 Rijghard, R. 222
 Rilke, R.M. 101, 180, 258
 Robert, M. 21, 157, 158, 202
 Roelants, M. 47
 Roemer, A. 76
 Rosch, E. 27
 Rodenko, P. 54, 62-63, 74, 346
 Roggeman, W. M. 102, 121, 227, 232,
 250, 253, 259
 Ruitenbergr-de Wit, A.F. 25, 55-56
 Rutgers, F. 61
 Ruyslinck, W. 6, 86, 346
 Rybczynski, W. 19
 Ryssel, D. van 100-101

S

Schalkwyk, Ph. Van 310, 314
 Schierbeek, B. 61, 119
 Schiferli, V. 213
 Schippers, K. 89, 94
 Scholte, H. 45, 47
 Schouten, R. 121
 Schubert, F. 266
 Schulte Nordholt, J.W. 120-121, 185-186, 193
 Schuur, K. 222
 Segers, G. 100
 Shelly, P.B. 266
 Simons, A. 43
 Slauerhoff, J. 23, 68, 202, 253, 313
 Sleutelaar, H. 244
 Snitker, W. 259
 Snoek, P. 70, 71, 73-76, 93, 346
 Sontag, S. 120, 142
 Sötemann, A.L. 8, 24, 25, 158
 Spillebeen, W. 25, 117
 Spinoy, E. 2, 14-16, 25, 144, 145, 153-156, 315, 316-327
 Starink, G. 108-109
 Stassijns, K. 133, 140-144
 Steen, G. 36
 Stockwell, P. 26, 35, 36, 352
 Strauven, F. 221
 Streuvels, S. 110-111
 Strycker, C. de 203
 Sweep, J. 34

T

T'Hooft, J. 113-116, 348
 T'Sjoen, Y. 69, 75, 76, 189, 231, 253, 265, 291
 Tabakowska, E. 29
 Taylor, J. R. 57
 Tentije, H. 158

Theunissen, J. 205
 Thomas, P. 111, 327, 328
 Tollens, H. 43, 44, 91, 294, 336
 Tomesen, R. 216
 Toorn, W. van 9, 105, 119, 120, 121-123, 197, 249-260, 273, 329, 348
 Toporow, W. N. 13
 Truijens, A. 222
 Tulkens, J. 83-84, 346
 Turner, M. 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 67, 273, 352

U

Uffelen, H. van 47
 Uitdehaag, A. 198

V

Vaessens, T. 15, 208, 327, 328
 Vallejo, C. 127-128
 Vandaele, J. 37, 38
 Vandevoorde, H. 25, 45
 Vanriet, J. 100
 Vasalis, M. 76
 Vegt, J. van der 222
 Vercammen, J. 105-106, 347
 Verhagen, A. 37-38
 Verhagen, H. 89-90
 Verkruijse, P.J. 45
 Verpale, E. 113
 Verspoor, M. 27, 299, 307
 Verstraeten, P. 38
 Villon, F. 267
 Vinkenoog, S. 54
 Vogel, W. 340
 Vogelaar, J. 22, 171
 Vos, L. 121, 252, 253
 Vreede, M. de 76, 77
 Vree, P. de 75, 76
 Vroman, L. 130-131

W

Waard, E. de 76
 Waarsenburg, H. van den 120
 Waerebeek, J. 136
 Walravens, J. 77, 221, 227, 232, 316,
 322, 324
 Warmond, E. 76, 77, 78, 80-81
 Warren, H. 248
 Watering, C.W. van de 25, 60, 64
 Weemoedt, L. 90
 Wenseleers, L. 100
 Westerlinck, A. 25
 Whitman, W. 213
 Wigman, M. 144
 Williams, W.C. 101
 Willockx, D. 323, 324
 Wilmink, W. 165

Wilner, E. 324
 Winkler, K. 90, 91, 347
 Wittgenstein, L. 232
 Woestijne, K. van de 25, 43-47, 54, 56,
 266
 Wright, F.L. 316, 317, 319-322, 324,
 326, 327

Y

Yperman, Ch. 77

Z

Žižek, S. 25
 Zonderland, P. 119, 158
 Zuiderent, A. 125, 145, 157, 159, 169,
 213, 215-216
 Zwagerman, J. 157-158

