

H.U. Jessurun d'Oliveira

Speuren in Lucebert

Een lezersvisie op diens gedichten

2025 Prometheus Amsterdam

Eerste druk 2015

Tweede, vermeerderde druk 2025

Alle rechten voorbehouden. Tekst- en datamining van (delen van) deze uitgave is uitdrukkelijk niet toegestaan.

© 2015, 2025 H.U. Jessurun d'Oliveira

Omslagontwerp Bas van Vuurde

Foto auteur Joshua Rood

Zetwerk Mat-Zet bv

www.uitgeverijprometheus.nl

ISBN 978 90 446 5853 8

Gebruiksaanwijzing

‘Raadsels zijn er niet om opgelost te worden, eerder vergroot, zoals Harry Mulisch schreef. Ik geloof in het raadsel van de poëzie en voel niet de behoefte tot ontcijfering.’ Dat schreef, met het prerogatief van de dichter, Remco Campert in een op de eenenzeventigste verjaardag van D-Day verschenen column in *de Volkskrant*. Zeker, dichters hoeven geen raadsels op te lossen: zij geven ze op. Bijvoorbeeld: hoe ‘ontcijfert’ men eigenlijk letters? Zo’n oxymoron vergt in zijn letterlijkheid al meteen een kabbalistische transformatie waarbij letters in cijfers worden omgezet, of van cijfers worden ontdaan. Ja, zo wordt het raadsel inderdaad wel vergroot, naar het voorschrift van Harry Mulisch, wat deze daar ook onder verstaan mag hebben.

In dezelfde column prijst Campert Lucebert aan (overigens ex aequo met Hans Verhagen) als naar zijn onbescheiden mening ‘de grootste moderne Nederlandse dichter’. Hij zal dat baseren op lezing van Luceberts gedichten, maar naar eigen zeggen niet op ontcijfering ervan. Dat kan heel goed, zelfs bij een dichter met zulke veelal raadselachtige gedichten als Lucebert. Ook ik kleef de opvatting aan dat Lucebert, even los van Verhagen, een van de grootste dichters van Ne-

derland is, door de eeuwen heen. Maar anders dan bij Campert, leeft bij mij altijd de behoefte om het niet te laten bij impressies, maar om te trachten te achterhalen hoe het komt dat de vaak hermetische en overdonderende poëzie van Lucebert mij als groots treft, of zonder meer treft en aantrekt. Eenvouds verlichte waters zijn niet zo eenvoudig als ze eruitzien. Zij laten wel indrukken na, en velen hebben daaraan voldoende, zoals de mensen die in dichte drommen langs beroemde schilderijen schuifelen en dan hun mening al klaar hebben, die vaak op niet veel meer neerkomt dan op het naprevelen van een geïnculceerde canon. Sommigen bijten zich daarentegen uit nieuwsgierigheid vast en spenderen meer tijd aan de contemplatie en doorgroning. Zonder me verder af te willen zetten tegen lezers die een gedicht een, twee keer lezen en daar allerlei sensaties bij hebben en genoeg aan beleven, en bij veel poëzie ben ik een van hen, ben ik behept met de neiging om na te gaan hoe een gedicht in elkaar zit, wat de betekenis voor mij is, en hoe het komt dat een gedicht mij iets zegt, mij raakt, mij fascineert. Daar komt van alles bij kijken: de relatie tussen dichter en gedicht, die van gedicht en lezer, tijdsaspecten, alles wat je maar context en intertekst kunt noemen van het gedicht, begrenzing van interpretatie, betrekkingen tussen analyse en oordeel, en nog veel meer. Maar het begint met fascinatie, met geraaktheid, met de ervaring dat iets in je meevibreert of losgemaakt wordt wat om nader onderzoek vraagt.

In de opstellen die hierna volgen heb ik geprobeerd een aandachtige en hardnekkige lezer te zijn die zijn voorstellen tot interpretatie aanbiedt aan andere le-

zers. Sinds Foucault kan men dat niet meer onschuldig doen: men draagt bij aan de canonisering van het gedicht dat zo veel aandacht heeft gegenereerd, en bezorgt zichzelf een plaats in de rivaliserende elite van de kunstbisschoppen. Met dat eerste element kan ik makkelijk vrede hebben, al heb ik ook wel gevechten gevoerd met gedichten die ik, terecht of onterecht, niet in of wel degelijk uit de canon wilde tillen. Maar die sociale effecten zijn afgeleiden van waar het in de allereerste plaats om draait: kennis van die wiebelende woordenorganisatie: het gedicht. En dan is het zeker niet uitgesloten dat, na een intensieve analyse en interpretatie, het gedicht zijn raadselachtigheden dieper verschanst blijkt te hebben. Het cognitief benaderen van het gedicht ontluistert het niet, maar openbaart vaak het voortbestaan van een kernenigma en verrijkt de ervaring ervan.

