

# Lyriek als kommunikatie

## Enkele struktuuraspecten

door

PROF. DR. L. VERBEECK

„Lyriek als kommunikatie”: verraadt, deze titel niet een verkeerde keuze voor een van te voren verloren uitdaging die beter niet plaats zou vinden? Inderdaad geldt het begrip kommunikatie als een niet-estetisch begrip, dat weliswaar met sukses op vele vormen van menselijke omgang en op de geschreven neerslag daarvan als de brief, de dialoog, de roman, het drama, kan aangewend worden. Maar op de poëzie? Is het gevaar niet reëel, dat deze meest gekondenseerde en intiemste uiting van menselijk spreken door een benadering vanuit het K-fenomeen van haar fluïdum, van haar onzichtbare en ongrijpbare uitstraling wordt beroofd, die precies haar eigenste bezit uitmaken?

Zonder meteen aan een definitie van poëzie, zoals die mogelijk in de zoëven neergeschreven volzin kan ontdekt worden, te kleven, kan men hierop antwoorden, dat al altijd zekere gebruikers gepoogd hebben, lyrische teksten te ‘ontcijferen’, zoals met het oog op het zogenaamde hermetische karakter van veel poëzie het ‘lezen’ wel eens genoemd wordt. Het feit dat een tekst, zij het willens nillens, voor lektuur ‘gebruikt’ en dus voor ‘verbruik’ vatbaar wordt, veronderstelt bij deze laatste tenminste een initiale kommunikatieve gerichtheid: hier biedt de leespraktijk dus een argument pro aan. Nu is dit in een tijd waarin gedichten, het chanson niet te na gesproken, nog nauwelijks aan hun ‘drukken’ komen en nagenoeg ongelezen een ondergronds bestaan van privé-uitgave en stencil-verspreiding moeten gaan leiden, misschien een erg wankel argument, wellicht een argument dat te laat komt. Hoewel aan de andere kant de poëzie daardoor de ietwat paradoksale eer te beurt valt, deze verspreidingswijze te delen met teksten van hoog kommunikatief gehalte als daar zijn pamfletten, vlugschriften of... pre-papers.

Om terug te keren tot het leesgebruik, we weten allen dat de geschiedenis van de Westeuropese kultuur en letterkunde ondenkbaar is zonder de interpretatieve praktijk van beroepslezers, te beginnen bij de bijbelexegese en voortgezet in de middeleeuwse allegorese en de teksthermeneutiek van de humanisten en hun

opvolgers, een praktijk die zich nadien onder de benaming filologie op een even sterk geprofessionaliseerde wijze van literaire en poëtische teksten heeft meester gemaakt. Nu was het er de bijbel-exegese en de humanistische, filosofisch gerichte hermeneutiek vooral om te doen, de 'waarheid', de 'boodschap' van een tekst te achterhalen, in de onuitgesproken vooropstelling dat deze daarin wel verborgen maar toch volledig en als het ware toebereid aanwezig was, en dat het er dus enkel op aankwam, dit pakket van zijn verpakking te ontdoen, om de boodschap als luxegeschenk in de schoot geworpen te zien.

Misschien is uit deze verre bijbelse en filosofische herkomst van filologie en literaire kritiek de lang overheersende neiging te verklaren, teksten in de eerste plaats op hun waarheidsgehalte, op zin en betekenis eerder dan op functie en kommunikatieve uitstraling te ondervragen. De grondige veranderingen in structuur en opbouw, die sinds de opkomst van de hier met een zeer algemene term aangeduide 'moderne' literatuur alsmaar sterker de organisatie van literaire teksten zijn gaan bepalen, hebben in de loop van de laatste decennia de oude hermeneutische basis, en dit niet alleen wat betreft de analyse van strikt literaire teksten, meer en meer aangetast. „Een groot deel van de hedendaagse kunst kan gezien worden als een bewuste poging om aan interpretatie te ontsnappen”<sup>1</sup>, zegt Susan Sontag in haar berucht geworden essay „Against Interpretation”. Het is trouwens op de zoëven geschetste, akuit geworden onverenigbaarheid tussen interpretatiebasis en moderne tekst dat de agressieve titel van Sontags boek zinspeelt.

Gelden deze beschouwingen enkel de z.g. moderne teksten? Wij menen van niet. Om nu de geschiedenis recht te doen, moet er naast de hermeneutische nog een tweede praktijk vermeld worden, die wellicht even grondig het uitzicht van de Westeuropese cultuur heeft helpen bepalen, te weten de traditie van de antieke retorika. Deze stelde toch de vraag, niet wat teksten betekenden, maar wat men met teksten kon doen, hoe men een gehoor kon beïnvloeden, ontroeren of overtuigen door het wel-georganiseerde woord. De handboeken van retorika zijn in dit opzicht niets anders dan reusachtige arsenalen van lang beproefde en uitgepuurde strategieën die er moesten voor zorgen dat het beoogde effect ook werkelijk bereikt werd. Linguïstisch gezien was wellicht hetgeen de antieke redenaar deed, niet zo wezenlijk verschillend van wat vandaag het reclamebureau op het oog heeft, wanneer het zijn agent een publicitaire tekst laat opstellen; of van wat de pamfletschrijver doet.

1. *Tegen interpretatie*. Utrecht, 1969, blz. 13.

Het is evident dat binnen de retorische traditie een impliciet inzicht aanwezig was omtrent het kommunikatieve karakter van het woord. Nu is de literaire cultuur tot laat in de 18e eeuw door deze traditie mee gevormd geweest en dit geldt niet alleen voor het sermoen of de nekroloog, maar evenzeer en misschien niet het minst voor de poëzie<sup>2</sup>.

Hiermee is een dubbele achtergrond geschetst, die wellicht de titel van deze lezing zijn verrassend uitzicht ontnaemt, maar tegelijkertijd onze onderneming als een historisch gangbare weg beschrijft. Het minste wat kan gezegd worden, is dat de inhoudelijke en de kommunikatieve benadering elk op hun manier mogelijkheden openen om het eigene van een poëtische tekst op het spoor te komen. De twee hoeven elkaar niet uit te sluiten, maar kunnen komplementair zijn. Het linguïstische en filosofische fundament voor deze komplementariteit is de laatste jaren met een grotere trefzekerheid dan vroeger in het licht gesteld: „It is possible to distinguish at least two strands in contemporary work in the philosophy of language – one which concentrates on the uses of expressions in speech situations and one which concentrates on the meaning of sentences.

