

Drie versies van Celan: Bernlef, Kuijper en Theunynck

Carl de Strycker (Universiteit Gent)

This article offers an interpretation of three poems that in their title refer to Paul Celan. This evokes a theoretical reflection on the question who is responsible for the intertextuality: the author, the text or the reader. With Eco's notion of the *intentio operis* it is argued that the text itself contains signals that legitimize an intertextual reading. Then, with Riffaterre, the question is answered how to discover less explicit references and architexts. In the analysis of the poems of J. Bernlef, Jan Kuijper and Peter Theunynck I will indicate which verses of Celan they are referring to and how these verses function in the new text. In addition to this it is investigated how these poems fit into the poetics of their authors. Finally the different images of Celan that these poems create are discussed. In the conclusion I will return to the theoretical starting point of the article to determine the role of the reader in the intertextual reading.

Intertekstualiteit, een zaak van de auteur, de lezer of de tekst?

In *Intertextualität und Markierung* beschrijft Jörg Helbig hoe auteurs door middel van signalen en indicatoren de lectuur en interpretatie van hun tekst kunnen beïnvloeden. Door het gebruik van markeringsinstrumenten als 'ein bewußt eingesetztes Steuerungsinstrument' (Helbig 1996, p. 53) wijzen ze de weg naar een intertekst en trachten zo greep te krijgen op het receptieproces. Op het eerste gezicht lijkt deze visie op intertekstualiteit een terugkeer in te houden naar de auteursintentie die bij theoretici als Julia Kristevá en Roland Barthes met de invoering van het intertekstualiteitsbegrip precies radicaal uitgeschakeld werd. Toch is het ook voor Helbig uiteindelijk de lezer die de intertekst activeert en hij onderschrijft dan ook Michael Riffaterres stelling 'There cannot be an intertext without our awareness of it' (Riffaterre 1990, p. 75; Helbig 1996, p. 150). Helbig wijst er echter op dat intertekstualiteit niet alleen een zaak van de lezer is, maar ook van de tekst.

Helbigs standpunt sluit aan bij de ideeën van Umberto Eco over de inperking van de 'unlimited semiosis' (Eco 1992, p. 23). In *Interpretation and overinterpretation* bepleit Eco de beperking van de interpretatievrijheid van de lezer. Hoewel de interpretatie de tekst meerdere betekenissen kan geven, meent de Italiaanse semi-

oticus dat de volledige openheid van een werk een illusie is: 'I accept the statement that a text can have many senses. I refuse the statement that a text can have every sense' (Eco 1992, p. 141). Dit standpunt onderschrijf ik, ook met betrekking tot de intertekstuele praktijk. Het lijkt mij niet om het even welke betekenis een tekst kan krijgen, er zijn in de tekst een aantal elementen die de lectuur sturen. Hetzelfde geldt voor intertekstuele verwijzingen. Het is volgens mij niet eender welke teksten op elkaar betrokken worden, er moet voldoende tekstuele bewijsgrond zijn voor een intertekstuele lectuur.

Dat betekent echter niet dat de auteur dan opnieuw het uiteindelijke criterium voor de interpretatie wordt:

One could object that the only alternative to a radical reader-oriented theory of interpretation is the one extolled by those who say that the only valid interpretation aims at finding the original intention of the author. In some of my recent writings I have suggested that between the intention of the author (very difficult to find out and frequently irrelevant for the interpretation of a text) and the intention of the interpreter who (to quote Rorty) simply "beats the text into a shape which will serve for his purpose", there is a third possibility. There is an intention of the text (Eco 1992, p. 25).

Eco meent dat deze *intentio operis* 'operates as a constraint upon the free play of the *intentio lectoris*' (Collini 1992, p. 9): 'What I want to say is that there are somewhere criteria for limiting interpretation' (Eco 1992, p. 40). Er zijn in het werk zelf immers elementen aanwezig die de vrijheid van interpretatie aan banden leggen, een mening die ook Michael Riffaterre is toegegaan: 'la communication est [...] un jeu guidé, programmé par le texte' (Riffaterre 1979, p. 10). Ook hij wijst op het feit dat de tekst de interpretatievrijheid van de lezer beperkt: 'Le texte est un code limitatif et prescriptif. L'énonciation du texte, étant l'exécution d'une partition, n'est pas libre, ou plutôt liberté et non-liberté d'interprétation sont également encodées l'une et l'autre dans l'énoncé' (Riffaterre 1979, p. 11).

Tegen deze opvatting zou je kunnen inbrengen dat wat Eco de intentie van het werk noemt slechts een formalistische variant is van de auteursintentie. Die kritiek wordt gefaciliteerd doordat Eco, naar analogie van het begrip *intentio auctoris*, spreekt van *intentio operis*. Die term wekt de sterke suggestie dat de intentie van het werk niet meer is dan een nieuwe benaming voor de auteursintentie. Volgens Eco is de *intentio operis* echter geenszins te herleiden tot één eenduidige (en dus de enige) boodschap van de tekst, maar moet ze opgevat worden als het geheel van sturende elementen in de tekst. Seymour Chatman, die 'text intent' gebruikt als een synoniem voor de 'implied author', schrijft: 'It makes perfect sense to speak of intent [...] as a property of the text' (Chatman 1990, p. 83), maar plaatst daarbij deze kanttekening:

Always on the understanding that “intent” is used to mean not what was in the mind of the real author bent over a desk but what is in the text that we hold in our hands [...]. In a sense of purpose reconstructable from the text that we read (Chatman 1990, p. 86).