De meeste van de hier verzamelde opstellen stammen van ruim een halve eeuw geleden, en verschenen in en om *Tirade* en vooral *Merlyn*. Zij staan daarom sterk in de autonomistische en ergocentrische (op het werk gerichte) literatuuropvattingen. Dat laatste brengt mee dat de aandacht primair op de tekst van het gedicht is geconcentreerd, en niet zozeer op wat de schrijver zoal bedoeld kan hebben. Deze *'intentional fallacy'*, zoals dat in het literairwetenschappelijke patois heet, met alle focus die deze meebracht op het innerlijk en uiterlijk leven van de schrijver, diende, zo vonden wij in de eerste helft van de jaren zestig, als de pest te worden vermeden. Speuren naar de bedoelingen van de schrijver brengt in de regel vooral speculatie met zich mee, en bovendien, meer principieel, had de schrijver zijn werk

nu juist losgelaten en prijsgegeven aan de lezer: het werk claimt zijn autonomie ten opzichte van de auteur om zich vrij te maken voor de lezer. Dat een werk zijn oorsprong mede vindt in levensfeiten en ervaringen van de auteur mag en zal zo zijn, maar die verbanden op te sporen is niet alleen vooral giswerk, maar leidt bovendien af van de zelfstandigheid van het literaire werk. Soms leidt het invullen van een gedicht met elementen uit de biografische herkomst ook tot interpretaties die irrelevant of misleidend zijn.

Ik neem een voorbeeld. Het hierna (p. 143 e.v.) besproken gedicht (en zijn vertaling door J.C. Bloem) 'Jenny Kissed Me When We Met' van de romantische dichter Leigh Hunt (1784-1859) gaat over de vele minpunten van het leven, waar maar één pluspunt tegenover staat dat genoteerd moet worden: de enthousiaste kus van Jenny. Algemeen wordt aangenomen dat deze Jenny geïnspireerd was op de echtgenote van Thomas Carlyle, Jane Welsh (1801-1866). Zij wordt omschreven als mooi en getalenteerd, behoorlijk erudiet en uitblinkend in cynische satire, geboren uit teleurstelling over haar (huwelijks)leven. Zij is vooral bekend als epistolair talent: er zijn meer dan 3000 door haar geschreven brieven overgeleverd. Haar huwelijk met Carlyle was een ramp en een kwelling, en was mogelijk ook niet eens geconsumeerd. Samuel Butler had zo zijn opgewekte idee over het diepongelukkige koppel: *'It was very good of God to let Carlyle and mrs Carlyle marry each other, and so make only two people miserable and not four.'* Jane Welsh had een mogelijk lesbische en langdurige vriendschap met Geraldine Jewsbury. Leigh Hunt, die zelf tien kinderen verwekte bij zijn echtgenote, was huisvriend bij het kinderloze echtpaar

Carlyle. Hij schreef en publiceerde het gedicht in 1838, toen Jenny 37 jaar oud was, en hijzelf 54.

Waar het hier om gaat, is dat deze biografische informatie het gedicht uit zijn baan sleurt, als men de relatie met Jane Carlyle Welsh bij de interpretatie injecteert. Het gedicht gaat helemaal niet over de gecharmeerdheid van de oudere heer Hunt voor een pittige zure jongere, ook nog gehuwde dame bij wie hij over de vloer kwam, en die ook nog wel diep ongelukkig getrouwd was. In het rondeau is Jenny even leeftijdsloos jong als de ik, een (vroegere) geliefde wier kus een vreugdevolle herinnering is, en bijna een rechtvaardiging van een leven dat voor het overige alleen maar ontakeling en ontbering te bieden had, leeggestolen is. Jenny's kus is voor en na wat het leven de moeite waard heeft gemaakt. Het gedicht is zwaar 'gebloemleesd', en elk Engels kind heeft het paraat, juist omdat de beide protagonisten zo algemeen en abstract blijven, invulbaar en invoelbaar voor iedereen. De scene is schaars gemeubileerd, een stoel is voldoende als zetstuk, en ook dat maakt het tafereel beschikbaar voor ieders fantasie. Biografische input brengt alleen schade aan. De anekdote verdringt het algemeen menselijke.

