

Cover Page



Universiteit Leiden



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

Author: Keijsers, Piet

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

Date: 2012-10-04

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

1.1 Voorwoord

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

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

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

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

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

² Brems 2006: 654

³ Meijer 1996: 33

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

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

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

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

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

⁴ Stolk 2001: 128

⁵ Groenewegen 2002: 140

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

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

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

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

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

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

⁶ Brems 1991: 132

⁷ Veire, Vande 2002: 234

⁸ Schrover 1992: 79

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

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

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

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

1.2 Realistisch lezen

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

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

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

¹⁰ Alphen, Van 1988: 200

¹¹ Alphen, Van 1988: 25-66

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

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

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

1.3 Receptie van Starinks werk: fascinatie en irritatie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Vendler 1999: 2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² Stolk 2001: 125-142

²³ Friedrich 1967: passim

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

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

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

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

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

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

²⁴ Steiner 1978: 18-47

²⁵ Steiner 1978: 43

²⁶ Johnson 1957 (1960): vi

²⁷ Blades 2002: 68

²⁸ Alphen, Van 1988: 136

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

1.4 Beschrijving van het corpus en complicaties daarbij

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁵ Starre, Van der 2001: 31

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

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

Met het *versregelwit* bedoel ik het wit van de pagina aan het einde van de versregel, dus het wit van de rechtermarge. Het *strofewit* zijn de witregels tussen de strofes. Het *inspringwit*: het wit in de linkermarge, voor de versregel. Het wit aan het einde van het gedicht heet het *eindewit*, het wit boven het gedicht noem ik (...) *kopwit*, en tenslotte is er het *titelwit*: het wit tussen de titel en de eerste regel van het gedicht.³⁸

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

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

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

³⁸ Dijk, Van 2006: 15

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

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

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

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

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

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

⁴⁰ Dijk, Van 2006: 15

strofebouw en lengte van de versregels betreft. Bij de analyse van de derde bundel zal dit alles in detail aandacht krijgen.

Om mijn opmerkingen over de kleine symmetrie te verduidelijken voeg ik hier twee visualiseringen van de derde bundel toe (de figuren 1 en 2) die ik kort zal toelichten. In de bovenste rij van deze tabel staan de paginanummers van de bundel vermeld, in de onderste rij geven gelijke kleuren gelijke opbouw van gedichten aan. De keus van de kleuren is willekeurig. Ik heb steeds twee maal twee pagina's van dezelfde kleur voorzien met uitzondering van de openingspagina en de slotpagina, omdat het nog ter discussie staat of het bij twee naast elkaar gelegen bladzijden om één gedicht dan wel om twee gedichten gaat. Ik heb de pagina's 22-23 en 24-25 wit gelaten, omdat ze binnen de kleine symmetrie geen pendanten hebben. De denkbeeldige as van de symmetrie loopt tussen deze twee koppels in. De eerste kolom van figuur 2 geeft de pagina's van de bundel III aan, de tweede het aantal strofen dat op de desbetreffende bladzijde staat, de derde het aantal versregels per strofe, de vierde kolom geeft aan of de tekst van de pagina in romein of cursief is gezet of gedeeltelijk in beide, de vijfde kolom tenslotte geeft antwoord op de vraag naar de aanwezigheid van eindewit per bladzijde.

5	6	8	10	12	14	16	18	20	22	24	26	28	30	32	34	36	38	40	42
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
7	9	11	13	15	17	19	21	23	25	27	29	31	33	35	37	39	41		
Red	Blue	Pink	Green	Red	Orange	Purple	Yellow	Dark Blue	White	White	Dark Blue	Yellow	Purple	Orange	Red	Green	Pink	Blue	Red
Red	Blue	Pink	Green	Red	Orange	Purple	Yellow	Dark Blue	White	White	Dark Blue	Yellow	Purple	Orange	Red	Green	Pink	Blue	Red
Red	Blue	Pink	Green	Red	Orange	Purple	Yellow	Dark Blue	Dark Blue	Dark Blue	Yellow	Purple	Orange	Red	Green	Pink	Blue	Red	
Red	Blue	Pink	Green	Red	Orange	Purple	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Purple	Orange	Red	Green	Pink	Blue	Red	
Red	Blue	Pink	Green	Red	Orange	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Orange	Red	Green	Pink	Blue	Red
Red	Blue	Pink	Green	Red	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Red	Green	Pink	Blue	Red
Red	Blue	Pink	Green	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Green	Pink	Blue	Red
Red	Blue	Pink	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Green	Pink	Blue	Red
Red	Blue	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Blue	Red
Red	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Red
Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red	Red

Figuur 1: de formele symmetrie van de derde bundel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴³ Daarover Mosheuvel 1985: 230 vlg.

⁴⁴ Holzberg (1990): 597

⁴⁵ Harrington 2006: 88

Akhmatova 1997 (2006): 384-394

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

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

1.5 “Voorwerk en nawerk”

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

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

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

⁴⁶ Wales 2001: 23 en 53

⁴⁷ Leeman & Braet 1987: 112

⁴⁸ Kregting, 2006: 242.

⁴⁹ Ik volg hier de spelling van de titelpagina.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.6 Lezen van een tentoonstelling

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

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

⁵² Genette 1987: passim

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

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

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

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

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

⁵³ Braak, Ter 1949: 132-133

⁵⁴ Zie noot 29

⁵⁵ Braak, Ter 1950: 337

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁹ Bal 1996: 3-4

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

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

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

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

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

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

⁶⁰ Nijhoff 1978: 112

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

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

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

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

⁶¹ Alphen, Van 1988: 196-198

⁶² Korsten 2002: 282

⁶³ Duhamel 1991: 210

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

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

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

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

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

⁶⁴ Culler 2002: 69

⁶⁵ Culler 2002: 68 en vlg.

⁶⁶ Vaessens 2001: 49

⁶⁷ Jakobson en Lévi-Strauss 1977: 126-144

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

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

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

1.7 Opbouw van deze studie

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

⁶⁸ Heynders 2006: 13-22

⁶⁹ Oosterhoff 2000: 89

⁷⁰ Zuiderent 2001: 20

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

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

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