Practitioners of these two approaches sometimes talk as if they were inconsistent, (...) But although historically there have been sharp disagreements between practitioners of these two approaches, it is important to realize that the two approaches, construed not as theories but as approaches to investigation, are complementary and not competing”<sup>3</sup>. Of, om de opzet van dit onderzoek nog eens te vertalen in een ander linguïstisch beschrijfbaar begrippenpaar, al te lang en al te eenzijdig is poëzie inhoudelijk benaderd vanuit het standpunt van het „énoncé” met als vraag: wat zegt de tekst? Wij daarentegen willen haar benaderen met de vraag: wat doet de tekst? en op die manier iets te weten komen over de „énonciation”, over het kommunikatieproces waarin hij zich voor de gebruiker ontvouwt en waarover de tekststructuur dan een en ander kan openbaren. Daarbij een laatste beperkende nuancering: we willen graag erkennen dat in poëtische teksten ook reeds vele andere dan inhoudelijke waarden werden ontdekt; misschien lukt het, deze in een betere samenhang tot het geheel van de tekststructuur te plaatsen.

We willen hier vooreerst een tweetal kenmerken van taalgebruik in kommunikatieperspektief vooropstellen, die ons bij ons onderzoek naar enkele structuuraspecten van lyriek van dienst zullen

2. Vgl. Harald Weinrich, *Für eine Literaturgeschichte des Lesers* in: *Literatur für Leser*, Stuttgart, 1971, blz. 23 vv.

3. John R. Searle, *Speech Acts*. Cambridge, 1970, blz. 18.

zijn. Het eerste is vrij algemeen en gaat uit van het onderscheid dat Weinrich in zijn boek „Tempus. Besprochene und erzählte Welt” maakt tussen besprekende en vertellende spreekattitudes<sup>4</sup>. Weinrich klasseert op grond van een statistisch overzicht aan z.g. besprekende tempora de lyriek bij het besprekende genre, naast gesprek, essay, drama. De besprekende houding wordt volgens hem gekenmerkt door een grotere spanning en directheid zowel bij de zender als bij de ontvanger, omdat hierbij het onderwerp niet alleen de fysische aanwezigheid maar ook de geestelijke presentie of geëngageerdheid van de deelnemers opeist. Wanneer hetzelfde onderwerp in een vertellend perspectief voorgebracht wordt, zo betoogt Weinrich, dan is de sfeer meer ontspannen, spreker en toehoorder nemen een afwachtende, meer gedistantieerde houding aan, er wordt van de ene niet een reeds impliciete verantwoording verwacht, van de andere niet een onmiddellijk antwoord.

Wij blijven hierbij voorlopig nog op het niveau van de gewone, niet-literaire spreesituaties, waarbij de rol van de extra-linguïstische componenten van het K-model, (als daar zijn de zender, de ontvanger, de referent, het kanaal) vrij groot is. Toch blijkt het hier al onmiddellijk nodig, een verder aanvullend onderscheid in te voeren tussen bespreken en vertellen. Het vertellen brengt voor de aanwezigen niet gekende of bijkomende informatie aan. Vanzelfsprekend gebeurt dit ook in besprekende situaties; het verschil ligt hem echter hierin dat in het eerste geval de informatie geacht wordt op geen andere wijze te kunnen worden verkregen dan door de bemiddeling van de verteller, terwijl besprekende of besproken informatie in principe controleerbaar wordt geacht op andere bronnen; dit verklaart waarom de spreker in het laatste geval ofwel bronnen d.w.z. het getuigenis van derden zal aanhalen, ofwel de bewijsvoering zal geven van wat hij als persoonlijk inzicht voordraagt. Bij de vertellende spreker is dit niet nodig; m.a.w. de verteller wordt geacht de garant te zijn van wat hij vertelt. Hieruit vloeit dan een verder kenmerk voort en dit is belangrijk voor ons betoog: de vertellende spreker zal volledig moeten zijn; vermits hij bericht over een gegeven dat in de zich voltrekkende gespreksituatie afwezig is, zal hij dit voor zijn toehoorders geheel moeten reproduceren. In de besprekende situatie daarentegen is het gegeven nagenoeg geheel aanwezig of kan op een eenvoudige wijze aanwezig gesteld worden; daarom ook hoeft hier niet alles in de bespreking zelf gereproduceerd te worden, maar kan in ruime mate worden voortgebouwd op aktueel aanwezige extra-linguïstische

4. Stuttgart, 1971<sup>2</sup>, blz. 42 vv.

elementen van het gesprek. De besprekende taalsituatie is dus in tegenstelling tot de vertellende, duidelijk onaf, fragmentarisch <sup>5</sup>.

In het geval van de literaire tekst nu maken de taaltekens zich los uit de konkrete, extra-linguïstische kommunikatiesituatie om zich autonoom te organiseren naar een eigen, interne wetmatigheid. Brengen we de hierboven gewonnen inzichten hierop over, dan kunnen we zeggen dat de lyriek quasi-fragmentarische situaties opbouwt: zij doet alsof bij het lyrische spreken een konkrete, (extra-linguïstische) referentiële omgeving aanwezig is die als aanvulling fungeert. De vanzelfsprekendheid waarmee dit gebeurt zou dan het beknopte en gekondenseerde karakter van de lyriek kunnen verklaren in tegenstelling tot de epiek, die de opgeroepen situaties volledig zal willen reproduceren.

Moeilijker wordt het bij de vraag waarin deze beknoptheid van de lyriek eigenlijk bestaat. Misschien kan heel in het algemeen vooropgesteld worden, dat wegens de bewuste beperking of verkorting van de quasi-referentiële omgeving de taaltekens hier gaan fungeren als semantische signalen die wegens hun kontekstarmoede een grote mate van tematische onbepaaldheid <sup>6</sup> behouden. Met een ietwat baldadige verwijzing naar de klassieke terminologie zouden we deze kontekst-arme signalen misschien 'beelden' kunnen noemen. In elk geval maken voornoemde beknoptheid en onbepaaldheid de lyrische tekst moeilijker toegankelijk voor de lezer. Is deze nu bij het dekoderen of ontcijferen van de lyrische boodschap geheel op zichzelf aangewezen of stelt de lyrische spreker hem hulpmiddelen ter hand die hem daarbij behulpzaam kunnen zijn?