Nu is de bedoeling van de auteur nog weer wat anders dan zicht van de lezer op de verwerking van biografische gegevens door de schrijver in het literaire werk, of liever, de poëzie, want mijn inzichten zijn vooral ontwikkeld in nauw verband met mijn praktijken met de poëzie, en minder met fictionele prozateksten. Ik denk nog steeds dat de bedoeling van de dichter, voor zover die kenbaar en relevant is, samenvalt met de bedoeling van de tekst. Om de termen van Umberto Eco te

gebruiken: de *intentio auctoris* valt samen met de *intentio operis*.¹ Nu kan men zich voorstellen dat er een empirische auteur is die zijn opvatting kenbaar maakt over het gedicht dat hij schreef, en dat gebeurt ook wel regelmatig. Hij zet zich dan bijvoorbeeld af tegen een interpretatie van een empirische lezer, iemand die zijn leesresultaten heeft toevertrouwd aan een informatie-drager. Moet het dan zo zijn dat de dichter het altijd en per definitie bij het rechte eind heeft? Ik meen van niet. Het is natuurlijk bijzonder interessant als een dichter zich – meestal kritisch – uitlaat over interpretaties van zijn gedichten, maar hij heeft niet zonder meer het laatste woord. Als hij een andere opzet had dan wat een acceptabele lezing van zijn gedicht toelaat dan heeft hij allicht niet verwerkelijkt wat hem voor ogen stond. (Ik weet wel dat de omschrijving ‘acceptabele lezing’ een serie vragen oproept, en daar zal ik het dadelijk ook over hebben.) Bij het te hulp roepen van niet in de tekst terug te vinden vingerwijzingen over zijn bedoelingen is de dichter eerder gehinderd dan gezaghebbend, omdat de navelstreng tussen hem en zijn tekst doorgeknipt is, de tekst zijn eigen leven gaat leiden, en de mogelijk onvolmaakt verwezenlijkte bedoeling eerder een acceptabele interpretatie in de weg staat dan behulpzaam is. Hoewel ik er niet van uitga dat de auteur almachtig en volmaakt is, zie ik een parallel met Spinoza’s gedachte dat god en natuur samenvallen. *Deus sive natura*, of-

1 Zie Umberto Eco, *Over interpretatie*, met bijdragen van Richard Rorty, Jonathan Culler en Christine Brooke-Rose en een heldere inleiding van Stefan Collini (oorspronkelijke titel: *Interpretation and Overinterpretation*) Kok Agora, Kampen (1992).

tewel de dichter en zijn schepping zijn een en hetzelfde als het gaat om een aanvaardbare interpretatie. De relevante dichter zit in het gedicht. Met andere woorden: de bedoelingen van de schrijver gaan op in de bedoelingen van het gedicht, als men al over intenties van een tekst spreken wil. En die bedoelingen moet men overdrachtelijk opvatten: het gaat in feite om wat het gedicht in al zijn inhoudelijke en organisatorische aspecten aan interpretatie toelaat.

De visie van de dichter op zijn tekst als referentiepunt heeft nog een ander gebrek: het gedicht leeft door, soms eeuwen lang, en de auteur kan niet meer bevraagd worden, of is nooit gekend door de lateren. Wat weten we van de bedoelingen van Homerus, van Shakespeare? Ook uit nood is het beter de dichter buiten het interpretatiespel te laten. Een tekst rolt door de tijd, en de dichter ligt dood en begraven.

