

Tussen metafoor en metonymie : De stijl van T.S. Eliot, W.H. Auden en Philip Larkin

door

GUIDO LATRÉ

Sedert Roman Jakobson en Paul Ricoeur op briljante wijze over metafoor en metonymie geschreven hebben, kunnen wij deze stijlfiguren niet meer als toevallige franjes van de literaire tekst beschouwen. Het is niet mijn bedoeling de theoretische grondslagen van deze stelling nogmaals toe te lichten¹ — tenzij dan onrechtstreeks door ze toe te passen op enkele gedichten van drie groten uit de moderne Engelse poëzie : T.S. Eliot, W.H. Auden en Philip Larkin. De geboortejaren van deze dichters zijn respectievelijk 1888, 1907 en 1922, zodat men hier in feite van drie opeenvolgende generaties kan spreken. Ik hoop enigszins duidelijker te maken hoe bij elk van deze generaties de stilistische kleren de poëtische mannen gemaakt hebben.

Van alle stijlfiguren is de metafoor wellicht het best in staat om zich heen te grijpen. Zoals Ricoeur terecht betoogt, heeft ze altijd niet alleen maar een woord, maar meteen de hele zin in haar greep². In het bekende voorbeeld van Max Black, „De voorzitter ploegde door de discussie”³, constateren we een interactie tussen twee termen : het leiden van een discussie, en het ploegen van een veld. De eerste term zou I.A. Richards de „tenor” of „inhoud” van de metafoor noemen, de tweede de „vehicle” of „overbrenger” ervan⁴. De voorzitter wordt een boer die langzaam maar zeker zijn veld omploegt, en omgekeerd kan nu ook de relatie tussen

1. Ik verwijs hier naar de volgende bijdragen en werken van Jakobson en Ricoeur zelf : Roman Jakobson, „Closing Statement : Linguistics and Poetics”, in Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language* (Cambridge-Mass. : The M.I.T. Press, 1964²), blz. 350-377 ; Roman Jakobson, „Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, in Roman Jakobson en Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Janua Linguarum Series Minor, nr. 1 (Den Haag : Mouton, 1956), blz. 54-82 ; Paul Ricoeur, *La métaphore vive* (Parijs : du Seuil, 1975).

2. Ricoeur, *passim*.

3. Max Black, *Models and Metaphors : Studies in Language and Philosophy* (Ithaca : Cornell University Press, 1962), blz. 27. Black blijft hier echter overtuigd dat sommige woorden metaforisch en andere niet-metaforisch gebruikt worden.

4. I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* (Londen : Oxford University Press, 1936).

de boer en zijn veld als een gesprekssituatie opgevat worden. De interactie tussen de twee termen van de metafoor zorgt hier duidelijk voor een betekenisoverdracht in beide richtingen tussen het subject en het predicaat.

In het werk van Eliot worden we al meteen geconfronteerd met een hoge frequentie van metaforen. In een bekende passage van „The Love Song of J. Alfred Prufrock”⁵, beschrijft de spreker zijn gevoel van machteloosheid wanneer anderen hem tot een object reduceren. Hij verbindt deze emotie met een objectief gegeven uit de buitenwereld: een fladderende vlinder die met een speld op de muur geprikt is („Pinned and wriggling on the wall”). In „Burnt Norton”⁶ vergelijkt hij innerlijke bevrijding („The inner freedom of the practical desire”) met een allesomvattende dans („there is only the dance”). Zoals uit deze voorbeelden mag blijken is bij Eliot de inhoud van de metafoor in een aantal gevallen een welbepaalde emotie („particular emotion”), de overbrenger ervan een „objectief correlaat” („objective correlative”)⁷ (in casu de vlinder en de dans).