Dan kan het inderdaad zinvol zijn eens na te gaan wat voor hulpmiddelen dat zijn en hoe zij functioneren in een gedicht. We willen nu eerst nog proberen het begrip hulpmiddel linguïstisch iets nauwkeuriger te omschrijven. Wij weten dat een taaluiting naast kognitieve ook nog andere waarden meevoert als daar zijn emotieve, evaluatieve, modale en konatieve waarden. Grammatika en stijl leer hebben deze waarden reeds sinds lang in allerlei mikro-verschijnselen van de zin opgespoord en onderkend, maar wat het geheel van een tekststructuur betreft, bleven ze lang zo een beetje in de lucht hangen. Het is de verdienste van Bühler en van Jakobson geweest, ze in de structuur van het bekende kommunikatiemodel op hun juiste plaats te hebben ondergebracht en zo

5. Vgl. Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*. Paris, 1967, blz. 20-21, waar een gelijkaardig onderscheid wordt gemaakt tussen gesproken en geschreven taaluitingen.

6. Voor het begrip 'onbepaaldheid' vgl. Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz, 1971.

hun functie in het geheel van de kommunikatieve structuur van een tekst nader te hebben omschreven.

We zouden hier nu een hergroepering van de verschillende functies willen doorvoeren, uitgaande van de reeds gedane vaststelling dat een tekst niet alleen een mededeling bevat, maar tevens ook een aantal aanwijzingen die het begrijpen van de mededeling voor de toehoorder/lezer vergemakkelijken. We onderscheiden daartoe binnen het K-model met zijn zes componenten zoals die door Jakobson werden beschreven, twee hoofdassen: de eerste beweegt zich tussen de polen die Jakobson enerzijds de „message”, of boodschap noemt en anderzijds de kontekst, in het geval van de literaire tekst dus de quasi-referentiële omgeving waarin elke boodschap, elke mededeling wil ze begrepen worden, geworteld moet zijn. Op deze as komt tot stand wat we met een klassieke term de inhoud van een mededeling kunnen noemen. De tweede as beweegt zich tussen zender en ontvanger: hierlangs ontvouwt zich de inhoud van de mededeling in een spatio-temporeel ritme voor de toehoorder. Eerst hier verschijnt de inhoud van een boodschap in het dynamisch proces dat aan elke tekstontplooiing inherent is: er wordt aan de inhoud eigenlijk niets toegevoegd, wel wordt het perspectief, de invalshoek, waaronder hij gezien wordt, zichtbaar gemaakt. Hier moeten dus alle welbekende fenomenen van de perspectivering ondergebracht worden die in teksten, literaire en andere, een uiterst belangrijke rol spelen.

Vatten we dit nog even kort samen: de inhoud zoals hij op de eerste as tot stand komt, behoort tot de orde van hetgeen Bühler „Darstellung” noemt. Het is de kognitieve zijde van de taaluiting. Wij vertalen dit door representatie, in die zin dat de inhoud inderdaad de boodschap voorstelt of betekent<sup>7</sup>. Dit begrip moet dan wel in een aktieve zin verstaan worden, niet als overtekening van een reeds in de realiteit gegeven structuur.

De waarden die op de as zender-ontvanger tot stand komen, zijn van een geheel andere orde. Dit wil niet zeggen, dat er hier helemaal niets gepresenteerd wordt, maar andere, niet-representerende of niet-kognitieve functies hebben hier een duidelijk overwicht. We kunnen dit het gemakkelijkst illustreren aan de hand van de z.g. „shifters”, laten we zeggen de pronomina. Het pronomen „hij” stelt in een gegeven kontekst wel een herkenbaar semanteem voor, maar daarbuiten heeft het de veel belangrijker functie, sneden en geledingen aan te brengen die het de lezer mogelijk maken, de gegevens van de tekst uit te sorteren en zo

7. Karl Bühler, *Sprachtheorie*. Stuttgart, 1965<sup>2</sup>, blz. 28. Bij Ducrot/Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, 1972, blz. 426 wordt „Darstellung” door „représentation” weergegeven.

zijn weg te vinden doorheen het K-proces waarin deze hem opneemt. Globaal kunnen we zeggen, dat alle niet-kognitieve, niet-representerende waarden die evenals de boodschap zelf uitgaan van de zender, van aard zijn om de ontvanger bij het ontcijferen van de boodschap min of meer behulpzaam te zijn, deze alleszins te beïnvloeden of te oriënteren of ook wel omgekeerd te desoriënteren. Dit geldt niet enkel voor die waarden, die een konatieve functie hebben, m.a.w. erop gericht zijn, bij de ontvanger bepaalde houdingen en reacties uit te lokken, maar ook voor alle andere. Dit zijn, wanneer we ons aan de kataloog van Jakobson houden, vooraan de emotieve functie, die revelerend is voor de houding van de zender tegenover de voorgebrachte materie; maar verder ook de fatische, die het mechanisme van de overbrenging beregelt, en zelfs de metalinguïstische functie, voorzover deze ook de werking van de kode controleert. Ook deze functies sturen en oriënteren de ontvanger en maken van de gepresenteerde inhoud een boodschap-voor-hem.

Daarmee is de lijst van de functies die de ontvanger helpen bij het ontcijferen van een mededeling wellicht niet volledig. Dit hoeft ook niet; zulk een volledige inventaris moet empirisch worden opgesteld. Voor ons volstaat het te hebben aangetoond, dat een tekst naast het louter kognitief representeren van inhouden ook een aantal aanwijzingen bevat, die er hoofdzakelijk op gericht zijn het begrijpen van die inhouden te vergemakkelijken. Deze hulpmiddelen staan dus wel evident in relatie tot de ontvanger van de tekst. De term konatieve functie van Jakobson lijkt hiervoor te eng. Wij willen ons liever aansluiten bij de benaming „Appellfunktion”, die Bühler destijds aan dit verschijnsel heeft gegeven. Waar Bühler echter vooral de psychische reacties en houdingen van de ontvanger op het oog had, willen wij hier de term „stuurfunctie” in een meer omvattende zin reserveren voor al die linguïstische verschijnselen die uitgaande van de spreker erop gericht zijn de ontvanger de hulpmiddelen aan de hand te doen die hem toelaten de boodschap op de juiste wijze te ontcijferen<sup>8</sup>.

Terug tot ons onderwerp nu. Indien het klopt wat wij hierboven als hypotese vooropstelden, dat lyrische teksten meer dan andere een grote mate van tematische beknoptheid bezitten, dan kan het inderdaad bijzonder interessant zijn, eens te onderzoeken hoe stuurfuncties en stuursignalen zich in dit soort teksten gedragen.

8. Vgl. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, blz. 214 vv. en Bühler, *Sprachtheorie*, blz. 28 vv. Het hier beschreven fenomeen van de stuurfunctie stemt in grote trekken overeen met het begrip 'operator', zoals J. M. Peters dit beschrijft in: *Analoge en digitale communicatiemiddelen*. Handelingen van het 28e Vlaams Filologencongres, Leuven, 1971, blz. 239 vv.

