

LAURENS HAM

## Leesrichtingen. Over de poëzie van Erik Lindner

Erik Lindner, *Terrein*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2010.

EEN TIJD GELEDEN LAS IK OVER een promotieonderzoek van een Nederlandse neurowetenschapper, die had onderzocht hoe witte stof de verschillende hersengebieden met elkaar verbindt. Een van zijn conclusies was dat intelligentie niet zozeer schuilt in één goed ontwikkeld gebied in de hersenen, maar in de mate waarin de delen geïntegreerd zijn. De onderzoeker vergeleek de verbindingen in het hoofd met een net van snelwegen. Daarover moeten zo effectief mogelijk zoveel mogelijk auto's kunnen rijden. Niet de hoeveelheid asfalt is van belang voor een vlotte doorstroming en de snelste reis van A naar B. Belangrijk is vooral dat automobilisten niet zijstraat X moeten kiezen om bij B te komen. In het brein van intelligente mensen zijn de verbindingen kort en functioneel.

Politici die op het punt staan weer tot een snelwegverbreding te besluiten doen er goed aan dit bericht ter harte te nemen. Zelf bood het me een mooi beeld voor het overdenken van een kwestie die me al een tijdlang bezighoudt: hoe verwerkt een lezer tekstuele informatie? Het gaat dan natuurlijk vooral om het lezen van een literaire tekst, in het bijzonder een dichtbundel. Wanneer begint een lezer in een tekst dwarsverbanden te ontdekken? Verschilt het per lezer welke verbindingen hij tussen de woorden, de regels, de gedichten en tussen bundels legt? Als we de snelwegmetafoor aanhouden, is dat probleem niet meteen opgelost. Het lezen en herlezen van poëzie is niet alleen een kwestie van nieuwe auto's zo effectief mogelijk over de snelweg jagen; eerdere auto's hebben op hun tocht ook van alles achtergelaten. Een botsing met een autowrak, met achteloos uit het raam gegooid zwerfafval of achtergelaten huisdieren is meestal niet te voorkomen. Onze leeservaringen worden immers diepgaand door eerdere leeservaringen beïnvloed.

Het probleem van het schrijven over poëzie is dat de auteur nooit in staat is om de auto's live over de snelweg te laten zoeven. De lezer van een literaire kritiek of een essay over literatuur krijgt altijd alleen het

ordelijke resultaat te zien. Om nog één keer bij de bovenstaande beeldspraak te blijven: de auto's zijn niet te zien zoals ze over de weg rijden, maar zoals ze in keurige rijen en mooie patronen geparkeerd staan in een transferium. Dat kan niet anders, maar toch is het jammer. Wat zou het mooi zijn om beter zicht te krijgen op hoe een interpretatie zich vormt, op hoe een lezer besluit tot een bepaalde leesrichting, waarna het vervolg van het leesproces zich daardoor laat sturen.

Als ik in grote lijnen probeer te reconstrueren hoe mijn leesproces ter voorbereiding van dit essay verliep, dan moet het zo geweest zijn: ik las *Terrein* anderhalf, twee keer; zoals altijd heen en weer bladerend tussen gedichten. Daarna kwam *Tafel* (2004), Lindners vorige boek. Vervolgens herinnerden de bundels aan een boek van Mark Insingel, *Een kooi van licht* (1966) en aan een aantal gedichten van Gaston Burssens en Paul van Ostaijen. Via die dichters en het teruglezen in *Terrein* en *Tafel* kwam ik vervolgens uit bij het oeuvre van F. van Dixhoorn. Mijn ideeën draaiden rond een kern die zich maar moeilijk liet opschrijven, zodat ik na een eerste, mislukte versie opnieuw moest beginnen.