Het is erg verleidelijk om alle metaforen bij deze dichter op te vatten als illustraties van zijn theorie over objectieve correlaten. Er zijn echter twee belangrijke redenen waarom dit niet kan: het toepassingsveld van Eliots theorie is zowel uitgebreider als beperkter dan dat van zijn metaforen. Het is uitgebreider omdat de emoties waarover Eliot het heeft niet noodzakelijk die van een persona, een karakter of instantie binnen de tekst hoeven te zijn (zoals bijvoorbeeld Prufrock); ze kunnen evengoed betrekking hebben op de auteur zelf (in dit geval Eliot). Uitgebreider is het ook omdat objectieve correlaten niet noodzakelijk overbrengers van metaforische inhoud hoeven te zijn: ook karakters in een roman of een toneel zal Eliot „objective correlatives” noemen. Vanuit ons oogpunt is het echter belangrijker dat de theorie voor ons onderwerp te beperkt blijkt: we kunnen er niet alle metaforen van Eliot mee omvatten. Weliswaar ontleent Eliot al zijn „vehicles” aan de objectief waarneembare werkelijkheid, maar in plaats van met een emotie, worden deze in vele, zometer in de meeste gevallen gecorreleerd met een ander objectief gegeven uit de buitenwereld. Zo vergelijkt Eliot, in het al genoemde liefdeslied van J.A. Prufrock, de avond met een patiënt onder narcose. De metaforische inhoud (de avond) is

5. T.S. Eliot, „The Love Song of J. Alfred Prufrock”, in *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot* (Londen: Faber and Faber, 1969), blz. 13-17.

6. T.S. Eliot, „Burnt Norton”, in *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot* (Londen: Faber and Faber, 1969), blz. 171-176.

7. T.S. Eliot, „Hamlet”, in *Selected Essays* (Londen: Faber and Faber, 1951³), blz. 141-146.

hier duidelijk een uiterlijk gegeven. In dezelfde tekst vinden we ook een breed uitgesponnen metafoor van de mist die als een kat met de rug tegen het raam wrijft.

De jonge J.A. Prufrock geeft als spreker zelfs duidelijk de indruk heel bewust een turner te zijn in de warwinkel van zelfgemaakte beelden. Net zoals hij eraan twijfelt of hij zich in de drukte van een aristocratische party zal wagen of niet, en of hij het contact met de buitenwereld in het algemeen zal aandurven, lijkt hij de beelden die aan zijn brein ontspruiten aan een kritisch onderzoek te onderwerpen. Zo vraagt hij zich af, of het wel de moeite loont het universum op poëtische wijze op te vatten als materie die hij tot een speelgoedbal kan samenpersen :

Would it have been worth while,
 To have bitten off the matter with a smile,
 To have squeezed the universe into a ball
 To roll it toward some overwhelming question,

 If one, settling a pillow by her head,
 Should say : „That is not what I meant at all.
 That is not it, at all”.

Hij kijkt even naar het literaire product van zijn scheppingsdaad, constateert dat het toch nog niet dát is wat hij wou, en gooit dan de bal maar weer weg. Het experiment belandt nu in ons eigen kamp - dat van de lezers. We kunnen nu zelf oordelen of wat de dichter-almchemist ons voorgetoverd heeft het behouden waard is.

Zo blijft de beeldvorming het hele gedicht door experimenteel. Ofwel laat de spreker zijn situatie op hyperbolische wijze belangrijker worden dan ze is (hij vergelijkt zichzelf onder meer met Johannes de Doper), ofwel reduceert hij alles om er meer vat op te krijgen (hij stelt zijn dilemma voor als een keuze tussen het al dan niet eten van een perzik). In het beeld van het samengeperste universum doet hij beide : hijzelf wordt een reus, de wereld een speelbal. Half-geamuseerd, half-getormenteerd blijft Prufrock spelen met het materiaal dat de omringende werkelijkheid hem biedt. Op die manier probeert hij zijn angstgevoelens bij het binnentreden van de maatschappij te onderdrukken.