Intentio operis is een begrip waarmee Eco aanduidt dat de lezer ervan uitgaat dat het werk wel degelijk iets wil zeggen, maar niet om het even wat. Het is een tussenpositie tussen de volledige lezersvrijheid en de totale beperking van de interpretatie door de auteursintentie. Beide uiterste standpunten leveren immers problemen op. Als de lezer helemaal ongebonden zou zijn bij de interpretatie zou dat leiden tot sterk uiteenlopende en particuliere associaties bij een tekst. Bepaalt de auteur de ‘juiste betekenis’ van de tekst, dan is elke discussie over de tekst uitgesloten. Dezelfde tussenpositie neemt ook Chatman in:

My position lies halfway between that of some poststructuralists, who would deny the existence of any agent – who would acknowledge only our encounter with *écriture* – and that of Booth, who has spoken of the implied author as “friend and guide.” For me the implied author is neither. It is nothing other than the text itself in its intensional aspect (Chatman 1990, p. 86).

Het begrip *intentio operis* verzoent dus twee radicale standpunten. De lezer heeft een zekere interpretatievrijheid, maar de tekst bevat een aantal leesinstructies die interpretatieve oplossingen aanreiken. Helbig noemt dit soort leesinstructies ‘Intertextualitätsindikatoren’ (Helbig 1996, p. 52).

Intertekstualiteit ontdekken

In wat volgt wil ik drie gedichten bespreken die de lezer nadrukkelijk met behulp van intertekstualiteitsindicatoren op het spoor zetten van de intertekst. Ze doen dat alle drie op dezelfde manier, namelijk door in hun titel de naam te noemen van de dichter aan wie ze refereren: Bernlefs gedicht heet, evenals dat van Peter Theunynck, ‘Paul Celan’ en dat van Jan Kuijper is getiteld ‘De tombe van Paul Celan’. Toch blijkt de intertekstualiteit drie keer anders te functioneren en heeft de verwijzing telkens een ander doel. Bovendien geldt voor de drie auteurs dat ze wel een aanwijzing geven van waar de intertekst gezocht moet worden, maar dat de architect, ‘de tekst die men als uitgangspunt [...] beschouwt’ (Claes 1988, p. 53), de tekst dus waarop hun gedicht concreet gebaseerd is, veel minder expliciet wordt aangegeven. Die valt echter wel te ontdekken met behulp van de ‘ongrammaticaliteiten’ in de tekst zoals Riffaterre die begrijpt. Hij gelooft dat de lezer in een tekst op een of meerdere elementen stoot die zich niet naadloos laten inpassen in de lectuur. Deze vreemde elementen noemt Riffaterre ‘ungrammaticalities’,

elementen die de lezer uit zijn rechttoe-, rechtaanlezing halen en hem dwingen om een omweg te maken:

Indirection is produced by displacing, distorting, or creating meaning. Displacing, when the sign shifts from one meaning to another, when one word “stands for” another, as happens with metaphor and metonymy. Distorting, when there is ambiguity, contradiction, or nonsense. Creating, when textual space serves as a principle of organization for making signs out of linguistic items that may not be meaningful otherwise (for instance, symmetry, rhyme, or semantic equivalences between positional homologues in a stanza (Riffaterre 1978, p. 2).

Figuurlijk taalgebruik, dubbelzinnigheden of contradicties zijn elementen die geen eenduidige referent hebben in de werkelijkheid en dus geïnterpreteerd dienen te worden alvorens ze een betekenis krijgen. En ook de vorm van het gedicht heeft op zich geen betekenis, maar kan wel gesemantiseerd worden. Dit soort elementen verstoort de eerste lectuur, maar brengt de lezer tegelijk op het spoor van de intertekst.

Ik zal voor de drie genoemde gedichten telkens aangeven welk vers van Celan de intertekst vormt en hoe deze intertekst functioneert binnen de nieuwe tekst. Met behulp van die kennis wil ik de gedichten dan interpreteren. Ik zal vervolgens ook nagaan welke de plaats is van de Celan-verzen van Bernlef, Kuijper en Theunynck binnen hun poëtica. Tot slot zal ik conclusies trekken over de verschillende invullingen die de notie Celan in de drie gedichten krijgt.

J. Bernlef: Celan poëticaal

In de laatste afdeling van zijn in 1983 verschenen bundel *Winterwegen* verzamelt Bernlef een aantal gedichten over diverse kunstenaars (Liszt, Kitaj, Morandi). Afsluiten doet de reeks (en meteen ook de bundel) met een vers over Celan (Bernlef 1983, p. 54):

Paul Celan

Vorbij de praatgrens geraakt
de schrijftanden niet langer
bitwijs, begint hij sneeuw
te eten tot de speekselsteen
in doodse stilte van de
kale helling jouw handen
binnenrolt – nog warm.

De titel duidt het onderwerp aan: het gaat om Celan. De in het gedicht genoemde hij-figuur kan daardoor met de Duitstalige dichter gelijkgeschakeld worden. Uit de dominante isotopie (de abstracte categorie van elementen die tot hetzelfde betekenisveld behoren), waartoe woorden als ‘praat-’, ‘-tanden’, ‘bitwijs’, ‘eten’ en ‘speekselsteen’ behoren, kan opgemaakt worden dat er gefocust wordt op diens mond. Celan krijgt in het voorlaatste vers ook een tegenspeler, een jij (‘jouw handen’). De actie die beschreven wordt is de overdracht van een ‘speekselsteen’ uit de mond van de dichter (hij/Celan) naar de handen van de jij-figuur.