We zouden dit even willen illustreren aan de hand van enkele korte lyrische teksten, die aan de Duitse literatuur ontleend werden en die verspreid liggen over de 19e en de 20e eeuw. Als eerste kozen we een gedicht van Mörike, getiteld „Früh, im Wagen” en voor het eerst gepubliceerd in 1846.

Es graut vom Morgenreif  
In Dämmerung das Feld,  
Da schon ein blasser Streif  
Den fernen Ost erhellt.

Man sieht im Lichte bald  
Den Morgenstern vergehn,  
Und dort am Fichtenwald  
Den vollen Mond noch stehn.

So ist mein scheuer Blick,  
Den schon die Ferne drängt,  
Noch in das Schmerzensglück  
Der Abschiedsnacht versenkt.

Dein blaues Auge steht  
Ein dunkler See vor mir,  
Dein Kuss, dein Hauch umweht,  
Dein Flüstern mich noch hier.

An deinem Hals begräbt  
Sich weinend mein Gesicht  
Und Purpurschwärze webt  
Mir vor dem Auge dicht.

Die Sonne kommt ! sie scheucht  
Den Traum hinweg im Nu,  
Und von den Bergen streicht  
Ein Schauer auf mich zu.

Dit gedicht leek ons exemplarisch voor een lyrisch concept dat begint met de z.g. Strassburger lyriek van de jonge Goethe in de tweede helft van de 18e eeuw en dat tot ver in de 19e eeuw een grote bloei kende, en verder van grote betekenis is geweest voor de latere ontwikkelingen in de Europese lyriek. De wijze waarop in dit gedicht contrasten in de waarneming van een landschap a.h.w. bruikbaar worden gemaakt om een moeilijk in directe bewoordingen uit te spreken zielstoestand te suggereren, bepaalt structuur en verloop ervan. Deze contrasten zijn : het voorbijge en het komende, rustend bezit en veroverende daad, beide ondersteund en samengebonden door het koppel nacht-dag. De lyrische



spreker ontwerpt zijn gedicht vanop een moment van stilstand tussen deze beide polen, dat in een reeks van voorstellingen, die alle het morgenlijk uur aanwijzen, zowat in het ganse gedicht aanwezig is. De innerlijke toestand die met deze contrasten correspondeert, is eveneens een onduidbaar moment van evenwicht tussen twee spanningspolen dat voor de duur van het gedicht, die precies overeenstemt met de duur van deze aarzeling tussen nacht en dag, die wij de vroege morgen noemen, helder voor het bewustzijn van de sprekende dichter komt te staan. Voor de ommekeer van het uitwendige zien naar de innerlijke blik speelt de derde strofe een centrale rol: in de „so ist”-wending zet de sprekende dichter zelf onmerkbaar het verwachte en gewenste baken uit dat de lezer richt en leidt.

Het „so”-signaal is hier een vrij eenvoudig teken; het maakt het pikturaal gegeven waarmee het gedicht aanving, los uit zijn omlijsting om de blik vrij te maken voor een zielstableau; waarna bij het slot het gedicht terug in zijn eerste lijst wordt gevoegd. Zo doet dit teken zijn werk precies in het semantische middelpunt van het gedicht en stoort door deze onopvallende plaatsing de harmonische ontplooiing van de visuele en motorische illusie van dit tableau niet in het minst. Er zijn complexere signalen denkbaar; dikwijls fungeren als zodanig in de poëzie van deze periode interjekties of emotief geladen zinsdelen, die dan een interpreterende, duidende, reflexieve passage aankondigen, die een sturende waarde hebben. Zulke verduidelijkende passussen zijn dikwijls ook aan het slot van een gedicht te vinden, waar zij door hun afsluitende functie alleen al min of meer door de geoefende lezer verwacht werden.

Niet alleen door het pikturaal karakter, dat in vele teksten uit deze periode op de voorgrond treedt, maar meer nog door het samenvallen van gebeurtenistijd (vertelde tijd) en belevingstijd vertoont ook het Mörrike-gedicht een opvallend gesloten, monologisch karakter: het zender-ontvanger-schema is hier niet eigenlijk geopend op een lezer, maar keert doorheen de kurve van het gedicht op zichzelf terug; de lezer blijft buitengesloten, hij kan niet tegenover het gedicht maar alleen binnen het gedicht gaan staan. Ook in de vele gedichten met dialoogstructuur van het type van Goethes „An den Mond”, is de opening naar een partner slechts schijn: deze is nagenoeg altijd het eigen ik, de eigen zielswereld. Het zou de moeite lonen te onderzoeken in hoeverre dit ook in z.g. ‘hij’ gedichten het geval is; vermoedelijk zal men precies op de scharnierpunten van het gedicht stuursignalen aantreffen in de aard die wij hierboven beschreven hebben. Binnen dit gesloten circuit nu is de lyrische onbepaaldheid wel verregaand

maar niet nadrukkelijk opgeheven, zodat het gedicht, vooral dank zij het evenwicht tussen uiterlijk en innerlijk, een grote zweefpotentie behoudt.

Stellen wij nu tegenover dit gedicht een ander, dat weliswaar tot dezelfde periode behoort en zelfs in dezelfde tijdsgeest wortelt, maar dat in zijn kommunikatiestruktuur toch wezenlijk afwijkende trekken vertoont. We bedoelen hier de overbekende Loreley-ballade van Heine, gepubliceerd in 1824.

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,  
Dass ich so traurig bin ;  
Ein Märchen aus alten Zeiten,  
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,  
Und ruhig fließt der Rhein ;  
Der Gipfel des Berges funkelt  
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet  
Dort oben wunderbar.  
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,  
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme,  
Und singt ein Lied dabei ;  
Das hat eine wundersame,  
Gewaltige Melodei.

Den Schiffer, im kleinen Schiffe,  
Ergreift es mit wildem Weh ;  
Er schaut nicht die Felsenriffe,  
Er schaut nur hinauf in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen  
Am Ende Schiffer und Kahn ;  
Und das hat mit ihrem Singen  
Die Lore-Ley getan.