Het aantal echte „objective correlatives”, of wat men correlaten van innerlijkheid zou kunnen noemen, is bij Eliot relatief gering. Wellicht is dit één van de redenen waarom hij soms nogal afstandelijk kan overkomen. Hier hebben onder meer Denis Donoghue en Herman Servotte op gewezen in verband met de *Four Quartets*⁸. Ze hadden gewild dat de gedichten Franciscaanser waren ge-

8. T.S. Eliot, *Four Quartets*, in *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot* (Londen : Faber and Faber, 1969), blz. 170-198.

weest, en „met een warmer gevoel voor de menselijke waarden in al hun beperktheid waren geladen”⁹. Toch blijven zelfs de meest geobjectiverde metaforen van Eliot nog in zekere mate emotioneel, precies omdat het veruitwendigde experiment een inwendige angst verradert. „I will show you fear in a handful of dust”, zegt een spreker bij de aanvang van *The Waste Land*¹⁰. Daarom loont het de moeite samen met de dichter nog even te blijven treuzelen in de kamers van Prufrocks beeldenzee, in de nabijheid van met rood en bruin zeewier omkranste schonen, tot menselijke stemmen ons wakker maken, en wij verdrinken :

We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us, and we drown.

Hier eindigt het liefdeslied van J.A. Prufrock, ons met lege handen achterlatend. In *The Waste Land* zal de dichter een hyacintemeisje uit zijn herinnering oproepen, om onze armen weer te vullen. Haar natte haren lijken een belofte van vruchtbaarheid in te houden voor het dorre landschap waarin wij wonen. Maar ook in dit gedicht blijken de inhoud en de overbrenger vaak bewust gekozen dissonanten te zijn, en moeten we het experiment achteraf weer weggooien. Net zoals Prufrock geen Hamlet is („No I am not Prince Hamlet, nor was meant to be”), is de rijke neurotische vrouw uit „A Game of Chess” geen Cleopatra¹¹, hoezeer de dichter haar ook met de heldin uit Shakespeares tragedie in verband brengt. Ook na lectuur van deze tekst is al wat ons overblijft uiteindelijk een hoop gebroken beelden („a heap of broken images”) ¹², en een vage hoop op hereniging („Shantih shantih shantih”) ¹³.

Het is deze „Shantih” die oorsprong en einddoel wordt van Eliots *Four Quartets*. Hier komen we terug op ons uitgangspunt: de metaforen grijpen om zich heen, tot ze uiteindelijk alles met alles verbonden hebben. Weliswaar blijft ook hier de poëzie een onverdraaglijke worsteling met woorden en betekenissen („the intolerable wrestle/With words and meanings”) ¹⁴. De veranderende vorm blijkt analoog met het chronologische voortschrijden van de

9. T.S. Eliot, *De Four Quartets*, vertaald, ingeleid en gecommenterd door Herman Servotte (Antwerpen-Amsterdam: De Nederlandsche Boekhandel, 1974), blz. 182-183. Servotte verwijst naar Denis Donoghue, „T.S. Eliot's *Quartets*: A New Reading”, *Studies, an Irish Quarterly Review* 54 (Spring 1965), blz. 41-62.

10. T.S. Eliot, *The Waste Land*, in *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot* (Londen: Faber and Faber, 1969), blz. 59-80.

11. Ibidem, blz. 64-65.

12. Ibidem, blz. 61.

13. Ibidem, blz. 75.

14. Eliot, *Four Quartets*, blz. 179.

tijd, en met de duisternis van de begrensde menselijke ruimte. Maar uiteindelijk versmelt hij met de mysterieuze betekenis van eeuwigheid en oneindigheid. Dan is de poëtische vorm hoorbaar als „unheard music hidden in the shrubbery”¹⁵. Het complexe netwerk van metaforen resulteert hier in een soort totaalmodel dat ons bestaan herstructureert¹⁶, en dat ons naar het paradoxale openbaringsmoment voert waar alle bestaanssferen in een soort kernmetafoor fusioneren: „the impossible union / Of spheres of existence”¹⁷, of de volheid van een geladen stilte die opstijgt als een gebed („the unprayable / Prayer at the calamitous annunciation”)¹⁸.