De eerste drieënhalve verzen laten zich lezen als een beschrijving van Celans poëtica. De eerste regel kan geïnterpreteerd worden als een aanduiding voor zijn doorgedreven talige reductie. Celan zelf daarover in zijn Bremerrede: ‘die Sprache [...] mußte [...] hindurchgehen durch Ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen’ (GW III, pp. 185-186). Hij verwijst hier naar de Holocaust (bij Celan eufemistisch omschreven als ‘das, was geschah’ [GW III, p. 186]) en hoe de taal die gruwel niet kan uitdrukken (‘Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah’ [GW III, p. 186]). In zijn poëzie tracht hij haar echter te redden van de sprakeloosheid: ‘[Die Sprache] [g]ing hindurch und durfte wieder zutage treten, “angereichert” von all dem’ (GW III, p. 186). In Celans poëzie manifesteert zich de taal die gewonnen werd op de onuitsprekbaarheid. Zijn poëzie is dus ‘voorbij de praatgrens’, dat wil zeggen: in zijn gedichten wordt het onzegbare toch tot uitdrukking gebracht.

In verzen 2 en 3a wordt Celan vergeleken met een paard dat niet meer gehoorzaamt: van de tanden van de dichter (‘schrijftanden’) wordt gezegd dat ze ‘niet langer / bitwijs’ zijn. ‘Bitwijs’ betekent volgens Van Dale: ‘aan het bit gewend, de aanwijzingen van de ruiters door middel van het bit opvolgend’. Celan laat zich niet langer voorschrijven hoe hij moet schrijven en verlaat de conventionele dichtpraktijk. ‘Schrijftanden’ is een neologisme en daardoor een ongrammaticaliteit. Het verwijst naar Celans vers ‘Mit den Sackgassen sprechen’ (GW II, p. 358) uit *Schneepart*:

Mit den Sackgassen sprechen
vom Gegenüber
von seiner
expatriierten
Bedeutung –

dieses
Brot kauen, mit
Schreibzähnen.

In dit poëtische gedicht verwoordt hij de levenstaak van de dichter (strofe 2), namelijk de (onmogelijke) communicatie tot stand brengen (strofe 1), wat bij Celan

betekent: een gesprek met de doden. Om dat doel te realiseren, schrijft hij volgens Bernlef een eigenzinnige, nieuwe vorm van poëzie.

De voedselmetaforiek uit 'Mit den Sackgassen sprechen' wordt ook in Bernlefs gedicht gehanteerd. Celan eet sneeuw, een van de belangrijkste chiffrés uit zijn werk (zie Neumann 1968, p. 15 en Nielsen & Pors 1981, p. 289) en poëticaal een aanduiding voor het vele wit dat zijn gedichten kenmerkt. Die sneeuw zorgt ervoor dat 'de speekselsteen' loskomt. Een 'speekselsteen' is een ophoping van kristallen die het speekselkanaal afsluit, met pijn tot gevolg. Ook dit woord lijkt mij een ongrammaticaliteit en het alludeert, via metonymische verschuiving van speeksel naar adem en van steen naar kristal, op Celans begrip 'Atemkristall' uit de laatste strofe van het gedicht 'Weggebeizt' (GW II, p. 31):

Tief
in der Zeitenschrunde,
beim
Wabeneis
wartet, ein Atemkristall,
dein unumstößliches
Zeugnis.

Dit gedicht wordt meestal poëticaal geïnterpreteerd als Celans overwinning op het zwijgen (zie bijvoorbeeld Allemann 1970, Baer 2002, Bevilacqua 2004, Gadamer 1986 en Neumann 1970). De geciteerde strofe beschrijft het doordringen van een alpinist tot in het diepst van een gletsjerkloof waar hij een 'ademkristal' vindt dat als onweerlegbaar bewijs van zijn existentie wordt beschouwd. Het kristal is dan het ideale gedicht waarnaar de dichter steeds op zoek was. Om dat te bereiken, moet echter een hele weg afgelegd worden. Het gedicht moet zich ontdoen ('Weggebeizt') van al het overbodige en leugenachtige ('bunte Gerede'), al het te persoonlijke ('des An- / erlebten') waardoor het te subjectief ('Mein- / gedicht' als 'mijn gedicht') en dus vals ('Mein- / gedicht' als 'meingedicht', naar analogie met 'meineed') en nietszeggend ('Genicht', het niet-gedicht) wordt. Vervolgens moet het, van al die ballast bevrijd, een moeilijke tocht door de sneeuw, een symbool voor het wit dat steeds meer plaats inneemt in Celans poëzie, afleggen naar de krochten van de taal waar het uiteindelijk het zuivere, doorschijnende, steenharde en waardevolle kristal/gedicht vindt. De dichter vindt dus het kristal waarnaar hij op zoek was, het ultieme gedicht waarin getuigenis wordt afgelegd.

Iets vergelijkbaars is het geval bij Bernlef. In zijn gedicht bevindt zich een soort pijnlijk kristal in de mond van Celan dat echter dankzij de sneeuw veruitwendigd kan worden ('van de / kale helling [...] / [...] rolt'). De 'speekselsteen' is de tot gedicht uitgekristalliseerde Holocaustervaring van Celan die de lezer wordt meegedeeld. De 'doodse stilte van de / kale helling' in 'jouw handen' is immers een beeld voor de lezer die een bundel poëzie in handen houdt: hij leest in stilte uit

het boek dat hij schuin omhoog houdt ('helling') het gedicht (daarom is de helling 'kaal', er staat niet veel tekst op het blad). Via zijn eigenzinnige ('niet langer / bitwijs') en uitgepuurde ('voorbij de praatgrens' en 'sneeuw') gedichten communiceert de dichter op invoelbare wijze ('nog warm') zijn pijnlijke boodschap ('speekselsteen').