Dit zijn in de huidige tijd weer onwelgevallige benaderingen. De dichter treedt weer vol op de voorgrond. Zij laat zich zien op festivals, mengt zich in poetry-slams, geeft interviews, verschijnt op tv en laat zich horen op de radio. De dichter moet zijn werk verkopen en verplicht zich contractueel tegenover de uitgever om uit zijn schulp te kruipen en zijn werk uit alle macht te promoten. Daarbij wordt hij in de gesprekken en interviews stelselmatig ondervraagd over zijn, liefst turbulente, leven, de poëzie is daarbij aanleiding, franje en bijzaak. Zeker, er zijn uitzonderingen – zo zag ik dezer dagen Tommy Wieringa vol liefde en enthousiasme praten over de stijl, het geluid in het werk van de net overleden James Salter – maar de veronderstelde honger van het publiek naar saillante levensfeiten en zelfexplicatie

lijkt wel onstilbaar en krijgt van de programmamakers en kranten alle caterende aandacht. Ongeveer hetzelfde geldt voor de recensiecultuur: er is steeds minder plaats voor de bespreking van individuele werken, en daarbij wordt, uitzonderingen daargelaten, de aandacht weer volop gericht op de relatie ervan met zijn maker, en valt specifieke aandacht voor de stijl, de structuur buiten de boot.

Niettemin denk ik dat er nog steeds en ook weer behoefte is aan concentratie op het werk, waar het toch eigenlijk om draait, ook als men de dichters, veelal gepusht door economische belangen die naadloos aansluiten op de behoefte aan inkijk in het persoonlijk leven van wie dan ook maar, in de schijnwerpers zet; het neotentisme doet agio. Het spreken van de tekst vind ik wezenlijker dan het spreken van de dichter daar buitenom. Nu ben ik geen volstrekte fanaat. Als Lucebert zijn gedichten voorleest dan is dat toch voor de luisteraar – zeker voor degenen die het gedicht eerst zelf gelezen heeft – een bijzondere ervaring die zeker bijdraagt tot begrip ervan. Velen hebben daar terecht van getuigd. Het voordragen schept niet alleen een sfeer van bezwerende gedrevenheid, maar draagt ook bij aan mogelijkheden van interpretatie. Zeker suggereert de voordracht Luceberts poëzie te lezen op de adem, die sloten dempt en graaft tussen zinsdelen. Maar in het algemeen is de dichter, is het gedicht eenmaal voltooid en op de bladzij verschenen, een lezer als een ander.

Achter de ergocentrische benadering ligt verscholen het uitgangspunt dat het literaire werk autonoom is. De term kan heel veel implicaties bezitten en geeft tot veel misverstand aanleiding. Dit is ook een gevolg van de

lange geschiedenis van het idee van de autonomie van het kunstwerk, waarin telkens andere accenten vallen. Hier denk ik niet in de eerste plaats aan eigen interne wetmatigheden die eigen aan een specifiek werk zijn, al is die notie ook bij mij vanzelfsprekend aanwezig, maar aan zijn zelfstandigheid ten opzichte van andere verschijnselen. Het gedicht heeft zijn zelfstandigheid veroverd tegenover de maker, zodra het door deze afgescheiden is. Is het gepubliceerd, dan ziet men ook dat het op eigen benen staat, op de bladzij, omgeven door wit. De roman staat tussen zijn kanten afgezonderd van eventuele soortgenoten in de kast, het gezicht van de auteur als navel op het achterplat. Maar in wijder verband is het de kunst die autonoom is ten opzichte van andere velden van ervaring: de kunst heeft een eigen afbakening tegenover het goede en het ware, het nuttige (en, om er met Joop Goudsblom aan toe te voegen, het lekkere). Die autonomie gaat terug op Kant, met zijn *Kritik der Urteilskraft* (1790) waarin hij natuur en kunst binnen het domein van de esthetica brengt. Kort daarvoor had ook Karl Philip Moritz het schone object al afgezet tegen het nuttige: *‘Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück: ich betrachte ihn, als etwas, das also in sich ein Ganzes ausmacht, und mich um sein selbst willen Vergnüßen gewährt.’*² Velen na deze romantici hebben de autonomie van het literaire werk

2 ‘Versuch einer Vereinigung aller schönen Kunste und Wissenschaften unter den Begriff des in sich selbst Vollendeten’. *Berliner Monatschrift*, maart 1795, p. 3, geciteerd in de doctoraalscriptie van D.M. de Vos, *Autonomie van het literaire werk. De filosofische traditie van een literair-theoretisch concept* (Leiden, 1985).

nader gepreciseerd en bepaalde aspecten daaruit op de voorgrond gezet of naar achteren geschoven. Ik zal er hier niet veel meer aan toevoegen dan ik hiervoor gedaan heb: dit woord vooraf is geen wetenschappelijke verhandeling.