W.H. Auden heeft met Eliot gemeen dat hij de wereld bekijkt vanuit een intellectueel standpunt. Toch vinden we de imaginaire alchemist, die onmogelijke verbindingen tot stand brengt, slechts in geringe mate bij hem terug. Deze dichter interesseren veeleer de verbindingen die conceptueel of logisch mogelijk zijn. Hij wandelt langs metonymische paden, zoekend naar connecties zoals die tussen oorzaak en gevolg, het geheel en de delen, of tussen de delen van eenzelfde geheel. Dat doet hij onder meer in het lange gedicht „In Praise of Limestone”, waarin hij de „aurea mediocritas” van zijn geboortestreek Yorkshire bezingt¹⁹. De kalkstenen heuvels waaruit dit landschap is opgebouwd zijn hard noch zacht. Een zoon van deze streek kan zich tegen hun flanken aandrukken om er zowel steun als geborgenheid te vinden. Natuur en cultuur zijn hier nauw verbonden:

From weathered outcrop
To hill-top temple, from appearing waters to
Conspicuous fountains, from a wild to a formal vineyard,
Are ingenious but short steps that a child's wish
To receive more attention than his brothers, whether
By pleasing or teasing, can easily take.

Het metonymische verband tussen Moeder Aarde en de beschaving wordt hier aangetoond op drie terreinen: dat van de architect, de ingenieur en de landbouwer. De eerste maakt van en op bovenliggende aardlagen stenen voor een tempel. De tweede kan spontaan opborrelend water veranderen in fonteinen en irrigatiekanalen, en helpt zo tenslotte ook de landbouwer die van wilde drui-

15. Ibidem, blz. 172.

16. Ricoeur, blz. 302 e.a. wijst op de overeenkomst tussen positief-wetenschappelijke en literaire modellen.

17. Eliot, *Four Quartets*, blz. 190.

18. Ibidem, blz. 185.

19. W.H. Auden, „In Praise of Limestone”, in Edward Mendelson (ed.), *W.H. Auden: Collected Poems* (Londen: Faber and Faber, 1976), blz. 414-415.

velaars een tamme wijngaard maakt. Bouwkunde, natuurkunde en landbouw zijn drie aan elkaar grenzende activiteiten van het mens-kind dat zijn broers wil overtreffen. Doordat ze aan elkaar grenzen of contigu zijn kunnen we hun verbanden terecht metonymisch noemen.

Binnen elk van deze terreinen gaat de dichter nu nog verdere metonymische onderscheiden maken. We kunnen Moeder Aarde omvormen „By pleasing or teasing” - door haar te behagen of te belagen, zoals in een bijzin van een bijzin wordt aangeduid. Dit brengt ons meteen op de syntactische implicaties van Audens schrijf- en denktrant. Wanneer we een gedicht van Auden langs de hoofdingang (de eerste hoofdzin) binnengaan, komen we via diverse met elkaar verbonden gangen in verscheidene vleugels van het gebouw. Binnen elk van deze vleugels vinden we weer nieuwe „stanza's” of strofen, die op hun beurt weer door nieuwe gangen verbonden zijn. En deze kunnen dan weer leiden naar grotere gehelen. De eerste strofe bracht ons naar een klein hoekje waar we de broertjes van een bewoner van Yorkshire in Engeland aantreffen, maar in de tweede krijgen we een steeds maar uitgebreider panorama tot we uiteindelijk alle aardbewoners in nagenoeg alle categorieën van landschappen aan onze poëtische blik hebben zien voorbijtrekken.