De vorige regels suggereren dat het reconstrueren van een leestraject onbegonnen werk is, en bovendien saai en slecht proza voor de lezer zou kunnen opleveren. Toch heb ik het plan opgevat om mijn traject door Lindners twee laatste bundels in dit stuk uiteen te zetten. Uiteraard kan het alleen maar een gefingeerde, gladgestreken representatie zijn, een constructie achteraf. Toch is het de moeite waard om iets te laten zien van het proces dat ik als Lindnerlezer doorliep. De keuzes waarvoor ik kwam te staan zijn namelijk typerend voor de problemen waarop veel lezers zullen stuiten.

## Onbekend terrein

Vóór mijn eerste lezing van *Terrein* heb ik weliswaar een heel aantal van Lindners kritieken en essays gelezen, maar nauwelijks iets van zijn poëzie, op een aantal tijdschriftpublicaties na. Ik begeef me dus op bijna onbekend terrein. De omslag van de bundel, in de woorden van literatuurwetenschapper Gérard Genette een van de 'drempels' die de leeservaring stuurt, bekijk ik maar vluchtig. Er staat een rode bedrijfswagen op een parkeerplaats, vóór een muur waarop een metersgrote landschapsafbeelding is te zien. Het landschap is in puntjes of pixels verdeeld, als op een pointillistisch schilderij, een te sterk uitvergroete foto of een borduursel.

Het eerste, titelloze gedicht is een uitgelijnde tekst met het uiterlijk van een prozagedicht. Het laat zich lezen als de beschrijving van een reis, namelijk als een reeks indrukken die op een tocht zijn gedaan en die elkaar min of meer chronologisch opvolgen: 'Het meer tussen witte rotsen. De landingsbaan. Vliegeniers. Loketten in de aankomsthal.

801 Trolleys. De stenen vloer. De treinstellen. Schouderbanden van rugzakken die neerhangen uit het bagagerek. Kruiers.’ Dan blijkt het eerste element te detoneren doordat het geen betrekking heeft op een zintuiglijke waarneming: ‘Het noorden.’ Ook een onverwacht poëtische metafoor springt in het oog: ‘De walvishuid van zee.’ Sommige elementen gaan een verbinding met elkaar aan omdat ze inhoudelijke of uiterlijke overeenkomsten hebben: ‘Bloed uit de moedervlek. Het papieren zakdoekje. De ontbijtzaal van het rode kruis.’ (*Terrein*, p. 7)

De eerste afdeling die meteen daarop volgt, ‘Steiger en boeg’, opent met een gedicht dat een heel andere, minder realistische toon heeft (111):

Bomen buigen weg van de kust  
voor het huis schuift een steiger  
  
de rechte gevel en rechte steiger  
zijn bomen die naar je wuiven  
  
het huis vanuit een rijdende tram  
helt in de wind die van zee komt  
  
je buigt je hoofd onder de steiger  
kijkt naar buiten als je thuis bent.

Vooraf de eerste twee strofen in dit gedicht doen onmiddellijk aan Gaston Burssens denken, hoewel ik op dat moment nog niet weet aan welk gedicht precies. Het klankspel (de alliteratie van de eerste twee woorden, de assonantie in ‘huis’ — ‘schuift’ — ‘wuiven’), de woordherhaling (‘steiger’ tot tweemaal toe als slotwoord van een regel; ‘rechte’ tweemaal dicht op elkaar) herinnert meteen aan het taalgebruik van Burssens in de late jaren 1920. Ook het spel met bewegingen en richtingen komt bekend voor: het buigen van de bomen en van het hoofd, het hellen van het huis, het uitzicht van het huis dat wordt doorsneden door de steiger. Pas dagen later zal ik me herinneren welke regels hier onbewust op de achtergrond meezingen: ‘Onder de maan schuift de lange rivier / Over de lange rivier schuift moede de maan / Onder de maan op de lange rivier schuift de kano naar zee’ et cetera. Dat zeer bekende gedicht ‘Melopee’ is weliswaar opgedragen aan Burssens, maar door Paul van Ostaijen geschreven. Dat ik eerst aan Burssens moet denken, heeft er misschien mee te maken dat zijn werk vanaf 1924 sterk op dat van zijn boezemvriend lijkt, zodat zijn teksten bijna pastiches worden. Er zijn fragmenten in Burssens’ werk die aan de genoemde passage bij Lindner herinneren: ‘De nacht is twee / de groene nacht / de verlichte nacht / honden blaffen naar de maan // De halve maan schijnt op geschelpde daken / de halve straat kraakt van licht / waar blauwe huizerij / aan de schaduwzij / niet zwicht / voor het licht van de halve straat / in dit korrelaat / van nacht en licht’.