Heine behoort tot de vroegsten die het gedicht hebben losgemaakt uit dit gesloten circuit waarin de dichter als lyrische spreker een centrale rol vervult. Deze bewering mag op het eerste gezicht verwondering wekken ; Heine voert inderdaad naar de trant van het romantische gedicht zichzelf als spreker binnen en wel zo dat de romantische geschoolde lezer zonder moeite de identifikatie van het centrale motief van de betoverde schipper mét deze spreker kan voltrekken. Hierin voegt hij zich naar het rollenspel dat de

romantiek voorschreef. Maar hij doet meer. Vooreerst is daar de overbelichting van de ik-spreker bij begin en slot, die vooral in de meestal zich streng aan een gesloten dramatische handelingsstructuur houdende ballade verrassend aandoet. Nu is ook dit gedicht naar het bouwmodel van de inlijsting gebouwd; maar precies op dit punt wordt hier een zij het zeer zwakke breuk zichtbaar. Door de licht skeptische wendingen in de eerste en in de laatste strofe laat Heine raamgegeven en sagenmotief niet meer harmonisch op elkaar aansluiten; op deze nauwelijks herkenbare breuklijn ontstaat dan een onbepaaldheid, waarvan de zoëven geciteerde wendingen het stuursignaal zijn. Heine toont namelijk als het ware achter de hand hoe het procédé van het romantische gedicht funktioneert, m.a.w. hij is in dit gedicht niet enkel rasecht romantisch dichter, hij 'doet' hier ook 'aan romantiek' en dit tweede aspekt verleent aan het gedicht een nieuwsoortig kommunikatie-effekt. Dit effect bestaat in de distantïering t.o.v. het behandelde motief, die op haar beurt een opening bewerkt naar de lezer toe: deze zal moeten beslissen of hij deze romantische stoffage als waarheid neemt of als drapering doorziet. Voor het eerst wellicht in de klassiek-romantische tijd is er hier 'publiek' aanwezig binnen de kring van het gedicht; de dichter is niet meer stichter van zijn eigen waarheid, hij is veeleer een salonfiguur, die zijn stukje poëzie vertolkt<sup>9</sup>.

Dit spel met breukvlakken wordt in het „Buch der Lieder" door Heine veelvuldig beoefend, vooral in de pointes waarmee hij vele van zijn gedichten besluit. Daar waar b.v. in de poëzie van de baroktijd de pointe zowat afronding en hoogtepunt van het gedicht vormt en in die zin beantwoordt aan de verwachting die in de loop van de tekst gewekt werd, daar is bij Heine de pointe een stuursignaal dat tegen de draad van de door de tekst gewekte verwachting ingaat: het gedicht wordt op die wijze niet afgesloten maar integendeel opengebrouwen. In de plaats van door de tekst gaandeweg te worden opgevuld, groeit de lyrische onbepaaldheid aan het slot plots geweldig aan; het tegendraadse stuursignaal heft hier dan ook reeds zijn eigen funktie op: het stuurt niet, maar gooit overhoop.

Deze beschouwingen omtrent een Heine-gedicht brengen ons in de buurt van parodie en pastiche. Dit is niet helemaal toeval: in zijn „Buch der Lieder" treedt Heine inderdaad voor een goed deel op als superieur parodieerder en pasticheur van romantisch

9. Een vergelijking met andere bewerkingen van de Lorelei-stof uit de romantische periode, waaronder teksten van Brentano en Eichendorff, bevestigt de totaal verschillende benadering bij Heine en meteen diens zin voor nieuwsoortige kommunikatie-effecten.

gemeengoed ; hij laat zich openlijk kennen als bewerker, die in een nieuw arrangement komposities levert, die de oudere dichters sinds twintig jaar voorzongen. Het zou de moeite lonen, parodiërende teksten vanuit het aspekt van de kommunikatieve gerichtheid eens nader te onderzoeken. In het algemeen kan hier gezegd worden, dat een parodiërende tekst niet eigenlijk andere inhouden representeert ; wel wil hij andere konnotaties wekken, de oorspronkelijke tekst een nieuwe betekenis opdringen, die in een negatieve vorm, als kritiek verschijnt. Maar dit wordt dan precies bereikt door de voorstellingen van de grondtekst aan te houden veeleer dan deze uit te wissen. Dit wil zeggen dat aan het representatie-aspekt van de tekst in principe niet geraakt wordt, maar dat door vaak minieme verschuivingen de door de grondtekst gewekte verwachting doorbroken wordt. Een eenvoudig voorbeeld daarvan is te vinden in Enzensbergers kritisch parodiërende antwoord, „weiterung” getiteld<sup>10</sup>, op het beroemde gedicht van Bertolt Brecht uit de late jaren dertig „An die Nachgeborenen”. Brechts aanhef „Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut / in der wir untergegangen sind” wordt bij Enzensberger als inhoud volledig bewaard, maar in een vraagzin omgezet, waardoor het kommunikatie-spektief volledig wordt omgegooid :

wer soll da noch auftauchen aus der Flut  
wenn wir darin untergehen ?

In het vervolg van het gedicht wordt de inhoud uitgedund en tot enkele trefwoorden herleid, die dan ritmisch en anaforsch worden geamplificeerd. Deze verschuivingen en de daaruit voortvloeiende diskrepanties funktioneren dus niet zozeer als nieuwe inhouden dan wel als stuursignalen, die de tekst voor nieuwe betekenissen en konnotaties gereedmaakt. Het invullen daarvan wordt weerom, en dit in het geval van de parodiërende lyriek op een nogal aperte wijze, aan de lezer overgelaten.

Grijpen wij nog even terug en leggen wij naast de Mörrike-tekst het gedicht „Die tote Lerche” van Annette von Droste-Hülshoff, gepubliceerd in 1844.

Ich stand an deines Landes Grenzen,  
An deinem grünen Saatenwald,  
Und auf des ersten Strahles Glänzen  
Ist dein Gesang herabgewallt ;  
Der Sonne schwirrtest du entgegen,  
Wie eine Mücke nach dem Licht,  
Dein Lied war wie ein Blütenregen,  
Dein Flügelschlag wie ein Gedicht.

10. In de bundel *blindenschrift*. Frankfurt, 1964.

Da war es mir, als müsse ringen  
 Ich selber nach dem jungen Tag,  
 Als horch' ich meinem eignen Singen,  
 Und meinem eignen Flügelschlag ;  
 Die Sonne sprühte glühe Funken,  
 In Flammen brannte mein Gesicht,  
 Ich selber taumelte wie trunken,  
 Wie eine Mücke nach dem Licht !

Da plötzlich sank und sank es nieder,  
 Gleich todter Kohle in die Saat ;  
 Noch zucken sah ich kleine Glieder,  
 Und bin erschrocken dann genaht.  
 Dein letztes Lied, es war verklungen,  
 Du lagst, ein armer, kalter Rest,  
 Am Strahl verflattert und versungen,  
 Bei deinem halbgebauten Nest.

Ich möchte Thränen um dich weinen  
 Wie sie das Weh vom Herzen drängt ;  
 Denn auch mein Leben wird verschijnen,  
 Ich fühl's, versungen und versengt.  
 Dann du mein Leib, ihr armen Reste,  
 Dann nur ein Grab auf grüner Flur  
 Und nah nur, nah bei meinem Neste,  
 In meiner stillen Heimat nur !