De bewoners van Yorkshire worden nu op allerlei vlakken met de rest van de wereld vergeleken. Op religieus vlak blijken ze hun god noch als een dreigende persoon, noch als een eindeloze abstractie op te vatten: hun landschap bevat immers dreigende vulkanen noch oneindige woestijnen, die andere volkeren respectievelijk een straffend of aanschouwend godsbeeld hebben laten vormen. Wie aan Yorkshire trouw blijft, zal geen heilige worden die de eeuwigheid van graniet als woonplaats wenst. Evenmin een kunstige dictator die malse aarde en plooibare mensen naar zijn boetserende hand zet. Zijn kalkstenen natuur zal zich dus uiten in zijn religieus en politiek handelen. Ook op moreel, economisch, artistiek en sexueel vlak zal zijn middenpositie duidelijk worden.

Auden brengt hier geen onmogelijke verbindingen tot stand tussen ver uiteengelegen denkcategorieën, zoals dat bij Eliot wél het geval was. Met ingenieuze doch kleine passen („ingenious but short steps”) stapt hij over van de milieustudie naar de religie, van de religie naar politiek en moraal, en zo verder. Zoals elke zin op zijn beurt een ondergeschikte constructie kan bevatten, is de dichter in staat de kronkelwegen van het intellect te volgen. Hij keuvelt in volzinnen tussen het generische en het specifieke in. Wie in een gedicht wil rondwandelen als in een uitgestrekt kasteel, zal hier zijn gading vinden. In „In Praise of Limestone” krijgen

we zelfs een plattegrond mee : het kalkstenen landschap zelf blijkt het vaste punt te zijn waar we telkens weer op uitkomen. Het gedicht eindigt :

when I try to imagine a faultless love
Or the life to come, what I hear is the murmur
Of underground streams, what I see is a limestone landscape

waarmee het begonnen was :

If it form the one landscape that we the inconstant ones
Are consistently homesick for, this is chiefly
Because it dissolves in water.

We moeten echter wel indachtig blijven dat Auden zich in andere gedichten vooral als één van de onstandvastigen („the inconstant ones”) openbaart. Zijn aandacht verglijdt voortdurend van de ene zijns categorie naar de andere. Ook zijn lezers zijn in de logische doolhof van zijn metonymieën vaak hopeloos op zoek naar de gulden middenweg, of naar het ene referentiepunt waar ze gestadig heimwee naar hebben. Met als gevolg dat hun verglijdende aandacht bij de lectuur van Audens volumineuze oeuvre ook wel eens wegglijdt.

Philip Larkin kampt eveneens met het probleem van keuze uit een veelheid van gegevens. Hier gaat het echter niet om een veelheid van logisch-conceptuele verbanden, maar om een bombardement van empirische indrukken die ons net- of trommelvlies bereiken²⁰. Larkin selecteert uiterst streng : slechts drie dunne dichtbundeltjes heeft hij verzameld in een periode van ruim veertig jaar²¹.

In zijn driestrofige gedicht „Broadcast”²² zit de spreker in de huiskamer te luisteren naar een radioconcert, dat vanuit een kerk wordt uitgezonden. Hij weet dat zijn geliefde daar één van de toehoorders is :

Giant whispering and coughing from
Vast Sunday-full and organ-frowned-on spaces
Precede a sudden scuttle on the drum,
„The Queen”, and huge resettling. Then begins
A snivel on the violins :
I think of your face among all those faces,

20. In *Rhétorique générale* (Parijs : Librairie Larousse, 1972), blz. 104-106, maakt de „Groupe mu” een onderscheid tussen Pi- en Sigma-synecdochen, die ik bij voorkeur respectievelijk „empirische” en „conceptuele” synecdochen noem.

21. Ik maak abstractie van zijn jeugdbundel *The North Ship* (Londen : The Fortune Press, 1945). In chronologische volgorde zijn zijn belangrijke bundels : *The Less Deceived* (Hessle : The Marvell Press, 1955); *The Whitsun Weddings* (Londen : Faber and Faber, 1964); *High Windows* (Londen : Faber and Faber, 1974).