In Celans 'Weggebeizt' ontdoet de dichter zijn taal van het overbodige en ornamentele en vindt zo een uitdrukkingwijze die hem in staat stelt zijn boodschap glashelder mee te delen. Bernlef verdicht in het eerste deel van zijn gedicht (verzen 1-4) eveneens dit in 'Weggebeizt' beschreven proces. In het tweede deel (verzen 5-7) is er echter een perspectiefwisseling en wordt de lezer beschreven. Het vinden van het kristal is voor Celan immers geen eindpunt, het zuivere gedicht geen doel op zich. In het beroemde poëtische opstel 'Der Meridian' formuleert Celan immers de gedachte dat, hoewel de poëzie hermetisch wordt ('das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum verstummen' [GW III, p. 197]), de verwezenlijking van het gedicht ligt in de lectuur ervan: 'Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu' (GW III, p. 198). Niet het gedicht *an sich*, maar de lezing ervan is het uiteindelijke doel. Celan duidt daarmee de intentie van (zijn) poëzie aan, maar of die ook gerealiseerd wordt, daarvan is hij minder zeker zoals blijkt uit de voorzichtige en twijfelende formuleringen (die ik hieronder cursiveer) van deze ideeën in de Bremerrede:

Das Gedicht kann [...] eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu (GW III, p. 186; mijn cursiveringen, CDS).

De dichter stuurt zijn gedicht de wereld in zonder te weten of zijn boodschap ooit aankomt ('Flaschenpost'), maar wel in de hoop dat als het gedicht gevonden (gelezen) wordt het ook weet te raken ('Herzland'). Bernlefs vers valt te lezen als het antwoord op de twijfels die Celan hier uit. Het maakt duidelijk dat diens poëzie wel degelijk aangekomen is en de lezer ook weet aan te spreken. In die zin is het gedicht van Bernlef een aanvulling vanuit lezersperspectief van het gedicht 'Weggebeizt'. Dat werd hierboven geïnterpreteerd als de verbeelding van het ideale schrijfproces; in Bernlefs gedicht wordt met behulp van eenzelfde bergmetaforiek het ideale leesproces geëvoceerd.

Tot slot wil ik nog de vraag beantwoorden hoe dit Celan-gedicht, dat ik gelezen heb als een vrij getrouwe weergave van een bepaalde invulling van Celans poëtica, binnen Bernlefs eigen literatuuropvatting functioneert. Niet alleen het feit dat het hier gaat om een gedicht over (de poëtica van) een dichter, maar ook de positie van het vers, namelijk als slotgedicht van de bundel, doet vermoeden dat het betrokken kan worden op de poëtica van Bernlef zelf. Deze dichter wordt in de

literatuurgeschiedenis meestal onder het nieuw realisme gecatalogiseerd op basis van zijn bundels uit de jaren zestig van de vorige eeuw waarin het waarnemen van de realiteit centraal staat. In de zeventiger jaren evolueert Bernlef evenwel naar een meer taalgerichte poëtica. In bundels als *Hoe wit kijkt een Eskimo?* (1970), *Grensgeval* (1972) en *Brits* (1974) 'maakt het speelse popartelement plaats voor meer taalgerichtheid. Het gaat in deze gedichten minder om de ongewone blik op een stukje precious verwoorde werkelijkheid als wel om experimenten op de grens van taal en werkelijkheid' (Bax 2008, p. 7). Bovendien wordt zijn poëzie in dit decennium woordkariger, wat gepaard gaat met een inhoudelijke verstillings die in titels als *De zwijgende man* (1976), *Stilleven* (1979) en *De kunst van het verliezen* (1980) reeds wordt gesuggereerd. De bundel *Winterwegen* kan als sluitstuk van die ontwikkeling gezien worden. Na deze verzameling gedichten waaruit nog eenzelfde taalgerichte poëtica spreekt, publiceert Bernlef vanaf *Verschrijvingen* (1985) opnieuw minder gesserreerde verzen en verschuift de problematiek opnieuw van de taal naar de buitenwereld. Met het gedicht 'Paul Celan', waarin Celan, zoals ik heb proberen aan te tonen, gezien wordt als een representant van een extreem hermetische en taalgerichte poëzie, sluit Bernlef een poëticaal hoofdstuk af. Het lijkt erop dat in dit vers de legitimiteit van een dergelijke poëzie wordt vastgesteld.

Jan Kuijper: *Anxiety of Celan*

Net zoals in Bernlefs Celan-gedicht is er in dat van Jan Kuijper (Kuijper 1994, p. 62) sprake van twee personages, een ik en een jij:

De tombe van Paul Celan

Ik, de doorboorde, ben jouw onderdaan.
 Heel is de meester. In het kalveroor,
 de stiereneus, het akkerland een voor,
 een ring, een merk; in Indië, Indiaan
 en bizon gaat de kogel door en door.
 Sterven maakt vrij, maar dat gaat ons niet aan:
 ik ben niet in de wolken opgegaan,
 zodat ik nu jouw rust en duur verstoort

door ramen en roeien, door merg en been
 met kettingerinkel, kermen, gesteen.
 Wat mij de wonde in 't hert heeft toegebracht
 zal die weer moeten helen. Toverkracht
 geleid door de motieven van een vinder:
 de hele heelt. Er is een meester minder.

De sonnetten in de bundel *Barbarismen* zijn telkens een grafmonument voor een groot schrijver uit de wereldliteratuur en bevatten allemaal een citaat van de dichter die in de titel wordt genoemd. In dit gedicht is dat meteen de eerste regel, die een vertaling is van 'ich, der Durchbohrte, bin dir untertan', het tweede vers uit 'Ich kenne dich' (GW II, p. 30).