Het verschil in zegging is opvallend : pikturale behandeling en inlijstingseffekt blijven hier nagenoeg geheel achterwege ; het quasi-referentieel representerend substraat dat in de titel beknopt wordt aangeduid, kan zich niet tot een gesloten voorstelling afronden. Een eerste aanduiding daarvoor is reeds te vinden in de ophoping van de predikatieve verwijzingen ; maar de eigenlijke grond is te vinden in het feit dat deze mogelijke afronding voortdurend verhinderd wordt en de zintuiglijke voorstelling van het gegeven voortdurend weggedrongen wordt door de lyrische spreker. Niet het tema van de leuwerik, maar de spreker zelf vormt de voorgrond van dit gedicht en deze treedt hier op als iemand die de zintuiglijke voorstellingsgegevens vrijwel onmiddellijk omzet in innerlijke, beter nog, geestelijke werkelijkheden : de spreker neemt hier een uitgesproken interpreterende houding aan. Dit nu kan alleen geschieden door een geprononceerd gebruik van de stuurfunctie ; deze wordt ondermeer gesignaleerd door de anaforische zinsbouw in de eerste en de derde strofe, met een parallele, echoachtige terugkeer in de tweede en vierde strofe, maar vooral dan door een overmatig gebruik van de pronomina „ich” en „du” en hun semantische varianten.

De terugdringing van het quasi-referentieel gegeven wijst erop, dat dit hier een sekundaire rol speelt, als aanloop. De versterkte stuurfunctie aan de andere kant maakt duidelijk dat de eigenlijke dialoogpartner van het sprekende ik niet de leeuwerik is, maar een geestelijke pool, gesuggereerd in de kontrasterende beelden van het stijgen naar het licht aan de ene en de verzengende botsing en val aan de andere kant. In die zin kan gezegd worden dat de voorrang van de duidende en interpreterende functie het gedicht opent op een wereld van onzichtbare werkelijkheden, waarin de lezer door de bemiddeling van de lyrische spreker wordt meegevoerd. Het onderzoek van de stuurfunctie laat de verschillende geaardheid van dit gedicht ten opzichte van de Mörrike-tekst duidelijk aan het licht komen. De lezer blijft hier niet buitengesloten; hij vindt in de lyrische spreker een veilige leidsman voor de juiste beoordeling van het behandelde thema.

Vergelijken we met het zoëven besproken een gedicht van Stefan George, dan kan precies het omgekeerde worden vastgesteld, te weten in de plaats van een door interpretatieve sneden gefragmenteerde representatie van het gegeven, sterk opgebouwde en coherente quasi-referentiële gehelen. Dit vinden we b.v. terug in het bekende „Komm in den totgesagten park” van 1895, één van de kerngedichten van de suksesrijke bundel „Das Jahr der Seele”.

Komm in den totgesagten park und schau !  
 Der schimmer ferner lächelnder gestade  
 Der reinen wolken unverhofftes blau  
 Erhellte die weiher und die bunten pfade.

Dort nimm das tiefe gelb das weiche grau  
 Von birken und von buchs : der wind ist lau  
 Die späten rosen welkten noch nicht ganz  
 Erlese küsse sie und flicht den kranz

Vergiss auch diese letzten astern nicht !  
 Den purpur um die ranken wilder reben  
 Und auch was übrig blieb von grünem Leben  
 Verwinde leicht im herbstlichen gesicht.

Ondanks het feit dat de spreker zich bij de aanhef uitnodigend tot een niet nader omschreven ontvanger richt, vormt dit gedicht een monolithisch geheel en put zich uit in de beschrijving van het gegeven. Daarbij geen enkele aanwijzing voor een juiste lektuur van de tekst; men kan dit gedicht namelijk letterlijk lezen en het dan volledig misverstaan: de tekst bevat geen enkel gemakkelijk herkenbaar stuursignaal. Wel kan de geoefende lezer zich aan de hand van verborgen symptomen oriënteren, zoals b.v. de van de

gewone norm afwijkende typografie. Slaagt hij erin, voldoende van deze symptomen op te sporen, dan kan hij er mogelijk achter komen, dat hier niet een herfstelijk park in suggestieve stemmingstaal wordt geschilderd, maar dat met uitgelezen taalmiddelen die versluisde wereld van gekultiveerde zielsdiepten wordt opgeroepen die kenmerkend is voor de symbolistische school, waartoe George zichzelf rekende. Als voorstelling laat de tekst dit aspect open ; weerom wordt het aan de lezer overgelaten, de zo ontstane onbepaaldheid op te vullen.

In de grond is het park-motief hier een metafoor ; d.w.z. de quasi-referentiële voorstelling dekt als geheel haar onuitgesproken analogon : de esthetische zielskultus. De overdracht moet echter, zoals gezegd, door de lezer voltrokken worden, zij wordt nauwelijks meer in de tekst zelf gesignaleerd. Daarmee krijgt de aanhef van Georges gedicht plots een duidelijke relevantie, die op haar beurt t.o.v. van lyriek uit vroegere perioden een verschuiving zichtbaar maakt in de kommunikatieve gerichtheid van het gedicht : deze aanhef is een oproep tot de lezer om zich in deze tekst te verdiepen en er de verborgen konnotaties van te achterhalen.

Dit laatste kan wellicht als een kentrek van moderne poëzie aangezien worden : men zou hem zonder veel moeite in vele lyrische teksten van de twintigste eeuw kunnen terugvinden. Hier zij o.a. verwezen naar het gedicht „Archaischer Torso Apollos”, dat het tweede deel van Rilkes „Neue Gedichte” opent, en dat met de oproep eindigt : „Du musst dein Leben ändern”. Of naar de poëzie van Paul Celan, om een eigentijds dichter te noemen ; zij is vol van zulke perspectief- en pronomenwisselingen die een opening maken naar de lezer toe. Men zal dan moeten nagaan, in hoeverre deze openingen op beslissende plaatsen van het gedicht voorkomen.