22. Philip Larkin, „Broadcast”, in *The Whitsun Weddings*, blz. 14.

Beautiful and devout before
 Cascades of monumental slithering,
 One of your gloves unnoticed on the floor
 Beside those new, slightly-outmoded shoes.
 Here it goes quickly dark. I lose
 All but the outline of the still and withering

Leaves on half-emptied trees. Behind
 The glowing wavebands, rabid storms of chording
 By being distant overpower my mind
 All the more shamelessly, their cut-off shout
 Leaving me desperate to pick out
 Your hands, tiny in all that air, applauding.

In de geest van de spreker vormen zich twee beelden : dat van het kunstwerk dat het concert is, en dat van zijn geliefde. Het loont de moeite na te gaan hoe deze twee in zijn verbeelding gevormd worden. Vanuit stilistisch oogpunt vallen vooral de hyperbolen op waarmee het concert om-gevormd wordt. Meestal steunen die op metaforische transformaties van de werkelijkheid. Het gefluister en gekuch vóór de muziekuivoering komen als reuzen op hem af. Na het ceremoniële „God Save the Queen” is er bij het publiek een gigantische terugkeer naar een zittende houding („hugé resettling”). Dan hoort de jongeman watervallen van monumentaal glijdende strijktokken. Net zoals de duisternis rond zijn huis toeneemt, zwelt ook de muziek geleidelijk aan, tot hij van woeste akkoordenstormen achter de gloeiende radiogolven kan spreken. Ook de voorstelling van de muziek als een reus loopt door. Van op afstand overmeesteren de geluidsgolven schaamteloos de geest van de radioluisteraar, en wanneer hun luide kreet afgesneden wordt, komt er een donderend applaus waarbij het geklap van de kleine handjes van zijn geliefde („tiny in all that air”) nietig lijkt. Zelfs de ruimte waarin dit alles gebeurt wordt op hyperbolische wijze gepersonifieerd. De grote, als op zondag gevulde kerkruimte voelt de starende blik van het orgel op zich. Rond het huis van de man zijn de herstbladeren aan de kalende bomen onheilspellende vormen in het halfduister geworden.

Deze hyperbolische aanval door het concert, het concertgebouw en de omgeving rond de radio, lijkt de tere romance tussen de spreker en zijn meisje te zullen verpletteren. De jongeman zoekt echter naar woorden die, tegen het metaforische geknetter van zijn radiotoestel, het concert, en zijn omgeving in, de kleine realiteit van de liefdesrelatie vrijwaren. Hij selecteert enkele details die schijnbaar triviaal zijn, maar niettemin zijn gevoelens van liefde duidelijke profileren : haar mooie toegewijde gezicht, haar handschoenen die ze tijdens de betovering van de muziek onbewust op

de vloer heeft laten vallen, haar nieuwe, niet meer zo modieuze schoenen die haar in haar onvolmaaktheid nog aanbiddelijker maken, vooral haar fijne handen die applaudisseren. De hyperbool heeft hier plaats geruimd voor de litotes of „understatement”, de metafoor voor de metonymie, het kunstwerk voor de werkelijkheid. Metafoor en hyperbool zijn hier inderdaad onwerkelijk geworden tegenover het zintuiglijk waarneembare. We staan hier veref van Eliot. De spreker onthoudt zich zelfs van elke conceptualisering of categorisering van de realiteit. We zijn hier dus ook ver verwijderd van de poëzie van Auden.

Toch mogen we hier niet uit het oog verliezen dat ook de intieme werkelijkheid die de jongeman wil oproepen, waargenomen blijft door het oog van de verbeelding. De imaginatie van de luisteraar is er op gebrand („desperate”) om de artistieke wereld van het kunstwerk (het concert) op de achtergrond te dringen, en haar handen te voelen. De verbeelding werkt hier dus als het ware tegen de verbeelding in²³. Terwijl in Eliots modernistische metaforen de taal de werkelijkheid herstructureert, laten Larkins metonymieën de werkelijkheid primeren boven de taal. De creatieve verbeelding is hier een middel tot afbeelding of „mimesis” geworden.