‘Bomen buigen weg...’ herneemt weliswaar een aantal elementen van het gedicht ervoor, bijvoorbeeld de ruimtelijke situering aan zee. Tegelijk

is de tekst klankrijker en lijkt hij minder een narratieve structuur te bezitten. Enigszins surrealistisch is de voorstelling dat levenloze en levende voorwerpen als bomen, mensen en huizen elkaars eigenschappen overnemen. Het derde gedicht completeert mijn voorlopige indruk van het boek. Deze tekst bestaat opnieuw uit een schijnbaar incoherente opsomming van simultane gebeurtenissen. Het narratieve element uit het eerste gedicht verdwijnt hier naar de achtergrond, dit gedicht wekt de indruk een filmpje te zijn waarop verschillende contextloze handelingen tegelijkertijd te zien zijn (12):

De zee is paars bij Piraeus.

Een vlag kruipt uit de klokkentoren  
als de wind draait.

Een man stapt over een hond.

Een vrouw wrijft gebogen over haar ooglid.

In een parapluwinkel valt een paraplu van de toonbank.

Opnieuw speelt dit gedicht zich bij zee af en zijn het bewegingen en visuele lijnen die te zien zijn. Niet alleen de vrouw in het citaat hierboven buigt zich, ook de gekromde hengel van een visser volgt die gebogen lijn. Die lijn herinnert bovendien aan de gebogen bomen, hoofden en huizen uit het gedicht ervoor. Er bestaan dus dwarsverbanden tussen de gedichten van Lindner.

Hoewel het gebrek aan verhaal en duiding in deze tekst opvalt, geeft het gedicht wel allerlei aanzetten tot narratieve lijnen. Het is alsof de lezer midden in een reeks ontwikkelingen stapt die hij niet kan plaatsen, maar die wel suggesties opwekken. Van een van de personages weet ik bijna niets, maar toch prikkelt ze de fantasie: 'Een meisje stapt in de metro met een bureaula.' Als dat meisje een kast te vervoeren heeft, waarom heeft ze dan alleen een la in haar hand? Zit er iets in die la en zo niet, waarom draagt ze hem dan?

### Lijnen, bewegingen

In het vervolg laat ik het narratieve lezen steeds meer achterwege. Er blijken voortdurend nieuwe personages in de bundel voor te komen, waarvan telkens maar een of enkele handelingen genoemd worden: 'een vrouw staat in een stoel om een kaars aan te steken' (13), 'een man houdt in de metro zijn helm op' (15), 'een man loopt met een lijst op de schouder / zijn arm steekt erdoorheen' (39), 'hij tikt over haar billen met een blindenstok' (49). De gekozen voorbeelden laten zien hoe weinig de lezer van de personages te weten komt; soms zijn ze alleen maar met 'hij' of 'zij' aangeduid. Opvallender dan hun persoonlijkheden zijn dan ook hun handelingen, die soms zo ongerijmd zijn als het meenemen van een

803 bureaula in een metro. Meer dan de personages blijft me tijdens het lezen dan ook een reeks beelden bij.