Dit stuursignaal is duidelijk van een andere aard dan datgene dat wij in het gedicht van Droste-Hülshoff vonden : dat was erop gericht, de representatie van het thema te fragmenteren ; hier plaatst het de tekst in zijn geheel in een ander communicatie-perspectief. Belangrijk daarbij is ook, dat de geadresseerde, in tegenstelling tot b.v. het rollengedicht, hier onbepaald blijft : het kan de dichter zelf zijn, of de lezer of de mens zonder meer en eigenlijk is het dit allemaal tegelijk. Terwijl in het rollengedicht de personen altijd duidelijk uit elkaar worden gehouden en aldus in hun rol goed herkenbaar blijven. In dit opzicht hebben gedichten als dat van Mörike of van Droste-Hülshoff nog altijd iets van het licht gedramatiseerde rollengedicht, dat inderdaad in oudere poëzie een veel voornamere plaats inneemt dan men lang heeft willen geloven<sup>11</sup>. De lyrische spreker is hier, bij Mörike en Droste, nog

11. Vgl. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern, 1946, blz. 191.

altijd enigszins een personage, dat in veelvuldig versluiserde vorm zichzelf bedoelt en tegelijk voldoende geïndividualiseerd blijft om herkenbaar te zijn. In de moderne poëzie – Celan moge hier als voorbeeld gelden – is dit personage verregaand een naamloze, anonieme stem geworden. Meteen geldt eenzelfde anonimiteit de aangesprokene. Dit zij met een laatste, ietwat schematisch voorbeeld, ditmaal uit de Vlaamse poëzie, geïllustreerd. Waar van de Woestijne zijn korte vers „De rozen domen en dauwen ten avond” besluit met de aanspreking

– Ontsteek, ontsteek de lampe :  
mijn angst ontwaakt, o kind.

daar valt bij Paul Van Ostaijen in het gedicht „De oude man”, bij gelijke opbouw – eerst de beschrijving van een gebeuren en dan als afsluiting het plotse overschakelen, met pronomenwisseling, naar de expressie van een gevoel of toestand van angst – een duidelijke verschuiving te konstateren :

Ziet gij dit snokt de angst door uw mond  
het eerste smaken van een narcose.

Vindt dit vervagen van de herkenbaarheid van de lyrische spreker en van de geadresseerde zijn weerspiegeling ook in de evolutie van de poëtica ? Wij menen van wel. De romantische inspiratie-poëtica<sup>12</sup> was inderdaad sterk, indien al niet op de persoon van de dichter dan toch op diens gestalte als oorsprong én eindpunt van de dichterlijke zeggingsricht. De literaire kritiek heeft lange tijd in het spoor van deze romantische visie de neiging gehad, het wezen van de lyrische tekst te uitsluitend te funderen als expressieve uiting van het geïnspireerde lyrische subjekt. Daarop gaan toch centrale lyrische begrippen als ‘Erlebnis’ en ‘stemming’ terug. Sporen daarvan zijn nog terug te vinden bij een Wolfgang Kayser, bij zoverre dat hij het prototype van de lyrische uiting in de nabijheid brengt van de 1e-persoonslyriek met een minimum aan geleiding en semantische ontplooiing en een maximum aan z.g. ‘Ausdrucks-’ of expressiewaarden. De daarvan afwijkende vormen worden dan als episch en dramatisch gekenmerkt. Deze kunnen echter evengoed volkomen subjekt-gecentreerd zijn. Het criterium van de herkenbaarheid zoals het hierboven beschreven werd, lijkt een betere vergelijkingsnorm op te leveren.

Het losmaken van het gedicht uit de herkenbare binding aan de gestalte van het lyrisch subjekt is het vroegst bij dichters zelf in

12. Deze term werd, samen met de historische verwijzingen in de volgende alinea, ontleend aan : Weinrich, *Literatur für Leser*, blz. 25.



de vorm van zelfreflexie op hun dichtkunst begonnen en behoort aldus voor wat de negentiende eeuw betreft, tot de wordings-geschiedenis van de moderne poëzie. Er kan hier heel in het kort verwezen worden naar een van de voorname grondleggers, E. A. Poe, die in zijn opstellen „The poetic Principle” en „The Philosophy of Composition” spreekt van „an elevating excitement of the Soul” als zijnde niet de bron, maar het geïntendeerde „effect” van het gedicht. Hiermee is de as van het gedicht in principe verlegd van het sprekende subjekt als herkenbaar begin- en eindpunt naar een domein, waar heel andere structuurwetten de tekst zullen gaan beheersen. Naast de uitspraak van Poe kunnen als de bekendste die van Baudelaire, Valéry en Van Ostaijen geciteerd worden, die zich overigens alle op Poe beroepen. Zij tonen aan dat de verschuivingen in de zender-ontvangerfunctie in de moderne lyriek ook door de poëtologische reflectie ondersteund worden.

Het zou in dit verband nuttig kunnen zijn de frekwentie van het pronomen-gebruik in moderne lyriek eens na te gaan, voorzover dit de spreeksituatie markeert, waarin het gedicht gevat is. Ik durf hier het vermoeden uitspreken, dat deze frekwentie veel hoger ligt dan in vroegere lyrische teksten. Nu is het zeker niet zo dat z.g. wisselingen van het spreekperspectief binnen eenzelfde gedicht in vroegere lyriek niet voorkomen. Beslissend is echter, dat naast een vermoedelijk geringere frekwentie, één perspectief voor de spreek-situatie bepalend blijft, heel dikwijls het ik-perspectief. Dit was het geval voor de besproken Mörrike-tekst, waar dit uitdrukkelijk werd aangeduid; de terugkeer tot dit ik-perspectief kan ook indirect worden gesuggereerd bij middel van analoge substantieven als „Seele” of „Labyrinth der Brust”, zoals dit b.v. in Goethes „An den Mond” het geval is. Dit alles ziet er in moderne lyriek anders uit. Hier schuiven uiteenlopende spreekperspectieven veelvuldig over elkaar of worden bruusk gemengd, zonder enige zorg om een afsluitende bundeling. Ook hier dus een duidelijk geval van structurele onafheid.

Is de gesloten quasi-referentiële behandeling van het thema zoals ze bij George te zien was ook een kentrum van moderne poëzie? We vinden iets gelijkaardigs terug in de „Neue Gedichte” van Rilke, die zijn teksten door een bewust nagestreefde afzijdigheid van de lyrische spreker een autonoom karakter wil meegeven. Hier moeten we nuanceren. In vergelijking met de gesloten tematische gehelen, die bij een George en een Rilke nog te vinden zijn, ontwikkelt zich de moderne lyriek veeleer in de richting van een voortschrijdende fragmentering van het tematisch materiaal, dat meer en meer opgesplitst wordt in kaleidoskopisch uiteenspringende beelden, die niet meer interpreterend met elkaar verbonden

worden : het losstaande beeld vervangt de vroegere tematische gebondenheid. Dit geldt niet enkel voor het imagisme, zoals Ezra Pound dit formuleerde of voor het surrealisme, maar voor het geheel van de moderne poëzie. Dit kan zo ver gaan dat het onderliggende quasi-referentieel gegeven voor de lezer nagenoeg niet meer rekonstrueerbaar blijkt te zijn, d.w.z. dat de in zijn plaats tredende beelden zuivere metaforen worden, die enkel nog hun tekenachtigheid, hun signifiërende functie aanbieden, maar niet meer duidelijk zijn op een 'betekenis'. Het beslissende moment in deze ontwikkeling is de groeiende autonomie van woord- en beeld, waarbij fragmentering enerzijds en afzijdigheid van interpreterend ingrijpen anderzijds hand in hand gaan. George en Rilke geven hier de beginfase van een evolutie aan. De literatuur van de jongste vijftien jaar heeft aangetoond hoever dit kan gaan, te weten tot een nagenoeg volledige oplossing van syntaktische structuren en van beeldformaties.