In het Celan-citaat worden protagonist en antagonist in dit gedicht opgevoerd: de ik belijdt er zijn onderworpenheid aan de jij. Onderwerp van zijn monoloog is de afhankelijkheid ten opzichte van de ander. De ik, die zichzelf karakteriseert als 'doorboord', plaatst zichzelf tegenover de ander in wie hij een volmaakte leraar ziet. In 'Heel is de meester' klinkt ook 'heelmeester' door, zodat gesuggereerd wordt dat het voorbeeld als medicijn kan fungeren: de genezing wordt verwacht van de ander. Dit huldegedicht voor Celan blijkt dus de uitdrukking van de schatplicht van de sprekende instantie ten opzichte van zijn voorganger.¹⁶ De rest van het gedicht illustreert de tegenstelling tussen doorboord en volledig, tussen gekwetst en heel, maar verbeeldt ook de gezochte genezing.

In verzen 2b-4a worden drie voorbeelden van doorboord zijn beschreven via een chiasmatische constructie: het oor van het kalf wordt met een merk geperforeerd, in de stierenneus zit een ring en de akker wordt door een snede van de ploeg verdeeld. Het doorboren is hier driemaal het werk van de landbouwer die op deze wijze land en dier aan zich onderwerpt. In volgend anderhalf vers verplaatst de setting zich van agrarisch gebied naar Indië, waar echter Indianen en bizon opduiken, een verwijzing naar Columbus, die meende Indië bereikt te hebben, maar eigenlijk Amerika gewelddadig koloniseerde: inwoners en dieren worden gelijkkelijk door kogels doorzeefd. Via de parallelle constructie worden ook zij als doorboord voorgesteld: 'Indiaan en bizon / door en door'. Dat vers, waarin doorboren gelijk gesteld wordt met dood maken, vormt de overgang naar 'Sterven maakt vrij'. De enige mogelijkheid om zich uit de positie van onderdaan los te maken, lijkt de dood te zijn. De ik distantieert zich echter van die oplossing en maakt duidelijk dat dit voor de relatie van de ik en jij in dit gedicht geen optie is: 'dat gaat ons niet aan' en hij affirmeert krachtig zijn bestaan ('ik ben niet in de wolken opgegaan'). Anders dan in de genoemde voorbeelden, waarin onderwerping uiteindelijk leidt tot de ondergang, blijft de ik-figuur in leven. Net dat brengt een omslag teweeg in de relatie: de ik overwint de afhankelijkheid, neemt het heft in handen en gaat de jij domineren: 'zodat ik nu jouw rust en duur verstoort'. De ik gunt de aangesprokene aan wie hij tot nu toe onderworpen was, maar die blijkbaar overleden is, geen rust en al zeker geen symbolische onsterfelijkheid. Zoals blijkt uit de kerkmetaforiek 'door merg en been / met kettinggerinkel, kermen, gesteen' (dat laatste een archaïsche vorm van 'gesteun', gezucht, geklaag) ontpopt hij zich tot een kwelgeest die de eeuwige aanwezigheid van de jij-figuur met alle mogelijke middelen bestrijdt ('door ramen en roeien' is een verbastering van de uitdrukking 'door roeien en ruiten gaan' die betekent: zich door niets laten weerhouden). Op dat moment wordt de hiërarchie omgekeerd. De meester-leer-

lingverhouding wordt vervangen door het distinctieve kenmerk '(niet) levend'. Wie leeft, domineert en dus blijkt de ik-figuur hier superieur aan zijn voorbeeld.

Dat inzicht maakt de genezing mogelijk. In de vier laatste verzen wordt dan ook de overwinning van het voorbeeld beschreven. De aanvankelijke fascinatie wordt met een citaat van Gezelle uitgedrukt, dat teruggrijpt op de karakterisering 'doorboord' uit het eerste vers: 'Wat mij de wonde in 't hert heeft toegebracht'. Het voorbeeld raakte hem zo diep dat hij enkel nog een volgeling kon zijn, maar net als bij Gezelle – 'gij kunt, o Lied, de wonde in 't hert, / de wonde in 't hert vermaken!' (Gezelle 1998, p. 252) – is het diezelfde lyriek die ervoor moet zorgen dat hij niet langer doorboord, maar heel is, dat wil zeggen: niet langer een epi-goön, maar zelf een meester is. Dat is de magie van poëzie: 'Toverkracht / geleid door de motieven van een vinder', waarbij 'vinder' een vertaling van 'trouvère' is. Door aan de poëzie van het voorbeeld bewust een andere invulling te geven ('geleid door'), bijvoorbeeld door Celans gedichten te lezen als waren ze het werk van een liefdesdichter ('de motieven van een vinder'), is dit geen gevaarlijk voorbeeld meer en kan de wonde die hij veroorzaakte genezen ('de hele heelt'). Dat alles resulteert uiteindelijk in 'een meester minder'. De voorbeelddichter is niet alleen letterlijk, maar ook figuurlijk dood, terwijl de jonge dichter leeft.

'De tombe van Paul Celan' verbeeldt hoe een dichter de als verstikkend ervaren invloed kan overleven, namelijk door het voorbeeld figuurlijk ten grave te dragen. Wat zich als een hulde en een blijk van schatplicht aandient, blijkt een afscheid, ja zelfs een afrekening te zijn. Op die manier verbeeldt Kuijpers gedicht 'the life-cycle of the poet-as-poet' (Bloom 1997, p. 7) zoals Harold Bloom die beschrijft in *The anxiety of influence* en die ik elders uitvoerig beschreven heb (De Strycker 2005).

De vraag stelt zich hoe deze afrekening past binnen de poëtica van Kuijper en welke rol Celan daarin speelt. Het blijkt hier immers niet om een incidentele 'vadermoord' te gaan. 'De tombe van Paul Celan' maakt namelijk deel uit van een omvattender project dat de dichter startte met de bundel *Tomben* (1989). Daarin worden met behulp van een vers uit het werk van de bezongen dichter grafinscripties voor coryfeeën van de Nederlandse poëzie geschreven. *Barbarismen* is daarvan de internationale variant en doet hetzelfde met de groten uit de wereldliteratuur. En ook in de volgende bundel, *Toe-eigeningen* (2001), heet de eerste afdeling 'Tomben' en worden nog drie soortgelijke gedichten opgenomen.