„Broadcast” laat ons vermoeden dat de kunst van Larkin niet gezocht dient te worden in een verwerping van de metafoor en een herwaardering van de metonymie. Het gaat hier eerder om een subtiele contrastering van beide stijlbeginzelen, en van de ermee verbonden benaderingen van de werkelijkheid. Deze techniek wordt nog verfijnder in het langere gedicht „The Building”²⁴. De dichter beschrijft een ziekenhuis, maar vermijdt het hele gedicht door angstvallig het gebouw als dusdanig te identificeren. Hij gaat veeleer suggestief tewerk. Het gedicht vangt aan met een complexe en erg raadselachtige metafoor :

Higher than the handsomest hotel
The lucent comb shows up for miles, but see,
All round it close-ribbed streets rise and fall
Like a great sigh out of the last century.

De stad is als een menselijk lichaam en het gebouw, dat eruit oprijst als een verlichte honingraat, is er het hart van. De straten zijn als ribben die een borstkas rond het ziekenhuis vormen. Hieruit stijgt een diepe zucht op - de laatste misschien, en meteen vermoeden we dat mens, stad en tijd („the last century”) geconfron-

23. Hugo Roeffaers, „Schrijven tegen de verbeelding”, *Streven* 47 (December 1979), blz. 209-222.

24. Philip Larkin, „The Building”, in *High Windows*, blz. 24.

teerd worden met problemen van leven en dood, opgang en ondergang („rise and fall”).

Hoe zal het gebouw aan deze verzuchting tegemoet komen? Wellicht vinden we een antwoord als wij het tegemoet *gaan*, of als we ons panoramisch perspectief van op mijlen afstand („shows up for miles”) verlaten. We naderen de ingang, en constateren een paar belangrijke visuele details:

The porters are scruffy. What keep drawing up
At the entrance are not taxis.

In feite constateren we hier vooral wat we *niet zien*: de auto's voor de ingang zijn geen taxi's, wel ziekenwagens, maar ook deze laat de dichter ongenoemd. Toch stapt hij met zijn lezers mee het gebouw binnen, als wou hij vanuit een verengd perspectief onze zintuigen meer kans geven het waargenomen nauwkeurig te definiëren. In tegenstelling met „In Praise of Limestone” lijkt dit gedicht zich in zijn opbouw meer en meer in te perken. In plaats van naar generische conclusies te leiden, spitst het zich toe op het specifieke. In Larkins gebouw vallen de kleine details op, zoals de klimop en de vreselijke geur die er hangen („As well as creepers hangs a frightening smell”). Ook hier worden we niet veel wijzer door: naarmate onze ruimtelijke afstand tegenover het ziekenhuis verkleint, en onze empirische waarneming intenser wordt, vergroot het mysterie. Het wordt stilistisch opgeroepen door paradoxen, die schijnbare tegenstrijdigheden in onze waarneming aan het licht brengen. In een gebouw dat hoger is dan het grootste hotel („Higher than the handsomest hotel”) zijn de portiers slordig gekleed („scruffy”). In het hart van de beschaving, waar leven en dood elkaar ontmoeten, kan men ons slechts wat goedkope magazines en een kopje thee aanbieden („There are paperbacks, and tea at so much a cup”). De hall is als een conversatiezaal in een vlieghaven, maar de reizigers lijken wel die van een plaatselijke buslijn te zijn:

Like an airport lounge, but those who tamely sit
On rows of steel chairs turning the ripped mags
Haven't come far. More like a local bus,
These outdoor clothes and half-filled shopping bags
And faces restless and resigned.