De inwendige normativiteit van een literair werk, zoal niet aanwezig, dan toch aanwezig verondersteld, vormt een facet van het autonomiebegrip. Het werk streeft naar samenhang, naar cohesie, demonstreert allerlei verbanden binnen zijn eigen kader, en geeft handen en voeten aan de interpretatie die deze inwendige verbanden probeert te detecteren. Dat is althans mijn hypothese, of op zijn minst het uitgangspunt waarmee ik bij het lezen van een gedicht opereer.

Daarmee verschuift de aandacht van de relatie tussen de dichter en het gedicht naar de betrekkingen tussen de tekst van het gedicht en de lezer. Pas door het lezen komt het gedicht tot leven. Maar wat gebeurt er precies tussen de woorden op de bladzij en het hoofd van de lezer? En wat telt er mee, en wat niet? Er is een verschil tussen de empirische lezer en de constructie van de goede of ideale lezer. Wat mag de lezer zich allemaal in zijn hoofd halen of daarin laten opkomen, en waar gaat hij over de grens? Is het erg als hij zich schuldig maakt aan overinterpretatie, en bestaat er überhaupt zoiets als overinterpretatie? Je kan van overinterpretatie spreken als de lezer meer in (zijn interpretatie van) het gedicht stopt dan het gedicht verdragen kan.

Maar eerst iets over het interpreteren of analyseren zelf. Lezen is interpreteren. Men kan niet anders lezen dan door zijn interpretatiemachinerie in te zetten. Bij buitenlandse teksten is dat meteen duidelijk: men is

gedwongen tot vertalen en vertalen is naar beste weten interpreteren. De lezer is een tolk van het gedicht. Maar ook in de eigen taal tolkt men. Al vroeg kreeg ik van mijn hoogleraar burgerlijk recht ingepompt, als het ging om het duiden van wetsteksten of uitspraken van rechtscolleges: ‘Woorden zijn nooit duidelijk.’ Dat was dan wel een overdrijving, maar als beginsel klopte dat wel. Veel werk van juristen bestaat dan ook niet alleen uit een poging om de feiten vast te stellen (dat is ook al een hele kunst), maar om de betekenis van normatieve teksten te bepalen. Vele boekenkasten zijn er volgeschreven over de rechtsvinding, de interpretatie van normatieve teksten. Naast vele overeenkomsten met de interpretatie van literaire teksten zijn er ook levensgrote verschillen. Het belangrijkste verschil is wel dat de interpretatie van een wet of een rechterlijke uitspraak meestal in het teken staat van een toepassing op de werkelijkheid. De interpretatie staat niet op zich, maar heeft een extern doel: toepassing op feiten, vroegere of toekomstige. Juridische interpretatie is dus meestentijds instrumenteel, gericht op de beoordeling en regulering van feitencomplexen. Daarom kan een uitleg dan ook onhistorisch zijn. Een wetstekst kan uit oude tijden stammen, en niettemin door uitleg geschikt gemaakt worden voor toepassing in een verre toekomst, in een sterk veranderde wereld. Om een voorbeeld te geven. Ons wetboek van strafrecht uit 1886 kent een bepaling over diefstal, dat begint met: ‘Hij die enig goed dat geheel of gedeeltelijk aan een ander toebehoort wegneemt [...]’. De wereld verandert, en daarmee veranderen ook de goederen, die in 1886 toch beschouwd werden als materiële voorwerpen. Naar de zin en strekking van de

bepaling werd daar door de Hoge Raad in 1921 ook het aftappen van elektriciteit onder begrepen, omdat het economische waarde heeft. Elektriciteit is niet tastbaar, hooguit verschrikkelijk voelbaar. Ook het onstoffelijke girale geld dat afgetapt werd was een goed in de zin van art. 310 Strafrecht: geld in welke vorm dan ook heeft economische waarde voor de bezitter, vond de Hoge Raad in 1982. Computercriminaliteit is lastiger, omdat de 'eigenaar' nog steeds over zijn data blijft beschikken, aldus de Hoge Raad in 1996. Daarvoor moet dus aparte wetgeving worden ontwikkeld. Zo evolueren begrippen en bepalingen mee met de maatschappelijke behoeften en ontwikkelingen, weliswaar ingekaderd in algemene interpretatiemaximes, zoals het verbod op analoge uitleg in het strafrecht, omdat die botste met het algemenere principe dat geen handeling strafbaar is zonder voorafgaande wettelijke bepaling.³ Ook hier heeft de interpretatie zijn grenzen: begrippen kunnen worden opgerekt tot zij knappen, en dan moeten er nieuwe regels verzonnen worden.