Die beelden gaan zich tijdens het lezen steeds meer in patronen voegen. Het gaat opvallen dat de aandacht voor bewegingen en lijnen uit de eerste gedichten in de hele bundel wordt doorgezet. We zien horizontale en verticale lijnen lopen: ‘scheepstouwen spannen voor de boeg’ (13), ‘hij meet een potloodstreep na met een waterpas’ (16), ‘haar slapende hoofd op tafel / een haarlok over de rand’ (25), ‘ze verplaatst een liniaal op tafel / en trekt een lijn’ (26). Tegelijk zijn er cirkelbewegingen, kromme lijnen, ritmische patronen: ‘polsen buigen mee met wandelstokken / en komen ritmisch boven de heg uit’ (14), ‘[h]oek en boog worden uitgegumd in steen’ (40), ‘twee mannen lopen een hond achterna / wachten in de bocht van het bospad’ (50).

Ook op woordniveau worden er patronen zichtbaar, die soms verknoopt raken met de richtings- en bewegingsherhalingen. ‘De laadklep van het schip opent boven de kade / schuift heen en terug over steen’ (13) resonanceert in ‘een schip dat tegen de kade schuurt’ (17), maar gaat ook meeklinken in andere fragmenten: ‘Een tafel aan een takel draait rond en komt stil / een man loopt over het schip tegen de vaarrichting in’ (16), ‘het schip drijft nog even langs de kade’ (16), ‘een schip dat aan zijn kettingen trekt / zijn romp uitzet’ (15). Gaat het om telkens dezelfde handeling — het aanmeren en uitladen van een schip — dat over enkele gedichten verspreid is? Een ander terugkerend patroon is dat van de krant: ‘in de krantenmoes staan voetafdrukken’, ‘[k]rantenrek in fietsenstalling’ (40), ‘dit stuk van de krant waait om een tak’ (41), ‘ze legt de krant in de mand’ (43). De regel ‘de moes die ronddraait’ (18) kan bovendien weer verbonden worden met ‘de bal draait rond in het water’ (25) en zelfs met ‘een *moestuïn* tussen gaas in een waas van groen’ (27, mijn cursivering).

Het is duidelijk dat de grens tussen objecten in deze bundel even snel getrokken wordt als uitgewist. Water en wind hebben invloed op de structuur die we zien; soms doorbreken ze het patroon, soms fixeren ze het: ‘Een draaikolk volgt de wand voor het strand / en de wind wijst de kustlijn verder langs, fixeert / het ongestreken laken van de zee // de moes die ronddraait.’ (18) Ook de grenzen tussen objecten en mensen worden vloeibaar, een praktijk die ik al in een van de openingsgedichten zag, maar die een enigszins macaber vervolg krijgt in een regel als: ‘kinderen zitten tussen plastic zakken / hun knieën tegen de borst’ (13). Deze regel, waarin kinderen als vuilniszakken langs de kant van de weg lijken te worden gezet, herinnert me overigens weer aan een andere intertekst, namelijk aan de film *Air Doll* (2009) van Hirokazu Koreeda. Daarin zet de levende opblaaspop uit de titel aan het einde zichzelf en haar minnaar bij het vuilnis.

Niet lang hierna begin ik aan *Tafel*, Lindners vorige bundel. De titel herinnert aan *Terrein*: beide woorden omschrijven platte vlakken. Ook de omslagfoto van *Tafel* lijkt opvallend veel op die van zijn opvolger. We zien weer een landschap afgebeeld, waarop net als op de andere foto bomen te zien zijn en een weg die naar een wazige horizon leidt.

Maar ook de gedichten zelf, de besproken thema's, de gebruikte woorden, allemaal doen ze aan die van *Terrein* denken. In het eerste gedicht, dat in de eerste twee strofen weer aan Burssens en Van Ostaijen ('dag stoel naast de tafel / dag brood op de tafel') doet denken, zien we lijnen getrokken worden die door kromme lijnen doorbroken worden (*Tafel*, p. 7):

Het raam maakt een kier  
 en de tafel tot hier  
 breekt  
 op slag

en de tafel is niet bij het raam  
 maar hier naast me gaan staan  
 aan de voet van de tafel  
 valt het kleed van de tafel

in het licht van het raam  
 buigt het blad een armlengte  
 knikt in de elleboog een reep  
 in de lade, kruimels, paperclips

het stuk karton dat de tafel recht  
 en het raam open houdt

een schuivend vierkant over de tafel  
 beent in een stuk op de grond.