Het procedé van deze 'Tombe'-gedichten is telkens hetzelfde: in het gedicht van Kuijper wordt niet alleen een vers geciteerd, maar wordt ook de stijl geïmiteerd of gepasticheerd. Zo wordt in 'De tombe van Guido Gezelle' (Kuijper 1994, p. 28) diens beroemde 'Gierzwaluwen' ('Zie, zie, zie / zie! zie! zie!'; Gezelle 1998, p. 1701) nagebootst, maar tegelijk overtroffen. Het sonnet van Kuijper, dat enkel uit de woorden 'zie' en 'wie' bestaat, bij Gezelle klanknabootsing van het geluid van de beschreven vogels, plaatst deze in een ritmische typografie. Daardoor wordt in zijn gedicht naast het gepiep van de zwaluwen ook hun chaotische gefladder opgeroepen. Ook dit gedicht blijkt op poëticaal niveau dus – helemaal in

de geest van Blooms *Anxiety of influence* – tegelijk een hommage aan en een verbetering van het origineel.

Uit deze ‘Tombe’-gedichten laat zich een bepaalde opvatting over intertekstualiteit aflezen. Nieuwe gedichten, in casu Kuijpers sonnetten, teren altijd op voorbeelden. Die worden ten dele overgenomen (verzen worden gerecycleerd, hun stijl geïmiteerd – de titel *Toe-eigeningen* suggereert dat de dichter deze tot de zijne maakt), maar op bepaalde punten ook aangepast of aangevuld. Op die manier wordt de voorbeelddichter overtroffen. De epitafen zijn dus veel minder op te vatten als elegieën dan als verzen waarin de dood van de geïmiteerde dichters bekrachtigd wordt. Bezaten zij op basis van hun werk een symbolische onsterfelijkheid, Kuijper morrelt daaraan door, zoals bij Gezelle, ook hun dichtkunst voorbijgestreefd te verklaren, of, zoals in het geval van Celan, hun poëzieopvattingen af te wijzen. Kuijpers Celan-vers is binnen deze context door de wijze waarop het expliciet dit proces verbeeldt dan ook te beschouwen als een programmatisch gedicht.

Peter Theunynck: Celan in Buchenwald

Was het in beide vorige Celangedichten mogelijk om personages aan te wijzen en hen te identificeren, in dat van Peter Theunynck (Theunynck 2003, p. 17) heerst anonimiteit. De handelingen in het gedicht worden uitgevoerd door ‘men’ en ‘niemand’:

Paul Celan

Hier loopt de hemel zonder papieren
de poort in en uit. De wind maar
beuken, ver buiten de tijd.

Niemand vraagt: waar zat het woord
tornado of tempeesten? Waar was het
toen mee bezig? Het lag, antwoordt het

hier zijn oorsprong te herkauwen.
Leugens vermomden zich
als mensen. De waarheid

trilde aan neusharen. Men nam
zich voor. Men verzette bergen
kantoorwerk, men zong

in koor, men concentreerde zich
op de sluitspier. Niemand liep dood
in zijn slaap, vroor tegen de ochtend

in zijn kooi. Liet los. Glead
als vingers door het zand
brandde zich vast in de as.

De regen tikt nu de laatste dossiers,
de ruitenwissers schudden van nee,
de hemel nog grijzer dan wij.

Het gebruik van anonieme persoonsvormen is meteen de ongrammaticaliteit die, in combinatie met de titel, de weg wijst naar de interteksten, namelijk Celans gedichten 'Engführung' en 'Psalm' waarin op soortgelijke wijze onbepaalde voor-naamwoorden het onderwerp vormen, respectievelijk: 'nirgends / fragt es' (GW I, p. 197; vertaald als: 'nergens / vraagt men' [Celan 1976, p. 34 en Celan 2003, p. 199]) en 'Niemand knetet uns [...] / niemand bespricht [...] / Niemand' (GW I, p. 225).

De eerste strofe beschrijft de setting. Er is een poort en een ijzige vlakte waar de wind tekeer gaat. Via de link met 'Engführung', Celans evocatie van een concentratiekamp, kan Theunyncks gedicht ook gelezen worden als de beschrijving van een KZ. Het enjambement waardoor 'beuken', dat in eerste instantie bij de 'wind' uit het vorige vers hoort en de intensiteit van het waaien aanduidt, in nadrukpositie komt te staan, zorgt ervoor dat dit woord extra betekenis krijgt. Het kan functioneren als een aanduiding van de plek die de aanleiding vormt voor de meditatie in dit gedicht: Buchenwald (letterlijk: beukenwoud). De evocatie van hoe het er in het kamp aan toeging, volgt in strofes 3-6 waarin, in tegenstelling tot in de openings- en slotstrofe, het werkwoord in de verleden tijd staat.

In de tweede strofe wordt gerefereerd aan de wind uit de eerste strofe. Vol onbegrip wordt vastgesteld dat de taal machteloos was om een storm van verontwaardiging op gang te brengen. De taal wordt hier met een rund gelijk gesteld, wat op domheid wijst. De verwijzing naar 'de oorsprong' valt te interpreteren als een allusie op de poging van de nazi's om ook de taal te zuiveren van vreemde invloeden.