Als besluit van deze verkenning over kommunikatieve structuren in lyrische teksten zouden we ons hier aan een schets van historische evolutie willen wagen. Zij moet hypotetisch blijven, omdat de besproken teksten te willekeurig gekozen werden en het bewijsmateriaal hier voorlopig achterwege moet blijven. Het principe is zeer eenvoudig : als vergelijkingspunten fungeren enerzijds de stuurfunctie als tekstimmanente hulp bij het ontcijferen van de boodschap, anderzijds de verhouding tussen het quasi-referentieel gegeven van de tekst en de daarin aan het licht tredende 'zin' of betekenis.

Keren we nog eenmaal terug tot het Mörrike-gedicht, dan kunnen we vaststellen dat stuurfunctie of interpretatiemoment en de omkering van het gegeven of thema in zijn 'zin', volkomen met elkaar in harmonie zijn. De omkering van buiten naar binnen bewerkt een perfect spiegeleffect, terwijl de stuurfunctie het initiaal landschapsgegeven doorheen de ontplooiing van de tekst gaandeweg laat herkennen als symbool. Trekken we dit verder door naar de kulturele achtergrond, dan kunnen we zeggen, dat dit gedicht gezien moet worden tegen de klassiek-romantische traditie met haar panteïstische inslag, waar de ziel als ervarings- én herkenningscentrum zowat het middelpunt van de kosmos vormt. Wat binnen de zichtbare dingen als geheim ervaren wordt, kan van hieruit geduid en begrepen worden als symbool van de onzichtbare dingen, begrepen of beter aanschouwd zonder dat een en ander daarom zijn bergend geheim volledig hoeft prijs te geven.

Wegens het perfecte evenwicht tussen buiten en binnen in de voorstellingswereld en de gereserveerde hantering van de stuurfunctie, zetten we de Mörrike-tekst op de nultrap. Leggen we het

gedicht van Droste-Hülshoff daarnaast, dan moet hier vooreerst een duidelijk overwicht van innerlijke voorstellingswaarden tegenover het referentieel gegeven worden vastgesteld, met een even opvallend sterke stuurfunctie; het is precies door deze laatste dat het overwicht aan innerlijke waarden, aan 'betekenis' bereikt wordt. Zetten we deze tekst eveneens op onze schaal uit, dan moeten we hem een plus geven aan uitgesproken 'zin' en een plus aan stuurfunctie. Ook dit verschijnsel kan vanop de kultureel-semiotische achtergrond van de tekst verhelderd worden. Hoewel nagenoeg tijdgenoot van de Mörike-tekst wortelt dit gedicht toch duidelijk in een oudere, laten we zeggen katholiek-teokratische visie, waar het subjekt niet ervarend centrum van de kosmos is, maar een herkende taak heeft; het rijk der betekenissen zelf ligt hoger, maar kan volgens de wet van analoge opbouw van de schepping beschreven worden. Het zichtbare wordt hier niet tot symbool omgeschapen, maar als gelijkenis of allegorie geïnterpreteerd.

Bij het gedicht van George tenslotte, vertegenwoordiger van de moderne traditie die hier ongeveer begint, liggen de dingen weerom anders. Het vooropgestelde tema wordt ingesloten in zijn quasi-referentieel kader; over de verborgen 'zin' wordt niets losgelaten. Op de schaal moeten we hiervoor een min aanbrengen evenals voor de stuurfunctie, die minimaal gehouden wordt. Het eigenaardige is hier, dat door de radikale besnoeiing van de 'zin'-dimensie voorzover deze in de tekst zichtbaar wordt, de voorgestelde inhouden hun quasi-referentieel karakter in aanzet tenminste aan het opgeven zijn en de tekst dus meer en meer als 'signifiante' woordstructuur dient gelezen te worden, meer dan als 'signifié'; de weg naar het autonoom worden van de voorstelling is daarmee aangegeven; een weg die in de moderne poëzie via het beeld tot de volkomen zelfstandige metafoor leidt. Hier liggen de wortels van het fenomeen dat als hermetisme wordt gekenmerkt. Plaatsen we ook dit gedicht tegen zijn semiotische achtergrond, dan kan wellicht worden opgemerkt dat door de twijfel aan de beschrijfbaarheid van het onzichtbare het subjekt zich gereduceerd ziet tot een registrerende functie met als gevolg een terugvallen op het zichtbare, dat op zijn beurt uiteenspringt in diskontinuë momenten, die echter nog altijd een zekere verwijzingskracht openbaren.

Dit als illustratie, hoe gebruik van stuurfunctie kan behulpzaam zijn bij het opstellen van een historische typologie. Overschouwen we onze schaal even, dan wordt het duidelijk dat het lyrische spreken zich als gevolg van een steeds sterker verzaken aan de stuurfunctie, ontwikkelt in de richting van een stijgende onbepaaldheid. Dit resultaat is weeral niet zo verwonderlijk, want ook in de roman is eenzelfde tendens veelvuldig vastgesteld. Het

invullen van deze onbepaaldheid wordt meer en meer de taak van de lezer, die nu met teksten gekonfronteerd wordt, wier betekenis niet meer voluit in de tekst ingeschreven staat. Wat nu meer speciaal de moderne lyrische tekst betreft, we hebben het vermoeden uitgesproken dat bij afnemende stuurfunctie meer en meer de spreek situatie zelf in fragmentaire en wisselende parentetische inschuivingen het tekstverloop gaat regelen, zonder dit echter op te vullen. Integendeel, het lijkt er wel op dat de lyriek daarmee eerst voorgoed afscheid neemt van de gesloten tekst. In dit opzicht past de definitie die wij bij de aanvang vooropstelden, als zou de lyriek haar wezen vinden in het oproepen van fragmentarische, quasi-besprekende communicatiesituaties, eigenlijk eerst ten volle voor de moderne lyriek.