Sommige van de regels hadden ook in *Terrein* kunnen staan; vergelijk 'twee lampen vullen vanaf het eind van de brug de binnensee' (*Tafel*, p. 15) met 'vanaf een mast schijnt licht op het water' (*Terrein*, p. 13). Vergelijk 'wrijft ze mascara uit over haar ooglid' (*Tafel*, p. 32) met 'Een vrouw wrijft gebogen over haar ooglid' (*Terrein*, p. 12). Het begrip 'acedia', luiheid, speelt in allebei de bundels een rol. Ook de techniek om allerlei simultane handelingen te beschrijven zonder duiding komt al in *Tafel* voor.

Toch is er ook een ontwikkeling zichtbaar tussen de twee boeken, die al wordt aangeduid in Gaston Franssens recensie van *Terrein* die ik later herlees (*De Reactor*, 1 juni 2010). *Terrein* is een consequentere, nog strengere doorvoering van Lindners 'programma' — als je het die gewichtige term moet geven. Zo zijn de gedichten in *Tafel* uiteenlopend van vorm. In *Terrein* zijn er maar een paar gedichten, namelijk die drie gedichten die niet in een afdeling zijn ondergebracht, die een echt

805 afwijkende vorm en thematiek presenteren. Bovendien lijkt Lindner in *Tafel* nog vanuit narratieve structuren te denken. Zo is er een titelloos gedicht waarin zich een verhaaltje ontrolt over een zwervende man en zijn honden, dat na twee strofen abrupt afbreekt. Het lijkt alsof de plot moet worden geëlimineerd, juist als hij tot wasdom lijkt te komen (*Tafel*, p. 19):

Als ik hem tegenkom beginnen we zomaar  
wat te roepen. Hij glimlacht. Havenindiaan,  
baardaap. Eenmaal bij hem thuis kruipt hij  
in bed. Staarog. Zijn honden blaffen naar

Ook in andere gedichten is de duiding niet helemaal afwezig. Een aantal regels geeft een voorzichtige aanzet voor een figuurlijke lezing, terwijl alles in *Terrein* juist aanraakbaar is, zichtbaar, concreet. Een taalfilosofische opmerking als deze zul je in de laatste bundel niet snel tegenkomen: 'De zwijgende vrouw aan tafel verdeelt / wat van ons is en wat van taal.' (24)

### Wat van ons is en wat van taal

Die laatste regel leidt uiteindelijk naar een centrale problematiek in Lindners poëzie. Er zijn ten minste twee leeswijzen voor de gedichten van Lindner. De ene noem ik realistisch. Ik lees de wereld die Lindner beschrijft dan als een min of meer herkenbare wereld. Weliswaar noemt hij allerlei ongerijmdheden en eigenaardige gebeurtenissen, maar deze zijn te verklaren door te verwijzen naar de ervaringen van de dichter. In deze lezing steek ik dus resoluut de grens tussen gedichtwereld en werkelijke wereld over. Toch is niet vol te houden dat de wereld die Lindner beschrijft de echte wereld is. Het is echter wel de wereld zoals die zich aan zijn waarnemend en interpreterend brein voordoet.

Nu hebben we dus te maken met een meestal ongenoemd blijvend ik, dat als een centrum van waarneming de wereld structureert. Vanuit zijn hoogstpersoonlijke hebbelijkheden en interesses geeft Lindner die representatie de vorm die ze heeft. Als deze gedichten een blauwdruk vormen van wat er in zijn hoofd omgaat, dan zijn het dus vooral lijnen, bewegingen, eigenaardige handelingen et cetera die hem opvallen bij het waarnemen van de wereld.