Vanaf de derde strofe wordt de situatie in het kamp opgeroepen: niemand was te vertrouwen (strofe 3), het kamp was een goed geoliede administratieve machine (strofe 4), er werd, zoals bekend, gemusiceerd (strofe 4-5), dysenterie was er een veel voorkomende kwaal (strofe 5; 'men concentreerde zich / op de sluitspier' laat zich bovendien lezen als een cynische verwijzing naar 'concentratiekamp') en mensen vonden er op allerlei verschrikkelijke manieren de dood: in hun slaap, door koude (strofe 5), door ontbering of vergassing (strofe 6). Het gebruik van 'men' benadrukt daarbij enerzijds de anonimiteit van de slachtoffers, maar anderzijds is het ook een aanduiding voor de gevolgen van deze terreur: mensen raken hun identiteit kwijt. Tegelijk wordt gezinspeeld op de grote zwiigende massa

(‘niemand’) die dit soort gruweldaden negeerde of zelfs ontkende en zich later verdedigde met ‘wir haben es nicht gewusst’.

De laatste strofe speelt zich opnieuw af in het heden (‘nu’) en beschrijft met behulp van een weerparallelisme de rouw. In het eerste vers is er sprake van een apokoinou: enerzijds hoort ‘tikt’ bij ‘regen’, anderzijds betekent het ‘typen’ bij ‘laatste dossiers’. De regen beschrijft nog steeds anonieme slachtoffers. De gepersonifieerde ruitenwissers, die de neerslag wegwissen, drukken hun onbegrip uit en de lucht blijkt helemaal dicht te zitten. En dan pas, als allerlaatste woord van het gedicht, duikt een persoonlijk voornaamwoord op: wij. Die wij-figuur is oud en in rouw, maar de hemel boven het concentratiekamp is voorgoed bezoeeld.

Hoewel Celan nooit in Buchenwald opgesloten werd – zijn ouders werden naar het concentratiekamp Michailovka in Oekraïne gedeporteerd, zelf overleefde hij een werkkamp – draagt een gedicht over het kamp in de nabijheid van Weimar zijn naam. Dat heeft uiteraard te maken met Celans reputatie als Auschwitz-dichter: naast stereotype beelden van Celan als supermodernist, autonoom dichter, zelfmoordenaar enzovoort, zijn de kampen een andere voor de hand liggende associatie bij zijn naam. De intertekstualiteit gaat echter verder dan deze oppervlakkige allusie. Ze bevindt zich op stilistisch niveau: Theunynck neemt aspecten van een kenmerkende celaneske uitdrukkingswijze over die de boodschap van zijn gedicht – de ontmenselijking in de kampen – onderstrepen. Daarmee is het gedicht ‘Paul Celan’ in *Man in Manhattan* eerder een uitzondering. Het behoort tot de cyclus ‘Dichter’ waarin alle gedichten als titel de naam van een poëet dragen (onder andere ‘Seamus Heaney’, ‘Ezra Pound’ en ‘T.S. Eliot’) en waarin de sprekende instantie de titelfiguren toespreekt en portretteert. Dat gebeurt in ‘Paul Celan’ duidelijk niet. Dit gedicht stelt veel minder expliciet leven en werk van het titelpersonage centraal, maar eerder diens stijl, iets wat in de overige gedichten uit ‘Dichter’ dan weer niet gebeurt.

De intertekstualiteit in Theunyncks Celan-vers blijft dus, veel meer dan in de gedichten van Bernlef en Kuijper, beperkt tot de titel. De stilistische parallellen die ik opmerkte, worden voornamelijk ingegeven door het opschrift dat hier een duidelijk sturende werking heeft. Enkel door deze titel wordt het mogelijk om dit gedicht met verzen van Celan in verband te brengen. Dat betekent dat in dit geval de lezer, weliswaar op basis van een intertekstualiteitsindicator (de titel), veel sterker verantwoordelijk is voor de intertekstuele link dan in de gedichten van Bernlef en Kuijper. In vergelijking met hun verzen waarin er meer tekstuele elementen in de richting van de intertekst wezen, is hier de *intentio operis* dus zwakker dan de *intentio lectoris*.

Conclusie

Trois versions de la vie (2000) van de Franse schrijfster Yasmina Reza is een toneelstuk dat drie keer opnieuw begint met precies dezelfde Ausgangssituation. Doordat kleine details in de tweede en derde versie van het verhaal gewijzigd worden, kent het stuk drie keer een totaal verschillende afloop.¹⁷ Iets soortgelijks is er aan de hand in de hierboven gepresenteerde gevalsstudie: drie Celan-gedichten met nauwelijks dezelfde titel, maar doordat ze allemaal op een andere wijze omgaan met (het werk van) Celan bieden ze toch telkens een ander portret van deze dichter. Bernlef schrijft een hommage waarin hij de poëtica van de Duitstalige dichter tracht te vatten en aangeeft welk effect deze heeft, zowel op de poëzie als op de lezer. Kuijpers vers verbeeldt dan weer met behulp van een vers van Celan de haast ziekelijke fascinatie voor en de losmaking van een voorbeelddichter. In Theunyncks anekdotische gedicht is het op het eerste gezicht Celans biografie die een centrale rol speelt, maar bestaat de intertekstualiteit voornamelijk uit formele overeenkomsten.