Rusteloos en gelaten: ook de patiënten reageren met tegenstrijdige gevoelens. Hun lot wordt nog raadselachtiger wanneer „a kind of nurse” hen komt roepen. Een of andere verpleegster? Of moeten we vertalen door „een *soort* verpleegster”, dus wellicht iemand die méér of een andere betekenis heeft dan op het eerste gezicht duidelijk wordt?

Daar deze plaats toch niet gedefinieerd kan worden, heeft de dichter het dan maar samenvattend over „ground curiously neutral”. Ook degenen die hier binnentreden zijn in zekere zin neutraal geworden :

Humans, caught

On ground curiously neutral, homes and names
Suddenly in abeyance ; some are young,
Some old, but most at that vague age that claims
The end of choice, the last of hope ; and all

Here to confess that something has gone wrong.
It must be error of a serious sort,
For see how many floors it needs, how tall
It's grown by now, and how much money goes
In trying to correct it.

Ze zijn hier inderdaad gekomen om te biechten („to confess”) dat een vaag „iets” („something”) misgelopen is. Hiermee zijn we dan definitief, maar nog altijd niet definiërend, het heiligdom binnen gegaan. De empirische metonymieën zijn als het ware afgeketst op een werkelijkheid die onze zintuigen te boven gaat. Uiteindelijk hebben we religieuze termen nodig als „to confess” en „error”. We worden „geroepen” naar deze gangen („Called to these corridors”) door de reeds genoemde verpleegster („for now once more / The nurse beckons”), om de ongeziene congregaties te vervoegen die in witte rijen hier neerliggen („unseen congregations whose white rows / Lie set apart above”). Nog even kunnen we een blik werpen op de vertrouwde Larkiniaanse objecten van de werkelijkheid buiten :

For the moment, wait,

Look down at the yard. Outside seems old enough :
Red brick, lagged pipes, and someone walking by it
Out to the car park, free. Then, past the gate,
Traffic ; a locked church ; short terraced streets
Where kids chalk games, and girls with hair-dos fetch

Their separates from the cleaners — O world,
Your loves, your chances, are beyond the stretch
Of any hand from here ! And so, unreal,
A touching dream to which we all are lulled
But wake from separately.

Deze realiteit is vanuit het gebouw onwerkelijk geworden. De empirische metonymieën moeten weer plaats maken voor metaforen, en ook onze houding ten opzichte van de wereld is veranderd. Het ziekenhuis reikt immers even hoog of hoger dan de oude kathedralen :

That is what it means,
 This clean-sliced cliff; a struggle to transcend
 The thought of dying, for unless its powers
 Outbuild cathedrals nothing contravenes
 The coming dark, though crowds each evening try

With wasteful, weak, propitiatory flowers.

„Dit is wat het gebouw betekent”, zegt de dichter - net op het moment dat de betekenis ons pas voorgoed lijkt te ontsnappen. De broze ruikers die we meebrengen blijven een zintuiglijk waargenomen gegeven dat volkomen op zijn plaats is in de metonymische context van een ziekenhuisbezoek, maar tegelijk worden ze hier ook gemetaforiseerd, of verpersoonlijkt tot „verzoenende” bloemen („Propitiatory flowers”). Bijgevolg moeten de metonymieën hier uiteindelijk niet zozeer *plaats ruimen* voor suggestieve metaforen. Ze lijken er veeleer mee te *versmelten*, en symbolen te worden²⁵.

Het raadsel eindigt — hoe kan het ook anders — met een paradox: met symbolen van vergankelijkheid trekken we ten strijde tegen onze ondergang. De doodsimpele snijbloemen spreken een taal die zowel de metaforische scheppingsdaad van de dichterlijke alchemist, als de metonymische weergave door de fotografische waarnemer overstijgt. De werkelijkheid reveleert meer dan de taal. Of hadden we toch de stilistische versluiering van Larkin nodig om dit te onthullen?

25. Voor het symbool als samensmelting van metonymie en metafoor, zie David Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (London: Edward Arnold, 1977).