Het beeld van een op de dichter lijkende figuur als centrum van waarneming leen ik van het werk van F. van Dixhoorn. Bij hem is hetzelfde aan de hand: voor de lezer is het alsof we in een hoofd opgesloten zitten van een ongenoemd blijvend ik dat de wereld ziet en daar tegelijkertijd in spreektaalzinnetjes op reflecteert. Het is duidelijk dat het werk van Lindner, wanneer we het vanuit het werk van Van Dixhoorn lezen, een voorname rol aan de waarnemer toekent. In het

806 gevecht tussen ‘wat van ons is en wat van taal’ speelt het ‘ons’ de belangrijkste rol.

Er is echter nog een andere leeswijze mogelijk, de taalgerichte. Het accent ligt nu niet op de werkelijkheid die beschreven wordt, maar op de taal die we te lezen krijgen. De lezer zit in een wereld die niet zozeer een blauwdruk is van andermans bewustzijn, als wel een talige kooi waaruit het lastig ontsnappen is. Steeds dezelfde begrippen, steeds dezelfde handelingen, steeds dezelfde bewegingen keren terug. Deze leeswijze is geïnspireerd op het oeuvre van Mark Insingel, in het bijzonder op zijn vroege bundel *Een kooi van licht*. Die confronteert de lezer met een talig raamwerk waarin telkens dezelfde begrippen terugkomen: spiegels, licht, de zon, het bos, de zee. Het boek lijkt wel een ‘kooi van licht’, waaruit ogenschijnlijk gemakkelijk valt te ontsnappen. Toch blijft het web van correspondenties tussen dingen, handelingen en begrippen intact; als mens is daar geen ontkomen aan. Wanneer we Lindners werk vanuit deze invalshoek bekijken, blijft er heel wat minder *agency* over voor de mens. De strijd tussen ons en de taal wordt in het voordeel van de taal beslecht.

Het fraaie is dat deze leesrichtingen naast elkaar kunnen bestaan en zelfs nog allerlei andere mogelijkheden openlaten. Lezen in Lindners oeuvre betekent telkens opnieuw voor keuzes en interpretatieproblemen worden gesteld over hoe we elementen moeten scheiden of combineren, moeten duiden of in hun waarde moeten laten. Uiteindelijk ontstaat een onoplosbaar probleem dat ik maar als de kwestie van dubbele reconstructie zal omschrijven. Stél dat Lindner in deze bundel een reconstructie van de werkelijkheid presenteert, een geheel van waarnemingen zoals *hij* die gedaan heeft, dan is het aan de lezer om die reconstructie vervolgens weer zelf tot een interpretatie te vormen. Maar vorm je daarmee niet weer een geheel nieuwe, derde werkelijkheid? Wie bepaalt dan de contouren van die interpretatie: je eigen bewustzijn, Lindners waarnemend ik, de taal die hij hanteert?

De beide omslagen van *Tafel* en *Terrein* drukken deze problematiek van gelaagde werkelijkheden goed uit. Op de omslag van *Tafel* zien we een vage weergave van een landschap, met daarnaast een donkere vlek die niet thuis te brengen is. Hoort die vlek op het schilderij thuis of in de wereld daarbuiten? *Terrein* toont ook een landschap, maar nu wordt duidelijk het contrast tussen de ‘echte’ werkelijkheid en die van de afbeelding getoond. Dat vereenvoudigt de zaak ogenschijnlijk. Wie echter de bundel omdraait en het achterplat bekijkt, waarop het linkerdeel van deze foto is te zien, ontdekt een nieuwe complicerende factor. In de muur — in het landschap — is een deur geopend die naar een derde werkelijkheid leidt. Daarboven speelt zich een vierde werkelijkheid af: die van een snelweg waarop auto’s voorbij kruipen.