In het recht interpreteert men dus naar een buiten de bepaling gelegen doel toe, en deze teleologie levert een groot verschil met het interpreteren van een literair werk: daar probeert men de betekenis van de tekst vast te stellen zonder ulterieure doeleinden. Bij het recht gaat het dan ook niet alleen om door procesrecht geleide waarheidsvinding omtrent feiten, maar ook om een ingewikkeld soort nuttigheid bij de toepassing en

3 De Duitse bezetter heeft dit analogieverbod afgeschaft om de nationaalsocialistische doelstellingen makkelijker te kunnen verwezenlijken. Na de oorlog weer snel teruggedraaid.

interpretatie van regels op die feiten. Bij die teleologie kan intussen gebruikgemaakt worden van allerlei vormen van interpretatie zoals het vaststellen van de ‘wil van de wetgever’ uit historische documenten zoals de memorie van toelichting bij een wetsvoorstel en de behandeling in het parlement. Ook uitleg in verband met het systeem van de wetgeving op een bepaald terrein is een veelgebruikt middel, maar het gaat telkens om iets heel praktisch: het confronteren van een (regel)systeem met de (geselecteerde) feiten uit de werkelijkheid om daaruit een beslissing te puren. Bij het interpreterend lezen van gedichten daarentegen viert een menegeling van waarheidsstreven en zinging de boventoon die aan zichzelf genoeg heeft, en die de beleving van de tekst verdiept en verhevt.

Met Eco, en anders dan Richard Rorty houd ik dus graag gebruik en interpretatie van een tekst uit elkaar. Interpretatie is desnoods een specifiek soort gebruik dat aan eigen wetmatigheden is onderworpen. Voor alle andere varianten van gebruik gelden weer eigen vuistregels. Voor mijn hierna volgende pogingen tot interpretatie geef ik, maar dat had u al begrepen, in dit voorwoord een gebruiksaanwijzing.

In de verhelderende en ook wel gemakkelijke discussie die Rorty met Eco voerde merkt deze op: ‘Eco maakt duidelijk dat hij niet zegt dat die bedoeling [van de tekst. D’O.] het aantal interpretaties kan doen dalen tot een enkele juiste interpretatie. [...] Dus vat hij de bedoeling van de tekst veeleer op als het doen ontstaan van een model-lezer, inclusief “een model-lezer die een

4 In het in noot 1 genoemde werk, p. 109 e.v.

oneindig aantal gissingen mag uitproberen”.’ Het is een interessante gedachte om uit de intentio operis een model-lezer op te roepen. Rorty wijst het oude idee van de hermeneutische cirkel af en eveneens de begrenzingen op de interpretatie van een tekst die niet meer verantwoord kan worden op grondslag van de innerlijke samenhang van een tekst. Voor hem bestaan er geen model-lezers: iedereen is vrij om te doen met een tekst wat hem goeddunkt. Anything goes. Hij kiest voor een zijns inziens nuttiger onderscheid: ‘Dat is tussen van tevoren weten wat je uit een persoon of ding of tekst wil halen en hopen dat de persoon, het ding of de tekst je zal helpen iets anders te willen – dat hij, zij of het je zal helpen je doelstellingen te veranderen, en dus je leven te veranderen. [...] het verschil tussen methodische en geïnspireerde lezingen van teksten.’

Bij Rorty ligt het accent op willen, op doelstellingen, op nut. Hij is in zekere zin iemand die zich rangeert onder de aanhangers van het ventisme, als hij ‘de ontmoeting’ met een auteur, personage, strofe etc. op de voorgrond plaatst die een verandering kan aanbrengen in het leven, de perceptie van de lezer/criticus, en waarbij het niet gaat om begrijpen, maar om haat of liefde. De twee opvattingen zijn, vind ik, geen elkaar uitsluitende alternatieven. Een ‘methodische’ lezing van een gedicht gaat in de regel gepaard met het ervaren van allerlei emoties en inzichten, en deze roerselen, opgedaan bij een impressionistische lezing, kunnen de motor zijn voor zo’n methodische lezing. Vanwege die ervaringen is men bereid flink tijd te steken in een verdergaande verdieping in de tekst. Dat is in de hierna volgende pogingen tot interpretatie zeker het geval. Of de doelstel-