Voor de drie gedichten geldt dat de belangrijkste intertekstualiteitsindicator de titel is. Op basis van die expliciete tekstuele aanwijzing tracht de lezer het verband met Celan te vinden. Toch blijkt de *intentio operis* niet in elk van de gedichten even sterk. Wie deze gedichten op een continuüm plaatst met als uiterste punten de *intentio operis* enerzijds en de *intentio lectoris* anderzijds, moet concluderen dat in Bernlefs gedicht de *intentio operis* het sterkst is en in dat van Theunynck het zwakst. Kuijpers vers bevindt zich tussen deze twee. 'Paul Celan' van Bernlef bevat verschillende tekstuele elementen (zowel citaten als allusies) die in de richting van het werk van Celan wijzen. Dit vers blijkt dan ook een intertekstuele dialoog met diens poëtica. 'De tombe van Paul Celan' bevat eveneens een Celan-citaat, maar eerder dan dat dit aanleiding geeft tot een dialoog of discussie met het werk van Celan doet het dienst als een markant geformuleerd uitgangspunt voor een illustratie van een eigen poëzieopvatting. In Theunyncks 'Paul Celan' blijft de link beperkt tot een zwakke biografische allusie en een stilistisch procedé. Weliswaar stuurt de titel hier de interpretatie op een bepalende wijze, maar een lectuur van dit gedicht in het licht van Celans werk vergt toch meer inbreng van de lezer.

De verschillende omgang met Celan en met Celan-citaten en -allusies resulteert in drie verschillende visies op deze dichter die elk een ander facet naar voren halen. In Bernlefs gedicht blijkt hij voornamelijk een belangwekkende representant van een geslaagde hermetische en taalgerichte poëzie. De intertekstualiteit functioneert bij hem zodoende als een legitimering van de eigen poëtica. In het gedicht van Kuijper wordt de meester afgebeeld als een lyrische goeroe met een verstikkende invloed. Celan wordt er gebruikt als een casestudy binnen een groter project waarin vanuit een erg bloomiaanse opvatting de rol van intertekstualiteit bij de totstandkoming van nieuwe gedichten gethematiseerd wordt. Bij Theunynck komt Celan naar voren als het Holocaustslachtoffer dat op een dusdanig

voorbeeldige manier uitdrukking heeft weten te geven aan de nazigruwel dat op bepaalde punten diens stijl overgenomen wordt. Dat zijn drie versies van Celan.

Noten

1. In de tekst 'Plichtpleging', die over het fenomeen schatplicht handelt, brengt Kuijper zelf het door hem geciteerde Celan-vers in verband met Faverey: "Doorboord" heet een cyclus gedichten van Hans Faverey. "Durchbohrt" is een sleutelwoord, een Chiffre van de althans in Favereys [sic] latere werk vaak op de achtergrond aanwezige Paul Celan. Faverey [...] heeft zo kunnen laten blijken dat hij zijn schatplicht niet alleen onderkende, maar er ook een eer in stelde: "ich, der Durchbohrte, bin dir untertan" (Kuijper 1995, p. 94). Hiermee suggereert de dichter dat de sprekende instantie in zijn een jaar tevoren gepubliceerde gedicht Faverey is.
2. Dezelfde techniek gebruikte de Duitse regisseur Tom Tykwer in zijn film *Lola rennt* (1998).

Bibliografie

- Allemann, B., 'Zu Paul Celans neuem Gedichtband *Atemwende*'. D. Meinecke (red.), *Über Paul Celan*. Frankfurt am Main, 1970, 194-197.
- Baer, U., *Traumadeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan*. Frankfurt am Main, 2002.
- Bax, S., 'Bernlef'. A. Zuiderent, et al., *Kritisch literatuur lexicon*. Groningen, 2008.
- Bernlef, J., *Winterwegen*. Amsterdam, 1983.
- Bevilacqua, G., 'Auf der Suche nach dem Atemkristall'. G. Bevilacqua, *Auf der Suche nach dem Atemkristall. Celan-Studien*. München, 2004, 61-116.
- Bloom, H., *The anxiety of influence. A theory of poetry*. New York / Oxford, 1997.
- Celan, P., *Spreektralie. Gedichten 1948-1970 & De meridiaan*. Vert. P. Nijmeijer. Amsterdam, 1976.
- Celan, P., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. B. Allemann et al. (red.), met medewerking van R. Bücher. Frankfurt am Main, 2000.
- Celan, P., *Verzamelde gedichten*. Vert. T. Naaijken. Amsterdam, 2003.
- Chatman, S., *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca, 1990.
- Claes, P., *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Amsterdam, 1988.
- Collini, S., 'Introduction: Interpretation terminable and interminable'. U. Eco, *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge, 1992, 1-21.
- Eco, U., *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge, 1992.
- Gadamer, H.-G., *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge Atemkristall*. Frankfurt am Main, 1986.
- Gezelle, G., *Volledig dichtwerk*. J. Boets (red). Tiel, 1998.
- Helbig, J., *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg, 1996.
- Kuijper, J., *Tomben*. Amsterdam, 1989.
- Kuijper, J., *Barbarismen*. Amsterdam, 1994.
- Kuijper, J., 'Plichtpleging'. *Parmentier* 6, (3) 1995, 94.
- Neumann, P. H., *Zur Lyrik Paul Celans*. Göttingen, 1968.

- Neumann, P. H., 'Atemwende – ein neuer Gedichtband Paul Celans'. D. Meinecke, *Über Paul Celan*. Frankfurt am Main, 1970, 197-202.
- Nielsen, K. H. & H. Pors, *Index zur Lyrik Paul Celans*. München, 1981.
- Riffaterre, M., *Semiotics of poetry*. Bloomington/London, 1978.
- Riffaterre, M., *La production du texte*. Paris, 1979.
- Riffaterre, M., 'Compulsory reader response: the intertextual drive'. M. Worton et al., *Intertextuality. Theories and practices*. Manchester, 1990, 56-78.
- Strycker, C. de, 'Angst voor invloed en invloedangst. Harold Blooms Anxiety of Influence en de neerlandistiek'. *Nederlandse Letterkunde* 10, (4) 2005, 263-279.
- Theunynck, P., *Man in Manhattan. Gedichten*. Amsterdam, 2003.